



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

**Facoltà di Lettere e Filosofia**  
**Dipartimento di Scienze Umanistiche**

---

Dottorato di Ricerca in “*Italianistica, Testo Letterario: Forme e Storia*”  
Ciclo XXIV - Settore Scientifico Disciplinare L-Fil-Let/10

**Scrivere del Mezzogiorno.**  
**Processi di *auto-orientalism* nella Letteratura italiana**

**Tesi di Dottorato di:**  
Giuseppe Domenico Basile

**Tutor:**  
Prof.ssa Michela Sacco Messineo

**Co-Tutor:**  
Prof. Matteo Di Gesù

**Coordinatore del Dottorato:**  
Prof.ssa Michela Sacco Messineo

---

**Triennio 2011/2013**



Questo terzo volume, che conclude la Guida Breve, descrive l'Italia Meridionale, la Sicilia con le isole minori e l'Arcipelago Maltese, la Sardegna, la Córscica e le province metropolitane della Líbia. Basta questa enumerazione per evocare, come in un magico diorama, scenari naturali di incomparabile bellezza, monumenti e opere d'arte che appartengono al patrimonio spirituale dell'umanità civile, e specialmente di ogni italiano.

Consociazione Turistica Italiana

E finalmente sono a pochi km dal paese di Corrado Alvaro. Ma lo preferivo nei libri.

C. Pavese



# Indice

Introduzione	p. 1
--------------	------

## Capitolo I

### ***Orientalismi, stereotipi e letteratura. Il Mezzogiorno italiano nel dibattito sulla dimensione 'testuale' delle identità geografiche***

1.1 In principio era Said	p. 5
1.2 <i><b>Orientalism in One Country</b></i> : alle origini del dibattito sul caso italiano	p. 12
1.3 Orientalizzazioni senza orientalismo: <i><b>Darkest Italy</b></i> e gli stereotipi sul Mezzogiorno	p. 21
1.4 Un approccio monografico: il pittoresco e l'antipittoresco di Nelson Moe	p. 30
1.5 Moloney, il fascismo e la letteratura della <i><b>peasant crisis</b></i> : un nuovo orientalismo?	p. 42

## Capitolo II

### ***La nazionalizzazione di un universo discorsivo. Il Mezzogiorno nella Letteratura italiana del secondo Ottocento***

2.1 Topica pittoresca e letteratura garibaldina	p. 49
2.1.1 La nostalgia e il pittoresco: il Mezzogiorno di Ippolito Nievo	p. 51
2.1.2 All'incrocio di due estetiche: il Mezzogiorno paradossale di Giuseppe Bandi	p. 58
2.1.3 Un Mezzogiorno 'a distanza' e un altro 'dall'interno': Giuseppe Cesare Abba	p. 67
2.2 Tra pittoresco e antipittoresco. La Sicilia di Giovanni Verga	p. 76
2.2.1 Da <i>Nedda</i> alle novelle di <i>Vita dei campi</i> : l'opzione in favore del pittoresco	p. 78
2.2.2 La decostruzione del pittoresco: <i>I Malavoglia</i>	p. 95
2.2.3 Il trionfo dell'antipittoresco: <i>Novelle rusticane</i>	p. 102
2.3 Contraddizioni estetiche in Luigi Capuana	p. 112
2.3.1 <i>La Sicilia e il brigantaggio</i>	p. 114
2.3.2 <i>La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea</i>	p. 121
2.3.3 <i>Le paesane</i>	p. 126
2.3.4 Una fastidiosa polemica	p. 135
2.4 La subalternità al pittoresco. La Napoli di Matilde Serao	p. 138

2.4.1 <i>Il ventre di Napoli</i> : il pittoresco in seno all'antipittoresco	p. 140
2.4.2 <i>Il paese di cuccagna</i> : l'antipittoresco in seno al pittoresco?	p. 147
<b>2.5 Sguardi esterni: Renato Fucini e Edmondo De Amicis</b>	p. 156
2.5.1 <i>La Napoli a occhio nudo</i> di Fucini	p. 156
2.5.2 <i>I Ricordi d'un viaggio in Sicilia</i> di De Amicis	p. 167

### **Capitolo III**

#### ***Eredità e sopravvivenze di un discorso letterario. Il Mezzogiorno italiano nella letteratura del ventennio fascista***

<b>3.1 Il Mezzogiorno tra passato e futuro</b>	p. 177
<b>3.2 La Calabria di Corrado Alvaro</b>	p. 181
<b>3.3 L'Abruzzo di Ignazio Silone</b>	p. 192
<b>3.4 Il Molise di Francesco Jovine</b>	p. 203
<b>3.5 Frammenti di Sicilia: note su Borgese e Savarese</b>	p. 213
<b>3.6 Sguardi esterni: Carlo Levi e Cesare Pavese</b>	p. 222
3.6.1 <i>Cristo si è fermato a Eboli</i> di Levi	p. 222
3.6.2 <i>Il carcere</i> di Pavese	p. 229
<b>Bibliografia</b>	p. 235

## Introduzione

Questo lavoro guarda al contributo che la letteratura italiana ha dato relativamente alla costruzione e alla sedimentazione, nell'immaginario comune e nella percezione pubblica, dell'identità geografica e culturale del Mezzogiorno, ovvero di quella «consapevolezza geopolitica» di cui parlava Edward Said a proposito di altre aree del globo. Per fare ciò, sono stati identificati e presi in esame due diversi momenti che nella storia d'Italia si sono contraddistinti per una forte ridiscussione dell'immagine delle regioni meridionali del paese. I decenni immediatamente successivi all'Unità, infatti, sono stati caratterizzati da ampi dibattiti in merito al ruolo che il Sud doveva avere all'interno della nuova nazione, e in tale quadro il campo letterario appare aver avuto una funzione tutt'altro che marginale, contribuendo insieme ai campi editoriale, artistico, culturale e politico, a sviluppare le diverse rappresentazioni del Mezzogiorno. Il ventennio fascista, poi, ha dovuto fare i conti con strategie descrittive che del Sud avevano fatto una problematica regione dell'immaginario, di cui si erano messi in risalto in prevalenza gli aspetti di alterità rispetto al resto d'Italia, e le ha riformulate in maniera complessa e disorganica, calandole poi (spesso a fini propagandistici) all'interno di dialettiche che ruotavano intorno alle opposizioni città/campagna, centro/periferia e tradizione/innovazione.

In questo quadro, gli scrittori hanno inevitabilmente – fuori da ogni determinismo – interagito con quello che può (foucaultianamente) essere definito un 'orizzonte discorsivo', sviluppando le proprie specifiche poetiche all'interno di dibattiti e antagonismi estetici che sulle differenti rappresentazioni del Mezzogiorno giocavano parte del più ampio scontro per l'egemonia politica nel paese. Per tale motivo, si è voluto ragionare sulle modalità retorico-discorsive con cui alcuni scrittori (meridionali e non) dell'Italia post-unitaria hanno dato forma testuale al Mezzogiorno e, successivamente, verificare se e come alcuni altri scrittori, operanti durante gli anni del fascismo, abbiano sviluppato, riformulato o decostruito stereotipi e topiche sulle proprie regioni meridionali d'origine. Per entrambi i periodi presi in considerazione, si è fatto uso delle categorie estetiche di pittoresco e antipittoresco, utilizzandole come punti di riferimento in costante rapporto dialettico e non di rado ibridatisi così in profondità da rendere difficile l'isolamento dei tratti più pertinenti, provando così a valorizzare all'interno di puntuali analisi testuali i più recenti dibattiti sulle modalità di rappresentazione del Sud d'Italia. È però fondamentale sottolineare che i mutamenti profondi

che hanno investito la società italiana negli anni Trenta e Quaranta del Novecento, rendono assai più complesso il ricorso al pittoresco e all'antipittoresco, sfumando topiche e immagini all'interno di più complesse costruzioni letterarie di volte in volta relative al paesaggio, alla natura, agli usi e ai costumi dei popoli, all'impatto del progresso sulla vita delle comunità. Per tale ragione, relativamente agli autori di quegli anni, si è per lo più tenuto conto delle esplicite occorrenze testuali del termine pittoresco, nonché delle evidenti allusioni all'estetica antipittoresca del meridionalismo.

Non si ha certo la pretesa di definire in maniera univoca e indiscutibile il ventaglio delle innumerevoli rappresentazioni del Mezzogiorno che, nei secoli, hanno attraversato l'intero campo letterario italiano, fino a costituirne – soprattutto a partire dall'Unità – uno degli elementi più importanti. Al contrario, lo sguardo a partire dal quale sono state selezionate e, successivamente, studiate, messe a sistema e fatte interagire le immagini del Sud che innervano le opere di Nievo, Bandi, Abba, Verga, Capuana, Serao, Fucini, De Amicis, Alvaro, Silone, Jovine, Borgese, Savarese, Levi, Pavese, è uno sguardo volutamente, consapevolmente e necessariamente parziale. I rapporti tra geografia, identità, natura, paesaggio e letteratura non sono, infatti, semplicisticamente riducibili ad alcuno dei moltissimi percorsi di studio che da decenni (quando non secoli) provano a farne ermeneutica e critica, né le questioni si semplificano in un paese dall'accidentato processo unitario come l'Italia. Per tale ragione, data la problematicità dell'oggetto di studio, si è voluto guardare a uno specifico vettore geoculturale e letterario italiano, provando a riconoscere e isolare alcuni processi di orientalizzazione del Mezzogiorno, fino a ottenere una mappatura sufficientemente attendibile del contributo che la letteratura nazionale ha dato alla costruzione dell'immagine del Sud d'Italia in due momenti decisivi della storia del paese. È rimasta ferma la volontà di non cadere in polemiche ormai inattuali sullo statuto più o meno realistico delle rappresentazioni, né di cedere alla smania di giudicare e incasellare ideologie e poetiche degli scrittori sulla base della maggiore o minore aderenza a una realtà ritenuta monodimensionale e aproblematica. Non sarà, del resto, casuale che nel 1945 Dino Buzzati abbia potuto pensare alla regione più meridionale d'Italia come al luogo immaginario, e nello stesso tempo reale, in cui si sarebbero svolti gli stupefacenti fatti della *Meravigliosa invasione degli orsi in Sicilia*, una regione senza tempo e in cui gli animali potevano parlare e vivere in primitive società, mutarsi in più o meno verosimili allegorie senza per questo suscitare nei lettori (giovani e non) perplessità di alcuna sorta.

Volendo entrare nel merito della strutturazione interna, il primo capitolo ha un taglio di



tipo teorico, ed è dedicato alla sistematizzazione di quel segmento del dibattito sull'orientalismo italiano che ha rivolto le proprie attenzioni all'analisi delle dinamiche di *nation building* del paese e, in particolare, ai processi attraverso i quali le regioni meridionali d'Italia hanno assunto connotati sempre meno storicamente e geograficamente determinati, fino a mutarsi nella regione orientalizzata dell'immaginario europeo che prende il nome di Mezzogiorno. Tale dibattito guarda in maniera esplicita a *Orientalismo* di Said e, pur coinvolgendo personalità diversamente orientante rispetto all'opera del critico palestinese e all'efficacia di una sua applicazione al caso italiano, definisce il proprio campo d'indagine *orientalism in one country*. A partire dal volume collettivo *Italy's "Southern Question". Orientalism in One Country* (curato da Schneider nel 1998), e passando attraverso le differenti posizioni di *Darkest Italy. The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno* (Dickie 1999), *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question* (Moe 2002), *Italian Novels of Peasant Crisis* (Moloney 2005), si è lavorato a dipanare la complessa questione dell'orientalizzazione del Mezzogiorno italiano. Sebbene sia evidente tutta la difficoltà di applicare i termini della questione orientalistica alla diversa sostanza dei processi politici, storici, sociali, culturali e letterari interni a un solo paese, la particolare natura della storia italiana ha autorizzato gli studiosi appena citati – e con essi Wong (*Race and the Nation in Liberal Italy*, 2006) – a proporre le interessanti categorie di *auto-orientalism*, *orientalism in one country* e *internal auto-othering*.

Un secondo capitolo è dedicato alla narrativa e agli scrittori del secondo Ottocento e prende in esame opere di Ippolito Nievo, Giuseppe Bandi, Giuseppe Cesare Abba, Giovanni Verga, Luigi Capuana, Matilde Serao, Renato Fucini e Edmondo De Amicis. I testi dei tre scrittori garibaldini sono stati il necessario punto di partenza, nonché l'anello di congiunzione tra il secolare processo europeo (a partire, almeno, dal *Grand Tour*) di rappresentazione delle identità meridionali italiane e la nascente coscienza geografica del paese. Nelle opere di ciascuno dei tre scrittori veristi, si è invece provato a verificare il differente equilibrio di volta in volta raggiunto tra topiche pittoresche e istanze di decostruzione antipittoresca, valorizzando in quest'ottica l'analisi dei rapporti con l'editoria (con rilievo particolare attribuito a Treves e alle prime riviste illustrate), la politica e la cultura dell'epoca. Si è così potuto ritornare, ancora una volta, sull'adesione più o meno consapevole alle posizioni dei meridionalisti di quegli anni (Villari, Franchetti e Sonnino), mettendo in luce i punti di svolta che alcune opere possono avere segnato all'interno delle poetiche di ciascuno, almeno relativamente alla rappresentazione del Sud. A conclusione del capitolo secondo, due

resoconti di viaggio, opera di scrittori non meridionali, servono a rendere conto dei caratteri testuali e degli stilemi dello sguardo che l'Italia gettava in quegli anni sulle proprie appendici meridionali. *Napoli a occhio nudo* di Renato Fucini e i *Ricordi d'un viaggio in Sicilia* di Edmondo De Amicis sono, infatti, due opere assai diverse, nate da esigenze culturali e letterarie forse incomparabili, ma figlie di una comune idea di Mezzogiorno.

Il terzo capitolo, più parziale e sperimentale del precedente, vuole essere più il punto di partenza per futuri studi sugli autori e le opere presi in considerazione – almeno relativamente all'*orientalism in one country* – che una sistematizzazione e sintesi dei processi storico-culturali di volta in volta analizzati. Si è, infatti, lavorato su alcuni scrittori dell'Italia centro-meridionale che proprio durante il Ventennio hanno pubblicato romanzi o racconti sul tema della propria regione d'origine, e per ciascuno di essi si è provato a confrontare gli esiti narrativi con opere più spurie e ibride, di natura qui definita etnogeografica: prefazioni a volumi del Touring Club Italiano; monografie pubblicate in collane editoriali specializzate nel promuovere le regioni italiane; conferenze per il ciclo *Visioni spirituali d'Italia* del Lyceum di Firenze. La Calabria memoriale, elegiaca e mitica di Alvaro, inscindibile dalla consapevolezza dello scrittore che solo il progresso storico, sociale e tecnologico avrebbe potuto alleviare la miseria dei contadini meridionali; l'Abruzzo antipittresco di Silone, ancora legato a visioni metastoriche e subalterne del Mezzogiorno, figlio di un'idea di Sud prossima all'alterità essenzializzata e culturalizzata; il Molise di Jovine, voluto distante da pittoresco e folklore, frutto dello studio della realtà storico-sociale e dei classici del meridionalismo, eppure segnato da aporie insanabili, tra storia e mito, esigenze realistiche e toni favolistici; i frammenti di quello che per la Sicilia poteva essere un capitolo a sé, ovvero testi forse poco noti di Giuseppe Antonio Borgese e Nino Savarese: sono questi i principali nuclei discorsivi dell'immagine del Mezzogiorno cui si è guardato. A conclusione del terzo capitolo, le opere che Carlo Levi e Cesare Pavese scrissero durante il confino – *Cristo si è fermato a Eboli* e *Il carcere* – rappresentano il contraltare, aggiornato agli anni della diaspora antifascista, di quegli sguardi esterni che Fucini e De Amicis apportavano come conclusione del capitolo secondo, consentendoci di verificare le tensioni tra rappresentazioni del Mezzogiorno che anche in quegli anni coesistevano sul territorio nazionale, ben lungi da tradizioni locali.

## Capitolo I

### *Orientalismi, stereotipi e letteratura. Il Mezzogiorno italiano nel dibattito sulla dimensione 'testuale' delle identità geografiche*

#### 1.1 In principio era Said

Per avviare un'analisi ragionata sul recente dibattito in merito alla funzione svolta dalla letteratura nella costruzione di una considerevole parte delle identità del Mezzogiorno italiano è necessario prendere il via – in maniera quasi paradossale – da Edward Said, uno degli intellettuali più importanti e discussi degli ultimi decenni, critico letterario per nulla coinvolto in studi e ricerche sul Mezzogiorno italiano, ma acuto osservatore dei rapporti geoculturali tra Ovest ed Est, noto per lo studio delle modalità attraverso le quali lo sguardo europeo ha potuto costruire geograficamente, culturalmente e letterariamente l'idea stessa di Oriente e strutturarsi (a sua volta) come elemento di una relazione binaria certamente dinamica, talvolta dialettica, ma costitutivamente gerarchica e non paritaria. In *Orientalismo*<sup>1</sup>, la sua opera più nota, Said ha infatti lavorato alla definizione e alla chiarificazione dell'omonima categoria di orientalismo, tracciandone un profilo storico-culturale, dunque artistico e letterario, e provando a sistematizzare i processi (dinamici) di costruzione delle identità rintracciabili nei rapporti intercorsi tra l'Occidente – più nello specifico Inghilterra e Francia – e l'Oriente, con particolare attenzione ai secoli XIX e XX e al più ampio contesto imperialistico europeo. Dalle sue analisi è possibile ricavare un paradigma di interpretazione delle relazioni tra porzioni consistenti dell'immaginario culturale geografico, un'impostazione analitica che affonda nella dimensione discorsiva, testuale e retorica attraverso cui si costruisce parte dell'identità stessa di comunità, nazioni e popoli e che conseguentemente guarda alla dimensione letteraria come ad uno dei principali canali attraverso i quali certe narrazioni sono potute venire alla luce, attraversando il tempo e lo spazio per mutarsi in veri e propri orizzonti discorsivi, schemi concettuali sostanziati di temi, stereotipi, figure, *topoi*, caratteri e costanti di tipo estetico e stilistico-formale<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> E. W. Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978; trad. it. di S. Galli, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2008<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Importante sottolineare come nell'introduzione a *Orientalismo* Said espliciti i tre grandi punti di riferimento del

Questa ricerca non è certamente il luogo idoneo per una discussione – o ridiscussione – delle tesi del critico palestinese o del dibattito che queste hanno negli anni generato, né vorrebbe in alcun modo esserlo; tuttavia l'approccio con cui Said ha guardato alla dimensione testuale delle identità geografiche (fossero esse occidentali o, piuttosto, orientali), le sue analisi sul ruolo delle istituzioni culturali e delle produzioni letterarie europee nei processi di costruzione di tali identità<sup>3</sup>, l'attenzione che egli ha prestato alle condizioni di disparità economica e politica tra gli attori coinvolti nelle relazioni di volta in volta prese in considerazione, questi e molti altri elementi sono ineludibili punti di riferimento di un nutrito dibattito nato e sviluppatosi proprio a partire dall'ormai classico *Orientalismo*, ma volto ad analizzare le identità geografiche italiane e, più nello specifico, i rapporti tra le regioni centro-settentrionali dell'Italia e il (cosiddetto) Mezzogiorno, la stessa concettualizzazione e testualizzazione dell'idea di Sud.

Come afferma Nelson Moe in *Un paradiso abitato da diavoli*, nell'ambito del dibattito sui processi italiani di orientalizzazione del Mezzogiorno la questione diventa capire «come e quando l'Italia meridionale è divenuta “il Sud”»<sup>4</sup>. Per rispondere a una domanda di tale tipo occorre, inevitabilmente, guardare all'opera del critico palestinese, alle diverse e possibili applicazioni del paradigma dell'orientalismo:

Rispetto alle recenti discussioni sulla collocazione geografica e sulla costruzione culturale delle identità nella teoria culturale, spostato l'attenzione dalla costruzione culturale di un'opposizione tra Est e Ovest a una tra Nord e Sud [...], per concentrarmi sulle modalità rappresentative del Sud nella letteratura e nella cultura [...]. Il testo *Orientalismo* di Edward Said ha offerto un'importante riconsiderazione della civiltà europea da una prospettiva mondiale: ha messo in luce le interconnessioni tra la visione europea di un Altro – l'Oriente – e l'espressione e l'esercizio della sua stessa supremazia mondiale. L'orientalismo fu un campo di studi che si occupò di ciò che Said

---

suo percorso di ricerca, ovvero Antonio Gramsci, Michel Foucault e Raymond Williams; egli identifica in particolar modo tre importanti strumenti di lettura dei fenomeni culturali e testuali di orientalizzazione nei concetti di 'egemonia' gramsciana, 'discorso' foucaultiano e 'cultura' williamsoniana, delineando così un percorso critico che sarà alla base di buona parte del dibattito che in questo capitolo sarà – non certo esaustivamente – ricostruito e analizzato. Su questi temi cfr. A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, 4 voll., Einaudi, Torino 2001<sup>2</sup>; M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969, trad. it. di G. Bogliolo, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971 e Id., *Le Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966; trad. it. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose. Archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967; Id., *L'ordre du discours*, Éditions Gallimard, Paris 1971; trad. it. di A. Fontana, M. Bertani e V. Zini, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 2004<sup>2</sup>; R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford 1977, trad. it. di M. Stetrema, *Marxismo e Letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1979, Id., *The country and the city*, Chatto and Windus, London 1973 e Id., *The long revolution*, Chatto & Windus, London 1961, trad. it., *La lunga rivoluzione: variazioni culturali e tradizione democratica in Inghilterra*, a cura di P. Splendore, Officina, Roma 1979.

<sup>3</sup> In quest'ottica, cfr. in particolar modo E. W. Said, *Culture and Imperialism*, Alfred A. Knopf, Inc, New York 1993; trad. it. di S. Chiarini e A. Tagliavini, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti, Roma 1998.

<sup>4</sup> N. Moe, *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question*. University of California, Berkeley 2002; trad. it. di Z. Ciccimarra, *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del mezzogiorno*, prefazione di P. Bevilacqua, L'ancora del mediterraneo, Napoli 2004, p. 15.

ha definito «geografia immaginaria», un esame delle innumerevoli modalità con cui una parte del mondo ne ha immaginata un'altra per dominarla. Lo studio di Said dunque non ha rappresentato solo un riesame fondamentale dell'Europa, ma ha dato il via a un tipo di analisi culturale in chiave geografica, che ha sollecitato altre ricerche sulle relazioni tra le rappresentazioni culturali e la geografia, il territorio, il luogo [...]. Il Mezzogiorno d'Italia costituisce, proprio come l'Europa orientale e i Balcani, una regione di frontiera tra l'Europa e i suoi Altri, vista ora come affascinante ora come perturbante [...]. Il mio intento è fare chiarezza su come funziona la geografia immaginaria nel caso del Sud, focalizzando la mia attenzione sull'Italia<sup>5</sup>.

Preliminarmente all'analisi del più specifico e articolato dibattito sul Mezzogiorno italiano, sui processi retorici di costruzione della sua identità, sulle funzioni della letteratura nella strutturazione di un orizzonte discorsivo di volta in volta più o meno organico a tali prospettive geoculturali, sarà dunque necessario rintracciare almeno gli elementi teorico-critici della riflessione saidiana che più peso hanno avuto nel dibattito in questione, diventando punto di riferimento (più o meno esplicito, più o meno accettato) per critici come Jane Schneider, Marta Petrusiewicz, Frank Rosengarten, Mariella Pandolfi, John Dickie, Paola Daniela Smecca, Brian Moloney e Aliza Wong, oltre al già citato Nelson Moe.

Alla base della concezione saidiana dell'orientalismo sta l'idea che le comunità umane costruiscano e rielaborino nel tempo le forme e i modi delle proprie identità geografiche anche e soprattutto attraverso processi retorici e narrativi; le stesse categorie di Oriente e Occidente non sono per Said entità naturali ma «geografiche e culturali, oltre che storiche, [...] prodotto delle energie materiali e intellettuali dell'uomo»<sup>6</sup>, la forza di tali rappresentazioni sta nella relazione che tra di esse viene via via strutturandosi, attraverso contrapposizioni e interdipendenze impennate sul concetto di *otherness* e sulle diverse dinamiche di potere e dominio proprie della loro effettiva dimensione politica. Per Said la questione non è, infatti, «considerare l'Oriente *essenzialmente* un'idea, o una costruzione culturale priva di corrispettivo materiale»<sup>7</sup>, cosa che lo avrebbe inevitabilmente portato verso un relativismo privo di reale efficacia scientifica, quanto piuttosto affrontare «l'intrinseca coerenza dell'orientalismo nonostante, e prescindendo da ogni corrispondenza o mancanza di corrispondenza con l'Oriente “reale”»<sup>8</sup>, dunque all'interno del suo orizzonte discorsivo.

A una prima definizione, l'orientalismo per Said si presenta come un vero e proprio «sistema di rappresentazioni»<sup>9</sup>, un insieme di interessi che attraverso l'immaginario geografico si lega alle percezioni sociali e culturali di comunità e attori collettivi:

---

<sup>5</sup> Ivi, pp. 17-18.

<sup>6</sup> E. W. Said, *Orientalismo*, cit., pp. 14-15.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Ivi, p. 201

L'orientalismo, quindi, non è soltanto un fatto politico riflesso passivamente dalla cultura o dalle istituzioni, né è l'insieme dei testi scritti sull'Oriente, e non è nemmeno il frutto di un preordinato disegno imperialista "occidentale", destinato a giustificare la colonizzazione del mondo "orientale". È invece il *distribuirsi* di una consapevolezza geopolitica entro un insieme di testi poetici, eruditi, economici, sociologici, storiografici e filologici; ed è l'*elaborazione* non solo di una fondamentale distinzione geografica (il mondo come costituito da due metà ineguali, Oriente e Occidente), ma anche di una serie di "interessi" che, attraverso cattedre universitarie e istituti di ricerca, analisi filologiche e psicologiche, descrizioni sociologiche e geografico-climatiche, l'orientalismo da un lato crea e dall'altro contribuisce a mantenere<sup>10</sup>.

In una prospettiva dialettica, tesa a evitare possibili sclerotizzazioni di tipo deterministico, Said legge le modalità di rappresentazione dell'alterità come uno dei principali strumenti di costruzione delle identità collettive e, nello stesso tempo, come una delle più potenti armi di dominio sull'altro, arsenale infinito di topiche e stilemi: destinare l'Oriente al ruolo di regione dell'immaginario collettivo; privare gli orientali di funzioni attive nel divenire storico e relegarli a esotismi, stranezze estetiche e sopravvivenze folkloristiche; attribuirsi la funzione di arbitri di un'alterità incapace di autodeterminazione, dandosi (indifferentemente) toni paternalistici o posture ben più autoritarie. Ciò è possibile perché l'orientalismo, secondo Said, ha alla base un vero e proprio «atteggiamento testuale [...], testualizzante e schematizzante»<sup>11</sup>; è un universo che non consente replica alcuna all'oggetto rappresentato, il cui unico e solo destinatario erano i «lettori e consumatori che vivevano nell'Occidente metropolitano»<sup>12</sup>.

Partendo dalla nozione foucaultiana di discorso<sup>13</sup>, l'orientalismo viene quindi interpretato come insieme di testi – nell'accezione più ampia – capace di costruire una rappresentazione addomesticata e affascinante dell'alterità orientale, una codificazione dei caratteri 'tipici' orientali che finisce per fondare una cospicua tradizione narrativa, un bagaglio di rappresentazioni funzionale all'autoconferma della posizione egemone di chi scrive e nello stesso tempo capace di orientare la percezione che gli orientali stessi hanno avuto di sé. In quest'ottica viene analizzato e classificato uno sterminato campionario di contraddittori luoghi comuni sugli orientali: alterità irriducibile, passività e pigrizia, incapacità di autogoverno, sensualità genderizzata e femminilizzata, esoticità e prossimità alla natura, folklore e tradizioni popolari, primitività e istintualità, tendenza alla violenza e al tradimento, dispotismo e fatalismo. Il tratto comune di tutti questi caratteri è l'appartenenza a un processo

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 21.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 88-89.

<sup>12</sup> Ivi, p. 334.

<sup>13</sup> Cfr. la voce *Discourse* in B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *Postcolonial Studies. The Key Concepts*, Third edition, Routledge, London and New York 2013, pp. 83-85.

di essenzializzazione<sup>14</sup>, una dinamica che procede da generalizzazioni e punta a privare le popolazioni orientali di una collocazione propria nella storia, facendone oggetto di rappresentazione complementare all'Occidente e mai autonomo, elemento che va conosciuto e governato.

Nelle analisi saidiane assume un peso assai grande il ruolo che i testi letterari e paraletterari (romanzi, racconti, diari di viaggio, guide turistiche, testi poetici, memorie e autobiografie) ebbero nel processo di orientalizzazione dell'Oriente, la capacità cioè del campo letterario<sup>15</sup> di interagire con il campo culturale *tout court*, il contributo che gli scrittori e i letterati diedero nel recepire e riformulare i caratteri più profondi di quella 'geografia immaginaria' che su una certa idea di Oriente fondava le proprie fortune, facendosi coinvolgere nei più disparati progetti editoriali e accademici o sposando più generici e consolidati indirizzi culturali. Nella griglia concettuale di Said, la letteratura occupa infatti una posizione di assoluto rilievo: da un lato essa risulta uno dei più potenti canali attraverso i quali si è potuto costituire un discorso testuale di tipo orientalizzante, dall'altra finisce per fornire le categorie stesse di analisi del discorso orientalista, fino a consentire che l'intero l'orientalismo venga letto come un'immensa *performance* teatrale, un sistema in cui le metafore sceniche informano la comprensione dell'orizzonte cui il critico sta provando a dare senso e sistematizzazione:

Il concetto di rappresentazione, di cui ci siamo serviti più di una volta, implica un riferimento al teatro: l'Oriente è un palcoscenico, nel quale l'intero Est viene confinato. Sul palcoscenico compaiono figure il cui compito è rappresentare il più ampio ambito da cui provengono. L'Oriente non appare più come uno spazio illimitato al di là del familiare mondo europeo, ma come un'area chiusa, un ampio palcoscenico annesso all'Europa. L'orientalista non è allora nient'altro che uno specialista in un campo nel quale la vera responsabilità spetta all'Europa, così come il pubblico è storicamente e culturalmente responsabile del dramma (oltre che rispondente a esso) tecnicamente allestito dal drammaturgo. Dietro le quinte del palcoscenico orientale è custodito un ricchissimo repertorio culturale le cui singole voci evocano fantasmagorie di un mondo incantato<sup>16</sup>.

Egli sembra consapevole di come la questione non possa essere liquidata con semplicistiche, quanto inattuali, dispute sullo statuto più o meno realistico di certe rappresentazioni letterarie e ha ben chiaro che le dinamiche di testualizzazione dell'Oriente – i processi di orientalizzazione colti nel vivo del proprio dispiegarsi – vanno ricercate e comprese a partire dai caratteri più propri del discorso letterario:

---

<sup>14</sup> Cfr. la voce *Essentialism/strategic essentialism* in *ivi*, pp. 96-98.

<sup>15</sup> Sul concetto di campo letterario cfr. P. Bourdieu, *Le règles de l'art*, Éditions du Seuil, 1992; trad. it. di A. Boschetti e E. Bottaro, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005.

<sup>16</sup> E. W. Said, *Orientalismo*, cit., p. 69.

L'orientalismo è interamente basato sull'esteriorità, nel senso che il poeta o lo studioso che guardano all'Oriente si propongono di descriverlo all'Occidente, di farlo parlare, per così dire, e di renderne più comprensibili gli aspetti misteriosi [...]. Il principale prodotto di questa esteriorità è, naturalmente, una rappresentazione [...]. La mia analisi dei testi orientalisti sottolinea quindi gli indizi, tutt'altro che difficili a cogliersi, dell'essere tali rappresentazioni *appunto rappresentazioni*, qualcosa quindi di affatto diverso da una descrizione "naturalistica" dell'Oriente [...]. Ciò cui occorre prestare attenzione sono lo stile, le figure retoriche, il contesto, gli artifici narrativi, le circostanze storiche e sociali, e *non* la correttezza della rappresentazione, la sua fedeltà rispetto all'originale<sup>17</sup>.

Tale approccio evita che l'analisi di un così grande materiale testuale possa ridursi al disvelamento dell'apparato ideologico degli scrittori di volta in volta analizzati e, anche nei casi di più evidente contiguità tra proposte testuali e coinvolgimento degli scrittori nelle imprese coloniali europee, Said prova a ragionare sulle più complesse relazioni tra campo letterario, cultura e società:

Intendo quindi studiare l'orientalismo come interazione dinamica tra i singoli autori e le grandi questioni politiche delineate [...]. Nello stesso tempo, ciò che mi interessa in quanto studioso di letteratura non sono le grandi linee di questa interazione, ma i dettagli del suo realizzarsi. Ciò che conta nel mio campo [...], non è come si collocassero ideologicamente rispetto al problema politico della superiorità dell'Occidente, quanto il modo complesso, ricco di quasi infinite modulazioni, in cui la nozione di tale superiorità [...] pervade la loro opera<sup>18</sup>.

Tutte le rappresentazioni e le testualizzazioni dell'Oriente, suggerisce Said, perfino certe prese di posizione in suo favore, possono ricadere nell'ambito di un discorso orientalista e risentire del peso di una tradizione retorica assai più forte del semplice tema, vittime di un potenziale performativo che si colloca già nell'universo rappresentativo, nel lessico, nelle metafore, in ogni *topos* o stereotipo:

Chiunque voglia parlare dell'Oriente deve prendere posizione di fronte ad esso; in rapporto a un testo, ciò si riferisce alla scelta della persona narrativa, al tipo di struttura che l'autore costruisce, al tipo di immagini, temi e motivi da lui scelti, tutti fattori che insieme vengono a formare un ben preciso modo di rivolgersi al lettore, di "comprendere" l'Oriente e infine di rappresentarlo o prenderne le difese. Niente di tutto ciò, si badi, avviene a un livello astratto: chiunque parli di Oriente (non escluso Omero) accetta talune premesse, un certo numero di nozioni preesistenti, sulle quali si basa e alle quali si riferisce<sup>19</sup>.

È a partire da questo potenziale analitico che la riflessione di Said si propone come punto di riferimento per nuove analisi sulle identità geografiche e culturali, paradigma di lettura delle concettualizzazioni dello spazio comunitario e collettivo, spunto di riflessione per rileggere tradizioni storiografiche e mettere in discussione canoni artistici e letterari. Nello

---

<sup>17</sup> Ivi, pp. 29-30.

<sup>18</sup> Ivi, p. 23.

<sup>19</sup> Ivi, p. 29.



specifico degli studi sui processi di orientalizzazione del Mezzogiorno italiano sarà possibile rintracciare gli snodi di un dibattito che ha visto, e vede ancora oggi impegnati, moltissimi studiosi, tutti orientati a comprendere se e come sia possibile lo slittamento prospettico da una dialettica tra Occidente e Oriente ad una ben differente tra Nord e Sud, tutta interna allo spazio europeo.

Nelle successive pagine di questo lavoro proverò a discutere e mettere a sistema i contributi più significativi che hanno segnato origine e sviluppi di questo ormai più che ventennale dibattito, tentando di far interagire tra loro testi e posizioni talvolta anche molto differenti, approcci assai diversi e per lo più interdisciplinari. Resta da comprendere se, come, in che termini e fino a che punto possa applicarsi alla produzione letteraria, e al più generale contesto storico e culturale italiano, un paradigma nato per comprendere l'Oriente e che lo stesso Said definisce più volte inscindibile dalla complessa e articolata struttura degli imperi europei dei secoli XIX e XX:

L'orientalismo non è quindi soltanto una dottrina positiva presente in un certo momento in Occidente; è anche un'autorevole tradizione accademica (con veri e propri specialisti), nonché un'area di interessi delineata da viaggiatori, imprese commerciali, governi, spedizioni militari, lettori di romanzi e racconti di avventura, studiosi di scienze naturali e pellegrini, per i quali l'Oriente è un determinato tipo di conoscenza su determinati luoghi, popoli e civiltà [...]. L'orientalismo aiutò, e fu aiutato da, varie forze culturali che tendevano a rendere più nette le differenze tra Ovest ed Est. La mia tesi è che l'orientalismo sia fondamentalmente una dottrina politica, imposta all'Oriente a causa della minor forza di quest'ultimo, e che dell'Oriente ha cancellato ciò che era irriducibile a quella minor forza<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 202.

## 1.2 *Orientalism in One Country*: alle origini del dibattito sul caso italiano

Può forse apparire superfluo, o addirittura ridondante, soprattutto nel contesto di una ricerca come questa, sottolineare come approcci tendenti a disvelare i rapporti tra la letteratura italiana e le identità geografiche nazionali abbiano da sempre – seppur tra alterne vicende – fatto parte del patrimonio più proprio della critica letteraria italiana (e non), potendo peraltro vantare negli ultimi decenni un vero e proprio picco di interesse e di produzioni scientifiche. Scorrendo la gran mole di materiali raccolti e sistematizzati da Matteo Di Gesù nel suo *Letteratura, identità, nazione*<sup>21</sup> si può avere una più chiara percezione di come la letteratura italiana sia da sempre stata al centro di un complesso sistema referenziale e simbolico capace di 'costruire' le percezioni geografiche collettive degli italiani, diventando punto di riferimento culturale dapprima delle élite intellettuali, successivamente di gruppi sociali e, con l'avvento delle società di massa, della quasi totalità della comunità nazionale.

Tuttavia, la questione su cui intendo ragionare è assai più specifica e questa ricerca non può certamente ripercorrere le tappe di un nesso, quello tra letteratura e identità nazionale, che potrebbe rivelarsi difficilmente circoscrivibile e potenzialmente infinito. In questo primo capitolo, al contrario, l'attenzione sarà rivolta a un preciso segmento del dibattito scientifico sull'identità letteraria del Mezzogiorno italiano, ovvero all'accesa discussione originatasi negli anni Novanta del secolo scorso a partire dalla riformulazione geoculturale delle tesi saidiane cui accennavo nel paragrafo precedente. Si guarderà a uno scambio di articoli, lavori collettivi e monografie<sup>22</sup> che ha al centro delle proprie analisi una riflessione articolata sul tema dell'orientalizzazione delle regioni meridionali dell'Italia e della costruzione letteraria delle relative identità, riflessione consapevole anche laddove l'argomentazione è finalizzata a negare che tali presupposti possano applicarsi *tout court* al contesto italiano.

Entrando più nello specifico, il lavoro che con maggiore autorevolezza e capacità di sintesi pone i termini della questione, presentandosi già 'al debutto' come un vero e proprio compendio di argomenti e approcci, forme e schemi, pregi e limiti, nonché di molti dei

---

<sup>21</sup> Cfr. *Letteratura, identità, nazione*, a cura di M. Di Gesù, :duepunti, Palermo 2009, pp. 297-321.

<sup>22</sup> È bene chiarire fin da subito che questo lavoro non pretende in alcun modo di ricostruire esaustivamente tutte le tappe del dibattito in questione; sarebbe infatti assai arduo, certamente poco utile ai fini di questa ricerca, mappare tutti i complessi legami che uniscono articoli poi diventati parte integrante di più ampie monografie, tesi di dottorato non ancora pubblicate, contributi a curatele, interventi pubblici in convegni e congressi e pubblicazioni di vario genere. Quindi, come consapevole scelta di tipo metodologico, il dibattito sarà qui ricostruito tenendo conto della cronologia che le monografie e i volumi collettivi ci consentono di isolare e sistematizzare, considerando dunque i testi 'maggiori' dei critici qui presi in considerazione come dei veri e propri referenti prioritari, al di sopra di un arcipelago (evidentemente) assai più sfaccettato e contraddittorio.

protagonisti che animeranno questo dibattito, è *Italy's "Southern Question"*. *Orientalism in One Country*<sup>23</sup>, curato da Jane Schneider nel 1998. Questo volume collettivo, frutto di un evidente e rivendicato approccio multidisciplinare che coinvolge critici letterari, storici, antropologi, sociologi, politologi, economisti e criminologi, ha il grande merito di aver inquadrato la Questione Meridionale, tema che poteva apparire saturo di analisi e riflessioni, all'interno di uno schema nuovo, aprendo numerose prospettive per la ricerca scientifica sul Mezzogiorno. Nell'affresco generale che la Schneider costruisce, a mo' di introduzione dell'opera, sono già riconoscibili tutte le tessere di un mosaico che caratterizzerà quasi ogni successivo approccio alla tematica meridionale: dall'attenzione – evidentemente mutuata da Said – all'aspetto testuale e discorsivo attraverso cui si è costruita l'identità dell'Italia meridionale, alla dimensione politica di molte delle rappresentazioni letterarie e culturali che ne hanno segnato le tappe, marcando passo dopo passo la storia di una vera e propria «everyday symbolic geography»<sup>24</sup>, valida nello stesso tempo per settentrionali e meridionali:

In Italy, and in Italian Studies, the “Southern Question” evokes a powerful image of the provinces south of Rome as different from the rest of the peninsula, above all their historic poverty and economic underdevelopment, their engagement in a clientelistic style of politics, and their cultural support for patriarchal gender relations and for various manifestations of organized crime. This tenacious catalogue of stereotypes includes, as well, the notion that southerners, by dint of their very essence, or at least their age-old culture and traditions, possess character traits that are opposite to the traits of northerners. Passionate, undisciplined, rebellious, intensely competitive, and incapable of generating group solidarity or engaging in collective action, they were and are, as the cliché, would have it, unable to build the rational, orderly, civic cultures that in the North, underwrote the emergence of industrial capitalist society<sup>25</sup>.

Quella che Schneider ci presenta è un'impostazione chiara già dalle prime battute; l'idea cioè secondo cui sia possibile interpretare la Questione Meridionale – o almeno alcuni dei suoi aspetti – alla luce di uno schema orientalista, ricercando già all'interno delle dinamiche risorgimentali, nelle retoriche pubbliche e nelle rappresentazioni collettive dei rapporti geoculturali tra Nord e Sud, un approccio orientalizzante che avrebbe dato vita nel tempo a un vero e proprio discorso totalizzante e performativo *sul* Sud. È bene sgomberare, tuttavia, il campo da possibili cortocircuiti comunicativi e precisare che alla base del lavoro di *Italy's "Southern Question"* non stanno pretese (neo)autonomistiche o infelici polemiche su come il Nord d'Italia abbia potuto costruire le proprie fortune a discapito dei meridionali, né acritiche e semplicistiche sovrapposizioni tra contesti che realmente hanno conosciuto politiche di tipo coloniale – come quelli cui guarda Said – e fenomeni storici differenti, come il processo di

---

<sup>23</sup> *Italy's "Southern Question": Orientalism in one country*, edited by J. Schneider, Berg, Oxford/New York 1998.

<sup>24</sup> J. Schneider, *Introduction: The Dynamics of Neo-orientalism in Italy (1848-1995)*, in Ivi, p. 1.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

costruzione e consolidamento della nazione italiana. Quello che emerge però, già a quest'altezza del dibattito, è la consapevolezza di come, pur con le dovute cautele, una affinità tra lo schema di rappresentazione dell'Oriente, inteso come costruzione discorsiva dell'Occidente, e lo schema rappresentativo del Sud, visto come prodotto retorico di un'eurocentrica Italia centro-settentrionale, è riconoscibile e identificabile al punto da poter essere enucleato in alcuni *patterns* fondamentali.

Come per l'orientalismo *strictu sensu*, anche nel caso del Mezzogiorno italiano è identificabile infatti un procedimento retorico oppositivo di tipo binario che attraverso dinamiche di naturalizzazione ed essenzializzazione fonda lo schema di una consapevolezza geografica che anticipa le stesse aspettative che precedono il Risorgimento, informa in maniera performativa il processo di *nation building* e fornisce le linee di gestione e amministrazione delle problematiche post-unitarie. Se, infatti, nello schema orientalista l'Occidente poteva abitare una posizione di supremazia culturale e politica costantemente ribadita e (auto)legittimata dagli universi discorsivi che si andavano costruendo<sup>26</sup>, i rapporti che si vengono a creare tra lo sguardo etnocentrico europeo, borghese, capitalista e moderno – dapprima proprio dei viaggiatori del *Grand Tour*, successivamente introiettato dalle élite risorgimentali, infine nazionalizzato e reso opinione pubblica medio-borghese – e il Sud d'Italia, relegano quest'ultimo al ruolo di secondo termine di paragone, di differenza radicale e irriducibile. Sembra emergere quella che si può definire una vera e propria geografia morale, una «representation of the South as truly “other”»<sup>27</sup>, caratterizzata da ambivalenti e incoerenti tratti distintivi: arretratezza sociale, politica, economica e culturale; benignità del clima, naturale fertilità del suolo e bellezza del paesaggio; eredità di antiche civiltà e grandi patrimoni artistici del passato, testimoniati da rovine, monumenti e ruderi; tendenze comportamentali – via via sempre più razzializzate<sup>28</sup> – alla violenza, alla gelosia, alla vendetta, al tradimento, alla pigrizia e alla passività; sopravvivenza di ritualità popolari e costumi folkloristici ed esclusività della dimensione agraria o pastorale in tutti gli aspetti

---

<sup>26</sup> «Il vero problema è se possa mai esistere qualcosa come una rappresentazione veritiera, o se piuttosto ogni rappresentazione, proprio in quanto tale, sia immersa in primo luogo nel linguaggio e poi nella cultura, nelle istituzioni e nell'ambiente politico dell'artefice e degli artefici della rappresentazione. Se quest'ultima alternativa è quella giusta (come io credo), allora dobbiamo essere pronti ad accettare il fatto che ogni rappresentazione è *eo ipso* intrecciata, avvolta, compresa in molti altri fattori oltre che nella “verità”, senza contare che quest'ultima è a propria volta una rappresentazione. Saremo insomma indotti, dal punto di vista metodologico, a pensare le rappresentazioni (esatte o inesatte, la distinzione è, al più, una questione di grado) come comprese in un comune spazio scenico definito non solo dall'argomento della rappresentazione, ma da comuni tradizioni, retaggi storici, universi di discorso», (E. W. Said, *Orientalismo*, cit., p. 269) .

<sup>27</sup> J. Schneider, *Introduction*, cit., p. 10.

<sup>28</sup> Sul tema cfr. V. Teti, *La razza maledetta. Origini del pregiudizio antimeridionale*, Manifestolibri, Roma 2011<sup>2</sup> e A. S. Wong, *Race and the Nation in Liberal Italy, 1861-1911. Meridionalism, Empire and Diaspora*, Palgrave Macmillan, New York 2006.

dell'esistenza; omogeneità superficiale e indifferenziata tra regioni, costumi, lingue, tratti fisiognomici e modi di vivere; costante ricorso a metafore e paragoni che accomunano le regioni dell'Italia meridionale all'Africa o all'Oriente.

In uno dei contributi forse più riusciti, Nelson Moe – anticipando in parte quello che sarà il già citato *Un paradiso abitato da diavoli* – getta le basi per una rilettura dell'origine della Questione Meridionale assai affascinante, inquadrando i testi di padri del meridionalismo come Pasquale Villari, Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino all'interno di un ragionamento sui processi di orientalismo che hanno caratterizzato il contesto italiano. Ciò che interessa il critico americano è far emergere come i testi di questi tre grandi intellettuali e politici dell'epoca non solamente si inserissero all'interno di un discorso sul Mezzogiorno italiano già ben consolidato nei secoli e rinvigorito dal recente processo risorgimentale, ma anche e soprattutto come alle origini del pensiero meridionalista si collocasse già una precisa e più o meno consapevole istanza di tipo orientalizzante.

Ciò che caratterizza l'approccio critico di Moe è una profonda sensibilità nei confronti delle dinamiche retoriche e delle caratteristiche testuali delle opere che di volta in volta egli prende in esame, una consapevolezza estrema di come, al di là delle tematiche affrontate e delle argomentazioni messe in campo, il vero tratto distintivo di un universo discorsivo sia il «particular set of concepts, figures, and rhetorical strategies»<sup>29</sup> attraverso cui il Sud viene rappresentato. Individuando gli espedienti retorici attraverso i quali il meridionale Villari costruisce una rappresentazione del Mezzogiorno volta a sconvolgere il lettore italiano e a rivendicare presso le élite centro-settentrionali una funzione di mediazione tra il potenziale rivoluzionario delle masse meridionali e l'apparato dirigenziale del nuovo stato, o evidenziando le caratteristiche testuali mediante le quali il toscano Franchetti dà vita a una vera e propria opera letteraria in forma sociologica<sup>30</sup> sull'alterità di un Sud privo di speranza, Moe getta le basi per una prima identificazione dei tratti di quella che successivamente caratterizzerà come decostruzione dell'estetica del pittoresco.

A proposito della valenza politica delle strategie retoriche utilizzate da Villari nelle *Lettere meridionali*, egli infatti sostiene:

---

<sup>29</sup> N. Moe, *The Emergence of the Southern Question in Villari, Franchetti e Sonnino*, in *Italy's "Southern Question"*, cit., p. 52.

<sup>30</sup> «Franchetti articulates his study in another narrative mode that occupies a central place in the history of representation of the South: that of the travel journal. *La Sicilia nel 1876* is, after all, based on the journey Franchetti, Sonnino and their friend Enea Cavaleri took to Sicily, and for Franchetti the travel narrative is evidently one of the most rhetorically effective ways to represent the experience of discovery that plays such an important role in his study [...]. Through a variety of rhetorical devices Franchetti makes it clear that the way of life in Sicily differs from that of the mainland author and his implied readership», (Ivi, pp. 64-66).

Villari thus offers a more thoroughgoing reconceptualization of the relationship through an analogy that replaces the horizontal and geographical concept of North/South with the vertical concept of a single hierarchical society: the North is to the South as the “more educated and well-to-do classes” are to the “more ignorant and derelict”. North and South are, then, highly differentiated, but in such a way that one recognizes the relationship between the two in terms of the supposed obligations the upper classes feel towards the lower classes *of their own society*. The substitution for a geographical conceptualization of social difference of a political one enables him to argue for a northern obligation towards the southerners that otherwise would not be felt<sup>31</sup>.

Per quanto riguarda invece lo schema testuale di riferimento che Franchetti adopera in *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*, egli afferma ancora:

Franchetti's earlier study and the study of Sicily are akin to one another in a number of ways, but [...] the Study of Sicily is composed with considerably more clarity of focus and rhetorical force. Most importantly, it takes the contrastive vision of the earlier study to much greater extremes, constituting, in fact, one of the most powerful conceptualizations of the difference and division between North and South ever written<sup>32</sup>.

Ciò che appare interessante, soprattutto in funzione del ragionamento che nei prossimi capitoli di questo lavoro si proverà a sviluppare, avendo come riferimento testi letterari che tematizzano il Mezzogiorno, è quanto lo stesso Moe dichiara a proposito del discorso meridionalista *tout court*, delle specifiche caratteristiche culturali e politiche interne al discorso orientalista, da cui deriverebbero i tratti stilistici, estetici e rappresentativi più tipici del meridionalismo stesso:

In this interplay of pronouns, the role of Villari, the Neapolitan-Florentine, as intermediary between the southern and northern élites and as representative of the southern masses to both is evident. What this means is that the novelty of Villari's *Lettere meridionali* may therefore lie not only in their launching of a new analytical field but in their inauguration of a new intellectual function: that, precisely, of the Meridionalist, the writer, from northern or southern Italy, who endeavors to provide a representation of the South to the nation's élites, especially in the North<sup>33</sup>.

All'interno del volume vengono ribaditi, poi, alcuni punti di riferimento critici che rappresentano richiami teorici e, contemporaneamente, oggetti su cui sperimentare la bontà stessa del metodo cui si sta dando forma e sostanza: Antonio Gramsci<sup>34</sup> ed Ernesto De Martino<sup>35</sup>. Inoltre va rilevato come nel complesso dei contributi presenti nel testo sia riscontrabile un interesse significativo per l'analisi delle statistiche ufficiali sul Mezzogiorno<sup>36</sup> e per l'apparato razziale di riferimento del discorso criminologico di fine Ottocento e inizio

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 60.

<sup>32</sup> Ivi, p. 64.

<sup>33</sup> Ivi, p. 61.

<sup>34</sup> N. Urbinati, *The Souths of Antonio Gramsci and the Concept of Hegemony*, in Ivi, pp. 135-156.

<sup>35</sup> A. Di Nola, *How Critical was De Martino's "Critical Ethnocentrism" in Southern Italy?*, in Ivi, pp. 157-176.

<sup>36</sup> S. Patriarca, *How Many Italies? Representing the South in Official Statistics*, in Ivi, pp. 77-98.

Novecento<sup>37</sup>. Il tentativo di guardare a questo tipo di risorse nasce dalla difficoltà di rapportare il caso italiano agli imperi coloniali presi in esame da Said; se infatti il paradigma e la metodologia nascono per decostruire strutture politico-amministrative che nel discorso orientalista e razzista avevano una legittimazione e trovavano una dimensione narrativa<sup>38</sup>, bisogna riconoscere che differente deve essere l'analisi di un universo discorsivo orientalista in Italia, dove il piano delle rappresentazioni ha un diverso rapporto con la dimensione tassonomica e classificatrice dei governi e delle istituzioni.

Ai fini di questo lavoro risulta tuttavia forse assai più importante tematizzare il contributo che, relativamente allo studio dei processi di orientalizzazione del Mezzogiorno, viene riconosciuto alla letteratura italiana, e più nello specifico l'analisi che Frank Rosengarten fornisce di alcune opere di tre autori 'canonici' come Giovanni Verga, Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Leonardo Sciascia<sup>39</sup>. In apertura del suo contributo, a dimostrare una certa coerenza interna al discorso che in questo lavoro sto provando a sistematizzare, troviamo un riferimento metodologico immediato agli studi sull'orientalismo di Said e, a seguire, il richiamo al lavoro di Moe, grazie al quale – sostiene Rosengarten – abbiamo la possibilità di leggere i rapporti tra il Nord e il Sud d'Italia alla luce della impostazione critica saidiana. Ciò che Rosengarten vuole porre all'attenzione dei lettori è come un aspetto assai noto delle differenti poetiche dei tre scrittori siciliani, quel fatalismo che – pur con le dovute differenze – si può riconoscere nelle rispettive filosofie della storia, acquisisca una luce nuova se inquadrato all'interno dei dibattiti sulla valenza performativa del discorso orientalista e fatto interagire con la categoria analitica di essenzialismo:

In *Orientalism*, Edward Said has familiarized us with the cluster of cultural prejudices and historical preconceptions that govern the thinking of many people in the West who, especially since the beginning of the nineteenth century, and for a variety of political and psychological reasons, have seen the vast geopolitical area known as the Orient [...] in essentialist terms. Said argues rather persuasively that, for the stratum of Western intellectuals and policy-makers (politicians, colonial administrators, professors, publishers, etc.) who were responsible for shaping

---

<sup>37</sup> M. Gibson, *Biology or Environment? Race and Southern "Deviancy" in the Writings of Italian Criminologists, 1880-1920*, in Ivi, pp. 99-116.

<sup>38</sup> «La tesi secondo cui l'Oriente è arretrato, decadente e sostanzialmente diverso dall'Occidente si accompagnava per lo più, nei primi decenni del secolo scorso, con le ipotesi su presunte basi biologiche dell'ineguaglianza delle razze umane. Così le classificazioni razziali che si trovano nel *Règne animal* di Cuvier, nell'*Essai sur l'inégalité des races humaines* di Gobineau, e in *The Races of Man* di Robert Knox trovarono nell'orientalismo latente un partner potenzialmente ben disposto. A queste ipotesi diede man forte un darwinismo di second'ordine, che riteneva di poter conferire spessore "scientifico" alla classificazione delle razze come progredite oppure arretrate», (E. W. Said, *Orientalismo*, cit., p. 204).

<sup>39</sup> Per maggiore consonanza e affinità con i temi su cui si rifletterà nei prossimi capitoli di questo lavoro, si trascura qui di analizzare un secondo saggio, presente nel testo curato dalla Schneider e anch'esso interamente dedicato all'analisi di testi letterari, orientato a proporre un'interessante lettura dell'opera di Consolo e Bufalino attraverso la lente dell'orientalismo, (R. Dombroski, *Re-writing Sicily: Postmodern Perspectives*, in *Italy's "Southern Question"*, cit., pp. 261-268).

a serviceable conception of the East for imperial purposes, it was convenient and advantageous to construct an a-historical typology of the Eastern mind and of the Eastern way of being. Such a typology, with its array of unchanging traits and habits of mind, served the interests of colonizing countries [...]. Among the common traits attributed to the East was (and is) its fatalism, its renunciation of will [...]. As this essay hopes to show, such essentialism and fatalism also manifest themselves in the ways in which some intellectuals and writers view their own societies. Following Said's lead, Nelson Moe provides ample documentation to show that [...] *Meridionalismo*, like Orientalism, is a widespread phenomenon, a cluster of value-judgments that make the South seem like an irredeemable victim of its cultural and political backwardness, itself the result of a "history" that has been transmuted into an essential "nature" no longer amenable to reform and change<sup>40</sup>.

Il dibattito sul pessimismo verghiano, quindi, viene riletto alla luce delle tematiche orientaliste, suggerendo che la visione della storia che si può ricavare dal *Mastro Don Gesualdo* («a Hobbesian view of human life»<sup>41</sup>) ricordi assai da vicino l'interiorizzazione e la riformulazione letteraria di quello sguardo 'altro' che aveva costruito stereotipi secolari e topiche letterarie su un Mezzogiorno statico, estraneo alle dinamiche storiche e condannato a essere *otherness* cui il lettore dell'Italia centro-settentrionale poteva di volta in volta attribuire significati differenti. Nello stesso tempo la presenza di elementi naturali nei romanzi verghiani diventa spia di un approccio essenzializzante alla Sicilia, una prospettiva che doveva suggerire a quello stesso lettore l'identificazione quasi esclusiva della società meridionale con la Natura, dunque l'ulteriore *pattern* rappresentativo di una marginalità nella storia e nelle sue dinamiche. Sempre a proposito del *Mastro Don Gesualdo*, Rosengarten nota infatti:

The natural elements are as cruel and devouring as the human beings depicted by Verga in this novel of Sicilian life. The sun, source of all life, inflicts terrible punishment on the pitiful humans who toil beneath its sovereign and unrelenting light [...]. Verga's landscapes in the novels and in most of his short stories have been characterized as "idyllic" and "pastoral" but this is misleading. The landscapes are as charged with fateful power as any other aspects of what I would like to call his "visionary realism"<sup>42</sup>.

Lo stesso approccio viene utilizzato per interpretare gli sviluppi del fatalismo verghiano in *Pirandello e la Sicilia* di Sciascia e *Il gattopardo* di Tomasi di Lampedusa; in entrambi i casi il lavoro del critico si concentra sui rapporti tra una certa filosofia della storia e l'idea che quest'ultima sia parte di un discorso essenzialista che porta i tre scrittori siciliani a concettualizzare una Sicilia irriducibile alla modernità borghese e in un certo senso orientalizzata<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> F. Rosengarten, *Homo Siculus: Essentialism in the Writing of Giovanni Verga, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, and Leonardo Sciascia*, in Ivi, pp. 117-118.

<sup>41</sup> Ivi, p. 119.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 122-123.

<sup>43</sup> «I mean that Lampedusa indulges in the sort of essentialism that marks Sciascia's conception of Sicily, by having his main character, Fabrizio, comment on events and personalities in such a way as to give the reader the



Nel complesso il lavoro di Rosengarten si rivela non troppo sensibile agli aspetti testuali del discorso orientalista; il suo apporto appare ancora legato a una critica letteraria più tradizionale, il suo modo di leggere ideologie, poetiche e topiche letterarie sembra a mio avviso segnare il riconoscimento del dibattito in corso, più che contribuire allo studio di quei processi di orientalizzazione. Tuttavia, gli va riconosciuto il merito di aver saputo e voluto credere che anche e soprattutto dalla letteratura italiana siano passate dinamiche di rappresentazione assai affini al discorso orientalista, aprendo così la strada alle analisi che in *Un paradiso abitato da diavoli* Moe farà dell'origine e dello sviluppo della poetica verista del Verga.

Nelle conclusioni al volume, Mariella Pandolfi precisa assai opportunamente che un approccio orientalista alla Questione Meridionale italiana passa dal riconoscimento che le rappresentazioni orientalizzanti del Mezzogiorno rientrano tuttavia in un processo che ha a che fare con la costruzione di *una* nazione, una dinamica che deve per forza di cose far coincidere il dato dell'esistenza di (almeno) due Italie, con la consapevolezza che la questione è assai più complessa di quanto si possa credere:

In the Italian historical context, however, the rhetorical construction of a South opposed, and even inimical, to the North escapes this pattern to produce a more richly complex figuration. On the one hand, southerners continue to invoke the figure of a land invaded, of centuries of foreign oppression, of the abandonment of an artistic heritage – a position which places the South in the realm of alterity to Italian nationhood. On the other hand, a reciprocal figure emerges in which this alterity must be internalized in order to image a territorially integral Italy<sup>44</sup>.

Continuando con le conclusioni, la stessa Pandolfi introduce la categoria, di grande interesse metodologico, di una costruzione auto-orientalista che caratterizzerebbe la storia italiana:

I would like to suggest that this auto-orientalist construction of a double Italian identity was overcome only for the briefest moment when the Fascist regime proclaimed its agenda of transforming Italy into a late colonial empire. It was only during that historical fragment, that brief period of twenty years, that intellectuals and political leaders came to construct a representation of a unitary national identity. Only then did the many complex elements that composed the Italian nation come together to affirm that identity, overriding and obliterating the rhetorical strategy of an Italy divided between North and South<sup>45</sup>.

Pur non volendo entrare nel merito delle tesi della Pandolfi<sup>46</sup>, va sottolineato come *Italy's*

---

sense of these Sicilian traits have become by now a second nature, a virtually ineradicable assortment of habits and ways of thinking that make a mockery of the hope for progressive change», (Ivi, pp. 128-129).

<sup>44</sup> M. Pandolfi, *Two Italies: Rhetorical Figures of Failed Nationhood*, in Ivi, p. 285.

<sup>45</sup> Ivi, p. 287.

<sup>46</sup> Nel terzo capitolo di questo lavoro mi propongo, infatti, di analizzare le sopravvivenze di eventuali modalità di rappresentazione orientalizzanti nella letteratura degli anni Trenta e Quaranta del Novecento; ricercando se e quanto al di sotto di una formale prospettiva unitaria e nazionale del dibattito pubblico d'età fascista si celassero dialettiche che continuavano a frammentare in profondità il paese: città/campagna, centro/periferia, storia/natura,

“*Southern Question*” inauguri nel migliore dei modi un dibattito ricchissimo di densità concettuale. Se il titolo dell'opera poneva la questione dei fenomeni di orientalizzazione interni a un solo paese, le conclusioni della Pandolfi raccolgono la sfida di una complessità estrema della situazione e rilanciano con la proposta di riconoscere la presenza di uno schema rappresentativo e testuale auto-orientalista che starebbe alla base dell'intero processo di costruzione della nazione italiana.

---

modernità/tradizione. Troppo spesso infatti, anche nei testi che prenderò in considerazione, una delle due componenti di questi binomi spetta all'Italia meridionale *tout court* e quasi sempre si tratta del secondo.

### 1.3 Orientalizzazioni senza orientalismo: *Darkest Italy* e gli stereotipi sul Mezzogiorno

Nel 1999, a un anno di distanza da *Italy's "Southern Question"*, John Dickie pubblica uno dei contributi forse più significativi sul tema delle costruzioni retoriche e discorsive del Mezzogiorno italiano, un volume dalla forte impronta storiografica, suggestivamente intitolato *Darkest Italy. The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno, 1860-1900*. Come già suggerito dal titolo, al centro delle analisi di Dickie si collocano le rappresentazioni stereotipate del Sud Italia, rimarcando – in una continuità tutta ideale con le conclusioni della Pandolfi – l'internità di tali processi rispetto alle dinamiche di costruzione della nazione. Pur abbandonando la dimensione collettiva del predecessore, *Darkest Italy* si caratterizza ancora per una consapevole prospettiva plurale – aspetto che l'uso della parola *stereotypes*, al posto di più totalizzanti categorie singolative, insinua già nel lettore – e si presenta fin da subito come raccolta di quattro saggi su altrettanti aspetti della questione, mosaico polimorfo, centrifugo e (ancora una volta) interdisciplinare che rifiuta lo statuto di monografia e nega (perfino) la possibilità di esserlo:

Stereotypes of the Mezzogiorno and discourses of the nation spread far into the cultural and personal lives of Italy's middle and upper classes. Their diffuseness as object of study constitutes a challenge to the historian [...]. Stereotypes are an elusive object of analysis. It is for that reason that this book does not take the form of a monograph but comprises studies based on four relatively distinct contexts [...]. I would not claim that the four chapters of this book are representative of all the very many *mises en scène* of stereotypical discourse on the Mezzogiorno; they are inevitably a selection rather than an overview. The interdisciplinary range of the analyses and the diversity of sources materials are intended chiefly to exemplify the variety, flexibility, complexity, and power of stereotypical representations of the Mezzogiorno<sup>47</sup>.

Inoltre lo storico inglese, diversamente dalla precedente operazione patrocinata dalla Schneider, decide di applicare un rigido e deciso restringimento del campo d'indagine e propone il 1860<sup>48</sup> come anno di svolta del discorso 'stereotipato' sul Mezzogiorno, indicando il 1900 come argomentato, quanto inevitabilmente arbitrario, termine *ad quem* della questione<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> J. Dickie, *Darkest Italy: The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno 1860-1900*, Macmillan, Basingstoke 1999, pp. 20-22.

<sup>48</sup> «The stereotypes used to pose the problem of the Mezzogiorno after 1860 were undoubtedly borrowed from a long line of ethnocentric representations prior to unification by both Italians and foreigners [...]. But what is important from my point of view here is that these different Souths, these fragments of discourse, were reworked in a different social conjuncture as part of the processes of delineating a national space after 1860», (Ivi, p. 22).

<sup>49</sup> «It would be convenient [...] if I could claim that the beginning of the twentieth century marked a transformation in the way the South was represented, thereby justifying my chosen temporal break. I cannot make that claim [...]. I owe the periodization of this book not to reasons internal to stereotypical discourse on the Mezzogiorno, but to the broader transformations in Italian society associated with the early twentieth century», (Ivi, p. 143).

La tesi di fondo del volume, nonostante la ricercata frammentarietà che lo caratterizza, è abbastanza univocamente riassunta dall'autore già nella prima pagina dell'introduzione al volume:

The South as a place of illiteracy, superstition, and magic; of corruption, brigandage, and cannibalism; of pastoral beauty and tranquility admixed with dirt and disease; a cradle of Italian and European civilization that is vaguely, dangerously, alluringly African or Oriental. The South as the theater of sweet idleness (*dolce far niente*) and of the “crime of honour”; of tragic courage and farcical cowardice; of abjection and arrogance; of indolence and frenzy. Southerners as friendly people in whom lie dormant the seeds of *mafiosità* and atavistic violence; a “woman people” who practice an “Arabic” oppression of woman; a pathologically individualistic people [...] ungovernable and slavish. The South as a society verging on anomie that is resilient in its feudalism or clientelism; a society shot through with residues of a precapitalist past that is also the site of hopes for a national resurrection [...]. Italy's greatest problem [...]. Representations of the South from the centers of political and cultural power in Liberal Italy were informed by a repertoire of stock images and criteria akin to those I have just listed. The common element in those stereotypes was the situating of the South as Other to Italy and to totemic values considered all but synonymous with the Italian nation<sup>50</sup>.

Ancora una volta, dunque, viene riconosciuta la matrice narrativa di tipo binario dei processi attraverso i quali il Mezzogiorno italiano è stato in qualche modo pensato, testualizzato, concettualizzato e riformulato nei secoli, fino alla sedimentazione di una tradizione più o meno stabile di temi, figure e caratteri retorici; si innesta tale dimensione testuale all'interno delle dinamiche di costruzione delle identità collettive (macro)regionali, in prospettiva nazionale ed europea, ribadendo che le regioni meridionali dell'Italia hanno svolto la funzione ambigua e contraddittoria di *otherness*, un generico e indifferenziato Sud geoculturale. Ciò che occorre verificare, per comprendere al meglio il contributo di questo testo allo sviluppo del dibattito che qui si sta provando a sistematizzare, è cosa Dickie abbia deciso di analizzare, definendo e isolando in qualche modo alcuni tra i più importanti stereotipi sull'Italia meridionale, e attraverso quale approccio metodologico abbia lavorato sul materiale preso in considerazione.

*Darkest Italy*, dunque, si compone di quattro interventi, ciascuno dei quali orientato alla ricostruzione degli aspetti narrativi di alcune importanti questioni storiche e culturali italiane: la costruzione retorica del fenomeno del brigantaggio, relativamente alle campagne militari nel Sud d'Italia; l'origine della Questione Meridionale come discorso stereotipato, specialmente nei testi di Villari e Franchetti; il ruolo dell'«Illustrazione Italiana» nella proposta editoriale di un'estetica del pittoresco; il ruolo degli stereotipi sul Mezzogiorno nell'affermazione di Crispi nel dibattito nazionale, come statista e politico.

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 1.

Il saggio sull'origine del discorso meridionalista non propone prospettive complesse e totalizzanti né evoca approcci di tipo orientalista, nonostante ciò possiamo ritrovarvi la conferma e l'ulteriore approfondimento di quanto già sostenuto da Moe; Dickie prova, infatti, a entrare nel merito delle costruzioni retoriche e stereotipate di cui Villari e Franchetti sono stati in qualche modo i primi artefici, almeno relativamente al meridionalismo vero e proprio, e afferma:

To those who are already familiar with Villari and Franchetti's writings, it may well seem willfully perverse to place a study of their works in a history of stereotypes of the Mezzogiorno. Early *meridionalismo* is conventionally seen as a *vox clamantis in deserto*, its "modern" concern for scientific truth in contrast with the small-mindedness of the political class [...]. Greater care is needed in uncovering the historical specific conceptions of objectivity and factual enquiry structuring those findings that later readers have been keen to view as almost timeless in their scientificity [...]. I am most certainly not trying to suggest that their picture of the South was simply biased, artificial, or worthless. The constructions of the Mezzogiorno produced in the early southern question are stereotypical in that they were integral to the way a set of values and a cultural identity were articulated [...], woven into a specific discursive fabric<sup>51</sup>.

Lo storico sembra essere ben consapevole della prudenza estrema con cui bisogna trattare i capisaldi di un pensiero complesso come quello meridionalista, ricco di sfumature culturali e valenze politiche; ciononostante, come già per Moe, appare necessario anche per Dickie guardare a quel momento specifico della storia culturale delle rappresentazioni del Meridione in quanto fondativo dei *patterns* di una geografia immaginaria che, raccogliendo e riformulando plurisecolari modalità di rappresentazione del Sud, fonda quella «specific discursive fabric» difficilmente problematizzabile, una serie di lenti e filtri storicamente e culturalmente determinati ma ben presto mutatisi nella percezione comune in visione naturalizzata della meridionalità italiana, versione ufficiale e indiscutibile di una nuova essenzializzazione.

Nelle *Lettere meridionali* – all'origine dello stesso discorso meridionalista – vengono ricercati e messi in luce alcuni aspetti assai interessanti ai fini di questo lavoro: l'impostazione critico-teorica di Villari viene riconosciuta e definita moralistica («the notion of "la morale" is the pivotal term in a discourse that regulates habits of thoughts, rhetorical strategies, and cultural reference point»<sup>52</sup>), la sua tendenza a sovrapporre i caratteri e i comportamenti individuali a quelli collettivi dei popoli («the most significant of those premises is the substantial homology Villari posits between the individual and the collective character»<sup>53</sup>), sebbene priva di accenti deterministici, viene considerata la base per un ricorrente

---

<sup>51</sup> Ivi, pp. 54-55.

<sup>52</sup> Ivi, p. 56.

<sup>53</sup> Ivi, p. 57.

antropomorfismo sociale foriero di stereotipi di marca etnica («the moralist is an authoritative dispenser of ethnic stereotypes and of exhortations to the nation in the first person plural»<sup>54</sup>), e di paradossali opposizioni binarie imperniata sull'alterità del Mezzogiorno («thus, although Villari argues a case for the South's not being barbaric, the binary opposition between civility and barbarism and the social-evolutionary model of history that often accompanied it inform his whole understanding of the southern question and its relation to the national culture»<sup>55</sup>), dinamiche comparative gerarchizzate che inevitabilmente giungono a paralleli tra le regioni meridionali dell'Italia e ben più note alterità coloniali come l'Africa e l'Oriente («colonial or oriental parallels for the South appear intermittently in his texts, suggesting a conflict between his attempts to define the South and its problems as a national concern, and a tendency to grasp the South as beyond Italy, or even as its antithesis»<sup>56</sup>).

Lo stesso tipo di impostazione, se applicata a *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*, individua nella rappresentazione del Mezzogiorno che Franchetti propone alla *middle-class* italiana di quegli anni alcuni caratteri di tipo retorico e alcune strutture narrative che ancora una volta ancorano il Sud a una statica e immutabile posizione di marginale alterità. Se, infatti, Dickie individua nella Sicilia di Franchetti un'immagine allo specchio e in negativo dell'ideale di italianità che sta alla base della stessa inchiesta («what we find is that Franchetti understand Sicily as an inverted mirror image of the model of liberal, paternalistic capitalism that provides both his social ideal and his analytical protocols»<sup>57</sup>), ciò è possibile proprio a partire dalla struttura testuale e retorica dell'opera, un'inchiesta dai forti connotati letterari, che ruota intorno a una dialettica binaria interna tra due registri, due punti di vista e (quasi) due voci narranti:

Franchetti's concept of "impartiality" is put to work in *Condizioni* within a specific rhetorical structure. Large parts of the text, particularly early on, stage a development between two sets of attitudes: those imputed to the visitor to Sicily, and those of the author [...], voices we can call those of the "traveler" or "outsider", and the "impartial analyst" [...]. The traveler is lost and confused, prey to emotions such as pity and disdain, and frustrated by the limits of his own understanding. The traveler voice also corresponds to a position in the text for the reader. Drawn towards a close involvement with the difficulties of examining Sicily [...]. By contrast, the impartial analyst is both a doctor and an observer detached emotionally and physically from the flat, self-contained world he plates<sup>58</sup>.

Alla fine emerge è ancora una volta un dissimulato binarismo essenzializzante, il ricorso a un arsenale plurisecolare di stereotipi che finisce per porre domande interessanti e forti tanto per

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 59.

<sup>55</sup> Ivi, p. 63.

<sup>56</sup> Ivi, p. 62.

<sup>57</sup> Ivi, p. 65.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 72-73.

le *Lettere meridionali* quanto per un testo come quello di Franchetti, soprattutto in chiave orientalista. Nel complesso, ciò che possiamo individuare già in questa fase aurorale del discorso meridionalista è il nesso fortissimo – tutto interno agli studi di Said – tra la conoscenza (tutt'altro che scientifica o imparziale) del Sud d'Italia, qui intesa come possibilità di rappresentarlo e di renderlo intellegibile al paese, e la necessità di governarlo alla luce della nuova dimensione nazionale dei problemi meridionali.

Lo stesso paradigma viene applicato da Dickie al brigantaggio post-unitario, inteso nello stesso tempo come fenomeno storico dotato di basi sociali, economiche e politiche, come parte integrante del dibattito culturale italiano sul Mezzogiorno – dunque frutto e promotore di rappresentazioni stereotipate – e come legittimazione per nuove campagne militari:

The brigand myth organizes perception in compelling ways. The campaign against banditry in the 1860s did not take place in a cognitive vacuum. All sides entered the conflict with a repertoire of expectations [...]. The brigand is a figure prominent in genres ranging from the oral narratives of the peasantry to the novels and plays of the bourgeoisie [...]. The word “brigandage”, and the skein of logics, narratives, and lurid stereotypes that accompanied it, informed the conduct of ferocious campaign at vary level [...]. Whether in this particular historical context or in any other, brigandage is a label, in the first instance, rather than a thing or a condition [...]. Brigandage is a manysided phenomenon, constructed in different ways at different moments in the relationship between various social actors<sup>59</sup>.

E vale la pena soffermarsi sulla valenza performativa e pragmatica che lo stesso Dickie attribuisce, subito dopo, all'universo del discorso pubblico che sul brigantaggio riuscì a strutturare geografie culturali informate su opposizioni di tipo binario e processi di essenzializzazione dell'alterità meridionale, tutti legati alle finalità repressive della nuova spedizione militare:

The word “brigandage” had a hand in shaping the reality it presumed merely to reflect, particularly when, as in the Mezzogiorno after unification, it became the premise of a whole military campaign and the focus of debate in public opinion and within the political class [...]. The idea of brigandage influenced the construction of a barbaric, irrational South of which this form of criminal activity was taken to be a representative or typical phenomenon [...]. Brigandage was the object of a structure of representation; there was a regime of concepts of brigandage and of the South that were produced by the army but also by the government and public opinion throughout the conflict<sup>60</sup>.

