

Il romanzo e la storia

Percorsi critici

interventi di

Giancarlo Bertoncini, Matteo Di Gesù,
Maria Di Giovanna, Flora Di Legami,
Aldo Maria Morace, Angelo Raffaele Pupino,
Giuseppe Rando, Michela Sacco Messineo,
Antonino Sole, Paolo Viola e Salvatore Zarcone

a cura di

Michela Sacco Messineo

:duepunti edizioni
via Siracusa 35
90141 Palermo

info@duepuntiedizioni.it
www.duepuntiedizioni.it

Progetto grafico e impaginazione :terzopunto.it

In copertina: Francesco Gonin, illustrazione tratta dai *Promessi sposi* di
Alessandro Manzoni, nell'edizione della Tipografia Guglielmini e Redaelli,
Milano 1840.

© 2007 :duepunti edizioni – Palermo
Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-89987-10-0

Volume pubblicato con fondi PRIN - 2005, fondi ex 60% - 2002 e con un contributo
del Dipartimento di Scienze filologiche e linguistiche dell'Università di Palermo.



:duepunti edizioni
Palermo

NELLE BOTTEGHE DEL ROMANZESCO
CON LENTI TEATRALI. LA PRESA DI PALERMO

Flora Di Legami

È il caso, in tempi di raffinata costruzione di romanzi e di lettori smagati, di riproporre un libro, *La presa di Palermo*, che nel 1861, con riscontro tempestivo sui fatti, raccontava la spedizione di Garibaldi in Sicilia? Difficile dirlo. A sostegno di una simile scelta, il piacere o la curiosità, se si vuole, per un acquerello impolverato, per pagine immerse in una stagione di grandi eventi ed emozioni, come l'epopea garibaldina. Accostarsi ad un testo che mostra i segni del tempo, comporta anche una verifica delle coordinate storiche e formali del genere in cui si iscrive e una valutazione degli elementi in cui sia possibile individuare delle spinte cariche di futuro, ovvero quelle tensioni di struttura e scrittura che compongono le "risorse del romanzo". E il romanzo di Gualtieri e Scalvini non è privo di spunti e motivi interessanti. L'agilità di ritmi impressa dagli autori ad una materia suscettibile di movimenti prolissi, il profilarsi di un protagonista con tratti di inadeguatezza moderna, diversi piani espressivi e sopra tutto la fisionomia impura di un narrare che mette in frizione tessere di romanzo storico, racconto sentimentale, cronaca popolare, commedia e libretto d'opera. Una sorta di ventaglio d'epoca che nei suoi colori e linee permette al lettore odierno di guardare dettagli e fili in ombra di un quadro variegato cui altrimenti non si presterebbe attenzione. Certo induce al sorriso la costruzione semplice di una storia di amore e patria, o certa enfasi di battiti risorgimentali in uno stile che tradisce la vicinanza al lessico iperbolico della librettistica. Ma la correlazione di attualità storica, romanzesco e teatrale, con relativa miscela di timbri, rende il testo un documento significativo nella definizione di statuti narrativi in evoluzione.

La forma retorica più diffusa, nella prima metà dell'Ottocento, era una narrazione incardinata su momenti, figure e ambienti di cui la storia forniva sia i temi sia il criterio veritativo¹. Chi aveva

¹ Sul rapporto tra storia e romanzo, si veda, *La scrittura della storia*, a cura di

inaugurato il genere del componimento “misto di storia e invenzione”, aveva finito per metterlo in questione, ponendo l'accento sul problema della legittimità della riscrittura letteraria in rapporto al vero della storia. Già con i *Promessi sposi* Manzoni aveva costruito un'opera in cui una voltairiana chiarezza indagatrice, sfrangiata nel caos del mondo, si ricomponeva in un ordito di molteplici fili. Le potenzialità inventive del verosimile, anche se ancorate a scrupolose linee storiografiche, svelavano energie non del tutto controllabili. Gli altri narratori del tempo, meno propensi a dubbi ed interrogativi teorici, erano intenti, in forza del modello scottiano, alla definizione di un genere capace d'incrementare la memoria del passato tramite il racconto di vicende storiche e individuali; attratti da un discorso che miscelando *romance* e *novel* si facesse carico di un progetto etico-politico senza tralasciare il piacere della narrazione.

La centralità della storia, comunque, aveva determinato una trasformazione dell'orizzonte filosofico ed artistico; si era prodotto un decisivo spostamento verso il reale nei suoi diversi aspetti e livelli, legati tuttavia ad un principio di verità. Proprio tale ordine logico e formale sarà alla base, nel corso del secolo, di ripensamenti e trasgressioni. Un dibattito intenso che sarebbe giunto fino alla metà del Novecento. Ma il romanzo, è ormai noto, è un genere dotato di intrinseca “incompiutezza”², refrattario, per originaria disposizione strutturale, a statuti che controllino in modo rigoroso la mobilità culturale e formale del suo farsi discorso; la sua forza è connessa alla varietà di elementi che riesce ad inglobare. Alle possibilità antinormative che tematizza. Sarà questa la ragione per cui nel variegato territorio delle prose ottocentesche³, comprensivo di memorie, itinerari di viaggi, racconti popolari, bozzetti e libretti

E. Scarano e D. Diamanti, Pisa, TEP, 1990; R. Bigazzi, *Le risorse del romanzo*, Nistri-Lischi, Pisa 1996; E. Scarano, *La voce dello storico*, Liguori, Napoli 2004.

² M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 445 ss.
³ Cfr. S. Romagnoli, *Narratori e prosatori del Romanticismo*, in *Storia della Letteratura Italiana*, vol. VIII, *Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Garzanti, Milano 1969; G. Mariani, *Bozzettismo epico degli scrittori garibaldini*, in *Ottocento romantico e verista*, Giannini, Napoli 1972; G. De Rienzo, *Narratori toscani dell'Ottocento*, UTET, Torino 1976; P. De Meijer, *La prosa narrativa moderna*, in *Letteratura Italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, t. 11, *La prosa*, Einaudi, Torino 1984.

d'opera, – se pure un posto di rilievo spetta ai romanzi storici – si possono individuare, inclinazioni e spinte che erodono progressivamente l'egemonia del piano storiografico, o quanto meno mutano l'angolo di osservazione. Dopo gli anni Cinquanta si registra un ampliamento dei materiali narrativi dato da esperienze biografiche, culturali e da interessi sociali. Un'obliqua circolazione di motivi e funzioni in oscillazione tra istanze soggettive ed oggettive in crescente attenzione al mondo contemporaneo.

Sostare sul romanzo di Gualtieri e Scalvini significa seguire un momento interessante dell'evoluzione del romanzo nel suo contatto con altri generi prossimi ad essere romanziati. Sulla presenza di una dimensione oggettiva sempre più vicina al tempo di chi osserva e narra, agivano anche modelli d'oltralpe da Balzac a Stendhal, da Sand a Dumas figlio. Intorno alla metà del secolo XIX anche in Italia si assiste ad una produzione di storie capaci d'interpretare lo sfondo sociale medio, nel rispetto di una trama storica. Storie in grado di suscitare le simpatie del lettore tramite vicende conflittuali e diaframmi emozionali. In tal senso una funzione decisiva è svolta dalla retorica degli affetti offerta da teatro e melodramma con una particolare intensità dei dialoghi. A fianco del romanzo si erano affermati un teatro di prosa e un melodramma che, pur fondati su materiali storici, davano forza e visibilità alle tensioni sociali e sentimentali del mondo borghese, determinando l'ampliamento della fruizione letteraria. Non stupisce quindi che tanti scrittori degli anni Cinquanta abbiano miscelato componenti stilistiche narrative e teatrali, dal momento che romanzo storico e melodramma «avevano in comune non solo la rappresentabilità, ma tutti gli ingredienti strutturali»⁴.

