

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA**



**DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA
XXII CICLO
COORDINATORE: CH.MA PROF.SSA MICHELA SACCO**

**NARRATIVA STORICO-POPOLARE DELL'OTTOCENTO:
LA PRODUZIONE SICILIANA MINORE (1830-1870)**

**TESI DI:
ROSARIO ATRIA**

**TUTOR:
CH.MA PROF.SSA MICHELA SACCO**

ANNI ACCADEMICI 2008 - 2010

**NARRATIVA STORICO-POPOLARE DELL'OTTOCENTO:
LA PRODUZIONE SICILIANA MINORE (1830-1870)**

INDICE

INTRODUZIONE	p. 4
 CAPITOLO 1 – L'OTTOCENTO NARRATIVO E IL GENERE STORICO: IL DIBATTITO CRITICO-TEORICO	
1.1 Uno sguardo d'insieme: l'affermazione della narrativa storica in Europa e in Italia	p. 10
1.2 Il romanzo storico italiano, dagli albori agli anni Settanta	p. 17
1.3 Romanzo, romanzo storico e storia nella critica italiana di fine Ottocento e inizio Novecento: Villari, Croce e gli altri	p. 25
1.4 La teoria di Lukàcs su romanzo e storia	p. 40
1.5 Verso un superamento della teoria lukaacsiana: la dottrina di Bachtin	p. 58
1.6 Il romanzo storico nella critica italiana dal Dopoguerra agli anni Sessanta	p. 66
1.7 Tra romanzo storico e romanzo popolare: il dibattito degli anni Settanta	p.81
1.8 Ultimi snodi critico-teorici	p. 105

CAPITOLO 2 – LA NARRATIVA STORICO-POPOLARE IN SICILIA (1830-1870)

2.1	Uno sguardo d’insieme: la narrativa storica nel Mezzogiorno d’Italia	p. 112
2.2	Narrativa storico-popolare in Sicilia (1830-1870)	p. 121
AT1	Alle origini del genere storico-popolare nell’Isola: <i>I Beati Paoli</i> di Vincenzo Linares	p. 148
AT2	Attestazioni del romanzo storico risorgimentale: <i>I tre alla difesa di Torino nel 1706</i> di Domenico Castorina	p. 157
AT3	Nell’officina dei Linares: <i>Masaccio. Racconto storico</i> di Angelo Linares	p. 177
AT4	“ <i>Per via del falso il ver...</i> ”: amor di patria e anticlericalismo nel <i>Lamoricière Pio IX Antonelli</i> di Benedetto Castiglia	p. 199
AT5	La storia contemporanea nel racconto: <i>Dopo il 4 aprile</i> di Gaspare Morfino	p. 219
AT6	Un romanzo storico risorgimentale ... post-unitario: <i>I Carbonari della montagna</i> di Giovanni Verga	p. 234

BIBLIOGRAFIA	p. 255
---------------------	--------

INTRODUZIONE

Tracciare il disegno della narrativa storico-popolare siciliana (intendendo sotto questa etichetta, i testi di scrittori nativi della Sicilia, pubblicati non necessariamente nell'isola, né necessariamente riguardanti argomenti ed episodi della storia di Sicilia) nel corso dell'Ottocento è una sfida non priva di difficoltà, specie se l'orizzonte cui si fa riferimento è quello degli autori meno noti, rimasti ai margini della grande letteratura, esclusi dalle storie letterarie.

Romanzi e racconti come quelli di Vincenzo Linares, Domenico Castorina, Benedetto Naselli, Angelo Linares, Benedetto Castiglia, Giacomo Oddo, Gaspare Morfino, Emanuele Scalici, giacciono polverosi e pressoché dimenticati tra gli scaffali meno accessibili delle biblioteche isolate.

Non è semplice stabilire, in ragione dell'assenza di studi critici a riguardo, per tutti questi scrittori se all'epoca della pubblicazione le opere a loro firma abbiano avuto più fortuna di quella che il tempo avrebbe loro riservato. La pressoché totale assenza di critici e recensori fornisce di per sé una tacita indicazione sulla possibile risposta al quesito, così come la rara attestazione di edizioni ulteriori alle prime o di ristampe.

Pur tuttavia, la presenza di alcuni tra i titoli che abbiamo assunto ad oggetto della nostra indagine tra i cataloghi di varie biblioteche nazionali ne suggerisce una circolazione al di fuori dei confini regionali, aspetto che, se non le sottrae a quella marginalità cui prima si accennava, deve però indurre a riflettere sullo «spazio di praticabilità», che, in ragione di una diffusa domanda di narrativa esemplata sul genere storico e su quello popolare, questi autori riuscivano ad assicurarsi.

La necessità di comprendere le dinamiche soggiacenti al rapporto che gli scrittori instaurano con il pubblico di lettori, unitamente alla volontà di

approfondire le questioni teoriche legate alla complessità del romanzo storico, alla sua contestualizzazione all'interno della forma romanzo *tout court*, alla decodifica dei nessi storia-invenzione e vero-verosimile-fittizio, al riconoscimento delle funzioni e ai modi del romanzesco, ha sollecitato l'avvio di uno studio sistematico che ripercorresse il dibattito critico-teorico sul genere, individuando tensioni irrisolte, nodi non ancora elusi o ulteriormente "problematizzabili", spunti non sviluppati. Questo momento di ricognizione non ha dimenticato di prendere in esame gli studi focalizzati sul genere popolare e sulla paraletteratura in genere, concependo anzi l'idea di provvedere ad un'estensione calibrata dell'indagine conoscitiva che tenesse conto dei più significativi contributi protesi alla enunciazione di una teoria del romanzo.

Il primo dei due capitoli che compongono la tesi, su queste istanze fondate, si propone così di ricostruire i termini di un dibattito più che secolare, da fine Ottocento ai giorni nostri, non prima di aver rapidamente accennato alle dinamiche storico-culturali che portarono all'affermazione del romanzo storico nella società borghese (§ 1.1) e aver tracciato un profilo schematico delle trasformazioni subite dal genere nel periodo compreso tra gli anni Venti dell'Ottocento, corrispondenti alla sua introduzione all'interno del panorama delle patrie lettere, e gli anni Ottanta, assunto come confine a partire dal quale si realizza una significativa cesura, dovuta soprattutto al mutare della concezione storicistica (§ 1.2). In particolare si è tentato un approccio dialogante con testi cardine del pensiero italiano ed europeo come quelli di Croce (§ 1.3), Lukàcs (§ 1.4), Bachtin (§ 1.5), le cui teorizzazioni hanno influito sensibilmente sulla prassi critica successiva: ai primi due in particolare si devono i più significativi tentativi di periodizzazione del genere, che si è provveduto a discutere e problematizzare, anche in vista e in funzione di un modello da adottare per la produzione siciliana analizzata nel capitolo secondo.

La ricapitolazione del dibattito degli anni Settanta e Ottanta del Novecento analizza da vicino, con recupero delle posizioni gramsciane degli anni Trenta, le questioni inerenti il popolare e la letteratura di massa e di consumo in genere (§ 1.7), mentre al paragrafo finale è affidata una rapida panoramica sugli studi più recenti (§ 1.8), alcuni dei quali, sottolineando come la tendenza ad identificare il genere romanzo storico con i parametri stabiliti dal dibattito di primo Ottocento e in particolare con il modello risorgimentale avesse spinto a decretarne l'estinzione insieme alla fine della società letteraria che lo aveva visto fiorire, insistono sulla necessità dell'adozione di una prospettiva critica che sappia leggere nel genere la capacità di rinnovare i suoi statuti, aprendosi alle sollecitazioni della modernità, ad ibridazioni e variazioni esecutive.

La seconda parte del lavoro, di taglio sperimentale, restringe il campo d'osservazione dapprima alla narrativa storica ottocentesca del Meridione (§ 2.1), quindi allo spaccato siciliano, oggetto privilegiato d'analisi (§ 2.2). Sono qui passati sotto vaglio critico, sulla scorta degli strumenti acquisiti nel capitolo precedente, quarant'anni di narrativa storica isolana: si va dagli anni Trenta dell'Ottocento, cui risalgono le prime attestazioni di romanzi e racconti storici, fino agli anni Ottanta (valgono qui le medesime considerazioni fatte a proposito del panorama italiano).

Si è ragionato su un campione di testi numericamente, e dunque statisticamente, significativo, ma che non pretende di essere esaustivo: di ciascuna opera, in assenza di catalogazioni certe e accurate (le stesse operate dalle biblioteche frequentate si sono presto mostrate parziali quando non erranee), è stata preliminarmente valutata l'afferenza al genere oggetto d'indagine.

L'analisi dei testi proposti è stata condotta secondo criteri prestabiliti, ma variamente angolati a seconda delle specificità di ciascun testimone. In linea generale, si è scelto di focalizzare l'attenzione su alcuni aspetti interni

allo statuto del genere storico e su alcuni altri connaturati alla sua flessibilità esecutiva. Una delle lenti di osservazione adottate è la valutazione dell'intervallo che intercorre tra il tempo in cui è ambientata la vicenda narrata e il momento della narrazione, o, in alternativa, l'avvicinamento prospettico della materia narrata al momento della narrazione (elemento cardine del romanzo storico contemporaneo). Si è poi posta attenzione al funzionamento dell'elemento storia in relazione all'elemento finzione (se essa sia scenario di fondo o se sia propulsore del romanzesco), così come all'osservazione delle strategie con cui sono esperiti il patto narrativo e il rapporto con le fonti e i documenti. Ancora, si è provveduto all'analisi delle caratteristiche del racconto, con particolare attenzione ad alcuni aspetti della narrazione (eterodiegesi vs omodiegesi), e alla determinazione del rapporto di emulazione rispetto ai modelli italiani (Manzoni e Guerrazzi su tutti) ed europei (Scott, Flaubert, Balzac, Hugo, Sue, Zola). Un momento centrale dell'indagine è stato, infine, rappresentato dall'evidenziazione di contaminazioni con il genere popolare, con la memorialistica, con la librettistica, con moduli e formule da romanzo sentimentale, gotico, avventuroso, mentre un ulteriore percorso d'analisi che si è provato a sviluppare si iscrive in un tentativo di periodizzazione storico-letteraria: ossia valutare se, relativamente al contesto siciliano, funzioni meglio la periodizzazione crociana (che individua nel '60 il discrimine cronologico oltre il quale il romanzo storico risorgimentale italiano perde in vitalità) o quella lukacsiana (che assume all'interno del panorama europeo il 1848 come momento inaugurale da un lato della crisi del romanzo storico classico-risorgimentale, dall'altro di una nuova era romanzesca, osservando come sul piano culturale si assista da questo momento a una generale regressione borghese rispetto alla comprensione dei meccanismi profondi della storia).

Si mostrerà come nessuna delle due si applichi perfettamente alla realtà indagata. Il 1848, infatti, che in Europa è l'anno della «primavera dei popoli», ha sì per la Sicilia una sua validità, essendo quello della rivoluzione con intenti federalisti sollevatasi contro i Borboni e cessata nell'arco di nove mesi, ma (discorso applicabile in generale alla situazione italiana) non rappresenta uno spartiacque così netto, non porta verso esiti sostanzialmente nuovi, o almeno non immediatamente: la narrativa storica classico-risorgimentale continuerà a dare i suoi frutti concordemente ad un clima sociale in cui le istanze risorgimentali sono tutt'altro che tramontate (e lo farà anche oltre il limite del Sessanta, come in Verga); ma accanto ad essa inizierà a fare capolino il romanzo storico contemporaneo, in cui la storia portata sulla pagina letteraria non è più storia di avvenimenti lontanissimi nel tempo (risalenti al medioevo o all'evo moderno) ma storia contemporanea, evento simultaneo al momento in cui avviene la narrazione (come, ad esempio, in Castiglia e Morfino).

I sei momenti di approfondimento testuale proposti intendono allora mostrare come per gli scrittori siciliani, in linea di massima svincolati da volontà teoriche, il tracciato offerto dal romanzo storico classico sia fruito in modo assai libero, piegato ad esigenze espressive e a finalità personali di volta in volta da rintracciare: c'è chi, come Linares, tra fine anni Trenta e inizio anni Quaranta, compone, insieme a racconti storici a forte coloritura folclorico-popolare (come *I Beati Paoli* – v. AT1, *L'avvelenatrice* o *Il masnadiere siciliano*), opere di ambientazione contemporanea (come *Maria e Giorgio o il cholera in Palermo*) già significative per gli effetti di realismo misurabili nella rappresentazione del morbo che aveva colpito la città nel 1838; chi, come D'Ondes Reggio e Castorina (v. AT2), si allinea alla tradizione più tipica del romanzo storico risorgimentale, allontanando nel passato la materia narrata e perseguendo finalità di incivilimento a fini politici e ideologici; chi, come Perez ed Angelo Linares (v. AT3), tra anni

Quaranta e Cinquanta, intende il racconto storico come strumento moralistico con cui insegnare al popolo ad aborrire il vizio e perseverare sulla via della virtù. C'è chi, come Castiglia, scrive all'altezza del Sessanta un romanzo storico contemporaneo (ed è una delle prime attestazioni del genere in Italia), intendendo la scrittura come strumento di demistificazione (con l'intenzione di mostrare il vero volto del governo ecclesiastico e il gesuitismo dilagante tra i politici del tempo, specie di area francese) e di adesione alla causa nazionale: l'imprinting di fondo è quello del romanzo storico risorgimentale, relativamente alla concezione della letteratura come veicolo ideale per la divulgazione degli ideali patriottici e l'incivilimento del popolo (che qui passa attraverso lo sgretolamento di false credenze), ma l'ambientazione è contemporanea e la materia storica cui attinge è storia degli eventi accaduti appena qualche mese prima rispetto all'avvio della narrazione (v. AT4); c'è chi, come Morfino, porta sulla pagina letteraria gli eventi contemporanei dell'Unità, come la presa di Palermo del maggio 1860 (v. AT5) e chi, come il giovane Verga, nel 1861-62, compone un romanzo che può ben essere definito epigonico del genere risorgimentale (v. AT6). Denominatore comune a questi romanzieri è allora non una condivisa concezione della storia, che porta a relazionarsi con essa secondo una prospettiva ben precisa, bensì il dilagante ricorso nell'offrire i rispettivi prodotti al pubblico di lettori e lettrici ad un repertorio romanzesco proprio della letteratura popolar-appendicistica (atmosferae fosche, cupe, gotiche; luoghi tipici di quel genere di vasta popolarità come l'osteria; caratteri fissi, come il masnadiere tracotante ed oppressore, la fanciulla perseguitata e l'eroe o superuomo, per dirla con Eco). Per queste ragioni la formula di narrativa storico-popolare appare felice e particolarmente idonea a definire le caratteristiche formali dei testi indagati.

CAPITOLO 1
L'OTTOCENTO NARRATIVO E IL GENERE STORICO:
IL DIBATTITO TEORICO-CRITICO

1.1 Uno sguardo d'insieme: l'affermazione della narrativa storica in Europa e in Italia

La fortuna editoriale e il favore di pubblico registrati dal romanzo storico in età moderna hanno sollecitato, sin dalla sua fioritura all'interno del panorama primo ottocentesco, un ricco, vivace ed articolato dibattito critico e teorico.

Il polo gravitazionale intorno al quale orbitano gli innumerevoli studi sul genere (ammesso che di un genere preciso si tratti) è identificabile, con somma semplificazione, nella dialettica romanzo-storia: il fatto che ciascuno dei due termini in relazione dia luogo a un campo di significazioni estremamente vario, non privo di estensioni, con conseguente complicazione dal semplice al molteplice del campo delle interpretazioni, può fornire un'idea intuitiva della complessità della questione.

Si aggiunga che è sufficiente un cambio di variabili (le trasformazioni socio-culturali o il mutare di categorie come la considerazione del tempo o il senso della storia) per rimescolare le carte ed accrescere il numero di soluzioni che l'equazione può ammettere.

È, metaforicamente, quanto avvenuto a proposito del romanzo storico, sicché sarà possibile delinearne soltanto i momenti essenziali, gli snodi non eludibili, con l'avvertenza che il dibattito è colto qui con circoscrizione al

contesto italiano e a quei soli modelli europei che più lo hanno influenzato ed orientato.

Quanto alla delimitazione alla modernità, di cui si assume come principio da un lato la rivoluzione industriale inaugurata dalla Gran Bretagna e dall'altro la rivoluzione politica promossa dalla Francia, sono necessarie alcune precisazioni: se è fuor di discussione che fra storia e romanzo, fra romanzo e storia, sussista sin dai tempi più antichi una tendenza reciproca allo sconfinamento nei rispettivi campi di pertinenza, è parimenti acquisito che il loro intreccio, su base programmatica e sistematica, abbia rappresentato uno degli elementi più significativi della modernità letteraria. In questo senso, troviamo alle origini di una teoria del romanzo nella modernità la filosofia hegeliana: per il pensatore di Stoccarda il problema filosofico del romanzo si radica nella questione dell'irreparabile scomparsa dell'epos e della possibilità stessa della sua sussistenza nel succedersi delle epoche universali. Già nella *Filosofia del diritto* del 1820-21, Hegel paragona la fase della storia universale legata al mondo e all'arte degli antichi alla giovinezza, associando la fase corrispondente al mondo e all'arte dei moderni alla maturità, evidenziandone il tratto specificamente distintivo nell'«educazione pratica per mezzo del lavoro»¹ ad essa propria. Il senso di questo paragone si precisa successivamente nella *Filosofia della storia universale* (le cui lezioni datano agli anni Venti, con successiva pubblicazione presso Gans nel 1837):

Ciò va inteso nel senso per cui la giovinezza non è ancora l'attività del lavoro, non è ancora lo sforzo tendente a raggiungere un limitato fine dell'intelletto, ma piuttosto la concreta freschezza vitale dello spirito.²

¹ G.F.W. HEGEL, *Lineamenti di filosofia del diritto*, (1820-21), Bari, Laterza, 1965, p. 176.

² ID., *Lezioni sulla filosofia della storia*, vol. III, a cura di G. Calogero e C. Fatta, Firenze, La Nuova Italia, 1963, p. 5.

Diversa è la situazione dello stato adulto del mondo, che «vive nel lavoro per un fine oggettivo, a cui tende con coerenza, anche contro la sua individualità»³; la modernità è dominata anzi dall'universalità e dall'oggettività del lavoro e della sua divisione e conseguentemente svuotato della «concreta freschezza vitale dello spirito»: in questo mondo, sempre più costruito sull'astrazione del produrre, in cui la forza lavoro dell'uomo è progressivamente minacciata dall'efficienza della macchina, nasce il romanzo, definito da Hegel, come «moderna epopea borghese»⁴, incarnando l'estremo residuo di poesia che lo sviluppo storico lasci alla coeva realtà industriale.

Di questa realtà il romanzo riesce ancora a rendere la «totalità», categoria nodale che sarà mutuata da Lukàcs nella *Teoria del romanzo* e ne *Il romanzo storico*: per Hegel si tratta di una totalità degradata rispetto a quella autentica dell'epos, proprio perché manca ai moderni «la condizione del mondo originariamente poetica»⁵ nel quale vivevano gli antichi. I moderni dispongono invece di un mondo «ordinato a prosa»⁶, che è in definitiva il mondo arido e repressivo del lavoro meccanico.

Ciò che importa ricavare dal pensiero hegeliano ai fini del nostro discorso è che identificare nel romanzo l'espressione della coscienza della borghesia, instaurando ellitticamente un confronto con il ruolo esercitato dall'epos nell'antichità, significa additarlo quale testimone privilegiato per ripercorrere (e sottoporre ad interpretazione) le trasformazioni della modernità. Muovendo da questa considerazione, si potrebbe arrivare ad affermare che il romanzo storico, per la particolare declinazione morfologica che attua sulla forma romanzo, sia un osservatore particolarmente prezioso per ripercorrere le tappe evolutive della storia

³ Ivi, pp. 5-6.

⁴ Id., *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 1447.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

della borghesia: la formazione prima, l'ascesa poi e la vittoria infine (che è insieme politica, economica e sociale) da essa riportata a scapito del vecchio ceto aristocratico con conseguente sostituzione dei modelli sociali e culturali sino ad allora imperanti con i propri. Questa ipotesi, del romanzo storico come particolare incarnazione dello *Zeitgeist* moderno, di volta in volta sottoposta a verifica, rappresenta l'impianto di fondo della presente dissertazione.

L'Ottocento, secolo cui è ristretto l'ambito d'indagine per via della collocazione dei testi che entreranno a far parte del nostro discorso, si mostra in questo senso momento peculiare. Delle molte ragioni che inducono a considerarlo tale sarà sufficiente elencare le seguenti: il significato che gli avvenimenti storici di quest'epoca, tra cui appunto l'avvento della nuova classe borghese, hanno assunto nella formazione degli Stati e delle società moderne; l'affermarsi dell'idea, propriamente ottocentesca, che lo sviluppo storico, lungi dall'essere casuale o determinato da fattori estrinseci, obbedisca ad una sua propria logica; il forte impulso al rinnovamento degli studi storici, in concomitanza e in risposta alla crescente affermazione del pensiero e del metodo scientifico.

I maggiori contributi alla storiografia romantica provennero dall'area germanica e non a caso essa si fondò preminentemente sui presupposti teorici dell'idealismo herderiano ed hegeliano (da noi fugacemente toccato)⁷, ma significativa fu anche l'influenza di un maestro della storiografia classica come Tucidide, la cui lezione fu riscoperta e attualizzata: è infatti tucididea la visione, che l'Ottocento mutua, della

⁷ Cfr. per Hegel: C. CESA, *Introduzione* a G.F.W. HEGEL, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, in *Hegel*, vol. I, Milano, Mondadori, 2008, pp. XV-LI; S. DELLEVALLE, *Introduzione* a G.F.W. HEGEL, *Filosofia della storia universale*, in *Hegel*, vol. II, Milano, Mondadori, 2008, pp. 7-60; cfr. per Herder: J.G. HERDER, *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, a cura di Valerio Verra, Bologna, Zanichelli, 1971; F. VENTURI, *Introduzione* a J.G. HERDER, *Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità: contributo a molti contributi del secolo*, Torino, Einaudi, 1971.

verità storica come acquisizione per sempre, condotta attraverso l'indagine attentissima dei fatti, votata ad una scrittura finalizzata all'«utile», designata a mostrare sulla base dell'esempio del passato le condizioni di progresso per il futuro.

Si tratta di aspetti che, pur sommariamente rilevati, concorrono a definire la temperie culturale dell'epoca: è, cioè, su questo sostrato che il romanzo si avvia a divenire forma egemone e il genere storico a prosperare.

Se guardiano al contesto italiano, registratone il ritardo rispetto ai fermenti che già dalla metà del Settecento percorrevano le grandi letterature europee (l'inglese, la tedesca, la francese), il momento zero del dibattito che riguardò il romanzo storico deve essere rintracciato nella polemica classico-romantica, con il primo netto schieramento antagonista tra detrattori e sostenitori di nuove (o rinnovate) forme espressive, che adoperando una cesura (o un rinnovamento) rispetto a quelle consegnate dalla tradizione, potessero favorire un allargamento tanto della schiera dei produttori di letteratura quanto della base sociale dei suoi fruitori:

Non si può chiamare fiorente la coltura d'una nazione quando ella vanta soltanto qualche grande scrittore; ma bensì quando oltre i rari ottimi, ella ne possiede molti buoni, mediocri moltissimi, cattivi pochi; e v'aggiunge infiniti lettori giudiziosi. Allora si forma, dirò così, un'invisibile catena d'intelligenza e di idee tra il genio che crea e la moltitudine che impara; si sente e s'indaga il bello con più profondità; i falsi giudizi sono più facilmente combattuti; ai veri grand'uomini è concessa la gloria e agli ingegni minori la fama.⁸

La più perentoria delle *Riflessioni un po' serie* espresse nel capitolo conclusivo delle *Avventure* rappresenta allo stesso tempo un'aspra denuncia e un auspicio fremente: «mancando noi di romanzo, di teatro comico e di

⁸ P. BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno*, (1816), a cura di Giorgio Alessandrini con prefazione di Carlo Muscetta, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, p. 105.

buoni giornali, manchiamo di tre parti integranti d'ogni letteratura»⁹ aveva scritto Borsieri in precedenza.

C'è ancora un passo delle *Avventure* che val la pena di scorrere, quello in cui all'accusa classicista che i romanzi rappresentano «una via di mezzo tra il *vero* e il *verosimile*, fra la *prosa* e il *verso*, e sono un genere anfibio, senza utilità né diletto», all'invito ad opporre ai «freddi romanzieri» «il Tasso e i nostri storici»¹⁰, Borsieri così risponde:

Dire che i buoni romanzi non sieno utili è un mentire per la gola; [...] Volere infine che i nostri storici bastino a tutto, è lo stesso che mostrare poco discernimento. Poiché Machiavelli, Guicciardini, Sarpi, ecc., ecc., sono storici più o meno grandi e in vita loro non ebbero rivali presso le altre nazioni. Ma costoro giovano più ad istituire gli uomini di Stato e i capitani e i principi, che non l'umile ed oscuro cittadino. E mi sovviene dippiù che l'immortale Bacone, ove parla delle storie finte [...] afferma che la storia vera [...] ha bisogno di essere sorretta colle invenzioni della finta; e ch'essa accortamente può presentare ai lettori, felici od avversi avvolgimenti di cose, secondo l'intrinseco valore delle azioni, i dettati d'una giustizia vendicatrice. [...] e che per tal guisa non si provvede al diletto soltanto, ma anche alla grandezza dell'animo e al progresso de' costumi.¹¹

La difesa del romanzo rivela in controluce alcune delle direzioni che sarebbero state intraprese in nome del tanto auspicato rinnovamento letterario: la mistione della *storia vera* con la *finta*, prezioso artificio tecnico, nelle mani dello scrittore impegnato, per integrare il non detto o il tralasciato dalla storia ufficiale; il diletto, non fine a se stesso ma sostanziato attraverso la conoscenza del passato e declinato in funzione della volontà di progresso civile.

L'urgenza, propugnata da Borsieri come da Berchet o Di Breme, di porre rimedio al «difetto di prosa»¹² delle italiche lettere, promuovendo lo scardinamento di un sistema letterario sostanzialmente elitario

⁹ Ivi, p. 85.

¹⁰ Ivi, pp. 81-2.

¹¹ Ivi, p. 85.

¹² Ivi, p. 83.

autoreferenziale e chiuso alle attese della collettività, unitamente all'esigenza per la letteratura di divenire interprete della coscienza del popolo in una recuperata dimensione educativa e veicolare su larga scala idee e temi politici, si compendierà nei decenni successivi nella frequentazione, sempre più assidua da parte degli scrittori, del *componimento misto di storia e d'invenzione*. Il romanzo, *genere anfibio*, trova cioè in questa fase che è allo stesso tempo di transizione e di fondazione il più fertile spazio vitale nella declinazione, tra le tante tipologie morfologiche, in romanzo storico, ovvero se vogliamo nella sua soluzione *più marcatamente anfibia*.

1.2 Il romanzo storico italiano, dagli albori agli anni Settanta

L'idea di scrivere romanzi storico-patriottici e novelle storiche incontra in Italia già diversi anni prima del 1821 (anno in cui appaiono le prime traduzioni in italiano delle opere di Scott e in cui Manzoni prende a scrivere il *Fermo e Lucia*) autorevoli sostenitori, da Filangeri a Foscolo e perfino a Leopardi, traducendosi però in tentativi assai mediocri e indisciplinati. La fase di gestazione del vero e proprio romanzo storico (a tacere cioè dei romanzi archeologici di Verri e di Cuoco) può esser fatta risalire al 1815-16, a quando cioè Balbo si cimenta nella prova del *Manfredi di Blandrate del tempo della lega lombarda* (ma fin dal 1811 Balbo aveva pensato a un'opera su *Giulio II*) e lascia incompiuto un romanzo storico in forma epistolare, le *Lettere di Alfonso d'Este a Isabella di Savoia*.

Tra gli anni '20 e '30 il romanzo storico vive una stagione di straordinaria proliferazione, destinata a perdurare fino ai primi anni '40: sollecitati dalla circolazione delle prime traduzioni di Walter Scott (che si devono a Gaetano Barbieri, il quale tra il 1819, anno della pubblicazione, e il 1822 attese alla versione dell'*Ivanohe* e già nel 1821 aveva provveduto a quella del *Kenilworth*), vengono pubblicati in rapida successione *La calata degli Ungheri in Italia nel Novecento* (1822, su «Il Ricoglitore») e *Il ritorno dalla Russia* (1824) di Davide Bertolotti, *I Lambertazzi e i Geremei, cronaca di un trovatore* di Defendente Sacchi, *Alessio o gli ultimi giorni di Psara* (1827) di Angelica Palli, *Sibilla Odaleta. Episodio delle guerre d'Italia alla fine del secolo XV* (1827), *La fidanzata ligure ossia usi, costumanze e caratteri dei popoli della Riviera ai nostri tempi* (1828), *I prigionieri di Pizzighettone* (1829), *Falchetto Malaspina* (1830), *Preziosa di Sanluri, ossia i Montanari sardi* (1832), *Torriani e Visconti* (1839) di Carlo Varese, e ancora *Il castello di Trezzo* (1827) e il *Falco della rupe o la*

guerra di Musso (1829) di Giovan Battista Bazzoni, *Cabrino Fondulo, frammento della storia lombarda sul finire del sec. XIV e sul principiare del XV* (1827) di Vincenzo Lancetti, *La battaglia di Benevento. Storia del secolo XIII* (1827) e *L'assedio di Firenze* (1836) di Francesco Domenico Guerrazzi, *Ettore Fieramosca ossia La disfida di Barletta* (1833) e *Niccolò de' Lapi, ovvero i Palleschi e i Piagnoni* (1841) di Massimo D'Azeglio, *La monaca di Monza. Storia del secolo XVII*, Luisa Strozzi (1833) e *Il Conte Ugolino della Gherardesca e i Ghibellini di Pisa* (1843) di Giovanni Rosini, *Marco Visconti. Storia del Trecento cavata dalla cronache* (1834) di Tommaso Grossi, *Il Duca d'Atene* (1837) di Niccolò Tommaseo, *Margherita Pusterla* di Cesare Cantù (1838), solo per citare alcuni esempi di una copiosissima messe che annovera oltre cento titoli e che ha ovviamente la propria punta di diamante ne *I promessi sposi* (1827, poi 1840) di Alessandro Manzoni.

Anticipiamo qui che la critica è generalmente concorde nel considerare conclusa la fase di gestazione del romanzo storico italiano con il 1827, «il grand'anno del romanzo storico»¹³, come lo avrebbe definito Sergio Romagnoli in un famosissimo studio sul genere apparso nel 1968: a quell'altezza sono da collocare in effetti i primi frutti veramente maturi del genere, attestanti la piena assimilazione dei canoni e dei moduli scottiani. «Era nato il romanzo storico risorgimentale» – avrebbe poi aggiunto Romagnoli – ravvisando la presenza di «scintille patriottiche»¹⁴ nel tessuto narrativo di queste opere, in specie in quelle del 1827: in effetti denominatore comune è la tensione politica e ideologica che soggiace alla scrittura, mentre discutibile è in molti casi il valore estetico ed artistico.

¹³ S. ROMAGNOLI, *Il romanzo storico*, in ID., *Narratori e prosatori del Romanticismo*, in «Storia della letteratura italiana», diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. VIII, *Dall'Ottocento al Novecento*, Milano, Garzanti, 1968, p. 18.

¹⁴ Ivi, p. 40.

Detto che un'accelerata decisiva alla frequentazione del romanzo storico è fornita proprio dall'autorevole esempio manzoniano, è la capacità di interpretare le esigenze della modernità, proprio attraverso la costitutiva eterogeneità, a decretare la fortuna del romanzo storico: sul piano propriamente letterario il fittizio della narrazione, giocata su intrecci appassionanti, assolve alla funzione di catalizzare l'attenzione del lettore, mentre l'elemento-storia (con la sua capacità di veridizione) contribuisce con forza alla legittimazione della materia romanzesca in un contesto culturale notoriamente refrattario alle innovazioni e immancabilmente ostile a quanto esuli dal «canone»; sul piano politico-paideutico lo svolgimento della diegesi in tempi ormai trascorsi permette poi la divulgazione degli ideali patriottici, aggirando la temuta censura; la pubblicazione periodica, sempre più in voga in questo periodo, in appendice a riviste e giornali, fa il resto, assicurando una diffusione capillare e una facile fruizione.

Nel ventennio 1820-1840, il romanzo storico vive dunque un improvviso *exploit*, divenendo ad un tempo il modulo narrativo più discusso dai critici e più diffuso tra il pubblico: più complesso e problematico appare invece il trentennio successivo, attraversato da istanze divergenti, che sottoporranno il genere storico, tra continuità e discontinuità con il recente passato, a ristrutturazioni, variazioni e adattamenti statutari alle mutate esigenze dei tempi.

Intorno alla metà degli anni Quaranta gli scrittori di maggior rilievo della narrativa storica in Italia si ergono a protagonisti del dibattito critico in merito alla formalizzazione della convivenza di vero e immaginario così come su molte altre questioni teoriche inerenti il genere. I due più illustri rappresentanti, in particolare, fanno registrare posizioni diametralmente opposte: da un lato Manzoni procede alla sconfessione del genere, sancendo l'incompatibilità di storia e invenzione (il romanzo in sé è opera di pura falsificazione e pericoloso è il potere di mistificazione che esercita sul vero

storico)¹⁵, dall'altro Guerrazzi provvede ad un'esaltazione delle possibilità offerte dalla congiunta fruizione degli strumenti storiografici e romanzeschi.

Importante anche il contributo di un intellettuale come Carlo Tenca, che dalle colonne della «Rivista Europea» si scaglia contro la decadenza della produzione letteraria coeva, contro l'industrializzazione dell'attività di romanziere, contro un giornalismo e una critica militante particolarmente nefasti in ragione di una deprecabile partigianeria. Tenca non manca di indicare come il romanzo abbia fatto segnare una deriva verso aspetti marginali e irrilevanti, cedendo alle lusinghe del nuovo pubblico di massa e assecondandone le aspettative:

[...] divenne trastullo e balocco della moltitudine; compiacque a' suoi capricci, alla sua vanità, alla sua ignoranza, si lasciò deridere, spregiare, ingiuriare, ma ottenne il suo scopo mercantile.¹⁶

In un rapporto con il pubblico da codificare su nuove basi risiede, dunque, per il critico milanese (autore a suo tempo, nel 1841, di una parodia del romanzo storico con *La Cà de' cani. Cronaca milanese del secolo XIV cavata da un manoscritto di un canottiere di Barnabò Visconti*) il nodo della questione e la possibilità residua per chi esercita la professione delle lettere di recuperare una dimensione socialmente rilevante.

Nonostante la presenza di una schiera di detrattori rinfoltita e rinvigorita dalla sconfessione manzoniana, nonostante gli intenti parodici di Tenca, il romanzo storico, in una forma ancora sostanzialmente classica ancorché in

¹⁵ È del 1845 il saggio *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, con cui Manzoni paventa l'esatto ribaltamento dell'assioma iniziale su cui si sosteneva il genere: chiamati A il vero della storia e B l'invenzione romanzesca, se prima A legittimava con la sua portata di verità B, adesso B delegittima con la sua carica di finzione A.

¹⁶ C. TENCA, *Delle condizioni dell'odierna letteratura in Italia*, in «Rivista Europea», I sem., fasc. 2, febbraio 1846.

trasformazione, perdura in Italia più che altrove¹⁷, persistendo le premesse storico-sociali per cui il modello da esso rappresentato potesse ancora funzionare; al contempo iniziano ad essere sempre più frequentati il racconto autobiografico e la prosa memorialistica.

I monumentali romanzi di Nievo e Rovani si collocano al crocevia di queste istanze: con i *Cento anni* e le *Confessioni* la memoria storica viene infatti filtrata attraverso la memoria individuale; decadono così le componenti statutarie del romanzo storico di primo Ottocento, che si caratterizza per l'onniscienza e l'impersonalità del narratore e la sua estraneità ai fatti narrati.

I *Cento anni* rappresentano in un certo senso una parodia dello zelo documentale ostentato dai primi romanzieri storici: lì esso certificava l'attendibilità dei fatti narrati; qui il narratore è sì uno storico che passa al vaglio di fonti documentali e infine propone i ricordi del nonagenario Giocondo Bruni, testimone diretto degli avvenimenti evocati, ma esplicita ripetutamente la propria incertezza sull'attendibilità di quanto narrato, insinuando nel lettore il tarlo del dubbio che una ricostruzione autentica della verità storica sia impossibile (il che, va da sé, ha delle ripercussioni sul patto narrativo, minando dalle fondamenta quella fiducia che il narratore primo-ottocentesco aveva cementato con il lettore).

¹⁷ Si pensi alle altre opere di Guerrazzi, da *Isabella Orsini Duchessa di Bracciano* (1844) a *Il marchese di Santa Prassede* (1853) a *Beatrice Cenci. Storia del secolo XVI* (1854), con le sue pagine sulla corruzione politica, fino a giungere alle ultime prove, *Pasquale Paoli* (1860), che celebra attraverso la figura dell'eroe corso il sacrificio dei seguaci del generale Garibaldi, e *Paolo Pelliccioni* (1864), storia di un bandito nella Roma di Sisto V. Si pensi poi al primo Rovani, autore di tre romanzi storici, che egli stesso definì «classici», come *Lamberto Malatesta o i masnadieri degli Abruzzi* (1843), *Valenzia Candiano o La figlia dell'ammiraglio* (1844), *Manfredo Pallavicino o I Francesi e gli Sforzeschi* (1846), nei quali pure è in nuce quel processo di «erosione» del romanzo storico – descritto da GUIDO BALDI in *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1967 – da cui sarebbero germinati i *Cento anni* (per una più approfondita analisi si rimanda al §1.7). Si pensi ancora a Nievo, che nell'*Angelo di Bontà* (1856) evoca vent'anni di storia veneziana, dal 1749 al 1768.

È una sconfessione degli strumenti della storiografia, della esasperante pratica di «rovistare negli archivi», condannando «la mente e la fantasia [...] alla schiavitù della schiena».¹⁸

La storia, che l'autore racconta, muove da cento anni innanzi per arrivare al presente della scrittura: c'è dunque (come pure in Nievo) la *consecutio* di livelli cronologici diversi, dal passato come storia alla storia come presente.

Cento anni è il titolo del nostro lavoro, e *Cento anni* dovremo veder passar di fuga innanzi a noi, cominciando dalla metà del secolo andato e chiudendo alla metà del secolo corrente.¹⁹

Prescindendo dalla prassi documentale, Rovani mostra poi – dato quanto mai precipuo, che sottolinea la singolare distanza dalle opere primottocentesche – di voler conferire alla propria ricostruzione storica le fogge della cronaca mondana e del resoconto di costume:

Vedremo le parrucche cadenti a riccioni stare ostinate contro i topè; vedremo il topè subire più modificazioni e concentrarsi nel codino col chiodo. [...] Vedremo la cipria, che imbiancava i capelli neri, di mutamenti in mutamento, svolgersi in quell'empiaastro che oggi fa diventar neri i capelli bianchi. [...] D'altra parte vedremo il progresso dello spirito umano, pur subendo le altalene dei capricci della moda, trovare la sua uscita e andare innanzi. E vedremo le arti camminare a spinapesce, perché il nostro romanzo dev'essere anche un trattato d'estetica – [...] calcheremo per cento anni il palco e la platea dei nostri teatri; e vedremo lo spiegarsi e il ripiegarsi e l'estendersi e l'accartorciarsi della musica; e nella nostra lanterna magica passeranno le ombre dei poeti, dei letterati, dei pittori, dei pensatori; attraverseremo, dunque, a dir tutto, i decorsi cento anni, scegliendo i punti salienti dove le prospettive si trasmutano allo sguardo e dove si presenta qualche elemento nuovo di progresso o di regresso, di bene o di male, che dalla vita pubblica s'infiltri nella privata.²⁰

¹⁸ G. ROVANI, *Cento anni*, con introduzione di Folco Portinari, Torino, Einaudi, 2008, p. 3.

¹⁹ Ivi, p. 6.

²⁰ Ibidem.

In Nievo il narratore è testimone diretto dei fatti e in più e più luoghi rimarca la propria presenza «in fabula», a partire dall'esordio: «Io nacqui Veneziano ai 18 Ottobre del 1775 [...] e morirò per la grazia di Dio Italiano [...]».²¹ L'*Io* dell'incipit, prima parola del testo, sarà scandito a più riprese, fino quasi a permearlo: esso rappresenta l'operatore logico che lega confini temporali da romanzo storico all'immediata contemporaneità (lo spaccato cronologico di cui si racconta procede dal 1775 al 1858, anno in cui Nievo prese a scrivere il romanzo, che apparve però postumo nel 1867) e innesta la componente autobiografica – la vita dell'ottuagenario Carlo Altoviti – nel flusso della grande Storia, legandone inscindibilmente la narrazione agli eventi memorabili accaduti nel corso dell'esistenza del protagonista narrante:

[...] nulla sarebbe di strano o degno di essere narrato, se la mia vita non correva a cavalcione di questi due secoli che resteranno un tempo assai memorabile massime nella storia italiana. [...] La circostanza, altri direbbe la sventura, di aver vissuto in questi anni mi ha dunque indotto nel divisamento di scrivere quanto ho veduto sentito fatto e provato dalla prima infanzia alla vecchiaia, quando [...] aveva assistito all'ultimo e ridicolo atto del gran dramma feudale.²²

La soluzione omodiegetica, con l'abbandono dell'impersonalità e la ricostruzione degli eventi affidata al filtro soggettivo della memoria individuale, sposta l'asse del rapporto storia-narrazione sensibilmente verso il romanzesco. Ma per contro emergono due elementi che caratterizzeranno la narrativa successiva: l'avvicinamento prospettico della storia alla contemporaneità (molti dei romanzi storici o antistorici, per dirla con

²¹ I. NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, con prefazione di Emilio Cecchi, Torino, Einaudi, 1964, p. 3.

²² Ivi, pp. 3-4

Spinazzola²³, successivi avranno ambientazione contemporanea o ultracontemporanea) e il prevalere della microstoria sulla macrostoria. Per l'analisi di questi processi di continuità con le forme romanzesche che si affermano nell'ultimo ventennio dell'Ottocento (dal romanzo verista di Giovanni Verga alla narrativa di Federico De Roberto) si rimanda al capitolo conclusivo.

²³ Cfr. V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

1.3 Romanzo, romanzo storico e storia nella critica italiana di fine Ottocento e inizio Novecento: Villari, Croce e gli altri

Mentre alla fine dell'Ottocento l'attenzione che la critica letteraria riserva al *componimento misto di storia e d'invenzione* tende a concentrare e ridurre il dibattito intorno a *I Promessi Sposi*, una spinta in altre direzioni interpretative è offerta dai teorici della storiografia.²⁴ Oggetto privilegiato dell'indagine da essi condotta è, sulla base della sussistenza di una relazione organica tra romanzo storico e storiografia, lo studio del rapporto tra i fini perseguiti da quest'ultima in ossequio al proprio statuto epistemologico e quelli cui, per altra via opposta alla scienza, mira l'arte.

Un contributo significativo si deve a Pasquale Villari, già docente di storia all'Università di Pisa, fondatore dell'Istituto di Studi Superiori di Firenze, deputato e Ministro della Pubblica Istruzione nel primo gabinetto Rudinì, oltre che autore di studi su Savonarola e Machiavelli e delle famigerate *Lettere meridionali* in cui fu tra i primi (all'altezza del 1875) a dibattere la questione del ritardo del Mezzogiorno nell'economia nazionale.²⁵

In un saggio del 1891, *La storia è una scienza?*, poi rimaneggiato, Villari riconosce alla storiografia, i cui fini assimila comunque a quelli delle scienze naturali, tre elementi costitutivi: «il fatto», alla cui ricerca è deputata l'erudizione storica, «la rappresentazione del fatto», propria della

²⁴ Cfr. R. MANSELLI, *La storiografia dal Romanticismo al Positivismo*, in AA.VV., *Cultura e società in Italia nell'età umbertina. Problemi e ricerche* - Atti del primo Convegno, Milano 11-15 settembre 1978 - Centro di ricerca Letteratura e cultura dell'Italia unita, Milano, Vita e Pensiero, 1981.

²⁵ Per una comprensione generale dell'opera storica e storiografica di Villari, cfr. F. TESSITORE, *La storiografia come scienza*, (1982), e *Scienza e vita, decadenza e rinascenza da Settembrini a Villari*, (1985), ora in ID., *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, Roma, Edizioni di storia della letteratura, 1997, vol. III, pp. 141-87 e 121-39.

Un'accurata ricognizione della storiografia villariana si deve a M. MORETTI, *La storiografia italiana e la cultura del secondo Ottocento. Preliminari ad uno studio su Pasquale Villari*, in «Giornale critico della filosofia italiana», LX, 1981, pp. 300-72; lo stesso Moretti è autore del più recente studio *Pasquale Villari storico e politico*, Napoli, Liguori, 2005.

storia narrativa – «lavoro in parte non piccola letterario» per lo storico e politico partenopeo che in esso riconosce dunque una componente propria della rappresentazione artistica, classificabile come immaginativa nella sua peculiarità di «farlo rivivere» – e in terza istanza «la connessione logica dei fatti», prodotto di una scienza della storia rigorosamente fondata.²⁶

Proprio a partire da questa elaborazione teorica Villari interpreta la vicenda del romanzo storico del secolo che si avvia al tramonto; la nascita e l'enorme successo nei primi decenni dell'Ottocento sono indicati come indizi inequivocabili della crisi attraversata dalla storiografia illuministica, che incapace di attestarsi quale «ricerca delle leggi regolatrici dei fatti» e «dello spirito animatore di essi» aveva finito per risolversi in una «raccolta di osservazioni più o meno acute, secondo l'ingegno dello scrittore».²⁷

Oltre a questi limiti metodologici, la narrazione storica si era sclerotizzata, a detta di Villari, in una forma «monotona, senza calore e senza colore», in risposta alla quale si affermò la pratica del romanzo storico:

Se in essa [la storiografia] l'elemento letterario, artistico fosse veramente, come alcuni credono, cosa di secondaria importanza, le conseguenze di una tale esclusione non si sarebbero molto avvertite. Ma la prova che invece è necessario alla storia, si ha nel fatto, che, trovando ora chiusa la porta, esso se ne aprì un'altra, creando addirittura un nuovo genere letterario. Questa fu, io credo, la causa principale che dette origine al romanzo storico e così rapida prodigiosa popolarità a Walter Scott, il quale ne fu, come disse il Manzoni, l'Omero. Da questi romanzi, esclamò allora il lettore, e non aveva tutti i torti, s'impara più storia viva e vera che non da tutte le narrazioni filosofiche ed erudite degli storici.²⁸

²⁶ Il contributo fu ripubblicato con alcune variazioni in P. VILLARI, *Scritti vari*, Bologna, Zanichelli, 1894, pp. 3-136; si farà comunque riferimento alla prima idea del testo, citando da ID., *La storia è una scienza?*, in «Nuova Antologia», serie III, voll. XXXI, XXXII e XXXIV, 1° febbraio, 16 aprile e 16 luglio 1891, pp. 409-36, 609-36 e 209-25. I virgolettati fin qui riportati si ritrovano in vol. XXXI, p. 436.

²⁷ Ivi, p. 422.

²⁸ Ivi, p. 423.

L'espulsione dell'elemento artistico-letterario dal modello storiografico promosso dal carattere astratto e razionalistico dell'Illuminismo avrebbe insomma posto le premesse per la nascita e l'affermazione del nuovo genere letterario *misto di storia e d'invenzione*.

La considerazione che «la soppressione d'ogni colorito dei luoghi, dei tempi, delle passioni, era stata per la storia come l'amputazione di un organo vitale il quale aveva perciò cercato e trovato modo di vivere da sé»²⁹, avrebbe però sollecitato, chiusa la parentesi romantica, gli storici a porsi una domanda:

[...] Se è possibile descrivere con calore e vivacità, mescolando, come fa il romanzo storico, fatti veri e fatti immaginari, non potrebbe la storia fare altrettanto narrando solo i fatti accertati e veramente seguiti?³⁰

È un passaggio fondamentale, perché su questa consapevolezza, acquisita per il tramite del successo di pubblico dei romanzieri alla Scott, la nuova storiografia ottocentesca eresse la propria dottrina, avviando contestualmente la crisi del romanzo storico. Se la separazione dell'elemento artistico dalla storia aveva dato origine al genere, era naturale che questo dovesse perdere la sua ragion d'essere e decadere, nel momento in cui la storia fosse stata capace di applicare l'espressività dell'arte alla narrazione esclusiva dei fatti accertati:

Ed in vero, da questo momento l'importanza del romanzo storico rapidamente scemò; esso cominciò rapidamente a decadere fino a che scomparve quasi del tutto, per dar luogo al romanzo di genere, al romanzo psicologico. E allora non si disse più che la storia s'imparava assai meglio dai romanzi. Quando, invece, si voleva condannare una storia come artificiosa e fantastica, le si dava nome di romanzo, ed il Manzoni, che era stato tra noi l'autore illustre del più celebre romanzo

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ivi, p. 424.

storico, ne fece il processo e pronunciò la più severa condanna del genere.³¹

Il ragionamento assertivo è stringente, ma per quanto si voglia avallare la dimostrazione teorica è evidente che la prassi ponga poi problemi di resa non facilmente eludibili: che è infondo quanto dimostra la parabola di Alessandro Manzoni, il quale, maturata la più totale sfiducia rispetto alle possibilità offerte dal *componimento misto di storia e d'invenzione* di interpretare la verità storica, aveva sconfessato il romanzo e virato verso altre soluzioni, recuperando dal secolo dei lumi (sembra quasi un paradosso a fronte delle indicazioni precedenti di Villari) una forma più controllata di scrittura, quale quella pamphlettistica.

Alla posizione espressa dall'allora Ministro dell'Istruzione fa seguito quella di un altro illustre figlio di Napoli, Benedetto Croce, che si occupa a più riprese delle questioni legate al romanzo storico, gettandone le premesse sin da quel 1893, cui risale la prima stesura della memoria su *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*³². È qui profilata la dicotomia tra storiografia, che deve attenersi a fatti rigorosamente accertati narrando solo quanto realmente accaduto e respingendo ogni intrusione della fantasia, ed arte, intesa come rappresentazione del «possibile» e dunque non soggiacente a restrizioni di sorta.

Muovendo da questo postulato generale, dopo aver sostenuto la totale appartenenza del romanzo storico al mondo della creazione artistica *stricto*

³¹ Ivi, p. 426. Importanti, per una più articolata comprensione delle posizioni villariane, le pagine di Maurizio Martirano su *Le linee dello storicismo di Villari negli scritti metodologici*, introduzione a P. VILLARI, *La storia è una scienza?*, a cura di M. Martirano, presentazione di Fulvio Tessitore, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999; così pure l'introduzione di Giuseppe Cacciatore a P. VILLARI, *Teoria e filosofia della storia*, a cura di Maurizio Martirano, Roma, Editori Riuniti, 1999.

³² B. CROCE, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, memoria letta il 5 marzo 1893, in «Atti dell'Accademia pontaniana», XXIII, 1893, pp. 1-29. Per un raffronto tra le posizioni di Villari e Croce su storia e storiografia, cfr. R. VITI CAVALIERE, *Controversie sulla storia, 1891-1893*, scritti di Benedetto Croce e Pasquale Villari, Milano, UNICOPLI, 1993; ma anche i capitoli finali del volume di M. DONZELLI, *Origini e declino del positivismo. Saggio su Auguste Comte in Italia*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 238-85.

sensu, in una appendice della memoria, Croce offre un'interessante angolazione rispetto al discorso *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, rintracciandovi di fatto una pregiudiziale genetica:

[...] il Manzoni era sotto il dominio di un concetto dell'arte, elevato bensì, ma troppo stretto, non essendosi mai sciolto dal pensiero, che fine proprio dell'arte sia il moralmente utile. È naturale che, in conseguenza di questo concetto, gli paresse inammessibile che all'arte sia mai lecita la confusione del vero di fatto col vero di fantasia, perché a questo modo essa non conseguirebbe più un fine utile (cioè il suo fine), e opererebbe a danno della verità e perciò del bene sociale. Movendo invece da un concetto che ponga l'arte come autonoma, la distinzione tra realtà e fantasia non ha ragion di essere, formando realtà e fantasia tutt'una cosa per l'artista non meno che per lo spettatore.³³

Non è dunque in discussione la possibilità del perseguimento di una duplice finalità, artistica e storiografica, da parte della poesia storica; questa possibilità in tanto ha diritto di cittadinanza, in quanto la poesia storica trae origine dal «bisogno di esporre la realtà storica con maggiore efficacia intuitiva» della storiografia propriamente detta e si avvale di «figure fantastiche, le quali, rispetto ai dati della tradizione adempiono l'ufficio del simbolo verso la cosa simboleggiata».³⁴ Il critico è chiamato ad una distinta valutazione dei due intenti, acquisizione che avrebbe non poco influenzato la prassi analitica dei due decenni successivi. Non sembra un caso che i primissimi studi novecenteschi sul romanzo storico siano informati da un'applicazione, talora maniacale, indirizzata al reperimento delle fonti storiche degli scrittori e finalizzata alla determinazione della loro fedeltà nella rielaborazione narrativa: questa pratica, che resta lontana da

³³ La memoria crociana fu raccolta poi con numerose aggiunte in ID., *Il concetto della storia nelle sue relazioni col concetto dell'arte. Ricerche e discussioni*, Roma, Loescher, 1896, e nuovamente ristampata con ulteriori modifiche in ID., *Primi Saggi*, Bari, Laterza, 1919. I passi che qui si citano fanno riferimento proprio a quest'ultima edizione del 1919 ed in particolare all'appendice intitolata appunto *I romanzi storici* (Ivi, p. 45)

³⁴ Ivi, p. 43.

teorizzazioni di ampio respiro e curiosamente è esplicita mentre Croce, che l'aveva sollecitata con le tesi del '93, virava verso nuove concettualizzazioni, ha senz'altro il merito di aver fornito una prima analisi sul funzionamento degli elementi interni di cui si sostanzia il racconto storico.

L'attenzione al nesso storia-invenzione, colto nel tessuto del romanzo storico italiano anteriore al '48 e variamente indagato, è centrale in studiosi come Adolfo Albertazzi, Giovanni Sforza, Luigi Fassò, Galileo Agnoli, Guido Mazzoni, Lorenzo Gigli, Vittorio Cian.³⁵ Quanto al ritardo con cui avvenne l'adesione ai moduli del romanzo storico in Italia, la chiave di lettura resta interna alla letteratura stessa; così, per Agnoli, risiede essenzialmente in «due ragioni evidentissime: una che i letterati di valore consideravano il romanzo una forma letteraria inferiore, l'altra che i letterati di minor conto non conoscevano la storia».³⁶

Molti studi volgono ad indagare il rapporto di dipendenza con l'opera di Scott (di vasta fortuna tra i nostri confini), nella convinzione che quella necessità di promuovere una letteratura popolar-educativa, di cui sopra abbiamo detto, abbia trovato proprio nell'adozione del modello offerto dallo scozzese lo strumento più idoneo: com'è naturale, ad esser orientato in direzione scottiana è soprattutto lo studio de *I Promessi Sposi*.

³⁵ A. ALBERTAZZI, *Il romanzo*, Milano, Vallardi, 1902; G. SFORZA, *I primi romanzi storici in Italia e le minute autografe de «I Promessi Sposi»*, introduzione a A. MANZONI, *Brani inediti dei Promessi Sposi*, Milano, Hoepli, 1905; L. FASSÒ, *Saggio di ricerche intorno alla fortuna di Walter Scott in Italia*, in «Atti della R. Accademia delle scienze di Torino», XLI, 1905, pp. 380-401; ID., *Giambattista Bazzoni (1803-1850): contributo alla storia del romanzo storico italiano*, Città di Castello, Lapi, 1906; G. AGNOLI, *Le origini del romanzo storico in Italia*, in «Rivista d'Italia», VIII, fasc. XII, dicembre 1905; ID., *Gli albori del romanzo storico in Italia e i primi imitatori di Walter Scott*, Piacenza, Favari, 1906; G. MAZZONI, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1913; L. GIGLI, *Il romanzo italiano da Manzoni a D'Annunzio*, Bologna, Zanichelli, 1914; V. CIAN, *Il primo centenario del romanzo storico italiano (1815-1824)*, in «Nuova Antologia», serie VI, 1919, pp. 241-50;

³⁶ G. AGNOLI, *Gli albori del romanzo storico in Italia e i primi imitatori di Walter Scott*, cit., p. 178.

A questo momento della critica si deve un'acquisizione importante, che sarebbe stata alla base degli studi successivi: il riconoscimento che l'elemento più sensibile di divaricazione tra le due opere risieda nella rinuncia manzoniana al «meraviglioso», ovvero all'elemento più tipicamente romanzesco usato da Scott.³⁷

La grandezza del romanzo del lombardo è riconosciuta, infatti, in quella specificità della quale difettano molti degli altri romanzi italiani precedenti e successivi: interpretare, attraverso il principio della verosimiglianza dell'invenzione, tutti i tratti propri dell'epoca prima studiata e poi artisticamente riprodotta, ovvero, in altri termini, introdurre il «vero» della storiografia (grida, bolle, personaggi documentati) nel romanzo ad integrazione del «verosimile», che ne è, in opposizione al «meraviglioso», l'elemento sostanziale e catalizzante. Inversa a quella seguita da Manzoni è pertanto ogni altra prassi narrativa in cui lo spazio del «vero» è potenziato al massimo grado ed il «verosimile» utilizzato in funzione meramente strumentale, come integrazione delle lacune (intenzionali o meno) della storia e come interpretazione dello spirito delle epoche passate.

Agnoli ravvisa l'osservanza di un confine creativo da non oltrepassare, mutuato dalle prescrizioni della storiografia umanistica, in quegli scrittori che avevano composto la poetica del verosimile come complemento al vero documentale tramandato dalla storia, additando il *Cabrino Fondulo* di Lancetti, apparso nello stesso anno de *I Promessi Sposi*, quale fulgido esempio di rappresentazione così modellata:

Finora tutti gl'imitatori dello Scott avevano mirato a descrivere un'epoca storica coordinando le notizie sugli usi e costumi intorno a un fatto di loro invenzione: nessuno aveva tentato di narrare un fatto storico supplendo con le proprie cognizioni a quelle circostanze che dalla storia sono taciute. [...] il Lancetti s'è proposto di salvare la

³⁷ Oltre all'espunzione che Manzoni operò di alcuni procedimenti tipici di Scott, come la diffusa tendenza ad intercalare canzonette nell'ordito del romanzo o a preporre delle epigrafi ai capitoli.

reputazione del romanzo storico, che già si discuteva vivacemente, che già era stato rifiutato come pericoloso da persone autorevoli, e volle fare un lavoro in cui la storia fosse rigorosamente rispettata, fino nei minimi particolari. L'esempio non era stato dato da Tucidide, Livio e Machiavelli?³⁸

La successiva rinuncia alla contaminazione di finzione e realtà e la conseguente scissione tra romanzo e storiografia sono invece retrospettivamente lette come concretizzazione di una delle argomentazioni con cui i sostenitori del nuovo genere romanzesco avevano controbattuto agli attacchi mossi dai classicisti: all'obiezione che la commistione di vero e verosimile fosse immorale in quanto corruttrice della veridicità della storia, essi opponevano la tesi che il romanzo storico rappresentava una forma scrittoria di transizione, necessaria per disporre i lettori ad uno studio piacevole e non monotono della storia, ma pur sempre preparatoria di un nuovo *habitus* di restituzione libresca della stessa.³⁹

Tornando al nodo dibattuto in questi anni, ovvero all'ascendenza europea del nostro romanzo storico, vanno però registrate anche le posizioni discordi di Gigli e soprattutto Mazzoni: per il primo il nuovo genere si sarebbe sviluppato in Italia con caratteristiche sostanzialmente nazionali, mutuando da Scott solo elementi accessori e superficiali; l'autore dei due poderosi volumi su *L'Ottocento* della vallardiana storia letteraria d'Italia, è invece sostenitore della decisiva influenza del modello manzoniano sui romanzieri nostrani.⁴⁰

Posizione mediana tra quella mazzoniana e quella che identifica in Scott il modello maggiormente operante, condivisa tra molti critici del tempo, è che l'imitazione dello scozzese indirizzi le scelte formali e di gusto per tutti gli anni Venti e che solo dai primi anni Trenta entri in competizione con il

³⁸ G. AGNOLI, *Le origini del romanzo storico in Italia*, in «Rivista d'Italia», cit., p. 899.

³⁹ Ivi p. 888.

⁴⁰ Cfr. L. GIGLI, *Il romanzo italiano da Manzoni a D'Annunzio*, cit., pp. 2-3; G. MAZZONI, *L'Ottocento*, cit., pp. 270-97 e 777-806.

magistero da questi esercitato l'assimilazione, comunque esteriore, del modello costituito dalla ventisettana di Manzoni, unitamente ad altri esempi provenienti dalla vicina Francia, su tutta la narrativa di Victor Hugo.⁴¹

A riportare il dibattito su un piano più segnatamente teorico provvede ancora Croce, la cui riflessione su queste categorie concettuali è vigile sin da *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* e va definendosi per successive approssimazioni. Tra il 1904 e il 1911 appaiono su «Critica» alcuni suoi saggi, poi raccolti in *La letteratura della nuova Italia*, che mostrano l'adozione di una mutata prospettiva:

La storia (e qui Manzoni serba piena ragione) non si apprende se non sui libri di storia, che la riferiscono con tutte le sue proprie circostanze, delle quali nessuna è trascurabile, e anche con tutte le sue dubbiezze.⁴²

Il giudizio, estrapolato dalle pagine critiche dedicate all'*Alcibiade* di Felice Cavallotti, testimonia dell'avvenuto superamento delle tesi sostenute nel 1893: l'affermazione che la storia può essere tramandata solo da opere di storia taglia fuori l'artista dalla pratica storiografica propriamente detta.

Per Croce allora lo scrittore che assume la storia all'interno della propria creazione ricade in una delle due fattispecie: o ne fa un uso pretestuoso, servendosene non già a fini didascalico-morali, ma come scenario di fondo su cui articolare la rappresentazione di scenari eroici, passionali, cruenti con il solo fine di catturare il lettore alla narrazione oppure esprime una sua «intuizione» della storia, affidandola ad un racconto che ne rispecchi la realtà, in una dimensione paideutica della fruizione.

⁴¹ Cfr. A. ALBERTAZZI, *Il romanzo*, cit., pp. 208-28; G. AGNOLI, *Gli albori del romanzo storico in Italia e i primi imitatori di Walter Scott*, cit., pp. 121-9.

⁴² B. CROCE, *Pietro Cossa-Felice Cavallotti*, in «Critica», III, 1905, pp. 173-202; Croce divise poi lo studio in due saggi indipendenti: *Pietro Cossa e Felice Cavallotti*, in *La letteratura della nuova Italia*, vol. II, (1914), Bari, Laterza, 1921, pp. 145-66 e pp. 167-77. Il passo citato si ritrova alle pp. 175-6.

Alla prima schiera appartiene Guerrazzi, alla seconda Rovani con Nievo. Nel saggio del 1909 su *Gli ultimi romanzi di F.D. Guerrazzi*, il giudizio di Croce è netto e dissacrante: discorrendo a proposito delle opere del livornese successive al '60 (dal *Pasquale Paoli* al *Buco nel muro*, dal *Paolo Pelliccioni* a *L'assedio di Roma*, fino al postumo *Il secolo che muore*), egli osserva come

L'arte di questi nuovi romanzi era sostanzialmente la medesima della *Battaglia di Benevento* e dell'*Assedio di Firenze*, della *Isabella Orsini* e della *Beatrice Cenci*, ossia non era, per parlar propriamente, arte. E non era arte perché l'arte ha per condizione lo schietto sentimento, corda che fu sempre debole nel Guerrazzi.⁴³

A Guerrazzi (e a quanti come lui) è negata tanto la finalità di interpretare la storia quanto la genuinità del sentimento ispiratore, vero indicatore del valore di un'opera d'arte. Ciò che nella sua prosa è possibile rintracciare è solo un certo «qual riscaldamento d'immaginazione», da indagare in relazione alla giovanile infatuazione byroniana, piegata alla «rigidezza» del «meccanismo»:

L'incubo dell'orrendo, il pessimismo, la brama di libertà, l'affetto per la patria, l'odio per la viltà e la corruttela, se fossero stati profondamente sentiti, si sarebbero manifestati nel Guerrazzi con morbidezze e sfumature e contrasti e varietà, coi segni insomma della vita, non con l'unilateralità, la violenza, la rigidezza, che è del meccanismo.⁴⁴

E successivamente:

Perché Guerrazzi narrava di codeste cose? Perché trascriveva e rimetteva a nuovo e adornava a festa le vecchie cronache della delinquenza italiana? Quelle cronache, nella loro forma originaria, avevano la loro povera giustificazione, che era di serbare memoria di

⁴³ Id., *Gli ultimi romanzi di F.D. Guerrazzi*, in «Critica», IX, 1911; poi in *La letteratura della nuova Italia*, vol. I, cit., pp. 27-44. L'estratto si trova alle pp. 27-8.

⁴⁴ Ivi, p. 28.

straordinari casi accaduti; [...] ma nel Guerrazzi? Egli stesso doveva dubitare della legittimità del suo fare [...].⁴⁵

Un passo che può ben essere posto in relazione a quest'altro, particolarmente illuminante, che si legge nel saggio, di pochi anni precedente, su Giuseppe Giacosa, autore de *La Signora di Challant*, un dramma storico che Croce non esita a definire «privo affatto di ogni idea artistica»:

Coloro che non trovano in sé medesimi la poesia o il dramma, facilmente s'illudono di averla trovata nelle pagine della storia. Se dovessero esprimersi con personaggi e avventure da essi stessi immaginate, tacerebbero, perché ciò che loro manca è appunto la spinta all'invenzione. Invece, la storia offre un arsenale di caratteri e situazioni commoventi, belli e fatti; e par che basti stendere la mano per impossessarsene. È un'illusione, perché ciò non basta: quel che commuove nelle pagine della storia, non commuove più, e diventa frigido, trasportato in altra sfera, dove cessa di essere storia e non è ancora arte. Ma per quella illusione si moltiplicano i drammi e le tragedie storiche. Ecco gli scrittori a frugare la cronaca dei grandi delitti. Il parricidio di Beatrice Cenci, il viricidio di Giovanna regina, il fratricidio di Cesare Borgia, non sono già, per sé stessi, tragedie?⁴⁶

Muovendo secondo un procedimento che va dal particolare (Giacosa) al generale (i drammi e i romanzi storici) e, per ulteriore esemplificazione, nuovamente al particolare (Guerrazzi e gli altri), Croce sottolinea come la scelta della storia o della cronaca storica sia infondo una scelta di comodo per quei romanzieri o drammaturghi che, mancando della «spinta all'invenzione», provano a «frugare» in essa per mettere in moto la macchina della creazione: ma trasponendo quelle pagine dalla storia alla finzione, i casi che in esse si leggevano, scelti perché pregni di pathos emotivo, disperdono la loro carica dissolvendosi in un'«illusione». È proprio qui che subentra la necessità di un potenziamento degli effetti

⁴⁵ Ivi, p. 30.

⁴⁶ ID., *Giuseppe Giacosa*, in «Critica», VI, 1908, pp. 1-17; poi in *La letteratura della nuova Italia*, vol. II, cit., pp. 213-30. Il passo cui ci si riferisce si trova a p. 224.

romanzeschi del tragico, del patetico e dell'orroroso, ma che nello stesso tempo alla storia, sottratta al proprio dominio, è negata ogni residua possibilità di rivivere nell'arte. E così, per Croce, se non si può vietare al poeta di servirsi di temi e materiali attinti alla storia, non si può negare che, «nel loro maggior numero, i drammi e romanzi storici sono estranei all'arte».

La resa artistica è discutibile anche nel primo Rovani, per il quale il teorico partenopeo contesta i tratti di originalità e innovazione ascrittigli da Carlo Dossi nella prefazione al *Giulio Cesare*, considerandolo «nient'altro che un manzoniano», «un manzoniano della prima epoca, anteriore cioè al discorso sul romanzo storico».⁴⁷

Pur riconoscendo «la sua erudizione storica spesso curiosa, le sue osservazioni psicologiche di solito giuste e anche acute, il suo sano senso politico e sociale; [...] lo stile chiaro, piano e scorrevole»⁴⁸, Croce osserva che «il romanzo [i *Cento anni*] non si tiene insieme per naturale ispirazione e coerenza artistica, sibbene per disegno di storico». Manca dal suo tessuto «l'ideale determinato e fortemente sentito e la capacità di rappresentarlo in figure artistiche»⁴⁹ propri del modello manzoniano, come pure «lo spirito di vanteria e di avventura, la *fanfaronnade*, la *blague* e la *gasconnade*»⁵⁰ che animano i romanzi ciclici di Dumas padre, sicché questo Rovani fine anni Cinquanta, come già l'autore del *Lamberto Malatesta* e della *Valeria Candiano* negli anni Quaranta, si configura come «un descrittore storico, che si vale di un simulacro d'arte pei suoi fini di divulgazione».⁵¹

Qualcosa di diverso Croce rintraccia invece nell'ultimo Rovani: ne *La giovinezza di Giulio Cesare* il critico intravede «una visione commossa

⁴⁷ ID., *Giuseppe Rovani-Ippolito Nievo*, in «Critica», X, 1912, pp. 401-22; poi in *La letteratura della nuova Italia*, vol. I, cit., pp. 111-38; qui si cita da p. 112.

⁴⁸ Ivi, p. 115.

⁴⁹ Ivi, p. 114.

⁵⁰ Ivi, p. 115.

⁵¹ Ibidem.

della storia di Roma» e annota come «lo stile, da discorsivo che era nei *Cento Anni*, si viene mutando in poetico». ⁵² Sebbene «questo fluire di una nuova forza» non si concreti in esiti compiuti e il libro rimanga «irrisolto tra una rappresentazione artistica, una monografia storica e una filosofia della storia romana», lasciando «l'impressione di uno sforzo non riuscito» ⁵³, pure la visione commossa della vicenda di Roma antica possiede i crismi di quell'intuizione della storia cui sopra si faceva riferimento.

A questa non era compiutamente pervenuto neanche Ippolito Nievo, nei cui confronti Croce si mostra comunque indulgente: non l'arte in sé esula dalle *Confessioni di un ottuagenario*, ma l'arte matura. A scopo esemplificativo, il critico istituisce un parallelismo con Tolstoj, suggeritogli dall'accostamento operato da Mantovani tra il carattere della Pisana e quello di Natalia in *Guerra e pace*:

Di Natalia il Tolstoj ha dato la rappresentazione e non l'analisi psicologica, che viene eseguita poi da noialtri critici; della Pisana il Nievo anticipò l'analisi, risparmiando fatica ai critici, ma non ebbe forza di dare la rappresentazione, diretta, ingenua e viva. Non mancano certamente nelle *Confessioni* i materiali per tale rappresentazione; ma sono materiali, cioè appunti e schizzi e indicazioni, non il carattere e il dramma. ⁵⁴

Negli anni successivi vedono la luce *Teoria e storia della storiografia* (1914) e *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono* (1921), che raccoglie i saggi pubblicati tra il 1915 e il 1916 su «Critica». Croce si muove su un piano teorico-metodologico puro che ha come centro privilegiato d'interesse l'ambito storico e storiografico; ed è proprio in quest'ultima sede che perviene ad un approfondimento delle relazioni che

⁵² Ibidem.

⁵³ Ivi, p. 116.

⁵⁴ Ivi, p. 137.

intercorrono tra romanzo storico, epos e storiografia nell'età della Restaurazione: ciò che nelle pagine della *Storia della storiografia* è possibile rilevare quanto al nostro oggetto di indagine è un superamento di alcune posizioni precedentemente incontrate, come quella che Agnoli riprendeva dai fautori del romanzo storico primo-ottocentesco. Nella sistematizzazione crociana, il romanzo storico rappresenta non già un momento propulsore di nuova storiografia, ma più correttamente ulteriore rispetto alla storiografia propriamente detta, morfologicamente più idoneo a divulgare le conoscenze storiografiche presso larghi strati della popolazione alimentando contestualmente un rinnovato interesse per la storia.⁵⁵

La distinzione tra le categorie concettuali sopra individuate non ha carattere dicotomico-oppositivo. Nel delineare un'epopea della storia d'Italia, Croce mette insieme opere ispirate da esigenze diversissime: il *Platone in Italia* di Cuoco e *L'Italia avanti il dominio dei Romani* di Micali, che di quell'epopea costituiscono l'ideale «prologo» sono associate a *I Promessi Sposi*, che ne sono il mirabile «epilogo».⁵⁶ Vengono, insomma, istituiti confini estremamente sfumati, all'interno di una relazione aperta in cui significativamente entra in gioco l'*epos*, categoria di matrice hegeliana destinata ad essere ripresa nella speculazione di due tra i massimi teorici della letteratura del Novecento, Lukàcs e Bachtin.

Per pervenire ad un ulteriore approfondimento e al definitivo chiarimento del pensiero crociano sul romanzo storico, la cui evoluzione si è provato sin qui a seguire diacronicamente per rapide immagini, occorre fare un salto in

⁵⁵ ID., *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1921, vol. I, pp. 68-9.