Attraverso lo studio di un ampio campionario di lettere private, interventi pubblici, articoli pubblicati su riviste e giornali, Dickie passa in rassegna le voci di politici, intellettuali, funzionari, generali dell'esercito e semplici soldati impegnati sul 'fronte' meridionale: emerge un desolante campionario di stereotipi, ignoranza, miti e leggende, la contraddittoria e

---

<sup>59</sup> Ivi, pp. 27-28.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 29-32.

ambigua coesistenza di ribrezzo e fascinazione, l'impossibilità di concepire il Mezzogiorno al di fuori della sua (pretesa) alterità, della suggestiva e quasi insopportabile affinità di paesaggi e comportamenti con le regioni africane o asiatiche del globo. Ogni presa di posizione sul Sud, nel contesto – è bene ricordarlo – di una guerra armata, ci rivela un immaginario collettivo che raramente lascia dubbi su quale fosse la consapevolezza geografica dell'Italia di quegli anni, un *frame* estremamente affine a quello coloniale in cui, non a caso, giocava un ruolo di primo piano il dispositivo militare<sup>61</sup>:

The army's conceptualization of brigandage as an Other is set in the broader frame of an imaginative geography in which the Italian nation is constructed as the opposite of its South [...]. Although the relationship between North and South in this period is not helpfully described as a colonial one, for the army itself colonialism provided a close imaginary analogue for the campaign<sup>62</sup>.

Un rapporto molto simile, pur nelle evidenti differenze tra il dispositivo militare e quello giornalistico, è quello che Dickie identifica tra il contributo politico-culturale dell'editore Treves e della sua «Illustrazione Italiana» alla costruzione dell'immaginario geografico nazionale e una rappresentazione delle regioni meridionali dell'Italia ascrivibile alla categoria estetica del pittoresco. Assai efficacemente, il corposo saggio sul pittoresco si intitola *The Power of Picturesque: Representations of the South in the Illustrazione Italiana*, ed è interamente dedicato a sviluppare un approfondimento su come l'intera politica culturale della rivista illustrata dei Treves, almeno nei decenni immediatamente successivi all'Unità, abbia messo in campo dei processi che potremmo definire di vero e proprio addomesticamento estetico dell'alterità meridionale, dinamiche editoriali funzionali a istanze di tipo commerciale ma rivolte anche – in un inscindibile groviglio di impresa privata e vocazione pubblica<sup>63</sup> – alla costruzione e al consolidamento di un orizzonte culturale borghese nazionale, all'interno del

---

<sup>61</sup> Questo lavoro non è certamente il contesto idoneo per affrontare le conseguenze militari e giuridiche di tale apparato discorsivo, tuttavia – per comprendere al meglio la valenza di tali rappresentazioni e per attribuire il giusto peso alla dimensione performativa degli stereotipi – è bene ricordare che proprio la proclamata estraneità del Mezzogiorno alla civiltà borghese moderna ed europea consentì la pubblica rivendicazione e la legittimazione a posteriori di politiche repressive che stavano manifestamente al di fuori delle leggi e del diritto su cui si faceva ruotare quella stessa civiltà per affermare la quale si stava combattendo. Su tali temi lo stesso Dickie si esprime in maniera assai chiara e con numerosissimi argomenti (cfr. Ivi, pp. 37-48), ma è bene non dimenticare che una relazione di questo tipo tra conoscenza, rappresentazione, dominio e legittimazione della violenza sta alla base di molte delle analisi dello stesso Said (in particolare cfr. E. W. Said, *Cultura e imperialismo*, cit.).

<sup>62</sup> J. Dickie, *Darkest Italy*, cit., p. 35.

<sup>63</sup> Sui caratteri peculiari dell'impresa editoriale dei fratelli Treves cfr. M. Grillandi, *Emilio Treves*, UTET, Torino 1977. Sui modelli inglesi e francesi della prima editoria illustrata italiana, nodo di raccordo fondamentale per provare a comprendere la 'tarda' presenza di elementi legati all'estetica del pittoresco nell'Italia post-risorgimentale, cfr. M. Giordano, *La stampa illustrata in Italia dalle origini alla Grande Guerra*, Guanda, Milano 1983. Più in generale, sull'editoria illustrata dell'Italia dei secoli XIX e XX cfr., invece, il più recente G. Bacci, *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Leo S. Olschki, Firenze 2009.



quale le rappresentazioni artistiche e letterarie delle identità regionali (pan)meridionali potevano e dovevano giocare un ruolo tra i più importanti:

If the *Illustrazione Italiana* was to sell across a national market, then it had to tap into and cultivate national sentiment. It had to make images of Italy as it competed for readers [...]. The magazine texts and images insistently proclaim their own status as traditional high culture [...]. Yet the taste cultivated by the *Illustrazione Italiana* was more than a status symbol offered as a commercial ploy. The notion of properly Italia artistic and literary tradition remained a crucial imaginary guarantor of the nation's solidity [...]. The commercial and ideological interests of the *Illustrazione Italiana* combine in the propagation of a patriotic aesthetic<sup>64</sup>.

L'estetica del pittoresco si offriva forse come il più opportuno *pattern* di concettualizzazione e rappresentazione del Sud d'Italia perché nelle corde del pittoresco stesso è la capacità di apprezzare artisticamente un elemento semplice o complesso (paesaggio o popolazione) solo nella misura in cui sia con tutta evidenza oggetto di fruizione estetica, distante dall'osservatore e inquadrato in esplicite cornici artistiche, incapace di interagire con chi scrive, racconta, dipinge, illustra, guarda, legge o osserva anche soltanto di sfuggita. L'estetica del pittoresco, collocandosi tra il Bello e il Sublime, si alloca del resto in orizzonti artistici di tipo borghese, volgarizzamenti della complessità, posti all'interno di un superficiale supermercato simbolico della distinzione sociale: usi e costumi folkloristici trasformati in pura esteriorità; rovine, castelli e altri segni della presenza delle civiltà di un passato che non può essere presente; trasfigurazione della vita agricola e pastorale in scenario pacificato e sereno di avite e felici attività; trasfigurazione del viaggio avventuroso nella ripetitiva serialità delle prime guide turistiche<sup>65</sup>.

L'analisi dickiana si muove tra figure e momenti simbolo della rivista – il terremoto di Ischia del 1881, le rappresentazioni orientalizzanti del Sud, i Fasci siciliani, l'istituzione monarchica, il romanzo *Un omicida* – per fare emergere, grazie all'incrocio di illustrazioni, dipinti, testi letterari e articoli giornalistici, il tipo di caratterizzazione del Mezzogiorno

<sup>64</sup> J. Dickie, *Darkest Italy*, cit., pp. 87-88.

<sup>65</sup> Un ottimo studio sull'estetica pittoresca, sui suoi caratteri, *topoi* e stilemi più ricorrenti (dal mulo allo zingaro, passando per vulcani, castelli medievali, rovine, golfi, pastori e tutto il mondo del folklore popolare) è nell'agile ma completo R. Milani, *Il pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Laterza, Roma-Bari 1997; mentre un brevissimo ma significativo campionario di dipinti e illustrazioni è raccolto in G. Carelli, *L'Italia del pittoresco e del sublime*, Terzo Millennio, Mistretta 1997. Un testo importantissimo, invece, per quanto riguarda l'analisi delle strategie letterarie di costruzione del pittoresco è *The Politics of the Picturesque. Literature, landscape and aesthetics since 1770*, edited by S. Copley and P. Garside, Cambridge University Press, Cambridge 1994, trad. it. di B. Lotti, *La politica del pittoresco. Letteratura, paesaggio ed estetica dal 1770*, prefazione di R. Milani, Nike, Segrate 1999; sui caratteri del pittoresco inglese, in particolare sulla figura forse più importante dei quell'esperienza culturale, cfr. F. Orestano, *Paesaggio e finzione. William Gilpin, il Pittoresco, la visibilità nella letteratura inglese*, Unicopli, Milano 2000; per le categorie estetiche di Sublime e di Bello cfr. infine l'imprescindibile E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1985. Per una brillante analisi semiotica di una guida turistica, seppur relativa a epoche più recenti e dislocazioni europee, cfr. R. Barthes, *La Guida blu*, in Id., *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris 1957, trad. it. di L. Lonzi, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974, pp. 118-121.

italiano che, attraverso quel potentissimo mezzo di creazione del gusto e dell'identità medio-borghese che essa rappresentava, raggiungeva il lettore, potenziando gli stereotipi già presenti e nello stesso tempo inserendoli in una prospettiva ormai nazionale: «the magazine's aestheticizing brand of nationalism»<sup>66</sup>. L'estetica del pittoresco sarebbe servita, secondo Dickie, a negoziare le contraddizioni interne alla *nationhood*, a dissimulare come alta o popolare – a seconda del contesto, della situazione e dell'oggetto – un'estetica borghese, a rendere familiare e comprensibile ciò che poteva apparire diverso e ostile. Dalla rassegna che lo storico ci propone emerge con certezza che il Sud rappresentato dall'«Illustrazione Italiana» è ancora una volta inserito in un sistema di binarie e antitetiche contrapposizioni, tipicizzato e uniformato alle sopravvivenze di antiche civiltà del passato (la Grecia, l'antica Roma) o ancorato alla propria dimensione naturale e paesaggistica (vulcani, clima edenico), vivo nell'esotico dei propri usi e costumi (la tarantella) ma pronto a divampare in violenza e spirito di vendetta, tendenzialmente alterità da ammirare, temere e governare<sup>67</sup>.

Ciò che resta da comprendere è, in definitiva, il rapporto che intercorre tra *Darkest Italy* e il paradigma orientalista di Edward Said. Lo storico, infatti, cita più volte in maniera esplicita l'opera saidiana, e altrettante volte, pur non esplicitandolo, dimostra di avere fatto proprio il sistema teorico-critico di Said; tuttavia in alcuni snodi non secondari del volume decide di marcare una certa, non trascurabile, distanza dall'impostazione del critico palestinese:

The ethnocentric discourse of Orientalism, as understood by Said, bears some similarities to the representations of the Mezzogiorno studied here. I would, however, take my distance from Said on a number of theoretical grounds, chiefly relating to the way in which he fails to analyze the difficult construction of the position of the western observer, or of ideas of the West, in the process of representing the Orient<sup>68</sup>.

Nella stessa nota, Dickie definisce l'introduzione della Schneider al volume *Italy's "Southern Question"* una «recent interpretation of representations of the Mezzogiorno based on an uncritical transposition of Said's thesis into the Italian context»<sup>69</sup> e più avanti, nel testo, avvierà una polemica non sempre chiarissima contro il concetto saidiano di *median category*, a suo avviso smentito nell'accezione orientalista proprio dall'esempio fornito dall'addomesticamento del Mezzogiorno italiano, dal ricorso all'estetica del pittoresco. La sensazione è che un volume come *Darkest Italy* sarebbe stato difficilmente pensabile senza il

<sup>66</sup> J. Dickie, *Darkest Italy*, cit., p. 89.

<sup>67</sup> «To be picturesque is to be childlike, to have a gauche fondness for the simple pleasures of color and noise; it is to surprise and delight the onlooker with how unknowingly mature one can be; it is to be constantly amazed and constantly trusting; it is to suffer and not understand why; it is to be ruled by the benign power of spectacle», (Ivi, p. 100).

<sup>68</sup> Ivi, nota n. 40, p. 153.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

lavoro di Said e che le stesse analisi dickiane, forse al di là delle dichiarazioni d'intento, si muovano assai di frequente all'interno dell'orizzonte segnato dal critico palestinese; tuttavia bisogna riconoscere a Dickie il rifiuto di ogni idea di organico e totalizzante approccio ai fenomeni di orientalismo, una prospettiva che gli consente di rapportarsi al contesto italiano senza cadere nel rischio di superficiali forzature, oltrepassando – se possibile – la già grande fluidità di *Orientalismo*. Con la frammentarietà e il policentrismo rivendicati in apertura del volume, egli non può certo accettare un unico e solo orizzonte di discorso sul Sud d'Italia («there was no unitary discourse, no “regime of truth” determining what could and could not be said about the South»<sup>70</sup>), ma ribadire una volta di più – forse in maniera paradossale – la non classificabilità degli stereotipi, il carattere sfuggente e indefinibile del concetto stesso di stereotipo.

---

<sup>70</sup> Ivi, p. 143.

## 1.4 Un approccio monografico: il pittoresco e l'antipittoresco di Nelson Moe

Nel 2002 Nelson Moe pubblica quella che si può definire la prima monografia completa, organica e coerente sui processi di orientalizzazione del Mezzogiorno italiano: *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question*. Inutile sottolineare che con questa nuova prospettiva, con la scelta cioè di un approccio finalmente monografico, l'intero dibattito sembra fare un passo in avanti e raggiungere in qualche modo la maturità, essendo possibile adesso ragionare in maniera unitaria e con uno sguardo d'insieme, non certo esaustivo ma capace di rendere conto dei molteplici aspetti delle questioni fin qui sollevate. Sarà forse casuale, ma fino a questo momento l'opera di Moe è l'unica, tra i testi più significativi che hanno animato questo dibattito, a essere stata tradotta in lingua italiana e resa, dunque, disponibile anche agli studiosi (o ai semplici lettori) che non conoscono la lingua inglese. Il titolo italiano del volume è un più tradizionale<sup>71</sup> *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del mezzogiorno*.

Nella prefazione all'edizione italiana dell'opera, Piero Bevilacqua colloca il testo di Moe all'interno di un preciso dibattito e prova a evidenziare le specificità metodologiche e le peculiarità teorico-critiche che ne fanno un lavoro particolare e, in un certo senso, differente dagli altri:

Il lavoro di Nelson Moe rappresenta un percorso a sé all'interno di un gruppo di studiosi di lingua inglese – da John Dickie a Lucy Riall, a Jonathan Morris – che negli ultimi anni ha posto il nostro Paese e soprattutto l'Italia meridionale al centro delle sue ricerche e riflessioni [...]. Il tema trattato è sovente il sud d'Italia: vale a dire forse la regione d'Europa più tenacemente avvolta in stereotipi interpretativi da almeno un paio di secoli. Il luogo culturale in cui più facilmente lo sguardo critico dell'osservatore ha finito con l'appannarsi, degenerando spesso in mito favolistico, quando non in inerte e superficiale stereotipo. A tale corrente di studi Moe aggiunge un altro tassello – oltre che per l'ampiezza non comune dei materiali indagati e degli obiettivi perseguiti – grazie alla sua formazione e ai suoi interessi prevalentemente letterari. Le sue specifiche strategie di storico della cultura lo portano, infatti, a valorizzare in maniera straordinaria il suo *vantaggio di posizione* nell'analizzare in maniera critica e demitizzare il sud d'Italia [...]. La strategia di indagine scelta consente a Moe di concentrare tutti i propri sforzi nell'individuare i sotterranei percorsi culturali attraverso cui questo pezzo d'Italia è finito con il diventare il *Mezzogiorno*: vale a dire il luogo per antonomasia dell'arretratezza, della diversità e dell'inferiorità rispetto al resto dell'Italia e dell'Europa<sup>72</sup>.

Come abbiamo già avuto modo di vedere nelle pagine su *Orientalismo*, Moe rivendica in

---

<sup>71</sup> Il titolo dell'opera richiama, infatti, un saggio di Benedetto Croce, del 1927, quasi a voler ribadire, forse inconsapevolmente, l'impossibilità di accogliere anche in Italia un dibattito di questo tipo al di fuori di più consueti schemi culturali ed editoriali, (cfr. B. Croce, *Il "paradiso abitato da diavoli"*, in Id., *Uomini e cose della vecchia Italia*, Bari, Laterza 1927).

<sup>72</sup> P. Bevilacqua, prefazione a N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., pp. 5-6.

maniera consapevole l'appartenenza al paradigma saidiano e si proclama in qualche modo suo allievo e continuatore; inoltre egli formula e difende, forse per la prima volta in maniera coerente, l'idea che l'analisi dei rapporti tra Ovest ed Est – così come era stata sviluppata e messa in atto dal 'maestro' palestinese – possa, con le dovute precauzioni, essere applicata anche ai rapporti tra il Nord e il Sud d'Europa e d'Italia. La sua prospettiva guarda, in un primo momento, alla resa discorsiva di un'Italia che i viaggiatori europei avevano considerato meridionale *tout court* e, in un secondo momento, alla costruzione retorica del Mezzogiorno da parte delle élite dell'Italia centro-settentrionale, in un interessante processo di introiezione delle precedenti categorie di rappresentazione. Nell'introduzione all'opera, egli dichiara fin da subito il tema del suo lavoro, nonché la specifica cifra metodologica delle sue analisi:

Intorno alla metà del diciannovesimo secolo, prese forma, sotto la spinta combinata dell'eurocentrismo, del nazionalismo e dell'affermazione delle borghesie occidentali, una visione moderna del Mezzogiorno [...]. L'Italia era un paese meridionale in un secolo in cui la superiorità del Nord era fuori discussione. Una delle più grandi ironie del Risorgimento è che l'unificazione scisse la nazione in due parti, accentuando il carattere settentrionale dell'una e quello meridionale dell'altra [...]. Nell'impulso a fare dell'Italia una nazione più settentrionale, la parte meridionale del paese fu identificata come diversa [...]. Il mio lavoro è dedicato prevalentemente all'esame delle modalità di rappresentazione del Sud [...]. Parto dunque da un esteso esame della cultura europea per giungere alla lettura più specifica di come il Sud sia rappresentato nella cultura dell'Italia postunitaria [...]. Questo passaggio dal generale al particolare è tipico del mio approccio critico e degli interventi che cerco di fare nei due settori della teoria culturale e degli studi sull'Italia. In entrambi i casi, è mio interesse (ma anche fine) problematizzare assunti di carattere generale attraverso il ricorso a esempi specifici<sup>73</sup>.

E che Moe muova «dal generale al particolare», dal piano storico-culturale a quello testuale e letterario, è cosa verificabile anche solo sfogliando l'indice di un volume che per quantità di materiali presi in esame, ricchezza di analisi, ampiezza degli oggetti di volta in volta studiati e profondità degli obiettivi prefissatisi risulta impressionante: un affresco delle modalità di rappresentazione del Mezzogiorno italiano che parte dall'identificazione dei caratteri culturali e retorici dello sguardo 'esterno' dei viaggiatori europei del *Grand Tour* e giunge fino allo sviluppo di una poetica verista da parte del Verga, passando per il punto di vista del Nord d'Italia durante i decenni pre-risorgimentali, la connotazione ideologica del dibattito sull'arretratezza del Regno delle Due Sicilie, l'ottica orientalizzante dei funzionari piemontesi, l'estetica pittoresca dell'editoria illustrata del secondo Ottocento e quella antipittoresca dei primi testi del meridionalismo. Ogni tassello riflette quel movimento verso il particolare, scandagliando opere letterarie, illustrazioni, articoli di giornali e riviste, conferenze, epistolari pubblici o privati, dipinti, resoconti di spedizioni militari, diari di viaggio, analisi climatologiche e carte geografiche; il tutto senza perdere di vista ciò che Bevilacqua ha

---

<sup>73</sup> N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., pp. 16-17.

definito «vantaggio di posizione», la sensibilità metodologica per le dinamiche testuali degli universi discorsivi, i caratteri retorici e le istanze formali di ogni rappresentazione e narrazione.

Provando a ragionare sulle molteplici e variegata rappresentazioni dell'Italia che nei secoli XVIII e XIX furono concettualizzate e messe per iscritto dai viaggiatori stranieri, in prevalenza letterati e intellettuali di vario tipo, il critico americano identifica fin da subito un comune tratto distintivo nella coesistenza di due diverse e (apparentemente) antitetice prospettive, due approcci narrativi che vedono nello stesso tempo l'Italia come affascinante nido di pace e bellezza e disgustoso ricettacolo di sporcizia e bestialità. Moe definisce questa oscillazione la cifra distintiva del discorso sulla meridionalità dell'Italia, e va alla ricerca delle fasi di assestamento del processo di slittamento dei termini geoculturali che porterà le stesse identiche caratterizzazioni a muoversi, abbandonando a poco a poco l'oggetto *Italia* per diventare, nella percezione collettiva, i caratteri tipici del solo Mezzogiorno. Egli individua i segni di questa opaca dinamica di riassetamento dell'immaginario geografico nelle opere di Montesquieu, de Bonstetten e Winkelmann, nei testi di Goethe, Dickens, Stendhal, De Sade, Riedesel e Brydone, nei romanzi di Madame de Staël e Anna Jameson, in interventi di intellettuali come Dupaty e Renan, nelle lettere di alcuni amministratori napoleonici; ne rintraccia le ricadute nelle prese di posizione di italiani come Genovesi, Cuoco, Casanova, Gioia e Cavour, nel Leopardi del *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani* e nei paradigmi interpretativi del personale gesuitico presente nel Sud d'Italia. Il risultato, al netto dell'analisi condotta sui testi, sembra essere la definizione di uno spazio (assai ambiguo) della geografia culturale italiana che, già prima che lo schema di riferimento migrasse verso la rappresentazione del Mezzogiorno, connotava l'Italia come alterità e diversità, tra l'esaltazione dell'antico e la denuncia del presente, l'apprezzamento per la natura e l'orrore per la società. Il contesto e le situazioni determinavano se tale inequivocabile alterità fosse da comprendere, difendere, governare, criminalizzare e stigmatizzare, o anche semplicemente da apprezzare, in un orizzonte di pura fruizione estetica:

Dalla fine del diciottesimo secolo, nella cultura tedesca, inglese e francese l'Italia divenne pietra di paragone fondamentale rispetto alla quale intellettuali e viaggiatori valutavano la superiorità e la modernità delle loro rispettive nazioni [...]: l'assenza di civilizzazione e il clima mediterraneo potevano allietare, intrattenere, rigenerare; dal punto di vista dei bisogni e desideri borghesi di intrattenimento e ristoro, tale mancanza era apprezzata e celebrata come "pittoresca". Tra la metà del diciottesimo e la metà del diciannovesimo secolo il modo di rappresentare l'Italia oscilla, dunque, tra una prospettiva che ne denuncia l'arretratezza e un'altra che ne esalta il pittoresco. Nel primo caso, si procede a un raffronto più o meno diretto, in virtù del quale l'Italia è considerata

inferiore. Nel secondo, l'Italia offre al cittadino borghese, nella sua decadenza e arretratezza, l'incontro con le vestigia di un antico passato e l'esperienza di una natura calda e verdeggiante, che non è possibile trovare a Nord delle Alpi<sup>74</sup>.

Moe non è di certo il primo a riconoscere il peso delle plurisecolari rappresentazioni stereotipate che i viaggiatori del *Grand Tour* avevano prodotto in merito all'Italia e alle sue regioni meridionali; tuttavia, differentemente dagli accenni alla questione che abbiamo potuto reperire nei contributi di *Italy's "Southern Question"* o in *Darkest Italy*, con *Un paradiso abitato da diavoli* ci troviamo davanti al tentativo consapevole di mettere a sistema i tasselli di questo percorso (in prevalenza fatto di opere letterarie o testi scritti da letterati), con la volontà precisa di identificare una tradizione, di individuare i caratteri retorici più ricorrenti di una topica letteraria che tanto peso avrà per la futura costruzione di un universo discorsivo nazionale sul Sud d'Italia.

Proprio le riflessioni e le analisi su come tale complesso e contraddittorio universo discorsivo sull'Italia, sulla sua alterità e sulla sua presupposta appartenenza a una generica, superficiale e stereotipata meridionalità, siano stati introiettati e rifunzionalizzati dalle classi dirigenti dell'Italia centro-settentrionale durante il processo risorgimentale, marca un ulteriore passo avanti nel dibattito che fin qui ho provato a ricostruire. Non avendo la possibilità di seguire per intero il percorso del critico americano, dovrò per forza di cose sorvolare sul lavoro di mappatura delle rappresentazioni dell'Italia meridionale in Cattaneo e Gioberti, sulla ricostruzione della politica culturale del «Poliorama Pittoresco», sull'interpretazione in chiave antipittoresca della *Ginestra* di Leopardi e sulla brillante analisi delle funzioni ideologiche e dei *patterns* retorico-discorsivi della campagna antiborbonica, che coinvolse in vario modo intellettuali italiani del calibro di Settembrini, De Sanctis, e Scialoja. Resta la consapevolezza che il modo in cui l'Italia post-unitaria si rapportò alle proprie 'appendici' meridionali, già a partire dalle prime relazioni che i dirigenti piemontesi ne fecero a Cavour, non è pensabile o comprensibile senza il percorso che Moe ricostruisce nella prima parte del suo lavoro; non a caso, nel capitolo intitolato «*altro che Italia!*»: *dominazione e rappresentazione del sud nel biennio 1860-1861*, egli può con sicurezza affermare:

Il periodo tra la primavera del 1860 e l'estate del 1861 è uno dei momenti decisivi della storia della questione meridionale. Fu allora che presero forma quei rapporti di forza tra Nord e Sud che avrebbero avuto profonda influenza nei decenni successivi [...]. Scarsa attenzione si è dedicata al modo in cui i piemontesi affrontarono la realtà aliena dell'Italia meridionale e di come la rappresentarono. Il momento in cui il Regno delle Due Sicilie divenne *l'Italia* meridionale fu cruciale nel processo di concettualizzazione e di rappresentazione del Sud nel nuovo contesto geopolitico. Per i piemontesi, il problema più urgente era non solo come governare il Sud, ma anche che significato attribuirgli, e questo "significato", questo insieme di interpretazioni,

---

<sup>74</sup> Ivi, p. 27.

descrizioni e rappresentazioni, lungi dall'essere secondario, fungeva in effetti da struttura di riferimento per decidere come governare, amministrare e controllare il Sud<sup>75</sup>.

Questi “piemontesi” hanno nomi e cognomi e, cosa più importante, hanno tutti prodotto rappresentazioni orientalizzanti del Mezzogiorno, a caldo e nel vivo degli anni immediatamente successivi all'Unità. Per rintracciare l'origine di un discorso nazionale sul Mezzogiorno, Moe scandaglia gli epistolari di quegli anni, alla ricerca delle lettere scritte dai funzionari disseminati per il Sud d'Italia, riservando un'attenzione maniacale al Cavour e alla sua rete di operatori politici<sup>76</sup>: Antonio Scialoja («Napoli è tanto diversa da Torino, quanto nessuno di coloro che non la conoscono, neppure il Conte di Cavour, possono formarsene un'idea adeguata»<sup>77</sup>), Nino Bixio («che Nigra non scordi che i napoletani sono degli orientali, non capiscono altro che la forza»<sup>78</sup>), il Marchese di Villamarina («è colpa mia, caro Conte, se i napoletani non hanno sangue nelle vene?»<sup>79</sup>), Giuseppe Massari («quella Napoli come è funesta all'Italia! Paese corrotto, vile, sprovvisto di quella virtù ferma che contrassegna il Piemonte, di quel senno invito che distingue l'Italia centrale e Toscana in ispecie»<sup>80</sup>), Luigi Carlo Farini («che paesi son mai questi, il Molise e Terra di Lavoro! Che barbarie! Altro che Italia! Questa è Affrica: i beduini, a riscontro di questi caffoni, sono fior di virtù civile»<sup>81</sup>), Diomede Pantaleoni («queste sciagurate popolazioni senza morale, senza coraggio, senza cognizioni e dotate solo di eccellenti istinti»<sup>82</sup>), Paolo Solaroli («la popolazione è la più brutta ch'io abbia veduto in Europa [...], mollezza, vizio, sudiciume [...]. Sembra impossibile che in luogo ove la natura fece tanto per il terreno, non abbia generato un altro Popolo»<sup>83</sup>). Questi nomi appartengono agli stessi operatori politici e culturali che nell'aprile del 1861 animeranno il primo dibattito parlamentare sul Sud<sup>84</sup>.

È dal mix di stereotipi su un Sud fertile *naturaliter*, dal clima benigno e dai suggestivi paesaggi naturali, abitato da gente irriducibile alla civiltà moderna, dotata di istinti semplici e prossima allo stato primitivo cui la relegano le eredità delle civiltà meravigliose del passato e i

---

<sup>75</sup> Ivi, pp. 159-160.

<sup>76</sup> Nelson Moe dichiara di aver guardato a tutti i carteggi di Cavour, ma la maggior parte delle lettere da lui citate vengono in prevalenza da C. Cavour, *Carteggi di Camillo Cavour. La liberazione del Mezzogiorno e la formazione del Regno d'Italia*, 5 voll., Zanichelli, Bologna 1949-1954.

<sup>77</sup> Ivi, vol. IV, pp. 93-94.

<sup>78</sup> Id., *Carteggi di Camillo Cavour. Il carteggio Cavour-Nigra dal 1858 al 1861*, Zanichelli, Bologna 1929, vol. IV, p. 301.

<sup>79</sup> Id., *Carteggi di Camillo Cavour. La liberazione del Mezzogiorno e la formazione del Regno d'Italia*, cit., vol. III, pp. 23-24.

<sup>80</sup> Ivi, vol. II, p. 137.

<sup>81</sup> Ivi, vol. III, p. 208.

<sup>82</sup> *Massimo D'Azeglio e Diomede Pantaleoni. Carteggio inedito*, L. Roux, Torino 1888, p. 441.

<sup>83</sup> C. Cavour, *Carteggi di Camillo Cavour. La liberazione del Mezzogiorno e la formazione del Regno d'Italia*, cit., vol. V, pp. 231-232.

<sup>84</sup> Cfr., N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., pp. 176-177.



propri usi e costumi, dall'evidente approccio orientalizzante e orientalizzato dei continui paragoni con l'Africa e l'Oriente (sempre, saidianamente, connessi con autoritarie prospettive di dominio e governo), che Moe prende avvio per gettar luce sulle due differenti estetiche che, a suo avviso, si contenderanno l'egemonia sulle rappresentazioni del Mezzogiorno negli anni Settanta e Ottanta del XIX secolo, segnando nei decenni a venire la percezione collettiva delle identità geografiche e culturali dell'intera Italia meridionale: il pittoresco dell'«Illustrazione italiana» e l'antipittoresco del discorso meridionalista.

Anche Moe, come già Dickie, guarda all'imponente progetto editoriale e culturale dei Treves come a uno dei più importanti canali di costruzione e diffusione delle rappresentazioni orientalizzanti del Mezzogiorno all'interno della neonata Italia, parabola esemplare e nello stesso tempo apice di quel mondo sterminato e sommerso che fu l'editoria illustrata. Ancora una volta la prospettiva analitica da cui si parte conduce – seppur con le dovute differenze teorico-critiche individuate nelle pagine precedenti – a individuare nel pittoresco il quadro di riferimento estetico più affine all'operazione culturale di addomesticamento, traduzione e commercializzazione del Mezzogiorno italiano.

L'analisi dei primi decenni dell'«Illustrazione italiana» è preceduta da un'attenta ricostruzione del dibattito post-unitario sul Mezzogiorno, con particolare attenzione agli anni Settanta dell'Ottocento, decennio che il critico definisce teatro di «una vera e propria proliferazione di interessi nei riguardi del Mezzogiorno»<sup>85</sup>: urbanizzazione massiccia e consolidamento di un primo nucleo editoriale industrializzato nelle regioni settentrionali del paese; crisi dell'egemonia della Destra Storica nel Mezzogiorno, culminata nell'esito delle elezioni del 1874; primi dibattiti parlamentari sul Sud e istituzione nel 1875 della Commissione parlamentare; aumento di interessi per il folklore meridionale, animato da figure di spicco del panorama intellettuale di quegli anni come Pitrè, Salomone Marino e Rajna. Questi elementi compongono lo sfondo discorsivo con cui Moe fa interagire ogni singolo 'ingrediente' dell'«Illustrazione italiana», dall'analisi minuziosa delle tre differenti testate editoriali che la rivista mutò nei suoi primi anni di vita<sup>86</sup>, alla lettura incrociata di

---

<sup>85</sup> Ivi, p. 185.

<sup>86</sup> Assai convincente la dimostrazione di come la comparsa tardiva del Vesuvio tra gli elementi iconografici “tipici” delle più importanti regioni italiane testimoni, nella terza testata editoriale della rivista, il lento processo di appropriazione e riformulazione dell'identità (pan)meridionale: l'analisi comparata delle tre testate dimostra come all'altezza degli anni Settanta dell'Ottocento la cultura borghese italiana avesse già introiettato e rielaborato in chiave nazionale le precedenti essenzializzazioni del Mezzogiorno, ribadendone la riduzione a elemento naturale e disconfermandone le tradizioni storico-culturali. Del resto, la testata della rivista aveva la funzione di costruire l'immediato orizzonte editoriale all'interno del quale il lettore collocava le proprie aspettative, per verificarne l'eventuale appagamento e sentirsi parte di un unico universo di discorso sull'identità italiana, (cfr., Ivi, pp. 195-203).

articoli e illustrazioni.

Ancora una volta il critico dimostra come attraverso la rivista trevesina – parte non trascurabile di un circuito editoriale che prevedeva un intervento sulla società assai più profondo e un progetto integrato di tipo politico, culturale, letterario e commerciale<sup>87</sup> – si sia proposta ai lettori centro-settentrionali e alla cultura medio-borghese nazionale una lettura che pescava a piene mani dalle tradizionali rappresentazioni europee e ribadiva l'estraneità del Mezzogiorno alla modernità borghese:

Il primo novembre 1875 apparve a Milano il primo numero dell'«Illustrazione italiana». La rivista era frutto dell'ingegno di Emilio Treves, da poco affacciato sulla scena dell'editoria, ma già avviato a divenire uno dei più importanti editori dei successivi cinquant'anni. «Illustrazione italiana» fu uno dei suoi successi più grandi e duraturi: già alla fine del decennio era il settimanale illustrato più venduto in Italia, e la sua popolarità sarebbe rimasta invariata anche nel secolo successivo. La rivista di Treves spalanca una finestra unica, e largamente inesplorata, sulla cultura delle classi medie dell'Italia liberale. Ben più importante per i nostri scopi è il fatto che essa documenti come l'immagine pittoresca del Sud sia diventata fin da subito parte integrante della cultura borghese italiana<sup>88</sup>.

Attraverso gli articoli sul Sud d'Italia, il lettore apprendeva, infatti, con rassicurante appagamento che le popolazioni meridionali erano ancora immobili, ferme allo stato premoderno dei propri folkloristici costumi locali, eternamente fissate in una dimensione arcaica (agricola e pastorale) che nulla aveva a che fare con il contemporaneo sviluppo in senso capitalistico delle città settentrionali. I “quadretti locali” che affollavano le pagine della rivista – illustrazioni e testi prodotti da una vera e propria rete di 'inviati' – servivano a intrattenere il lettore, affascinandolo con focus su riti esotici, usi, tradizioni, attività locali dal sapore antico, sposalizi, pastori e contadini in abiti tipici, interni di abitazioni rigorosamente semplici e spoglie. Le vedute dei paesaggi dell'Italia meridionale – il “vedutismo” di golfi, faraglioni, monti, vegetazione selvaggia, rovine e vulcani – rinverdivano le vecchie certezze (pseudoscientifiche) sulla fertilità del suolo e sulla bontà del clima, suggerendo la strumentale contrapposizione tra una natura evidentemente benigna e una componente umana incapace di coglierne i frutti, uomini da sempre vittime del rapporto osmotico con la violenza passionale della propria sineddoche vulcanica, popoli condannati a vivere l'eterna rappresentazione teatrale dei propri presupposti aspetti esteriori, a essere elemento rassicurante di un quadro superficiale e ben confezionato.

Apparente controcanto di una tale orientalizzazione era la malcelata coscienza della contraddizione che animava la rappresentazione pittoresca del Mezzogiorno italiano, la

---

<sup>87</sup> Cfr., M. Grillandi, *Emilio Treves*, cit.

<sup>88</sup> N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., p. 195.

cognizione di come quella stessa modernizzazione dalla quale si guardava all'alterità fosse destinata a cancellare per sempre ciò che di quella alterità era la base, la «crescente consapevolezza della forza distruttiva della modernizzazione e, di conseguenza, dell'imminente estinzione di questi piaceri meridionali»<sup>89</sup>. Controcanto solo apparente, dal momento che – come Moe sosteneva già nel contributo a *Italy's "Southern Question"*, di fatto riproposto integralmente in questa nuova sede – anche l'estetica antipittorresca del discorso meridionalista si nutriva di processi di orientalizzazione e di stereotipi, riproponendo, nei fatti, visioni e rappresentazioni che marginalizzavano il Sud d'Italia fino a renderlo *otherness* talvolta più immutabile della sua comoda versione pittorresca:

I lettori dell'«Illustrazione» traevano dunque diletto da Napoli, e dal Sud più in generale, un mondo pittorresco e tradizionale sull'orlo della distruzione: potevano gettare un ultimo sguardo a un mondo che, dalla rassicurante distanza del Centro-nord, appariva in tutto il suo fascino pittorresco [...]. Il Sud dell'«Illustrazione» era, in conclusione, meno importante per la sua partecipazione alla modernità che per la lontananza da esso. Tuttavia se si guardava al Sud non come a una fonte di godimento estetico, ma come a una parte del processo di costruzione della nazione, e se ne considerava la distanza dal più progredito ed europeo Centro-nord da un punto di vista strettamente politico, allora la prospettiva sulla diversità del Sud mutava drasticamente. Invece della nostalgia per un mondo tradizionale che stava morendo, si provava frustrazione per un mondo feudale che resisteva al cambiamento. La rabbia prendeva allora il posto del piacere, paura e costernazione il posto delle emozioni piacevoli. Invece di appellarsi alla salvezza del mondo, ci si proponeva di distruggerlo<sup>90</sup>.

A cavallo di queste due estetiche – il pittorresco e il meridionalismo – così diverse ma accomunate, nelle analisi del critico statunitense, dall'istanza orientalizzante, viene collocata l'esperienza letteraria di Giovanni Verga, le sperimentazioni narrative che portarono lo scrittore catanese all'elaborazione di una poetica verista, i rapporti con l'editore Treves e con la rivista «Rassegna settimanale», diretta da Franchetti e Sonnino.

L'ultimo capitolo dell'opera prova, infatti, a sviluppare le discussioni fino a quel punto condotte verso la più naturale delle applicazioni possibili, ovvero l'analisi di quello che all'altezza della seconda metà dell'Ottocento era certamente il più diffuso e potente canale di produzione testuale e di rappresentazione delle identità, degli spazi, dei paesaggi, dei costumi: la letteratura. Il critico statunitense, a proposito del ruolo centrale che la letteratura ha avuto all'interno di tale orizzonte culturale, definisce i caratteri di certa produzione letteraria – nello specifico di quella verghiana - «poetica geografica»:

La narrativa di Verga manifesta in modo esemplare l'interesse per il Sud, sorto nella cultura

---

<sup>89</sup> Ivi, p. 220.

<sup>90</sup> Ivi, p. 221.

borghese italiana nell'ultimo quarto dell'Ottocento. I suoi racconti e il romanzo *I Malavoglia* contribuirono a creare una delle più importanti geografie immaginarie della moderna letteratura italiana. L'aspetto singolare delle sue rappresentazioni letterarie della Sicilia è quello del legame con le aree culturali del Sud e le sue modalità di rappresentazione [...]. Farò ricorso sia a un'analisi storico-culturale che testuale-formale, cioè leggeremo l'opera di Verga alla luce di determinati orientamenti editoriali e culturali dell'Italia settentrionale del tempo, considerandone il legame con le varie rappresentazioni del Sud precedentemente discusse. In Verga la Sicilia e il modo di rappresentarla sono intimamente connessi [...]. L'opera di Verga, espressione di ciò che definisco una poetica geografica, pone un forte accento su un aspetto ricorrente di questo studio: è il testo a "creare" il Sud elaborando l'immagine di un particolare territorio fisico e umano. Verga dimostra così che la geografia determina la rappresentazione<sup>91</sup>.

A partire dalle esperienze culturali milanesi del giovane Verga, tra approcci letterari tardo-scapigliati e frequentazioni dell'ambiente culturale ed editoriale lombardo, Moe comincia a ricostruire il campo letterario all'interno del quale nasce la sperimentazione verghiana, una rete fatta di recensioni e lettere private, testimonianze di aneddoti e riflessioni sulle caratteristiche testuali delle opere via via pubblicate. Il successo clamoroso del bozzetto *Nedda*, tema di per sé abbondantemente analizzato dalla critica verghiana, diventa in quest'ottica espressione tangibile del primo tentativo dello scrittore catanese di dare forma alla lontana Sicilia<sup>92</sup>; tentativo che da un lato reca traccia di quella ambigua geografia immaginaria di cui si è abbondantemente detto fin qui – connotando il Mezzogiorno come alterità alla modernità settentrionale, dimensione rurale e primitiva del lavoro nei campi, prepotenza di una natura che si identifica con la propria cifra vulcanica, consapevolezza dell'esistenza di una faccia oscura fatta di fatica e morte – e dall'altro contribuisce a creare, dove non a riformulare, quella stessa geografia immaginaria, al di fuori dunque di ogni impostazione deterministica. Il famoso preambolo al bozzetto siciliano viene letto, nelle sue caratteristiche retorico-discorsive, come esemplificazione testuale dell'approccio narrativo ed estetico del pittoresco di quegli anni:

Le prime pagine di *Nedda* prospettano un contrasto tra due mondi distinti: da una parte il salotto del narratore, spazio borghese fatto di agi, fantasticherie, e ricordi; dall'altra, il mondo di Nedda, la campagna siciliana in cui dominano stenti e miseria. A creare un legame tra i due, o, per meglio dire, a consentire il passaggio dal primo al secondo, è un volo della fantasia: fissando le fiamme nel focolare, il narratore riporta alla mente «un'altra fiamma gigantesca» che un tempo vide nell'«immenso focolare» di una casa colonica alle pendici dell'Etna [...]. Questa scena descrive il processo immaginativo attraverso il quale il mondo della Sicilia rurale è "ri-visto": Verga inizia da una descrizione non della Sicilia, ma del modo in cui prende forma la visione del narratore. È sintomatico che a rendere possibile questo atto immaginativo sia una sorta di cornice: il focolare domestico che viene prospettato come buon per «incorniciare gli affetti più miti e sereni». Per di più, definendo il focolare domestico come una «figura retorica», egli richiama l'attenzione sul modo in cui la cornice può essere usata per produrre diversi tipi di rappresentazione, da quella consolatoria a quella minacciosa. E l'accenno a Giuda lascia presagire un'inquietante doppiezza<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> Ivi, pp. 247-248.

<sup>92</sup> «E proprio a Milano, "la città più città d'Italia", Verga scopri la carica simbolica della Sicilia rurale», (Ivi, p. 249).

<sup>93</sup> Ivi, pp. 253-254.

Moe colloca all'interno del complesso processo culturale di costruzione di una poetica geografica nazionale il grande successo che il bozzetto ottenne presso gli ambienti milanesi, analizza le lettere private e le recensioni pubbliche alla ricerca delle testimonianze dell'apprezzamento con cui il campo letterario dell'epoca accolse quel primo testo *siciliano* di uno scrittore fino ad allora impegnato in opere di ben altro tenore, dando una svolta certamente impreveduta al suo percorso di ricerca tematica e stilistica. La recensione di Torelli-Viollier e le sollecitazioni editoriali del Treves spinsero un sorpreso Verga a concepire alcune delle novelle che – dopo essere passate per lo più dall'«Illustrazione italiana» – divennero parte integrante della raccolta di *Vita dei campi*, pubblicata nel 1880 presso lo stesso Treves (*Le storie del castello di Trezza*, *Fantasticheria*, *Rosso Malpelo*) o, nel caso del bozzetto *Padron 'Ntoni*, furono poi rielaborato fino a mutarsi nel nucleo narrativo originario de *I Malavoglia*.

Con equivalente metodologia d'analisi, Moe passa in rassegna le opere verghiane, ricercando e identificando alcuni degli snodi fondamentali nel processo di evoluzione delle rappresentazioni letterarie del Mezzogiorno che Verga contribuisce a sviluppare. *Fantasticheria* viene interpretata come «di fatto, dal principio alla fine, aperta demistificazione del pittoresco»<sup>94</sup>, «un appello a guardare con maggiore attenzione a una realtà precedentemente denigrata, o semplicemente ignorata [...], una revisione critica del comune modo di rappresentare la Sicilia»<sup>95</sup>. *Rosso Malpelo* è proposta come la novella in cui è possibile riconoscere la più forte messa in discussione – all'interno della struttura testuale stessa – dell'egemonia dell'estetica pittoresca. Da un confronto tra i due testi emerge con maggiore chiarezza il tipo di interpretazione del critico statunitense:

È con *Fantasticheria*, che si afferma esplicitamente la questione del carattere pittoresco della Sicilia. *Rosso Malpelo*, pubblicato un anno prima, è, però, la sua prima e più netta antipittoresca rappresentazione dell'isola. Mentre il primo racconto affronta il problema della distanza in generale, il secondo abolisce quella tra narratore e oggetto rappresentato [...]. Se il pittoresco paesaggio marino del primo cela un'altra realtà, il secondo non solo si allontana dal mare, ma addirittura si sposta nel sottosuolo. Il carattere antipittoresco di *Rosso Malpelo* risalta dunque sia nel modo di gestire la distanza narrativa, sia nei personaggi e nell'ambientazione. Va sottolineato che in questo racconto l'eliminazione della distanza narrativa, l'innovazione più celebre e importante di Verga, si rivela connessa al suo interesse per la questione del pittoresco [...]. Il narratore non vede il personaggio della novella come in un quadro, ma ci fornisce direttamente la prospettiva del popolo<sup>96</sup>.

E più avanti, a proposito dello stretto rapporto tra sperimentazione formale, sviluppo tematico

---

<sup>94</sup> Ivi, p. 267.

<sup>95</sup> Ivi, p. 268.

<sup>96</sup> Ivi, p. 269.

e rappresentazioni geografiche:

Sin dall'inizio, il lettore borghese deve fare i conti con lo sgradevole protagonista, Malpelo. Anche in altri racconti di *Vita dei campi*, come *Cavalleria rusticana* e *La lupa*, la distanza narrativa è almeno in parte soppressa; ma in essi, a causa della loro estrema sicilianità, permane un effetto pittoresco. Di per sé, infatti, l'eliminazione della distanza narrativa non esclude la presenza del pittoresco. In *Rosso Malpelo* invece il protagonista è «un ragazzo malizioso e cattivo» - non un contadino o un folkloristico pescatore, ma un minatore [...]. Da ultimo, *Rosso Malpelo* è antipittoresco anche nell'ambientazione [...] priva di quegli elementi naturali che potrebbero contrassegnarla come tradizionalmente pittoresca [...] la *sciara*<sup>97</sup>.

Dello stesso tenore sono le analisi con cui Moe guarda al progressivo, ma non lineare, percorso di decostruzione dell'estetica del pittoresco che porterà Verga dai più consueti ritratti di una sicilianità atemporale, passionale e pittoresca (i casi più evidenti sono *Cavalleria rusticana* e *La lupa*), alla decostruzione dell'estetica pittoresca (oltre ai già citati *Fantasticherie* e *Rosso Malpelo*, Moe annovera anche il romanzo *I Malavoglia*), fino all'affondo nelle pieghe più misere dell'antipittoresco meridionalista, in novelle come *La roba*, *Pane nero* e *Malaria*. Proprio le reazioni negative di una parte del campo letterario nazionale, le recensioni e le critiche di quegli stessi attori e operatori culturali dell'ambiente editoriale lombardo che in un primo momento aveva assecondato il successo delle prime esperienze veriste di Verga e che poco sembra accettare la svolta antipittoresca della sua produzione, segnano secondo il critico il riconoscimento dell'approdo a una poetica ormai poco assimilabile agli orientamenti culturali dominanti nell'ambiente dell'«Illustrazione italiana». A completare il quadro, continua Moe, sta la pubblicazione di ben quattro delle *Novelle rusticane* presso la «Rassegna settimanale» di Franchetti e Sonnino e, in posizione esattamente simmetrica, il ritorno di fiamma del Treves nel momento in cui Verga adatterà per il teatro forse la sua opera più compiutamente pittoresca:

Lo scrittore attribuisce al dramma un sottotitolo che svolge il ruolo di cornice: *Cavalleria rusticana. Scene popolari* [...]. Il dramma riscosse un clamoroso successo al Teatro Carignano di Torino, dove debuttò il 14 gennaio 1884 così come negli altri teatri del Centro-nord, nei mesi successivi [...]. Un anno dopo la costernata recensione di *Novelle rusticane*, Verga fece il suo trionfale ritorno sulle pagine della rivista. «Bravo Verga!» scrisse Treves per ben due volte nella sua colonna settimanale dopo la prima di *Cavalleria rusticana* a Torino<sup>98</sup>.

Se appare abbastanza chiaro, quindi, che le opere di Verga si inseriscono nell'orizzonte della coscienza geografica collettiva che, a partire dall'orientalizzazione del Mezzogiorno, aveva contribuito a strutturare una parte non indifferente dell'identità geoculturale nazionale; ciò che nelle conclusioni di Moe appare poco sviluppato è come tutto ciò possa essere

---

<sup>97</sup> Ivi, pp. 269-270.

<sup>98</sup> Ivi, p. 281.

interpretato alla luce dei caratteri orientalizzanti e stereotipati del discorso meridionalista, di quegli stessi padri del meridionalismo verso cui tenderebbe l'intero processo verghiano di decostruzione del pittoresco. La scelta di fermare le proprie analisi al 1883 non consente al critico che qualche accenno al *Mastro Don Gesualdo* e alle opere successive, lasciando (forse) ancora aperto qualche spiraglio per l'analisi delle modalità retoriche attraverso le quali Verga, anche nelle fasi di più spietata ripulsa per approcci esotizzanti e rassicuranti al Mezzogiorno, ha rappresentato la Sicilia e il Sud d'Italia come *otherness*, alterità che fuori dalla storia ottiene il privilegio di essere punto di riferimento critico delle storture del progresso borghese, pagandone però il prezzo con l'immutabilità e l'assenza di protagonismo nella storia. Ancora più aperto è poi lo spazio per un ragionamento di questo tipo sull'intera esperienza verista, provando a entrare nel vivo delle dinamiche di costruzione di un discorso che si sviluppa a partire dai testi, intesi come unità di misura e insieme punto di intersezione tra la cultura geografica italiana e le sperimentazioni letterarie di scrittori anche molto diversi tra loro.

## 1.5 Moloney, il fascismo e la letteratura della *peasant crisis*: un nuovo orientalismo?

Quasi a completamento ideale (e suggestivo) del percorso fin qui delineato, raccogliendo le provocazioni lanciate da Moe nell'ultima sezione del suo volume e rilanciando su molte questioni, nel 2005 il critico letterario e italianista canadese Brian Moloney pubblica l'interessante *Italian Novels of Peasant Crisis, 1930-1950: Bonfires in the Night*. Come è possibile notare già dal titolo dell'opera, egli fa propria la tendenza a guardare con attenzione alla letteratura per ricercare nelle caratteristiche testuali e tematiche alcune dinamiche storico-culturali di più ampio respiro – in questo caso la crisi del mondo contadino in Italia – inerenti al vasto e fluido contesto del campo culturale; inoltre sposta in avanti l'arco temporale preso in esame e prova a tracciare un profilo delle rappresentazioni letterarie del mondo contadino italiano (non esclusivamente) meridionale, attraverso lo studio di alcuni romanzi e di alcune opere di Ignazio Silone, Francesco Jovine, Carlo Levi e Cesare Pavese, scegliendo come termine *ad quem* il 1950, anno della pubblicazione postuma del capolavoro joviniano *Le terre del Sacramento*. Sebbene il volume di Moloney, se comparato con i precedenti testi critici analizzati, si caratterizzi per una quasi esclusiva centralità del fatto letterario all'interno delle tendenze culturali di volta in volta studiate, talvolta presentandosi come uno studio dei fatti letterari di tipo più tradizionale, già nell'introduzione il critico canadese esplicita e contestualizza il paradigma critico cui sta facendo riferimento e, il tipo di interrogativi che intende porre agli scrittori italiani di quegli anni, nonché il tipo di risposte che si aspetta di ricevere dai testi stessi:

Most of the novels studied are set in the south of Italy [...]. There has recently also been discussion of southern Italy in terms of 'orientalism', prompted by Edward Said's influential *Orientalism* [...]. Said's work has provoked considerable disagreement, not least among historians of the British Empire; nevertheless, Pietro Bevilacqua has consistently argued that the 'southern question' is a constructed representation of the south. Consequently there have been significant attempts to apply Said's notion of Orientalism to Italy's southern problem, leading to discussion of it in terms of 'Orientalism in one country' [...]. Conquest and colonization may not for some time have been terms acceptable to modern historians as a description of the south, but they have been key features of its representation in southern discourse, as Tomasi di Lampedusa's *Il Gattopardo* shows. Fascist ruralism, with its imposition on the south of agricultural policies totally unsuited to it, was perceived as that same process carried to extremes. If Orientalism, moreover, is a collective notion identifying 'us' Europeans as against all 'those' non-Europeans, as Said maintains, then the Italian south may become in turn a collective notion identifying the north – usually as progressive, hard-working, efficient and therefore deservedly prosperous [...]. Some of the novels studied in this book seek to reverse the process and represent peasants as embodying – in ways to be discussed later – virtues which northerners lack and which therefore make the previously despised southerners morally superior to those who exploit them. Here lies the danger of replacing old Orientalism with new. In the case of Italy, moreover, another binary opposition comes into play, namely the urban versus the rural. The urban may be presented as either progressive or as corrupt,



in which case the rural 'Orient' may be either backward, even savage, or the idyllic home of virtues lost to the city<sup>99</sup>.

In questo estratto dell'introduzione, è presente quasi per intero la traccia che Moloney seguirà in *Italian Novels of Peasant Crisis*, setacciando, a partire dalle premesse generali, *Fontamara* dell'abruzzese Silone, *Signora Ava* e *Le terre del Sacramento* del molisano Jovine, il Sud descritto in *Cristo si è fermato a Eboli* dal torinese Carlo Levi e il paradossale Mezzogiorno settentrionale (potere dei processi di orientalizzazione) descritto da Pavese in *La luna e i falò*: una commistione di sguardi meridionali e sguardi settentrionali *sul* Mezzogiorno rurale degli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso che, incrociata con uno sguardo settentrionale *sul* coevo settentrione rurale, prova a rintracciare gli eventuali e possibili processi testuali di orientalizzazione in epoca fascista.

Per fare ciò, il critico sente l'urgenza di definire immediatamente il concetto di *peasant crisis*, dal momento che da tale non indifferente processo definitorio dipende il senso ultimo della selezione di testi e autori, nonché l'assunto generale dell'opera, la possibilità di passare in rassegna con sguardo nuovo materiali già in precedenza indagati dalla critica letteraria:

I therefore use the term 'peasant crisis' to denote the usually detrimental impact on peasant society of macro- rather than micro-politics, of national social, economic and political policies and changes. It follows from this that the novel of peasant crisis will differ from the rural novel in that the former lays considerable stress on the working conditions and lives of the peasantry. The latter does not, although peasants' leisure and private activities may be affected by the environment in which they work [...]. I use the term novel of peasant crisis to imply more than an act of depicting decline and disappearance and recording memories. It implies protest and the proffering of alternatives. Novels of peasant crisis are novels of social criticism<sup>100</sup>.

Dalla stessa definizione dipendono, del resto, alcune delle esclusioni più clamorose, come quelle di Corrado Alvaro ed Elio Vittorini:

Alvaro's language and imagery are as revealing as are Verga's. Just as progress, for Verga, is a great 'fiumana', an irresistible natural phenomenon, so too for Alvaro change is 'aria', which must, by definition, be both natural and fresh, since it reduces to dust a mummified culture which has somehow been artificially preserved [...]. It follows that Alvaro is incapable of writing a novel of peasant crisis, since he sets out only to record and to give satisfying artistic shape [...]. Vittorini's *Conversazione in Sicilia* [...] gives a moving account of the narrator-hero's encounters first with a poverty-stricken and exploited Sicilian orange-picker, whose employers pay him with the oranges which neither they nor he can sell, and then with the sick and infirm of a remote village in the Sicilian mountains; but it is not a novel of peasant crisis. The novel emphasizes the way in which the narrator's encounters with suffering enable him to recover his sense of values and celebrates Vittorini's recovery of his sense of vocation as a committed writer; but the condition of the peasants is depicted by Vittorini as unchanging and static<sup>101</sup>.

<sup>99</sup> B. Moloney, *Italian Novels of Peasant Crisis, 1930-1950: Bonfires in the Night*, Four Courts, Dublin 2005, pp. 11-13.

<sup>100</sup> Ivi, pp. 20-22.

<sup>101</sup> Ivi, pp. 22-23.

Il testo di Moloney ha il grande merito di aver inserito il ventennio fascista nel dibattito che ho fin qui provato a sistematizzare, cogliendo nel segno proprio con l'apertura al paradigma orientalista di Said di un'intera, e fin ora quasi misteriosamente ignorata, area del discorso letterario orientalista italiano; tuttavia il suo approccio risulta, a mio avviso, talvolta eccessivamente macchinoso e forzato, nel cercare di tassonomizzare, incapsulare e isolare un materiale – quale è quello della narrativa italiana degli anni Trenta e Quaranta del Novecento – che altrove egli stesso saprà definire complesso, contraddittorio e fluido, inevitabilmente invischiato nell'approvare, ignorare o combattere un regime che dell'ambiguità e della contraddittorietà aveva fatto ragione identitaria. Gli apporti più fertili per uno studio dei processi letterari di orientalizzazione del Mezzogiorno italiano in epoca fascista, vengono dunque dalla capacità del critico canadese di individuare nei processi di ruralizzazione delle regioni dell'Italia meridionale<sup>102</sup>, nella retorica e nella pratica della 'bonifica integrale' di Serpieri<sup>103</sup>, nei dibattiti spesso sterili tra *strapaesani* e *stracittadini*<sup>104</sup>, un orizzonte di discorso *sulla* e di rappresentazione *della* ruralità meridionale con cui ogni testo letterario sul Mezzogiorno ha dovuto fare i conti, indipendentemente da un orientamento alla critica sociale più spinta o, diversamente, dalla tendenza a una dimensione memoriale ed elegiaca del ricordo di mondi prossimi all'apocalisse culturale<sup>105</sup>. Ciò che è in gioco, per i testi e per gli autori presi in esame da Moloney, non è tanto identificare un eventuale approccio antiorientalizzante nella sensibilità narrativa alla funzione attiva e al protagonismo diretto del mondo contadino meridionale, quanto addentrarsi nelle dinamiche testuali per ricercarvi le

---

<sup>102</sup> Per un'agile analisi dell'aspetto mediatico e propagandistico del ruralismo fascista cfr. M. Bonomo, *Autoritratto rurale del fascismo italiano: cinema, radio e mondo contadino*, EdiArgo, Ragusa 2007; una più generale riflessione sulla funzione del territorio, dello spazio e della geografia all'interno dei dibattiti d'epoca fascista è nel classico C. Caldo, *Il territorio come dominio. La geografia italiana durante il fascismo*, Loffredo, Napoli 1982.

<sup>103</sup> Una fondamentale sistematizzazione delle ruralizzazioni e della dottrina della 'bonifica integrale' è in M. Stampacchia, *Ruralizzare l'Italia! Agricoltura e bonifiche tra Mussolini e Serpieri (1928-1943)*, Franco Angeli, Roma 2000; per un recente e validissimo contributo sulla effettiva dimensione delle politiche agrarie nella Sicilia del Ventennio cfr. F. Di Bartolo, *Terra e fascismo. L'azione agraria nella Sicilia del dopoguerra*, XL Edizioni, Roma 2009.

<sup>104</sup> Un'ottima e sintetica analisi delle riviste e dei dibattiti delle due correnti culturali interne al fascismo è in G. Luti, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, La Nuova Italia, Firenze 1972<sup>2</sup> e in *Strapaese e Stracittà. Il Selvaggio-L'Italiano-'900*, a cura di L. Troisio, Canova, Treviso 1975. Interessante e suggestiva è invece la lettura delle rappresentazioni della ruralità dell'Italia centrale all'interno delle griglie concettuali della genderizzazione che si può reperire in D. A. Best, *Ruralism in Central Italian Writers 1927-1997. From Strapaese Landscapes to the Gendering of Nature: Fabio Tombari, Paolo Volponi, Carlo Cassola, Romana Petri*, Ancona University Press, 2010.

<sup>105</sup> Il concetto di apocalisse culturale è di Ernesto De Martino, antropologo e teorico della cultura che alla drammatica estinzione di intere culture, spesso millenarie, certamente complesse, articolate e plurisfaccettate, ha dedicato forse alcune delle sue pagine migliori (cfr., E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 1977). Un'analisi sui rapporti tra le teorie di De Martino e il dibattito sui processi di orientalizzazione del Mezzogiorno italiano è reperibile nel più volte citato *Italy's "Southern Question"*, cit., pp. 157-203.

modalità di rappresentazione della ruralità di quelle stesse regioni, i *patterns* retorici, il repertorio di immagini e temi, tutto ciò che contribuisce a creare quel regime di rappresentazione che è stato il filo conduttore del dibattito fin qui ricostruito. Sebbene, infatti, la capacità di cogliere potenziali dinamiche di mutamento e protagonismo dei soggetti collettivi rappresentati sia uno dei pilastri della decostruzione dell'orientalismo già in *Orientalism*, non bisogna dimenticare che la sola (per quanto sincera) presenza di tali istanze non esime il critico dalla verifica dello sviluppo testuale che ne viene proposto, all'interno di un orizzonte di discorso talmente potente – come ricorda ossessivamente lo stesso Said – da lasciare poco spazio a facili esiti polemici e conflittuali.

Nel complesso dei singoli capitoli, Moloney cerca di declinare l'idea secondo cui le opere dei quattro scrittori in questione, nel rappresentare la vita rurale di milioni di italiani, hanno dovuto in qualche modo prendere le distanze da un vero e proprio orizzonte letterario egemone, orizzonte che negli anni del fascismo – tesaurizzando decenni di narrativa sui contadini ossequiosi e ignoranti, primitivi e rozzi, naturalmente felici ma nemici del progresso – poteva essere considerato la base ideologica di ogni rappresentazione della società contadina. Tuttavia, argomenta ancora il critico canadese, la vera svolta di Silone, Jovine, Levi e Pavese sta nell'aver voluto proporre il mondo contadino come articolata e credibile alternativa di società, dotato di dinamiche interne, contraddizioni inevitabili e sistemi valoriali, nel momento in cui quella stessa Europa 'moderna' – da sempre termine di paragone per ogni discorso sul Mezzogiorno – appariva sempre più drammaticamente accartocciata su se stessa:

It is not so difficult to see that rural literature of this kind was an important factor in the literary environment, which had to be taken into account by novelists wishing, even in the post-Fascist period, to present an alternative view of rural life. This is particularly true if they wish to interpret peasant society as offering authentic alternative values that do not coincide with those of Fascist ruralist literature. All the novelists with whom we are concerned distance themselves, implicitly or explicitly, from the kind of ruralism which falsified rural life<sup>106</sup>.

Sfortunatamente, come accennato in precedenza, procedendo si ha la sensazione che la vera e propria analisi critica degli autori e delle opere perda un po' di vista le questioni teoriche generali e finisca per ripercorrere meno innovative ricostruzioni del *background* degli scrittori e delle rispettive posizioni ideologiche, del sistema dei personaggi, delle funzioni simboliche di nomi, luoghi e paesaggi. Qualche riflessione sul rapporto tra le modalità retoriche di testualizzazione del mondo contadino e le scelte politico-culturali sulla società meridionale, sulle sue rappresentazioni e sugli eventuali processi di orientalizzazione, resta

---

<sup>106</sup> B. Moloney, *Italian Novels of Peasant Crisis*, cit., p. 70.

abbastanza marginale nel complesso della trattazione. Se ne possono reperire alcuni esempi nei capitoli su Silone, dove è tematizzato il rapporto tra scrittore, narratore, personaggi e caratteri della scrittura, o in quelle in cui si ragiona sull'immagine della società contadina che lo scrittore abruzzese propone ai lettori:

It is also the first Italian novel by a writer who feels himself able to identify with the peasantry [...]. The choice of narrative method is bold, and seems to indicate remarkable confidence on Silone's part that he can so identify with peasant characters and peasant mentality that, when they speak in their own voice, his own more sophisticated and educated voice will not be heard [...]. But Silone, far from being convinced of the inevitability of the disappearance of the peasant class, sees its survival as desirable, and in this respect he is not at all Marxian<sup>107</sup>.

Dello stesso genere sono i contributi sul tipo di rappresentazione della regione 'più rurale d'Italia' che ci consegnano le opere del molisano Jovine («its emphasis on the poverty of the soil and the harshness of peasant life can be seen as undermining the ruralist propaganda of the period»<sup>108</sup>), o sulla tematizzazione che questi propone dei rapporti tra Nord e Sud negli anni dell'epopea garibaldina («northerners, they know nothing about local injustices and the peasants' hunger for land, although they do realize that they need the cooperation and support of local power-brokers»<sup>109</sup>).

A partire dalle ipotesi formulate nei capitoli introduttivi del volume, tuttavia, le pagine dedicate a Carlo Levi e a *Cristo si è fermato a Eboli* restano senza dubbio il contributo più interessante; in poche pagine Moloney dimostra come uno sguardo esterno e settentrionale possa, al di là dell'intenzionalità e dell'ideologia dello scrittore stesso, vivere, pensare, concettualizzare e dar forma testuale a un Sud che risente ancora moltissimo della tradizione discorsiva orientalizzante, come una dissimulata (nel testo) frequentazione attiva dei dibattiti meridionalisti abbia dato forma – già prima delle esperienze reali – ai luoghi, ai volti e alle esperienze poi effettivamente conosciuti, come da tutto ciò siano derivati alcuni stranianti slittamenti del punto di vista:

Levi describes the surrounding countryside as picturesque, dominated as it is by the 'calanchi', bare, steep slopes of furrowed clay from which the topsoil has been eroded and on which nothing can be grown [...]. He was, moreover, rather better informed than most northerners in the Fascist period about conditions in the south and about the complexities – social and historical – of the southern problem. But on this aspect of his previous experience – about which most of his readers would be unaware – Levi maintains in his book a total silence: he merely tells us that he had got to know Lucania while at Grassano<sup>110</sup>.

---

<sup>107</sup> Ivi, pp. 77-89.

<sup>108</sup> Ivi, p. 87.

<sup>109</sup> Ivi, p. 193.

<sup>110</sup> Ivi, pp. 142-143.

In quest'ottica assumono una diversa dimensione anche le note osservazioni leviane sui due differenti 'tempi' che animerebbero l'Italia e le sue regioni meridionali in quegli anni:

This quality of timelessness or atemporality is attributed only to the peasants; the world of gentry is, on the other hand, characterised by a sense of tedium, of a time which passes very slowly because it is empty. They are also historically contextualised in a way the peasants are not [...]. There are then for Levi two different kinds of time – the linear time of the calendar and of history, and the natural rhythm of the peasants' world, marked by the recurrence of the seasons [...]. Historical time is inhuman: only the peasants' timelessness has a human dimension [...]. What is at stake, rather, is a conviction on Levi's part that peasant society serves as a model for the future<sup>111</sup>.

In chiusura di volume, infine, Moloney decide di tornare sui temi lanciati nelle prime pagine, tanto da intitolare le conclusioni *New orientalism for old?* e porre nuovamente a se stesso (e ovviamente al lettore) gli interrogativi con cui aveva in qualche modo introdotto il suo lavoro:

Since the south of Italy has come to be regarded as Italy's 'Orient', several modern historians have analysed stereotypes of that region in term of Orientalism [...]. The novelists studied in this book anticipate the work of historians, but they do much more than challenge the traditional denigratory stereotypes of peasantry, whether southern or northern, which had been handed down from the nineteenth century [...] Fascism presented itself as a movement bringing renewal and modernisation to a country that was in many ways backward and needed to be brought into line with the progress of northern Europe. At the same time, it presented itself as inheriting and restoring all that was good about an ancient country. Rural society and rural life were seen as possessing great virtues of patience, fortitude, industriousness and fertility, so that 'bonifica' could be used as a convenient metaphor for the Fascist project. In so far as the traditional binary opposition of north versus south had always presented the south as inferior and the north, both of Italy and Europe in general, as the superior source of civilisation and progress, there was little about this aspect of the Fascist view of Italy that was new. What was new was Mussolini's attempt to modernise Italy in the sense of industrializing and militarising it while at the same time trying to 'ruralize' the country by imposing on it what he saw as traditional rural values<sup>112</sup>.

Nel riconoscere la paradossale sopravvivenza di plurisecolari *patterns* di rappresentazione della ruralità meridionale all'interno delle dinamiche di modernizzazione della società italiana durante il ventennio fascista, nell'additarne la cifra caratteristica proprio nella contraddittorietà di tale sopravvivenza, opacità derivante a sua volta dall'ambigua incongruenza dell'intero processo di ruralizzazione fascista dell'Italia, Moloney pone le basi perché la produzione letteraria di quegli anni venga analizzata a partire dagli studi di Said e dalle tesi che in questi anni hanno animato il dibattito sull'orientalizzazione del Mezzogiorno italiano:

Traditional stereotypes invariably assume that change in the south must come from the more enlightened and progressive north [...]. The south and the rural are considered to be incapable of

---

<sup>111</sup> Ivi, pp. 171-177.

<sup>112</sup> Ivi, p. 227.

generating change. The writers about the south we have considered subvert traditional stereotypes and question conventional assumptions. Instead of merely becoming the interlocutors of northerners' essentially negative views of the south, they achieve the remarkable feat of both articulating a profound critique of southern society and government while at the same time interpreting the south as a source of unchanging values of great worth [...]. In seeking to replace 'Italy's Orient' [...], have novelists merely replaced old orientalism with new?<sup>113</sup>

Il critico canadese nega però che nelle opere e negli autori da lui presi in esame possa riconoscersi un vero e proprio *new Orientalism*, e lo fa a partire da osservazioni che non hanno la stessa forza argomentativa di quanto letto in precedenza:

Novels of peasant crisis deal with the reality of an Italy that had become a country unknown to most of its inhabitants and which could, therefore, have been perceived as exotic and mysterious in its backwardness. Instead of confirming existing stereotypes, they offer a challenge to received ideas and a stimulus to rethink values and beliefs not only about the society described, but also about the society – northern and urban – in and by which they are read. And here lies the difference between any kind of 'Orientalism' or denigratory stereotyping and the images of southern and rural life offered by our novelists. The traditional function of stereotypes is to confirm or reinforce the observer's sense of superiority over what is observed or described [...]. Novelists of peasant crisis refigure perspectives by writing about peasant societies in positive terms and suggesting that they can detect in them the beginnings of a new civilization<sup>114</sup>.

Ancora una volta Moloney appare più abile nel porre domande, e nel selezionare l'apparato concettuale utile a porle, ma meno convincente nel fornire risposte, non tanto per il merito delle conclusioni cui approda, quanto per il processo di indagine critica cui ricorre per ottenerle. *Italian Novels of Peasant Crisis* si pone come apripista di una strada che poi non è stata percorsa fino in fondo, indicando nel paradigma di *Orientalismo* – dunque in Said, ma anche in *Italy's "Southern Question"*, Moe e perfino Dickie – uno strumento d'indagine che poi non si è saputo o voluto applicare nella maniera più coraggiosa. Restano fuori importanti elementi come l'essenzializzazione, la tipicizzazione, le estetiche di riferimento; si sottostima il fatto non secondario che gli scrittori selezionati per far parte del campione (al di là di Pavese) non vivessero più il Mezzogiorno, scrivendo verghianamente della propria regione a distanza. Infine, non bisogna mai dimenticare (saidianamente) che anche le difese testuali dell'Oriente possono ricadere all'interno del discorso orientalista e del peso testuale del suo universo di discorso; per comprendere se e quando ciò avviene non basta il carattere conflittuale delle vicende narrate, né la volontà dello scrittore, bisogna ancora una volta calarsi nel vivo dei testi.

---

<sup>113</sup> Ivi, pp. 230-231.

<sup>114</sup> Ivi, p. 233.

## Capitolo II

### *La nazionalizzazione di un universo discorsivo. Il Mezzogiorno nella Letteratura italiana del secondo Ottocento*

#### 2.1 Topica pittoresca e letteratura garibaldina

L'esperienza garibaldina, con il suo carico di epicità soggettiva e oggettiva – giacché di epica si nutrivano il ricordo che ciascun partecipante serbava di quegli eventi, e ancora epica era la percezione che di quella spedizione si aveva nella coscienza collettiva di quegli anni – rappresenta il necessario punto di partenza per ogni lavoro che voglia verificare le rappresentazioni letterarie del Mezzogiorno italiano e rintracciare al loro interno le tracce di eventuali processi letterari di orientalizzazione. I testi della cosiddetta letteratura garibaldina, categoria critico-letteraria di per sé assai contraddittoria e dai confini piuttosto sfumati<sup>1</sup>, rappresentano, pur nella grande eterogeneità che li caratterizza, l'anello di congiunzione testuale tra il secolare processo europeo di rappresentazione delle identità meridionali italiane e la nascente coscienza geoculturale del paese, all'alba della sua Unità. In questo lavoro non è certo possibile ridefinire i caratteri culturali della Spedizione dei Mille, né l'eco che quell'operazione militare e politica ebbe nel dibattito pubblico di un'Italia non ancora unita; ciò che però emerge da quell'esperienza, la cospicua produzione di testi che su quella stagione fu data alle stampe a caldo o, più spesso, rielaborata per decenni prima della definitiva

---

<sup>1</sup> Sergio Romagnoli evidenzia l'eterogeneità dell'esperienza e per farlo utilizza, seppur con grande perplessità, la dicitura 'memorialistica garibaldina': «ché nelle nostre lettere esiste, appunto, un capitolo occupato da un folto gruppo di scrittori, la più parte autori di un solo libro, che si volsero a fermare il ricordo delle imprese guidate da Giuseppe Garibaldi. Non si tratta di un grande capitolo, ed anzi, a guardar bene nelle origini diverse di questi scrittori e a considerare i differenti risultati ai quali giunsero, forse non si dovrebbe nemmeno tentare di enucleare dalla letteratura ottocentesca di memoria una simile sezione», (S. Romagnoli, *Narratori e prosatori del Romanticismo*, in *La letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. 14, *L'Ottocento. Nievo Verga Fogazzaro*, Garzanti-De Agostini, Novara 2005, p. 456). Gaetano Trombatore, al contrario, inserisce i testi in questione all'interno del dibattito politico, culturale e letterario dell'epoca, prova a identificare tradizioni e canoni di quella scrittura e conseguentemente ricorre alla più tradizionale categoria di 'letteratura garibaldina': «quando nella letteratura garibaldina si fanno rientrare tutte le opere che hanno per argomento Garibaldi e le sue imprese, quel termine adempie semplicemente all'ufficio di una classificazione del tutto insignificante, come una rubrica amministrativa sotto la quale si possono elencare i più svariati prodotti. Invece quella denominazione acquista subito un valore intimo e sostanziale se la si riferisce solo a quelle poche opere nelle quali i loro autori, rievocando la loro partecipazione alle gesta di Garibaldi, raggiunsero un certo grado di dignità letteraria e artistica», (G. Trombatore, introduzione a *Scrittori garibaldini*, 2 voll., Einaudi, Torino 1979, p. 414).

pubblicazione, diventa invece elemento fondamentale per il discorso che qui si vuole condurre.

Tra gli uomini che nel maggio del 1860 salparono da Quarto insieme a Garibaldi, erano sedimentati universi discorsivi che consegnavano alla fase conclusiva del Risorgimento una precisa visione culturalizzata dell'Italia e delle sue appendici meridionali: i futuri 'eroi' nazionali appartenevano a regioni diversissime dell'Italia<sup>2</sup> e – almeno nelle componenti più intellettualmente consapevoli – possedevano un'idea di Mezzogiorno che oscillava tra l'immagine (testuale) mitica ed edenica, ricavata dalla tradizione greco-latina e dalle testimonianze dei viaggi del *Grand Tour*, e la barbarie che il dibattito europeo aveva voluto identificare nell'organizzazione economica, politica e sociale del Regno delle due Sicilie<sup>3</sup>. Nei paragrafi seguenti proverò pertanto a rintracciare nei testi di tre importanti protagonisti di quell'epopea – il veneto Nievo, il toscano Bandi e il ligure Abba – gli elementi di un preciso universo discorsivo orientalizzante sulle regioni meridionali d'Italia.