Un dato peculiare del romanzo in esame risiede nella presenza di una dimensione melodrammatica oscillante tra patetico e comico. Gualtieri e Scalvini erano – è il caso di sottolinearlo – autori di testi teatrali e di libretti d'opera. Avevano esperienza personale di una forma segnata dal polisemismo del linguaggio: segno verbale gestuale e musicale, un insieme di elementi fortemente comunicativo che contribuiva all'evidenza di emozioni e

⁴ F. Portinari, *Le parabole del reale*, Einaudi, Torino 1976, p. 18.

pensieri, dava risalto a trasformazioni di gusto maturate in altri ambiti⁵. Scavini, negli anni precedenti la stesura del romanzo, si era accostato al teatro francese, alle opere di Sand e di Offenbach, assimilando quanto di realistico e satirico era presente in quei testi. La retorica delle passioni, certa enfasi verbale, la cura di dettagli realistici e spettacolari e un sottile gusto per l'ironia, sono tutti elementi che entrano nella strategia narrativa della *Presa di Palermo*. Gli autori del libro istituiscono un patto narrativo giocato con una certa efficacia sul rinvio divertito a luoghi del melodramma come sottotesto del narrato.

«Noi non vogliamo qui intrattenere il lettore con una descrizione prolissa e noiosa, avendo noi, così speriamo, già data un'idea sufficiente di questo monumento d'antichità; diremo solamente che in un passaggio stretto e angusto il nostro giovane fu colpito dal suono misterioso di un pianoforte che modulava con grazia e soavità quell'aria commovente della Violetta...» (*infra*, p. 44)

Non solo le citazioni di romanze verdiane (in particolare la *Traviata*) documentano l'influenza dell'opera lirica, ma con più forza la variazione timbrica della voce dei personaggi in rapporto alle circostanze. Significativa la disposizione dei capitoli secondo la regola della *brevitas*, propria dei libretti, in vista di un maggiore effetto drammaturgico della scena e/o narrazione. E ancora il trattamento dell'intreccio, angolato secondo un realismo che sostiene i diversi scenari, mentre l'alternanza di registri porta in luce una varietà di spinte – cronaca, novella, epica, opera – che scompagina la compattezza del romanzo storico. La scrittura lavora ora per rievocazione di luoghi celebri (storici e culturali), con un fraseggiare lirico, ora per scarti comici che introducono prospettive e ritmi insoliti. Non sorprende in scrittori come i nostri, con buone esperienze teatrali e librettistiche, il profilarsi di una linea di scrittura, per nulla vincolata a nuclei teorici e incline al dinamismo scenico, alla sorvegliata disposizione di elementi – tra *feuilleton* e melodramma – di *suspense*, incognite e contrasti. Da ciò uno slittamento,

⁵ Per un approfondimento del tema cfr. L. Baldacci, *Libretti d'opera e altri saggi*, Vallecchi, Firenze 1974 e *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per M. Mila*, Einaudi, Torino 1977.

avvertibile nel romanzo, dal meditativo della lettura allo spettacolare e perfino ad un piano musicale intuibile dietro interrogative, esclamative, sospensioni che rinviano a timbri di romanze o duetti.

L'avventuroso dell'intreccio, una vistosa presenza del dialogato, un trattamento alto della storia e uno sguardo irridente sulla vicenda individuale del protagonista, accentuando la dialettica tra vita pubblica e privata, tra diegetico e mimetico, permettono di seguire il profilarsi di prospettive nuove. Le tensioni in atto tra macrostruttura narrativa e forme teatrali, data la funzione del 'parlato' di far muovere la storia, segnalano un diverso disporsi della narrazione.

Se è indubbia l'importanza del dialogo drammatico già nella costruzione del romanzo storico da Scott a Manzoni, non si può non considerare come su tale modalità enunciativa si concentrino, nel corso dei decenni, spinte innovative che ne modificano funzioni e tipologia retorica⁶. Da forma capace di inscenare una varietà polifonica a supporto di contrasti irrisolti e infine spazio di personaggi in cui cresce l'analisi di sé. In tal senso un ruolo di svolta è costituito da quella forma particolare di discorso interno che è il monologo. Non una funzione soltanto di accentuazione drammatica sul filo di eventi reali, né di inventario del mondo, ma di autoriflessione. Nella *Presa di Palermo* muta gradualmente la tipologia del monologo, da interiorità riferita dal narrante a discorso del personaggio con se stesso, pronunciato a voce alta come se, nel comunicare pensieri e sentimenti, vi fosse un virtuale spettatore o se parlasse dinnanzi ad uno specchio.

«Una rivolta! ...Eccomi in un bel impiccio! Vengo a Genova per lasciare campo al mio onorevole genitore di accomodare i miei affari che la mia inesperienza aveva dissestati, e vado a dare del naso in una donna che non conosco... che mi fa perdere la testa, e per compir l'opera capito nelle unghie di quest'anima dannata che non ha nulla da perdere e che sotto il pretesto di farmi conoscere questa donna, m'imbarca per la Sicilia, mi mette un gabbano sulle spalle, getta il mio cappello nel mare, mi carica di

⁶ Interessante, in questo romanzo, l'impiego del teatrale nel senso di travestimento, agnizione e caratterizzazione del personaggio e in quello di movimento dell'intreccio. In proposito, cfr. *Il teatro dell'Italia unita*, Il Saggiatore, Milano 1980; R. Bigazzi, *Le risorse del romanzo*, cit.

armi proibite in una spedizione in cui non vedo che pericoli... e la cui migliore prospettiva è quella del martirio! ...Io un martire! Ah, se mio padre lo sospettasse soltanto!... Oh che pasticcio! Oh povero Leonida! Ah se riesco metter piede a terra!...» (pp. 80-81)

Il romanzesco incorpora un elemento teatrale, il soliloquio, e lo narrativizza dando spazio ad una prima persona che modifica – con la crescita graduale dell'autonomia della voce narrata – la gestione dei filtri enunciativi e la disposizione uniforme della diegesi. Il passo successivo sarà quello di adottare un personaggio narrante in prima persona, pronto per di più a sostare e riflettere sulle ragioni dei propri comportamenti e sul coacervo di emozioni e pensieri. Nella stessa direzione di un teatrale narrativizzato si pone la riduzione, nel romanzo, della modalità descrittiva e perfino la presentazione dei personaggi, vicina a rapide indicazioni di regia per tratti fisici e caratteriali.

L'impasto di realistico e spettacolare, di idealità storiche e individualismi da commedia evidenzia quel "compromesso di valori contraddittori" che, osserva Moretti, connota il romanzo moderno⁷. Nato da strutture storiche, si mostra subito flessibile e aperto a punti di osservazione di una nuova socialità. È come se il *romance*, prima di lasciare i luoghi dell'immaginario romantico, infiltrasse tracce di sé nella figurazione di itinerari individuali disposti tra le maglie di storia e società contemporanee. Leggendo il romanzo di Gualtieri e Scavini insieme ad altre pagine dello stesso periodo, si ha inoltre l'impressione che, nel passaggio dal romanzo storico al realistico, una tessera di non scarso rilievo sia costituita dai quei narratori – memorialisti, bozzettisti, garibaldini – protesi ad una scelta vistosamente esposta verso il mondo contemporaneo, per una assunzione di temi e figure in presa diretta con il reale.

Alla storia narrata nella *Presa di Palermo* concorrono due vettori, amore e patria che hanno il loro punto di intersezione nel protagonista romanzesco. L'ideale mazziniano di un paese libero e indipendente, mette in moto una macchina romanzesca disposta sui piani oppositivi di bene e male, potere dispotico e valorosa lotta per la libertà, generosi slanci patriottici e ostacoli. Ideali ed azioni del

⁷ Cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano 1991, pp. 19-20.

Risorgimento che confluiscono nel progetto garibaldino di liberare il meridione dal giogo borbonico. Su questo sfondo si muove un giovane milanese, elegante e sensibile al fascino dell'arte e della bellezza femminile, quasi un dandy romantico annoiato e fantasioso, ma estraneo ai fervori risorgimentali.