⁵⁶ L'analisi crociana del rapporto arte-storia nella storiografia dell'età della Restaurazione stimolò nuove direzioni di studio, che diedero frutti soprattutto nel campo dell'esegesi di Manzoni; tra le numerose si segnalano: A. VISCONTI, *Il pensiero storico di Alessandro Manzoni nelle sue opere. Studio di storiografia giuridica del secolo XIX*, «Archivio storico lombardo», XLVI, III, 1919, pp. 382-440; C. DE LOLLIS, *A. Manzoni e gli storici liberali della Restaurazione*, Bari, Laterza, 1926; F. NICOLINI, *Peste e untori nei Promessi Sposi e nella reità storica*, Bari, Laterza, 1937; M. SANSONE, *Saggio sulla storiografia manzoniana*, Napoli, Ricciardi, 1938; F. NICOLINI, *Arte e storia nei Promessi Sposi*, Milano, Hoepli, 1939.

avanti a metà degli anni Trenta. Nel saggio *Romanzi storici*, apparso su «Critica» del '35, Croce accorda infine al proposito storiografico-didascalico la possibilità di trovare spazio divulgativo concretandosi nella forma artistica, possibilità che, come si ricorderà, aveva avanzato nella riflessione dell'ultimo decennio dell'Ottocento (appendice a *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*) ma poi negato nel corso del primo decennio del Novecento (contributi su «Critica» ripubblicati nei primi quattro volumi della *Letteratura della nuova Italia*):

D'altra parte, il romanzo storico, propriamente detto, non è se non una forma di didascalismo storiografico, indirizzata a divulgare in modo gradevole e propedeutico la notizia di certi avvenimenti storici, e principalmente a istruire intorno al costume e al modo di sentire di una particolare età o momento storico. Talvolta anche una forma di propaganda o di polemica si aggiunge a quel didascalismo o lo soverchia ed annulla. Nell'uno e nell'altro senso, il romanzo storico decadde in Italia, dopo il sessanta, per il mutato interessamento sociale che si volgeva dalla storia alla psicologia del presente, e per la mutata didascalica che chiedeva il nudo vero.⁵⁷

È un passo estremamente denso da cui, oltre alla definizione di romanzo storico come «forma di didascalismo storiografico»⁵⁸, si ricavano indicazioni importanti anche in merito ad una periodizzazione del genere. Il Sessanta, anno della Rivoluzione che avrebbe condotto all'Unità, rappresenta per i destini del romanzo storico in Italia uno spartiacque, volgendosi l'interesse generale della letteratura da fini propagandistici verso intenti realistici, dalla storia alla materia viva del presente.

Una posizione estremamente interessante, specie se raffrontata a quella espressa negli stessi anni da uno dei massimi teorici europei del romanzo, György Lukács.

⁵⁷ ID., *Romanzi storici*, in «Critica», XXXIII, 1935, pp. 81-86; poi in *Letteratura della Nuova Italia*, V, Bari, Laterza, 1939, pp. 95-101. Il passo citato si trova alle pp. 95-6.

⁵⁸ La definizione è da porre in relazione alla sistematizzazione proposta da Croce nello studio su *La poesia* dell'anno successivo, ove il romanzo storico viene assegnato alla quarta classe delle opere letterarie, appunto la didascalica.

1.4 La teoria di Lukàcs su romanzo e storia

Tra il 1936 e il '37, durante il lungo soggiorno sovietico che si protrasse fino al '45, Lukàcs dedicò al genere storico un saggio di capitale importanza: le posizioni che lo studioso ungherese sostiene ne *Il romanzo storico*, pubblicato a puntate in russo nel 1937-38 sulla rivista «Literaturnyi Kritik»⁵⁹, rappresentano l'approdo di una più articolata ed ampia riflessione intorno alla forma romanzo avviata sin dal primo decennio del Novecento.

Il 1914 era stato l'anno dell'elaborazione *Teoria del romanzo*, pubblicata dapprima su rivista a Vienna nel 1916 e poi in volume a Berlino nel 1920.⁶⁰

Come Lukàcs avrebbe chiarito nel 1962 in sede di premessa alla riedizione del testo, quello studio, sollecitato dallo scoppio della Grande Guerra, rifletteva l'immagine di un mondo fuori dai suoi cardini e risentiva dell'impostazione e della metodologia proprie della *Geistesgeschichte*:

Era costume creare, a partire da pochi tratti di un indirizzo, di un periodo ecc., per lo più colti solo in modo intuitivo, dei concetti sintetici generali, da cui poi si scendeva deduttivamente ai fenomeni singoli, credendo in tal modo di ottenere una sintesi grandiosa. Questo era anche il metodo della *Teoria del romanzo*.⁶¹

Se il vettore metodologico generale ivi operante era Hegel, si palesava però un forte contrasto rispetto al tracciato dell'*Estetica*, spiegato da Lukàcs con l'adesione al pensiero di Sorel relativamente alla concezione della realtà sociale e con una «*kierkagaardizzazione* della dialettica storica hegeliana»: l'età borghese, che hegelianamente trasforma dal punto di vista delle forme

⁵⁹ Scritto negli anni 1936-37 durante il lungo soggiorno sovietico del filosofo, fu pubblicato inizialmente in russo a puntate nella rivista «Literaturnyi Kritik» nel 1937-38, quindi stampato anche in tedesco (*Der historische Roman*) nel 1938.

⁶⁰ La *Teoria del romanzo* trovò spazio a Vienna nella «Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft» di Max Dessoir; l'edizione berlinese si deve invece all'editore Cassirer.

⁶¹ G. LUKÀCS, *Premessa del 1962 a Teoria del romanzo*, Milano, SE, 2004, p. 12.

narrative l'epopea in romanzo, è definita «epoca della compiuta iniquità», formula fichtiana che è rivestita di quella «visione pessimistica del presente, d'intonazione etica» propria del pensiero di Kierkegaard.

In conseguenza di questa caratterizzazione negativa del periodo in cui è in auge la borghesia, Lukàcs aveva reputato possibili, in sede di rappresentazione artistica, solo gli atteggiamenti soggettivi dell'«idealismo astratto» e del «romanticismo della disillusione» (esemplificati rispettivamente dal *Don Chisciotte* e dall'*Education sentimentale*). A questa distorsione – avrebbe riconosciuto l'autore, analizzando a distanza di mezzo secolo il tracciato della *Teoria del romanzo* – erano da imputare alcune pregiudiziali che si osservavano nel testo, come il fatto che «romanzieri come Defoe, Fielding o Stendhal non trovano posto entro lo schema di quella costruzione» o il rovesciamento del «significato di autori come Balzac e Flaubert, Tolstoj e Dostoevskij». ⁶²

Lo scarto rispetto a quella estremizzazione, per cui tutta l'epoca borghese veniva semplicisticamente ridotta ad «epoca della compiuta peccaminosità», si palesa, ancor prima che ne *Il romanzo storico*, in alcuni interventi del 1935: si tratta del testo curato per la voce «romanzo» del nono volume della *Literaturnaja enciklopedija*, intitolato *Il romanzo come epopea borghese*, in cui sono svolte in maniera distesa le tesi concisamente sostenute nella *Relazione* letta, sempre nello stesso anno, presso la Sezione di letteratura dell'Istituto di filosofia dell'Accademia comunista. ⁶³

In questi scritti Lukàcs muove ancora dalla contrapposizione *epos* antico / romanzo moderno soggiacente al modello hegeliano, ma dichiarandone la necessità di un superamento:

⁶² Ivi, p. 13.

⁶³ Entrambi gli scritti sono riuniti in traduzione italiana nel volume, a cura di Vittorio Strada, G. LUKÀCS – M. BACHTIN – ET AL., *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Torino, Einaudi, 1976: la *Relazione* letta da György Lukàcs alla Sezione di letteratura dell'Istituto di filosofia dell'Accademia comunista (d'ora innanzi semplicemente *Relazione*) è alle pp. 7-17, *Il romanzo come epopea borghese* alle pp. 131-78.

I teorici borghesi - anche quelli del periodo classico - stanno di fronte a un dilemma: o esaltare romanticamente il periodo eroico, mitico, primitivamente poetico dell'umanità e cercare scampo dalla degradazione capitalistica dell'uomo in un ritorno al passato (Schelling), o attenuare la contraddizione, insopportabile per la coscienza borghese, dell'ordinamento capitalistico nella misura sufficiente a rendere possibile almeno una certa accettazione e un certo riconoscimento di questo ordine (Hegel). Al di sopra di questo dilemma teorico non si è sollevato alcun pensatore borghese, neppure, naturalmente, nella teoria del romanzo.⁶⁴

Plaudendo alla dottrina sull'arte di Marx ed Engels, che furono a suo dire i primi a gettare «le basi per la creazione di una autentica teoria scientifica del romanzo», ne abbraccia l'interpretazione fornita in merito all'«ineguaglianza dello sviluppo dell'arte rispetto al progresso materiale» ritenendo che in essa risieda la spiegazione dell'«ineguaglianza dello sviluppo di singole forme e generi di poesia».⁶⁵

Lukàcs realizza così una personalissima sintesi tra il pensiero hegeliano dell'*Estetica*, le indicazioni di Marx contenute nell'*Introduzione alla critica dell'economia politica* e nelle *Teorie del plusvalore*, e i capitoli dello studio *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato*, dovuto ad Engels, sulla disgregazione della società tribale. Sintesi il cui postulato di fondo è che il romanzo sia «il fenomeno letterario più tipico della società borghese», ma in un'ottica per cui esso costituisce uno dei gradi più importanti nella dialettica dello sviluppo della forma epica:

È vero, nella letteratura antica e medievale e nella letteratura dell'Oriente vi sono opere affini al romanzo, ma esso acquista i suoi caratteri tipici solo quando diventa la forma di espressione della società borghese. D'altro canto, è proprio nel romanzo che le contraddizioni specifiche di questa società trovano l'espressione più adeguata e tipica.⁶⁶

⁶⁴ G. LUKÀCS, *Il romanzo come epopea borghese*, cit., p. 141.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ ID., *Relazione*, cit., p. 5.

Se l'epos omerico rappresentava la «prima grande forma di raffigurazione epica della società» divisa ancora in unità tribali, il romanzo dell'età borghese, la cui marca distintiva è rappresentata dal capitalismo, «l'ultima delle società divise in classi», è letto come «grande opera epica e raffigurazione narrativa di una totalità sociale», connotazione che ne fa automaticamente il «polo opposto all'epos antico».⁶⁷

La contraddizione della forma del romanzo sta appunto nel fatto che il romanzo come epos della società borghese è l'epos di una società che distrugge le possibilità della creazione epica. Ma questa circostanza che, come vedremo, costituisce la causa principale dei difetti artistici del romanzo rispetto all'epos, contemporaneamente gli procura anche una serie di prerogative. Il romanzo apre la via a un nuovo rigoglio dell'epos, dalla cui dissoluzione esso nasce, e dischiude possibilità artistiche nuove che alla poesia omerica erano ignote.⁶⁸

L'insistenza sul concetto di «contraddizione» nei due scritti lukàcsiani è la chiave di volta per definire lo scarto insanabile con il mondo antico e descrivere le forme della nuova epopea in relazione alle dinamiche del mondo capitalistico, dedito esclusivamente alle leggi della produzione e del profitto attraverso processi di «reificazione» e «mercificazione», che riducono i valori (anche quelli artistici) a semplici cose o pure merci di scambio. Questa crisi di valori e di coscienze si riverbera sulla forma romanzo: essa tende, come già il poema epico, alla «totalità», tentando di riprodurla, ma, dovendo fare i conti con la sempre più profonda divaricazione che si apre nella società borghese tra l'individuo e la società, tra l'uno e il tutto, è destinata al fallimento.

Il realismo critico lukàcsiano si esemplifica sul piano della narrazione, nella lotta condotta dall'individuo-protagonista contro una società ostile, che

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ ID., *Il romanzo come epopea borghese*, cit., p. 142.

finisce per farlo soccombere. La creazione (o ri-creazione) di un'azione epica rappresenta allora il «problema formale centrale del romanzo»⁶⁹, problema che i grandi romanzieri moderni avevano provato a superare attraverso l'elaborazione dell'eroe positivo, dotato di tipici caratteri di classe, e attraverso l'estremizzazione del pathos insito nel «materialismo della società borghese».⁷⁰ Si tratta di aspetti centrali anche per la comprensione delle dinamiche genetiche ed evolutive del romanzo storico, fondato da un punto di vista delle categorie narratologiche sulla dominanza della tipologia dell'eroe positivo all'interno del sistema dei personaggi e sul ricorso ad effetti che tengano sempre ad un livello massimale il pathos della vicenda, e, con esso, l'attenzione del lettore.

Ma l'aspetto più interessante che si profila in questi scritti del '35 è l'abbozzo di una periodizzazione, storico-sistematica secondo il modello marxista più che storico-empirica, che presuppone la «legge dello sviluppo diseguale».⁷¹ La parabola del romanzo è divisa in quattro periodi storicamente determinati sulle tappe evolutive della classe borghese e valutati in relazione al fatto che lo sviluppo europeo-orientale di ciascuna di queste tappe fu cronologicamente posteriore rispetto allo sviluppo europeo-occidentale delle stesse.

Se, ad esempio, prendiamo come punto cruciale dello sviluppo del romanzo la rivoluzione del 1848, per noi deve essere chiaro che questo riguarda i paesi europei occidentali, toccati dalla svolta del 1848, e che la Russia - mutatis mutandis - nel suo sviluppo sociale conobbe una svolta analoga a quella europea del 1848 solo nel 1905. Quindi il romanzo russo del XIX secolo corrisponderà in molti suoi momenti al romanzo europeo del periodo tra il 1789 e il 1848 e non al romanzo caratteristico dello sviluppo europeo-occidentale dopo il 1848.⁷²

⁶⁹ ID., *Relazione*, cit., p. 8.

⁷⁰ Ivi, p. 10.

⁷¹ Ivi, p. 11.

⁷² Ibidem.

Non sembra casuale che l'esempio avanzato da Lukàcs in questo passo della *Relazione* prenda in esame proprio quell'anno 1848, che è anno capitale anche per la periodizzazione che il teorico ungherese avrebbe proposto nella disamina su *Il romanzo storico*. Di questo aspetto, centrale ai fini della nostra trattazione, sarà detto più diffusamente avanti.

Tornando, invece, alla relazione instaurata nel '35 da Lukàcs tra storia della borghesia e storia del romanzo, scorgiamo che dei due momenti iniziali individuati, il primo, quello della formazione della classe borghese, corrisponde al *romanzo in statu nascendi*, contrassegnato dalle prove stilisticamente improntate al «*realismo fantastico*»⁷³ di Rabelais e Cervantes; il secondo, quello dell'accumulazione primitiva, ovvero dell'affermazione della borghesia che conseguito il predominio economico «conquista il diritto di fare dei propri destini di classe [...] l'oggetto di un grande epos», corrisponde alla scrittura di Defoe, Fielding, Smollett e poi Richardson, Rousseau, Goethe, promotori di un romanzo in cui si osserva l'affermazione del «soggettivismo» borghese con la «liberazione dei sentimenti umani» in opposizione alla «mortifera tradizione feudale» precedente.⁷⁴

Il terzo e il quarto momento di questo diagramma ci interessano più da vicino, perché ad essi Lukàcs circoscriverà l'analisi nel saggio su *Il Romanzo storico*. L'uno, compreso tra l'esplosione della rivoluzione francese e l'entrata del proletariato sul palcoscenico della storia e visto come «momento della degradazione dell'uomo nel capitalismo»⁷⁵, è quello in cui si manifestano le già osservate contraddizioni della società borghese; l'altro, scatenato dall'«esordio rivoluzionario autonomo del proletariato (giornate di giugno del 1848)» è quello del decadimento ideologico della

⁷³ Ivi, p. 12.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ivi, p. 13.

borghesia che si traduce nell'affermazione di un nuovo realismo e nella dissoluzione della forma romanzo:

[...] il nuovo realismo si stacca inevitabilmente sempre di più dalle vecchie figure tipiche individualizzate e al loro posto rappresenta l'uomo medio. A mano a mano che nella letteratura si afferma l'uomo medio, posto in situazioni medie, l'azione perde il suo carattere epico e al posto del racconto subentrano l'analisi e la descrizione (Zola, criticando Balzac e Stendhal, manifesta questa tendenza in modo del tutto consapevole).⁷⁶

L'interesse degli scrittori vira cioè dalla storia del passato a quella del presente, dall'individuo alla società a lui contemporanea. Di questa transizione Flaubert e Zola sono i più significativi testimoni: essa, sinteticamente colta nella *Relazione*, trova più puntuale esplicazione nella seconda parte de *Il romanzo come epopea borghese*.

[...] Flaubert introduce nei suoi romanzi quanto meno azione possibile, descrive avvenimenti e uomini che quasi non si elevano al di sopra della realtà borghese quotidiana e non da né una storia epica né situazioni e protagonisti particolari.⁷⁷

Lukàcs precisa come la crisi della forma romanzo dia luogo ad un affresco anti-apologetico della società borghese, nella cui ottica la narrazione lascia il posto ad una descrizione caratterizzata dal disprezzo della realtà descritta, l'uomo medio soppianta l'eroe; eppure questo «nuovo realismo» resta ancora tutto all'interno del prisma romantico:

[...] La banalità della vita, contro la quale romanticamente insorge questo realismo, è raffigurata su un piano di pura artisticità: non sono i tratti oggettivamente importanti della realtà a trovarsi al centro dell'attenzione dell'artista, ma la quotidianità banale, che egli ricrea con evidenza mediante la rivelazione artistica dei suoi particolari interessanti.⁷⁸

⁷⁶ Ivi, pp. 14-5.

⁷⁷ ID., *Il romanzo come epopea borghese*, pp. 166-7.

⁷⁸ Ivi, p. 167.

Nella direzione di un superamento del realismo flaubertiano va lo zolismo, ma l'oggettività scientifica che positivisticamente persegue si risolve per Lukàcs in *pseudooggettivismo romantico*:

[Zola] vuole porre il romanzo su una base scientifica, sostituire la fantasia e l'arbitrio dell'invenzione con l'esperimento e il documento. Ma questa scientificità non è che una variante del realismo romantico, sentimentale e paradossale di Flaubert: con Zola arriva a predominare l'aspetto pseudooggettivo del romanticismo.⁷⁹

Da questo momento in poi, a detta di Lukàcs, lo sviluppo ulteriore del romanzo «scorre nel quadro del falso dilemma di soggettivismo e oggettivismo», e

[...] conformemente a questo falso dilemma, il romanzo moderno oscilla tra i due estremi, ugualmente falsi, della «scientificità» e dell'irrazionalismo, del nudo fatto e del simbolo, del documento e dell'«anima» o dell'atmosfera. S'intende, non mancano neppure i tentativi di fare ritorno al vero realismo. Ma questi tentativi soltanto in rarissimi casi vanno più in là di un avvicinamento al realismo flaubertiano. È la cosa non è casuale. Zola, da scrittore onesto, dice della sua propria pratica nel 1886: «Tutte le volte che adesso intraprendo uno studio, mi imbatto nel socialismo».⁸⁰

Non analizzeremo le prospettive del romanzo socialista, essendo sufficiente osservare che la sua affermazione corrisponderà al limite estremo della nostra trattazione: ossia, ove quello comincia, questa si avvia alle conclusioni. Ciò che occorre rilevare è invece che, se in ossequio alla «legge dello sviluppo diseguale» Lukàcs distingue opportunamente tra l'evoluzione del romanzo europeo occidentale ed orientale, ove circoscrive l'analisi alla sola Europa occidentale non tiene in debito conto lo «sviluppo diseguale» che si registra all'interno delle singole letterature di questa

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ivi, p. 171.

macro-area di riferimento, ossia la variabile decisiva rappresentata dal fatto che Inghilterra, Germania, Francia, Italia fanno, in effetti, ciascuna storia a sé per la differente tempistica con cui sono state attraversate da processi solo per sommi capi comuni.⁸¹

Di queste pregiudiziali, dovute anche alla forte sinteticità e schematicità di quegli interventi del '35, Lukàcs sembra prendere atto nel successivo saggio su *Il romanzo storico*, che, strutturato su un'analisi decisamente più capillare e contestualizzata dei singoli fenomeni (come attestano, tra le altre, le pagine dedicate ad Alessandro Manzoni), riduce il campo delle generalizzazioni e delle assimilazioni; non lo annulla, però, né potrebbe, condividendo con gli scritti precedenti l'ambizione alla formulazione di una teoria generale europea: per questa ragione, analizzeremo, valutandone la sovrapponibilità al caso italiano, alcuni degli snodi indicati da Lukàcs.

Premettendo rapidamente che il saggio si sostanzia di una periodizzazione storiografica sostanzialmente analoga a quella proposta nella *Relazione* e ne *Il romanzo come epopea borghese*, la prima apparizione del romanzo storico è identificata agli inizi dell'Ottocento in corrispondenza della caduta di Napoleone: qualunque altra retrodatazione impedisce, per Lukàcs, di cogliere la vera «essenza» del genere. Non è in discussione che forme narrative di sapore storico siano rintracciabili nei secoli passati, in età antica come nel Medioevo come pure nel Settecento, ma la circostanza che siano «storici solo per l'argomento puramente esteriore, solo per lo scenario» rappresenta un tratto di dissonanza fortissimo rispetto al fenomeno che si afferma nel corso del secolo decimonono. Mosso dall'intento di delinearne

⁸¹ Contraddizioni che Fortini segnalerà in un saggio del 1959, indicando tanto nella prospettiva orientata su un quadro di riferimento prettamente mitteleuropeo, quanto nell'adozione di categorie macrostoricistiche volte a definire processi essenziali di intere aree sovranazionali, alcune delle principali ragioni (altre sono ravvisate nel marxismo fondato su presupposti hegeliani e nell'ostentata avversione al naturalismo) della difficile ricezione del pensiero lukàcsiano nel nostro paese (cfr. F. FORTINI, *Lukàcs in Italia*, (1959), in ID., *Verifica dei poteri: scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, Il Saggiatore, 1965, pp. 184-209.

per contrasto i caratteri di specificità, Lukàcs propone l'esempio del walpoliano *The Castle of Otranto*, romanzo che volge l'attenzione «a quanto vi è di curioso e di eccentrico nell'ambiente descritto e non alla riproduzione artisticamente fedele di una concreta epoca storica».⁸²

L'osservazione ci interessa sia perché conduce Lukàcs ad affermare che il romanzo storico anteriore a Walter Scott manca dell'«elemento storico specifico»⁸³, che sarebbe dunque il tratto più marcatamente distintivo del genere da Scott in poi, sia perché introduce nell'analisi un riferimento ad un impianto romanzesco che convenzionalmente viene ascritto ad un genere, quello gotico, che, sia pure trasversalmente (ma non tangenzialmente), entra a far parte degli elementi di sostrato su cui è imbastita la narrativa storica ottocentesca.

Lukàcs individua il terreno sociale e ideologico sul quale si erige il romanzo storico nello storicismo maturato dopo la Rivoluzione francese:

Solo la Rivoluzione francese, le guerre della Rivoluzione, l'ascesa e la caduta di Napoleone hanno fatto della storia un'esperienza vissuta dalle masse, e su scala europea. Negli anni trascorsi fra il 1789 e il 1814 ogni popolo d'Europa visse più trasformazioni di quante ne avesse avute nei secoli precedenti. E il rapido avvicinarsi conferisce a queste trasformazioni un particolare carattere qualitativo: viene meno per le masse l'impressione che si tratti di «eventi naturali» e il carattere storico di tali trasformazioni appare più visibile di quanto avvenga di solito nei singoli casi isolati.⁸⁴

Le masse partecipano direttamente degli eventi della storia e soprattutto del senso della storia: ciascuno dei singoli che le compone, per il tramite della rivoluzione, acquisisce infatti coscienza che la propria esistenza è «qualcosa di condizionato storicamente». La rivoluzione, inoltre, fa sì che esse (le masse) ed essi (i singoli) maturino l'idea di nazionalità e di patria:

⁸² GYÖRGY LUKÁCS, *Il romanzo storico*, con introduzione di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1977, p. 9.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ivi, p. 14.

È nell'essenza della rivoluzione borghese, quando venga seriamente realizzata fino alla fine, fare, dell'idea di nazionalità il patrimonio di vastissime masse. Solo in conseguenza della Rivoluzione e della dominazione napoleonica il sentimento nazionale diventò in Francia un'esperienza vissuta e un patrimonio per i contadini, per gli strati inferiori della piccola borghesia ecc. Solo questa Francia fu da essi per la prima volta sentita come la loro propria terra, come la patria da loro stessi creata.⁸⁵

Ciò non spiegherebbe però perché il nuovo genere romanzesco si sia manifestato Oltremarica con Scott prima che nella Francia post-rivoluzionaria: la motivazione che Lukàcs adduce chiama allora in causa la più precoce maturazione di tratti realistici, riscontrabili già nel Settecento all'interno della letteratura inglese, ritenuti «conseguenze necessarie dell'evoluzione post-rivoluzionaria che si compiva allora in Inghilterra in contrasto con la Francia e la Germania».⁸⁶

«Continuazione diretta del grande romanzo realistico del secolo XVIII», il romanzo storico di Scott realizza per via narrativa quello che Shakespeare aveva realizzato nel dramma (raffronto che motiva la presenza di quel lungo secondo capitolo su *Romanzo storico e dramma storico*): lì il senso della storia si era manifestato nell'avvertimento profondo della crisi del sistema feudale e concretato nella rappresentazione dell'autodistruzione dell'aristocrazia; qui, stante la maturazione sollecitata nelle masse dalla Rivoluzione francese, investe quella percezione della «totalità» di cui Lukàcs aveva detto già nella *Teoria del romanzo*.

La chiave del successo di Scott risiede allora, per il teorico di Budapest, nella capacità di «*dimostrare con mezzi poetici l'esistenza, l'essere-proprio-così delle circostanze e delle figure storiche*»:

⁸⁵ Ivi, p. 17.

⁸⁶ Ivi, p. 26.

Ciò che in Walter Scott è stato chiamato con grande superficialità la «verità del colore» è in realtà tale prova poetica della realtà storica: è la raffigurazione delle vaste basi vitali degli eventi storici nel loro complicato intrecciarsi, nel loro molteplice rapporto di dipendenza reciproca con i personaggi operanti.⁸⁷

Ma un ruolo importante deve aver giocato anche quell'«angusto conservatorismo» che impone a Scott, sostenitore Tory, di tacere dell'età presente:

Nei suoi romanzi egli non solleva le questioni sociali presenti nell'Inghilterra di quel tempo, non parla dell'inasprirsi della lotta di classe fra borghesia e proletariato. Nella misura in cui egli riesce a risolvere per se stesso tali questioni, le risolve per la via indiretta della rappresentazione poetica delle più importanti tappe della storia inglese nel suo complesso.⁸⁸

Tutto ciò si riverbera sugli aspetti formali della narrazione e sulla scelta dei personaggi: non è un caso che l'opzione prediletta per la caratterizzazione dell'eroe sia quella del *gentleman* inglese.

Un «continuatore» di Scott, che «sia pure in una sola opera, ne ha sviluppato in modo grandioso e originale le tendenze e lo ha superato in molti aspetti»⁸⁹ è, per Lukàcs, Alessandro Manzoni. Il critico riconnette il significato de *I Promessi Sposi* alle oggettive condizioni della storia italiana (qui lo scarto cui sopra si accennava rispetto alle prove del '35), che non presenta i processi di crescita e le relative crisi, che invece in Inghilterra avevano fornito una «base reale» al romanzo storico, ma «una situazione di perenne crisi», dovuta alla «divisione» del paese, al «carattere feudale-reazionario», alla «soggezione a potenze straniere».⁹⁰

Scegliendo di rappresentare questa unica permanente crisi attraverso «un episodio concreto della vita del popolo italiano: l'amore, la separazione e il

⁸⁷ Ivi, p. 44.

⁸⁸ Ivi, p. 28.

⁸⁹ Ivi, p. 81.

⁹⁰ Ivi, p. 82.

ritrovarsi di un giovane e di una fanciulla, entrambi di condizione contadina», Manzoni opera una sovrapposizione tra il «destino dei due protagonisti» e «la generale tragedia del popolo italiano in una situazione di avvilitamento e spezzettamento nazionale».⁹¹

La «mancanza di quell'atmosfera di storia universale»⁹² ne *I Promessi Sposi*, «di quella base storica, che Goethe ammirava in Walter Scott»⁹³ si riverbera sul contenuto e si manifesta, al di là di un talento personale e una grandezza riconosciuti dallo stesso Scott⁹⁴, nell'impossibilità di elevare i personaggi, pur caratterizzati da una straordinaria «profondità psicologica», alle «altezze storicamente tipiche»⁹⁵ proprie dell'opera dello scozzese:

Rispetto alla drammaticità eroica della Jeanie Deans o della Rebecca di Walter Scott, le vicende di Lucia sono solo un idillio minacciato dall'esterno, e d'altro lato alle figure negative del romanzo deve necessariamente rimaner legato un certo tratto di meschinità: esse non possono – proprio nella loro negatività – rivelare dialetticamente i limiti storici di tutto il periodo e con essi anche quelli delle figure positive, come fa invece, per esempio, il templario di *Ivanhoe*.⁹⁶

L'intento teorico di Lukàcs, lungi dall'esaurirsi a questa prima stadiazione, con la descrizione del romanzo storico nella sua veste classica, contempla un'articolata indagine su come si realizza l'evoluzione del romanzo storico dalla forma iniziale, tutta centrata sulla rappresentazione poetica del passato, all'inclusione del «presente come storia», fino alla successiva crisi del realismo: non ragioni estetiche, ma puramente storico-sociali sono evidenziabili in queste trasformazioni, che susseguono a due snodi fondamentali della storia della borghesia: il 1830 e il '48.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ivi, pp. 83.

⁹³ Ivi, p. 82.

⁹⁴ Ivi, p. 81.

⁹⁵ Ivi, p. 83.

⁹⁶ Ibidem.

Se Scott aveva vissuto una fase della storia inglese che vedeva la borghesia detenere saldamente le redini socio-economiche e la immaginava avviata a destini progressisti e poteva dunque «volgere indietro lo sguardo con serenità epica alle grandi crisi e lotte della storia precedente», Balzac assiste invece alla rivoluzione del luglio 1830, che, oltre a rappresentare il «primo segnale della dissoluzione della massima filosofia storica di questo periodo, del sistema hegeliano», rende palese l'instabilità della «monarchia borghese» di Luigi Filippo, compressa tra «tentativi di Restaurazione feudale-assolutistica e il rapido incremento delle forze del capitalismo». La comprensione della «problematicità storica della società borghese» diviene istanza necessariamente coercitiva la visione balzacchiana della storia, destinata ad influire significativamente sulla sua (e la successiva) maniera di narrare:

[...] con Balzac il romanzo storico, che in Walter Scott era nato dal romanzo sociale inglese, ritorna alla rappresentazione della società contemporanea. L'epoca del romanzo storico classico è così conclusa. Ma con ciò il romanzo storico classico non diventa affatto un episodio concluso della storia della letteratura, importante solo dal punto di vista storico. Al contrario: il punto culminante del romanzo d'attualità, raggiunto con Balzac, si può intendere solo come una continuazione di questa tappa, come il suo passaggio a una fase superiore. Nel momento in cui la coscienza storica della concezione balzacchiana del presente si attenua e scompare, in seguito alle lotte di classe del 1848, comincia il tramonto del romanzo sociale realistico.⁹⁷

Balzac non può più aver interesse a raccontare, alla maniera di Scott, le tappe costitutive della storia francese dagli albori, ma deve concentrare l'attenzione sul suo ultimo segmento, la trattazione della storia contemporanea:

Si poneva così, a Balzac, il compito di presentare nel suo nesso storico proprio questo periodo della storia di Francia, il periodo 1789-1848.

⁹⁷ Ivi, pp. 102-3.

Solo occasionalmente egli si spinge ad epoche più lontane. Il grande progetto originario di presentare in modo organico questo sviluppo cominciando dalle lotte di classe nel Medioevo, dalla nascita della monarchia assoluta in Francia, per giungere fino all'età presente, passa sempre più in secondo piano rispetto a questo tema centrale, rispetto alla rappresentazione dell'ultimo atto decisivo di questa grande tragedia.⁹⁸

Eccoci dunque al discrimine più noto, indicato ne *Il romanzo storico*, il 1848: lasciando un attimo Lukàcs e anticipando in questa sede l'analisi che di quell'anno cruciale avrebbe proposto alcuni decenni dopo lo storico inglese Eric J. Hobsbawm, osserviamo come il trionfo e il fallimento, succedutisi in un batter di ciglia, delle masse insorte, simultaneamente senza limiti di frontiera, contro il giogo di governi oppressivi, avevano mostrato alla borghesia la forza dei poveri che lavorano, i «*labouring poor*»⁹⁹, e ai governanti che «la democrazia, cioè una costituzione parlamentare poggiante su un largo suffragio, fosse inevitabile, ma che per quanto scomoda, avesse tutte le possibilità d'essere politicamente innocua».¹⁰⁰

Così il 1848, se da un lato inaugura quel trentennio che Hobsbawm fa coincidere con «il trionfo della borghesia», dall'altro apre (spia il timore delle conseguenze estreme della rivoluzione popolare) la crisi della borghesia come classe progressista.

Mi pare sia un passaggio decisivo anche ai fini della comprensione delle pagine del filosofo ungherese: in questi anni che di poco precedono lo spaccato del secolo, le aspirazioni risorgimentali alla libertà e alla nazionalità trovano progressivamente il proprio coronamento, la borghesia soppianta definitivamente l'antica classe dirigente, ma emerge al contempo

⁹⁸ Ivi, p. 100.

⁹⁹ ERIC J. HOBBSAWM, *Il trionfo della borghesia (1848-1875)*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 18. La simultaneità dei sommovimenti a diverse longitudini costituisce, per Hobsbawm, un elemento di straordinaria portata all'interno della storia del mondo moderno, che pure aveva conosciuto molte rivoluzioni di tenore e successo superiori.

¹⁰⁰ Ivi, p. 5.

una nuova forza sociale, il proletariato. Abbiamo osservato, seguendo l'analisi di Lukàcs, come concordemente a queste trasformazioni anche la letteratura si sia indirizzata a nuove soluzioni: alla crisi del modello storico classico, epigono e tetragono del quale è Balzac, con il passaggio dalla «rappresentazione della *storia passata*» secondo l'esempio di Scott alla «rappresentazione del *presente come storia*»¹⁰¹, segue ora un'ulteriore fase, di generale regressione borghese rispetto alla comprensione dei meccanismi profondi della storia, che si apre con la narrativa di Flaubert e prosegue nel segno di Zola.

Flaubert irrompe sulla scena letteraria spazzando via d'un colpo il dettato balzacchiano ed erigendosi a capofila del collasso e del declino del romanzo storico: la rappresentazione schietta dell'età presente cede il passo in *Salammbò* ad una «monumentalizzazione decorativa», «disumanizzazione» e «privatizzazione» allegorizzante della storia, la quale «appare come un grande e pomposo scenario che serve da cornice ad eventi di carattere puramente privato, intimo e soggettivo».¹⁰²

Nel solco di queste diffrazioni, si registra una contrazione del narrare, cui corrisponde una parcellizzazione del descrivere, con la maniacale attenzione al dettaglio più minuto. La sommatoria di questi processi impedisce allo sguardo la profondità di comprensione delle dinamiche storiche, allontanandone peraltro i termini tanto nel tempo quanto nello spazio: questo il senso dell'«esotismo», che il teorico indica in negativo quale altro sigillo della crisi del romanzo, che per questa via si chiude tanto alla storia quanto al realismo:

In scrittori che appuntano direttamente la loro attenzione sulla borghesia stessa ciò si manifesta - come abbiamo visto in Flaubert - in una concezione decorativa ed esotica della storia, mediante la quale si

¹⁰¹ G. LUKÀCS, *Il romanzo storico*, cit., pp. 99-100.

¹⁰² Ivi, p. 267.

vuole ottenere un quadro opposto alla prosaicità grigia e arida, odiata e disprezzata dell'esistenza borghese quotidiana. La storia, nel variopinto splendore della sua lontananza, del suo fascino, della sua diversità rispetto al presente, deve realizzare l'aspirazione ad evadere, in qualche modo, da questo mondo sconsolato.¹⁰³

Anticipando le riflessioni di studiosi come Kohler, Brooks e Luperini, possiamo affermare che da questo momento si assiste ad una sorta di distonia tra questi oggetti, specchio della distonia tra l'intellettuale e la classe borghese, nel cui seno egli opera, incapace di portare avanti un valido progetto di rivoluzione democratica. Questa tendenza, per cui la storia diviene lo scenario di una dissociazione, è paradigmatica anche in un'opera come *L'Éducation sentimentale*, con cui si torna balzacchianamente alla scena contemporanea: gli accadimenti del '48 o del '51 sono qui nient'altro che il risultato accidentale di circostanze fortuite. Non il caso, ma i condizionamenti biologici e sociali intervengono invece nelle rappresentazioni di Zola,

[...] profondamente convinto di aver trovato le leggi più importanti e decisive dell'esistenza in generale nell'influsso direttamente accertabile che l'ambiente e l'ereditarietà esercitano sui destini umani. Ed egli considera il naturalismo come il modo di scrivere adeguato ai tempi e veramente «scientifico», proprio perché pensa che esso sia in grado di scoprire e di esporre direttamente tali leggi generali.¹⁰⁴

Queste osservazioni, che perfettamente restituiscono il senso dei rivolgimenti socio-politico-culturali nell'Europa occidentale di quegli anni, necessitano però di alcune integrazioni quanto alla situazione del nostro paese: il caso italiano appare leggermente difforme rispetto al quadro generale prospettato da Lukàcs per la letteratura mitteleuropea, o per meglio dire attraversato da tensioni contrastanti.

¹⁰³ Ivi, pp. 278-9.

¹⁰⁴ Ivi, p. 291.

Le ragioni sono verosimilmente da ricercare nelle specificità del nostro processo costitutivo in Stato-nazione: il 1848 è stato da noi anno quanto mai interlocutorio con la concessione (termine che già di per sé allude ad una statuizione dall'alto piuttosto che ad una conquista dal basso) di ben quattro carte costituzionali, tutte presto ritratte con la sola eccezione dello Statuto Albertino (né l'anno successivo, il '49, lo sarebbe stato meno, con il fallimento della tanto vagheggiata Repubblica Romana).

Il 1860, poi, ricordato come quello dell'Unità, non è in realtà che la prima faticosa tappa di un fin troppo «lungo Risorgimento»¹⁰⁵, che avrebbe ancora lasciato irrisolta per un decennio la questione romana e che si sarebbe concluso solamente all'indomani del primo conflitto mondiale.

La provvisorietà e il senso di incompiutezza del nostro Risorgimento sortiscono indubbiamente l'effetto di mantenere viva più a lungo quella spinta rivoluzionaria che nell'Europa continentale andava invece placandosi. Ne consegue, per la nostra letteratura (e per la narrativa di genere storico), un passaggio meno repentino, meno immediato, a forme sostanzialmente diverse di narrazione: è, cioè, attraverso un percorso più sottile e faticoso insieme che si perviene ad opere significativamente diverse, come i *Cento anni* di Rovani e le *Confessioni* di Nievo, le quali non a caso vedono la luce solo a metà degli anni '60.

In definitiva, relativamente alla parabola del romanzo storico italiano la periodizzazione crociana, che assumeva il '60 come discrimine, si mostra più aderente rispetto a quella lukàcsiana. Anche a partire da queste considerazioni potrebbe presupporre un'opposizione Croce / Lukàcs, fondata in primo luogo sull'antitetività dei due metodi critici e forse preziosa anche per comprendere fino in fondo la difficile e forse non profonda ricezione italiana dell'opera del teorico ungherese.

¹⁰⁵ Cfr. G. PÉCOUT, *Il lungo Risorgimento*, Milano, Mondadori, 1998.

1.5 Verso un superamento della teoria lukacsiana: la dottrina di Bachtin

Altro passaggio fondamentale nella definizione di una teoria della narrazione, con acquisizioni estremamente preziose per la riflessione sul genere storico, è da considerarsi lo studio del '38 condotto da Michail Bachtin su *Epos e romanzo*.

Il teorico e critico sovietico riprende la definizione hegeliana di epopea, ma rispetto a Lukàcs pone decisamente l'accento sui tratti di discontinuità tra questa e il romanzo moderno. La diversità dell'angolazione da cui muove Bachtin appare chiara sin dall'esordio:

Lo studio del romanzo come genere letterario si distingue per particolari difficoltà. Ciò è determinato dalla natura specifica dello stesso oggetto: il romanzo è l'unico genere letterario in divenire e ancora incompiuto. Le forze che formano un genere letterario agiscono sotto i nostri occhi: la nascita e il divenire del genere romanzesco avvengono nella piena luce del giorno storico. L'ossatura del romanzo in quanto genere letterario è ancora lungi dall'essersi consolidata, e noi non siamo ancora in grado di prevederne tutte le possibilità plastiche.¹⁰⁶

Se per Lukàcs, come ha rilevato Strada, «si trattava di fare una sorta di splendido elogio funebre del romanzo, constatandone l'agonia nel mondo borghese e favorendone una certa qual rinascita nel mondo socialista mediante una trasfusione di epos»¹⁰⁷, la concezione bachtiniana di romanzo come genere in «divenire», non cristallizzantesi né cristallizzabile in una forma immutabile, ma aperto a diverse «possibilità plastiche», a nuove

¹⁰⁶ M. BACHTIN, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, (1938), in ID., *Estetica e romanzo*, (1975), Torino, Einaudi, 2001, p. 443. Da segnalare che Einaudi ha pubblicato il saggio per la prima volta nel 1979, ma esso era già apparso in Italia nel già incontrato volume, a cura di Vittorio Strada, G. LUKÀCS – M. BACHTIN – ET AL., *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, cit., pp. 179-221.

¹⁰⁷ V. STRADA, *Introduzione* a G. LUKÀCS – M. BACHTIN – ET AL., *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, cit., p. XLIV.

variazioni esecutive, apre scenari critico-teorici di vastissima portata. Limitandoci a segnalare i risvolti più immediatamente visibili quanto alle sole teorizzazioni sul romanzo storico, non possiamo non osservare come all'adozione, più o meno esplicita, di questo principio vadano ricondotti tutti quegli interventi critici successivi che insistono su una continuità, che potremmo definire *diveniente*, tra stadi evolutivi del genere (romanzo storico classico, romanzo contemporaneo naturalista-verista, romanzo storico contemporaneo, romanzo storico ultra-contemporaneo, e procedendo oltre le soglie dell'Ottocento romanzo neo-storico e pseudo-storico).

«Il romanzo» – afferma Bachtin – «è diventato il protagonista del dramma dello sviluppo letterario dell'età moderna proprio perché esso esprime meglio di tutti le tendenze del divenire del mondo moderno»¹⁰⁸; l'eco di queste parole risuona fortissima nella quasi generalità degli studi critici che, dal secondo Novecento in poi, spiegano il successo del romanzo storico ottocentesco a partire dalla considerazione della capacità, intrinseca al genere, di interpretare le trasformazioni della modernità (prospettiva teorica che orienta e guida la presente trattazione).

Un'altra categoria discussa in *Epos e romanzo* influirà significativamente sul dibattito successivo, quella di «romanzizzazione»:

Nelle epoche di dominio del romanzo quasi tutti gli altri generi letterari si «romanzizzano»: si romanzizza il dramma [...], il poema [...], persino la lirica [...]. Anche i generi che tenacemente conservano la loro vecchia canonicità, acquistano il carattere della stilizzazione.¹⁰⁹

La «romanzizzazione», per il critico di Orël, si determina dunque nell'aderenza degli altri generi a moduli e forme tipicamente romanzeschi;

¹⁰⁸ M. BACHTIN, *Epos e romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, cit., pp. 449.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 447-8.

essi «diventano più liberi e più plastici»¹¹⁰, tendono alla dialogizzazione e alla differenziazione linguistica interna, lasciano spazio ad elementi quali «il riso, l'ironia, lo humour» e perfino «l'autoparodia»¹¹¹, acquisiscono «la problematicità, la specifica incompiutezza semantica e il vivo contatto con l'età contemporanea incompiuta e diveniente» caratteristici del romanzo. Si addentrano in definitiva «in una nuova zona particolare di costruzione delle immagini artistiche» che Bachtin identifica con la «zona di contatto col presente nella sua apertura»¹¹²; ma ciò che rileva ancor più è l'asserzione secondo la quale il romanzo non permette ad alcuna sua varietà di stabilizzarsi, caratterizzandosi al contempo come plasmatore e fagocitatore degli altri generi.

Forzando e rovesciando queste indicazioni, si potrebbe avanzare l'ipotesi (da verificare comunque caso per caso) che proprio in ragione di questa sudditanza, di questo schiacciamento, gli altri generi, oltre a subire la tendenza alla romanzizzazione di cui sopra, subiscano, in una sorta di osmosi bilaterale, un processo di attrazione verso il romanzo, genere egemone, al cui interno prendono a manifestarsi con crescente evidenza.

Per limitarci ancora al caso del romanzo storico, forma già di per sé aperta perché comunicante con il dominio di pertinenza proprio della narrazione storica, è tutt'altro che infrequente assistere a interpolazioni o prestiti di varia natura con il dramma o la lirica. Così come – ma questo è altro discorso che sarà presto sviluppato – quei parametri di plasticità e polimorfismo attribuiti da Bachtin al romanzo in genere si traducono all'interno del romanzo storico nella presenza di nuclei, tematiche, dinamiche specifici di altri sottogeneri (il sentimentale, l'avventuroso, il gotico, e così via).

¹¹⁰ Ivi, p. 448.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ivi, p. 449.

Prima di lasciare Bachtin sono necessarie alcune considerazioni in merito alle sue teorizzazioni. Da un lato egli individua gli aspetti costitutivi dell'epopea (essere separata dal presente da «una distanza epica assoluta»; avere ad oggetto il passato epico nazionale, ovvero «il passato assoluto, secondo la terminologia di Goethe e di Schiller»; attingere alla fonte rappresentata dalla «tradizione nazionale»)¹¹³ e argomenta che «in maggiore o minor misura sono intrinseci anche agli altri generi letterari alti dell'antichità e del medioevo»¹¹⁴; dall'altro guardando alla modernità descrive

[...] tre peculiarità di fondo che differenziano in linea di principio il romanzo da tutti gli altri generi letterari: 1) la tridimensionalità stilistica del romanzo, legata alla coscienza plurilinguistica che si realizza in esso; 2) il mutamento radicale delle coordinate temporali del personaggio letterario nel romanzo; 3) la nuova zona di costruzione del personaggio letterario nel romanzo, zona che è appunto quella del massimo contatto con il presente (l'età contemporanea) nella sua incompiutezza.¹¹⁵

Bachtin toglie al legame tra epos e romanzo la linearità, insita nel sistema hegeliano come in quello lukacsiano, di una discendenza esclusiva e punta l'accento su categorie come pluristilismo (basso), plurilinguismo e soprattutto tempo: si tratta di categorie assiologico-concettuali che il critico aveva passato in rassegna in due studi di poco antecedenti a quello che qui abbiamo esaminato, *La parola nel romanzo* del '34 e *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* del '37 (entrambi confluiti poi in *Estetica e romanzo*).

Stile, stilizzazione, variazione, parodizzazione e dialogo delle lingue fanno dell'impianto romanzesco un «ibrido» funzionale a rappresentare e

¹¹³ M. BACHTIN, *Epos e romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, cit., pp. 454-5

¹¹⁴ Ivi, p. 459.

¹¹⁵ 453

interpretare il rapporto con il presente.¹¹⁶ Ove l'epica costituiva un genere alto, il romanzo, genere basso e tendenzialmente comico-parodico, derivante dal rovesciamento delle forme letterarie aristocratiche e sublimi, è idoneo alla rappresentazione degli aspetti più umili e sordidi della realtà; ove il modello di universo epico era monologico, quello post-epico romanzesco, fondato sulla comunicazione intersoggettiva e dunque dialogocentrico, consente ad esempio al narratore di mescolare la sua voce a quella dei personaggi entrando nel campo della narrazione¹¹⁷; quanto al cronotopo, «la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e concretezza» è indicata da Bachtin (che trae spunto dall'«inseparabilità dello spazio e del tempo»¹¹⁸ formulata da Einstein nella *Teoria della Relatività*) come categoria artisticamente determinante:

Il tempo si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura.¹¹⁹

La descrizione della relazione tra cronotopo e intreccio, da determinarsi sulla base di un raffronto tra gli scritti degli anni Trenta e le *Osservazioni conclusive* maturate nel 1973, è così uno dei tasselli di fondamentale importanza per la comprensione del romanzo (soprattutto di quello storico). L'intreccio romanzesco – afferma Bachtin nello scritto *La parola nel romanzo* – è preposto allo «svelamento delle lingue e delle ideologie sociali» e «alla raffigurazione delle persone parlanti e dei loro mondi ideologici»; in ossequio a questo principio, i romanzi descrittivi, di costume

¹¹⁶ Cfr. M. BACHTIN, *La parola nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, cit. pp. 166-74.

¹¹⁷ Come ha notato Strada «il monologo stesso diventa dialogo interiorizzato e la sua lettura si fa decifrazione di tutte le voci altrui che vi sono compresenti» (V. STRADA, *Introduzione a G. LUKÀCS – M. BACHTIN – ET AL., Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, cit., p. XLVII)

¹¹⁸ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, cit. p. 231.

¹¹⁹ Ivi, pp. 231-2.

e geografici devono mostrare la «vita quotidiana dei piccoli e grandi mondi sociali, storici e nazionali», mentre il romanzo memorialistico come il romanzo storico nelle sue varietà i «mondi ideologico-sociali delle epoche».¹²⁰ Queste affermazioni si traducono, ne *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in immagini letterarie molto concrete, il castello, il salotto, la piccola città di provincia, la soglia (ma ci limiteremo ad osservare le prime tre), territori di compimento degli eventi romanzeschi che corrispondono a punti nodali dell'intreccio, in cui si chiarisce il mondo ideologico-sociale del romanzo e con esso il senso del cronotopo ivi operante.

Il castello, che come Bachtin non manca di segnalare «si forma e si stabilizza nel cosiddetto romanzo gotico o nero» (alle origini Walpole, Radcliffe, Lewis), è «saturato di tempo, nel senso storico e stretto della parola, cioè è saturo del tempo del passato storico»:

Il castello è la dimora dei signori dell'epoca feudale (quindi anche delle figure storiche del passato), in esso si sono depositate visibilmente le tracce dei secoli e delle generazioni, improntando le varie parti della sua architettura, l'arredamento, le armi, la galleria dei ritratti degli antenati, gli archivi di famiglia, gli specifici rapporti umani della successione dinastica, la trasmissione dei diritti ereditari. Infine, le leggende e le tradizioni animano coi ricordi degli eventi passati tutti gli angoli del castello e dei suoi dintorni.¹²¹

La sua «intensità storica», che va al di là di una antiquaria rappresentazione museale ed è piuttosto «coesione organica [...] col suo ambiente circostante», ne ha determinato per il critico la «produttività raffigurativa nelle varie fasi del romanzo storico».¹²²

¹²⁰ ID, *La parola nel romanzo*, cit., p. 173.

¹²¹ ID, *Osservazioni conclusive*, (1973), a *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit, p. 393.

¹²² Ibidem.

In realtà, Bachtin lo considera funzione centrale nel romanzo di Scott e dei suoi imitatori, giacché segnala come con Stendhal e Balzac al suo posto faccia capolino il salotto, nuova località di compimento degli eventi romanzeschi, ove, oltre ad annodarsi gli «intrighi» e compiersi anche «i loro scioglimenti», «avvengono i *dialoghi*», decisivi nel romanzo perchè «svelano i caratteri, le «idee» e le «passioni» dei protagonisti»:

[...] durante la Restaurazione e la monarchia di Luglio, vi si trova il barometro della vita politica e di quella degli affari. Le reputazioni politiche, bancarie, sociali, letterarie vi erano costruite e distrutte, le carriere vi nascevano e finivano, i destini dell'alta politica e dell'alta finanza si compivano, il successo o l'insuccesso di un progetto di legge, di un libro, di una commedia, di un ministro o di una cortigiana-cantante si decidevano. Le gradazioni della nuova gerarchia sociale vi sono pienamente rappresentate (e riunite in un sol luogo e in un sol tempo). Infine, sotto forme concrete e visibili vi appare l'onnipotente potere del nuovo signore della vita: il denaro.¹²³

Il connubio tra sfondo storico e pubblico-sociale, tra piano politico-finanziario e intimo-privato, rende manifesto il ruolo che questo *topos* gioca nell'intreccio: vi sono «condensati i connotati concretamente visibili sia del tempo storico sia di quello biografico e quotidiano», la cui concatenazione restituisce i «connotati dell'epoca», che per questa via diviene «concretamente e narrativamente visibile».¹²⁴

La sede cui è affidata l'intersezione tra serie spaziale e temporale muta ancora in Flaubert. La compitazione proposta da Bachtin è perfettamente sovrapponibile alla scansione lukacsiana tanto de *Il romanzo come epopea borghese* quanto de *Il romanzo storico*: le tre fasi evolutive del romanzo moderno ottocentesco passano tanto lì quanto qui attraverso le prove di Scott, Balzac e Flaubert. Ultimo di questa sequenza, lo scrittore di Rouen realizza in *Madame Bovary* il decadimento dell'ambiente salottiero come

¹²³ Ivi, p. 394.

¹²⁴ Ibidem.

luogo di svolgimento dell'intreccio romanzesco con uno slargamento verso la più estesa dimensione della «piccola città di provincia», luogo del «tempo ciclico dell'esistenza consueta e quotidiana»:

La cittadina provinciale piccolo-borghese con la sua vita quotidiana stantia è un luogo estremamente diffuso di compimento degli eventi romanzeschi del XIX secolo (prima di Flaubert e dopo di lui). [...] Questa cittadina è il luogo del tempo ciclico quotidiano. Qui non ci sono eventi, ma soltanto «accidenti» che si ripetono.¹²⁵

Se si è insistito sulla pervicace interpretazione che di questi luoghi, concreti e simbolici a un tempo, ha lasciato Bachtin, è perché ci imbattemmo nei romanzi che analizzeremo in castelli, salotti, cittadine di provincia e ad essi guarderemo come ai «centri organizzativi dei principali eventi d'intreccio»¹²⁶ di quei tessuti romanzeschi. Per estensione poi valuteremo in che misura possano profilarsi altri sedi cronotipiche (sobborghi, sottorrenai, dintorni, campagne delle grandi città) e che significato esse assumano.

¹²⁵ Ivi, p. 395.

¹²⁶ Ivi, p. 397.

1.6 Il romanzo storico nella critica italiana dal Dopoguerra agli anni Sessanta

Gli anni Quaranta del Novecento si segnalano per un pressoché assoluto vuoto di critica quanto agli oggetti della nostra indagine, sul quale è facile ipotizzare abbiano avuto un ruolo decisivo lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale e la fase di riassetamento (politico, sociale ed economico) immediatamente seguita alla conclusione del conflitto.

Così, dopo i fondamentali contributi di Lukàcs e Bachtin, ossia dopo il '38, registrata l'eccezione di un saggio in rivista di Bonsanti su *Il romanzo risorgimentale*, apparso nel '46, si dovrà attendere la seconda metà del secolo perché il dibattito riprenda. Gli anni Cinquanta sono in questo senso densi di importanti lavori: in Italia, appaiono gli studi di Raya, Portinari, Leone De Castris sul romanzo romantico-risorgimentale e sulla poetica del romanzo storico nei dibattiti tra classicisti e romantici.¹²⁷

Soffermando invece l'attenzione sul dibattito nazionale, gli impianti critico-metodici degli studi segnalati evidenziano significative divergenze rispetto ai contributi italiani precedentemente analizzati, quanto all'approccio alla questione inerente i rapporti tra storia e romanzo nell'età del romanzo storico.

Bonsanti collega la presenza della storia nel romanzo storico risorgimentale italiano ad intenti sostanzialmente politici e polemici (ovviamente non sfuggono a questa disamina *I Promessi Sposi* di Manzoni). Secondo il critico, considerando nel suo complesso la vicenda del romanzo storico

¹²⁷ A. BONSANTI, *Il romanzo risorgimentale*, in «Rassegna d'Italia», a. I, n. 6, giugno 1946, pp. 22-8; a. I, n. 7, luglio 1946, pp. 34-52; G. RAYA, *Il romanzo*, Milano, Vallardi, 1950; F. PORTINARI, *Un aspetto della polemica romantica: il romanzo*, in «Letteratura», nn. 21-22, maggio-agosto 1956, pp. 11-37 (poi ripubblicato in ID., *Problemi critici di ieri e di oggi*, Milano, Fabbri, 1959); A. LEONE DE CASTRIS, *La polemica sul romanzo storico*, Bari, Cressati, 1959.

precedente all'Unità, contaminazione tra storia e finzione, tra realtà documentale e fantasia, è specchio del connubio tra romanticismo letterario e romanticismo politico; la circostanza per la quale l'unione di queste istanze si concreta attraverso una regressione in un tempo storico che consenta l'affermazione di idee ed ideali che il tempo corrente non concedeva di esprimere apertamente, è attestazione per Bonsanti, che questa contingenza pone in relazione al panorama letterario degli altri paesi europei, della tardiva costituzione in Italia di una relazione organica tra letteratura e società.

Su posizioni simili si muove Raya, che, nelle pagine su *Il romanzo romantico* che precedono quelle su *Manzoni e l'età sua*, individua le quattro fasi essenziali attraverso cui l'elemento storico entra nel romanzo italiano dell'Ottocento:

[...] in un primo momento, come nell'*Ortis*, per un bisogno spontaneo – e sia pur secondario – dello scrittore, e in seguito a suggestioni tradizionali [...]; in un secondo momento, come nel Bertolotti, per un innesto della novità scottiana nel lirismo romantico, e magari dietro l'esempio del visconte D'Alincourt (1789-1856), di cui lo stesso Bertolotti si faceva traduttore; in un terzo, come nei primi romanzi del Varese o del Bazzoni, per diretta influenza scottiana; e finalmente – dal '27 in avanti – per influenza dello Scott e del Manzoni insieme.¹²⁸

Analizzando in precedenza l'opera di Scott, Raya aveva sostenuto che la storia, lungi dal rappresentare semplicemente lo spunto della narrazione o fare da cornice ad episodi ispirati alle epoche passate, rappresenta l'«atmosfera dominante del romanzo», in ciò compiendosi lo scarto tra il romanzo storico moderno rispetto agli «esempi antichi e recenti»:

Lo Scott, del resto meritava sufficientemente il titolo di creatore del romanzo storico in quanto, superando esempi antichi (quali abbiamo visto nel Seicento) e recenti (come *the Castle of Otranto* di Horace

¹²⁸ G. RAYA, *Il romanzo*, cit., p. 164.

Walpole, 1765, ecc.), si serviva della storia non come spunto o episodio o cornice per racconti più o meno arbitrari, sì come atmosfera dominante del romanzo, i minuti particolari del quale tuffava nel senso dell'epoca immaginata, con i suoi interessi e costumi e crisi ed aspirazioni collettive.¹²⁹

Il tracciato dallo scozzese indicato «apriva una strada a centinaia di scrittori, tra i quali un Dumas, un Hugo, un Manzoni»¹³⁰: il modello scottiano fornisce, pertanto, ai romanzieri italiani gli strumenti atti a realizzare la contaminazione della storia con l'invenzione, ma la sua adozione emulativa rimane però in larga misura tra gli scrittori della Penisola allo stadio delle intenzioni, essendo «la storia [...] appena un pretesto», di cui «si pompeggiano per carpire qualche raggio della gloria scottiana e – dopo il '27 – manzoniana».¹³¹

In linea generale, l'assunzione della storia nel romanzo è letta da questi critici come fenomeno di reazione ai moduli del romanzo puro e fantastico, secentesco e settecentesco, nonché come reazione rispetto alle tendenze evasive caratteristiche del romanzo romantico, in favore dell'affermazione del reale nell'arte.

Su un terreno d'indagine assai affine si inseriscono gli studi di Portinari e Leone De Castris, che analizzano però la questione da altre angolazioni e approfondiscono lo studio del nesso storia-romanzo, segnalandosi da subito per il reciso rifiuto della tesi, in voga tra i critici di inizio secolo, che finalità intrinseca al romanzo storico fosse d'incarnare una funzione di supporto alla storiografia propriamente detta nella divulgazione delle conoscenze storiche, ammantandole di contenuti e forme piacevoli e potenziandole di contenuti patriottici.

Tanto Portinari quanto Leone De Castris considerano una simile interpretazione stridente e fuorviante rispetto alla possibilità di pervenire

¹²⁹ G. RAYA, *Il romanzo*, cit., p. 153.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ivi*, pp. 163-4.

ad una comprensione profonda della modernità del romanzo storico, da valutarsi semmai a mezzo di una lucida e non preconcetta analisi del percorso evolutivo del genere considerato in relazione ai profondi mutamenti che si determinarono nella coscienza artistica e letteraria tra fine Settecento e i primi decenni dell'Ottocento. La ricostruzione della polemica classico-romantica in merito alle questioni legate al romanzo storico è da essi indicata quale campo d'osservazione da privilegiare per cogliere e definire la modernità del genere. Da segnalare il loro approdo ad una conclusione condivisa: la polemica sul romanzo storico rappresenta il primo acceso teatro di battaglia dello scontro più generale sull'ammissione del romanzo al cenacolo delle italiche lettere, questione di estrema coerenza, che come già segnalato riguardava la volontà di sospingere queste ultime verso una piena modernità; ossia, in primo piano si agitava la questione della legittimità in ordine alla contaminazione tra storia e invenzione, mentre dietro le quinte si giocava la più difficile partita della piena legittimazione del romanzo.

Leone De Castris, che questi momenti di tensione culturale ricostruisce nel saggio *La polemica sul romanzo storico*, ripercorrendo le dinamiche con cui avviene l'assunzione della «storia» nel romanzo, a significazione e legittimazione della portata di «verità» di quest'ultimo, valuta il dibattito sul genere storico come la prima tappa dell'accidentato percorso con cui il romanzo prova ad instaurare un rapporto d'impegno culturale con la società cui si propone; né questo percorso avrebbe potuto non essere accidentato, essendo difficile la riduzione della dialettica arte-storia a definitiva e stabilizzata sintesi:

Ma proprio nel conquistare il regno della storia i romantici conquistarono altresì la consapevolezza che l'arte era altra cosa. Sul piano dei risultati immediatamente costruttivi, apparentemente sacrificavano l'arte alla storia, mettendo al suo servizio la forza

idealizzante, spiritualizzante della poesia. Ma poi, dai risultati medesimi di quell'interno rapporto, prendevano coscienza che, quella verità esautorando ogni sua complementare energia e ponendosi essa stessa come dialettica spirituale, dunque il vero dell'arte era di natura diversa, e inderivabile, e autonoma.¹³²

A queste considerazioni aggiunge qualcosa la riflessione di Portinari, all'inizio di un lungo studio sul romanzo ottocentesco che lo avrebbe condotto a tracciare, nel volgere di un ventennio, *Le parabole del reale*: proprio la polemica classico-romantica, sostiene, è il viatico tramite cui romanzo riesce a superare l'*impasse* della sclerotizzazione nei canoni accademici difesi dai classicisti e ad affermare in autonomia la propria vocazione alla rappresentazione del reale.

Nel '61 appare, *Il romanzo italiano dell'Ottocento* di Renato Bertacchini, che ripercorre l'evoluzione del genere *dagli scottiani a Verga*.¹³³ Si tratta di riflessioni che non si esauriscono in questo studio, ma saranno ulteriormente sviluppate nel corso del decennio, fino alla pubblicazione, nel '69, del complementare *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*: qui l'affermazione del romanzo nella cultura letteraria dell'Ottocento è delineato seguendone da vicino lo svolgimento e sintetizzato nelle note storiche ed esplicative che accompagnano gli estratti selezionati dalle opere dei diretti testimoni del tempo (l'apparato documentale offre una vasta selezione di passi sul processo al romanzo e al romanzo storico, da Borsieri alle *Osservazioni sul romanzo in prosa* di Uzielli, passando per il varesiano raffronto *Di Rossini e Walter Scott*, il discorso sul *Romanziere panteista* di Guerrazzi, le osservazioni di Manzoni sul *componimento misto*, quelle di Cattaneo sull'opera di Tommaseo, fino a Rovani, Nievo, Verga e il conclusivo capitolo su *Antinaturalismo*,

¹³² Ivi, p. 118.

¹³³ Cfr. R. BERTACCHINI (a cura di), *Il romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma, Editrice Studium, 1961. Su questa falsariga anche il contributo di A. BOCELLI, *Aspetti del romanzo italiano dell'800* (dal Manzoni al Verga), Torino, ERI, 1963.

idealismo, decadentismo, che trae le somme di tutte le esperienze narrative ottocentesche).¹³⁴

Quanto all'interpretazione della dialettica romanzo-storia, ancora e significativamente centro dell'attenzione della critica italiana in questi anni, la tesi di gran lunga prevalente è che la storia all'interno del romanzo storico italiano non sia elemento strutturale ma al più strumentale, non decisivo ma pretestuoso. È messa conseguentemente in discussione la reale volontà da parte degli scrittori romantico-risorgimentali di provvedere ad una vera rappresentazione, per via artistica, della storia: la questione sollevata non nega che venga anche doviziosamente esperita la pratica documentale, ma pone degli interrogativi sul fatto che la trasposizione della storia in racconto sia poi in tutto assoggettata alla fantasia e all'immaginazione dello scrittore, che forzatamente la compone verso l'affermazione di intenti educativi civili e politici, sovrapponendovi passioni da essa esulanti.

La più netta affermazione di queste zone d'ombra è espressa da Borlenghi, per il quale «un netto confine separava la storia dall'immaginazione»:

[...] mentre si respinge l'intreccio come falsità e arbitrio (e da nessuno con rigore come da Manzoni [...]), la storia è allontanata in un ufficio di precedente, ma generico, al di fuori dell'effettivo contributo, di valore anche storico magari ma che in tutto appartiene all'immaginazione, chiesto al romanzo. Di fatto, quindi, vi rientrano i conflitti e i precipizi d'ogni passione, e, senza limiti o riguardi, lo studio della passione sembra esigere quella penetrazione, quel rigore, quella verità, che già Manzoni aveva superbamente dimostrato ma solo verso una zona particolare d'affetti [...].¹³⁵

Una simile esigenza portava i narratori «a rappresentare in fatti e dati della storia le parti dell'immaginazione»: Borlenghi ne ricava che chi si

¹³⁴ Cfr. R. BERTACCHINI (a cura di), *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma, Editrice Studium, 1969.

¹³⁵ A. BORLENGHI, *Introduzione a Narratori e prosatori dell'Ottocento e del primo Novecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961, vol. I, p. XVI.

accostava alla prova del romanzo, l'avvertiva «come poesia, non distinto veramente da questa», quantunque «s'esprimesse spontaneamente nella prosa».¹³⁶

Il dibattito si fa serrato tra il 1964 e il '69, anni in cui appaiono in rapida successione i contributi di Cataudella, Baldi, Petrocchi, De Tommaso, Romagnoli, che, grazie anche alle sollecitazioni degli ultimi anni, tendono a seguire lo sviluppo del genere dall'alveo classico tradizionale con attenzione, più marcata e sollecita che in passato, sulle dinamiche del romanzo tra gli anni Quaranta e il Sessanta (in questo senso gli autori privilegiati non possono che essere Rovani e Nievo).¹³⁷

Nel definire i caratteri del genere storico nella sua evoluzione, Giorgio Petrocchi registra, dopo i *Promessi Sposi*, la «minore capacità da parte degli scrittori ed artisti di saper fondere l'invenzione fantastica con l'apparato storico»¹³⁸: questa distanza tra i due elementi si ricompone invece con le prove dei *Cento anni* e delle *Confessioni*.

Un lavoro, per dir così di rottura, è quello di Guido Baldi sulla narrativa di Rovani: per il critico, il processo di «erosione» della forma classica del romanzo storico si attuerebbe in Italia prima del fatidico 1848, additato da Lukàcs come suo confine estremo in ambito europeo; esso sarebbe già rintracciabile nel primo Rovani, quello del *Lamberto Malatesta*, della *Valenzia Candiano* e del *Manfredo Pallavicino*, scritti tra il 1843 e il '46: di queste opere Baldi contesta come frettoloso e sbrigativo ogni giudizio critico che li classifichi quali esempi tardivi tendenti alla «meccanica riproduzione di una formula convenzionale, rimandando la crisi al momento

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ G. PETROCCHI, *Il romanzo storico nell'800 italiano*, Torino, ERI, 1967; M. CATAUDELLA, *Il romanzo storico italiano*, Napoli, Liguori, 1964; P. DE TOMMASO, *Rovani e il romanzo storico*, in «Belfagor», a. XXIII, n. 3, 1968, pp. 257-81 e *Storicismo del Nievo*, in «Il Ponte», 1, 1969 (poi ristampati in ID., *Nievo e altri studi sul romanzo storico*, Padova, Liviana, 1975, rispettivamente pp. 80-111 e 169-205); G. BALDI, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1967; S. ROMAGNOLI, *Il romanzo storico*, cit..

¹³⁸ G. PETROCCHI, *Il romanzo storico nell'800 italiano*, cit., p. 54.

dei *Cento Anni*» e lavora in direzione di un'individuazione dei primi «germi della polemica che sarebbe divenuta criticamente cosciente più tardi». ¹³⁹

Non a caso – segnala Baldi – mentre in romanzieri come Bazzoni, Varese, Grossi, Cantù, D'Azeglio, Guerrazzi, «la scelta dell'argomento storico» si trincerava «dietro l'alibi della divulgazione o dell'impegno politico-patriottico» ¹⁴⁰ ma offre al pubblico borghese la possibilità di «evadere dallo squallore e dalla piattezza della sua vita quotidiana in un tempo cavalleresco e avventuroso, pittoresco e sentimentale, colorito dall'immaginazione e ricco di tutto il fascino della lontananza» ¹⁴¹, nei romanzi di Rovani «ciò che colpisce è l'abbandono del gusto cavalleresco e avventuroso e del repertorio medievaleggiante» ¹⁴² così come l'assenza da ogni esotismo di impronta romantica, specchio dell'«insofferenza dell'*hic et nunc*» in un «protendersi nostalgico verso un altrove temporale» ¹⁴³.

Istanze che pervengono a maturazione «al momento della scrittura dei *Cento Anni*» ¹⁴⁴, romanzo che, anche per mezzo della collazione di materiali saggistici, intende proporsi «come strumento di conoscenza totale» nella «ricapitolazione esaustiva di un determinato periodo storico» ¹⁴⁵; storia, insomma, non più come sfondo, fascinosa ed esotica, ma come sostanza della narrazione, non «quadro statico» ¹⁴⁶ ma sommatoria effervescente e pullulante della vita dell'epoca prescelta in tutti i suoi aspetti.

¹³⁹ G. BALDI, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, cit., p. 10.

¹⁴⁰ Ivi, p. 11.

¹⁴¹ Ivi, p. 12. Si tratta dunque di un romanzo sostanzialmente pseudo storico. Sagace anche l'affermazione secondo cui quei romanzieri «raccolgevano e diffondevano presso il grande pubblico [...] motivi e figure della letteratura romantica europea quali l'eroe satanico, il *Liebestod*, la *belle dame sans merci*, e fornivano in tal modo, come termine d'evasione, oltre che un tempo esotico, anche un mondo mitologico», ma in siffatto modo – osserva Baldi – il romanzo storico da essi confezionato «presentava sì un'immagine della società da cui nasceva, ma, potremmo dire, un'immagine in 'negativo', di ciò che quella società non era e sognava di essere» (Ibidem).

¹⁴² Ivi, p. 13.

¹⁴³ Ivi, p. 11.

¹⁴⁴ Ivi, p. 65.

¹⁴⁵ Ivi, p. 68.

¹⁴⁶ Ivi, p. 69.

A ripristinare il discrimine lukacsiano del '48, in un denso saggio rovaniano, provvede De Tommaso: la prospettiva teorica è chiarita sin dalle prime battute con l'affermazione che «con il decennio successivo al '48 l'Ottocento non può esser definito più il secolo della storia», facendo seguito al fallimento della rivoluzione l'«affievolirsi» e il «deperire» della coscienza storica.¹⁴⁷ La forte affermazione incipitaria tende successivamente, con giovamento della trattazione, in realtà a problematizzarsi:

Naturalmente sarebbe improprio affermare che, nel decennio precedente l'unità e in quelli susseguenti, la coscienza storica scompare e non lascia traccia alcuna di sé; ma in tale periodo è certo il fenomeno di gran lunga prevalente quello al quale noi ci riferiamo, appunto il sostituirsi alla visione della storia concepita come processo, in base all'innesto del pensiero hegeliano sul ceppo vichiano, di un modo di sentirla e di comprenderla in cui, se sopravvive l'idea di progresso, nondimeno va smarrito il senso della processualità dialettica.¹⁴⁸

Quest'«idea di progresso», questo «senso della processualità dialettica», che emerge, lukacsianamente, nell'antagonismo del proletariato in opposizione alla borghesia dopo il 1848, che fino a quell'altezza si era fatta portatrice insieme alle proprie anche delle istanze dei ceti più bassi (in un comune antagonismo all'antica classe aristocratica), incarna appunto il senso dello storicismo preso in carico da De Tommaso.