Per completare il quadro introduttivo e meglio definire l'utilità di tale produzione testuale ai fini di questo lavoro, è bene ricordare che la maggior parte di coloro che possono essere inclusi nel novero dei cosiddetti memorialisti garibaldini scelse la via della scrittura e tentò la prassi letteraria alcuni o molti anni dopo la conclusione delle imprese di Garibaldi. Un dato del genere, pur generico e necessitante di costanti verifiche nel quadro biografico e culturale di ciascuno scrittore, se incrociato col dato della provenienza non meridionale della maggior parte degli attori, ci riconduce alla dimensione di un Sud d'Italia testuale e memoriale: dapprima luogo misterioso e sconosciuto, la cui immagine è ricavata da stereotipi culturali e narrazioni orientalizzanti; successivamente cullato nella dimensione memoriale, talvolta elegiaca, cui compete l'addomesticamento dell'alterità esperita sul campo, e trasformato in tempio di una giovane e irripetibile età gloriosa attraverso una scrittura che esalta il dato leggendario e fantastico dell'accaduto. A tal proposito, nella sua *Antologia di scrittori garibaldini*, Gaetano Mariani afferma che:

<sup>2</sup> Nel suo *Giornale della Spedizione in Sicilia*, Ippolito Nievo annoterà le province di provenienza dei 1085 garibaldini che partirono da Quarto, fornendoci preziose informazioni in merito alla composizione geografica del nucleo originario della spedizione stessa, il nucleo cioè di coloro che fin da subito accorsero alla chiamata di Garibaldi: «Bresciani num. 150 Genovesi 60 Bergam. 190 Pavesi e studenti d'Università 170 Milanesi ed Emigrati abitanti in Milano 150 Bolognesi 30 Toscani 50 Parmigiani e Piacentini 60 Modenesi 27 Emigrati Napoletani e Siciliani 110 Emigrati Veneti 88», (I. Nievo, *Giornale della Spedizione in Sicilia*, ora in Id., *Impressioni di Sicilia*, Ibis, Como 2010, pp. 10-11). Inutile, forse, mettere in evidenza la quasi totale appartenenza all'Italia centro-settentrionale di coloro che partirono per la Sicilia, anche quando si trattava di meridionali emigrati al Nord per sfuggire alla repressione del governo borbonico; tuttavia è proprio a partire da tale constatazione che possiamo provare a riconoscere nei testi di alcuni dei memorialisti garibaldini la presenza, talvolta opaca, talaltra evidente, di schemi culturali e letterari di orientalizzazione del Mezzogiorno.

<sup>3</sup> Sul ruolo che la campagna antiborbonica degli anni 1848-1860 ebbe nel formare l'immagine del Mezzogiorno nella coscienza geoculturale europea, nonché sui processi di mutazione e riformulazione di quello sguardo eurocentrico messi in atto dalle élite risorgimentali, cfr. N. Moe, cit., pp. 129-158.



La memoria diviene la dimensione unica di quelle esistenze e le vicende hanno in tutti lo stesso sfondo mitico, i fatti vengono da tutti interpretati nello stesso modo [...]. Le figure e gli avvenimenti si colorano in tutti della stessa luce favolosa ma chiusa in un cerchio di quotidiana limpidezza [...]. La leggenda garibaldina si presenta ai nostri occhi come un mirabile affresco unitario, [...]. Racconto e leggenda insieme [...]. Così Garibaldi diviene, nelle pagine dei suoi cronisti, un meraviglioso tema romantico e la sua leggenda una suggestiva leggenda romantica<sup>4</sup>.

Pur riconoscendo la peculiarità di ciascuna delle opere cui guarderemo – tra specificità del genere cui appartengono e ben diverso destinatario –, occorrerà verificare in che modo Nievo, Bandi e Abba vedano, interpretino, concettualizzino e diano forma testuale alla realtà meridionale di quegli anni, tra descrizione di paesaggi ed elementi naturali e rappresentazione di usi e costumi popolari, interazione con l'alterità rurale e ricorso a metafore che caratterizzano come altrove spaziale (africano, asiatico) o temporale (primitivo, medievale) quelle stesse regioni per la cui “liberazione” si è pronti a rischiare la propria vita.

### 2.1.1 La nostalgia e il pittoresco: il Mezzogiorno di Ippolito Nievo

La partecipazione di Ippolito Nievo alla Spedizione dei Mille ha caratteri del tutto peculiari per almeno due ragioni: da un lato egli non fu un semplice garibaldino ma ricoprì importanti incarichi di tipo amministrativo, restando in Sicilia come viceintendente generale nel momento in cui Garibaldi si spostava per continuare altrove la campagna militare; dall'altro, la prematura scomparsa nel maggio 1861 ci consegna una scrittura costruita interamente a caldo, privando della possibilità di ulteriori elaborazioni letterarie colui che era giunto alla Spedizione preceduto dalla fama della sua produzione letteraria<sup>5</sup>. Per verificare se e in che modo è possibile riconoscere nell'opera di Nievo alcuni elementi delle strategie retorico-discorsive cui si faceva riferimento in precedenza, occorrerà prendere in considerazione il *Giornale della Spedizione in Sicilia* che egli stilò nelle giornate del maggio 1860 e alcune lettere che scrisse dalla Sicilia e dalla Campania nel biennio 1860-1861, descrivendo a parenti e amici – in un clima di totale confidenza e sincerità – la realtà meridionale, riflettendo sulle differenze tra ciò che andava conoscendo del Sud d'Italia e la

---

<sup>4</sup> *Antologia di scrittori garibaldini*, a cura di G. Mariani, Cappelli, Bologna 1962<sup>3</sup>, pp. 5-7.

<sup>5</sup> Alla data della sua morte, Nievo aveva già scritto e pubblicato moltissime opere, dimostrando di sapersi muovere tra produzioni poetiche, drammi, novelle e romanzi: in quel tragico marzo 1861 egli era già noto in Italia per essere l'autore, tra gli altri, di testi come *Angelo di bontà* (1856) e il *Conte pecoraio* (1857). Giuseppe Cesare Abba dirà di lui: «Nievo è un poeta veneto, che a ventott'anni ha scritto romanzi, ballate, tragedie. Sarà il poeta soldato della nostra impresa», (G. C. Abba, *Da Quarto al Volturno. Noterelle d'uno dei Mille*, Fabbri, Milano 2001, p. 44).

propria regione d'origine.

Il breve *Giornale della Spedizione in Sicilia* copre i giorni che vanno dal 5 al 28 maggio del 1860, resocontando, assai rapidamente e con una scrittura per lo più priva di orpelli, gli avvenimenti del periodo che va dalla partenza da Quarto dei «volontari dei varii paesi d'Italia»<sup>6</sup> (la nomenclatura delle due navi, *Piemonte* e *Lombardo*, rende forse più esplicita la matrice geopolitica delle élite risorgimentali e le dinamiche culturali del processo unitario), fino ai primi momenti dell'assalto alla città di Palermo. Ciò che rende interessante un'opera di tale fattura è proprio l'assenza di un forte filtro letterario, la spontaneità quasi impressionistica con cui vengono raccolti e descritti gli elementi naturali, storici o umani di volta in volta incontrati lungo il percorso che da Marsala porterà i garibaldini – via via accresciuti nel numero dai nuovi arruolati – alle porte della città palermitana. Già in avvio della campagna militare siciliana, nel percorso che da Marsala conduce a Salemi, l'autore ci fornisce un ritratto della realtà isolana che pare assai segnato dalle dinamiche orientalizzanti cui si è fatto riferimento nel primo capitolo di questo lavoro:

Partenza da Marsala alle 4 del mattino verso Salemi – Sosta sopra un'altura donde si prospetta il mare e la squadra napoletana. – Aspetto africano di quella parte di Sicilia – Donne velate come le saracene – Un Barone di Marsala (il primo) ci tien dietro a cavallo d'un asino – Dopo quattordici miglia cessa la strada, e resta solo un sentiero in mezzo a prati e campi di biade a vista d'occhio. Solitudine e grandezza del paesaggio: il vero paesaggio di Teocrito. – Garibaldi [...] mi sembra uno dei primi conquistatori dell'America – I pastori dei contorni vengono sul sentiero ad inchinarlo: aspetto strano di questi semi-selvaggi vestiti di pelli di capra<sup>7</sup>.

Se, da un lato, queste righe possono già fornire un'idea del taglio stilistico che Nievo volle (o più verosimilmente dovette) dare all'intero *Giornale* – un esempio della sintassi rapida e scolpita da frasi semplici, talvolta addirittura nominali –, occorrerà invece riflettere più approfonditamente sul tipo di immagine della Sicilia che se ne può ricavare. Giunto infatti sull'isola, Nievo sembra avvertire da subito l'estraneità di tutto ciò che il suo sguardo può raccogliere e abbracciare rispetto alla dimensione europea della regione da cui proviene e, nella descrizione delle campagne marsalesi, ogni elemento si muta in rimando a un continente diverso da quello europeo: dal paesaggio («aspetto africano»), alla popolazione («donne velate come le saracene»); e il processo finisce per coinvolgere addirittura Garibaldi, per l'occasione specchio che riflette la dimensione non europea di coloro che sta conquistando («uno dei primi conquistatori d'America»). Le strategie retoriche attraverso cui la scrittura dà forma a tale alterità sono e restano assai simili a quelle dei secoli di eurocentrica fruizione

---

<sup>6</sup> I. Nievo, *Giornale della Spedizione in Sicilia*, cit., p. 9.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 14-15.

estetica dell'isola viste nel capitolo precedente<sup>8</sup>, e non deve sorprendere che a parziale ricompensa culturale della delusione acquisti immediata centralità il pittoresco, con una topica oscillante tra il comico (il nobile a cavallo d'un asino) e l'elevato (la capacità culturale che consente al giovane settentrionale di riconoscere «il vero paesaggio di Teocrito»), unico universo discorsivo autorizzato a confermare uno sguardo per sua natura superiore all'oggetto («semi-selvaggi vestiti di pelli di capra»).

A Salemi, il giorno dopo, lo scrittore sembra trovare ampia conferma di quanto visto in precedenza e ripropone un quadretto pittoresco e perplesso della cittadina siciliana. Questa volta, però, la percezione sembra delinarsi meglio e fa capolino una strategia discorsiva che addomestica l'alterità tramite un suo slittamento nel passato, in questo caso nei secoli bui del medioevo:

È una vera città, anzi una topaia, saracena: i soli conventi vi hanno l'aspetto di case [...]. – Parallelo fra il *bournois* dei Saraceni e lo *scapolare* dei Siciliani, non troppo a vantaggio di questi ultimi. – [...] ci accorgiamo di essere in pieno medioevo [...] – Banda musicale di Santa Ninfa che viene a festeggiare il Generale [...] – Cominciano le scene di alto melodramma<sup>9</sup>.

Dunque anche a Salemi emerge la dimensione saracena della regione, l'evidenza di caratteri così poco italiani da dare vita a paragoni scomodi col mondo arabo ed evocare la medievalità dell'isola; eppure questa rimane la Sicilia del pittoresco, una regione che vive di primitivi rituali religiosi, festanti bande musicali e poco razionali comportamenti di popolo<sup>10</sup> («scene di melodramma»), come ogni buon settentrionale ha imparato a sapere ben prima di entrare in contatto con i siciliani. Del resto, via via che ci si avvicina a Palermo, l'estetica del pittoresco interverrà almeno altre due volte a stabilizzare le percezioni di Nievo, smorzando le difficoltà e le sofferenze di quella che rimane pur sempre un'incerta e combattuta campagna militare («aspetto pittoresco del nostro bivacco dopo la battaglia»<sup>11</sup>) o informando le attese culturali di chi ricerca nei luoghi circostanti gli elementi naturali e storici più noti («marcia per Alcamo. – Vista a sinistra delle ruine di Segesta – Bivacco sotto gli aloè e i fichi d'India. – Entusiasmo ad Alcamo»<sup>12</sup>), dando così vita a precisi *patterns* retorico-discorsivi. E che l'emergere improvviso del pittoresco serva a superare lo *shock* culturale è comprovato, del resto, dai

---

<sup>8</sup> A proposito dell'immenso bagaglio testuale sul Mezzogiorno italiano che dal *Grand Tour* giunge fino alla generazione di Nievo, cfr. il recente e completo P. D. Smecca, *Representational tactics in travel writing and translation: a focus on Sicily*, Carocci, Roma 2005.

<sup>9</sup> I. Nievo, *Giornale della Spedizione in Sicilia*, cit., p. 15.

<sup>10</sup> Ancora a proposito dell'ingresso a Calatafimi, avvenuto il 16 maggio 1860, Nievo annoterà: «entrata in Calatafimi alle 6 del mattino. – Cure ai feriti Napolitani. – Fanatismo patriottico delle donne. – Parlata di Garibaldi al popolo radunatosi all'arrivo della banda musicale di Alcamo», (Ivi, p. 19).

<sup>11</sup> Ivi, p. 18.

<sup>12</sup> Ivi, p. 19.

luoghi testuali in cui l'autore deve stigmatizzare situazioni e comportamenti evidentemente assai diversi da quelli che è solito considerare degni di un civile consesso sociale, situazioni in cui – il più delle volte – gli aggettivi dimostrativi si fanno spie linguistiche di un vero e proprio disagio culturale, marche testuali di un'alterità non sempre soltanto geografica («l'oro [...], bisogna renderne il corso forzoso con pubblico bando, tanto è nuova la sua comparsa in quei paesi»<sup>13</sup>; «morti e feriti che sono squartati, abbruciati a dati a mangiare ai cani in questo paese [...]; non è un sintomo di civiltà»<sup>14</sup>).

Coerentemente con quanto fin qui visto, nelle lettere scritte dalla Sicilia e dalla Campania Nievo prova a condividere con la famiglia e con qualche amico fidato i caratteri – forse inattesi – di una distanza che, tutt'altro che esclusivamente geografica, va sempre più configurandosi come rapporto problematico con un'*otherness* culturale. Dalle righe scritte tra il maggio del 1860 e il febbraio del 1861 emerge tutta la difficoltà di comprendere e concettualizzare una realtà così diversa dalle regioni dell'Italia settentrionale da rendere impossibile descriverla senza ricorrere a continui paragoni con città o regioni del Nord d'Italia. Se nella lettera alla madre del 28 maggio 1860 la Sicilia è «bel paese verde, spopolato, sereno e miserabile! Ricorda un po' il Friuli»<sup>15</sup>, nella lettera del 1 luglio alla cugina Bice la città di Palermo è illustrata a partire dal confronto con le bellezze urbanistiche e architettoniche di Milano e Venezia:

Chi lo avrebbe detto quando eravamo stanchi, cenciosi, mezzo morti di fame e di sete sulle montagne di Parco, che quella bella e vasta città distesa sulla marina e veduta da lungi come un sogno incredibile, ci avrebbe baciato collo sventolio della sua aria, dilettao colle sue musiche, e scarrozzato nei suoi mille legni che non la cedono in nulla a quelli del Bastione di Porta Orientale [...]. Infatti non v'è sera che non abbiamo palco in teatro, e questo è considerato come un lusso asiatico nei teatrini così piccoli come li hanno qui. Poi si passa alla Marina, la quale è la Piazza di S. Marco di Palermo<sup>16</sup>.

Tralasciando, in questa occasione, di concentrarci sul quel «lusso asiatico» che molto rivela sulle categorie geoculturali dell'epoca, è bene approfondire proprio il tema del confronto inevitabile – almeno per Nievo – tra la Sicilia e la propria regione d'origine, un tema che attraversa moltissime delle lettere che egli scrisse in quegli anni e che, il più delle volte, apre a toni nostalgici e concessioni memoriali. A tal proposito, è paradigmatica la lettera del 15 luglio, indirizzata ancora una volta alla cugina:

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 14.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 19-20.

<sup>15</sup> Id., *Lettera alla madre Adele Marin Nievo*, Palermo, 28 maggio 1860, in Id., *Impressioni di Sicilia*, cit., p. 30.

<sup>16</sup> Id., *Lettera alla cugina Bice Melzi Gobio*, Palermo, 1 luglio 1860, in Ivi., pp. 40-41.

La terra qui è così bella che attrae a sé. Vedi come sono sentimentale! È effetto di aver questa notte passeggiato al chiaro di luna sotto gli aranci di un giardino. Mi ricordai di Bellagio, ma la luna qui è troppo sfacciata; invece il mare è più bello, più azzurro, più vasto del lago... Ma non è il lago. Quando mi ricordo di Regoledo, mi pare che solamente in paradiso potrei trovare un luogo capace di farmelo dimenticare<sup>17</sup>.

E appena due mesi dopo, ancora alla cugina:

Oh quando mi vengono in mente le nostre campagne della Gobia! [...] Scrivimi per carità e fammi un po' vivere con voi, altrimenti morirò di nostalgia. Per me ventiquattr'ore di Bellagio le pagherei con un mese di Palermo [...]. Dico così perché alle volte sono stanco di esserlo: ma mi passa pensando a Venezia ed al mio Friuli. Oh uno sbarco a Trieste! Lo pagherei con tutto il mio sangue!<sup>18</sup>

Si potrebbe obiettare che tema di questo lavoro non è la dimensione elegiaca, inevitabile ordito di ogni testo che ponga l'io narrante in una condizione di sradicamento e sofferenza emotiva per il distacco dagli affetti domestici, nonché cifra non di rado connessa alle scritture odeporiche e diasporiche. Una critica di tal genere non si confronta però con l'importanza che per questo lavoro ha l'incapacità di comprendere e rappresentare il Mezzogiorno al di fuori di costanti raffronti (diseguali) con le regioni settentrionali del paese. La nostalgia di Nievo, per esempio, non si esprime mai nella mancanza degli affetti ma nel malinconico ricordo di luoghi e pratiche sociali, rientrando a pieno titolo in un processo di revisione e decostruzione degli stereotipi culturali a lungo sedimentati nella mente dello scrittore, processo certamente contraddittorio cui lo costringe il confronto reale con la Sicilia. Se, infatti, analizziamo un'altra lettera alla cugina, del novembre 1860, possiamo verificare senza alcuna difficoltà quale sia l'universo discorsivo che Nievo sta vedendo progressivamente entrare in crisi a causa di un confronto impari tra (per citare categorie dell'epoca) 'ideale' e 'reale', o (nei termini del nostro dibattito) stereotipo e realtà:

Penso di prender aria e di veder la Sicilia – se stessi qui ancora ne morrei di tedio – lo ripeto, ho la nostalgia dei paesi ideali – chi sa che non mi ristori sulle rovine di Segesta e di Selinunte, o sulla vetta nevosa e fumante dell'Etna! Però non saranno altro che ripieghi al bisogno irresistibile di aria lombarda che mi affatica i polmoni [...]. La Sicilia è una specie di paradiso senza alberi, ove io mi trovo perfettamente fuori del mio centro terreno; non ho aria per i miei polmoni, non ho immagini pel mio spirito<sup>19</sup>.

A sei mesi dalla partenza da Quarto, a poco più di cinque dall'ingresso a Palermo, Nievo comincia a percepire qualcosa di più d'una semplice malinconia; a guastare la vita in quello che continua a sembrare «una specie di paradiso» sopraggiunge la noia, tema fortemente

---

<sup>17</sup> Id., *Lettera alla cugina Bice Melzi Gobio*, Palermo, 15 luglio 1860, in Ivi, p. 46.

<sup>18</sup> Id., *Lettera alla cugina Bice Melzi Gobio*, Palermo, 11 settembre 1860, in Ivi, p. 54.

<sup>19</sup> Id., *Lettera alla cugina Bice Melzi Gobio*, Palermo, 2 novembre 1860, in Ivi, p. 61.

ottocentesco cui egli spera di poter reagire vestendo, almeno temporaneamente, i panni del turista in cerca di pittoresco. Inutile, infatti, ribadire nuovamente che i resti di civiltà classiche (le «rovine di Segesta e Selinunte») e l'Etna «fumante» (vera e propria allegoria dell'isola) sono gli elementi più tipici della topica pittoresca sulla Sicilia, tessera di una costruzione discorsiva che lo stesso Nievo assai correttamente definisce «paesi ideali». Nel momento in cui, dunque, il nostro si trova coinvolto nelle complesse pratiche amministrative di una regione formalmente “liberata”, ciò che lo sconvolge è il sempre più forte senso di estraneità a quei luoghi, un'alterità che prova a esprimere attraverso la splendida metafora pneumatica e che spicca perché non aderente alla dimensione pittoresca che la mente aveva imparato ad attribuire a luoghi e popoli sconosciuti.

Anche Nievo, dunque, sembra possedere quell'ambigua e contraddittoria idea di Sud che Moe ha definito «categoria della cultura europea»<sup>20</sup>, e in una lettera alla madre del giugno 1860 confermerà come tale categoria dell'immaginario, tutt'altro che declinazione soggettiva, fosse parte integrante di una precisa pratica culturale, di un processo di formazione della coscienza geografica collettiva fatto di letture (narrativa, riviste, illustrazioni, guide turistiche, editori specializzati) e di immaginazione, ma anche di viaggi (progettati e solo talvolta compiuti) nelle zone più pittoresche della penisola:

Mamma mia... Ti ricordi del viaggio in Sicilia tante volte da me progettato? Eccolo finalmente in azione, più pittoresco di quanto avrei sperato. Palermo, con un po' di caldo in più, è negli usi, nella società, nei pettegolezzi, una fotografia di Venezia. Ti ricordi delle commedie palermitane di Goldoni, di Donna Beatrice, del Marchese di Castel d'oro, ecc.? Or bene: quella società è ancor viva, grazie alla preziosa facoltà conservatrice dei governanti Napoletani. Qui si vive in pieno seicento, col barocchismo, le raffinatezze e l'ignoranza di allora<sup>21</sup>.

Dunque Nievo partecipa alla campagna di Sicilia con uno schema culturale ben preciso, ha letto, progettato e studiato a proposito di Mezzogiorno e tale bagaglio discorsivo è il filtro

---

<sup>20</sup> «Tali immagini del Sud erano già state prodotte in un più ampio contesto storico e geografico, modellato in particolare dall'accentuarsi dell'eurocentrismo occidentale a partire dalla seconda metà del diciottesimo secolo. Fu intorno al 1750 che il Sud venne bollato come arretrato rispetto a quelle nazioni europee che erano sempre più considerate come guide nella marcia per il progresso [...]. Emerse sia una nuova percezione della distanza del Sud dalla civiltà europea occidentale, sia della sua posizione “liminare” rispetto all'Africa e all'Oriente. Soprattutto viaggiatori stranieri, ma anche autori meridionali, denunciarono la barbarie della vita nell'Italia del Sud; anche se, parallelamente, si svilupparono nuovi e più positivi modi di valutare il Sud. L'ascesa della civiltà borghese nell'Europa occidentale, mentre sottolineava la barbarie delle altre parti del continente e del resto del mondo, generava pure un interesse nuovo per quelle aree e quei popoli tanto arretrati. Viaggiatori e artisti si volgevano al Sud in cerca di un universo più “naturale” e incontaminato e, in una parola, in cerca del “pittoresco”. A partire dalla fine del diciottesimo secolo, il pittoresco diviene la lente principale attraverso la quale il Sud è visto come oggetto di interesse e fonte di piacere per l'osservatore civilizzato. Fu così che il Sud fu identificato da una parte con l'“Africa” e dall'altra con una “terra vergine”, divenendo un serbatoio di residui feudali, pigrizia e squallore da un lato, di contadini pittoreschi, tradizioni popolari ed esotismo dall'altro», (N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., pp. 16-17).

<sup>21</sup> I. Nievo, *Lettera alla madre Adele Marin Nievo*, Palermo, 24 giugno 1860, in Id., *Impressioni di Sicilia*, cit., p. 37.

attraverso cui comprendere ciò che accade nell'«isola dei barbari»<sup>22</sup>, davanti a siciliani che «son tutti femmine; hanno la passione del tumulto e della comparsa; e i disagi e i pericoli li trovano assai meno pronti delle parate e delle feste»<sup>23</sup>, «briganti emeriti che fanno la guerra al governo per poterla fare ai proprietari»<sup>24</sup>, «gelosi come gli avari; non abbandonano mai le loro donne per un'ottima ragione che non si può dire»<sup>25</sup>.

Rimane da verificare la reazione dello scrittore davanti alle bellezze campane, per comprendere se anche durante il soggiorno napoletano del febbraio 1861 siano emersi quei processi culturali che abbiamo osservato nelle lettere sulla Sicilia. In Campania Nievo visitò certamente il Vesuvio e la città di Pompei, come possiamo ricostruire da una lettera alla cugina del 2 febbraio:

Qui si fa bella vita – Poco da fare, molto da godere, tutto da vedere – Ieri fummo a Pompei in graziosissima compagnia e ci siamo ben divertiti – Ma la dimora di sei ore in una città di morti è ben poca cosa – bisognerebbe fermarvisi una settimana – tornar indietro di venti secoli – Far colazione con Sallustio, desinare con Pansa, godere di un combattimento di fiere nell'anfiteatro, e finire la prima giornata con una festa da ballo nella magnifica casa di Diomede [...]. Ma se avessi veduto che terra e che cielo! – L'aria poi che si respirava superava in fragranza in soavità tutte le immaginazioni – Domani spero che saliremo sul Vesuvio a farci abbruciar le suole dalla lava [...]. Non ti nascondo peraltro che sia effetto del clima o del sole o di altro, tutte queste belle cose m'inchinano alla melanconia e che era ben più allegro a Milano mangiando una cotolettina al Cova o disputando coll'inesauribile Donna Catterina – Forse il passato ha troppa parte nelle cose che qui si ammirano trasportandoci la mente traverso a ceneri secolari e ad ombre favolose ci rende mesti e romantici come gli spettri di Amleto – Ti accorgi che vo diventando tronfio come un Napoletano!? – Converterà che mi moderi per non far trista figura al mio ritorno fra voi<sup>26</sup>.

Nella percezione dello scrittore, Napoli e la Campania sembrano sempre più fuori dal presente storico e se la Sicilia è stata paesaggio teocriteo, medioevo saraceno e barocco seicentesco, il Meridione tutto finisce per essere accomunato in un passato privo di determinazioni, stimolo per le inquiete proiezioni mentali della cultura occidentale, mai veramente partecipe alle sorti della campagna in corso perché destinato a interpretare ruoli subalterni nel palcoscenico tutto mentale della Magna Grecia. Forse per tale ragione, ogni volta che un meridionale rifiuta di recitare il copione che altrove hanno scritto, svanisce l'effetto rigenerante del pittoresco e una sensazione di disgusto cela a stento l'impianto generale dell'adesione ideologica a quella che è pur sempre una campagna militare:

Che gente! È proprio vero che le cose vanno vedute alla lontana per farsene una giusta idea – ed io che essendo in Lombardia dava tanto sui corni ai nostri materiali e burrascosi Lombardacci, qui trovo invece che meritano uno per uno la corona civica. Sarà forse colpa del Borbone o del diavolo

<sup>22</sup> Id., *Lettera alla cugina Bice Melzi Gobio*, Palermo, 19 febbraio 1861, in Ivi, p. 84.

<sup>23</sup> Id., *Lettera alla madre Adele Marin Nievo*, Palermo, 1 luglio 1860, in Ivi, p. 43.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Id., *Lettera alla cugina Bice Melzi Gobio*, Palermo, 11 novembre 1860, in Ivi, p. 65.

<sup>26</sup> Id., *Lettera alla cugina Bice Melzi Gobio*, Napoli, 2 febbraio 1861, in Ivi, pp. 75-76.

ma non si può campare un giorno in Sicilia senza mandar a quel paese la razza umana e chi le somiglia! Miracolo e fortuna che tanto senno rimase loro da grattarsi la rogna peggiore e aiutar noi che venivamo a guarirla! Così spero che miglioreranno, e quel lucido intervallo passato ci deve dare qualche lusinga a crederlo. Imposte e leva, leva ed imposte – questo è il miglior mezzo d'educazione<sup>27</sup>.

Dunque già in Nievo la metafora medica<sup>28</sup> esprime al meglio il senso di un rapporto complesso tra Nord e Sud d'Italia, una relazione che entra nel vivo della dialettica risorgimentale tra classi dominanti e masse popolari, con una declinazione geopolitica assai vicina alla definizione di Questione Meridionale che in seguito darà Antonio Gramsci<sup>29</sup>. Oscillando tra fruizione estetica e amministrazione politica, topica pittoresca e nostalgia della civiltà settentrionale, l'opera di Nievo sembra vivere in maniera emblematica la contraddizione di relazioni estremamente asimmetriche e sviluppare nella scrittura strategie di rappresentazione affini alle logiche di dominio cui fa riferimento il paradigma orientalista di Said<sup>30</sup>. Per concludere, la migliore sintesi sull'esperienza che il garibaldino Nievo ebbe del Sud sembra essere quella di Sergio Romagnoli:

Alla soglia prima dell'unificazione nazionale, di fronte all'incontro con un popolo e con un paese nuovi da lungo tempo desiderati non più con la curiosità dotta e con l'archeologia appassionata dei viaggiatori, non più con l'autorizzazione winckelmanniana e con lo slancio vitale di un Goethe o di un Seume, ma agognati come necessario completamento della propria dignità di cittadino italiano ed europeo, il Nievo, anziché esultare, come gli era accaduto a Calatafimi, rimane quasi attonito. La distanza lo insidia, la diversità lo inquieta, non ritrova nel paesaggio i colori e le forme della piccola patria padana. Egli si propone, dunque, di ripercorrere le tappe dei predecessori, non foss'altro per un recupero del grand tour o, per essere fedele ai tempi, progetta di far del turismo all'inglese, cioè nel modo peggiore per conoscere veramente un paese e la gente e per affratellarvisi. L'incomprensione tra il Nord e il Sud, che tanto logorò gli entusiasmi delle generazioni postrisorgimentali, era, dunque, già qui onestamente confessata da uno dei più limpidi fautori dell'unità italiana<sup>31</sup>.

### 2.1.2 All'incrocio di due estetiche: il Mezzogiorno paradossale di Giuseppe Bandi

L'opera del toscano Giuseppe Bandi può rappresentare un tassello importante per il

---

<sup>27</sup> Id., *Lettera ad Andrea Cassa*, Palermo, 5 dicembre 1860, in Ivi, pp. 72-73.

<sup>28</sup> Sulla centralità della metafora medica nei processi di orientalizzazione del Mezzogiorno italiano cfr. N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., pp. 159-182.

<sup>29</sup> A tal proposito cfr. A. Gramsci, *La questione meridionale*, Editori Riuniti, Roma 1991 e E. W. Said, *Cultura e imperialismo*, cit., pp. 74-75.

<sup>30</sup> «L'orientale arabo è l'impossibile creatura che l'energia libidica spinge a parossismi di sovraccitazione, e nello stesso tempo è un pupazzo sulla scena del mondo, che osserva con occhi vuoti il paesaggio della modernità senza riuscire a comprenderlo né a rispondervi adeguatamente», (Id., *Orientalismo*, cit., p. 310).

<sup>31</sup> S. Romagnoli, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda. Réveries e realtà*, in *Storia d'Italia. Annali V: Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Einaudi, Torino 1982, p. 484.



ragionamento che si sta conducendo in questo lavoro, consentendoci alcuni scarti di prospettiva parecchio interessanti proprio nell'ottica dell'identificazione e dello studio delle rappresentazioni letterarie del Mezzogiorno. Attraversando le pagine di un testo come *I Mille*, possiamo infatti compiere degli spostamenti rispetto a quelle che erano le coordinate spaziotemporali di Nievo, muovendoci in avanti nel tempo<sup>32</sup> e compiendo uno slittamento verso quello sguardo toscano che tanto peso ha avuto nella formulazione dell'identità geografica e culturale del Sud d'Italia. Se alla Toscana va in qualche modo riconosciuto il ruolo di vero e proprio centro propulsore delle immagini più cupe di un Mezzogiorno irriducibilmente *otherness* – si pensi ancora una volta alle inchieste di Franchetti e Sonnino, e a quell'«inverted mirror image»<sup>33</sup> del capitalismo mezzadrile toscano<sup>34</sup> cui faceva riferimento John Dickie –; lo slittamento verso gli anni Ottanta dell'Ottocento ci porta a fare i conti con la questione della riscrittura memoriale dell'esperienza vissuta cui si faceva riferimento in apertura di questo paragrafo. Sui rischi di una tale sfasatura narrativa prova a metterci in guardia ancora Romagnoli, indicando le contraddizioni che possono derivare dalla posizione di «evocatori di episodi [...] da contemplare in quanto momenti eroici e da elevare in una zona epica, distaccata dalla storia [...], in un'aria d'eccezione, di miracolo»<sup>35</sup> che la maggior parte di questi scrittori assunse, i più eternamente e fedelmente «innamorati di quel momento della loro gioventù [...], quel dolce incantesimo [...] rievocazione di un tempo perduto»<sup>36</sup>. Nell'analizzare le strategie retoriche attraverso le quali Bandi ha rappresentato le regioni meridionali del paese, dobbiamo dunque tenere presente che le pagine che stiamo leggendo sono una rielaborazione postuma dell'esperienza vissuta e che gli aneddoti, gli scorci paesaggistici e i vari bozzetti sono l'esito di un lungo processo mentale, processo che si è inevitabilmente nutrito di un ventennio di rappresentazioni geoculturali di quei luoghi e di quegli eventi – a cominciare dai dibattiti parlamentari, dalle opere di Villari e dalle inchieste di Jacini, Franchetti e Sonnino – e che non può non avere il gusto agrodolce della malinconia.

Per non attardarci ulteriormente, è tuttavia utile cominciare ad addentrarci tra le pagine de *I Mille* e soffermarci sulle primissime righe del testo, focalizzandoci cioè sulle proemiali dichiarazioni di poetica dello scrittore toscano:

---

<sup>32</sup> L'opera viene pubblicata nel 1886 sul «Messaggero» di Roma e sul «Telegrafo» livornese; nel 1902 vedrà invece la luce l'edizione in volume.

<sup>33</sup> J. Dickie, *Darkest Italy*, cit., p. 65.

<sup>34</sup> «La campagna era popolata da qualche brigatella di contadini, che lavoravano pei campi, né si vedeva alcuna casa, essendo uso in que' luoghi che i campagnuoli abitino, per lo più, raccolti nei borghi e nei villaggi, anzi che nei poderi isolati, come è costume tra noi», (G. Bandi, *I Mille*, Parenti, Firenze 1955, p. 145).

<sup>35</sup> S. Romagnoli, *Narratori e prosatori del Romanticismo*, cit., p. 456.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 458-459.

Vuoi tu, dunque, amico caro, ch'io ti racconti quel che videro i miei occhi ed udirono i miei orecchi nell'avventurosa corsa che facemmo da Genova a Marsala ne' primi giorni del maggio 1860 quando saltò in testa a Garibaldi il ticchio di fare quella che parve da principio *una gran pazzia*, e fu giudicata di poi opera egregia e principalissima tra le sue più belle? Io, pel bene che ti voglio, non ho il cuore di risponderti: no; ma t'ammonisco di non pretendere da me più che non possa darti un modesto gregario di quella schiera; il quale [...] potrà raccontarti qualche coserella, che non si trova nelle moltissime storie che de' suoi casi si scrissero e si scrivono oggi più che mai [...]. Faccio proposito di non raccontare se non quello che vidi ed udii; e tu capirai bene che io non potevo aver occhi ed orecchi per vedere ed udire tutto. Ma sii certo che io non aggiungerò una frangia alla nuda e santa verità<sup>37</sup>.

Dunque, in apertura d'opera, il lettore (più volte chiamato in causa attraverso il pronome personale *tu*) viene rassicurato sulla veridicità di quanto si appresta a leggere e lo scrittore sembra puntare moltissimo sull'umiltà, raccontando solo ciò che ha direttamente esperito e proponendosi di non ricorrere a invenzioni o abbellimenti di sorta («non aggiungerò una frangia»). Consapevole delle responsabilità che attendono chi scrive di eventi del passato («moltissime storie che de' suoi casi si scrissero e si scrivono oggi più che mai»), la cornice che costruisce Bandi è dunque quella di un'informale ma attendibilissima chiacchierata, uno scambio d'informazioni serio ma non serio tra persone che godono della reciproca fiducia: un narratore autorevole e legittimato a scrivere perché ha preso parte ai fatti narrati, un lettore scaltro che preferisce la verità alle sofisticazioni della scrittura. Proprio a partire da tali premesse, è di grandissimo interesse verificare attraverso quali griglie estetiche e culturali viene rappresentata la realtà meridionale e, in particolare, quella Sicilia che occupa più dei due terzi dell'opera.

Un primo nucleo discorsivo che è opportuno porre in evidenza, tra i tanti che attraversano un testo complesso e tutt'altro che breve, è quello delle relazioni tra lo scrittore e i meridionali, passando in rassegna alcuni dei luoghi testuali in cui Bandi prova a descrivere il turbamento e le ambigue sensazioni che derivano dall'improvviso rapporto con l'inconsueto e il differente delle popolazioni locali. Ciò che possiamo notare fin dall'inizio è che lo scrittore sembra avere una qualche consapevolezza che la propria posizione di settentrionale colto finisca per assomigliare (forse) pericolosamente a quella degli esploratori europei entrati in contatto con i popoli primitivi di altri continenti. A proposito degli abitanti di Salemi, ad esempio, egli descrive le reazioni nate dal confronto inevitabile con l'alterità, ricorrendo a un sistema metaforico evidentemente mutuato dal discorso coloniale delle esplorazioni:

Questi s'affollavano intorno a noi e guardavano con occhi di meraviglia le nostre armi e specialmente le rivoltelle, delle quali volevano esaminare i congegni, parendo loro stupendissima cosa che una sola canna potesse esplodere sei colpi [...]. Nel vedere quella gran curiosità de' villani, io rammentavo i racconti di que' viaggiatori, che ci dipinsero i selvaggi, stupiti e trasecolati

---

<sup>37</sup> G. Bandi, *I Mille*, cit., p. 3.

dinanzi a' coltelli e ai fucili e ai gingilli di vetro, che loro si mostravano per allettarli, e ne facevano gran festa<sup>38</sup>.

Tale raffigurazione non è affatto episodica nell'economia delle strategie retoriche del testo, al contrario essa sovviene alla mente dello scrittore ogni qual volta questi deve giocoforza tematizzare il rapporto tra l'originario nucleo delle camicie rosse – ché diverso è lo statuto del meridionale arruolatosi tra le fila dei garibaldini – e gli abitanti del Mezzogiorno. Proprio i siciliani appena arruolatisi tra i rivoltosi vengono così descritti appena poche pagine dopo:

Trovandomi in mezzo a quei beduini [...], m'accorsi che guardavano con vogliossissimi occhioni il *revolver* che luccicava al mio fianco, libero dalla fodera [...]. Quei villici curiosi mi si affollarono intorno; e alle guardate che davano, m'accorsi che morivano dalla voglia di veder da vicino il *revolver* e di sapere come lavorasse quel miracoloso ordigno. Bramoso di godermi la loro meraviglia, come Leonardo da Vinci (scusate il paragone) si smammolava contemplando le bocche aperte e gli spalancati occhioni de' contadini, attoniti nel veder volare gli uccelli di legno e i dragoni di fil di ferro, impugnai il *revolver* e mi posi a descriverlo col tono che usano i cerretani quando spiegano il mondo nuovo. I miei uditori erano tutti in visibilio, ed uno tra loro [...], in sua africanissima lingua: «Bella cosa, bella cosa!»<sup>39</sup>.

Per i meridionali, dunque, arruolarsi e prendere parte ai rischi che la spedizione comporta non è elemento di un'automatica emancipazione da uno schema di orientalizzazione dell'alterità («quei beduini»; il superlativo di «africanissima lingua») che lo scrittore reca con sé già prima dello sbarco in Sicilia<sup>40</sup>. Al contrario, il confronto con una realtà geografica e sociale molto diversa dalla Toscana sembra evocare le fascinazioni di un'eurocentrica volontà di potenza, al punto da bramare lo stupore indigeno e monumentalizzare la propria posizione di settentrionale 'civilizzato', innalzandola al livello dei grandi geni della storia italiana (non a caso rappresentati dal toscano Leonardo da Vinci).

A più di vent'anni dagli eventi, l'autore sembra però avvertire il rischio che all'epica garibaldina possa sovrapporsi uno schema narrativo di tipo coloniale e per tale ragione elabora una strategia retorica che mira a salvaguardare i caratteri libertari di quelle campagne militari. Ciò passa attraverso molteplici nuclei discorsivi, a cominciare dallo smussamento

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 152.

<sup>39</sup> Ivi, p. 160.

<sup>40</sup> In questo senso – vagliando le pagine che precedono lo sbarco a Marsala – varranno tanto le attese, tutte connotate in senso romantico, giovanilistico e avventuroso, di ciò che la spedizione rappresenterà per i volontari garibaldini, quanto il ricorso a schemi culturali mutuati da quella tradizione discorsiva su cui si è riflettuto nel primo capitolo di questo lavoro, vere e proprie lenti attraverso cui Bandi guarda al Mezzogiorno ben prima di esperirne i caratteri più peculiari. A dimostrazione di come non sia sempre possibile isolare i diversi vettori discorsivi sul Sud d'Italia, possiamo considerare le seguenti parole esemplificative di entrambi gli approcci: «se quel numero parve allora magnifico ai più fiduciosi, e specialmente al La Masa e agli altri siciliani, che, a traverso le illusioni del desiderio, vedevano l'isola tutta in fuoco e fiamme, i fatti che di poi avvennero mostrarono a chiare note quanto s'ingannassero [...]. Avevano trascorso la notte cantando allegre canzoni, e s'eran fatto sicuro un glorioso viaggio all'isola de' vespri, abbellito da tutta la poesia, che danza pel capo alla gioventù», (Ivi, pp. 15-19).

degli elementi più autoritari della spedizione:

Garibaldi non mi lasciò finire [...] – Trascinateli lontano da me, e fucilateli come tanti cani [...]. Non sapevo come avrei fatto ad eseguir quell'ordine trattandosi di tanta gente, pure ordinai *fianco destro* alle due compagnie, e feci marciare in mezzo alle file i dannati, che cominciavano a piangere e raccomandarsi *in visceribus*. Sapevo bene che Garibaldi non era uomo da imitare le feroci *giustizie* degl'inglesi nelle Indie [...]. Seguitai [...] finché la voce del generale non mi chiamò. – Non li fate fucilare, ve'. – mi gridò il generale. – Strapazzateli ben bene, e consegnateli alla guardia del campo<sup>41</sup>.

La figura di Garibaldi viene in ogni modo accreditata come autorevole – ma mai autoritario – centro nevralgico dell'intera spedizione e non si contano le volte in cui il generale è rappresentato come stratega o in guisa d'esploratore: egli è l'unico che dall'alto osserva i luoghi con occhio militare («da quell'altura, Garibaldi specolò per ampio tratto tutto il paese designando *in primis* il luogo per gli avamposti»<sup>42</sup>), utilizza il cannocchiale («su in cima alla torre, intento a specolare col suo gran cannocchiale le sottoposte vallate»<sup>43</sup>) e consulta le carte geografiche («pose gli occhi sopra una gran carta della Sicilia»<sup>44</sup>; «stava guardando una gran carta geografica»<sup>45</sup>), proponendosi come mediatore tra la geografia di un territorio e la dimensione astratta della scienza cartografica, svelando la dinamica di potere che si cela dietro la possibilità di conoscere una realtà geografica 'altra'. A completare il ridimensionamento retorico-discorsivo cui lavora Bandi sta la fitta trama delle definizioni di quella spedizione che è tema e, insieme, giustificazione della narrazione: un'omogenea topica di nomenclature giocata sulla sottile variazione, una lunga serie che va dalla «romanzesca passeggiata in Sicilia»<sup>46</sup> a più esplicite dichiarazioni d'intenti («proposito di liberare la Sicilia»<sup>47</sup>), un divenire fatto di obiettivi raggiunti (dall'iniziale «guerra delle Due Sicilie»<sup>48</sup> all'orgogliosa voglia «che le Due Sicilie fossero liberate per opera delle camicie rosse»<sup>49</sup>), in un quadro nobilitato dall'ennesimo ricorso alle epopee classiche («ambir la gloria di mutarsi in argonauta»<sup>50</sup>).

A questo punto, constatato che l'incontro tra il nucleo originario dei *Mille* e le popolazioni meridionali d'Italia ha tutti i caratteri di un confronto tra civilizzatori e popoli primitivi extraeuropei, evitato che i tratti più politicamente compromettenti di tale rivelazione potessero

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 283.

<sup>42</sup> Ivi, p. 107.

<sup>43</sup> Ivi, p. 149.

<sup>44</sup> Ivi, p. 17.

<sup>45</sup> Ivi, p. 163.

<sup>46</sup> Ivi, p. 9.

<sup>47</sup> Ivi, p. 123.

<sup>48</sup> Ivi, p. 354.

<sup>49</sup> Ivi, p. 365.

<sup>50</sup> Ivi, p. 159.

essere considerati responsabilità dei garibaldini stessi, non resta a Bandi che indicare la vera causa di un rapporto così profondamente asimmetrico nei meridionali stessi, relegati al ruolo di polo negativo del binomio in questione. Se guardiamo alle pagine conclusive dell'opera, infatti, non avremo difficoltà a reperire esplicite tracce della tesi che lo scrittore toscano sviluppa in merito alla non piena riuscita del progetto garibaldino:

Ora, io credo potere asserire che se Garibaldi avesse potuto mantenere ed aver seco l'esercito napoletano, e se le popolazioni del regno gli si fossero mostrate tanto propense ai fatti, quanto prodighe furono di parola e d'evviva e di feste, non sarebbe bastata la scaltrezza del conte di Cavour, a trattenerlo sul Volturno, come non bastò a fermarlo allo stretto di Messina<sup>51</sup>.

Una conclusione che attribuisce alla mutevole esteriorità e al servilismo opportunistico delle popolazioni del Sud d'Italia le responsabilità del fallimento politico del progetto di Garibaldi, può facilmente passare al lettore (centro-settentrionale) perché raccoglie e tesauroizza le strategie retoriche attraverso le quali per oltre quattrocento pagine è stato rappresentato l'elemento della meridionalità. L'intero tessuto discorsivo parte dall'assunto che da una parte c'è un *noi* e dall'altra un *qui/loro*: non c'è una sola pagina de *I Mille* in cui il clima e il paesaggio<sup>52</sup> del Mezzogiorno non siano definiti esotici («caldo africano»<sup>53</sup>), talvolta diversi («faceva caldo in quel giorno, come tra noi suol essere in agosto, ed era un caldo afoso»<sup>54</sup>), talaltra edenici («un paese ricco di vegetazione e sorridente»<sup>55</sup>); letti attraverso paradigmi culturalizzati di tipo folkloristico («dalle finestre piovevano fiori e ramoscelli di lauro, le donne agitavano i fazzoletti, e ci salutavano con affetto indicibile»<sup>56</sup>), pittoresco<sup>57</sup> (le numerosissime siepi di fichi d'India, piante d'Aloe e agavi) e classicista<sup>58</sup> («una frotta di

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 429.

<sup>52</sup> La cui funzione è importante nonostante Mariani sottolinei, assai giustamente, che in Bandi «il paesaggio ha un ruolo minore; lo scrittore è come affascinato dalle cose, dalle persone, dai luoghi: la bellezza della natura lo colpisce ma gli si identifica subito col pensiero della miracolosa avventura che si accinge a correre», (*Antologia di scrittori garibaldini*, cit., p. 18).

<sup>53</sup> G. Bandi, *I Mille*, cit., p. 137.

<sup>54</sup> Ivi, p. 134.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Ivi, p. 341.

<sup>57</sup> «Procedevamo per luoghi amenissimi, ed avevamo sotto gli occhi la *Conca d'oro*, come si chiama, con poetico linguaggio, la vallata dove siede Palermo. A destra e a sinistra, boschi d'ulivi e d'aranci e di cedri, e spalliere di fichi d'India, tra cui biancheggiavano casette, e pittoreschi conventi, che parean castelli; in fondo, la città, distesa sulla spiaggia a semicerchio, e poi, da un lato il monte Pellegrino, dirupato e rossastro, e dall'altro, il mare azzurro, pieno di navi da guerra di tutte le nazioni. Era uno spettacolo che avrebbe strappato alle labbra di un poeta un cantico sublime di ammirazione; noi, poveri diavoli, pieni di poesia nel cuore, ma impotenti a ridire ciò che il cuore sentiva, non sapemmo fare altro se non stendere le braccia verso la Conca d'oro e gridare con le lacrime agli occhi: "Palermo! Palermo!"», (Ivi, p. 214).

<sup>58</sup> Pur all'approssimarsi della battaglia, Bandi coglie l'occasione per un interessante aneddoto di onomastica pittoresca: «i siciliani ci dissero chiamarsi quel poggio *Pianto Romano*, in memoria d'una gran batosta colà toccata, dai romani, dai soldati di Segesta, le cui rovine eran poco lontane da noi, tanto che si potea distinguere a occhio nudo l'antico tempio famoso, che sorge quasi intiero in mezzo alle vigne», (Ivi, p. 178).

delfini [...] greggia di Nettuno»<sup>59</sup>; «Trasibulo ed Arato non furono per certo, né più audaci né più magnanimi»<sup>60</sup>; «ero precipitato giù nel grembo di Teti»<sup>61</sup>) o connotati come extraeuropei («sciocco, caldo e soffocante come il vento del deserto»<sup>62</sup>). In ogni episodio il contributo dei meridionali è sminuito («invano, alcuni siciliani proposero al generale di virar di bordo [...]. Egli li respinse con un *no!*»<sup>63</sup>; «si sarebbe detto che quella gente còlta così per sorpresa, non avesse capito un acca del grande avvenimento che si compiva in quel giorno»<sup>64</sup>), quando non ridicolizzato<sup>65</sup>. La quasi totalità degli aneddoti riguardanti siciliani, calabresi e campani ruota intorno ai concetti di superstizione<sup>66</sup> («gente superstiziosa e cieca»<sup>67</sup>), paganesimo («gli insorti siciliani avevano appiccicate sul calcio dei fucili le immagini di Santa Rosalia»<sup>68</sup>), passionalità irrazionale («la moglie [...], gridando come un'aquila [...] indiavolata»<sup>69</sup>), opportunismo («a sentir discorrere, pareva avessero in corpo il diavolo, fatte appena poche miglia, sparirono dalle nostre fila, rubandoci i fucili»<sup>70</sup>), sensualità («bruna, adusta [...], aveva una strana espressione di sfacciataggine e di furberia»<sup>71</sup>), malafede («petti vulcanici [...], ma bene a temersi che tra [...] quella folla di gente innamorata e festante non guizzasse insidiosa la lama di un pugnale»<sup>72</sup>), codardia («alla prima ombra d'un mutamento di fortuna ci avrebbero piantati in asso»<sup>73</sup>), comicità («pareva costui un tonno, tanto era corto e panciuto, ed aveva la faccia di cuor contento [...], un vero carnevale a sentirlo»<sup>74</sup>) e alterità («il barone e i suoi arabi»<sup>75</sup>; «all'usanza de' Parti»<sup>76</sup>; «parve che tutta Sicilia corresse alla metropoli come i

<sup>59</sup> Ivi, p. 84.

<sup>60</sup> Ivi, p. 122.

<sup>61</sup> Ivi, p. 341.

<sup>62</sup> Ivi, p. 340.

<sup>63</sup> Ivi, p. 90.

<sup>64</sup> Ivi, p. 100.

<sup>65</sup> A proposito dell'identificazione tra il carattere irascibile e volubile dei meridionali e le caratteristiche orografiche del Sud d'Italia, i cui due grandi vulcani si mutano sempre più in metonimia connotata in senso orientalizzante, a Fra Pantaleo viene fatto dire: «su, in nome di Dio su dal monte e dal piano sorgete, o siciliani, e piombate sugli oppressori, come le lave dei vostri vulcani», (Ivi, p. 211).

<sup>66</sup> «Udendo discorrere di uno sbarco immediato, parecchi siciliani autorevoli e spiccioli, rammentarono che quel giorno era giorno di venerdì, e cominciarono a taroccare, lagnandosi che un'impresa tanto audace com'era quella della liberazione dell'isola, s'avesse a inaugurare in un giorno, nel quale è destino che tutte le ciambelle riescano senza buco. Ai siciliani fecero tosto eco diversi napolitani e calabresi, egualmente superstiziosi e taccagli; sicché in un attimo il generale si trovò in mezzo a una folla di piagnoni, che per il bene suo e di tutti lo scongiurarono caldamente, e poco meno che con le lagrime, a guardarsi dalla *jettatura* del venerdì. Garibaldi sulle prime sorrise, ma poi vedendo costoro incaponirsi nello sciocco pregiudizio [...] gridò [...]. E noi altri che non credevamo nella *jettatura*, ci mettemmo a ridere a più non posso, a dar la baia ai piagnoni», (Ivi, pp. 87-88).

<sup>67</sup> Ivi, p. 148.

<sup>68</sup> Ivi, p. 215.

<sup>69</sup> Ivi, p. 103.

<sup>70</sup> Ivi, p. 126.

<sup>71</sup> Ivi, p. 264.

<sup>72</sup> Ivi, p. 245.

<sup>73</sup> Ivi, p. 226.

<sup>74</sup> Ivi, p. 92.

<sup>75</sup> Ivi, p. 141.

<sup>76</sup> Ivi, p. 185.

turchi alla santa Mecca»<sup>77</sup>). Perfino il naturale trauma linguistico, inevitabile in dinamiche di confronto/scontro tra popolazioni e culture differenti diventa terreno sul quale giocare una superiorità data per assodata («in mezzo alle varie, se non orribili, favelle»<sup>78</sup>) proprio a partire dal ricorso agli schemi esotizzanti («barbuta linguaggio»<sup>79</sup>) e orientalizzanti («la sua lingua pareva alle mie orecchie poco meno che turca»<sup>80</sup>).

Volendo scegliere, tra gli innumerevoli esempi possibili, quelli che si presentano come i due archetipi rappresentativi dell'alterità orientalizzata del Sud, possiamo identificare nel ragazzo qualunque Nino Marchese e nel garibaldino illustre Enrico Cosenz due figure di meridionali che, pur ai poli di una pratica discorsiva assai articolata, si fanno opposti paradigmi della concettualizzazione del Sud d'Italia formulata da Bandi. Il primo – più volte definito il “mio” Nino Marchese – è un diciassettenne di Castelvetrano che lo scrittore vuole educare come proprio aiutante; nello scambio di battute tra i due è possibile identificare tutti i tratti ambigui e negativi che caratterizzano i siciliani nel testo e, contemporaneamente, intravedere in essi la legittimazione di un rapporto inevitabilmente asimmetrico e gerarchizzato:

- Quanti anni hai?
- Diciassette, eccellenza.
- Non mi dir mai eccellenza, perché da noi sono eccellenze gli asini. Dimmi piuttosto se vuoi star con me, e io ti vorrò bene, e se sarai fidato e coraggioso ti regalerò un *revolver* come questo e più bello ancora. Nino Marchese fece della grande allegrezza, due o tre salti. Io lo condussi meco in casa Torrealta, mutai il suo berretto a borsa di cotone nero in un berretto rosso alla turca, gli posi indosso una camicia rossa, e gl'infilzai alla cintola il mio pugnale, e gli dissi:
- Qui mangerai e berrai; abbi occhio al mio cavallo, e non allontanarti, perché da un momento all'altro potrei aver bisogno di te. Nino voleva baciarmi la mano, ma io gli misurai un gran ceffone, e gli feci intendere che da allora in poi doveva aver quello strano modo di salutare i superiori in conto d'una laidissima civiltà [...]. Fra poche pagine vedranno i lettori come io m'ingannassi<sup>81</sup>.

Un rapporto nato, vissuto, cullato nella memoria, rappresentato e consegnato ai lettori all'interno di evidenti schemi discorsivi di tipo coloniale, non può che concludersi – come la chiosa *feuilletonistica* ben anticipa – confermando la bontà del Bandi e ribadendo (se mai fosse necessaria) la primitiva malafede dei siciliani:

- Eccellenza! – diceva tristo, singhiozzando o facendo vista di singhiozzare. – Povera eccellenza!
- Eccellenza un corno! – risposi tutto invelenito. – Fu quello il bel servizio che mi facesti, scannapagnotte senza fede, lasciandomi lì di botto e fuggendo come il più consacrato vigliacco?... Fu quello il gran bene che dicevi di volermi? Vedi come son concio, e tu dove sei stato mentre io ti cercavo e t'aspettavo, come s'aspetta un amico?...

---

<sup>77</sup> Ivi, p. 209.

<sup>78</sup> Ivi, p. 75.

<sup>79</sup> Ivi, p. 136.

<sup>80</sup> Ivi, p. 176.

<sup>81</sup> Ivi, p. 161.

– Ah! Eccellenza, – soggiungeva il poltrone, fingendo di piangere sempre più forte – *u frate meo* era morto nella battaglia, e io me lo caricai sulle spalle e lo trassi a casa per tante miglia...  
E io l'interruppi con una gran risata, dicendogli se mi teneva per così menno da credere che un suo pari potesse portar di peso un cadavere per tante miglia. – Vanne al diavolo, – concludevo – e rendimi almeno il mio pugnale...  
Nino Marchese alzò gli occhi al cielo, giurando che il pugnale glielo avean rubato; e poscia, quasi per attenuare il danno, mi pose accanto (indovinate, o lettori) mi pose accanto un mazzo di asparagi selvatici<sup>82</sup>.

Il quadro è quello di un esploratore che vede frustrati i propri tentativi di 'condividere', in uno schema che non mette in discussione i rapporti di forza, la propria civiltà superiore e di un novello *Venerdì* siciliano incapace di farsi europeo; tra ipocrisie, incomprensioni e subalternità che segneranno a lungo la futura storia italiana.

Al polo opposto, per caratteri intrinseci alla rappresentazione e per finalità retoriche dell'episodio, sta il ritratto del garibaldino Cosenz, figura di singolare uomo del Sud cui spetta – nell'economia del testo – il compito di sottolineare ancora una volta (forse suo malgrado) i caratteri essenzializzati dei meridionali. Con un vero e proprio ritratto in negativo, Bandi ripropone la sintesi della sconvolgente alterità del Mezzogiorno italiano attraverso la negazione che il meridionale (*sui generis*) Cosenz incarna. Questi è infatti «uomo di pochissime parole: una vera e splendida eccezione alla regola tra gli uomini del Mezzodì. Freddo, e poco meno che impassibile nell'apparenza, animoso e caldo nei momenti del pericolo»<sup>83</sup>.

All'altezza degli anni Ottanta dell'Ottocento, dunque, il toscano Giuseppe Bandi si inserisce nel dibattito nazionale sull'identità geografica e culturale delle (ormai italiane) regioni meridionali del paese con un'opera che prova a sintetizzare tanto lo sguardo pittoresco che all'epoca dei fatti narrati – la spedizione dei Mille – si proiettava sul Sud, quanto il successivo giudizio critico che i dibattiti meridionalisti avevano iniziato a sviluppare relativamente alle responsabilità derivanti dall'amministrazione di aree arretrate ed economicamente depresse del territorio nazionale. All'incrocio tra le due estetiche dominanti, il pittoresco<sup>84</sup> e l'antipittoresco, lo scrittore toscano traccia dunque il profilo paradossale di un Mezzogiorno che si fa Italia solo negandosi, di un Sud spettatore passivo di un processo di liberazione che non mette mai in discussione lo sguardo preconetto dei 'liberatori', né la bontà del processo stesso; in questo modo si fa strada l'impossibilità di isolare i due differenti approcci estetici i quali, tutt'altro che contrapposti, cominciano a codificarsi come due poli

<sup>82</sup> Ivi, p. 206.

<sup>83</sup> Ivi, p. 412.

<sup>84</sup> È opportuno, forse, segnalare che ne *I Mille* la parola “pittoresco” (insieme a tutte le varianti della famiglia etimologica) compare ben otto volte, a indicare lo spettro assai ampio della varietà e della bellezza di elementi paesaggistici, strutture architettoniche o urbanistiche, capi d'abbigliamento, modi di essere e perfino il portamento del generale Garibaldi.



discorsivi assai più interdipendenti di quanto si possa pensare.

### 2.1.3 Un Mezzogiorno 'a distanza' e un altro 'dall'interno': Giuseppe Cesare Abba

Il piemontese Giuseppe Cesare Abba conclude nella maniera forse migliore questo breve *excursus* sul contributo che alcuni scrittori garibaldini – forse i più rappresentativi, certamente i più interessanti per il lavoro che in questa sede si sta conducendo – diedero alla formulazione di un preciso universo discorsivo sul Mezzogiorno. Il suo *Da Quarto al Volturno* sintetizza infatti al meglio quanto fin qui è emerso a proposito di Nievo e Bandi ma, nello stesso tempo, reca con sé alcuni elementi nuovi, tutti di grande importanza per lo studio delle rappresentazioni letterarie del Sud d'Italia.

In primo luogo l'origine piemontese di Abba sposta nuovamente le coordinate geografiche del luogo in cui si genera e su cui ruota lo sguardo che sarà proiettato sulle realtà meridionali, dapprima conosciute e, successivamente, descritte nel testo. Se un'osservazione di tale genere risultava assai utile per la comprensione delle strategie retoriche e rappresentative di Bandi, essendo stata la Toscana il più importante polo di elaborazione e diffusione del discorso meridionalista, tanto più sarà decisiva l'origine piemontese dell'Abba, giacché proprio i piemontesi – come visto nel primo capitolo di questo lavoro – amministrarono all'alba dell'Unità le regioni meridionali, dando vita a rappresentazioni dell'alterità funzionali alle dinamiche di governo del neonato paese. Come già per *I Mille* di Bandi, una constatazione di tale genere acquista un peso ancora maggiore se si considera che anche *Da Quarto al Volturno* è un testo dalla lunga e travagliata gestazione, 'opera la cui ultima stesura appartiene agli anni Novanta dell'Ottocento<sup>85</sup> e va collocata ben oltre l'epoca dei fatti narrati, all'altezza del momento di maggiore interesse della cultura italiana per le identità geografiche e folkloristiche del Sud d'Italia. Si aggiunga che l'opera di Abba, per spessore letterario e sapienza della costruzione retorica, è forse la più ricercata e raffinata tra quelle fin qui prese in esame, caratterizzandosi come vero e proprio scrigno di preziosi stereotipi discorsivi e celando al proprio interno – con sapiente capacità ammaliatrice – un tessuto di citazioni letterarie e colti riferimenti artistici, una trama ammiccante di *loci* testuali che da Cicerone, Virgilio, Lucano, Dante, Ariosto, Byron e Dumas giunge – con grande pertinenza testuale – al

---

<sup>85</sup> Una prima stesura dell'opera viene pubblicata nel 1880 dall'editore Zanichelli, con il titolo di *Noterelle d'uno dei Mille edite dopo vent'anni*; a questa fa seguito una seconda versione, pubblicata nel 1882 con il titolo di *Da Quarto al Faro. Noterelle di uno dei Mille edite dopo vent'anni*. Del 1891 è la versione ultima e definitiva dell'opera, intitolata *Da Quarto al Volturno. Noterelle d'uno dei Mille*.

pittore Salvator Rosa<sup>86</sup>.

Proprio da una riflessione strettamente legata alle arti figurative – tanto alle estetiche quanto alle tecniche pittoriche – sembra prendere avvio uno dei principali nuclei che costituiscono *Da Quarto al Volturno*, ovvero la tematizzazione esplicita delle differenze che intercorrono tra una visione 'a distanza' della realtà meridionale e (di contro) una visione 'dall'interno' di quegli stessi luoghi e contesti. Descrivendo Marsala, per esempio, Abba costruisce uno schema oppositivo di tipo binario, un impianto che simula la narrazione a caldo, scandita dalle diverse fasi della spedizione, e propone dapprima una più tradizionale rappresentazione della cittadina così come la si può osservare da una nave: «eccola lì Marsala, le sue mura, le sue case bianche, il verde de' suoi giardini, il bel declivio che ha dinanzi. Nel porto poco naviglio»<sup>87</sup>. A questo rasserenebo bozzetto, per certi aspetti già pittoresco, fa seguito – a distanza di appena poche righe – un giudizio differente, frutto dello sbarco a Marsala e dell'esperienza (adesso 'dall'interno') degli stessi luoghi in precedenza solo intravisti: «siedo sopra un sasso, dinanzi al fascio di armi della mia compagnia, in questa piazzetta squallida, solitaria, silenziosa»<sup>88</sup>. Ancora a Misilmeri, ripensando alle imprese fino a quel momento realizzate in Sicilia, Abba ricorre a una precisa distinzione tra visione 'a distanza' e visione 'dall'interno', finendo per riflettere sul ventaglio dei possibili approcci ai luoghi che si stanno rappresentando:

Uno squillo di tromba fece saltar fuori da ogni banda i nostri, dispersi per le case; ci mettemmo in marcia e si venne qui. Si vede a destra un formicolio di gente: sono le squadre di La Masa. A dar un'occhiata intorno, scopriamo tutti i luoghi visitati dacché partimmo dal Passo di Renna, un giro che par nulla e che ci è costato tanta fatica. Marineo è là, e la sua rupe, a vederla di qui, pare più minacciosa che da vicino. Se si staccasse dal monte rotolerebbe giù sul borgo, sventrandolo come un mostro<sup>89</sup>.

Dunque la rupe di Marineo si fa metafora della spedizione intera, assecondando un processo di assimilazione del tema storico a una natura fattasi paesaggio; tale strategia serve allo

---

<sup>86</sup> Con una arrischiatissima operazione transmediale, Abba collega qui il tema della narrazione – sia esso elemento antropologico o scena paesaggistica – alle forme della scrittura e alle modalità della rappresentazione pittorica di riferimento, dichiarando più di quanto non pensi i caratteri del proprio sguardo sul Sud: «eccolo tornato il frate che partiva da Alcamo, per andare a dir la messa sul campo di Calatafimi. Cavalca una vecchia giumenta, sicuro in sella, come uno che sotto la tonaca, vestisse da soldato: è lieto, è giovane, si chiama fra Pantaleo da Castelvetro. Anche un frate non è di troppo tra noi: dà risalto al nostro piccolo campo. Salvator Rosa avrebbe pagati un occhio que' sette, che combatterono a Calatafimi. Forse, buttata la tonaca, sono ancor qui», (G. C. Abba, *Da Quarto al Volturno*, cit., p. 47). A tal proposito, è forse utile ricordare quanto affermato da Raffaele Milani a proposito della categoria estetica di pittoresco: «i viaggiatori pittoreschi [...] consideravano la natura soltanto in funzione della sua aderenza a uno schema preconcepito o a un modello di “armonia estetica” [...]. In questo incontro tra l'occhio e l'immagine, in questo adattamento del paesaggio all'ideale dell'arte, consiste il compito del pittoresco», (R. Milani, *Il pittoresco*, cit., pp. 39-40).

<sup>87</sup> G. C. Abba, *Da Quarto al Volturno*, cit., p. 23.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> Ivi, p. 59.

scrittore piemontese per creare i cortocircuiti geoculturali attraverso i quali veicolare l'immagine stessa del Mezzogiorno. Più avanti, descrivendo «Rocca Palomba», egli ribadirà lo schema binario, ma comincerà a introdurvi il negativo della dimensione antropologica, sociale ed economica, di quelle regioni:

Che veglia deliziosa a pie' del Maniero di Morgana! Stanchi della camminata d'otto ore, i soldati dormivano pei campi, in un silenzio che mi pareva d'esser solo. Queste campagne come hanno fatto a diventar deserte? Si va delle ore senza vedere una casa. Contadini? Non ve ne sono. I coltivatori stanno nei villaggi, grandi come da noi le città; vi stanno in certe tane gli uni sugli altri, con l'asino e le altre bestie men degne. Che tanfo e che colpe! All'alba movono pei campi lontani, vi arrivano, si mettono all'opera che quasi è l'ora di tornare; povera gente, che vita! Rocca Palomba è come tutti gli altri borghi, ma a vederla da lungi adagiata su questo fianco del monte, mezzo nascosta nei boschi di mandorli, con quella strada che si curva dolce per farvi arrivare la gente senza fatica, promette di più<sup>90</sup>.

Una campagna inspiegabilmente deserta, miseri coltivatori che vivono in villaggi lontani dai campi, in abitazioni simili a tane, il giudizio ambiguo e complesso dello scrittore («che tanfo e che colpe!») sono il contraltare di quella che era stata una visione quasi paradisiaca, il vanificarsi puntuale delle promesse che lo sguardo a distanza aveva ricevuto.

Se proviamo a ricercare nel testo quali siano i caratteri attribuiti alle popolazioni meridionali di volta in volta incontrate, quali giudizi siano dall'Abba espressi in merito all'organizzazione delle società (usi, costumi, urbanistica, economia) con cui i garibaldini entravano progressivamente in contatto, possiamo forse cercare di decodificare il sistema culturale che sorregge lo schema binario fin qui più volte incontrato. Ciò che non dobbiamo trascurare, però, è che ciascuno degli elementi che passeremo in rassegna va inserito all'interno di un'autorappresentazione – individuale, quanto collettiva – sostanzialmente identica a quella già vista in Bandi: un'idea dell'epopea garibaldina che non vuole (e forse, in tutta sincerità, non può) uscire da definizioni come «Garibaldi non lascerà la Sicilia senza aiuto»<sup>91</sup> o «portare la libertà alle province schiave»<sup>92</sup>, né smussare autocelebrazioni come «Palermo è laggiù come la vedevamo da Gibilrossa, dal Parco, dal Passo di Renna, ma ora libera nella sua gloria fra le sue rovine, di giorno e di notte tutta un festino»<sup>93</sup>. E non può sfuggire che proprio in quest'ultimo caso Abba sembri contraddire lo schema oppositivo binario fino ad allora utilizzato: Palermo vista dall'interno si presenta ben più festosa e gaia di tutte le immagini 'a distanza' che durante le tappe d'avvicinamento si sono impresse nella memoria dello scrittore. Interessante che una tale deviazione dal più consueto schema

---

<sup>90</sup> Ivi, pp. 91-92.

<sup>91</sup> Ivi, p. 3.

<sup>92</sup> Ivi, p. 8.

<sup>93</sup> Ivi, p. 87.

retorico-discorsivo coincida con la vittoria dei garibaldini, con la liberazione di Palermo e con la prima tappa di un percorso che deve portare all'affermazione di un differente modello di società, a un'Italia unita e a una civiltà non più 'altra' rispetto allo sguardo piemontese.

In Abba il Mezzogiorno sembra dover fare i conti con la verifica – eterodiretta e sul campo – dei suoi elementi più noti e stereotipati<sup>94</sup>; si fa scintillante palcoscenico in cui il passato è l'eterno e statico presente delle rovine di grandi monumenti delle civiltà greco-latine e la natura quasi esclusivamente paesaggio<sup>95</sup>, condannando i meridionali al ruolo di pessimi eredi dei propri avi (storici e mitologici) o peggio incapaci e pigri fruitori di una terra feconda perché eternamente arcadia. Una prima conferma di quanto appena delineato possiamo trovarla nella confessione che lo stesso Abba fa in apertura del suo volume, a proposito delle aspettative che l'ormai imminente sbarco in Sicilia suscita nei cuori delle giovani camicie rosse:

Noi del Lombardo siamo un bel numero. Se ce ne sono tanti sul Piemonte, arriveremo al migliaio. Chi potesse vedere nel cuore di tutti, ciò che sa ognuno della nostra impresa e della Sicilia! A nominarla, sento un mondo nell'antichità. Quei Siracusani che, solo a sentirli cantare i cori greci, mandarono liberi i prigionieri di Nicia, mi parvero sempre una delle più grandi gentilezze che siano state sulla terra. Quel che oggi sia l'isola non lo so. La vedo laggiù in una profondità misteriosa e sola<sup>96</sup>.

Della Sicilia di quegli anni si ignora compiaciuti ogni cosa, ma il filtro culturale e testuale che la avvolge («un mondo nell'antichità») basta da solo a evocare eroismi e giustificare grandi attese, nuovamente sintetizzati nella metafora prospettica della visione da lontano. Ancora nelle tappe di avvicinamento alla costa, il filtro del pittoresco fa muovere i protagonisti dell'epopea garibaldina (e dunque i lettori) tra visioni ovattate di un paesaggio siciliano ricco di brillanti colori e onnipresenti miti greci:

Gran bella veduta d'isolette! Sembrano emerse ora dal mare. C'è del verde di tutti i toni; c'è della roccia splendente, c'è un'aria azzurra che avvolge tutto; e le isole hanno una zona d'argento ai piedi [...]. La Sicilia! La Sicilia! Pareva qualcosa di vaporoso laggiù nell'azzurro tra mare e cielo, ma era l'isola santa! Abbiamo a sinistra le Egadi, lontano in faccia il monte Erice che ha il culmine nelle nubi. Un siciliano che era meco sulla tolda, mi narrava le avventure di Erice figlio di Venere, ucciso da Ercole su quelle vette. Erano ameni gli antichi, ma quant'è pure ameno l'amico mio, che trova ora tempo di parlare di mitologia! Ei mi disse che su quel monte c'è un villaggio che si chiama San Giuliano, dove nascono le più belle donne della Sicilia<sup>97</sup>.

<sup>94</sup> A tal proposito, Paolo Ruffilli scrive: «è il compiacimento estetico che accompagna il senso di un'avventura straordinaria, eroica e altamente poetica; il modo in cui, probabilmente, i volontari più intellettuali guardavano alla spedizione e a se stessi, come eroi byroniani o foscoliani», (P. Ruffilli, introduzione a G. C. Abba, *Da Quarto al Volturmo*, cit., p.XII).

<sup>95</sup> Sulla dimensione culturale del paesaggio, categoria ben diversa da quella di 'natura', cfr. G. Bertone, *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara 2000 e M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Leo S. Olschki, Firenze 2005.

<sup>96</sup> G. C. Abba, *Da Quarto al Volturmo*, cit., pp. 8-9.

<sup>97</sup> Ivi, pp. 21-22.

Una volta sbarcati si va alla ricerca delle tessere che compongono il mosaico tutto testuale che nella mente dello scrittore corrisponde alla realtà storica e geografica isolana; conseguentemente *Da Quarto al Volturno* finisce per assumere i termini di un conflitto vero e proprio tra due diversi e opposti Sud. A terra, infatti, l'occhio ricerca in maniera quasi spasmodica una gratificazione culturale, con una bramosia che trova pace soltanto nel folklore di usi e costumi locali («certi carri dipinti d'immagini sacre»<sup>98</sup>; «la banda che ci suonava il trionfo»<sup>99</sup>) o nella fruizione estetica degli scenari naturali («giù per quelle filiere di fichi d'India»<sup>100</sup>; «quella sua lussuria di giardini»<sup>101</sup>), ancora una volta trasfigurati in schegge di discorso mitologico («pali di ferro ciclopici»<sup>102</sup>), stravolti fino alla dimensione dell'ultraterreno (una luna «immobile, come un occhio sovranaturale»<sup>103</sup>), strumentalizzati per legittimare un giudizio implicito e duro sulle condizioni economiche siciliane («ricchezza che va dal piano sino in cima ai colli, dorati ancora da messi»<sup>104</sup>; «pingue campagna»<sup>105</sup>) o più semplicemente incanalati nel gusto pittoresco dell'epoca, come nel caso delle descrizioni del Golfo di Castellammare e della Conca d'oro:

Sono le quattro e mezza. Vorrei che stanotte si stesse qui, tra questi oliveti. Non vorrei perdere di vista il golfo di Castellammare, che, mentre il sole andrà sotto, dovrà parere chi sa che Paradiso di colori [...]. Sul tardi riposammo su questa montagna. Un vero anfiteatro [...]. Alla punta del giorno, la banda di non so che villaggio vicino venne a svegliarci, suonando un'aria dei Vespri siciliani. Io balzai, corsi sulla rupe più alta, questa dove scrivo, e il mio sguardo si perdè nella Conca d'oro. Palermo! Era laggiù incerta tra la nebbia e il mare. Si vedevano le navi lungo la rada, tante come se vi si fossero date convegno tutte le marinerie d'Europa, per vederci il giorno in cui piomberemo improvvisi sulla città<sup>106</sup>.

All'altro capo del conflitto retorico, estetico, culturale e politico sta il Sud reale, o per lo meno il Mezzogiorno dell'epoca così come lo vive, lo interpreta e lo testualizza lo stesso Abba; una realtà che oscilla tra il ripugnante («furia delle donne cagne scatenate»<sup>107</sup>), il bizzarro («mi accorsi che qualcuno ammiccò, qualche altro scambiò con essi quei certi cenni, raggrinzamenti della fronte, d'una guancia, del mento, diavolerie che a costoro bastano per un discorso»<sup>108</sup>) e lo sconvolgente («mezzo nudo e mezzo coperto di pelli come un selvaggio,

---

<sup>98</sup> Ivi, p. 26.

<sup>99</sup> Ivi, p. 28.

<sup>100</sup> Ivi, p. 34.

<sup>101</sup> Ivi, p. 50.

<sup>102</sup> Ivi, p. 83.

<sup>103</sup> Ivi, p. 49.

<sup>104</sup> Ivi, p. 92.

<sup>105</sup> Ivi, p. 97.

<sup>106</sup> Ivi, p. 42.

<sup>107</sup> Ivi, p. 144.

<sup>108</sup> Ivi, p. 89.

colla fame nelle guance»<sup>109</sup>), il *naturaliter* subalterno («si direbbe che siamo venuti per aiutare i Siciliani a liberare la loro terra dall'ozio!»<sup>110</sup>; «tra questa gente povera e rozza»<sup>111</sup>) e il passato della storia europea («parevano gente del medioevo rimasta viva proprio per aspettarci»<sup>112</sup>; «passati noi, la libertà verrà spazzando tutto questo strascico di medio evo»<sup>113</sup>), fino a sfociare sempre di più verso l'*otherness* extraeuropea e a connotarsi come alterità orientalizzata.