La scena si apre a Genova dove il protagonista, Leonida Pacifici, si è recato, *en touriste*, per visitare l'antico castello della città. L'innamoramento – poi non corrisposto – per una donna misteriosa lo trasporta nei vortici della azione risorgimentale. Entrato in contatto con ambienti della Giovine Italia, rimane travolto dai progetti rivoluzionari che non comprende, anche se alla fine della parabola narrativa si troverà coinvolto in azioni valorose. La lontananza, in alcuni momenti il rifiuto della storia, da parte del protagonista, se da un lato richiama un modello narrativo di successo come il *Waverley* di Scott, dall'altro suggerisce un punto di vista realistico, attento al presente di chi scrive. Un contrappunto ironico e patetico alle passioni politiche, di cui Leonida non condivide l'entusiasmo. Si infiltra nel romanzo una diversa angolazione del materiale storico; uno sguardo laterale, se non dal basso, dall'angolo di una zona individuale che rimane ad osservare sé e gli eventi. Parallelo al fervore risorgimentale corre un filo biografico che non rovescia il carattere celebrativo dell'azione garibaldina, ma intrattiene un rapporto ironico, irriverente in alcune sequenze, con le norme storiche e narrative vigenti. Ad arricchire la trama intervengono attese sentimentali, striature di orrido goticheggianti, intrighi, travestimenti e colpi di scena che sono tra gli elementi più frequenti e codificati del romanzesco. Da qui peripezie, naufragi, prigionie, scontri armati, e ancora castelli, conventi, ma anche luoghi naturali segnati da buio e luce, stasi e movimento, disposti come nodi simbolici, di facile decifrazione, dei sentimenti e della psicologia dei personaggi.

È subito chiaro al lettore come, poco dopo la metà del secolo, sia divenuto agevole, per un narratore di qualche esperienza, muoversi nei magazzini romantici del *romance*, e dei moduli ad esso connessi. E come il romanzo, pure puntellato da interessi storici, sveli l'avanzare di una prospettiva culturale moderna che, soffermandosi su dettagli quotidiani, su comportamenti sociali ed individuali, li sviluppa come istanze narrative. Negli autori del libro si

avverte inoltre un piacere della contaminazione di generi e stili che detta esiti particolari.

Un gioco di tessere voluto, pur se non sempre armonizzato, che si presta bene ad esemplificare un processo di osmosi tra elementi di romanzo storico, melodramma, commedia, mescolati per di più da una sterniana voce narrante, in strategie la cui semplificazione è proporzionale alla ricerca d'emozioni ed effetti di rilievo. Ma è proprio per via di assemblaggi di paesaggi stilistici diversi che il testo narrativo, in assenza di scarti artistici significativi, si presta ed essere letto come documento di una prestigiosa tradizione e di punti di vista nuovi.

Ne deriva che la fragilità degli esiti, a fine lettura, si rivesta di considerazioni più sfaccettate, perfino intriganti. Si tratta di pagine che non solo danno il senso di un viaggio nel tempo ma anche di un lavoro che, nel raccontare la suggestione di un momento epico quale l'impresa dei Mille, cattura e rispecchia il fascio contrastante di istanze narrative in circolazione. Si ha come la sensazione di seguire sul nascere un discorso letterario che tende al superamento del modello manzoniano, pur mantenendone l'impianto di fondo. Il romanzo dispiega una varietà di direttive, ma non ne privilegia alcuna in modo deciso, sia a causa di un'incerta situazione poetica *in re*, alla svolta centrale del secolo, sia per una debole coscienza letteraria degli scrittori in esame, attenti più agli esiti piacevoli della lettura che non a roveli teorici sulle modalità di scrittura. Un testo, si vuol dire, che nella profonda aderenza alla situazione culturale del tempo, rivela – nei tagli strutturali, nei motivi, nel linguaggio – delle implicazioni interessanti e ambivalenti. Non solo fra romanzo e melodramma, ma fra esigenze autoriali in crescita (depositate nelle diverse tonalità e presenze del narrante) e spinte di realismo comico; modi di un narrare che modificano gli equilibri precedenti.

Non si può che concordare con le osservazioni di chi, nell'analizzare lo sviluppo del romanzo, ha osservato che «[...] che lo storico della letteratura, nel ricercare le fonti di qualsiasi importante fenomeno letterario, è costretto a rivolgersi non ai grandi fatti antecedenti, ma a quelli minori. Questi fenomeni meno rilevanti, "inferiori" diffusi in strati e generi letterari relativamente di minore risalto, sono quelli canonizzati e introdotti nei generi superiori dai

grandi scrittori e danno vita a nuovi effetti estetici, del tutto inattesi e profondamente originali»⁸.

Ci si trova con questo testo minore nel vivo dell'itinerario che conduce dal romanzo storico dotato di un'intensa progettualità etica e letteraria, alla progressiva accentuazione di un rapporto più profondo con il tempo dello scrivente, onde un narrato che ha la vivacità della cronaca e un'aperta corrispondenza con i gusti del pubblico. L'immediato passato dell'opera manzoniana suggeriva austerità e impegno nel trattamento della storia, il presente e perfino il futuro prossimo richiedevano di prestare ascolto alle attese di un orizzonte di lettori che si poneva come punto forte di riferimento, rivendicando esigenze di più accessibile fruizione dei testi. Il baricentro letterario intorno agli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento – si pensi a Nievo e Rovani – si era spostato su un versante di pubblico che intendeva partecipare alla comunicazione artistica del tempo. Proprio l'accentuata coscienza delle attese dei lettori detta negli autori la scelta di un tema attuale e un trattamento del romanzo con tecniche teatrali in cui si deposita il punto di vista dei narratori sulla materia trattata.

Astuzia del mestiere e attenzione alle nuove istanze in circolazione (quelle del romanzo d'appendice e di certo realismo sociale), pongono gli autori nella condizione di intrecciare con vivacità gradevole vicende pubbliche e individuali, timbri epici e inflessioni comiche, linguaggio medio e convenzionalità letteraria. Inevitabile l'alternanza di serio e ludico, patetico e avventuroso, elegiaco e drammatico disposti con opportuna distribuzione di momenti e tonalità. Nella prima parte si nota la prevalenza di un registro ironico abilmente variato, tra accenti maliziosi, allusivi o mordaci; si infila nelle maglie narrative ed emerge nel dialogato, conferisce tonalità argute e perfino irriverenti a talune descrizioni e scene. Nella seconda prevale un tono oratorio, lirico e storico-documentale, in alcune sequenze. Sulla base di simili dati testuali e del diverso profilo degli scrittori si può avanzare l'ipotesi che la prima parte sia frutto della penna di Scalvini, più incline ad una scrittura ludica per via della frequentazione del teatro francese; la seconda di Gualtieri per il prevalere di una scrittura

⁸ B. Tomasevskij, *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino 1968, p. 349.

sostenuta e melodrammatica più vicina ad uno scrittore di drammi e misteri storici. Ma è anche probabile che nella stesura del testo vi sia stato un amichevole e divertito esercizio di scambio.

Ciò che attrae l'attenzione del lettore (e non solo di quello odierno smaliziato, ma, con buona probabilità, anche di quello romantico partecipe alla cultura del proprio tempo), è la scelta dell'attualità storica. *Romanzo storico contemporaneo* – recita puntualmente il sottotitolo – che per tal via si discosta sia dall'opera manzoniana, sia dai vari Grossi, D'Azeglio, Guerrazzi, per celebrare una stagione del processo risorgimentale tra le più sentite sul piano ideologico ed emotivo; la più emblematica e decisiva per il compimento dell'unità del paese, la spedizione di Garibaldi in Sicilia. Materia gravida, già all'indomani del suo porsi, di rielaborazioni mitiche ed artistiche. È come se il rapporto generazionale con eventi storici eccezionali, in scrittori come Nievo, Rovani, Gualtieri e Scavini, facesse emergere l'insofferenza e il disagio verso un patrimonio storiografico sempre più sfocato, autorizzando di contro l'irruzione del presente.