Ciò che preme al critico, fatta questa premessa, è la ricostruzione della concezione storicistica in Rovani. Anzitutto, diversamente da Baldi, egli afferma che l'opera del milanese «non ha nulla di rivoluzionario, né sul terreno delle idee né su quello delle forme narrative»:

¹⁴⁷ P. DE TOMMASO, *Rovani e il romanzo storico*, in ID., *Nievo e altri studi sul romanzo storico*, cit., p. 81.

¹⁴⁸ Ivi, p. 82.

Nell'accingersi a scrivere i *Cento anni* egli non intese in linea di principio discostarsi dal modello manzoniano al quale s'era attenuto nei romanzi giovanili, con la differenza che ora avrebbe fatto a meno delle suggestioni scottiane.¹⁴⁹

Riecheggia in questo passo il giudizio crociano secondo cui Rovani non era «nient'altro che un manzoniano [...] della prima epoca», sebbene vagamente avvertisse la necessità di un rinnovamento all'interno del genere storico. Forse anche in ragione di questo la scrittura rovaniana risente di visibili influssi balzacchiani, trasposti secondo un'emulazione esteriore (l'uso, ad esempio, praticato da Balzac di ripresentare in un romanzo personaggi di romanzi precedenti, è riproposto dallo scrittore milanese ne *La Libia d'oro* che prende in prestito due caratteri già figuranti nei *Cent'anni*). Su un piano più profondo la discrasia dal modello francese si manifesta invece nell'incapacità di accedere alla dimensione storicistica in essa soggiacente:

L'incontro con l'opera balzacchiana non poteva avvenire fuori dall'equivoco. Rovani non era in grado di capire il profondo storicismo che è a fondamento di essa, come dimostra proprio per la disposizione antistorica con cui l'assume a modello. Egli crede infatti di poter trasporre in una società come quella italiana tra la seconda metà del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento i caratteri che Balzac rileva poeticamente come tipici di una società di gran lunga più progredita.¹⁵⁰

De Tommaso giunge anzi alla constatazione del totale antistoricismo rovaniano, misurata nell'incapacità di «cogliere l'essenza del progresso» e resa manifesta dal fatto che nei *Cento anni* sono «assenti le forze che di esso, in quel periodo, erano le portatrici reali cioè la borghesia, in primo

¹⁴⁹ Ivi, p. 102.

¹⁵⁰ Ivi, p. 105.

luogo, e il proletariato»¹⁵¹; anzi, afferma il critico, non senza un velo d'ironia:

[...] leggendo il romanzo, sarebbe arduo dedurre che l'autore concepisca altro progresso da quello per cui le parrucche a riccioni si contendono il campo con i topé, questi si trasformano nei codini col chiodo, la foggia del guardinfante settecentesco si modifica in quella ottocentesca, e così via. Ciò perché lo scetticismo ha per effetto di livellare al suo sguardo le tappe del cammino umano, gli impedisce di cogliere le trasformazioni decisive.¹⁵²

Nel Nievo delle *Confessioni* – denuncia De Tommaso – «la rappresentazione storico-realistica riesce sensibilmente manchevole»¹⁵³. Se profondo è lo scandaglio psicologico sulla gente di paese e realistica la resa del sentire dei contadini di fronte alle soverchierie feudali, tuttavia

Nievo tralascia di far comparire in un ruolo veramente attivo sia le masse rurali che il proletariato urbano durante le campagne napoleoniche e successivamente nei moti per l'indipendenza fino al grande tentativo rivoluzionario del '48. Non vediamo il popolo nell'eroica difesa di Venezia nel '49, tanto meno troviamo narrati episodi di eroismo con dei popolani per protagonisti [...].¹⁵⁴

Lacuna ancor più grave è giudicata dal critico «l'aver taciuto [...] la sollevazione delle campagne lombarde»¹⁵⁵, quando nel '48 i contadini del Mantovano si erano opposti alle truppe austro-ungariche, contribuendo valorosamente alla resistenza nazionale¹⁵⁶: ulteriore esempio di come Nievo giudicasse l'intrapresa di un'azione autonoma delle masse, coerentemente con un punto di vista sostanzialmente borghese d'impronta mazziniana, che tendeva ad escludere l'ipotesi di ulteriori rivolgimenti e

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Ivi, p. 104.

¹⁵³ P. DE TOMMASO, *Storicismo del Nievo*, in ID., *Nievo e altri studi sul romanzo storico*, cit., p. 179.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 178-9.

¹⁵⁵ Ivi, p. 179.

¹⁵⁶ L'episodio è ricostruito nel contributo di F. Della Peruta, *I contadini nella rivoluzione lombarda*, in ID., *Democrazia e socialismo nel Risorgimento*, Roma, 1965.

trasformazioni politico-sociali dopo l'esperienza rivoluzionaria francese. Cionondimeno il romanzo restituisce l'idea di una concezione della storia intesa come progresso e indissolubilmente legata al «progressivo realizzarsi della giustizia»¹⁵⁷. De Tommaso si richiama qui alle pagine crociane su Nievo di «Critica» e della *Letteratura della Nuova Italia*, ove il tratto più autentico delle *Confessioni* era identificato proprio nell'elaborazione di un alto concetto di giustizia, evoluzione in senso laico della manzoniana provvidenza.

Penetranti valutazioni sull'opera di Rovani e Nievo si trovano pure nelle garzantiane pagine sui *Narratori e prosatori del Romanticismo*, curate da Sergio Romagnoli¹⁵⁸ per la *Storia della letteratura italiana* di Cecchi e Sapegno. Lo studio ripercorre la vicenda del romanzo dell'Ottocento fino all'Unità, dividendolo in quattro successive tappe, la prima delle quali significativamente è *Il romanzo storico* (questo il titolo del capitolo primo); significativamente, perché rivela in controluce come il romanzo nel Belpaese si affermi proprio attraverso il genere storico:

Questo genere letterario era nato pur esso sotto il segno della modernità, intendeva anch'esso ripudiare il chiuso recinto dell'arte aulica, ma dell'utile romantico non gli riuscì, in sostanza, che a interpretare gli aspetti più grossi ed estrinseci. Rimase un genere minore, destinato a tramontare nel dileggio, ma certamente fu, sotto il riguardo dell'organizzazione culturale, la prima letteratura di tipo moderno in Italia; a Milano, a Torino, a Firenze, molti editori nel suo nome si adeguarono a strutture industriali che furono per lungo tempo efficienti.¹⁵⁹

¹⁵⁷ P. DE TOMMASO, *Storicismo del Nievo*, in ID., *Nievo e altri studi sul romanzo storico*, cit., p. 194.

¹⁵⁸ Il critico lavorava su romanzo e storia già da quasi un ventennio. Cfr., a tal proposito, il suo *Ottocento tra letteratura e storia*, Padova, Liviana, 1961, che raccoglie saggi pubblicati su rivista tra il 1948 e il 1958. Da rilevare la presenza di un saggio su Nievo (Ivi, pp. 65-84), già prefazione a I. Nievo, *Opere*, a cura di Sergio Romagnoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, nucleo primo di quello che avrebbe inserito in *Narratori e prosatori del Romanticismo*.

¹⁵⁹ S. ROMAGNOLI, *Il romanzo storico*, in ID., *Narratori e prosatori del Romanticismo*, cit., p. 34.

Gli imitatori italiani di Scott sembrano infatti non aver contezza, per Romagnoli, che le scelte contenutistiche di Scott, «anche se potevano essere invalidate sul piano dell'esattezza storica, come accadde con l'*Ivanohe*)», si dipanavano lungo «vie interpretative che conducevano a grandi quadrivi della storia nazionale scozzese, inglese, talvolta francese»¹⁶⁰. In questo senso, solo Guerrazzi e D'Azeglio – afferma Romagnoli – rappresentano una significativa eccezione a questa mancata comprensione dell'indirizzo da conferire alla dialettica storia-romanzo (in tanto il romanzo ha ragione d'essere storico, in quanto prenda in carico «avvenimenti che partecipino vastamente della storia nazionale»¹⁶¹).

Alla documentata e ancora oggi fondamentale trattazione delle attestazioni primo-ottocentesche del nostro romanzo storico, con attenzione anche al dibattito critico-teorico che si agitò intorno alla pubblicazione dei testi, fa seguito lo studio su *La letteratura popolare e il genere rusticale* (capitolo secondo): Romagnoli mostra come la pubblicazione nel 1844 de *Les paysans* di Balzac, «fondamentale studio [...] delle forze contadine che avevano proposto alla Francia della Restaurazione un profondo riesame della questione agraria» sia destinato ad influire non poco anche sulla nostra letteratura.¹⁶²

Come negli stessi anni notava De Tommaso a proposito di Rovani, è impensabile trovare negli scrittori italiani che pure a quel modello guardano la stessa maturità storicistica che illumina le pagine di Balzac; sebbene ad un livello più superficiale *Les paysans* agiscono comunque sollecitando il romanzo ad esplorare territori nuovi rispetto a quelli tradizionali del romanzo storico, come agisce robustamente l'influsso di George Sand, «ricco di contemplazioni georgiche, di indugi elegiaci, di idealizzazioni

¹⁶⁰ Ivi, p. 32.

¹⁶¹ Ivi, p. 40.

¹⁶² S. ROMAGNOLI, *La letteratura popolare e il genere rusticale*, in Id., *Narratori e prosatori del Romanticismo*, cit., p. 92.

rousseauiane della vita condotta a contatto con la natura»¹⁶³. E così, «tramontato il grande mito dello Scott», autori come Carcano, Percoto, Dall'Ongaro e lo stesso Nievo, tra gli anni '40 e '60, «preannunciano [...] il più tardo ingresso in Italia della letteratura naturalistica».¹⁶⁴

Il terzo capitolo dello studio è dedicato alla sola figura di Ippolito Nievo: scelta che appare tutt'altro che casuale, a riprova della vigile attenzione dei critici di questi anni sulle dinamiche della crisi del genere storico, essendo ormai state sondate in lungo e in largo le dinamiche della sua affermazione. Prima di addentrarci nell'analisi proposta sullo scrittore patavino, sarà però opportuno scorrere alcuni passi dedicati a Rovani quasi in conclusione del primo capitolo sul *Il romanzo storico*:

Cento anni, che malaccortamente, in tanti manuali scolastici e non, è messo accanto alle *Confessioni d'un Italiano* di Ippolito Nievo, è un romanzo storico, ma è, al contempo, la rottura definitiva – rimasta invece a mezzo nei romanzi precedenti dell'età giovanile – con la tradizione, è lo sfaldamento, quasi voluto e perseguito di un genere letterario.¹⁶⁵

Nel giudizio di Romagnoli, i *Cento anni*, concepito come una sorta di «*comédie historique*», segnala dunque un momento di rottura, di discontinuità rispetto alla tradizione. Ma c'è di più: quel «malaccortamente» con cui è etichettato l'accostamento tra l'opera di Rovani e le *Confessioni* di Nievo, è avverbio estremamente eloquente; posto in relazione al fatto che la disamina dei *Cento anni* costituisce la tessera finale del capitolo, sembra esplicitare a chiare lettere che per il critico le memorie dell'ottuagenario Carlo Altoviti non sono assimilabili al genere storico, ma incarnano il tentativo di un differente modello romanzesco:

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ivi, p. 99.

¹⁶⁵ ID., *Il romanzo storico*, cit., pp. 85-6,

Romanzo ricco di troppe cose, privo di un suo equilibrio, trascinato verso una fine stanca alla quale ben pochi o più veramente nessun personaggio giunge ancora integro, *Le Confessioni d'un Italiano* rimangono pur sempre la testimonianza più alta del tentativo compiuto dal nostro Ottocento letterario di uscire dagli impacci del romanzo storico e di avviarsi a forme più moderne di narrativa negli anni in cui, al di là delle Alpi, lo Stendhal aveva già concluso da più di un decennio e il Flaubert, nel medesimo 1857 in cui il Nievo s'era accinto alla fatica delle Confessioni, pubblicava l'opera sua maggiore.¹⁶⁶

Concludeva lo studio un'ampia panorama su *La prosa memorialistica*, intorno alla quale sin dagli anni Cinquanta era fiorita una viva attenzione da parte della critica: non che in merito mancassero contributi anche parecchio anteriori (basti dire del capitolo su *L'eloquenza e le ricordanze di fede e d'azione* ne *L'Ottocento* di Mazzoni o dello scritto su *Abba e la letteratura garibaldina* di Russo), ma l'avvicinarsi del centenario dell'Unità sollecita in certo senso l'apparizione ravvicinata della ricca antologia in due tomi compilati da Trombatore e Cappuccio, come pure dell'altrettanto poderoso volume sul tema per le cure di Giusti, e più in generale concorre a rinnovare l'interesse per il genere.¹⁶⁷

¹⁶⁶ S. ROMAGNOLI, *Nievo*, in ID., *Narratori e prosatori del Romanticismo*, cit., p. 138.

¹⁶⁷ Cfr. G. TROMBATORE, *Memorialisti dell'Ottocento*, vol. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953; C. CAPPUCCIO, *Memorialisti dell'Ottocento*, vol. II, Milano-Napoli, 1957; ID., *Memorialisti dell'Ottocento*, vol. III, Milano-Napoli, 1972; R. GIUSTI (a cura di), *Memorialisti italiani dell'Ottocento*, Mantova, L'Arco, 1957.

1.7 Tra romanzo storico e romanzo popolare: il dibattito degli anni Settanta

Gli anni tra il '69 e il '79 sono in Italia particolarmente intensi, con un dibattito sul romanzo in genere, vivace e plurifocale, che si orienta su diversi filoni d'indagine, toccando corde anche molte diverse tra loro.

Prima di passare in rassegna questi studi, sono opportune alcune specificazioni. A Parigi, tra il 1965 e il '73, un attivissimo Roland Barthes pubblica un'impressionante mole di studi, tra cui segnaliamo soltanto *Élément de sémiologie, Critique et Verité* e *Le Plaisir du texte*, ristampando a più riprese il saggio del '53, *Le Degré zéro de l'écriture*, sul modo parlato della narrativa.¹⁶⁸ Grosso modo negli stessi anni, tra il 1966 e il 1972, Gérard Genette pubblica i primi tre volumi delle *Figures* (apparsi in Italia tra il '69 e il '76)¹⁶⁹, sempre a Parigi, dove tra il '71 e il '72 appaiono pure la *Poétique de la prose* di Tzvetan Todorov (con l'importante saggio finale sulla lettura come costruzione)¹⁷⁰ e *L'universo del romanzo*, per mano di due docenti dell'Università del Quebec, Roland Bourneuf e Réal Ouellet: quest'ultimo lavoro costituisce una sorta di breviario della «scomposizione» e «ricomposizione» delle strutture del romanzo.¹⁷¹ Sul fronte cisalpino, nel 1970 vedono invece la luce *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di Maria Corti e Cesare Segre: all'interno del «panorama ordinato e specifico

¹⁶⁸ R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, (1953), Milano, Lerici, 1960; ID., *Elementi di semiologia*, (1965), trad. di Andrea Bonomi, Torino, Einaudi, 1966; ID., *Critica e verità*, (1967), trad. di Clara Lusignoli e Andrea Bonomi, Torino, Einaudi, 1969; ID., *Il piacere del testo*, (1973), trad. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1975.

¹⁶⁹ G. GENETTE, *Figure. Retorica e strutturalismo*, (1966), trad. di Franca Madonia, Torino, Einaudi, 1969; ID., *Figure II. La parola letteraria*, (1969), trad. di Franca Madonia, Torino, Einaudi, 1972; ID., *Figure III. Discorso del racconto*, (1972), trad. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976.

¹⁷⁰ T. TODOROV, *La poetica della prosa*, (1971), Roma-Napoli, Theoria, 1989.

¹⁷¹ R. BOURNEUF – R. OUELLET, *L'universo del romanzo*, (1972), Torino, Einaudi, 1976.

dei metodi che si sono affermati nella critica italiana dal dopoguerra»¹⁷² trovano collocazione le indicazioni di Cases sulla sociologia della letteratura, dello stesso Segre sullo strutturalismo e quelle di Eco sulla critica semiologica.

Il carattere di novità degli studi teorici provenienti dall'area francese e la proposta di Corti-Segre di verifica testuale di indirizzi critici più e meno attuali, mostrando metodologie di lavoro centrate sulle specificità delle strutture del racconto, dei filtri narrativi, dei significati della costruzione, incidono sensibilmente sul taglio dei contributi di questi anni che indagano gli statuti del romanzo storico e sue consimili declinazioni. Il momento interpretativo tende cioè ad essere sempre più legato ad un momento analitico che si fonda su una continua e sollecita interrogazione del testo (di derivazione strutturalista), delle sue grandi unità di significato (secondo la teoria semiologica) e sulle connotazioni merceologiche dell'opera letteraria (tra gli oggetti della critica sociologica).

Quanto a quell'intenso dibattito sul romanzo che si solleva nel nostro paese negli anni Settanta, limitandoci alle voci che hanno come *focus* il genere storico ovvero mostrino affinità o contiguità con esso, distingueremo fra tre momenti, con l'avvertenza preliminare della loro interrelazione e sovrapponibilità, non solo cronologica ma anche e soprattutto contenutistica.

Il primo di questi momenti, tra il '76 e il '78, si esaurisce in alcuni studi, che continuano il dibattito anni Sessanta sul romanzo storico ottocentesco e sono preludio alla pubblicazione negli anni Ottanta di numerosi altri lavori di un certo interesse (per i quali si rimanda al successivo paragrafo).

Del '76 sono *Le parabole del reale*, in cui Folco Portinari, a distanza di vent'anni dall'indagine pensata per «Letteratura» sulla polemica classico-

¹⁷² M. CORTI – C. SEGRE (a cura di), *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, ERI, 1970, p. 5.

romantica nel romanzo risorgimentale, traccia «la parabolica istoria di una cultura, quella risorgimentale e postrisorgimentale, [...] letta attraverso alcuni romanzi, guardata dal buco della serratura di certe strutture di stile e di conseguenti ideologie»¹⁷³, realizzando, per questa via, una «campionatura» in cui la parzialità visiva consentita dalla «serratura» si traduce nella voglia di osservare trasversalmente i fenomeni letterari ottocenteschi.

Riflettendo sul nesso storia-romanzo, Portinari giunge alla formulazione dell'opposizione funzionale e dell'inconciliabile distanza, all'interno del romanzo storico, tra meccanismi di pura evasione e istanze allegorizzanti della storia. Il guerrazziano *Assedio di Firenze*, allontanando da sé l'evasione e proponendosi in funzione immediatamente politica, è considerato l'«esemplare più tipico» del genere quando si proponga come metafora del presente. Allo stesso modo, di Carcano è segnalato il «merito» di aver saputo rinunciare, nella sua rappresentazione idillico-rusticale, «all'evasione nel romanzo storico per ambientare la sua storia in un tempo presente»¹⁷⁴, mentre le *Confessioni* di Nievo sono definite come «il più inglese» dei romanzi ottocenteschi (che tradotto significa «il più romanzesco»¹⁷⁵):

Ecco, la Storia è forse l'elemento al quale va attribuita la minor importanza nella struttura del romanzo, anche se in apparenza è la palafitta su cui poggia l'intera costruzione¹⁷⁶.

Basti pensare – sostiene il critico – alla prima parte dell'opera, nella quale gli episodi della sollevazione di Portogruaro e l'incontro con Napoleone appaiono emblematicamente «diseroicizzanti rispetto all'eroico potenziale e

¹⁷³ F. PORTINARI, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976, p. XIII.

¹⁷⁴ Ivi, p. 55.

¹⁷⁵ Ivi, p. 72. *Un grande romanzo «inglese»* è, non a caso, il titolo del capitolo su *Le Confessioni*.

¹⁷⁶ Ivi, p. 74.

convenzionale» o al significato simbolico del Castello di Fratta, rovescio di quel luogo che, nei gotici inglesi e negli italiani che ad essi si erano ispirati, era stato rappresentativo del potere del male. *Le Confessioni* sono così «l'intenzionale parodia del romanzo storico e, di più, del romanzo gotico inglese che lo precede e lo tiene a balia».¹⁷⁷

In direzione divergente rispetto alla canonicità degli studi, sempre nel '76, Mario Ambel, in un saggio su rivista dal titolo *Il romanzo storico ottocentesco, una «macchina del tempo»*, affronta questioni di ordine storico-cronologico, sul presupposto che all'interno del genere in questione la narrazione subisce uno sdoppiamento, «presto divenuto canonico ed imprescindibile, della sfera tematica in cui ha origine e sviluppo la vicenda»¹⁷⁸:

L'evoluzione narrativa appare cioè bivalente: da un lato esiste il tempo pubblico che registra situazioni ed avvenimenti storici e contribuisce alla realizzazione del quadro generale, dall'altro esiste un tempo privato che scandisce le tappe di una vicenda inventata.¹⁷⁹

Nello «scontro dialettico ed ideologico» tra questi due elementi, che rappresentano i diversi piani della storia e dell'invenzione, risiede «il senso ultimo allo svolgimento dei fatti».¹⁸⁰ Procedendo a «ritagliare una serie di avvenimenti dal fluire del tempo», il romanzo storico fa mostra – secondo Ambel – di voler realizzare per via narrativa la riproduzione di un mondo nel quale è annullata «ogni dimensione anteriore e posteriore» e la sommatoria degli eventi si connota «come esperienza completa ed esauriente»¹⁸¹:

¹⁷⁷ Ivi, p. 76.

¹⁷⁸ M. AMBEL, *Il romanzo storico ottocentesco, una «macchina del tempo»*, in «Il contesto», nn. 4-5-6, Argalia, Urbino, 1978, pp. 131-146. Il riferimento che qui si segnala rimanda alla p. 133.

¹⁷⁹ Ivi, p. 133.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ Ivi, p. 137.

Chiusa la vicenda (e lo scioglimento ha sempre un carattere estremo: la morte o il matrimonio, come 'morte' narrativa degli innamorati), l'autore si fa premura di illustrare il destino di ogni personaggio, suturare ogni filo rimasto sospeso.¹⁸²

L'universo narrativo che si delinea, oscillante tra confini temporali non valicabili ed in definitiva del tutto astorico, preclude la possibilità di qualunque dialettica con il reale.

Del 1978 è poi la curatela di Lattarulo ad una raccolta di passi tratti dai più significativi romanzi storici ottocenteschi, cui è aggiunta una selezione di contributi ottocenteschi e novecenteschi di impianto critico-teorico sul genere. Nell'introduzione al volume, dal titolo *Illustrazione del problema*, alla considerazione dell'arretramento delle condizioni politico-sociali italiane rispetto alle più modernizzate aree inglesi e francesi, Lattarulo adduce l'incapacità del romanzo storico risorgimentale di proporsi come efficace riproduzione realistica. La storia del romanzo storico italiano si risolve, per il saggista, nella «storia di come i due grandi modelli rappresentati dallo Scott e dal Manzoni vengano ridotti a schemi narrativi, appunto, di maniera, incapaci di farne vivere la grande lezione».¹⁸³

Il secondo dei tre momenti critico-teorici, in cui per semplificazione stiamo dividendo il dibattito, fa invece riferimento a un blocco di opere che affronta la questione del romanzo post-unitario. È del '69 lo studio di Bigazzi su *I colori del vero*, in cui viene sottoposto a vaglio critico il ventennio narrativo successivo al 1860 (dalle *Confessioni* al verghiano ciclo dei *Vinti*). Per quel che concerne i nostri limiti cronologici, corrispondenti all'avvio della riflessione bigazziana, sono da segnalare i giudizi che

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ L. LATTARULO, *Illustrazione del problema*, premessa a ID. (a cura di), *Il romanzo storico*, Roma, Editori Riuniti, 1978, pp. 9-26. La citazione è tratta da p. 16. Ivi, p. 16.

emergono dal confronto tra Rovani e Nievo, transfughi «dal romanzo storico in nome di un'arte contemporanea».¹⁸⁴

Del primo, definito come «un volenteroso scolaro» formatosi alla scuola del Manzoni del *Discorso sul romanzo storico*, «pronto a entusiasmarsi per tutto ciò che la proposta aveva di poliedrico», è segnalata l'incapacità di advenire alla concezione della dialettica individuo-società quale si ritrova in Nievo. Eppure – sottolinea il critico – malgrado carente di una «moderna giustificazione che colleghi la vita 'intima' con la storia» anche Rovani «in modo certo embrionale, affronta indagini sociali».¹⁸⁵ La spinta verso la realtà si declina tuttavia nei *Cento anni* «in una percezione di spettatore curioso e non in un invito a farsi attore» (come è nel romanzo nieviano, frutto della conformazione militante dell'autore), né la vivacità della rappresentazione «evita che l'incontro storia-vita intima avvenga in un ambito di inerzia ideologica»¹⁸⁶ (mentre in Nievo la scrittura origina da «una volontà pedagogica che misura con la vita il programma da svolgere»¹⁸⁷).

Lo studioso toscano si propone più in generale una ricostruzione che insiste sul periodo di potere della Destra storica, dagli albori della Nuova Italia alla rivoluzione parlamentare del '76, giudicando il peso dell'eredità risorgimentale, con uno sguardo poi ai primi anni di governo della Sinistra, corrispondenti all'affermazione del verismo, corrente di cui Bigazzi si propone di cogliere gli «elementi atti a ricostruirne il volto storico»¹⁸⁸. La Firenze di Capuana e Verga, la Milano dei «ribelli» scapigliati, sono i centri propulsori di questa nuova letteratura, che fa registrare una cesura rispetto

¹⁸⁴ R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, p.

39.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ Ivi, p. 40.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Ivi, p. 12.

agli anni precedenti, sia nelle forme che nei contenuti, ma che a ben vedere non disperde la lezione del romanzo storico.

Al periodo naturalista e verista sono dedicati anche gli studi di Madrignani, *Capuana e il naturalismo* (1970) e *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto* (1972), come pure *Verismo e positivismo* (1977) di Spinazzola¹⁸⁹, mentre un particolare filone d'indagine, che si inserisce nel versante del romanzo contemporaneo di argomento storico-politico, è sviluppato da Alessandra Briganti e da un infaticabile Madrignani.¹⁹⁰

Negli anni Settanta si assiste ancora (e veniamo, così al terzo dei tre momenti critici precedentemente individuati) a un incremento del consumo di opere letterarie popolari presso un pubblico sempre più di massa, attratto dall'oggetto romanzo non già per i valori estetici di cui è portatore, quanto per la valenza di fenomeno sociologico, spia e riflesso del costume e del tempo presenti. A questa propensione dei fruitori è da ricondurre il maturare di un interesse critico senza precedenti, volto a comprendere e definire le specificità della letteratura popolare e feuilletonistica.

Un simile indirizzo, avviatosi parallelamente in diversi paesi europei, aveva già dato i suoi frutti in Italia sul finire degli anni Sessanta: *Il romanzo d'appendice*, questo il titolo dello studio di Angela Bianchini, ricostruisce la vicenda del *feuilleton*, dai settecenteschi *tales of terror* all'idea di Girardin nel 1820 di «pubblicare romanzi tagliati a pezzi» sulle colonne dei giornali, operando un rovesciamento delle modalità di creazione e vendita dei romanzi, che molto probabilmente «per effetto della tradizione di Walter

¹⁸⁹ Cfr. C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970; ID., *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato, 1972; V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977.

¹⁹⁰ Cfr. A. BRIGANTI, *Il parlamento nel romanzo italiano del secondo Ottocento*, Firenze, Le Monnier, 1972 (assai interessanti il capitolo I, *La nuova figura dell'intellettuale*, e il VI, *Civiltà artigianale e civiltà industriale: valore emblematico del romanzo parlamentare*); C.A. MADRIGNANI, *Ideologia e narrativa dopo l'Unificazione, Ricerche e discussioni*, Roma, Savelli, 1974); ID. (a cura di), *Rosso e nero a Montecitorio. Il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861-1901)*, Firenze, Vallecchi, 1980.

Scott» si era standardizzata sulla diffusione di «un'opera in tre volumi, ricca di disquisizioni e documentazione, venduta al notevole prezzo di una ghinea e mezzo».¹⁹¹

Bianchini prende poi in esame gli anni Trenta con le pubblicazioni delle opere di Royer, Soulié, Balzac e Sue (autore dei celeberrimi *Mistères de Paris*), per arrivare al 1850, quando «per ragioni specialmente politiche [...] per i romanzi d'appendice suona la campana»¹⁹²: il limite della fortuna del *feuilleton* corrisponde così alla caduta di Luigi Filippo e – altra indicazione su cui riflettere – coincide con la crisi del modello classico di romanzo storico.¹⁹³

C'è una significativa comunanza tra i due generi, che non si esaurisce nella comunanza di situazioni tipiche, personaggi o tecniche dell'intreccio; va colto, soprattutto, il sensibile influsso esercitato dalla letteratura appendicistica sugli scrittori di romanzi storici, che sin dagli anni Trenta, anche in reazione alla formula ormai stereotipata del romanzo storico risorgimentale, guardavano con crescente interesse e spirito d'emulazione al successo della letteratura *feuilletonistica*. Ecco perché non sarebbe

¹⁹¹ A. BIANCHINI, *Il romanzo d'appendice*, cit., p. 11.

¹⁹² A. BIANCHINI, *Il romanzo d'appendice*, Torino, ERI, 1969, p. 16. Si noti che le stesse sollecitazioni si riscontrano in ambito europeo come testimoniato dalla pubblicazione del saggio di J. TORTEL, *Le roman populaire*, in AA.VV., *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970 (il volume è apparso anni dopo in traduzione italiana con il titolo *La paraletteratura: il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, sotto la direzione di Noel Arnaud, Francis Lacassin, Jean Tortel, con un contributo di Michele Rak, Napoli, Liguori, 1977): qui l'autore delinea una tipologia generale del *feuilleton*, ponendo l'accento sulle sue costanti strutturali: l'antitesi tra bene e male, l'eterna lotta tra oppressi e dominatori, perseguitati (più spesso perseguitate) e persecutori, l'ambiguità della funzione svolta dalle società segrete, riscontrabile nelle contraddizioni ideologiche della loro azione di vendicatrici e giustiziere. A conferma dell'interesse verso il genere nel 1971-72 l'*Almanacco Bompiani* si occupa di queste questioni: cfr. AA.VV., *Cent'anni dopo. Il ritorno dell'intreccio*, a cura di U. Eco e C. Sughi, Milano, Bompiani, 1971 (al cui interno si trova pure un sintetico schizzo ancora di A. BIANCHINI, *Breve storia del feuilleton*).

¹⁹³ La periodizzazione proposta da Bianchini coincide con il primo dei tre periodi dello «schema evolutivo» tracciato da Tortel: il «periodo romantico-eroico», iniziato negli anni trenta del XIX secolo, che procedendo di paro passo alla nascita di un nuovo pubblico di lettori, piccolo-borghese ma anche artigiano-operaio, finisce per attrarre nella sfera dei Sue e dei Dumas anche scrittori di letteratura «alta», come Balzac, che dal romanzo popolare attingono temi, strutture narrative, caratteri e soluzioni stilistiche (cfr. J. TORTEL, *Le roman populaire*, cit.)

fuorviante, per definire questi anni, far ricorso alla formula di letteratura storico-popolare.

Con il frazionamento della narrazione si determina una netta cesura con il recente passato: cambiano i meccanismi preposti alla produzione romanzesca e si modificano pure i procedimenti di costruzione narrativa.

Nel mercato dei giornali si assiste ad un sensibile aumento della richiesta di abbonamenti, con relativo abbassamento dei costi, modalità attraverso la quale la produzione arriva agli strati più bassi della popolazione; si profila poi una linea di scrittura sempre più caratterizzata dalla sorvegliata disposizione di effetti di *suspence* e dal sistematico ricorso alla tecnica del *twist* (il giro di vite dell'intreccio in chiusura di puntata); dilaga l'interesse sociologico, portando con sé un abbassamento del livello della letteratura, e da più parti è mossa critica ai feuilletonisti «di aver cercato gli effetti facili, proprio per piacere e compiacere le classi meno abbienti»¹⁹⁴, fomentando in larga misura idee di stampo socialista.

Giova a questo punto osservare come Antonio Gramsci, tra i primi e più lucidi analisti di questo genere di letteratura, all'altezza degli anni Trenta, riflettendo sulle tendenze popolari e sul gusto che le informa, avesse definito «nazionali-popolari»¹⁹⁵ quegli scrittori che tentano la sintesi tra due momenti in opposizione dialettica, unendo l'istanza di una rappresentazione della realtà che non rinunci ad un'alta elaborazione formale all'aspirazione alla socializzazione più ampia possibile dell'opera letteraria. Difettando del

¹⁹⁴ A. BIANCHINI, *Il romanzo d'appendice*, cit., p. 17.

¹⁹⁵ Cfr. A. GRAMSCI, *Quaderni dal carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, vol. III, q. 21, pp. 2107-35. Gramsci, operando al di fuori di condizionamenti crociani, propri di molta parte della critica estetica italiana, si rapporta alla questione dei generi popolari, analizzandola in relazione a fattori politico-culturali, sul modello di uno storicismo di derivazione marxista. Croce, come è noto, rifiutava invece la logica dei generi letterari, affermando che non avessero rapporto alcuno con l'arte, che, in quanto intuizione pura, prescinde da qualsiasi forma di condizionamento: il romanziere d'appendice è dal pensatore napoletano considerato singolarmente alla stregua di un giornalista, nel cui ufficio è ravvisata «una sorta di contrarietà rispetto alla disposizione all'arte (B. CROCE, *Giornalisti-autori*, in *La letteratura della nuova Italia*, vol. v, Bari, Laterza, 1939, p. 331).

primo dei due elementi, le opere di Sue sono bollate come «letteratura popolare in senso deteriore»:

La letteratura popolare in senso deteriore (tipo Sue e tutta la sequela) è una degenerazione politico-commerciale della letteratura nazionale-popolare, il cui modello sono appunto i tragici greci e Shakespeare.¹⁹⁶

Inscrivendo, invece, tra le opere ad alto livello di elaborazione formale che hanno anche fortuna popolare, oltre a quelle dei tragici greci e di Shakespeare, i capolavori dei narratori russi (Tolstoj, Dostojevskij), Gramsci perviene alla formulazione della non-popolarità della tradizione letteraria italiana, blandamente attraversata da processi di democratizzazione ed allargamento del sistema letterario:

In Italia, il termine “nazionale” ha un significato molto ristretto ideologicamente e in ogni caso non coincide con “popolare”, perché in Italia gli intellettuali sono lontani dal popolo, cioè dalla “nazione” e sono invece legati a una tradizione di casta, che non è mai stata rotta da un forte movimento politico popolare o nazionale dal basso [...].¹⁹⁷

Anzi,

Si può forse affermare che tutta la vita intellettuale italiana fino al 1900 [...] in quanto ha tendenze democratiche, cioè in quanto vuole (anche se non ci riesce sempre) prendere contatto con le masse popolari è semplicemente un riflesso francese, dell'ondata democratica francese che ha avuto origine dalla Rivoluzione del 1789: l'artificiosità di questa vita è nel fatto che in Italia essa non aveva avuto le premesse storiche che invece erano state in Francia.¹⁹⁸

Dal punto di vista delle strutture narrative, Gramsci aveva inoltre colto e descritto con straordinaria efficacia l'assoluta centralità del protagonista all'interno della narrazione di stampo popolare:

¹⁹⁶ A. GRAMSCI, *Quaderni dal carcere*, cit., vol. II, q. 9, p. 1137.

¹⁹⁷ Ivi, vol. III, q. 21, p. 2116.

¹⁹⁸ Ivi, vol. III, q. 14, pp. 1693-4.

Uno degli atteggiamenti più caratteristici del pubblico popolare verso la sua letteratura è questo: non importa il nome e la personalità dell'autore, ma la persona del protagonista. Gli eroi della letteratura popolare, quando sono entrati nella sfera della vita intellettuale popolare, si staccano dalla loro origine 'letteraria' e acquistano la validità del personaggio storico.¹⁹⁹

Le osservazioni gramsciane rappresentano il punto di partenza, non solo per lo studio della Bianchini (che comunque non ne risolve i nodi problematici, anche per via del fatto che lo studio di cui è autrice offre un'analisi delle esperienze straniere, confinando le considerazioni sugli sviluppi italiani al capitolo conclusivo), ma per quasi tutti coloro che dagli anni Settanta in avanti vorranno cimentarsi nella critica al genere. La rinnovata attenzione per gli appunti che l'intellettuale sardo aveva approntato negli anni di detenzione testimonia di un'inversione di tendenza rispetto agli indirizzi critici dei decenni precedenti. Come rilevato da Spinazzola all'altezza del '70, «le preziose anche se parziali e provvisorie indicazioni contenute nelle sue note dal carcere non hanno trovato, nel ventennio trascorso, lo svolgimento auspicabile»²⁰⁰: il dibattito successivo al Dopoguerra, a suo dire, si era infatti incentrato quasi esclusivamente sulla classificazione di letteratura nazionale-popolare, eludendo molte altre cogenti questioni sollevate da Gramsci.

Gli studi sui quali soffermeremo adesso la nostra attenzione muovono dal concetto di popolarità romantica e dall'analisi dei rapporti tra intellettuali, pubblico e industria culturale, per esaminare poi le caratteristiche tematiche e tecnico-strutturali delle opere di narrativa feuilletonistica. Non sfugge a quest'impostazione Spinazzola, come non vi si sottrae Umberto Eco, che sin dalla metà degli anni Sessanta aveva dato avvio alla propria riflessione

¹⁹⁹ Ivi, vol. II, q. 8, p. 1013.

²⁰⁰ V. SPINAZZOLA, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, Milano, Edizioni di Comunità, 1971, p. 17.

sul genere in una serie di contributi, raccolti e pubblicati in volume nel 1976 sotto il titolo *Il Superuomo di massa. Studi sul romanzo popolare* (poi ristampato con l'aggiunta di altri capitoli e mutato sottotitolo, nel 1978).²⁰¹ Nell'introduzione al volume recenziore, Eco dichiara apertamente di muovere da presupposti gramsciani: l'idea che «molta sedicente 'superumanità' nicciana ha solo come origine e modello dottrinale non Zarathustra, ma il *Conte di Montecristo* di A. Dumas»²⁰² era già in *Letteratura e vita nazionale*, ove la tipologia popolaresca del superuomo dumassiano era vista come «reazione democratica ad una concezione razzista d'origine feudale», che attingeva poi a Sue nell'esaltazione del gallicismo. Posizione teorica, questa, fortemente problematizzata da Eco, che vi scorge una contraddizione in termini:

[...] quando Sue fa l'esaltazione del gallicismo (nei *Misteri del popolo*) la fa in chiave "democratica" ma quando costruisce il primo modello di Superuomo (nei *Misteri di Parigi*: ed è Sue a fornire il modello del superuomo a Dumas) lo fa in una chiave fatalmente "riformista"; né a questo destino sfugge alcun superuomo popolare, Dumas compreso [...].²⁰³

Eco spiega la contraddittorietà della vicenda del superuomo di massa a partire dall'intricato connubio di «questioni ideologiche, logica delle strutture narrative e dialettica del mercato editoriale» che presiede all'affermazione del genere popolare; quello del superuomo è allora

²⁰¹ U. ECO, *Il Superuomo di massa. Studi sul romanzo popolare*, Milano, Cooperativa Scrittori, 1976; ID., *Il Superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 1978. Saggi comuni ai due volumi, scritti tra il '65 e il '74, sono: *Le lacrime del corsaro Nero*; *L'agnizione: appunti per una tipologia del riconoscimento*; *Ascesa e decadenza del superuomo*, Eugène Sue: *il socialismo e la consolazione*, che aveva rappresentato la prefazione all'edizione italiana de *I Misteri di Parigi* (Milano, Sugar, 1965); *I Beati Paoli e l'ideologia del romanzo 'popolare'*, introduzione alla riedizione del romanzo di Luigi Natoli (Palermo, Flaccovio, 1971), una delle prime attestazioni novecentesche di romanzo storico-popolare.

²⁰² ID., *Il Superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, cit., p. v.

²⁰³ Ivi, pp. v-vi.

carattere costruito proprio in funzione della «nuova formula commerciale detta romanzo d'appendice».²⁰⁴

Ma gli artifici, all'interno di questa protoletteratura di massa, non si limitano al superuomo e sono anzi così numerosi da poter dar luogo a un sistema: la folta galleria di «caratteri prefabbricati» che Eco, ponendosi sul versante del destinatario dell'opera, considera «tanto più accettabili e graditi quanto più noti»²⁰⁵; lo stile, rassicurante e ripetitivo, giocato su «iterazioni continue» volte ad assicurare al lettore «la gioia del riconoscimento del già noto» e «il piacere regressivo del ritorno all'atteso»; un intreccio «spregiudicato e libero da tensioni problematiche»²⁰⁶, che accondiscende al bisogno di evasione, testimoniato dai fruitori con la scelta di leggere opere appartenenti a quel particolare genere.

Tutti questi elementi indicano l'assoluta distanza di questa tipologia romanzesca rispetto al romanzo “problematico”, che ha la funzione di sollecitare il lettore alla riflessione e all'interrogazione. Eco pone anche la questione dell'individuazione di tratti di continuità e di marche distintive tra genere storico e popolare:

Certo la distinzione tra storico e popolare rischia di farsi grossolana, quando si pensi alla popolarità che ebbero romanzi di impianto «storico», come quelli di Scott, o di D'Azeglio o di Tommaso Grossi. È indubbio che molti romanzi popolari, d'altra parte, sono anche romanzi storici, e basti citare *I tre moschettieri* – anche se sarebbe possibile dimostrare il contrario e ricordare *Il conte di Montecristo* o *I misteri di Parigi* per individuare romanzi popolari di argomento non storico ma contemporaneo. Infine sia il romanzo storico che quello popolare affondano le loro radici nel romanzo «gotico»: vi pescano a piene mani tanto un romanziere «storico» come Guerrazzi quanto dei cronisti dell'irrealtà contemporanea come Ponson du Terrail o gli autori di Fantómas.²⁰⁷

²⁰⁴ Ivi, p. VI.

²⁰⁵ Ivi, p. 11.

²⁰⁶ Ivi, p. 12.

²⁰⁷ Ivi, p. 70.

Quello della popolarità e del comune antenato «gotico» sono due tasselli a favore di una teoria complessiva dei due generi; un ulteriore elemento potrebbe essere identificato nell'aprobematicità dell'uno e dell'altro per quanto concerne gli elementi strutturali, mentre la divergenza si realizza sul piano metanarrativo. Il romanzo storico è infatti «un romanzo a sfondo esortativo, in cui predominano, proposte come modelli positivi, varie virtù». Esso assolve «funzioni che esorbitano dalla pura proposta di una macchina narrativa»: sua caratteristica è di interrogarsi continuamente sulla propria struttura e la propria funzione, sollecitando il lettore ad una fruizione vigile e problematica. Il romanzo popolare, la cui finalità non è «proporre modelli eroici di virtù» ma «descrivere con un certo cinismo dei caratteri realistici, non necessariamente virtuosi, nei quali il pubblico possa tranquillamente identificarsi», nasce invece come «strumento di divertimento di massa»²⁰⁸, aspetto da non confondere con l'assenza di impegno ideologico:

La grande stagione del feuilleton è quella delle rivoluzioni borghesi di mezzo ottocento, con il loro riformismo populista e premarxista, di cui gli elementi tipici del Superuomo e della Società segreta [...] sono la manifestazione e lo strumento più proprio. Ma il romanzo popolare è socialdemocratico-paternalista, non solo tematicamente bensì strutturalmente, perché esso deve aprire crisi (psicologiche, sociali, narrative) che possano essere sanate, come l'arco del modello aristotelico (peripezia, rivelazione, catarsi) richiede.²⁰⁹

Questo meccanismo, che Eco definisce di «sollecitazione-soluzione» o «provocazione-pace», permette al romanzo di denunciare le contraddizioni e le degradazioni della società (come nel caso dei «Misteri») coartandole verso soluzioni consolatorie. L'autore delega in sostanza all'eroe il compito di sanare, attraverso la giustizia o la vendetta, le falle sociali osservate nel corso della narrazione, fino ad uno scioglimento che proponga al lettore una

²⁰⁸ Ivi, p. 72.

²⁰⁹ Ivi, pp. 13-4.

conciliazione «al di fuori delle sue possibilità di previsione, ma in realtà proprio come egli la desiderava ed aspettava».²¹⁰

Sul nodo romanzo popolare-romanzo storico si interroga anche Arslan Veronese nella prima parte di *Dame, droga e galline* del 1977; la studiosa solleva anzitutto una questione di datazione, identificando in padre Bresciani il primo a captare «l'importanza e l'enorme potenza di propaganda insita nell'appendice»²¹¹ e a proporla nelle pagine de «La Civiltà Cattolica» come mezzo di diffusione di idee «certo poco popolari, antigaribaldine e antimazziniane»²¹², la studiosa giunge facilmente ad affermare che l'apparizione del genere in Italia dati giusto alla metà del secolo (momento nodale per le sorti nazionali, comprese in quella fase tra il fallimento delle lotte per l'indipendenza e l'avvento del cavourrismo, primo vero *step* di avvicinamento all'unità).

In Italia si leggevano allora soprattutto romanzi storici: e con questi il nuovo genere viene in parte a coincidere e ne prende l'eredità, ma non senza alcune significative differenze.²¹³

Non è da escludersi – aggiunge Arslan – che sia stato proprio il successo del romanzo storico tra gli anni Trenta e i Quaranta a ritardare l'introduzione ufficiale in Italia del *feuilleton*. In realtà, aggiungiamo noi, abbracciando comunque questa ipotesi, anche dietro questo ritardo si intravedono le stesse ragioni storico-ambientali che avevano determinato un ritardo pure nella ricezione del modello storico. A parte questo, il *feuilleton* interviene da noi a congiungere «i più vitali umori del romanzo francese nella sua parte documentaristica e polemica (descrizione della miseria delle classi popolari e dell'inferno della vita nelle grandi città

²¹⁰ Ivi, p. 20.

²¹¹ A. ARSLAN VERONESE, *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra 800 e 900*, Padova, CLEUP, 1977, p. 45.

²¹² Ivi, p. 46.

²¹³ Ibidem.

industrializzate) all’eredità laica e patriottica del romanzo storico risorgimentale», favorendo la sintesi delle due istanze.

La riflessione di Arslan si fa più interessante quando indica le divergenze tra i due generi (e qui tornano alcune categorie echiane):

[...] il romanzo storico vuole *insegnare agli Italiani* (o meglio alla minoranza che sa leggere, alla nuova borghesia colta e illuminata che ormai ritiene improrogabile l’unità nazionale) la necessità dell’amor di patria attraverso esemplari vilipende tratte dalla storia nazionale, fornendo un’ideologia e una giustificazione alle lotte per l’indipendenza: l’ambientazione è perciò sempre nel passato, [...] e la plebe fa da sfondo corale e dolente.

[...] L’appendice invece tende ad essere ambientata nel presente e nutre intenti di pittura sociale e di diffusione a livello popolare. Basandosi sulle ben precise tecniche narrative messe a punto dagli appendicisti francesi, si vuole *insegnare al popolo*, di cui si descrive la miserabile esistenza e le inumane condizioni di sfruttamento, una quantità di nozioni che lo mettano in grado, attraverso l’istruzione, di accedere a un migliore livello di vita.²¹⁴

Romanzo storico declinato al passato, romanzo popolare ambientato nel presente: l’opposizione non contempla le attestazioni, frequenti nella seconda metà del secolo, di romanzi storici contemporanei. Si tratta di una questione assai rilevante per la nostra trattazione, che in sede d’analisi contempla diversi testi oscillanti tra questi due poli dialettici.

Rimandando al capitolo successivo un approfondimento di tali tensioni, ci limitiamo ad osservare, con Arslan, che a sua volta si rifà ad Eco, come nel romanzo storico «fra i nobili protagonisti non giganteggia di solito un eroe solitario, ma essi costituiscono piuttosto una società abbastanza chiusa di “cavalieri” e di “traditori”». ²¹⁵

La presenza del superuomo in altri termini è specifica della letteratura appendicistica che esula sì dalla concezione e dalla costruzione del romanzo storico, ma – differenza determinante – sol che si consideri il genere nel suo

²¹⁴ Ivi, p. 47.

²¹⁵ Ibidem.

impianto classico-risorgimentale, la crisi del quale, sia che si voglia accogliere il discrimine lukacsiano del '48 sia che si voglia postdatare al decennio successivo, porta seco l'assunzione all'interno del genere storico di tratti extravaganti rispetto al tracciato tradizionale (tra cui anche il superomismo all'interno del sistema dei personaggi).

Degno di nota anche un altro intervento del 1977 su questi temi, *Mitologia romantica e letteratura popolare* di Massimo Romano, fondato sul presupposto dell'inscindibilità del binomio frai strutture dell'intreccio e aspetti sociologici della narrativa appendicistica. Condurre un'indagine sul genere significa, in altri termini, tener conto tanto dei suoi codici tipologici quanto della sua peculiarità di prodotto commerciale:

Il romanzo d'appendice nasce quando la letteratura diventa merce, cioè oggetto economicamente interessante, che può venir fabbricato in serie secondo formule stereotipe. Ciò avviene nell'Ottocento, quando il feuilleton diventa un prodotto creato appositamente per i lettori, "montato" su misura per le esigenze commerciali della stampa.²¹⁶

Romano analizza i processi che determinano l'assemblaggio del prodotto romanzo, in particolare soffermandosi sulla considerazione che il lettore comunica attraverso i giornali direttamente con lo scrittore, «fornendogli notizie, consigli e suggerimenti interessanti per la prosecuzione del racconto o per la progettazione di differenti soluzioni narrative» e dichiarandogli così gusti e aspettative.

Il gusto del pubblico diviene paradigma orientante la scrittura all'interno di un sistema in cui il pubblico di riferimento è formato dal ceto popolare, «culturalmente sprovveduto e socialmente oppresso», che si accosta alla lettura cercandovi la «liberazione dai veleni lenti e inesorabili della realtà

²¹⁶ M. ROMANO, *Mitologia romantica e letteratura popolare. Struttura e sociologia del romanzo d'appendice*, Ravenna, Longo, 1977, p. 10. Questa disamina, di pacifica condivisione tra i critici, si ritrova anche in V. BRUNORI, *La grande impostura. Indagine sul romanzo popolare*, con introduzione di Giorgio Luti, Venezia, Marsilio, 1978, pp. 21-48 (*Il feuilleton come fenomeno industriale*).

quotidiana» e la soddisfazione di un «bisogno di compensazione psicologica, per cui le sconfitte subite sul piano del vissuto vengono magicamente trasformate nelle vittorie raggiunte attraverso il gioco immaginario della fabulazione».²¹⁷ Gli intrecci romanzeschi sono il loro «oppio», il loro «paradiso artificiale, in contrasto con la meschinità e le strettezze della vita reale immediata».²¹⁸

Particolarmente lucida l'analisi di Romano appare a proposito della relazione tra romanzo storico e popolare; rispetto agli studi di Eco e Arslan, essa pone l'accento sugli elementi di continuità. Il romanzo di Scott – sostiene lo studioso – «costituisce forse il genere letterario più interessante per intendere storicamente la diffusione di situazioni narrative che il *feuilleton* presenterà poi a livello standardizzato»²¹⁹: è infatti nello scozzese «una mitologia romantica» (fatta di tinte cupe, fosche atmosfere, patetismo dilagante con estremizzazione parossistica dei sentimenti, azioni sublimi o all'opposto deplorabili), che individuabile già nel romanzo gotico, farà da *trait-d'union* tra questa fase e quella in cui dilaga la letteratura popolare. Romano vede nella mitologia romantica «abbassata a livello borghese»²²⁰ dei romanzi scottiani «un materiale già pronto per essere utilizzato dalla letteratura popolare»:

[...] ci sono, è vero, i duelli e le battaglie, le cacce e le giostre, le zingare e le streghe, i chiari di luna e le passioni travolgenti, le notti tenebrose e gli uragani violenti, gli orgogliosi signorotti e i vecchi fedelissimi maggiordomi, i castelli gotici e i cupi cimiteri, le vendette spietate e i generosi perdoni, con la scontata agnizione finale che tutto risolve; ma c'è anche una distaccata ironia nei confronti delle situazioni eroiche, un livellamento tra eroi e popolo, che vivono la stessa crisi storico-sociale, cioè il tramonto della vecchia aristocrazia

²¹⁷ M. ROMANO, *Mitologia romantica e letteratura popolare. Struttura e sociologia del romanzo d'appendice*, cit., p. 8.

²¹⁸ Ivi, p. 9.

²¹⁹ Ivi, p. 30.

²²⁰ Ivi, p. 32.

terriera, e una evidente sensibilità per le forme quotidiane, prosaiche e borghesi della realtà.²²¹

Questa riduzione borghese della mitologia romantica, che i nostri romanzieri appresero da Scott – qui Romano non si discosta dalle tesi di Romagnoli – è alla base della fortuna del romanzo storico in Italia; sotto il profilo sociologico non è allora casuale che fulcro della fioritura del genere sia stata la Lombardia, tra tutte le aree della Penisola l'unica in cui prosperasse già un ceto medio borghese.²²²

In definitiva, la storia del romanzo d'appendice in Italia continua quella del romanzo storico, facendo registrare «sul piano del linguaggio un abbassamento di tono e una riduzione di aulicità, e sul piano dei contenuti, una maggior aderenza ai problemi sociali»²²³.

Ancora tre contributi vedranno la luce in questi anni sulla letteratura popolare. Procedendo cronologicamente, del 1972 è il saggio di Antonio Palermo, *Da Mastriani a Viviani*, che insiste su circa un secolo di storia letteraria della città di Napoli: opere di narrativa come *I Misteri di Napoli* (1869) di Mastriani furono possibili, per l'autore, anche grazie al «nuovo clima del Sessanta che a Napoli si manifestò subito e ostensibilmente col rinnovamento desanctisiano dell'Università»²²⁴. I lavori precedenti di Mastriani, specie quelli del 1852 (*La Cieca di Sorrento*, *I Vermi*, *Le Ombre*) sono invece giudicati funzionali per la definizione di un percorso di maturazione artistico e propedeutici all'approdo all'impresa romanzesca (oltre un migliaio di pagine) del 1869, «*summa e sintesi smisurata della trilogia*»²²⁵, con il suo quadro del «mondo della malavita napoletana» o

²²¹ Ivi, pp. 32-3.

²²² Da notare la ripresa di tesi enunciate da Baldi nello studio su Rovani.

²²³ Ivi, p. 75.

²²⁴ A. PALERMO, *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1972, p. 7.

²²⁵ Ivi, p. 18.

«l'attenzione alla miseria delle campagne»²²⁶, oggetto di lì a poco della rappresentazione verista. *I Misteri di Napoli* – osserva il critico – rappresentano infondo il commiato di Mastriani al genere appendicistico:

I tempi stanno cambiando, sicché la stanchezza di un appendicista coinciderà grosso modo con la svolta che sarà provocata dalla *Comune* [...] recepita ben presto, [...] anche nell'ambito culturale. Dopo l'80, a mantenere i collegamenti fra gli impulsi socialisti e la letteratura narrativa resterà la sola pattuglia degli zoliani milanesi.²²⁷

Dello stesso anno dei lavori di Arslan e Romano, il '77, è *Il romanzo d'appendice*, volume ibrido composto da un'antologia di passi tratti dai testi più rappresentativi dell'universo narrativo ottocentesco italiano e corredato di materiali critici, la cui curatela è di Giuseppe Zaccaria (da segnalare come la scelta antologica sia presieduta da un'impostazione critica che ammette la continuità tra le forme del romanzo storico e quelle del romanzo d'appendice; quanto ai materiali critici, sintetizzano questioni teoriche, molte delle quali da noi già dibattute, inerenti la strutturazione del genere, il linguaggio e le prerogative industriali che presiedono alla sua distribuzione).²²⁸

L'anno successivo esce pure il saggio di Brunori, *La grande impostura*, che, rispetto ai precedenti, si segnala per una più articolata riflessione sul carattere populistico della letteratura popolare con osservazioni di un certo interesse. Sottoponendo a vaglio critico «quei puri ideali che infiammarono il cuore e la penna dei sinceri amici del popolo»²²⁹ (tra cui primieramente Sue, ma non secondariamente Mastriani), lo studioso giunge ad affermare

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ Ivi, p. 20. Su Mastriani vanno ricordate anche le introduzioni a *I Misteri di Napoli* di Giorgio Luti (Firenze, Casini, 1966) e di Giuliano Innamorati (Firenze, Vallecchi, 1972), che dello scrittore partenopeo si era già occupato nel saggio *Mastriani non verista* pubblicato su «Paragone», 88, aprile 1957.

²²⁸ G. ZACCARIA (a cura di), *Il romanzo d'appendice. Aspetti della narrativa 'popolare' nei secoli XIX e XX*, Torino, Paravia, 1977 (per i *Materiali critici*, cfr. pp. 3-71).

²²⁹ V. BRUNORI, *La grande impostura. Indagine sul romanzo popolare*, cit., p. 115.

che la portata reazionaria di questa narrativa, dalla forte «impronta mistificatoria»²³⁰, è assai debole:

Non esiste, è palese, la benché minima traccia di voler rovesciare l'ordine costituito; anzi, se vogliamo, si mira addirittura a mantenerlo, quest'ordine, tramite la questua fatta preso i facoltosi e destinata a far rientrare nell'alveo della legalità qualunque eventuale devianza.²³¹

Per Sue è ipotizzato un «progressivo e sconnesso approdo a un populismo riformista», ravvisabile ad esempio nelle proposte dell'istruzione elementare gratuita, nella difesa dell'infanzia abbandonata o nella tutela degli anziani, che Brunori non esita a definire «tutto sommato abbastanza comodo per uno come lui che sta dall'altra parte della barricata». Il giudizio finale sullo scrittore francese è che sia assai arduo avallare una sua «incondizionata adesione [...] alla causa del popolo»²³², mentre, più in generale, è affermato che non sussistono sostanziali differenze tra opere di autori legati a periodi e contesti diversi:

[...] l'ideologia emersa dal *feuilleton*, lungi dall'essere progressista o addirittura rivoluzionaria, come taluni pretendono, resta di solito legata ai calcoli interessati delle classi dominanti, diffusi nella massa tramite calorose esortazioni alla rassegnazione e alla fede in un ipotetico e quanto mai vago avvenire migliore.²³³

Quella dell'impegno è, dunque, solo una patina superficiale, «una trappola congegnata a uso e consumo del pubblico più ingenuo», del quale attraverso i meccanismi di ricompensazione insiti nel repertorio appendicistico sono tenuti a bada gli umori e gli istinti eversivi.

Gli anni Settanta, si è visto, spostano l'attenzione della critica sul genere del *feuilleton*, sulle modalità strutturali e ideologiche del romanzo popolar-

²³⁰ Ivi, p. 121.

²³¹ Ivi, p. 118.

²³² Ivi, p. 121.

²³³ Ivi, p. 127.

appendicistico, sulle contaminazioni e sovrapposizioni con il romanzo storico, facendo emergere dinamiche e strategie (editoriali e narrative) pertinenti la letteratura di massa e di consumo: il romanzo è sempre più categoria merceologica, sottostante alle regole del mercato e al rapporto scrittore-lettore si sostituisce più propriamente quello produttore-consumatore.

A far chiarezza all'interno di questa messe di sottogeneri prova, sul finire del decennio, un volume collettaneo pubblicato dall'Università di Trieste, *Trivialliteratur?*, che si propone come un insieme di percorsi d'indagine sulle letterature di massa e di consumo, con estensione anche ad età diverse dalla modernità. Le questioni sollevate, in specie nei contributi di Ulrich Schulz-Buschhaus e di Giuseppe Petronio, che della raccolta di saggi sono pure i prefatori, rivolgono l'attenzione all'ambito terminologico..²³⁴

Ad essere indagato è anzitutto il concetto di «Trivialliteratur», ricavato da uno studio del 1923 di Marianne Thalmann sui caratteri del «Trivialroman» e poi discusso, come problema di ricerca, da Helmut Kreuzer nel 1967.²³⁵

La «Trivialliteratur», che con traduzione letterale dovremmo definire «letteratura banale, di poco peso, non originale» non forma – sostiene il critico – un genere a sé stante come il romanzo o il dramma, ma costituisce piuttosto un assieme di elementi che possono essere compresi in ogni genere letterario; non esiste in altri termini un campo della «Trivialliteratur», ma esistono elementi di «Trivialliteratur» e, simmetricamente, sul versante opposto, elementi di «Non-Trivialliteratur».

²³⁴ AA.VV., *Trivialliteratur? Literature di massa e di consumo*, Trieste, Lint, 1979.

²³⁵ Cfr. M. THALMANN, *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik*, in «Germanische Studien», 24, Berlin, 1923; cfr. H. KREUZER, *Trivialliteratur als Forschungsproblem - Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung*, in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 41, 1967, pp. 173-191. Di entrambi non esistono edizioni italiane.

Il termine insomma non descrive un fenomeno e ha anzi il torto etimologico di formulare un pregiudizio di natura estetica. Terminologia più neutra è allora quella di «Konsumliteratur» o «Massenliteratur». A differenza della precedente, che insiste nel qualificare i testi o certi loro elementi e dunque fa riferimento al momento della loro produzione, queste spostano l'attenzione sul momento della ricezione, mettendo in primo piano le scelte del pubblico.

Procedendo per opposizioni, Schulz-Buschhaus individua in «Kunstliteratur» (traducibile come «letteratura d'arte») ovvero «hohe Literatur» («alta letteratura») l'opposto della «Trivialliteratur»; la «Literatenliteratur» («letteratura da letterati») rappresenta invece il rovescio della letteratura di massa e di consumo.²³⁶

«Nella distinzione gerarchica tra letteratura alta e letteratura bassa» si inscrivono «le distinzioni sociali tra aristocrazia e borghesia, vita rappresentativa e vita privata, classe alta e classe bassa» prima della transizione dalla società d'*Ancien Régime* a quella borghese post-rivoluzionaria. Questo paradigma assiologico, «fondato su distinzioni verticali, e di stile e di grado sociale»²³⁷ – sostiene il saggista – viene meno in seguito alla Rivoluzione borghese.

Ciò che nella coscienza aristocratica era considerato e reso ridicolo viene investito di un crescente pathos che arriva alla tragicità. Un esempio di questo processo di «Entridikülisierung» sarebbe [...] il motivo della «verführte Unschuld», dell'Innocenza sedotta. Prima del Settecento era per lo più un tema da novella farsesca, e non si trattava quasi mai dell'innocenza, ma quasi sempre della semplicità sedotta [...]. Solo dal Settecento in poi si moltiplicano – si pensi alla Clarissa di Richardson, alle miserande eroine di Sade, alla Gretchen di Goethe – i casi delle sedotte angelicamente innocenti che, in fondo, non sono altro che le sedotte semplici a cui è stato tolto il «ridicolo».²³⁸

²³⁶ U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Considerazioni storiche sulla «Trivialliteratur»*, in AA.VV., *Trivialliteratur? Letterature di massa e di consumo*, cit., p. 9.

²³⁷ Ivi, p. 11.

²³⁸ Ivi, p. 12.

Il tema dell'innocenza sedotta e minacciata è uno degli ingredienti più tipici del romanzo popolare come del romanzo storico che pesca nel popolare: il fatto che esso rimandi allo stile comico, rappresentativo delle classi subalterne all'aristocrazia, e poi a un certo punto, perdendo la connotazione del ridicolo e caricandosi di effetti tragici, diventi uno dei moduli della rappresentazione borghese, mostra come agiscano ed evolvano certe categorie storico-letterarie, ovvero come l'affermando ceto medio si appropri della «repräsentative Öffentlichkeit» (la rappresentazione della sfera pubblica) tipica dell'aristocrazia, di cui la tragedia è un elemento costitutivo, per provvedere alla propria autorappresentazione (ovvero rappresentazione legittimante il suo nuovo peso sociale).

Un *topos* come quello dell'innocenza sedotta, nel momento in cui diviene inflazionato ricorrente convenzionale all'interno di un genere letterario, acquisisce la connotazione di elemento di «Trivialliteratur»: la ripetitività imitativa di schemi stereotipati è cioè fattore banalizzante. La «prassi imposta dal mercato e dall'industria editoriale» ha determinato un incremento esponenziale di questi modelli preconfezionati o, per dirla con Schulz-Buschhaus, «ha condotto ad un predominio compatto, mai conosciuto prima, della letteratura imitativa che si avvale abilmente di alcuni schemi convenzionali [...] per rivolgersi con questi schemi, ogni tanto un po' modernizzati, ad un pubblico di massa»²³⁹.

Se si è insistito su questi passaggi, è perché nei romanzi e racconti, oscillanti tra lo storico e il popolare, che di seguito analizzeremo, gli elementi di «Trivialliteratur» saranno stratificati a tutti i livelli, linfa vitale e allo stesso tempo groviglio sclerotizzante della narrazione.

²³⁹ Ivi, p. 15.

1.8 Ultimi snodi critico-teorici

Del nesso romanzo / storia, finzione / verità documentale, all'interno del percorso di scrittore di Alessandro Manzoni, si occupa a più riprese negli anni Ottanta anche Giorgio Bàrberi Squarotti, a partire dal saggio sui *Promessi Sposi* del 1980, che sin dal titolo (*Il romanzo contro la storia*) marca un'opposizione inconciliabile tra i due piani. Riflettendo sulle dinamiche di costruzione che si osservano nel «dilavato e graffiato autografo» secentesco premesso al romanzo, lo studioso procede ad una determinazione delle categorie di Storia e Tempo:

La Storia è, sì, il luogo della memoria degli eventi e dei personaggi che il Tempo, invece, tende a cancellare e a far scomparire: cioè, risponde perfettamente all'idea della conservazione degli accadimenti e delle imprese degli uomini, che le è tradizionalmente propria, ma l'immagine della Storia che l'Anonimo premette al suo scartafaccio è nettamente diversa da quella che ha per protagonisti principi ed eroi, re e ministri, cioè è altro dalla Storia dei grandi della terra, in quanto si riferisce a «gente meccaniche e di piccol affare».²⁴⁰

Nella diversità dei soggetti storici è misurata la distanza, ad esempio, con le tragedie dell'*Adelchi* e del *Carmagnola*. Ma ciò che urge rilevare è come, respingendo «attraverso l'Anonimo il sublime come lo spazio proprio della Storia»²⁴¹, il narratore capovolga, per Bàrberi, l'opera dello storico:

²⁴⁰ Cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Il romanzo contro la storia. Saggio sui "Promessi Sposi"*, Milano, Vita e Pensiero, 1980, pp. 84-5. Da notarsi che nel 1965 lo studioso aveva pubblicato il saggio *Teoria e prove dello stile del Manzoni*, Milano, Silva, 1965.

²⁴¹ Ibidem. Nel *Discorso intorno ai componimenti misti di storia e d'invenzione* – annota Barberi – Manzoni, dopo aver rifiutato come generi logicamente praticabili il romanzo storico e il romanzo contemporaneo, recupera in un primo momento come generi autorizzati l'epopea e la tragedia, riconoscendovi un legame con la verità della storia, salvo poi suggerirne l'inattualità, secondo quella prospettiva di radicale allontanamento dalla letteratura che contrassegna la sua attività dopo la composizione della *Storia della colonna infame*.

Il narratore esprime su tutto il giudizio, che non è quello dello storico, e l'Anonimo se ne rende conto perfettamente, accumulando indicazioni fortemente espressive intorno ai casi del suo scartafaccio con l'uso accorto della figura dell'esagerazione affidata all'aggettivazione fortemente intrisa di patetico (luttuose tragedie d'orrori, malvagità grandiosa, imprese virtuose, bontà angeliche, operazioni diaboliche). Il documento storico non può che venire dopo: è una testimonianza dell'attendibilità dei fatti, ma non pretende di costituirsi come valore in sé e significato autonomamente evidente [...] L'invenzione, in base a ciò che l'introduzione dichiara, sia attraverso la parola dell'Anonimo, sia con la voce del Manzoni stesso, viene prima della storia: è fondata su dati reali e su testimonianze precise di documenti, ma ha su questi il vantaggio di permettere alla strategia dimostrativa ed esplicativa dello scrittore di intervenire ogni volta che sia necessario perché i significati di ciò che è narrato siano chiari.²⁴²

Ma il Manzoni analizzato da Bàrberi è quello che non ha ancora sperimentato le *delusioni della letteratura* né maturato il distacco dalla forma romanzo. Più interessanti le osservazioni del critico torinese si fanno allora quando esamina il percorso manzoniano che porta lo scrittore a virare, con la *Storia della Colonna Infame*, dalla scrittura inventiva a quella pamphlettistica

La narrazione dei fatti storici – rileverà il critico negli studi degli anni successivi – è per lo scrittore lombardo racconto morale, che deve seminare dubbi là dove sono certezze acritiche, idee ricevute, conformismo ideologico, costringendo le coscienze (dei lettori) a rifiutare il pregiudizio e spronandole alla ricerca del significato autentico dei fatti, i quali pertanto vanno documentati con minuzioso scrupolo e spogliati di tutte le sovrastrutture ideologiche che li hanno cristallizzati in forme fallaci. Dalla stessa istanza era nato il romanzo: le medesime prerogative accomunano dunque la scrittura storica e quella letteraria; in questo senso – rileva Barberi – il percorso manzoniano dai *Promessi Sposi* alla *Storia della*

²⁴² Ivi, pp. 90-1.

colonna infame, e cioè «da un massimo a un minimo di narratività», dalla fiducia nella forma del romanzo storico alla «delusione» delle possibilità della letteratura ove si configuri come misto di storia e di invenzione, ha in sé un'intima coerenza, essendo determinato da una mai doma ricerca intellettuale verso quella forma e pratica di scrittura più idonea ad illuminare la realtà e ripristinare la verità, sia essa sporcata dal logorio dei secoli, oppressa dai meccanismi del potere, occultata a difesa di interessi personali.

Sul conflitto insanabile tra il vero e l'inventato, la storia e la favola, riflette anche Maria Teresa Bindella in *Storia umile storia pittoresca*, studio centrato sulle dinamiche del romanzo storico: viene osservato, risalendo alle origini della sua affermazione, che il romanzo storico interviene all'interno del sistema dei generi a far sì che «tendenze tanto divergenti come quelle del *romance* e del *novel* potevano essere assimilate e armonizzare nel suo stesso ambito».²⁴³ Lo sforzo compiuto in questa direzione era servito – secondo Bindella – al nuovo genere per operare una ridefinizione del fantastico, del soprannaturale, del sublime, quali si erano attestati nel corso del Settecento:

Insieme alla storiografia il romanzo storico aveva già contribuito a rompere schemi, regole e teoremi settecenteschi, e insieme alla storiografia aveva scoperto la problematicità del fatto storico, certo ed incerto, reale ed immaginario. Così, anche nel tentativo di darsi regole di genere proprie, sembra orientare i primi passi della sua ricerca nel campo degli opposti e dei contrari. In particolare esso sembra convogliare gran parte delle sue energie contro la barriera innalzata dalle poetiche settecentesche tra due forme narrative di segno opposto: il *romance* gotico e il *novel*.²⁴⁴

²⁴³ M.T. BINDELLA, *Storia umile storia pittoresca. Saggio sul romanzo storico inglese dell'Ottocento*, Verona, Il segno, 1984, p. 207.

²⁴⁴ Ivi, p. 205.

Questa sintesi tra *gotic* e *novel*, si realizza appunto nello specifico spazio letterario dell'*historical novel* dell'*historical romance*.²⁴⁵

Nello stesso anno di *Storia umile storia pittoresca*, il 1984, Sergio Romagnoli raccoglie in volume una serie di scritti apparsi tra il '73 e l'82: il giudizio d'insieme sul romanzo storico prisorgimentale espresso in *Manzoni e i suoi colleghi* non presenta sostanziali variazioni rispetto alle posizioni assunte dal '68 in poi. Ci limiteremo pertanto a segnalare soltanto il saggio su *Il brigante nel romanzo storico*²⁴⁶, soprattutto per l'accento a Domenico Castorina (che incontreremo nei § 2.2 e AT2) e per il riferimento a *I Carbonari della montagna* di Verga (opera di cui tratteremo nel cap. 2 – AT6), considerato «un utile sbaglio forse necessario per sciogliere la penna del giovane» e in pratica esordiente scrittore catanese, che del brigantismo calabrese di inizio Ottocento traccia un complesso quadro storico.²⁴⁷

Su un altro versante, acute osservazioni provengono in questi anni da due studiose, Graziella Pagliano e Margherita Di Fazio, che spingono l'indagine sul romanzo storico italiano verso terreni fin lì poco esplorati, come lo studio delle costanti narrative (tra queste è individuato anche il patto narrativo) o le forme di presentazione dei testi. Pagliano riflette, in un saggio del 1988, su come il genere storico, «pur presentandosi come romanzo per struttura, personaggi, tipo di vicende», tenti di «accreditarsi come storia», sin dai titoli cui ricorre, dal tenore delle prefazioni e ancora dall'attenzione per le note ai testi.²⁴⁸

Non è un'indicazione del tutto nuova, essendo già stata sottolineata da Bertacchini sul finire degli anni Sessanta; è nuovo invece il tentativo di

²⁴⁵ Ivi, p. 204. Si noti che *The Historical novel* è il titolo scelto in traduzione inglese in ordine alla pubblicazione Oltremarica de *Il romanzo storico* di Lukàcs, avvenuta tre anni prima che in Italia (1962 contro 1965).

²⁴⁶ S. ROMAGNOLI, *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 271-307.

²⁴⁷ Ivi, p. 295.