Ci sono almeno due indicazioni, nel testo, che ci consentono di avvicinare ai processi letterari di orientalizzazione (e non di poco) le dinamiche discorsive cui lo scrittore piemontese ricorre nel suo *Da Quarto al Volturno*, e la più immediata da riconoscere è proprio la lunga serie di categorizzazioni pseudogeografiche o pseudoculturali attraverso le quali connotare le regioni meridionali d'Italia come alterità spaziale e storica: avvicinandosi alle coste siciliane «pensava ai mari d'oriente»<sup>114</sup>, e concludeva sicuro «siamo più vicini all'Africa»<sup>115</sup>; a Marsala dichiarava «mi parve l'ingresso di una città araba»<sup>116</sup> e mentre un commilitone si chiedeva «ma che siamo nelle Pampas?»<sup>117</sup> egli diceva di Alcamo «all'ombra delle sue vie par di sentirsi investiti da un'aria moresca»<sup>118</sup>; la spedizione assumeva nella sua mente, talvolta, connotati biblici («come il canto trionfale del passaggio del Mar Rosso»<sup>119</sup>), e tutto finiva per evocare la storia antica («su questo ceppo della Sicilia venivano a innestarsi i Saraceni, i Normanni»<sup>120</sup>), la beatitudine celeste (Catania è «anticamera del paradiso»<sup>121</sup>), o per connotarsi come generico doppiopolo europeo del mondo arabo (Bixio «pareva un Emiro che tornasse da una spedizione nel deserto»<sup>122</sup>). Perfino i costumi e le abitudini dei meridionali slittano verso l'evidente diversità da quel mondo borghese moderno ed europeo cui lo scrittore (e il lettore) sentono di appartenere, tra stigmatizzazioni («parecchi vestono pelli di pecora [...], una donna con panno nero giù sulla faccia»<sup>123</sup>) e sottili apprezzamenti (le siciliane sono leggendarie «zingare dell'amore»<sup>124</sup>).

---

<sup>109</sup> Ivi, p. 57.

<sup>110</sup> Ivi, p. 28.

<sup>111</sup> Ivi, p. 31.

<sup>112</sup> Ivi, p. 92.

<sup>113</sup> Ivi, p. 99.

<sup>114</sup> Ivi, p. 20.

<sup>115</sup> Ivi, p. 21.

<sup>116</sup> Ivi, p. 24.

<sup>117</sup> Ivi, p. 27.

<sup>118</sup> Ivi, p. 39.

<sup>119</sup> Ivi, p. 74.

<sup>120</sup> Ivi, p. 80.

<sup>121</sup> Ivi, p. 104.

<sup>122</sup> Ivi, p. 107.

<sup>123</sup> Ivi, p. 28.

<sup>124</sup> Ivi, p. 105.

Tuttavia, ciò che conferma ulteriormente l'affinità di tali rappresentazioni del Sud d'Italia ai processi di orientalizzazione è il legame inscindibile che ne connette l'aspetto retorico-discorsivo alla dimensione politica, ovvero ciò che consente di legittimare le opzioni militari o amministrative in merito al governo del Mezzogiorno – e non dimentichiamo che l'opera assume la sua veste definitiva nel 1891 – proprio a partire dal tipo di rappresentazione che ne viene fornita nei testi. Se prendiamo in considerazione le modalità attraverso le quali Abba tematizza le critiche (coeve o postume) che rintracciavano i limiti del processo risorgimentale nell'assenza di attenzione ai termini della questione sociale, ci accorgiamo che proprio al carattere testuale ed essenzializzato del Mezzogiorno compete di ribadire la giustezza e l'inevitabilità di quanto realizzato. Quasi a metà dell'opera troviamo un dialogo assai importante tra lo scrittore e Padre Carmelo, monaco che Abba proverà ad arruolare tra le camicie rosse e che avrà il grande merito di porre delle domande scomode rispetto al senso stesso della spedizione garibaldina:

- Venite con noi, vi vorranno tutti bene.
- Non posso.
- Forse perché siete frate? Ce n'abbiamo già uno. Eppoi altri monaci hanno combattuto in nostra compagnia, senza paura del sangue.
- Verrei, se sapessi che farete qualche cosa di grande davvero: ma ho parlato con molti dei vostri, e non mi hanno saputo dir altro che volete unire l'Italia.
- Certo; per farne un grande e solo popolo.
- Un solo territorio...! In quanto al popolo, solo e diviso, se soffre, soffre; ed io non so che vogliate farlo felice.
- Felice! Il popolo avrà libertà e scuole.
- E nient'altro! – interruppe il frate: – perché la libertà non è pane, e la scuola nemmeno. Queste cose basteranno forse per voi Piemontesi: per noi qui no.
- Dunque che ci vorrebbe per voi?
- Una guerra non contro i Borboni, ma degli oppressi contro gli oppressori grandi e piccoli, che non sono soltanto a Corte, ma in ogni città, in ogni villa<sup>125</sup>.

Come già detto nelle pagine precedenti, questo lavoro non può (né vuole) riaprire il dibattito sul processo di *nation building* del nostro paese, tuttavia è insito nell'analisi dei processi di orientalizzazione – già in Schneider e Moe, perfino nel recalcitrante Dickie – leggere le dinamiche politiche sottese all'organizzazione dei campi culturale e letterario italiani. Di conseguenza, il passo appena citato acquista un valore assai significativo se si continua a leggere nel testo, finendo per imbatterci poche righe dopo nella seguente affermazione:

Abbiamo sotto di noi il Calvario e il cimitero a mezza costa; veggo le pietre sulle quali sedemmo ieri, con frate Carmelo. Quel monaco mi ha lasciato non so che turbamento; vorrei rivederlo. Staremo a campo qui, tutto il giorno, e forse anche domani. Che cosa si attende? Che significa questo aggirarsi intorno a Palermo, come farfalle al lume? Maestose le rupi che abbiamo a ridosso e a destra. Indescrivibile la vista di faccia. Chi nasce qui non si lagni d'esser povero al mondo, che

---

<sup>125</sup> Ivi, p. 51.

anche con una manata d'erba è un bel vivere, se si hanno occhi per vedere e cuore per sentire<sup>126</sup>.

Il paesaggio meridionale, in sostanza, mette a tacere le critiche di padre Carmelo e annienta perfino il turbamento che queste avevano (forse strumentalmente) suscitato nel personaggio autobiografico protagonista delle memorie, evitando così che il lettore possa in qualche modo identificarsi con un punto di vista percepito come pericolosamente eversivo. E non solo la vista delle «maestose rupi» compie questo miracolo ma, a ben vedere, la stessa legittimità delle rivendicazioni cui alludevano le parole del monaco viene totalmente erosa dalla bellezza del paesaggio isolano, davanti al quale non è consentito lamentare indigenza né progettare percorsi di emancipazione. Se perfino «una manata d'erba» – in un paradiso di cui il discorso orientalizzante è trama e insieme fondamento – può dare «un bel vivere», è chiaro allora che solo l'appartenenza a coloro che non hanno «occhi per vedere e cuore per sentire» definisce i meridionali, incapaci di prender parte alla modernità europea che della fruizione estetica dell'alterità fa elemento di distinzione, *ipso facto* esclusi da quella *societas* cui appartiene Abba e che in tale gerarchia trova conferma delle proprie ragioni politiche e amministrative.

È questo, dunque, il quadro che sostiene il sistema binario dello scrittore piemontese. Se il Mezzogiorno accetta di essere pittoresco (mito, paesaggio, stereotipo, istinto, passato, esotico), lo sguardo settentrionale può riconoscervi la conferma delle proprie costruzioni ideologiche e culturali, frutto di tradizioni testuali ormai fattesi archetipo e di progetti editoriali sempre più all'avanguardia. Se, al contrario, esso smette di essere vuoto e retorico e pretende di trasformarsi in attore del presente storico, la griglia del pittoresco diventa inefficace e perfino pericolosa, mentre lo sguardo 'dall'interno' può solo ratificare amareggiato la frustrazione di tutte le attese che gli scorci paesaggistici e le vedute a distanza avevano contribuito a consolidare. In quest'ottica si colloca il duro giudizio sul brigante Santo Mele che, pur appartenendo a uno dei più consolidati *topoi* dell'estetica pittoresca, quale appunto quello della romantica figura dei briganti vendicatori, viene brutalmente condannato dallo scrittore («costui puzza troppo di sangue, e a Palermo, dove sarà condotto, qualcuno gli farà empire il cranio di piombo»<sup>127</sup>).

Con grande sapienza Abba approfondisce, dunque, le strategie retorico-discorsive di Nievo e Bandi e le consegna agli anni Novanta dell'Ottocento; il suo è un tassello importante nel processo di nazionalizzazione di un universo discorsivo sul Mezzogiorno perché fonde l'eredità dello sguardo del *Grand Tour*, e i primi decenni di vita politica e culturale italiana. La

---

<sup>126</sup> Ivi, p. 52.

<sup>127</sup> Ivi, p. 91.



grande sensibilità letteraria, pittorica<sup>128</sup> e paesaggistica di Abba fa di *Da Quarto al Volturno* un'opera per certi versi più onesta di molta pubblicistica coeva, al punto che lo scrittore piemontese raramente dissimula il proprio punto di vista ma, al contrario, ne rivendica la correttezza epistemologica, estetica e perfino storica. A riprova di ciò, basti ricordare che egli fa di tutto per non nascondere il carattere testuale e culturale del proprio approccio alla Sicilia, giungendo a indicare in un testo letterario, scritto in inglese, da un ligure in esilio, il fondamento delle proprie conoscenze e delle proprie attese sull'isola:

Ebbi un lampo nell'anima. Il desiderio di questa Sicilia che mi tirava a sé da tempo, empiendomi la fantasia di delizie e il core di pene misteriose; quella certezza che aveva di trovare nell'isola, non sapeva chi, ma qualcuno conosciuto, caro, un amico; tutto mi veniva dall'aver letto, anni sono, il Dottor Antonio di Giovanni Ruffini. Me ne sono avveduto dianzi udendo rammentare questo libro, che mi tenne sull'ali tanti giorni dopo che l'ebbi letto. E fui lì per inginocchiarmi sull'arena, a ringraziare a mani giunte lo scrittore che dall'Inghilterra rivelò all'Italia questa parte delle sue terre, questo popolo qual è, o qual sarà, non importa<sup>129</sup>.

---

<sup>128</sup> A proposito del rapporto di Abba con il paesaggio siciliano, Paolo Ruffilli individua la dimensione di crocevia delle contraddizioni che lo scrittore piemontese attribuisce agli elementi naturali del Mezzogiorno; tuttavia egli sembra cogliere forse solo una parte delle questioni in gioco quando afferma: «un paesaggio, quello siciliano in particolare, la cui sensibilità prorompente appare del resto ricapitolare la sintesi di contraddizioni che caratterizza l'uomo, e ogni garibaldino che si rispetti», (P. Ruffilli, introduzione a G. C. Abba, *Da Quarto al Volturno*, cit., pp. XI-XII).

<sup>129</sup> Ivi, pp. 112-113.

## 2.2 Tra pittoresco e antipittoresco. La Sicilia di Giovanni Verga

Se la narrativa garibaldina ci ha consentito di rintracciare, almeno in parte, alcuni momenti della fenomenologia testuale che ha accompagnato il confronto tra Nord e Sud d'Italia all'indomani dell'Unità, occorre ora rivolgere l'attenzione alla produzione letteraria di uno degli scrittori che più ha contribuito al consolidamento di una coscienza geografica nazionale. Giovanni Verga, infatti, si colloca al centro di molti dei vettori culturali, politici, editoriali e letterari cui fa riferimento il dibattito sull'*orientalism in one country*, e il suo sguardo di siciliano giunge alla consapevole messa a fuoco dell'identità del Mezzogiorno solo all'interno di una prospettiva pienamente nazionale<sup>130</sup>. Interagendo con gli editori, le riviste e gli intellettuali che di quel processo di costruzione discorsiva delle identità geografiche del Sud d'Italia furono i protagonisti<sup>131</sup>, Verga intercetta e nello stesso tempo riformula pressoché tutti i temi estetici e geoculturali connessi con la rappresentazione del Mezzogiorno, segnando in maniera profonda e duratura la percezione collettiva dell'identità siciliana. Pur soggetta a rilevanti oscillazioni poetiche<sup>132</sup>, l'opera dello scrittore catanese dà infatti vita a un immenso serbatoio di immagini e narrazioni sul paesaggio<sup>133</sup>, l'economia, il folklore, la religiosità, le passioni, i miti e le sofferenze di una Sicilia quasi esclusivamente rurale, contribuendo a declinare letterariamente l'urto tra mondi e tempi storici diversi<sup>134</sup> su cui si è basato il processo di conoscenza delle regioni meridionali del paese<sup>135</sup>.

Non è certo casuale che – come ho evidenziato nel primo capitolo di questo lavoro – si

---

<sup>130</sup> A tal proposito, cfr. L. Russo, *Giovanni Verga*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 58; R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Liviana, Padova 1968, p. 4.

<sup>131</sup> Non a caso, a proposito del nutrito epistolario verghiano, Giovanna Finocchiaro Chimirri ha parlato di «fenomenologia dell'industria culturale così come essa appare vissuta dallo scrittore siciliano», (G. Finocchiaro Chimirri, introduzione a G. Verga, *Lettere sparse*, Bulzoni, Roma 1979, p. XII).

<sup>132</sup> Cfr. L. Russo, *Giovanni Verga*, cit., p. 188.

<sup>133</sup> Sulla funzione del paesaggio nella narrativa verghiana, cfr. tra gli altri G. Barberi Squarotti, *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, Flaccovio, Palermo 1982, p. 49, p. 52, p. 57, p. 66, p. 150; L. Russo, *Giovanni Verga*, cit., pp. 92-93, p. 113, p. 175.

<sup>134</sup> «Tutta la sua opera è attraversata da un'interna dialettica tra Sicilia e continente, che non dà luogo ad un'univoca identificazione del "campo dell'autentico", ma mette in gioco tutta la complessità di una visione del mondo, che non si accontenta di consolanti sconfinamenti lirico-memoriali; proprio attraverso l'urto con la modernità, Verga poté anzi rappresentare l'ambiguità, nient'affatto romantica, della sua mentalità, in cui l'interprete della realtà popolare, ad un tempo discosta e vicinissima, conviveva con l'uomo educato ai riti sociali e all'orizzonte culturale metropolitani», (R. Contarino, *Il mezzogiorno e la Sicilia*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, 11, *L'età contemporanea. La storia e gli autori*, II, Einaudi-La Repubblica, Torino 2007, p. 357). Sul tema, cfr. anche R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., pp. 55-56; A. Asor Rosa, *Il caso Verga*, Palumbo, Palermo 1972, p. 52.

<sup>135</sup> «Quando Verga pubblica *Vita dei campi*, nel 1880, il processo di unificazione dello Stato italiano si è compiuto da vent'anni. L'anno successivo escono *I Malavoglia* [...]. La lettura acquista un carattere di esplorazione e di scoperta di nuovi territori, un po' come di lì a breve succederà in Europa con l'avvento della grande letteratura russa», (S. Campailla, introduzione a G. Verga, *La lupa e altre novelle di sesso e di sangue*, Newton & Compton, Roma 1996, p. 7).

possano leggere contributi sull'opera verghiana sia in *Italy's "Southern Question"*<sup>136</sup> che in *Un paradiso abitato da diavoli*<sup>137</sup>, a dimostrazione del ruolo fondamentale che Verga riveste per chiunque voglia analizzare la storia culturale del Sud d'Italia in termini di orientalismo. È soprattutto alla dialettica tra pittoresco e antipittoresco che bisognerà guardare per provare a leggere la produzione verghiana alla luce di particolari modalità di rappresentazione, ovvero all'adesione a modalità retorico-discorsive che privilegino ora la rappresentazione di una Sicilia senza storia<sup>138</sup>, mitica<sup>139</sup> e passionale, bella e folkloristica<sup>140</sup>, ora invece economicamente depressa, abbruttita dalle dinamiche storiche e di difficile integrazione nella modernità borghese. Se, infatti, all'altezza della seconda metà dell'Ottocento «la Sicilia stessa, o i siciliani, stavano acquisendo una singolare forza evocativa agli occhi delle classi medie dell'Italia centrosettentrionale»<sup>141</sup> e Verga doveva inseguire «un pubblico dagli umori instabili, ora improvvisamente appassionato al suo nuovo stile (specie nei suoi esiti “bozzettistici” e teatrali), ora nostalgico del suo vecchio stile, dei suoi meno “esotici” climi formali»<sup>142</sup>, appare evidente che non è possibile isolare il processo di evoluzione della poetica verghiana dalla lotta per l'egemonia estetica e politica che in quegli anni impegnava i principali operatori culturali italiani, da Treves e Torelli-Violler, fino ai meridionalisti della «Rassegna Settimanale». La produzione verghiana d'argomento siciliano diventa l'importantissimo banco di prova per isolare gli elementi di quella topica pittoresca che in parte abbiamo già potuto riconoscere nei testi di Nievo, Bandi e Abba e identificare le spie di una differente topica antipittoresca e meridionalistica, ricercando nelle dinamiche testuali delle novelle e dei romanzi dello scrittore catanese i momenti di svolta e le oscillazioni di un rapporto tutt'altro che orizzontale con il campo letterario italiano dell'epoca.

A partire dal grande e inatteso successo che nel 1874 riscosse – soprattutto presso gli

<sup>136</sup> F. Rosengarten, *Homo Siculus*, cit., pp. 117-134.

<sup>137</sup> N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., pp. 247-284.

<sup>138</sup> «La Sicilia, dunque, come isola detemporalizzata [...]. La detemporalizzazione è l'effetto ottico di un immobilismo protratto, di un presente che appare eterno perché troppo ricalca l'antichità remota, confondendosi con essa, senza margini per il futuro», (S. Campailla, *Anatomie verghiane*, Patron, Bologna 1978, p. 119) e – in un testo successivo – «l'isola si dilata a significazioni simboliche ampie, ritaglia un mondo che non è solo provincia, ma il Mondo», (Id., introduzione a G. Verga, *I Malavoglia*, Newton & Compton, Roma 1997, p. 14). Sul tema cfr. A. Asor Rosa, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, 12, *L'età contemporanea. Le opere 1870-1900*, Einaudi-La Repubblica, Torino 2007, p. 299; L. Russo, *Giovanni Verga*, cit., p. 175; A. Asor Rosa, *Il caso Verga*, cit., p. 46, p. 64.

<sup>139</sup> Cfr. Id., *I Malavoglia di Giovanni Verga*, cit., p. 250; R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., p. 62; G. Barberi Squarotti, *Giovanni Verga*, cit., pp. 17-18.

<sup>140</sup> Cfr. L. Russo, *Giovanni Verga*, cit., p. 106; R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., p. 114, p. 120; G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano 1976, p. 412; G. Barberi Squarotti, *Giovanni Verga*, cit., p. 85; A. Asor Rosa, *Il caso Verga*, cit., p. 29, p. 40.

<sup>141</sup> N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., p. 251. Sul tema cfr., ancora, R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., p. 122; G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 109; G. Barberi Squarotti, *Giovanni Verga*, cit., p. 20; A. Asor Rosa, *Il caso Verga*, cit., p. 33.

<sup>142</sup> G. Mazzacurati, introduzione a G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, Einaudi, Torino 1992, p. XV.

ambienti editoriali milanesi – la tematica siciliana del bozzetto *Nedda*, occorre seguire il dispiegarsi di una lunghissima serie di rappresentazioni della Sicilia e dei siciliani attraverso le tappe fondamentali di opere come *Vita dei campi*, *I Malavoglia* e *Novelle rusticane*<sup>143</sup>. Nelle diverse immagini dell'isola che i differenti testi consegnano ai lettori, va verificata la presenza di eventuali processi testuali di essenzializzazione dell'alterità e di trasformazione in regione appartenente all'immaginario collettivo.

### 2.2.1 Da *Nedda* alle novelle di *Vita dei campi*: l'opzione in favore del pittoresco

La raccolta di novelle *Vita dei campi* viene pubblicata in volume nel 1880 dall'editore milanese Treves e, fin dalla prima edizione, raccoglie la produzione d'argomento siciliano che lo scrittore aveva pubblicato su varie riviste tra il 1878 e il 1880. Tra la pubblicazione di *Nedda* – che nel 1897 sarà inserita in un'edizione illustrata della raccolta stessa, a ideale completamento di una dinamica di rappresentazione dell'isola percepita ormai omogenea e coerente – e l'edizione trevesina di *Vita dei campi* passano dunque sei anni. Tra il 1874 e il 1880 Verga compie un processo di ripensamento globale del proprio mestiere di scrittore, uno sviluppo umano, culturale e letterario che porterà lo scrittore catanese a entrare sempre più in consonanza con quello stesso Treves che aveva già pubblicato i suoi primi romanzi, ma che cominciava a porsi quale protagonista di un diverso processo di descrizione delle regioni meridionali a uso e consumo quasi esclusivo della borghesia centrosettentrionale del paese. Per comprendere in che quadro si colloca l'avvio di quello che può apparire un «compromesso con le richieste editoriali»<sup>144</sup>, è bene ricordare la centralità che in quel 1874 il Mezzogiorno cominciava ad avere nei campi culturale e politico italiani:

Nel 1874 apparvero, in molteplici settori della società e della cultura italiane, segni di una nuova enfasi sul Meridione: il giornale «Nuova illustrazione universale», precursore dell'«Illustrazione italiana», cominciava a rivolgere la propria attenzione al Sud; Leopoldo Franchetti completava il suo primo viaggio nelle «province napoletane»; Giovanni Verga scriveva *Nedda*, suo primo racconto ambientato nella Sicilia rurale. Alla fine dell'anno si verificò un altro evento che contribuì, da una parte, a consolidare l'immagine di un Sud diverso e, dall'altra, a generare negli anni a venire un nuovo interessamento per il Meridione: nelle elezioni del novembre 1874, l'elettorato meridionale assestò un duro colpo alla destra, il partito di Cavour e dei moderati, che

<sup>143</sup> È assai interessante sottolineare come la periodizzazione e la categorizzazione delle tre opere verghiane, cui in questo lavoro si è giunti a partire dall'analisi dello sviluppo estetico-culturale che porterà lo scrittore dal pittoresco all'antipittoresco meridionalista, coincide in buona parte con lo schema dei «due momenti» ideologici, modello che Luperini delinea relativamente all'abbandono – nell'ideologia e nella scrittura – del lirismo tardoromantico e all'acquisizione di uno sguardo più distaccato (cfr. R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., pp. 211-213).

<sup>144</sup> N. Merola, introduzione a G. Verga, *Le novelle*, 2 voll., Garzanti, Milano 1980, p. XXXI.

aveva governato la nazione sin dal principio<sup>145</sup>.

In questo scenario, come è abbastanza noto<sup>146</sup>, il successo incredibile che il bozzetto *Nedda* riscosse portò Verga a rivedere alcune idee in merito alla materia narrata e ai rapporti che questa doveva avere con il più ampio contesto nazionale in cui ormai da qualche anno si trovava a vivere e lavorare<sup>147</sup>. È, infatti, a Milano che lo scrittore dovette fare i conti con i giudizi entusiastici di Emilio Treves<sup>148</sup> ed Eugenio Torelli-Violler<sup>149</sup> – apprezzamenti inattesi<sup>150</sup> cui seguì peraltro la richiesta di nuovi racconti di argomento siciliano per la rivista trevesina<sup>151</sup> –; ed è ancora a partire dalla propria dislocazione geografica milanese<sup>152</sup> che Verga cominciò a percepire la grande potenzialità che la concettualizzazione a distanza della Sicilia poteva offrire a uno scrittore meridionale che puntava a entrare nel mondo della letteratura nazionale<sup>153</sup>. Nell'ormai famosa lettera del marzo 1879 all'amico Capuana, egli così descrive la percezione (ancora un po' vaga) dei vantaggi che deriverebbero da un'operazione tutta mentale, quindi memoriale<sup>154</sup>, di descrizione dell'isola:

<sup>145</sup> N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., p. 187.

<sup>146</sup> Cfr., tra gli altri, N. Merola, introduzione a G. Verga, *Le novelle*, cit., p. XXXII; F. Cecco, introduzione a G. Verga, *I Malavoglia*, Einaudi, Torino 1995, pp. VII-VIII; N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., pp. 256-259; G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 33.

<sup>147</sup> Cfr. A. Asor Rosa, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, cit., p. 228, p. 258.

<sup>148</sup> In una lettera alla famiglia, Verga descrive le reazioni di Emilio Treves alla pubblicazione di *Nedda*: «mi diventò matto addirittura, ieri mandò a chiamarmi, ieri sera venne a cercarmi al Gnocchi ed al Cova inutilmente, finalmente lo vedo stamane, mi dice che gli è molto piaciuta e si lagna che non l'abbia data a lui [...]. Intanto volle che gli promettessi di scriverne anche un'altra per lui, e mi disse che avea preparato gli articoli nell'*Illustrazione* e che so io», (G. Verga, *Lettera alla famiglia*, 18 giugno 1874, in Id., *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, p. 64). Intanto, sulla «Nuova illustrazione universale» del 12 luglio 1874, proprio Treves così recensiva il bozzetto: «mai nessuno dei nostri scrittori ci ha mostrato la Sicilia con tanta verità in poche pagine. È un quadro di costumi preso dal vero; e in mezzo alla favola senti il profumo e il calore di quelle aure infuocate», (la recensione è citata in N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., p. 258).

<sup>149</sup> Ancora alla famiglia, Verga inviava il giudizio espressogli privatamente dal critico napoletano: «Torelli, il più difficile ed apatico dei critici – mi scrisse subito che fu pubblicata una lettera che vi copio, perché vi farà piacere: “Caro Verga. Due parole per dirti che la vostra *Nedda* è la più bella cosa che avete scritto, è assolutamente bella e mi ha fatto una fortissima impressione – È probabilissimo che alla massa dei lettori faccia l'effetto opposto, e paia cosa scolorita; ma io, *Mefistofele*, vi dico *bravo* di cuore e con sincera ammirazione – Quando vi vedrò ve ne parlerò a lungo”», (G. Verga, *Lettera di alla famiglia*, 18 giugno 1874, in Id., *Lettere sparse*, cit., pp. 63-64). Sulla «Nuova illustrazione universale» del 21 giugno 1874, poi: «il colore locale è così vero, i personaggi sono così finamente ritratti, che [...] par di vivere in Sicilia, su quella terra magnifica e squallida, in mezzo a quella gente mezzo selvaggia», (la recensione è citata in N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., p. 258).

<sup>150</sup> I giudizi che, a caldo e in privato, Verga diede in merito a *Nedda* oscillano tra «è una *cosettina da nulla*», (G. Verga, *Lettera di alla famiglia*, 21 giugno 1874, in Id., *Lettere sparse*, cit., p. 64), «qui ha fatto più rumore di quel che meritasse», (Ivi, p. 65) e ancora «è una *vera miseria*, ha avuto un miglior successo di quel che si meriti», (Id., *Lettera di alla famiglia*, 25 giugno 1874, in *Ibidem*). Sul tema, cfr. anche A. Asor Rosa, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, cit., p. 233.

<sup>151</sup> Dall'insistenza dell'editore milanese, e dei suoi più importanti redattori, nasceranno *Le storie del castello di Trezza* e il bozzetto *Padron 'Ntoni*, primo nucleo del successivo capolavoro *I Malavoglia*.

<sup>152</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 14.

<sup>153</sup> «La nicchia ce la faremo, non dubitare. La strada l'abbiamo aperta; la tua *Giacinta* (*Giacinta* solo, veh!) farà rumore, te lo ripredico perché ne sono convinto [...]. Nessuno capisce nulla, in parola d'onore, quando apriranno gli occhi ci batteranno le mani invece di lapidarci», (G. Verga, *Lettera di a Luigi Capuana*, 16 marzo 1879, in G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1984, p. 81).

<sup>154</sup> Già Sciascia aveva notato che «la critica non ha mai dato troppa importanza, e tutto sommato nessuna, alla

Anch'io faccio affidamento su *Padron 'Ntoni*, e avrei voluto, se la disgrazia non mi avesse perseguitato sì accanitamente e spietatamente, darvi quell'impronta di fresco e sereno raccoglimento che avrebbe dovuto fare un immenso contrasto con le passioni turbinose e incessanti delle grandi città. Con quei bisogni fittizi, e quell'altra prospettiva delle idee o direi anche dei sentimenti. Perciò avrei desiderato andarmi a rintanare in campagna, sulla riva del mare, fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti. Ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri da una certa distanza in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? e che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?<sup>155</sup>

Dunque è esattamente a cavallo di una distanza geografica, ma anche e soprattutto antropologica, politica e culturale, che si origina la narrativa verista di Giovanni Verga, e ciò pone degli interessanti interrogativi rispetto alla tipologia di rappresentazioni della Sicilia che lo scrittore catanese si trova improvvisamente motivato a produrre<sup>156</sup>. Dal semplice bozzetto di *Nedda* alle più riuscite novelle di *Vita dei campi* assistiamo, infatti, all'elaborazione di quello che assomiglia a un «omogeneo contesto fantastico, che è da tutti comprensibile nella misura in cui non esiste fuori dalle invenzioni narrative»<sup>157</sup>, un universo discorsivo che ruota intorno a «personaggi popolari che vengono da [...] una periferia che è un'isola, con una sua identità separata e segreta, anteriore rispetto a qualsiasi collegamento, a qualsiasi esperienza di viaggio e ritorno»<sup>158</sup> e che dà vita al «mito della Sicilia [...], cioè un luogo dell'immaginario

---

memoria, al peculiare apporto della memoria, nell'opera verghiana», (L. Sciascia, *Verga e la memoria*, in Id., *Cruciverba*, Einaudi, Torino 1983, ora in Id., *Opere 1971.1983*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 2001, p. 1120). Agli occhi dello scrittore di Racalmuto, la memoria era il filo conduttore attraverso il quale leggere, comprendere e decifrare le più importanti opere di Giovanni Verga: «non è il caso di farne una cabala, ma di tentare – finalmente – un discorso o racconto critico della prodigiosa restituzione alla verità che, al di là del verismo professato, la memoria opera nell'autore di *Nedda* (dove la fiamma ha il ruolo della madeleine inzuppata nell'infuso: solo che si tratta, appunto, di una fiamma), di *Rosso Malpelo* (la cui indefettibile oggettività non può farci dimenticare che Verga, castagno nella maturità, era rosso da bambino), della *Lupa* (memoria di un personaggio e di un dramma di cui ci dà testimonianza Capuana), di *Cavalleria rusticana* (che prende avvio, come racconta De Roberto, da una sfida cui Verga, bambino, assistette senza capire), dei *Malavoglia* [...]. L'apporto della memoria è insomma, nelle opere del Verga più grande, dichiarato o riconoscibile a diverse condizioni o gradi», (Ivi, p. 1123). Sul tema, cfr. anche A. Asor Rosa, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, cit., p. 244, p. 325, p. 400; L. Russo, *Giovanni Verga*, cit., p. 57; G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 438; R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., p. 81.

<sup>155</sup> G. Verga, *Lettera a Luigi Capuana*, 14 marzo 1879, in G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 80.

<sup>156</sup> È forse opportuno ribadire una volta di più che con questo lavoro si vuole circoscrivere e mappare, tra coerenza e discontinuità della scrittura letteraria, l'orizzonte discorsivo che sta alla base delle testualizzazioni verghiane della Sicilia e del Mezzogiorno. Seppur presi in considerazione nelle analisi di questo paragrafo, non s'intende però tornare sui molti tasselli di un pluridecennale dibattito, tutto interno alla critica verghiana, che molto si è confrontato sui rapporti tra verismo e realismo e sulle sfasature tra la realtà siciliana del XIX secolo e la rappresentazione dello scrittore catanese (cfr., tra gli altri, A. Asor Rosa, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, cit., p. 267, 298; L. Russo, *Giovanni Verga*, cit., p. 53; R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., p. 64; G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 244, p. 426; G. Barberi Squarotti, *Giovanni Verga*, cit., p. 15, p. 29; A. Asor Rosa, *Il caso Verga*, cit., pp. 31-32; N. Bonifazi, *L'alibi del realismo*, La Nuova Italia, Firenze 1972, p. 2; G. Rando, *L'illusione della realtà*, EDAS, Messina 1989, pp. 11-54).

<sup>157</sup> N. Merola, introduzione a G. Verga, *Le novelle*, cit., p. XXXVII.

<sup>158</sup> S. Campailla, introduzione a G. Verga, *La lupa e altre novelle di sesso e di sangue*, cit., p. 7.

collettivo»<sup>159</sup>.

Interrogandosi su quali aspetti di *Nedda* avessero così tanto interessato Emilio Treves, Moe punta sulla decisa appartenenza della Sicilia rappresentata all'ambivalente estetica del pittoresco<sup>160</sup>, proponendo la brillante analisi del preambolo-cornice già precedentemente presa in considerazione nel capitolo primo di questo lavoro e ragionando sulla visione del Mezzogiorno che accomunerebbe il testo verghiano e la politica culturale della rivista trevesina:

La doppiezza e l'ambivalenza annunciate nel preambolo sono nondimeno un elemento essenziale della novella di Verga [...]. *Nedda* rappresenta il Sud nella sua miseria. Eppure il racconto è ambientato in uno dei luoghi più allettanti, quelle «pittoresche falde dell'Etna» che, in *La Sicilia nel 1876*, Sonnino descrisse come in netto contrasto con le aride distese dell'entroterra. La citazione dell'Etna all'inizio conferisce automaticamente alla storia una particolare attrattiva. Stesso effetto produce il sottotitolo *Bozzetto siciliano* [...] un leggero tocco di folklore che lo rende simile ai bozzetti meridionali dell'«Illustrazione italiana» [...]. *Nedda* quindi racchiude due diverse immagini della Sicilia: una folkloristica e pittoresca, l'altra fatta di stenti e miseria<sup>161</sup>.

Il pittoresco di una Sicilia mediata da processi memoriali e intellettuali di *rêveries*<sup>162</sup> e le attenzioni di un campo editoriale alla ricerca di un pubblico da educare e, nello stesso tempo, da assecondare con testi e illustrazioni da cui trasparissero categorie geoculturali chiare e rassicuranti, è questo lo sfondo su cui si iscrivono i primi passi di un percorso lungo e tortuoso che giungerà fino all'antipittoresco esteticamente più radicale. Che il processo evolutivo sia passato per un lento e progressivo assestamento della messa a fuoco – dalla comparsa dei *Ciclopi* di Aci Trezza nel dipinto di Enrico Lanti in *Eva*<sup>163</sup>, alla visione a distanza e attraverso una finestra dei «poveri uscì»<sup>164</sup>, stimolata dalla presenza nel paesaggio uditivo di un canto significativamente «monotono e orientale»<sup>165</sup> – è la dimostrazione di come l'attenzione nei confronti della Sicilia sia maturata assai lentamente nello scrittore, insinuandosi a poco a poco tra le maglie di una riflessione poetica e letteraria impegnata a ragionare sulle forme del romanzo moderno.

Ciò che possiamo affermare con certezza è che, a eccezione di *Rosso Malpelo* e *Fantasticheria* – sulle cui caratteristiche sarà bene tornare successivamente –, le novelle di *Vita dei campi* ci presentano un'immagine della Sicilia assai pittoresca, una rappresentazione

<sup>159</sup> Ivi, p. 8.

<sup>160</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 406.

<sup>161</sup> N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., pp. 255-256.

<sup>162</sup> «L'esordio di *Nedda*, dove il Verga confessava la nascita del *bozzetto* dalla *rêverie* allorché nella poltroncina, accanto al fuoco, “col sigaro semispento, cogli occhi socchiusi, le molle fuggendovi dalle dita allentate, vedete l'altra parte di voi andar lontano, percorrere vertiginose distanze”», (S. Romagnoli, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, cit., p. 502).

<sup>163</sup> Cfr., G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., pp. 403-404.

<sup>164</sup> G. Verga, *Le storie del castello di Trezza*, in Id., *Le novelle*, cit., p. 119.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

per lo più memoriale<sup>166</sup> di eventi dall'andamento mitico e premoderno, con personaggi primitivi<sup>167</sup> che agiscono sotto l'influsso di passioni incontrollabili e che interagiscono in profondità con una natura esotica e quasi incontaminata:

La componente memoriale intesa come recupero di un mondo mitico o idilliaco è alla base delle prime novelle di *Vita dei campi*: *Cavalleria rusticana*, *La Lupa*, epopee dell'amore e della gelosia isolani, la primitiva stesura di *Jeli il pastore*, lirica rievocazione di un'amicizia infantile dello scrittore con l'innocente guardiano dei cavalli sullo sfondo di una natura primordiale [...]. Gli attori di *Vita dei campi* si rivelano [...] personaggi eccezionali, devianti dalla norma<sup>168</sup>.

Il pubblico, del resto, accolse assai benignamente quel mondo popolare meridionale e lo scrittore rimase quasi tramortito<sup>169</sup> dall'eccesso di attenzioni che i suoi racconti stavano catalizzando:

Il pubblico dei lettori salutò [...] soprattutto l'aspetto primitivo di quella società, attaccata alle tradizioni, gelosa custode del mito del focolare, dove merita la morte chi tradisce, magari nel duello rusticano dove la natura stessa è testimone del prorompere di questi sentimenti. La vigna dove compare Alfio uccide Turiddu che gli ha rubato la Lola, l'aia dove Jeli sgozza come un capretto il «signorino» don Alfonso, compagno della sua infanzia libera nei campi, che gli ha portato via la Mara, la campagna assolata e bruciante dove la gnà Pina si mangiava con gli occhi gli uomini e dove va incontro alla scure di Nanni, lo sposo della figlia, consumata da un'insana passione, sono elementi protagonisti anch'essi della raccolta dell'80, nuova realtà paesaggistica delle nostre lettere<sup>170</sup>.

Vale del resto la pena di ricordare, con Cirese, che

non si ricercano, e con tanta ricca intensità morale e lirica, le «isole sperdute» del nostro cammino storico, non ci si fa restauratori e cantori di un mondo morale primitivo, non si rintraccia l'umanità dei «barbari», se non a patto di non essere né barbari né primitivi, se non a patto d'essere in qualche modo al culmine della propria «dispiegata civiltà», tanto avanzati in essa da sentire profondamente la validità morale di quel mondo guardato da altri con tanta ritrosia<sup>171</sup>.

Il nucleo principale di *Vita dei campi*, quindi, corrisponde ai dettami della politica culturale di buona parte dell'editoria settentrionale (cioè nazionale) del secondo Ottocento, impegnata a proporre una visione del Mezzogiorno nei fatti tendente all'orientalizzazione, con

---

<sup>166</sup> A proposito dei paesaggi verghiani, ad esempio, Sergio Romagnoli afferma: «i grandi paesaggi siciliani del grande Verga sono tutti suoi, tutti recuperati nella memoria e ricontrollati, se mai, con il sopralluogo, ma senza aiuto di patrimonio pittorico più o meno alla moda», (S. Romagnoli, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, cit., p. 503).

<sup>167</sup> Cfr. L. Russo, *Giovanni Verga*, cit., p. 80.

<sup>168</sup> C. Riccardi, introduzione a G. Verga, *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano 1979, p. XIII.

<sup>169</sup> «La fama della mia *Vita dei campi* cresce di giorno in giorno ed arriva ad impensierirmi», (Verga G., *Lettera al fratello Mario*, 01 gennaio 1880, citata in C. Greco Lanza, introduzione a G. Verga, *Tutte le novelle*, Newton & Compton, Roma 1992, p. 19).

<sup>170</sup> Ivi, p. 20.

<sup>171</sup> A. M. Cirese, *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Einaudi, Torino 1976, p. 6.



illustrazioni<sup>172</sup> che ne marcano il carattere prevalentemente naturalistico o folkloristico<sup>173</sup> e con il coinvolgimento di scrittori capaci di rappresentare gli aspetti più pittoreschi e metastorici di popolazioni percepite ancora a uno stadio primitivo, rispetto al quale risaltava la modernità e la dimensione europea di quel Nord che era palcoscenico e pubblico di ogni narrazione:

I racconti rustici di Verga costituiscono un *corpus* tanto caratterizzato e ricavato così nettamente a contrasto con la narrativa borghese, da sembrare assolutamente definito e autosufficiente [...]. Tale omogeneità [...] è ricavata appunto negativamente, escludendo dalla rappresentazione tutti i riferimenti esterni alla cultura e alla consapevolezza dei personaggi. E si tratta di una esclusione importante, perché la cultura e la consapevolezza dei personaggi sono radicalmente diverse, se non senz'altro inferiori, rispetto a quelle dello scrittore e dei lettori ai quali egli si rivolge. La privazione del personaggio giunge al punto che egli ignora tutto quanto non sia oggetto della narrazione [...]. La sua ignoranza sulla realtà è bilanciata da una conoscenza dei luoghi e dei fatti narrati che non può essere comunicata al lettore in tutta la sua ampiezza<sup>174</sup>.

Occorre adesso entrare nelle dinamiche testuali di alcune delle novelle che compongono la raccolta, per comprendere in che modo sia stata data una forma retorica al «siparietto di passioni ed eccidi fatali, che connotano una diversità antropologica»<sup>175</sup> che tanto successo riscuoteva in quegli anni, se e fino a che punto la rappresentazione di una Sicilia *otherness* pittoresca possa essere definita orientalizzata.

Uno dei personaggi forse più presenti nell'immaginario geoculturalizzato sul Sud d'Italia che proprio in quegli anni la letteratura contribuì a consolidare è quello della gnà Pina,

<sup>172</sup> Sul rapporto tra Verga e l'editoria illustrata cfr. G. P. Marchi, *Le bellezze diverse. Storia delle edizioni illustrate di Giovanni Verga*, Sellerio, Palermo 1991. Il bel lavoro di Marchi appare, infatti, ancora oggi imprescindibile per ricostruire la storia editoriale di alcune delle più importanti e prestigiose edizioni illustrate delle opere verghiane: le *Novelle rusticane* illustrate da Alfredo Montalti (Casanova 1883), il dramma *Cavalleria rusticana* illustrato da Edoardo Calandra (Casanova 1884) e le novelle di *Vita dei campi* illustrate da Arnaldo Ferraguti (Treves 1897). Dalla fitta rete di informazioni, aneddoti, scambi epistolari e accenni alla storia editoriale ed estetica dell'illustrazione nazionale che Marchi ricostruisce, emerge inoltre la figura assai affascinante – soprattutto per le problematiche che in questo lavoro si sta provando a sciogliere – di un Verga pienamente consapevole dell'importanza della circolarità discorsiva tra testo e immagine per il successo di un'opera. In una lettera a Capuana, egli così descrive le difficoltà che Montalti aveva incontrato nel rappresentare una regione in cui non era mai stato e di cui non aveva diretta conoscenza: «se parli delle mie novelle, ti prego di trattarmi bene il Montalti, che ha fatto miracoli, per uno che deve far a indovinare il paesaggio». (G. Verga, *Lettera a Luigi Capuana*, 15 dicembre 1882 citata in Ivi., p. 34). Al contrario, il rapporto con Ferraguti sarà impostato a partire da un viaggio in Sicilia dello stesso illustratore, viaggio le cui tappe saranno rigidamente preparate dallo stesso Verga. Proprio le reazioni del Ferraguti alla vista del paesaggio siciliano ci danno la misura esatta dell'alterità con cui veniva letta e addomesticata l'isola – in un groviglio inestricabile di preconcetti culturalizzati e reale stupore –, accordando centralità all'elemento naturale e paesaggistico e, in particolare, alle spie più esotiche ed extraeuropee di quell'elemento: «oggi o domattina partirò per Vizzini e paesi limitrofi, seguendo le norme da lei datemi. Qui, da Catania, ho fatte due gite ad Aci Trezza ed ho raccolto il materiale per diverse illustrazioni. Che strani ed originali paesi! E che cielo e che vegetazione! La mia passione è divenuta la pianta di fico d'India, e ne ho schizzate e fotografate un vero bosco! Conto di servirmene, benché in giusta misura, con molta efficacia», (A. Ferraguti, *Lettera a Giovanni Verga*, 2 novembre 1892, in Ivi, p. 47).

<sup>173</sup> A tal proposito, cfr. N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., pp. 195-222.

<sup>174</sup> N. Merola, introduzione a G. Verga, *Le novelle*, cit., pp. XLIV-XLV.

<sup>175</sup> R. Contarino, *Il mezzogiorno e la Sicilia*, cit., p. 362.

protagonista della novella *La Lupa*, cui dà il titolo grazie al sapiente slittamento metaforico che Verga mette in atto per connotare la narrazione e il personaggio con toni mitici, leggendari e profondamente sessualizzati<sup>176</sup>. La novella, pubblicata in un primo momento sulla napoletana «Rivista nuova di scienze, lettere ed arti», ruota intorno alla rappresentazione di una Sicilia arcaica, rurale e premoderna, all'interno della quale vigono ancora superstizioni («svincolarsi dall'incantesimo»<sup>177</sup>) e commistioni tra paganesimo e religione («suo genero, quando ella glieli piantava in faccia quegli occhi [...], cavava fuori l'abitino della madonna per segnarsi»<sup>178</sup>; «pagò delle messe alle anime del Purgatorio [...]. A Pasqua andò a confessarsi, e fece pubblicamente sei palmi di lingua a strasciconi sui ciottoli del sacro innanzi alla chiesa, in penitenza»<sup>179</sup>).

Il centro di una vicenda tutto sommato breve è, senza dubbio, la passione erotica e carnale della gnà Pina, un eros primordiale declinato dallo scrittore catanese in senso scandaloso<sup>180</sup> e incontrollabile<sup>181</sup> al punto da mettere in crisi l'istituzione familiare e mandare a vuoto lo stesso istinto di sopravvivenza della protagonista. *La Lupa* si connota come incarnazione storica di una femminilità ferina e insaziabile che, assai suggestivamente, s'avvicina ai fenomeni di genderizzazione tipici dell'orientalismo puro<sup>182</sup>, e la carica animale del suo personaggio emerge già dal ritratto che Verga ne dà in apertura di novella:

Era alta, magra; aveva soltanto un senso fermo e vigoroso da bruna e pure non era più giovane; era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano. Al villaggio la chiamavano *la Lupa* perché non era sazia giammai – di nulla. Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa affamata; ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso, fossero stati davanti all'altare di Santa Agrippina<sup>183</sup>.

<sup>176</sup> Cfr. L. Russo, *Giovanni Verga*, cit., p. 94; A. Asor Rosa, *Il caso Verga*, cit., p. 30.

<sup>177</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 210.

<sup>178</sup> Ivi, p. 208.

<sup>179</sup> Ivi, p. 210.

<sup>180</sup> «Questo è appunto lo scandalo della Lupa, dominata dalle pulsioni elementari, dalla ricerca del rapporto amoroso come consumazione trofica, innanzitutto come fame e come sete», (S. Campailla, introduzione a G. Verga, *La lupa e altre novelle di sesso e di sangue*, cit., p. 8).

<sup>181</sup> A. Asor Rosa, *Il caso Verga*, cit., p. 25.

<sup>182</sup> «Se la società araba è rappresentata in termini affatto negativi, come passiva e pronta a essere conquistata dall'eroe orientalista, non è illecito ipotizzare che tale rappresentazione sia un modo di reagire alla grande varietà e forza della diversità araba, la cui origine, se non intellettuale o sociale, dovrà essere sessuale e biologica [...]. Si riconosce l'influenza della famiglia, la debolezza del pensiero arabo, l'«importanza» del mondo orientale per l'Occidente, ma non si accenna mai a una delle principali implicazioni di un siffatto discorso, cioè che resta ben poco agli arabi dopo tutto questo, fuorché un'indifferenziata pulsione sessuale. In rare occasioni [...] troviamo ciò che è implicito chiaramente espresso: che vi è un «forte appetito sessuale [...] caratteristico di quei meridionali da sangue caldo»», (E. W. Said, *Orientalismo*, cit., p. 309).

<sup>183</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 206.

Questa nuova «lupa, che di tutte brame sembiava carca» (*Inf.*, I, 49-50)<sup>184</sup> condivide con la fiera dantesca l'appartenenza a un orizzonte peccaminoso, e si carica di una tragicità che ancora una volta assai consuona con l'idea delle improvvise e incontrollabili passioni dei meridionali di cui era saturo il dibattito dell'epoca, passioni connotate in senso evidentemente patologico (il riferimento alla malaria, peraltro in anni di dibattiti meridionalisti, è in questo senso esemplare). Per di più, come stereotipo pretendeva, gli occhi delle donne siciliane non hanno eguali («occhi neri come il carbone»<sup>185</sup>), mutandosi in origine di ogni malia e pervertendo – per restare in ambito dantesco – l'idea stilnovista degli occhi come strumento eletto a suscitare diversi rapporti d'amore («avrebbe voluto strapparsi gli occhi per non vedere quelli della *Lupa*»<sup>186</sup>).

A completare le tessere del mosaico discorsivo, va preso in considerazione il tipo di paesaggio chiamato a interagire con le vicende drammatiche della novella, un paesaggio arcaico e rurale («nei campi immensi, dove scoppiettava soltanto il volo dei grilli, quando il sole batteva a piombo»<sup>187</sup>), immobile e immenso<sup>188</sup> e che si divide tra la fatica della vita contadina e l'onnipresenza di un Etna già allegoria del carattere dei siciliani:

Sua madre andava nei campi, a lavorare cogli uomini, proprio come un uomo, a sarchiare, a zappare, a governare le bestie, a potare le viti, fosse stato greco e levante a gennaio, oppure scirocco di agosto, allorquando i muli lasciavano cader la testa penzoloni, e gli uomini dormivano bocconi a ridosso del muro a tramontana. *In quell'ora fra vespero e nona, in cui non ne va in volta femmina buona*, la gnà Pina era la sola anima viva che si vedesse errare per la campagna, sui sassi infuocati delle viottole, fra le stoppie riarse dei campi immensi, che si perdevano nell'afa, lontan lontano, verso l'Etna nebbioso, dove il cielo si aggravava sull'orizzonte<sup>189</sup>.

Un clima di leggenda, dunque, cui contribuiscono un'idea ciclica del tempo (qui suggerita dal ritorno dei venti a marcare l'inesorabile alternarsi delle stagioni), l'uso di verbi all'imperfetto («era alta»; «era pallida»; «la chiamavano») e il ricorso ai proverbi: un'aura fatata che alletta il pubblico con la rappresentazione di un'alterità spazio-temporale, che lo affascina e nello stesso tempo lo turba, forse ben oltre le intenzioni dello stesso scrittore<sup>190</sup>.

<sup>184</sup> Cfr. D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Mondadori, Milano 1966.

<sup>185</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 209.

<sup>186</sup> Ivi, p. 210.

<sup>187</sup> Ivi, p. 207.

<sup>188</sup> «Vastità del mondo e immutabilità delle strutture sulle quali la società è costruita, sicché l'ampiezza sconfinata del paesaggio è tutt'una con [...] la violenza inarrestabile delle passioni», (S. Romagnoli, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, cit., p. 504).

<sup>189</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 208.

<sup>190</sup> «*La Lupa* è scopertamente giocato sul potenziale tragico contenuto nel confronto tra la comunità e un personaggio emarginato. La protagonista è la modesta leggenda di sé stessa che si comporta come se la leggenda fosse vera e come in ogni caso il narratore popolare che la rievoca tenderebbe a raccontare la sua storia. Di questo tipo sembra l'intensità febbrile della passione rappresentata [...], fino a che [...] giunge alle estreme conseguenze e si chiude in un circolo letterario, cioè nella ben diversa serietà con la quale il racconto e il risalto leggendario della Lupa vengono percepiti dai lettori borghesi», (N. Merola, introduzione a G. Verga, *Le novelle*,

L'immaginario post-unitario sul Mezzogiorno è poi innegabilmente segnato dal duello tra Turiddu e Alfio<sup>191</sup> che conclude in maniera sanguinosa la novella *Cavalleria rusticana*, inizialmente pubblicata sul romano «Fanfulla della domenica»:

«Ah!» urlò Turiddu accecato, «son morto». Ei cercava di salvarsi facendo salti disperati all'indietro; ma compar Alfio lo raggiunse con un'altra botta nello stomaco e una terza nella gola. «E tre! questa è per la casa che tu m'hai adornato. Ora tua madre lascerà stare le galline». Turiddu annaspò un pezzo di qua e di là fra i fichidindia e poi cadde come un masso. Il sangue gli gorgogliava spumeggiando nella gola, e non poté profferire nemmeno: «Ah! Mamma mia!»<sup>192</sup>.

Come è noto, all'origine della climax drammatica che porterà al mortale duello si colloca Lola, un tempo amata da Turiddu, adesso moglie di Alfio; la narrazione, tuttavia, appare assai meno tragica di quanto ci si attenderebbe e si sostanzia di una rappresentazione abbastanza stereotipata<sup>193</sup> dei comportamenti e degli istinti più primitivi dei personaggi, ciascuno immerso in un'onnipervasiva dimensione comunitaria:

La dimensione della novella di sesso e sangue rappresenta la spina dorsale della raccolta *Vita dei campi* [...]. Il testo che più vi è collegato è ovviamente *Cavalleria rusticana* [...]. Lola opta per un matrimonio d'interesse. Senonché, il richiamo dell'eros rispalanca la voragine. Si rilegga il pittoresco duetto tra Turiddu e Santa, dove concetti e immagini sono ispirati ai principi dell'eros trofico: il giovane è affamato, cioè un caldo amatore, e la donna è cibo, prima uva, poi pane. Lo spasimante non potendo farlo in altro modo vorrebbe mangiarla con gli occhi [...]. La cavalleria rusticana, variante degradata del duello al rango borghese e aristocratico, è lo scioglimento del conflitto a cui è precluso ogni altro sbocco<sup>194</sup>.

Prima di giungere al finale – famoso perché capace di offrire al lettore l'immagine di un codice comportamentale rigido e coerente con le passioni e i valori di popoli (ritenuti) estranei alla fredda e razionale civiltà borghese – i personaggi agiscono e si muovono tra comportamenti pittoreschi («ogni domenica si pavoneggiava in piazza coll'uniforme da bersagliere e il berretto rosso»<sup>195</sup>), passioni violente e repentine («come lo seppe, santo diavolone! Voleva trargli fuori le budella dalla pancia, voleva trargli, a quel di Licodia!»<sup>196</sup>;

---

cit., p. XXXVIII).

<sup>191</sup> A dimostrazione della pervasività che lo stereotipo discorsivo in questione ebbe rispetto all'immagine dei siciliani nella cultura italiana del secondo Ottocento, basti un breve ma significativo esempio tratto da *L'assassinio Notarbartolo o le gesta della mafia*, opera del milanese Paolo Valera pubblicata nel 1899. Nel bel mezzo di un'accesa discussione sulla questione femminile e la sua declinazione in ambiente meridionale, la signora Tiraboschi – raffinata padrona di casa d'origine settentrionale ma moglie di un siciliano e ormai residente a Palermo – così chiosa davanti agli ospiti riuniti in casa propria: «voi andate in sollucchero tutte le volte che un compare Alfio pianta una coltellata in pieno petto a compare Turiddu. Romanticherie! Romantici!», (P. Valera, *L'assassinio Notarbartolo o le gesta della mafia*, a cura di M. Sacco Messineo, prefazione di M. Di Gesù, Manni, Lecce 2006, p. 99).

<sup>192</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 205.

<sup>193</sup> Cfr. G. Barberi Squarotti, *Giovanni Verga*, cit., p. 85.

<sup>194</sup> S. Campailla, introduzione a G. Verga, *La lupa e altre novelle di sesso e di sangue*, cit., p. 10.

<sup>195</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 198.

<sup>196</sup> *Ibidem*.

«era di quei carrettieri che portano il berretto sull'orecchio, e a sentir parlare in tal modo di sua moglie cambiò di colore»<sup>197</sup>) e un erotismo sempre acceso («le ragazze se lo rubavano cogli occhi, mentre andavano a messa col naso nella mantellina»<sup>198</sup>). La comunità, poi, si pone quale claustrofobico palcoscenico della vita di ogni personaggio, in un contesto di «integrale pubblicità della vita paesana»<sup>199</sup> che limita e determina i comportamenti soggettivi: dagli incontri fortuiti («finalmente s'imbattè in Lola che tornava dal *viaggio* alla Madonna del pericolo, e al vederlo, non si fece né bianca né rossa quasi non fosse stato fatto suo»<sup>200</sup>) ai perfidi rapporti di vicinato, con comare Santa a far da interessato strumento della vendetta di Turiddu («la nappa del berretto del bersagliere gli aveva fatto il solletico dentro il cuore, e le ballava sempre dinanzi gli occhi»<sup>201</sup>) e, una volta abbandonata, da acceleratore della tragedia («mentre voi siete via vostra moglie vi adorna la casa!»<sup>202</sup>).

Al pittoresco dei corteggiamenti e dei rapporti amorosi – al confine tra dimensione pubblica e privata, tra ciò che sta al di là e al di qua delle soglie di casa («al tempo in cui ci parlavamo dalla finestra sul cortile, e mi regalaste quel fazzoletto»<sup>203</sup>; «come il babbo mise Turiddu fuori dell'uscio, la figliuola gli aprì la finestra»<sup>204</sup>; «ascoltava ogni sera, nascosta dietro il vaso di basilico, e si faceva pallida e rossa»<sup>205</sup>) – si aggiungono inoltre, a delineare in maniera ancor più netta il carattere arcaico del contesto rappresentato, gli usi e il folklore<sup>206</sup> dei siciliani, dalle serenate non sempre allegre («si sfogò coll'andare a cantare tutte le canzoni di sdegno che sapeva sotto la finestra della bella»<sup>207</sup>) al preciso codice di comunicazione e accettazione dell'imminente duello<sup>208</sup>:

Come entrò compare Alfio, soltanto dal modo in cui gli piantò gli occhi addosso, Turiddu comprese che era venuto per quell'affare e posò la forchetta sul piatto. «Avete comandi da darmi,

---

<sup>197</sup> Ivi, p. 203.

<sup>198</sup> Ivi, p. 198.

<sup>199</sup> N. Merola, introduzione a G. Verga, *Le novelle*, cit., p. L.

<sup>200</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 199.

<sup>201</sup> Ivi, p. 201.

<sup>202</sup> Ivi, p. 202.

<sup>203</sup> Ivi, p. 199.

<sup>204</sup> Ivi, p. 201.

<sup>205</sup> Ivi, p. 202.

<sup>206</sup> Ragionando sul rapporto tra la narrativa verghiana e gli studi che i più grandi antropologi dell'epoca avevano dedicato alla Sicilia, Sergio Campailla definisce *Cavalleria rusticana* «una delle novelle più ricche di materiali folcloristici, [...] che grazie anche a particolari esotici come il morso dell'orecchio e lo stesso tradizionale duello siciliano a coltellate, ebbe strepitoso successo [...] in Italia e all'estero», (S. Campailla, *Anatomie verghiane*, cit., p. 119).

<sup>207</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 198.

<sup>208</sup> «Il regolamento di conti a coltellate della *Cavalleria rusticana*, con il repertorio che introduce – il morso all'orecchio, la polvere scagliata negli occhi, il mammismo – è anche il testo maggiormente responsabile di tante riprese folcloristiche della tradizione siciliana: dall'interpretazione sanguigna di Giovanni Grasso, a quelle comiche di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, a Lando Buzzanca, sino alle caricature meridionalistiche di un Giannini», (S. Campailla, introduzione a G. Verga, *La lupa e altre novelle di sesso e di sangue*, cit., p. 10).

compare Alfio?» gli disse. «Nessuna preghiera, compare Turiddu, era un pezzo che non vi vedevo e volevo parlarvi di quella cosa che sapete voi» [...] Il carrettiere gli buttò le braccia al collo. «Se domattina volete venire nei fichidindia della Canziria potremo parlare di quell'affare, compare». «Aspettatevi sullo stradone allo spuntar del sole, e ci andremo insieme». Con queste parole si scambiarono il bacio della sfida. Turiddu strinse fra i denti l'orecchio del carrettiere, e così gli fece promessa solenne di non mancare<sup>209</sup>.

Il carattere esotico che l'onnipresente fico d'India<sup>210</sup> conferisce al paesaggio siciliano completa infine il quadro ancora una volta storico di una Sicilia *otherness*, caratterizzata da un'«incongrua semplicità»<sup>211</sup>.

*Jeli il pastore*, in precedenza pubblicata solo parzialmente sulla fiorentina «La Fronda», conclude – secondo Nelson Moe – un nucleo di novelle che all'interno della raccolta *Vita dei campi*, spicca per la proposta di un'immagine della Sicilia esteticamente allettante:

Nella maggior parte dei racconti di *Vita dei campi* e, per certi versi, ne *I Malavoglia*, la Sicilia appare ancora come una fonte di diletto per il lettore. E ciò è particolarmente vero nel caso di *Jeli il pastore*, *Cavalleria rusticana* e *La lupa* che lasciano trapelare un'enfasi pittoresca su aspetti della Sicilia primitivi, arcaici, esotici, folkloristici, mitici. I personaggi di queste storie sono primitivi, dotati di istinti indomabili e brutali: Jeli il pastore ha un rapporto diretto con il mondo naturale che lo circonda; i personaggi di *Cavalleria rusticana*, Turiddu Macca e Alfio Mosca, vivono seguendo un codice d'onore arcaico; la protagonista de *La lupa* è una creatura selvaggia e passionale. E per quanto riguarda l'ambientazione: *Jeli il pastore* si svolge tra campi maturi per il raccolto, mentre la figura della lupa si staglia sullo sfondo dei «seminati verdi». Entrambe le novelle presentano scenari rurali [...]. Per concludere, questi racconti hanno tutti un finale violento. Anche se il mare è nella narrativa verghiana l'indice più evidente del pittoresco, *Vita dei campi* dimostra che [...] anche la vita della campagna può essere pittoresca<sup>212</sup>.

Che *Jeli il pastore* rientri all'interno di un tale nucleo lo dimostra la centralità che la figura del pastore ricopre nell'estetica pittoresca, giacché si è voluto vedere nell'attività che questi svolge un rapporto edenico<sup>213</sup> con una natura (immaginata) pura e incontaminata<sup>214</sup> e la riprova di una metastoricità dovuta all'antichità – si pensi all'opera di Teocrito e Virgilio – delle origini del mestiere. Il «primitivo»<sup>215</sup> Jeli è del resto un giovanissimo guardiano di

<sup>209</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 203.

<sup>210</sup> «Elemento importante del contesto ambientale di *Cavalleria rusticana* è il fico d'India che, come abbiamo visto occupandoci dell'«Illustrazione italiana», è un emblema del Sud e della Sicilia in particolare», (N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., p. 272).

<sup>211</sup> «*Cavalleria rusticana* [...] stringe i tempi dell'azione inventando un narrato stilizzatissimo, tutto scorci e lacerazioni, in cui le sequenze si succedono con nessi arditi e i particolari si incidono per la loro incongrua semplicità [...]. Il narratore che comincia a rappresentare tale cultura è un “primitivo” [...]. Si è perciò potuto parlare in senso negativo di bozzettismo folkloristico a proposito dei racconti in cui i dati emergenti di tale cultura non risultavano sufficientemente immaginari e rinviavano invece al reale esotismo del costume siciliano», (N. Merola, introduzione a G. Verga, *Le novelle*, cit., p. XXXVIII).

<sup>212</sup> N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., p. 272.

<sup>213</sup> «Jeli si colloca al di qua della storia, in una specie di Eden pastorale», (N. Merola, introduzione a G. Verga, *Le novelle*, cit., p. XXXLI).

<sup>214</sup> «Accanto alla nostalgia di un mondo perduto, appare la nostalgia per una natura non abbellita e non alterata dal lavoro umano. Un problema centrale del pittoresco è rappresentato dal piacere provato per la natura selvaggia a detrimento dell'immagine della campagna coltivata», (R. Milani, *Il pittoresco*, cit., p. 39).

<sup>215</sup> A. Asor Rosa, *Il caso Verga*, cit., p. 41.

cavalli che, almeno nella prima parte della novella, vive in perfetta armonia con una natura arcadica, definito dai continui raffronti con il mondo animale che lo circonda («facciamo come fanno le sue bestie [...], che si grattano il collo a vicenda»<sup>216</sup>) e impegnato in attività che per il lettore risultano pittoresche:

E quelle due note dello zufolo di Jeli, sempre le stesse – iuh! iuh! iuh! – che facevano pensare alle cose lontane, alla festa di San Giovanni, alla notte di Natale, all'alba della scampagnata, a tutti quei grandi avvenimenti trascorsi, che sembrano mesti, così lontani, e facevano guardare in alto, cogli occhi umidi, quasi tutte le stelle che andavano accendendosi in cielo vi piovevano in cuore, e l'allargassero! Jeli, lui, non pativa di quella malinconia; se ne stava accoccolato sul ciglione, colle gote enfiate, intentissimo a suonare iuh! iuh! iuh! Poi radunava il branco a furia di gridi e di sassate<sup>217</sup>.

Jeli è *naturaliter* in grado di interpretare i mutamenti meteorologici e di leggere la natura che gli sta intorno («conosceva come spira il vento quando porta il temporale, e di che colore sia il nuvolo quando sta per nevicare»<sup>218</sup>) e vive con immediatezza il rapporto con un mondo autosufficiente ed esterno alla civiltà moderna («ogni cosa aveva il suo aspetto e il suo significato, e c'era sempre che vedere e che ascoltare in tutte le ore del giorno»<sup>219</sup>). Analfabeta («guardava il libro e lui in aria sospettosa»<sup>220</sup>) finché il signorino don Alfonso non gli fornisce alcuni esempi di scrittura/lettura («non poteva persuadersi che si potesse poi ripetere sulla carta quelle parole che egli aveva dette, o che aveva dette don Alfonso»<sup>221</sup>), resta affascinato dalla superiorità culturale e sociale che tali abilità conferiscono al più smaliziato amico<sup>222</sup> («sarebbe rimasto delle giornate intiere a guardarlo»<sup>223</sup>). Che il pittoresco conduca, in questo caso, a una dinamica letteraria di tipo orientalizzante pare dimostrarlo il brano immediatamente successivo, in cui si assiste alla rappresentazione addomesticata e strumentale della diffidenza, unica arma con cui Jeli può reagire al potere performativo di una relazione imperniata sulla subalternità. E che questo sia un processo di orientalizzazione lo dimostrano tanto il lessico, quanto la sostanza del discorso:

Ogni idea nuova che gli picchiasse nella testa per entrare, lo metteva in sospetto, e pareva la rifiutasse colla diffidenza selvaggia della sua *vajata*. Però non mostrava meraviglia di nulla al mondo; gli avessero detto che in città i cavalli andavano in carrozza, egli sarebbe rimasto impassibile con quella maschera d'indifferenza orientale che è la dignità del contadino siciliano.

<sup>216</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 144.

<sup>217</sup> Ivi, p. 143.

<sup>218</sup> Ivi, p. 145.

<sup>219</sup> *Ibidem*.

<sup>220</sup> Ivi, p. 148.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

<sup>222</sup> A proposito dei rapporti tra Jeli e don Alfonso, Romano Luperini parla di un vero e proprio «segno dell'alterità», che renderebbe asimmetriche le relazioni sociali, culturali e umane tra i due, (cfr. R. Luperini, *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari, 2005, p. 31).

<sup>223</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 148.

Pareva che istintivamente si trincerasse nella sua ignoranza, come fosse la forza della povertà<sup>224</sup>.

La novella procede seguendo le vicende di Jeli, intrecciate a quelle di don Alfonso e soprattutto di Mara, una ragazzina che – crescendo – farà innamorare di sé entrambi, fino a diventare moglie fedifraga del protagonista. Prima del finale tragico, però, Verga trova il tempo – nella seconda parte di questa lunga novella – per gettare alcune ombre sul pittoresco della parabola di Jeli, raccontando la morte del padre del giovane («malaria di quella che ammazza meglio di una schioppettata»<sup>225</sup>) e l'incidente occorso a un cavallo durante la fiera per la festa di San Giovanni, decostruzione retorica di un momento altrimenti folkloristico («i viandanti che andavano alla festa, e sentivano piangere a quel modo in mezzo al buio, domandavano cosa avessero perso»<sup>226</sup>; «adesso poteva andarsene a spasso, a godersi la festa, o starsene in piazza tutto il giorno, a vedere i galantuomini nel caffè, come meglio gli piaceva, ché non aveva più pane né tetto»<sup>227</sup>).

Nonostante ciò, il finale della novella ripropone l'immagine abbastanza stereotipata dell'uccisione per sgozzamento del rivale in amore: il protagonista, fin lì passivo e inconsapevole, sarà oggetto dell'ennesimo improvviso mutamento caratteriale cui vanno incontro i personaggi di molte novelle di *Vita dei campi*, e in preda a una furiosa e patologica gelosia – ancora il pallore malarico a metter in evidenza un'altra tessera fondamentale di quell'universo discorsivo – tramuterà una festa gioiosa («era una bella giornata calda, nei campi biondi, colle siepi in fiore»<sup>228</sup>; «si erano messi all'ombra, sotto i carrubi, e facevano suonare i tamburelli e le cornamuse, e ballavano colle donne della fattoria»<sup>229</sup>) in tragedia:

Jeli s'era rizzato sulla vita, colla lunga forbice in pugno, e così bianco in viso, così bianco come aveva visto una volta suo padre il vaccajo, quando tremava di febbre accanto al fuoco, nel casolare. Tutt'a un tratto come vide che don Alfonso, colla bella barba ricciuta, e la giacchetta di velluto e la catenella d'oro sul panciotto, prese Mara per la mano per ballare, solo allora, come vide che la toccava, si slanciò su di lui, e gli tagliò la gola di un sol colpo, proprio come un capretto<sup>230</sup>.

Quello che in *Jeli il pastore* appare l'ombra del negativo che si cela dietro la strutturale doppiezza del pittoresco, acquisisce in altre novelle della raccolta un peso sempre maggiore, diventando oggetto di riflessione estetico-culturale in *Fantasticherie*, o registro retorico-discorsivo in *Rosso Malpelo*. Ciò che rende più affascinante la questione è il fatto che

---

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> Ivi, p. 152.

<sup>226</sup> Ivi, p. 160.

<sup>227</sup> Ivi, p. 163.

<sup>228</sup> Ivi, p. 178.

<sup>229</sup> *Ibidem*.

<sup>230</sup> Ivi, p. 179.



entrambi i testi fossero stati pubblicati prima delle novelle fin qui prese in considerazione: *Fantasticheria* nel 1879 («Fanfulla della domenica») e *Rosso Malpelo* addirittura nel 1878 («Fanfulla»), mentre *La Lupa*, *Cavalleria rusticana* e *Jeli il pastore* uscirono in rivista nel 1880. Inoltre, testimonia una volta di più che lo scontro sulle modalità di rappresentazione del Mezzogiorno italiano in corso in quegli anni era assai più complesso di quanto ogni schematizzazione possa provare a semplificare e, nello stesso tempo, rende l'idea della fluidità che caratterizzava il rapporto tra gli scrittori e le estetiche, al di là di ogni visione deterministica.

*Fantasticheria* affronta in forma novellistica il tema della rappresentazione pittorresca della Sicilia, entrando nel merito di alcuni aspetti della questione che potremmo definire tecnici<sup>231</sup>: la cornice attraverso la quale un oggetto viene visto, la distanza che separa l'osservatore dalla materia rappresentata e la culturalizzazione di una natura mutata in paesaggio dall'«occhio pittorresco»<sup>232</sup> e di una componente antropologica resa alterità. Come afferma Raffaele Milani, la «natura, buona o cattiva che sia, deve essere ritratta e ritrarre implica sempre distanza e vicinanza rispetto alle cose»<sup>233</sup>, per tale ragione, continua, «certe deformità, apprezzate in lontananza, possono diventare disgustose se ci avviciniamo molto»<sup>234</sup>.

Dimostrando di padroneggiare il dibattito sul pittorresco assai più di quanto la nutrita produzione epistolare e le varie 'soglie' dei suoi testi non lascino pensare<sup>235</sup>, Verga imposta l'intera novella proprio su tale questione, distinguendo tra la visione a distanza che in un primo momento il personaggio femminile ha del paesino di Aci Trezza e la visione successiva dall'interno. Se attraverso il finestrino di un treno<sup>236</sup> – elemento che funge da perfetta cornice

<sup>231</sup> Cfr. A. Asor Rosa, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, cit., p. 232, p. 258.

<sup>232</sup> Cfr. R. Milani, *Il pittorresco*, cit., pp. 42-45.

<sup>233</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 43.

<sup>234</sup> *Ibidem*.

<sup>235</sup> Una delle più famose occorrenze del termine si trova nella dedicatoria a Salvatore Farina che Verga antepone alla novella *L'amante di Gramigna*: «un documento umano, come dicono oggi [...]. Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto nei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittorresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto», (Ivi, p. 212). Sebbene il testo ruoti intorno al tema assai stereotipato del brigantaggio meridionale, l'espressione risulta in questo caso poco assimilabile alle più complesse considerazioni di *Fantasticheria*, troppo legata al nucleo ideologico e poetico che in quegli anni più arrovellava Verga, ovvero la possibilità di rendere il reale indipendentemente dalla – e in questo caso il lessico si rifà preciso – «lente dello scrittore», (*Ibidem*). Che nella più coerente riflessione teorica della raccolta, orientata a svolgere il tema della sua particolare idea di verismo, lo scrittore non trovi un'espressione diversa da «parole semplici e pittorresche» è comunque una spia tutt'altro che trascurabile: Verga, infatti, non poteva non conoscere i caratteri e le implicazioni di quell'estetica né, verosimilmente, ignorare l'uso che nei dibattiti e nelle rappresentazioni *mainstream* si faceva del termine. Nonostante cioè, il termine che più lo aiuta a comunicare all'amico il senso di una scrittura che vuole dare un'immagine realistica della Sicilia è «parole semplici e pittorresche», quasi che – verrebbe da dire – per Verga, almeno a quell'altezza, i siciliani fossero credibili solo se pittorreschi, rappresentabili in maniera verosimile solo attraverso parole e immagini pittorresche.

<sup>236</sup> Riflettendo ancora sulla centralità della memoria nel testo verghiano, Leonardo Sciascia pone all'attenzione l'impossibilità che negli anni della battaglia di Lissa un treno passasse dalle parti di Aci Trezza, decostruendo

prospettica – la reazione era stata romantica e sognante («vorrei starci un mese laggiù!»<sup>237</sup>), diversa si presenta la situazione dopo soli due giorni di vita nel paese siciliano:

Noi vi ritornammo e vi passammo non un mese, ma quarantott'ore [...]. La mattina del terzo giorno, stanca di vedere eternamente del verde e dell'azzurro, e di contare i carri che passavano per via, eravate alla stazione, e gingillandovi impaziente colla catenella della vostra bocsettina da odore, allungavate il collo per scorgere un convoglio che non spuntava mai. In quelle quarantott'ore facemmo tutto ciò che si può fare ad Aci Trezza: passeggiammo nella polvere della strada e ci arrampicammo sugli scogli [...]; passammo sul mare una notte romanticissima, gettando le reti tanto per fare qualche cosa che a' barcaiuoli potesse parer meritevole di buscare dei reumatismi; e l'alba ci sorprese nell'alto del *fariglione*, un'alba modesta e pallida<sup>238</sup>.

Alla successiva e stizzita affermazione della donna («non capisco come si possa viver qui tutta la vita»<sup>239</sup>), il protagonista risponde entrando nel merito della dimensione sociale ed economica dello sguardo pittoresco:

Eppure, vedete, la cosa è più facile che non sembri: basta non possedere centomila lire di entrata, prima di tutto, e in compenso patire un po' di tutti gli stenti fra quegli scogli giganteschi, incastonati nell'azzurro, che vi facevano batter le mani per ammirazione. Così poco basta perché quei poveri diavoli che ci aspettavano sonnecchiando nella barca, trovino fra quelle loro casipole sgangherate e pittoresche, che viste da lontano vi sembravano avessero il mal di mare anch'esse, tutto ciò che vi affannate a cercare a Parigi, a Nizza ed a Napoli. È una cosa singolare; ma forse non è male che sia così – per voi, e per tutti gli altri come voi<sup>240</sup>.

E la decostruzione di tale opzione prospettica si avvia con una prima messa in discussione della fruizione estetica del mare («il mare non è sempre gentile»<sup>241</sup>; «giornate nere, in cui brontola e sbuffa»<sup>242</sup>; «mare bello e traditore»<sup>243</sup>) e della stessa vita dei pescatori di quella comunità marinara («il tifo, il colera, la malannata, la burrasca, vengono a dare una buona spazzata in quel brulicame»<sup>244</sup>). Ed è bene ricordare, ancora una volta, che la decostruzione sta abbattendosi anche sul proprio passato di scrittore, su un'idea di pittoresco cui egli stesso aveva attinto in alcune precedenti opere; esemplare in questo senso la funzione artistica e conciliante del mare di Aci Trezza in *Eva*:

«Come siete felici voi altri artisti!... Quanti bei sogni dovete aver fatto fra queste pareti.»  
[...] Ella aveva capricci improvvisi, bizzarri, dietro ai quali si smarriva volentieri il proprio buon senso come dietro al sorriso di un bambino. «Fatemi vedere!» disse. E si mise a rovistare in tutti

---

così la veridicità della scena descritta: «i casi sono dunque non due come di solito, ma tre: o non c'era il treno o non c'era Luca o non c'era la donna», (L. Sciascia, *Verga e la memoria*, cit., p. 1122).

<sup>237</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 133.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

<sup>239</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>240</sup> *Ibidem*.

<sup>241</sup> *Ibidem*.

<sup>242</sup> *Ibidem*.

<sup>243</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>244</sup> *Ivi*, p. 135.

gli angoli, in tutti i miei disegni, in tutti i miei cartoni, ponendo tutto sossopra, scappando in mille ingenuità esclamazioni, facendomi mille domande prive di senso e piene di grazia. «Oh! bello!» esclamava. «Oh! Bello!» E seguiva a metter tutto sossopra, battendo le mani dinanzi alle mie tele.