In evidenza fin dal titolo, *La presa di Palermo*, è la storia contemporanea. Occasione, soggetto protagonista e ragione dell'azione nel romanzo, sottinteso orizzonte di valori e di finalità etico-pedagogiche, ma anche tessuto connettivo dell'intreccio. Il rilievo del presente determina una modificazione di prospettive, implica la scelta di un orizzonte storico riconoscibile in quanto patrimonio di eventi condiviso da un ampio pubblico. Come se si volesse porre la *fabula* sotto le insegne di eventi reali capaci di garantire con la loro notorietà la funzione veritativa del romanzesco. E nel contempo si considerasse la storia come terreno del romanzo di una vita individuale, del suo impatto con il mondo, di una possibile parabola di formazione etica. La scrittura si muove tra funzione classica di memoria e un'intonazione realistica e divertita che produce abrasioni stilistiche e tematiche.

La storia da specola conoscitiva del passato per interpretare criticamente il presente o da prospettiva scenografica di atmosfere e costumi del passato, in alcuni memorialisti, in questo testo si fa realtà viva e palpitante. Scandisce tensioni ideali ed azioni, tumultuoso *work in progress* di fatti che nel loro veloce procedere hanno lo scintillio dell'epopea e l'intensificazione emotiva del teatro e del romanzo popolare. Nello spostarsi verso la attualità, inoltre, il

romanzo non si pone più il problema della fedeltà ai documenti del passato e dell'analisi problematica, ma porta in chiaro un'idea di ricostruzione *en cronique*. Ma privilegiare il proprio tempo significava anche allontanarsi dai parametri di un 'altrove' romantico e scegliere uno spazio-tempo di fatti e luoghi riconoscibili senza bisogno di documenti, fonti o manoscritti fittizi. Cellule embrionali di una direttiva di realismo fondato sul vero dell'esperienza data, di ricordi personali ed oggettivi, di comportamenti incardinati al presente che modificano gli spazi del romanzo.

Infine la scelta della storia contemporanea permette di inserire una componente stilistica che si potrebbe dire testimoniale, ovvero un narratore presente entro la diegesi romanzesca. Compare perfino, non sappiamo se per errore o distrazione, al termine di un dialogo, un pronome personale che si fa spia di esigenze autoriali in crescita, allontana dalla finzione di una voce esterna. Per un momento l'autore veste i panni del personaggio autobiografico:

«Due uomini arditi che questa notte partono per la Sicilia»... – «Dario e il vostro amico, non è vero?». Disse la signora volgendosi ai due studenti di Pavia. *Parmi* ancora di vedere la smorfia che fece Leonida al sentire questa tegola che gli cadeva sul capo... [corsivo nostro]

Un movimento leggero e gradevole, ancorché acerbo, si instaura fra narratore, lettore e testo e in esso in parte risiede una modalità nuova. Si intravede come un modo amabile di travasare la discorsività del reale in tonalità varie dei personaggi e del narratore. L'istanza narrativa prevede il controllo della catena di eventi e dei modi della narrazione, ma il narrante si colloca al fianco dei personaggi fittizi in forma di amico che partecipa o commenta le azioni variando punto di osservazione e timbri. L'intonazione della voce narrante, oscillante tra l'ironico e l'esplicitativo, non appare del tutto esterna e tuttavia non emerge ancora un protagonista narrante come nello stesso arco di tempo formalizzava con radicale innovazione il romanzo di Nievo. Quella di Gualtieri e Scavini ha tutta l'aria della soluzione intermedia fra Manzoni e Nievo e in ciò un altro elemento d'interesse dato dalla presenza di dinamiche colloquiali declinate ora in modi ludici ora melodrammatici; documento della trasformazione del rapporto

tra autore e materia narrata. L'interlocutore fittizio davanti al quale il narrante dispone la trama e commenta l'agire del protagonista, oltre che gestire una funzione emotiva e informativa dentro il narrato, introduce l'opinione del presente, in linea con la comunità dei lettori contemporanei. Uno specchio su cui si rifrangono gli sguardi del pubblico, le attese sociali e le attenzioni alla sfera individuale della Storia, in evidenza, in forza del taglio teatrale della narrazione.

Un modo di narrare che conosce i modelli autorevoli del genere storico, ma li piega ad un'accentuazione del recitativo con un andamento vivace. Il che implica una articolazione stilistica che mette in campo sia un "estetica dello stupore" – per seguire Brooks⁹ –, che fa leva su colpi di scena, intrighi e pericoli imprevisi, sia una retorica dell'effetto che si muove nella direzione di opposizioni forti e di giocose irriverenze alle convenzioni. L'interesse è dato da una storia in cui emerge una chiara disposizione all'impasto di tessere retoriche. Sembra che gli autori non trascurino mai la presenza del lettore e/o spettatore e l'idea che ad un buon esito della fabula, narrata o sceneggiata, concorra una dosata variazione di registri, dal romanzesco al tragico, dall'idillico al realistico, dall'epico al comico, per tenere desti attenzione e gradimento.

Un testo, a suo modo, singolare in cui a prevalere è la misura ideativa del doppio. Tutto il romanzo, a conferma di un'organizzazione bipolare, è costruito su impalcature e sequenze binarie, che si alimentano delle oscillazioni culturali di un'età di transizione e si dichiarano in primo luogo nello statuto della coppia d'autori. Una scelta inusuale per la narrativa, ma già in atto nell'operistica dal cui versante, forse, gli autori avevano mutuato l'idea di un romanzo a quattro mani. Due le parti, anzi i volumi, pressoché simili per taglio e dimensioni, di cui si compone il libro; non due racconti indipendenti, ma disposti in successione integrata di momenti e personaggi della storia; due i protagonisti fittizi della favola, a fronte della singolarità eccezionale di una figura storica come Garibaldi. Dei due personaggi della storia l'uno avanza con tratti di disarmata

⁹ P. Brooks, *Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame*, in « Poétique », a. V, 1974, n. 19, pp. 340-56.

medietà, Leonida Pacifici, quasi un artista, sognante ma sprovveduto nel quotidiano, specie se irto di pericoli ed azzardi politici, come quelli che si vedono nel corso dei moti rivoluzionari del Risorgimento. L'altro, Antenore Della Fronda, prototipo del garibaldino tutto slancio e fervore ideologico, sprezzante ogni viltà e rischio, in cui la riflessione, sul metro della lezione mazziniana, è coordinamento dell'azione, come dichiara il terzo capitolo, che suona quale aperto tributo al patriota genovese.

La duplicità della struttura si riversa nella coppia eroe/antieroe – diade romanzesca di prestigioso rilievo – che governa la trama sia nell'ambito della finzione sia in quello dell'ordine storico. A tale nucleo si lega il diaframma di normalità/eccezionalità e l'altro di giovinezza/vecchiaia. Questo in particolare sostiene nel romanzo un contrasto netto di adiuvanti e opposenti. Ai primi appartengono le figure positive della storia: i giovani, uomini e donne, pronti al rischio; e in particolare i patrioti che hanno reso possibili i programmi mazziniani e la spedizione di Garibaldi; al secondo i funzionari governativi con le loro remore politiche e i generali dell'esercito borbonico. Sul piano poi della finzione narrativa la polarità eroe/antieroe è rappresentata dai due protagonisti. Per tal via non stupisce che, opposto a Leonida, ma a specchio del reale storico, si muova la figura di Antenore Della Fronda. Quanto incerto e inadeguato all'azione appare Leonida, tanto fervido e consapevole avanza Antenore. A lui è affidata, con maestria narrativa, la necessaria funzione di cerniera fra due piani altrimenti giustapposti. Un ambito di ideali ed entusiasmi politici, limitati storicamente ad alcuni gruppi, alle società segrete e ad alcuni intellettuali liberali, e la mediietà della vita comune, forse perfino la lontananza tra progetti politici azzardati e una realtà frammentata.

Si delinea un contrasto netto tra coscienza politica e diverse condizioni socio-economiche di un paese diviso fra benessere e povertà estrema. Antenore è, non a caso, un intellettuale siciliano, che prepara sia l'*humus* ideologico di buona parte dell'intelligenza isolana al progetto di Garibaldi, sia la rivolta armata; il suo fervore e la sua attenzione sociale alle condizioni di povertà della sua terra, sono l'antitesi storica ed attanziale della tranquillità economica e politica di Leonida, esponente della borghesia lombarda. Si sente, nel romanzo, l'eco di un dibattito culturale e politico sulle

condizioni del paese, nella sua fase cruciale, guardato con attenzione dagli autori, ma privo di sviluppi o approfondimenti, trattato come motivo storico della narrazione.