²⁴⁸ G. PAGLIANO, *Le costanti narrative*, in AA.VV., *L'età romantica e il romanzo storico in Italia*, Roma, Bonacci, 1988, p. 45.

analisi su un *corpus* di romanzi storici, operato con gli strumenti indicati dalla narratologia: Pagliano individua così delle costanti, dalla citazione di fonti storiche al ricorso a formule oppositive come ora/allora, utili ad instaurare un raffronto tra il presente della scrittura (e della lettura) e il passato degli eventi narrati, dai frequenti richiami espliciti al narratore e al narratorio alla presenza di asserzioni che intendono sollecitare una riflessione rispetto al piano delle vicende narrate.²⁴⁹

Ragionando sulle specifiche del patto fiduciario all'interno del romanzo storico, Pagliano osserva, poi, come attraverso il suo esperimento lo scrittore sembri voler suggerire al lettore rispetto a quanto narra «ciò non è accaduto» e tuttavia «potrebbe accadere»: il patto narrativo trasforma così il mai accaduto in verosimile. Ma, aspetto più curioso, tacitamente autore e lettore fingono di contro che fatti accaduti, riportati all'interno della narrazione, siano in tutto frutto di finzione.²⁵⁰

Tornando alla necessaria garanzia di verità rispetto all'oggetto della narrazione, è stato rilevato da Di Fazio come essa debba fondarsi necessariamente sulla credibilità della voce narrante: il lettore, infatti, «sa di trovarsi di fronte ad una scrittura di secondo grado»²⁵¹, e non in presenza di un trattato storiografico, «con le conseguenti operazioni di distanza e di ironia».

La voce narrante, chiamata a certificare la veridicità del narrato, si serve sovente degli apparati paratestuali, ai quali spesso è affidata la connotazione statutaria del romanzo o racconto storico. Di Fazio ha lavorato in modo particolare sulle prefazioni, come luogo testuale in cui si realizza la prima apparizione dell'autore²⁵².

²⁴⁹ Ivi, pp. 49-50.

²⁵⁰ Ivi, p. 44.

²⁵¹ M. DI FAZIO, *Dal titolo all'indice: forme di presentazione del testo*, in AA.VV., *L'età romantica e il romanzo storico in Italia*, cit., p. 74.

²⁵² Ivi, pp. 86-9.

L'affiorare di questi metodi, indirizzati alla valutazione degli apparati paratestuali, deve molto a Gérard Genette e alla sua catalogazione e definizione di tutti gli elementi che costituiscono i *dintorni del testo* (titoli, dediche, epigrafi, prefazioni, intertitoli, note e così via). Così Genette nella prefazione al suo *Seuils*:

L'opera letteraria è, interamente o essenzialmente, costituita da un testo, vale a dire (definizione minima) da una serie più o meno lunga di enunciati verbali più o meno provvisti di significato. Questo testo, però, si presenta raramente nella sua nudità, senza il rinforzo e l'accompagnamento di un certo numero di produzioni, esse stesse verbali o non verbali, come un nome d'autore, un titolo, una prefazione, delle illustrazioni, delle quali non sempre è chiaro se debbano essere considerate o meno come appartenenti ad esso, ma che comunque lo contornano e lo prolungano, per *presentarlo*, appunto, nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più forte: per *renderlo presente*, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua «ricezione» e il suo consumo, in forma, oggi almeno, di libro.²⁵³

Quello sottolineato dal saggista parigino è un nodo di assoluta importanza, proprio perché, legando la ragione stessa delle indicazioni paratestuali al momento della fruizione, stabilisce attraverso queste un momento ulteriore di comunicazione tra autore e lettore. D'altro verso, va rilevato come la struttura del paratesto sia ovviamente condizionata dalle forme della stampa e dai canali della circolazione editoriale. Continua Genette, in un passo al quale presteremo molta attenzione:

Un elemento del paratesto può comunicare una pura e semplice informazione, per esempio il nome dell'autore o la data di pubblicazione; può rendere nota un'intenzione, o un'interpretazione autoriale e/o editoriale: è la funzione cardinale della maggior parte delle prefazioni; è inoltre quella dell'indicazione generica che appare su alcune copertine o nel frontespizio: *roman* non significa «questo

²⁵³ G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, (1987), Torino, Einaudi, 1989, p. 3.

libro è un romanzo», asserzione definitiva che nessuno può permettersi, ma piuttosto: « Considerate questo libro come un romanzo».²⁵⁴

Sulla scorta delle indicazioni genettiane e della considerazione che gli elementi paratestuali (come quelli peritestuali) incidono sul momento della ricezione, nel senso di predisporre il lettore al patto fiduciario e ad una determinata fruizione del testo, sembra opportuno orientare l'analisi dei testi narrativi assunti ad oggetto d'indagine, anche nel segno di una valutazione del significato delle indicazioni paratestuali in essi ricavabili. Avviandoci a concludere questa rapidissima panoramica sugli snodi critico-teorici successivi all'Ottanta, resta da segnalare come il dibattito sul genere popolare si sia arricchito di ulteriori contributi, come quelli di Reim, Marini e ancora Bianchini, che vent'anni dopo *Il romanzo d'appendice* ha pubblicato *La luce a gas e il feuilleton*. Sono apparsi anche diversi altri contributi in area italiana sul romanzo storico, da *Gli archivi del silenzio* di De Donato a una raccolta di saggi sulle intermittenze del modello scottiano dal titolo *Romanzo storico e romanticismo*, e poi ancora contributi di Ganeri (*Il romanzo storico in Italia*), Cadioli (*La storia finta*), Zangrandi (*Lingua e racconto nel romanzo storico italiano*), Scarano (*La voce dello storico*); per non dire di diversi contributi più generali su particolari aspetti del romanzo (da *Le risorse del romanzo* di Bigazzi, con un denso capitolo centrato su romanzo e romance e un altro su romanzo e storia; all'*atlante del romanzo europeo* di Moretti, con l'interessante verifica, tra le altre, della tesi che «la geografia riesca a generare il romanzo dell'Europa moderna»²⁵⁵ e un'ipotesi cartografica dello spazio nella letteratura e della letteratura nello spazio).

²⁵⁴ Ivi, p. 12.

²⁵⁵ F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 5-12.

CAPITOLO 2
NARRATIVA STORICO-POPOLARE MINORE IN SICILIA
(1830-1870)

2.1 Uno sguardo d'insieme: la narrativa storica ottocentesca nel Mezzogiorno d'Italia

Stringendo il campo d'osservazione sul romanzo storico del Meridione, si registra una generale penuria di studi critici: non un cenno nel pur accurato studio di Romagnoli inserito nell'ottavo volume della garzantiana storia letteraria di Cecchi e Sapegno, non un paragrafo nei diversi contributi sul romanzo storico italiano.

A scanso di equivoci, occorre precisare che l'impostazione che impera in questi studi privilegia l'analisi delle dinamiche riguardanti gli intellettuali e scrittori più in voga tra il pubblico e più influenti sul dibattito letterario, raramente concedendo spazio ad esperienze che per molte ragioni furono meno significative: ne consegue pure che il discorso critico si è di fatto cristallizzato attorno ai centri culturali di prim'ordine (Milano, già fortemente europea, ma anche Torino, Firenze e Livorno, che molto deve a Viesseux), solo incidentalmente e occasionalmente abbracciando le esperienze di contesti che rimasero laterali rispetto ai grandi fermenti, ma non alle mode letterarie.

Se si considera però che molti autori meno (e talvolta per nulla) noti fecero stampare le proprie opere in questi grandi centri, ciò che in definitiva deve rilevarsi è la mancanza di sforzi conoscitivi volti ad illuminare sistematicamente il sommerso dei minori, di indagini condotte ad esempio e

solo per ipotesi su scala regionale, anche semplicemente allo stadio preliminare di mappatura.

Relativamente allo spaccato meridionale, se si eccettuano il volume di Lasala *Sul romanzo storico napoletano dell'Ottocento*, con una documentata panoramica sugli scrittori partenopei dell'epoca che si cimentarono nel genere, e il valido ma sintetico contributo di Anco Marzio Mutterle apparso nella *Storia della letteratura italiana* curata da Armando Balduino per Vallardi, la ricostruzione si mostra parziale e lacunosa.²⁵⁶

Tanto che restano imprescindibili, per attingere informazioni sulla temperie in cui quell'esperienza maturò, le desanctissiane *Scuola cattolico-liberale a Napoli* e *La giovinezza* e le pagine crociane della *Storia della storiografia italiana del secolo decimonono*, certo datate al di là di un magistero che il tempo non può scalfire.²⁵⁷

Il quadro si fa addirittura paradossale se ci si riferisce all'esperienza del romanzo storico maturato nella Sicilia dell'Ottocento: la penuria prima evidenziata diventa in questo caso, nelle grandi sistematizzazioni storico-letterarie, imbarazzante assenza, con la sola deroga concessa a Domenico Castorina e al primo Verga (anche lì comunque poco più che fugaci accenni). Ma su questo torneremo.

Che la situazione della cultura nel Sud fosse di generale ritardo nonché di esclusione rispetto ai fermenti che si osservavano nel resto della Penisola non è aspetto da discutersi: se ad altre latitudini il Romanticismo aveva

²⁵⁶ Cfr. G. LASALA, *Sul romanzo storico napoletano dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1979; A.M. MUTTERLE, *Il romanzo storico meridionale*, in Armando Balduino (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Milano, Vallardi, 1990, *L'Ottocento*, vol. II, pp. 1115-8.

²⁵⁷ Cfr. F. DE SANCTIS, *La scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli*, (1872-73), a cura di Carlo Muscetta e Giorgio Candeloro, Torino, Einaudi, 1953, pp. 57-199; ID., *La giovinezza*. Memorie postume seguite da testimonianze biografiche di amici e discepoli, a cura di G. Savarese, Torino, Einaudi, 1972; B. CROCE, *Storia della storiografia italiana del secolo decimonono*, Laterza, Bari, 1947. Un quadro più aggiornato è poi in A. MARINARI, *Letteratura e cultura del Sud*, in A. MARINARI – G. PIRODDA, *La cultura meridionale e il Risorgimento*, Laterza, Bari, 1975. Utili anche le considerazioni di R. CONTARINO in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, *Storia e geografia. L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2000.

finalmente vinto le resistenze di un classicismo tenace come in nessun altro paese europeo, nel Meridione la tendenza al conservatorismo, sommata alla separatezza imposta dai Borboni, dava vita all'altezza degli anni Trenta ad esiti sostanzialmente moderati e tendenzialmente d'imitazione.

Il romanzo storico, in particolare, attecchiva con ritardo ed approdava a risultati nel complesso modesti, ma non per questo irrilevanti: i nomi ricorrenti sono quelli del partenopeo Giuseppe Di Cesare, cui si deve *Arrigo di Abbate contemporaneo di Dante ovvero la Sicilia dopo il Vespro*, pubblicato nel 1833, seguito nel '37 dalla *Storia di Manfredi*²⁵⁸; del barlettano Michele Baldacchini, con *Il figlio del proscritto*²⁵⁹, e Giuseppe Gallotti, con *Sampiero*²⁶⁰, apparsi nel '38; del gallipolino Giuseppe Castiglione, la cui produzione non si limita a *Il rinnegato salentino ossia i martiri di Otranto* e *Roberto il diavolo*, editi rispettivamente nel '39 e nel '42, ma deve tener conto anche de *La Cingallegra. Storia gallipolina del secolo XVI*, come pure de *Le veglie del villaggio ovvero la libertà educatrice. Discorsi di un parroco di campagna* e di *Martirio e libertà. Racconti storici di un parroco di campagna al suo popolo*, apparsi negli anni Sessanta²⁶¹; di Giacinto De Sivo, anch'egli napoletano, che pubblicò nel 1846-47 *Corrado Capece*, personaggio già noto ai lettori di narrativa storica per le pagine dedicategli nel *Manfredi* da Di Cesare²⁶²; di Giovanni

²⁵⁸ G. DI CESARE, *Arrigo di Abbate contemporaneo di Dante ovvero la Sicilia dopo il Vespro*, Napoli, Stamperia nella Pietà de' Turchini, 1833; ID., *Storia di Manfredi re di Sicilia e di Puglia*, Napoli, De Stefano, 1837.

²⁵⁹ M. BALDACCHINI, *Il figlio del proscritto*, Firenze, Galileiana, 1838.

²⁶⁰ G. GALLOTTI, *Sampiero*, Napoli, De Stefano, 1838.

²⁶¹ G. CASTIGLIONE *Il rinnegato salentino ossia i martiri di Otranto*, Napoli, Vanspandoch, 1839; ID., *Roberto il diavolo*, Napoli, Capasso, 1842; ID., *La Cingallegra. Storia gallipolina del secolo XVI*; ID., *Le veglie del villaggio ovvero la libertà educatrice. Discorsi di un parroco di campagna*, Napoli, Società Tipografico-Editrice Napoletana, 1865; ID., *Martirio e libertà. Racconti storici di un parroco di campagna al suo popolo*, Toledo, Napoli, Libreria Nazionale Scolastica, 1866.

²⁶² G. DE SIVO, *Corrado Capace*, Galluccio, Napoli, 1846-47; la vicenda di Corrado Capace era già entrata nel libro di G. DI CESARE, *Storia di Manfredi re di Sicilia e di Puglia*, cit., pp. 81-SS. Degna di nota la parte in cui proprio Di Cesare afferma che «La tragica fine dell'inclito Corrado Capace, il qual tanto onorò la nostra patria in que' tristissimi tempi, merita di esser riferita nello

La Cecilia che, dopo il giovanile *I Sanniti* (1828), acquisì notorietà grazie a *Masaniello o la rivoluzione di Napoli nel 1647*, stampato a Livorno tra il '47 e il '48, cui fece seguire nel '53 *Lucrezia dalle vie o la Corsica al secolo XVI*²⁶³.

Testi, insomma, che se certo costituiscono un campione meno ricco di quello che produsse il resto della Penisola, etichettare semplicisticamente come epigonici dei modelli italiani e continentali sembra un grave pregiudizio, a nocimento delle residue possibilità di valutazione delle istanze culturali che presiedono alla loro scrittura. In altri termini, non è sempre né soltanto un problema di determinazione delle strategie narrative adottate o di identificazione di tessere con un potenziale di futuro, ma, aspetto mai secondario, una questione inerente la comprensione profonda della temperie di un tempo, di ogni tempo.

Ove un lettore imparziale voglia ben giudicare della presente Opera, oblii del tutto il Walter-Scott ed il Manzoni, e rammenti soltanto l'Anacarsi, il Lascaris, il Ciro, e l'Aristippo; perciocché non un romanzo storico si è avuto in mente di comporre, bensì una mera Storia, di cui le varie parti rannoda, e forse ravviva ed adorna un protagonista ideale.²⁶⁴

Il passo, tratto dall'*Avvertimento* che Giuseppe Di Cesare premise all'*Arrigo di Abbate*, dà la misura di due istanze che attraversano molta della produzione narrativa di genere storico proveniente dal Sud. La presenza di un diffuso antimanzonismo (qui di matrice antiscottiana, cioè inerente il rapporto storia/invenzione, ma in altri scrittori originata dal rifiuto di dinamiche provvidenzialistiche), che al di là delle intenzioni

stesso modo vivo ed energico, che il tal Saba Malaspina», dichiarando le proprie fonti e facendo mostra di condurre la narrazione sul piano storiografico.

²⁶³ G. LA CECILIA, *I Sanniti*, Livorno, Bertani e Antonelli, 1828; ID., *Masaniello o la rivoluzione di Napoli nel 1647*, Livorno, Antonelli, 1847-48; ID., *Lucrezia dalle vie o la Corsica al secolo XVI*, Torino, Bianciardi, 1853.

²⁶⁴ G. DI CESARE, *Arrigo di Abbate*, cit., p. 3.

programmatiche non sempre finisce per realizzare un sensibile distacco dal modello offerto dal creatore de *I promessi sposi* e anzi ne ripropone molti stilemi, specie nella costruzione degli intrecci; un rapporto, se non conflittuale, almeno singolare con l'etichetta di romanzo storico.

Di Cesare rivendica a voce alta di non aver inteso scrivere un romanzo di siffatta maniera bensì una Storia (la stessa iniziale maiuscola dichiara un *ordo* di importanza), con l'unica concessione di aver affidato ad «un protagonista ideale», fittizio inventato non reale dunque, il compito di annodarne i fili. Si potrebbe obiettargli che così facendo sia di fatto caduto nell'aporia di aver realizzato ciò che manzonianamente non può altrimenti definirsi se non «componimento misto di storia e d'invenzione», ma la sensazione che la lettura dell'opera suggerisce è che all'autore, mosso primieramente da intenti moralistici, davvero poco premesse di tematiche letterarie. C'è, per dirla con Mutterle, una galleria di «personaggi e particolari assai documentati, dove la fantasia subentra soltanto nel rifare alcuni dialoghi e discorsi»²⁶⁵, perché nel complesso la scelta della scrittura narrativa, lungi dal cercare nobilitazione sul piano della Storia, appare informata dalla volontà di rendere piuttosto meno asettica, maggiormente fruibile, la Storia stessa, mostrando infine come e perché «gli Angioini son detti in Sicilia usurpatori, gli Aragonesi in Napoli»²⁶⁶.

Che l'interesse di Di Cesare propenda per il versante storiografico è confermato dalla successiva *Storia di Manfredi*, la cui prefazione è assai interessante per la presenza di indicazioni di carattere metodologico relative all'esperimento delle fonti:

²⁶⁵ A. MUTTERLE, *Il romanzo storico meridionale*, cit., p. 1116. Nel testo è pure riportata la stiletta che Tommaseo riservò nei *Diari intimi* all'opera di Di Cesare dall'esilio parigino, definendola «noiosa come un libro d'erudizione, inutile come un romanzo».

²⁶⁶ G. DICESARE, *Arrigo di Abbate*, cit., p. 3.

Tre sono le fonti della Storia: i monumenti delle arti, gli atti pubblici, i testimonii sincroni. Ma non meritano esse sempre, ed in tutto una egual fede. [...] Allorchè monumenti delle arti, atti pubblici, ed irrefragabili testimonii sincroni affermano un fatto, diventa questo pe' posteri quasi di una matematica certezza. Ma una tal certezza va più, o meno scemandosi, se vi è contraddizione fra le suddette tre fonti della storia, o se mancando le due prime, mancano una, o più delle qualità richieste per la validità dell'altra.²⁶⁷

Per Di Cesare monumenti ed atti pubblici, quantunque testimonianza «dell'epoche, e per lo più anche de' fatti; rare volte delle minute particolarità, e delle cagioni vere de' fatti stessi, o dell'animo delle persone che vi son rammemorante»²⁶⁸, sono pur sempre da valutare in relazione alle «Podestà» da cui promanano, mentre la validità dei testimoni non può che esser soggetta ad una considerazione della loro reale conoscenza (preferibilmente diretta) e imparzialità.

Or applicando questa teoria alla mia storia di Manfredi, dirò che sulle cose di questo Principe monumenti di arti mancano affatto; atti pubblici, e testimonii in gran copia sono; ma gli uni quasi tutti emanati da' nemici implacabili suoi; gli altri inculti, appassionati, impegnati a screditarlo. Come dunque in tante tenebre discernere il vero?²⁶⁹

Ecco profilarsi il problema di fondo, avvertito da Di Cesare, tra i pionieri del genere in ambiente meridionale in anni che in termini generali sono di irrobustimento dei suoi statuti: la praticabilità del romanzo storico o della storia romanzata passa di necessità attraverso il filtro preliminare rappresentato dall'accertamento del vero e il respiro narrativo soggiace all'urgenza di erudizione e di ricerca documentale, finendone sopraffatto.

L'antiscottismo di Di Cesare convive comunque con opere di derivazione scottiana, come il *Sampiero* di Gallotti, ambientato nella Corsica di metà

²⁶⁷ ID., *Storia di Manfredi*, cit., pp. 1-2.

²⁶⁸ Ivi, p. 1.

²⁶⁹ Ivi, p. 2.

Cinquecento, tutto giocato sui versanti dell'avventuroso e del bizzarro; ma al di là di queste rapide annotazioni, appare indubitabile come saranno sufficienti pochi anni per spostare i termini del discorso inerente il romanzo storico verso tutt'altri territori.

Se si guarda alle date di pubblicazione se ne ricava infatti la chiara indicazione che, eccettuati questi lavori, il grosso della produzione inerente la narrativa storica meridionale viene ad intrecciarsi con la concomitante comparsa sul mercato editoriale di opere di gusto e soggetto popolare. Il 1839 si profila in tal senso come perfetto spartiacque: è l'anno di *Ginevra o l'orfana della Nunziata* di Antonio Ranieri, che rapidamente sequestrata riapparve in edizione corretta soltanto nel 1862²⁷⁰. I 23 anni intercorsi tra i due estremi cronologici manifestano come essa avesse inaugurato un filone di vasta fortuna che altri (un nome su tutti: Mastriani), cavalcando anche l'onda del successo de *Les Misteres de Paris* di Eugene Sue, avevano nel frattempo iniziato a percorrere con successo (iniziato, giacché il genere perdurerà a captare stuoli di scrittori e masse di lettori per tutto l'Ottocento e oltre)²⁷¹.

²⁷⁰ A. RANIERI, *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, Tipografia Elvetica, Capolago, 1839; poi Milano-Torino, Guigioni, 1862. La storia dell'orfanella, narrata come una confessione al «padre penitenziere» è quella di una «figlia del peccato» che, non appena esce dal brefotrofito della Nunziata, comincia a passare di mano in mano, trattata alla stregua di un oggetto, in una Napoli in cui il male regna sovrano, popolata di megere e delinquenti d'ogni specie; verrà poi ricacciata nell'ospizio e qui sarà persino, con tratto potentemente anticlericale, violentata da un prete. Con *Ginevra* non siamo ancora nel clima del «romanzo sociale», cui aderiranno Francesco Mastriani o Matilde Serao, né ancora al cospetto di un'opera che, anticipando la formula del naturalismo francese, intenda esplorare il «ventre» della città e denunciarne le brutture. *Ginevra* è in definitiva un'«infelice nata dal peccato per essere vittima del peccato» e c'è piuttosto nell'opera un diffuso gusto stilistico da *roman noir*: nella cruda realtà della Napoli borbonica si alternano «sentimenti mostruosi d'amore e di odio implacabile» con scene che tradiscono l'adesione agli stilemi di certo romanticismo *larmoyant*, ma il soggetto e la vicenda sono già di chiara matrice popolare e populista.

²⁷¹ Francesco Mastriani (Napoli 1819-1891) fu scrittore quanto mai prolifico, autore di oltre cento romanzi, tra cui sarà sufficiente ricordare in questa sede *La cieca di Sorrento* (1852), *I Lazzari* (1856, ma edito postumo nel 1897), *I Vermi* (1862-64), *I Misteri di Napoli* (apparsi in 93 dispense nel 1869-70 e poi in volume nel 1875), *La sepolta viva* (1889). Ma l'esperienza di Mastriani non fu isolata e da Viviani alla Serao il genere popolar-appendicistico riscosse notevole fortuna.

Se altrove nella Penisola l'esplosione del romanzo storico aveva cioè preceduto di circa un ventennio quella del romanzo popolare (la cui esplosione al contrario veniva a coincidere con una erosione dell'altro, ossia con uno slittamento dallo statuto classico-risorgimentale verso altre forme di narrazione che in molti casi proprio al popolare guardavano per rendersi ancora appetibili), nel contesto meridionale i due generi si ritrovano a condividere una vicenda più che mai comune, che li porta non semplicemente a competere sul mercato per guadagnarsi il consenso del pubblico, ma a modellarsi reciprocamente, facendo propri aspetti l'uno dell'altro.

Questa sottile intersezione (o se si vuole contaminazione) è il primo dato da cui partire; il secondo è l'oscillazione tra una linea nettamente cattolico-conservatrice e una linea marcatamente laica, quando non attraversata da istanze anticlericali.

Quanto al primo aspetto, già le opere di Castiglione appaiono paradigmatiche: ne *Il rinnegato talentino*, pubblicato nello stesso anno della *Ginevra* di Ranieri, a lunghissimi quadri introduttivi di argomento storico fanno da contraltare un evidente gusto guerrazziano, con l'insistenza su immagini e descrizioni di matrice gotica, e la presenza di tessiture proprie del repertorio romanzesco popolare, dal *cliché* dell'amore ostacolato (quello tra Ghino Lanfranchi e la nobile Eleonora) alla ricerca costante di effetti iperbolici. Anche *Roberto il diavolo* coniuga elementi guerrazziani (streghe, teschi) e byroniani (è la storia di un pirata) ad aspetti e personaggi popolareschi (come quello di padre Bonifazio, che dice per altro della presenza di un sostrato cattolico assai rilevante e del tentativo di innestare su base clericale i fermenti risorgimentali: elemento questo che traspariva già e con maggior forza dalla vicenda de *Il rinnegato salentino*, ove il protagonista, inizialmente cristiano, prende parte da maomettano all'assedio

di Otranto del 1480, salvo poi riconvertirsi al cristianesimo e in sua difesa morire da martire).

In direzione laico-democratica muove invece La Cecilia, intellettuale a tutto tondo già collaboratore dell'«Indicatore Livornese» e autore più tardi di una *Storia dell'insurrezione siciliana*, celebrativa dell'impresa garibaldina²⁷². In *Masaniello o la rivoluzione siciliana di Napoli nel 1647*, La Cecilia coglie, come non ha mancato di rilevare Mutterle, «l'irrompere sulla scena del popolo come protagonista»²⁷³, aspetto che, forte anche l'esempio manzoniano, è osservabile in diversi romanzi storici siciliani. Se sul piano ideologico lo scrittore insiste su un contesto sociale vistosamente divaricato tra ricchezza e povertà assolute, sul piano propriamente narrativo la rivolta popolare è preceduta da soprusi perpetrati ai danni di giovani popolane (elementi entrambi caratteristici della narrativa appendicistica e che tornano nella produzione siciliana degli anni Cinquanta e Sessanta).

Una simile concezione laica e democratica fa da medio proporzionale tra l'impostazione cattolico-moderata di Castiglione e indirizzi spiccatamente progressisti e anticlericali, quali saranno quelli intrapresi ad esempio da Matriani con *I Lazzari*, opera del 1865 con cui si intendeva «mostrare quali virtù civili si sarebbero sviluppate [...] ove l'opera della secolare tirannide e della pretele onnipotenza non ne avessero snaturato i germi»²⁷⁴.

Un percorso che, come vedremo, accomuna quella partenopea all'esperienza narrativa siciliana.

²⁷² G. LA CECILIA, *Storia dell'insurrezione siciliana dei successivi avvenimenti per l'indipendenza ed unione d'Italia e delle gloriose gesta di Giuseppe Garibaldi*, Milano, Sanvito, 1861. L'opera, in due volumi, è degna di nota ai fini del nostro discorso anche perché offre una galleria di ritratti di autorità del tempo, tra cui il generale *Lamoricière* e il cardinale Antonelli (personaggi del romanzo storico che il palermitano Benedetto Castiglia pubblicò nel 1860).

²⁷³ A.M. MUTTERLE, *Il romanzo storico meridionale*, cit., p. 1117.

²⁷⁴ F. MASTRIANI, *Avvertenza*, premessa a *I Lazzari*, Milano, Battezzati, 1865.

2.2 Narrativa storico-popolare in Sicilia negli anni 1830-1880

Della produzione narrativa storico-popolare siciliana dell'Ottocento, come in precedenza dicevamo, non un cenno nelle storie letterarie, con la sola eccezione di Domenico Castorina, lontano parente di Giovanni Verga e autore di un romanzo storico dal titolo *I tre alla difesa di Torino nel 1706*, la cui lettura fu imposta al futuro creatore de *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo* alle prese con le prime prove narrative (*Amore e Patria* e *I Carbonari della montagna*). Non fosse stato per questa congiuntura, anche Castorina sarebbe probabilmente rimasto nel dimenticatoio, come tanti altri *minori* che nella Sicilia dell'Ottocento furono artefici di una copiosa produzione narrativa di genere storico, della quale non si può comunque eludere il ritardo rispetto alle prime attestazioni in Italia.

La divaricazione è di un buon ventennio rispetto ai primi tentativi italiani di narrativa storica dovuti, tra il 1815 e il 1817, a Cesare Balbo con *La Lega di Lombardia* e a Santorre di Santarosa con le *Lettere siciliane del secolo XIII* (storia di amori e battaglie ambientata all'epoca dei Vespri), ma di meno di un decennio se si assume a riferimento la data del '27, anno della consacrazione in Italia per il genere storico. Uno scarto, insomma, sostanzialmente in linea con il *trend* del Meridione.

La prima opera apparentemente afferente al genere, venuta fuori dalle nostre ricerche, reca la data del 1836: si tratta del volumetto del messinese Antonino Caglià (o Caglià Ferro, a seconda delle fonti cui si faccia riferimento), *Il misantropo*, che l'autore definisce in sottotitolo *romanzo storico* pur non trattandosi di un romanzo, bensì di un racconto (di poco più di una cinquantina di pagine, se si includono avvertimento, dedica e nota finale). Ma il dato più significativo su cui riflettere è che l'opera non mostri di possedere alcun requisito che possa giustificare l'assoggettamento

all'interno del genere storico: è infatti il racconto della tragica vicenda di un giovane, amico dell'autore, che trascina stancamente la propria esistenza, «oppressa dalla più tetra e consumabile ipocondria»²⁷⁵, nella desolante solitudine di profondi silenzi, fino all'agognato suicidio. Il soggetto sta a mezza via tra calchi foscoliani («io meditavo sulla fine di Jacopo Ortis»²⁷⁶ confessa il protagonista al padre che lo sorprende a versare lacrime sulle pagine di un libro) e atmosfere da poesia cimiteriale, corroborate dall'incipiente gusto per il gotico, il nero, l'orroroso:

Ora sembravagli vedersi in pezzi la cervice, e bruttato di sangue esanime giacersi su quelle verdi zolle, ove pasceva d'un popolo gli sguardi: ora vedea i genitori avviticchiati al suo freddo cadavere, che di singulti e pianto l'aere assordavano.

Ecco dunque Cicero nello sconvolgimento d'idee: eccolo folle! nelle sue riflessioni circondato dalla pallida morte che la falce gli ruota sul teschio.²⁷⁷

È, quest'ultimo, un elemento la cui presenza spesso riscontreremo nel romanzo storico siciliano e del quale l'opuscolo di Caglià dimostra una diffusione anche più capillare.

Se romanzo storico non è, esulando da esso gli elementi minimi, ovvero tanto l'ambientazione in un tempo passato anche non meglio precisato quanto la ricostruzione di un qualsivoglia quadro storico, lontano o coevo che sia, perché Caglià si appropria dell'etichetta? Detto tra le righe che il soggetto è contemporaneo, trattandosi di un amico dello scrittore, e che la sua portata veritativa risiede nella testimonianza dello stesso, cosa presieda all'esercizio dell'opzione cui prima si faceva riferimento è ben chiarito dalla dedica iniziale che l'autore rivolge direttamente, a mo' di *captatio benevolentiae*, al fruitore della sua opera non a caso apostrofato come

²⁷⁵ A. CAGLIÀ, *Il misantropo*, Messina, Minasi, 1836, p. 6.

²⁷⁶ Ivi, p. 8.

²⁷⁷ Ivi, p. 29.

«benevolo lettore». Sorvolando sulla disposizione di Caglià all'instaurazione di un saldo patto narrativo (elemento che è sì radicato nella prassi del romanzo storico ma non è considerabile costitutivo), ecco cosa è dichiarato in apertura:

Non inarcar le ciglia in mirare il titolo della mia composizione: coll'esporti la vita ed il fin doloroso del mio amico non intendo tessere un paneqirico pel suicidio, ma sol farti deteggere gl'irraquionevoli passi a cui conduce un mal diretto amor di se stesso, nocivi alla coscienza, ed alla società.²⁷⁸

Fa capolino qui un primo indizio: l'intento romantico di provvedere all'incivilimento della società, altro elemento permeante ma non statutario del genere. Poi, continuando a scorrere il testo, leggiamo:

Imitando que' filosofi e moralisti, che sonosi adoperati ne' più raffinati secoli a far di pubblica ragione le loro produzioni ad altro non intesi che a divellere i delitti, che a' doveri reliquiosi e civili direttamente oppongonsi; quindi non sonomi intervenuto mica sul mio MISANTROPO subbietto che anderò a trattare, se non a far conoscere gli effetti funesti che da si tetro carattere ne scaturiscono.²⁷⁹

Inizia a dipanarsi la matassa: i presupposti che soggiacciono alla stesura de *Il misantropo* e gli esiti in esso perseguiti sono filosofici e moralistici. Più in là sarà esplicitato l'orizzonte cattolico nella deplorazione del suicidio come atto che calpesta e turba le leggi della natura e del Creatore, mentre in questa sede preliminare si avanza il potere dei sentimenti più profondi (l'amicizia, l'amore) come risanatori di insane disposizioni dell'animo.

Da tal' idee compreso, m'accinsi a scrivere de' cenni storico-romantici sulla vita e morte d' un mio amico, che nel fior di sua vita, ostinato ai consigli dell'amicizia ed a quelli d'una tenera madre che

²⁷⁸ Ivi, p. I

²⁷⁹ Ivi, p. III

sciaguratamente spinse a lacrimare, il diciotto novembre del milleottocentotrentuno si tolse la vita in mezzo le tombe di coloro, che fredde polveri sen giacciono nell' istmo del nostro lazzeretto.²⁸⁰

Cenni storico-romantici: la chiave di tutto è proprio qui, nell'errata assunzione di un modello letterario che viene composto esclusivamente con tessere romantiche e in cui quelle storiche (di narrativa storica cioè) non entrano mai in frizione. Funziona il Foscolo ortissiano, s'è detto, ma quello che retrospettivamente guarda al Goethe wertheriano, non quello palpitante di battiti risorgimentali.

S'è voluto indugiare sul caso dello scritto di Caglià perché, al di là delle considerazioni sull'appartenenza o meno al genere oggetto di questo studio, testimonia di una tensione, ancora non matura per concretarsi ma rapidamente *in fieri*, verso modalità e strategie romanzesche già fluvialmente straripanti in altri contesti, ma nuove per il panorama culturale isolano.

Tra storico e popolare oscilla l'opera di Vincenzo Linares, le cui prove narrative sono tra le più significative attestazioni del genere: collocabili tra la metà degli anni Trenta e i primissimi anni Quaranta, restano tra le più significative attestazioni del genere all'interno del panorama siciliano ottocentesco.

Sia *I Beati Paoli* che *l'Avvelenatrice* vedono la luce nel 1836 (i primi saranno poi rielaborati e ampliati), sono corredati della scrupolosa trascrizione della nota storica del Marchese di Villabianca e avranno lungo corso, come dimostrato dal fatto che alla medesima materia attingerà nel primo Novecento Luigi Natoli negli omonimi *I Beati Paoli* e *La vecchia dell'aceto*.²⁸¹

²⁸⁰ Ivi, p. v.

²⁸¹ L'opera di Linares fece i conti con giudizi critici contraddittori nel corso dell'Ottocento, ma ciò che forse più conta per uno scrittore suscitò un favore pressoché senza riserve tra il pubblico; l'attenzione dei sicilianisti per il licatese è stata viva anche nel Novecento e particolarmente in

Questi racconti, pur strutturati su una matrice storica significativa, attraversati come sono da istanze contrastanti sulle quali a breve ci soffermeremo, demarcano una complessità di movimenti che non consente un'assimilazione *tout court* con il genere storico: è anzi significativo notare che nel 1840, quattro anni dopo le prime elaborazioni cui si è accennato, l'autore riunisca alcuni altri scritti (tra cui *Il Cantastorie* e *La pesca di Carlo III*) sotto il titolo di *Novelle e Racconti popolari*, mostrando di muoversi tra generi letterari diversi e diverse modalità narrative con grande libertà e creatività (qui, ad esempio, funziona perfettamente Boccaccio).

Discorso analogo vale per *Maria e Giorgio o il cholera in Palermo*, che lo scrittore di Licata pubblica nel 1838, e per *Il masnadiere siciliano*, del '41: per entrambi modello di riferimento è indubbiamente il Manzoni de *I Promessi Sposi*, ma sono osservabili forti stratificazioni di componenti attinenti al folklore e alla leggenda popolare che, oltre a corredare le vicende di realistiche note di costume, operano muovendo e orientando la macchina del romanzesco.

Come ha lucidamente osservato Francesco Pedone, «personaggi, vicende e luoghi ricorrenti nelle pagine dei suoi libri sono di estrazione popolare», ma «inseriti in contesti storici» che l'autore provava a ricostruire con fedeltà

anni abbastanza recenti, con convegni contributi saggi e ulteriori edizioni dei racconti, facilmente accessibili sul mercato librario. In particolare, tra il 1988 e il '90, sono apparsi due studi che hanno contribuito ad illuminarne la figura e l'opera: uno a cura di A. FRAGALE, *Vincenzo Linares tra popolo e letteratura*, Atti del Convegno di Palma di Monticchio (AG), 12-13 dicembre 1986, Roma, Bulzoni, 1988 (con contributi tra gli altri di Fragale, Piromalli, Giunta, Compagnino, Pedone); l'altro a cura di V. FAGONE, «*Storico*» e «*popolare*» in *Sicilia nella prima metà del XIX secolo. I "Racconti popolari" di Vincenzo Linares*, Banco di Sicilia, 1990, con annessa ristampa anastatica della assai rara prima edizione, apparsa nel 1840 a Palermo presso la Tipografia di Bernardo Virzì. Su alcuni aspetti della produzione di Linares è intervenuto pure F. RENDA (*I Beati Paoli, storia, letteratura e leggenda*, Palermo, Sellerio, 1988), secondo cui nel contesto letterario che ruota intorno alla vicenda della setta si manifesta una «visione romantica della giustizia» unitamente alla saldatura del rapporto con la cultura del potere.

Quanto alle riedizioni delle sue opere, basti dire dei recentissimi *I Beati Paoli / L'Avvelenatrice (La vecchia dell'aceto)* e *Novelle e Racconti popolari siciliani*, entrambi apparsi con introduzione di Salvatore Pedone presso l'editrice palermitana Antares nel 2003; la seconda opera è stata pubblicata nel 2006 anche dall'editore catanese Brancaccio sotto l'etichetta ClioPocket.

dopo averne tratto notizia «dai documenti, dalle cronache, da testi coevi».²⁸²

In altri termini dei due poli dialettici (storia e popolare) in tensione all'interno della scrittura di Linares, il primo è filologicamente esperito in ossequio alla prassi classico-risorgimentale del romanzo, attraverso una doviziosa ricognizione d'archivio, il secondo è invece introdotto sulla pagina letteraria concordemente al mutato senso della storia che si deve all'ideologia romantica, che sottrae i riflettori alle gesta di eroi ed eroine della tradizione (principi, re, condottieri, gentildonne) per proiettarli su più modesti cavalieri, borghesi e mercanti, uomini e donne comuni appartenenti alle classi sociali più povere (che è poi quanto si definisce e realizza nel percorso manzoniano tra il *Carmagnola*, l'*Adelchi* e *I Promessi Sposi*).

Ma c'è di più. Prende le mosse con Linares la descrizione di un tessuto urbano nitidamente restituito, la Palermo tra Settecento e Ottocento, non semplice scenario di fondo su cui si muovono i personaggi, ma entità fisica pullulante di vita. È questo un ulteriore ingrediente che contribuisce a una resa realistica dell'invenzione letteraria ed insieme un abile espediente per conquistare un mercato popolare, per serrare le fila del patto fiduciario con una ben precisa tipologia di lettori, nell'evidente consapevolezza di aver diffusione esclusivamente in un contesto regionale.

Nel decennio che va dal '38 al '48, anno fatidico non solo in Europa ma anche in Sicilia per l'esplosione della rivoluzione federalista, si assiste al consolidamento del romanzo storico isolano, con contributi di scrittori provenienti da diverse aree geografiche. Nel 1838 Giovanni D'Ondes Reggio, fratello del più famoso Vito che fu eletto al Parlamento italiano nel 1867, stampa a Palermo il suo primo romanzo, *Roberto ossia il barone siciliano*, che echeggia sin dal titolo la famosa storia della Baronessa di Carini, la cui ambientazione riporta alla fine del XVI secolo. Del '44 è

²⁸² F. PEDONE, *Introduzione* a V. LINARES, *I Beati Paoli / L'Avvelenatrice (La vecchia dell'aceto)*, Palermo, Antares, 2003, p. 6.

invece il *Majone*, sempre di D'Ondes, ambientato in una Palermo di metà XII secolo che rivela in filigrana i tratti dell'ottocentesca Palermo; dopo Linares ecco un ulteriore esempio di identificazione della «storia come spazio urbano», per riprendere la felice formula di Zarcone:

Chi scrive [*D'Ondes Reggio*] vive in un tempo in cui la città, teatro delle gesta dei suoi eroi (ma ancor (li più il tempo in cui vengono collocate le vicende), è ancora del tutto dentro le vecchie mura. Si tratta cioè di una città che ancora conserva in gran parte il suo impianto medioevale e arabo appena ringiovanita dalla 'croce di strade' formata dalle due strade principali. Si tratta di una città cresciuta intorno-dentro una grande croce, simbolo e insieme spazio vitale, luogo e insieme aspirazione ideale che lega interno ed esterno, alto e basso. Palermo non è un semplice spazio, uno sfondo su cui far muovere dei personaggi. Palermo, così circoscritta e delimitata, ha una sua identità, e questo spazio si identifica quasi per intero con le sue costruzioni. Palermo, in questi racconti, è i suoi spazi e i suoi edifici. Nuovi e antichi. Storici e moderni.²⁸³

Il racconto storico diveniva immediato «discorso sul presente, sullo spazio riconoscibile»: l'«attualizzazione» del narrato era «semplice contestualizzazione» all'interno di uno spazio cittadino che il narratore rappresentava secondo una «retorica delle passioni» che rendeva quello spazio «eticamente percorribile e funzionale ad un progetto etico-politico» e che il lettore era chiamato semplicemente a riconoscere.²⁸⁴

Queste lucide annotazioni sull'urbanistica della Palermo di ieri e dell'oggi degli scrittori siciliani dell'Ottocento sono perfettamente applicabili a una porzione significativa dei testi successivi al 1850.

D'Ondes scrive successivamente anche un terzo romanzo di genere storico, *Giovanni Barresio signore di Militello*. Per questa, come per le precedenti prove, è facile determinare quale sia l'intenzione soggiacente alla

²⁸³ S. ZARCONI, *La storia come spazio urbano: Giovanni D'Ondes Reggio*, in M. SACCO MESSINEO (a cura di), *Il romanzo e la storia. Percorsi critici*, Palermo, Duepunti, 2007, p. 229.

²⁸⁴ *Ibidem*.

narrazione: il narratore si serve strumentalmente della storia per «stabilire, affermare, rafforzare l'idea di una continuità e di una causalità»²⁸⁵, proponendo in definitiva al lettore di scorgere i punti di contatto tra la *narratio* di vicende lontane nel tempo e la contemporaneità più immediata. Il romanzo diviene così, attraverso l'esperimento di una precisa retorica delle passioni, «strumento propulsivo di una possibile prassi rivoluzionaria e comunque eversiva rispetto all'ordine presente».²⁸⁶

In *Roberto ossia il barone siciliano*, l'autore pone l'accento sulle divisioni intestine alla Sicilia:

Io solo impiegherò ogni mia forza ed ogni mio studio a mettervi inanzi fedelmente la cronaca che mi cadde fra le mani, dapoiché essa fa chiaro vedere il danno che veniva agli abitanti della Sicilia, dal trovarsi non pur divisi, ed in guerra con coloro che Iddio ha posto sotto lo stesso ciclo ed ai quali ha dato la stessa favella, ma ben anco (vergogna e vituperio a dirsi), ma ben anco tra essi stessi siciliani.

Era l'orgoglio dei baroni – rileva D'Ondes – a tener vivo l'«esecrando fuoco di discordia che divideva i Siciliani», consentendo «allo spagnuolo poter dispotizzare a suo bell'agio»: così l'Isola soffriva «tutti i mali del giogo straniero»²⁸⁷, trovandosi impossibilitata a produrre risorse economiche che potessero allontanare gli spettri sempre incombenti della fame e della carestia:

Ecco le funeste sciagure delle fraterne discordie; ecco gli effetti, e le conseguenze degli odi municipali che da secoli hanno travagliato, e travagliano tuttora l'Italia; ecco le vergogne che muovono a santa ira il divino Alighieri! Grazie a Dio ai nostri giorni gli odii di paese in paese più non esistono come ne' trascorsi tempi; ma neppure regna

²⁸⁵ Ivi, p. 208.

²⁸⁶ Ivi, p. 209.

²⁸⁷ G. D'ONDES REGGIO, *Roberto ossia il barone siciliano, romanzo storico*, Palermo, Tipografia e Legatoria Roberti, 1838, pp. 36-7.

tra noi quello spirito di fratellanza, di concordia ch'è il solo balsamo
che può lenire i mali di un popolo.²⁸⁸

In questo passo la volontà di proporre l'instaurazione di un paragone ellittico tra passato e presente è palesata senza mezzi termini: attraverso il richiamo all'universalità del messaggio dantesco, il lettore del *Roberto* è chiamato ad interpretare l'esortazione al superamento degli «odi municipali» e alla concordia «come balsamo che solo può lenire i mali di un popolo».

Con il *Majone* lo scrittore palermitano si spinge ancora più indietro nel passato, fino all'anno 1160. Majone²⁸⁹, nemico giurato delle baronie, è qui presentato, in linea con le fonti documentali da cui D'Ondes attinge materiale per la sua opera²⁹⁰, come «uomo di fortissimo ingegno, di turpe animo, e di straordinaria eloquenza»²⁹¹ e, poi, nel prosieguo della narrazione, come «maestro del male, a cui ha rivolto tutte le forze della sua mente»²⁹², pronto a tutto pur di arrivare al trono. Il continuo raffronto con le fonti, come si è provato a mostrare con questo passaggio esemplificativo, si rende necessario, in questo caso più che mai, come momento propedeutico all'individuazione delle divaricazioni e dei punti di tangenza tra i poli

²⁸⁸ Ivi, p. 113.

²⁸⁹ Poco più di un decennio prima che D'Ondes scrivesse il suo romanzo, F. FERRARA nella *Storia generale della Sicilia. Storia civile – parte III*, Palermo, Dato, 1831, tomo III, pp. 152-211 riporta la vicenda di Majone sotto il regno di Guglielmo e gli avvenimenti successivi alla sua morte: «Majone figlio di un miserabile venditore di olio di Bari, uomo di molto ingegno, di prontezza a tutto, di somma abilità a inventare, a dissimulare, e a comporre il volto a suo modo, di uguale facondia a dire, di dissolutezza insaziabile, e crescente con gli ostacoli, di ambizione sterminata, era venuto in Sicilia per aver pane. L'accortezza del morto re trattenuto lo avea nel basso posto di notajo di corte. Tosto che Guglielmo fu solo, le due anime si avvicinarono, simpatizzarono in alcune inclinazioni, convennero l'una nel nulla fare, e l'altra nel far tutto, e la grande scena si aprì per Majone. La prima grazia del re fu di elevare al tanto importante posto di Grandeammiraglio Majone che non avea mai veduto il mare» (Ivi, p. 155). Lo storico specifica poco dopo come «Il Grandeammiraglio portando il fino, e penetrante suo occhio sopra ogni punto dell'orizzonte che gli si era aperto attorno, conobbe ben presto che tutto arrideva ai suoi desiderj. Impadronendosi facilmente della somma dei poteri poteva con essa distruggere ogni ostacolo, e formando nella sua mente mille progetti spinse le sue speranze sino al trono» (Ivi, p. 156).

²⁹⁰ Tra le fonti di D'Ondes nella riscrittura della storia di Majone si trova Ugo Falcando, di cui l'autore fa uno dei personaggi dell'intreccio.

²⁹¹ G. D'ONDES REGGIO, *Majone, romanzo storico*, Palermo, Lao, 1844, p. 27.

²⁹² Ivi, p. 60.

dialettici rappresentati da storia e romanzesco. Detto questo, va rilevato che D'Ondes non fu il solo a trarre ispirazione e soggetto dalla vicenda e dalla figura di Majone: essa sarà ripresa, dopo la metà del secolo da Gaetano De Pasquali che vi trarrà una tragedia in cinque atti e, sul finire dell'Ottocento, da Giuseppe Patiri, che nel 1880 darà alle stampe un racconto storico, dal titolo speculare all'opera di D'Ondes del 1844.²⁹³

Prima che giunga la metà del secolo, Francesco Milo-Guggino, marchese di Campobianco, porta all'attenzione del pubblico i due tomi di *Luna e Perollo ovvero il caso di Sciacca. Storia siciliana del sec. XVI*, che suscitano subito un vivace dibattito non privo di polemiche, tanto che la Stamperia Carini presso cui l'opera era stata impressa nel '45 decide di distribuire l'anno successivo, in un opuscolo di trenta pagine, la *Risposta di Francesco Milo-Guggino all'autore dell'articolo critico riguardante il primo volume del romanzo storico Luna e Perollo inserito nell'appendice all'Osservatore – foglio di annunci n. 2 – Palermo ottobre 1845*.²⁹⁴

L'opera di Milo-Guggino si pone più sul versante della riscrittura della storia (con esperimento puntuale, attento, scrupoloso delle fonti documentali, su tutte il lavoro di Savasta sul *Famoso caso di Sciacca*)²⁹⁵ che su quello del romanzesco, come attestato dall'imponente apparato di

²⁹³ Cfr. G. DE PASQUALI, *Majone, tragedia in cinque atti*, Milano Borroni e Scotti, 1855; poi Catania, Galatola, 1863; quindi Firenze, Le Monnier, 1887); Cfr. G. PATIRI, *Majone, racconto storico*, Palermo, Tipografia del Giornale lo Statuto, 1880.

²⁹⁴ F. MILO-GUGGINO, *Luna e Perollo ovvero il caso di Sciacca. Storia siciliana del sec. XVI*, Palermo, Stamperia Carini, 1845; ID., *Risposta di Francesco Milo-Guggino all'autore dell'articolo critico riguardante il primo volume del romanzo storico Luna e Perollo inserito nell'appendice all'Osservatore – foglio di annunci n. 2 – Palermo ottobre 1845*, Palermo, Stamperia Carini, 1846. Un profilo dello scrittore con preziose indicazioni sul romanzo si ritrova in M. DI GIOVANNA, «Di anacronismi e favole tra tutti i romanzieri sono il più moderato», in M. SACCO MESSINEO (a cura di), *Il romanzo e la storia. Percorsi critici*, cit., pp. 173-205; e in Ead., *Un'antica faida nel romanzo storico di un rivoluzionario siciliano dell'Ottocento. "Luna e Perollo" di F. Milo Guggino*, in AA.VV., *Il conflitto. Dimensioni storiche letterarie e linguistiche*, a cura di A. Pellegrini e M.T. Russo, Palermo, Flaccovio, 2005, pp. 29-40.

²⁹⁵ F. SAVASTA, *Il Famoso Caso di Sciacca succeduto tra Giacomo Perollo, Barone di Pandolfina e Regio Portulano dell'istessa Città e Sigismondo Luna, Conte di Caltabellotta. Istoria tragica*, Palermo, Felicella e Magri, 1726; poi ripubblicato presso la Tipografia di Pietro Pensante di Palermo nel 1843.

note che corredata entrambi i volumi. Lo spazio del verosimile tende invece a concentrarsi in quei «momenti di autorità interpretativa»²⁹⁶ corrispondenti alle integrazioni operate nella sua narrazione dallo scrittore in prossimità di lacune delle fonti come anche a correzioni di giudizi storiografici non condivisi: il verosimile dunque si innesta sul vero ma declinandosi in scrupolo storiografico più che in fare inventivo. Forse proprio a partire da queste considerazioni va interpretata la scelta del sottotitolo, che non richiama, come è consuetudine per gli scrittori di questo periodo l'attenzione sugli aspetti finzionali della narrazione, bensì sulla sua portata di veridicità storica (*Storia* infatti e non *romanzo* o *racconto*). La scelta del ridimensionamento degli spazi concessi alla libertà inventiva è segnalata, rivendicata quasi, in una postilla alle note del quarto capitolo del primo tomo, che contiene in breve una teoria del romanzo storico:

Nel romanzo storico vi ha dell'immaginario e del vero. Mi si condoni dunque per l'effetto drammatico, ciò che nel mio racconto vi sia di finto riguardo taluni dei miei personaggi. [...] Però (e prestami fede o lettore !) se nei punti positivamente storici sono affatto scrupoloso a non tradire sul minimo che la verità dei fatti; negli episodi poi (non urtanti ci s'intende la realtà e lo insieme dell'avvenimento a narrarsi) di anacronismi e favole tra tinti i romanzieri sono il più moderato.²⁹⁷

Quanto all'oggetto della narrazione, Milo-Guggino è estremamente chiaro sin dall'incipit della prefazione:

Non la caduta, o il risorgimento di un popolo, io a narrare impendo, sibbene un caso privato; derivatosi da lungo implacabilissimo odio tra due potenti famiglie di Sciacca – Luna e Perollo. Caso benché privato,

²⁹⁶ M. DI GIOVANNA, «Di anacronismi e favole tra tutti i romanzieri sono il più moderato», in M. SACCO MESSINEO (a cura di), *Il romanzo e la storia. Percorsi critici*, vol., I, cit., p. 175.

²⁹⁷ F. MILO-GUGGINO, *Luna e Perollo ovvero il caso di Sciacca. Storia siciliana del sec. XVI*, cit., p. 195.

cionullameno notevole pel decorso, orribile pei successi: laonde ricordato nelle istorie patrie.²⁹⁸

La storia privata dei potenti di Sciacca si interseca alla «sevizia dei tempi feudali» e si delinea come angolatura attraverso cui osservare «la debolezza dei governi in quei secoli di mezzo» e «la prepotenza degli antichi baroni»²⁹⁹; ma essa è anche «una di quelle cronache di pianto e di sangue che amareggiano il cuore» utili ad educare al lettore, con cui Milo-Guggino non manca di stringere un significativo patto letterario, su come «abborrire il vizio che germina dai mali»³⁰⁰. L'autore, benché «di anacronismi e favole» si professi «moderato», si pone comunque nel solco della generazione di narratori che lo ha preceduto, facendosi portatore di istanze che anche la generazione a lui successiva non mancherà di porre in essere.³⁰¹

Giungiamo così al '47, anno in cui apparvero *I tre alla difesa di Torino nel 1706* di Domenico Castorina, il cui sottotitolo, *Racconto*, si segnala per lo meno come antifrastico rispetto alla strutturazione in due poderosi volumi di oltre ottocento pagine complessive. Alla monumentale prova dello scrittore catanese fa da contrapposto l'opera, decisamente più snella, di Gaetano Perez, *Luisa Ashton ossia l'orfanella. Aneddoto storico del XIX secolo*, edita in Messina ed interessante tanto per l'avvicinamento prospettico della materia narrata al presente (la distanza è di non oltre cinquant'anni, come precisato in prefazione, sede alla quale l'autore affida pure la precisazione, destinata al lettore, che «l'argomento è storico, pari

²⁹⁸ Ivi, p. V.

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ Ivi, pp. V-VI.

³⁰¹ Si noti come nella parte finale della prefazione Milo-Guggino faccia riferimento al problema della giustizia, già da Linares ampiamente denunciato, utilizzando a proposito della riforma tentata da Carlo V, argomenti assai affini a quelli del licatese: se era ancora possibile «riformar le leggi», «sì facil non era a un tratto, la riforma del costume da gran tempo corrotto, in un popolo di bellicoso spirito ed altero, pronto a vendicare l'insulto, e per altro tenace nelle sue consuetudini» (Ivi, p. VII).

all'azione»³⁰²), quanto per il soggetto (si pensi alla ranieriana *Ginevra o l'orfana della Nunziata*) e per l'attenzione riservata ancora ad una storia di virtù e vizio.

Il vizio si dipinga: ad evitarlo egli è mestieri conoscerlo, e si descriva con quel colorito laido, e brutto, tal che alla sua comparsa si detesti; e si disarmi di quella lusinga, che avvelena gl'incauti – accanto a lui mettasi di contrapposto la virtù, onde sen vegga di subito il contrasto e a questa si sacrifichi, come alla Dea la vita.³⁰³

Esigenza, questa, di reprimere le condotte che si discostino dai principi della morale, che l'autore motiva indicandone la funzione civilizzatrice:

Io dirò che l'uomo in tutti i secoli è l'istesso, cioè qual rechi la sua educazione, sociale, e privata. Dove questa manchi, o sia falsa; quivi la terra è il teatro del caos, e dei dolori. Dove però le arti, le scienze, la religione, le leggi, di conserva procedono a sviluppare l'uomo nei suoi veri fini, in quelli appunto che segnò la Provvidenza nel far dell'uomo la corona della creazione; il mondo è tutt'altro; è la figura dell'armonia, della perfezione, e dell'ordine.³⁰⁴

Non manca nell'*aneddoto* di Perez il *topos* dell'osteria, luogo d'elezione di D. Ferrando Astibe, il persecutore che insidia la povera Luisa, «ubriacone, goloso, largo sciupatore del suo, avido dell'altrui»³⁰⁵. «La sua legge è il coltello a tre tagli» - aggiunge l'autore – che nel descrivere le fattezze fisiche di questo «giovinaccio» traccia il ritratto di un bravo.³⁰⁶ Tra i quattro uomini che a lui si accompagnano, occupandosi «nel crapolare, nello sbevazzare, nel bestemmiare»³⁰⁷, c'è anche tale Masaccio (personaggio che da Vincenzo Linares in poi è passato ad indicare il masnadiere per

³⁰² G. PEREZ, *Luisa Ashton ossia l'orfanello. Aneddoto storico*, Messina, Fiumara, 1847, p. IV.

³⁰³ Ibidem.

³⁰⁴ Ivi, p. 8.

³⁰⁵ Ivi, p. 9.

³⁰⁶ D. Ferrando Astibe ha «lunghe ed inanellate capelli» e «grandi baffi, che gli seggono sul labro ad arco di sesto acuto» (Ibidem).

³⁰⁷ Ivi, p. 12.

autonomia). Se D. Ferrando, a capo di una combriccola di tristi, è l'antieroe, i tratti eroici sono incarnati da Arrigo, per il quale batte il cuore di Luisa.

Ecco qui profilarsi un altro nucleo del romanzesco popolare: l'amore ostacolato. Anche Arrigo ama Luisa, ma a seguito della morte del padre, la fanciulla trova nell'avidò D. Alfando, suo tutore legale, che sulle ricchezze lasciatele in eredità ha posato gli occhi, i due giovani sono tenuti lontani. D. Alfando ha decretato che sarà il figlio D. Ferrando a sposare la fanciulla, così da accaparrarsi facilmente i suoi beni. Tra echi danteschi (del V dell'Inferno), manzoniani (della vicenda di Lucia) e biblico-leopardiani (la maledizione del dì natale)³⁰⁸, tra scene costruite sul patetismo più sfrenato e macabre uccisioni (come quella di Enrichetta, amata compagna di Luisa), la vicenda si risolve in un *happy ending* di impronta cristiana: da un lato i viziosi, i rei, i macchinatori espiano le loro colpe lontani dal consorzio sociale, dall'altro coloro che hanno posto innanzi a tutto la virtù quale bene supremo, che hanno sofferto e sono stati anche sul punto di vacillare e perdere la fede (Arrigo che maledice la propria nascita) sono finalmente ricompensati e avviati a un destino di felicità:

Così spesso avviene in questo mondo, che dopo lunga serie di dolori, sorridono agli sventurati giorni più miti; ed a quella guisa, che nessuna doglia è più grande, che il ricordarsi nelle avversità del tempo felice, così al pari non è maggior consolazione, che nei giorni di pace, ricordare le passate amarezze, e poter dire, che, di poco animo è colui, il quale lascia vincersi dalle avversità, e non ripensa a quel detto, per quanto volgare, altrettanto vero, che Iddio affligge, ma non abbandona.³⁰⁹

³⁰⁸ Ivi, p. 42: «Oh! Pera il giorno in che io nacqui, e la notte in che si disse fia concepito un uomo» - sospira tra sé Arrigo (Ivi, p. 42).

³⁰⁹ Ivi, pp. 92-3. «Nessun maggior dolor che ricordarsi del tempo felice nella sventura» (Dante, *Inf.* V).

Il 1847 è ancora l'anno della prematura scomparsa di Vincenzo Linares, antesignano nell'Isola del romanzo storico, e singolarmente lo stesso della nascita di Salvatore Salamone Marino, futuro autore dell'opera *Costumi e usanze dei contadini di Sicilia* (1897), che segnerà un ulteriore momento della dialettica storico-popolare.

Scoppia poi la rivoluzione del '48, non un fulmine a ciel sereno, giacché in Sicilia il dibattito sulla direzione federalista da imprimere ai moti per la costruzione dell'emergente nazione italiana ferveva già da alcuni anni, almeno da quel '43 in cui, superando clandestinamente le barriere della censura imposta dai Borboni, aveva trovato diffusione *Il primato morale e civile degli Italiani*, vero e proprio manifesto politico con cui l'abate Gioberti lanciava la proposta di una federazione italiana di stati liberi che si sottoponessero alla presidenza del Papa, progetto che, al di là dell'impostazione neoguelfa che lo ispirava, riscosse molto seguito tra i siciliani, tra i quali non si era mai sopito quel secolare sentimento autonomistico, che nel secolo contemporaneo significava libertà dall'asservimento borbonico.

Allo scritto di Gioberti facevano seguito gli appelli mazziniani e *Le speranze d'Italia* di Cesare Balbo, che su posizioni cattolico-moderate, indicava il Piemonte sabauda come centro gravitazionale attorno a cui attrarre le lotte dei molti stati italici per l'indipendenza: una federazione di stati, dunque, tenuta insieme non dal Pontefice ma dai Savoia.

Nel '47 due scritti anonimi, la *Protesta del popolo delle Due Sicilie*, dietro cui erano la mano e la mente di Luigi Settembrini, e la *Lettera di Malta*, opera dell'economista Francesco Ferrara, contribuivano a mantenere vivo il clima rivoluzionario nei principali centri dell'Isola, ma Ferdinando II, per nulla intimorito dalle petizioni che da più parti d'Italia e da autorità di rilievo (Cavour, Pellico, Balbo, ma anche quel Brofferio ideatore e curatore delle *Tradizioni letterarie*, ove compaiono dei racconti storico-popolari di

Castorina³¹⁰) gli giungevano né sollecitato dalle Costituzioni che Pio IX (assurto al soglio pontificio l'anno prima) e il Granduca di Toscana si apprestavano a concedere, perseverava a non voler sentir parlare di carte dei diritti.

In un clima così rovente, bastò una minima scintilla perché l'alba del '48 portasse il sommovimento pubblico: un volantino che passando di mano in mano chiamava «Alle armi» i «figli di Sicilia». La risposta dei dominatori fu immediata con gli arresti di Ferrara, Emerico Amari, Francesco Paolo Perez, tutti afferenti agli ambienti liberali e tutti estranei all'iniziativa, che era stata improvvisata da un giovane avvocato palermitano, Francesco Bagnasco. Il dado era tratto e istantaneamente si formò un Comitato Provvisorio per coordinare l'insurrezione, cui aderirono, oltre a Giuseppe La Masa che ne fu in certo senso l'ideatore, Rosolino Pilo, Vito D'Ondes Reggio, Pasquale Bruno, Filippo Napoli, i fratelli Castiglia (Salvatore, che nel '60 avrebbe partecipato all'impresa dei Mille, e Benedetto, autore nello stesso anno di un romanzo storico contemporaneo). Al Comitato Generale, istituito subito dopo lo scioglimento del provvisorio, presero parte Ruggiero Settimo che ne fu presidente, Mariano Stabile segretario, cui poi subentrò Isidoro La Lumia, organo che si trasformò successivamente in Comitato di governo. Questo avvenne quando, a inizio febbraio, Ferdinando vedendosi praticamente sottratta Palermo e pressato dalle simultanee agitazioni dei liberali napoletani che minacciavano insurrezione anche nella capitale del Regno si decise a promettere la Costituzione, proposta respinta al mittente dal Comitato che a questo punto mirava all'indipendenza: a Ruggiero

³¹⁰ D. CASTORINA, *Il fantasma al passo pericoloso / I Perollo e i Luna di Sciacca / Il moro*, in *Tradizioni Italiane*, opera diretta da Angelo Brofferio, vol. II, Torino, Fontana, 1848; *Comiola Ottorengi – 1339 / Masaniello / Emma e Corrado / La fuggitiva / Torquato ed Eleonora*, in *Tradizioni Italiane*, vol. III, Torino, Fontana, 1849; *Maria, Ermengarda, La penitente*, in *Tradizioni Italiane*, vol. IV, Torino, Fontana, 1850). Come si evince dai titoli certi soggetti tornano nelle pagine di molti autori di quest'epoca: è il caso della storia saccente dei Luna e Perollo (già in Milo-Guggino) o di Masaniello (in La Cecilia).

Settimo, confermato alla presidenza, e Mariano Stabile, di nuovo segretario, furono affiancati, tra gli altri, il principe di Scordia (reggente di uno dei quattro dicasteri istituiti, quello degli Interni, nonché autore, secondo la *Bibliografia Siciliana* di Giuseppe Maria Mira di un romanzo storico non rintracciato tra il patrimonio delle maggiori biblioteche siciliane dal titolo *Bernardo Caprera*), Pasquale Calvi (presidente del Dicastero di Giustizia e Sicurezza) e un giovane Francesco Crispi (quale segretario del Dicastero di Guerra e Marina).

Fu ripresa e aggiornata la costituzione del 1812 e il 25 marzo giungeva il giorno dell'inaugurazione del Parlamento in San Domenico (nel nuovo esecutivo si segnala la presenza di Ruggiero Settimo, che sdoppiava alla carica precedentemente assunta sommava quella di presidente del Regno e di Michele Amari, rientrato dalla Francia, designato al Ministero delle Finanze, uno dei sei di cui si componeva il nuovo organo di governo).

Ma mutato l'assetto dei rapporti di forza nella penisola (la sconfitta di Custoza patita dal Piemonte restituiva il predominio all'Austria e ridimensionava drasticamente i moti libertari e indipendentisti, avviando ovunque la restaurazione), anche la Sicilia si trovò a veder mortificate le aspettative suscitate da sei mesi di furore. Rimasto privo di sostegni, il Parlamento si consumò in conflitti interni tra le diverse ideologie politiche (liberali moderati come Stabile vs democratici repubblicani vs radicali come Calvi) e a poco valse a metà agosto un rimescolamento delle carte, con sostituzioni alla presidenza delle Camere e dei Ministeri, ove si registrò l'ingresso di Filippo Cordova alle Finanze, di Vito D'Ondes Reggio agli Interni, di Giuseppe La Farina alla Guerra.

È parso opportuno soffermarsi su questi momenti del '48 siciliano, perché ne furono attori importanti personaggi di diversa formazione ed estrazione (economisti, giuristi, storici, letterati, e ancora nobili e militari, come nel caso di Ruggiero Settimo, ex rappresentante della Marina borbonica con i

gradi di brigadiere) che ebbero un ruolo determinante tanto sulla scena storico-politica del tempo, al di là delle ideologie da cui muovevano, quanto nel dibattito storico-letterario: Michele Amari, ad esempio, fu uno degli intellettuali più influenti che la cultura siciliana produsse in quel periodo, raffinato medievista e autore nel 1842 del celebre scritto antiborbonico *Un periodo delle Istorie siciliane del secolo XIII*, per il quale fu perseguitato dal regime e costretto a riparare in Francia, dove fu accolto dai più illustri politici e uomini di lettere, Thierry Thiers Guizot Villemain, e da dove l'anno successivo ripubblicò quelle pagine, non più sotto censura, con il titolo *La guerra del Vespro*. L'opera ebbe numerose ristampe (nel 1852 giungeva già alla quinta) e gli valse inattesi onori accademici. La materia continuò a ribollire nella sua mente e nel 1882, in occasione della ricorrenza del sesto centenario della rivolta dei Vespri siciliani e a quarant'anni di distanza dalla prima edizione del lavoro, condensò un *Racconto popolare del Vespro*, nella cui premessa osservava a proposito della propria vicenda personale:

Tutti compresero ch'io avea voluto proporre al mio paese un grande esempio di virtù popolare e che, se avea mirato a colpire gli oppressori moderni tirando sopra le teste degli antichi, avea sempre serbato scrupolosamente e messa in luce la verità istorica.³¹¹

I termini del discorso di Amari sollecitano più d'una riflessione e dimostrano come certi fermenti avessero circolazione e trovassero espressione indipendentemente dalle classificazioni e dalle etichette. Se *La Guerra del Vespro* è opera storiografica e non romanzesca, nasce infondo da un sostrato comune, che è quello romantico della dimensione educativa e

³¹¹ M. AMARI, *Un periodo delle Istorie siciliane del secolo XIII*, Palermo, Poligrafica Empedocle, 1842; ID., *La guerra del Vespro o Un periodo delle Istorie siciliane del secolo XIII*, seconda edizione accresciuta e corretta dall'autore e corredata di nuovi documenti, Baudry, Parigi, 1843; ID., *Racconto popolare del Vespro*, 1882.

civile della scrittura; e singolarmente essa nasce come *Istoria* per poi riplasmarsi sotto le spoglie di *Racconto popolare*, rimanendo all'interno degli schemi storiografici ma affermando, con il riferimento al frasario della narrativa, la volontà di proporsi ad una base allargata di pubblico.

Quello che offre Amari è un modello mirabile di narrazione storica, non di narrativa storica, come lo è pure quello espresso da Isidoro La Lumia, del quale sarà sufficiente ricordare *La restaurazione borbonica e la rivoluzione del 1860 in Sicilia dal 4 aprile al 18 giugno. Raggugli storici del 1860 e La Sicilia sotto Carlo V Imperatore. Narrazione storica del 1862*.³¹²

Abbiamo già detto del Principe di Scordia e di Castiglia, che non furono però gli unici tra gli interpreti della rivoluzione del '48 a cimentarsi nella scrittura romanzesca di taglio e soggetto storici: nel 1855 vedono infatti la luce *Gli Albigesi* di Giuseppe La Farina, riediti postumi vent'anni dopo con il sottotitolo redazionale *Storia delle crociate cattoliche contro gli eretici della Linguadoca*³¹³. Lo storico e politico messinese, gran sostenitore di Cavour e pari oppositore di Crispi, muove dalle stesse urgenze che avevano ispirato la *Storia d'Italia narrata al popolo italiano (568-1815)*,:

[...] mi lanciai nel vortice della Rivoluzione [...], fui soldato, deputato al parlamento, incaricato di affari, ministro, ebbi amarezze e consolazioni indescrivibili, ma lo scrittore non ha mutato il suo amore per l'Italia, né ha sentito scemar la fede nel grande risorgimento.³¹⁴

³¹² I. LA LUMIA, *La restaurazione borbonica e la rivoluzione del 1860 in Sicilia dal 4 aprile al 18 giugno. Raggugli storici*, Palermo, Tipografia Clamis e Roberti, 1860; ID.; *La Sicilia sotto Carlo V Imperatore. Narrazione storica*, Palermo, Pedone Lauriel, 1862.

³¹³ G. LA FARINA, *Gli Albigesi*, Genova, Stabilimento Tipografico Ponthenier, 1855; II edizione postuma: Id., *Gli Albigesi. Storia delle crociate cattoliche contro gli eretici della Linguadoca*, Genova, Regio Stabilimento Lavagnino, 1875. Per una puntuale analisi del romanzo, cfr. il recente studio di R. VERDIRAME, *Eretici, templari e crociati nel romanzo storico di un ghibellino di metà Ottocento*, in «Moderna», VIII, 1-2, 2006, pp. 113-27.

³¹⁴ G. LA FARINA, *Avvertimento ai lettori*, in *Storia d'Italia narrata al popolo italiano (568-1815)*, vol. V, Parigi, 1853.

Proprio la «fede nel grande risorgimento» è, con l'impegno a promuovere gli ideali indipendentistici, la molla che spinge La Farina ad affrontare l'agone letterario, unendosi a quella nutrita di schiera di uomini politici che, da D'Azeglio a Guerrazzi, da Cantù a Tommaseo a Grossi e pure a Rovani, impegnati tanto sul fronte delle lotte unitarie quanto su quello della veicolazione per via narrativa dei principi che quelle lotte ispiravano.

Nel romanzo, La Farina si mostra ossequioso rispetto alle norme prescritte dallo statuto del genere, quale si era cristallizzato dopo l'edizione quarantana de *I Promessi Sposi*, con di stanziamento plurisecolare delle vicende narrate rispetto al momento della narrazione (mentre esplicitazione delle fonti bibliografiche, dopo alcuni ragguagli iniziali ove sono chiariti i referenti ai lettori e per questa via è stretto con loro il patto fiduciario, è demandata all'appendice); ma a ben vedere, come ha notato Verdirame,

[...] la lettura del testo disvela un'ambiguità di fondo: da una parte l'opera ci viene proposta fin dal titolo e dalla denominazione epigrafica del racconto come opera narrativa storica incentrata sugli episodi cruciali della crociata papale contro i Catari della Linguadoca, dall'altra essa rivela la propria essenza quasi pamphlettistica di scritto propagandistico 'a tesi'.³¹⁵

Connotazione, questa, che mette in rapporto il romanzo lafariniano a quel *Lamoricière, Pio IX, Antonelli* di Benedetto Castiglia, di cinque anni successivo: pamphlettismo, propaganda e prospettiva anticlericale sono però sottratte alla storia del passato e programmaticamente iscritte dall'intellettuale palermitano futuro parlamentare del Regno d'Italia, nell'attualità del presente. L'opuscolo di Castiglia è così *romanzo storico contemporaneo*, connotazione che, all'altezza del Sessanta, non può certo definirsi di retroguardia anche guardando al panorama nazionale, che solo

³¹⁵ R. VERDIRAME, *Eretici, templari e crociati nel romanzo storico di un ghibellino di metà Ottocento*, cit., p. 122.

l'anno prima aveva conosciuto i *Cent'anni* di Rovani e ne avrebbe atteso ancora qualcuno per *Le Confessioni* di Nievo.