«Come fate a creare tante belle cose?» mi domandò, facendosi seria – e senza aspettare la mia risposta: «Regalatemene una.»

«Scegliete voi stessa.»

«Datemi quel paesaggio. È una spiaggia di mare?»

«Sono *I Ciclopi*.»

«Che cosa sono *I Ciclopi*?»

«Si chiamano così certi scogli giganteschi sulla spiaggia di Aci-Trezza.»

«In Sicilia?»

«Sì.»

«Oh, come son belli!»<sup>245</sup>

Adesso Verga chiama addirittura in causa tre diverse metafore ottiche e parla di microscopio, lente e cannocchiale, per definire altrettanti modi di relazionarsi visivamente alla materia narrata<sup>246</sup> e di stabilire la distanza da essa. Come probabile conseguenza di un tale ripensamento artistico, nella novella cominciano ad affiorare punti di riferimento estetici e geoculturali non ancora del tutto antipittorreschi ma già non più assimilabili al pittoresco di altre novelle, quasi tutti diretta anticipazione del successivo romanzo *I Malavoglia*. A consuete descrizioni di finestre addobbate («quali povere gioie sognava su quel davanzale, dietro quel basilico odoroso»<sup>247</sup>) e questuanti bambini («rimangono quei monellucci che vi scortavano come sciacalli e assediavano le arancie»<sup>248</sup>), si affiancano nuove e più sottili modalità di riconoscimento dell'alterità siciliana, dal martellante ricorso al deittico «laggiù» – segno di una coscienza geografica sempre più marcata dall'uso di metafore spaziali<sup>249</sup> – ad affermazioni come «dialetto semibarbaro»<sup>250</sup>, «rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti»<sup>251</sup> e «sentimenti miti, semplici, che si succedono calmi e inalterati di generazione in generazione»<sup>252</sup>.

Se *Fantasticheria* si pone il problema da un punto di vista teorico, con *Rosso Malpelo* – un anno prima – Verga aveva provato a mettere in pratica direttamente nella scrittura<sup>253</sup> alcune

<sup>245</sup> Id., *Eva*, in Id., *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*, Mondadori, Milano 1970, pp. 283-284.

<sup>246</sup> Appare un po' troppo forzata l'interpretazione di Campailla, secondo cui «l'uso concomitante dei due termini [cannocchiale e microscopio] probabilmente denota in Verga, più che una disattenzione linguistica e semantica, una effettiva incertezza di fronte alla complessità del problema fronteggiato, ed eventualmente la sua ambivalenza», (S. Campailla, *Anatomie verghiane*, cit., p. 115).

<sup>247</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 138.

<sup>248</sup> Ivi, p. 139.

<sup>249</sup> Per un'analisi dell'uso di tale deittico nelle rappresentazioni letterarie di rapporti spaziali inficiati da logiche di tipo imperialistico cfr. E. W. Said, *Cultura e imperialismo*, cit., p. 119.

<sup>250</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 137.

<sup>251</sup> Ivi, p. 140.

<sup>252</sup> *Ibidem*.

<sup>253</sup> Nelson Moe riflette sulla significativa coesistenza di sperimentazioni stilistiche e scelte tematiche che rende *Rosso Malpelo* la prima novella antipittorresca dell'intera produzione verghiana: «va sottolineato che in questo racconto l'eliminazione della distanza narrativa, l'innovazione più celebre e importante di Verga, si rivela

modalità di rappresentazione della Sicilia che ridiscutevano radicalmente la topica poi proposta nelle altre novelle di *Vita dei campi*, lavorando a una decostruzione già puntuale del pittoresco. Dalla scelta di ambientare la vicenda nel buio delle gallerie della cava («fuori della cava il cielo formicolava di stelle»<sup>254</sup>), alla negazione di ogni aspetto piacevole e affascinante della Sicilia, la novella è costruita sulla precisa volontà di svuotare dall'interno una visione dell'isola e dei suoi abitanti. In *Rosso Malpelo* non compare quasi mai il mare, l'Etna è presente solo indirettamente e sono assenti siepi fiorite o campi coltivati, al contrario talvolta si impiega il tempo «a sfioracchiare le siepi dei fichidindia»<sup>255</sup> e lo scenario è quello vulcanico della sciara «nera e desolata, sporca di ginestre riarse»<sup>256</sup>, a volte insufficiente a contenere l'istanza antipittorresca incarnata dal protagonista:

La sciara si stendeva malinconica e deserta fin dove giungeva la vista, e saliva e scendeva in picchi e burroni, nera e rugosa, senza un grillo che vi trillasse, o un uccello che vi volasse su. Non si udiva nulla, nemmeno i colpi di piccone di coloro che lavoravano sotterra [...]. Pure durante le belle notti d'estate, le stelle splendevano lucenti anche sulla sciara, e la campagna circostante era nera anch'essa, come la sciara, ma Malpelo stanco della lunga giornata di lavoro, si sdraiava sul sacco, col viso verso il cielo, a godersi quella quiete e quella luminaria dell'alto; perciò odiava le notti di luna, in cui il mare formicola di scintille, e la campagna si disegna qua e la vagamente – allora la sciara sembra più brulla e desolata. «Per noi che siamo fatti per vivere sotterra», pensava Malpelo, «ci dovrebbe essere buio sempre e dappertutto»<sup>257</sup>.

Del resto quello di Malpelo è un «destino sociale»<sup>258</sup> cui non è possibile sottrarsi, tanto più drammatico in quanto il personaggio ne ha la consapevolezza, un destino più affine alla rassegnazione di *Fantasticheria* che all'eternità arcadica delle novelle pittoresche:

Certamente egli avrebbe preferito di fare il manovale, come Ranocchio, e lavorare cantando sui ponti, in alto, in mezzo all'azzurro del cielo, col sole sulla schiena – o il carrettiere, come compare Gaspare che veniva a prendersi la rena della cava, dondolandosi sonnacchioso sulle stanghe, colla pipa in bocca, e andava tutto il giorno per le belle strade di campagna – o meglio ancora avrebbe voluto fare il contadino che passa la vita fra i campi, in mezzo al verde, sotto i folti carrubbi, e il mare turchino là in fondo, e il canto degli uccelli sulla testa. Ma quello era stato il mestiere di suo padre, e in quel mestiere era nato lui<sup>259</sup>.

Non a caso, nell'economia del testo, è Ranocchio – fragile, storpio e destinato a morire di

---

connessa al suo interesse per la questione del pittoresco [...]. Di per sé, infatti, l'eliminazione della distanza narrativa non esclude la presenza del pittoresco. In *Rosso Malpelo* invece il protagonista è “un ragazzo malizioso e cattivo” – e non un contadino o un folkloristico pescatore, ma un minatore. È un brutto irascibile [...]. C'è ben poco di affascinante o piacevole in lui. Da ultimo, *Rosso Malpelo* è antipittorresco anche nell'ambientazione», (N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., pp. 269-270). Sul tema cfr. R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., pp. 213-214.

<sup>254</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 182.

<sup>255</sup> Ivi, p. 187.

<sup>256</sup> Ivi, p. 189.

<sup>257</sup> Ivi, pp. 192-193.

<sup>258</sup> A. Asor Rosa, *Il caso Verga*, cit., p. 76.

<sup>259</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., pp. 188-189.

malattia – il personaggio cui si addice l'abbozzo di uno sguardo estetico («Ranocchio invece provava una tale compiacenza a spiegargli quel che ci stessero a far le stelle lassù in alto»<sup>260</sup>), mentre un altro degli elementi centrali dell'estetica pittoresca, ovvero l'asino<sup>261</sup>, si fa metafora della rivalsa frustrata di Malpelo, picchiato e malmenato con diverse finalità per tutta la novella, fino alla splendida pagina del cadavere abbandonato nella sciara.

Dunque la più 'vecchia' delle novelle della raccolta sembra avere in sé tutti i caratteri di un differente approccio alla Sicilia, una modalità antipittorresca di rappresentazione di cui andranno ricercate le evoluzioni nel prosieguo dell'attività dello scrittore catanese, da *I Malavoglia* alle successive opere d'argomento siciliano.

### 2.2.2 La decostruzione del pittoresco: *I Malavoglia*

La stesura definitiva de *I Malavoglia* vide la luce nel 1881, pubblicata anch'essa dall'editore Treves; a differenza delle novelle di *Vita dei campi*, però, il romanzo non ottenne il successo sperato, come lo stesso Verga confessò nella famosa lettera a Luigi Capuana dell'aprile 1881:

*I Malavoglia* hanno fatto fiasco, fiasco pieno e completo. Tranne Boito e Gualdo, che me ne hanno detto bene, molti, Treves il primo, me ne hanno detto male, e quelli che non me ne hanno detto mi evitano come se avessi commesso una cattiva azione. Dei giornali [...] nessuno ne ha parlato, anche i meglio disposti verso di me, e ciò vuol dire chiaro che non vogliono spiattellarmi il *de profundis*. Il peggio è che io non sono convinto del fiasco, e che se dovessi tornare a scrivere quel libro lo farei come l'ho fatto. Ma in Italia l'analisi più o meno esatta senza il pepe della scena drammatica non va e, vedi, ci vuole tutta la tenacità della mia convinzione, per non ammannire i manicaretti che piacciono al pubblico per poter ridergli poi in faccia<sup>262</sup>.

Se per *Nedda* e *Vita dei campi* Treves aveva speso pubblicamente parole d'apprezzamento («dimostrava già al vivo due cose: come laggiù, in Sicilia, esista una vita campestre, quasi ancora inesplorata dall'artista e come l'artista più idoneo a ritrarla fosse un siciliano»<sup>263</sup>), nel 1881 Verga percepiva il silenzio ostile di quegli ambienti milanesi<sup>264</sup> e cominciava ad avvertire un senso di fastidio per le attese di un pubblico troppo superficiale e – volendo

---

<sup>260</sup> Ivi, p. 193.

<sup>261</sup> Cfr. R. Milani, *Il pittoresco*, cit., p. 56.

<sup>262</sup> G. Verga, *Lettera a Luigi Capuana*, 11 aprile 1881, in G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 111-112.

<sup>263</sup> L'articolo di Treves, apparso sull'«Illustrazione italiana» del 19 settembre 1880, è citato in N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., p. 273.

<sup>264</sup> Sul tema cfr. G. Cattaneo, *Prosatori dalla Scapigliatura al Verismo*, in *La letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. 14, *L'Ottocento. Nievo, Verga, Fogazzaro*, Garzanti-De Agostini, Novara 2005, pp. 634-635.

azzardare – assai commerciale<sup>265</sup>. Quel che è certo è che adesso lo scrittore catanese non ha più intenzione di fornire a quel settore del campo letterario italiano che lo aveva proiettato nel palcoscenico della letteratura nazionale il «pepe della scena drammatica», ovvero non si riconosce più nell'opzione in favore del pittoresco. Dall'altra parte dei campi politico, culturale e letterario stava un diverso nucleo discorsivo sul Mezzogiorno, maggiormente interessato alla nuda «analisi più o meno esatta» cui lo scrittore adesso aspirava, quel meridionalismo che nella «Rassegna settimanale» di Franchetti e Sonnino aveva ormai il proprio centro nevralgico:

Il giusto riconoscimento per il romanzo non sarebbe giunto dall'«Illustrazione»: fu il critico napoletano Francesco Torraca, collaboratore regolare di «Rassegna settimanale», a scrivere il più vigoroso elogio de *I Malavoglia*. Nella sua celebre recensione [...], Torraca esorta a non giudicare il romanzo solo da un punto di vista letterario [...]. Più precisamente, conclude Torraca: «io saluto come prova di vigore intellettuale e di ardimento non comune *I Malavoglia*, che aiuteranno, al pari degli scritti dei Franchetti e dei Sonnino, a far conoscere le condizioni sociali della Sicilia [...]». Torraca aveva colto le affinità tra l'approccio “sociologico” al Sud nel romanzo di Verga e quello di Franchetti e Sonnino, almeno in parte animato da un atteggiamento polemico nei confronti della visione pittoresca della Sicilia»<sup>266</sup>.

Questo lavoro non è certo il luogo idoneo a riaprire la discussione sul rapporto tra Verga e la Questione Meridionale, ciò che semmai va messo in evidenza è il significativo addensarsi di vettori che da un lato allontanano sempre più lo scrittore dalle modalità di rappresentazione della Sicilia che abbiamo visto agire in molte delle novelle di *Vita dei campi* e dai favori dell'ambiente trevesino, dall'altro portano a una decostruzione del pittoresco assai affine con l'idea di Sud cui stavano dando lentamente forma i meridionalisti dell'epoca. Valutare il tipo di rappresentazione della Sicilia che emerge da *I Malavoglia* e comprendere attraverso quali caratteristiche estetiche e retorico-testuali è stata costruita la storia della famiglia Toscano significa, perciò, seguire il percorso dello scrittore catanese così come si è svolto nel concreto della realtà italiana di quegli anni, dando il giusto peso alle riflessioni e ai mutamenti che egli stesso aveva manifestato in *Rosso Malpelo e Fantasticheria*.

Già nella prefazione del 19 gennaio 1881 è possibile osservare come Verga riproponga gli elementi di quel ragionamento tecnico che avevamo visto dispiegarsi in *Fantasticheria*. Tra le altre cose, le pagine di questa 'soglia' verghiana riflettono sulle possibilità della «riproduzione artistica»<sup>267</sup> della realtà, e sono costruite su rimandi e richiami tra i termini «osservarsi»<sup>268</sup>,

---

<sup>265</sup> Già a proposito della prima produzione dello scrittore, Debenedetti aveva parlato di «domanda del consumatore», (G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 41.)

<sup>266</sup> N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., p. 276.

<sup>267</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, testo critico e commento di F. Cecco, Einaudi, Torino 1995, p. 5.

<sup>268</sup> Ivi, p. 3.

«quadro»<sup>269</sup>, «incorniciato»<sup>270</sup>, «colori»<sup>271</sup>, distinguendo tra un «osservatore»<sup>272</sup> che guarda «da lontano»<sup>273</sup> al «cammino fatale»<sup>274</sup> e uno interno e «travolto anch'esso dalla fiumana»<sup>275</sup>. Dovendo verificare in che modo tutto ciò si è poi fatto scrittura letteraria, è bene selezionare alcuni degli elementi più riconoscibili della topica pittoresca – così come l'abbiamo vista agire nelle novelle di *Vita dei campi* – e seguirne l'evoluzione nel romanzo, evitando di perdersi nelle infinite questioni che un'analisi globale rischierebbe di far emergere. Per comodità di schematizzazione, dunque, sarà opportuno verificare in che modo e con quali significati lo scrittore abbia rappresentato il mare, i fichi d'India e le stelle<sup>276</sup>, potendo così identificare i vettori del cambiamento o le vere e proprie rifunzionalizzazioni di un discorso tutto in divenire.

Dal momento che la famiglia *Malavoglia* è composta quasi interamente da pescatori, la centralità dell'elemento marino nell'opera è abbastanza prevedibile, con la prima occorrenza del termine a sole due righe dall'*incipit* («tutti buona e brava gente di mare»<sup>277</sup>) e l'ultima a concludere l'addio di 'Ntoni, in chiusura di romanzo («tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaranto, tutto seminato di barche»<sup>278</sup>). Sotto il peso delle metafore ottiche di *Fantasticheria*, la presenza del mare assume però fin da subito sfumature assai diverse dallo stereotipo oleografico dei quadretti pittoreschi, e la scelta di impostare la rappresentazione a partire dalla percezione dall'interno – il narratore 'regredito' allo stato comunitario – finisce per modificare non di poco l'idea di mare che il lettore poteva avere prima della lettura. Quasi subito, infatti, il mare si connota come disgrazia per la famiglia ('Ntoni richiamato per «la leva di mare»<sup>279</sup>), strumento di sussistenza con cui dover fare i conti (i pesci «li scopano dal mare tutti in una volta, colle reti fitte»<sup>280</sup>), messa in discussione del pittoresco («lo vedi dove si è persa la *Provvidenza* con tuo padre? Disse Barabba; laggiù al Capo, dove c'è l'occhio del sole su quelle case bianche, e il mare sembra tutto d'oro. – Il mare è amaro e il marinaio muore in

---

<sup>269</sup> Ivi, p. 4.

<sup>270</sup> *Ibidem*.

<sup>271</sup> *Ibidem*.

<sup>272</sup> Ivi, p. 6.

<sup>273</sup> Ivi, p. 5.

<sup>274</sup> *Ibidem*.

<sup>275</sup> Ivi, p. 6.

<sup>276</sup> «Sopra la testa dell'uomo e accanto a lui c'è sempre qualcosa – stelle o mare che sia – a rammentargli questa legge di ripetizione», (A. Asor Rosa, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, cit., p. 401).

<sup>277</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 9.

<sup>278</sup> Ivi, p. 372.

<sup>279</sup> Ivi, p. 14.

<sup>280</sup> Ivi, p. 46.

mare; rispose 'Ntoni»<sup>281</sup>) o addirittura antipittorresco («mare nero come la *sciara*»<sup>282</sup>). Lavorando sull'idea di paesaggio uditivo<sup>283</sup>, Verga sottrae talvolta il mare alla vista – senso principe del vedutismo pittorresco – e lo rende sottofondo sonoro («si udiva il mare che russava lì vicino, in fondo alla straduccia, e ogni tanto sbuffava»<sup>284</sup>; «il mare si udiva muggire attorno ai *fariglioni* [...], il giorno era apparso nero peggio dell'anima di Giuda»<sup>285</sup>; «udendolo urlare a quel modo trasaliva»<sup>286</sup>), quando non giunge a ribaltare perfino la direzione dello sguardo, ora orientato dal mare verso Aci Trezza e non viceversa («e dal mare si vedeva tutta la casa, colle quattro tegole sotto cui si appollaiavano le galline»<sup>287</sup>). In altri casi, tutt'altro che oggetto di fruizione estetica il mare è palcoscenico delle fatiche dei personaggi («mi tocca d'aver paura ogni volta che c'imbarchiamo per andar lontano»<sup>288</sup>), e contemplarlo è privilegio riservato agli infermi («lo portarono sulla riva, reggendolo sotto le ascelle, perchè gli piaceva dormicchiare accoccolato sui sassi, in faccia alle barche»<sup>289</sup>); gli stessi scogli, così pittoreschi nell'iconografia dell'epoca, diventano metafore di dolore e sofferenza («le parole amare del nipote l'avevano schiacciato peggio di un pezzo di scoglio piombatogli sulla schiena»<sup>290</sup>). In conclusione, per il «microcosmo completo»<sup>291</sup> di Aci Trezza il mare assume la duplice veste di rassicurante e claustrofobico confine, e i personaggi si dividono tra chi sogna di attraversare il *limes* e chi ne ricerca la protezione; in ogni caso, chi lo attraversa prova sulla propria pelle la sofferenza della modernità, giacché «di là dal mare [...] non si torna più»<sup>292</sup>, e chi torna si ritrova «solo in mezzo al paese»<sup>293</sup>.

Altro elemento legato all'immagine esotica e pittoresca della Sicilia, più volte identificato nelle novelle di *Vita dei campi*, i fichi d'India hanno una discreta presenza all'interno de *I Malavoglia*, seppur in misura minore rispetto all'elemento marino. Anche in questo caso, è possibile riconoscere un processo di svuotamento del carattere fascinoso e stereotipato della pianta che nelle illustrazioni dell'epoca più alludeva al carattere orientale del paesaggio isolano. Se, già in apertura di romanzo, lo spiacevole arruolamento di 'Ntoni avviene

<sup>281</sup> Ivi, p. 98.

<sup>282</sup> Ivi, p. 58.

<sup>283</sup> Sul tema del *sound-scape*, pur applicato al paesaggio delle *Novelle rusticane*, cfr. D. Marchese, *La poetica del paesaggio nelle Novelle Rusticane di Giovanni Verga*, Bonanno, Acireale 2009, pp. 42-44.

<sup>284</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 48.

<sup>285</sup> Ivi, p. 52.

<sup>286</sup> Ivi, p. 59.

<sup>287</sup> Ivi, p. 200.

<sup>288</sup> Ivi, p. 287.

<sup>289</sup> Ivi, p. 228.

<sup>290</sup> Ivi, p. 299.

<sup>291</sup> A. Asor Rosa, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, cit., p. 297.

<sup>292</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 245.

<sup>293</sup> Ivi, p. 371.



nonostante «quei piedacci che sembravano pale di ficodindia»<sup>294</sup>, in più *loci* testuali l'universo discorsivo cambia regime e Verga sembra caricare di oscuri e drammatici significati le non poche occorrenze dell'elemento cactaceo. Talvolta la dinamica spoetizzante si origina dal confronto con la diversa produttività di altre colture («la chiamate vigna quei quattro fichidindia?»<sup>295</sup>) o con l'esigenza di commercializzare i pittoreschi frutti («quando ci sarebbero state le acciughe da salare, e i fichidindia a dieci un grano, e facevano dei grandi progetti»<sup>296</sup>), talaltra la situazione drammatica azzerava il valore estetico degli usi che del fico d'India la letteratura aveva fatto, come nelle pagine in cui la Provvidenza è in mare e la tempesta viene così rappresentata: «una brutta domenica di settembre, di quel settembre traditore che vi lascia andare un colpo di mare fra capo e collo, come una schioppettata fra i fichidindia»<sup>297</sup>.

I fichi d'India vengono rubati, dunque appartengono a qualcuno («i fichidindia rubati a massaro Filippo l'ortolano»<sup>298</sup>), e allo stesso modo vengono venduti (presso il carcere della città, padron 'Ntoni si troverà «in mezzo a quelli che vendevano castagne e fichidindia»<sup>299</sup>), incrinando così l'idea di una Sicilia edenica in cui la vegetazione crescerebbe liberamente per risarcire i siciliani di ogni torto storico. Infine, le parole con cui Mena proverà a rendere meno amara la malattia del nonno punteranno a suscitare il sogno di una futura nuova fase di stabilità della famiglia, sogno abbastanza prosaicamente declinato nella volontà di comprare un maiale «per non perdere le buccie dei fichidindia»<sup>300</sup>.

Un ruolo importante sembra poi avere, almeno per il ragionamento che qui si sta conducendo, la funzione che Verga attribuisce nel romanzo alle stelle e al cielo stellato, ovvero a quella dimensione romantica contro cui si era scagliato il livore antipittorresco di Malpelo. Ne *I Malavoglia* sono tre le principali occorrenze dell'elemento astrale, e tutte e tre le volte lo scrittore vi ricorre per indicare l'anelito trasognante di un personaggio, una prospettiva rosea immediatamente frustrata e smentita dai fatti.

La prima volta che ci imbattiamo nella valenza ambigua delle stelle, lo facciamo attraverso gli occhi di Mena<sup>301</sup>, fragile personaggio femminile che guarda al cielo per dar corpo alle speranze che le parole di Alfio non possono legittimare e che immediatamente vengono vanificate dalle preoccupazioni e dai presagi del vecchio padron 'Ntoni:

---

<sup>294</sup> Ivi, p. 15.

<sup>295</sup> Ivi, p. 30.

<sup>296</sup> Ivi, pp. 100-101.

<sup>297</sup> Ivi, p. 52.

<sup>298</sup> Ivi, p. 38.

<sup>299</sup> Ivi, p. 337.

<sup>300</sup> Ivi, p. 353.

<sup>301</sup> Cfr. S. Romagnoli, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, cit., p. 505.

Guardate quante stelle che ammiccano lassù! Rispose Mena dopo un pezzetto. Ei dicono che sono le anime del Purgatorio che se ne vanno in Paradiso [...]. Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e *i tre re* scintillavano sui *fariglioni* colle braccia in croce, come Sant'Andrea. Il mare russava in fondo alla stradiciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi, e andava per il mondo il quale è tanto grande che se uno potesse camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai, e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva nulla di compar Alfio, né della *Provvidenza* che era in mare, né della festa dei Morti; – così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno. Il nonno s'affacciò ancora due o tre volte sul ballatoio prima di chiudere l'uscio, a guardare le stelle che luccicavano più del dovere, e poi borbottò: – «Mare amaro!»<sup>302</sup>.

Una seconda modalità di desacralizzazione procede, come già per il mare, attraverso la focalizzazione sullo sguardo di un personaggio ai cui occhi la dimensione trasognata e romantica deve fare i conti con la contemporanea percezione – anche solo momentanea e volubile, come può essere quella di 'Ntoni – della fatica che il lavoro sui campi e la pesca in barca richiedono<sup>303</sup>:

La mattina, quando egli andò a svegliare il nipote, ci volevano due ore per l'alba, e 'Ntoni avrebbe preferito starsene ancora un po' sotto le coperte; allorchè uscì fuori nel cortile sbadigliando, i *tre bastoni* erano ancora alto verso l'Ognina, colle gambe in aria, la *Puddara* luccicava dall'altra parte, e il cielo formicolava di stelle, che parevano le monachine quando corrono sul fondo nero della padella. – È la stessa cosa di quand'ero soldato, che suonava la diana nei trasporti, borbottava 'Ntoni. Allora non valeva la pena di tornare a casa! [...] Però, come giunsero sul lido, davanti al mare nero, dove si specchiavano le stelle, e che russava lento sul greto, e si vedevano qua e là le lanterne delle altre barche, anche 'Ntoni si sentì allargare il cuore. – Ah! Esclamò stirandosi le braccia. È una bella cosa tornare a casa sua<sup>304</sup>.

Infine, seppur di ben altro materiale, sono sempre stelle quelle che 'Ntoni riporta a casa sulla propria divisa, tornato da quella leva militare che è origine e causa di molte tragedie:

'Ntoni arrivò col berretto all'orecchio, e la camicia colle stelle, che la mamma non sapeva saziarsi di toccargliela, e gli andava dietro in mezzo a tutti i parenti e gli amici, mentre tornavano dalla stazione; in un momento la casa e il cortile si riempirono di gente, come quando era morto Bastianazzo, tempo addietro, che nessuno ci pensava più. A certe cose ci pensano sempre soltanto i vecchi, quasi fosse stato ieri – tanto che la Locca era sempre lì davanti alla casa dei Malavoglia, seduta contro il muro, ad aspettare Menico, e voltava il capo di qua e di là per la straduccia, ad ogni passo che sentiva<sup>305</sup>.

Come già per Mena, anche per 'Ntoni le stelle sono in un primo momento emblema di un sogno a occhi aperti, e come quelle della sorella saranno sulla camicia quando al sogno si sostituirà la più prosaica fatica del viver quotidiano:

---

<sup>302</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, cit., pp. 49-51.

<sup>303</sup> Sul tema, cfr. G. Barberi Squarotti, *Giovanni Verga*, cit., p. 59.

<sup>304</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, cit., pp. 94-95.

<sup>305</sup> Ivi, p. 90.

Insomma 'Ntoni si divertì tutta la giornata; però la sera, mentre stavano attorno al desco a chiacchierare, e la mamma gli domandava di questo e di quello, e i ragazzi, mezzo addormentati, lo stavano a guardare con tanto d'occhi, e Mena gli toccava il berretto e la camicia colle stelle, pere vedere com'eran fatti, il nonno gli disse che gli aveva trovato d'andare a giornata nella paranza di compar Cipolla<sup>306</sup>.

Da questo breve campionario risulta più evidente come all'altezza de *I Malavoglia* Verga stesse lavorando a un universo retorico-discorsivo che, pur incapace di emanciparsene del tutto, cominciava a fare i conti con l'immagine di isola pittoresca e senza tempo cui egli per primo aveva in parte contribuito a dare forma, svuotandone dall'interno i più importanti nuclei simbolici. Certo, nel romanzo saggezza popolare e folklore si mescolano in infiniti proverbi<sup>307</sup>, il sacro si confonde col profano, la vita di paese ha ancora una dimensione quasi del tutto pubblica e strade, vicoli, finestre e balconi sono ancora al centro delle innumerevoli storie che si intrecciano ad Aci Trezza. Tuttavia, l'ambivalenza costitutiva del pittoresco va sbilanciandosi sempre più verso il polo negativo e l'Etna si fa significativamente notare *in absentiam*, da una barca che naviga tra le acque di un mare in tempesta («il cielo era tanto fosco che non si vedeva più neppur l'Etna e il vento soffiava a ondate che pareva avesse la parola»<sup>308</sup>).

È per tali ragioni che Moe definisce *I Malavoglia* un'opera ibrida<sup>309</sup>, né pittoresca né ancora antipittoresca; la sensazione è che però qualcosa vada ancora aggiunto, giacché il passaggio da *Vita dei campi* alle *Novelle rusticane* non reca solo una discontinuità sul piano estetico ma, da un punto di vista delle rappresentazioni, vede mutare anche la tipologia di destoricizzazione di cui la Sicilia e i siciliani sono fatti oggetto. Se il pittoresco consentiva di proiettare su sfondi mitologici e archetipici il presente di regioni avvertite come residuo di mondi primitivi<sup>310</sup> – elemento in parte ancora presente nella dimensione ibrida de *I Malavoglia* –, bisogna adesso capire in che modo Verga interagisca con le dinamiche del discorso meridionalista. In questo senso, è possibile riconoscere un elemento comune con le rappresentazioni di Villari, Franchetti e Sonnino nel progressivo inserimento della materia narrata all'interno di precise dinamiche storiche, abolendo il filtro mitopoietico che si frapponeva tra l'osservatore e gli oggetti di volta in volta descritti.

A dimostrazione di come anche il discorso meridionalista possa condurre a rappresentazioni pur sempre basate su essenzializzazioni dell'alterità naturale e antropologica, va evidenziato come alla comparsa della dimensione storicamente determinata degli eventi

---

<sup>306</sup> Ivi, p. 93.

<sup>307</sup> Sulla funzione dei proverbi, cfr. G. Barberi Squarotti, *Giovanni Verga*, cit., pp. 33-48, p. 64.

<sup>308</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 200.

<sup>309</sup> N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., p. 272.

<sup>310</sup> Cfr. A. Asor Rosa, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, cit, p. 244.

faccia immediatamente eco il peso sempre maggiore della rassegnazione dei personaggi. Attraverso la dilatazione della centralità che la dimensione fatalistica riveste nelle singole opere – dimensione già identificata nelle parole di Malpelo e padron 'Ntoni –, Verga sembra entrare in risonanza con un paradigma che della Sicilia sta facendo una nuova regione dell'immaginario, diversa da quella pittoresca eppure non ancora protagonista del proprio presente storico. Non sarà casuale che tra la pubblicazione de *I Malavoglia* e quella delle *Novelle rusticane*, nel settembre 1882, Verga scriva a Capuana una lettera in cui così si esprime sull'immagine dei siciliani che le fiabe dell'amico comunicerebbero al lettore: «quante fantasticherie scucite ho fatto dopo chiuso il tuo libro. Più che altro il contadino siciliano c'è tutto, immaginoso, rassegnato alla fatalità, avido la sua parte, e scettico anche».<sup>311</sup>

### 2.2.3 Il trionfo dell'antipittresco: *Novelle rusticane*

Le *Novelle rusticane* vengono pubblicate nel 1883 dall'editore torinese Casanova – dunque, non da Treves – e raccolgono testi d'argomento siciliano già stampati su varie riviste tra il 1880 e il 1882<sup>312</sup>, con l'unica eccezione dell'inedito *Di là dal mare*. La cifra estetica della raccolta è la svolta<sup>313</sup> verso una rappresentazione ormai decisamente antipittresca della Sicilia e dei suoi abitanti<sup>314</sup>, e una delle componenti che più risente delle nuove opzioni retorico-discorsive è il diverso e sapiente uso che lo scrittore catanese fa del paesaggio e dei vari elementi naturali isolani.

Pressoché tutte le *Novelle rusticane* ci presentano infatti una Sicilia polverosa (ne *Il mistero* «non vedi quel seminato che muore di sete? Tutto giallo, del verde-giallo che hanno i

<sup>311</sup> G. Verga, *Lettera a Luigi Capuana*, 24 settembre 1882, in G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 169).

<sup>312</sup> Sulla fiorentina «Rassegna settimanale» vengono pubblicate *La roba* (26 dicembre 1880), *Malaria* (14 agosto 1881), *Il reverendo* (9 ottobre 1881) e *Don Licciu Papa* (22 gennaio 1882); sul romano «Fanfulla della domenica» *Storia dell'asino di S. Giuseppe* (17 aprile 1881) e *I galantuomini* (26 marzo 1882); sulla torinese «Nuova rivista» *Il mistero* (12 febbraio 1882), sulla napoletana «Rivista nuova» *Cos'è il Re* (15 febbraio 1881), sulla torinese «Gazzetta letteraria» *Pane nero* (a puntate dal 25 febbraio al 18 marzo 1882), sui romani «Fiammetta» e «Domenica letteraria» rispettivamente *Gli orfani* (25 dicembre 1881) e *Libertà* (12 marzo 1882). *Di là dal mare* compare per la prima volta nella raccolta del 1883.

<sup>313</sup> Cfr. R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., p. 70.

<sup>314</sup> A proposito delle novità della raccolta, Romano Luperini sottolinea come «le *Novelle rusticane* (1883) sono [...] un vero e proprio laboratorio del futuro romanzo, mentre segnano il venir meno di quell'atteggiamento di idealizzazione morale verso il mondo dei primitivi, che in parte era possibile ancora rintracciare in *Vita dei campi* e nei *Malavoglia* [...]: da un lato ora continua lo studio delle coordinate economiche, sociali, morali del sistema arcaico-rurale (*Cos'è il Re*, *Don Licciu papa*, *Il mistero*, *Malaria*, *Gli orfani*, *Pane nero*, *Storia dell'asino di san Giuseppe*); dall'altro si cominciano ad analizzare la realtà della borghesia e della piccola nobiltà di campagna e il problema del contrasto fra le classi o del passaggio da una all'altra (*I galantuomini*, *Libertà*, *Il reverendo*, *La roba*), con la scelta in quest'ultimo caso (in cui rientrano le ultime due novelle citate) di un unico protagonista (mentre negli altri racconti si tende piuttosto ad una struttura di tipo corale», (Id., *Verga moderno*, cit., p. 31).

bambini malati, poveretto! Sulla terra bianca e dura come una crosta, che [...] vi faceva venire l'arsura in gola al solo vederlo»<sup>315</sup>; la «lunga strada polverosa, sotto il cielo fosco dal caldo»<sup>316</sup> de *La roba*) e pallida (in *Cos'è il Re* «spuntava appena l'alba cenerognola, e la valle era tutta un mare di nebbia»<sup>317</sup>), trasfigurata sotto un sole cocente (ne *I galantuomini* «l'aia magra, in mezzo alle stoppie riarse, sotto quel cielo di fuoco»<sup>318</sup>) che la rende assetata e agonizzante per la siccità (il «campicello sassoso e desolato, dove la terra era bianca e screpolata, da tanto che non ci pioveva, e l'acqua veniva tutta in nebbia»<sup>319</sup> de *L'asino di S. Giuseppe*), o sotto i colpi di una pioggia che ne altera forme e bellezze (in *Cos'è il Re* vi sono i «ciottoli umidi, dal gran piovere che aveva fatto»<sup>320</sup>), di un gelido vento di tramontana (ancora in *Cos'è il Re* «quel po' di tramontana che spazzava la nebbia dal piano di San Giacomo»<sup>321</sup>).

Una sintesi esemplare della nuova funzione che Verga attribuisce alla natura isolana è rintracciabile nelle celebri prime pagine di *Malaria*, con la terribile e sublime descrizione della zona del lago di Lentini che racchiude tutti gli elementi della nuova estetica meridionalista dello scrittore:

E' vi par di toccarla colle mani — come della terra grassa che fumi, là, dappertutto, torno torno alle montagne che la chiudono, da Agnone al Mongibello incappucciato di neve — stagnante nella pianura, a guisa dell'afa pesante di luglio. Vi nasce e vi muore il sole di brace, e la luna smorta, e la *Puddara*, che sembra navigare in un mare che svapori [...], e l'estate arsa; e vi passano in lunghe file nere le anitre nel nuvolo dell'autunno, e il fiume che luccica quasi fosse di metallo, fra le rive larghe e abbandonate, bianche, slabbrate, sparse di ciottoli; e in fondo il lago di Lentini, come uno stagno, colle sponde piatte, senza una barca, senza un albero sulla riva, liscio ed immobile. Sul greto pascolano svogliatamente i buoi, rari, infangati sino al petto, col pelo irsuto. Quando risuona il campanaccio della mandra, nel gran silenzio [...] il pastore istesso, giallo di febbre, e bianco di polvere anche lui, schiude un istante le palpebre gonfie, levando il capo all'ombra dei giunchi secchi [...]. Laggiù, nella pianura, le case sono rare e di aspetto malinconico, lungo le strade mangiate dal sole, fra due mucchi di concime fumante, appoggiate alle tettoie crollanti, dove aspettano coll'occhio spento, legati alla mangiatoia vuota, i cavalli di ricambio [...]. La sera, appena cade il sole, si affacciano sull'uscio uomini arsi dal sole, sotto il cappellaccio di paglia e colle larghe mutande di tela, sbadigliando e stirandosi le braccia; e donne seminude, colle spalle nere, allattando dei bambini già pallidi e disfatti<sup>322</sup>.

Tutto contribuisce a definire un quadro di desolazione e squallore, la natura (una volta esotica e ammiccante) ha perso vita e colori e appare adesso ostile e refrattaria allo sguardo estetizzante dell'osservatore, certificando «la morte di quella Sicilia pittoresca presentata come una naturale, primitiva fonte di piacere per il lettore settentrionale»<sup>323</sup>. A ciò si aggiunge

<sup>315</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 267.

<sup>316</sup> Ivi, p. 292.

<sup>317</sup> Ivi, p. 253.

<sup>318</sup> Ivi, p. 347.

<sup>319</sup> Ivi, p. 307.

<sup>320</sup> Ivi, p. 251.

<sup>321</sup> Ivi, p. 255.

<sup>322</sup> Ivi, pp. 275-277.

<sup>323</sup> N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., p. 278.

la complementare trasformazione delle vedute naturalistiche d'un tempo in veri e propri paesaggi-roba, nuclei narrativi in cui la terra appare segnata dalla sussunzione di ogni aspetto della vita isolana alle leggi dell'economia: dalle proprietà del *Reverendo* («guardava i suoi campi, e le sue vigne, e i suoi armenti, e i suoi bifolchi»<sup>324</sup>) all'antropomorfizzazione del raccolto in *Malaria* («in giugno le spighe si coricano dal peso, e i solchi fumano quasi avessero sangue nelle vene»<sup>325</sup>), dall'identificazione tra uomo e terra ne *La roba* («pareva che Mazzarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia»<sup>326</sup>) all'onnipresenza del seminato in *Pane nero* («avevano sempre nella testa e dinanzi agli occhi il seminato, ché non vedevano altro fra i sassi della viottola. Gli era come il pensiero di un malato»<sup>327</sup>).

Del resto, sembra voler dire un sempre più cupo Verga, le dinamiche storiche hanno raggiunto anche la Sicilia e non è più possibile concettualizzare l'alterità isolana in forme mitologiche o archetipiche giacché – come aveva riflettuto in precedenza – solo uno sguardo superficiale e distante può ignorare le condizioni di vita dei personaggi di cui si narra o i mutamenti causati dal divenire storico nazionale. Nel *Reverendo* la storia si presenta quasi parodisticamente, con il ricordo dei tempi di Ferdinando II di Borbone («il re Bomba gli mandava i capponi a Pasqua e a Natale per disobbligarsi, dicevasi»<sup>328</sup>), le riflessioni sulla rivoluzione del '60 («fin dal 1860, quando avevano fatto la rivoluzione, e gli era toccato di nascondersi in una grotta come un topo»<sup>329</sup>) e le lamentele del periodo post-unitario («un sacerdote non contava più né presso il giudice, né presso il capitano d'armi»<sup>330</sup>). In *Cos'è il Re* lo scarto prospettico del finale coincide con la constatazione che «il Re d'adesso era un altro, e quello vecchio l'avevano buttato giù di sella»<sup>331</sup>, in *Malaria* si identifica invece con il progresso, ambiguamente rappresentato dall'arrivo della ferrovia («il treno sbuffante nella malaria»<sup>332</sup>).

Anche da un punto di vista cartografico e topografico le *Novelle rusticane* si caratterizzano per una maggiore aderenza alla geografia, talvolta anche minuta, della Sicilia dell'epoca e la contestualizzazione di ciascuna novella è, almeno nelle intenzioni, molto più marcata rispetto alla precedente narrativa verghiana. Nei testi vengono infatti citate più volte

---

<sup>324</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 241.

<sup>325</sup> Ivi, p. 277.

<sup>326</sup> Ivi, p. 292.

<sup>327</sup> Ivi, p. 319.

<sup>328</sup> Ivi, p. 244.

<sup>329</sup> Ivi, p. 248.

<sup>330</sup> Ivi, p. 249.

<sup>331</sup> Ivi, p. 258.

<sup>332</sup> Ivi, p. 281.

le località di Caltagirone, Catania, Licodia, Lamia, Francofonte, Resecone, Passaneto, Passanitello, Buccheri, Camemi, Santa Margherita, Agnone, il Mongibello – nomenclatura locale per indicare l'Etna – e il già citato lago di Lentini. Inoltre, a eccezione della conclusiva *Di là del mare*, l'elemento marino non ha praticamente cittadinanza tra le pagine della raccolta, mutato in vera e propria «presenza negativa, irriconoscibile»<sup>333</sup>, ulteriore spia testuale di un universo discorsivo ormai molto distante dall'estetica pittoresca. Ne *Il mistero* il mare rappresenta infatti – come già ne *I Malavoglia* – il punto di non ritorno che la carcerazione rappresenta per i membri della comunità («quando se l'erano portato via per mare, che non ci era mai stato, il poveretto, colla sporta in spalla, e legato coi compagni di galera [...], ché dal mare non torna mai nessuno»<sup>334</sup>); la notte terribile di *Pane nero* la gente «si affacciava dinanzi ai casolari, a guardar lontano verso il mare, colla mano sugli occhi, senza dir nulla»<sup>335</sup>; la folla tumultante di *Libertà* – elemento problematicamente negativo<sup>336</sup> – è rappresentata come un «mare in tempesta [che] spumeggiava e ondeggiava davanti al casino dei *galantuomini*, davanti al Municipio, sugli scalini della chiesa»<sup>337</sup>, e ne *La roba* il biviere di Lentini è «steso là come un pezzo di mare morto»<sup>338</sup>.

Il mulo e l'asino, elementi che come abbiamo visto appartengono alla topica pittoresca dell'epoca, subiscono infine anch'essi un trattamento non dissimile e – come in *Rosso Malpelo* – si caricano di un'istanza volutamente destrutturante rispetto a qualunque dimensione piacevole o arcaica il lettore possa ricercarvi e riconoscerli. Inutile dire che la novella *Storia dell'asino di S. Giuseppe* sintetizza molti *loci* testuali della raccolta (tra gli altri la mula pignorata di *Don Licciu papa*, «se avessi ancora la mula baia, spazzerei la strada colle mie mani»<sup>339</sup>, o la simmetria tra la morte dell'asino e quella della donna in *Gli orfani*, «anche a comare Angela, qui vicino, sta per morire l'asino, dalla doglia»<sup>340</sup>) e segna le tappe di una voluta e insistita poetizzazione della figura animale al centro del racconto, dalla scelta di un esemplare dal mantello bicromo – dunque distante dall'iconografia dei secoli XVIII e XIX –, a una vita di fatiche e vessazioni, filtrata attraverso un'ottica ormai del tutto materialistica.

È forse superfluo soffermarsi sul fatto che nella fase cruciale che da *Vita dei campi* conduce alle *Novelle rusticane* non spariscono certo del tutto gli elementi retorici che avevano

---

<sup>333</sup> N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., p. 276.

<sup>334</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 269.

<sup>335</sup> Ivi, p. 340.

<sup>336</sup> «Ma il colore storico non interessa lo scrittore; il racconto è riportato nel quadro della barbarie sanguinaria e del cupo fatalismo a lui caro», (L. Russo, *Giovanni Verga*, cit., p. 183).

<sup>337</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 355.

<sup>338</sup> Ivi, p. 292.

<sup>339</sup> Ivi, p. 261.

<sup>340</sup> Ivi, p. 288.

dato vita al discorso essenzializzante sulla Sicilia come *otherness* pittoresca, e che anche nella raccolta del 1883 la narrazione è attraversata da elementi legati al mondo del folklore, al paganesimo superstizioso e all'ingenuità popolare: ne *Il mistero* ci si stupisce perché «quella volta la gente non aveva avuto bisogno di pregare Dio per la buona annata»<sup>341</sup>; in *Pane nero* «Giusto ci aveva l'abitino della Madonna sotto la camicia, e la fettuccia di santa Agrippina legata al polso»<sup>342</sup>; la fertilità dei campi del *Reverendo* è dovuta al fatto che «il Signore ci è passato di notte»<sup>343</sup>; ne *I galantuomini* l'ostilità di un frate porta «le malannate, la mortalità nel bestiame, la moglie inferma, le figliuole da maritare»<sup>344</sup>. Del resto, le terribili condizioni di arretratezza materiale<sup>345</sup> e – come si sarebbe detto all'epoca – spirituale di quelle regioni erano al centro dei dibattiti, delle inchieste e delle denunce che i meridionalisti ponevano all'attenzione del paese in quegli stessi anni, e su questa paradossale interdipendenza politica ed estetico-culturale pare giocarsi l'evoluzione della poetica geografica verghiana.

Nell'opera dello scrittore catanese, soprattutto nel processo evolutivo che da *Nedda* conduce alle *Novelle rusticane*, sembra possibile infatti riconoscere la comune appartenenza tanto del pittoresco, quanto dell'antipittoresco meridionalista, a una tipologia di discorso essenzializzante che rappresenta il Mezzogiorno italiano sotto la luce di un'alterità comunque radicale e irriducibile alla (presunta) dimensione europea del resto del paese. Se in *Vita dei campi* abbiamo visto agire *patterns*, concetti e stereotipi che conducevano il lettore alla piacevole fruizione di un pezzo di mondo affascinante e primitivo, collocato quasi per caso all'interno dei confini nazionali, l'opzione in favore di un paradigma antipittoresco e ancorato alle dinamiche della storia non sembra portare nelle *Novelle rusticane* a un risultato molto differente. Volendo essere più chiari, quella di *Pane nero*, *Malaria* o *La roba*, come già quella di *Rosso Malpelo*, è nei fatti una Sicilia assai dissimile dall'immagine che ne ricaviamo in *Cavalleria rusticana*, *La lupa* e *Jeli il pastore*; nonostante ciò, però, è un'isola non paragonabile alla realtà urbana delle grandi città dell'Italia centro-settentrionale di quegli anni, o quanto meno non può esserlo nella percezione e nell'immaginario di un'opinione pubblica ancora assai elitaria e di lettori per lo più provenienti dal Nord.

È a partire da un assunto come questo che possiamo riconoscere e comprendere le pur rarefatte spie di un diverso discorso anche nelle *Novelle rusticane*, nei passaggi in cui emerge la frizione tra due mondi la cui inevitabile relazione è tutto fuorché simmetrica e paritaria: la constatazione che la regina di *Cos'è il Re* parla «un linguaggio che nessuno ci capiva una

---

<sup>341</sup> Ivi, p. 273.

<sup>342</sup> Ivi, p. 344.

<sup>343</sup> Ivi, p. 246.

<sup>344</sup> Ivi, p. 348.

<sup>345</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 281.



maledetta»<sup>346</sup>; lo sfogo di Don Angelino, ne *Il mistero*, per cui i contadini che dimenticano le battute della propria parte nel dramma – un biblico e orientale *Fuga in Egitto* – sono spregiativamente «tal razza di gente»<sup>347</sup>; la «diffidenza contadinesca»<sup>348</sup> e l'incapacità di cogliere l'elemento moderno del denaro («a lui non gliene importava del denaro; diceva che non era roba»<sup>349</sup>) ne *La roba*; la statica e quasi metafisica rassegnazione<sup>350</sup> dei rivoltosi in *Libertà* («si vedevano le camicie rosse dei suoi soldati salire lentamente per il burrone, verso il paesetto; sarebbe bastato rotolare dall'alto delle pietre per schiacciarli tutti. Ma nessuno si mosse»<sup>351</sup>). L'intreccio di pittoresco e antipittoresco che in qualche modo ancora insiste nelle *Novelle rusticane* deve dunque a questa comune base discorsiva, pur declinata attraverso espressioni estetiche e retoriche differenti, la propria ragion d'essere. Non deve perciò sorprendere che nella stessa raccolta sia possibile trovare il pittoresco calato all'interno di una novella antipittoresca, come nel caso di *Malaria*:

Si ricreavano guardando il seminato che veniva su prosperoso e verde come il velluto, o le biade che ondeggiavano al par di un mare, e ascoltavano la cantilena lunga dei mietitori, distesi come una fila di soldati, e in ogni viottolo si udiva la cornamusa, dietro la quale arrivavano dalla Calabria degli sciame di contadini per la messe, polverosi, curvi sotto la bisaccia pesante, gli uomini avanti e le donne in coda, zoppicanti e guardando la strada che si allungava con la faccia arsa e stanca. E sull'orlo di ogni fossato, dietro ogni macchia d'aloe, nell'ora in cui cala la sera come un velo grigio, fischiava lo zufolo del guardiano, in mezzo alle spighe mature che tacevano, immobili al cascare del vento, invase anch'esse dal silenzio della notte<sup>352</sup>.

Un apparente pittoresco:

Allora comare Nena si mise a masticare la cocca del fazzoletto rosso che aveva in testa. E compare Santo non sapeva che dire nemmen lui; e la guardava, la guardava e si passava le bisacce da una spalla all'altra, quasi non trovasse il verso. La nepitella e il ramerino facevano festa, e la costa del monte, lassù fra i fichidindia, era tutta rossa del tramonto. «Ora andatevene», gli diceva Nena, «andatevene, che è tardi». E poi si metteva ad ascoltare le cinciallegre che facevano gazzarra. Ma Santo non si muoveva. «Andatevene, ché possono vederci, qui soli»<sup>353</sup>.

Poi smentito dall'evoluzione degli eventi, come in *Pane nero*:

«Quando siamo giovani», predicava alla sorella, «ci abbiamo in capo gli stessi grilli che hai tu adesso, e cerchiamo soltanto quel che ci piace, senza pensare al poi. Domandalo ora alla *Rossa* se si dovesse tornare a fare quel che abbiamo fatto!»... La *Rossa*, accoccolata sulla soglia, approvava col capo, mentre i suoi marmocchi le strillavano intorno, tirandola per le vesti e pei capelli.

<sup>346</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 256.

<sup>347</sup> Ivi, p. 268.

<sup>348</sup> Ivi, p. 297.

<sup>349</sup> Ivi, p. 298.

<sup>350</sup> Cfr. L. Russo, *Giovanni Verga*, cit., p. 183

<sup>351</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 359.

<sup>352</sup> Ivi, p. 282.

<sup>353</sup> Ivi, p. 317.

«Almeno il Signore Iddio non dovrebbe mandarci la croce dei figliuoli!» piagnucolava<sup>354</sup>.

O la sineddoche del carattere pittoresco della Sicilia per eccellenza – ossia l'Etna – rappresentata in una delle sue devastanti eruzioni, ne *I galantuomini*:

Quando venne il fuoco da Mongibello [...]. Dal cortiletto davanti al palmento si vedeva la montagna nera che si accatastava attorno alla vigna, fumando, franando qua e là, con un acciottolio come se si fracassasse un monte di stoviglie, spaccandosi per lasciar vedere il fuoco rosso che bolliva dentro. Da lontano, prima ancora che fossero raggiunti, gli alberi più alti s'agitavano e stormivano nell'aria queta; poi fumavano e scricchiolavano; ad un tratto avvampavano e facevano una fiammata sola. Sembravano delle torcie che s'accendessero ad una ad una nel tenebrore della campagna silenziosa, lungo il corso della lava<sup>355</sup>.

Resta da comprendere che ruolo rivesta il ritorno della presenza dell'elemento marino a conclusione della raccolta, in una novella particolare come *Di là del mare* e che – come detto – fu scritta appositamente per l'occasione. Per immagini utilizzate, *patterns* narrativi e simmetria di posizione, questo testo può infatti essere posto a confronto con *Fantasticheria* – l'una apre *Vita dei campi*, l'altra chiude *Novelle rusticane* – e gettare ulteriore luce sulla conclusione di quello che abbiamo visto essere un processo di profondo mutamento estetico-culturale per Verga e per il dibattito italiano sulle rappresentazioni del Mezzogiorno. Come già in *Fantasticheria*, anche questa volta il narratore s'accompagna a una donna di elevata classe sociale («avviluppata nella pelliccia»<sup>356</sup>) e sensibile alle lusinghe pittoresche della Sicilia («le stelle scintillavano sul loro capo, e attorno a loro non si udiva altro che il sordo rumore della macchina, e il muggito delle onde che si perdevano verso orizzonti sconfinati»<sup>357</sup>), ma il contesto in cui si muovo i due personaggi è adesso meno problematizzato, ben più calato all'interno di un'estetica pittoresca.

Giungendo in Sicilia da Napoli, città di cui ancora portano mondani ricordi («pensava forse alle calde emozioni provate la sera innanzi alla rappresentazione del San Carlo; o alla riviera di Chiaia, sfolgorante di luce»<sup>358</sup>), il narratore e la sua accompagnatrice sembrano riproporre quella vaga e superficiale sovrapposibilità dei diversi territori meridionali, ricreando una generica e indeterminata regione dell'immaginario i cui tratti comuni sarebbero rintracciabili già nel carattere triste e allegro delle canzoni popolari («una voce che sembrava lontana, canticchiava sommessamente una canzone popolare, accompagnandosi con l'organetto»<sup>359</sup>; «si udiva sempre la mesta cantilena» siciliana, che narrava a suo modo di gioie,

---

<sup>354</sup> Ivi, p. 327.

<sup>355</sup> Ivi, pp. 350-351.

<sup>356</sup> Ivi, p. 363.

<sup>357</sup> *Ibidem*.

<sup>358</sup> *Ibidem*.

<sup>359</sup> *Ibidem*.

di dolori, o di speranze»<sup>360</sup>). La Sicilia, vista dal mare, non si caratterizza questa volta per un ribaltamento estetico, al contrario torna a farsi stereotipo oleografico nel rapporto metonimico con l'Etna («la Sicilia sorgeva come una nuvola in fondo all'orizzonte. Poi l'Etna si accese tutt'a un tratto d'oro e di rubini»<sup>361</sup>), nei colori delle barche in acqua («sul mare turchino e lucente, delle grandi vele spiegate passavano a poppa, dondolando i vasti scafi [...]. In fondo, delle altre barche più piccole ancora, come punti neri, e le coste che si coronavano di schiuma»<sup>362</sup>), in una geografia che si fa ancora una volta mito («Cariddi che allungava le braccia bianche verso Scilla rocciosa e altera»<sup>363</sup>), e nella dimensione di leggenda che viene attribuita ai personaggi delle stesse novelle della raccolta («pareva che quei luoghi si animassero dei personaggi della leggenda»<sup>364</sup>), fattisi pirandellianamente interlocutori reali.

Questo riavvicinamento al pittoresco ripropone quasi senza soluzione di continuità le tessere di un discorso che guarda alla Sicilia come a un fascinoso Oriente interno: dal paesaggio esotico («nell'ombra dei grandi palmizi immobili»<sup>365</sup>) ed esplicitamente orientale («rimaneva solenne e immutabile il paesaggio, colle larghe linee orientali, dai toni caldi e robusti»<sup>366</sup>), alla lingua dei siciliani («cercando il pane in una lingua sconosciuta»<sup>367</sup>), sempre più «sfinge misteriosa»<sup>368</sup> del panorama nazionale. Certo, quello che Verga propone al lettore è un addio, un ultimo saluto ai luoghi e ai personaggi di cui le *Novelle rusticane* hanno raccontato le storie drammatiche (talvolta grottesche); e nel corso di tale addio compaiono navi a motore e treni, a voler sottolineare che la Sicilia è ormai parte di quei processi storici che si identificano con il progresso tecnico. Eppure qualcosa sembra non tornare, a cominciare dai motivi dell'inserimento di un tale ammiccante ritorno al pittoresco in conclusione di una raccolta che dell'antipittoresco pareva aver fatto la propria cifra retorico-discorsiva. Quel che è certo è che da questo momento in poi la narrativa verghiana non seguirà un processo evolutivo univoco e coerente, al contrario ai caratteri marcatamente antipittorreschi del *Mastro-don Gesualdo* (pubblicato, nonostante i mutati indirizzi estetici, dall'editore Treves nel 1889) faranno eco, al polo opposto, il ritorno al successo con le riduzioni teatrali di novelle pittoresche come *Cavalleria rusticana* (nello stesso 1883 in cui pubblicava le *Novelle rusticane*) e *La lupa* (nel 1896)<sup>369</sup>, nonché il vero e proprio trionfo

---

<sup>360</sup> Ivi, p. 364.

<sup>361</sup> *Ibidem*.

<sup>362</sup> *Ibidem*.

<sup>363</sup> *Ibidem*.

<sup>364</sup> Ivi, p. 365.

<sup>365</sup> Ivi, p. 370.

<sup>366</sup> Ivi, p. 368.

<sup>367</sup> Ivi, p. 372.

<sup>368</sup> Ivi, p. 368.

<sup>369</sup> Sulla questione cfr. N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., pp. 279-283.

dell'altrettanto pittoresca *Cavalleria rusticana* musicata da Mascagni (1890)<sup>370</sup>.

Non può certo essere casuale che ancora nel 1924, in *Tempo di edificare*, un altro siciliano come Giuseppe Antonio Borgese ritenesse di dover fare i conti con una stratificazione assai complessa del successo che Verga aveva riscosso negli anni, provando a distinguere tra una fruizione più popolare – nell'accezione che il termine può avere per una società come quella italiana dei decenni a cavallo dei secoli XIX e XX – delle opere verghiane e una tradizione critica dotta, al cui riassetto e consolidamento egli sembra voler in qualche modo contribuire. Scrive, infatti:

Ma è poi Verga veramente un artista pittoresco? Che i suoi grandi romanzi e le piccole novelle siano lodate per questo, che *Cavalleria Rusticana*, sull'ali del canto, abbia fatto il giro del mondo esponendo al continente e agli stranieri i truci splendori dell'isola focosa e sanguinaria, poco male. È anzi bene che l'oscuro bisogno di ammirare si foggia qualche pretesto, e che chi non ha cuore per la passione della *Carmen* si compiaccia dei costumi spagnoli, chi non sente il grande gusto dell'interessante. Ma Verga, nemmeno in *Cavalleria Rusticana*, mira all'interessante e al pittoresco; e le peculiarità della Sicilia non lo divertirono, come quelle del Veneto divertirono Fogazzaro. Niente sarebbe più erroneo che considerarlo come uno spirito folkloristico e appararlo, che so io, al Pitrè; niente è più frettoloso che far dipendere la maturità della sua arte dalla scelta dell'argomento indigeno<sup>371</sup>.

E, più avanti, continua:

La gloria di Verga è senza popolarità [...]. In *Cavalleria Rusticana* si bearono del pittoresco. C'era un po' di Sicilia barbara, *folk-lore*, usi e costumi, fichi d'India e coltelli. Il gusto viziato di quegli anni poté sorvolare sulle passioni, così sinteticamente esplorate da poter sembrare elementi decorativi, e compiacersi dello spettacolo, come se anche quelle pagine e quelle scene appartenessero alla bella flora paesana di cui i frutti più cospicui furono forse il *San Francisco* di Di Giacomo e la *Figlia di Iorio*<sup>372</sup>.

Una testimonianza, quella di Borgese, che ci dice moltissimo sugli elementi che l'immaginario pubblico nazionale – abbondantemente nutrito di narrativa, illustrazioni, polemiche e inchieste – aveva selezionato per costruire l'immagine della Sicilia e del Mezzogiorno; un orizzonte discorsivo cui, piaccia o non piaccia a Borgese, Verga aveva contribuito pur con tutte le oscillazioni della sua personale e mutevole poetica geografica. Questa di Borgese appare, dunque, la prova – l'ennesima, forse – di come per molti decenni Verga avesse rappresentato sì una voce autorevole e importante, ma anche un testimone cui si era voluta forzare la mano, finendo per leggere nelle sue opere la conferma di una caratterizzazione prevalentemente pittoresca e folkloristica delle regioni meridionali del paese. Certo è che, al di là degli sforzi di Borgese, una forzatura di tale genere ha potuto avere

<sup>370</sup> Sul tema cfr. L. Russo, *Giovanni Verga*, cit., pp. 201-205.

<sup>371</sup> G. A. Borgese, *Tempo di edificare*, Treves, Milano 1924, p. 2.

<sup>372</sup> Ivi, p. 11.

luogo forse proprio perché l'immagine della Sicilia che lo stesso Verga contribuì a divulgare, ben oltre le sue intenzioni, assecondava essenzializzazioni facilmente assimilabili a stereotipate alterità extraeuropee, prossime a vere e proprie orientalizzazioni<sup>373</sup>.

---

<sup>373</sup> Non è un caso che alcuni critici abbiano parlato, per la narrativa d'argomento siciliano di Giovanni Verga, di una riformulazione dei concetti di fato e tragedia, tipici della cultura e della società greche. Su questi due temi, cfr. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 282, p. 286; G. Barberi Squarotti, *Giovanni Verga*, cit., p. 30.

### 2.3 Contraddizioni estetiche in Luigi Capuana

Seppur da un'angolazione leggermente diversa rispetto alla produzione verghiana, l'opera di Luigi Capuana ci consente di guardare ancora al versante letterario più sperimentale e avanzato per lucidità d'analisi, progettualità poetica, sperimentazioni testuali e innovazioni tematiche. Per verificare in che termini lo scrittore di Mineo abbia recepito un discorso culturale sull'identità geografica delle regioni meridionali d'Italia, se e in che modo abbia fatto propri e contribuito a riformulare i *patterns* retorici di rappresentazione testuale della Sicilia nei decenni immediatamente successivi all'Unità, prenderò in esame il saggio *La Sicilia e il brigantaggio*<sup>374</sup> (del 1892) e la conferenza *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*<sup>375</sup> (del 1894).

Dal momento che entrambi i testi – poi raccolti nel volume del 1898 *L'isola del sole* – sono focalizzati sulla realtà siciliana e sulla percezione culturale, geografica e antropologica della Sicilia nel dibattito pubblico e nel campo letterario dell'epoca, sarà di fondamentale importanza incrociare il tipo di rappresentazione della realtà isolana che può ricavarsene con la parallela attività narrativa dello scrittore, guardando soprattutto alla raccolta di novelle del 1894 *Le paesane*. Quest'opera rappresenta, infatti, il punto di vista del Capuana narratore sulla realtà regionalistica siciliana e sui suoi elementi etnico-folkloristici<sup>376</sup>, ponendosi come *summa* e distillato di ogni «aspetto più tipico e genuino del genere “paesano”»<sup>377</sup>.

Che la raccolta di novelle del '94 bene interagisca con il profilo di un intellettuale ancora una volta legittimato a prendere parola in nome di un'intera regione – di cui può farsi voce (quasi) ufficiale pur non risiedendovi ormai da anni –, e che le *Paesane* possano essere considerate, non solo da un punto di vista cronologico, il controcanto narrativo del più ampio e articolato orizzonte discorsivo sulla Sicilia che Capuana proponeva ai suoi lettori, lo

---

<sup>374</sup> «Il tempo di composizione [...] si può stabilire con precisione. Lo stesso autore lo data 4 ottobre 1892. Di qualche giorno dopo è la pubblicazione», (N. Mineo, introduzione a L. Capuana, *L'isola del sole*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 1994, pp. 15-16). Nella prima edizione de *L'isola del sole*, nel 1898, Capuana aggiungerà che il testo *La Sicilia e il brigantaggio* «pubblicato in giorni di agitazione elettorale giolittiana, passò quasi inosservato», (L. Capuana, *La Sicilia e il brigantaggio*, in Ivi, p. 39).

<sup>375</sup> «Fu originariamente una conferenza tenuta a Bologna il 12 maggio del 1894 e pubblicata da Zanichelli nello stesso anno [...]. In essa l'autore stabilisce una chiara distinzione tra la realtà contadina siciliana tradizionale e le condizioni presenti, che è distinzione tra una autenticità naturale e una corruzione frutto della cultura», (N. Mineo, introduzione a Ivi, p. 15). Ancora nella prima edizione de *L'isola del sole*, l'autore preciserà che il testo «edito a beneficio del Comitato bolognese della Società Dante Alighieri, ebbe ristretta diffusione», (L. Capuana, *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, in Ivi, p. 39) e apporrà, in apertura, la seguente nota: «conferenza letta il 12 maggio 1894 nella sala [sic] del Liceo Musicale di Bologna a beneficio del Comitato Bolognese della Società Dante Alighieri», (Ivi, p. 113).

<sup>376</sup> Cfr. E. Ghidetti, *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Sansoni, Milano 2000, p. 231.

<sup>377</sup> E. Villa, introduzione a L. Capuana, *Le paesane*, Marzorati, Milano 1974, p. 24.

dimostrano (tra le altre) le osservazioni di Michelangelo Picone. Il critico nota, infatti, come gli episodici ritorni nell'isola abbiano rappresentato per lo scrittore le tappe di una lenta presa di coscienza – personale e pubblica – di una distanza geoculturale, distanza da cui sembrano muovere le stesse narrazioni e rappresentazioni, attraverso le molteplici possibilità della scrittura:

Potremmo anzi dire che il mito del ritorno all'isola costituisca il *pattern* profondissimo che scorre sotto la produzione letteraria degli scrittori siciliani, almeno dopo l'unificazione [...]. Nel caso di Capuana [...], questo mito si trova sviluppato in due tipi di testi: in testi che possiamo chiamare commentativi, e in testi invece narrativi. Nei primi Capuana cerca di scoprire il significato che il rapporto fra l'intellettuale siciliano e la Sicilia assume nelle opere degli scrittori isolani; mentre nei secondi egli tenta di far rivivere il mito immettendolo nel circuito della creazione artistica<sup>378</sup>.

Un confronto tra le opere narrative e le «commentative» fin qui citate fa emergere dunque, secondo Picone, un Capuana consapevole delle specificità dei differenti generi della scrittura e, per quanto riguarda la concettualizzazione e la realtà isolana, orientato a definire i compiti di ciascun genere, a progettare le strategie retoriche più opportune, più funzionali ai diversi ambiti editoriali. Partendo proprio da *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica*, il critico sottolinea come:

Il trovare la sua terra “diversa” fa sorgere in Capuana l'esigenza fondamentale di riscoprirla “identica”; di procedere cioè a un lavoro di restauro dell'immagine originaria sulla quale il tempo è venuto depositando scorie e impurità [...]. La perdita di sicilianità è visibile soltanto a colui che, allontanatosi per qualche tempo dall'isola, non è rimasto prigioniero del processo involutivo e assimilativo che essa è venuto subendo [...]. Un simile recupero del vero volto della Sicilia può realizzarsi, secondo Capuana, seguendo [...] la direttiva della ricerca folklorica [e] [...] la direttiva della composizione novellistica [...]. Mentre il documento folklorico registra la voce immediata della Sicilia, colta cioè nella sua articolazione atemporale e nella sua manifestazione eterna [...]; la novella capuaniana (e verghiana) può essere definita come un'occorrenza evenemenziale e problematica, fissata cioè in un preciso momento storico e in un determinato spazio geografico, di una istanza metastorica e idillica<sup>379</sup>.

Provando a seguire fino in fondo queste suggestioni, Capuana parrebbe inquadrare il proprio lavoro intellettuale all'interno di una scala di strumenti narrativi attraverso i quali rappresentare la realtà meridionale, e nello specifico la 'sua' Sicilia: da una parte starebbe il lavoro scientifico di antropologi e folkloristi come Pitre e Vigo, finalizzato a raccogliere e catalogare usi e costumi popolari per lo più prossimi a scomparire; al polo opposto si troverebbe la scrittura letteraria, capace di dare vita e ossigeno ai tratti più peculiari di una realtà geografica e, contemporaneamente, impareggiabile nel fissare nell'immaginario dei lettori (in prevalenza settentrionali) quelle stesse sopravvivenze etnologiche di cui

<sup>378</sup> M. Picone, *La Sicilia come mito in Capuana*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, atti del convegno (Montreal, 16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone e E. Rossetti, Salerno, Roma 1990, p. 64.

<sup>379</sup> Ivi, pp. 65-67.

l'antropologia andava offrendo tassonomie; tra le sfumature che stanno nel mezzo, andrebbero collocate, quindi, pubblicazioni tipologicamente oscillanti, testi spuri ed etnogeografici attraverso cui è possibile proporre (e talvolta imporre) la propria idea di Mezzogiorno agli occhi del nuovo lettore italiano. In sostanza, opere come *La Sicilia e il brigantaggio* e conferenze come *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*.

A questo punto, è bene addentrarci nelle dinamiche testuali che caratterizzano proprio le opere «commentative» appena citate, per capire come e attraverso quali strategie retoriche si costruisce l'universo discorsivo sulla Sicilia nel testo del 1892 e nella conferenza del 1894, per analizzare l'immagine dell'isola che possiamo ricavarne, ancora una volta alla ricerca degli elementi che caratterizzano l'estetica del pittoresco e dei caratteri antipittoreschi dell'estetica meridionalistica.

### 2.3.1 *La Sicilia e il brigantaggio*

Se proviamo a sfogliare, in modo quasi casuale, *La Sicilia e il brigantaggio*, notiamo che a metà circa del breve volume, nel vivo delle proprie accalorate argomentazioni, lo scrittore mineolo si impegna a descrivere un quadro abbastanza fosco del dibattito di quegli anni sulla Sicilia:

Non si può mica dire o stampare di quelle popolose provincie che il più religioso dei loro abitanti è superstizioso peggio di un selvaggio della Polinesia o del centro Africa; che il più ossequioso alla legge è recalcitrante a ogni disposizione del codice civile peggio di un cafro; che la famiglia siciliana, in apparenza patriarcale, sia la più brutta negazione di questo primo e fondamentale legame dell'umano consorzio senza poi trarne le illazioni che laggiù non ci sia una società ma il caos, non persone degne del nome di uomo, come la forma del corpo indurrebbe a credere, ma jene, ma giaguari, ma tigri, ma leoni, sì, però di nome soltanto, giacchè questo re degli animali ha almeno la generosità che i Leoni di laggiù non conoscono neanche di nome<sup>380</sup>.

Il brano sopra riportato è parte integrante del tessuto retorico di uno dei testi forse più noti di Capuana, passato alla storia per le tesi negazioniste che lo scrittore vi sostiene in merito all'organizzazione mafiosa<sup>381</sup> e caratterizzato da un marcato approccio di classe, alla luce del

---

<sup>380</sup> L. Capuana, *La Sicilia e il brigantaggio*, cit., p. 71.

<sup>381</sup> «Egli non ignora che tre quarti dei suoi coisolani conoscono la mafia solo di nome; e che per l'altro quarto, fino a pochi anni addietro, le parole mafia e mafiosi significavano: l'una, l'astrazione della cosa; l'altra, giovanotti, uomini prepotenti, sanguinari all'occorrenza, con particolari idee di cavalleria nel cervello, incapaci di colpire a tradimento l'avversario, incapacissimi di togliergli un soldo di tasca dopo averlo ferito o ammazzato; giovanotti e uomini che le circostanze potevano ridurre abili ladri, briganti feroci, ma che più spesso, insieme con la baldanza della giovinezza, si sentivano svaporare dalla testa la pensierata scioperataggine, la vanagloria



quale vengono disconfermate le lotte che il nascente movimento socialista stava conducendo nelle campagne siciliane, criminalizzando come briganti i contadini e dando del brigantaggio un'immagine funzionale a smussare ogni rivendicazione di tipo sociale<sup>382</sup>. Occorre però capire, alla luce della polemica politico-culturale che lo stesso Capuana stava conducendo<sup>383</sup>, quali siano i referenti polemici cui egli attribuisce l'invenzione, forse, e l'utilizzo, certamente, di quel preciso e tetro quadro retorico, di quelle connotazioni che – nel suo affondo – caratterizzano la Sicilia come evidente alterità rispetto alla normale dimensione moderna, borghese ed europea dell'Italia, un'*otherness* tale da scomodare risentiti accostamenti con popolazioni di continenti extraeuropei («un selvaggio della Polinesia o del centro Africa», «un cafro») e sarcastici slittamenti metaforici verso il regno animale («jene», «giaguari», «tigri», «leoni»).

Prima di arrivare al passo in questione, ne *La Sicilia e il brigantaggio* Capuana ha messo in scena una delle più interessanti rappresentazioni testuali dello scontro tra quelle estetiche che – come visto nel precedente capitolo di questo lavoro – negli anni successivi all'unità d'Italia si contendevano l'egemonia discorsiva sul Mezzogiorno nei campi culturale e politico nazionali, divenendo spesso terreno di scontro tra pezzi della classe dirigente, relativamente agli obiettivi da fissare per le regioni meridionali del paese e alle politiche da adottare. L'opera si apre con un *incipit* di tipo evidentemente pittoresco, un avvio che drammatizza i rapporti tra il narratore (fattosi per l'occasione personaggio), lo spazio geografico della realtà settentrionale in cui trova origine e significato la scrittura e lo spazio, assai differente, della geografia memoriale:

---

della prepotenza e finivano talvolta confidenti di questura o poliziotti con la divisa [...]. Di quella piovra sociale però, mostro dai viscidati tentacoli avvolgenti e stringenti l'Isola da un capo all'altro; di quella mafia leggendaria dagli statuti solenni, dall'organizzazione formidabile, dalle cerimonie di massoneria deturpata [...], insinuatasi dappertutto, dappertutto spadroneggiante e tiranneggiante, intenta sempre a deludere la polizia e a ingannare la giustizia, per quanto abbia aguzzato lo sguardo, egli non è riuscito a trovar traccia», (Ivi, pp. 78-79). Come noto, Capuana indicherà nel lavoro di Giuseppe Pitre il proprio punto di riferimento sul tema, riportando in appendice all'opera la voce “mafia” che lo studioso palermitano aveva stilato per il suo *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano* del 1889.

<sup>382</sup> «Ci voleva la fervida immaginazione scientifico-socialista per arrivare a vedere tutti i contadini siciliani dediti al servizio dei loro amici briganti [...]. Voi però, povere zitellone scandinave, agitate da nervi sconvolti per innaturali astinenze; voi, povere nichiliste, illuse da strampalate teoriche di rivolta e di redenzione, voi avevate una scusa del vostro errore: la lontananza. Ma gli altri, ma quei socialisti della cattedra da quale pervertimento della vista e dell'intelligenza poterono essere indotti a calunniare in massa i contadini siciliani lavoratori, sobri, rassegnati alla propria sorte, e confonderne la paura delle violenze dei briganti con la connivenza con costoro; la non ingiustificata sfiducia dell'azione governativa con l'ostilità, con l'aperta ribellione a qualunque ordine della legge», (Ivi, pp. 83-84).

<sup>383</sup> «Insomma il clima di rinnovato antisicilianismo viene sostanzialmente connesso alla campagna elettorale giolittiana [...]. Deve essere chiaro che uno dei momenti essenziali del dibattito e dello scontro politico del momento era il problema delle scelte in rapporto al Mezzogiorno e alla Sicilia in particolare [...]. Il Capuana è dunque impegnato in apparenza su due fronti: la difesa contro l'antisicilianismo e la difesa contro il progetto giolittiano. In realtà i due fronti sono uno solo e la strategia consisterà nella contrapposizione di un'immagine all'altra», (N. Mineo, introduzione a Ivi, pp. 17-19).

Ricorderò sempre una sera di Natale a Milano. Piovigginava; una leggera nebbia invadeva le vie quasi deserte, e rendeva scialba e triste la luce dei lampioni [...]. A metà, di via Torino, tutt'a un tratto, ecco dei suonatori ambulanti che si mettono a suonare sul marciapiede la ninna nanna di Natale [...] popolarissima specialmente in Sicilia. Sentii una commozione così improvvisa [...] gli occhi mi si empiro di lagrime [...]; il riudirli a tanta distanza dall'isola nativa e quando meno me lo aspettavo, mi aveva prodotto l'impressione di un trasporto miracoloso, simile a quelli che avvengono nelle fiabe per opera di un mago o di una fata. Non avevo riveduto, quasi al chiarore di un lampo, paesaggi, città, amici carissimi, persone dilette e parecchie scene della mia infanzia e della mia giovinezza? [...] In quei momenti, al suono della ninna-nanna, ebbi rimorso di non essermi sentito fino a quel giorno siciliano abbastanza; di avere esagerato anch'io i difetti del carattere isolano e di non averne apprezzato equamente i pregi particolari.<sup>384</sup>

Come già visto per l'*incipit* della *Nedda* verghiana<sup>385</sup>, anche in questo caso possiamo riconoscere nel brano alcuni dei caratteri attraverso i quali la Sicilia viene presentata al lettore centro-settentrionale all'interno di un quadro rasserenante e distante nel tempo, oltre che nello spazio. Se la città di Milano vive di uno spazio, seppur minimo, topograficamente reale (ha un'identità e un nome, una delle sue vie è citata per nome; ha una caratterizzazione climatica di tipo settentrionale) e storicamente presente (i «lampioni» sono elemento tecnologico che disegna una precisa immagine di modernità borghese), la Sicilia assume da subito la funzione di secondo termine di paragone implicito, la possibilità di raggiungerla è lasciata al discorso che lo scrittore è legittimato a imbastire, ovvero al testo che ci si avvia a leggere. Dal momento che «l'isola nativa» vive nella mente di Capuana, essa si declina al passato, è frutto di un ricordo che riaffiora perché sollecitato dalla suggestiva e pittoresca presenza sonora dei suonatori ambulanti natalizi.