Due ancora le figure femminili nel rispetto dei noti modelli romantici: la dama virtuosa e la peccatrice, non senza significative infrazioni. Due i finali: uno necessario allo scioglimento dell'intreccio disposto rigorosamente secondo una prevedibile tassonomia di *happy and*, l'altro storiografico di convalida del narrato con un rinvio esplicito ad un documento storico sugli eventi della rivoluzione in Sicilia. Doppi i materiali presenti, storico-documentali da un lato, dati da lettere e proclami del generale e di immaginazione romanzesca dall'altro, e duplice sopra tutto la funzione della voce narrante: oggettivante ed interlocutoria, esterna e partecipe, sul metro di una narrazione popolare, concorre a rendere visibile la figura dello scrittore e del lettore chiamato in causa nei punti strategici dell'intreccio.

Delle due parti del romanzo la prima si svolge intorno ai movimenti segreti e avventurosi dell'organizzazione mazziniana con al centro le peripezie del protagonista, Leonida Pacifici che per ironico accorgimento degli autori porta impresso nel nome il destino conflittuale di un uomo 'pacifico', capace tuttavia, quando occorre, di un coraggio da leone. La seconda parte, squillante toni epici ed enfasi risorgimentale si snoda per lo più a ridosso dei preparativi e dell'attuazione dell'impresa di Garibaldi, la spedizione in Sicilia e la rivolta del capoluogo su cui si ferma lo sguardo testimoniale. I narratori seguono poi le parabole romanzesche dei protagonisti: Leonida, di nuovo in famiglia a Milano nelle vesti dell'eroico garibaldino e Antenore Della Fronda vicino a realizzare il suo ideale politico e il sogno d'amore con la donna a lungo vagheggiata. Il congedo dei narratori dai lettori è affidato, in *explicit*, con mossa non priva d'impaccio e discontinuità narrativa, ad un'opera del Mistrali, che aveva fissato alcuni momenti della rivoluzione in Sicilia e della rivolta di Palermo.

Significativo del rapporto ambivalente che gli autori intrattengono con i modelli del romanzo storico, il trattamento ironico di alcuni motivi propri del genere. Non stupisce che l'*incipit* descrittivo del romanzo sia un aperto tributo alla fucina romantica. La attrezzatura del *romance* è bene in vista: un castello diroccato, il Belvedere di Genova costruito dai Doria, con relativo fascino delle rovine,

apparizioni fantomatiche, una ignota bellezza femminile capace di suscitare turbamenti nel protagonista, processioni notturne, misteri, segretezze diffuse. Tali elementi, in linea con l'impianto oppositivo del testo, sono disposti in funzione di un disegno preciso: le lotte risorgimentali del biennio 1859-60. Da qui la scelta dell'ambiente da cui si diparte l'intreccio: la città di Genova e, sullo sfondo, per rinvii allusivi, la figura di Mazzini, tra i grandi attori politici della Storia reale e della *fabula* narrativa; e ancora le società segrete legate al patriota ligure e i progetti democratici.

Castelli, mura in rovina, torri disabitate, visioni misteriose, prigionie, camminamenti notturni, [cellule tematiche la cui lontana origine fiabesca trova fertile sviluppo nel romanzo dai *Promessi sposi* – si pensi alla fuga di Renzo lungo l'Adda di notte – al *Marco Visconti* del Grossi o *L'assedio di Firenze* del Guerrazzi o ai drammi del Niccolini] sono i luoghi riconoscibili di un orizzonte culturale di ampia fruizione ed attrazione per il lettore interessato a ritrovare in un romanzo situazioni note e quel diaframma d'imprevedibile che si dispone come il *leit-motiv* della *fabula*. Ma non sono più modelli sociali e culturali autorevoli. Sulla soglia del moderno non possono che circolare come momenti spettacolari. Il romanzo di Gualtieri e Scalvini dichiara i rapporti con il repertorio gotico e sentimentale, ma anche la distanza verso quei materiali filtrata dal timbro ironico della voce narrante e dal taglio comico di certi dialoghi opportunamente disposti – all'inizio della storia – in un "osteria".

«Uno spettro!... pensava Leonida, no, non sono così bene in carne gli spettri... e per quel che ho potuto vedere... biancheggiavano due spalle... che spalle!». – «Vuol cominciare con un poco di spalla, signore?...» – «Eccellenza, io sto aspettando ch'ella...» – «Vengo subito... sto riflettendo...» – «Con tutto suo comodo...» – «Una fata, no, una visione nemmeno, uno spettro neppure... dunque una donna». – «Aspetta anche una donna? Preparo per due?». – «Eh, il diavolo ti porti, non aspetto nessuno...» – «Sei mai stato a Belvedere?». – «Sicuro che ci sono stato!... Uh! ma è un pezzo. Chi vuole che ci vada in quel nido di ragnatele? È buono a vedersi per loro signori forestieri... ma io non ho il tempo di studiare l'antichità». – «Sai tu chi ci abiti?... dentro?». – «Dentro? Esclamò il garzone spalancando tanto d'occhi... chi vuole che ci sia là dentro?... non passerei una notte in questo né anche se mi facessero milionario...» – «Questo idiota non mi comprende!... borbottò Leonida...» – «E il pranzo signore?...» (pp. 46-48)

Si sente come un gusto disinvolto ed ironico della narrazione che oscilla fra adesione e abrasione dei motivi tradizionali. Presto ci si accorge che atmosfere ed elementi del romanticismo sono avviati a lento rovesciamento comico per sentieri anti-sublimi di buon senso ed ironici strali.

«Il sole era tramontato: da varie parti si avviavano verso il castello di Belvedere esseri misteriosi. – “Chi sono coloro che s'inerpicano sulla montagna?”, domandò Leonida non senza qualche apprensione – “Sono uomini che al pari di te vogliono tentare la buona fortuna”. – “Miei rivali?” – “Per l'appunto”. – “Sarebbe dunque costei una Margherita di Borgogna, che accoglieva nottetempo gli amanti nella torre di Nesle per ucciderli poscia?”. – “Non ti dissi che tu dovevi apparecchiarti a grandi pericoli?...” Appoggiato al braccio del suo amico, poiché l'oscurità era densa, traversò gallerie, corridoi che formano di quel castello un labirinto più intricato di quello d'Arianna... Il veterano riconobbe tosto il suo forestiero e... “Questa mane volevate farmi l'indiano, ma a me non la si dà ad intendere”». (pp. 59-60)

Nessuna meraviglia che in una prospettiva ludica della vicenda sentimentale, la *sensiblerie* e i sogni romantici del protagonista abbiano il loro contrappunto in una nota irriverente della voce narrante che commenta l'accelerazione di sequenze attraverso cui Leonida viene risucchiato dalla stasi sentimentale in pericolose avventure.

«...Lui moderato fin nelle midolla, figlio del consigliere Pacifici... lui partire improvvisamente sopra un guscio di noce con un disperato della forza di Dario, per ire a disseminare le ire incendiarie della rivoluzione? In Sicilia, nel regno dei Borboni!... Ognuno di quei bravi giovani si congratulò con lui del suo maschio coraggio e dell'onore che gli era stato fatto. Leonida diceva parole senza senso, gli pareva di essere in preda di un terribile sogno... il nostro Leonida senza volerlo si vide per tal modo imbarcato nella più ardita impresa che mai si tentasse al mondo». (p. 63)

Non è difficile avvertire un timbro divertito nel rovesciamento di un *topos* romantico di largo successo, il rapimento della fanciulla ignara. Non rapito ma trascinato malgrado la sua volontà in situazioni scabrose, è il protagonista maschile della *fabula* che corre il rischio di un naufragio tra i flutti naturali e storici. La passività di

Leonida torna con effetti parodici ancora più marcati nella scena della sua liberazione dalle carceri di Castel Sant'Angelo ad opera della giovane favorita di un cardinale.