Ciò che si intende sottolineare è come in scrittori minori sconosciuti al grande pubblico certe spinte cariche di futuro si manifestino talora con significativo anticipo rispetto alle opere capitali, la valutazione delle quali di norma indirizza le periodizzazioni storico-letterarie. Con l'opera di Castiglia, figlia di quello straordinario momento di *epos* suscitato dall'impresa garibaldina, come con tante altre opere di minori che vedono la luce in quegli anni non solo in Sicilia (cito solo *La presa di Palermo* di Gualtieri e Scalvini, due settentrionali provenienti dalla scuola del melodramma, il cui sottotitolo recita ancora la formula di *romanzo storico contemporaneo*)³¹⁶, la storia contemporanea si impossessa della scena letteraria ben prima dell'avvento del verismo.

Sulla stessa scia muovono pure Giacomo Oddo, con *Alessandro Bonforti o l'apostata siciliano. Romanzo storico contemporaneo*, e Gaspare Morfino con *Dopo il 4 aprile. Racconto contemporaneo* (che attinge al medesimo serbatoio dell'opera di Gualtieri e Scalvini, assumendo come termine cronologico la primavera del Sessanta, dai moti del 4 aprile che costarono la vita a Francesco Riso all'arrivo delle camicie rosse a fine maggio), pubblicati rispettivamente nel '60 e nel '61 ed Emanuele Scalici in *Sampolo nei fatti di Palermo* del 1867, ove è inscenata la sommossa del '66.³¹⁷

Queste opere recuperano pure, e significativamente, la dimensione spaziale della città di Palermo, con radicamento dei personaggi e degli avvenimenti in luoghi ben noti al lettore e tratteggiamento di percorsi urbani che

³¹⁶ Cfr. F. DI LEGAMI, *Nelle botteghe del romanzesco con lenti teatrali*, in M. SACCO MESSINEO (a cura di), *Il romanzo e la storia. Percorsi critici*, cit., pp. 147-72.

³¹⁷ Sui fatti di Palermo c'è qualche esempio di un prodotto letterario popolare, nel senso di appartenenza ad una tradizione orale: *Lu setti e menzu*, una leggenda raccolta da Salomone Marino e compresa in *Leggende popolari siciliane*, Palermo, 1880. Ma la popolarità cui si riferisce Scalici è speculare a quella descritta per le altre opere qui prese in esame, confezionata dallo scrittore, nel rispetto di certi canoni costruttivi, con il preciso intento di ammetterne a fruire il più vasto numero possibile di lettori.

potenziano l'effetto di realismo: se si tratta di sollecitazioni già osservate nei romanzieri storici siciliani degli anni Quaranta, va detto che per gli scrittori di questa generazione il precedente letterario più immediato e dobbiamo supporre vincolante è rappresentato da *I misteri di Palermo* di Benedetto Naselli³¹⁸.

L'opera, già dal titolo, allude a un noto precedente letterario, *Les Mystères de Paris* di Eugène Sue, che, pubblicato sul «Journal des Debats» tra il 1842 e il 1843, riscosse subito grandissima fortuna, garantendosi ampia circolazione ben oltre i confini francesi e inaugurando una moda letteraria dilagante in Europa, che giunse persino oltreoceano e che non risparmiò l'Italia: da noi, con la prima traduzione di Sue, del 1848, ebbe avvio di fatto una stagione di grande vitalità per il genere, che fu frequentato ad ogni latitudine del nostro paese per tutto il decennio precedente e per tutto quello successivo all'Unità³¹⁹.

Naselli si muove tra romanzo d'appendice e romanzo popolare, tra «toni sentimentaleggianti di gusto tardo romantico» e «una esigenza di realismo

³¹⁸ Poche e incerte le notizie biografiche su Benedetto Naselli; palermitano e giurista, esattamente come l'omonimo Castiglia, è però possibile ricostruire un suo profilo di studioso e intellettuale, a partire dagli scritti a sua firma: tra la sua eterogenea produzione, ritroviamo opere drammaturgiche (come *Ad Emilia Hallez nella Beatrice di tenda*, Palermo, Pedone, 1839, *Gl' intrighi di una donna*, Palermo, Pedone, 1839, *Vittorio*, Palermo, Pedone, 1840, *I Beati Paoli o la famiglia del giustiziato*, Palermo, Clamis e Roberti, 1864), novelle in versi (*Lauretta*, Palermo, Virzi, 1841), opere di taglio saggistico-antropologico (*Il festino: leggenda popolare*, Palermo, Virzi, 1842), romanzi (*L'opinione pubblica*, Palermo, Pensante, 1855, oltre ovviamente a *I Misteri di Palermo*), opere teatrali della maturità in *Teatro drammatico siciliano* (Palermo, Clamis e Roberti, 1864), ma anche saggi giuridico-argomentativi come quello *Sul decreto dello scioglimento della promiscuità in Sicilia* (Palermo, Lao, 1843). In generale, la prospettiva da cui muove Naselli è, nella valutazione del ritardo strutturale isolano, quella di un intellettuale di non precisa appartenenza politica che trasversalmente, sperando la pratica letteraria, intende affrontare questioni sociali rilevanti, agognando un rinnovamento che scuota il secolare immobilismo locale.

³¹⁹ In Italia il genere dei Misteri fu particolarmente frequentato: oltre a *I Misteri di Palermo* di Benedetto Naselli (1852), furono pubblicati, fra gli altri, *I Misteri di Roma Contemporanea* di B. Del Vecchio (1851-53), *I Misteri di Livorno* di Cesare Monteverde (1853-54), *I Misteri di Firenze. Scene Moderne* di Angiolo Panzani (1854), *I Misteri di Firenze* di Carlo Lorenzini (1857), *I Misteri di Genova. Cronache Contemporanee* di Anton Giulio Barrili (1867-70), *I Misteri di Napoli* di Francesco Mastriani (1869-70), *I Misteri di Torino* di Arturo Colombi (1871). Per non dire de *I Misteri della vita intima dei Borboni*, pubblicati a Palermo tra il 1860 e il 1862. Accurati studi sul filone dei Misteri sono stati condotti da R. REIM (a cura), *L'Italia dei Misteri. Storie di vita e di malavita nei romanzi d'appendice*, Roma, Editori Riuniti, 1989, e Q. MARINI, *I «Misteri» d'Italia*, Pisa, ETS, 1993.

anticipatore di quelle indagini sociali tipiche dell'area naturalistica»³²⁰, con crude rappresentazioni delle miserie e dei vizi dell'umanità più abietta, quella dei bassifondi delle metropoli di età moderna. Vi ritroviamo, pur in altra declinazione, un'idea di impegno civile della letteratura, un'idea dell'operazione letteraria come strumento di giustizia: in questa chiave va letta probabilmente la contrapposizione forte, marcata, che Naselli istituisce tra bene e male, vizi e virtù, peccato e riscatto.

Così si esprime l'autore rivolgendosi direttamente al proprio lettore nelle pagine introduttive dei suoi *Misteri*:

Il mio libro ti offre fanciulle affralite dall'oltraggio dei mali che non poterono rovesciarle che in colla vita; t'imbatterai in uomini di cuore eminentemente sublime nella cui mente fremeano forse concetti generosi atti a farci migliori e crescer lustro alla patria, starsi sotto la boriosa jattanza d'uomini superbi, a intercettar loro per sempre il cammino; scorgerai più di un desolato, che avrebbe volontà e potenza di fare ed è privo di mezzi; palpiterai ai moti di cuori affranti ed abbattuti dalla dolorosa gradazione della miseria a cui la società dimentica dei propri figli, confida l'orfano ed il miserello che son pure nostri fratelli; varcheremo in fine più in là la triste soglia ove l'omicidio il furto il vitupero, e tutta quanta la putrida sentina dei vizi han ricetta³²¹.

Alla presentazione della variegata galleria dei personaggi che affollano la narrazione, fa seguito la dichiarazione delle intenzioni della scrittura:

Il mio libro sverterà dall'occulto vizi e virtù, opere magnanime e prostituzioni cittadine; ti porrà sott'occhio quadri alla vista dei quali indietreggerai a prima giunta, ma educeranno il tuo cuore alla scuola della verità che ti comparirà più bella nella sua nudità [...] ³²².

³²⁰ M. SACCO MESSINEO, *Un romanzo del suburbio: I Misteri di Palermo di Benedetto Naselli*, in G. RANDO (a cura), *Narrativa minore del secondo Ottocento in Sicilia*, Atti del Convegno Messina 11-13 Dicembre 2003, Messina, Sfameni, 2004, pp. 203-23 (le due citazioni sono tratte da p. 203).

³²¹ B. NASELLI, *I Misteri di Palermo*, Palermo, Abbate, 1852, p. 8.

³²² Ivi, pp. 8-9.

Un'esplicita volontà moralistica e didattico-educativa muove Naselli ad esplorare la realtà dei sobborghi della Palermo di fine Settecento-inizio Ottocento. La prospettiva populistica che guida la sua disamina dei comportamenti umani come delle azioni delle istituzioni ne misura lo scarto rispetto al modello socialista offerto da Sue e testimonia come la matrice di fondo sia di ascendenza manzoniana: non solo l'accezione di «popolo quale gente semplice, buona, onesta, la cui sofferenza diventa oggetto di una visione vagamente umanitaristica di derivazione settecentesca, con l'innesto della spiritualità cattolica»³²³, ma pure la tendenza digressiva della narrazione, l'intervento reiterato del narratore onnisciente *in fabula*, la ricorrenza di alcuni *topoi*, richiamano alla memoria l'autore dei *Promessi Sposi*, mentre l'attenzione per l'amministrazione della giustizia e le storture in genere delle istituzioni rievoca tutto un filone pamphlettistico che dal Beccarla *Dei delitti e delle pene* e dal Verri delle *Osservazioni sulla tortura* giunge fino al Manzoni de *La Storia della Colonna Infame*.

Proprio da questo elemento conviene partire, giacché esso rivela in controluce la lezione di un altro intellettuale isolano, quel Francesco Paolo Di Blasi «illuminista siciliano»³²⁴ che tanto sarebbe stato caro nel Novecento a Sciascia³²⁵.

Frugate quindi nei volumi della storia, interrogate i monumenti, gli archi dei sotterranei, le scale delle ecatombe, gli anditi delle latomie, i recessi dei castelli, le creste delle torri [...]. Scavate [...] e fra mezzo alle archeologiche preziose reliquie di storia, che fan bella mostra del maschio sapere, delle opere e dei fasti dei nostri antenati, vi sarà dato

³²³ M. SACCO MESSINEO, *Un romanzo del suburbio: I Misteri di Palermo di Benedetto Naselli*, cit. p. 207.

³²⁴ M. DI GESÙ, «Per essere utile a' miei concittadini. Francesco Paolo Di Blasi illuminista siciliano», in F. PAOLO DI BLASI, *Scritti*, Palermo, Kàlos, 2004.

³²⁵ Si ricorda, a tal proposito, che «il Di Blasi» è il personaggio che Sciascia elegge, ne *Il Consiglio d'Egitto*, ad antesignano della lotta, illuminata dalla ragione, che la letteratura combatte contro ogni impostura (sia essa perpetrata dal Potere, dalla Storia, dalla Vita).

di scorgere strumenti che la più fitta e la più ributtante barbarie potea solo speculare e adoprare [...] ³²⁶.

Così Naselli in uno dei capitoli finali, intitolato appunto *La tortura*, analizzata come strumento bieco e barbaro di cui si servono istituzioni inefficienti, ancora sostanzialmente feudali e inesorabilmente deboli al cospetto del baronato isolano. La vicenda dello scultore Luigi, innamorato di Maddalena, figlia di un «signorotto» locale, che lo perseguiterà fino a farlo ingiustamente condannare alla tortura e all'isolamento per un delitto che gli è alieno, è solo una delle molte storie nella storia che l'autore propone al lettore con l'intento di mostrargli l'arretratezza della terra di Sicilia, la sperequazione economica e sociale, la vacuità del potere centrale. È importante rilevare che a nessuna delle storie narrate Naselli concede l'*happy ending*: quell'artificio che Manzoni aveva accordato alle esistenze letterarie di Renzo e Lucia, e che poi successivamente aveva negli studi teorici rigettato come soluzione che la realtà raramente propone ³²⁷, è qui accortamente evitato, per non intaccare la forza didascalico-pedagogica dei quadri offerti ³²⁸.

Non solo la vicenda di Luigi e Maddalena, ma anche quelle della stessa Maddalena e di Rocco, di Odoardo e Maria, di Guglielmo e Marianna, sono intrise di miseria e disperazione: la violenza esercitata dalla società non lascia spazio ad esiti consolatori, ma la vittoria letteraria del male è proposta come sprone sociale all'affermazione del bene e del giusto. Naselli rimanda così ad una giustizia superiore, ad un riscatto supremo, le vite di

³²⁶ B. NASELLI, *I Misteri di Palermo*, cit., p. 432.

³²⁷ A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, premessa di Giovanni Macchia, introduzione di Foloco Portinari, Milano, Centro Nazionale di studi manzoniani, 2000; sulla questione, tra i tanti, cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Il romanzo contro la Storia: studi sui Promessi Sposi*, Milano, Vita e Pensiero, 1984; ID., *Le delusioni della letteratura*, Rovito, Marra, 1988.

³²⁸ Tra i personaggi naselliani, solo Alfredo, musicista, e Pietro, poeta e librettista, realizzeranno le proprie aspirazioni, ma in generale la sorte comune dei reietti è rappresentata dall'impossibilità di emanciparsi dagli stenti, dalla disperazione, dalla solitudine, dalla malavita, da una condizione insomma di infamità e infimità sociale senza speranza di riscatto.

questi infelici: in questa chiave è da leggere l'appendice finale, denominata significativamente *Dopo la conclusione*, in cui, specificato che «il libro come abbiam avanti premesso è finito»³²⁹, in cui, pur fuor di narrazione, l'autore offre al lettore un'emblematica immagine finale, quella del

povero Luigi, l'ex-condannato, il galeotto che sospingea il cadavere pesto e mutilato del signor Filippo, il suo persecutore, la causa prima del suo triste presente, che Dio nella sua santa giustizia puniva di morte acerba e terribile³³⁰.

Il tono melenso della scrittura, il patetismo dilagante, la troppo viva partecipazione emotiva alla materia narrata da parte dell'autore, che proclama perfino la tragicità della sua stessa condizione³³¹ e chiama il lettore alla condivisione partecipativa del dolore e della miseria dei personaggi presentatigli³³², allontanano tuttavia Naselli irrimediabilmente e recisamente dal proposito di realismo letterario, dagli esiti dei modelli forti precedentemente indicati (neanche lontanamente sfiorati), confinandolo alla riproposizione di stereotipi da romanticismo *larmoyant*.

L'opera costituisce però un documento prezioso della condizione della Palermo primo ottocentesca, dal già sottolineato ritardo delle sue istituzioni all'analisi dei suoi ambienti malavitosi; in questa chiave, interessante appare il capitolo primo, intitolato *Nuovo Dizionario*, in cui è rinverdito il *topos* dell'osteria, ricettacolo di vizi, luogo esemplare per osservare da vicino la violenza dell'umanità più abietta, per conoscere la pianificazione di delitti di ogni sorta, per studiare il gergo criminale dei malavitosi:

³²⁹ B. NASELLI, *I Misteri di Palermo*, cit., p. 473.

³³⁰ Ivi, p. 490.

³³¹ B. NASELLI, *I Misteri di Palermo*, cit., pp. 461-462 e 469 (*Conclusione*).

³³² Di questa tendenza diffusa, richiamo l'attenzione solo sulle pp. 7-8 (*Al Lettore*) e 469 (*Conclusione*).

Non mi si tacci di scimmiotismo o francesismo questa scena, per aver collocati i miei eroi nella stessa positura nella quale il Signor Eugenio Sue descrisse i suoi nei misteri di Parigi; ma io non potea scegliere altro sito che una bettola, sendo che ivi giornalmente fanno convegno tal classe di gente in Sicilia, come in Francia, in Alemagna e in Inghilterra. E di vero, tai locali sono più adatti alle loro riunioni, perché ivi sotto pretesto di far gozzoviglia allontanano il sospetto criminoso, e sono più liberi fra di loro a progettare allegramente³³³.

Il *topos*, che è mutuato da Sue al di là della presa di distanza provata dall'autore in questo passo, già di manzoniana memoria, aveva trovato proposizione anche in Vincenzo Linares, che vi aveva ambientato alcune scene del suo *Masnadiere siciliano* come pure di *Maria e Giorgio* (lì l'osteria è luogo non solo di negletti, ma vi dimorano personaggi virtuosi come don Orazio e offre rifugio al protagonista in un momento di difficoltà), e dopo Naselli tornerà, con declinazione negativa, nell'altro Linares, l'Angelo autore del *Masaccio*, e poi ancora in *Cavalleria di Porta Montalto* di Emanuele Scalici, pubblicato nel 1885 e centrato sulle dinamiche messe in atto da una criminalità cittadina già organizzata secondo un assetto mafioso, mentre gli ambienti rappresentati da Naselli sono ancora nella sostanza protomafiosi.³³⁴

Il quadro complessivo della letteratura siciliana di questi anni potrebbe dunque riassumersi nella locuzione di narrativa storico-popolare: ove il secondo elemento in tanto ha validità, in quanto riferibile ad un prodotto della letteratura *lowbrow*, per dirla con Greenberg, un prodotto, cioè, costruito dallo scrittore e sagomato intorno a precisi canoni costitutivi (molti dei quali assorbiti dalla narrativa gotica, d'avventura o sentimentale), con strategie ispirate ai *feuilletons*, con il preciso intento di rendersi fruibile presso una cerchia non ristretta di lettori, ma allargata appunto in direzione popolare.

³³³ Ivi, p. 22.

³³⁴ Cfr. P. MAZZAMUTO (a cura), *La mafia nella letteratura*, Palermo, Andò, 1970.

APPROFONDIMENTI TESTUALI

AT1 Alle origini del genere storico-popolare in Sicilia: *I Beati Paoli* Vincenzo Linares

La scrittura di Linares realizza una perfetta fusione dei generi storico e popolare e la realizza ad uno dei massimi gradi a cui questa pratica possa spingersi: è un esempio mirabile della formula individuata da Gramsci di sintesi tra alto contenuto formale e ampia socializzazione di un testo nazionale-popolare, ma resta un caso isolato tra gli scrittori siciliani, che dopo di lui scivoleranno nella mediocrità e nella riproposizione talora meccanica di certi *clichés*, con pochissime eccezioni.

I nuclei portanti della narrativa di Linares sono rintracciabili nella centralità della storia, che si traduce nella riproposizione di un passato glorioso e oscuro insieme, tra le cui piaghe è possibile leggere in controluce analogie con l'età presente o ricavare le ragioni delle condizioni della Sicilia di primo Ottocento; nella tensione verso il tema dell'ingiustizia, fraudolentemente esercitata nell'Isola da dominatori (temporali e secolari); nella volontà moralistica di portare all'attenzione del lettore vicende di vizio e virtù ed educarlo ad aborrire la colpa; nella predisposizione ad assecondare il gusto del pubblico per intrecci avventurosi e sentimentali, per atmosfere fosche e patetiche, per personaggi malefici contrastati da umili e probi popolani, con cui chi legge possa immedesimarsi.

Sin da *I Beati Paoli*, la cui stesura risale al 1836, lo scrittore, nativo di Licata nell'agrigentino, struttura fortemente la narrazione su queste dorsali.

Il primo dei cinque capitoli di cui si compone questo breve racconto ha avvio nel segno del popolare: la scena si apre infatti sul fastoso rituale della festa dell'Immacolata Concezione, le cui celebrazioni iniziano già la sera

del 7 dicembre, giorno precedente alla ricorrenza. All'interno di questa stratificata coreografia, sono presentate le forze dominanti, la feudalità e l'Inquisizione³³⁵, mentre il popolo partecipa con istinto psicologico della complessità del sentimento religioso. Il lettore che ami gli intrighi amorosi, i duelli, le atmosfere misteriose, è immediatamente ricompensato da un inizio *in medias res*, con tutti i personaggi presentati e caratterizzati nel volger di poche battute. C'è Costanza, la fanciulla del popolo, che di gran lunga supera le altre attrici femminili «per leggiadria di corpo, per sveltezza di forme, sì che pareva una di quelle immagini che la fantasia dipinge come un silfo, o un genio volante fra le nuvole»³³⁶:

Costanza ai begli occhi univa due ciglia arcuate e sottili, una fronte alta e rotonda, in cui leggevasi l'ingenuità del suo animo. Aveva un bel profilo, che accennava quello dei greci modelli, gote ritondette, tinte di un brunetto incarnato, colore che se non è il prototipo della bellezza, quello è per cui si mostra tutta la forza prepotente dell'anima nelle mobili fisionomie siciliane.³³⁷

C'è il persecutore che la insidia, Prospero, «un omaccio da galera, senza beni, senza onore, briaco, con tutti i vizi addosso, un bravaccio del diavolo».³³⁸ C'è l'eroe che protegge Costanza dalle mire sempre più insistenti di quel tristo: questi è Corrado, secondogenito del principe e dunque, secondo la legge del tempo (il maggiorascato) che tendeva a preservare non dividendole le grandi ricchezze, destinato al chiostro o alla guerra. Corrado

³³⁵ V. LINARES, *I Beati Paoli*, (1836), in Id., *I Beati Paoli – L'Avvelenatrice (La vecchia dell'aceto)*, con introduzione di Salvatore Pedone, Antares, Palermo, 2003, p. 13: «Allora la forza della Curia era debole: dominavano due poteri, l'uno colla forza, l'altro col prestigio, la feudalità e l'Inquisizione. Il governo viceregio, sì oppressivo, era al tempo stesso inetto a frenare gl'interni disordini, forte contro il povero popolo, ma debole contro i Baroni, e i ministri dell'Inquisizione».

³³⁶ Ivi, p. 12.

³³⁷ Ivi, p. 14.

³³⁸ Ivi, p. 12.

ha un animo nobile e generoso, è aristocratico per discendenza ma dai (mal)costumi della classe dominante assolutamente distante:

Abborriva dai principii aristocratici, sfuggiva il consorzio de' superbi, cresceva intatto e virtuoso in mezzo alla corruzione dei tempi, come la pianta vigorosa fra gli sterpi ed i bronchi. Era ben disposto e prestante della persona, alto era e bello, di maschio e grato aspetto, di colore ulivigno come i greci dipinsero Marte, e a queste estreme doti aggiungeva cuor generoso, e ornati costumi: tanto è vero che i sembianti sono mai sempre testimonio dell'anima.³³⁹

Il principio che informa la ritrattistica in Linares (e, in linea generale, che soggiace alle modalità rappresentative in tutti gli scrittori di romanzi storici e popolari che incontreremo) è proprio quello qui estrinsecato: «i sembianti [...] testimonio dell'animo», in una perfetta rispondenza tra aspetto esteriore, qualità d'animo e condotta morale. Corrado è anche uomo di ferrei principi ideologici, come attesta la riluttanza a servire il trono di Spagna, che domina sulla Sicilia:

Combattere per la patria, morire sul campo per la sua difesa, per la sua gloria è il desio dei forti e dei generosi, ma vender la vita e la spada allo straniero è infamia, che supera ogni altra infamia.³⁴⁰

Vista, dunque, Costanza in pericolo, immediatamente le viene in soccorso, sguainando coraggiosamente la spada contro Prospero, che dopo breve duello si dà alla fuga approfittando della folla; ma prima che si concluda il capitolo c'è tempo anche per un altro duello, notturno stavolta, tra Corrado e un assalitore imbacuccato, che ha sorpreso nei pressi di casa di Costanza, un lungo duello itinerante per le strade della città di Palermo, finché del malintenzionato (che si scoprirà poi essere l'irriducibile Prospero) si

³³⁹ Ivi, p. 14.

³⁴⁰ Ivi, pp. 15-6.

perdono le tracce. Scorgiamo a questo punto il cadetto del principe nei pressi della chiesa di San Cosmo unirsi ad una processione di uomini avvolti da un mantello nero. È in atto il meccanismo dello scambio: Corrado, che «aveva il mantello e il berretto di uno dei suoi servi»³⁴¹ è erroneamente creduto membro della setta che si accinge a riunirsi (i Beati Paoli) e si ritrova senza sapere come coinvolto in adunanza all'interno di una cripta ove è registrata la presenza di dettagli, come pugnali, pistole, archibugi e una statua che sorregge una bilancia in una mano e la spada nell'altra. «Quando tutti presero posto, successe un profondo silenzio»³⁴² – scrive l'autore in conclusione di questo primo capitolo: con tecnica feuilletonistica Linares chiude l'episodio nel segno della *suspence*, e, consapevole di aver catturato il lettore con un'incalzante avvio di narrazione, può anche permettersi una pausa nel prosieguo. Il secondo capitolo, infatti, consta di una digressione, a carattere storico, sulla questione della giustizia, tristemente attuale, in nome della quale il popolo aveva combattuto i moti del 1820 e nuovamente si sarebbe sollevato all'alba del '48:

Qui i lettori permetteranno che, allontanandomi alcun poco dall'argomento, dia un breve cenno del modo come si reggevano fra noi il governo, e la giustizia; dappoiché, a far meglio comprendere la scena che presentiamo, è necessario sapere le cause prime che la produssero. La giustizia, base d'ogni politico reggimento, riunisce e conserva le relazioni sociali, assicura la vita e le sostanze degli uomini; ma quando si fonda sull'arbitrio de' suoi agenti, e non vien regolata da principii di egualità, allora invece di tutelare, abbatte l'edifizio civile.³⁴³

Linares passa in rassegna i momenti della storia siciliana che più hanno visto minato l'istituto della giustizia, messo a dura prova e quasi svuotato

³⁴¹ Ivi, p. 19.

³⁴² Ivi, p. 20.

³⁴³ Ivi, p. 21.

nei suoi uffici dall'arroganza ottusa e prevaricatrice della classe viceregia e baronale e dalla feroce mano dell'Inquisizione.³⁴⁴

Se vorrà capire gli sviluppi futuri, il pubblico, anche quello non interessato ad elucubrazioni storico-politiche o addirittura a temi di pertinenza filosofico-giuridica, dovrà sforzarsi di leggere queste pagine più difficili; i fruitori più colti, ammesso che alla fonte di questa letteratura si approvvigionino, avranno invece di che fregarsi le mani. Una considerazione di carattere linguistico-stilistico può già abbozzarsi: la scrittura di Linares, che si sostanzia di una lingua allo stesso tempo garbata e viva, frizzante e rigorosa, si fa qui ammirare per la chiarezza con cui erudisce rispetto a tematiche certo complesse e per l'agilità con cui perfettamente le riannoda al racconto lasciato interrotto.

³⁴⁴ Linares esamina la storia di Sicilia a partire dal regno normanno: risale cioè all'introduzione del diritto feudale nell'Isola, causa di tanti mali successivi; i molti provvedimenti e le disposizioni, tese a limitare i poteri delle baronie che sempre più spadroneggiavano sul popolo, sebbene in linea puramente teorica non disprezzabili, si mostrarono inefficaci: «I sistemi normanni qui introdussero la ragione dei feudi, tutto concessero a' Baroni, le terre, i poteri, le giurisdizioni; quelli svevi al contrario ristrinsero i diritti baronali, e rialzarono e circondarono di tutto il potere i magistrati. Si videro allora meglio ordinati gli uffici e le forme de' giudizi, meglio divise le giurisdizioni territoriali; si videro allora i processi scritti, le prove giudiziarie fondarsi solo nelle scritture, e ne' testimoni. Fu opposta insomma la forza legale e quella privata; ma, com'è delle cose umane, questo potere straripò e si rese tirannico meno contro i Baroni, che sopra il popolo; e poi divenne senza freno ne' tempi angioini. Re Federico cercò infatti di restringere i poteri de' magistrati: ma come cadeva la forza dei giudici, così inalzavasi quella de' Baroni. [...] Sotto il regno di Federigo il semplice scomparve il potere sovrano, e con quello tutti gli ordini esistenti di economia e di giustizia. I Baroni furono padroni della sua vita, de' suoi beni, e di quelli della nazione, si abbero in mano ogni potere, e amministrarono giustizia come capitani di guerra» (Ivi, pp. 21-2). Si dovette attendere il regno di Filippo II, e precisamente il 1569, perché avesse luogo quella riforma della giustizia a lungo invocata dal popolo: «Cadde allora l'antica magistratura, e come per dare un ultimo crollo al lustro della nazione dietro a sé trasse l'abolizione dei grandi uffici della corona, qui istituiti fin dal principio della nostra monarchia» (Ivi, p. 23). Ma anche stavolta – osserva Linares – la situazione non mutò sensibilmente: «[...] le leggi son nulla senza i costumi. La giustizia fu in qualche modo ordinata; ma era essa adatta ai luoghi, agli uomini, toglieva gli abusi e i pregiudizi? La giustizia non poteva conservarsi illesa in un tempo, in cui la penalità era totalmente sconosciuta» (Ibidem). La verticalità feudale della società siciliana («la gerarchia delle classi formava la base dell'ordine nostro civile» - scrive amaramente l'autore) annullava in sostanza gli effetti della riforma, di qualunque riforma, mentre «alla potenza viceregia e baronale aggiungevasi il flagello dell'inquisizione» (Ibidem). Lo stato delle cose non sarebbe mutato fino all'epoca nella quale Linares iscrive gli episodi narrati nel primo capitolo.

Avvicinandosi al tempo della narrazione, Linares osserva come

Una forza occulta e misteriosa cercava di opporsi alla forza palese. Si adunavano ad esercitare le loro funzioni dispotiche e segrete sotto il nome di Beati Paoli. Gente del volgo, artigiani, marinari, borghesi, forensi formavano questo corpo terribile, che a sé attribuiva di giudicare delle azioni degli uomini, di riesaminare le sentenze giudiziarie, di riparare i torti arrecati dal potere e da tribunali costituiti.³⁴⁵

Essi «si adunavano in segreto al tocco della mezzanotte»³⁴⁶ (piccolo indizio servito al lettore più attento, che ricordando l'ora in cui Corrado si è introdotto nella cripta può già operare le sue deduzioni), reagendo ai torti arrecati dai tribunali costituiti con un operato ispirato al principio della giustizia vendicatrice: ossia, ove da «discorsi, che udivano nelle piazze, per le strade, nel foro, nell'interno delle case, imperciocché i loro proseliti erano sparsi per tutte le classi» scovavano un'ingiustizia, prontamente riunitisi deliberavano come ripararvi:

Col manto della ipocrisia coprivano le loro buone e cattive azioni. Di giorno stavano genuflessi a pie degli altari orando e pregando, e nelle piazze e nel foro mettendo pace e buone parole; la notte avvolti nel pastrano si appostavano, andavano nelle strade col rosario alle mani, e il pugnale nascosto nel petto.³⁴⁷

Non può sussistere dubbio alcuno – «il lettore lo avrà supposto», scrive Linares all'inizio del terzo capitolo, facendo ritorno alla narrazione dei fatti accaduti la notte dell'8 dicembre – che l'adunanza alla quale ha preso parte Corrado coincida con una riunione del tribunale segreto dei Beati Paoli.³⁴⁸

³⁴⁵ Ivi, p. 25.

³⁴⁶ Ivi, p. 26.

³⁴⁷ Ivi, p. 26.

³⁴⁸

La prospettiva ideologica da cui muove l'autore, convinto che l'ordine sociale e politico debba reggersi sulla giustizia, come applicazione di un *corpus* di leggi fondate sul principio di uguaglianza e stabilite a garanzia della vita individuale e sociale, non può che portarlo ad una recisa condanna dell'operato degli incappucciati, i quali provvedono a mettere in atto una forma di giustizia sommaria che individua colpe e rei sulle opinioni della *vox populi* (mostrandosi incapace di soppesare). La soluzione formale prescelta per condurre il lettore sulle sue posizioni passa allora attraverso il processo di immedesimazione, che questi è spinto a sperimentare nei riguardi di Corrado.

Questi, che, come visto, fortuitamente si ritrova ad assistere al consesso con cui i Beati Paoli decidevano sulle «riparazioni» da mettere in atto, sbalordito apprende di essere la prossima vittima del tribunale segreto; la colpa di cui si sarebbe macchiato è riferita da Prospero, membro della setta, che rovescia, nel riferire, fraudolentemente la realtà dei fatti:

Io sofferarsi una violenza, ebbi de' colpi da Corrado figlio del principe di.... perché amo di quanto amore si possa amare una giovane, che ha sedotto e a me tolto. Vedete, io grondo sangue; non sono già che pochi minuti, e fui dallo stesso ferito, e per miracolo scampai la vita dai colpi della sua spada. Dobbiamo esser vittima della sua prepotenza? Vederci rapire le donne? Vederci insultare e minacciare? Io chiedo vendetta.³⁴⁹

Così, alla fine del capitolo terzo, il lettore sarà portato a domandarsi con Corrado chi fossero «costoro che decidevano della sorte degli uomini» e che legittimità avessero nel farlo.³⁵⁰

Da questo momento in avanti il racconto scorre via veloce, in un crescendo di tensione narrativa, verso una conclusione tutt'altro che tenera. Nel capitolo quarto il narratore torna a posare lo sguardo su Costanza, che,

³⁴⁹ Ivi, p. 34.

³⁵⁰ Ivi, p. 35.

affranta tra sospiri e gemiti perché non ha più notizie dell'amato, rievoca il giorno delle nozze: «Oh qual giorno felice fu quello! Quante pene, quanti dolori non dovevano seguirlo!»³⁵¹. Siamo in pieno territorio del patetico, del *larmoyant*; trascorsi tre giorni, Corrado, che era stato ristretto in un castello per ordine dei genitori (qui ricorre una breve analepsi), riesce a ricongiungersi a Costanza; intentano un disperato tentativo di fuga (come l'isolamento forzato e l'evasione, anche questo è elemento tipicamente romanzesco), ma Prospero il malvagio, l'antieroe dell'intreccio aprendo il fuoco per uccidere Corrado, per errore spegne la vita della fanciulla (ulteriore ricorrenza del meccanismo dello scambio).

La conclusione melodrammatica della vicenda intende sollevare nell'animo del lettore da un lato un sentimento di pietà per l'innocente vittima, dall'altro un profondo disprezzo per il suo carnefice e per la setta che rappresenta. Ha colto, dunque, nel segno Compagnino, quando ha osservato che «è il melodramma goticizzante [...] che Linares predilige e che adotta a modello interpretativo» della realtà rappresentata: qui per sollevare indignazione per gli atti della setta, ma più in generale per approdare ad una descrizione dell'«ideologia folclorica» del popolo.³⁵²

Ecco, appunto, la questione: Linares è narratore popolare non perché rappresenta il popolo, ma perché sa interpretarne la concezione del mondo. Il suo prodotto letterario, nel tener fede a questa prerogativa, attinge sì al repertorio del popolare ma lo fa discretamente, senza permettergli di permeare completamente la narrazione, che, come nel caso de *I Beati Paoli*, grazie alla scorrevolezza, ad un ritmo sapientemente costruito, ad una prosa mai banale, risulta godibile anche per un lettore moderno; ma rileva, soprattutto, notare e segnalare come la situazione di anarchia giuridica

³⁵¹ Ivi, p. 43.

³⁵² G. COMPAGNINO, *Tra folklore e letteratura: la "setta" e il "masnadiere" nei "racconti popolari" di Vincenzo Linares*, in A. Fragale (a cura di), *Vincenzo Linares tra popolo e letteratura*, cit., pp. 75-103. Le citazioni sono riportate rispettivamente da p. 95 e p. 96.

descritta dallo scrittore, unitamente alle considerazioni sulle tristi condizioni socio-politiche in cui versava la Sicilia, lontani i tempi degli antichi fasti, intendano sollecitare il pubblico a stabilire dei raffronti con le non troppo dissimili condizioni presenti della loro terra: tempi, quest'ultimi all'altezza del quarta decade dell'Ottocento sempre più segnati dal maturare dello spirito di ribellione all'oppressione borbonica in nome dell'indipendenza e della libertà dell'Isola.

APPROFONDIMENTI TESTUALI

AT2 Attestazioni del romanzo storico risorgimentale: *I tre alla difesa di Torino nel 1706* di Domenico Castorina

Racconto recita il sottotitolo della monumentale opera in due tomi, di oltre quattrocento pagine l'uno, che il catanese Domenico Castorina diede alle stampe a Torino nel 1847. Su che tipo di narrazione sia dà raggugli il titolo: *I tre alla difesa di Torino nel 1706*, con bella mostra della data di riferimento che sottolinea un allontanamento nel tempo rispetto al presente della composizione di poco meno di un secolo e mezzo, è formula che esplicita l'afferenza del testo al genere storico. Ciò che il titolo, che fornisce anche raggugli su dove avviene la storia, tace è invece la diffusa presenza di elementi romanzeschi tratti dall'armamentario del popolare³⁵³.

Di assoluto interesse è il proemio del primo volume,, ove l'autore provvede ad esporre doviziosamente i propositi del lavoro, muovendo da alcune considerazioni sul genere dei «romanzi intimi», che converrà analizzare da vicino:

I romanzi intimi, che da oltre Alpi in tanto numero inondano la italica penisola, non sono se non che odierne scene dell' umana vita in parte possibili e verosimili, in più gran parte inverosimili ed impossibili, il cui scopo altro non è che tratteggiare i costumi moderni, talvolta con sennata critica mordendoli là dove havvi il tarlo del vizio, tale altra gli ordini riprendendo e i pubblici stabilimenti, ne additano a lor modo le guarigioni e i miglioramenti, a guisa di esperto chirurgo che discopre e tasta le piaghe per insinuarvi il rimedio e la sanità³⁵⁴.

³⁵³ Domenico Castorina è considerato il più promettente scrittore catanese della generazione pre-verghiana: ammiratore ed emulatore di Ariosto e Tasso, verseggiatore dallo spiccato gusto per un classicismo arcaico più che prosatore romantico, fu inviato a Torino a spese del Comune di Catania perché si perfezionasse. Le sue opere (*Cartagine distrutta*, *Napoleone a Mosca*, *Bonaparte in Egitto*, *Torquato ed Eleonora*) rientrano tra le letture del Verga adolescente.

³⁵⁴ D. CASTORINA, *I tre alla difesa di Torino nel 1706. Racconto*, Torino, Schieppati, 1847, vol. I, p. VII.

Il riferimento è alla letteratura francese, a quella letteratura successiva alla Rivoluzione del 1830 e precedente a quella del '48, cui Lukàcs attribuisce le fogge dell'intimizzazione e della privatizzazione della storia, e sempre più spesso della storia contemporanea, la quale appunto si risolve nel «tratteggiare i costumi moderni», senza risolvere le contraddizioni interne al genere risorgimentale, quella mistione di vero e verosimile, che pregiudica dalle fondamenta la resa realistica del romanzo. E anche questi romanzi, dice Castorina, scivolano facilmente nell'inverosimile e nell'impossibile:

Quando uno de' primi romanzieri francesi difende la bassa classe degli operai, tenta di accrescere il prezzo a' lavori delle giovani figlie, io commosso gli applaudo [...] ³⁵⁵.

Lo scrittore catanese pondera in quest'affermazione la distanza tra il tessuto sociale e politico della penisola e quello dei paesi europei già ben avviati sul sentiero della modernità, ragion per cui se le altre letterature possono trastullarsi in «frivole nullità»³⁵⁶, non altrettanto possono fare in Italia gli uomini di lettere e di cultura. A *I Promessi Sposi*, non a caso, l'autore rimprovera «la mancanza della idea italiana»³⁵⁷, che fa «quel libro [...] grande dalla parte del diletto e della istruzione», ma «nullo da quella dell'utilità nazionale». Così, sarcasticamente definendo «quel gran lavoro, il quale, simile a monumento di bronzo, sfida le opinioni e i secoli avvenire»³⁵⁸, Castorina giunge alla delineazione dei modelli cui plaudire e da seguire:

³⁵⁵ Ivi, pp. VII-VIII.

³⁵⁶ Ivi, p. VIII.

³⁵⁷ Ibidem.

³⁵⁸ Ivi, p. VIII-IX.

Questo bisogno di pingere le glorie de' nostri avi affinché si desti sempre più e si spanda l'amore della fatal terra, comprendesti tu, o mio Massimo d'Azeglio, ne' due mirabili romanzi; lo comprese il Guerrazzi dettando – L'assedio di Firenze ; – il Brofferio nelle – Scene Elleniche – allegorizzando alla patria; lo intesero quanti sono Italiani in Italia ³⁵⁹.

Dove erra l'autore de *I Promessi Sposi*? Esattamente dove riescono D'Azeglio, Guerrazzi, Brofferio: la letteratura, se vuole essere di giovamento alle sorti unitarie, deve insistere su eventi e snodi di assoluta rilevanza all'interno della storia nazionale, come aveva fatto Scott narrando, giusto un esempio, della Guerra delle Due Rose. Il romanzo di Manzoni, che certo non può esser tacciato di non essere storico quanto allo spaccato temporale preso in esame, non lo è per Castorina nella misura in cui si allontana dal tracciato dello scozzese per raccontare quella che evidentemente è giudicata nulla più che una storia d'intrattenimento (popolare, potremmo dire!).

Quanto al tracciato de *I tre alla difesa di Torino*, la parte dedicata alla storia verte su «un soggetto grande e italianissimo quale è quello dell'assedio di Torino»³⁶⁰, episodio di primo piano della storia nazionale italiana, perché testimonianza imperitura delle gesta dei «prodi di Piemonte» che «con memoranda pervicacia resistettero alle collegate armi di Francia e Spagna»³⁶¹. Si profila qui un particolare uso delle fonti documentali, scomodate da Castorina per il valore certificale del vero storico a conferma e sostegno delle proprie tesi: «le parole dei nostri storici»³⁶² sui fatti

³⁵⁹ Ivi, p. IX.

³⁶⁰ Ibidem.

³⁶¹ Ivi, p. ix-x.

³⁶² Per primo Castorina si riferisce a Cesare Balbo, che fa luce sull'episodio della difesa Torino nello stupendo sommario della Storia d'Italia» (p. XI): «La Feuillade poneva assedio a Torino; e pressandola per poco men che quattro mesi, l'avea ridotta agli ultimi, a malgrado una bella campagna fatta all'intorno da Vittorio Amedeo, quando sopravvenne il principe Eugenio da

accaduti, diffusamente riportate dall'autore, assolvono alla funzione di legittimare la tesi della valorosa resistenza italiana, mostrando come il «tedesco soccorrimento»³⁶³ giunse a dar manforte a quei baldi torinesi solo in prossimità dello scioglimento della «gran lite»³⁶⁴. Chi asserisce «che soltanto si vinse per braccia straniera» – afferma Castorina – disconosce il coraggio e l'amor di patria dei «tre valorosi, Vittorio Amedeo II, Eugenio di Savoia e Pietro Micca»³⁶⁵.

Non composte forzatamente e tendenziosamente, ma non per questo meno rilevanti come testimonianza storica appaiono anche altre informazioni che Castorina fornisce riguardo al ben noto Trattato di Utrecht del 1713, che rappresentò uno dei momenti diplomatici risolutivi per interrompere le ostilità.³⁶⁶ Si tratta di pagine che rivelano l'attenzione che l'autore,

Germania, per le terre di Venezia e la destra del Po. Riunitosi al prode e perdurante Duca presso Moncalieri, girò (arditezza in lui, vergogna a' nemici) intorno al campo assediante; poi l'assalì, lo ruppe, lo sbaragliò in gran battaglia addì 7 settembre. Rimasevi ucciso il Marsin venutovi a comandare, ferito il duca d'Orléans venutovi ad obbedire dolorosamente contro il proprio parere, ch'era uscir dalle linee. Questa battaglia di Torino fece perder l'Italia a Francia e Spagna. » E aggiunge più sotto il medesimo autore: «Nel 1707 i Francesi, difesisi qua e là tutto l'inverno, vuotarono il Milanese e tutta l'Italia superiore per capitolazione (13 marzo). Susa sola rimaneva; fu loro presa dal duca di Savoia (3 ottobre). E allora, aiutate dagli eventi, riuscirono le congiure, le sollevazioni. Addì 7 luglio sollevossi Napoli per Austria; in breve non rimase che Gaeta a re Filippo; fu presa addì 3 ottobre; e tutta la penisola fu sgornbra di Franco-Spagnuoli». (pp. x-xi). Poi cita anche Carlo Denina (*Rivoluzioni d'Italia*, cap. XXIV), Pietro Giannone e Muratori, che «dopo aver raccontata la liberazione di Torino, lo scoraggiamento e la fuga de' Francesi oltre Alpi, numera le conquiste che con subita successione Eugenio e Vittorio ivano accrescendo, e conchiude: Oggetto di gran meraviglia fu presso gl'Italiani il mirar tanti effetti d'una sola vittoria, e il rapido acquisto fatto in sì poco tempo da' collegati» (p. XIII); per concludere con un estratto dal resoconto di Cantù nella *Storia Universale* (vol. XVI, pag. 524).

³⁶³ Ibidem.

³⁶⁴ Ivi, p. x.

³⁶⁵ Ibidem.

³⁶⁶ Il Trattato di Utrecht, che comprende una serie di trattati di pace firmati a Utrecht tra il marzo e l'aprile del 1713, per porre fine alla guerra di successione spagnola, stabiliva che Filippo Duca d'Angiò, nipote di Luigi XIV, fosse riconosciuto Re di Spagna con il nome di Filippo V, con la volontà di Carlo II di Spagna, ma stabiliva al contempo la scissione dell'impero europeo spagnolo, che fu diviso tra i Savoia (i quali ottennero la Sicilia, l'alta valle di Susa, Pinerolo e parti del milanese; contestualmente fu conferito il trono a Vittorio Amedeo II di Savoia, con potere di tramandare il titolo reale ai successori) e il Sacro Romano Imperatore Carlo VI, cui andarono i Paesi Bassi Spagnoli, il Regno di Napoli, il Regno di Sardegna, e i restanti territori del Ducato di Milano.

sull'esempio dei romanzieri storici del periodo risorgimentale, ripone nel dar valore al proprio racconto, accreditandolo attraverso canali riconosciuti come ufficiali, e che contestualmente denotano il riguardo nei confronti dei destinatari dell'opera, i quali non devono inoltrarsi sprovveduti nel bel mezzo dell'intreccio, ma essere dotati degli strumenti più idonei a cogliere il significato profondo delle vicende narrate: la narrazione così pensata si connota come forma di erudizione declinata in funzione dell'asservimento agli ideali civili e patriottici.

Questa cura sollecita per il pubblico si palesa ancora più avanti, articolandosi in due momenti successivi: prima sotto forma di anticipata *excusatio* nel caso in cui il soggetto trattato non incontri il favore dei lettori³⁶⁷; successivamente come adulante indirizzo alle «colte leggitrici gentili»³⁶⁸ – dato di estrema rilevanza che suggerisce l'assoluta consapevolezza da parte di chi scrive riguardo la composizione e le stratificazioni della schiera di fruitori dell'opera (XVII) – cui è promesso che il romanzo non verte esclusivamente su rimbombi di cannoni e fatti di guerra:

[...] anzi ci siamo ingegnati ad usar della storia e di quei bellici fatti con parsimonia e parchezza, affinché i forti cibi non restino indigesti, a costo che ne soffra il subbietto e ne discapiti il titolo³⁶⁹.

Chiude la parte proemática una vigorosa incitazione proprio alle donne italiane, perché siano anima della rivoluzione, vestali dell'amor di patria:

³⁶⁷ Castorina mette le mani avanti, facendo osservare che il vero della storia ha prevalso sul dato meramente artistico, a scapito del diletto: «Contro i canoni dell'arte ecco lo scioglimento di quella guerra combattuta per la successione di Spagna di già svelato, ma chi non lo sa in Piemonte? In Italia? Ed io per altro ho voluto difendere il mio soggetto, il quale, se dopo queste dichiarazioni non andasse a sangue a tutti, non sarebbe mia colpa» (Ivi, p. XVII).

³⁶⁸ Ibidem.

³⁶⁹ Ibidem.

E se il nostro libro desterà qualche affetto ne' nobili lor cuori, sia scintilla di magnanima risoluzione, sia scintilla di generosa memoria, sia scintilla di fiamma futura. Esse son gli uomini. Pensino di che furon capaci le madri loro, pensino all'amor della patria, e pensino a ciò che la patria si ripromette da loro. Son esse il nostro avvenire ³⁷⁰.

La struttura del racconto è particolarmente complessa, con l'alternanza di vicende, ora fittizie ora storiche (ma sempre con un certo grado di artificiosità), con trame che si rincorrono, lasciate a mezzo delle sei parti in cui è divisa la narrazione e poi riannodate in vista dello scioglimento. A parte l'aporia che in questo modo si realizza rispetto ai propositi dichiarati in sede di proemio (la chiarezza storica), questa costruzione appare divagante e dilagante, caotica e disarmonica; a discapito anche degli effetti di *suspence*, perché se è vero che dilazionare le diverse vicende di diversi personaggi nel tempo del romanzo fino a coprirlo per intero è tecnica largamente invalsa in questo genere di letteratura, è vero anche che essa richiede una scansione serrata, un ritmo incalzante, proprio per tener desta l'attenzione del pubblico. Anche la galleria dei personaggi che entrano in gioco nel corso della vicenda, appare esageratamente e immotivatamente ampia: ovvero, si registra la presenza di numerosi caratteri (su cui spesso l'autore indugia con descrizioni o che inserisce in piccoli avvenimenti) non pertinenti alla narrazione storica dei fatti di Torino né strettamente funzionali allo scioglimento dell'intreccio romanzesco. Un altro meccanismo più volte provato è quello del colpo di scena, i cui effetti verificheremo sulle storie dei personaggi che prenderemo in considerazione. L'intento di Castorina di appassionare i lettori e le lettrici alla causa nazionale, gli uni attraverso fatti di guerra, le altre attraverso intrighi amorosi, si riverbera sull'intreccio, nel quale non è difficile scorgere la presenza, appunto, di due nuclei portanti, riducibili al tema dell'eroismo

³⁷⁰ Ibidem.

guerresco e a quello delle pene d'amore (non essendo esattamente configurabili le categorie dell'amore contrastato ed ostacolato, ma piuttosto alcune loro varianti).

In questa dicotomia destinatari maschili-fruitrici femminili, il valore militare è incarnato da personaggi come «i tre valorosi» Pietro Micca, l'allora Duca Vittorio Amedeo (che sarebbe stato Re solo dopo il trattato di Utrecht) e il principe Eugenio di Savoia, come pure da personaggi più marginali, la cui presenza *in fabula* resta circoscritta (tra questi Cesare e Carlo, padre e fratello di Maria, moglie di Micca); le vicende sentimentali, invece, giocate su varianti allo schema del rapimento, coinvolgono una corte ben più ampia di caratteri: limitandoci agli svolgimenti più importanti, accenneremo alla storia di Maria Micca e a quelle inerenti gli amori tragici tra Omar e Angiola Pergola, Matilde ed Enrico.

La storia di Pietro Micca³⁷¹ è già di per sé emblematica delle soluzioni formali privilegiate da Castorina. È introdotto al lettore semplicemente

³⁷¹ Così scrive di Micca L. CIBRARIO, *Storia di Torino*, vol. II, Torino, Fontana, 1846, pp. 116-7: «Questo grande, degno d'essere paragonato co' maggiori eroi dell'antichità, era figliuolo di Giacomo Michà e d'Anna Martinazzo e nipote di Giovanni. Nasceva il 6 di marzo, 1677, in Andorno Soglio presso a Biella, ed era battezzato col nome di Giovanni Pietro. Addì 29 d'ottobre del 1704, e così di ventisette anni e sei mesi, dava la mano di sposo a Maria del fu Guglielmo Pasquale Bonini dello stesso luogo, la quale undici mesi dopo partoriva un figlio maschio. Era marito il Micca ed era padre, due dolcissimi nomi, coi quali molti velando la viltà dell'animo si studiano di sottrarsi al debito di cittadino. Pure nelle prime ore del giorno 30 d'agosto del 1706 avendo, come si è già narrato, i Francesi sorpresa la mezzaluna presso la porta di soccorso della cittadella di Torino, ed essendo già entrati nella galleria alta e pervenuti alla porta che mette nella galleria inferiore, avrebbero avuto libero accesso nella piazza, se Micca ed un suo compagno minatore prontamente non la chiudevano. Era la porta a capo della scala che metteva nella galleria inferiore, sotto al primo gradino erasi apparecchiata una mina. I Francesi tempestarono la porta a colpi di scure, nè v'era tempo di preparar la traccia di polvere che dà spazio al minator di salvarsi. Micca dice al compagno che teneva in mano la miccia di dar fuoco alla mina. Vedutolo esitare, lo prende per un braccio e lo allontana dicendo: Tu sei più lungo d'un giorno senza pane: fuggi e lascia fare a me, e tolta la miccia pose il fuoco alla mina. Il suo cadavere fu gittato a quaranta passi di distanza, ma con lui saltarono in aria tre compagnie di granatieri nemici ed una batteria di quattro cannoni». Le parti da noi sottolineate segnalano i punti più significativi di contatto con l'opera di Castorina che stiamo esaminando. Appare plausibile, vista anche la vicinanza di pubblicazione tra le due opere (1846 Cibrario – 1847 Castorina), che lo scrittore catanese abbia tratto spunto anche da queste indicazioni. (dalle quali, va però segnalato, si distanzia, per alcuni dettagli, come ad esempio il nome del suocero, che nel racconto castorianiano prende il nome di Cesare e non di Guglielmo Pasquale, come tramandato da Cibrario.

come Pietro e colto poi, nel volgere di poche di battute, ad affrontare discussioni circa la situazione politica generale, ma trascorrono diversi capitoli prima che sia reso manifesto, al di là di ogni ragionevole dubbio, che il personaggio in questione sia il prode Micca: è curioso cioè osservare come il narratore provi ad intessere con il suo pubblico un sottile gioco con progressivo disvelamento di tasselli parziali utili alla comprensione finale. Il carattere di Pietro, che all'inizio può apparire un semplice popolano con un'opinione sui fatti del suo tempo, che può dunque ben esser scambiato per frutto esclusivo dell'invenzione narrativa, si rivela sempre più, nel crescendo della narrazione, come quel Pietro Micca di cui è detto sin dal proemio, personaggio realmente esistito e calato *in fabula* per infiammare, con il suo esempio di eroismo, gli animi degli Italiani a divenire soggetto attivamente partecipe e costruttore della storia nazionale. Si tratta di un esempio minimo di una diffusa predilezione autoriale: qui, per dir così, il tutto si esaurisce in un gioco di breve durata, ma nel caso di altri personaggi esso si protrae invece fino in prossimità degli ultimi passaggi del libro, con un accrescimento significativo dell'effetto sorpresa per il lettore ingenuo e la gratificazione per quello più smaliziato che abbia saputo operare le opportune connessioni tra gli indizi disseminati nel corso della narrazione. Dell'introduzione *in fabula* di Pietro (che a questo stadio non è identificabile *tout court* con l'eroe che diede la vita per la difesa della patria) colpisce la modalità particolare di presentazione, che poco dicendo in merito al carattere, fa mostra di volerlo rappresentare in prima istanza a mezzo del ritratto della famiglia nel giorno della cresima del figliolo: un

Su Pietro Micca val la pena di riportare anche questa pagina di D. BERTOLOTTI, se non altro perché si tratta di un altro autore di romanzi storici, come Castorina. Nel volume *Descrizione di Torino*, Pomba, 1840. p. 33, queste parole spende per l'eroe del 1706: «Il nobilissimo atto di Pietro Micca d'Audorno ne porge splendida prova. Egli con sicura mano appiccò fuoco ad una mina, dal cui effetto non avea tempo di allontanarsi pel soprastar de' nemici. Questa scoppiò con orrendo fracasso, e seppellì sotto le sue rovine il generoso Micca, in una con tutti i nemici che erano entrati nel sotterraneo».

procedimento che intende porre l'attenzione del lettore esclusivamente sul lato umano, degli affetti, del ruolo di marito solerte e padre premuroso all'interno di un nucleo di gente modesta e virtuosa.

La moglie Maria è descritta come creatura dal «viso bianco e delicato», con «due occhi belli per soave espressione»³⁷², quasi a rimarcare la celestialità ha adorno il capo «a guisa d'un aureola» e indosso «una veste turchina come il mare»³⁷³; la figura del padre di Maria, Cesare, un «vecchio soldato»³⁷⁴ che «aveva militato sotto Eugenio in tutte le costui belliche imprese sino alla guerra»³⁷⁵, al quale è deputato il racconto di vecchie battaglie, come quella in cui una palla di cannone gli ha portato via una gamba³⁷⁶, è invece simbolica del sacrificio al quale mai sottrarsi in nome della patria. Sullo sfondo restano, secondo quel principio di progressivo approfondimento cui è assoggettata la narrazione, altri caratteri: Carlo fratello di Maria, fra' Guido, la vicina di casa Ascania, quest'ultima rappresentante di quella schiera di personaggi accessori rispetto alla narrazione, la cui presenza è svincolata da significativi sviluppi³⁷⁷.

Pietro, Carlo e il padre di Maria parlano della guerra imminente e affermano di desiderarla («così ci faremo dell'onore»), tra i singulti della

³⁷² Ivi, p. 40.

³⁷³ Ivi, p. 41. Altri particolari, che hanno un che di buffo, sembrerebbero voler sottolineare pure questi tratti (calzette di neve e due scarpette di velluto azzurrognolo), mentre fortemente simbolici della sacralità degli affetti familiari sono la «crocetta d'argento, memoria della sua morta madre» e «una punta di fazzoletto impressa dalla cifra dello sposo» (Ibidem).

³⁷⁴ Ivi, p. 42.

³⁷⁵ Ivi, p. 43.

³⁷⁶ A Cesare ferito il principe Eugenio di Savoia (da notarsi che, sebbene nel ricordo, è la prima apparizione nel romanzo del generale sabauda, vol. I, p. 50) aveva detto: « - Coraggio, Cesare! la tua disgrazia ti fa entrare nel sacro numero degl' invalidi per la patria. Gli antichi davan la vita per questa; e là su quelle cime (e volgendosi indietro mi additava con la mano le Alpi dalla parte della Savoia, chè noi allora combattevamo nel Delfinato) il grande Annibale perdeva l'occhio sinistro, tu perdesti quaggiù la sinistra gamba; gloria egualmente ad entrambi, gloria all'ultimo soldato quando muor per la patria, come al primo capitano del mondo!».

³⁷⁷ Il personaggio di Ascania, che fa da contorno in occasione della scena della cresima, si rincontra ancora, senza una reale motivazione, nella seconda parte del primo volume: «Ascania, della quale promettemmo tener più lunga parola del cenno che di lei femmo in sul cominciar di queste carte, era una donna vecchietta anzi che no, ma di una florida e vispa vecchiezza».

donna che teme per la loro vita; ed è proprio il vecchio Cesare a catechizzare la figlia:

– No, figlia; hai torto a dir così; lascia per la loro salute, lascia vegliar la Provvidenza. Le donne antiche si rallegravano quando giungeva loro la notizia che i lor mariti eran morti pugnando a difesa della patria, e adornavano di abiti festivi i loro figliuoli.³⁷⁸

È un richiamo evidente all'appello che Castorina aveva indirizzato alle «gentili leggitrici» affinché consacrassero la loro anima alla usa nazionale, antepoendo, come avevano saputo fare le passate generazioni di donne italiane, l'amore per la patria a quello che nutrivano in quanto madri, sorelle, spose.

Nel capitolo terzo della parte seconda³⁷⁹, Pietro riceve poi da un emissario di Vittorio Amedeo, il marchese di Caraglio, una lettera da recapitare al principe Eugenio: è un passo importante del racconto, perché unisce narrativamente i destini dei tre valorosi che storicamente pugarono per la difesa di Torino. Dal terzo capitolo della seconda parte, lo scrittore esce

³⁷⁸ Ivi, p. 48. Al suocero di Micca, Castorina dedica l'intero capitolo XI della parte terza, dal titolo *Il vecchio Cesare*: qui l'anziano genitore di Maria è ripreso nell'atto di raccontare vecchie battaglie; l'amore per la patria è tale da fargli affermare che «bisogna piuttosto morire, ch'esser vinti: l'infamia è più brutta, che non è bella la vita» (Ivi, p. 407).

³⁷⁹ Con la seconda parte, il cui titolo è *L'assedio*, entriamo nel vivo della vicenda. La città di Torino è dipinta «sull'albeggiare del dodici maggio 1706» (Ivi, p. 133), poco prima che si scatenasse il putiferio: «a guisa di splendida regina, sorgeva fra quei due fiumi, intornata di baluardi e di mura, di ripari e di fossi; difesa ad aquilone da forte cittadella, allietata a mezzogiorno dalla sua verde collina; per vie, per edifici, per piazze magnifica, e di stupenda armonia corrispondenti fra loro» (Ivi, p. 134). Ma al comparire di un «innumerabile esercito» di francesi e spagnoli, alleati tra loro, la situazione muta radicalmente: «Era un correre all'armi, un suonare a martello, un affollarsi, un premersi, un domandarsi a vicenda, un ire e venire, un coronar le mura di cittadini, di soldati e di armi. Intanto la cavalleria piemontese, inferiore in numero a quella del nemico, dopo aver opposta qualche resistenza a' primi squadroni che prorompevano, abbatte i ponti sulla Dora, e si ripiega al di qua del fiume. Il general francese, varcata di già la Stura, alla testa del suo esercito veniva ad accamparsi presso la Veneria villa di diporto del Duca, a tre miglia di distanza dalla capitale. L'oste francese e spagnuolo formidabile era di numero, di valore e di fama. Sotto gli ordini del precipuo capitano militava il fiore della francese gioventù e le tende del general duca La Feuillade sorgevan nel mezzo del campo, e ovunque si svolgevano all'aure le insegne cogli d'oro» (Ivi., pp. 134-135).

allo scoperto, mettendo in risalto l'eccezionale statura morale e il generoso patriottismo dell'eroe venuto dal popolo: «[...] accetta la mia vita, se questa può tornar utile alla mia patria [...]», dice Pietro rivolgendosi con accorato appello alla provvidenza divina³⁸⁰. E ancora, poco oltre, scrive di lui Castorina: «Più che i teneri figli, più che la sposa adorata, egli amava la sua terra nativa»³⁸¹, passo, questo, che mostra di riflesso alle donne italiane, misurandolo sull'animo maschile, a quale grado è legittimo che si spinga l'amore per la patria. L'agnizione trova finale adempimento, se ce ne fosse ancora bisogno, in queste parole che di seguito si riportano:

Colui ch'era una nostra antica conoscenza, diverrà pel suo generoso coraggio cittadino un personaggio accetto a' nostri lettori, se per avventura ce ne toccassero. Egli era nel più bel fiore dell'età, a ventinove anni incompleti; natura dotata di alta ed agile persona, di aspetto avvenente, di forte cuore, d'animo risoluto ed eroico.³⁸²

Una simile affermazione, posta in relazione con i tasselli precedenti e soprattutto con l'indicazione fornita nel titolo dell'opera e in sede proemativa sui valorosi dell'episodio della difesa di Torino, concorre a sciogliere ogni dubbio circa la liceità della sovrapposizione tra personaggio della fabula e delle cronache storiche; la titolazione del capitolo XI della seconda parte, *Il principe Eugenio e Pietro Micca*, segna il punto di non ritorno: da questo momento in poi nessuno, neanche il lettore più sprovveduto, può serbare dubbi in merito all'identità della «nostra antica conoscenza».

Si tratta di un capitolo nodale, incorniciato tra un precedente a fortissima valenza digressiva, correttamente titolato *Antecedenze*, con resoconto analettico del panorama storico europeo, dei rapporti di forza e delle

³⁸⁰ Ivi, p. 161.

³⁸¹ Ivi, p. 163.

³⁸² Ibidem.

alleanze tra gli attori della guerra di successione spagnola³⁸³, e preludio alla successiva parte terza, dal titolo *Racconti*, in cui si dispone a «distendere altre fila che comporranno in gran parte la tela della nostra favola»³⁸⁴, una tela che si colora anche degli aspetti più mondani e libertini (da cronaca rosa più che da cronaca storica), con la narrazione di vicende legate sì a personaggi storici, per di più di primo piano, ma di vicende che con terminologia odierna potremmo definire di *gossip* (le avventure sentimentali del Re di Francia Luigi XIV con varie donne della sua corte). Pagine, queste, che testimoniano, a leggerle controluce, da un lato della volontà autoriale di intrattenere e dilettere il pubblico femminile, dall'altro di incensare il valore italico e le qualità morali di quella dinastia Savoia che salvò Torino dalla minaccia esercitata da un sovrano francese, avvezzo a «bollenti passioni» e «sùbiti capricci»³⁸⁵.

La figura di Vittorio Amedeo fa la sua apparizione sulla scena del romanzo sin dal secondo capitolo (ma in realtà già nel proemio era stata introdotta e a lui hanno accennato nei loro discorsi altri personaggi). L'atteggiamento di Castorina è di assoluta celebrazione del Duca, futuro Re di Sicilia e di

³⁸³ Il lungo capitolo sulle *Antecedenze* (Ivi, pp. 254-268) prende in esame e propone al pubblico fatti si collocano tra il 1688 e il 1706, fermandosi cioè «sul principiar dell'assedio di Torino» (Ivi, p. 267). Eccone la parte conclusiva: «Dunque per riepilogare in breve: Luigi costernato pel rovescio in Fiandra, e bramoso di soverchiar Torino; i due grandi suoi capitani Catinat e Vandomo, il primo, novello Cincinnato, ritiratosi agli ozii campestri; il secondo accorso oltre Alpi per combattere il vincitore; la Spagna discorde ed ondeggiante per due partiti e due monarchi, Filippo e Carlo III; l'Inghilterra e l'Olanda unite in lega con l'Austria, la Prussia e il Piemonte, e mentre queste due ultime sovengono il Duca di uomini, d'armi e di condottiere, quelle l'aiutan con argento ed intrighi; l'Austria governata da Giuseppe, principe impetuoso, e nemico di Francia; i due gran capitani che rappresentan Cesare, l'uno minaccia la Francia dal settentrione, l'altro si apparecchia a combatterla in Italia; in Lombardia entrati a duci de' Francesi l' Orleans e il Marsin; La Feuillade dinanzi a Torino; Torino salda, comechè lo Stato quasi tutto perduto; Vittorio infaticabile e pien di energia; i piccioli principi italiani sovvenirlo di sussidii pecuniari; ecco in Succinto come stavan le cose e le faccende sul principiar dell'assedio di Torino, il cui sèguito e lo scioglimento nel corso del nostro racconto qua e là con parsimonia rammenteremo» (Ibidem).

³⁸⁴ Ivi, p. 276.

³⁸⁵ Ivi, p. 400.

Sardegna; non è in questo senso casuale che la prima caratterizzazione che ne offre rechi il segno della maestosità:

[...] il Duca maestosamente si avvanza avendo alla diritta Anna di Orleans, sua moglie; alla manca madama reale Maria Giovanna Battista, sua madre; con indietro il principe di Carignano e consorte ; il, governor della città conte Daun, il vicario e una sequela di grandi dignitarii della Corona e dello Stato, e di leggiadre damigelle addette al servizio delle principesse sovrane ³⁸⁶.

E, in altro luogo, per esaltare la statura dell'uomo e del politico insieme, fa dire ad uno dei tanti personaggi che intersecano il suo cammino sulla scena del romanzo:

Anzi ammiro in Vostra Altezza come alle virtù di un gran capitano, alle abilità d' un destro politico sappia accoppiare le belle doti d' un cuor tenero e passionevole ³⁸⁷.

Si dovrà attendere il capitolo primo della parte seconda per assistere ad una descrizione di Vittorio, «che contava allora quarantuno anni», un ritratto in cui spiccano la fierezza del portamento e l'intensità dello sguardo, cifre simboliche che rimandano alla determinazione mista a gentilezza del suo fare:

Gli fulgevan sul petto varie insegne di onore. Pien di una cortese dignità n' era il contegno, quale si addice a principe indipendente e gentile; e, sebben mediocre di persona, nondimeno il di lui cospetto era imponente. Sciolte membra e per proporzioni ammirevoli, fiera e libera l'atteggiatura e il portamento, vivissimo il volto, aquilini i lineamenti, intonsa e di un biondo rossiccio la barba, gli occhi cerulei e scintillanti, il cui sguardo incisivo e volubile ³⁸⁸.

³⁸⁶ Ivi, p. 31.

³⁸⁷ Ivi, p. 93.

³⁸⁸ Ivi, pp. 139-40. Nel secondo volume, parte quarta, capitolo nono, di Vittorio Amedeo è proposta l'intera parabola, dai diciotto anni fino alla conclusione dei suoi giorni, in un passo significativo perché associa due differenti ricostruzioni, l'una in analessi, l'altra in prolessi: di «Vittorio Amedeo , che a soli diciotto anni risolutamente strappò dalle materne mani le ardue

La sua risoluzione, la sua fermezza nell'erigersi a strenuo difensore dei patri destini, sono tutte in queste parole rivolte ai «quattro ambasciatori, due francesi, due spagnoli»³⁸⁹, che lo informano dei progetti di Luigi XIV (il quale gli chiede di rigettare l'alleanza austriaca e stipulare un nuovo accordo diplomatico con la Francia, pena l'inizio delle ostilità):

[...] finché son vivo non chinerò giammai il collo a giogo straniero , tanto meno a quello di Francia! è un'antica piaga per Italia la Francia ed ora che Dio s' è compiaciuto , per sua grazia, destinarmi a reggere questa parte della penisola, ora ch'io sono il propugnacolo della patria comune, ora voglio far vedere a Luigi il Grande, al Cattolico, all'Italia, a tutti, che Vittorio Amedeo è degno della ducal corona che porta [...]³⁹⁰.

Vittorio Amedeo, «principe libero d'ogni dipendenza»³⁹¹, come fieramente si dipinge, lungi dall'idea di scendere a patti col casato di Francia, «antica piaga per l'Italia», forte del valore (morale più che militare) delle proprie milizie e speranzoso del supporto del cugino Eugenio di Savoia, rifiuta per nulla intimorito ogni compromesso, consapevole che «dalla indipendenza del Piemonte dipende ora l'indipendenza di tutta l'Italia»³⁹².

Il valore del principe Eugenio è testimoniato, in larga misura retrospettivamente, attraverso il racconto delle innumerevoli battaglie che lo videro protagonista, ricostruite da Castorina con dovizia di particolari: egli

redini del governo, e le resse con fermo polso e con mente liberamente sovrana» (vol. II, pp. 83-84), è proposta, con salto cronologico, la triste fine: «ventiquattro anni più tardi degli eventi che or narriamo» - scrive Castorina - abdicò in favore del figlio e mal consigliato dalla «non regal consorte a riprendersi il rifiutato splendore, alla quale increscea esser moglie di re senza regno» (Ivi, p. 84), finì i suoi giorni comprendendo «che i doni dei re a're non si riprendono» (Ibidem). Questa vicenda viene ripresa in una seconda occasione, quando accennando l'autore al regio castello della città di Moncalieri, il lettore viene edotto che «Vittorio Amedeo II, dopo sei lustri dall'epoca della presente istoria, veniva d'armi circondato e d'armati, e in quello di Rivoli condotto» (Ivi, p. 305).

³⁸⁹ Vol. I, p. 136.

³⁹⁰ Ivi, p. 142.

³⁹¹ Ivi, p. 143.

³⁹² Ivi, p. 144.

è «uno de' primi capitani del secolo, famoso per tante palme , circondato di tanta aureola di gloria, salutato da tante acclamazioni, vere, iterate, universali»³⁹³, come l'autore sottolinea in occasione dell'incontro con Pietro Micca.

Anche in Eugenio, come già in Vittorio Amedeo, Cesare, Pietro, l'amore per l'Italia è sentimento totalizzante, da trasfondere alle proprie truppe:

[...] questa grande e lacera Italia, rispettatela, non perchè patria del vostro condottiero è, ma perchè culla d'ogni sapienza, madre d'ogni genio, perchè vostra regina fu e maestra³⁹⁴.

Il valore eroico dei *tre alla difesa di Torino* è sancito dall'approssimarsi della conclusione: nella parte sesta del volume secondo, viene dapprima narrata la triste fine di Pietro Micca, già anticipata dall'immagine in quarta di copertina che riproduce l'eroe nell'atto di sacrificare la propria esistenza per il popolo piemontese e italiano. È la notte «del ventinove al trenta agosto»³⁹⁵, e Micca muore facendo esplodere, per bloccare l'ingresso dei nemici, una granata dalla miccia troppo corta; sacrificando la sua vita, mise in salvo l'amico inducendolo ad allontanarsi con una frase celeberrima passata alla storia: « *Lèvati di qua, gli disse, tu sei più lungo che un giorno senza pane; lascia fare a me, e sàlvati*»³⁹⁶. Suggestiva la scena finale, con una minima nota gotica, sovrastata dal fulgore di un esempio unico ed imperituro di amore per il suolo che diede i natali:

L'onorando cadavere, lacero e deforme , stette là dove fu spinto dall'impeto della riscossa, stette esempio dell'italiano valore, esempio dell'amor della patria unico, o maggiore degli altri tutti ³⁹⁷.