Continuando a leggere, il discorso assume toni nettamente più polemici e comincia a identificare il nucleo di quel negativo retorico che potevamo cogliere nel rammarico del precedente «ebbi rimorso»:

E in questi giorni che si torna a parlare della mia isola, ripetendo con severa ignoranza i soliti luoghi comuni, da me creduti già riposti per sempre nell'arsenale delle robe smesse, quella rivelatrice sera di Natale mi è rivenuta alla memoria, per contrasto. Non la dolce melodia della sacra ninna-nanna, non i ricordi di una solennità che pare inventata a posta per accostare persone e cuori attorno al focolare domestico, sotto l'influenza d'un tepore spirituale antico quanto il mondo; ma bensì voci stridenti d'indignazione rettorica, ma declamazioni di osservatori superficiali, ma velenose esagerazioni di giornalisti stranieri che scorgono il fucellino nell'occhio altrui e non la trave nel proprio; ma rimescolio d'intrighucci politico-elettorali<sup>386</sup>.

<sup>384</sup> L. Capuana, *La Sicilia e il brigantaggio*, cit., pp. 41-42.

<sup>385</sup> A proposito della quale, Asor Rosa aveva scriveva: «la lontananza psico-geografica si può superare in vari modi. È significativo che Verga, ogni qual volta immagina se stesso nell'atto di ricreare o ritrovare nella propria mente il mondo popolare siciliano si rappresenta in atto di *fantasticare*. Ancor più significativo che ciò accada la prima volta in cui questa immaginazione popolare siciliana si manifesta, cioè in *Nedda*», (A. Asor Rosa, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, cit., p. 231).

<sup>386</sup> L. Capuana, *La Sicilia e il brigantaggio*, cit., 43.

Dunque l'evocazione memoriale di una certa immagine della Sicilia, fin qui sfocata e allusiva, sembra avere una funzione polemica ben precisa nell'economia del testo, un elemento estetico su cui lo scrittore di Mineo conta per mettere in piedi quello che vuole essere processo di decostruzione di luoghi comuni ritenuti – con uno stupore dal sapore tutto retorico – «riposti per sempre», sofisticazioni le cui responsabilità egli riconosce in polemisti superficiali e osservatori stranieri poco onesti.

L'interesse di un testo come *La Sicilia e il brigantaggio* non si ferma però al riconoscimento di come le estetiche svolgessero una funzione di primissimo piano nel grande flusso del discorso politico-culturale di quegli anni, né tanto meno è sufficiente puntare l'attenzione sulla centralità che le regioni meridionali avevano cominciato ad avere già da alcuni decenni nel dibattito nazionale. Nel momento in cui Capuana decide di contrapporsi a un preciso immaginario geoculturale che sulla Sicilia, e su certe rappresentazioni dell'isola, stava costruendo la propria egemonia, egli compie, infatti, due interessantissime operazioni: da un lato rilegge la propria esperienza letteraria, insieme a quella di Giovanni Verga, alla luce della polemica in atto, fornendo un'interessante chiave di lettura del verismo alla luce del dibattito sui processi letterari di orientalizzazione del Mezzogiorno con cui questo lavoro prova a confrontarsi; dall'altro addita in Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino i responsabili di una costruzione retorica sulla Sicilia, definita senza mezzi termini mendace e inesistente, e rifiuta i tratti retorici più noti dell'estetica meridionalistica.

Rivolgendosi, nella finzione, all'amico Verga, qui elemento retorico muto e assai differente dall'interlocutore reale dei nutriti scambi epistolari, Capuana apre a un profondo, forse strumentale, ripensamento della funzione culturale del verismo nel processo di rappresentazione geografica del Mezzogiorno:

Il rimorso sentito allora, oggi mi è ripullulato più vivo, e mi ha amareggiato fin la pura soddisfazione artistica proveniente dalla benevola accoglienza del pubblico alle mie novelle paesane. Hai sentito, in questa occasione, anche tu, o Giovanni Verga, la stessa acuta punta di rimorso, ripensando alla tua *Vita dei campi*, alle tue *Novelle rusticane*, dove vive felicemente, e per l'eternità, la parte più umile del popolo siciliano, con le sue sofferenze, con la sua rassegnazione orientale, con le sue forti passioni, con le sue ribellioni impetuose e coi suoi rapidi eccessi? Poveri illusi! Secondo le nostre diverse forze, le diverse tendenze, i diversi caratteri dell'ingegno, noi credevamo di produrre unicamente uno schietto lavoro d'arte [...]; e preoccupati soltanto del problema artistico, intenti a dar risalto a quanto vi ha di più singolare, nella natura di quei personaggi, non abbiamo mai sospettato che la nostra sincera opera d'arte fraintesa o mal interpretata, potesse venire adoprata a ribadire pregiudizi, a fortificare opinioni storte o malevole, a provare insomma il contrario di quel che era nostra intenzione rappresentare alla fantasia dei lettori [...]. Il pubblico, o meglio, certo pubblico, badando soltanto al duello rusticano tra il tuo compare Alfio e Turiddu Macca, giudicando alla lesta, si è incaponito che il famoso grido: – hanno ammazzato compare Turiddu! – sia la tipica rivelazione dei costumi siciliani, e non ha più voluto udire altro. Se questo fa onore alla tua opera d'arte [...] dimostrerebbe pure che la maggioranza degli stessi italiani non conosce altra Sicilia all'infuori di quella da te, dal nostro Federico de

Roberto e da me rappresentata nelle novelle e nei romanzi, e da te popolarizzata più di tutti con *Cavalleria Rusticana*?<sup>387</sup>

Analizzando con attenzione quest'ultimo brano, possiamo mettere in evidenza alcuni elementi: in prima istanza, è importante notare come l'intenzione di decostruire i famosi «luoghi comuni» proceda tra contraddizioni di non poco conto, proponendo accostamenti tra un Oriente dell'immaginario collettivo e il presunto carattere del popolo siciliano («con la sua rassegnazione orientale»), rinverdendo secolari essenzializzazioni pittoresche («con le sue forti passioni, con le sue ribellioni impetuose e coi suoi rapidi eccessi»); in secondo luogo, appare interessante la testimonianza che lo scrittore ci fornisce in merito al ruolo che la letteratura aveva avuto nel processo di formazione della coscienza geografica italiana, attestando che il travisamento o lo strumentale fraintendimento di una poetica potevano portare dritto alla costruzione di un'immagine parziale e inesatta di una regione. Non è certamente questo il contesto per giudicare gli intenti della polemica di Capuana, ciò che però non va trascurato è che lo scrittore sembra per un attimo sinceramente assalito dal dubbio che le conoscenze geografiche della borghesia italiana di quegli anni fossero pericolosamente dipendenti dalla produzione letteraria e che questo, dunque, sovraccaricasse di responsabilità, in positivo e in negativo, gli scrittori. Quando, più avanti, egli passerà a una più approfondita analisi delle sperimentazioni (per una volta, in prevalenza tematiche) cui il verismo aveva provato a dare seguito, sarà costretto a ribadire più volte la dimensione esclusivamente artistica di quei processi, quasi a marcare l'appartenenza a un campo diverso da quello in cui le rappresentazioni letterarie della Sicilia trovavano maggiore diffusione:

Come mai, però, questi benevoli lettori non hanno riflettuto che noi, per ragioni di arte, abbiamo dovuto restringerci a studiare, quanto vi ha di più singolare, di più efficacemente caratteristico nelle nostre provincie? Come mai non hanno riflettuto che, per ragioni d'arte, era nostro dovere cogliere le più spiccate differenze nei sentimenti, negli usi, nei costumi, nelle credenze, nelle passioni, nella morale, nelle tradizioni, nel bene insomma e nel male, e tralasciare tutto quel che esse hanno in comune con le altre provincie e che non è punto poco, come pare si creda? Per trovare un filone nuovo, inesplorato, noi avevamo dovuto inoltrarci nella grande miniera del basso popolo delle cittaduzze, dei paesetti, dei villaggi, interrogando creature rozze, quasi primitive non ancora intaccate dalla tabe livellatrice della civiltà; talvolta afferrando qualche fatto eccezionale, residuo di un passato non lontano, ma sparito per sempre, lieti di fissarlo, per la storia, prima che se ne perdesse ogni significato e ogni ricordo, talvolta curiosi di rendere, più che analizzare, la sfumatura di un sentimento, la bizzarra modalità di una passione, l'atteggiamento di un carattere eccentrico che prendeva maggior risalto per l'ambiente, pel paesaggio, per una rara combinazione di luce e ombra cui era irresistibilmente tentata la fantasia<sup>388</sup>.

Inutile, forse, ribadire ancora una volta come le irrisolte contraddizioni ideologiche del Capuana creino nel testo dei veri e propri cortocircuiti, fino ad autorizzare l'utilizzo di

<sup>387</sup> Ivi, pp. 43-44.

<sup>388</sup> Ivi, pp. 45-46.

un'impostazione tendenzialmente razzistica («creature rozze, quasi primitive non ancora intaccate dalla tabe livellatrice della civiltà») e certamente essenzializzante («la bizzarra modalità di una passione, l'atteggiamento di un carattere eccentrico che prendeva maggior risalto per l'ambiente, per il paesaggio, per una rara combinazione di luce e ombra cui era irresistibilmente tentata la fantasia»), per identificare e isolare il presunto *vulnus* da cui si originerebbero tutte le strumentalizzazioni e i fraintendimenti, ovvero il ricorso letterario alla tipicità siciliana.

Lentamente lo scrittore si avvicina ad additare ai lettori gli artefici di quella che egli interpreta come una consapevole e interessata diffamazione; per fare ciò, deve prima circoscrivere un codice discorsivo, una narrazione stereotipata fatta di temi, luoghi, questioni:

L'incredibile miraggio della Sicilia strana, fantastica, difforme dalla realtà, di cui tutti ragionano e discutono [...] e che molti giudicano, condannano, maledicono [...] con la perfetta buona fede della ignoranza e con la sbagliata indignazione [...]. Sono arrivato a domandarmi per quale inesplicabile fatalità, ogni fatto più comune [...], quei fatti, ordinari o anche straordinari [...], se avvenuti in Sicilia, assumano subito importanza speciale, prendano proporzioni gigantesche, si coloriscano di tinte smaglianti, e accendano l'immaginazione e commovano l'opinione pubblica in guisa di renderli irricognoscibili; da far supporre che laggiù, in quell'isola mitologica, agiscano terribili forze nascoste, fermentino spaventevoli germi, covino furibonde tempeste, sempre pronte a scatenarsi, quasi le devastatrici eruzioni del suo gran vulcano siano piuttosto un simbolo materiale del carattere degli abitanti e non un semplice fenomeno geologico [...]. Eppure quest'isola non è posta in una latitudine così remota che debbano affrontarsi mortali pericoli [...]; né così avviluppata da foreste vergini, infestate da animali feroci e velenosi serpenti<sup>389</sup>.

Che le argomentazioni di Capuana, negando ogni dimensione straordinaria agli eventi siciliani, siano funzionali alle tesi negazioniste cui abbiamo accennato in precedenza, è cosa facilmente comprensibile; ciò che appare notevole è, semmai, il modo – tutto interno alla scrittura – con cui egli, identificati i caratteri estetici del dibattito dominante e riconosciuti i vettori retorici interni ai campi letterario, editoriale, giornalistico e culturale dell'epoca, prova a costruire delle narrazioni differenti, quasi a ritorcere le rappresentazioni utilizzate contro 'mandanti' ed 'esecutori' di quel progetto geoculturale:

Due giovani colti e disinteressati si lanciano un giorno in un'impresa affatto nuova tra noi [...]. Quei due bravi giovani, diffidando forse dell'opera governativa, vogliono per lo meno riscontrarla, e si decidono a tentare un'inchiesta per conto proprio [...]. Vanno, osservano, studiano, interrogano, indagano [...]. Ma la loro impresa aveva un peccato d'origine. Essi erano andati laggiù, come medici al letto di un malato, con l'idea preconcepita che la malattia di quel povero diavolo dovesse essere qualcosa d'insolito, di complicato [...]. Dio mio! Che avevano veduto insomma laggiù? [...] A dispetto della loro cultura, essi davano prova per lo meno di un'ingenuità meravigliosa [...]. E si rimane perplessi, e si dubita se gli autori abbiano scritto in serietà quei lunghi capitoli spericolati, o se sotto la lettera di essi non nascondano un'ironia così fina, così sottile che non si possa afferrar bene alla prima lettura<sup>390</sup>.

---

<sup>389</sup> Ivi, pp. 46-48.

<sup>390</sup> Ivi, pp. 51-54.

Capuana svela dunque che gli obiettivi polemici de *La Sicilia e il brigantaggio* sono il meridionalismo e l'estetica antipittoresca di quel movimento, bollata come falsa, strumentale e prevenuta; a voler essere più precisi, poi, queste pagine ci dicono almeno altre due cose, entrambe di grande importanza per quanto riguarda lo studio e la comprensione delle rappresentazioni meridionalistiche della Sicilia. La prima, forse la più scontata, è che la battaglia culturale per l'egemonizzazione delle narrazioni estetiche sul Sud d'Italia è stata una battaglia profondamente politica, perché politico è l'intento dello scrittore quando scrive di mafia, arretratezza e brigantaggio, in qualunque modo lo si voglia giudicare. Il secondo elemento, assai meno scontato, rientra a pieno titolo nel dibattito sull'*auto-orientalism* e passa dall'identificazione della stretta interdipendenza tra pittoresco e meridionalismo, della comune appartenenza a un universo retorico che non concede voce all'oggetto rappresentato – anche quando a scrivere sono meridionali, prevalentemente ormai emigrati – e che, ora privilegiando le bellezze naturali e le peculiarità degli usi, ora invece stigmatizzando la miseria e l'arretratezza, non esce da meccanismi di essenzializzazione di una Sicilia inesorabilmente *otherness*.

Ripensando a quanto precedentemente letto, soprattutto in merito al rimpianto di aver concesso tanto spazio alle peculiarità isolate, all'amarezza per le letture forvianti che ne sono derivate, ci si chiede se Capuana non stia indicando un meccanismo di filiazione estetica, se non stia affermando – pur con la parzialità del suo punto di vista – che il meridionalismo, almeno quello delle origini, tutt'altro che decostruzione di stereotipi e onesta analisi delle realtà meridionali è un diverso modo di costruire un'estetica dell'alterità, di essenzializzare un'immagine e di strutturare una pratica discorsiva. Ciò che è certo è che Capuana non si pone al di fuori di questo scontro di estetiche; ai suoi occhi il socialismo è il male, mentre il brigantaggio non muove da istanze di tipo sociale. Lo scrittore di Mineo, consapevole che un processo culturale può fare la fortuna di un autore e di un filone letterario ma, a pochissimi anni di distanza, mutarsi in un'arma a doppio taglio, prova semmai a utilizzare ecletticamente ciò che di volta in volta appare più funzionale. A lui che non risiede più in Sicilia, e che scrive per un pubblico in prevalenza non siciliano, il pittoresco sembra apparire ancora l'opzione più valida; è del resto quasi impossibile contare, anche solo nei brani fin qui riportati, il numero di volte in cui compare la parola «laggiù», deittico che si carica di tutto il peso della geopolitica culturale del tempo, e svela il lettore implicito di un testo come questo, oltre che il contesto geoculturale in cui lo si è pensato e messo per iscritto. È comunque notevole che, dopo numerose oscillazioni, contraddizioni continue e argomentazioni il più delle volte forzate, egli

concluda il testo con il sogno – solo in parte ironico – del ritorno a più rasserenanti topiche pittoresche, costruite ancora una volta su riferimenti alla dimensione orientale della Sicilia:

Dopo di essersi sfogato con soliloqui, si lascia allettare da una dolce lusinga [...]. E già egli sogna, a occhi aperti, mani fraterne [...], cuori che palpitano allo spettacolo, nuovo per loro, di orientali bellezze di natura, di stupendi capolavori d'arte ignorati, di monumenti che hanno sfidato più secoli del Colosseo e del Panteon [...]. E in quel giorno [...] sarà più splendido il cielo, più fiorita la campagna, più imbalsamata di zàgara l'aria<sup>391</sup>.

### 2.3.2 *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*

Il testo della conferenza del 1894 è decisamente più breve del saggio appena analizzato, tuttavia, contrariamente a quanto si possa pensare, *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea* è un'opera ricca di spunti preziosi per lo studio e la comprensione dell'universo discorsivo che negli anni Novanta dell'Ottocento ruotava intorno all'immagine della Sicilia e delle regioni meridionali d'Italia. Dalla funzione della memoria, al ruolo della letteratura nella definizione della coscienza geografica collettiva, passando per riflessioni sul progresso e la cultura popolare, le parole rivolte da Capuana al pubblico bolognese appaiono, infatti, il distillato più raffinato di una fitta rete di vettori culturali che in quegli anni attraversavano il campo letterario e, da esso, si dipartivano verso i più svariati ambiti dell'opinione pubblica nazionale.

In apertura di conferenza, rivolgendosi al «colto uditorio»<sup>392</sup> settentrionale, lo scrittore di Mineo dichiara la (congiunturale) collocazione del discorso che si avvia a fare, muovendosi all'interno di quella scala tripartita degli ambiti della scrittura cui si accennava in precedenza, e lo fa decidendo di non fare opera di critica letteraria né di sostituirsi ai tanti e validi studi dell'epoca sul folklore. Al contrario, egli si definisce e autorappresenta «impressionista»<sup>393</sup>, puntando tutto su una presupposta ricerca di sincerità, attrattiva e novità, caratteri ritenuti fondamentali per l'esito del pubblico discorso. Ciò che risulta di grandissimo interesse è, però, lo schema discorsivo che Capuana adotta appena poche righe dopo tale autodefinizione, ragionando in maniera assai fine sulle relazioni culturali tra la conoscenza di una regione come la Sicilia, l'interesse turistico di un ipotetico settentrionale pronto a recarsi sull'isola e la legittimità – di ben diversa caratura – che il dato memoriale fornisce a un letterato siciliano da anni residente al Nord. Ciò cui lo scrittore siciliano mira è, con tutta evidenza, la piena

---

<sup>391</sup> Ivi, pp. 103-104.

<sup>392</sup> Id., *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, cit., p. 115.

<sup>393</sup> Ivi, p. 116.

legittimazione del proprio punto di vista, la certezza che nella mente di ciascun uditore mai si possa mettere in dubbio il ruolo di *aedo* della sicilianità che egli sta agendo pubblicamente. Per fare ciò, si propongono agli ascoltatori due differenti approcci al Mezzogiorno, il primo dei quali è l'esperienza turistica dell'ipotetico italiano settentrionale:

Mi permettano di fare l'ipotesi non assurda [...] d'un italiano del continente che, superata la repugnanza di un viaggio creduto difficile e pericoloso, prima di accingersi a visitare la Sicilia, voglia mettersi in condizione di osservar bene e giudicare rettamente. Uomo coscienzioso, sentito dire che i canti popolari sono l'eco più schietta e più immediata dello spirito d'una regione, egli vuole interrogarli [...]. Uomo intinto di letteratura, sentito parlare di novelle siciliane scritte da siciliani, cioè da persone che dovrebbero naturalmente conoscere meglio di qualunque altro i luoghi descritti e i personaggi messi in azione, ha comprato tutti quei volumi [...] ed è partito. Ha voluto vedere ogni cosa: e i monumenti greco-siculi, arabi, normanni; e le grandi città che hanno poco da invidiare alle consorelle del continente; e i paesetti sparsi a larghe distanze per le pianure, per le colline, per le montagne e quasi segreti dalla vita contemporanea. Ha voluto osservare ogni cosa: la famiglia, gli usi, i costumi, le feste religiose [...]. Dobbiamo credere che egli ritorni incantato del bel cielo, del magnifico e svariaticissimo paesaggio isolano, ed entusiasta un pochino anche degli uomini, che ha trovati, su per giù, tali quali li aveva già intraveduti nei canti popolari e nei racconti dei novellieri<sup>394</sup>.

Come già anticipato, la seconda e diversa opzione è quella di un (manifestante) autobiografico scrittore siciliano, ormai acclimatatosi al Nord:

Facciamo ora, non un'ipotesi, ma una riflessione. Si figurino il caso opposto; immaginino un siciliano che, per ragioni del suo mestiere – fa il letterato non avendo saputo far altro di meglio – ha potuto studiare i canti popolari non nelle raccolte del Vigo, del Pitre, del Salomone-Marino, ma in mezzo al popolo [...], che, avendo passato con brevi e lunghi soggiorni metà della sua vita nelle più colte città del continente, ha avuto agio di spassionarsi, di perdere quasi interamente gli influssi di quel che chiamasi campanilismo [...]; un siciliano che ricorda benissimo il passato e che, per lunga assenza dall'isola, non avendo potuto seguire con lo sguardo la formazione del presente, se lo è veduto dinanzi tutt'a un tratto bell'e formato<sup>395</sup>.

La polarizzazione semplifica di molto la complessità dei processi di conoscenza, rappresentazione e testualizzazione di cui le regioni meridionali del paese erano fatte oggetto; tuttavia nello schema retorico lo scrittore inserisce tessere importanti della realtà culturale di quegli anni e conferma – se mai ce ne fosse bisogno – l'importanza, per lo sguardo turistico, di un consolidato apparato editoriale e culturale ormai del tutto pronto a soddisfare ogni tipo di curiosità sullo sconosciuto Sud d'Italia, sui suoi caratteri paesaggistici, sulle tradizioni popolari, perfino «sul carattere di quelle provincie»<sup>396</sup>. La conclusione del confronto è quasi scontata: una supremazia del punto di vista memoriale che concede all'oratore Capuana la legittimità culturale e discorsiva di cui era in cerca e ridimensiona – cosa di non poco conto – l'autonomia dello sguardo turistico:

---

<sup>394</sup> Ivi, pp. 116-118.

<sup>395</sup> Ivi, pp. 118-119.

<sup>396</sup> Ivi, p. 117.



Questi ha veduto forse male? No, certamente; ma non ha veduto tutto; è stato ingannato da apparenze capaci d'illudere l'occhio più esperto nella frettolosa corsa di poche settimane; e il suo giudizio è risultato benevolmente falso, senza colpa di lui, s'intende, per insufficienza di documenti. Per eccesso di documenti, al contrario, l'altro è rimasto così imbarazzato da doversi domandare: Sono cangiato io? O le cose e gli uomini della mia provincia?<sup>397</sup>

In quest'ultimo passaggio, tuttavia, Capuana introduce l'elemento centrale e il nucleo forte dell'intera conferenza; il recente viaggio in Sicilia («sentivo ancora vibrarmi dentro tutto quel che avevo osservato colà dopo sei anni di assenza»<sup>398</sup>) ha generato, infatti, non poche perplessità nella mente dello scrittore e finisce così per aprire, quasi inesorabilmente, all'inevitabile confronto tra passato e presente dell'isola. A partire dal viaggio in treno che lo aveva ricondotto all'amata Mineo, lo scrittore affronterà pressoché tutti i principali snodi di un raffronto che ruota attorno al tema del progresso e delle sue contraddizioni, un percorso che, coerentemente con quanto sostenuto in precedenza, farà leva sulla memoria dello stesso Capuana:

Intendo dunque esporre, o Signori, il processo colto nell'atto – debbo soltanto riandarlo con la memoria – quel processo di ricordi antichi e recenti, di osservazioni, di studi, di impressioni, per mezzo del quale ho potuto spiegarmi la profonda tristezza che mi aveva oppresso laggiù [...]. Ho detto processo, ma non per questo debbono immaginare una specie di ragionamento ordinato, filato, quantunque composto di ricordi e di impressioni diverse<sup>399</sup>.

Gli elementi di tale «processo» descrittivo, le tessere memoriali del mosaico cui il nostro «impressionista» darà vita, sono in prevalenza gli argomenti che maggiormente interessavano il dibattito pubblico nazionale dei tempi, i tratti 'tipici' delle regioni meridionali d'Italia e su cui forte era la curiosità del ceto medio centro-settentrionale: bellezze naturalistiche e descrizioni di abitazioni e città («ripensavo le casette basse, scurite dagli anni e dalla pioggia, pittoresche [...], dalle finestre ben note, fiorite di garofani e di basilico»<sup>400</sup>); usi, costumi, riti e festività popolari («e mi tornavano in mente fogge, costumi caratteristici spariti per sempre: il manto, per esempio, che avvolgeva la donna siciliana [...], la mantellina»<sup>401</sup>); canti, leggende e religiosità del mondo contadino («ed ecco un suono festoso di violini, un grugnire di contrabbasso [...] le serenate»<sup>402</sup>); briganti («la fantasia popolare non li elevava più a dignità di leggenda, perchè i briganti si sono trasformati essi pure, diventati audaci, ma volgari

---

<sup>397</sup> Ivi, p. 119.

<sup>398</sup> Ivi, p. 115.

<sup>399</sup> Ivi, pp. 119-120.

<sup>400</sup> Ivi, p. 132.

<sup>401</sup> Ivi, p. 131.

<sup>402</sup> Ivi, p. 128.

malfattori»<sup>403</sup>), vendette e passioni dei siciliani («rimpiango, quasi, la sfida col mortale morso del lobo dell'orecchio e il relativo duello col coltello»<sup>404</sup>).

Tra tante suggestioni, tutte funzionali a segnalare una perdita, un mutamento, uno sviluppo inaspettato, cui segue peraltro puntuale lo sgomento per la consapevolezza dello iato tra memoria e realtà, un posto centrale occupa la natale e a lungo agognata Mineo, centro irradiante del flusso memoriale e luogo geografico cui è dedicata l'unica vera descrizione ambientale, la sola rappresentazione paesaggistica dell'intera conferenza:

Ah! Finalmente, dopo sei anni, potevo di nuovo affacciarmi a un terrazzino di casa mia, e beare, l'occhio e lo spirito guardando l'immenso paesaggio sottostante! Ecco la mitologica pianura dove Cerere era venuta a cercare la rapita Proserpina, col laghetto presso cui s'innalzava una volta la *placabilis ara Palici* cantata da Virgilio; ecco le colline, ora brulle, dove un tempo nereggiava il bosco sacro di Marte, rammentato da Diodoro; e, in fondo, a destra, l'Etna gigantesco, bianco di neve, con un sottile pennacchio di fumo, lieve indizio delle ribollenti materie fuse dal fuoco nelle profonde sue viscere, eterna minaccia e frequente pericolo dei paesetti e delle città che gli s'affollano intorno alla base, scura di foreste e di lava. Più in là, dirimpetto, le Madonie, le antiche Nebrodi, coperte di neve anch'esse, dietro un enorme anfiteatro di colli e di colline che la trasparenza dell'aria, purificata da recente pioggia, rendeva più spiccato, quasi ravvicinato. E laggiù laggiù, a sinistra, sul filo dell'orizzonte, le cupole, i campanili, il castello di Castrogiovanni, l'Enna delle Guerre Servili; e più sotto, Calascibetta, in cima a un colle tutto fiammeggiante di sole. Ma a poca distanza da me, davanti, attorno, case, chiese, campanili, viuzze, spianate, e le massicce torri del castello di Mineo, rovesciate dal terremoto del 1963 come un gioco di birilli. Non guardo più il lago dei Palici, ora detto Naftia, lago in continua ebollizione; non guardo più l'Etna, nè le Nebrodi, ma qualcosa di più caro, di più intimo: tutte quelle case e casette che dovrebbero dirmi tante vecchie cose, e mi sembrano restie a mettersi di nuovo in comunicazione con me<sup>405</sup>.

L'osservazione viva e reale («terrazzino di casa mia») di un paesino siciliano sembra non poter sfuggire, per il carattere performativo che la stratificazione delle narrazioni sul Mezzogiorno ha generato, al discorso codificato nei secoli e deve prevedere una precisa topica più o meno sfumatamente pittoresca all'interno della quale – pena il turbamento e lo spaesamento del pubblico bolognese, nonché, forse, lo scarso risultato dell'oratore – non mancano alcuni punti fermi: i riferimenti geografici ai luoghi della Grecia antica, meglio se alloggiati in un discorso testuale fatto di miti e citazioni colte; i cenni paesaggistici all'Etna, allegoria orografica della passionalità dei suoi abitanti; i resti, o le rovine, di castelli e mura che possano testimoniare di un passato più o meno glorioso; una struttura urbanistica contorta («case, chiese, campanili, viuzze, spianate») ma capace di ispirare, col suo aspetto rozzo e primitivo, la tenerezza nell'osservatore e nel pubblico (costante il ricorso a suffissi diminutivi, quando non addirittura a veri e propri vezzeggiativi).

Ciascuno di questi nuclei ha un negativo, una faccia oscura che si colloca nel presente

---

<sup>403</sup> Ivi, p. 132.

<sup>404</sup> Ivi, p. 137.

<sup>405</sup> Ivi, pp. 127-128.

della narrazione e che connota come sbagliato, o peggio qualitativamente peggiore, ciò che non è il passato stesso, ciò che non si è sedimentato nella memoria dello scrittore. Se, infatti, i briganti di un tempo appaiono a Capuana cavallerescamente organici a ben altri sistemi valoriali e comportamentali; se, ancora, i canti popolari di una volta si distinguevano dalla volgarità delle canzonette ascoltate durante il recente viaggio siciliano; perfino i personaggi delle novelle veriste del Verga, del De Roberto (insieme a quelli delle proprie) sopravvivono sulla pagina solamente per avvalorare la vittoria – in negativo – del tempo e della storia:

Era effetto della mia immaginazione pregiudicata, del mio nuovo stato d'animo? Mi sembravano vivi, vivissimi, sì, ma velati di malinconia, o meglio, velati da vapori che si slontanavano nello spazio e nel tempo; e mi sembrava che scotessero la testa e facessero dei gesti per farmi intendere: – Oramai non ci saranno più altri Reverendi, altri Papa Sisto, nè altri compari Alfii che mordano il lobo dell'orecchio all'avversario in segno di sfida mortale! Non c'è più, da un pezzo, la lettiga di compare Cosimo il lettighiere, e non ci saranno più tante e tant'altre cose che erano al tempo nostro [...]. Da tutto quell'insieme di cose e di persone, riprodotto dall'arte e ricordato dalla memoria, si sprigionava un significato più intimo: la sparizione d'un'impronta particolare dai caratteri e dai sentimenti; si vedeva l'opera livellatrice dei tempi nuovi; l'opera però ha distrutto e scancellato e non ha ancora creato niente da sostituire [...]. Non li rimpiangevo per una specie di malintesa predilezione archeologica; ma perchè mi sembravano più belli, più buoni, più caratteristici di tutto quel che gli si è venuto sostituendo<sup>406</sup>.

Dunque la malinconia e la coscienza della sparizione sono al centro della conferenza, eppure, ciò non impedisce che la vera immagine della Sicilia su cui l'intera rappresentazione si costruisce sia proprio quella estinta, quella che – lo abbiamo visto precedentemente – autorizza il narratore indigeno, specie se emigrato e capace di fare raffronti, a ergersi a voce ufficiale di una realtà che è sempre più categoria dell'immaginario e sempre meno localizzabile geograficamente. Del resto Capuana ha confessato apertamente di non vedere nel presente nulla che valga ciò che si è perduto per effetto della «tabe livellatrice della civiltà»; egli può dunque concludere la conferenza con un richiamo strumentale e abbastanza *sui generis* all'attualità, ai Fasci siciliani e alle lotte contadine, rinverdendo lo stereotipo retorico di un archetipico contadino siciliano in via d'estinzione, rassegnato – come immagine orientalista prescriverebbe – e onesto lavoratore, elemento rude, passionale e naturale (dunque non storico) di una regione concepita come eterna arcadia fuori dal tempo:

E rimpiango il contadino siciliano d'una volta che aveva, non lo nego, scatti di selvaggia ribellione, come i recenti incendiari di Valguarnera e Caltavuturo, ma irriflessivi, ma quando proprio non ne poteva più; e che era buono, ossequioso, paziente e parco lavoratore, superstizioso parecchio ma nello stesso tempo religioso davvero, e fin nella bestemmia metteva un senso d'arte [...]. E non so rassegnarmi a vederlo diventato ciarliero, pappagallescamente libero pensatore, mitingaio, incendiario e assassino per riflessione, dopo che gli hanno predicato: Quelle terre altrui ti appartengono, invadile, spartiscitele; quelle ricchezze sono tue, depredale pure! – e gli son rimasti soltanto l'avidità, l'odio, la brutalità; schiavo che ha mutato padroni e non se n'accorge, ignorante e

---

<sup>406</sup> Ivi, pp. 136-137.

di buona fede com'è<sup>407</sup>.

La volontà politica e ideologica di ignorare, se non di avversare apertamente, un certo modo di progettare il cambiamento dello stato di cose, sembra porre ancora una volta Capuana di fronte a un bivio estetico, un bivio che, però, assume i tratti dell'illusione di alternative: discorso pittoresco o meridionalismo. La scelta ricade sul pittoresco, come già nel saggio del 1892, ma questa volta la diversa sede, il contesto mutato, la differente funzione che egli riveste, lo portano a contraddizioni ancora più marcate, dovendo rivendicare – come detto – la priorità estetica e culturale di una Sicilia che non c'è più su una Sicilia geograficamente e storicamente reale e, dunque, la propria legittimità a parlarne, in qualità di depositario vivente di una memoria.

### 2.3.3 *Le Paesane*

Nelle primissime pagine de *La Sicilia e il brigantaggio*, in uno dei più interessanti passaggi del dialogo 'immaginario' con Giovanni Verga cui si è fatto riferimento nelle pagine precedenti, Capuana scrive:

Così, invano tu hai raccontato la dolente istoria di *Rosso Malpelo*, e il dramma intimo e doloroso di *Pane nero*; invano hai tratteggiato la sorniona figura del *Reverendo*, dipinto a larghi tratti il gran paesaggio di *Malaria*, e schizzato *l'Asino di San Giuseppe* che interessa più di una creatura umana e fa pensare – tralascio a posta i grandi affreschi dei *Malavoglia* e di *Mastro don Gesualdo*. – Invano, io, per la mia parte, ho raccontato le storielle, mezze tristi e mezze gioconde di *Don Peppantonio*, di *Quacquarà*, del *Canonico Salamanca* e di tant'altri; invano, nè tu, nè io, non v'abbiamo introdotto, non che una coltellata, neppure una puntura di spillo, quantunque tutte quelle figure fossero tanto schiettamente siciliane che avremmo potuto presentarne proprio la fede di battesimo<sup>408</sup>.

Collocandosi all'interno della polemica sul fraintendimento della dimensione esclusivamente artistica delle sperimentazioni dei due scrittori, in una posizione peraltro di rilievo rispetto alle altre argomentazioni, questo brano ci conferma la centralità delle novelle *Paesane* – di fatto i soli testi 'propri' citati – nella produzione siciliana dello scrittore mineolo e nella percezione che egli stesso aveva del proprio lavoro, nonché delle preferenze del pubblico e dei gusti dei lettori. Possiamo notare, ancora, che in queste righe lo stesso Capuana giunge a dare una definizione di massima delle tre novelle chiamate in causa e che le poche, acutissime, parole usate («storielle, mezze tristi e mezze gioconde») differenziano modi e atteggiamenti della

---

<sup>407</sup> Ivi, p. 138.

<sup>408</sup> Id., *La Sicilia e il brigantaggio*, cit., p. 44.

propria produzione dalla coeva narrativa verghiana («dolente istoria», «dramma intimo e doloroso», «gran paesaggio», «grandi affreschi»), riconoscendo la sostanziale uniformità tonale della propria produzione 'paesana'<sup>409</sup>, nonché la coerenza di fondo della raccolta stessa. Per cercare di comprendere quali modalità di rappresentazione della Sicilia siano riconoscibili nella raccolta del '94, quali *patterns* retorici siano dunque identificabili e in che modo questi interagiscano con la contraddittoria ma lucidissima riflessione sulle estetiche che abbiamo in precedenza analizzato, non sarà peregrino avviare la ricognizione proprio a partire dalle indicazioni capuane, guardando alle tre novelle cui egli stesso fa riferimento nel momento in cui contesta la strumentalizzazione politica della passione per il pittoresco dimostrata dai lettori italiani.

Del 1883 *Don Peppantonio*<sup>410</sup>, del 1889 *Quacquare* e *Il canonico Salamanca*<sup>411</sup>, queste tre novelle rivestono ruoli molto importanti nelle *Paesane*, collocandosi in momenti e posizioni chiave<sup>412</sup> di una raccolta che lo stesso autore ha voluto dividere in *parte prima*, *intermezzo* e *parte seconda*, dimostrando grandissima sensibilità alla struttura complessiva dell'opera. La prima delle tre, *Il canonico Salamanca*, introduce fin da subito il lettore in una Sicilia ancestrale e priva di determinazioni storiche o geografiche<sup>413</sup>; l'autore non fornisce esplicite indicazioni cronologiche o topografiche e la stessa ambientazione meridionale e siciliana è ricostruibile a partire da elementi disseminati nel testo: i nomi e i soprannomi dei personaggi ('Nzulu Strano; donna Totò), la denominazione volutamente vaga dei luoghi («tra gli ulivi del Saraceno»<sup>414</sup>), alcuni caratteristici elementi del paesaggio siciliano («tra i fichi d'India e gli oleastri»<sup>415</sup>), più generiche culturalizzazioni di usi e costumi delle regioni meridionali d'Italia che vanno dalla superstiziosa paura della “jettatura” alle capacità artigiane (preindustriali) con cui si realizzavano strumenti di caccia come i *chiòccoli*. A proposito di questi piccoli e

<sup>409</sup> «[Le *Paesane*] rivolgono la loro microscopica attenzione alle classi sociali più basse, e sono rigorosamente ambientate in un contesto non solo siciliano, ma addirittura delimitato dal perimetro di un paese particolare, che è poi quello dello stesso Capuana: Mineo», (M. Picone, *La Sicilia come mito in Capuana*, cit., p. 74). Ghidetti, al contrario, sostiene che «la distinzione nella novellistica di Capuana tra un filone di genere “appassionato” ed uno di genere “paesano” è alquanto artificiale ed esterna», (E. Ghidetti, *L'ipotesi del realismo*, cit., p. 230).

<sup>410</sup> La novella fu pubblicata per la prima volta nella raccolta *Homo*, edita dal milanese Brigola nel 1883; dopo l'inserimento nelle *Paesane*, sarà riproposta in *Nostra gente*, nel 1915.

<sup>411</sup> *Quacquare* fu pubblicata nel 1889 nella raccolta *Fumando* del catanese Giannotta e, successivamente, nelle *Paesane* e in *Dalla terra natale* (del 1915). *Il canonico Salamanca* comparve, invece, per la prima volta nella «Nuova Antologia»; apre la raccolta delle *Paesane* e, successivamente, ricompare in *Nostra gente* nel 1915.

<sup>412</sup> *Le Paesane* constano di 21 testi: 20 novelle di differente lunghezza e il testo teatrale *Malia*, già edito in volume nel 1891 per l'editore romano Sinimberghi. Nel complesso dei 21 testi, la novella *Il canonico Salamanca* ricopre la prima posizione, *Don Peppantonio* si colloca quasi a metà, alla dodicesima, *Quacquare* alla diciannovesima, precedendo il dittico conclusivo *Malia* e *Il mago*, novella quest'ultima che condivide temi e – in parte – personaggi con la commedia che la precede.

<sup>413</sup> Ivi, p. 231.

<sup>414</sup> L. Capuana, *Le paesane*, cit., p. 113.

<sup>415</sup> Ivi, p. 119.

artigianali richiami per quaglie, Capuana inserisce nella narrazione un brano degno delle migliori monografie dell'epoca sul folklore siciliano, creando intertestualità e rimandi che avvolgono il lettore in un discorso culturale sul Mezzogiorno costantemente giocato tra conferma dell'orizzonte di attese e tesaurizzazione degli stereotipi:

Si occupava, là e a casa, fabbricando chiòccoli per la caccia delle quaglie; e in quella cassetta, come nell'altra che aveva a casa, stavano riposti pelli di capretto conce, cannellini di stinchi di tacchino, minuzzoli di candele di cera fattisi dare dai sagrestani, matasse di rafe grosso, forbici, aghi, un ditale e il legnetto intagliato a vite, con cui dare le pieghe a mantice ai sacchetti dei chiòccoli. Ritagliava la pelle sul modello di cartone e ne cuciva gli orli combaciati attentamente; poi, foggiata con le dita una pallottolina di cera, la cacciava in fondo al sacchetto allestito; serviva per dare appoggio al chiòccolo sul polpastrello del pollice, quando dovevano suonarlo. Indi, infilatovi il legnetto, avvolgeva la pelle con uno spago tra i pani della vite, perché prendesse le pieghe e servisse da mantice. E che ammattimento quei cannellini di osso, forati in mezzo, da adattare alla bocca del sacchetto con un tappo di cera, pel suono! E quei peduncoli di spago da appiccare in calce al chiòccolo, per poterlo tener fermo!<sup>416</sup>.

L'ironia che connota la narrazione dell'intera vicenda del canonico, figura a tratti donabbondesca che conferma limiti e degenerazioni del clero anche in contesti provinciali e popolari (dai peccati di gola, all'infantilismo grottesco, fino a pratiche clandestine di vero e proprio concubinato), non impedisce che la lettura di questa prima novella della raccolta conduca il lettore alla temporanea esperienza di un altrove, un'alterità geografica che tende pericolosamente a caratterizzarsi come *otherness* dislocata nel tempo andato. Non è un caso che proprio a partire dai chiòccoli, elemento evidentemente centrale nelle strategie testuali che innervano la rappresentazione della *sicilianità* nella novella, Capuana potrà introdurre nel testo la dimensione temporale, un tempo che è interno alla storia narrata ma che, nello stesso tempo, sconfinava e finisce per diventare curiosamente affine allo sguardo malinconico dello scrittore. Facendo seguire al brano appena riportato la rappresentazione della vecchiaia del protagonista, ormai ammalato, i chiòccoli si caricano di un ambiguo senso di trapasso e di morte, gravandosi di uno sguardo in qualche modo posteriore che sembra ricordare i giudizi e i rimpianti per i tempi andati dello stesso Capuana, quei giudizi e rimpianti che abbiamo incontrato nei paragrafi precedenti di questo lavoro:

Lavoro di pazienza, insomma, che svagava molto il canonico. Gli rammentava i bei giorni d'estate tra i seminati della Piana, ai tempi ch'egli e 'Nzulu davano la caccia alle quaglie con reti e fucile! Quacquarà! Quacquarà! E le quaglie accorrevano al richiamo, incappando fra le vaste reti stese sui seminati che si piegavano, cascando fulminate da colpi infallibili: Tum! Tum! Gli pareva di sentirseli ancora dentro gli orecchi. Tum! Tum! [...] – [i chiòccoli] gli ho destinati ai ragazzi ai ragazzi poveri, per testamento; dovranno accompagnare la mia bara, suonandomi dietro: Quacquarà! Quacquarà!<sup>417</sup>.

---

<sup>416</sup> Ivi, pp. 123-124.

<sup>417</sup> Ivi, p. 124.

Dunque la Sicilia 'paesana' si presenta, già nella prima novella della raccolta, come una regione priva di movimento storico e identificabile per i propri paesaggi rurali, dal sapore vagamente esotico. All'interno di quella che già sembra caratterizzarsi come una regione dell'immaginario, l'uomo vive una tragicomica ed eterna dimensione emozionale, tra egoismi e infantilismi, concupiscenze ferine e modalità di organizzazione delle esistenze troppo spesso connotate in senso arcaico e premoderno.

Diversamente dalla precedente, la novella *Don Peppantonio* esplicita la propria ambientazione siciliana, e più precisamente mineola; sono, infatti, indicazioni topografiche le numerose citazioni della zona di Jannicoco e del vecchio Collegio di Maria, spie disseminate in diversi momenti della narrazione. Parallelamente alla determinazione geografica, Capuana opta per una (pur vaga) collocazione storica degli avvenimenti, facendo più volte esprimere il protagonista sui cambiamenti avvenuti da quando Vittorio Emanuele è re d'Italia («Vittorio Emanuele, che avrebbe dovuto pensarci lui a far le strade buone, come si metteva in tasca i quattrini delle tasse, con quelle mignatte di sbirri che non lasciavano rifiutare»<sup>418</sup>). Il lettore si immerge, quindi, non più in una generica meridionalità paesana, ma nella vita pulsante e collettiva di un piccolo paesino della Sicilia postunitaria, con le sue strade e i negozi, i suoi rituali, i personaggi più in vista e le burle, con le censure e l'onnipresenza di una coscienza collettiva opaca e inflessibile, ma costante punto di riferimento per l'intera trama della vita sociale e pubblica dei mineoli.

Le vicende del protagonista si svolgono prevalentemente all'aperto<sup>419</sup>, nel cuore delle dinamiche sociali della comunità, tra i momenti di riposo che Peppantonio si concede sugli scalini del Collegio e le chiacchierate nella bottega dello speziale, entrambi luoghi privilegiati per le burle e le tensioni di paese:

Lo facevano a posta per stuzzicarlo, ogni volta che Don Peppantonio andava a sedersi nella farmacia o su gli scalini del Collegio di Maria, per godersi il sole; ed era uno spasso. Egli

---

<sup>418</sup> Ivi, p. 217.

<sup>419</sup> Come ha già dimostrato Moe a proposito della polemica tra Charles-Victor de Bonstetten (*L'homme du midi et l'homme du nord, ou l'influence du climat* del 1824) e Melchiorre Gioia (*Riflessioni* del 1825), uno degli elementi che negli anni immediatamente precedenti il processo di *nationhood* italiano più avevano caratterizzato la contrapposizione tra Nord e Sud d'Europa era stata la diversa disposizione a vivere gli spazi interni (domestici e di lavoro) ed esterni (strade, piazze, zone rurali), subito mutata in contrapposizione essenzializzata tra laboriosi uomini del Nord e *naturaliter* pigri popoli del Sud. Proprio nella polemica tra de Bonstetten e Gioia si trova una delle più importanti rielaborazioni di tale diversificazione geoculturale, con l'italiano intento a decostruire le tesi dello svizzero talvolta negandole, più spesso, invece, creando stratificazioni interne all'Italia stessa, alla ricerca di un un Mezzogiorno tendente all'alterità. Si comprende, dunque, come, ancora settant'anni dopo, la rappresentazione di piccole o medie comunità siciliane tutte gravitanti intorno a una vita per lo più condotta in spazi aperti e collettivi, nelle piazze e nelle strade principali delle realtà di volta in volta descritte, non solo affondasse le radici in un universo discorsivo che informava le attese culturali stesse del lettore dell'Italia centro-settentrionale, ma continuava a sollecitare processi di orientalizzazzione che neppure l'unificazione aveva potuto sopire. Su tali questioni cfr. N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., pp. 25-45.

gonfiava, gonfiava, sbuffava un buon pezzo, mordendosi la lingua per non parlare e, all'ultimo, quando scoppiava come una bomba, chi ne toccava ne toccava. La sua linguaccia lasciava il bollo, come un bottone di fuoco [...]. La gente si fermava a fare crocchio sentendolo sbraitare, e rideva [...]. Spesso quel sole se lo godeva tanto, da addormentarsi sugli scalini della chiesa del Collegio di Maria, quasi fosse sdraiato su una poltrona. Vito, che non aveva radici da pestare, né decotti da bollire, andava adagino adagino a fargli il solletico con un filo di paglia, con una piuma, in un orecchio o sul naso; e don Peppantonio si aggrinzava nel sonno facendo certi versacci e dando certi scossoni che finivano col mandargli la tuba per terra e svegliarlo<sup>420</sup>.

Le relazioni sentimentali hanno ancora rituali e pratiche dal sapore arcaico, con corteggiamenti che vedono la donna – in questo caso la figlia adottiva del protagonista – annuire da finestre verghianamente addobbate con piante di basilico («Tegònia che se ne stava tutto il giorno alla finestra a tastare i vasi di basilico e far la scimunita col figlio del calzolaio»<sup>421</sup>), stereotipate serenate notturne («Pietro condusse sotto la casa di Tegònia mastro Nunzio col violino e tutti gli altri della compagnia»<sup>422</sup>) e, a conclusione della vicenda, passionali fughe tra i giovani amanti, talvolta (come nel nostro caso) mortali ferite per il padre della fuggitiva:

L'accidente però gli prese davvero la mattina che donna Rosa andò a cercare Tegònia nella sua cameretta e non la trovò, perché la notte era scappata di casa con Pietro di mastro Mommo, e non si sapeva dove fossero andati a nascondersi quegli scellerati che le ammazzavano il fratello. Il povero don Peppantonio non se l'aspettava: e dal lettuccio guardava con occhi stralunati, e non capiva e non sentiva, come un tronco [...]. E mentre egli moriva, colei ch'era stata da lui raccolta appena nata [...] domandava sorridendo al suo Pietro: – Mi vuoi bene?<sup>423</sup>

Nella novella in questione, poi, il pittoresco Peppantonio<sup>424</sup>, a cavallo dell'inseparabile asino o impegnato nei lavori dei campi, ingaggia un duello tragicomico con le condizioni climatiche del paese, lasciandosi coinvolgere in discussioni immaginarie con Cristo che sembrano avere la duplice funzione di segnalare l'avvicinarsi delle stagioni – dunque un tempo ricavabile da eventi naturali e non socialmente determinato – e, nello stesso tempo, di smussare quegli stessi dibattiti meridionalisti sul ruolo avuto dal clima nel determinare le condizioni di arretratezza dell'isola. La lunga sequenza di polemiche contro Dio si avvia con l'amara constatazione che mai il cielo manda per tempo ciò di cui la terra avrebbe bisogno, a cominciare dalla troppa pioggia in tempi in cui le piante necessiterebbero il sole:

Con chi debbo prendermela dunque? Ci vorrebbe un'occhiata di sole e un po' di tramontana, e Cristo manda giù pioggia, con gli otri! I seminati affogano; i terreni sono diventati una ricotta; vi si affonda fino al collo... Poi, quando le pianticelle paiono tante anime del purgatorio che aspettino il

---

<sup>420</sup> L. Capuana, *Le paesane*, cit., pp. 218-219.

<sup>421</sup> *Ivi*, p. 219.

<sup>422</sup> *Ivi*, p. 226.

<sup>423</sup> *Ivi*, p. 228.

<sup>424</sup> Cfr. E. Ghidetti, *L'ipotesi del realismo*, cit., p. 233.



suffragio, e la terra si fende e grida: Acqua! acqua! da cento bocche riarse<sup>425</sup>.

Prosegue con la situazione inversa, d'una terra assetata di pioggia («non lo sa lui che ora ci vuole la pioggia? E invece il cielo pare di bronzo e le campagne fanno piangere»<sup>426</sup>) e, ancora, continua con la comicità del racconto di quanto avvenuto anni addietro:

Arrivo, levo il basto all'asino... e comincia a piovere a dritto, quasi non ci fossero ulive per terra che andavano perdute tra la mota!... – Al signore piace così; facciamo la sua volontà! – dico io. E, per passare il tempo, comincio a recitare il santo rosario... Al quarto mistero, spiove, e il cielo si rasserena. Cavo fuori i panieri, e mi metto a raccogliere ulive; mi piangeva l'anima nello scavarle con le ugne fra il terreno smosso dell'acqua. Ed ecco la pioggia, più forte di prima! – Al signore piace così; facciamo la sua volontà! – ripeto io... E rientro, e torno a recitare il santo rosario. Dopo tre ore di diluvio, spiove; il cielo si rasserena. Bravo! Grazie tante!... Era già tardi. Metto il basto all'asino, sto per montare a cavallo e la pioggia ricomincia più fitta, più insistente. – Oh!... Divertitevi pure, Signore! – mi scappa di bocca. – Rosario però non ne recito più! – E attesi il sereno, con le braccia in croce, masticando pazienza, giacché Domineddio godeva a divertirsi a quel modo [...]. – Lo fece il miracolo, appena fui a un terzo di strada, lusingato dal sereno. Aperse le cateratte del cielo addosso a me e al povero asino che non sapeva più dove mettere i piedi. Quattro miglia sotto la pioggia, inzuppato come una spugna, fino alle prime case del paese!... E, quando son lì, ecco il sereno, ecco il sole al tramonto che spunta tra le nuvole, lieto e luminoso, quasi intendesse burlarsi di me<sup>427</sup>.

L'abbassamento di tono, ottenuto attraverso il ricorso al comico, è voluto e ricercato; le disavventure del protagonista procurano il riso nel lettore – peraltro pienamente coinvolto attraverso l'uso del discorso diretto e dell'indiretto libero –, ma non bisogna trascurare che attraverso tale sapiente costruzione retorica finisce nella spirale della parodia anche il nesso clima-arretratezza dei dibattiti meridionalisti cui accennavo in precedenza, consegnando l'immagine colorita di un arbitrario rapporto tra rivendicazioni e possibilità, un rapporto che non può eliminare la drammaticità di certe situazioni («il Signore si abusa della propria potenza e ci manda addosso tanti malanni che non li sopporterebbe neppure un macigno [...]; con questa mala annata, la gente muore di fame come le mosche»<sup>428</sup>), ma che mette, almeno in parte, alla berlina la seriosità di analisi ritenute dallo scrittore tutt'altro che scientificamente e politicamente neutrali.

L'ultima delle tre novelle cui Capuana fa esplicitamente riferimento ne *La Sicilia e il brigantaggio* è *Quacquarà*, breve testo che suggestivamente riprende – non solamente nel titolo – il verso che il canonico Salamanca amava ripetersi nei momenti di abbandono ai ricordi venatori, quel “quacquarà” che negli ultimi anni della sua vita accompagnava il distacco graduale dal presente e lo slittamento verso il piano immobile e soggettivo del

<sup>425</sup> L. Capuana, *Le paesane*, cit., p. 218.

<sup>426</sup> Ivi, p. 220.

<sup>427</sup> Ivi, p. 224.

<sup>428</sup> Ivi, p. 227.

ricordo. Tuttavia, per costruzione del protagonista<sup>429</sup> e ambientazione, *Quacquarà* riprende esplicitamente la novella di Peppantonio, riproponendo luoghi, personaggi, riti e abitudini di quella comunità mineola che sei anni prima era stata magistralmente descritta. Ritroviamo nel corso della narrazione alcuni chiari elementi topografici (piazza Buglio, la cantonata della Mercede), i luoghi di ritrovo del paese (il Casino, la farmacia Montemagno) e perfino personaggi che avevano ricoperto una funzione centrale già in *Don Peppantonio*, su tutti il giovane Vito, farmacista e motore di burle e socialità paesana. L'abbondanza di riferimenti intertestuali che attraversa le novelle testimonia lo spessore di quello che può essere considerato un vero e proprio compendio di vita paesana, una costruzione letteraria che mette in scena, davanti agli occhi del lettore – spesso fatto coincidere con il super-Io collettivo della comunità – la vita quotidiana di Mineo. Perché ciò abbia successo è necessario, però, aggiungere ma non ripetersi, accrescere variando, ribadire semmai, ma senza annoiare, esattamente come in *Quacquarà*.

Nella storia di don Mario, infatti, Capuana mescola in maniera diversa gli elementi della sua letteratura paesana e – quasi in chiusura di raccolta – focalizza la sua scrittura sull'inesorabile mutamento dei tempi, sulla dolcezza di figure che oppongono un ostinato rifiuto al presente («i veri Majori siamo noi. Morti noi, morto il mondo!»<sup>430</sup>), sullo sguardo malinconico di chi, come lo scrittore, è stato testimone della progressiva fine di un mondo e può legittimamente raccontarne il trapasso. Tutte le tappe di una vicenda di per sé povera di *verve* narrativa raccontano di una fallimentare metafisica della reazione al cambiamento: la polemica dell'ultimo rampollo di una famiglia di notai contro il Codice napoleonico («era uscito dall'inferno quel castigo»<sup>431</sup>); il giudizio che accomuna, nella percezione collettiva, calamità naturali e momenti di fermento storico-politico («tempi duri; le cattive annate, il torcicollo epidemico del '37, il colera, la rivoluzione del '48»<sup>432</sup>); l'ironia contro l'ascesa sociale e l'egemonia borghese nei dialoghi amari con Donna Rosa («domani andrò dal

---

<sup>429</sup> Se Peppantonio «portava in capo quella tuba bianca di felpa, della foggia di cinquant'anni fa, e non la lasciava neppure quando andava strascicando dietro l'asino gli scarponi imbucati [...], corrugando le sopracciglia che parevano setole di maiale, e conficcando il mento nel bavero del ferraiuolo», (Ivi, pp. 217-218), allo stesso modo il don Mario di *Quacquarà* veste «con quella tuba rossiccia, alta due palmi, a tese strette, col soprabito dalle ali lunghe fino ai piedi e ondeggianti al vento [...], soprabito alla foggia di mezzo secolo addietro», (Ivi, pp. 293-294). La descrizione dei protagonisti delle due novelle rimanda icasticamente a una topica pittoresca, proponendo il profilo di uomini eccentrici e malconci, abbigliati in maniera poco appropriata e spesso legati a mode e stili di diversi decenni prima. La tuba usurata e fuori moda – sia bianca o rossa – si fa elemento pittorico centrale e di spicco, in qualche modo sineddoche della stravaganza dei personaggi; allo stesso modo la rimarcata appartenenza di quegli indumenti a cinquant'anni prima diventa essenziale perché si attivi il meccanismo della malinconia per un passato ormai irrecuperabile, quel senso di rovina e fine di un'epoca che è pilastro dell'estetica del pittoresco.

<sup>430</sup> Ivi, p. 300.

<sup>431</sup> Ivi, p. 293.

<sup>432</sup> Ivi, p. 294.

Cavaliere... – Suo padre era contadino!... – Suo nonno andava a giornata!... – Ora è ricco sfondato!...»<sup>433</sup>). Tuttavia, è nella vecchia e cadente casa della famiglia Majori che si concentra il nucleo simbolico della vicenda, nel suo rappresentare, più che l'oggetto d'una patologica forma di attaccamento alla roba, il segno tangibile della fine di un mondo, l'allegoria viva e materiale d'una crisi inarrestabile dietro cui si celano amarezze e ideologemi del Capuana scrittore:

Passava il tempo seduto su la soglia della porta, discorrendo con le vicine, o aggirandosi per le molte stanze vuote della casa crollante. Da anni ed anni non v'erano state fatte riparazioni di sorta; le imposte si reggevano appena sui gangheri; due solai erano sprofondati e bisognava passare sui tavoloni, posti a mo' di ponticelli, per andare da una stanza in un'altra; i tetti di parecchie stanze, ridotti la più parte quasi senza tegole, versavano acqua da tutti i punti, quando pioveva [...]. Pure continuava a spazzare quella rovina con lo stesso amore, con la stessa accuratezza d'una volta; levando via i ragnateli dalle mura e dagli angoli; spolverando i pochi mobili tarlati e sfasciati; piantando un chiodo in una spalliera di seggiolone, in un piede di tavolino; incollando un foglio di carta oleata a una finestra dove mancava un vetro; portando fuori, al solito, a tarda notte, le immondezze<sup>434</sup>.

Queste tre novelle, non a caso richiamate dal Capuana nella polemica sul contributo dato dalla letteratura alla definizione dell'identità geoculturale della Sicilia, possono dunque essere considerate un campione rappresentativo dei temi e delle forme che, a detta dello stesso scrittore, più avrebbero influito sulla sedimentazione di quella “consapevolezza geopolitica” nazionale di saidiana memoria. Se proviamo a passare in rassegna, con inevitabile ma necessaria superficialità, le restanti novelle delle *Paesane*, ci accorgiamo che l'autore varia la combinazione degli elementi fin qui evidenziati senza mai rinunciare alla scelta estetica in favore di un ambiguo pittoresco<sup>435</sup>, mantenendo per lo più intatta l'immagine di una Sicilia storica<sup>436</sup> (anche in presenza di talune determinazioni storiche) e radicalmente altra, una regione che affiora dalle nebbie della memoria personale per consegnare ai lettori italiani usi, costumi, passioni e credenze che risultano (di fatto) viziati da strategie discorsive che marcano una radicale *otherness*. Il discorso sulla Sicilia, così come si sviluppa nei restanti testi, non di distacca, infatti, dalla rappresentazione di una religiosità popolare egoista (in *Fra Formica*), folkloristica (in *Rottura con il Patriarca*, *Mastro Cosimo*, *La conversione di Don Ilario*) e votata alla superstizione (in *Notte di San Silvestro*, *Il prevosto Montoro*, *Il «tabbùtu»*,

---

<sup>433</sup> Ivi, p. 295.

<sup>434</sup> Ivi, pp. 298-300.

<sup>435</sup> «Per il Capuana la stravaganza rimane una componente della natura umana viepiù interessante per quel quid di anormalità e di pittoresco che reca in sé, e per l'opportunità di condensare meglio negli svolgimenti amarezze e ribellioni senza gesti melodrammatici né forzature sentimentali», (E. Villa, introduzione a Ivi, p. 53).

<sup>436</sup> «Il lavoro delle *Paesane*, invece che la descrizione ravvicinata dello strano e dell'insolito, la curiosità bozzettistica e l'analisi del diverso, privilegia la riflessione approfondita del carattere primigenio di un popolo e l'analisi dello identico nel quale tutti i siciliani si possono riconoscere», (M. Picone, *La Sicilia come mito in Capuana*, cit., p. 75).

*Malia e Il mago*); ribadisce il carattere primitivo delle passioni che dominano la vita dei siciliani, tra tutte il trionfo amore-gelosia-duello (in *Notte di San Silvestro, Alle Assise, Tre colombe e una fava, Comparatico, Malia*), l'avarizia (in *Il medico dei poveri, Il «tabbùtu»*) e il vizio del gioco (in *Mastro Cosimo, Il prevosto Montoro*); ripropone una vita comunitaria asfissiante, per oggettive dimensioni della comunità, ma nello stesso tempo vissuta tra burle non sempre innocenti (in *Notte di San Silvestro*) e la semplicità di momenti trascorsi ora negli spazi aperti di Mineo (in *Lo sciancato*), ora invece tra campi variamente pittoreschi (*Alle Assise*). Un universo discorsivo così articolato, perché possa risultare più affascinante e coerente, viene disseminato dallo scrittore di altri elementi tipici dell'estetica del pittoresco: dalla curiosità folklorica per motti, proverbi, canti e soprannomi – non raramente trascritti in dialetto siciliano – ai numerosi elementi esotici del paesaggio meridionale (fichi d'India, campi sterminati e deserti); dall'esplicitazione che ciò di cui si sta narrando appartiene a una generica e romantica bellezza del passato, alla massiccia presenza di muli, asini, carretti, abbigliamento rurale, palazzi e conventi in rovina, finestre infiorate e processioni festanti<sup>437</sup>.

Come già in *La Sicilia e il brigantaggio* e *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, anche nelle *Paesane* Capuana appare dunque più incline ad utilizzare l'estetica del pittoresco, una dimensione discorsiva e retorica che evidentemente sente più consona all'immagine della Sicilia che egli conserva, più utile alle opzioni politiche e ideologiche cui si sente vicino, più coerente con la posizione che ricopre nei campi letterario e culturale italiani, nonché più in linea con l'orizzonte di attese del pubblico e dell'editoria nazionali. Ciò avviene nonostante il sospetto, a tratti angosciato, che (anche) a partire da un'interessata strumentalizzazione delle essenzializzazioni pittoresche della Sicilia si sia sviluppato il proposito di mutare gli equilibri egemonici e i rapporti di forza tra settori della classe dirigente nell'isola. Il pittoresco cui lavora Capuana vorrebbe, dunque, depotenziare gli inneschi meridionalisti, essere ironico, farsi tragicomico e risultare lieve agli occhi del lettore; per farlo, l'intero orizzonte della scrittura deve tacere la consapevolezza della propria dimensione discorsiva, dell'illusoria pacificazione di contraddizioni ineludibili ma esterne al piano testuale e al dibattito estetico. Quando ciò non avviene, l'ironia fa emergere all'improvviso, in una novella come *Gli scavi di mastro Rocco*, l'artificiosità delle essenzializzazioni pittoresche nell'epoca moderna. In un testo che ripropone fichi d'India e resti dell'antica civiltà Saracena, credenze popolari e ricorso alla magia, nomi fantastici e attualità dei miti, assenza di indicazioni storico-geografiche e soprannomi dialettali, ecco che uno dei personaggi scoprirà che la corsa alla riproposizione fuori tempo di reliquie delle

---

<sup>437</sup> Cfr. E. Ghidetti, *L'ipotesi del realismo*, cit., p. 234.

epoche passate, nonché il collezionismo poco avveduto, possono riservare ridicole e amare sorprese:

Un giorno il Barone disse a mastro Rocco: – Trovate qualcosa altro, o risparmiatemi di venire. Di queste, guardate, ne ho già pieno un armadio. E gli additava le statuette – Cerere seduta e con le mani sui ginocchi – schierate in fila dietro i vetri dell'armadio, tra vasi greci, lucerne, bronzi e monete antiche d'ogni grandezza... Mastro Rocco stette un bel pezzo senza farsi vedere. Quando gli si ripresentò, insieme col solito vecchietto [...] – Signor Barone, gran novità! *Voscenza* resterà incantato! Il barone si era messo gli occhiali per ammirare meglio; e vedendo quelle quattro figurine di Cerere simili in tutto alle altre con tanto di pipa in bocca, invece di restare incantato cominciò a urlare: – Ah, mastro Rocco ladro! Ah, mastro ladro! E avrebbe, con una pistolettata, sfracellato il cranio a quei due, se non fossero saltati dalla finestra a pian terreno, senza neppure badare che potevano rompersi il collo<sup>438</sup>.

Dunque, a conclusione di questa ricognizione, appaiono sempre più calzanti le analisi di Michelangelo Picone a proposito della volontà di Capuana di dare vita a una più articolata proposta di rappresentazione della Sicilia, a un universo discorsivo che sapesse tener conto delle specificità della scrittura di volta in volta praticata, ma nello stesso tempo costruire un'immagine variegata e coerente dell'isola e della sua meridionalità. Non a caso, a proposito dei legami tra *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea* e le *Novelle paesane*, il critico aveva definito la prima una «conferenza che, ci siamo già resi conto, racchiude una sorta di poetica *in nuce* delle *Paesane*»<sup>439</sup>, per riconoscere poi l'elemento di connessione nel carattere della raccolta di novelle, così sintetizzato: «il lavoro folkloristico e quello artistico diventano [...] un viaggio *a reboirs* nel dominio della memoria, nel tentativo di riportare in superficie immagini di vita siciliana registrate durante gli anni infantili [...], strati memoriali originari depositati nella psiche collettiva o nel ricordo degli scrittori»<sup>440</sup>.

#### 2.3.4 Una fastidiosa polemica

Alla luce di quanto visto finora, diventa interessante rileggere la famosa polemica che il Capuana ebbe in quello stesso anno con il giornalista e critico teatrale napoletano Edoardo Boutet, (forse) sorprendentemente a proposito di alcune delle questioni che nelle pagine precedenti sono state argomento d'analisi e riflessione. Sulla spinta di quanto stava succedendo in quei giorni in Sicilia – dallo stato d'assedio crispino alla repressione del movimento dei Fasci siciliani – il 7 gennaio del 1894, sulle pagine del romano «Don

<sup>438</sup> L. Capuana, *Le paesane*, cit., p. 167.

<sup>439</sup> M. Picone, *La Sicilia come mito in Capuana*, cit., p. 67.

<sup>440</sup> *Ibidem*.

Chisciotte», il Boutet riservò un attacco durissimo proprio ai due scrittori siciliani più rappresentativi della letteratura verista, Giovanni Verga e Luigi Capuana:

E voi scrittori siciliani, di novelle, di bozzetti, di macchiette e via, perché ne' vostri libri, non avete narrato quelle sciagure? [...] Luigi Capuana e Giovanni Verga hanno sempre dichiarato che essi riproducevano, dall'ambiente al carattere, il vero [...]. E infatti sono specialmente i contadini che appassionano quegli scrittori. Si può dire quasi, che la maggior parte del successo fosse costituita – oltre le qualità degli scrittori – dalla curiosità che destava quel mondo diverso<sup>441</sup>.

Continuando con la requisitoria, il critico napoletano insiste nel polemico ridimensionamento della narrativa dei due, operazione che non intende certamente portare sul piano del giudizio estetico e letterario ma che, lentamente, smussa la proclamata veridicità delle opere dei due siciliani, fino a ridurle ad ancelle del dibattito etnografico dell'epoca, manierati e oleografici quadretti pittoreschi:

Avevano un certo interesse di ricerche di tradizioni e costumi popolari quelle macchiette, quei bozzetti, quelle novelle. Quando un contadino vuol invitare a coltellate un altro, gli morde l'orecchio; dei vecchioni vanno per le casupole a scacciare le malie [...]; smanie di contadino innamorato [...], descrizioni di casette o capanne [...], di processione o messe grandi [...], le modificazioni degli usi e costumi, dei quadretti graziosi e caratteristici, anche nella tragedia [...]; fazzolettoni bianchi sulla testa delle femmine [...], berrettoni lunghi sulla testa dei maschi.<sup>442</sup>

Nell'affondo conclusivo, Boutet colpisce duramente e accusa l'intero impianto delle opere di Capuana e Verga, definite superficiali nel merito e sbagliate nel metodo:

La Sicilia degli scrittori che riproducevano dal vero, è diversa, assai diversa dalla Sicilia vera [...]; era una Sicilia esercitazione letteraria, quindi retorica nel metodo, e nel fine una Sicilia d'osservazione in prima pelle, o in quanto si presta alla grazietta accademica e nulla più: di *maniera*<sup>443</sup>.

Un operatore culturale del calibro di Capuana, nome di grande fama e abituato alla polemica giornalistica, non poteva certo ignorare la pericolosità e la provocatorietà di accuse come quelle formulate dal Boutet e, nel volume del 1898 *Gli "Ismi" contemporanei*, ricostruisce l'intera polemica, riportando le parole del critico napoletano e riservandosi spazio a sufficienza per rispondere punto per punto alle critiche ricevute. Chi si aspettasse, tuttavia, obiettivi precisi e una strategia difensiva equilibrata, capace di fugare ogni dubbio e rassicurare i lettori, si troverà sorpreso nel constatare che il Capuana sembra preferire dei risentiti fuochi d'artificio, belli da vedere ma basati sulla quantità e sull'effetto piuttosto che

<sup>441</sup> E. Boutet, *Sicilia verista e Sicilia vera*, in «Don Chisciotte», 7 gennaio 1894. L'articolo del Boutet è riportato in L. Capuana, *Gli "Ismi" contemporanei. (Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo) ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Giannotta, Catania 1898, pp. 323-334. Il brano qui riportato è a pp. 323-324.

<sup>442</sup> Ivi, pp. 324-325.

<sup>443</sup> Ivi, pp. 326-327.

sulla reale efficacia argomentativa. La risposta dello scrittore di Mineo comincia infatti rinverdendo la retorica per cui solo i siciliani possono comprendere la realtà dell'isola («avete voluto parlare di cose che ignorate affatto, o che avete appreso a orecchio»<sup>444</sup>; «che ne sapete voi, caro Boutet, che non siete mai stato in Sicilia?»<sup>445</sup>), prosegue con l'esclusione dell'interlocutore dal novero di coloro che praticano e, dunque, comprendono la letteratura («l'arte non è materia vostra»<sup>446</sup>), entra nel merito dei fatti con una distinzione tra la realtà isolana di tutti i giorni e la situazione patologica e congiunturale dei Fasci siciliani («osservando la Sicilia in istato normale, in istato di sanità e non di eccitazione morbosa»<sup>447</sup>) – distinzione che fa ricorso alla consolidata metafora medica – e si conclude restringendo l'universo narrativo proprio e di Giovanni Verga a qualcosa di meno universalizzabile, tutt'altro che rappresentativo della sicilianità o della meridionalità *tout court* («il Verga non è mai uscito nelle novelle fuori della sua provincia di Catania; io, più timido di lui, non sono uscito fuori del territorio della mia cittaduzza»<sup>448</sup>).

A dimostrazione di come lo scrittore mineolo subisca la difficoltà a destreggiarsi tra contraddizioni evidenti che, apparentemente derivate da opzioni di tipo letterario ed estetico, rimandano in realtà al difficile processo di modernizzazione della Sicilia nell'Italia postunitaria, sta l'assenza di prese di posizione chiare nella risposta al Boutet, una serie di silenzi e oscillazioni che – letta a distanza di più di un secolo – non riesce certamente a fugare i dubbi sollevati dal Boutet, consegnandoci un Capuana capace di accendere la propria *vis* polemica contro il meridionalismo di Franchetti e Sonnino ma incapace di essere altrettanto lucido contro critiche provenienti dal mondo più o meno socialista. Le parole del Boutet ci confermano – al di là delle sue stesse (ambigue) intenzioni – che l'opera del Capuana ebbe una funzione importante nella costruzione di un immaginario geografico nazionale, contribuendo a traghettare al paese ormai unificato un discorso sulla Sicilia consolidatosi nei secoli, una narrazione il più delle volte costretta a fare i conti con contraddizioni estetiche in atto nel più ampio dibattito nazionale.

---

<sup>444</sup> Ivi, p. 329.

<sup>445</sup> Ivi, p. 330.

<sup>446</sup> Ivi, pp. 332-333.

<sup>447</sup> Ivi, p. 333.

<sup>448</sup> *Ibidem*.

## 2.4 La subalternità al pittoresco. La Napoli di Matilde Serao

In questa rassegna delle più importanti rappresentazioni letterarie post-unitarie del Sud d'Italia non può mancare Matilde Serao; nonostante quello della Serao sia stato un verismo *sui generis*, per certi versi distante dalle riflessioni di Verga e Capuana<sup>449</sup>, e non sempre capace di emanciparsi da certo provincialismo<sup>450</sup>, di liberarsi da tonalità regionali<sup>451</sup> e d'ambiente<sup>452</sup>, resta il fatto che le opere della scrittrice furono spesso accolte da un grande successo di pubblico, arrivando a fare di lei «la voce stessa di Napoli»<sup>453</sup>. Del resto, un tale riconoscimento non fa che confermare ulteriormente la funzione che la letteratura italiana ebbe nella costruzione e nella promozione dell'identità geografica nazionale, specialmente nei decenni immediatamente successivi all'Unità.

Proprio al centro di questa intersezione di interessi, questioni e campi differenti – tra cultura, editoria, geografia, letteratura e informazione – si collocano alcune opere di Matilde Serao, in particolare quei testi che sul finire del XIX secolo descrissero e raccontarono agli italiani la Campania e la città di Napoli, ovvero *Il ventre di Napoli* e *Il paese di cuccagna*, pubblicati rispettivamente nel 1884 e nel 1891 dall'editore milanese Treves:

Di quella città, la Serao, si era fatta interprete, narrando, fra il 1884 e il 1891, le sue storie più amare e toccanti, le stesse con cui tanta narrativa e tanta analisi sociologica meridionali avrebbero fatto, successivamente i conti [...]. Il periodo a cui alludo è quello racchiuso fra le date di pubblicazione dei suoi romanzi più folgoranti: «Il ventre di Napoli» e «Il paese di cuccagna». E mai come in questi due testi seppe fondere una scrittura realistica e incandescente con la tragedia di un popolo che a stento sopravviveva senza mai apparire da protagonista sul palcoscenico della storia. Una tragedia consumata fra vicoli oscuri e fondaci fetidi, dilaniati dal colera e dal vizio,

---

<sup>449</sup> «Con Matilde Serao veniamo a contatto con un fenomeno tipico della cultura dell'Italia unita: cioè con quella letteratura che accettava certe formule realistiche sdegnando nello stesso tempo ogni impostazione positivista, secondo l'ottica di un pubblico nuovo e imponente, che era la borghesia, media e piccola, comunque di cultura modesta, politicamente conservatrice e moderata, ma con esigenze di novità nel campo letterario», (C. A. Madrignani, *Regionalismo, Verismo e Naturalismo in Toscana e nel sud: Collodi, Pratesi, Capuana, De Roberto, Serao*, in *La letteratura italiana storia e testi*, diretta da C. Muscetta, vol. VIII, tomo primo, *Il secondo Ottocento. Lo stato unitario e l'età del Positivismo*, Laterza, Roma-Bari 1975, p. 529).

<sup>450</sup> «Alcuni suoi racconti, tra cui *La virtù di Checchina*, *Terno secco* e *O Giovannino o la Morte*, appartenenti “al periodo del più genuino verismo provinciale”, furono inseriti da Luigi Russo tra i capolavori della Serao universalmente riconosciuti dalla critica», (T. Iermano, *Esploratori delle nuove Italie. Identità regionali e spazio narrativo nella letteratura del secondo Ottocento*, Liguori, 2013<sup>2</sup>, pp. 313-314). Tuttavia, per lo stesso Iermano, Matilde Serao è scrittrice «ingiustamente condannata dalla critica ad impersonare i toni accesi del provincialismo e della napoletaneria», (Ivi, p. 313).