«Non capisco più nulla, pensava Leonida. L'amante, la favorita d'uno de'miei nemici, de'miei persecutori, viene a liberarmi dalla mia prigione e mi conduce con sé! Che significa tutto ciò? E quelle occhiate ch'essa mi getta e mi fanno salire le fiamme... perché mi ha liberato?... o piuttosto rapito... perché questo è un rapimento bello e buono...» (p. 139)

Sembra quasi che gli autori istituiscano un malizioso ammiccamento agli *idola* del tempo, coraggio, onore, ideali eroici, per farli slittare in zona realistica e comica. Ciò tuttavia non impedisce che l'itinerario del protagonista, con agevole passo, ritorni nel solco dei modelli narrativi autorevoli trasformando le peripezie di Leonida in progressivo acquisto di esperienza del mondo e infine in azione eroica. Il piano romanesco e lo storico si snodano per maglie intrecciate, sul metro di un ritmo sostenuto e veloce, e compongono una trama in cui i livelli di soggettività ed oggettività sono un passo al di qua di frizioni decisive, si toccano, fanno intravedere possibili attriti e rientrano in tracciati normativi. Per tal via l'avventura assume gradualmente il carattere di una formazione etica e politica, non nel senso dell'astrazione o di una ricerca di verità sublimi, ma dell'acquisto di una coscienza nazionale.

Dal castello dei Doria al mare tempestoso degli eventi storici, dalle carceri pontificie alle strade di Palermo, si svolge l'itinerario romanesco del protagonista, ma tale tracciato figura anche da segno (e non importa al lettore odierno se si tratta di un esito inconsapevole o voluto) dell'evoluzione del romanzo: dallo storico avventuroso al realistico, dalla complessità alla linearità accattivante, dalla serietà idillica o patetica al buffo, che non ignora la drammaticità della storia ma rifiuta di rappresentarla in modi sublimi e svela la costante duplicità di serio e comico, eccezionale e quotidiano, passionale e razionale.

La veridicità dei fatti accaduti è ancora un valore primario, ma nel contempo ci si sposta verso un realismo verificabile sulla base di esperienze con cui il lettore medio può, se non identificarsi, certo entrare in sintonia e simpatia. È per tal via che la verità narrativa può evitare la 'menzogna romantica' di valori non praticabili nella realtà e

farsi documento del proprio tempo. E sul versante politico del Risorgimento questo romanzo mostra in filigrana delle fratture destinate ad ampliarsi nei decenni successivi. All'altezza storica dell'impresa dei Mille, si narra come i progetti dei democratici stentino ad attuarsi ed è l'azione audace dei singoli (i fratelli Bandiera, Pisacane e infine Garibaldi) che s'impone sulla moderata acquiescenza dei molti. S'intravede perfino una compagine nazionale in cui l'idea di appartenenza unitaria è parlata in sul nascere; il germe della divisione è come indovato al suo interno e pronto a manifestarsi in altre circostanze, che emergeranno all'indomani della raggiunta unità. La stessa occasione storiografica della celebrazione di figure e momenti rilevanti della storia risorgimentale – senza che gli autori se ne avvedano – slitta su timbri di risentimento verso lo schieramento dei moderati al governo colpevoli di un pericoloso quietismo (si pensi al capitolo IV, al ministro sabauda che ostacola i progetti rivoluzionari dei garibaldini) e di compromessi politici con i vecchi sistemi di potere costituiti dallo stato pontificio e dal regno borbonico.

L'andamento realistico degli avvenimenti e la precisione descrittiva dei luoghi attraversati dalle truppe garibaldine, piazze, strade, palazzi di Palermo, ci autorizza ad ipotizzare che entrambi gli autori, o uno dei due, abbiano seguito la spedizione di Garibaldi in Sicilia. Difficile pensare, data la scrittura a ridosso dei fatti, che via stata una mediazione di altro genere. È in ogni caso manifesta la partecipazione piena agli ideali e ai progetti dell'area mazziniana e garibaldina, al punto di connotare le pagine del romanzo come visibile componente autobiografica degli autori. Basti considerare l'alone di enfasi patriottica che accompagna la figura di Garibaldi¹⁰, (in piena sintonia con successive biografie pronte a codificare le valenze umane e politiche dell'eroe dei due mondi) la spedizione in Sicilia, gli scontri dei garibaldini con le truppe borboniche, la insurrezione del capoluogo, i generosi sacrifici dei giovani dalle "giubbe rosse" nelle località vicino Palermo; tutti eventi entrati a far parte della iconografia risorgimentale.

¹⁰ Si confronti il romanzo di Gualtieri e Scalvini con le pagine di G. Bandi, *I mille. Da Genova a Capua*, Salani, Firenze 1903, poi in *Narratori toscani dell'Ottocento*, a cura di G. De Rienzo, UTET, Torino 1976.

Non è casuale che il registro narrativo, con i timbri partecipati del *reportage*, si avvicini agli esiti di realismo rintracciabili nei documenti di fotografi, pittori e cronisti che a vario titolo hanno fissato i giorni delle rivolte, delle barricate e degli scontri di Palermo tra l'aprile e il giugno 1860, come testimoniano le stereoscopie di Sevaistre, Le Gray, Sacchi o la cronaca di Francesco Di Lorenzo sulle giornate rivoluzionarie¹¹, che coincide in molti punti con le pagine della *Presa di Palermo*.

Tra la realtà storica dell'audacia di Garibaldi, l'impegno militante di Antenore Della Fronda, gli ardori rivoluzionari dell'amico Dario e il coraggio della principessa Monteleone, Leonida entra in scena e si muove con un profilo ben diverso dal prototipo del combattente valoroso. Un uomo medio inizialmente refrattario a slanci politici di qualsiasi genere, a gesti esemplari e tuttavia, alla fine della parabola romanzesca, immerso con naturalezza in azioni perfettamente aderenti agli scontri fra garibaldini e borbonici a Palermo.

Viene da chiedersi quale sia stata la ragione di una scelta siffatta, di un uomo medio e per di più timoroso ed incerto. E non si può non pensare a modelli letterari prestigiosi quali il Sancio di Cervantes, il Waverley di Scott o lo stesso don Abbondio del Manzoni. Ma il nostro protagonista non possiede né la saggezza del primo né la crescente passione politica del secondo, né la coerenza psicologica del terzo, pavido fino alla fine. In Leonida sembra piuttosto che avanzi sulla scena narrativa un nuovo tipo di personaggio, il cui profilo è quello dell'uomo comune e borghese, ma suscettibile di grandi trasformazioni in un contatto ancora formativo con i grandi eventi della storia. È la stessa scelta, ma con ben diverso esito artistico, che vediamo connotare le pagine delle *Confessioni* di Nievo o i *Cento anni* di Rovani. E la sua nascita si deve forse a spinte storiche e letterarie realistiche: un'area narrativa in cui accanto a figure esemplari per virtù etiche o politiche si fa spazio una realtà umana di limiti e timori, ma passibile di riscatto morale.

La medietà del personaggio e la casualità dell'azione spostano il romanzesco verso un discorso narrativo ove compare un'idea di

¹¹ Per le stereoscopie e per la cronaca di F. Di Lorenzo, cfr. *La revolution de Palerme 1860*, a cura di A. Chirco e D. Lo Dico, Eidos, Palermo 2005.

destino imprevedibile che, senza alcun disegno superiore, scompiglia le carte di una vita. E il protagonista del romanzo, più che opporsi o reagire in qualche modo, si lascia trasportare limitandosi ad osservare e commentare la sua vicenda. Un personaggio da commedia, si direbbe, agito da una singolare "forza del destino", che lo muove tra eventi di portata decisiva, dettando infine un cambiamento in linea con la situazione storica e con il disegno del romanzo. La carica trasgressiva, si vuol dire, di una decisa inadeguatezza all'azione finisce per essere riassorbita da un modello progressivo di storia e di cultura, per cui l'esperienza, anche di passività e dubbi, sia momento di crescita.