³⁹³ Ivi, p. 274.

³⁹⁴ Vol. II, p. 16.

³⁹⁵ Ivi, p. 338

³⁹⁶ Ivi, p. 341. Si confronti la scena raccontata da Castorina con il passo riportato da Cibrario.

³⁹⁷ Ibidem.

Siamo nel bel mezzo dell'assedio di Torino; vediamo, invece, come la battaglia si avvia a conclusione:

Spunta l'alba del sette settembre ; le fortezze della montagna la salutano con tre colpi di cannone ; dall' alto della gran Torre i tocchi della campana rapidi e concitati annunziano l'avvicinamento dell'esercito soccorritore. Una gioia tumultuosa agita bellamente i cuori tutti, esce dalle esultanti fisionomie. È un sorgere precipitoso, un dar di piglio all'armi, un accorrere a' posti, un augurarsi a vicenda prosperi eventi. Popolo e grandi, frettolosamente uscendo dalle loro abitazioni, vanno a cercare i siti più eminenti donde poter contemplare la campale azione che andava ad aprirsi ³⁹⁸.

Le truppe italiane conseguono l'incredibile vittoria e il popolo incredulo e in festa si riversa ad elogiare le imprese degli eroi Eugenio e Vittorio:

Umane fatalità! mutamenti umani! un esercito invitto, terribile per numero e per valore , che poco prima faceva tremare Italia tutta , ora ch' è mai? misero avanzo di poche migliaia di fuggitivi, i quali non si credon più salvi finchè non sien frapposte fra essi e noi l'Alpi!³⁹⁹
[...] La stella di Luigi XIV impallidiva. Vittorio ed Eugenio cacciarono nel 1707 i Francesi dal Milanese e da tutta l'Italia superiore, onde essi capitolarono al tredici di marzo. Susa, che sola lor rimaneva, presa fu nel seguente tre di ottobre. Quindi irruppe Napoli, e la italica penisola venne perduta da' Gallo-Ispani. Fu questo il fine della famosa guerra per la successione della corona di Spagna, guerra che si chiuse col celebre tratto di Utrecht. Rientrata ne' suoi Stati, Vittorio pensò al materiale e civile miglioramento del proprio paese ⁴⁰⁰.

Quanto all'altro grande tema che percorre il romanzo, quello degli amori tragici, nucleo del romanzesco, costituisce una sorta di romanzo di romanzo, variamente intrecciato alla narrazione dei fatti storici.

³⁹⁸ Ivi, p. 371.

³⁹⁹ Ivi, p. 376.

⁴⁰⁰ Ivi, p. 396

Entrano in gioco altri personaggi, come Omar⁴⁰¹ e la contessina Angiola Pergola. Del primo apprendiamo la sventurata vicenda nei capitoli quarto e quinto della prima parte, quando diviene narratore della propria storia (questa è anche una delle prime pause del racconto in cui retrospettivamente sono portati a conoscenza del lettore episodi antecedenti l'inizio della narrazione): rapito bambino da casa, dopo varie peregrinazioni si sposa; seguono gli episodi drammatici del rapimento della moglie e dell'uccisione del figlio, ad opera di un manipolo di nemici. Inizia lì la sua peregrinazione attraverso l'Africa settentrionale e «il deserto di Sara» fino allo Stretto di Gibilterra, superato il quale Omar è dapprima in Spagna, poi in Portogallo, poi di nuovo in Spagna, quindi in Francia e in Italia: ed è qui che il suo racconto si riannoda agli inizi della narrazione di Castorina, che nel primissimo capitolo mette a parte il lettore del suo invaghimento per Angiola, «il desiderio di tutti, il gradimento di pochi, la gemma del marito»⁴⁰². L'intreccio prevede che la donna resti vedova, che Omar trovi il coraggio per dichiararle la propria passione, essendo ricambiato dopo iniziale ritrosia. Al ritorno da un'ambasciata a Parigi, ritrova l'amata nel mezzo di un alterco con tale Tommaso Provani, che la insidiava. Provata dalle parole di Provani, che la accusa dinanzi ad Omar di essergli infedele,

⁴⁰¹ Omar, «nativo dell'Arabia», è «ascritto nelle milizie spagnole all'alto grado di generale» (Ivi, p. 17). Egli assume l'importante ruolo di delegato di Carlo III di Spagna nelle relazioni con gli altri stati europei; proprio in qualità di delegato. Una sua descrizione dettagliata è offerta nel capitolo secondo della parte prima: «Fiero il portamento, elevata, acconcia e leggiara la persona, ovale la testa, arcuata la fronte, naso aquilino, occhi grandi e in forma di mandorla, umidi, o singolarmente soavi palesavano in lui il vero Arabo delle razze della Giudea, dell'Egitto e della Barberia» (Ivi, p. 37).

⁴⁰² Ivi, p. 20. Poco oltre, nel capitolo quarto, il ritratto della donna insiste, come si osserva anche in Maria, sulle note cromatiche dell'azzurro e dell'argento, qui associate al contrasto tra il candore della pelle e l'intensità dei capelli e degli occhi neri: «Pareva che sulle guance sorridero un natural candore, un'aura d'ingenuità e vi ritornasse la prima gaiezza. Il suo vestire era semplice e caro: perocchè una veste azzurra, sprizzata piccole stelle di argento, dava maggior risalto alla bianchezza della pelle, e questa alla lucida negrezza de'capelli di seta e a quella di due begli occhi d'amore. Sugl'intrecci della capellatura obliquamente le si posava con aerea leggierezza una frasca fiorita di candide rose» (Ivi, p. 57).

Angiola sviene (anche lo svenimento è tipico di certa letteratura patetico-sentimentale) restando uccisa dalla «fredda lama» dell'Arabo, reso folle dalla gelosia. In realtà il successivo ritrovamento di una lettera con la quale Angiola aveva rifiutato Tommaso svelerà ad Omar l'inganno tesogli da quel meschino, ma quando andrà a casa di questi per vendicarsi finirà vittima di un ulteriore inganno, «perdendosi entro le viscere della infernal buca»⁴⁰³ che Provani aveva lasciato aperta sotto un tappeto.

Un amore ugualmente tragico benché incompiuto è quello tra Matilde Floristella⁴⁰⁴ ed Enrico, personaggio fortemente ambiguo che si scopre essere nell'epilogo Francesco d'Orleans⁴⁰⁵. Anche in questo caso ricorre il *topos* del rapimento, perpetrato ai danni di Matilde, vittima in realtà di uno scambio di persona: oggetto delle mire del malvagio signor B. avrebbe dovuto essere la marchesina Ermelinda Anselmi, carissima amica della contessina Floristella. Del rapimento è incaricata una combriccola di «masnadieri»⁴⁰⁶. Chi sia il misterioso signor B. è presto chiaro alla ragazza, che in casa di questi viene condotta dai masnadieri in seguito al sequestro: si tratta di Bandini, amico della marchesa Anselmi, madre di Ermelinda, frequentatore dei più altolocati salotti torinesi, ma vero antieroe del

⁴⁰³ Vol. II, p. 361.

⁴⁰⁴ La descrizione della contessina ne mette in rilievo l'avvenenza e il contegno: «[...] Matilde Floristella, vaga di una beltade ineffabile, in tutta la pompa della giovinezza e dell'amore. Teneva raccolte le grandi pupille nere con verginal riserbo; in larghe ciocche la chioma si diffondeva intorno alla testa, come un ornato di velluto nero, talchè la veste color di neve vieppiù risaltava allo sguardo [...]» (Vol. I, p. 28). Altrove di Matilde, «grave e posata, saggia e meditativa» (Ivi, p. 358) sono rimarcati l'«imponenza di contegno», la «grazia di modi» e ancora «il verginal riserbo» (Ivi, p. 357).

⁴⁰⁵ «Uno fra' due francesi era di freschissima età. La prima lanugine appena gli ornava il mento dilicato; oro i capelli, latte il viso, zaffiro erano i suoi molli occhi cilestri ch'egli volgeva con un lento languore, con un soave incantesimo che ti affascinava anima e cuore»: questi è Enrico, come Castorina lo presenta nel capitolo primo della parte seconda, titolato *L'imbasciada* (Ivi, p. 137). Nelle pagine finali il narratore chiarisca che «[...] ora Enrico era quel desso che venne ambasciadore al Duca, come vedemmo, col nome di Francesco d'Orléans, che infatti era il suo vero nome» (Vol. II, p. 397).

⁴⁰⁶ Interessante il capitolo primo della quinta parte (*La caverna dei masnadieri*, vol. II, pp. 103-19) sugli sporchi affari in cui erano coinvolti questi briganti.

romanzo, i cui «cupidi istinti e i voluttuosi appetiti»⁴⁰⁷ si svelano in crescendo nel corso della narrazione.

Matilde riesce a fuggire con l'aiuto di un curato e si rifugia a Chieri; Bandini la ritrova e cerca di farla cadere nuovamente nella sua rete, ricorrendo ad un espediente assai noto del genere popolare, la lettera falsificata. La ragazza scopre l'inganno, riesce a far perdere le proprie tracce e a ricongiungersi alla famiglia, dopo alcune altre peripezie, facendo definitivo ritorno a Torino.

Frattanto Enrico, giovane estremamente volubile, sembra aver dimenticato il vecchio amore; al ritorno di Matilde, la loro storia non avrà seguito e la ragazza sposa un uomo indicato dalla famiglia. Enrico/Francesco d'Orleans cadrà, dopo la battaglia di Torino, prigioniero degli italiani e nelle ultime pagine del romanzo sarà visto in catene da Matilde; il riaffiorare di antichi sentimenti mai sopiti procurerà alla ragazza un'«alienazione mentale»⁴⁰⁸, «morbo devastatore»⁴⁰⁹ che la condurrà alla morte.

Per reggere le fila di questo romanzo sentimentale innestato all'interno del racconto storico della difesa di Torino, Castorina mette in campo dunque una serie di meccanismi e *clichés* propri del repertorio dell'avventuroso e

⁴⁰⁷ Vol. I, p. 414. Siamo nel capitolo interamente dedicato alla figura di Bandini, il dodicesimo della terza sezione, con proposizione di una descrizione, giocata sul contrasto stridente tra il rispetto sociale di cui gode e la grossolanità dei tratti somatici (che sono infatti specchio della turpitudine, che emerge solo in seguito, di quelli morali): «Di statura poco alta, ma tarchiata e vigorosa, di largo petto, di corto e grosso collo, di braccia muscolari; una siepe di capelli rossi gl'ingombrava la testa e parte della fronte angusta; le pupille propendevano al verde [...]» (Ivi, p. 413). Prima del rapimento di Matilde, aveva già insidiato una popolana di nome Giulietta, causando la morte della fanciulla affranta dalla vergogna e la pazzia della madre di lei, a causa del dolore patito per la perdita dell'amata figlia. Bandini è protagonista anche di una torbida vicenda familiare, pregressa agli episodi narrati ma foriera di sviluppi futuri: morirà, infatti, ucciso per mano di quel figlio che aveva abbandonato in tenera età e che a soli tredici anni si era già unito alla banda dei masnadieri («Tredici Anni» era anche il suo soprannome), banda della quale faceva parte anche la madre Maddalena, vecchia compagna dell'uomo. La donna ucciderà poi il figlio, per usurpargli il denaro che Bandini aveva lasciato in eredità al parricida figlio.

⁴⁰⁸ Vol. II, p. 389.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 391. «[...] le midolla eran consumate dalla gangrena di amore», scrive Castorina.

del popolare (e in misura inferiore anche del gotico), molti dei quali certamente ben noti ad un pubblico (specie di genere femminile), che evidentemente non si stancava facilmente di vederseli pedissequamente riproposti. Si può dire in effetti che Castorina difetti di fantasia quanto all'adozione di soluzioni romanzesche variegata, restando troppo legato ad una concezione stereotipata del romanzo storico. Prova ne è anche l'eccesso di sentimentalismo, misurabile sia nel ricorso ad una lingua eccessivamente impastata di tessere retoriche e melodrammatiche, sia nella proposizione di scene (come quella della morte di Matilde) irrimediabilmente lontane da istanze di realismo, sempre più vive all'altezza del '47.

APPROFONDIMENTI TESTUALI

AT3 Nell'officina dei Linares: *Masaccio. Racconto storico* di Angelo Linares

Masaccio del licatese Angelo Linares, fu pubblicato nel 1856 a Palermo dai tipi della Stamperia di Pietro Morvillo. Come riportato dal sottotitolo e ribadito nella prefazione, si tratta di un *racconto storico*.

Proprio dalla prefazione è indispensabile partire, sia per le informazioni che l'autore fornisce intorno alla pubblicazione e alla scelta del titolo, sia per lo spiccato valore predittivo che esercita rispetto alla vicenda raccontata: in altre parole, la si può singolarmente considerare come una puntuale prolessi di tutto quanto nel racconto sarà successivamente estrinsecato.

Riguardo la prima questione, Linares si premura di dar conto di una vistosa rettifica rispetto a quanto annunciato ai propri «associati»⁴¹⁰: il titolo, inizialmente recante il nome di un'eroina prescelta come protagonista, è stato mutato per via della stessa da personaggio principale ad accessorio. La successiva scelta è ricaduta su *Masaccio*, «eroe ben degno e singolare», che l'autore specifica di aver «per filo e per segno seguito nelle sue straordinarie e bizzarre avventure»⁴¹¹, generando attesa nel lettore rispetto ai fatti che di lì a poco si accingerà a narrare, attraverso la sottesa promessa di portarlo a conoscenza di eventi singolari e degni di nota. *Masaccio* non è in effetti che uno dei tanti personaggi che affollano le pagine di Linares, lo spazio riservato alla sua vicenda non essendo predominante su quello dedicato alle storie degli altri caratteri, sicché la decisione di elevarlo alla

⁴¹⁰ A. LINARES, *Masaccio. Racconto storico*, Palermo, Morvillo, 1856, p. III. L'autore fa riferimento al «programma di dicembre ultimo promesso ai miei associati di pubblicare in marzo, al più tardi in aprile, il mio Storico Racconto».

⁴¹¹ Ivi, p. IV.

titolazione è da ricondurre proprio alla spiccata esemplarità (in negativo, vedremo) delle sue gesta.

Voglio augurarmi, che i miei lettori compatiranno questa lieve e giusta modifica, perocchè dovendo esporre una serie di fatti successivi e veritieri, mi è piaciuto rettificare un titolo niente più dovuto al Racconto, anzichè aver la taccia di visionario, o d'aver prodotto cosa di poetica invenzione. Di buona fede io quindi, e da storico ho accettato tutto ciò, che la vecchia tradizione ha sino a noi tramandato, cosicchè meritamente ho fregiato il mio Racconto di un novello e ben giusto titolo⁴¹².

Unitamente ad alcune brevissime riflessioni sull'occorrenza del termine *racconto*, qui utilizzato con significato proprio di breve narrazione, che consta di appena 96 pagine escludendo le 4 della prefazione (ove in altre opere oggetto del presente studio è assunto come sinonimo di romanzo e riferito a testi disseminati anche su due tomi), occorre rilevare che, sebbene nelle intenzioni e nelle dichiarazioni di Linares il testo sia concepito e proposto come narrazione di «una serie di fatti successivi e veritieri», con esatta conversione in carta ed inchiostro della realtà, esso è più correttamente da assimilare (come fra breve chiariremo) al modello tradizionale dei componimenti misti di storia e d'invenzione.

La specificazione di Linares, la rivendicazione del suo procedere «da storico», nella ferma volontà di preservare la carica di verità dei fatti e rifuggire la deriva nell'invenzione, va senz'altro posta in relazione a quel riferimento a «i miei lettori»: il fatto che l'istituzione del patto narrativo avvenga sul piano della storia e non su quello della finzione deve indurre a ritenere che l'autore intenda far leva sul potere validante che la storia ha sul racconto per captare l'attenzione e la fiducia dei fruitori dell'opera.

⁴¹² Ibidem.

Nel trattare questo storico racconto io non ho avuto, che descrivere un'epoca passata, cittadina, che riguarda Licata, mia patria. – Io m'ingegnerò dipingervi la fisonomia [*sic*] di quei tempi quali essi furono molti anni addietro, la verace indole di un paese fatto bersaglio di strane e bizzarre avventure. – Vi delinierò i suoi usi, i suoi vizi pure, per servire d'esempio nelle sociali istituzioni al buon vivere civile nel civilissimo secol nostro⁴¹³.

«Descrivere», «dipingere»: il lessico usato da Linares sembra suggerire sommessamente, tra le righe, che, per dirla con Bloch, il suo mestiere non sia propriamente quello di storico e che il suo procedere, al di là di ogni ragionevole dubbio, miri piuttosto ad una realistica rappresentazione della realtà. Insomma, lungi dal narrare una verità storica *stricto sensu*, l'autore si dispone manzonianamente ad offrire in maniera realistica e non romanzata una verità psicologica e morale: così preannuncia che frequentemente e ripetutamente incederà in quadri propriamente narratologici sulla storia dell'antica Licata, colta sincronicamente in alcune fasi considerate centrali nelle sue trasformazioni fino allo stato presente⁴¹⁴, ma il valore etico della vicenda è distribuito in effetti sui due piani tra i quali oscilla la narrazione (quello dell'intreccio e quello delle cornici a carattere storico).

È interessante ancora notare come, nell'arco di pochi passaggi, l'autore si rivolga ai lettori invocandoli come «miei concittadini», rivelando come il destinatario per cui ha pensato questo racconto, ossia in definitiva il suo pubblico ideale, sia composto di persone che ben conoscano l'ambiente in cui si svolgono i fatti e ce l'abbiano a cuore: condizione avvertita come

⁴¹³ Ivi, p. v.

⁴¹⁴ Da notare che Linares usa indifferentemente riferirsi alla città, oggi compresa amministrativamente nella provincia di Caltanissetta, chiamandola ora Gela ora Licata. La spiegazione si ha nell'*incipit* del cap. III: «Gela fu città d' antica origine, distrutta dall'ira di Finzia tiranno agrigentino, ed ora sulle sue rovine sorge Licata, sita a piè di un monte, e da presso il suo fiume Salso.» (Ivi, p. 9). Quanto alla sincronia, nella scelta di descrivere gli episodi per se stessi e non secondo la loro scansione nel tempo è forse da rintracciare la volontà dell'autore di riportarli alla memoria come *exempla* validi in senso assoluto, la cui interpretazione non passi di necessità dalla considerazione dell'esatto tempo storico che li ha generati. Non appare invece sufficientemente suffragabile che la motivazione risieda in una negazione dei destini progressivi dell'umanità.

indispensabile affinché la portata del messaggio che egli intende comunicare possa essere trasmessa *in toto*.

Vi dirò, o miei concittadini, un quadro di quelle vicende, a cui in quel periodo soggiacque l'antica la classica Gela, luogo di storiche reminiscenze, che danno al soggetto un elemento cupo e grottesco, sempre tragico, talvolta gajo e drammatico⁴¹⁵.

L'appartenenza semantica di termini come «cupo», «tragico», «drammatico» intende alludere con tutta evidenza alla cifra della vicenda, che solo incidentalmente cederà ad aspetti giocosi da commedia, mentre da un punto di vista etico l'autore dichiara esplicitamente di essere interessato a cogliere il vizio piuttosto che la virtù:

Il mio pennello, è pur vero, si muoverà a pingere fierezze, a colorire atrocità, senza presentarvi virtù cittadine, glorie stupende che potessero illustrare la patria magnificenza; ma descrivendo viziosi avvenimenti, intendo di far nascere ne' miei lettori un senso d'orrore che rimuova dal vizio medesimo, e vada più tosto ad insinuare la virtù, riformare i costumi del popolo, pel miglioramento della sociale civiltà⁴¹⁶.

Per questa via, attraverso un processo di saturazione dalle perversioni dell'animo e dei costumi, Linares si propone di elevare al di sopra delle altre la figura più positiva del racconto, quella del Cavalier Luigi, la cui condotta rifulge come «un raggio di eroismo» ed esempio di virtù sempiterna:

Pronto al bene, come sdegnoso alla colpa, voi lo vedrete animoso sfidare i pericoli senza tema alcuna. – Fremerete però in vedere l'uomo virtuoso cader vittima della sua ostinazione⁴¹⁷.

⁴¹⁵ Ivi, p. V.

⁴¹⁶ Ibidem.

⁴¹⁷ Ivi, p. VI.

La prima sensazione che scaturisce da questa anticipazione è di un flash-forward inaspettato, di un evento importante troppo presto rivelato. Ma, a ben vedere, dichiarare subito che i buoni moriranno non è un espediente per incentrare tutta l'attenzione sulle vicende dei cattivi?

Da queste prime considerazioni sarà chiaro che il narratore del *Masaccio* è un narratore onnisciente (secondo la più convenzionale prassi eterodiegetica del romanzo storico d'impianto classico), che propone un racconto fortemente descrittivo (delle parti dialogiche si dirà oltre), mai distaccato, sovente con declinazione in metalessi.

L'*incipit* del primo capitolo reca l'immagine di un brigantino (*brick*, scrive Linares, con terminologia anglofona) che da Marsiglia muove a vele spiegate «verso mezzogiorno»⁴¹⁸. L'atmosfera è placida, serena; il veliero sospinto da «un soave e dolce zeffiretto»⁴¹⁹ nel suo tragitto; a bordo una compagnia «di bravi cantanti Italiani, e di valorose ballarine [*sic*]»⁴²⁰ trascorre allegra la traversata. L'autore stringe il campo su «una vezzosa creatura su' venti anni, di svelte forme, elegante, d'alto personaggio, esprime la nobiltà del suo portamento»⁴²¹. A queste prime indicazioni fa seguito una descrizione più precisa e ricca di particolari, solo al termine della quale scopriamo il nome della giovane: è un procedimento cui Linares farà ricorso pressoché sistematicamente e che palesa con tutta evidenza come l'agire morale e sovente anche il destino dei personaggi sia tutto lì, nell'interpretazione dei loro tratti fisiognomici.

Giannina Borelli, questo il nome del primo carattere del racconto, ha «grandi occhi neri, vivi, animati», «larga fronte, ove stava impressa la

⁴¹⁸ Ivi, p. 1.

⁴¹⁹ Ibidem.

⁴²⁰ Ibidem.

⁴²¹ Ibidem.

nobiltà del suo animo»⁴²² ed è ritratta con indosso una «veste di bianco tessuto affibbiata a' fianchi da un cinto indorato»⁴²³: alla sua naturale semplicità di modi e fattezze corrisponde una nobiltà di sentimenti, non originata da illustri natali («Derivava da onesta ma sconosciuta famiglia italiana»⁴²⁴). Apprendiamo, quindi, non con particolare stupore visti gli elementi precedentemente disseminati nel testo, che «per la sua incantevole maestria nell'arte del ballo» ha meritato il titolo di «prima ballerina italiana»⁴²⁵ presso importanti teatri, come quelli di Firenze e Milano.

Giannina, assorta nel ricordo dei passati successi, sembra incurante del gaudio che anima la compagnia: ad attenderla, giù a mezzogiorno, c'è un piccolo teatro di provincia, nella piccola città di Licata. Dall'Europa, dall'Italia europea, alla Sicilia: lo spazio ha qui un significato ben preciso⁴²⁶ e la quadruplica ripetizione nel volger di poche pagine del lemma *italiano* («cantanti Italiani», «famiglia italiana», «ballarina italiana» ha già specificato l'autore, che poco oltre riferisce di «due faceti marinai vestiti all'italiana»⁴²⁷). A parte che nel 1856, quando Linares pubblica il *Masaccio*, potrebbe obiettarsi, parafrasando D'Azeglio, che non era ancora stata fatta l'Italia e dunque a rigore nemmeno gli Italiani, l'aggettivo sembra rivestire, più che la funzione di mero qualificativo, quella di marcatore dell'appartenenza ad un contesto (geografico, storico, sociale, culturale) del tutto diverso rispetto a quello che attende il personaggio.

Né deve trarre in inganno il primo approccio con il mondo siciliano: se il capitolo III mette ancora in scena «una festa da ballo»⁴²⁸ nella sfarzosa residenza nobiliare dei Roccaforte, i titoli dei successivi («il ratto», «un

⁴²² Ivi, p. 2.

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ Ibidem.

⁴²⁵ Ibidem..

⁴²⁶ Secondo le indicazioni di F. MORETTI in *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, cit.

⁴²⁷ A. LINARES, *Masaccio*, p. 4.

⁴²⁸ Questo il titolo del cap. III.

contrabbando», «una sentenza capitale», «i pirati») dicono inequivocabilmente come procedendo nel racconto lo spazio dell'arte lasci progressivamente campo a delitti e nefandezze d'ogni sorta. Nel finale, invero, l'autore ne proverà un recupero, ma vedremo in seguito che significato attribuirvi.

Tornando al primo capitolo, resta da registrare l'introduzione, in chiusa e quasi incidentalmente, di un personaggio destinato ad avere le scene della ribalta, ritratto «a bocca piena» nell'atto di «digrignare i denti, come tigre»: questi è Masaccio, fratello di Giannina, che alla grazia virtuosa della sorella fa da contraltare con il suo cipiglio insolente e animalesco.

Infine, non deve passare inosservata la presenza di una prima pausa all'interno del tempo della narrazione, con rievocazione dei passati fasti dell'arte teatrale in Gela, tanto di segno tragico quanto comico:

La commedia poi fu eletta come pascolo di cittadino insegnamento per emendare il vizio, ed insinuare nel cuore dell'uomo la virtù. Furon perciò abbastanza conosciuti i concepimenti di un Eupoli, di Cretino, di Aristofane, talchè il Gelense Apollodoro, di cui scrisse Ateneo, fu sommo nelle comiche invenzioni⁴²⁹.

È il primo inserto a carattere storico-eruditivo, che anticipa e prepara il tracciato del secondo capitolo («La prepotenza»), lunga digressione sull'esercizio della giustizia in Sicilia e in Gela particolarmente: Linares non vi esperisce la pratica delle fonti, non suffraga le proprie asserzioni con un impianto documentale, ma ricapitola questioni ed esprime giudizi che il lettore è chiamato ad accogliere con un atto di fiducia.

Ai tempi in cui ebber luogo i fatti che saremo per narrare, la forza era debole, nè le leggi eran possenti per sostenere i diritti degli uomini. Il governo assai fragile, non essendo rivestito di quel vasto potere che

⁴²⁹ Ivi, p. 4.

costituisce il grande edificio sociale, sicchè l'umana famiglia si reggeva sotto forma di anarchia oppressiva.⁴³⁰

In questa fase il narratore non fornisce più precisi ragguagli sui «tempi in cui ebber luogo i fatti»: induce il lettore più attento a fare delle supposizioni, ad interrogare i costumi descritti per circoscrivere l'epoca. La prima indicazione utile in sede di datazione della vicenda si ritrova nel capitolo IV ed un'altra può essere desunta da alcuni passaggi del capitolo finale il XVI (ma su questi torneremo).

In quell'epoca, dunque, di «anarchia oppressiva», la magistratura – ci informa Linares – si trova «ristretta ne' suoi poteri, lenta ne' suoi atti esecutivi», mentre «i malfattori illesi sfuggivano alla giusta punizione, trovando guarentigia ne' baroni»⁴³¹. Il giudizio dell'autore non tarda a pervenire con nettezza di toni:

Un potere oppressivo, terribile dominava allora Sicilia [*sic*] – il colosso baronale e la feudalità, sorgenti entrambi di tanti delitti irreparabili.⁴³²

Quindi, con piglio da storiografo, Linares rievoca sette secoli di dominazioni in Sicilia: dai Normanni, che abbattuto il regno saraceno, introdussero il diritto feudale, «sicché le terre, le giurisdizioni, tutto quanto il potere fu a nobili concesso»⁴³³, agli Svevi che ridimensionarono i diritti baronali e al contempo estesero i poteri della magistratura, agli Angioini, al tempo dei quali «la potenza de' baroni si fe' gigante, rovesciando sin anco il potere Sovrano, col dominio della vita e de' beni della nazione»⁴³⁴. Il

⁴³⁰ Ivi, p. 6.

⁴³¹ Ibidem.

⁴³² Ibidem.

⁴³³ Ivi, p. 7.

⁴³⁴ Ibidem.

diritto feudale, può concludere Linares, fu «la rovina de' popoli»⁴³⁵, misurandone la portata sull'Isola

invasa da questi tirannetti che, con l'uso de' loro oppressivi dritti, o per dir meglio con lo abuso perfidissimo de' loro antichi privilegi succhiavano il sangue de' loro vassalli, con tasse, con donativi, con terraggi, con balzelli formentandoli, con atti d'arbitrio, o con cent'altri malvaggi attentati.⁴³⁶

L'autore delinea i rapporti di forza che dal piano della storia si trasferiranno su quello del racconto: il binomio oppositivo oppressi-oppressori, qui declinato in vassalli ridotti in miseria dalla prepotenza di «tirannetti» (non manca un velo d'ironia nella scelta testuale di un diminutivo che vale dispregiativo), che pure offrono guarentigia ai briganti, mentre la magistratura si mostra incapace di assolvere all'esercizio della giustizia, alla persecuzione dei reati e in definitiva responsabile del decadimento dell'ordine pubblico.

Dopo quest'ampia parentesi storica sull'istituzione e il mantenimento del diritto feudale in Sicilia, l'autore riconduce l'attenzione sulla città di Licata: il capitolo III si apre con un breve spaccato di storia cittadina, prima di far ritorno al punto in cui l'intreccio era stato interrotto, Linares introduce il terzo personaggio del suo racconto. Dopo Giannina dalle molte virtù e il discutibile Masaccio, ecco profilarsi la figura di Eraldo di Roccaforte: non una parola sulle sue fattezze fisiche, ma una presentazione condotta sul versante degli elementi intrinseci, che si risolve, eccettuato il primo termine, in un ritratto psicologico:

Di nobile stirpe, di un carattere dignitoso, serbava un contegno non comune, severo, inchinevole però per principio al beneficio.⁴³⁷

⁴³⁵ Ivi, p. 8.

⁴³⁶ Ibidem.

⁴³⁷ Ivi, pp. 9-10.

Nella magnificenza sontuosa del palazzo nobiliare appartenente alla famiglia di Eraldo ha luogo una serata di gala:

Una voluttuosa ed incantevole orchestra intuona dolce sinfonia, e riempie di deliziosi suoni l'ampio salone, in cui parecchi personaggi muovono al ballo, con modi vezzosi, mentre altro coro di amabili ballarine intrecciano seducenti danze che attirano gli attoniti sguardi degli spettatori. Le seterie di Francia erano allora in pregio, e queste con profusione e finissimo lusso sfolgoravano in tutte le vezzose signorine, ch'erano profumate d'essenze odorose, cariche di lucide perle, di preziosi damanti [*sic*], ove il lusso a preferenza poteva dirsi principesco.⁴³⁸

L'autore, che ha già descritto con particolareggiata dovizia le finiture della residenza dei Roccaforte, indugia ora su aspetti mondani, di costume, nell'intento di restituire le consuetudini della società del tempo: qui l'alta società salottiera, più in là il basso volgo e gli ambienti malavitosi.

Ritroviamo Giannina, della quale è denotata ancora l'«austera semplicità» e accennato un ritratto speculare al precedente: indossa infatti «un abito di stoffa bianco leggermente screziato in oro»⁴³⁹: l'insistenza sulle medesime note cromatiche già individuate nel primo capitolo (il bianco e l'oro, secondo un modello largamente stereotipato⁴⁴⁰) suggeriscono così la dimensione simbolica cui riferire questo personaggio.

Poi, in rapida sequenza, il narratore sposta lo sguardo su Eraldo, cogliendolo «con tuono di gravità nobilescia [...] seduto in una morbida poltrona, solo, astratto, pensoso rimirando con indifferenza sbadata il brio de' danzatori»⁴⁴¹: la sua estraneità ai sollazzi che offre corrisponde ad un

⁴³⁸ Ivi, pp. 10-1.

⁴³⁹ Ivi, p. 11.

⁴⁴⁰ Si veda l'Evelina Duplessis di Benedetto Castiglia nel *Lamoricière Pio IX Antonelli*.

⁴⁴¹ Ibidem.

vivo interesse per Giannina, capace di catturarne lo sguardo e i pensieri non solo quando è chiamata ad esibirsi per i convitati, ma anche quando con uno slancio del tutto estraneo alla caratterizzazione sin qui proposta schiaffeggia la compagna di scena, rea di aver riscosso più applausi di lei (ma è infondo un vezzo d'artista, che a ben vedere ha il suo correlativo in quel rosseggiare del primo capitolo al ricordo dei trascorsi successi). L'infatuazione è rappresentata secondo la classica iconografia dell'amore fuoco e fiamma: «una forza occulta e magica»⁴⁴² sospinge Eraldo verso Giannina sentendo nascere nel cuore «una fiamma che lo tirava ad amarla»⁴⁴³; la stessa caduta di stile della giovane «fu un'esca novella per infiammarlo»⁴⁴⁴ e vagheggiando in passati «intrecci amorosi pieni di drammatiche avventure»⁴⁴⁵ riconosce «l'antico fuoco giovanile» tramutarsi in una nuova «scintilla vivissima»⁴⁴⁶.

Il capitolo IV propone uno slittamento in avanti dell'asse temporale di «venti e più anni»⁴⁴⁷, operazione che chiama il lettore a ridimensionare i fatti sin qui raccontati in antefatto: Giannina è moglie di Eraldo e madre di Gabriello, già adulto, il quale

Nell'età appena di venti anni, vivace ardito, di aspetto più tosto vezzoso, dato si era per tempo a trastulli del bel sesso, ingolfandosi nel vizio, con passare i suoi giorni ne' precoci eccessi. Soddisfatto sempre, non mai contraddetto, si die' in breve ad una vita allegra, voluttuosa, assaporando tutti i capricci, con farsi bersaglio di drammatiche avventure.⁴⁴⁸

⁴⁴² Ivi, p. 12.

⁴⁴³ Ibidem.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 13.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 14.

⁴⁴⁶ Ibidem.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 17.

⁴⁴⁸ Ibidem.

Gabriello assomma i lati oscuri dei genitori: la vezzosa vanità che nella madre era mitigata da nobili sentimenti in lui si fa capriccio, mentre la lascivia erotica già ravvisata nel padre, che però aveva saputo porvi un freno, diviene invece vizioso eccesso. Proprio l'eccessività è il tratto più vistosamente accentuato, permeante quasi, del carattere di Gabriello, le cui emozioni «eran sempre esaltate, febbrili, talchè si dava con vero impeto all'urto delle sue passioni, che spesse volte riuscivano terribili»⁴⁴⁹: ciò che fa di lui un personaggio pienamente romantico, ossia un personaggio da *romance*⁴⁵⁰.

Ed in effetti Gabriello il Damerino (come il popolo usa apostrofarlo per il suo «gusto bizzarro ma pieno di grazia e di lusso»⁴⁵¹) può ben essere considerato, insieme allo zio Masaccio, il co-protagonista di questo racconto storico su vizio e virtù: la singolarità delle sue imprese lo attraverserà da questo momento fino alla fine.

Che il racconto di Angelo Linares inizi *de facto* da qui è confermato dalla presenza della prima vera indicazione cronologica sul tempo a cui rimonta la vicenda:

Egli [*Masaccio*] è perciò che si rese singolare nel suo vivere; e la sua vita ribocca di sì variati fatti, che dopo sessant'anni viva si conserva la sua memoria [*sic*], e si narrano con senso di raccapriccio parecchi [*sic*] strani fatti di lui.

Era il cinque maggio, tempo in cui ricorre la solenne festa del divo Patrono S. Angelo arcasanta de' buoni Licatesi⁴⁵².

Andando a ritroso di sessant'anni rispetto al 1856, data di pubblicazione del volume, salta fuori il 1796: la narrazione degli eventi ha dunque inizio il 5 maggio di quell'anno; sottraendovi due decadi (l'età del Damerino), siamo

⁴⁴⁹ Ivi, p. 18.

⁴⁵⁰ Così Linares: «egli corse senza freno una vita tutta romantica» (Ibidem).

⁴⁵¹ Ibidem.

⁴⁵² Ibidem; «memoria» come «parechi» sono solo alcuni dei tanti solecismi che si incontrano nel testo.

in grado di riferire l'arrivo di Giannina e Masaccio a Licata, e cioè l'antefatto, agli anni '70 del secolo.

Nel tripudio della festa patronale (del cui svolgimento Linares non manca di dare rappresentazione)⁴⁵³ scorgiamo Teresa, giovane di modeste origini, rassomigliata ad «una colomba innocentissima» e ad «un angioletto di bellezza e perfezione»⁴⁵⁴: da pochi mesi sposa di Antonio, questa giovane onesta fanciulla è sciaguratamente vittima delle mire del Damerino.

Nel vivo tumulto, negli immensi clamori che ivi regnavano, egli ebbe il destro di poter dire con voce bassa ma toccante: – Io t'amo, cedi alle mie brami, e vivrai felice; se no, guai per te, ma guai terribili.⁴⁵⁵

Sono così riproposti due fra i motivi chiave della letteratura popolare e di consumo, quello della seduzione e della persecuzione, qui variamente intrecciati: non a caso il capitolo successivo metterà in scena, nella silenziosa oscurità di un'atmosfera notturna e in un crescendo di tensione narrativa, uno dei *clichés* del genere, il rapimento.

La scena si apre con Teresa assalita dal ricordo dell'«audace fisionomia del Damerino con l'orrore della prepotenza»⁴⁵⁶, «vinta da viva oppressione, piena la mente di panici timori, e d'orribili fantasmi»⁴⁵⁷: il tema orripervaderà d'ora in avanti il testo, in tutte le possibili forme derivate, facendosene cifra ora allusivamente simbolica ora concretamente manifesta; ma in generale il lessico con cui il narratore racconta del rapimento si denota come altamente espressivo. Basti l'esempio:

Era già notte avanzata – un fitto buio oscurava l'orizzonte, che di quando in quando aprivasi con una striscia di fuoco ad illuminare

⁴⁵³ Dedicando pure un breve passo agiografico alla storia del Santo (Ivi, p. 22).

⁴⁵⁴ Ivi, p. 19.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 21.

⁴⁵⁶ Ivi, p. 25.

⁴⁵⁷ Ibidem.

l'immensa oscurità, che tosto ritornava più densa e profonda. – Un vento di scirocco dominava fischiando orribilmente sulle imposte; un sordo e cupo rombo tuonava spesso, mentre una leggera pioggia respinta dal soffio del vento batteva nelle vetrine ed era cagione di un bizzarro scroscio. Il paese deserto – la natura vestita di luttuosa gramaglia – regnava un eterno silenzio!⁴⁵⁸

Non c'è scampo per Teresa e Antonio dalla violenza del Damerino, che, postosi alla testa di «uno sciame di bricconi»⁴⁵⁹, «nell'ebbrezza d'insano delirio, mal si arrese al potere della virtù»⁴⁶⁰ esercitata dai suoi perseguitati. Qui si interrompe bruscamente il resoconto dei fatti che han per protagonista il Damerino Gabriello e ha avvio, dopo lunga attesa, il romanzo di Masaccio: lo avevamo lasciato, oltre vent'anni addietro, sul brigantino che da Marsiglia dirigeva a Licata; lo ritroviamo adesso occupato in loschi e oscuri traffici (la sua prima caratterizzazione non ha disatteso le aspettative):

[...] in superba attitudine sedea Masaccio, quasi gigante sopra un pugno di uomini, con berretto nel capo, da cui scappavano lunghe trecce di biondi capelli. – Un largo cinto affibbiato ai fianchi stringea la lama di un elegante pugnale, nella di cui impugnatura intarsiata di fili di oro, egli spesso portava la sua mano in segno di sfida.⁴⁶¹

Se non è il ritratto dei bravi, poco ci manca: Linares, in questo passo che è un evidente calco manzoniano, stilizza la vanità spettacolare e la vuota baldanza propria dei ribaldi e dei malavitosi di cui vuol tracciare la storia morale; poco importa se ricorre ad una raffigurazione vagamente *retrò* (è trascorso da un secolo il tempo de *I Promessi*), anzi tanto meglio: perché fa di Masaccio una personificazione del malaffare di ieri e di oggi, aggiungendo un elemento ulteriore ai fini moralistici del racconto.

⁴⁵⁸ Ivi, p. 26.

⁴⁵⁹ Ivi, pp. 26-7.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 28.

⁴⁶¹ Ivi, pp. 31-2.

Nello sperduto feudo di Falconara, luogo di «strane leggende, fatti terribili, storie piene d'orrore»⁴⁶², Masaccio architetta, insieme ai fidi Giacomo Fatuzzo e Carovana, il furto di un grosso carico di bestiame, da imbarcare poi alla volta di Malta. A questo punto l'autore, che già aveva sospeso il tempo della narrazione per raccontare di questo misterioso sito e delle storie che la *vox populi* vi aveva costruito intorno, con dislocazione sincronica sposta l'attenzione su un altro personaggio centrale dell'intreccio, di cui era stata data anticipazione in prefazione.

Mentre si fatte scene di segrete ruberie avvenivano in Falconara, in città in un magnifico stanzino un severo personaggio, nobile agli alti, imponente su tutto, stava seduto da presso una scrivania di mogone, su cui sembrava meditare un pensiero. – Nella sua larga fronte sta scolpita la nobiltà del suo animo, nel suo portamento la gravità di un uomo di carattere, vero germe di un'anima generosa franca ed umana.⁴⁶³

Il lettore ha già intuito che si tratta del Cavalier Luigi, fiero oppositore della prepotenza, del sopruso e d'ogni forma di oppressione (dai privilegi derivanti dagli antichi principii aristocratici agli abusi baronali). Vero e rifulgente esempio di virtù cittadina, incarna dunque il ruolo dell'antagonista del protagonista in negativo della vicenda, Masaccio:

[...] ho mirato Masaccio infangarsi di dominio, gavazzare a suo talento sopra i miseri vassalli, che opprime con ogni verso. – Un senso d'orrore in verità m'assale quando rimembro lo stato di questi cittadini sofferenti, mesti, malmenati con duro capriccio. – E mentre osservo pochi tristi, fatti arbitri del dominio, trastullarsi ne' sollazzi e nelle domestiche esultanze, vedo poi un orribile contrasto, il popolano che geme, che serve da schiavo suo malgrado, senza un raggio di speranza. – E vuoi tu, ch'io soffra in pace sì fatta orribile condizione, che degrada la specie umana?⁴⁶⁴

⁴⁶² Ivi, p. 31.

⁴⁶³ Ivi, p. 33.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 36.

Nelle vibranti parole del Cavaliere, scandite dall'insistenza sulle note dell'«orrore» e dell'«orribile», c'è non soltanto lo sdegno per la condotta delittuosa di Masaccio e altri consimili, non semplicemente la partecipazione alla sorte dei popolani oppressi e pure privati del conforto della speranza: c'è pure un'aspra veemente condanna nei confronti della classe nobiliare (quella cui appartiene Eraldo per intenderci) che inganna il tempo in sollazzi e feste, preferendo ignorare le disumane condizioni di vita prodotte dalla divaricazione sociale.

Alla retorica idealista e vagamente utopica del Cavaliere («V'è mai forza od impero fondati sull'ingiustizia?»⁴⁶⁵) si oppone il più concreto motto di Masaccio («uno più uno meno non importa, purché la pace non mi venga meno»⁴⁶⁶), che riporta alla storia di Cecco, raccontata in analessi con echi marcatamente goticheggianti, reo di aver provato ad opporsi alle sue angherie e perito per mano di Pieraccio, «strumento feroce di Masaccio»⁴⁶⁷. Il buon Luigi ha già posto una volta i bastoni tra le ruote a quella masnada di briganti e per questo si progetta di ucciderlo: non basterà a salvargli la vita l'interessamento di Giovanna, compagna di Masaccio, «trastullo turpe dei suoi neri capricci»⁴⁶⁸, e l'intervento di Giorgio, l'amico fedele che la confortava delle turpitudini cui l'altro la degradava.

La già ampiamente osservata tendenza ad incedere in lunghe digressioni storiche impone anche in questa circostanza a Linares un allontanamento dalla narrazione: dettato non tanto dall'esigenza di provvedere ad

⁴⁶⁵ Ivi, p. 37.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 43.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 38-9. La rievocazione retrospettiva di questi accadimenti è tutta giocata su elementi come «un fitto buio», «un fischio di vento», «un uomo nero nero», «un fantasma», che si reiterano, quasi per gemmazione, due o più volte nello spazio di poche righe, con effetto di dilatazione della tensione narrativa: «oscure tenebre», «quel vento diabolico», «l'uomo dalla figura nera», «il nero spettro», fino al silenzio finale.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 47: c'è qui un catalogo esplicativo del sadismo masaccesco, delle truci mostruose torture che soleva mettere in atto ai danni di Giovanna, spesso sotto l'esaltazione del vino e della crapula. È un capitolo che arricchisce di particolari crudi, bestiali, la ferocia del personaggio.

un'impalcatura che contemperì i necessari espedienti di accrescimento della *suspence* (il lettore è stato informato in avvio che il Cavaliere morirà), quanto piuttosto dalla volontà dell'autore di tener fede a quella promessa iniziale di proporsi in atteggiamento «da storico».

Così, prima di conoscere la fine cui Luigi andrà incontro, il lettore si imbatte in una nuova ampia cornice sulla storia di Gela, tenuta in pregio da tutti i dominatori dell'Isola, sulle cui macerie sorse Licata, «granaio della parte meridionale di Sicilia»⁴⁶⁹, ripetutamente «oppressa dalle invasioni de' barbari musulmani»⁴⁷⁰ e dalle scorribande dei pirati del Mediterraneo: proprio su una di queste Linares sofferma l'attenzione, con una narrazione che dobbiamo presumere retrospettiva rispetto al tempo di Masaccio, ma che rappresenta un anello di congiunzione con il presente dei tempi dell'autore.

Era dunque uno di questi giorni che raccontiamo. – Non appena spuntava l'alba, e due cittadini vestiti a nero con tamburo battente, annunziavano al popolo esser prossimo l'assalto de' pirati.⁴⁷¹

Linares passa qui in rassegna, con tono di convincente realismo, la battaglia ingaggiata dai licatesi a difesa della propria città:

Un disordine così popolare ad ora insolita chiamato avea molta gente, che trepidante si affaccendava, si accalcava nella piazza del ponte, ove la turba ognor più crescente ingrossava, fremeva, tumultuava. — Voci di terrore, plorati di donne, gemiti di fanciulli, parole di minaccia e di coraggio si udivan dappertutto, mentre il fracasso del tamburo avvertiva i paurosi a fuggire, i forti a star pronti alla difesa.⁴⁷²

⁴⁶⁹ Ivi, p. 55.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 56.

⁴⁷¹ Ivi, p. 57.

⁴⁷² Ibidem.

Tra la folla confusamente in fuga in cerca di un sicuro riparo, l'attenzione dell'autore è captata da uno sconosciuto che si erge a guida della resistenza: «Nel fitto del subuglio grandeggiava un uomo grave nel contegno, dignitoso nell'incasso, facendo animo ai timidi, coraggio ai forti».⁴⁷³ Nulla più è detto di costui: il suo coraggio resta anonimo, perché è sul «fuoco di vero patriottismo» ch'egli è stato capace di infondere al popolo che Linares intende convocare (richiamare) la partecipazione emotiva del lettore: è questo il valore da testimoniare e del quale non disperdere l'insegnamento (qui trova legittimazione una possibile sovrapposizione con il 1856).

Chiusa questa parentesi storica, si torna a personaggi ben noti: Giorgio avverte Luigi dell'attentato che gli si prepara, ma questi lo ignora, cadendo «vittima della sua ostinazione»⁴⁷⁴. Con immediata prolessi, il narratore rende noto come «gli empì scherani non isfuggirono alla tremenda giustizia di Dio. Un mese dopo, annegavano ne' profondi vortici del canale di Malta, ove avevan riparato come a sicuro scampo»⁴⁷⁵. La punizione per i colpevoli è possibile solo in ottica ultraterrena, le istituzioni fisiche preposte all'esercizio della giustizia essendo limitate da un sistema legislativo farraginoso bacato e per di più incline al malcostume, del quale è proposta una serrata analisi nel capitolo XI (titolato appunto «La giustizia») con relativo confronto con le leggi del tempo dell'autore:

[...] le leggi che di que' tempi imperavano in Sicilia, lasciavan modo a colpire il reo colla sola forza delle prove indiziali senza più. Per questo i magistrati cacciavano fuori condanne, prigionie, esili, severi giudizi fondati su questi soli criteri, quando tacevano le chiare prove di fallo. – Questi procedimenti, che sotto l'attuale sistema legislativo, così ragionevole e umanitario, son tenuti da nulla, aprivano allora il varco a' più gravi giudizi, alle sentenze capitali. – Tali erano le istituzioni, onde la giustizia sentenziava su' destini degli uomini! Ma

⁴⁷³ Ivi, p. 58.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 66.

⁴⁷⁵ Ibidem.

le leggi senza i costumi son nulle; e questo regime, sostenuto da' tempi, o colpiva alla cieca, oppure lasciava impunte le più gravi colpe dell'umana famiglia.⁴⁷⁶

Masaccio naturalmente la fa franca: «Ma se il tristo secolo il volle impunito, pur noi vedremo di che morte e' si morisse»⁴⁷⁷, aggiunge Linares anticipando nuovamente eventi futuri: lo ritroveremo, infatti, nelle scene a venire in preda ad una vera crisi di coscienza, sfigurato, tormentato dal rimorso.

Facendo leva su un patto narrativo sempre più stringente, il narratore vira su vicende apparentemente irrelate a quelle sin qui seguite:

Lasciamo per poco queste scene d'afflizione, e penetriamo in altri avvenimenti che hanno stretto rapporto col mio racconto. Questi particolari, sebbene a primo sguardo apparissero estranei, puro presentano un legame così intimo, che dobbiamo seguirne l'andamento per dare sviluppo e poscia finimento alla catastrofe. Essi non sono vaghi incidenti, bensì piacevoli digressioni onde avviarne lo intreccio, lo interesse, lo scopo – e perciò i lettori ci seguiranno senz'altro in queste curiose vicende, che han tanta parte nel mio racconto.⁴⁷⁸

È così introdotto il personaggio di Gemma, compagna di Elmerico, per il quale ha abbandonato la famiglia e la terra natia, appartandosi in una modesta casupola di campagna nei pressi di Licata:

La passione per Elmerico avea colà trascinata Gemma, che cesse all'incanto della seduzione. Figlia di ottimi genitori, nata nella Romagna, qui venne per vicende assai strane e bizzarre. Virtuosa in tutto, ella provò i bei passatempo, e le delizie lusinghiere del gran mondo.⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ Ivi, p. 69.

⁴⁷⁷ Ibidem.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 71.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 73.

E strane e bizzarre saranno pure le avventure che di lì a poco vedranno protagonista Gemma, la cui storia si intreccia a quella di un personaggio i cui fili l'autore ha lasciato diversi capitoli addietro e che adesso riannoda alla narrazione.

Lasciata la dimora di campagna per una più agiata sistemazione in città (i movimenti nello spazio dei personaggi assumono ancora una valenza significativa nell'impalcatura del racconto), Gemma attira le attenzioni del Damerino cedendo alle sue lusinghe (l'esatto opposto di quanto aveva fatto Teresa) e compromettendo la virtù attribuitale dall'autore in una «segreta ed occulta [...] tresca amorosa»⁴⁸⁰. Quasi gli si addicesse per retaggio familiare il motto di Masaccio, decreta l'eliminazione di Elmerico, colui che gli impedisce di godere a pieno della passione per Gemma, affidandola alla mano armata dei soliti Giacomo, Fatuzzo e Cecco. A dispetto dei «paffuti mustacchi»⁴⁸¹, altro tratto palesemente bravesco, a questi mancherà il cuore di perpetrare l'«orribile»⁴⁸² delitto e insceneranno un finto assassinio.

Giungiamo ora agli ultimi due capitoli del racconto, scanditi ancora dall'elemento della fuga: Gabriello sottrae una consenziente Gemma al tetto coniugale (una sorta di variante del rapimento) e nottetempo i due fuggono verso nuove avventure: «L'amore per lui era un bisogno di ingolfarsi in drammi romanzeschi»⁴⁸³, scrive Linares. È un passaggio che tradisce una componente metaletteraria: come dire che nel Damerino la vita si fa arte, la realtà segue le mode letterarie, e la narrazione, rifacendosi a siffatta realtà, finisce per risolversi nel romanzesco.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 77.

⁴⁸¹ Ivi, p. 84.

⁴⁸² Nel breve dialogo tra i tre uomini, il termine si ripete ben tre volte (Ivi, p. 83).

⁴⁸³ Ivi, p. 87.

Che si aderisca o meno a questa lettura, resta il fatto che la coppia Gabriello- Gemma (che del Damerino è l'alter ego al femminile)⁴⁸⁴, dà vita ora ad un ultimo capitolo tutto esemplato sul genere d'avventura: li ritroviamo insieme dapprima a Malta, quindi a Tunisi, invischiati in sordide vicende. Abbandonato dalla donna, Gabriello si reca infine a Roma, restando metaforicamente catturato dalle sue meraviglie artistiche⁴⁸⁵, prima di finir davvero catturato per usurpazione di divisa militare e rinchiuso nel carcere di Palermo.

L'epoca in cui il Damerino fu serrato in carcere era assai torbida e procellosa. – Scoppiava in Sicilia una fiera tempesta, che sovvertì i popoli, i quali ciecamente si diedero a tutti gli eccessi propri di una gente esaltata, inferocita; e Palermo, regina dell'Isola, in pieno scompiglio, offriva un quadro di disordine, di popolari concitamenti. – Ivi accorrevano i faziosi per farsi scempio d'iniquità, ivi l'ingorda ciurmaglia rotta ad ogni freno, avversa ad ogni legge, ad ogni civile ordinamento, tumultuava, minacciava, inferociva.

Migliaja di milizie però occupavano le campagne, pronte all'esterminio di un popolaccio insano disordinato, guidato da fini perversi; e grossi pezzi d'artiglieria tuonavano, minacciando rovina sul popolo. Intanto le prigioni in quel trambusto furono disserrate, un'empia ciurmaglia evase dall'arsenale, sitibonda di predare, e di darsi a tutti gli eccessi di un furore scioperato.⁴⁸⁶

Come Renzo tra i tumulti di Milano, così Gabriello entra nel vivo Storia, trovandosi coinvolto nei disordini di Palermo (dobbiamo presumere per via delle precedenti indicazioni che si tratti di quelli giacobini di fine Settecento, sebbene le scene che Linares descrive si addicano piuttosto ai

⁴⁸⁴ Anche lei «[...] bersaglio d'intrecci amorosi stranissimi» e di «bizzarre avventure che offrir potrebbero soggetto a romantiche descrizioni», vaga in lungo e in larga per l'Europa prima di finire in Palermo «riformando i suoi costumi nella solitudine» (Ivi, p. 92).

⁴⁸⁵ Gabriello visita il Pantheon, San Pietro, i Musei Vaticani, ammira i Raffaello e i Michelangelo presenti nella città Eterna e frequenta pure «il magnifico studio di Canova, il più grande scultore italiano» (Ivi, p. 93): se consideriamo che Canova si trasferì a Roma nel 1781, fermandovisi fino al 1815, quando su incarico di Pio IX si spostò a Parigi, otteniamo conferma da quest'indicazione della credibilità della datazione proposta in merito all'inizio e alla durata della vicenda (che abbiamo in precedenza riportato al 1796).

⁴⁸⁶ Ivi, pp. 93-4.

moti carbonati del 1820): «la gente esaltata, inferocita» di questo passo di Linares sembra modellata sull'esempio del popolo imbestialito descritto da Manzoni nel capitolo XII de *I Promessi Sposi*, così come il «popolaccio insano, disordinato» ricorda da vicino il «fondaccio [...] del tumulto» delle prime battute del capitolo XIV. Il ritratto che emerge che da queste pagine così come dal racconto in genere è di una società, dominata dalla violenza (variamente declinata) un po' a tutti i livelli, dalle classi agiate a quelle popolari.

Gabriello, che ha beneficiato della presa delle carceri, muore tra i colpi d'artiglieria; l'ultimo sguardo che incontra prima della fine è significativamente quello di Elmerico (un autentico *coupe de théâtre* con cui l'autore, nel rispetto della tradizione della letteratura popolare, provvede alla distribuzione dei premi e delle pene). Ma per i personaggi del racconto, tutti protagonisti in negativo, anti-eroi, è negata la possibilità della redenzione ed essi non possono che finire i loro giorni che da derelitti: così, dopo il Damerino, l'autore, avviandosi a «sciogliere la rea matassa»⁴⁸⁷, riferisce della «fine mostruosa» di Masaccio, «degnà di un uomo carico di colpe, lordato di sangue»⁴⁸⁸, mentre l'epilogo è lasciato ai di lui compagni, che per sfuggire alla punizione del carcere, si dà alla più «sozza crapula» prima di «finire col suicidio una vita scellerata»⁴⁸⁹.

⁴⁸⁷ Ivi, p. 95.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 96.

⁴⁸⁹ Ibidem.

APPROFONDIMENTI TESTUALI

AT4 “Per via del falso il ver”: amor di patria e anticlericalismo nel *Lamoricière Pio IX Antonelli. Romanzo storico contemporaneo* di **Benedetto Castiglia**

Il *Lamoricière Pio IX, Antonelli*, volumetto del 1860 a firma Benedetto Castiglia, poliedrico intellettuale palermitano noto alle cronache coeve, non solo isolate ma anche nazionali, per la propria attività in ambito pubblicitario e politico, si segnala sin dalla copertina per la sua portata di attualità: *romanzo storico contemporaneo*, recita il sottotitolo, un dato tutt'altro che secondario, perché dice di una pratica testuale, osservabile in molta narrativa siciliana secondo-ottocentesca, in cui la storia tende sempre più ad annullarsi con la realtà, rispondendo alle attese socio-antropologiche della nuova classe sociale borghese.

In linea con i tempi, l'opera è pervasa anche di aspetti mutuati dalla letteratura popolare e feuilletonistica, ma prima di provvedere ad un'analisi di queste intersezioni (e delle tensioni che ne scaturiscono sul piano narratologico) non sarà ozioso un accenno alle vicende biografiche dell'autore, che delineano i tratti di un intellettuale appassionatamente partecipe alle vicende del proprio tempo: Castiglia è scrittore che non esita ad impugnare la penna come imbracciasse un'arma e a combattere sul piano che più gli è congeniale, quello della cultura, una battaglia parallela e complementare alle battaglie risorgimentali per l'affrancamento dalla dominazione borbonica, l'affermazione delle libertà costituzionali e, naturalmente, il raggiungimento dell'Unità nazionale⁴⁹⁰.

⁴⁹⁰ Nato nel 1811 a Palermo, ove compì gli studi di giurisprudenza, Benedetto Castiglia esercitò la professione di avvocato, alla quale però preferì presto l'attività di pubblicista e di saggista; animato da interessi di ordine letterario e filosofico, si segnalò per alcuni studi sul teatro, sui

L'esperienza de "La Ruota", in particolare, cui Castiglia aderì dalla fondazione fino alla forzata soppressione⁴⁹¹, rappresenta un momento rilevante all'interno del percorso che avrebbe portato l'autore alla pratica del romanzo, sia perché è possibile rintracciare *in nuce* quella poetica

progressi della lingua italiana e sulla Commedia dantesca (di cui esaltò l'universalità e il significato metatemporale dell'amor patrio); frequentò gli ambienti culturali che ruotavano intorno a Francesco Paolo Perez e Domenico Scinà, abbracciando l'empirismo e il razionalismo illuministici di Romagnosi e assumendo posizioni fermamente anti-rosminiane; rimase affascinato a tal punto dal sistema filosofico vichiano da concepire l'idea di riscrivere la *Scienza nuova*; il 28 novembre 1842 presso il Teatro Carolino di Palermo ebbe luogo la prima della *Medea*, melodramma tragico in tre atti di Benedetto Castiglia, portato in scena da Giovanni Pacini. Tra il 1840 e il 1842, cooperò, unitamente al fratello Gianbattista, al progetto riformatore del periodico "La Ruota". Nel 1848, divenuto deputato del Parlamento siciliano tra i liberali, pubblicò numerosi scritti in favore del mantenimento dei principi costituzionali. Fallita la rivoluzione e restaurato l'ordine borbonico, lasciò Palermo prima per Parigi e poi per Milano, dove continuò l'attività di giornalista, scrivendo per diverse testate e fondando nel 1859 la rivista «Il Momento». Proclamata l'Unità d'Italia, raggiunse l'apice della carriera politica con l'elezione a deputato al Parlamento nazionale.

Appare utile riportare alcuni giudizi su Castiglia: G. COTRONEO, nel saggio *Trittico siciliano (Scinà, Castiglia, Di Menza)*, Roma, Cadmo, 1985, p. 12, lo definisce come «uno dei personaggi più bizzarri del secolo scorso»; R. ROMEO, ne *Il Risorgimento in Sicilia*, Bari, Laterza, 1973³, p. 257, «uno degli ingegni più vivaci del tempo»; per F. BRANCATO, che ne scrive in *Vico nel Risorgimento*, Palermo, Flaccovio, 1969, p. 143, fu «uno dei più arguti e certo anche dei più bizzarri poligrafi di cui abbondò la cultura isolana verso la metà del secolo XIX»; G. GENTILE, ne *Il tramonto della cultura siciliana*, Firenze, Sansoni, 1963², p. 70, insiste sul suo «bizzarro ingegno»; il profilo più completo si deve a G. PITRÈ, in *Appunti inediti di Giuseppe Pitrè su alcuni illustri autori siciliani*, «Il Pitrè. Bollettino del Museo etnografico. Pitrè e annessa Biblioteca», II (NS), 5, 1975, p. 4: «Benedetto Castiglia, uomo d'ingegno non senza vigore, ma privo di misura, di criterio e di solida dottrina, [...] trattò d'ogni cosa, ma in nessun campo lasciò orma profonda di sé. Tuttavia fu di quelli che in Sicilia, innanzi il 1848, agitarono le menti, e il linguaggio apocalittico e la persuasione, trasfusa in altri, di esser banditore di nuova dottrina, gli fecero molti ammiratori».

⁴⁹¹ La rivista, con in mente il fulgido modello offerto dall'Antologia di Viessesux, propugnava una visione della letteratura quale strumento operativo dell'agognato rinnovamento sociale e politico, con un'apertura significativa al panorama culturale europeo: assegnando all'intellettuale il compito romantico di «funzionario» della collettività ed inserendosi in quel clima culturale di generale malcontento e insofferenza nei confronti del governo di Napoli, accolse una viva polemica indipendentistica antiborbonica, articolata su posizioni di diverso ordine (da quelle liberali di Scordia, favorevole ad un modello politico ispirato al parlamentarismo inglese, a quelle sostanzialmente radicali di Castiglia, Ferrara, D'Ondes Reggio, Amari, favorevoli alla sovranità popolare e al suffragio universale). La sua soppressione, ordinata dalla polizia, ad appena due anni dalla fondazione, fu dovuta ad un articolo che sulla scorta dell'opera *Un periodo delle Istorie siciliane del secolo XIII* (1842) di Michele Amari, predicava l'attualità della guerra del Vespro, propugnando tra le righe una nuova insurrezione popolare. Sulla vicenda del periodico si veda più approfonditamente M. SACCO MESSINEO, «La Ruota» e la cultura siciliana pre-risorgimentale, in Ead. (a cura), *La Ruota (1840-1842)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975, pp. 19-68.

dell'impegno e quella fede nella funzione civile della letteratura che avrebbe caratterizzato le opere successive, sia perché la rivista fu sede di un'accesa polemica – di stampo ghibellino e in chiave democratica – contro intellettuali e politici di Francia come Thiers e Guizot, personaggi che entreranno nell'intreccio del *Lamoricière Pio IX*, Antonelli.

Su alcuni dati occorre soffermarsi: è quanto mai significativo che la stesura del romanzo avvenga proprio nel 1860, mentre i Mille al seguito di Garibaldi combattevano per la liberazione della Sicilia. Tra quei Mille, per altro, era anche il fratello di Castiglia, Salvatore, comandante di una delle due imbarcazioni salpate da Quarto alla volta di Marsala nella notte tra il 5 e il 6 maggio di quell'anno e valoroso combattente nella battaglia di Calatafimi, così da meritare la stima di Garibaldi che, al ritorno a Palermo, lo nominò comandante generale della Marina siciliana⁴⁹².

Il *Lamoricière Pio IX*, Antonelli, «scritto in sei giorni colla febbre di antiche speranze nella certezza della prossima redenzione» – come chiarisce lo stesso Castiglia nella dedica che accompagna la prima edizione e che riporta la data del 20 maggio 1860 – è dunque frutto indiscutibile della

⁴⁹² Il riferimento a Salvatore Castiglia si ritrova in numerosi resoconti memorialistici dell'impresa dei Mille: G. GARIBALDI nelle *Memorie autobiografiche* [1871-72], Firenze, Barbera, 1920, p. 335, scrive: «Crispi, Lamasa, Orsini, Calvino, Castiglia, gli Orlando, Carini, ec., tra i Siciliani, furono fervidissimi per la impresa [...]»; e successivamente (p. 337), ci informa che «Due vapori, il *Lombardo* e il *Piemonte*, comandati il primo da Bixio e il secondo da Castiglia, [...] nella notte tra dal 5 al 6 maggio uscivano dal porto di Genova, per imbarcare la gente che aspettava, divisa tra la Foce e Villa Spinola». Ancora, compare a più riprese in G. BANDI, *I Mille*, Firenze, Parenti, 1955 (l'opera fu pubblicata a puntate sul «Telegrafo» e poi in volume nel 1903); È interessante notare come Bandi confonda i due fratelli Castiglia, al punto da scrivere: «Bixio, destinato a comandare il *Lombardo*, e Benedetto Castiglia destinato al comando del *Piemonte*, furono precisi a rigor d'orologio, e alle nove in punto saltarono con un buon codazzo di gente sui due vapori e se ne fecero padroni» (p. 47). La notizia della partecipazione alla battaglia di Calatafimi, oltre che comparire in diverse fonti storiche, si può desumere da G. C. ABBA, *Da Quarto al Volturmo. Notarelle d'uno dei Mille* [1880], Bologna, Zanichelli, 1933, pp. 77-8; Abba racconta un episodio accaduto il 21 maggio, pertanto successivo a Calatafimi, mentre i garibaldini procedevano alla volta di Palermo: «Così sentimmo sussurrare, arrivando a un punto, dove un viluppo d'uomini si affacciava con corde e stanghe. Volevano tirar su da un pantano quella colubrinaccia sciagurata che portammo da Orbetello. [...] In quel gruppo v'era il Generale, vi era Orsini, vi era Castiglia, occupati a far portare a dorso d'uomini tutta la nostra artiglieria. Udi il Generale incaricare Castiglia di provvedere al trasporto di quella roba, a qualunque maniera; poi il gruppo si diradò, e tornammo a camminare per quelle tenebre». Sulla nomina a comandante generale della Marina siciliana, la fonte di riferimento è l'Archivio Biografico del Comune di Palermo.

volontà dell'autore di partecipare con il proprio contributo agli avvenimenti di quella particolarissima stagione.

Conferma ulteriore proviene da un documento, posto a margine del testo, che riproduce l'atto di denuncia, formalizzato presso il Tribunale Criminale, nei confronti del Governatore della Provincia di Milano, Cav. Massimo Tapparelli D'Azeglio, per aver proibito la lettura pubblica dell'opera, stabilita dalla Società di Istruzione Popolare della città nei giorni 20, 21, 22 maggio con l'intento di accrescere le questue per la spedizione di Garibaldi in Sicilia⁴⁹³. Castiglia ravvisa nel divieto opposto da D'Azeglio all'iniziativa non già un'azione giustificata da fini politici ed insinua piuttosto che possa trovare motivazione in antiche beghe personali:

Il sig. Governatore Massimo d'Azeglio ha antichi rancori contro il sottoscritto. Nel 1842 in Palermo nel giornale la Ruota, di cui il sottoscritto era il Direttore, un articolo fu pubblicato sul romanzo del sig. Azeglio – I Paleschi e i Piagnoni – in cui col Varchi e col Segni alle mani si volle provare che la storia della caduta di Firenze, pigliata tal quale è narrata dagli storici contemporanei, era più poetica del romanzo del sig. d'Azeglio. L'articolo era sottoscritto «Benedetto Castiglia». Da allora il sig. d'Azeglio non ha perdonato a Castiglia. Inutilmente Castiglia per la patria perdeva tutto e diveniva esule. Il cav. d'Azeglio non gli ha potuto mai perdonare quel delitto di lesa amore proprio⁴⁹⁴.

A distanza di pochi mesi dalla prima edizione, pubblicata a Milano presso la Libreria di F. Sanvito, Castiglia fece stampare una seconda edizione riveduta a Palermo presso l'editore Fratelli Pedone Lauriel, interessante soprattutto per l'aggiunta di una dedicatoria al Generale Garibaldi, nella quale sono rese esplicite le intenzioni del progetto:

⁴⁹³ B. CASTIGLIA, *Lamoricière Pio IX*, Antonelli, Milano, Sanvito, 1860, pp. 137-42.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 140. L'articolo cui si fa riferimento apparve il 1°-12-1841 su "La Ruota", II, 24, pp. 185-9.

Io, umile cooperante, scrollo l'idolo: studio toglia il rispetto della superstizione, il credito dell'ignoranza, la venerazione ipocrita, la credenza egoista.

Il bersaglio è ovviamente il papato di Pio IX:

Resta che il Papa salti; la chiesa si purghi; da chiesa del clero divenga chiesa dei popoli; e sia VERITÀ PRIMA dei popoli, VINCOLO SUPREMO delle nazioni la MENTE UNA, in cui coedificati popoli e nazioni camminano verso la carità, la mutualità, la solidarietà [...].

L'aspirazione alla nazionalità si fonde con il più ampio sentimento di affratellamento dei popoli (sentimento che avrebbe portato, tra l'altro, Garibaldi a combattere per la causa di libertà ed indipendenza di altre popolazioni oppresse da domini stranieri): in questo credo, si marca la contrapposizione tra la religione degli idoli, perpetuata dalla Chiesa del Clero (sempre più lontana dall'insegnamento di Cristo), e la religione del vero, che propugna una Chiesa dei popoli, ispirata e sorretta dai principi di carità, mutualità, solidarietà (questi sì precettati dal Redentore). L'anticlericalismo di cui è intrisa l'opera di Castiglia è attraversato da queste tensioni, nella ferma consapevolezza che il conflitto con la Chiesa di Roma concerne anzitutto i caratteri fondanti della nuova nazione⁴⁹⁵.

⁴⁹⁵ Va senz'altro segnalato che, poche settimane prima della pubblicazione del *Lamoricière Pio IX*, Antonelli, l'autore aveva dato alle stampe un *pamphlet*, questo pure di fiera ispirazione ghibellina, sulla figura e l'opera di Arnaldo da Brescia (B. CASTIGLIA, *Arnaldo di Brescia o l'eresia dei Papi con un indirizzo alla Cristianità*, Milano, Sanvito, 1860). La vicenda di Arnaldo da Brescia, vissuto nel XII secolo, è rievocata quale esempio vivo e fulgido di coraggio antipapista: aveva infatti predicato la rinuncia al potere temporale e il ritorno alla povertà evangelica, rigettato la validità di sacramenti amministrati da un clero non degno, proposto di estendere la predicazione ai laici. I ripetuti attacchi all'autorità ecclesiastica gli valsero la condanna come eretico all'impiccagione e successiva arsura al rogo. Le sue ceneri furono sparse nel Tevere, per impedire che se ne recuperassero i resti mortali. Il reale capo d'accusa non fu la predicazione contro l'abuso delle ricchezze da parte del clero, combattuto ferocemente anche da Bernardo di Chiaravalle, bensì il rifiuto assoluto del potere temporale del Papa e della Chiesa.

Entrambe le edizioni del *Lamoricière Pio IX*, Antonelli riportano poi in copertina l'aforisma «Per via del falso il ver...», ulteriore spia rivelatrice delle intenzioni di cui l'autore investe la propria scrittura: Castiglia, che non è letterato di professione ma di passioni letterarie e civili arde, utilizza il genere del romanzo come strumento di adesione alla causa nazionale (con l'intento demistificatorio di mostrare il lato oscuro delle gerarchie e delle strategie ecclesiastiche, non disgiuntamente dal gesuitismo dilagante tra i politici del tempo, specie di area francese)⁴⁹⁶.

L'impronta di fondo resta quella del romanzo storico risorgimentale, relativamente alla concezione della letteratura come veicolo ideale per la divulgazione degli ideali patriottici e l'incivilimento del popolo (che qui passa attraverso lo sgretolamento di false credenze), così come per l'adozione dell'eterodiegesi (con il ricorso, di chiara derivazione manzoniana, al narratore onnisciente), ma l'ambientazione è coeva, essendo la materia storica cui attinge storia degli eventi accaduti appena qualche mese prima rispetto all'avvio della narrazione: è un'operazione che Castiglia rivendica con forza, posponendo al titolo la formula *romanzo storico contemporaneo*⁴⁹⁷.