<sup>451</sup> Cfr. R. Reim, introduzione a M. Serao, *Il paese di Cuccagna*, a cura di R. Reim, Avagliano, Roma 2008, pp. 17-18. Per Iermano, ancora, la scrittura della Serao è «ricca di una naturale componente regionale, affollata di “involontari” dialettalismi e di un visibile uso del parlato», (T. Iermano, *Esploratori delle nuove Italie*, cit., p. 301).

<sup>452</sup> «La sua opera [...] va da un corale e populistico verismo d'ambiente [...] che si innesta nella tradizione del romanzo popolare e d'appendice [...], ad un verismo patetico-sentimentale», (A. C. Ponti, introduzione a M. Serao, *Il ventre di Napoli*, a cura di A. C. Ponti, Guerra, Perugia 2005, p. 6).

<sup>453</sup> D. Rea, introduzione a M. Serao, *Alta società*, Nuova Editrice Meridionale, Palermo 1989, p. 7.



dove l'unico riscatto che si poteva ancora attendere era quello di una vincita al lotto<sup>454</sup>.

È dunque in questi due volumi che vanno indagate le modalità seraiane di rappresentazione del Mezzogiorno, senza trascurare che nel 1882 la giovane scrittrice aveva temporaneamente lasciato Napoli e si era trasferita nell'immensa e 'indifferente' Roma:

Questa città non vi aspetta e non vi teme, non vi accoglie e non vi scaccia, non vi combatte e non si degna d'accettare la battaglia. La sua forza, la sua potenza, la sua attitudine, è una virtù quasi divina: l'indifferenza [...]. È la città dove tutti son venuti, dove tutto è accaduto: che gliene importa di voi, atomo impercettibile, che passate presto? [...] È lo scirocco spirituale, la temperatura tiepida e uniforme che vi fiacca i nervi, vi ammolisce la volontà e vi dà, ogni tanto, le grandi ribellioni interne e i grandi accasciamenti. Eppure vi deve essere qualcuno o qualche cosa che turbi questa serenità, che vinca questa indifferenza<sup>455</sup>.

A Roma dunque, in una situazione personale assai precaria e in un contesto molto diverso da quello napoletano, nacque l'operazione letteraria del *Ventre di Napoli; Il paese di Cuccagna*, invece, fu scritto nella città partenopea ma si nutrì delle inevitabili dinamiche memoriali che proprio Roma aveva messo in moto, portando a compimento una scrittura fattasi «mnemonico-mimetica» e dando forma a una Napoli per lungo tempo vissuta dalla Serao come «malessere sottile, luogo e mito letterario»<sup>456</sup>:

Se per i naturalisti si trattava di dare un quadro scientifico del reale così com'era, per la Serao si trattava di un'operazione realista nell'apparenza, elegiaca nell'essenza, quella di ricostruire i luoghi della «sua Napoli», cioè di alcuni rioni punto d'incontro fra popolani e piccolo-borghesi. Coll'appoggio della memoria si costruisce quella tecnica molecolare, con cui vengono strutturati i brani collettivi, nei quali ogni elemento emerge per quel tanto di autentico che la folgorazione mnemonico-mimetica gli conferisce<sup>457</sup>.

Una Napoli elegiaca e memoriale e il marchio editoriale dei Treves sono elementi che potrebbero preludere a una lettura pittoresca del capoluogo campano, tuttavia bisogna riconoscere che proprio sull'eccessivo ricorso a tale estetica la stessa Serao si esprimerà più volte in maniera assai contrariata – come vedremo nelle prossime pagine – e che già nel 1882 aveva addotto come motivo dell'emigrazione la «troppa bellezza»<sup>458</sup> e il «troppo Vesuvio»<sup>459</sup>.

---

<sup>454</sup> *Ibidem*.

<sup>455</sup> M. Serao, *La conquista di Roma*, citato in R. Reim, introduzione a M. Serao, *Il paese di Cuccagna*, cit., pp. 11-12.

<sup>456</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>457</sup> C. A. Madrignani, *Regionalismo, Verismo e Naturalismo in Toscana e nel sud*, cit., pp. 530-531.

<sup>458</sup> M. Serao, *La conquista di Roma*, citato in R. Reim, introduzione a M. Serao, *Il paese di Cuccagna*, cit., p. 10.

<sup>459</sup> *Ibidem*.

#### 2.4.1 *Il ventre di Napoli*: il pittoresco in seno all'antipittoresco

Nel 1884 Matilde Serao pubblica *Il ventre di Napoli*<sup>460</sup>, in aperta polemica con Agostino Depretis e la proposta di sventrare i quartieri popolari napoletani per migliorarne le condizioni igieniche e ambientali. L'apertura del volume è un attacco preciso al politico italiano e all'ignoranza della realtà napoletana che, per la scrittrice, starebbe alla base di progetti governativi tanto inefficaci quanto grossolani e offensivi. Già dalle prime righe del *pamphlet*, però, la questione sembra giocare per la Serao anche sulle differenti rappresentazioni della città, sui rapporti che queste instaurano con le estetiche, sul nesso tra conoscenza e governo di una così complessa realtà urbana meridionale:

Voi non lo conoscevate, onorevole *Depretis*, il ventre di Napoli. Avevate torto, poiché voi siete il governo e il governo deve saper tutto. Non sono fatte pel governo, certamente, le descizioncelle colorite di cronisti con intenzioni letterarie, che parlano della via Caracciolo, del mare glauco, del cielo di cobalto, delle signore belle e dei vapori violetti del tramonto: tutta questa retorichetta a base di golfo e di colline fiorite, di cui noi abbiamo già fatto e continuiamo a fare ammenda, onorevole, inginocchiati umilmente innanzi alla patria che soffre; tutta questa minuta e facile letteratura frammentaria, serve per quella parte di pubblico che non vuole essere seccata con racconti di miserie. Ma il governo doveva sapere *l'altra parte* [...]. Questa altra parte, questo ventre di Napoli, se non lo conosce il governo, chi lo deve conoscere?<sup>461</sup>

La scrittrice conferma qui l'esistenza di una dialettica culturale tra le due estetiche delle quali si è più volte messo in risalto il peso nei differenti testi e autori fin qui presi in esame: il pittoresco e l'antipittoresco. In aggiunta a ciò, dalle sue parole emerge una differente pertinenza di ambiti, finalità e pubblico delle due modalità di rappresentazione giacché, come apertamente confessa, le «descrizioncelle colorite» e la «retorichetta a base di golfo e di colline fiorite» interessano a chi è alla ricerca di una fruizione estetica e aproblematica della realtà napoletana (e meridionale), i «racconti di miserie» devono invece contribuire a costruire la conoscenza utile alla collettività e al governo stesso.

Se, dunque, rappresentare equivale a contribuire alla corretta comprensione e amministrazione di una città come Napoli, bisogna adesso verificare che tipo di rappresentazione la Serao ne abbia proposto nel *Ventre di Napoli*, attraverso quali modalità retorico-discorsive sia stata testualizzata la realtà dei quartieri popolari napoletani. Ciò che possiamo fin da ora anticipare è che, abbastanza insolitamente per un'opera che dell'antipittoresco meridionalista fa il proprio naturale campo di riferimento, il pur breve testo

---

<sup>460</sup> A rinforzare il troppo evanescente riferimento al titolo del romanzo zoliano, in un passo dell'opera la Serao scriverà che «il popolo napoletano, che è sobrio, non si corrompe per l'acquavite, non muore di *delirium tremens*, esso si corrompe e muore pel lotto. Il lotto è l'acquavite di Napoli», (Ead., *Il ventre di Napoli*, cit., p. 32).

<sup>461</sup> Ivi, pp. 13-14.

seraiano appare disseminato di occorrenze della parola «pittresco» (ben dieci volte, con tutte le declinazioni della famiglia lessicale), mentre il penultimo capitolo – l'ottavo, su cui torneremo nelle prossime pagine – ha per titolo un laconico e significativo *Il pittresco*.

Nascendo come inchiesta giornalistica a puntate, *Il ventre di Napoli* si compone di nove testi indipendenti, nove capitoli di uguale lunghezza che affrontano argomenti legati alle condizioni di vita delle aree più povere della città, sollevando questioni generali sui temi della miseria e della superstizione o descrivendo con grande perizia tipi e personaggi di quei quartieri popolari. Archiviata la polemica antigovernativa del primo capitolo, l'approccio ideologico della scrittrice si manifesta già a partire dal titolo dei due capitoli successivi – *Quello che guadagnano* e *Quello che mangiano* –, con la terza persona plurale dei verbi a marcare l'incolmabile (e assai prevedibile) distanza sociale tra rappresentazione e rappresentati. Di quei napoletani definiti più volte, con il ricorso martellante all'anafora, «questo popolo»<sup>462</sup> la Serao descrive usi e costumi, volendo entrare nel merito di ogni tipo di vessazione cui costoro vanno incontro per colpa della natura, della storia, della società e perfino della sorte. Inquadrato nella fedelissima riproduzione dell'assetto urbanistico dei quartieri rappresentati<sup>463</sup>, in un groviglio preciso di vie, piazze e zone della città (via dei Mercati, la Zabatteria, i Coltellari, gli Spadari, la via di Mezzocannone, la sezione Vicaria, la sezione Mercato), il *ventre* di Napoli è popolato da vittime sociali, una popolazione brulicante cui malattie, sporcizia e disoccupazione hanno tolto ogni speranza di una vita migliore.

Nonostante ciò, però, l'opera ha poco della combattività di un'inchiesta: i toni polemicici e il moralismo paternalistico, più volte riscontrabili tra le righe, raramente riescono a distrarre il lettore dalla significativa penuria di dati e statistiche; al contrario, la narrazione procede per quadretti che propongono martiri meno sofferenti di quel che ci si aspetterebbe e figure tipiche di una società altra, venata di stenti ma pur sempre folkloristicamente *otherness*. Alcuni passaggi del testo provano ad abbozzare la rappresentazione della dura miseria di quei «fondaci»<sup>464</sup>, e tra questi vanno annoverate le pagine sulle malsane abitazioni:

Al pianterreno vi è il fango e all'ultimo piano si brucia nell'estate e si gela nell'inverno; dove le scale sono ricettacoli di sudicerie; nei cui pozzi, da cui si attinge l'acqua così penosamente, vanno a cadere tutti i rifiuti umani e tutti gli animali morti; che hanno tutte un *pot-bouille*, una cosiddetta *vinella*, una corticina interna in cui le serve buttano tutto; il cui sistema di latrine, quando ci sono, resiste a qualunque disinfezione [...]. Nelle cui piccole stanze sono agglomerate mai meno di

<sup>462</sup> Ivi, p. 17.

<sup>463</sup> «La Napoli di Matilde Serao [...] è pienamente leggibile e riconoscibile così come la Londra di Dickens. Con uno stradario alla mano [...] ci si può muovere nella città tra i suoi palazzi, le sue chiese grandiose e dimenticate e i suoi impossibili vicoli», (T. Iermano, *Esploratori delle nuove Italie*, cit., p. 303).

<sup>464</sup> M. Serao, *Il ventre di Napoli*, cit., p. 16.

quattro persone, dove vivono galline e piccioni, gatti sfiancati e cani lebbrosi; case in cui si cucina in uno stambugio, si mangia nella stanza da letto e si muore nella medesima stanza dove altri dormono e mangiano; case i cui sottoscala, pure abitati da gente umana, rassomigliano agli antichi, ora aboliti, *criminali* della Vicaria, sotto il livello del suolo<sup>465</sup>.

Ma, assai paradossalmente, questo brano non provoca lo *shock* cui Villari, Franchetti e Fucini<sup>466</sup> avevano abituato i lettori; ne risulta una descrizione superficiale, addomesticata e di costume, certamente inquietante ma mirata a destabilizzare – e nello stesso tempo stuzzicare – il solo pubblico piccolo-borghese, infarcita di notazioni (talvolta addirittura in corsivo) che tendono alla descrizione etnogeografica.

La Serao prova a inserire nel testo qualche dato sui salari – comparando la situazione napoletana a quella di Milano e Roma – e le riflessioni sul lavoro minorile e sulle ricadute fisiche degli stenti patiti dalle donne napoletane («sono brutte [...], fanno schifo [...], sono un poema di martirio quotidiano, di sacrifici incalcolabili, di fatiche sopportate senza mormorare»<sup>467</sup>). Ma ciò va raramente al di là del moralismo paternalistico cui si faceva riferimento in precedenza, indipendentemente dal giudizio che la scrittrice di volta in volta propone: «un putridume materiale e morale»<sup>468</sup>, «non la miseria dell'ozioso, badate bene, ma la miseria del lavoratore»<sup>469</sup>, «la superstizione del popolo napoletano – oh povera gente che è vissuta così male e con tanta bonarietà»<sup>470</sup>, «il buon popolo napoletano, così ingenuo, così infantile, crede a tanti miracoli!»<sup>471</sup>. Di conseguenza, *Il ventre di Napoli* può forse apparire schizofrenico e bipolare al lettore di oggi, giacché la sincera battaglia politico-culturale di una scrittrice meridionale non riesce a venir fuori dalle secche di uno sguardo connotato in senso ideologico e geografico tanto nella Serao, quanto nel suo pubblico. Quello che, invece, appare di grande interesse è proprio l'innestarsi del pittoresco lì dove non dovremmo trovarlo, in un'opera che vuole decostruire tale categoria estetica perché la considera parziale<sup>472</sup>, e in una scrittrice che più di altri sembra riconoscerne la strumentalità.

In questo senso, l'opera è fin troppo ricca di figure tipiche della Napoli dell'epoca: dai venditori ambulanti agli usurai, dai giocatori del lotto alle trovatelle, dalle “impegnatrici” (coloro che si rivolgono al Monte di Pietà per ottenere denaro) agli “assistiti” (ritenuti in contatto con gli spiriti e, dunque, capaci di elargire i numeri per le giocate al lotto). Perfino il

---

<sup>465</sup> *Ibidem*.

<sup>466</sup> Cfr. il paragrafo 2.5.1 di questo lavoro.

<sup>467</sup> M. Serao, *Il ventre di Napoli*, cit., p. 19.

<sup>468</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>469</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>470</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>471</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>472</sup> «Queste illuminazioni sono pittoresche e fanno andare in estasi gli artisti – razza di egoisti che se ne stanno immersi nella contemplazione del loro Buddha, che è l'arte», (*Ibidem*).

capitolo sull'alimentazione – il già citato *Quello che mangiano* – non va oltre la folkloristica e pittoresca carrellata di pietanze tipiche napoletane, vanificando, con la varietà e la bellezza dei prodotti citati, la dimensione economico-sociale che la scrittrice voleva ottenere organizzando le pietanze sulla base del prezzo. Ad aprire la scena è, assai prevedibilmente, la pizza:

La pizza rientra nella larga categoria dei commestibili che costano un soldo [...]. Il *pizzaiolo* che ha bottega, nella notte, fa un gran numero di queste schiacciate rotonde, di una pasta densa, che si brucia, ma non si cuoce, cariche di pomodoro quasi crudo, di aglio, di pepe, di origano: queste *pizze*, tagliate in tanti settori da un soldo, sono affidate a un garzone che le va a vendere in qualche angolo di strada, sopra un banchetto ambulante: e lì resta quasi tutto il giorno [...]. Vi sono anche, per la notte, dei *garzoni* che portano sulla testa un grande scudo convesso di stagno entro cui stanno queste fette di *pizza*, e girano pei vicoli e danno in un grido speciale<sup>473</sup>.

La scena prosegue alternando pietanze, costi, nomenclature, ingredienti, modalità di preparazione e commercializzazione, sempre più simile alla sezione gastronomica di una guida turistica su Napoli:

Dal friggitorie si ha un cartocchetto di pesciolini minutissimi, fritti nell'olio, quei pesciolini che si chiamano *fragaglia* e che sono il fondo del panierino dei pescivendoli [...], si hanno, per un soldo, quattro o cinque *panzarotti*, vale a dire delle frittelline in cui vi è un pezzetto di carciofo [...] o un torsolino di cavolo, o un frammento di alici. Per un soldo, una vecchia dà nove castagne allesse, denudate prima della buccia e nuotanti in un succo rossastro [...], un'altra vecchia dà due spighe di granturco cotte nell'acqua [...]. Dall'oste, per un soldo si può comperare una porzione di *scapece*; la *scapece* è fatta di zucchette o di malignane fritte nell'olio e poi condite con pepe, origano, formaggio, pomodoro, ed è esposta in istrada, in un grande vaso profondo in cui sta intasata, come una conserva e da cui si toglie con un cucchiaino. Il popolo napoletano porta il suo tozzo di pane, lo divide per metà, e l'oste ci versa sopra lo *scapece*<sup>474</sup>.

Questo documentario sulle abitudini alimentari di un generico e indifferenziato «popolo napoletano» procede con maccheroni e maccheronai, polipo bollito e peperoni, lumache e cotenna di maiale, insalate e minestre, frutta e soffritti, andando a comporre il coloratissimo (e per nulla sofferente) mosaico di cui la stessa Serao dirà, non a caso: «quest'apparato è molto pittoresco, e dei pittori lo hanno dipinto, ed è stato da essi reso lindo e quasi elegante»<sup>475</sup>.

Le stesse strategie retoriche sorreggono la rappresentazione della superstizione dei napoletani, incapaci di emanciparsi dalle credenze più arcaiche e lontani dalla razionalità della modernità borghese. Il più delle volte, poi, la scrittrice finisce per concedere molto spazio alle manifestazioni più strambe di tale costume (gli «altarini, con un paio di ceri innanzi»<sup>476</sup>, il famoso miracolo di san Gennaro, le «centinaia di ossicini, di pezzetti di vestito, di frammenti

---

<sup>473</sup> Ivi, p. 21.

<sup>474</sup> Ivi, p. 22.

<sup>475</sup> *Ibidem*.

<sup>476</sup> Ivi, p. 25.

di legno, che sono reliquie»<sup>477</sup>, la “jettatura”, lo spiritismo, le fatture) e pochissimo alla miseria che lei stessa addita come responsabile. Dello stesso tenore la trattazione del tema del lotto, questione che la Serao ritiene centrale nell'universo sociale e antropologico napoletano e a cui dedica ben due capitoli dell'inchiesta. Assai curiosamente, l'introduzione dell'argomento principe dell'opera è la sintesi più riuscita delle contraddizioni estetiche che innervano l'intero *pamphlet*:

Ebbene, a questo popolo eccezionalmente meridionale, nel cui sangue s'incrociano e si fondono tante gentili, poetiche, ardenti eredità etrusche, arabe, saracene, normanne, spagnole, per cui questo ricco sangue napoletano s'arroventa nell'odio, brucia nell'amore e si consuma nel sogno: a questa gente in cui l'immaginazione è la potenza dell'anima più alta, più alacre, inesauribile, una grande fantasticheria deve essere concessa. È gente umile, bonaria, che sarebbe felice per poco e invece non ha nulla per essere felice; che sopporta con dolcezza, con pazienza la miseria, la fame quotidiana, l'indifferenza di coloro che dovrebbero sollevarla. Felice per l'esistenza all'aria aperta, eredità orientale, non ha aria; innamorata del sole, non ha sole; appassionata di colori gai, vive nella tetraggine; per la memoria della bella civiltà anteriore, greca, essa ama i bianchi portici che si disegnano sull'azzurro, e invece le tane dove abita questa gente non sembrano fatte per gli animali; e dei frutti della terra, essa ha i peggiori, quelli che in campagna si danno ai porci; e vi sono vivande che non assaggia mai [...]. Il lotto, il lotto è il largo sogno che consola la fantasia popolare napoletana; è l'idea fissa di quei cervelli infuocati; è la grande visione felice che appaga la gente oppressa; è la vasta allucinazione che si prende le anime<sup>478</sup>.

La giustapposizione di elementi tipici di un discorso moderatamente orientalizzante («eredità orientale») sul Mezzogiorno italiano, pur sfumati e forse poco convintamente evocati, costituisce il contesto da cui dovrebbe trarre origine l'insana passione per il lotto (una «fantasticheria» che poco verghianamente è qui di pertinenza dei ceti popolari). Nello stesso tempo, il carattere «eccezionalmente meridionale» dei napoletani – quasi che la categoria di meridionale fosse stavolta insufficiente – si compone nuovamente di determinazioni metastoriche: «memoria» di generiche civiltà del passato; passionalità e irrazionalità dei costumi; ingenua bonarietà e subalternità politica («l'indifferenza di coloro che dovrebbero sollevarla»); caratterizzazione tendente all'immaginario primitivo del “buon selvaggio”.

È in questo quadro stereotipato del carattere dei napoletani che la Serao fa emergere, pur con circospezione, la concezione di fondo del suo lavoro, ovvero un'idea assai complessa delle relazioni politiche tra la rappresentazione pittoresca del Sud d'Italia e le più recenti denunce meridionalistiche della povertà e del degrado. Analizzando bene il passo appena preso in considerazione, è possibile riscontrare diversi snodi retorici in cui la scrittrice contrappone alle misere condizioni di vita di quegli anni la potenziale appartenenza di Napoli e dei napoletani al discorso pittoresco sul Mezzogiorno. La Serao sembra voler ricordare alla classe dirigente del paese che Napoli merita rispetto proprio perché pienamente confacente

---

<sup>477</sup> Ivi, p. 26.

<sup>478</sup> Ivi, pp. 29-30.

alle rappresentazioni pittoresche che per secoli hanno affascinato e sedotto viaggiatori, artisti e intellettuali di tutta Europa. Attraverso l'evocazione più o meno dissimulata del pittoresco, la scrittrice sembra voler forzare lo spettro delle possibilità di tale universo discorsivo, trascurando che il piano della rappresentazione – per quanto potente – non prescinde dai rapporti di forza interni alle società, siano esse soggetto, oggetto, strumento o fine della rappresentazione. Già in precedenza, la scrittrice aveva dovuto smussare i giudizi negativi che legittimavano politiche autoritarie e invasive nei confronti della città, e per farlo era ricorsa all'evocazione esplicita del pittoresco, utile a testimoniare l'alto grado di civiltà cui i napoletani avrebbero potuto aspirare se liberati dalla miseria:

Eppure la gente che abita in questi quattro quartieri popolari, senz'aria, senza luce, senza igiene, diguazzando nei ruscelli neri, scavalcando monti d'immondizie, respirando miasmi e bevendo un'acqua corrotta, non è gente bestiale, selvaggia, oziosa; non è tetra nella fede, non è cupa nel vizio, non è collerica nella sventura. Questo popolo, per sua naturale gentilezza, ama le case bianche e le colline [...]; ama i colori allegri, esso che adorna di nappe e nappine i cavalli dei carri, che s'impiuma di pennacchietti multicolori nei giorni di festa, che porta i fazzoletti scarlatti al collo, che mette un pomodoro sopra un sacco di farina per ottenere un effetto pittorico [...]. Questo popolo che ama la musica e la fa, che canta così amorosamente e così malinconiosamente, tanto che le sue canzoni danno uno struggimento al core e sono la più invincibile nostalgia per colui che è lontano, ha una sentimentalità espansiva [...]. Non è dunque una razza di animali che si compiace del suo fango; non è dunque una razza inferiore che presceglie l'orrido fra il brutto e cerca volentosa il sudiciume; non si merita la sorte che le cose gl'impongono, saprebbe apprezzare la civiltà, visto che quella pochina elargitagli se l'ha subito assimilata; meriterebbe di esser felice<sup>479</sup>.

Tuttavia, lo scintillante poliorama di «nappe e nappine», «fazzoletti scarlatti» e «sentimentalità espansiva» rientra nel campo dell'estetica, e può solo prendere posizione nella lotta di quegli anni per l'egemonia dei canoni rappresentativi, sperimentando le contraddizioni che abbiamo visto agire nell'opera di Luigi Capuana<sup>480</sup>. Al momento di abbozzare una soluzione politica, infatti, la Serao non riuscirà a emanciparsi dai paradigmi dominanti e – lei che aveva polemizzato contro le politiche autoritarie di Depretis – riproporrà la sterile evocazione di un'amministrazione genericamente migliore, di una politica ancora una volta declinata da élite illuminate: «per levare la corruzione materiale e quella morale [...] non basta sventrare Napoli: bisogna in gran parte rifarla»<sup>481</sup>.

Se leggiamo *Il ventre di Napoli* secondo questa chiave di lettura, diventa allora comprensibile la puntuale trasformazione dei mali più noti della città in carrellate pittoresche di folklore e stereotipi discorsivi, e si spiega benissimo la presenza di un'intera sezione dedicata al pittoresco, ovvero l'omonimo capitolo ottavo. In quelle poche pagine, infatti, la

---

<sup>479</sup> Ivi, p. 17.

<sup>480</sup> Cfr. il paragrafo 2.3 di questo lavoro.

<sup>481</sup> M. Serao, *Il ventre di Napoli*, cit., p. 16.

Serao propone un'interessante interdipendenza tra l'inevitabile pittoresco di scorci, luoghi, attività e situazioni e il senso di colpa che la consapevolezza della reale miseria di quella realtà deve generare in un ipotetico visitatore alla ricerca della fruizione estetica della città. La possibilità di incontrare le vacche al mattino («uno scampanio in cadenza [...], sono le vacche che vanno in giro per un paio d'ore, condotte ognuna da un vaccaio sudicio»<sup>482</sup>) e le capre al pomeriggio («sono le mandre di capre che scorrazzano per tutte le vie della città, ogni branco guidato da un capraio con un frustino»<sup>483</sup>) consente un'immersione totale nel pittoresco («un quadro pittoresco, mattinale: quelle vacche tutte incrostate di fango, quel vaccaro dalle mani nere che sporcano il bicchiere, quelle serve scapigliate e discinte, quelle comari dalla camicia macchiata di pomodoro»<sup>484</sup>) e nella premodernità («in tutte le città civili, queste mandre di bestie utili ma sporche e puzzolenti, queste vacche non si vedono per le vie: il latte si compra nelle botteghe pulite e bianche di marmi. A Napoli, no: è troppo pittoresco il costume, per abolirlo»<sup>485</sup>). Anche la città, con la sua dimensione urbana, si presta al pittoresco con le sue vie («nulla di più pittoresco che la strada di Santa Lucia»<sup>486</sup>), i suoi quartieri, i mercati rionali, le botteghe e i venditori ambulanti («un'altra cosa molto pittoresca [...]. Che quadri di colore acceso, vivo cangiante»<sup>487</sup>).

Ciò che non può passare inosservato, in ogni caso, è il sottofondo di povertà, degrado e sporcizia su cui spicca la fenomenologia del pittoresco napoletano e qui, tra contraddizioni ideologiche e cortocircuiti artistici, la Serao decide di catalizzare la propria energia polemica, instillando nel fascino dell'alterità l'amaro in bocca della consapevolezza intellettuale, suscitando dubbi e angosce, sussurrando di sofferenze e malesseri per sabotare il gusto del godimento estetico:

È pittoresco per un amante del colore, veder girare, di sera, per via Roma, un carretto disposto a mensa, su cui, in tanti piattelli, vedi dei castelletti di fichi d'India, sbucciati: un uomo spinge il carretto, una lampada a petrolio vi fumiga, il carretto si ferma ogni tanto [...]. È drammatico assai, per un novelliere, girare dopo mezzanotte: e trovare degli uomini che dormono sotto il porticato di San Francesco di Paola, col capo appoggiato alle basi delle colonne: degli uomini che dormono sui banchi dei giardinetti in piazza Municipio; dei bimbi e delle bimbe che dormono sugli scalini delle chiese [...]. Può piacere all'uno e all'altro, che giusto a due passi da via Roma, vi sia il Chiostro di San Tommaso d'Aquino, dove non ci sono più monaci, ma che è un piccolo *fondaco*, una piccola Corte dei Miracoli, con le sue viuzze nere, i suoi budelli, le sue *vinelle*, e le sue botteghe brulicanti di ombre e le sue case brulicanti di poveri e d'infelici. Ma in realtà è molto triste, molto crudele che tutto questo esista ancora, e che creature umane lo subiscano e che uomini di cuore sopportino che questo sia<sup>488</sup>.

<sup>482</sup> Ivi, p. 41.

<sup>483</sup> *Ibidem*.

<sup>484</sup> *Ibidem*.

<sup>485</sup> Ivi, p. 42.

<sup>486</sup> Ivi, p. 43.

<sup>487</sup> Ivi, p. 42.

<sup>488</sup> Ivi, pp. 44-45.



A rendere ancora una volta evidente la contraddizione politica di una tale strategia discorsiva è la conclusione del volumetto, quel *Commiato* che nelle ultimissime righe ripropone l'inefficace visione politica in precedenza analizzata, un approccio inconsapevole alla propria subalternità culturale e forse perfino artistica (giacché l'editoria continuava a strutturare i binari entro i quali ogni scrittore doveva avviare le proprie testualizzazioni del Sud): «fra le belle e buone città d'Italia, Napoli è la più gentilmente bella, la più profondamente buona. Non la lasciate povera, sporca, ignorante, senza lavoro, senza soccorso: non distruggete, in lei, la poesia d'Italia»<sup>489</sup>.

#### 2.4.2 *Il paese di cuccagna*: l'antipittresco in seno al pittoresco?

Sette anni dopo *Il ventre di Napoli*, la Serao pubblica *Il paese di cuccagna*, un corposo volume d'ambientazione napoletana che già dalle scelte in merito a genere narrativo e titolo sembra capovolgere i termini della rappresentazione di Napoli. Ben lungi dai canoni dell'inchiesta (più o meno) naturalista, il romanzo del 1891 ha per tema la perversa passione dei napoletani per il lotto, morbosa patologia interclassista che dal primo capitolo (*L'estrazione del lotto*) accompagnerà il lettore lungo tutta la narrazione, incrociando le vite di operai, malmaritate, ambulanti, usurai, impiegati, pasticciere, portinai, servi, nobili decaduti e cabalisti, tutti indistintamente corrotti dall'insano furore del gioco. Nonostante il romanzo dipinga un affresco di vite consumate, storie di miseria e violenza, speranze frustrate, superstizione e cinismo sociale, la scrittrice opta per un titolo pacificato e rassicurante, lasciando intendere che in quelle pagine sarà rinverdito il mito di una Napoli felice perché fuori dal tempo e dallo spazio, un luogo di abbondanza e benessere non intaccati dalla fatica.

Assai coerentemente con una tale strategia rappresentativa del capoluogo campano, il tessuto narrativo del romanzo è attraversato da spie linguistiche e *topoi* che fanno esplicito riferimento al pittoresco e a un coloratissimo folklorismo meridionale, a cominciare dalle numerose pletanze descritte nella prima pagina:

Presto la gaiezza del sole illuminò una via oramai solitaria. I mercanti del lato destro di via Santa Chiara [...], mercanti di vecchi mobili polverosi, di meschini e poveretti mobili nuovi, mercanti di stampe colorate e di vivacissime oleografie, mercanti di santi di legno, di santi di stucco, pranzavano, nel fondo delle loro botteghe oscure, sopra un cantuccio di tovaglia macchiata di vino, tenendo, a fianco del largo piatto di maccheroni, la caraffa di vetro verdastro, piena di vinello di

---

<sup>489</sup> Ivi, p. 51.

Marano e chiusa da una foglia di vite accartocciata. I facchini dei mercanti, seduti per terra, sulla soglia della bottega, addentavano lungamente una pagnotta di pane, spartita in due, contenente qualche companatico asprigno, zucchette fritte e immerse nell'aceto, *pastinache* in salsa brusca, melanzane condite con aceto, pepe e aglio: e l'odore acuto e grasso del molto pomodoro che condiva tutti quei maccheroni, da un capo all'altro della strada, si univa a quell'odore acuto di aceto aspro e di grossolane spezierie. Da qualche fruttivendolo che ancora passava portando sul capo una cesta di fichi, quasi vuota, o spingendosi innanzi un carrettino le cui ceste contenevano dei fondi di prugne violette, di pesche duracine tutte maculate, i bottegai, i commessi, i facchini, con le labbra ancora rosse di pomodoro, o lucide di strutto, contrattavano due soldi di frutta<sup>490</sup>.

Come già nel *Ventre di Napoli*, la scrittrice si getta a capofitto nella realizzazione di un profilo gastronomico locale e possiamo identificare – già in apertura di romanzo – un meccanismo di avanzamento prospettico dello sfondo, un procedimento retorico che si basa sulla volontà di rendere sulla pagina i sapori, gli odori e i colori della scena descritta. Uno dei segmenti più bassi della scala sociale (facchini, commessi, bottegai) è ritratto nel momento del pasto, in un paesaggio alimentare ammiccante e riconoscibile come meridionale; nello stesso tempo, i venditori di mobili e oleografie assumono una valenza allegorica, caricandosi di un sovrasenso negativo (i mobili sono vecchi o meschini, colorate e superficiali oleografie sostituiscono i dipinti) che solo la lettura integrale dell'opera può svelare al lettore.

Nella lunga serie di episodi che compongono il romanzo, in un groviglio spesso prevedibile di personaggi pressoché appartenenti a tutte le classi sociali, si innesta la costante sottolineatura dell'alterità dei napoletani, tra comparazioni poco lusinghiere e orientalizzazioni vere e proprie che discendono dall'onnipresente aggettivo «bizzarri», forse il lessema più presente in tutta l'opera. Sono praticamente innumerevoli i *loci* testuali in cui il pittoresco agisce come estetica portante dei processi di essenzializzazione dell'*otherness* partenopea: le giovani napoletane si riconoscono per il «passo ondulante che mette come una nota orientale nella seduzione muliebre»<sup>491</sup>; a Napoli si ha «la *controra*, il periodo della giornata napoletana che equivale alla *siesta* spagnuola»<sup>492</sup>; la signora Fragalà ha «lunghi occhi d'Oriente di un bigio scintillante, fra dolce e malizioso»<sup>493</sup> e Bianca Maria Cavalcanti «sembrava una di quelle statue oranti, che la pietà del Medio Evo inginocchiava sulle tombe»<sup>494</sup>; i napoletani, oltre a salutarsi «meridionalmente»<sup>495</sup> e «spagnolescamente»<sup>496</sup>, si caratterizzano per un «amore del colore forte, molto meridionale e un po' barbaro»<sup>497</sup>, hanno «l'istinto del grosso guadagno, del

---

<sup>490</sup> Ead., *Il paese di Cuccagna*, cit., pp. 23-24.

<sup>491</sup> Ivi, p. 25.

<sup>492</sup> *Ibidem*.

<sup>493</sup> Ivi, p. 56.

<sup>494</sup> Ivi, p. 95.

<sup>495</sup> Ivi, p. 66.

<sup>496</sup> Ivi, p. 184.

<sup>497</sup> Ivi, p. 153.

guadagno illecito»<sup>498</sup>, vivono in uno stato di «buddistica aspettazione»<sup>499</sup> e sono impressionabili da «quel vivo senso di gioia voluttuosa, che producono sul meridionale le cose esteriori»<sup>500</sup>.

È sostanzialmente questo l'universo discorsivo di riferimento dell'opera: un miscuglio di stereotipi che conferma nel lettore l'idea che i napoletani siano differenti, belli da osservare ma non assimilabili alla dimensione europea delle regioni centro-settentrionali d'Italia, troppo simili agli orientali e poco propensi al lavoro, immersi in paesaggi meravigliosi e stimolati nel loro carattere primitivo e passionale da bellezze esotiche e saporitissimi cibi, sempre e comunque superstiziosi e volubili. Confermando le attese suscitate dal titolo, nel romanzo i napoletani non smentiscono quasi mai ciò che ci si aspetterebbe da loro, e ciò vale indipendentemente dal tipo di caratterizzazione che se ne vuole dare, perfino quando si parla di camorristi.

Nella costruzione romanzesca della Serao, quella di Raffaele *'o farfariello* è la storia di un percorso di formazione, l'itinerario che da semplice *guappo* dovrà condurlo allo stadio di camorrista, passando attraverso le sofferenze inflitte all'innamorata Carmela, il giovanile sperpero di denaro e le bravate con gli amici, fino alla cinica relazione con Maddalema (prostituta e sorella di Carmela) e alla sparatoria che suggella il duello per la donna. A metà tra i bravi di manzoniana memoria e i briganti dei recenti dibattiti sul Mezzogiorno, il personaggio di Raffaele non ha alcuna profondità psicologica e abita la superficie di un discorso sulla criminalità del Sud che pare guardare più agli stereotipi sulla passionalità e il maschilismo dei meridionali che all'analisi dei complessi fenomeni chiamati in causa. La scrittrice non lo rappresenta mai all'interno di macrodinamiche criminogene, ma si limita a ritrarne la brutalità e la tendenza all'illegalità, con un occhio rivolto all'abbigliamento pittoresco:

Allora Amati vide il giovanotto in tutta la sua sagoma *guappesca*, dai calzoni a campana al cappelletto dalle falde strette, dalla catenina di argento col corno di corallo, agli stivaletti verniciati e scricchiolanti, a tutta l'aria furbesca e sfacciata del giovanotto ventenne che ha abbandonato il coltello, la tradizionale *sfarziglia* dei suoi genitori in camorrista, per la rivoltella moderna [...]. Intanto, continuava a posare la mano sul fianco [...]: ogni tanto, distrattamente e alteramente, guardava Carmela, d'alto in basso, come se tollerasse per mera bontà che ella si occupasse dei fatti suoi [...]. Le ho detto – interruppe enfaticamente Raffaele, tirando giù il panciotto, con un moto familiare ai *guappi*, – che se mi vogliono prendere per forza, facciamo un piccolo *sparatorio*, ci capita il ferito, mi portano in carcere, e al più, che succede? un anno di carcere? Tanto a San Francesco un giorno o l'altro vi ho da andare<sup>501</sup>.

---

<sup>498</sup> Ivi, p. 89.

<sup>499</sup> Ivi, p. 160.

<sup>500</sup> Ivi, p. 154.

<sup>501</sup> Ivi, pp. 122-124.

Medesimi sono i caratteri con cui – quasi alla fine del romanzo – è descritta la sparatoria tra la banda del *farfariello* e i rivali, un duello che si consuma per il possesso di una donna e i cui rituali sono ben marcati dalla tradizione – tradizione che finisce per stempera l'innovazione della rivoltella –, un codice comportamentale non scritto che prevede un preciso abbigliamento e prescrive delle tappe, come la mangiata comune all'osteria di *Babbasone*:

I giovanotti, coi calzoni stretti al ginocchio e il cappelletto sulle ventitré, facevano adesso grande baccano nello stanzone inferiore [...]. Adesso, seduti ai quattro lati della tavola, tirando i maccheroni nel loro piatto, da una larghissima scodella, col grande ardore della giovinezza, e quello che dà l'aria fine d'inverno, e la freschezza della campagna [...]. Sino ad allora tutto procedeva come una semplice e lieta scampagnata invernale, in una bella giornata confortata di sole, in una grande quiete campestre<sup>502</sup>.

Concluso il pasto, può compiersi il prevedibile melodramma napoletano:

Ma, a dritta, un rumore secco e stridulo [...]; e subito dopo un colpo di rivoltella si udì, seguito da altri. Ella si buttò nel campo dove le due schiere dei popolani duellatori, continuavano a tirarsi dei colpi, a poca distanza [...]. I colpi continuavano ancora, ripercuotendosi lugubrementemente nella campagna [...]; sul campo del *dichiaramento* non restò, per terra, versando un rivolo di sangue dalla tempia, che Carmela [...]. Maddalena, la disgraziata sorella di Carmela [...] giungeva, affannata, con la fisionomia stravolta [...]: sono un'assassina, sono un'assassina!<sup>503</sup>

Anche la superstizione dei napoletani, tema che incrocia lungo tutto il romanzo quello del gioco del lotto, è rappresentata come elemento fondativo di un'irriducibile alterità rispetto alla razionalità europea. I personaggi coinvolti non distinguono i piani del sacro e del profano, sovrapponendo tragicomicamente immagini religiose e corni di corallo, spiriti maligni e santi patroni, miracoli e richieste di numeri da giocare al lotto, fino all'episodio del mezzobusto dell'*Ecce Homo* gettato in un pozzo perché muto davanti alla disperata richiesta dei numeri del lotto. Emblematici ed esemplificativi di un tale orizzonte di senso, sono i coniugi Pasqualino e Chiarastella De Feo, “assistito” dagli spiriti l'uno e “fattucchiara” l'altra, protagonisti entrambi di episodi legati allo spiritismo cabalistico, all'evocazione della magia e alla “jettatura” vera e propria. Pasqualino, in particolare, sarà una delle figure centrali del romanzo, carnefice e vittima di molti dei personaggi travolti dall'insana passione per il gioco, mostrerà a sprazzi la propria miseria e nello stesso tempo approfitterà con cinismo della creduloneria di operai, bottegai, avvocati, insegnanti e aristocratici caduti in miseria, fino al surreale capitolo *Il sequestro dell'assistito*.

Tra gli episodi che più ribadiscono una visione pittoresca del sincretismo religioso dei napoletani, spiccano i capitoli sul carnevale (*Il carnevale di Napoli*) e sul miracolo di san

---

<sup>502</sup> Ivi, pp. 460-461.

<sup>503</sup> Ivi, pp. 466-471.

Gennaro (*Maggio e il miracolo di san Gennaro*). Nel primo caso, la rappresentazione si concentra sui coloratissimi usi e costumi che nei giorni di festa mutano il volto della città, trasformandone per poche ore i quartieri popolari e rendendo belli e gioiosi perfino i vicoli più poveri:

Lungo le vie del quartiere Montecalvario in traverso di Toledo e parallele a Toledo, nelle più oscure botteghe di venditori di pannine, di robivecchi, di venditori di ritagli, sopra dei manichini di legno si agitavano i costumi da maschera per i veglioni popolari, i Mefistofele tinti di rosso e di nero, i Grandi di Spagna di velluto di cotone, gli Arlecchini fatti col panno di vecchi tappeti, le Contadine Sorrentine dai colori vivaci, le tuniche quasi bianche del Pulcinella e, soprattutto gli elmi, gli elmi lucidi, con relativa corazza di cartone e spadone di legno: costumi di maschera che si affittavano, dappertutto, per pochissime lire e che mettevano una nota buffa in quei vicoli oscuri, comparando sin nei balconi dei primi piani, sbucando in fila dalle botteghe umide e buie<sup>504</sup>.

Culmine del carnevale è la sfilata dei pittoreschi carri, un brulicante tripudio di colori, strepiti e allegria in mezzo ai quali la Serao colloca selvagge battaglie di coriandoli e cortei vorticanti:

Era la *Sirena Partenopea* [...] dalle gigantesche forme di cartone colorato [...], che si trascinava dietro un carro [...] che figurava una gran *Tartana* mercantile [...]; era un carro dove s'eran raccolte tutte le maschere napoletane, il Pulcinella, il Tartaglia, il don Nicola, Columbrina, il buffo Barilotto, il Guappo, la Vecchia, e finanche la più moderna maschera del giovanotto lezioso e pretenzioso, il don Felice Sciosciammoca [...]. La *Sirena* suscitava scherzi e facezie un po' salate, la *Tartana* pareva pittoresca<sup>505</sup>.

L'indissolubile garbuglio di sacro e profano del carnevale (dalle «immaginettes della Madonna e i santarelli protettori»<sup>506</sup>, a un Faust che leggeva il Corano e «buttava alla folla e ai balconi, dei fogliolini»<sup>507</sup> con i numeri da giocare al lotto) ci porta diritti al furore mistico dei napoletani in occasione del miracolo di san Gennaro, episodio da sempre al centro del discorso sull'alterità del Mezzogiorno. Riferimenti alla leggenda miracolosa del santo si fondono a descrizioni pittoresche della città in primavera («il dolce aprile aveva fatto sbocciare tutti i fiori dei giardini, degli orti, delle terrazze e dei balconi napoletani»<sup>508</sup>), incrociando le immancabili allusioni al Vesuvio («la statua del santo patrono, in marmo, guarda il Vesuvio là presso»<sup>509</sup>). Un capitolo a parte spetterebbe, poi, alla sola descrizione della processione in onore del santo: simile alla piena di un fiume, il barocco delle descrizioni seraiane si posa senza sosta sui partecipanti, sulle vie e i quartieri attraversati dalla folla, sulle chiese incontrate lungo la strada, sulle statue degli oltre trenta santi e le leggende che ne legittimano la presenza nel corteo, sui diversi personaggi che fino a quel momento hanno

<sup>504</sup> Ivi, p. 150.

<sup>505</sup> Ivi, p. 161.

<sup>506</sup> Ivi, p. 163.

<sup>507</sup> Ivi, p. 168.

<sup>508</sup> Ivi, p. 255.

<sup>509</sup> Ivi, p. 261.

animato il romanzo (compresi, ovviamente, Pasqualino De Feo e Raffaele 'o farfariello). Apice di uno spettacolo così selvaggio e primitivo è il momento della liquefazione del sangue del santo, miracolo che si ripete ogni anno in mezzo ai discendenti del santo stesso e alle «quarantasei statue di argento, che fanno la guardia di onore alle reliquie dei san Gennaro»<sup>510</sup>, nella chiesa di Santa Chiara. Una meraviglia che per interminabili minuti tiene con il fiato sospeso milioni di napoletani:

Dopo gli *oremus* [...], fu ripreso subito un secondo, un terzo *Credo*, con tale vigoria d'intonazione, come se tutto il popolo proclamasse di credere, giurasse di credere sulla propria coscienza, dandosi alla fede, nello spirito e nelle fibre, con un grande fragore [...]. L'ansia del popolo pregante cominciò al quindicesimo *Credo* [...]. Le febbrili preghiere recitate dal gran popolo orante nella chiesa di Santa Chiara, le preghiere che umilmente, nervosamente, convulsamente, invocavano il miracolo dal santo patrono di Napoli, erano pronunciate con grande fervore [...]. Ma il popolo era già dominato dalla paura di quel ritardo: provava il gran terrore che proprio in quell'anno [...], il santo, sdegnato forse dei peccati della popolazione, si rifiutasse a fare quel miracolo [...]. Il trentottesimo *Credo* fu clamore [...]. Quale urlo! Ne parvero scosse le fondamenta dell'antica chiesa<sup>511</sup>.

Un intero romanzo, dal titolo al tema principale, ruota intorno ai caratteri più orientalizzati dei napoletani, dando sostanza narrativa al pittoresco dei caratteri passionali e degli usi arcaici, della gestualità («sembrava che un silenzio profondo regnasse fra tutta quella gente che s'intendeva a gesti»<sup>512</sup>) e del clima extrauropeo («giornate caldissime, estenuanti, una vera temperatura africana»<sup>513</sup>), della metastoricità («non siamo più nel Medio Evo!»<sup>514</sup>) e del folklore più superficiale («un suono brillante e plorante di mandolino arrivava»<sup>515</sup>). Non è, allora, un caso che l'unico personaggio del romanzo dotato di un punto di vista europeo, razionale e borghese, quel medico – allegoria e spia ideologica, più che professione – Amati con cui il lettore centro-settentrionale può immedesimarsi, di cui può condividere il turbamento per la patologica passione dei napoletani per il lotto, sia così descritto:

Era un taciturno ed energico uomo di azione, un meridionale senza parole che applicava al lavoro assiduo, quotidiano, tutta la forza che gli altri meridionali sprecano in sogni, in parole, in declamazioni; e l'assuefazione a questo concentrazione, l'assemblare ogni giorno tutto l'impeto del suo temperamento focoso, e il domarlo con la forza della volontà, e il farne uso per il lavoro scientifico e pratico, nel continuo contatto della vita e dei libri, della umanità che soffre, lo aveva reso celebre a trentacinque anni, orgoglioso, ma non vanitoso della sua grande reputazione, fortunato, ma non reso più meschino, più piccolo dalla sua fortuna<sup>516</sup>.

---

<sup>510</sup> Ivi, p. 275.

<sup>511</sup> Ivi, pp. 277-283.

<sup>512</sup> Ivi, p. 463.

<sup>513</sup> Ivi, p. 319.

<sup>514</sup> Ivi, p. 427.

<sup>515</sup> Ivi, p. 307.

<sup>516</sup> Ivi, pp. 118-119.

Questo ritratto *e contrario* della meridionalità ricorda assai da vicino la descrizione bandiana del meridionale *sui generis* Cosenz<sup>517</sup>, dimostrando ulteriormente la circolazione in quegli anni di una vera e propria topica discorsiva, di un universo geografico tutto testuale la cui retorica coinvolgeva moltissimi operatori culturali e letterari, finendo per accomunare rappresentazioni diverse, di scrittori meridionali e non.

Resta adesso da comprendere se nel *Paese di cuccagna* la Serao abbia del tutto abbandonato i toni polemici che in maniera assai particolare erano stati al centro del *Ventre di Napoli* o se, invece, nel romanzo sia presente una pur minima dimensione negativa, una prospettiva in qualche modo tesa a decostruire il trionfante e superficiale pittoresco dell'epoca. A proposito del *pamphlet* del 1884, abbiamo potuto individuare un processo di sotterranea evocazione del pittoresco, nel tentativo (più o meno consapevole) di scalfire l'egemonia e la performatività dell'allora nascente discorso meridionalista. *Il paese di cuccagna*, invece, ci pone nelle condizioni di procedere esattamente al contrario dato che, esplicitata già nel titolo una visione stereotipata e addomesticata di Napoli, va ricercata la presenza di un eventuale antipittoresco all'interno del pittoresco.

Sorvolando sulle storie più tragiche del romanzo – dalla morte per fame di un bambino alla consuetudine dell'usura –, può essere di grande interesse prendere in esame i *loci* testuali in cui la scrittrice stessa propone il negativo del mito del paese di cuccagna, un negativo di volta in volta calato nelle storie di cui si sta narrando. La prima riflessione amara subentra, assai ruvidamente, durante la rappresentazione della folla in attesa dell'estrazione settimanale dei numeri del lotto, concludendo un crescendo di passioni irrazionali e sogni di ricchezza:

Sui più esaltati dalla passione il gioco aveva soffiato il vento della desolazione e li aveva abbattuti [...]: quelli che avevano giocato tutt'i loro denari, quella mattina, non sentendo più il bisogno di mangiare, di bere, di fumare, nutrendosi vividamente delle visioni di cuccagna nella fantasia [...], tenevano mollemente le mani nelle tasche, e negli occhi desolati si dipingeva il fisico, l'infantile dolore di chi sente i primi crampi della fame e non ha, sa di non poter avere il pane per chetare lo stomaco<sup>518</sup>.

La seconda s'innesta nel vorticoso pittoresco del carnevale, richiamando le condizioni di miseria di quella annata:

Ma come in fondo a tutte le allegre cose del paese di cuccagna, vi è una vena sempre fluente di amarezza, questo carnevale che travolge in buffonerie e mascherate tutte le cose e le persone più gravi della città, questo carnevale era una pietosa cosa [...]: molta gente di popolo, dormiva sui gradini delle chiese, sotto il porticato di San Francesco di Paola, sotto la guglia dell'immacolata in

<sup>517</sup> Cfr. il paragrafo 2.1.2 di questo lavoro.

<sup>518</sup> M. Serao, *Il paese di Cuccagna*, cit., pp. 23-24., pp. 42-43.

piazza del Gesù. E insieme con lo scirocco, aveva soffiato un gran vento di digiuno<sup>519</sup>.

La terza connette la possibilità di fantasticare serenamente a una sicura posizione economica, diversamente da coloro che devono inseguire il mito della cuccagna nei rischi del lotto:

Adesso, verso l'una e mezzo di notte, veniva il momento di chiudere il Banco lotto, poiché la clientela si era fatta più rada [...]. Solo don Crescenzo conservava la sua disinvoltura e la placida beatitudine del napoletano, che ha il suo piatto di maccheroni assicurato, e che serenamente assiste alla corsa affannosa degli altri, dietro il fantastico piatto di maccheroni, o dietro molti fantastici piatti di maccheroni, nel grande, immaginoso paese di cuccagna<sup>520</sup>.

In ultimo, la drammatica e infruttuosa richiesta dei soldi dovutigli, porterà don Crescenzo, il tenentario del Banco lotto del brano precedente, a ribadire l'effimera natura di un mito strumentale, frustrante e inefficace a lenire la miseria dei napoletani:

Rivide le settimane di Natale, di Pasqua, in cui il gioco diventa furioso, feroce, tanto è il desiderio del popolo di entrare nel sempre sognato Paese di cuccagna e si rivide sempre lui, contento di quelle illusioni che finivano in una dolorosa delusione, contento che quel miraggio acciecase i deboli, gli sciocchi, gli ammalati, i poveri, gli speranzosi, tutti quelli che desideravano il Paese di cuccagna, contento che tutti, tutti quanti fossero attaccati da tale lebbra, che niuno escluso se ne salvasse<sup>521</sup>.

Definire antipittresco il quadro evocato da questi brani è forse un po' forzato, quel che è certo è che la Serao non trova spazio tra un pittoresco fattosi sempre più estetica proto-turistica nazionale e un antipittresco ormai egemonizzato dalla sociologia meridionalista. Il suo tentativo di decostruzione del pittoresco, a fronte della quasi totalità delle pagine del romanzo, non riesce a colpire nel segno e si limita a indebolire il compiacimento estetico di un'eventuale lettura aproblematica, lasciando un retrogusto amaro e cinereo al lettore poco avveduto. Resta, da parte della scrittrice, la subalternità all'immaginario geopolitico dell'epoca, una subalternità in parte dovuta ai mutamenti dei campi editoriale e letterario<sup>522</sup>, in parte ascrivibile alla visione non sempre lucida della piccola borghesia italiana. Non è, allora, casuale che, più volte, nel romanzo la stessa Serao abbia la tendenza a risolvere il problema con uno slittamento verso la vecchia e sicura contrapposizione tra una città corrotta e

---

<sup>519</sup> Ivi, pp. 151-152.

<sup>520</sup> Ivi, pp. 232-233.

<sup>521</sup> Ivi, p. 525.

<sup>522</sup> Relativamente alla situazione di pochi anni prima, Madrignani scriveva che «il disagio dei letterati è indotto da una situazione sociale non ancora solidificatasi, nella quale non era facile orientarsi e collocarsi. Il romanziere soffre appunto per il fatto che il nuovo Stato non ha chiarito i termini del suo mandato agli scrittori, lasciando che si creda ancora valido il patto preunitario in favore di un'arte politica intesa come messaggio patriottico al di sopra delle classi. Ma intanto la situazione è cambiata: la borghesia ha preso il potere e sta mettendo a fuoco, fra incuria e lentezza, una politica culturale adeguata alla sua crescente egemonia, alla sua volontà di assorbire e pianificare l'intero apparato produttivo, compreso quello intellettuale», (C. A. Madrignani, *Ideologia e narrativa dopo l'unificazione. Ricerche e discussioni*, Savelli, Roma 1974, p. 14).



abbrutita e una campagna genericamente sana, rigeneratrice, pacificata e pacificatrice. È questa una tendenza regressiva che non si esaurirà nel secolo XIX e che, tuttavia, dice molto sull'idea che gli scrittori avevano delle realtà geografiche meridionali concettualizzate e testualizzate per il pubblico settentrionale.

## 2.5 Sguardi esterni: Renato Fucini e Edmondo De Amicis

A conclusione di questo inevitabilmente parziale campionario delle rappresentazioni letterarie del Sud d'Italia nel secondo Ottocento, appare di un certo interesse guardare a due scrittori non meridionali che in quegli stessi anni si trovarono impegnati proprio nella rappresentazione del Mezzogiorno italiano. Dal momento, poi, che questo capitolo ha preso avvio con l'analisi delle modalità retorico-discorsive attraverso le quali alcuni scrittori garibaldini – anch'essi non meridionali – avevano rappresentato il Sud d'Italia, questo paragrafo asseconderà in qualche modo la dimensione circolare che ciascun universo discorsivo assume all'interno del campo culturale, connettendo il primo tassello di questo percorso con quello che al momento possiamo indicare (assai arbitrariamente e solo per quanto riguarda l'Ottocento) come l'ultimo della serie.

Nelle prossime pagine saranno oggetto d'analisi *Napoli a occhio nudo* del toscano Renato Fucini<sup>523</sup> e i *Ricordi d'un viaggio in Sicilia* del ligure Edmondo De Amicis, due rappresentazioni delle regioni meridionali forse più presenti nell'immaginario europeo (e italiano) dell'epoca: la Campania e la Sicilia. Con questi due testi il discorso sul Mezzogiorno travalica, infatti, l'Ottocento e, in particolare con i *Ricordi* deamicisiani, giunge fino al Novecento, traghettando in un contesto già differente topiche, stereotipi, polemiche estetiche e modalità di rappresentazione, con risultati che (in parte) saranno al centro del prossimo capitolo di questo lavoro.

### 2.5.1 La *Napoli a occhio nudo* di Fucini

Prima di entrare nel merito dei caratteri testuali di *Napoli a occhio nudo*, è bene analizzare l'istanza specifica che sul finire degli anni Settanta dell'Ottocento richiese che Napoli venisse nuovamente descritta e testualizzata a uso e consumo di coloro che non potevano recarvisi di persona (dunque, osservazione forse fin troppo banale, non dei napoletani). L'idea di una rappresentazione della città campana nacque infatti in ambito meridionalista, per volontà precisa di Pasquale Villari il quale da qualche anno – dopo la pubblicazione delle *Lettere meridionali*<sup>524</sup> – rappresentava per l'Italia intera il principale punto

---

<sup>523</sup> Un'interessante ricostruzione dei rapporti tra Verga, Capuana e Fucini, a partire da curiosi aneddoti, reciproche recensioni e scambi epistolari, è in Ivi, pp. 105-113.

<sup>524</sup> Le *Lettere* furono scritte da Villari nel 1861 e inviate alla milanese «Perseveranza»; riviste e ampliate, furono

di riferimento sui temi della Questione Meridionale. Come ha ben ricostruito Toni Iermano:

Il prestigioso professore dell'Istituto di Studi Superiori, attivo protagonista della vita culturale fiorentina, cercava con tutte le sue energie morali e intellettuali di promuovere una sensibilizzazione della borghesia nei confronti della questione sociale, problema irrisolto della vita nazionale [...]. L'incontro dell'antico allievo del De Sanctis con l'aiuto ingegnere Renato Fucini avvenne per la prima volta nelle aristocratiche sale di casa Peruzzi, ma successivamente i due si incontrarono sempre più spesso per lunghe passeggiate o nel villino del Villari al Viale Regina Vittoria. Al professore piaceva ascoltare qualche sonetto in vernacolo dalla viva voce di Neri Tanfucio e lo incuriosivano, soprattutto, le belle descrizioni dell'Appennino pistoiese e della campagna maremmana di cui Fucini conosceva ogni borgo e casolare: i primi racconti delle *Veglie di Neri* erano alle porte<sup>525</sup>.

A questo punto del lavoro, potremmo già riconoscere le premesse di un approccio tutto testuale alla realtà napoletana in un rapporto che nasce fra amene passeggiate in aristocratiche residenze, una relazione intellettuale che coinvolge un emigrato impegnato a consolidare uno dei più forti orizzonti discorsivi sul Mezzogiorno e un toscano abile a descrivere – tra il popolare e il bozzettismo – le campagne della propria regione d'origine, quella Toscana che è anche il palcoscenico politico, culturale ed editoriale dell'operazione fin lì solo in cantiere.

Ancora Iermano ci ricorda come l'idea originaria del Villari fosse quella di affidare l'onere del viaggio a Napoli – e la conseguente pubblicazione – a De Amicis; in una lettera del 1875, infatti, così presentava allo scrittore ligure l'opportunità di un'opera che raccontasse le condizioni della città di Napoli:

Non si meravigli di questa mia. Io vengo a farle una curiosa proposta, che forse le sarà più chiara se per caso avesse letto alcune mie *Lettere meridionali* nell'Opinione. [...] Dovrebbe andare a Napoli, scendere nei più miseri tuguri, descrivere la miseria nelle sue mille forme, levare un grido d'orrore. [...] Sarebbe un lavoro breve, ma utile assai. Badi però che a farlo è necessario che dimentichi di avere un partito politico, di appartenere ad un partito politico, di avere amici politici e che si astenga dal parlare con uomini politici di quel che vuol fare. Quando ha visto, carichi il cannone e tiri la palla infuocata. A chi tocca, tocca. [...] Spero che Ella non s'offenda d'un'altra cosa. Io ho parlato a due o tre amici di questa idea e saremmo pronti a pagar le spese di viaggio e di qualche mese di dimora in Napoli, purché il libro si facesse. Mi risponda, La prego. E creda, L'Italia non sarà mai fatta se gli Italiani non si vergognano delle miserie che tollerano nel proprio paese, se il dovere di sollevare certe sventure non viene imposto dal sentimento nazionale come il primo dei doveri presenti. Fra poco si sentirà il bisogno d'una nuova spedizione dei Mille all'interno. Sia Ella il Rosolino Pilo. Apra il fuoco<sup>526</sup>.

Appare suggestivo che a stimolare la fantasia del Villari siano le potenzialità di uno scrittore che di lì a poco si sarebbe affermato tra i lettori italiani, oltre che per la produzione narrativa, indirizzate nel 1875 ad Alessandro Dina – direttore del fiorentino «L'Opinione» – e tre anni dopo raccolte in volume per Le Monnier. Per una ricostruzione della vicenda editoriale cfr. l'ottima introduzione di Luigi Marseglia alla recente edizione P. Villari, *Lettere meridionali e altri scritti*, a cura di L. Marseglia, Palomar, Bari 2007.

<sup>525</sup> T. Iermano, *Esploratori delle nuove Italie*, cit., p. 259.

<sup>526</sup> P. Villari, *Lettera a Edmondo De Amicis*, 22 luglio 1875, in Ivi, p. 257.

come autore di importanti resoconti dei viaggi compiuti in città e paesi extraeuropei: del 1876 sarà il volume sul Marocco, del 1877 (ma il viaggio era stato compiuto nel 1874, dunque un anno prima della lettera in questione) i due fortunatissimi volumi su Costantinopoli<sup>527</sup>. In ogni caso, quella che qui vediamo dispiegarsi è una rete precisa di interessi, una trama di editori, intellettuali e politici che – indipendentemente dalla retorica delle intenzioni – su un certo tipo di rappresentazione della realtà napoletana («miseri tuguri», «grido d'orrore») sta giocando una partita per l'egemonia culturale e istituzionale, al punto da investire denaro e mettere in campo i propri contatti campani. La letteratura, dunque, tutt'altro che elemento accessorio e relegabile nel solo campo artistico, appare ancora una volta centrale nella definizione dell'identità geoculturale del Meridione nell'Italia del secondo Ottocento e i più validi scrittori rappresentano un imprescindibile strumento per dire la propria all'interno dei dibattiti pubblici, indirizzando – se correttamente sostenuti da riviste, editori e operatori politico-culturali – l'attenzione dei lettori verso temi e questioni, preparando le reazioni di questi ultimi con l'opzione in favore di taluna o talaltra modalità di rappresentazione.

Nell'aprile del 1877, due anni dopo la lettera a De Amicis, ancora Villari darà il mandato a Fucini, descrivendo il tipo di viaggio che deve essere realizzato, nonché i contatti su cui fare affidamento una volta a Napoli: «caro Sig. Fucini, Ecco la lettera che ho potuto mettere assieme. La Sig. Bachmann dirige la scuola Schwabe, di cui le ho parlato. Il Sig. Fortunato è un ricco giovane che inclina ad essere un Sonnino o Franchetti (Sidney, Leopoldo), ma ci corre. Gli altri li conosce»<sup>528</sup>. Fucini accettò di buon grado il compito assegnatogli e cominciò un percorso di avvicinamento all'argomento da trattare, costruendo lettura dopo lettura quel bagaglio di conoscenze, rappresentazioni, stereotipi e descrizioni che fungerà da filtro testuale attraverso il quale comprendere – più correttamente, dato l'approccio, potremmo dire 'leggere' – la realtà napoletana:

Nei mesi che precedettero il viaggio lesse le *Lettere meridionali*, l'inchiesta della Jessie White Mario, *La miseria in Napoli*, gli scritti di Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, le ricerche di Le Monnier, e anche libri e impressioni di viaggio come quelli del suo amico De Amicis. Gli anglisti come Enrico Nencioni dovettero consigliargli la lettera di Shelley all'amico Peacock del 22 dicembre 1818 sull'ascensione al Vesuvio e le pagine di *Pictures from Italy* (1846) del Dickens; altri resoconti di viaggio di Montesquieu, di Chateaubriand, di Stendhal, Lamartine e Gregorovius [...]. Fucini non veniva a Napoli con l'animo di un Tartarino di Tarascona [...]. Preparato ad affrontare un impegno di natura non solo letteraria, Fucini mise a punto ogni cosa con particolare attenzione: da lui sia Villari sia i meridionalisti riformatori si aspettavano molto. A Napoli, solo dieci giorni dopo il suo arrivo, Fucini incontrò un ospitale Giustino Fortunato che lo accompagnò in vari giri per la città e gli consigliò qualche buona lettura: tra queste un classico della storiografia napoletana come la *Istoria civile del Regno di Napoli* di Pietro Giannone, ma soprattutto gli

<sup>527</sup> Sulle tormentate vicende editoriali di *Costantinopoli*, cfr. M. Grillandi, *Emilio Treves*, cit., in particolare pp. 343-351.

<sup>528</sup> P. Villari, *Lettera a Renato Fucini*, aprile 1877, in T. Iermano, *Esploratori delle nuove Italie*, cit., p. 256.

intelligenti libri di Marc Monnier dedicati alla Camorra e al Brigantaggio, *Il Corriccolo* di Dumas e *Le lettere da Napoli* di Goethe che proprio Fortunato aveva tradotto per la prima volta in Italia<sup>529</sup>.

Dai testi dei meridionalisti ai più riusciti resoconti di viaggio, dall'antipittorresco delle inchieste sociologiche alle descrizioni odeporiche di un Sud pittoresco, dalla lettura di classici come Giannone alla diretta frequentazione di uno dei futuri punti di riferimento europei sulla Questione Meridionale come Giustino Fortunato, ogni tassello dell'universo retorico-discorsivo sul Sud entra a far parte dell'immaginario baule che Fucini porta con sé a Napoli, come se temesse di trascurare anche una sola delle voci fino a quel momento autorevolmente espresse, quasi volesse evitare di entrare in contatto con la città senza le adeguate griglie di lettura. Occorre ora capire cosa di tale bagaglio sia entrato nell'opera pubblicata dall'editore fiorentino Le Monnier nel 1878, in che modo cioè griglie estetiche e culturali apparentemente così diverse come il pittoresco e l'antipittorresco si siano mescolate e quale immagine di Napoli emerga dal testo di Fucini. Per fare ciò è bene entrare, adesso sì, nel merito dei caratteri testuali di *Napoli a occhio nudo*, cominciare a leggere tra le righe delle strategie retoriche che costruiscono la rappresentazione che lo scrittore dà di Napoli.

*Napoli a occhio nudo* ha una struttura epistolare, si compone di nove lettere, ciascuna delle quali ha un titolo che ne evidenzia il tema principale – focalizzando così fin da subito l'attenzione dei lettori –, e reca in apertura l'indicazione del luogo (Napoli per tutte le lettere) e della data (dal 5 al 30 maggio 1877) in cui si suppone – nella finzione letteraria – sia stata scritta. Il lettore implicito del testo è, coerentemente con il senso dell'opera, un italiano centro-settentrionale rispetto al quale il narratore assume la funzione di vera e propria guida, presentandosi come il 'nudo' sguardo che quegli non può (per evidenti distanze geografiche) gettare sulla città, e chiamandolo più volte in causa con allocuzioni del tipo: «vieni con me, osserviamo Napoli quale è; percorriamo le sue strade nel modo che più ti piace»<sup>530</sup>. Le prime due lettere, a mo' d'introduzione, hanno un titolo generico (*Dove si parla della città* e *Dove si parla della popolazione*), ma a partire dalla terza si entra nel merito di ciò che Fucini ha visitato e si scopre che – divergendo dal mandato villariano – più della metà rimanda a luoghi turistici e rituali folkloristici da secoli al centro della topica pittoresca sulla Campania (*Dove si parla di Sorrento, d'Amalfi e di Pompei*, *Dove si parla della festa di Montevergine*, *Dove si parla di una gita a Capri* e *Dove si parla di una gita notturna al Vesuvio*). Solo la quarta lettera esplicita fin da subito le proprie tematiche meridionalistiche (*Dove si parla dei*

<sup>529</sup> T. Iermano, *Esploratori delle nuove Italie*, cit., pp. 261-262.

<sup>530</sup> R. Fucini, *Napoli a occhio nudo. Lettere ad un amico*, prefazione di G. Fortunato, Soc. An. Ed., Roma 1919<sup>2</sup>, p. 5.

*quartieri de' poveri*), mentre le restanti due hanno titoli meno trasparenti (*Dove si parla del camposanto vecchio* e le conclusive *Spigolature*).

Già nella prima lettera, a proposito della città, lo scrittore toscano dà un'idea di come ancora una volta questo fuoco incrociato di estetiche ponga Napoli al centro di modalità di rappresentazione che ne marcano sempre più i caratteri di *otherness* rispetto alla Toscana da cui muove lo sguardo di Fucini (nonché, come visto, l'intera operazione letteraria) e necessitano, per categorizzare quei paesaggi e quegli abitanti, di continui slittamenti verso la dimensione orientale ed extraeuropea:

Io non conosco i paesi dell'Oriente, né conosco la Spagna altro che dalle descrizioni dei viaggiatori, dai libri letti, dai dipinti e dalle fotografie; ma se questo può servire, come io credo, a dare un'idea abbastanza esatta di quelle regioni, l'aspetto della città di Napoli mi sembra tale, fuorché in otto o dieci delle principali vie, da porre addirittura il visitatore italiano nella illusione di trovarsi mille chilometri lontano dalla sua patria, balestrato per incantesimo su qualche porto della Valenza o della Catalogna. Vie strette, fiancheggiate da case generalmente altissime [...]; profusione in ogni parte di ornamenti barocchi e di vivaci colori malamente accozzati fra loro [...]. I fabbricati, il sudiciume e la ristrettezza delle vie; il genere di vegetazione che si vede nei giardini della città e dei dintorni; l'abitudine che questa plebe ha di vivere sulla strada; la miseria cenciosa e pigolante, in mezzo alla quale ci troviamo continuamente, tante cose insomma ti mettono in questa illusione che spesso potrai sognare di trovarti al Cairo in mezzo al loro Fellah, ai loro buricchi e buriccai, con la sola differenza della lingua [...]. Il movimento della folla [...] ricorda addirittura [...] quella moltitudine che intricandosi e aggomitolandosi brulica [...] sul ponte della Sultana Validè, quale ce la descrive il De Amicis nel suo *Costantinopoli*<sup>531</sup>.

Un Oriente essenzializzato perché privo di specificazione storica e geografica e una Spagna presumibilmente connotata in senso orientale per via delle dominazioni arabe diventano il termine di paragone che unisce Fucini e i lettori, un universo stereotipato di luoghi e immagini grazie al quale lo scrittore toscano può far comprendere e immaginare la realtà di una città altrimenti (evidentemente) non concepibile. Poco importa che lo stesso Fucini confessi di avere una conoscenza non diretta e solo testuale tanto dell'Oriente (trascorrendo ancora una volta di specificare a quale paese si stia riferendo) quanto della Spagna, perché il suo bagaglio culturale è verosimilmente lo stesso del lettore implicito e perché tale lacuna non è ritenuta un ostacolo alla conoscenza. Al contrario, la citazione conclusiva tratta da De Amicis avvalorata (paradossalmente) la veridicità di ciò che si sta dicendo proprio perché nella cultura ottocentesca la letteratura era considerata una fonte geografica pressoché attendibile, mentre ciò che valeva per l'Oriente aveva cominciato a valere anche per il Mezzogiorno. Tanto la natura quanto l'urbanistica rendono il capoluogo campano un elemento dell'immaginario orientale e tale è il senso di estraneità al consesso italiano che Napoli suscita in Fucini da portarlo a definire se stesso un «visitatore italiano», quasi che l'asse del confronto

---

<sup>531</sup> Ivi, pp. 4-5.

naturale noi/loro posasse proprio sulla problematica inclusione dei meridionali nell'alveo dell'italianità. Miseria, sporcizia e spazi troppo asfittici sono elementi che rimandano all'antipittorresco meridionalistico, eppure un siffatto quadro ben si presta a evocare ugualmente quella dimensione orientale che solitamente è intravista nel pittoresco del Sud d'Italia («incantesimo», «illusione», «sognare»).

Del resto, l'intera rappresentazione di Napoli che Fucini costruisce vive della consapevolezza di quanto sia difficile guardare alla città con uno sguardo parziale, laddove per parziale si deve intendere la programmatica esclusione di una delle due strategie retoriche, la pittoresca e l'antipittorresca: «strano paese è questo! Quale impasto bizzarro di bellissimo e di orrendo, di eccellente e di pessimo, di gradevole e di nauseante [...]: tenebre e luce, luce e tenebre»<sup>532</sup>. Fin da subito, lo scrittore dichiara di non voler rinunciare all'evocazione delle bellezze di una città e di una regione «dove i sensi non bastano alla faticosa opra, verso la quale irresistibilmente si sentono attrarre [...] spossati sotto l'attrito continuo di un eccitamento eccessivo»<sup>533</sup> e per tale ragione fa i conti con il rigido mandato di Villari: «verrà [...] l'ora delle dolenti note, e mi toccherà richiudere gli occhi spensierati dell'artista, quando mi accadrà d'ingolfarmi nei reconditi falansteri dell'abbruttimento e della miseria; ma ora lasciami caracollare»<sup>534</sup>. La città è ora «formicaio umano»<sup>535</sup>, ora invece «terra promessa ad incarnare un sogno dorato della mia giovinezza»<sup>536</sup>, vederla genera un «effetto pittoresco di questo spettacoloso disordine! Specialmente [...] arrivando dalle altre province d'Italia»<sup>537</sup> ma rimane «tutto quel lordume che ingombra le vie e che fa di Napoli una delle città più sudicie d'Italia»<sup>538</sup>. Il Vesuvio si fa ancora una volta sineddoche del carattere sensuale e focoso d'un popolo e rimanda alla presunta dimensione ferina delle donne meridionali, una felicità che eccederebbe le condizioni di miseria e povertà: «ai piedi del Vesuvio, la voluttuosa e procace Almea balla in ciabatte la tarantella, e canta e suda povera di tutto, ma ricca di speranze, di giovinezza e di sangue»<sup>539</sup>.

La seconda lettera entra invece nel merito dell'aspetto antropologico e, nella lunga rassegna dei caratteri più 'tipici' della popolazione napoletana, possiamo notare l'aumento esponenziale dei termini che rimandano all'alterità e alla diversità di quegli uomini e di quelle donne, cosa che avviene (quasi comprensibilmente) quando Fucini osserva usi e costumi

---

<sup>532</sup> Ivi, pp. 6-7.

<sup>533</sup> Ivi, p. 6.

<sup>534</sup> Ivi, p. 9.

<sup>535</sup> Ivi, p. 5.

<sup>536</sup> Ivi, p. 1.

<sup>537</sup> Ivi, p. 8.

<sup>538</sup> Ivi, p. 17.

<sup>539</sup> Ivi, p. 22.

ritenuti negativi, ma che torna (perfino) nelle situazioni in cui elogia i comportamenti più paternalisticamente tollerati perché strambi o primitivi. Assistiamo così alla potenza di fuoco di un incontestabile apparato discorsivo che inchioda i napoletani con espressioni come «luridi cenci che questi atleti della miseria hanno il coraggio di portare addosso»<sup>540</sup>, «nel puzzo delle loro tane, dove come porci s'imbragano e gavazzano»<sup>541</sup>, «manca loro assolutamente il senso della nettezza [...], il sentimento della dignità è lettera morta per costoro»<sup>542</sup>, «il Medio Evo [...] cambiò consiglio e rimase [...], si trattenne beato»<sup>543</sup>. A ciò, come anticipato, Fucini alterna toni solo apparentemente più concilianti, sostenendo che la «dolcezza del clima favorisce la semplicità del vestiario e la perdita del pudore»<sup>544</sup> e ribadendo la sostanziale ambiguità e diversità del popolo napoletano:

Il carattere di questo popolo. È così instabile, così pieno di contraddizioni; si presenta sotto tanti così disparati aspetti dagli infiniti punti di vista da cui può essere osservato e sulle prime è impossibile raccapezzarsi. Ad un tratto ti sembrano ingenue creature e ti sentirai portato ad amarle; non avrai neanche finito di concepire questo sentimento che ti appariranno furfanti matricolati. Ora laboriosissimi per parerti dopo accidiosi; talvolta sobri come Arabi audaci e generosi in un'azione, egoisti e vigliacchi in un'altra. Passano dal riso al pianto, dalla gioia più schietta all'ira più forsennata, con la massima rapidità, per modo che un momento li crederesti deboli donne o fanciulli, in un altro uomini in tutto il vigore della parola; insomma la loro indole non saprei in massima definirla che con la parola: *anguilliforme*, poiché ti guizza, ti scivola rapidamente da ogni parte e quando credi d'averla afferrata, allora è proprio quando ti scapola e ti lascia con tanto di naso e con le mani in mano<sup>545</sup>.