Nelle avventurose peripezie che connotano uno sghembo procedere tra eventi non scelti, Leonida potrebbe figurare come la parodia dell'eroe risorgimentale, se non fosse nel contempo e con più forza, un emblematico snodo delle trasformazioni in corso del codice narrativo e dei protagonisti romanzeschi. Dalla individualità decisa, in positivo o in negativo, alla incertezza e alla ricerca della propria identità, secondo una tipologia, che scandisce le trasformazioni del romanzo da Manzoni a Nievo e Rovani, passando per autori minori tra le cui pagine si colgono bene i segni di una mutazione culturale e sociale in corso. È possibile inoltre ipotizzare che proprio l'attenzione ad un pubblico borghese, di cui considerare opinioni e comportamenti, abbia incrementato l'esigenza di una figura capace di un graduale spostamento da un mondo di agiatezza all'orizzonte rivoluzionario del Risorgimento. Quasi che la virtù – quella mazziniana di lotta per l'indipendenza – avesse bisogno, per così dire, di un allargamento democratico per essere intesa e seguita da molti. Da qui un romanzo che utilizza le strategie del romanzesco avventuroso, ma porta in chiaro un'interiorità incerta, inadeguata alla virtù storica di un coraggio che raggiungerà *in extremis* e pur sempre trascinato dal destino.

«Era scarmigliato, pallido in volto, coi capelli irti. Imbrandiva un grosso spadone tolto a qualche armeria feudale... Egli fuggiva disperatamente dai suoi, e camminava più avanti di tutti, tanto più che fra il fumo, lo stordimento e la polvere s'udiva fischiare all'orecchio non pure le palle de' fucili, ma quelle de' cannoni, le quali tagliando l'aire gli facevano vento alla faccia... di faccia si trova un intero battaglione

di regi colle baionette in canna che aspettavano lui solo. I suoi compagni passano sopra un monte di cadaveri... Il suo spadone si pianta nel petto di un grosso maggiore che cade bestemmiando; le baionette di que' regi gli infilano il cappotto, gli passano sotto l'avambraccio e lo lasciano inerme; ma il colpo ch'egli ha menato sul conduttore di quei soldati è il segnale della disfatta... Leonida non s'avvede se siano amici o nemici quelli che vede, non distingue i fiori dalle bombe, cammina seguito da una folla muggente, agitata come i cavalloni dell'Oceano». (pp. 185-6)

Per buona parte del narrato lo spazio riservato al protagonista è connotato da nostalgie di sicurezze passate, incapacità di sintonizzarsi con gli avvenimenti in corso; un privato sempre più sbilanciato sul versante di una quotidianità non virtuosa, se non alla fine dell'iter politico ed umano del personaggio. Insomma una medietà che da un lato funziona da educazione civile e culturale del pubblico, da *école du coeur* – per dirla con Mila¹². E dall'altro si pone come segno di un comportamento reale che tende a normalizzare possibili astrazioni e ardori rivoluzionari del presente, prospettando una distanza tra idee e cose di largo sviluppo nel secolo successivo. Ma all'altezza del 1861, con il romanzo di Gualtieri e Scalvini, si ha la possibilità di seguire lo sviluppo di una trama che prevede un percorso di formazione ed affermazione del soggetto attraverso una serie di peripezie e pericoli non scelti, ma ben ancorati ad un perimetro storico riconoscibile, di cui si evidenzia infine il valore pedagogico.

Il finale ritorno all'ordine, – la famiglia per Leonida, il sacro vincolo del matrimonio per la principessa, un futuro assetto unitario e indipendente del paese dopo la liberazione del meridione dal regime borbonico –, risponde certo alla tipologia ottocentesca del lieto fine, ma adombra anche tratti da commedia borghese e ribadisce il timbro medio dell'esistenza. Inoltre la conclusione felice e prevedibile sul piano narrativo, isola, confermandola, l'eccezionalità degli eventi storici. Da un altro lato si pone in linea con i valori democratici e popolari che prevedevano un allargamento della base sociale del Risorgimento e insieme iscrive la parabola formativa di

¹² M. Mila, *L'opera come forma popolare della comunicazione artistica*, in *Il Romanticismo*, Atti del VI Congresso AISSLI, a cura di V. Branca, Akadémiai Kiadó, Budapest 1968, p. 197.

Leonida entro una normalità quotidiana e giudiziosa più facilmente accettabile per il lettore del tempo.

Deigna di attenzione, nella *Presa di Palermo*, è anche la protagonista femminile della fabula, la principessa Monteleone, che con il suo entrare in scena attiva le dinamiche romanzesche per via dell'idillico e del patetico. Un personaggio avvenente che incrocia l'archetipo romantico della dama virtuosa con il modello dell'autonomia femminile, peculiare della narrativa settecentesca. Una figura femminile dotata di fierezza nell'affrontare i pericoli e pronta a battersi per la causa risorgimentale con decisione. Fedele ai valori della religione, della famiglia, della carità, la principessa non disdegna un gusto per l'indipendenza e per il rischio, che ne fa un personaggio con tratti di novità e prelude a successivi sviluppi. Non è più l'eroina manzoniana travolta, suo malgrado, da eventi e situazioni di cui cercare un senso (immanente o superiore) e non ha ancora l'audacia trasgressiva di Pisana, ma incarna una figura di trasformazione: è capace di scelte politiche e sentimentali autonome; contribuisce al mutamento di assetti sociali e ruoli convenzionali. È per tal via che onore e virtù, pur saldi nel loro consistere, si tingono di colori inconsueti di realismo venato di sensualità. Si pensi al travestimento in abiti religiosi che, nella penna degli autori, lascia trasparire una seduzione accentuata dal gioco di copertura e svelamento, tra abito monacale e nudità delle parti estreme del corpo.

«Il velo che le copriva il capo, ricadendo sul dinnanzi, non era però sì denso che il candore del sogolo monastico non trasparisse. In mezzo a quella austerità una persona avrebbe trovato di che pascere il guardo voluttuosamente, mirando un piede di neve chiuso in un sandalo, che la monaca, sedendo sul ponte, per comodità teneva poggiato opra uno de' sgabelli che nelle navi sono poste a comodo dei forestieri. Il piede di una suora scalza, e un piede come quello che abbiamo descritto, avrebbe in un figlio di Adamo destato tutte le curiosità e le smanie ereditate dall'uomo...» (p. 94)

Il narratore (probabilmente Scalvini) con maliziose indicazioni di regia, tiene in sospenso, dopo averlo convocato nel testo, un ventaglio di figurazioni sensuali che presuppongono scenari e tipologie di ben altro tono. Quelle di commedia, con cui l'autore aveva confidenza. Al punto di divertirsi a prospettare la presenza

di motivi che di lì a poco saranno dominanti, ma il cui sviluppo non è del tutto legittimato in un romanzo storico, anche se aperto al nuovo in circolazione. La principessa aderisce non solo idealmente alla causa rivoluzionaria degli intellettuali democratici ma vi collabora attivamente; sceglie di seguire Antenore Della Fronda in Sicilia per preparare il terreno alla spedizione di Garibaldi; accompagna il patriota nella organizzazione militare di volontari sui monti dei paesi siciliani, assiste i feriti degli scontri, infine va alla ricerca del marito imprigionato nelle carceri regie. L'attraversamento notturno delle segrete del Palazzo Reale di Palermo ha i timbri melodrammatici di una romanza (in tal senso, forse, frutto della penna di Gualtieri). Un monologo patetico, che, accompagnato da toni musicali, potrebbe risultare di sicuro effetto in scena.