La figura di Arnaldo fu riscoperta dai giansenisti lombardi nel Settecento ed esaltata dalla cultura laica dell'Ottocento quale esempio di martirio del libero pensiero. Giovanni Battista Niccolini, indicato da Castiglia in una serie di saggi del 1836 quale personale modello di riferimento (così come Botta e Scinà), l'aveva celebrata, nell'omonima tragedia datata 1843, come quella di un eroe anticlericale vittima dei soprusi di un imperatore tedesco. Castiglia si iscrive dunque nel solco di quella storiografia politica e letteraria di ispirazione neo-ghibellina che fiorì nell'Ottocento e trovò nel laicismo culturale proposto da autorevoli esponenti quali il già citato Niccolini, La Farina, Amari, Emiliani Giudici, Settembrini, un'alternativa rilevante al cattolicesimo risorgimentale.

⁴⁹⁶ Interessante, in tal senso, la scelta degli spazi d'azione: l'intreccio si svolge tra Parigi, centro per eccellenza del gesuitismo della politica, e Roma, centro di quel potere papalino che impedisce il progresso e la modernità. Sulla incidenza e sul significato della spazialità all'interno del romanzo moderno, il modello di riferimento non può che essere F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.

⁴⁹⁷ Si tratta di una soluzione certo innovativa a quest'altezza, se si considera, nella nostra penisola, la resistenza delle forme del romanzo storico classico ben oltre il discrimine lukacsiano del 1848: le prime opere di significativa rottura in tal senso, *Le Confessioni* di Nievo e i *Cento anni* di Rovani, che procedendo per avvicinamento prospettico innestano confini temporali da romanzo

La scelta di una narrazione di tipologia e argomento storico dovette apparire a Castiglia, in ordine alle preoccupazioni che gli premevano, la più opportuna se non addirittura l'unica praticabile: il successo di pubblico, che aveva imposto il romanzo storico come il genere di lettura più frequentato in Italia nei decenni precedenti, conferiva all'autore la legittima speranza che l'opera avesse adeguata circolazione; la possibilità di operare una commistione di elementi reali e fittizi, si mostrava poi quanto mai funzionale nel presentare personaggi ben noti proprio perché appartenenti alla storia del tempo (alla cronaca, in effetti, data l'assoluta contemporaneità degli eventi: la narrazione prende avvio la notte del 1° marzo 1860 e si conclude la mattina del 14 aprile)⁴⁹⁸, in vesti meno note ed onorevoli, ma nondimeno credibili nella labilità del confine di demarcazione tra avvenimenti veri e verosimili.

Gli elementi costitutivi su cui si struttura il *Lamoricière Pio IX*, Antonelli non si esauriscono, però, come già anticipato, negli stilemi del genere storico, ma evidenziano significative contaminazioni con altri generi di largo consumo, dalla narrativa popolare-appendicistica fino a quella gotica e d'avventura. In questa libertà di ricezione e proposizione di modelli diversi, l'elemento storico (storico-politico più precisamente), dominante per tutta la prima parte del romanzo, perde progressivamente centralità quanto più la vicenda volge a conclusione, lasciando crescente spazio al romanzesco: così, aspetti che inizialmente restano sullo sfondo, esibiti piuttosto come segni figurati, nell'incedere dei capitoli conquistano il primo piano, fino a pervadere la scrittura.

Bastino pochi esempi: la narrazione si apre nell'atmosfera fosca, tetra, straniante, di «una notte *glaciale*», con «le lanterne della città [che]

storico al presente (momento in cui si produce l'atto narrativo), appaiono solo a cavallo degli anni Sessanta.

⁴⁹⁸ CASTIGLIA, *Lamoricière, Pio IX*, Antonelli, cit, pp. 5 e 133.

trasparivano a stento e gittavano barlumi pallidi e tetri» e il «digradare di uno strepito scuro più e più perdesesi alla lontana» provocato da quattro carrozze che si avviano sul «lastrico della via cupamente rintonando»⁴⁹⁹; quattro persone non meglio caratterizzate, ammantate anzi di una certa aria di mistero, discendono dalle vetture e si introducono in «una casa delle più nobili di quella via»⁵⁰⁰; dagli esterni dei quartieri e delle vie parigine lo sguardo dell'autore volge rapidamente all'interno degli appartamenti di quella casa per registrare la presenza di una signora seduta ad un tavolo su cui «erano ammonticati in gran quantità, plichi, lettere, biglietti, opuscoli, libri»⁵⁰¹.

È evidente come, sin dall'inizio, Castiglia provveda a disseminare all'interno della narrazione elementi su cui edificare l'impalcatura romanzesca: la disposizione di detti elementi secondo la tecnica della *suspense* sortisce l'effetto di accrescere la tensione narrativa, nulla dicendo in merito all'oggetto della narrazione, ma in un certo senso annunciandone la cifra. Sensazione che si conferma anche ad una prima analisi della caratterizzazione degli interpreti di questo romanzo corale, dominato dalla figura di Eulalia Bred, cui Castiglia concede una descrizione accurata, contrariamente a quanto avviene per la generalità degli altri personaggi, di norma introdotti con pochi tratti:

La signora era in abbigliamento da festa. I suoi capelli nerissimi e lucenti come penna di corvo erano sormontati da due file di grosse perle. Avea le spalle, il petto e le braccia mezzo ignude; un vestito di velluto nero adorno di ricche trine, scarpe di raso a' piedi, braccialetti di smalto contornati di brillanti in su' polsi; cadente sul seno una collana di smeraldi con l'arme di famiglia in rubini.

Un pensiero insistente la invadeva. La sua faccia bruna, i suoi occhi grandi e tigreschi, le sue labbra turgide e rubiconde ad ogni poco si

⁴⁹⁹ Ivi, p. 6.

⁵⁰⁰ Ivi, pp. 5-6.

⁵⁰¹ Ivi, p. 6.

agitavano; ed essa continuava a dissuggellare e a leggere ancora; a quando a quando sorrideva, ed ora mordendosi co' denti le labbra e dimenando il capo mandava cupi stridi⁵⁰².

Il quadro che l'autore restituisce reca il segno dell'inquietudine profonda, della statica agitazione, dell'attesa trepidante: né appare casuale l'insistenza sulle note cromatiche del nero («i capelli nerissimi e lucenti come penna di corvo», il «vestito di velluto nero», la «faccia bruna» e sinesteticamente persino i «cupi stridi») e del rosso (le «labbra turgide e rubiconde», la collana «con l'arme di famiglia in rubini»), che nella loro valenza simbolica rappresentano indubbiamente le dorsali del romanzo⁵⁰³. La descrizione prosegue, nel solco di quest'asse bicromatico, con sottolineature iperboliche e ossimoriche:

i tizzoni del camino erano consunti; i lumi presso a finire. Essa non accorgevasene. Trasportata tra i pensieri, che la lettura di quei fogli le faceva ardere nella mente, non sentiva nè il freddo che la assaliva nè le tenebre che la minacciavano⁵⁰⁴.

A questo punto l'autore, con un artificio volto ad accrescere l'aura di mistero, sposta lo sguardo su un'altra stanza della casa, un salottino, ove intanto erano convenuti i quattro personaggi che aveva lasciato precedentemente in sospenso, sulle cui pareti «si scoprivano ritratti di santi Padri, di Cardinali e di Papi», «un alto crocifisso in avorio» e «armi di casa Borbone, di casa d'Hausbourg, di casa Lorena, del duca di Modena, della

⁵⁰² Ivi, pp. 6-7.

⁵⁰³ Sul rapporto descrizione/narrazione, già codificato da Lukàcs, e sulle peculiarità della descrizione simbolica si veda R. CESERANI, *La descrizione allegorica e la descrizione simbolica: una questione di definizioni*, in F. FIORENTINO (a cura), *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 23-44.

⁵⁰⁴ Ivi, p. 7.

duchessa di Parma, con suvvi tempestato di gemme il triregno pontificio»⁵⁰⁵.

Sovrani e pontefici, politica e religione, fanno il proprio ingresso all'interno dell'intreccio sotto forma dei simboli che ne rappresentano il potere.

La descrizione dell'ambiente sembra preparare la rivelazione che i quattro sono rappresentanti del mondo ecclesiastico («avevano ciascuno in dito l'anello vescovile»): la loro caratterizzazione è speculare a quella della donna, con la preponderanza di tinte scure e fiammeggianti e sfumature denotanti un tormento malcelato.

Eravi in tutti e quattro come una certezza ferale che li contrastava, e non lasciava uscir loro decisa la parola dalla bocca. Una grossa massa di carbon fossile bruciava nel camino e mandava rosse fiamme. In quel piccolo salottino, scarsamente illuminato, la fiamma riverberando su quattro teste immote e su quattro facce rase, faceva un quadro strano, misto di severità e di tristezza⁵⁰⁶.

L'arrivo della donna interrompe la breve discussione nella quale i prelati erano intenti, avente ad oggetto la complessità e la delicatezza della questione italiana sotto il pontificato di Pio IX.

Qui l'intervento autoriale interrompe la successione cronologica degli eventi e sposta l'asse narrativo indietro nel tempo, portando a conoscenza del lettore l'antefatto e rivelando anche l'identità della donna.

A questo punto il lettore ci permetterà di soffermarci per informarlo de' personaggi e metterlo a segno di potere capire con tutta chiarezza le scene che abbiamo loro a presentare⁵⁰⁷.

È l'incursione di un narratore onnisciente con l'estrinsecazione di un patto narrativo che sarà forte per tutto il romanzo, cui segue la dichiarazione,

⁵⁰⁵ Ibidem..

⁵⁰⁶ Ivi, pp. 7-8.

⁵⁰⁷ Ivi, p. 10.

intenzionale programmatica e venata d'un velo d'ironia, delle posizioni politiche dell'autore:

Già egli [il lettore] ha dovuto riconoscere ne' quattro che confabulando aspettavano là la signora, quattro primati della chiesa di Francia.. Il lettore vorrà da sè indovinarne i nomi; il nominarli personalmente importerebbe poco, atteso che i prelati di Francia oggi più o meno son tutti di una pasta⁵⁰⁸.

Il personaggio che ha catalizzato l'attenzione delle prime pagine del romanzo, è invece Eulalia Bred, storicamente non documentato: «donna, in tutti i suoi modi incomprensibile e misteriosa, ma donna, a vista di tutti, di alta mente, di vasta dottrina, di cuore risolutissimo e di attività fulminea»⁵⁰⁹, governa le redini della controffensiva ecclesiastica alle manovre cavouriane e garibaldine, nell'intento di arginare gli effetti della rivoluzione⁵¹⁰; il motto che le viene attribuito, «*morte al mondo nuovo*»⁵¹¹, è la perfetta sintesi dei valori che incarna, erigendosi a baluardo del vecchio ordine costituito: «essa, per la difesa e pel trionfo del papato, era pronta a tutto»⁵¹². Nel prospettare agli uomini di Chiesa gli scenari futuri, «gli occhi di Eulalia divennero sangue e fiamma»⁵¹³, «la sua faccia divenne livida, i labbri sulfurei»⁵¹⁴: il trasmutare dell'aspetto di Eulalia da sembianze luciferine a pallori cadaverici mette nuovamente in scena una simbologia cromatica speculare a quella descritta in precedenza (là il rosso e il nero,

⁵⁰⁸ Ivi, p. 10.

⁵⁰⁹ CASTIGLIA, *Lamoricière, Pio IX, Antonelli*, cit., p. 11.

⁵¹⁰ La narrazione si intreccia alla delicata «quistione italiana», relativa al voto di annessione della Romagna e delle Marche. Interessante notare come, nelle parole degli ecclesiastici, Cavour venga apostrofato allusivamente a mezzo di colorite perifrasi: «il Lucifero di qui», un «Belzebù» dalla «grossa pancia» e dagli «eterni occhiali sul naso» (Ivi, p. 8).

⁵¹¹ Ivi, p. 12.

⁵¹² Ivi, p. 11.

⁵¹³ Ivi, p. 16.

⁵¹⁴ Ivi, p. 17.

qua il rosso e il bianco), che sembra codificare i presagi prima non meglio specificati in preannunciazioni di sangue e di morte.

Era dessa che aveva ideato la colletta del danaro di S. Pietro per tutto l'orbe cattolico; e che aveva eccitato ovunque le predicazioni nelle chiese e dalla parte de' vescovi le pastorali per commo vere e sommuovere a favore della Santa Madre Chiesa le anime di tutti i fedeli. Dopo la pubblicazione dell'opuscolo: Il Papa e il Congresso, vedendo Napoleone III operare di traverso a perdita della potestà politica della Chiesa, era corsa in Inghilterra. A nome della legittimità, della stabilità de' troni e della custodia de' principii fondamentali della società aveva adunato intorno a sè i Torys, e combinato con loro la guerra da farsi co' giornali e colle interpellazioni insistenti e moltiplicate nelle due camere, all'attuale ministero e all'imperatore Napoleone, da Londra era ita a Vienna; da lì, in Hannover, e poi in Baviera, in Prussia. Il motto d'ordine che aveva dato a tutti era: morte al mondo nuovo, e intanto attendere, preparare e concentrare a Roma armi, gente, denari⁵¹⁵.

Il riferimento a personaggi appartenenti alla vita politica e intellettuale di Francia (Cousin, Villemain, Thiers, Guizot, Mignet) produce l'effetto di validare, in certo senso, la storicità della figura di Eulalia, rendendola agli occhi del lettore vera tanto quanto gli altri personaggi e garantendo per conseguenza attendibilità alle sue azioni.

Il carisma, la determinazione, la libertà d'azione e il potere decisionale di cui è investita conferiscono assoluta centralità alla sua figura, assolvendo programmaticamente alla funzione di sminuire l'autorevolezza del Papa e del suo Segretario di Stato, il Cardinale Antonelli, fino quasi a relegarli al ruolo di comparse, di inetti fantocci le cui fila altri muove:

Tutti obbedivano a questa donna: Antonelli, Pio IX, il re di Napoli, i Torys, i legittimisti, gli accademici, l'imperatore d'Austria, i re di Hannover, di Baviera, il partito feudale di Prussia⁵¹⁶.

⁵¹⁵ Ivi, pp. 11-12.

⁵¹⁶ Ivi, p. 12.

La delegittimazione delle autorità non risparmia nemmeno i potentati del tempo; ma è la figura di Pio IX ad essere irrisa a più riprese:

Questa bestiuola di Pio IX per poco non si crede ispirato. Ei dubita di tutti gli spiriti, anco di quello dello spirito santo; ma ei crede ciecamente al suo. Egli ha dunque di quelle sue ispirazioni che talora non combinano colle mie. Io ora sul sì, ora sul no, come capita, insisto; ed egli si ostina. Il mio no è no, e il sì è sì. Ma con Pio IX non si è mai sicuri. Il no di oggi è il sì di domani [...] ⁵¹⁷.

Con queste parole, per di più fatte proferire al cardinale Antonelli, collaboratore di maggiore fiducia del Pontefice, Castiglia dipinge il ritratto, tutt'altro che lusinghiero, di un Papa dilaniato da fortissimi dubbi più che sorretto da incrollabile fede. La ridicolizzazione del più alto vertice della Chiesa di Roma è dissacrante e netta: il messaggio che passa con forza è che Pio IX sia tutt'altro che l'interprete di una politica riformista e liberale, bensì un incerto politicante che assomma «la ferocia del soldato, l'egoismo del prete, la vanità del damerino» ⁵¹⁸.

Nel capitolo più politico del romanzo (il quarto), la figura del Papa uscirà compromessa anche dalle parole di un altro esponente vaticano, Monsignor Merode, questi pure realmente esistito ⁵¹⁹; rivolgendosi a Villemain – uno degli intellettuali e politici d'Oltralpe che, unitamente a Thiers, Guizot, Mignet, Cousin, Veuillot, prende parte all'intreccio – sul progetto da questi

⁵¹⁷ Ivi, p. 20.

⁵¹⁸ Ivi, p. 21.

⁵¹⁹ Pio IX ripose estrema fiducia in Merode, facendone il perno dei rapporti con la Francia del Secondo Impero. Particolarmente conflittuale fu invece il rapporto tra Merode e Antonelli, specie sulle risoluzioni da adottare via via che si stringeva l'accerchiamento del Regno d'Italia e si attenuava la protezione francese: l'arcivescovo belga, sostenuto dai Gesuiti, incarnava le posizioni più conservatrici all'interno delle gerarchie vaticane, mentre il cardinale italiano rappresentava l'ala più moderata e propensa a soluzioni diplomatiche. Differenze, queste, che Castiglia contestualizza all'interno del romanzo, facendo di Merode il braccio destro di Eulalia e ritraendo la titubanza di Antonelli rispetto all'opportunità di lanciare la scomunica (Ivi, pp. 82-8).

avanzato di redigere una *Nuova Dottrina Teologica* in lingua volgare ad uso del popolo, ecco cosa dice l'alto prelato:

Signor Villemain, proprio sei giorni fa, io era nel gabinetto del Papa; e sentite che cosa il Papa disse ad Antonelli, a me e alla vostra e mia cara amica, e amica del Papa, signora Eulalia Bred: «La rovina, disse il Papa, della cattolicità sono queste lingue volgari. Quando la Chiesa vincerà, e vincerà, diceva il Papa, vincerà per Dio e i Santi Apostoli Pietro e Paolo, vincerà ! – quando vincerà, bisogna le lingue volgari si aboliscano. Bisogna tutto il mondo torni a parlar latino. Le lingue volgari fanno tutto il male. [...] I popoli debbono travagliare, ma non debbono capire. Se si vuol Dio e troni, bisogna che ci capiamo solo tra noi, tra nostri, tra pochi»⁵²⁰.

Castiglia insiste nell'intento demistificatorio (avvertito alla stregua di una missione), screditando l'istituzione cattolica dall'interno e instillando il dubbio che i provvedimenti di Pio IX siano di marca eminentemente antiprogressista e antipopolare.

Gli attacchi al Vaticano non si limitano alla figura del Pontefice, ma chiamano in causa anche quella del Cardinale Antonelli, personaggio che appare da subito equivoco ed ambiguo: oltre a tramare alle spalle del Papa per il proprio personalissimo tornaconto, risulta coinvolto (altra coloritura da letteratura di consumo) in una *liaison* di natura amorosa con la Bred, nata al tempo in cui questi era bandito negli Abruzzi. Un'infatuazione profonda, che si lascia intendere ricambiata⁵²¹, anima la donna nei riguardi del Cardinale:

Nel bandito vi era qualche cosa, che se tu da cardinale la avessi smessa del tutto, io per te non sarei che una sguadrinella melensa,... ma lasciamo. La mia fede è stata ardente in te; i miei mezzi ti hanno

⁵²⁰ Ivi, p. 50.

⁵²¹ Ivi, p. 28.

giovato a levarti sublime, e io ti vedo ora pericolante. Dunque son corsa⁵²².

Ciò che muove Eulalia all'azione è qualcosa di più complesso e insieme di più sofferto del fanatismo religioso: è la necessità di un animo innamorato, disposto persino all'annullamento di sé.

Eminenza, non credi dunque che io per te mi gitterei nel fuoco? Non credi che infine tutta la S. Sede, e la Santa Chiesa per me sei tu ?⁵²³

Una caratterizzazione da romanzo di genere che a Castiglia sembrò probabilmente efficace nel conquistare alla lettura una componente femminile, secondo la diffusa opinione che questa fosse più interessata a storie d'amore che ad elucubrazioni politico-religiose.

Infine Lamoricière, altro attore non fittizio delle vicende del tempo; prescelto da Eulalia per guidare con la propria esperienza ed autorevolezza le truppe pontificie a difesa dei territori secessionisti⁵²⁴, si iscrive immancabilmente in questa successione di personaggi subdoli e opportunisti:

Ma, Eulalia, tu sai chi è Lamoricière ? Orleanista da prima, poi repubblicano, ma repubblicano e da allora sempre repubblicano. Quando i Francesi vennero a combattere qui per noi, insieme con Mazzini ei fece un proclama il più rosso tra quanti proclami abbia mai fatto il Papa de' demagoghi. Quando dopo avere rinnegato una prima volta, un uomo ti scende, e si avvanza fino là, ci dee pensare a rinnegare di nuovo, e da rosso come Mazzini, divenir nero come noi, e più di noi.

⁵²² Ivi, p. 23.

⁵²³ Ivi, p. 27.

⁵²⁴ Il Generale Christophe Louis Léon Juchault de Lamoricière assunse il comando dell'esercito pontificio nel 1860, con il compito di organizzare l'opposizione vaticana all'invasione delle Marche e dell'Umbria da parte dell'esercito sabaudo. Sconfitto nella battaglia di Castelfidardo, Lamoricière fece ritorno in Francia; per ringraziarlo dei suoi servizi, Pio IX fece erigere in suo onore un cenotafio nella Cattedrale della nativa Nantes.

E se pure ei volesse, che avremmo noi a farne di un rinnegato di professione ?⁵²⁵

La diffidenza che Antonelli mostra nei riguardi del generale Lamoricière è quella di un politico che la sa lunga: «io so mezzi per corrompere, ma non ne conosco per fare incorruttibili i corrotti»⁵²⁶. Come già Pio IX e Antonelli facile a repentini cambi di bandiera⁵²⁷, Lamoricière condivide non a caso con il Pontefice e il suo Segretario di Stato gli onori della titolazione del romanzo, disegnando una triade che rappresenta – nella visione dei rivoluzionari italiani, che Castiglia condivide e avalla – la parte, insieme più potente e deteriore, della Chiesa di Roma.

La chiave per ottenere i servigi di Lamoricière è rintracciata da Eulalia nella passione, non corrisposta, del «generalissimo» per una giovane signora parigina; se accetterà il comando delle truppe pontificie, se abbraccerà la causa della Chiesa, avrà in premio l'unica donna che abbia mai amato perduto, Evelina Duplessis, introdotta nella vicenda del romanzo a mezzo di una descrizione di inequivocabile valore figurale:

La signora toccava appena i venticinque anni. Aveva chiome castagne tendenti a un granatino scuro, di una gradazione soave. Le ciocche dinanzi le cadevano, dalle due tempie dolcemente profilate, profuse, inanellate, lucenti. Il resto d'è capelli erano raccolti in bel volume entro una reticella di cordicelle di seta miste di un traliccio di oro. Aveva fattezze signorili, avvenenti, delicate. Una fragranza come quasi pur di fanciulla respirava dall'assetto calmo e modesto di tutta la sua persona. Con un cascimiro di Persia gittato sulle spalle e scorrente in due lunghe svolte giù pel seno quasi fino sul tappeto, co' suoi piedi estremamente piccoli nuotanti entro due sandali turchi color rosa, con una sopravvesta bianca, che fresca e finissima contornavasi delicata e precisa sulle sue membra pienotte e rotondette [...]⁵²⁸.

⁵²⁵ Ivi, p. 27.

⁵²⁶ Ibidem.

⁵²⁷ Altrove sarà definito appunto una «banderuola» (Ivi, p. 81).

⁵²⁸ Ivi, p. 33.

Anche in questo caso, come già per Eulalia, l'attenzione riservata alla descrizione del personaggio è tutt'altro che casuale: le due donne, entrambe creazioni della fantasia dell'autore, costituiscono i poli dialettici del romanzo, il conflitto tra bene e male (elemento tipico della narrativa popolare)⁵²⁹.

Ogni particolare del ritratto di Evelina rimanda al campo semantico dell'eleganza, del candore e della gentilezza: il bianco e l'oro sono i correlativi oggettivi di un animo nobile e puro, da cui promana luminosità e grazia. La visita di un uomo, «misto di prete e di soldato»⁵³⁰, disposta da Eulalia, palesa al lettore il ruolo di Evelina:

[...] i delitti fatti per Dio non sono più delitti. Fu delitto l'assassinio di Giuditta, e il tradimento di Debora? Lo fu l'assassinio di Enrico IV? Saria forse delitto oggi l'assassinio di Vittorio Emanuele e di Napoleone III? Noi non possiamo fare queste opere meritorie, perchè oramai noi bestie cattoliche non abbiamo più il coraggio di morire. Ma possiamo co' legittimisti, cogli orleanisti, co' repubblicani, co' Torys, con Austriaci, Svizzeri e e co' Napolitani e altra gente devota alla santa causa, adunare, da tutte parti di Europa, un esercito da ripigliare le Romagne e rafforzare così e salvare il diritto de' troni e il diritto divino nel papa, che ne è il principio e la fonte. Abbiamo bisogno di un generale, che ordini e conduca queste forze, questa nuova crociata nel nome del papa, de' re e di Dio. Non ci è chi possa valere per noi che Leone Lamoricière. Egli per voi darebbe tutto. Dunque tocca a voi a fare l'opera meritoria...⁵³¹

I piani di Eulalia finiscono per stravolgere irrimediabilmente la sua serena e timorata esistenza: da questo momento il tono del romanzo virerà rapidamente verso forme, schemi, situazioni propriamente appendicistici e, attraverso una lunga sequela di subdoli inganni e violenze (in cui

⁵²⁹ Si veda, a tal proposito, R. REIM, *L'angelo e la sirena. Il doppio ruolo della donna nel romanzo d'appendice italiano*, Roma, Armando, 1998, pp. 7-18.

⁵³⁰ CASTIGLIA, *Lamoricière Pio IX*, Antonelli, cit., p. 33. Si scoprirà poi essere Monsignor Merode.

⁵³¹ Ivi, p. 34.

l'espedito della lettera falsificata gioca un ruolo essenziale), Evelina sarà allontanata dallo sposo, il conte Ermanno, condotta e tenuta prigioniera a Roma, esortata all'adulterio nel nome di «questa nuova crociata nel nome del papa, de' re e di Dio». Nel progressivo trionfo del romanzesco, Evelina non è, infine, che l'ennesima discendente della Clarissa richardsoniana, capostipite di tutte le giovani donne pure di cuore che eroicamente resistono alle insidie del male, pagando con la loro stessa vita.

Castiglia ripropone insomma due dei temi che percorrono trasversalmente larga parte del romanzo ottocentesco, quello della persecuzione (sovente ricorrente nelle opere a sfondo anticlericale)⁵³² e quello della seduzione (qui colta nella violenza esercitata da una religione che istiga alla violazione della castità, alla disobbedienza al sacro vincolo coniugale). Il connubio di questi elementi standardizza il tono della narrazione sul livello del patetico, garantendo però alla vicenda l'indispensabile tensione morale. Significativa, in tal senso, la scena dell'incontro con il cardinale Antonelli:

Il cardinale ministro rimase sorpreso, ammaliato. Le fattezze, l'espressione, il guardo, la voce di questa donna, e tra un'aria dimessa dalle lunghe sofferenze una vigoria sana di umori e di vita fecero provare al cardinale una soavità, una delicatezza ignota a lui, in tutta la sua vita. Attratto da quel sentimento si trattenne a lungo con lei, le parlò le parole le più gentili, e la vezzeggiò con maniere tutte festevoli e piccanti. La poverina, benchè quel contegno, massime in un cardinale, in un primate di santa Chiesa, le sapesse di disadatto e di quasi sconcio, pure aveva aperto il pensiero a una illusione, che mentre parlava col cardinale, più e più careggiava: l'illusione di poterlo indurre a una benevolenza sincera verso lei, a una pietà, che oramai dopo tanti patimenti, ella si credeva dovuta da persone che non fossero al tutto nude di umanità⁵³³.

⁵³² Come, ad esempio, nella *Clelia o Il governo dei preti* di Giuseppe Garibaldi. L'opera, successiva al *Lamoricière*, dal momento che reca la data del 1870, muoveva infondo dalla medesima volontà del romanzo di Castiglia, ossia – come lo stesso Generale chiarisce in prefazione – «svelare i vizi e le nefandezze del pretismo».

⁵³³ CASTIGLIA, *Lamoricière Pio IX, Antonelli*, cit., p. 91.

L'illusione, appunto: in questo romanzo non c'è posto per la conversione, per la redenzione, non potendo l'autore ideologicamente acconsentirvi. La malvagità degli uomini di Chiesa, se possibile, si accresce quanto più la vicenda si avvicina a compimento.

Parvele di un subito sorgesse dalle vesti del cardinale un serpente pieno di inganni, e assiderante collo striscio delle sue spire sonanti. Egli era vestito di nero; quel vestito parvele l'abbrustolamento nerissimo di un dannato. Aveva il berretto rosso sulla chierica; quel berretto agli occhi di Evelina si trasmutò nella cresta di un Mefistofele. Aveva le calzette rosse; quelle calzette le ebbero aria di due canne di fuoco. Le pareva vedergli il cuore pieno di vermi, l'anima brulicante di rettili velenosi⁵³⁴.

Le tinte del nero e del rosso percorrono ancora il romanzo, preannunciando lo scacco del male sul bene; Evelina non si piega a questa, come a nessuna delle molte insidie che da più parti le provengono, ma la sua vicenda è inevitabilmente senza lieto fine:

Eulalia aveva saputo la compassione di Maddalena, la partenza immediata de' due sposi. Eulalia, Antonelli, il Papa, Merode, Lamoricière, si erano adunati immantinate; avevano consultato, avevano provvisto !!!⁵³⁵

Le pagine finali sono così macchiate del sangue dei giusti, dei virtuosi: Maddalena Stewart, che aveva avuto ordine di tenere in custodia nella sua abitazione romana Evelina, ma conquistata dalla virtù della giovane sventurata e mossa a compassione ne aveva permesso la fuga,

[...] fu trovata svenata nella sua stanza. Nessuno ne seppe nulla, tranne la polizia cui, la mattina, giunse ordine di far sotterrare, celatamente, nel terreno destinato agli scomunicati, una donna morta

⁵³⁴ Ivi, p. 93.

⁵³⁵ Ivi, p. 134.

nel palazzo di campagna posto in uno de' contorni, che nell'ordine era indicato, di Roma⁵³⁶.

È invece un contadino a rinvenire i corpi senza vita di Evelina ed Ermanno, che inutilmente avevano tentato di sfuggire alla mano armata della Chiesa:

Un povero forese che ha un campicello a dieci miglia da Civitavecchia, levatosi la mattina del 14 aprile, per zapparne un angolo il più lontano, trovò ivi smosso per sei o sette palmi il terreno. Vide, vicino, vestigia di sangue; tentò con la zappa ; senti sotto qualche cosa come molle ; svolse la terra, la scostò anco con le mani. Si trovò sotto gli occhi due teste ; diradò ancora con la mano il terriccio; delle due teste, l'una era di giovane donna, l'altra di giovine signore. Colla zappa rammucchiò di nuovo sopra a quelle due teste la terra, e si ritirò da quel luogo inorridito. Giunto alla sua casipola si sedè, posò la fronte sulla mano, stette pieno di stupore e di brivido. Infine sospirando disse : Mano di Dio !⁵³⁷

La conclusione del romanzo, con la rinuncia a soluzioni consolatorie e l'insistenza su note orrorose, intende mantenere vivo lo sgomento e lo sdegno del lettore, innalzando la vicenda a paradigmatica di una pratica secolare, che nella visione anticlericale dello scrittore, è fatta di sangue, delitti, raggiri.

⁵³⁶ Ivi, p. 133.

⁵³⁷ Ivi, pp. 133-4.

APPROFONDIMENTI TESTUALI

AT5 La storia contemporanea nel racconto: *Dopo il 4 aprile* di Gaspare Morfino

Reca il sottotitolo di *Racconto contemporaneo* il volumetto che Gaspare Morfino pubblicò nel 1861 in Palermo presso l'Officina Tipografica Priulla (ancora oggi esistente), curiosamente censito poi come *racconto estemporaneo* all'interno della *Bibliografia Sicola* che Giuseppe Maria Mira diede alle stampe a tre lustri di distanza, nel 1876.

Manca dunque tra le indicazioni paratestuali quell'aggettivo, *storico*, che consente l'immediata identificazione e associazione all'omonimo genere letterario. La spiegazione è forse da ricercare nel fatto che *Dopo il 4 aprile*, questo il titolo dell'opera, non necessitava agli occhi del suo autore di ulteriori specificazioni: in altre parole, ma è solo un'ipotesi, potrebbe essere sembrata superflua a Morfino una dicitura del tipo «racconto storico contemporaneo», come certo gli parve superflua l'indicazione dell'anno, perché vista la conclamata contemporaneità della vicenda, non poteva che trattarsi del 1860.

La data è di un certo rilievo: il 4 aprile 1860 fu il giorno della tentata insurrezione antiborbonica palermitana, capeggiata da Francesco Riso e Salvatore La Placa, facilmente stroncata dalle truppe del generale Stury⁵³⁸. La portata storica del testo è dunque fuor di dubbio, ma l'insistenza su un'aggettivazione, tanto da parte dell'autore quanto di un bibliografo attento come Mira, che, nulla dicendo in merito a quell'elemento, pone invece l'accento sull'attualità del racconto, è certo notevole, specie se la si intende come dichiarazione esplicita di un distacco forte dai moduli sin lì

⁵³⁸ Cfr. O. CANCILA, *Palermo*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 51-2.

imperanti della narrativa ottocentesca (il che fornirebbe un'ulteriore interpretazione dell'omissione in sottotitolo dell'aggettivo *storico*).

Le questioni qui sollevate trovano per altro il loro omologo se ci si addentra in un'analisi delle dinamiche interne al testo, che inscena e intreccia fino alle soglie del penultimo capitolo le parallele vicende sentimentali di «due amici»⁵³⁹, Carlo Darena e Giorgio De Alberti, secondo le regole convenzionali del romanzo sentimentale: animi che non si risolvono a dichiararsi la reciproca passione, la quale poi è ostacolata da terzi o non approvata dalle famiglie. Agiscono, contestualmente, componenti da letteratura d'appendice, non mancando la figura del persecutore (un moderno persecutore singolarmente interpretato da Marconi, commissario di polizia) né situazioni-tipo come agguati e tentati rapimenti (di cui lo stesso è, per dir così, il mandante) o scene da osteria (con coinvolgimento di personaggi appartenenti agli ambienti malavitosi, che in cambio di favori ottengono protezione dagli organi di polizia).

Un'occhiata alla titolazione dei capitoli esplicita una duplice polarizzazione del racconto: da un lato i capitoli iniziali e centrali (Due amici, Sotto il balcone, Carlo, L'uomo della via Divisi, Emilia, Rosina, Marconi, L'arresto, La Prefettura, L'agguato) con progressiva introduzione *in fabula* dei caratteri e avviluppamento delle tessere del romanzesco, dall'altro i capitoli finali (Un po' di politica, Il 27 maggio) con digressioni di argomento storico e coinvolgimento dei protagonisti nel vivo della Grande Storia, quella con S maiuscola dei fatti che portarono alla presa di Palermo da parte delle camicie rosse di Garibaldi, che pure fa la sua apparizione nel racconto.

⁵³⁹ È questo il titolo del capitolo I.

Era una bellissima sera del mese di aprile 1860 una di quelle sere tiepide e profumate che solo si osservano sotto il purissimo cielo di Palermo.⁵⁴⁰

Nell'*incipit* Morfino chiarisce le coordinate temporali della narrazione (con la specificazione che l'anno cui aveva fatto riferimento nel titolo è il Sessanta) e fornisce le coordinate spaziali: l'azione si svolge interamente nella città di Palermo, colta e restituita con dovizioso riferimento ai nomi delle strade, delle piazze, delle porte, dei giardini, dei palazzi. Si palesa, sin da queste prime battute, la sensazione che l'autore si rivolga ad un lettore che abbia la stessa familiarità che ha lui con quei luoghi e quei percorsi: sensazione che viene corroborata poco dopo, in un passo in cui la condizione lavorativa delle donne, escluse da mestieri che non potessero svolgersi in casa, è definita «una delle tanto strane anomalie della nostra città»⁵⁴¹, per divenir certezza quasi sul finire del racconto, quando, accingendosi con ricorso alla tecnica del flash-back a riepilogare la situazione politica di Palermo nella primavera del 1860, Morfino si dice sicuro che «il lettore la conosce meglio di ogni altro, perché ne fu testimonia oculare»⁵⁴². Allo stesso modo, qualche pagina dopo, disponendosi a raccontare gli avvenimenti relativi alla liberazione della città, afferma:

Non descriverò minutamente al lettore tutta la giornata del 27 maggio perchè naturalmente ne fu testimonia oculare e se non lo fu ne avrà letta la descrizione in qualche storia contemporanea.⁵⁴³

Non sono gli unici casi in cui il lettore viene esplicitamente menzionato e chiamato in causa da un narratore che non si limita a prender per mano il

⁵⁴⁰ G. MORFINO, *Dopo il 4 aprile. Racconto contemporaneo*, Palermo, Priulla, 1861, p. 7.

⁵⁴¹ Ivi, p. 11.

⁵⁴² Ivi, p. 84.

⁵⁴³ Ivi, p. 90.

proprio pubblico ma sembra con esso voler instaurare un dialogo; nel capitolo V, ad esempio, prima di intraprendere una descrizione di Emilia, la giovane per cui batte il cuore di Giorgio, con candida autoironia avverte:

Cerchiamo intanto di fare il suo ritratto abbenchè caro lettore il far ritratti non sia mai stato il mio forte.⁵⁴⁴

E subito dopo aver detto delle fattezze e del modo di vestire, si premura di dissipare i possibili equivoci sul contegno della ragazza, che nelle prime scene del racconto era stata colta nell'atto di richiedere tramite un biglietto un appuntamento a Giorgio:

A tutta prima il lettore si avrà fatto un concetto poco favorevole alla nostra ragazza, nel vedere una giovinetta diciottenne che dà si facilmente un appuntamento ad un bel giovinotto ventenne. Ma io prego il lettore e specialmente le amabili lettrici che sono più inclinate alla maldicenza di non far giudizi temerarii.⁵⁴⁵

Interessante il riferimento alle «amabili lettrici» perché, al di là della considerazione vagamente sessista in cui scivola l'autore, rivela una certa consapevolezza in merito alla tipologia di fruitori dell'opera, confermando inoltre l'esistenza in Sicilia di una significativa componente femminile di pubblico. L'invito alla sospensione del giudizio, oltre che in questa circostanza, ricorre pure nel capitolo VI, dedicato a Rosina, giovane figlia del conte Pieri, divisa tra le attenzioni del cugino ufficiale Osvaldi e un'infatuazione per Carlo, che, dottore in medicina, l'ha salvata dalla morte e ne è segretamente innamorato:

Prego il lettore di non ridere sotto i baffi mentre l'è proprio come ho l'onore di dirgli.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 34.

⁵⁴⁵ Ivi, p. 35.

Quando una giovinetta non ha mai amato, quando insomma il di lei cuore sente per la prima volta i palpiti di un primo amore, allora essa sente bene è vero il bisogno di amare ma resta per un momento dubbiosa non sapendo a chi dar la preferenza tra diversi oggetti che crede tutti degni dell'amor suo.⁵⁴⁶

Ancora, nel capitolo XI, prima di raccontare dell'arresto di Carlo, il lettore è chiamato ad indovinare la reazione del ragazzo dopo aver ricevuto da Rosina «un di lei biglietto dove stava scritta la magica parola « vi amo »⁵⁴⁷»; singolare, infine, il modo in cui si chiude il racconto: dapprima, con rinnovata autoironia lo scrittore prende le distanze dalla possibilità di esser eretto a narratore onnisciente, poi avanza una anticipata *excusatio* nel caso in cui, anziché dilettere, avesse sortito l'effetto di tediare chi l'ha seguito:

Se poi il lettore vuol sapere per qual ragione il genitore di Giorgio pria di morire gli raccomandò questo Marconi, risponderò che non lo so nemmeno io.

Ed ora caro lettore il mio racconto è finito.

Non so se ti ha per poco diletto - Dio lo voglia che sarebbe per me una grande consolazione.

Se poi al contrario ti ha prodotto l'effetto di un sonnifero, allora ti domando mille perdoni assicurandoti se non per altro che questa non era la mia intenzione.⁵⁴⁸

Al di là di questa mossa finale, che suona come una parodia del *topos* rappresentato dal tipico narratore ottocentesco, che della sua storia fa sfoggio di conoscere per filo e per segno gli aspetti più reconditi e talora persino questioni che il lettore mai avrebbe sognato di porgli, è lampante come il narratore di *Dopo il 4 aprile* sia ancora un narratore vocato all'onniscienza, che cede alla consuetudine di profilare dei ritratti fisici e

⁵⁴⁶ Ivi, p. 40.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 53.

⁵⁴⁸ Ivi, p. 100.

morali dei suoi personaggi (quantunque proclami la propria inadeguatezza in tal senso) e di scavare nei loro sentimenti.

Inutile aggiungere che, eccettuata la contemporaneità del racconto, siamo lontanissimi da pratiche scritte informate da istanze più modernamente tendenti ad una rappresentazione oggettiva e distaccata della realtà (solo raramente descrivibili prima dell'avvento del verismo). La diegesi di Morfino è costruita su effetti di sfalsamento dei piani temporali, che con l'utilizzo delle tecniche dell'analepsi, della prolessi e in pochi casi del racconto in simultanea, tende ora ad accorciare ora a dilatare una narrazione la cui durata orientativa è di due mesi.

Quanto ai tratti stilistici dell'opera, Morfino prova ad uscire dalle secche del patetismo dilagante di molta letteratura sentimentale con il ricorso ad una lingua, invero non sempre grammaticalmente ortodossa, che non rinuncia a coloriture lessicali e gergali⁵⁴⁹, che ricorre all'ironia quando rischia di divenire retorica e che si sostiene su un periodare breve, veloce, minimalista nella punteggiatura.

La descrizione dei personaggi suggerirebbe poi il tentativo, non sempre riuscito, di una presa di distanza rispetto alla tradizione della letteratura romantico-risorgimentale:

L'uno di essi mostrava di avere venticinque anni circa, era alto della persona snello e ben fatto. I suoi lineamenti erano assai regolari, vestiva con gusto ma senza ricercatezza. Insomma poteva dirsi alla lettera essere un bel giovinotto. Dal suo esteriore trapelava una cert'aria di dolce malinconia che ognuno avrebbe potuto scambiare per una affettazione di sentimentalismo, ma si sarebbe però ingannato mentre il nostro giovinotto per come mostrava una piccola ruga

⁵⁴⁹ Ad esempio nel cap. X (L'Agguato) si legge di una «bettolaccia lurida e sporca» (p. 75), di un «biricchino di dodici anni» (p. 76), poi più volte apostrofato come «monello» (pp. 77 e 79); e ancora ricorrono le espressioni «fanfaronata» (p. 80), «birbo di monello» (ibidem), «avvinazzato» (p. 82). Nel cap. XI (Un po' di politica) le agitazioni popolari sortiscono «un parapiglia» (p. 86) e nelle parole del governo borbonico i Mille sbarcati a Marsala al seguito di Garibaldi sono «ottocento filibustieri» (ibidem).

verticale che si scorgeva nella sua fronte era dotato di un carattere fermo e risoluto, ed era tutt'altro che sdolcinato. L'altro giovane che stava al suo fianco era un bel brunetto di venti anni bello di una bellezza svegliata ed entusiasta e tutt'affatto opposte a quella del suo compagno.⁵⁵⁰

Ai caratteri di Carlo e Giorgio, Morfino non attribuisce alcunché di eroico o eccezionale, disegnando i ritratti di personaggi comuni, dalle normali fattezze esteriori (in ciò risiede la loro aderenza ai tempi), semplici in un vestire non privo di «gusto» ma distante dai canoni di elegante «ricercatezza». L'amore, però, che qui l'autore sottrae ai meandri del «sentimentalismo» e della sdolcinatezza, è successivamente, nelle parole di Carlo, «una febbre che mi divora, un'idea immobile che mi assorbe e predomina»⁵⁵¹: una divaricazione che sottolinea la ricaduta negli stilemi di tutto un orizzonte di personaggi romantici, tardo-romantici e melodrammatici.

Un diverso marchio lo scrittore sceglie per tratteggiare la fisionomia della contessina Pieri, che, preda di un debilitante male, è introdotta nel racconto con formule da *roman noir*:

Il suo volto era più bianco delle lenzuola che coprivano il suo letto. – Gli occhi semi-chiusi erano circoscritti in una cerchia pavonazza, le sue labbra erano pallidissime. – Appena si sentiva l'alito della respirazione della povera sofferente e se non era l'insensibile sollevarsi del suo seno si sarebbe detto che il suo corpo era cadavere.⁵⁵²

Spiccata originalità denotano, viceversa, le descrizioni dei personaggi negativi della vicenda, a partire dall'equivoco commissario Marconi:

⁵⁵⁰ Ivi, pp. 7-8.

⁵⁵¹ Ivi, p. 11.

⁵⁵² Ivi, p. 20.

All'aspetto sembrava essere un uomo dai quarantacinque ai cinquant'anni, brutto col naso aguzzo ed i capelli increspati. Di statura era piuttosto basso ma quel che gli mancava per lunghezza lo avea ad usura compensato nella larghezza, mentre il nostro uomo era più che adiposo. Dalla sua fisonomia trapelava un non so che di cupo e di minaccioso che aggiunto all' espressione dubbia de' suoi occhi verdastri certamente non dovea formare un insieme molto seducente. Era il vero tipo del lussurioso e dell'epicureo.⁵⁵³

Un ritratto caricaturale che abbina antifrasticamente alla comicità delle adipose rotondità del commissario «un non so che di cupo e minaccioso» e che concorre nell'insieme a sollecitare nel lettore sfiducia, dubbio, sospetto, nei riguardi dei delegati al mantenimento dell'ordine pubblico.

Degno di nota anche il personaggio di Martino, braccio destro del commissario Marconi, che dopo aver provato a procacciarsi da vivere con vari onesti lavori, da quello di stampatore a commesso a fattorino, «non volendo esercitare nessuno di que' mestieracci si applicò alla *nobile professione* del ladro, professione comoda indipendente e divertita»:

Martino era un uomo a trentasei anni, nè bello, nè brutto, nè grande, nè piccolo – era il vero tipo della scaltrezza, meglio della volpe. [...] il lettore poteva vedere compar Martino vestito elegantemente sempre con guanti freschi e cappello a cilindro, che si dava il tuono di personaggio dell'alta società, bazzicare pei caffè, pe' teatri, per le chiese e per tutti i luoghi dove ci fosse folla per cercar di ghermire a qualche povero diavolo l'orologio, la borsa, il braccialetto e che so io.⁵⁵⁴

Il «sugo della storia», per dirla con Manzoni, è presto enunciato: Carlo in breve tempo fa breccia nel cuore della contessina Pieri, che allontana dai suoi pensieri il cugino Osvaldi (reo di averle consegnato una biglietto d'amore destinato ad un'altra fanciulla), ma il loro è un amore in quel momento impossibile per via della differente estrazione sociale (al Conte,

⁵⁵³ Ivi, pp. 24-5.

⁵⁵⁴ Ivi, pp. 27-8.

padre di Rosina, «quel nome di *Carlo Darena* secco secco senza ne anco l'epiteto di cavaliere avanti, gli faceva male all'oreccjo»⁵⁵⁵). Frattanto, Marconi, invaghito di Emilia, la giovane per cui si strugge Giorgio, è disposto a qualunque cosa pur di possederla; si rivolge così al fido Martino, affinché escogiti uno dei suoi piani; Emilia chiede l'aiuto di Giorgio contro il persecutore, finendo per innamorarsene. Proprio quando le due coppie sembrerebbero destinate alla felicità, il duplice arresto ordinato da Marconi ai danni di Carlo (per reati politici) e di Giorgio (il capo d'accusa è il medesimo ma è pretestuoso, serve solo al commissario per levarsi dai piedi il nemico di turno nella conquista del cuore di Emilia) scompiglia le carte in tavola. Carlo finisce detenuto nel carcere della Vicaria, Giorgio (che, nato in Piemonte, è cittadino sabauda e per le leggi vigenti non può esser sottoposto alla giurisdizione borbonica) ottiene il diritto di riparare sulla Maria Adelaide, una fregata piemontese attraccata nel porto di Palermo. Fallisce anche il tentativo di Martino di «rapire» Emilia per consegnarla a Marconi e poi... fa il suo ingresso in scena la Storia.

In effetti, essa aveva fatto la sua apparizione da subito nel racconto in occasione del primo scambio di battute tra Carlo e Giorgio:

- [...] Garibaldi si mette a capo della nostra rivoluzione, viene in Sicilia con soccorsi di uomini ed armi – l'è cosa incredibile
- Infatti Giorgio, rispose Carlo, è incredibile, ma è un fatto che fra giorni si verificherà. Il Comitato mi fece leggere la lettera originale di Garibaldi colla quale promette che fra giorni sbarcherà in un punto qualunque della Sicilia.
- Ebbene, allora secondo me la nostra rivoluzione è vinta.
- [...] Garibaldi è anche appoggiato dal Piemonte, anzi posso dirti ch'è di accordo con Cavour. Aggiungi a ciò che la dinastia borbonica è condannata a perire mentre tra Borbone e popolo non vi può essere accordo possibile.
- Ma bravo quasi quasi mi viene il desiderio di gridar viva Garibaldi.

⁵⁵⁵ Ivi, p. 89.

Il grido di gioia cui Giorgio imprudentemente si era lasciato andare, facendo il verso al *Vive Garibaldi!* di Alexandre Dumas⁵⁵⁶, chiariva da subito l'ideologia che accomunava i due amici, antiborbonici e filogaribaldini, dissidenti e orbitanti attorno al Comitato di liberazione della Sicilia. Ma dopo quest'avvio *in medias res*, la storia si era eclissata per quasi tutto il corso della narrazione – facendo capolino incidentalmente in brevi accenni sugli avvenimenti politici recenti e futuri o *en passant* in episodi che fungevano da espedienti narrativi per condurre innanzi la macchina del romanzesco (come nel caso degli arresti improvvisamente comminati ai danni dei protagonisti) – per poi invadere la parte conclusiva del racconto.

A raccordare queste due sezioni, facendo da collante tra i pregressi fatti del 4 aprile e i successivi di maggio 1860, il narratore aveva inserito dapprima un dialogo tra Rosina Pieri e Carlo, con cui il giovane rivelava all'amata le proprie posizioni politiche:

Abbenchè il popolo sia stato soppresso al 4 aprile pure esso non si è dato per vinto, che anzi è pronto a fare un'altro tentativo, ed una seconda rivoluzione potrà scoppiare dall'oggi al domani – Può anzi dirsi che la rivolta moralmente sia scoppiata perchè è negli animi di tutti – All' esterno poi sembra che la caduta del Borbone sia un'affare [*sic*] deciso, ed in vero Francesco Secondo non potrebbe sperar

⁵⁵⁶ Cfr. A. DUMAS, *Viva Garibaldi: une odysee en 1860*, texte établi, présenté et annoté par Claude Schopp, Paris, Fayard, 2002. Nel 1860 Dumas, difensore e sostenitore dell'Unità italiana, segue Garibaldi impegnato nella spedizione dei Mille, fonda il quotidiano garibaldino «L'Indipendente», che viene redatto in italiano e in francese e di cui è anche direttore. Scrive poi una cronaca dell'impresa delle camicie rosse, *I Garibaldini*, e conclude le memorie apocriefe del generale nizzardo, che pubblicherà l'anno dopo: «Avevo appena messo la parola fine alle mie *Memorie* di Garibaldi; quando dico fine, è chiaro che alludo alla fine della prima parte. Con l'andatura che ha preso il mio eroe promette di fornirmi materia per una lunga serie di volumi! Appena sbarcato, seppi che Garibaldi aveva salpato alla volta della Sicilia nella notte tra il 5 e il 6 maggio» (A. DUMAS, *I Garibaldini* [*Les Garibaldiens*], prefazione e traduzione di Antonello Trombadori, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 1). Si noti come lo scrittore francese, qui solo evocato, sia esplicitamente citato in seguito nel testo di Morfino, quando uno dei personaggi femminili sarà «occupata a leggere *I Tre Moschettieri* uno de' quindicimila volumi del romanziere *macchina* Alessandro Dumas» (G. MORFINO, *Dopo il 4 aprile*, cit., p. 39.) Nell'ironia (forse non priva di una venatura sarcastica) di quest'inciso, è misurabile la rivendicazione della *brevitas* del racconto di cui trattiamo in opposizione alla cospicuità e prolissità dell'opera dumassiana.

soccorso che dall'Austria o dal Papa, ma l'una e l'altro hanno da pensare a fatti propri per la semplice ragione che sono nella stessa sua situazione.⁵⁵⁷

Il primo dei due capitoli propriamente storici è interamente condotto come digressione in analessi degli avvenimenti successi *dopo il 4 aprile*:

Ora nelle piazze, ora nelle chiese ogni momento si sentivano le grida di viva Italia e Vittorio Emmanuele. Allora era un parapiglia una confusione universale.

Uomini che scappavano, usci che si chiudevano precipitosamente, e birri e soldati che tiravano fucilate nelle finestre per intimorir gl'inquilini.

Di più ora piantate su di un campanile, ed ora su di un albero, si rinvenivano sempre delle bandiere tricolori fregiate dallo stemma sabauda.

Questo stato di cose durò fino al 13 maggio giorno nel quale si seppe che Garibaldi era sbarcato a Marsala.⁵⁵⁸

Segue un'analisi sul comportamento adottato dal regime borbonico per tener calme le masse:

[...] il governo [...] fece spargere la notizia che S. M. avrebbe Concessa alla Sicilia la costituzione del 1812.

Ma se il popolo era tranquillo la ragione n'era ch'esso era intento ad affilare un pugnale, ed a preparare un archibugio per esser pronto nel giorno della riscossa.

La notizia che il Re. Il popolo conosceva per esperienza i Borboni e sapeva ch'essi promettono sempre ma non adempiono mai.⁵⁵⁹

Il giudizio che lo scrittore propone al suo pubblico la dice lunga sulla considerazione di cui godeva, giunto ormai al tramonto, il trono dei Borbone tra i siciliani, non solo per la conclamata inattendibilità della parola data (la costituzione del '12 non era di fatto mai stata operante), ma

⁵⁵⁷ G. MORFINO, *Dopo il 4 aprile*, cit., p. 43.

⁵⁵⁸ Ivi, p. 86.

⁵⁵⁹ Ivi, p. 87.

anche in ragione del forte dissenso che avevano suscitato con il richiedere una contribuzione estremamente gravosa all'Isola come risarcimento della rivoluzione del 1848 e delle perduranti condizioni di regresso nel settore agricolo ma anche in quello industriale.⁵⁶⁰ O, per stare a Gaetano Cingari, per «tutto uno stato di cose che non curava i vecchi mali e altri ne apriva dopo un fenomeno rivoluzionario di ampia diffusione e in presenza di nuovi bisogni»⁵⁶¹.

Ci avviciniamo ai giorni cruciali: il 24, riferisce Morfino, il Comitato emetteva un bollettino con il quale invitava il popolo a prender parte ad una «silenziosa»⁵⁶² manifestazione di massa in via Macqueda.

Se il lettore quel dopo pranzo fosse stato a Palermo sarebbe stato spettatore d'un magnifico panorama.

Giammai in occasione di feste o di pubblici spettacoli si vide in città un affollamento così numeroso – La via Macqueda da porta S. Antonino a porta Macqueda, era gremita di gente, tutti i balconi poi erano affollati di signore gentilissime che sorridevano e tutti quasi fossero state al teatro.⁵⁶³

Si assiste a quegli eventi capitali della storia della futura Italia come si assistesse ad uno spettacolo a teatro: di lì a poco le luci della ribalta di questa *kermesse* teatrale saranno occupate dai personaggi del racconto (un po' quello che era successo al manzoniano Renzo invischiato nei disordini milanesi di san Martino). Con piglio cronachistico, tra il giornalista e lo storiografo, Morfino rievoca i tumultuosi avvenimenti di quei giorni:

All'alba del 27 maggio le prime schioppettate si sentivano fuori porta di Termini al ponte dell'Ammiraglio – Era la colonna garibaldina che attaccava gli avamposti de' regi. L'attacco durò una mezz'ora durante

⁵⁶⁰ Cfr. S. DI MATTEO, *Storia della Sicilia*, Palermo, Arbor, 2006, pp. 457-60.

⁵⁶¹ Cfr. G. CINGARI, *Gli ultimi Borbone*, in *Storia della Sicilia*, diretta da Rosario Romeo, VIII, Napoli 1977.

⁵⁶² G. MORFINO, *Dopo il 4 aprile*, cit., p. 87.

⁵⁶³ Ivi, p. 88.

la quale i borbonici sempre rincuando si erano trincerati dietro la loro barricata di porta di Termini, ma dopo un quarto d'ora di fucileria abbandonarono precipitosamente anche questa posizione, e si ritirarono nella caserma di s. Antonino.⁵⁶⁴

Il popolo in massa si riversa nelle strade e tra i rintocchi delle campane attende l'ingresso dei garibaldini:

Quando Garibaldi superando la barricata di porta di Termini faceva ingresso in città allora lo spettacolo, fu veramente sublime – Grida, acclamazioni fucilate, batter di mani, sventolar di fazzoletti, era un entusiasmo terribile, una frenesia.⁵⁶⁵

A questo punto, le vicende dei protagonisti della storia di Morfino si mischiano a quelle dei protagonisti della storia reale: per ordine del generale Lanza vengono aperte le porte della Vicaria, i detenuti fuoriescono e tra questi anche Carlo, che, in un'immagine altamente simbolica e prefigurativa, «tostochè fu sulla strada aspirò voluttuosamente l'aria della libertà»⁵⁶⁶.

Carlo in quel momento non pensava nè alla rivoluzione nè alla patria pensava solamente ad abbracciare la sua famiglia e malediceva le barricate perchè gli facevano tardare a riveder sua madre e sua sorella.⁵⁶⁷

Egli è un eroe in carta e inchiostro, non in carne e ossa: il suo primo orizzonte non può essere il campo di battaglia, la grande storia, ma la sfera degli affetti. Combatterà Carlo (e così anche Giorgio), faranno la conoscenza del Generale Garibaldi e da lui in persona riceveranno ordini:

⁵⁶⁴ Ivi, p. 90.

⁵⁶⁵ Ivi, p. 91.

⁵⁶⁶ Ivi, p. 93.

⁵⁶⁷ Ibidem.

Carlo e Giorgio adunque arrivarono in mezzo al bombardamento alla residenza del Comitato che di segreto era divenuto palese , e domandarono di prender parte attiva nell'insurrezione. Carlo fu presentato al Generale Garibaldi che lo fece capo-guerriglia e gli affidò il comando di una squadra di un quaranta uomini composta di villici e cittadini.⁵⁶⁸

Ma da eroe fittizi quali sono abbandoneranno presto le armi per andare in cerca delle amate: Giorgio correrà in via Divisi, dove abita Emilia, Carlo a Piazza Marina, dove salverà Rosina e il Conte, che si era schierato con i Borboni concordemente alla posizione storica dell'aristocrazia isolana, dalla repressione dei liberatori. Fine della storia, ma non ancora della narrazione.

Si è detto in precedenza che essa è distesa su circa due mesi (da inizio aprile a fine maggio): un brevissimo capitoletto conclusivo sposta in realtà l'asse cronologico innanzi di tre mesi rispetto ai fatti di Palermo del 27 maggio, differendo lo scioglimento dell'intreccio rispetto al periodo in cui la narrazione è concentrata: colpisce qui la ricorrenza del numero tre (tre i mesi, tre le ragazze, gli uomini, tre le donne, colti a bordo di un piroscampo che dalla Sicilia muove verso la Toscana), innestando la conclusione su una numerologia che rimanda alla perfezione e imponendo più di una riflessione in merito alla possibilità che siano operanti categorie provvidenzialistiche fino a quel momento esulanti. Questo perfetto *happy-ending* assume un significato ulteriore se relazionato all'evoluzione del ruolo attribuito alla Storia così come si profila nel dispiegamento progressivo del *plot*: se nella prima parte essa, come visto, era mero fondale su cui si stagliavano gli eventi, in quella finale entra prepotentemente nell'intreccio e funziona non semplicemente come propulsore del romanzesco, ma come propulsore in generale verso soluzioni consolatorie (alla vittoria dell'onesta e della virtù

⁵⁶⁸ Ivi, p. 95.

sul piano della finzione corrisponde la vittoria dei garibaldini liberatori sul piano degli eventi reali).

Il che rivela in controtela l'adesione dell'autore ad una fiducia nei destini progressisti dell'umanità, in sintonia con l'orientamento della coeva dottrina positivista.

APPROFONDIMENTI TESTUALI

AT6 Un romanzo storico risorgimentale ... post-unitario: *I Carbonari della Montagna* di Giovanni Verga

Dopo l'esordio narrativo, segnato dalla fluviale prova di *Amore e Patria*, oltre settecento pagine rimaste manoscritte, per nulla intimorito dalle perplessità sollevate da Mario Torrisi, suo precettore in filologia classica, l'appena ventenne Giovanni Verga decise di cimentarsi ancora con il romanzo storico: nacquero così, all'indomani della pace di Villafranca, *I Carbonari della montagna*, rimasti nel cassetto per qualche tempo e poi pubblicati a spese della famiglia in quattro volumi in 16°, il primo ed il secondo presso la tipografia catanese di Vincenzo Galatola, nel 1861, gli altri due sempre a Catania ma ad opera della Tipografia dell'Ospizio di Beneficenza, nel 1862. Tutti e quattro i tomi recavano in copertina e sul frontespizio la dicitura «I CARBONARI DELLA MONTAGNA / ROMANZO STORICO / DI / GIOVANNI VERGA»; il terzo era l'unico ad avere anche un titolo specifico: «MEMORIE DI UN CARBONARO».

Se nel primo romanzo l'autore, all'epoca giovanissimo, aveva scavato e trovato ispirazione nella rivoluzione americana, qui il riferimento è alla complessa vicenda del Regno di Napoli nel primo decennio dell'Ottocento: oggetto della narrazione sono nello specifico le rivolte insurrezionistiche dei carbonari calabresi decisi a rovesciare il regime di Murat (ossia di Napoleone) e riguadagnare il Regno ai precedenti sovrani, i Borboni.

Il testo de *I Carbonari* va posto in relazione, come del resto le altre prove giovanili di Verga (il già citato *Amore e Patria* e il successivo *Sulle lagune*, che apparve a puntate tra gennaio e marzo 1863 su «La Nuova Europa», rivista diretta da Alberto Mario), con un gusto formatosi sui romanzi nazionali ed europei a forte carattere romantico; né è da passare sotto

silenzio come ulteriori modelli operanti e in altra misura decisivi dovettero essere quelli offerti da Antonino Abate, precettore di Verga e autore nel 1850 del romanzo *Progresso e morte*, e da Domenico Castorina, suo lontano parente da parte di madre e artefice di un poderoso romanzo storico in due tomi, edito nel 1835, dal titolo *I tre alla difesa di Torino nel 1718*⁵⁶⁹. «A Catania» del resto, come rilevava Emilio Del Cerro (pseudonimo di Nicolò Niceforo), «tra il 1857 e il 1865, si navigava in pieno romanticismo»⁵⁷⁰: fu logico insomma, se non addirittura scontato, per l'esordiente Verga adottare «uno dei linguaggi narrativi vincenti del romanticismo letterario»⁵⁷¹, mutuando dalla lettura di Scott (che verosimilmente lesse nelle traduzioni di Michele Amari, ampiamente circolanti nell'Isola), di Manzoni, Guerrazzi, Hugo, il gusto per la storia come scenario di fondo dell'azione romanzesca e coniugandolo a preoccupazioni e intenti a sfondo politico e civile; quel linguaggio era pure il linguaggio dei maestri, Abate e Castorina, che egli, discepolo, era sollecitato ad emulare.

All'adolescente Verga non era mancata, però, la frequentazione di altri generi⁵⁷²: su tutti i *bestsellers* degli scrittori francesi moderni di vasta popolarità, ai limiti con la letteratura di consumo, come *I tre moschettieri* di Alexandre Dumas padre o *I misteri di Parigi* di Eugene Sue o ancora Feuillet, con *Il romanzo di un giovane povero*, opere che sempre più affollavano il mercato, forgiando il gusto non solo dell'autore catanese ma

⁵⁶⁹ Antonino Abate era proprietario, direttore e insegnante della più rinomata scuola privata di Catania. Aveva partecipato ai moti del '48-'49 (una palla di fucile gli era restata confitta nel fianco) e soleva propinare agli scolari i suoi poemi: *La rigenerazione della Grecia, Napoleone il grande, Il venerdì Santo del '48-'49 in Catania*. Cfr. C. ANNONI, *Il giovane Verga*, in G. VERGA, *I Carbonari della montagna. Sulle lagune*, Milano, Vita e Pensiero, 1975, p. 7.

⁵⁷⁰ E. DEL CERRO (=N. NICEFORO), *La doppia personalità di G. Verga*, in «Siciliana», gennaio 1923, anno I, n. 1, p. 30.

⁵⁷¹ M. MUSCARIELLO, *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Napoli, Liguori, p. 14.

⁵⁷² Cfr. G. BALDI, *Verga e il verismo. Sperimentazione formale e critica del progresso*, Paravia, Torino, 1980, p. 13. Cfr. anche, per un quadro complessivo più articolato, A. ASOR ROSA, *Note sulla formazione letteraria del primo Verga*, Roma, Bulzoni, 1968.

di un pubblico sempre più numeroso, che inevitabilmente finiva per richiedere altra letteratura esemplata su questi generi.

Così, se da un lato il sostrato storico de *I Carbonari* resta sensibilmente legato all'impianto classico del genere, d'altro canto nella strutturazione della vicenda la linea narrativa seguita da Verga incide in frequenti incursioni in territori più propriamente romanzeschi che storici. La storia viene caricata di (e confusa con) aspetti mutuati dal romanzo d'avventura, dal romanzo gotico e in generale dalla letteratura popolare e feuilletonistica (le contaminazioni non risparmiano nemmeno il memoriale, tutto il libro III è infatti esemplato su questo genere): insomma, romanzo storico sì (come recita il sottotitolo), ma dai confini estremamente labili ed aperti.

Insomma, per dirla con Cesareo,

lo scrittore dovette accorgersi che quella maniera letteraria [*quella autorizzata dai maestri*] era tramontata da un pezzo e ch'egli faceva un po' la figura del provinciale che va ad una conversazione elegante co' i vestiti smessi dal nonno e si guardò attorno per vedere che facevano gli altri⁵⁷³.

Proprio questa dimensione composita induce a valutare *I Carbonari* come testimone significativo di una pratica testuale, a più livelli diffusa ma particolarmente viva nella Sicilia di quegli anni, caratterizzata dalla mistione di materiali e moduli narrativi differenti, all'interno di una diegesi che si ispira ad episodi di storia assunti per la loro esemplarità. Qui l'esemplarità della vicenda è suggerita dalle analogie con il presente dell'autore: «i popoli che al 1810 combatterono gli stranieri, avevano

⁵⁷³ G.A. CESAREO, Verga intimo, in «Giornale di Sicilia», 20-21 febbraio 1922, p. 3.

gridato al 1861 insieme ai Piemontesi, agli stranieri d'oggi: – Italia Una e Vittorio Emanuele!»⁵⁷⁴.

Così si esprime Verga nella breve ma densa prefazione al testo, con la quale fornisce anche quei pochi ragguagli dei quali disponiamo circa la composizione dell'opera:

Cominciammo *I Carbonari* in un giorno di lutto nazionale. Alle ferventi speranze d'Italia, allo slancio prodigioso di 25 milioni, aveva fulminato la pace di Villafranca⁵⁷⁵.

La composizione del romanzo avviata in un giorno che aveva gelato gli ardori unitari, trarrà nuova linfa vitale dal «cannone di Marsala»:

[...] A Villafranca tennero dietro le annessioni – In coda alle annessioni correva Garibaldi coi suoi mille diavoli rossi.
Noi Italiani di Sicilia udimmo il cannone di Marsala.
Allora sentimmo che di Borboni non era più parola.
[...] Alla nostra volta ripresimo i capitoli che dormivano da qualche mese in mezzo alle ansie supreme dell'aspettativa dell'Aprile 1860. Li ripresimo quasi con slancio... e poi, ci si perdoni il peccato, in quei momenti ci parevano belli, ci pareva di combattere anche la nostra battaglia morale ai Borboni e a Clary⁵⁷⁶.

La primavera del Sessanta sarà in realtà non solo la primavera del popolo italiano di Sicilia, quale affiora nella visione ancora fortemente meridionalistica di un Verga che non ha fino a questo momento varcato i confini regionali: sarà l'alba del nuovo stato. Ma ciò che è più importante ai fini del nostro discorso, darà nuovo «slancio» alla fantasia dell'autore, che nell'aprile di quell'anno aveva interrotto la stesura per riprenderla nel giugno successivo e caricherà le sue pagine di sdegno verso il Borbone:

⁵⁷⁴ G. VERGA, *I Carbonari della montagna – Sulle lagune*, edizione critica a cura di Rita Verderame, Firenze, Le Monnier, 1988, p. 6. Tutte le citazioni testuali faranno d'ora innanzi riferimento a quest'edizione.

⁵⁷⁵ Ivi, p. 5.

⁵⁷⁶ Ibidem.

[...] Al 1861, come al 1810, i Borboni avevano sparso il sangue a torrenti; più che il sangue avevano fulminato l'esacrazione universale su quei poveri illusi che pervertivano col loro genio infernale.

I Carbonari dopo la più nobile aspirazione, dopo i più grandi sacrifici, erano stati vilmente, ferocemente traditi dalla corte di Napoli, che avea fatto sperare Costituzione e Italia grande ed unita; e anche più tardi associava i nomi di Pronio e Rodio a quello dei più illustri gentiluomini patrioti e Carbonari.

Ci siamo ingannati. Il brigantaggio del 1861 ha fatto un passo dippiù, poichè è la negazione di ogni principio, di ogni partito politico; esso non ha nemmeno il triste orpello del 1810; esso non combatte per Francesco II, poichè uccide e ruba amici e nemici: Francesco II è il grido con cui si dicesse: Al sacco e al fuoco!

In tutto ciò, fra Carbonari accomunati ai briganti dall'infame genio dei Borboni, che vollero perderli, e i briganti di Chiavone e di Cipriani, noi non abbiamo veduto che questa tradizionale politica d'infernale egoismo.

I Carbonari, fatta la pace con Bonaparte, non servivano più alla corte di Sicilia, e si fulminarono col brigantaggio⁵⁷⁷.

Verga offre una lettura della storia recente della dominazione borbonica così come del fenomeno del brigantaggio dalla particolare angolazione della sua appartenenza di classe (di agiato borghese e possidente, membro della Guardia nazionale «per la custodia della proprietà e delle persone», di fatto il corpo armato della borghesia contro-rivoluzionaria); in questo senso l'assimilazione tra briganti e Carbonari è offerta al lettore come una delle tante fandonie confezionate *ad hoc* dal «genio infernale» dei vecchi signori. L'intento dell'autore è allora quello di affrancare i Carbonari da questa *damnatio memoriae*: nel farlo non esita a sovrapporre ideali legati a momenti storici diversi e, come annotato da Debenedetti, «attribuisce ai Carbonari del 1810 l'aspirazione unitaria che animava lui, italiano degli

⁵⁷⁷ Ivi, p. 6.

anni 1859-61»⁵⁷⁸. La polemica che campeggia nel romanzo contro «l'orgoglio e la iattanza francese»

non è poi riconducibile *tout court* all'ostilità antimurattiana e antigiacobina dei patrioti calabresi, ma veste i panni dell'insofferenza, covata dall'autore e dalla classe il cui punto di vista egli propone, per la politica di Napoleone III, vagamente murattista, neogiacobina e protesa a trasformare l'Italia in provincia della Francia.

È questa a grandi linee la dimensione politica del romanzo, la cui rappresentazione passa attraverso un intreccio romanzesco a dir poco macchinoso e la creazione di un sistema di personaggi quanto mai articolato. Alle vicende politiche, su uno sfondo che idealmente autorizza la sovrapposizione con la contemporanea situazione della Sicilia, si combinano infatti amori nobili e idealizzati, tradimenti della peggior specie, sotterfugi d'ogni sorta, ripetute fughe, morti strazianti.

I personaggi si dispongono simmetricamente sui due assi tipici della letteratura cui Verga si rifà, il Bene e il Male: Corrado il Carbonaro, che, reduce dalle guerre napoleoniche, per orgoglio nazionale passa a combattere il dominio francese a Napoli, sostenendo la dinastia borbonica, catalizza su sé l'intera azione e si configura come l'Eroe per antonomasia; il suo omologo, sul versante opposto, è Gastone Guiscard (da vero mistificatore fa la sua prima apparizione *in fabula* tra la schiera dei buoni, ma presto assume le forge del persecutore e si mostra come l'autentico Antieroe del romanzo); all'angelica Giustina, figlia del Conte e cugina del Barone di San Gottardo (casato che sostiene la Carboneria calabrese), perseguitata dal francese e paragonata enfaticamente a Giovanna d'Arco, la Vergine d'Orléans⁵⁷⁹, si contrappone la perfida Carolina (appartenente al

⁵⁷⁸ G. DEBENEDETTI, «*I Carbonari della montagna*» del Verga, 1951-52, in L. LATTARULO (a cura di), *Il romanzo storico*, Roma, Editori Riuniti, 1978, p. 239.

⁵⁷⁹ Ivi, p. 44.

casato di Borbone, che incarna qui il prototipo della *femme fatale*). Sullo sfondo la lacrimevole vicenda di Rita la Piccola Pazza (figlia di Padron Parafanti, uno dei capi della Carboneria) e dell'innamorato non corrisposto Angelo (di nome e di fatto). Attorno ad essi, molti altri personaggi affollano questo romanzo corale, tutti facilmente ascrivibili o alla schiera dei buoni o a quella dei malvagi: il popolo, in generale, resta «massa di manovra» e «non diventa mai soggetto storico»⁵⁸⁰.

Va precisato poi come, a causa di una suddivisione tra le classi sociali vistosamente rigida, ne *I Carbonari* manchi una perfetta biunivocità tra beltà e virtù: la bellezza è anzitutto un fatto di classe. Mentre le nobili Carolina e Giustina sono belle come una Grazia del Canova o una Madonna di Raffaello⁵⁸¹, la contadina Rita, la piccola pazza, è sgraziata e insignificante. Analogamente, tra i personaggi maschili, mentre Francesco e Corrado (l'uno nobile di rango, l'altro divenuto per le eccezionali doti guerriere e morali) sono eroi ideali, il contadino Angelo, che pure è un altro esempio di virtù, è rassomigliato ad un «asino nato-bardato»⁵⁸². Del capo carbonaro padron Parafanti è offerto un ritratto fra mitologico e bestiale:

Padron Parafanti era un uomo presso i cinquantanni, alto e quadrato come un Ercole: ei portava molto bellamente il brudiere di Capocaccia. Nel contado godeva di una qualche riputazione; rinomanza che autenticavano i suoi muscoli pronunciati e il suo collo da toro⁵⁸³.

Soffermiamo adesso un attimo l'attenzione sul protagonista della vicenda: l'intreccio permette, come già anticipato, l'affermazione di un individuo eccezionale, il giovinetto Gran-Maestro. Per estensione e onnipresenza, le

⁵⁸⁰ C. ANNONI, *Il giovane Verga*, in G. VERGA, *I Carbonari della montagna – Romanzo storico. Sulle lagune – Racconto*, Milano, Vita e Pensiero, p. 12.

⁵⁸¹ Ivi, p. 59.

⁵⁸² Ivi., p.

⁵⁸³ Ivi., p. 164.

sue gesta costituiscono un vero romanzo nel romanzo, che brevemente sarà opportuno riepilogare: dalla Sicilia va a Milano per arruolarsi nelle truppe napoleoniche, compie prodigi di valore, ma amareggiato e svilito dal disprezzo e dalla scarsa considerazione riservati al corpo di spedizione italiano nella legione francese, decide di disertare, torna a Napoli, questa volta per combattere nel campo opposto, nella speranza che i Borboni divengano guida della riscossa italiana; anche qui trova modo di segnalarsi in imprese meritorie e di compiere una rapida carriera militare sul campo, che gli consente di essere accolto a Palazzo reale e associato al livello dell'aristocrazia.

Per l'oscura vicenda di un delitto passionale, viene però marchiato e deportato galeotto nell'isola di Favignana, dalla quale riesce a fuggire e far ritorno a Palermo: qui ritrova la donna amata, per coprire la quale ha accettato l'infamia della condanna, ma s'avvede di essere stato usato, dimenticato e tradito. Ripassa allora lo stretto per dedicarsi anima e corpo alla guerra carbonara, ma la situazione volge al peggio: i Borboni, con un autentico voltafaccia, hanno stretto alleanza con Murat e appoggiano lo straniero nella repressione dei Carbonari, ormai divenuti nemici comuni.

C'è un altro intermezzo amoroso: la nuova donna per la quale il cuore di Corrado brama, Giustina, viene rapita; il Gran-Maestro la libera, cadono ambedue in un fiume, ne vengono salvati da contadini che li ospitano e ristorano fino al loro ristabilimento. Da qui in avanti gli avvenimenti precipitano: i Carbonari sono braccati, decimati, fino alla cattura dello stesso Corrado. Il quale, nell'ultima pagina del romanzo, anticipa la propria fucilazione quando viene a conoscenza delle nozze di Giustina con il cugino Francesco⁵⁸⁴.

⁵⁸⁴ Interessante rilevare come nelle sue peripezie, Corrado tocchi personaggi e ambienti che rappresenteranno temi centrali del Verga maggiore: il rifugio presso il pastore dopo la diserzione, la sosta in una casa di poveri pescatori dopo la fuga dall'isola di Favignana, la convalescenza nella capanna dei contadini dopo la salvezza dal fiume, le due osterie, quella presso la villa di campagna

Ci sono – come ha rilevato Annoni, curatore di un edizione apparsa nel 1975 che riunisce in unico volume *I Carbonari* e *Sulle lagune* – tutti gli ingredienti per descrivere «una vera e propria vita d'eroe, [...] un eroe amoroso e guerriero (dove la seconda connotazione è sempre funzionale alla prima) che invade con le sue passioni di donna e di patria tutto il romanzo»⁵⁸⁵. Annoni definisce il romanzo di Corrado come «una vicenda di fatto senza tempo, che ha la linearità esemplare-elementare della favola e del mito»⁵⁸⁶, lettura che carica con tutta evidenza il romanzo di un'ulteriore sfaccettatura.

Le umili origini del protagonista eroe, che si arruola nella legione straniera per conquistare gli allori che possano ammetterlo allo sguardo della donna amata (la quale si scoprirà essere poi Carolina). Corrado attraverso la guerra diviene glorioso; merita l'onore di esser chiamato a Corte, ammesso all'intimità del re e della regina; l'investitura di Gran-Maestro dell'Ordine Carbonaro non è che l'ultimo gradino della sua ascesa sociale e morale, «il raggiungimento del ruolo di superuomo», per chiamare in causa la nota categoria echiana:

Ora io sono potente [*dice Corrado divenuto Gran Maestro*], sono elevato ad una situazione imponente quasi di sovranità morale. La mia volontà è onnipotente di un prestigio supremo, poiché alla mia parola s'incurvano cinquantamila teste, anche di quelle elevate fin presso il trono...⁵⁸⁷

Corrado «possiede anche l'immortalità (la sua morte è infatti un lasciarsi morire), l'ubiquità, la misteriosità di apparizioni e sparizioni, l'apparente

di Carolina e quella del rapimento di Giustina ecc.: sono immagini (pastori, pescatori, contadini, osterie) che rimangono laterali, ma comunque già individuate e pronte a ritornare nella memoria attiva dello scrittore (per non dire di una scena di naufragio che richiama irresistibilmente la marea della prefazione a *I Malavoglia*).

⁵⁸⁵ C. ANNONI, *Il giovane Verga*, cit., p. 19.

⁵⁸⁶ *Ibidem*.

⁵⁸⁷ G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., p. 282.

fragilità e la reale forza sovrumana»⁵⁸⁸ tipiche degli eroi da fiaba. Persino il compianto sulla tomba dell'eroe è trionfale e lo eleva a simbolo di tutte le vite spese per la causa:

Attorno a quella Croce infatti, ancora macchiata del sangue del suo ultimo Gran-Maestro si erano riuniti gl'Italiani del 1820. [...] quella croce doveva risplendere come l'occhio di Dio sul risorgimento italiano dal campo di Novara fino allo sbarco di Marsala [...]. Attorno a quella Croce, splendente dal Campidoglio, ventisei milioni d'Italiani dovranno genuflessi benedire il sangue e l'eroismo delle sue vittime più generose, dei suoi propugnatori più grandi, dal primo Carbonaro a Carlo Alberto, a Vittorio Emanuele, a Garibaldi⁵⁸⁹.

Resta solo da appurare se accanto a queste qualità Verga abbia dotato Corrado anche di coscienza politica: Annoni ritiene il protagonista incapace di una profonda disamina della situazione italiana, che nelle sue parole sarebbe ridotta a semplici stereotipi o luoghi comuni:

Oh! come è bella l'Italia! Vituperio a chi la calpesta e la insulta!
Eppur pensare che questo paese sì dovizioso, questa terra sì sovrana è
trascorsa in tutti i lati dal soldato straniero!⁵⁹⁰

Giudizio opinabile, che lascia più di un dubbio e che per altro sembra non tener conto del contributo di Debenedetti, il quale già negli anni Cinquanta aveva colto un'evoluzione interna alla vicenda, per la quale all'unitarismo e federalismo borbonico, che parrebbe dominare le prime mosse di Corrado e così pure l'ideologia politica del conte di San Gottardo, si sostituirebbe l'unitarismo costituzionale sabauda, proprio del comportamento ideologico e operativo dell'Eroe nella seconda fase del romanzo.

⁵⁸⁸ C. ANNONI, *Il giovane Verga*, cit., p. 19.

⁵⁸⁹ G. VERGA, *I Carbonari della montagna ...*, cit., p. 389.

⁵⁹⁰ Ivi, p. 126.

Corrado, in effetti, afferma, dopo il tradimento della regina Carolina, sulla quale Verga sviluppa la leggenda di segrete relazioni con i Carbonari gentiluomini, di aver avuto la speranza che ella operasse per riscattare l'Italia tutta. Il motivo del desiderato tradimento borbonico autorizza una sovrapposizione con l'ideologia dello scrittore (si rammenti la collaborazione catanese di Verga alla cacciata dei napoletani e l'esito filosabaudo, e dunque costituzionale-moderato, che le classi agrarie e borghesi siciliane volevano conferire alla spedizione garibaldina): in definitiva, la lettura dell'azione di Corrado come ingenuamente politica e vagamente idealistica sembra da rigettare proprio perché minerebbe alle fondamenta l'impalcatura politica del romanzo.

Prima di provvedere ad un'analisi (per dir così a campione) dei caratteri di alcuni altri personaggi, non sembra ozioso spendere qualche parola sulle componenti manzoniane del testo; diciamo subito che l'ascendente manzoniano si palesa sin dal primo capitolo; così Verga apre la narrazione:

L'estrema diramazione degli Appennini, che si prolunga fino alle ultime spiagge della Calabria, assume dei caratteri particolari; non è più quella catena superba, figlia delle Alpi, che si copre di nevi perenni, e dalla riviera di Genova sino ai confini dell'Abruzzo mostra ai due mari le sue cime ghiacciate al di sopra delle tempeste del cielo; poichè accostandosi alle parti più meridionali d'Italia sembra sentire l'influenza di questo cielo d'Oriente⁵⁹¹.

Un passo che ricorda da vicino l'*incipit* de *I Promessi* e ne è in effetti un calco: «Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e golfi [...]»⁵⁹². Poi, con un passo essenziale a tocchi misurati di realismo, Verga introduce le coordinate

⁵⁹¹ G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., p. 7.

⁵⁹² A. MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 10.

spazio-temporali all'interno delle quali si svilupperà prevalentemente l'azione:

Presso i confini meridionali della Calabria, in fondo al golfo di Squillace, e a poche miglia di Catanzaro, ove la catena degli Appennini si stacca alquanto a formare un gruppo di piccoli monti, sorgeva nel 1810 il castello di San-Gottardo⁵⁹³.

Una distanza cronologica da romanzo storico «quasi contemporaneo», cinquant'anni appena, che a ben vedere annuncia come la narrazione cui si accinge Verga tenda a discostarsi dall'alveo classico della narrativa di Scott, Guerrazzi e Manzoni stesso; altre spie testuali, disseminate in queste prime battute, sembrano confermare le tensioni del testo e alludere alla sua dimensione composita: il riferimento all'«architettura gotica»⁵⁹⁴ di una piccola torre da cui traeva il nome uno dei tre monti che proteggono il Castello, il Monte della Torretta che si scoprirà più tardi essere il rifugio di Corrado; un accenno a «belle storie condite del meraviglioso e del terribile» che circolavano tra i contadini e i cacciatori della zona a proposito della piccola torre, ben presto apostrofata come «*Torre degli Spiriti*»⁵⁹⁵.

Poco dopo affiorano anche degli echi lirici, di sapore foscoliano, a restituire quella compresenza a breve raggio di monti e mare che rende unico il paesaggio calabrese:

Era il golfo di Squillace coi suoi due capi di Stilo e di Rizzuto a dritta e a sinistra; col suo mare di zaffiro, ed il suo cielo trasparente; con il fondo immenso di quel mare turchino e di quel cielo d'opala. [...] Poesia di un piccolo mare dentro un piccolo paradiso, che si chiama Italia Meridionale⁵⁹⁶.

⁵⁹³ G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., p. 7.

⁵⁹⁴ Ivi, p. 8.

⁵⁹⁵ Ibidem.

⁵⁹⁶ Ivi, pp. 8-9.

Poi finalmente sono introdotti i primi personaggi e d'improvviso la divaricazione tra Manzoni e Verga si fa netta: tra «i poveri contadini del vicinato» si scorge «il profilo nobile e dolce di una donna sui sessant'anni», la Baronessa di San Gottardo, e quindi «un uomo, giovane ancora e bello» intento «a guardare con malumore il tempo e le nuvole che si addensavano sulla cima del monte della piccola torre», il barone di Francesco di San Gottardo, impossibilitato ad «uscire per la caccia»⁵⁹⁷. Caccia che, nel volger di pochi capitoli, si scoprirà essere null'altro che una malcelata copertura per le attività carbonare cui in gran segreto solerte attendeva.

Ove l'autore de *I promessi sposi* aveva inaugurato la folta galleria dei suoi personaggi muovendo da don Abbondio, i bravi, i contadini del paese, gli «umili» in una parola, il Verga de *I Carbonari*, con gli umili sullo sfondo, passa in rassegna il castello e i suoi padroni: due differenti gerarchie, che sottendono precise stratificazioni classiste.

Quella di Verga mira con ogni evidenza all'apice della piramide; il capitolo successivo reca in titolazione il nome di Giustina di San Gottardo, che giunge a cavallo con il padre presso la residenza del defunto fratello, il Conte di San Gottardo, padre di Francesco, deceduto sotto i colpi del nemico francese:

Era il tramonto di un bel giorno verso la fine di Aprile del 1810. Ma quel bel giorno ad un tratto si era cambiato in una sera indiavolata. [...] Grossi nuvoloni neri, spinti da un furioso levante, avevano formato, quasi ad un tratto, uno strato nero e denso sull'atmosfera pregna di vapori; [...] Tratto tratto un lampeggiare vivo e frequente sembrava squarciare quel cielo di nebbia, e svelarne uno di fuoco e d'oro all'altezza della catena degli Appennini. Un rimbombo forte e crescente si faceva udire sempre più vicino, facendo in quelle gole vibrare echi potenti⁵⁹⁸.

⁵⁹⁷ Ivi, p. 10.

⁵⁹⁸ Ivi, p. 12.

Anche l'*incipit* di questo secondo capitolo si costruisce sulla disseminazione di elementi dall'inconfondibile valore figurale: l'insistenza sulla cromatologia del nero dice già della sciagurata sorte che attende la co-protagonista Giustina, mentre il fuoco che lampeggia tra gli Appennini è un tratto di assoluto realismo con cui Verga sembra voler annunciare la dimensione guerresca della trama.

L'autore indugia sui particolari fisici della Contessina, la sensualità delle «grazie seducenti», la «bianchezza pura e diafana» del viso «che svela l'aristocrazia del sangue», la «fronte pura, verginale, sebbene alquanto altiera», le «labbra vellutate di un vivido carminio»; un ritratto che conchiude: «È là lo spirito, la grazia, l'incanto»⁵⁹⁹.

Poi riserva una descrizione supplementare al contegno della giovane, insistendo sullo

sguardo limpido e chiaro sul bracciere del barone, con quell'aria impercettibilmente sovrana particolare all'aristocrazia del tempo, che mostrava quanta distanza vi era da lei al suo interlocutore nel punto stesso che gli faceva l'onore di volgergli la parola⁶⁰⁰.

L'intento non è però quello di mostrare una smodata alterigia o superbia di classe, ma di restituire fedelmente la psicologia sociale dell'epoca, procedimento sul quale Lukacs ha speso importanti pagine del suo studio sul romanzo storico:

[...] credeva seriamente alla differenza del sangue; non incolpiamola di questo difetto, ma vediamo piuttosto il tempo in cui quel sentimento le fu radicato⁶⁰¹.

⁵⁹⁹ Ivi, p. 16.

⁶⁰⁰ Ivi, p. 17.

⁶⁰¹ G. VERGA, *I Carbonari della montagna*, cit., p. 17.

La chiusa del capitolo si salda al titolo del terzo, *Nobiltà al 1810*, con il ritratto del Barone di san Gottardo:

Senza affettarla e senza esagerarla egli possedeva quell'aria che allora si chiamava da gentiluomo, e che sarebbe difficile poter definire, poichè si appoggiava che a dei nonnulla: ma quei nonnulla componevano la vita del gentiluomo nel secolo XVIII.

Bravo senza essere rodomonte, nobile senza esagerazione, generoso, ma non prodigo, altiero senza superbia, talchè mentre parlandovi vi faceva conoscere la distanza che vi separava da lui, eravate costretto a lodare la sua affabilità⁶⁰².

Il Barone rivela alla figlia che «vi sono là, nelle montagne, dei gentiluomini, dei rampolli delle migliori famiglie, che attendono a far carbone» e confida che «Con quel carbone appiccheranno il fuoco a questo cencio della porpora di Napoleone che si chiama Gioacchino Murat»⁶⁰³. L'entusiasmo lo spinge ad affermare che «il giorno in cui questi carbonari scenderanno dalle montagne sarà l'ultimo della dominazione straniera» e «noi avremo l'Italia per noi e la Costituzione»⁶⁰⁴. Verga non manca di accentuare con effetti speciali l'euforia sovversiva del Conte:

Subitamente il cielo nero e tempestoso sembrò avvampare di un'immensa elettricità. Si udì lo scoppio di un tuono fragoroso quanto il rimbombo di un'intiera batteria, e poco dopo il leggiero crepitio di un legno che si schianti; una magnifica quercia, sul confine del bosco, a duecento passi del conte e di Giustina, si rovesciò su di sè stessa, incenerita dal fulmine⁶⁰⁵.

Giustina è combattuta da due sentimenti contrastanti: in quel momento stesso, scossa da un fremito inatteso, abbraccia la causa della Carboneria, ma un alone di tristezza la coglie, «come se un presentimento le aggravasse

⁶⁰² Ivi, pp. 18-19.

⁶⁰³ Ivi, p. 23.

⁶⁰⁴ Ibidem.

⁶⁰⁵ Ibidem.

il cuore»⁶⁰⁶. Più in là, quel nobile tormentato cuore offrirà al cugino Francesco l'occasione per rivelare la propria identità:

Questa sera mi sono accorto che voi avete un cuore come lo desidererei a tutte le donne italiane, poichè allora i loro uomini dovrebbero essere tanti eroi; che voi, unica forse nel vostro sesso, vi sollevate dalle debolezze della donna, per spargere una lagrima sulle miserie della nostra patria conculcata da un dominio odioso e straniero, per levare un generoso grido d'indignazione. Ebbene, Giustina, voi potete comprendermi, mio padre è stato ucciso per essere sospetto di Carboneria. . . . Io sono uno dei Capi Carbonari!⁶⁰⁷

Non sarà un caso forse che di là a poco quel cuore fremerà per colui che al più alto grado incarna i valori della Carboneria, Corrado il Gran Maestro che in ripetute occasioni interverrà con il proprio potere salvifico a difendere la Contessina:

Il cuore di Giustina mandò un grido. Diremo che vi era gioia, speranza, ammirazione, gratitudine o amore? Ella avea riconosciuto il suo misterioso e poetico cavaliere di quella notte. Portava sul cappello di feltro la sola piuma nera di Gran-Maestro della Carboneria⁶⁰⁸.

E basti l'ultimo esempio, nel corso del capitolo dedicato a Rita la piccola pazza (l'XI), il primo in cui l'autore concede gli onori della ribalta ad un personaggio appartenente alla schiera degli umili, dei poveri:

Era povera sì, ma aveva uno di quei cuori che fanno l'infelicità del disgraziato che lo possiede senza poterne soddisfare i palpiti violenti. Uno di quei cuori che amerebbero tutto ciò che gli si presentasse davanti fino al delirio, che amerebbero perchè amare è la loro vita... Ma è il destino fatale di quel sentire appassionato e violento, dover provare sempre la disperazione di non esser inteso?⁶⁰⁹

⁶⁰⁶ Ivi, p. 25.

⁶⁰⁷ Ivi, p. 43.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 97.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 70.

«Questa sventurata vittima del cuore»⁶¹⁰, come l'autore l'apostrofa, non è in realtà che una delle tante creature verghiane del romanzo che amano e soffrono perché non riamate. Anzi, proprio questo appare l'autentico *leitmotiv* della trama: Angelo ama Rita dell'amore più puro, ma la piccola pazza è tutta presa da un sentimento per un misterioso uomo biondo che anni addietro l'ha sedotta; Corrado ama una prima volta Carolina, che lo manipola per i suoi piani cervellotici, ma in realtà è innamorata di Guiscard; ama poi Giustina, che pur riamandolo, non lo mette a conoscenza dei suoi sentimenti, perché promessa del cugino, che la avrà in sposa ma non possiederà mai il suo cuore. La parola «cuore», onnipresente nel testo fino a pervaderlo, rappresenta l'operatore logico che tiene insieme e salda i tasselli del romanzo storico alla letteratura di più vasto consumo, con cesellature ispirate al byronismo più sfrenato.

La dimensione del romanzo nero ruota invece tutt'intorno alla figura di Guiscard, incarnazione del male allo stato puro: lo incontriamo per la prima volta al Castello di S. Gottardo, intimo del barone Francesco e dichiarato simpatizzante della Carboneria; il ritratto che Verga ne offre vuole ancora una volta evocarne la natura: la pelle «di una bianchezza sì pallida da sembrare che nessuna goccia di sangue vi scorresse di sotto», i capelli persino «di un biondo pallidissimo», ma soprattutto

L'iride di quegli occhi era sì trasparente che assumeva, direi quasi, tutti i colori. Ora si faceva bianca come quella di uno spettro; ora prendeva un riflesso verdognolo come lo sguardo del vampiro⁶¹¹.

È stato Guiscard, che in realtà è un infiltrato e solo finto traditore dei connazionali francesi, ad abusare dell'ingenuità di Rita, che pure non ha

⁶¹⁰ Ivi, p. 72.

⁶¹¹ Ivi, p. 43.

particolari attrattive di bellezza: egli compie il male per il male. Prova pure in due occasioni a rapire Giustina: una prima volta ne è impedito da Angelo, che lo ferisce gravemente e lo apostrofa come «colui che mette paura quando fa gli occhi bianchi»⁶¹²; la seconda il ratto, operato in un'osteria da briganti assoldati da Guiscard (altro calco manzoniano, o meglio combinazione di episodi de *I Promessi*, dal ratto dei bravi di don Rodrigo all'incontro tra Renzo e i bravi nell'osteria del paese) è sventato da Corrado. A Palermo il francese è stato l'amante di Carolina – che ha sottratto a Corrado – e ne ha ucciso il marito. La donna, che emetterà un grido straziante al racconto del ferimento di Guiscard, credendolo morto, di lui altrove propone un'immagine fortemente allegorica:

[...] il serpente mi affascinò di nuovo... ebbi un istante di delirio... tentai invano divincolarmi dalle sue spire... non lo potei, Corrado... fui debole... e il serpente mi possedé, prima coll'amore..., ora col terrore!
⁶¹³

Ancora, dopo il secondo rapimento, Giustina resta atterrita dai «lineamenti pallidi» e dallo «sguardo vitreo del vampiro»⁶¹⁴ del suo aggressore: le connotazioni sono precise, pallore esangue, spettro, vampiro, serpente (il personaggio è sì bello, ma possiede la bellezza dell'angelo decaduto). Quando si avventura per tendere un agguato a Corrado e ucciderlo, la sensazione che il Carbonaro avverte con un brivido è «quella di un rettile che si arrampichi lungo un fusto d'albero»⁶¹⁵.

Un uomo, giovine ancora, ferito in più parti, coi lineamenti insanguinati e sconvolti dal terrore, soffocando i suoi gemiti di dolore per non tradirsi, si aggrappava convulsivamente ad alcuni sterpi di

⁶¹² Ivi, p. 128.

⁶¹³ Ivi, p. 278.

⁶¹⁴ Ivi, p. 301.

⁶¹⁵ Ivi, p. 359.

pruno quasi cercasse di farsene uno schermo; il sangue che colava dalle sue numerose ferite si radunava nel terreno ove era accovacciato. Tutti misero un grido d'indignazione e di rabbia, piuttosto che di pietà, riconoscendo nei lineamenti lividi della spia, il traditore, il Giuda, Guiscard.⁶¹⁶

La lotta tra l'angelo divenuto diavolo e l'eroe virtuoso si conclude con lo scacco del Bene sul Male: la descrizione della morte di Guiscard, che come il suo antagonista Corrado per buona parte del romanzo pare essere invulnerabile e possedere il dono dell'ubiquità, è un vero e proprio catalogo iconografico del macabro e del truce:

[...] il suo terrore (alla vista della forca che lo attendeva) prese tutte le gradazioni le più schifose che possano degradare l'umanità; egli si strascinò come un rettile per baciare i piedi ad uno ad uno ai suoi cupi ed inflessibili guardiani, gridò, pianse, si strappò i capelli, in una convulsione di tutte le membra, finalmente, annientato, si rovesciò sui ginocchi, coi lineamenti lividi, ancora tremanti di un parossismo nervoso, con una schiuma sanguigna alla bocca, coi capelli stillanti di sudore, appiccicati sulla fronte e sulle tempie. Un istante quel corpo quasi inerte fu sollevato sulle braccia di due robusti contadini; poi, nel punto che la fune dovea abbracciare quella testa col suo nodo di serpente, si videro un momento tutti i membri sbattere in un parossismo di convulsione, le pupille dilatarsi con un'orrenda espressione, le mascelle stirarsi spaventosamente per emettere un grido rauco e inarticolato che gorgogliò fra la schiuma che ingombrava le sue labbra. E pochi secondi dopo si vide quel corpo, ributtante per l'espressione di quel viso, cogli occhi ancora spalancati e la schiuma alla bocca, gocciante del sangue delle sue ferite, dondolare appeso alla forca.⁶¹⁷

Per contrasto alla dettagliata insistenza sulle note orrorose che segnano l'agonia del francese, la lapidarietà con cui Verga ne sancisce la fine ha il

⁶¹⁶ Ivi, p. 360.

⁶¹⁷ Ivi, p. 363.

sapore del commento-epilogo: «La spianata era restata deserta e muta, come se la maledizione di Dio pesasse su quel cadavere»⁶¹⁸.

Il titanismo byroniano opera deformando nel senso del grottesco ogni personaggio, sentimento, situazione: gioie e dolori, esaltazioni e disperazioni, passioni d'odio e passioni d'amore, vengono regolarmente enfatizzati, su una scala a dismisura angelica o satanica.

Un'ultima annotazione: come all'inizio, così anche in conclusione del romanzo opera il modello manzoniano, ma stavolta oltre a reminiscenze de *I promessi sposi* (l'episodio della calata dei Lanzichenecchi e la fuga delle popolazioni), c'è l'eco pure della *Storia della Colonna Infame*. A proposito delle lotte fratricide fra carbonari, briganti e francesi alleati alla popolazione contro entrambi, ormai confusi nell'odio generale, Verga interviene con brevi inserti pamphlettistici da romanzo-saggio, rinunciando all'enfasi e mirando con una prosa distesa ad un racconto oggettivo:

I paesani, fatti spietati dalla crudeltà dei briganti, istigati dai francesi, che cominciarono a farli confondere coi Carbonari, organizzati in milizia urbana, erano costretti ad unirsi ai soldati regolari nel perseguire senza pietà i Carbonari, che ora si chiamavano banditi; eppure quegli uomini erano compatrioti, spesso fratelli, spesso padri e figli...

[...] da per tutto, per ogni momento, ogni valle, ogni siepe, non si vedeva che questa caccia feroce di uomini ad uomini, di fratelli a fratelli, ove la disperazione faceva orribili gli scontri. I Banditi, senza altro scampo, non ebbero più fede che nelle loro carabine; perseguitati sempre come bestie feroci, logori, rotti dalla stanchezza e dalla fame.

⁶¹⁹

Concludendo: *I Carbonari* sono in prim'ordine romanzo storico-politico, ma sono anche racconto mitico-favoloso, secondo l'interpretazione di Annoni, che ne evidenzia anche la matrice «spagnolesca», specie nell'ordito

⁶¹⁸ Ibidem.

⁶¹⁹ Ivi, p. 351.

baroccheggiante del testo; e ancora romanzo gotico, d'avventura, d'amore (in ossequio alla letteratura d'evasione). Per non dire degli influssi teatrali (il capitolo su *La fede dei Borboni* nel capitolo quarto evoca testualmente l'apertura della scena dell'*Hernani* hugoniano), del melodramma, del libretto d'opera. L'avventuroso dell'intreccio, giocato su effetti di *suspence*, con intrighi e colpi di scena che sono tra gli elementi maggiormente codificati del romanzesco (peripezie, naufragi, prigionie, scontri armati, duelli ricorrono a iosa nel testo), la disposizione degli elementi narrativi che contempera aspetti da feuilleton e da melodramma, l'insistenza su note da orrido goticeggiante, denotano la liceità che un narratore onnisciente (secondo la declinazione tradizionale del romanzo primo-ottocentesco) si accorda nella contaminazione dei generi.

L'aver miscelato componenti stilistiche narrative e teatrali, dando enfasi e risalto al vortice delle emozioni, porta in primo piano la retorica delle passioni, con effetti verbali, specie nel dialogato, che tradiscono l'influenza del lessico iperbolico della librettistica. La scelta dell'attualità storica, infine, irrompe a fornire funzione veritativa al romanzesco (venendo meno era la pratica del documento) e impone uno scioglimento dell'intreccio che non ceda all'*happy ending*.

OPERE

(area siciliana)

- M. AMARI, *Un periodo delle Istorie siciliane del secolo XIII*, Palermo, Poligrafica Empedocle, 1842;
- M. AMARI, *La guerra del vespro siciliano o Un periodo delle Istorie siciliane del secolo XIII*, seconda edizione accresciuta e corretta dall'autore e corredata di nuovi documenti;Baudry, Parigi, 1843;
- M. AMARI, *Racconto popolare del Vespro*, 1882;

- A. CAGLIÀ (FERRO), *Il misantropo. Romanzo storico*, Messina, Minasi, 1836;

- B. CASTIGLIA, *Studi*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, 1836;
- B. CASTIGLIA, *Opuscoli*, Palermo, Lao, 1838;
- B. CASTIGLIA, *Dante Alighieri ou le probleme de l'humanité au moyen age. Lettres a M. de Lamertine*, Paris, Dentu, 1857;
- B. CASTIGLIA, *Arnaldo da Brescia o l'eresia dei Papi - Con un indirizzo alla Cristianità*, Milano, Sanvito, 1860;
- B. CASTIGLIA, *La falsità del cristianesimo attuale, il cristianesimo vero, la religione unica tra popoli*, Palermo, Pedone Lauriel, 1860;
- B. CASTIGLIA, *Lamoricière Pio IX, Antonelli. Romanzo storico contemporaneo*, Milano, Sanvito;
- B. CASTIGLIA, *Lamoricière Pio IX, Antonelli. Romanzo storico contemporaneo*, Palermo, Pedone Lauriel, 1860 (II edizione);
- B. CASTIGLIA, *L'Italia vera*, Firenze, Le Monnier, 1867;
- B. CASTIGLIA, *Redenzione. Primo Annuncio*, Roma,Loescher, 1872;

- D. CASTORINA, *Cartagine distrutta: poema epico*, Catania, Giuntini Pietro, 1840;
- D. CASTORINA, *Napoleone a mosca: poema*, Torino, Stamperia Ferrero, 1845;
- D. CASTORINA, *I tre alla difesa di Torino nel 1706. Racconto*, Torino, Schiepatti, 1847;
- D. CASTORINA, *Il fantasma al passo pericoloso (Sicilia)*, in *Tradizioni Italiane*, opera diretta da Angelo Brofferio, vol. II, Torino, Fontana, 1848, pp. 501-45;

- D. CASTORINA, *I Perollo e I Luna da Sciacca* (Sicilia), in *Tradizioni Italiane*, opera diretta da Angelo Brofferio, vol. II, Torino, Fontana, 1848, pp. 614-44;
- D. CASTORINA, *Il moro* (Sicilia), in *Tradizioni Italiane*, opera diretta da Angelo Brofferio, vol. II, Torino, Fontana, 1848, pp. 846-949;
- D. CASTORINA, *Comiola Ottorenghi – 1339* (Sicilia), in *Tradizioni Italiane*, opera diretta da Angelo Brofferio, vol. III, Torino, Fontana, 1849, pp. 182-205;
- D. CASTORINA, *Masaniello* (Regno di Napoli), in *Tradizioni Italiane*, opera diretta da Angelo Brofferio, vol. III, Torino, Fontana, 1849, pp. 206-66;
- D. CASTORINA, *Emma e Corrado* (Sicilia), in *Tradizioni Italiane*, opera diretta da Angelo Brofferio, vol. III, Torino, Fontana, 1849, pp. 489-535;
- D. CASTORINA, *La Fuggitiva* (Sicilia), in *Tradizioni Italiane*, opera diretta da Angelo Brofferio, vol. III, Torino, Fontana, 1849, pp. 818-38;
- D. CASTORINA, *Torquato ed Eleonora* (Stati Estensi), in *Tradizioni Italiane*, opera diretta da Angelo Brofferio, vol. III, Torino, Fontana, 1849, pp. 839-69;
- D. CASTORINA, *Maria* (Sicilia), in *Tradizioni Italiane*, opera diretta da Angelo Brofferio, vol. IV, Torino, Fontana, 1850, pp. 41-62;
- D. CASTORINA, *Ermengarda* (Stati Lombardi), in *Tradizioni Italiane*, opera diretta da Angelo Brofferio, vol. IV, Torino, Fontana, 1850, pp. 227-324;
- D. CASTORINA, *La Penitente* (Regno di Napoli), in *Tradizioni Italiane*, opera diretta da Angelo Brofferio, vol. IV, Torino, Fontana, 1850, pp. 835-931;

- G. D'ONDES REGGIO, *Roberto ossia il barone siciliano, romanzo storico*, Palermo, Tipografia e Legatoria Roberti, 1838, pp. 36-7;
- G. D'ONDES REGGIO, *Majone, romanzo storico*, Palermo, Lao, 1844, p. 27;

- G. DE PASQUALI, *Majone, tragedia in cinque atti*, Milano Borroni e Scotti, 1855;
- G. DE PASQUALI, *Majone, tragedia in cinque atti*, Catania, Galatola, 1863;
- G. DE PASQUALI, *Majone, tragedia in cinque atti*, Firenze, Le Monnier, 1887;

- F. PAOLO DI BLASI, *Scritti*, Palermo, Kàlos, 2004;

- G. LA FARINA, *Storia d'Italia narrata al popolo italiano (568-1815)*, vol. V, Parigi, 1853;
- G. LA FARINA, *Gli Albigesi*, Genova, Stabilimento Tipografico Ponthenier, 1855;
- G. LA FARINA *Gli Albigesi. Storia delle crociate cattoliche contro gli eretici della Linguadoca*, Genova, Regio Stabilimento Lavagnino, 1875(II ed. postuma);

- A. LINARES, *Biografia di Vincenzo Linares*, Catania, 1853;
- A. LINARES, *Masaccio. Racconto storico*, Palermo, Morvillo, 1856;

- V. LINARES, *I Beati Paoli - L'Avvelenatrice (La vecchia dell'aceto)*, (1836), con introduzione di Salvatore Pedone, Palermo, Antares, 2003;
- V. LINARES, *Maria e Giorgio o il cholera in Palermo*, vol. I-II, Palermo, Lao, 1838;
- V. LINARES, *Novelle e racconti popolari siciliani*, (1840), con introduzione di Salvatore Pedone, Palermo, Antares, 2003;
- V. LINARES, *Il masnadiere siciliano. Racconto*, Palermo, Lao, 1841;

- F. MILO-GUGGINO, *Luna e Perollo ovvero il caso di Sciacca. Storia siciliana del sec. XVI*, voll. I-II, Palermo, Stamperia Carini, 1845;
- F. MILO-GUGGINO, *Risposta all'autore dell'articolo critico riguardante il primo volume del romanzo storico Luna e Perollo inserito nell'appendice all'Osservatore – foglio di annunci n. 2 – Palermo ottobre 1845*, Palermo, Stamperia Carini, 1846;

- G. MORFINO, *Dopo il 4 aprile. Racconto contemporaneo*, Palermo, Officina Tipografica Priulla, 1861;

- B. NASELLI, *I misteri di Palermo*, Palermo, Abbate, 1852;
- B. NASELLI, *L'opinione pubblica*, Palermo, Pensante, 1855;

- L. NATOLI, *I Beati Paoli*, (1909), Palermo, Flaccovio, 2007;

- G. ODDO, *L'indipendenza, il cattolicesimo e l'Italia*, Milano, Turati, 1859;
- G. ODDO, *Alessandro Bonforti o l'apostata siciliano. Romanzo storico contemporaneo*, voll. I-II, Milano, Scorza, 1860;
- G. ODDO, *Il Brigantaggio o l'Italia dopo la Dittatura di Garibaldi*, Milano, Scorza, 1865;

- G. PEREZ, *Luisa Ashton ossia l'orfanella. Aneddoto storico*, Messina, Fiumara, 1847, p. IV;
- S. SALOMONE MARINO, *Leggende popolari siciliane*, Palermo, 1880;
- F. SAVASTA, *Il Famoso Caso di Sciacca succeduto tra Giacomo Perollo, Barone di Pandolfina e Regio Portulano dell'istessa Città e Sigismondo Luna, Conte di Caltabellotta. Istoria tragica*, Palermo, Felicella e Magri, 1726;
- F. SAVASTA, *Il Famoso Caso di Sciacca succeduto tra Giacomo Perollo, Barone di Pandolfina e Regio Portulano dell'istessa Città e Sigismondo Luna, Conte di Caltabellotta. Istoria tragica*, Tipografia di Pietro Pensante di Palermo nel 1843;
- E. SCALICI, *Sampolo nei fatti di Palermo*, (1867), in Id., *La mafia siciliana*, Palermo, Il Vespro, 1980;
- E. SCALICI, *Cavalleria di Porta Montalto*, , (1885), in Id., *La mafia siciliana*, Palermo, Il Vespro, 1980;
- G. VERGA, *I Carbonari della Montagna*, Catania, Galatola, 1861-1862;
- G. VERGA, *I Carbonari della Montagna. Romanzo storico – Sulle lagune. Racconto*, con saggio introduttivo di Carlo Annoni, Milano, Vita e Pensiero, 1975;
- G. VERGA, *I Carbonari della Montagna. Sulle lagune*, letti da Francesco Branciforti e Gaetano Cingari, Palermo, Edikronos, 1981;
- G. VERGA, *I Carbonari della Montagna. Sulle lagune*, edizione critica a cura di Rita Verdirame, Firenze, Le Monnier, 1988;
- G. VERGA, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1983;

OPERE

(area italiana ed europea)

- G. C. ABBA, *Da Quarto al Volturmo. Notarelle d'uno dei Mille* [1880], Bologna, Zanichelli, 1933;
- M. BALDACCHINI, *Il figlio del proscritto*, Firenze, Galileiana, 1838;
- G. BANDI, *I Mille*, Firenze, Parenti, 1955;
- G.B. BAZZONI, *Il falco della rupe*, Milano, Stella, 1831;

- P. BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno*, (1816), a cura di Giorgio Alessandrini con prefazione di Carlo Muscetta, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967;
- G. CASTIGLIONE, *Il rinnegato salentino ossia i martiri di Otranto*, Napoli, Vanspandoch, 1839;
- G. CASTIGLIONE, *Roberto il diavolo*, Napoli, Capasso, 1842;
- G. CASTIGLIONE, *Le veglie del villaggio ovvero la libertà educatrice. Discorsi di un parroco di campagna*, Napoli, Società Tipografico-Editrice Napoletana, 1865;
- G. CASTIGLIONE, *Martirio e libertà. Racconti storici di un parroco di campagna al suo popolo*, Toledo, Napoli, Libreria Nazionale Scolastica, 1866;
- M. D'AZEGLIO, *Ettore Fieramosca o la difesa di Barletta* (1833), Milano, Rizzoli, 2010;
- M. D'AZEGLIO, *Niccolò de' Lapi*, Torino, Società editrice Subalpina, 1941
- G. DE SIVO, *Corrado Capace*, Galluccio, Napoli, 1846-47;
- G. DI CESARE, *Arrigo di Abbate contemporaneo di Dante ovvero la Sicilia dopo il Vespro*, Napoli, Stamperia nella Pietà de' Turchini, 1833;
- G. DI CESARE, *Storia di Manfredi re di Sicilia e di Puglia*, Napoli, De Stefano, 1837;
- A. DUMAS, *I Garibaldini [Les Garibaldiens]*, prefazione e traduzione di Antonello Trombadori, Roma, Editori Riuniti, 1982;
- A. DUMAS, *Viva Garibaldi: une odyssee en 1860*, Paris, Fayard, 2002;
- G. GALLOTTI, *Sampiero*, Napoli, De Stefano, 1838;
- GARIBALDI, *Memorie autobiografiche [1871-72]*, Firenze, Barbera, 1920;
- V. HUGO, *I miserabili, (Les Misérables, 1862)*, a cura di R. Reim, Roma, Newton, 1995;
- G. LA CECILIA, *I Sanniti*, Livorno, Bertani e Antonelli, 1828;

- G. LA CECILIA, *Masaniello o la rivoluzione di Napoli nel 1647*, Livorno, Antonelli, 1847-48;
- G. LA CECILIA, *Lucrezia dalle vie o la Corsica al secolo XVI*, Torino, Bianciardi, 1853;
- G. LA CECILIA, *Storia dell'insurrezione siciliana dei successivi avvenimenti per l'indipendenza ed unione d'Italia e delle gloriose gesta di Giuseppe Garibaldi*, Milano, Sanvito, 1861;

- A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di Giovanni Getto, Firenze, Sansoni, 1964
- A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, premessa di Giovanni Macchia, introduzione di Folco Portinari, Milano, Centro Nazionale di studi manzoniani, 2000;

- F. MASTRIANI, *I Lazzari*, Milano, Battezzati, 1865;
- I. NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, (1867), con prefazione di Emilio Cecchi, Torino, Einaudi, 1964;

- A. RANIERI, *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, Tipografia Elvetica, Capolago, 1839;
- A. RANIERI, *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, Milano-Torino, Guigioni, 1862;

- G. ROVANI, *Cento anni*, (1859), con introduzione di Folco Portinari, Torino, Einaudi, 2008;

- W. SCOTT, *Ivanhoe*, (*Ivanhoe*, 1823), Milano, Garzanti, 2000;

- C. TENCA, *Delle condizioni dell'odierna letteratura in Italia*, in «Rivista Europea», I sem., fasc. 2, febbraio 1846;

STUDI

(questioni varie inerenti il romanzo ottocentesco)

- AA.VV., *Il Romanticismo*, Atti del VI Congresso AISSLI, a cura di V. Branca, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968;
- AA.VV., *Cent'anni dopo. Il ritorno dell'intreccio*, a cura di U. Eco e C. Sughi, Milano, Bompiani, 1971;
- AA.VV., *“Trivialliteratur?” Letterature di massa e di consumo*, Trieste, LINT, 1979;
- AA.VV., *I canoni letterari. Storia e dinamica*, Trieste, LINT, 1981;
- AA.VV., *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi, Catania 23-24 novembre 1979, Catania, Fondazione Verga, 1981;
- AA.VV., *Critica e società di massa*, Trieste, LINT, 1983;
- AA.VV., *Livelli e linguaggi letterari nella società delle masse. Con una tavola rotonda su Carlo Tenca e la critica sociologica*, Trieste, LINT, 1985;
- AA.VV., *Storie su storie: indagine sui romanzi storici, 1814-1840*, Vicenza, Pozza, 1985;
- AA.VV., *Il romanzo della storia*, Pisa, Nistri-Lischi, 1986;
- AA.VV., *L'età romantica e il romanzo storico in Italia*, Roma, Bonacci, 1988;
- AA.VV., *I racconti di Clio: tecniche narrative della storiografia* - Atti del convegno di studi, Arezzo 6-8 novembre 1986, Pisa, Nistri-Lischi, 1989;
- AA.VV., *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*, a cura di R. Bruscaagli e R. Turchi, Roma, Bulzoni, 1991;
- AA.VV., *Romanzo storico e romanticismo. Intermittenze del modello scottiano*, Pisa, ETS, 1996;

- AA.VV., *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, Roma, Bulzoni, 1998;
- AA.VV., *Il conflitto. Dimensioni storiche e linguistiche*, a cura di A. Pellegrini, M.T. Russo, Palermo, Flaccovio, 2005;
- AA.VV., *Il romanzo e la storia*, a cura di M. Sacco Messineo, Palermo, Duepunti, 2007;
- AA.VV., *La storia nel romanzo (1800-2000)*, a cura di M. Colummi Camerino, Roma, Bulzoni, 2008;
- G. AGNOLI, *Le origini del romanzo storico in Italia*, in «Rivista d'Italia», VIII, fasc. XII, dicembre 1905;
- G. AGNOLI, *Gli albori del romanzo storico in Italia e i primi imitatori di Walter Scott*, Piacenza, Stab. Arti Grafiche C. Favari, 1906;
- S. AGOSTI, *Il romanzo francese dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2010;
- A. ALBERTAZZI, *Il romanzo*, Milano, Vallardi, 1902;
- M. AMBEL, *Il romanzo storico ottocentesco, una "macchina del tempo"*, in «Il Contesto», nn. 4-6, Urbino, Aralia, 1978, pp. 131-146;
- A. ARSLAN VERONESE, *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra 800 e 900*, Padova, CLEUP, 1977;
- A. ARSLAN, *Romanzo storico, d'appendice, di consumo: guida bibliografica*, Milano, Unicopli, 1983;
- A. ASOR ROSA, *Note sulla formazione letteraria del primo Verga*, Roma, Bulzoni, 1968;

- A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, (1968), Torino, Einaudi, 1988;
- E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, (*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946), Torino, Einaudi, 2001;
- M. BACHTIN, *Estetica e romanzo (Voprosy literatury i estetiki*, 1975), Torino, Einaudi, 2001;
- L. BALDACCI, *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963;
- G. BALDI, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo storico dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1967;
- G. BALDI, *Verga e il verismo. Sperimentazione formale e critica del progresso*, Torino, Paravia, 1980;
- A. BALDUINO (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Milano, Vallardi, 1990, *L'Ottocento*, vol. II;
- G. BARBERI SQUAROTTI, *Teoria e prove dello stile del Manzoni*, Milano, Silva, 1965.
- G. BARBERI SQUAROTTI, *Il romanzo contro la storia*, Milano, Vita e Pensiero, 1980;
- G. BARBERI SQUAROTTI, *Le delusioni della letteratura*, Rovito (CS), Marra, 1988;
- R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, (*Le degré zéro de l'écriture*, 1953), Milano, Lerici, 1960;
- R. BARTHES, *Elementi di semiologia*, (*Éléments de sémiologie*, 1965), trad. di Andrea Bonomi, Torino, Einaudi, 1966;

- R. BARTHES, *Critica e verità*, (*Critique et Verité*, 1967), trad. di Clara Lusignoli e Andrea Bonomi, Torino, Einaudi, 1969;
- R. BARTHES, *Il piacere del testo*, (*Le Plaisir du texte*, 1973), trad. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1975;

- A. BENEDETTI, *Le traduzioni italiane di Walter Scott e i loro anglicismi*, Firenze, Olschki, 1974;

- W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (*Schriften*, 1955), traduzione e introduzione di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962;

- R. BERTACCHINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento: dagli scottiani a Verga*, Roma, Studium, 1961;
- R. BERTACCHINI (a cura di), *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma, Studium, 1969;
- R. BERTACCHINI, *La narrativa italiana dell'Ottocento*, Torino, SEI, 1974;

- F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007;

- G. BERTONCINI, *“Una bella invenzione”: Giuseppe Montani e il romanzo storico*, Napoli, Liguori, 2004;

- E. BIAGINI, *Racconto e teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1983;

- A. BIANCHINI, *Il romanzo d'appendice*, Torino, ERI, 1969;
- A. BIANCHINI, *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1988;

- R. BIGAZZI, *I colori del vero: vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969;
- R. BIGAZZI, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996;

- M.T. BINDELLA, *Storia umile e storia pittoresca: saggio sul romanzo storico inglese dell'Ottocento*, Verona, Il Segno, 1984;
- A. BOCELLI, *Aspetti del romanzo italiano dell' '800 (dal Manzoni al Verga)*, Torino, ERI, 1963;
- A. BONSANTI, *Il romanzo risorgimentale*, in «Rassegna d'Italia», a. I, n. 6, giugno 1946, pp. 22-8; I., 7, luglio 1946, pp. 34-52;
- A. BORLENGHI, *Fra Ottocento e Novecento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1955;
- A. BORLENGHI, *Introduzione a Narratori e prosatori dell'Ottocento e del primo Novecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961, vol. I, p. XVI;
- R. BOURNEUF – R. OUELLET, *L'universo del romanzo (L'Univers du roman, Paris, 1972)*, Torino, Einaudi, 1976;
- F. BRANCATO, *Vico nel Risorgimento*, Palermo, Flaccovio, 1969;
- A. BRIGANTI, *Il parlamento nel romanzo italiano del secondo Ottocento*, Firenze, Le Monnier, 1972;
- P. BROOKS, *Une Esthétique de l'étonnement: le mélodrame*, in « Poétique », n. V, 1974;
- V. BRUNORI, *La grande impostura. Indagine sul romanzo popolare*, Venezia, Marsilio, 1978;
- M. CADIOLI, *La storia finta, Il romanzo e i suoi lettori nei dibattiti del primo Ottocento*, Milano, Il Saggiatore, 2001;
- S. CALABRESE, *Etica dell'azione e intreccio nel romanzo storico italiano*, «Rivista di letterature moderne e comparate», a. XLVI (1993), pp. 47-68;
- C. CAPPUCCIO, *Memorialisti dell'Ottocento*, vol. II, Milano-Napoli, 1957;

- R. CARDINI, *Ideologie letterarie dell'Età Napoleonica*, Roma, Bulzoni, 1973;
- M. CATAUDELLA, *Il romanzo storico italiano*, Napoli, Liguori, 1964;
- C. CESA, *Introduzione a G.F.W. HEGEL*, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, in *Hegel*, vol. I, Milano, Mondadori, 2008, pp. XV-LI;
- G.A. CESAREO, *Verga intimo*, in «Giornale di Sicilia», 20-21 febbraio 1922, p. 3;
- S. CHATMAN, *Storia e discorso (Story and Discourse)*, London, 1978), Milano, NET, 2003;
- V. CIAN, *Il primo centenario del romanzo storico italiano (1815-1824)*, in «Nuova Antologia», serie VI, 1919, pp. 241-50;
- R. CONTARINO, *Napoli - Il Mezzogiorno e la Sicilia* in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, *Storia e geografia*, vol III, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2000, pp 653-789;
- D. COUÉGNAS, *Paraletteratura (Introduction à la paralittérature)*, 1992), Firenze, La Nuova Italia, 1997;
- M. CORTI – C. SEGRE (a cura di), *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, ERI, 1970;
- G. COTRONEO, *Trittico siciliano (Scinà, Castiglia, Di Menza)*, Roma, Cadmo, 1985;
- B. CROCE, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, in «Atti dell'Accademia pontaniana», XXIII, 1893, pp. 1-29;
- B. CROCE, *Il concetto della storia nelle sue relazioni col concetto dell'arte. Ricerche e discussioni*, Roma, Loescher, 1896;
- B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, voll. I-II, (1914), Bari, Laterza, 1921;

- B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, voll. III-IV, (1914), Bari, Laterza, 1922;
- B. CROCE, *Primi Saggi*, Bari, Laterza, 1919;
- B. CROCE, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1921;
- B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. V, Bari, Laterza, 1939;
- B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. VI, Bari, Laterza, 1940;

- G. DE DONATO, *Gli archivi del silenzio. La tradizione del romanzo storico italiano*, Fasano (BR), Schena, 1996;

- A. DE LOLLIS, . *Manzoni e gli storici liberali della Restaurazione*, Bari, Laterza, 1926;

- P. DE MEIJER, *La prosa narrativa moderna*, in *Letteratura Italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. III — *Le forme del testo*, t. II — *La prosa*, Einaudi, Torino 1984;
- P. DE MEIJER, *La questione dei generi*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. IV., *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1984;

- F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, (a cura di C. Musumarra), Firenze, Le Monnier, 1964;

- F. DE SANCTIS, *La scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli*, (1872-73), a cura di Carlo Muscetta e Giorgio Candeloro, Torino, Einaudi, 1953.
- F. DE SANCTIS, *La giovinezza. Memorie postume seguite da testimonianze biografiche di amici e discepoli*, a cura di G. Savarese, Torino, Einaudi, 1972;

- P. DE TOMMASO, *Rovani e il romanzo storico*, in «Belfagor», a. XXIII, n. 3, 1968, pp. 257-81;
- P. DE TOMMASO, *Nievo e altri studi sul romanzo storico*, Padova, Liviana, 1975;

- E. DEL CERRO, *La doppia personalità di G. Verga*, in «Siciliana», gennaio 1923, anno I, n. 1, p. 30;
- S. DELLEVALLE, *Introduzione a G.F.W. HEGEL, Filosofia della storia universale*, in *Hegel*, vol. II, Milano, Mondadori, 2008, pp. 7-60;
- A. DI BENEDETTO, *Nievo e la letteratura campagnola*, Roma-Bari, Laterza, 1975;
- M. DI FAZIO ALBERTI, *Il titolo e la funzione paraletteraria*, Torino, ERI, 1984;
- A. DOLFI, *Del romanzesco e del romanzo. Modelli di narrativa italiana tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1992;
- M. DONZELLI, *Origini e declino del positivismo. Saggio su Auguste Comte in Italia*, Napoli, Liguori, 1999;
- U. ECO, *Il Superuomo di massa. Studi sul romanzo popolare*, Cologno Monzese (MI) Cooperativa Scrittori, 1976;
- U. ECO, *Il Superuomo di massa. Retorica e ideologia romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 1978;
- U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, (1979), Milano, Bompiani, 2006;
- A. FABRIZI, *Manzoni storico e altri saggi sette-ottocenteschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004;
- V. FAGONE (a cura di), *“Storico” e “popolare” in Sicilia nella prima metà del XIX secolo. I “Racconti popolari” di Vincenzo Linares*, Banco di Sicilia, 1990;
- L. FASSÒ, *Saggio di ricerche intorno alla fortuna di Walter Scott in Italia*, in «Atti della R. Accademia delle scienze di Torino», XLI, 1905, pp. 380-401;
- L. FASSÒ, *Giambattista Bazzoni (1803-1850): contributo alla storia del romanzo storico italiano*, Città di Castello, Lapi, 1906;

- F. FIORENTINO (a cura di), *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1993;
- F. FIORENTINO (a cura di), *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1997;
- E.M. FORSTER, *Aspetti del romanzo*, (*Aspects of the Novel*, 1972), Milano, Garzanti, 1991;
- F. FORTINI, *Verifica dei poteri: scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, Il Saggiatore, 1965;
- A. FRAGALE (a cura di), *Vincenzo Linares tra popolo e letteratura*, Atti del Convegno di Palma di Montichiario (AG), 12-13 dicembre 1986, Roma, Bulzoni, 1988;
- R. FREEDMAN, *Il romanzo: dal 1740 ad oggi*, Milano, Mondadori, 1978;
- M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmodernismo*, Lecce, Manni, 1999;
- G. GENETTE, *Figure. Retorica e strutturalismo*, (*Figures*, 1966), trad. di Franca Madonia, Torino, Einaudi, 1969;
- G. GENETTE, *Figure II. La parola letteraria*, (*Figures II*, 1969), trad. di Franca Madonia, Torino, Einaudi, 1972;
- G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, (*Figures III*, 1972), trad. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976;
- G. GENETTE, *Soglie*, (*Seuils*, 1987), Torino, Einaudi, 1989;
- G. GENTILE, *Il tramonto della cultura siciliana*, Firenze, Sansoni, 1963;
- L. GIGLI, *Il romanzo italiano da Manzoni a D'Annunzio*, Bologna, Zanichelli, 1914;

- A. GRAMSCI, *Quaderni dal carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975;
- G. GUGLIELMI, *La parola del testo. Letteratura come storia*, Bologna, Il Mulino, 1993;
- M. GUGLIELMINETTI, *Il problema del romanzo storico*, in *I tempi del rinnovamento- Atti del Convegno di Lovanio*, a cura di S. Valvolsem, F. Musarra, B. Van Den Bossche, vol. I, Bulzoni, Roma 1995, pp. 19-47;
- G.F.W. HEGEL, *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1963;
- G.F.W. HEGEL, *Lezioni sulla filosofia della storia*, vol. III, a cura di G. Calogero e C. Fatta, Firenze, La Nuova Italia, 1963;
- G.F.W. HEGEL, *Lineamenti di filosofia del diritto*, (1820-21), Bari, Laterza, 1965;
- J.G. HERDER, *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, a cura di V. Verra, Bologna, Zanichelli, 1971;
- H. KREUZER, *Trivialliteratur als Forschungsproblem - Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung*, in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 41, 1967, pp. 173-191;
- G. LASALA, *Sul romanzo storico napoletano dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1979;
- L. LATTARULO (a cura di), *Il romanzo storico*, Roma, Editori Riuniti, 1978;
- A. LEONE DE CASTRIS, *La polemica sul romanzo storico*, Bari, Cressati, 1959;
- F. LOPEZ CELLY, *Il romanzo storico in Italia dai prescottiani alle odierne vite romanzate*, Bologna, Cappelli, 1939;
- G. LUKÀCS, *Teoria del romanzo*, (*Die Theorie des Romans*, 1916 e 1920), Milano, SE, 2004;

- G. LUKÀCS, *Il romanzo storico (Istoričeskij roman, 1937-1938; Der historische Roman, 1957)*, con introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi, 1977;
- G. LUKACS – M. BACHTIN, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di V. Strada, Torino, Einaudi, 1976;
- G. LUTI, *Narrativa italiana dell'Otto e Novecento*, Firenze, Sansoni, 1964;
- R. MACCHIONI JODI, *Dal romanzo gotico al romanzo storico italiano*, «Italianistica», a. XXIII (1994), pp. 389-416;
- C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970;
- C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato, 1972;
- C.A. MADRIGNANI, *Ideologia e narrativa dopo l'Unificazione. Ricerche e discussioni*, Roma, Savelli, 1974;
- C.A. MADRIGNANI (a cura di), *Rosso e nero a Montecitorio. Il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861-1901)*, Firenze, Vallecchi, 1980;
- C.A. MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia. Il celebre "Abate Chiari"*, Napoli, Liguori, 2000;
- C.A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007;
- L. MAIGRON, *Le Roman historique à l'époque romantique*, Paris, Hachette, 1898;
- G. MARIANI, *Bozzettismo epico degli scrittori garibaldini*, in *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini, 1972;
- A. MARINARI – G. PIRODDA, *La cultura meridionale e il Risorgimento*, Laterza, Bari, 1975;
- R. MANSELLI, *La storiografia dal Romanticismo al Positivismo*, in *Cultura e società in Italia nell'età umbertina. Problemi e ricerche - Atti del primo Convegno, Milano 11-15 settembre 1978 - Centro di ricerca Letteratura e cultura dell'Italia unita*, Milano, Vita e Pensiero, 1981;

- Q. MARINI, *I «Misteri» d'Italia*, Pisa, ETS, 1993;
- A. MATUCCI, *Tempo e romanzo nell'Ottocento. Manzoni e Nievo*, Napoli, Liguori, 2003;
- P. MAZZAMUTO (a cura di), *La mafia nella letteratura*, Palermo, Andò, 1970.;
- G. MAZZONI, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1913;
- K. MORAWSKI, *Il romanzo storico italiano nell'epoca del Risorgimento*, Varsavia, Ossolineum, 1970;
- F. MORETTI, *Il romanzo di formazione (The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture, 1987)*, Torino, Einaudi, 1999;
- F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1991;
- F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997;
- F. MORETTI (a cura), *Il romanzo*, vol. I, Torino, Einaudi, 2001;
- M. MORETTI, *La storiografia italiana e la cultura del secondo Ottocento. Preliminari ad uno studio su Pasquale Villari*, in «Giornale critico della filosofia italiana», LX, 1981, pp. 300-72;
- M. MUSCARIELLO, *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Napoli, Liguori, 1989;
- A.M. MUTTERLE, *Narrativa e memorialistica nell'età romantica*, in *Storia letteraria d'Italia – L'Ottocento*, a cura di A. Balduino, Milano-Padova, Vallardi-Piccin Nuova Libreria, 1990;
- F. NICOLINI, *Peste e untori nei Promessi Sposi e nella reità storica*, Bari, Laterza, 1937;
- F. NICOLINI, *Arte e storia nei Promessi Sposi*, Milano, Hoepli, 1939;

- S.S. NIGRO, *La tabachiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1996;
- A. PALERMO, *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1972;
- A. PALERMO, *Il vero, il reale e l'ideale. Indagini napoletane fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1995;
- A. PALERMO, *Ottocento italiano. L'idea civile di letteratura*, Napoli, Liguori, 2000;
- E. PARRINI, *La narrazione della storia nei «Promessi Sposi»*, Firenze, Le Lettere, 1996,
- S. PAUTASSO, *La narrativa romantica*, in *Storia generale della Letteratura Italiana*, a cura di N. Borsellino e W. Pedullà, Milano, Motta, 2004;
- G. PETROCCHI, *Il romanzo storico dell'Ottocento italiano*, Torino, ERI, 1967;
- G. PETRONIO, *Il romanzo borghese europeo dell'Ottocento*, in *La Storia*, vol. VII — *L'età contemporanea*, t. II, a cura di N. Tranfaglia e M. Firpo, Torino, UTET, 1988;
- G. PETRONIO, *Il romanzo italiano nel quadro del romanzo europeo dell'Ottocento*, in *Restauro letterari da Verga a Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1990;
- G. PITRÈ, *Appunti inediti di Giuseppe Pitrè su alcuni illustri autori siciliani*, in «Il Pitrè. Bollettino del Museo etnografico. Pitrè e annessa Biblioteca», II (NS), 5, 1975;
- F. PORTINARI, *Problemi critici di ieri e di oggi*, Milano, Fabbri, 1959;
- F. PORTINARI, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976;
- M. PRAZ, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni Editore, 1937;

- E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi Sposi»*, Torino, Einaudi, 1974;
- E. RAIMONDI, *I sentieri del lettore*, a cura di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 1994;
- E. RAIMONDI, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Mondadori, 1997;
- E. RAIMONDI, *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Mondadori, 1998;

- G.RANDO (a cura di), *Narrativa minore del secondo Ottocento in Sicilia*, Atti del Convegno, Messina 11-13 Dicembre 2003, Messina, Sfamemi, 2004;

- G. RAYA, *Il romanzo*, Milano, Vallardi, 1950;

- R. REIM (a cura di), *L'Italia dei Misteri. Storie di vita e malavita nei romanzi d'appendice*, Roma, Editori Riuniti, 1989;
- R. REIM (a cura di), *L'angelo e la sirena. Il doppio ruolo della donna nel romanzo d'appendice italiano*, Roma, Armando, 1998;

- F. RENDA, *I Beati Paoli, storia, letteratura e leggenda*, Palermo, Sellerio, 1988;

- S. ROMAGNOLI, *Ottocento tra letteratura e storia*, Padova, Liviana, 1961;
- S. ROMAGNOLI, *Il romanzo storico in Narratori e prosatori del Romanticismo*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. VIII, *Dall'Ottocento al Novecento*, Milano, Garzanti 1968;
- S. ROMAGNOLI, *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1984;

- R.ROMANO, *Mitologia romantica e letteratura popolare. Struttura e sociologia del romanzo d'appendice*, Ravenna, Longo, 1977;

- R. ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, Bari, Laterza, 1973;

- G. ROSA, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Il Saggiatore, 2008;

- L. RUSSO, *I narratori (1850-1957)*, Milano-Messina, Principato, 1958;
- L. RUSSO, *Dal Manzoni al De Sanctis e la letteratura dell'Italia Unita*, Firenze, Sansoni, 1964, poi *Da Manzoni al Gattopardo*, Firenze, Sansoni, 1981;
- M. SACCO MESSINEO (a cura di), *La Ruota (1840-1842)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975;
- M. SACCO MESSINEO, *Letteratura come manifesto*, Palermo, Panopticon, 1989;
- M. SANSONE, *Saggio sulla storiografia manzoniana*, Napoli, Ricciardi, 1938;
- A.M. SCAIOLA, *Percorsi romantici su una tipologia femminile nella cultura francese dell'Ottocento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1984;
- A.M. SCAIOLA (a cura di), *Il romanzo francese dell'Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 2008;
- E. SCARANO, *La voce dello storico. A proposito di un genere letterario*, Napoli, Liguori, 2004;
- C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984;
- G. SPINA, *Il romanzo storico inglese: sir Walter Scott*, Genova, Bozzi, 1971;
- V. SPINAZZOLA, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, Milano, Edizioni di Comunità, 1971;
- V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977;
- V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990;
- V. SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 2007;
- F. TESSITORE, *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, vol. III, Roma, Edizioni di storia della letteratura, 1997;;

- G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998;
- M. THALMANN, *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik*, in «Germanische Studien», 24, Berlin, 1923;
- T. TODOROV, *Poetica della prosa (Poétique de la prose, 1971)*, Roma-Napoli, Theoria, 1989;
- T. TODOROV, *I generi del discorso (1978)*, Firenze, La Nuova Italia, 1993;
- B. TRAVERSETTI, *Cronistoria del romanzo occidentale 1751-1957*, Roma, Meltemi, 2000;
- G. TROMBATORE, *Memorialisti dell'Ottocento*, vol. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953;
- F. VENTURI, *Introduzione a J.G. HERDER, Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità: contributo a molti contributi del secolo*, Torino, Einaudi, 1971;
- R. VERDIRAME, *Eretici, templari e crociati nel romanzo storico di un ghibellino di metà Ottocento*, in «Moderna», VIII, 1-2, 2006, pp. 113-27;
- P. VILLARI, *La storia è una scienza?*, in «Nuova Antologia», serie III, voll. XXXI, XXXII e XXXIV, 1° febbraio, 16 aprile e 16 luglio 1891, pp. 409-36, 609-36 e 209-25;
- P. VILLARI, *Scritti vari*, Bologna, Zanichelli, 1894, pp. 3-136;
- P. VILLARI, *Teoria e filosofia della storia*, a cura di M. Martirano, Roma, Editori Riuniti, 1999;
- R. VITI CAVALIERE, *Controversie sulla storia, 1891-1893*, scritti di B. Croce e P. Villari, Milano, UNICOPLI, 1993;

- E. VISCONTI, *Il pensiero storico di Alessandro Manzoni nelle sue opere. Studio di storiografia giuridica del secolo XIX*, «Archivio storico lombardo», XLVI, III, 1919, pp. 382-440;
- I. WATT, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding (The rise of the novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding, 1957)*, Milano, Bompiani, 2006;
- H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1964;
- G. ZACCARIA (a cura), *Il romanzo d'appendice. Aspetti della narrativa 'popolare' nei secoli XIX e XX*, Torino, Paravia, 1977;
- P. ZAMBON, *Letteratura e stampa del secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 1993;
- A. ZANGRANDI, *Lingua e racconto nel romanzo storico italiano (1827-1838)*, Padova, Esedra, 2002;
- P. ZANOTTI, *Il modo romanzesco*, Roma-Bari, Laterza, 1998;

STUDI STORICI

- AA.VV., *STORIA DEL MONDO MODERNO CAMBRIDGE*, (1968), vol IX. Le guerre di Napoleone e la Restaurazione (1793-1830), Milano, Garzanti, 1972;
- AA.VV., *STORIA DEL MONDO MODERNO CAMBRIDGE*, (1968), vol IX. Il culmine della potenza europea (1830-1870), Milano, Garzanti, 1972;
- AA.VV., *Storia della Sicilia*, diretta da Rosario Romeo, VIII, Napoli 1977;
- AA.VV., *STORIA D'ITALIA. Annali 22. Il Risorgimento*, Torino, Einaudi, 2007;

- G.C. ABBA, *Da Quarto al Volturno. Notarelle d'uno dei Mille*, Bologna, Zanichelli, 1933;
- A. AGAZZI, *Formazione dello Stato Unitario*, Brescia, La Scuola, 1970;
- P. ALATRI, *L'Unità d'Italia 1859-1861 (voll. I-II)*, Roma, Editori Riuniti, 1959;
- G. BANDI, *I Mille*, Firenze, Parenti, 1975;
- O. CANCELILA, *Palermo*, Roma-Bari, Laterza, 2009;
- L. CAFAGNA, *Il Nord nella storia d'Italia*, Bari, Laterza, 1962;
- G. CANDELORO, *Storia dell'Italia moderna V 1860-1871*, Milano, Feltrinelli, 1968;
- F. CHABOD, *L'idea di nazione*, (1961), Roma-Bari, Laterza, 2004,
- L. CIBRARIO, *Storia di Torino*, vol. II, Torino, Fontana, 1846;
- F. DELLA PERUTA, *I contadini nella rivoluzione lombarda*, in Id., *Democrazia e socialismo nel Risorgimento*, Roma, Editori Riuniti 1965;
- S. DI MATTEO, *Storia della Sicilia*, Palermo, Arbor, 2006;
- G. DORSO, *La Rivoluzione meridionale*, Torino, Einaudi, 1955;
- F. FERRARA nella *Storia generale della Sicilia. Storia civile – parte III*, Palermo, Dato, 1831, tomo III;
- R. GIUSTI (a cura di), *Memorialisti italiani dell'Ottocento*, Mantova, L'Arco, 1957;

- E. J. HOBBSAWM, *Il trionfo della borghesia (1848-1875)*, (1975), Roma-Bari, Laterza, 2006;
- A.C. JEMOLO, *Chiesa e Stato in Italia negli ultimi cento anni*, Torino, Einaudi, 1955;
- I. LA LUMIA, *La restaurazione borbonica e la rivoluzione del 1860 in Sicilia dal 4 aprile al 18 giugno. Raggiugli storici*, Palermo, Tipografia Clamis e Roberti, 1860;
- I. LA LUMIA, *La Sicilia sotto Carlo V Imperatore. Narrazione storica*, Palermo, Pedone Lauriel, 1862;
- D. MACK SMITH, *Garibaldi*, Roma, Laterza, 1970 (1956);
- D. MACK SMITH, *Il Risorgimento italiano*, Bari, Laterza, 1968;
- D. MACK SMITH, *Storia della Sicilia medievale e moderna*, Bari, Laterza, 1971 (1968);
- D. MACK SMITH, *Storia d'Italia 1861-1969*, Bari, Laterza, 1972;
- D. MACK SMITH, *Vittorio Emanuele II*, Bari, Laterza, 1972;
- W. MATURI, *Interpretazioni del Risorgimento*, Torino, Einaudi 1962;
- F. MOLFESE, *Storia del brigantaggio dopo l'Unità*, Milano, Feltrinelli, 1964;
- M. MORETTI, *Pasquale Villari storico e politico*, Napoli, Liguori, 2005;
- G. PÉCOUT, *Il lungo Risorgimento. La nascita dell'Italia contemporanea (1770-1922)*, (Paris 1997), Milano, Mondadori, 1998;
- P. PIERI, *Storia militare del Risorgimento*, Torino, Einaudi, 1962;
- A. PROSPERI – P. VIOLA, *Storia moderna e contemporanea*, vol. II, *Dalla Rivoluzione Inglese alla Rivoluzione Francese*, Torino, Einaudi, 2000;
- F. RENDA, *I Fasci Siciliani (1892-94)*, Torino, Einaudi, 1977;

- S.ROMANO, *Momenti del Risorgimento in Sicilia*, D'Anna, Firenze, Messina, 1952;
- R. ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, (1950), Bari, Laterza, 1970;
- L. RYALL, *La Sicilia e l'unificazione italiana*,(1998) Torino, Einaudi, 2004;
- G. SABATUCCI – V. VIDOTTO, *Il mondo contemporaneo. Dal 1848 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007;
- L. SALVATORELLI, *Pensiero e azione del Risorgimento*, Torino, Einaudi, 1957;
- L. SALVATORELLI, *Spiriti e figure del Risorgimento*, Firenze, Le Monnier, 1961;
- E. SESTAN (diretto da), *Dizionario storico politico italiano*, Firenze, Sansoni, 1971;
- D. THOMSON, *Storia d'Europa dalla Rivoluzione Francese ai giorni nostri*, Milano, Feltrinelli, 1961;
- R. VILLARI, *Il Sud nella storia d'Italia*, Bari, Laterza, (1961);
- L. VILLARI (a cura), *Il Risorgimento*, Milano, L'Espresso, 2007:
 - L'Italia e Napoleone (1796-1814)
 - I primi moti rivoluzionari (1815-1830)
 - Mazzini, Gioberti e le idee d'Italia (1831-1846)
 - La prima guerra d'Indipendenza (1847-1848)
 - La repubblica romana, Brescia e Venezia (1848-1850)
 - Garibaldi, Cavour e Vittorio Emanuele (1851-1860)
 - Dall'unificazione a Roma capitale (1860-1870)
 - L'Italia in cammino, da Depretis a Crispi (1871-1900);
- P. VIOLA, *Storia moderna e contemporanea*, vol. III. L'Ottocento, Torino, Einaudi, 2000;
- P. VIOLA, *Storia moderna e contemporanea*, IV. Il Novecento, Torino, Einaudi, 2000.