«Mi arresterò io?, pensò un istante la bella siciliana. Avrò io la forza di trangugiare sino all'ultima goccia questo calice amaro? E perché nol farò?... che mi varrebbe l'aver sopportata la vista di tante nequizie?... Perché son io qui venuta?... O Dio sarebb'egli tanto crudele da risvegliare la mia debolezza di donna, mentre ho d'uopo d'un cuore di pietra, muto e insensibile come le orribili pareti che mi circondano? Oh Dio, Dio mio... nol fate!... gettandosi... sul pavimento... voglio trovarlo!... A che avrei sfidato i pericoli e la morte?... Errò per alcuni istanti come folle nella cella cercando l'uscita, ma lo smarrimento, il terrore le avevano fatta perdere ogni direzione, avvicinossi ad una parete, le sue mani si posarono sul cadavere d'uno degli infelici, le parve di sentirsi afferrata da una mano misteriosa e smarriti i sensi, gettò un acutissimo grido e cadde boccone sul pavimento». (pp. 197-198)

Dopo la drammatica perdita di sensi, la principessa si ritrova in salvo e si rifugia nel palazzo di famiglia. Infine, raggiunta da Antenore ed ascoltata la sua vibrata dichiarazione d'amore, acconsente con ragionevole equilibrio ai sentimenti del giovane patriota garibaldino, già corrisposto da tempo nel segreto del suo animo. La scena finale della rivelazione dell'amore reciproco da parte dei due protagonisti, subisce delle interessanti infrazioni tematiche e stilistiche. La prima è data dal comportamento della principessa e da un discorso che sposta atmosfere e timbri di un incontro d'amore verso un razionale buon senso.

«Un'altra cosa che io comprendo perché comprendo la vita, è che l'amore non può sempre nutrirsi di sguardi e di semplici parole... non vi faccia meraviglia di udirmi a parlare con tanta franchezza, io son meno dedita alle illusioni di quel che voi crediate... Al di sopra di ogni passione v'hanno per me i doveri. Doveri di sposa e di cittadina... La vedova del principe di Monteleone può essere vostra sposa Antenore, ma la di lui moglie non è né potrà essere mai vostra amante». (pp. 225-226)

La seconda è dovuta alla presenza di una componente romanzesca (alla Dumas padre o più ancora *à la manière d'un feuilleton*) che taglia la scena di fondo. Quasi un sipario teatrale che si stenta a considerare cupo e doloroso, come forse avrebbe dovuto essere nelle intenzioni degli autori, e si connota di tratti rocamboleschi e toni comici. L'anziano marito della principessa, creduto morto, girovagava invece svanito tra le stanze del proprio palazzo. E nell'ascoltare le parole d'amore della moglie per il giovane patriota si precipita, rinvoltato, dentro la stanza, ma, avendo battuto violentemente la testa, cade ferito in modo letale; fa in tempo, tuttavia, a perdonare la consorte per morire subito dopo e lasciare giusto spazio ad altri destini. È difficile, sulla base delle sequenze narrative, individuare la reale funzione del comico in scene drammatiche: se di controcanto al patetico, come nei romanzi popolari, se effetto involontario o slittamento verso un realismo comportamentale. Ingredienti strutturali di quotidiana prosaicità che preludono a futuri sviluppi del codice narrativo, ma in queste pagine ancora in disarmata ed interessante commistione con forme romantiche di lirismo sentimentale.

E ancora a certa tipologia melodrammatica e novellistica sembra aderire l'altra figura femminile del romanzo, Annetta, una seducente fanciulla che si accompagna – come in una scena dell'Aretino – ad un influente cardinale della curia pontificia. Nel condannare aspramente la corruzione diffusa nello Stato della Chiesa, gli autori sottraggono al generale offuscamento morale i costumi liberi della giovane donna indotti da gravi condizioni di miseria. Anzi ne evidenziano la generosità di animo, in linea con il modello dumasiano e verdiano della Violetta. Una cortigiana di gran cuore, disposta ad affrontare rischi personali, pur di salvare la vita al giovane Leonida, destinato a sicura morte. Il bel gesto, come tanti luoghi tematici e piani espressivi del testo rivelano, è esito di una spinta

duplice, alta e bassa, nobile e materica. Una segreta adesione agli ideali risorgimentali e una terrena attrazione per la malinconica bellezza di Leonida, che, fuori dalle carceri di Castel Sant'Angelo, può trovare conforto ai pericoli tra le braccia ammalianti di Annetta. I colpi di scena che scandiscono l'azione, non privi di vivacità narrativa, predispongono i lettori all'attenzione con la varietà dei casi e l'imprevedibile del reale, tanto della micro quanto della macrostoria.

Il tempo biografico dell'*iter* narrativo del protagonista fittizio coincide pienamente con gli eventi storici narrati e con il presente dei narratori. Ma proprio la vicinanza di tempo storico, narrativo e biografico degli autori – anche loro giovani al momento della scrittura – determina una trasformazione del modello manzoniano avvicinandosi in modo significativo alle strategie messe in opera da Nievo per le sue *Confessioni*, tra autobiografia e itinerario di formazione.

La parabola romanzesca del protagonista si ferma sul suo ritorno in famiglia, in circolare ricordo con l'*incipit* che lo inquadrava nel rapporto con il mondo esterno e i pericoli connessi. Quale infine il senso di un simile romanzo? Nella sua funzione di cerniera – pensiero – tra modelli codificati e spinte crescenti di narrazione aderente al tempo contemporaneo. Gualtieri e Scalvini hanno costruito un romanzo ancora annodato al genere storico, tra l'altro in un momento di forte attrazione per lo sviluppo politico del paese, ma in esso si avvertono nuovi punti di vista e trattamenti del romanzesco non privi d'interesse per l'evoluzione del discorso narrativo. Si consideri l'immissione nel tessuto del romanzo di materiali eterogenei, dalla commedia borghese al melodramma, dal gotico avventuroso al cronachistico, e tutti incardinati ad un presente storico e culturale necessariamente in *progress*. Si pensi alla funzione in crescita del dialogo, di chiara derivazione teatrale, ma disposto come forma prevalente di narrazione, alla autonomia dei personaggi e all'esigenza di un narrante visibile; modalità in cui si depositano germi fertili di sviluppo nella costruzione dei romanzi, per cui, a lettura ultimata, si ha chiara la mutazione in corso del romanzo in cerca di nuovi statuti.

Sul piano tematico acquista risalto una singolare articolazione del doppio: da diaframma oppositivo, di matrice romantica, a miscela dell'eterogeneo. In uno stesso personaggio l'umile può comprendere il sublime, il peccato slanci virtuosi, il timore trasformarsi in audacia e l'amore di contro piegarsì dalle vette dei grandi slanci

ideali alla ragionevolezza del quotidiano. I personaggi romanzeschi si fanno paradigma ideale e reale di una società in crescita e non protesa soltanto ad astrazioni virtuose. In tal senso significativa e innovativa ci sembra l'idea che la *medietas* possa porsi come motivo narrativo. E che sottoposta a giusta formazione, si faccia, a sua volta, simbolo di una virtù in *progress*. Un'angolazione sul privato, che muta, in parte, la *gravitas* dell'ordine storico, fa emergere una dimensione interiore e quotidiana sul punto di cedere il passo ad un primato dell'individuo e delle sue esigenze, nel confronto con dinamiche storiche in corso di definizioni.

È come se il *romance* della tradizione ottocentesca avesse ancora, negli anni Sessanta, una verifica possibile nel terreno di avvenimenti contingenti, ma si aprisse nel contempo a diversi livelli e spazi di narratività: le zone del privato individuale e del reale su cui si formeranno altre tipologie romanzesche. Siamo con questo romanzo nell'area genetica e dinamica della costruzione di certa narrativa moderna incardinata sulla fisionomia del personaggio e sullo sviluppo delle virtù del singolo in un confronto attivo e ancora convergente con il sociale; prossimo a trasformarsi, sul finire del secolo, in rapporto divergente e conflittuale. Si pongono i presupposti di un narrare in cui la dialettica concreto/finzione si sposta sul terreno di una verosimiglianza con la vita sociale e individuale; si creano le premesse di uno statuto di realismo che nel giro di qualche decennio diventerà cardine del letterario e del romanzo in particolare*.

* Per le cure di F. Di Legami è stata data recentemente alle stampe la nuova edizione del volume di L. Gualtieri e A. Scalvini, *La presa di Palermo*, Manni, Lecce 2006.