Un carattere inafferrabile perché contraddittorio e capace di mandare in crisi la funzione normativa di un io che osserva e descrive, il ricorso a slittamenti nell'ambito pseudoetnico («come Arabi») e di genere («deboli donne») per descriverne certi aspetti, il sovrapporsi di opposte dinamiche caratteriali che genera un quadro tutt'altro che affidabile e positivo; parte da qui l'idea fuciniana di Napoli e dei napoletani. Non a caso, ciò che solletica ancora una volta l'immaginazione dello scrittore è l'immancabile accenno alla feroce gelosia dei meridionali, un elemento raramente assente dal discorso stereotipato sul Mezzogiorno, un tema che riesce a unire forse al meglio il fascino di una primitività pittoresca e, insieme, il ribrezzo dell'ottica civilizzata davanti ai modi rozzi dell'indigeno: «ferocemente gelosi, sfregiano in volto la donna del loro amore anche nel dubbio d'infedeltà; e di questo barbaro trattamento in generale le donne vanno fiero»<sup>546</sup>.

Se raffrontate con i duri giudizi sul popolo napoletano fin qui incontrati, le parti del testo

<sup>540</sup> Ivi, p. 26.

<sup>541</sup> Ivi, p. 37.

<sup>542</sup> Ivi, pp. 37-38.

<sup>543</sup> Ivi, pp. 43-44.

<sup>544</sup> Ivi, p. 28.

<sup>545</sup> Ivi, pp. 23-24.

<sup>546</sup> Ivi, p. 30.



in cui si descrivono le meraviglie che il pittoresco europeo aveva ormai canonizzato (scorci paesaggistici, vedute mozzafiato, meraviglie della natura) non possono che ribadire l'assolutismo che in quelle regioni sussiste tra dimensione naturale e storico-antropologica: «l'uomo solo rimane inferiore in questa artistica gara e quanto al di sotto»<sup>547</sup>. A fronte, infatti, di costanti censure e sbigottiti risentimenti per quanto visto succedere nella società napoletana, il Vesuvio e le località di Sorrento, Amalfi, Pompei e Capri portano con sé una lunghissima sfilza di «idillio della natura»<sup>548</sup>, «dolce fico d'India»<sup>549</sup>, «isola incantatrice»<sup>550</sup>, «fantastico gineceo delle Nereidi»<sup>551</sup> e «pittoresca isoletta»<sup>552</sup>. Come già osservato in Abba, la città di Sorrento è migliore se vista da lontano («il Sorrento dei poeti non è Sorrento, ma la strada che conduce a Sorrento [...]. È un succedersi continuo di punti di vista uno più stupendo dell'altro»<sup>553</sup>) e se «Pompei è più bella, e più attraente di tutto quello che ce ne era stato detto e di tutto quello che ci eravamo immaginati»<sup>554</sup>, di Amalfi si dice «non credo che fantasia di scenografo possa immaginare nulla di più pittoresco. Nessuno dei rumorosi prodotti dell'incivilimento»<sup>555</sup>. Inutile poi rimarcare che senza il Vesuvio esisterebbe certo ancora Napoli ma non la sua capacità d'ammaliare: «togliete a Napoli il Vesuvio, e la voce incantata della sirena avrà perduto per voi le sue più dolci armonie»<sup>556</sup>.

Ancora una volta, però, non esiste discorso sul Mezzogiorno – sia esso orientato a celebrarne le bellezze o, piuttosto, a rimarcarne il sudiciume – senza un apparato concettuale, immaginario e metaforico di tipo orientale, come dimostra l'improvviso slittamento di manierati quadretti pittoreschi verso l'orientalizzazione:

Napoli con i suoi dintorni è l'unica terra d'Italia, io credo, che non ha delusioni pel viaggiatore che ci capiti inebriato, dopo averne sentito parlare da un pezzo! La descrizione più pittoresca; il quadro di un pennello prodigioso; il capitolo d'una penna sublime, impallidiscono alla realtà [...]. Da una parte il Vesuvio che taciturno fumava la sua vecchia pipa, e sopra a' suoi fianchi gli sterminati campi di lava [...], giù nella valle, affondate in un soffice tappeto di verdura, centinaia di casette rurali o solitarie o raggruppate intorno a goffe chiesuole alle quali mancavano soltanto i minareti, per farci aspettare da un momento all'altro che la voce del Muezin si alzasse misteriosa<sup>557</sup>.

E la trama del testo si sostanzia di continui riferimenti al carattere orientale (talvolta

---

<sup>547</sup> Ivi, p. 56.

<sup>548</sup> Ivi, p. 55.

<sup>549</sup> Ivi, p. 58.

<sup>550</sup> Ivi, p. 128.

<sup>551</sup> Ivi, p. 130.

<sup>552</sup> Ivi, p. 136.

<sup>553</sup> Ivi, p. 54.

<sup>554</sup> Ivi, p. 68.

<sup>555</sup> Ivi, p. 63.

<sup>556</sup> Ivi, p. 145.

<sup>557</sup> Ivi, pp. 49-51.

genericamente extraeuropeo) della città e dei suoi abitanti: dal «sole mezzo africano»<sup>558</sup> ai «busti dai colori orientali» delle giovinette<sup>559</sup>, passando per le «forme egizie»<sup>560</sup> delle donne e la percezione di essere un «nomade Selenita»<sup>561</sup>, fino alle forme che fanno di Napoli una «bellissima sfinge»<sup>562</sup> adagiata ai piedi di un Vesuvio per l'occasione «abbrustolito Prometeo»<sup>563</sup>. Valga per tutte la descrizione delle fantasmagorie orientali vissute dallo scrittore all'interno della Grotta Azzurra: «sognai di fate e di palazzi incantati, dove mi pareva trovarmi in forza di qualche magia; pensai al lago fragrante del Profeta e mi addormentai all'ombra odorosa del Sedrat, aspettando la voce melodiosa di Izrafil [...], i lunghi amplessi delle Houris»<sup>564</sup>.

In questo quadro Fucini deve inserire quegli elementi che soddisfino il mandato di Villari e – come possiamo intuire – una connotazione orientalizzante di Napoli e dei napoletani sarà (ancora una volta) la tattica rappresentativa vincente, giacché sul piano dell'*otherness* il pittoresco e il meridionalismo dimostrano tutta la contiguità estetica e politica che ne è caratteristica e cifra predominante. Nella lettera terza, lo scrittore si avventura nei quartieri poveri della città, tra strade strettissime e case simili a tane d'animali, sporcizia indescrivibile e crisi dell'autocelebrata civiltà europea. Il lettore viene accompagnato in un viaggio infernale tra «lordume ributtante»<sup>565</sup> e «case fetide e buie»<sup>566</sup>, condotto a visitare «una tana da coccodrilli, dove una iena morirebbe di puzzo»<sup>567</sup> e sballottato in mezzo a «buio, fetore, umido, cessi rotti, fogne traboccanti, erpeti, oftalmie, piaghe, tigna, glandule»<sup>568</sup>. Per verificare in che termini e con quali reazioni lo sguardo di un toscano colto si sia confrontato con l'alterità profonda che Napoli rappresentava in quegli anni, basta prendere in considerazione una qualunque delle tappe di quel «pellegrinaggio infernale»<sup>569</sup>:

Il loro aspetto mi fece ribrezzo; mi tirai al muro e con un cenno risoluto feci loro intendere che si tirassero indietro. Intesero, e guardandomi stupidamente coi loro occhi infossati, si misero in disparte sbigottiti e confusi a guardarmi con stupida curiosità. Allora potei osservare tutta l'orrida realtà di quei fantasmi umani. Erano tutte donne e la maggior parte vecchie, magre e sparute come cadaveri. I loro visi non avevano fisionomia, o, per non dir troppo, l'avevano, ma quella della maschera, quella fisionomia fissa, su la quale non si riflette nessun sentimento dell'animo; fredda ed inerte appunto come le loro anime accasciate sotto il peso enorme della più squallida miseria.

---

<sup>558</sup> Ivi, p. 57.

<sup>559</sup> Ivi, p. 61.

<sup>560</sup> Ivi, p. 138.

<sup>561</sup> Ivi, p. 150.

<sup>562</sup> Ivi, p. 145.

<sup>563</sup> *Ibidem*.

<sup>564</sup> Ivi, pp. 131-132.

<sup>565</sup> Ivi, p. 77.

<sup>566</sup> Ivi, p. 81.

<sup>567</sup> Ivi, p. 86.

<sup>568</sup> Ivi, p. 87.

<sup>569</sup> Ivi, p. 81.

Molte erano ammalate d'occhi ed avevano la faccia deturpata da bolle schifose o da uno strato di lordume ributtante. La loro occupazione, in tempo che mi guardavano trasognate, come se fossi stato una bestia rara, consisteva nel tirarsi addosso, ora di qua ora di là, i lerci brandelli, di cui erano malamente coperte, o nel grattarsi accanitamente la testa ficcandosi con rabbia le unghie nei capelli infeltriti. Qualche donna giovine teneva al petto uno scheletrino umano che piangeva o succhiava smanioso a una mammella vuota e cascante.<sup>570</sup>

Lo scrittore sente subito («con un cenno risoluto») il bisogno di una distanza di sicurezza da porre tra sé e l'oggetto della propria rappresentazione («loro») e il motivo non è difficile da comprendere; ai suoi occhi, infatti, il carattere materiale di quella miseria si fa specchio di una condizione morale («stupidamente», «stupida curiosità», «fantasmi umani», «nessun sentimento», «anime accasciate») ed egli non può che stabilire un paragone gratificante per sé («come fossi stato una bestia rara»), ratificando e sviluppando il duro giudizio («mi fece ribrezzo») che già in apertura deviava l'analisi da qualunque dimensione economica, politica o sociologica, facendone l'ipostatizzazione retorica di una condizione di alterità estrema.

Che Fucini non sia scrittore improvvisato lo prova la grande sensibilità che riserva alla tenuta complessiva dell'opera, stando attento a che la struttura generale non si frantumi in un groviglio di incoerenti approssimazioni e lavorando per trasmettere un'idea di compattezza descrittiva anche a fronte di evidenti divergenze rappresentative. Forse per tale motivo, temendo che il lettore possa rimanere spiazzato dai continui cambiamenti di registro cui le due estetiche costringono lo scrittore, troviamo riflessioni dal sapore colto e tendenti a un'ironia più simulata che controllata: «non credere, amico mio, che ti racconti novelle. Ti scrivo, è vero, dalla Magna Grecia, ma la mia, lo sai per prova, non è *graeca fides*»<sup>571</sup>. Perfino l'episodio della festa di Montevergine, nella quinta lettera, vive di questo sovrapporsi di sensazioni e un evento che, a ben vedere, dovrebbe stare di diritto tra gli elementi più pittoreschi dell'immaginario meridionale – il folklore (quasi pagano) di una festa di paese, tra usanze premoderne e costumi tipici della popolazione locale – si trasforma nell'ennesimo luogo testuale fatto di ambiguità e distanza: da un lato «allegre e feraci campagne, coperte d'una vegetazione quasi tropicale [...], in mezzo ad una fantasmagoria di quadri uno più pittoresco dell'altro»<sup>572</sup>, «tele dipinte di cantastorie»<sup>573</sup> e «cavalli carichi di penne, di campanelli e di nastri»<sup>574</sup>, dall'altro «goffe creature»<sup>575</sup> e «un senso di pietà che si convertiva subito in disgusto e ribrezzo»<sup>576</sup>.

---

<sup>570</sup> Ivi, p. 77.

<sup>571</sup> Ivi, p. 80.

<sup>572</sup> Ivi, p. 93.

<sup>573</sup> Ivi, p. 98.

<sup>574</sup> Ivi, p. 99.

<sup>575</sup> Ivi, p. 113.

<sup>576</sup> Ivi, p. 108.

Nel 1919, a più di quarant'anni di distanza<sup>577</sup>, l'opera venne ristampata a Roma nelle edizioni de «La Voce», riveduta dall'autore e con un'importante prefazione di Giustino Fortunato<sup>578</sup>; a suggello del pieno riconoscimento della *Napoli a occhio nudo* come prodotto testuale di un orizzonte discorsivo meridionalista sta la collocazione editoriale al primo posto della collana *La Questione Meridionale*. Nonostante per ampi tratti Fucini descriva più le bellezze pittoresche di Napoli che la miseria dei suoi abitanti, la presenza di alcuni passaggi assai duri sulle condizioni dei napoletani, sulla povertà delle abitazioni e sul diffuso stato di degrado umano e ambientale, basta quindi a fare dell'opera il tassello riuscito di un discorso che si percepiva in aperta polemica col pittoresco e che si autorappresentava come punta avanzata delle riflessioni sul Mezzogiorno. Ancora Iermano ci informa dell'accoglienza che l'opera ebbe negli ambienti meridionalisti, ricordandoci come i soli dubbi espressi dal gruppo della «Rassegna Settimanale» furono relativi al prevalere dell'elemento poetico su aspetti sociologici ritenuti invece accuratissimi e più che documentati<sup>579</sup>. Il critico non vede, però, contraddizioni tra i caratteri dello sguardo fuciniiano e quella che egli reputa una battaglia riformatrice *tout court*. Per tale ragione, l'imprescindibile ricostruzione delle molte fonti letterarie di un testo come *Napoli a occhio nudo* non smorza il parere assai militante che egli ha dell'opera<sup>580</sup> e lo porta a rifiutare il giudizio forse pionieristico del Madrignani, secondo cui «il “verismo” di Fucini si carica degli umori razzistici propri di un colonialista toscano di fronte ad altre civiltà meno coltivate e meno “pulite”»<sup>581</sup>.

Resta il fatto che a cavallo tra i secoli XIX e XX il meridionalismo continuava a vivere di contraddizioni assai profonde, antinomie che si ripercuotevano sul piano estetico e ci consegnano testualizzazioni incapaci di liberarsi dall'apparente polarizzazione

<sup>577</sup> La seconda edizione dell'opera, da cui si è fin qui citato, non reca una chiara e comprensibile data di pubblicazione. Secondo Iermano quest'edizione romana sarebbe stata pubblicata nel 1913 (cfr. T. Iermano, *Esploratori delle nuove Italie*, cit., pp. 279-280); in un recente lavoro bibliografico sulle opere in volume del Fucini, Caglianone propone di datare l'opera al 1919 (cfr. G. Caglianone, *Renato Fucini (Neri Tanfucio). Per una bibliografia fuciniiana: opere raccolte in volume*, Centro Studi Storici “A. Gabrielli”, Massa Marittima 2002).

<sup>578</sup> In questa prefazione lo stesso Fortunato identifica e riconosce il duplice registro estetico utilizzato dallo scrittore toscano nella sua rappresentazione della realtà napoletana; tuttavia, assai sapientemente, egli ribalta la successione dei due approcci e così descrive l'opera: «poi, visto e sentito il lacrimevole male della città, egli volle veder pure e sentire tutta la incomparabile bellezza del golfo... Dalla duplice peregrinazione [...] veniva fuori Napoli a occhio nudo», (G. Fortunato, prefazione a R. Fucini, *Napoli a occhio nudo*, cit., pagina non numerata).

<sup>579</sup> Cfr. T. Iermano, *Esploratori delle nuove Italie*, cit., p. 278.

<sup>580</sup> «Insomma, ma solo apparentemente, Fucini si comportò come uno dei tanti viaggiatori che venivano a Napoli alla ricerca di una bellezza oleografica conosciuta solo attraverso la lettura di accattivanti guide turistiche. In realtà il viaggiatore non aveva alcuna intenzione di cadere nella trappola del fascino esotico e straordinario della città, ma cercava di scoprire la realtà a “occhio nudo”. Questo atteggiamento gli consentì di scrivere pagine innervate da una prodigiosa vocazione letteraria, sapientemente unite a uno stile vigoroso, non privo di una risentita passione civile e di una umanità autentica che tanti scritti coevi sulla questione meridionale non posseggono», (Ivi, p. 262).

<sup>581</sup> C. A. Madrignani, *Regionalismo, Verismo e Naturalismo in Toscana e nel sud*, cit., p. 523.

pittoresco/antipittoresco (tutta interna al discorso sul Mezzogiorno) e pesantemente viziate da dinamiche letterarie di orientalizzazione delle realtà geografiche rappresentate. Tornando per l'ultima volta a Fucini, egli partecipa pienamente di un clima assai compromesso con una visione del Mezzogiorno tutta culturale e testuale; vive tra gli editori e lavora per le riviste che lentamente si proponevano come autorevole (talvolta unica) fonte di popolarizzazione delle identità regionali dell'Italia, con il Mezzogiorno a far da protagonista in quanto oggetto di programmi politici e tema su cui costruire progetti commerciali. La sua visione resta quella di un intellettuale dell'Italia centro-settentrionale, ai cui occhi quelle regioni restano il paradiso del mito o l'arcadia dei viaggi pittoreschi, una regione dell'immaginario rispetto alla quale i napoletani sono stranamente superflui perché percepiti come privi di storia, eternamente colpevoli di essersi distaccati da un presupposto stato di natura e, dunque, «angioli decaduti»<sup>582</sup>.

### 2.5.2 I Ricordi d'un viaggio in Sicilia di De Amicis

Nel 1906 Edmondo De Amicis compie il suo secondo viaggio in Sicilia, un viaggio che lo riporta in età ormai avanzata<sup>583</sup> nella regione in cui era già stato nel 1865 e che si connota come esperienza dal valore evidentemente memoriale e bilancio dei mutamenti che l'isola aveva conosciuto in un quarantennio di vita nazionale. Da quel nuovo *tour* nelle città siciliane, tra quadretti paesaggistici, osservazioni antropologiche, brillanti intuizioni urbanistiche e notazioni sociologiche, nasce il volume *Ricordi d'un viaggio in Sicilia*, pubblicato appena due anni dopo – nell'anno della morte dello scrittore – presso l'editore catanese Giannotta. Nell'introduzione a una recente edizione dell'opera, Natale Tedesco così sintetizza l'insieme di elementi biografici e storici che confluiscono nel testo del 1908 o che vi fanno da sfondo:

Non era un viaggio per terre esotiche e lontane, o per lo meno esotica e lontana poteva apparire la Sicilia [...]. Era invece un viaggio sentimentale, quello fatto in Sicilia, nella memoria di una permanenza giovanile appena gustata all'indomani quasi dell'impresa dei Mille, che tuttavia poteva tornare a proporsi pure come indagine sociologica al modo del suo vero e ultimo libro di viaggio [...] *Sull'oceano* [...]. L'uomo che tornava in Sicilia nel 1906, non solo non era più il giovane

---

<sup>582</sup> R. Fucini, *Napoli a occhio nudo*, cit., p. 56.

<sup>583</sup> Per una precisa contestualizzazione dei *Ricordi d'un viaggio in Sicilia* all'interno della lunga serie di scritture di viaggio di De Amicis, cfr. il recente C. Damari, *Tra Occidente e Oriente. De Amicis e l'arte del viaggio*, Franco Angeli, Milano 2012, in particolare pp. 173-176.

ufficiale del 1865, ma non era nemmeno lo scrittore dei primi viaggi, o della rivalse nazionalistica di *Cuore* e dell'omaggio "piemontese" alla città che lo aveva accolto. Nei quarant'anni trascorsi fra il 1865 e il 1906, vi era stato tempo per maturare e declinare le sue disposizioni che provenivano, l'una, dall'esperienza della guerra del '66 e dei primi vent'anni di storia unitaria sotto il segno dei Savoia, memorizzata e affidata al sentimentalismo nazionalistico di *Cuore* (1886), l'altra dall'adesione al socialismo del 1891, dichiarata tra l'altro con libri socio-pedagogici e con la scrittura di *La carrozza di tutti* del 1899 e del romanzo postumo *Primo Maggio*<sup>584</sup>.

Nei primissimi anni del Novecento, dunque, uno degli autori italiani che più si erano impegnati nella scrittura di viaggio si trova a fare i conti (da non meridionale) con la complessità che il discorso sul Mezzogiorno aveva ormai raggiunto, affrontando in un contesto pienamente nazionale – con gli scarti prospettici che tale situazione comportava – la rappresentazione di una delle regioni più presenti in quell'universo discorsivo. L'opera prova a disegnare un vero e proprio itinerario dell'isola, strutturandosi in quattro paragrafi che, assai tradizionalmente, seguono il percorso di un visitatore sbarcato a Messina dall'«altra Italia»<sup>585</sup>, ovvero dal «remoto settentrione»<sup>586</sup>: *Da Messina a Palermo, Da Palermo all'Etna, Catania e Da Siracusa a Taormina*. Tuttavia, già in avvio, le prime attenzioni sono rivolte alle spie evidenti del progresso che in un quarantennio ha inesorabilmente mutato almeno una parte dei caratteri della regione, ponendo sotto una differente luce perfino la (canonica) valenza memoriale del viaggio:

Non avevo più visto la Sicilia da quarant'anni, niente di meno [...] e fu appunto Messina la prima città che rividi venendo da Roma: con quale commozione possono immaginare tutti coloro che hanno rivisto dopo circa un mezzo secolo una regione della patria, a cui erano legati dai più cari ricordi della prima giovinezza. Quali mutamenti in questi quarant'anni! Basta dire che nel 1865 non c'era ancora in tutta l'isola un chilometro di strada ferrata in servizio. Si stava costruendo quella da Messina a Catania, e ricordo bene le grida di meraviglia con cui le contadine messinesi, dai colli circostanti alla città, salutavano le prime macchine a vapore messe in esperimento sulla linea, lungo la riva del mare. Ora, venendo dal continente, si attraversa lo stretto senza discendere dai vagoni ferroviari, che sono trasportati da una riva all'altra sopra un piroscavo [...]. Messina s'è innalzata su per i graziosi colli conici che le sorgono da tergo, ed ha allungato le sue grandi ali bianche lungo il mare fino a perdita d'occhio [...]; la luce elettrica brilla da ogni parte; i tramway percorrono l'interno della città e si spingon fuori fino al Faro<sup>587</sup>.

Nella rappresentazione deamicisiana della Sicilia sembrano assumere una posizione di primo piano tanto la storia quanto il progresso tecnologico, e ciò appare dirompente rispetto all'orizzonte discorsivo sul Mezzogiorno più volte rintracciato nel corso di questo lavoro: le città si espandono nel tempo e allo sviluppo urbanistico fa seguito un massiccio incremento dell'efficienza infrastrutturale, con linee ferrate, tram e piroscavi a innervare vie di

---

<sup>584</sup> N. Tedesco, introduzione a E. De Amicis, *Ricordi d'un viaggio in Sicilia*, Arnoldo Lombardi, Palermo 1999, pp. 7-8.

<sup>585</sup> E. De Amicis, *Ricordi d'un viaggio in Sicilia*, cit., p. 24.

<sup>586</sup> Ivi, p. 56.

<sup>587</sup> Ivi, pp. 21-22.

comunicazione sempre più efficienti e con la luce elettrica a segnare una modernizzazione senza precedenti. Permane la connotazione primitiva delle reazioni – peraltro assai verosimili – che la popolazione locale manifesta nei confronti del treno, ma in questa fase la potenziale dinamica oppositiva noi/loro è sfumata dalla sapiente strategia retorica che identifica nelle sole donne contadine l'elemento subalterno alla modernità, giacché fin da subito la Sicilia è definita «regione della patria» e nulla deve turbare l'avvenuto processo unitario. Va poi evidenziato come, a fronte della bella descrizione naturalistica che fa da cornice allo sviluppo urbanistico della città di Messina, lo scrittore taccia sullo stravolgimento paesaggistico che la recente rete di illuminazione elettrica deve aver apportato alle notti messinesi.

Poche righe dopo, De Amicis sembra però esaurire – almeno per il momento – l'interesse per le dinamiche storiche e per i mutamenti avvenuti nell'isola e avvia una lunga e articolata riflessione sulla decadenza della città messinese, un «destino» che egli contrappone alla posizione geografica potenzialmente assai favorevole e che concede come sola vera consolazione la codificata bellezza paesaggistica:

Eppure all'apparenza non corrisponde la realtà. La bella Messina, privilegiata d'una delle più favorevoli situazioni geografiche del mondo, dove due mari si congiungono, posta quasi a contatto dell'Italia continentale e dotata d'un vasto e sicuro porto naturale, è piuttosto in decadenza che in via d'incremento. Singolare destino della città [...]. Così è. Con questa malinconica affermazione ogni cittadino della luminosa Messina interrompe l'inno ammirativo che il viaggiatore nuovo arrivato scioglie alla bellezza incomparabile della sua città nativa. Luminosa – è l'aggettivo che mi è rimasto nella mente congiunto alla sua immagine. Come biancheggiava splendidamente fra l'azzurro vivo del mare e il vivo verde della lussureggiante vegetazione che copre l'anfiteatro dei suoi colli e dei suoi monti [...]. Da una parte l'orizzonte del mar Ionio, dall'altra l'orizzonte del mar Tirreno, l'uno turchino carico, l'altro azzurro argentato; e su quello, al di là di Scilla, ancora la costa calabrese seminata di villaggi, che si sfuma lontano in un color grigio e rosa chiarissimo, somigliante a una lunga nuvola immobile. Una veduta immensa, serena, tranquilla<sup>588</sup>.

In maniera tutt'altro che casuale, De Amicis – più allineato all'«inno ammirativo che il viaggiatore nuovo arrivato scioglie», che al fatalismo indigeno – fa seguire alla riscoperta della valenza rasserenante della fruizione estetica della Sicilia una stereotipata descrizione degli occhi dei messinesi, ancora una volta allegoria di un generico e stereotipato carattere tipico dei siciliani tutti:

Anche a Messina ciò che colpisce più fortemente subito l'Italiano del Settentrione, venuto nell'isola per la prima volta, sono gli occhi dei suoi abitatori. Disse un illustre napoletano che, venendo per la prima volta nell'altra Italia, gli parve che la gente non avesse occhi: noi stessi abbiamo una tale impressione ritornando nel nostro paese dal mezzogiorno; ma ritornando dalla Sicilia in particolar modo. Oh quegli occhi siciliani così profondi, così acutamente scrutatori, così pieni di sentimento e di pensiero e pur così misteriosi quando il loro sguardo non è spiegato dalla parola o animato da una passione [...]. L'espressione visibile della profondità e della complessità del carattere siciliano, così difficile a definirsi, così vario in sé medesimo e pieno di contraddizioni, di disarmonie e di

---

<sup>588</sup> Ivi, pp. 22-23.

lacune<sup>589</sup>.

Come si può a questo punto intuire facilmente, la testualizzazione deamicisiana si lascia lentamente (ma inesorabilmente) attrarre dalla potenza performativa dell'universo retorico-discorsivo essenzializzato e, conseguentemente, la descrizione dei caratteri 'tipici' del siciliano ricalcano in tutto e per tutto gli stereotipi evidenziati nelle pagine precedenti di questo lavoro:

Disse uno scrittore dell'isola che il siciliano “pensa e sente come un arabo, agisce come un greco, concepisce la vita come uno spagnuolo”. Strano carattere, violento e tenace nella passione, debole e mutevole nella volontà, facile egualmente all'entusiasmo e allo scetticismo, eroico nei suoi impeti generosi e pazientissimo nelle sue rassegnazioni indolenti; nel quale quel fortissimo sentimento individuale, che in altri popoli è il più grande propulsore delle iniziative, produce l'effetto di far curvare l'individuo dinanzi all'individuo, di far idolatrare la forza, di assoggettare le moltitudini a pochi padroni, di perpetuare lo spirito del feudalismo nella politica, nelle amministrazioni, in tutti i campi della vita pubblica! *L'uomo*, dotato di facoltà intellettuali e morali ammirabili, è capace di far *miracoli*; ma *gli uomini*, renitenti all'associazione e ai sacrifici che la concordia impone, sono collettivamente inetti e infecondi. Un grande errore è però il giudicare il siciliano dalla collettività, come la maggior parte di noi italiani facciamo. Egli ha tutto da guadagnare a esser conosciuto individualmente e da vicino. Lavoratore, ragionatore, padre di famiglia, amico, ospite, egli si rivela tutt'alt'altro da quel che pare visto di lontano, nella moltitudine. Per questo c'è una grande diversità nel giudicarlo fra gli italiani del Continente che hanno vissuto lungo tempo nell'isola e quelli che non v'hanno mai posto piede o non vi passarono che come viaggiatori<sup>590</sup>.

Se è semplice comprendere che i siciliani raccoglierebbero in sé tratti arabi, greci e spagnoli a causa delle dominazioni succedutesi nell'isola, va però detto che De Amicis non approfondisce un simile schema rappresentativo e si limita a elencare tali tratti quasi a mo' di legittimazione per ciò che verrà detto subito dopo del carattere cangiante e inaffidabile dei siciliani. Sebbene la Spagna faccia geograficamente parte dell'Europa e la Grecia ne sia considerata la culla, i termini geoculturali qui utilizzati ruotano intorno alla dimensione araba e assumono la valenza di metastorica alterità rispetto a una civiltà europea evidentemente avvertita come settentrionale. Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, già Fucini aveva utilizzato la Spagna come regione arabizzata interna all'Europa (abbinandola in quel caso a un generico Oriente), mentre le condizioni della Grecia di quegli anni possono confermare *ipso facto* il carattere esteticamente sontuoso ma residuale e arretrato di quella brillante civiltà del passato. Appare invece assai sapiente la consapevole esclusione dei normanni, degli svevi e degli angioini (tutti provenienti dal Nord) dal novero di coloro che avrebbero lasciato in eredità ai siciliani i tratti più 'tipici' di un carattere indefinibile e altalenante.

La risultante di una tale abbozzata genealogia pseudostorica del carattere del siciliano è la riproposizione di un campionario di oscillazioni e negazioni, una topica fattasi ormai canone

---

<sup>589</sup> Ivi, p. 24.

<sup>590</sup> Ivi, pp. 24-25.



che simula giudizi altalenanti ad ampio raggio ma che si limita in realtà a condannare i siciliani (e con essi i meridionali) al ruolo di eterni subalterni nella storia. Se il siciliano – qualunque cosa voglia dire tale generica e superficiale categoria – è ancora una volta «violento» e «mutevole», «eroico» ma nello stesso tempo vittima di «rassegnazioni indolenti», se il «sentimento individuale» che tanto grandi ha fatto «altri popoli» diventa per i siciliani il centro di tutto ciò che è negazione dell'autonarrazione eurocentrica della modernità («idolatrare la forza», «pochi padroni», «spirito del feudalismo»), allora perché non negare al popolo siciliano *tout court* quella dimensione collettiva che è alla base del protagonismo autonomo nel divenire storico («collettivamente infecondi») e ribadirne la subalternità tutta individuale a orizzonti sociali e politici eterodiretti? Del resto, è dall'ottica degli «italiani del continente» che De Amicis sta delineando i caratteri dell'oggetto della sua rappresentazione, è con l'espressione «noi italiani» che legittima il quadretto piccolo-borghese delle presunte virtù del siciliano «conosciuto individualmente», e i verbi cui egli ricorre sono significativamente orientati su un rapporto sbilanciato e gerarchizzato tra Nord e Sud d'Italia («giudicarlo», «esser conosciuto», «visto di lontano»).

A questo punto, quanto detto prima sulla posizione geografica favorevole che lo Stretto avrebbe dovuto garantire a Messina può tranquillamente essere messo in discussione, giacché il territorio, con le sue caratteristiche fisiche, smette di essere geografia e si muta in destino quasi immutabile, rendendo impossibile l'esistenza della storia stessa:

Lo Stretto [...] mantiene quasi immutate per secoli diversità profonde di idee e di costumanze, perpetua ignoranza e pregiudizi reciprocamente funesti fra un popolo e l'altro, falsa e deforma mostruosamente le notizie dei fatti, arresta il cammino di grandi fame, ed è causa che uno dei due popoli, che pure ha con l'altro tanti legami di sangue, d'indole, d'interessi, di storia, senta in sé un'indomabile tendenza a viver di vita propria, con le leggi proprie, considerando – e non in tutto a torto – come inconciliabili con la sua natura ed esiziali ai suoi interessi la maggior parte delle istituzioni e delle norme che reggono la vita pubblica nella terra posta quasi a contatto della sua!<sup>591</sup>

Sarà il pittoresco a rendere possibile il riferimento tanto agli svevi quanto agli angioini, in un bellissimo passaggio del testo che lega la descrizione paesaggistica di uno «splendido paradiso terrestre»<sup>592</sup> al campionario delle glorie antiche dell'isola, in una natura che evoca sì la storia ma solo nella fantasmagorica visione eternata dei suoi ricordi culturalizzati (Agrippa e Pompeo; Federico e le armate di Catalogna e D'Angiò; Duilio, Amilcare, Gelone e Terone), un paesaggio che fa della storia dunque un elemento ossimoricamente antistorico («la storia dell'isola fatale»<sup>593</sup>).

---

<sup>591</sup> Ivi, p. 25.

<sup>592</sup> Ivi, p. 26.

<sup>593</sup> *Ibidem*.

Giunto a Palermo, lo scrittore sembra riscoprire la sensibilità in precedenza dimostrata nei confronti dei mutamenti storici e – come già visto per quanto riguarda Messina – evidenzia il grande sviluppo urbanistico che il capoluogo isolano ha sperimentato nel quarantennio che separa questo viaggio dal primo soggiorno del 1865: «Palermo è la città di Sicilia che fece una più meravigliosa cresciuta dopo il 1860 [...]. È una grande città»<sup>594</sup>. All'apprezzamento per la dimensione europea dei nuovi quartieri palermitani («veri luoghi di delizie, degni di Parigi e di Londra»<sup>595</sup>), segue però lo scivolamento verso una problematizzazione assai controversa del rapporto tra apparenza e realtà, nonché del nesso tra passato e presente. Giacché «la sua bellezza più caratteristica è sempre quel centro, quella piazzetta ottagonale dei Quattro Canti, che hanno quattro architetture uguali d'ordine dorico, ionico e composito»<sup>596</sup>, Palermo può difficilmente identificarsi con la dimensione europea che il precedente confronto con Parigi e Londra autorizzava e resta semmai «spettacolo di violenti contrasti [...], Città dei Vespri e di Santa Rosalia»<sup>597</sup>, quando non «quell'enorme labirinto di viuzze oscure e sudicie, che si chiama Albergheria, dove brulica una popolazione poverissima in migliaia di fetidi covi, che sono ancora quei medesimi dove si pigiavano gli Arabi di nove secoli or sono»<sup>598</sup>.

A riprova di come la rappresentazione deamicisiana si muova integrando visioni metastoriche della Sicilia all'interno di una dinamica nazionale pienamente novecentesca, dovendo cioè fare i conti con le politiche economiche e con lo sviluppo in senso capitalistico del paese (o almeno di alcune sue parti), sta il costante confronto che anche le più attente osservazioni economico-sociali instaurano col piano degli stereotipi discorsivi. Dalla constatazione della diffusione sempre più massiccia dell'emigrazione meridionale si avvia, per esempio, una riflessione su come ciò metta in discussione la staticità e l'attaccamento alla terra prima ritenuti eterne caratteristiche del popolo siciliano:

Ho parlato di contrasti. Un contrasto che compendia e spiega tutti gli altri è quello che vi si presenta qualche volta nel Corso Vittorio Emanuele, quando d'in fra i palazzi e le statue e il via vai festoso delle carrozze infiorate, vedete lontano, all'orizzonte del mare che chiude la via, la macchietta nera d'uno dei piroscafi che portano via ogni settimana un popolo d'emigranti. Poiché in questa regione dell'isola principalmente l'emigrazione per gli Stati Uniti ha assunto in questi ultimi anni proporzioni spaventevoli; in questa regione dove l'attaccamento degli abitanti al luogo natio pareva una volta così tenace da rendere impossibile un'emigrazione importante [...]. Verità che paion sogni ogni quando si passa fra i ricordi di quel tempo in cui il celebre Sceriffo arabo Edrisi chiamava Palermo “il massimo e splendido soggiorno, la più vasta ed eccelsa metropoli del

---

<sup>594</sup> Ivi, p. 31.

<sup>595</sup> *Ibidem*.

<sup>596</sup> *Ibidem*.

<sup>597</sup> *Ibidem*.

<sup>598</sup> Ivi, p. 32.

mondo”<sup>599</sup>.

Poche righe dopo, il ricordo delle gesta palermitane di Garibaldi apre a un secondo quadretto essenzializzante sul carattere dei siciliani; questa volta, però, le modalità retorico-discorsive – pur impegnate nell'abbozzo di una decostruzione degli stereotipi – conducono alla citazione dell'orientalista Ernest Renan<sup>600</sup>, con il ricorso (paternalistico e buonista) alla categoria di «razza»:

Buon popolo veramente, che può avere molti difetti, ma che possiede in grado eminente la virtù gentile della gratitudine. Non perdona facilmente le ingiurie, perché ha un fiero sentimento di sé, e facilmente lo vendica col sangue, perché è pronto all'ira, e l'ira fulminea lo acceca; ma non dimentica i benefizi, e chi gli mostra stima ed affetto ricambia d'affetto vivo e durevole [...]. Strano è che gli si attribuiscono universalmente dei difetti che sono per l'appunto l'opposto di certe sue qualità caratteristica; cioè, di essere troppo verbosamente e chiassosamente espansivo, mentre è piuttosto chiuso e taciturno [...]. Certo, è geloso, ma perché ama con ardore veemente; è astuto, ma perché fu oppresso per secoli da un nemico [...]; è superstizioso, ma perché è dotato d'un'immaginazione fervidissima, e perché per secoli fu tenuto in un'ignoranza barbarica, e quasi segregato dalla civiltà [...]. Di qual sentimento della poesia sia dotata questa razza lo dimostrano i suoi canti e le sue tradizioni popolari, ha detto Renan<sup>601</sup>.

La narrazione delle giornate palermitane prosegue alternando riferimenti ai dibattiti meridionalisti sulle condizioni dell'isola («*il latifondo*, la gran piaga incancrenita dell'isola»<sup>602</sup>; «l'abigeato, il malandrinaggio, il brigantaggio»<sup>603</sup>) e ammiccamenti al pittoresco più turistico («sorgono ville, fioriscono giardini, s'aprono strade, corrono acque, sorride la fecondità»<sup>604</sup>), avendo sempre presente la dimensione perturbante di *otherness* che caratterizza la Sicilia («gran solitudine [...], deserto [...], separati dal mondo [...], superstiti d'una popolazione agricola scomparsa [...], maledizione misteriosa»<sup>605</sup>). Sarà l'Etna a spezzare il filo della memoria e a riportare una volta ancora la narrazione su un registro più tipicamente pittoresco;

---

<sup>599</sup> Ivi, pp. 32-33.

<sup>600</sup> Il richiamo alla figura dell'orientalista francese è doppiamente significativo per il ragionamento che qui si sta conducendo in merito al testo deamicisiano. Ernest Renan è, infatti, uno degli intellettuali europei più citati da Said nel suo *Orientalismo*, considerato dal critico palestinese tessera importantissima del discorso orientalista, propugnatore di una filologia basata su concezioni razziste e visioni essenzialiste (cfr. E. W. Said, *Orientalismo*, cit., pp. 133-151, pp. 222-232). In aggiunta a ciò, lo stesso Renan pubblicò nel 1876 un testo interamente dedicato al racconto della propria esperienza siciliana, in occasione del Congresso di Palermo. Il volumetto raccoglie, legittima e nello stesso tempo rilancia l'intera topica del discorso orientalizzante sul mezzogiorno italiano, accompagnando autorevolmente le proprie impressioni siciliane con commenti del tipo «non è né la Siria, né la Grecia, ma piuttosto l'Africa» (E. Renan, *Venti giorni in Sicilia. Il congresso di Palermo*, Luigi Pedone Lauriel, Palermo 1876, p. 5), «io non immaginavo una cosa simile secondo ciò che avevo veduto in Oriente» (Ivi, p. 9), «vedemmo svolgersi dinanzi a noi l'Africa» (Ivi, p. 43), «un indigeno non s'accorge che tutto è squisito [...]. È il Libano, con maggiore incanto» (Ivi, p. 57). Al lettore delle pagine di Renan sulla Sicilia resta l'idea di un contesto geografico e di una popolazione capaci di essere più orientale dello stesso Oriente, sensazione ben difficile da decostruire se a ribadirla è uno dei più grandi orientalisti dell'epoca.

<sup>601</sup> E. De Amicis, *Ricordi d'un viaggio in Sicilia*, cit., pp. 32-33.

<sup>602</sup> Ivi, p. 36, in corsivo nel testo.

<sup>603</sup> *Ibidem*.

<sup>604</sup> Ivi, p. 38.

<sup>605</sup> Ivi, p. 36.

il prodigioso monte si fa, infatti, eterna metonimia del carattere «vulcanico»<sup>606</sup> dei catanesi e introduce il lettore alla città di Catania.

Se la descrizione della città etnea vive quasi esclusivamente di paesaggio (l'Etna, il mare, i giardini) e cultura, con quest'ultima che oscilla tra l'aspetto folkloristico delle feste patronali (con in testa Sant'Agata) e un interessante principio di identificazione tra comunità e campo artistico-letterario (vengono citati Vincenzo Bellini, Giovanni Verga e Mario Rapisardi), è però a Siracusa che De Amicis raggiunge l'apice della sua rappresentazione orientalizzante della Sicilia. La dimensione di esclusivo mito culturale che la città riveste nell'economia del testo deamicisiano è, infatti, introdotta già in conclusione della sezione catanese dell'opera, quando lo sguardo ligure dello scrittore si posa dall'alto della ferrovia circumetnea sui luoghi che circondano il vulcano:

Da questo punto fino a Catania è tutta una successione di vedute meravigliose dell'Etna e del mare, di giardini e di lave, di piccoli vulcani spenti e di valli lussureggianti di verzura, di graziosi villaggi e di lembi di foreste di quelle antiche foreste di quercie, di faggi e di pini, che fornivano il materiale di costruzione alle flotte di Siracusa, e che le eruzioni dall'alto e la cultura dal basso hanno in grandissima parte devastato<sup>607</sup>.

La città di Siracusa, dunque, compare per la prima volta in una visione tutta culturale originatasi nella mente dello scrittore proprio mentre egli sta viaggiando su una delle meraviglie dello sviluppo tecnologico ed economico dell'isola: dall'alto della ferrovia, infatti, la 'fantasticheria' deamicisiana propone una lettura della città siracusana tutta imperniata sulla propria storia antica, quasi mitologica. Questo schema discorsivo permane in tutte le pagine che De Amicis dedica alla città, giungendo alla paradossale affermazione secondo cui la vera Siracusa sarebbe ciò che resta – dunque le pittoresche rovine – dell'antico nucleo abitativo della Magna Grecia, mentre la nuova Siracusa appare ai suoi occhi solo un'ombra sbiadita della grandezza storica che nel passato quei luoghi avevano conosciuto:

Quale delle città decadute, o scomparse, del mondo antico ha conservato, dopo Atene e Roma, una così vasta fama come Siracusa? [...] La grandezza della città famosa non è più ora che nel suo nome; ma chi non la vide mai si avvicina con la mente così piena delle antiche memorie che, arrivandovi, dal contrasto del suo stato e del suo aspetto presente con la Siracusa della propria immaginazione riceve come la scossa d'un disinganno, dal quale durerà fatica a riaversi [...]. Del passato non rimangono che poche colonne d'un tempio di Diana, poche rovine di bagni, qualche casa d'epoca normanna [...]. Eppure, che meraviglioso fascino hanno ancora le antiche favole mitologiche [...]. Ma questa Siracusa viva non è la Siracusa vera. La vera è quella grande Siracusa morta che le si stende di fronte [...], meravigliosa immagine del suo grande passato [...]. Le rovine colossali [...], le gradinate grandiose del teatro greco e dell'anfiteatro romano [...], le pareti scoscese delle latomie profonde, e le vaste gallerie delle necropoli, e gli acquedotti enormi, e gli avanzi delle antiche mura dell'Acradina [...], il forte d'Eurialo [...]. Tutto questo è così forte, così

---

<sup>606</sup> Ivi, p. 43.

<sup>607</sup> Ivi, pp. 45-46.

fiero, così formidabile, così vivamente ed eloquentemente antico, che il primo senso d'ammirazione vi si muta a poco a poco in stupore, e in qualche momento vi scote un brivido come se la vostra vista intellettuale, per un miracolo, penetrasse a traverso i secoli trascorsi, e le palpitate davanti di vita vera la storia, che non era prima per essa se non una visione di larve<sup>608</sup>.

La «vista intellettuale» dunque, categoria rinforzata poco dopo dagli «occhi della fronte»<sup>609</sup>, si propone come percezione ulteriore rispetto al più umano senso della vista, una categoria che ben definisce i processi mentali e culturali che dall'universo discorsivo sul Mezzogiorno traggono sostanza e che, tra topiche e stereotipi, mutano – anche attraverso la scrittura letteraria – la realtà storica e geografica dell'Italia meridionale (in questo caso della Sicilia) in regione dell'immaginario. Il presente isolano sembra ancora una volta impossibilitato a rivendicare uno spazio nella storia perché incatenato ai miti del proprio passato, quegli stessi miti che autorizzano a leggere come alterità tutto ciò che non rientra nella normalità eurocentrica borghese e la cui dimensione complementare – la denuncia della drammatica arretratezza – ratifica rapporti geopolitici assai poco orizzontali.

Ciò che però, agli albori del Novecento, si fa strada nelle rappresentazioni letterarie del Mezzogiorno è la consapevolezza che il quadro unitario sia ormai un dato di fatto e che, dunque, le alterità fanno parte di un *unicum* ormai indissolubile, di un percorso politico adesso nazionale che punta a dialogare alla pari con i paesi europei più industrializzati. Più che una suggestione, quindi, la metafora della «vista intellettuale» si pone come interessante *pattern* di espressione di un nuovo e diverso rapporto tra discorso e realtà, un contesto in cui non è possibile negare ciò che gli occhi – stavolta quelli veri – vedono e registrano. Il Novecento eredita, cioè, modalità di rappresentazione del Mezzogiorno che, adesso, si fanno *background* culturale e sottofondo mitico e fondativo; tuttavia, un tale immaginario dell'alterità meridionale deve fare i conti con la modernizzazione (contraddittoria ma unitaria) del paese, con l'industrializzazione e lo sviluppo urbanistico, con le imprese coloniali e con un orizzonte politico ormai integrato.

Non è forse un caso che a una conclusione assai stereotipata dell'opera, tutta incentrata su una fantasmagorica carrellata di poeti greci e sulla visione pittoresca che il viaggiatore settentrionale può godere dalla terrazza di un albergo siracusano, faccia da contraltare – alcune pagine prima – un diverso impiego degli schemi geoculturali, una rifunzionalizzazione del discorso sul Mezzogiorno in chiave coloniale, tutta calata nelle dinamiche politiche ed economiche dell'Italia di quegli anni:

---

<sup>608</sup> Ivi, pp. 51-53.

<sup>609</sup> Ivi, p. 54.

A grandi lampi vi passa dinanzi tutta la storia dell'isola fatale, intorno a cui gravitò per secoli la vita storica e sociale di tre continenti, e d'in fondo al passato immenso vedete sorgere l'albore d'una speranza: ... poiché se l'Italia peninsulare, come fu detto con felicissima immagine, è un braccio teso dall'Europa nella direzione dell'Africa, la Sicilia è pur sempre la mano di quel braccio; ed è ancora una grande verità quella affermazione fatta dal Fischer, ch'essa possiede una stoffa di colonizzatori di prim'ordine “atta a metter radici sopra ogni terra, a prosperare sotto ogni cielo”. Chi sa che nell'avvenire dell'Africa non sia il risorgimento dell’“organo prensorio” d'Italia? Ed ecco Monte Pellegrino, ecco la Conca d'oro, ecco Palermo<sup>610</sup>.

L'universo discorsivo sul Mezzogiorno appare dunque pienamente nazionalizzato e un nuovo secolo si avvia a riformulare modalità di rappresentazione originatesi con ben diverse finalità, efficaci tuttavia a definire nuove e più contraddittorie identità.

---

<sup>610</sup> Ivi, pp. 45-46.

## Capitolo III

### *Eredità e sopravvivenze di un discorso letterario. Il Mezzogiorno italiano nella letteratura del ventennio fascista*

#### 3.1 Il Mezzogiorno tra passato e futuro

Questo terzo e ultimo capitolo risulterà, se possibile, più parziale e sperimentale del precedente, giacché dovrà porsi più come base per futuri studi sugli autori e le opere che verranno prese in considerazione che come sistematizzazione e sintesi dei processi storico-culturali che di volta in volta verranno analizzati. È mia intenzione ragionare su alcuni testi di natura non espressamente letteraria o narrativa di importanti scrittori italiani degli anni Trenta e Quaranta del Novecento, opere di tipo etnogeografico con cui si cimentarono Ignazio Silone, Francesco Jovine, Corrado Alvaro, Giuseppe Antonio Borgese e Nino Savarese. L'analisi sarà cioè condotta su un breve campionario di opere concepite per illustrare e descrivere agli italiani i caratteri geografici, storici e antropologici peculiari delle 'proprie' regioni, andando anche oltre i limiti cronologici del Ventennio per quei testi che – come nel caso delle prefazioni di Silone e Jovine a un volume del 1948 del Touring Club Italiano – rappresenteranno la sintesi di una visione maturata all'interno dei dibattiti d'epoca fascista.

Tali testi dovranno poi essere confrontati e messi a sistema con alcune opere narrative che gli scrittori appena citati elaborarono, su sollecitazioni editoriali o per stimoli culturali assai affini, in merito alla propria regione di appartenenza e alla più sfumata identità macroregionale di Mezzogiorno, cui problematicamente appartengono: dall'Abruzzo di Silone al Molise di Jovine, fino alla Calabria di Alvaro e alla Sicilia di Borgese e Savarese. Proprio perché il Ventennio aveva puntato, almeno nella retorica ufficiale, al superamento delle divisioni interne alla nazione, avendo come riferimento polemico la persistenza delle condizioni ritenute fondamento della Questione Meridionale<sup>1</sup> e giungendo all'elaborazione di ideologie contraddittorie come lo strapaesismo, il ruralismo e la dottrina della bonifica

---

<sup>1</sup> «Tuttavia, di una "questione meridionale" non si può più, oggi, legittimamente parlare: e perché tante differenze sono scomparse e perché ormai sono in piena attuazione i provvedimenti del governo fascista che mirano, intenzionalmente, a elevare il tono dell'Italia agricola specialmente meridionale. Ma più ancora, perché ogni traccia di contrasto, di antagonismo, ogni senso di interessi diversi, sono scomparsi dagli animi per la fusione operata dalla guerra mondiale e dal fascismo», (R. Ciascia, *La questione del Mezzogiorno*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1949, pp. 149-152).

integrale, risulta di grande interesse verificare in che modo scrittori assai differenti tra loro, diversamente schierati rispetto alle politiche del regime e in prevalenza non più residenti nelle regioni di cui si fanno portavoce, abbiano declinato la narrazione dei caratteri più peculiari e tipici della propria terra d'origine.

A proposito delle rappresentazioni letterarie che del Mezzogiorno si produssero in epoca fascista, e dell'influenza che queste ebbero nei confronti della letteratura di quegli anni, occorre tenere in considerazione le tesi di Moloney e Pandolfi cui si è fatto riferimento nel primo capitolo di questo lavoro. Secondo il critico canadese, infatti, a proposito delle opere di Silone, Jovine e Carlo Levi, studiate nell'ottica di una letteratura della *peasant crisis*, è inesatto parlare di un *new Orientalism*, né è possibile considerare stereotipi orientalizzanti i *patterns* retorico-discorsivi delle opere di quegli scrittori. Facendo invece il punto sull'evoluzione storica di una modalità di rappresentazione dell'Italia considerata da sempre divisa dal dualismo Nord/Sud, Mariella Pandolfi scrive che soltanto durante il Ventennio tale logica oppositiva e binaria sarebbe stata (temporaneamente) sospesa. Appare interessante verificare se la tesi di Moloney regge anche al di fuori del ristretto novero di scrittori antifascisti cui egli attribuisce lo statuto di narratori della *peasant crisis*, una selezione che lascia fuori Corrado Alvaro e tiene dentro Pavese, circoscrivendo una letteratura *del* mondo contadino che travalica le categorie geografiche per tracciare i confini più sfumati di un Meridione determinato socialmente e ancora una volta prossimo a mutarsi in categoria dell'immaginario collettivo. Allo stesso modo, è importante vagliare le sollecitazioni che provengono dalle conclusioni della Pandolfi, ricercando se e quanto al di sotto di una formale prospettiva unitaria e nazionale del dibattito pubblico d'età fascista si celassero in realtà le dialettiche che continuavano a frammentare in profondità il paese: città/campagna, centro/periferia, storia/natura, modernità/tradizione. Troppo spesso infatti, anche nei testi che prenderò in considerazione, una delle due componenti di questi binomi si identifica con l'Italia meridionale *tout court* e quasi sempre si tratta della seconda; basta sfogliare *Il Balilla Vittorio*<sup>2</sup> di Forges Davanzati, libro adottato per anni nelle quinte classi delle scuole elementari fasciste, per rendersi conto di come certi stereotipi e luoghi comuni sul Mezzogiorno continuassero a serpeggiare perfino nei contesti in cui si lavorava alla formazione dei giovani italiani, inevitabilmente fascisti e tassativamente nazionalisti.

Giacché è nei testi che vanno ricercate le risposte ai quesiti fin qui emersi, in avvio di questo capitolo mi pare interessante prendere in considerazione l'idea più propriamente

---

<sup>2</sup> R. Forges Davanzati, *Il Balilla Vittorio. Il libro della V classe elementare*, Libreria dello Stato, Roma 1933.



geografica di Mezzogiorno che sottende le opere di scrittori come Alvaro, Borgese, Silone e Jovine. Più nello specifico, in testi particolari e ibridi come *Calabria*<sup>3</sup>, *L'Abruzzo*<sup>4</sup>, *Il Molise*<sup>5</sup> o *Sicilia*<sup>6</sup>, la ricognizione su più precise caratterizzazioni geografiche della regione di volta in volta descritta ci presenta un panorama assai confuso e oscillante, con gli scrittori costretti a ricercare negli ambiti più disparati il fondamento di un uso tutto personale delle griglie tassonomiche della geografia. Per Silone, all'origine della paradossale meridionalità dell'Abruzzo, velatamente caratterizzata in senso morale, sta infatti un insieme di cause fisiche e storiche:

Le montagne sono dunque i personaggi più prepotenti della vita abruzzese, e la loro particolare conformazione spiega anche il paradosso maggiore della mia regione, che consiste in questo: l'Abruzzo, situato nell'Italia centrale, appartiene in realtà all'Italia meridionale [...]. I tre secoli della corruttrice, avvilita, retrograda dominazione spagnuola [...] furono decisivi per rendere l'Abruzzo, nel civico costume e nell'economia, una regione prettamente meridionale<sup>7</sup>.

Per Alvaro è la dimensione culturale, testimoniata dalla grandezza di uomini come Campanella e Da Fiore, a connettere la Calabria all'Italia centrale, in un'unica, prestigiosa, civiltà:

Fu una delle prime preoccupazioni della mia vita di scrittore ricercare i Calabresi che ebbero diritto di cittadinanza nella civiltà centro italiana che fu in definitiva la civiltà nazionale, e di rendermi conto dell'influenza che detta civiltà ebbe nella nostra regione calabrese<sup>8</sup>.

Per Jovine, la conferma dell'appartenenza del Molise all'Italia centro-meridionale va ricercata nei caratteri più particolari della religiosità molisana, nel pittoresco del suo paganesimo:

Fermissimi vi rimangono i vincoli familiari e le usanze che accompagnano ritualmente gli atti supremi della vita: il nascere, il morire e le nozze. La vita religiosa si manifesta, come in molti luoghi dell'Italia centro-meridionale, con cerimonie pittoresche che conservano le vestigia di antichi riti pagani<sup>9</sup>.

Per Borgese, infine, non è necessario ribadire la meridionalità della Sicilia; ciò che diventa fondamentale è semmai ricercare nella storia culturale dell'isola la conferma di un'italianità

---

<sup>3</sup> A. Alvaro, *Calabria*, ora in Id., *La Calabria. Libro sussidiario di cultura regionale - Calabria*, Iiriti, Reggio Calabria 2003.

<sup>4</sup> I. Silone, *L'Abruzzo*, in *Abruzzo e Molise, Attraverso l'Italia. Illustrazione delle regioni italiane. XIV*, Touring Club Italiano, Milano 1948.

<sup>5</sup> F. Jovine, *Il Molise*, in Ivi.

<sup>6</sup> G. A. Borgese, *Sicilia*, in *Sicilia, Attraverso l'Italia. Illustrazione delle regioni italiane. IV*, Touring Club Italiano, Milano 1933, pp. 7-16, ora in Id., *Una Sicilia senza aranci*, a cura di I. Pupo, prefazione di M. Onofri, Avagliano, Roma 2005, pp. 129-141.

<sup>7</sup> I. Silone, *L'Abruzzo*, cit., p. 8.

<sup>8</sup> C. Alvaro, *Calabria*, cit., p. 6.

<sup>9</sup> F. Jovine, *Il Molise*, cit., p. 204.

che deve necessariamente preludere alla dimensione europea e occidentale della regione:

Quest'onda fu spezzata, quasi per incanto, dall'avventura normanna [...]. Da quel momento la Sicilia fu definitivamente Europa [...]. Inquietata sempre nell'intimo, ma profondamente associata alla compagine della nazione – come se non fosse stata mai altro che Italia – essa ne è uno degli elementi più essenziali<sup>10</sup>.

Ad analisi ancora tutta da compiere, dunque, mi pare si possa già affermare che le questioni poste da Moloney e Pandolfi, meritino forse risposte cautamente più sfumate. Quest'oscillazione da parte di scrittori chiamati a illustrare le proprie regioni presso i più diversi destinatari, sembra infatti anticipare il fatto che per l'Italia meridionale l'unica certezza geografica è stata spesso quella che Alvaro – a proposito della 'sua' Calabria – definiva «geografia romantica»<sup>11</sup>. Aver proposto il contadino come elemento di riferimento del processo di fascistizzazione della società e nello stesso tempo esaltato la modernità industriale dell'Italia, aver declinato come mito ruralista processi di bonifica di fatto incentrati su miglorie di natura tecnologica, sono solo alcuni delle contraddizioni di un regime che rese assai problematico il rapporto che gli scrittori di quegli anni instaurarono con il tema della vita rurale e con il particolare aspetto geografico che la dimensione agraria del Mezzogiorno si portava dietro.

In questo quadro, mutano alcune delle dinamiche che abbiamo visto agire nei primi decenni post-unitari e bisognerà avere accortezza e cautela ogni volta che si dovrà parlare di memoria e denuncia, passato e presente, città e campagna, ma soprattutto di pittoresco e antipittoresco, forse perfino di Nord e Sud. Nel prosieguo di questo capitolo, sarà quindi importante porre in evidenza nei testi di volta in volta analizzati tutte le occorrenze esplicite del termine pittoresco, nonché i riferimenti evidenti all'estetica antipittorresca del pensiero meridionalista. Ugualmente si proverà a riconoscere ogni cenno o rimando impliciti – dunque non dichiarati dagli autori in questione – a queste due polarità del discorso sul Mezzogiorno, tentando così di isolare quelle eredità e sopravvivenze cui rimanda il titolo del capitolo stesso.

---

<sup>10</sup> G. A. Borgese, *Sicilia*, cit., pp. 130-133.

<sup>11</sup> C. Alvaro, *Calabria*, cit., p. 5.

### 3.2 La Calabria di Corrado Alvaro

Quella del calabrese Corrado Alvaro è forse una delle scritture più difficili da categorizzare e definire, al punto che la critica ne ha spesso identificato uno dei caratteri principali nelle contraddizioni culturali, storiche e ideologiche – nonché letterarie – che ne attraverserebbero pressoché tutte le opere. Per i suoi testi si è addirittura parlato di «contemporaneità nell'eterno»<sup>12</sup> e «immobilità [...] attiva»<sup>13</sup>, evidenziando la centralità che la dialettica tra meridionalità italiana d'origine e dimensione europea d'approdo riveste nell'ispirazione della sua scrittura, una tendenza che dalla diretta esperienza biografica finisce per innervare spesso temi e forme della rappresentazione della 'sua' terra. Una Calabria assai spesso vista «come fatto lirico e non geografico»<sup>14</sup> e intrecciata di «memorie reali viste nell'alone del mito arcaico»<sup>15</sup>, insomma un calabrese di cui Vittorini scriveva «ha bisogno di fare i conti col paesaggio. (Gli urge annotare lo spunto mitologico, l'immagine pastorale)»<sup>16</sup>, definendo quel processo di rappresentazione un'elegia che vive di «topografia decorativa»<sup>17</sup>, addirittura «una dolce finzione»<sup>18</sup>.

Bastano questi pochi accenni per delineare il profilo di uno scrittore che calza assai bene con un'analisi che vuole verificare le sopravvivenze di un discorso letterario assai problematico sulle regioni meridionali d'Italia, un raffinato poligrafo che si colloca esattamente a cavallo delle vere e proprie aporie su cui si reggeva il regime fascista. Anche Alvaro, infatti, vive verghianamente lontano da quella Calabria che sta spesso al centro delle sue opere<sup>19</sup>, in una condizione che lo porta verso i temi «dello sradicamento da diaspora,

---

<sup>12</sup> C. Bo, *Alvaro e la «contemporaneità»*, in *Letteratura italiana. Novecento: i contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, ideazione e direzione di G. Grana, vol VIII, Marzorati, Milano 1979, p. 6952.

<sup>13</sup> Ivi, p. 6953.

<sup>14</sup> A. Mele, *Corrado Alvaro*, in *Letteratura italiana. Novecento: i contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, ideazione e direzione di G. Grana, vol VI, Marzorati, Milano 1979, p. 5305.

<sup>15</sup> Ivi, p. 5309.

<sup>16</sup> E. Vittorini, *Scrittori italiani: Alvaro. La sublimazione del "regionalismo" (1930)*, in Id., *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1957, p. 13.

<sup>17</sup> Id., [recensione a] C. Alvaro, *L'amata alla finestra*, Buratti, Torino 1929, e *Gente in Aspromonte*, Edizioni di Pègaso, Firenze 1930, in «Solaria», V, 5-6, maggio-giugno 1930, ora in Id., *Letteratura Arte Società. Articoli e interventi 1926-1937*, Einaudi, Torino 1997, pp. 187.

<sup>18</sup> Ivi, p. 188.

<sup>19</sup> «I ritorni fisici di Alvaro al paese natio, dove aveva vissuto i primi dieci anni di vita [...], si fecero sempre più radi, fino a cessare del tutto dopo la morte del padre, proprio per preservare dal depotenziamento mitico di un reimpatto immiserente la fertilità artistica di quel mondo dell'anima, cui lo scrittore doveva alimentarsi da lontano e che, non a caso, non viene designato mai con il toponimo reale nella sua narrativa (vi si allude, al più, ricorrendo a quello antichissimo di "Potamia"), a indicarne la esemplarità simbolica», (A. M. Morace, *Corrado Alvaro*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, XI, *Le forme del realismo*, Motta, Milano 1999, p. 257).

dell'alienazione e dell'emarginazione della città»<sup>20</sup> e, prevedibilmente, verso il «regno della memoria»<sup>21</sup>. Nello scrittore calabrese, peraltro, ciò avviene avendo ben chiaro il rapporto che deve necessariamente instaurarsi tra il ricordo e il presente storico, una convivenza che segna – come già visto per la seconda metà dell'Ottocento – il «trauma determinato dall'incontro di due civiltà che stentano a fondersi, in continua attesa»<sup>22</sup>.

Fuori da ogni ristretto orizzonte provinciale o regionalistico<sup>23</sup>, Alvaro vive comunque la condizione particolare di scrittore meridionale il cui Sud memoriale, elegiaco e mitico torna costantemente a galla, sovrapponendosi – spesso suo malgrado – alla rappresentazione superficiale e monodimensionale che il regime veicolava della ruralità e del mondo contadino, ruralità pressoché ancora dominante in un Mezzogiorno sempre meno pensabile come qualcosa di esterno alla nazione, eppure avvertito ancora come *otherness*. I contrasti tra città e campagna, nazione e regione, presente e passato, Nord e Sud attraversano così tutta la produzione dello scrittore, fungendo da archetipi di riferimento per le opere più propriamente letterarie – *Gente in Aspromonte*<sup>24</sup> tra tutte – ed emergendo con forza in testi più spuri come la già citata *Calabria*, gli scritti raccolti in *Itinerario italiano*<sup>25</sup> e *Quasi una vita*<sup>26</sup>, o i pamphlet *Terra Nuova*<sup>27</sup> e *L'Italia rinunzia?*<sup>28</sup>. In ciascuno di questi testi emerge la sofferta consapevolezza delle peculiarità del Mezzogiorno, la coscienza di una specificità che taglia in profondità tutte le dinamiche dell'epoca e si concretizza in osservazioni come «l'Italia meridionale [...] è il più grave problema della vita italiana»<sup>29</sup> o «che il nord impedisse ogni assetto industriale del sud, per averne il monopolio dei manufatti come in una misera colonia, fu la sua prima manifestazione»<sup>30</sup>.

<sup>20</sup> Ivi, p. 259.

<sup>21</sup> C. Bo, *Alvaro e la «contemporaneità»*, cit., p. 6957.

<sup>22</sup> L. Reina, *Alvaro tra realtà e utopia*, in *Letteratura italiana. Novecento: i contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol VI, cit., p. 5332.

<sup>23</sup> Per Eugenio Ragni «la conoscenza di altre realtà e di altre culture europee, frequentata direttamente nel corso della feconda attività giornalistica iniziata nel 1919, e che ebbe i momenti più produttivi nei soggiorni in Germania (1927-30), in Turchia (1931) e in Russia (1934), valse a depurare questo suo impegno sostanzialmente istintivo da ogni sorta di risentimento personale o di riduttiva angolazione regionale», (E. Ragni, *La provincia italiana, latitudini espressive e motivazioni sociali: Alvaro, Puccini, Fracchia, Répaci, Cavani, Silone, Jovine, Seminara, Bernari, Dessì, Pratolini*, in *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da G. Mariani e M. Petrucciari, II/2, Lucarini, Roma 1984, p. 586). Michela Sacco Messineo definisce invece l'Alvaro di *Gente in Aspromonte* uno scrittore che «attraverso la letteratura intellettuale prende “possesso concreto del suolo”, in una sorta di “neo regionalismo”», (M. Sacco Messineo, «Sotto il segno della montagna»: *Gente in Aspromonte di Corrado Alvaro*, in *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, atti del convegno (Cosenza-Reggio-San Luca, 27-29 settembre 2001), a cura di A. Giannanti e A. M. Morace, Fondazione Corrado Alvaro, San Luca (RC) 1997, p. 472).

<sup>24</sup> C. Alvaro, *Gente in Aspromonte*, Garzanti, Milano 1962<sup>13</sup>.

<sup>25</sup> Id., *Itinerario italiano*, Bompiani, Milano 1941.

<sup>26</sup> Id., *Quasi una vita*, Il Sole 24 ORE, Milano 2012.

<sup>27</sup> Id., *Terra Nuova. Prima cronaca dell'Agro Pontino*, prefazione di F. Sessi, Otto/Novecento, Milano 2008.

<sup>28</sup> Id., *L'Italia rinunzia? 1944: il Meridione e il Paese di fronte alla grande catastrofe*, Donzelli, Roma 2011.

<sup>29</sup> Ivi, p. 19.

<sup>30</sup> Ivi, p. 6.

Come detto, ciò va a innestarsi nelle più articolate riflessioni dello scrittore in merito alle trasformazioni dell'Italia degli anni Trenta e Quaranta, a partire dalle pagine contraddittorie sulla bonifica dell'Agro Pontino e dai resoconti del suo viaggio attraverso le regioni d'Italia. In *Terra Nuova*, la bonifica pontina porta ai «primitivi abitanti di questa terra conquistata»<sup>31</sup> un progresso forse necessario<sup>32</sup>, ma cui fanno da contraltare foreste bruciate, alberi sradicati e uomini scacciati per sempre da una vita povera («uomini vestiti di pelle»<sup>33</sup> che sembrano riecheggiare Abba) e immaginata come eterno idillio premoderno («una di queste capanne ormai lontana soltanto tre metri dalla bianca strada rotabile che va al Circeo, ma ancora infinitamente lontana nel tempo»<sup>34</sup>). Nell'*Itinerario italiano*, invece, la questione si complica, inseguendo sopravvivenze e trasformazioni delle diverse declinazioni regionali del carattere primitivo d'Italia<sup>35</sup>, e ragionando su ruolo e funzioni dell'arcaicità del Mezzogiorno in un paese ormai unito e che punta a fare della propria storia antica – più o meno immaginata e strumentalizzata – la legittimazione ideologica per le politiche del presente. In questo quadro, si inseriscono le descrizioni dei diversi equilibri tra antico e moderno che di volta in volta lo sguardo di Alvaro incontra («la misura antica contenuta nella popolosità e smisuratezza moderne»<sup>36</sup>), le sopravvivenze di usi e costumi popolari entro dinamiche di modernizzazione ormai inarrestabili («le biciclette e le macchine hanno un colore d'arrivo equivalente a quello dei vecchi alberghi di posta; forse sono gli stessi luoghi d'un tempo trasformati pei cavalli d'acciaio d'oggi»<sup>37</sup>), la capacità di cogliere la sostituzione dell'architettura e dell'urbanistica alla dimensione naturale e paesaggistica («noi oggi molte cose, per esempio gli antichi edifici e rovine, li consideriamo natura»<sup>38</sup>), la riflessione sullo spazio che l'Italia di quegli anni lasciava al pittoresco («questo dramma si svolge silenziosamente; non ha nulla di pittoresco per impressionare gli uomini»<sup>39</sup>; «nelle Marche non c'è nulla di pittoresco che incuriosisce il

---

<sup>31</sup> Id., *Terra Nuova*, cit., p. 12.

<sup>32</sup> La complessità e l'opacità delle posizioni alvariane in merito alla bonifica va verificata ancora una volta al livello della scrittura, cercando di leggere dietro le numerose metafore belliche e militari con cui lo scrittore connota le operazioni dei tecnici o intercettando i non pochi casi di sostituzione di elementi naturali – siano essi appartenenti al mondo vegetale o animale – con concetti o oggetti tratti invece dal mondo tecnologico-meccanico. A complicare ulteriormente la questione, interviene poi il giudizio finale che Alvaro dà rispetto al preteso «destino d'uomini vitali e di colonizzatori» del popolo italiano, (Ivi, p. 66).

<sup>33</sup> Ivi, p. 17.

<sup>34</sup> Ivi, p. 16.

<sup>35</sup> Secondo Angelo Mele «lo scrittore che viaggia è sempre attento più agli uomini che al paesaggio esterno. Gli accade perciò di scavare nell'animo della gente e di cogliere in una parola, anche in un gesto, le caratteristiche peculiari di lavoro, di tenacia, di attaccamento agli usi, ai costumi, alle tradizioni popolari. E ciò in particolare quando il viaggio avviene [...] attraverso regioni e città d'Italia [...]. Alvaro cioè muove alla ricerca di quanto di primitivo e di comune vi è tra la gente di Calabria e quella delle altre regioni d'Italia», (A. Mele, *Corrado Alvaro*, cit., pp. 5315-5316).

<sup>36</sup> C. Alvaro, *Itinerario italiano*, cit., p. 100.

<sup>37</sup> Ivi, p. 142.

<sup>38</sup> Ivi, p. 134.

<sup>39</sup> Ivi, p. 64.

visitatore»<sup>40</sup>).

Per comprendere però a partire da quale universo discorsivo si originino le rappresentazioni alvariane della Calabria, è bene guardare a una pagina viennese del 1935, successivamente raccolta in *Quasi una vita*, in cui lo scrittore così definiva il Mezzogiorno italiano:

Il Mezzogiorno è positivo e naturale, forse brutale. Vive nella natura, e la sua invenzione nasce su quello che si vede. L'ispirazione è in esso pura e verginale, antica. La sua brutalità è egualmente naturale. Il Nord, sofferente e inquieto, si consola con l'immaginazione. Frattura del mondo moderno. Essa consiste nel fatto che il Mezzogiorno non tollera più la sua ispirazione e le sue arti. Perciò si lascia colonizzare intellettualmente dal Nord. La rivoluzione nei paesi poveri è più facile. Non v'è l'umanitarismo del Nord<sup>41</sup>.

Appare del tutto evidente come in questa breve notazione riemergano molte delle opposizioni binarie e delle essenzializzazioni che abbiamo visto agire nel campo letterario italiano dei primi decenni post-unitari, a cominciare dall'identificazione assai poco problematizzata tra Sud e dimensione naturale. È a partire da una dichiarazione di tale portata che vanno scandagliati i testi alvariani, con la consapevolezza che se per lo scrittore il Sud può ancora rappresentare un «altrove» cronotopico e capace di alleviare le sofferenze del presente<sup>42</sup>, per i lettori dell'epoca e per le politiche del regime diventava ben diverso il valore di stereotipi discorsivi di tradizione testuale ormai secolare come quelli – pur sapientemente giocati sul filo di una focalizzazione volutamente ambigua – sul carattere dei meridionali: «“è questione di quel minuto, pochi secondi, in cui uno non sa quello che fa” mi diceva un tale per spiegarmi come accadono l'ottenebramento e le improvvisate reazioni dei meridionali, che pure arrivano al più basso grado di sopportazione»<sup>43</sup>.

Per abbozzare una prima analisi dei caratteri testuali delle rappresentazioni alvariane del Sud d'Italia, prenderò in considerazione proprio il testo della conferenza tenuta a Firenze nel 1931 e, successivamente, proverò a rintracciare comuni elementi discorsivi in *Gente in Aspromonte*. L'obiettivo è quello di far interagire almeno un'opera narrativa, certamente la più famosa dello scrittore, con un testo della tipologia etnogeografica, tentando così di far emergere i tratti specifici delle due rappresentazioni, e avendo sempre presente che, per sua stessa ammissione, Alvaro non aspirava a essere uno scrittore realista («non è possibile

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 233.

<sup>41</sup> Id., *Quasi una vita*, cit., p. 196.

<sup>42</sup> In una pagina del 1939 scriveva: «volere essere altrove, in altro luogo, come se mutasse qualche cosa e vi si trovasse quello che manca. Volere essere altrove, cioè in un altro luogo, altro clima; ma dove? Forse in un altro tempo. È sentimento d'oggi», (Ivi, p. 310).

<sup>43</sup> Ivi, pp. 313-314.

scrivere realisticamente [...]. Scrivere di qualcosa di più che la realtà»<sup>44</sup>) o meridionalista<sup>45</sup>.

Nel 1931 il prestigioso Lyceum di Firenze propone ad Alvaro di partecipare al ciclo di conferenze *Visioni spirituali d'Italia*, presentando un intervento che illustrasse all'uditorio fiorentino la propria regione d'origine, ovvero la Calabria; e per Alvaro l'episodio può non essere considerato un debutto in questo campo, avendo pubblicato soltanto cinque anni prima il volume *La Calabria. Libro sussidiario di cultura regionale*<sup>46</sup>. Egli terrà regolarmente la conferenza *Calabria*<sup>47</sup> a Firenze il 4 febbraio del 1931 e, nonostante la distanza che lo separava ormai da molti anni dalla regione che si apprestava a descrivere poteva in qualche modo minare la credibilità dell'oratore, il successo fu assai grande, come ci testimonia Pietro Pancrazi:

Qualche settimana fa ho inteso Corrado Alvaro parlare in pubblico in una illustre sala fiorentina, che è sempre per uno scrittore non toscano una bella prova... Parlava della sua Calabria, e calabrese restò. Con quella sua faccia che sembra un pugno chiuso visto di profilo, si pose di fronte alla sala e per un'ora disse il fatto suo... cosa su cosa e quasi con un senso di necessità. Ci aveva messo le mani dentro e sembrava intridere una farina, impastare un pane. Sparpagliava lontane le sue impressioni, i ricordi, i proverbi, le figure della sua terra, li lasciava andare; e poi a un tratto, con un accenno... della mano tozza, li raccoglieva, li ribadiva a sé. Riapriva, poi, la mano di taglio, a mezz'aria, e gli ridava la via. Diceva e tornava a dire... Il pubblico intese. Nell'oratore che voleva ma non riusciva a staccarsi dal tema, avverti qualcosa di insolito, una verità, una poesia... Scoppiarono, alla fine, a due tre riprese, quegli applausi fitti, secchi, che si fanno a gola stretta. L'oratore in piedi si illuminò un momento appena, e quasi di stupore; poi si richiuse, e venne via con le braccia lente e il passo lungo del calabrese che ha ancora molto da camminare<sup>48</sup>.

Sentendosi forse tutelato dalla distanza geografica e culturale che lo separava dal pubblico fiorentino, lo scrittore decide di sorvolare su un aspetto così delicato, ma ne paga le conseguenze già a metà del testo, quando le certezze della voce narrante vacillano e il passato irrompe tra le righe, offuscando il presente e creando un vero e proprio cortocircuito. Mentre è impegnato a descrivere i riti della «vita comune» calabrese, facendo precedere ogni tessera del mosaico da rassicuranti e precisi *incipit* («da noi», «e poi», «ed ecco»), improvvisamente il dubbio comincia a insinuarsi e il tempo verbale si volge al passato: «forse sono finiti anche i riti dei fidanzamenti, quando i pastori la prima notte di maggio piantavano [...] un fiore»<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> Ivi, p. 354.

<sup>45</sup> «Alvaro rifiutò di essere definito scrittore meridionalista, non certo per rifiuto delle proprie origini, ma perché era consapevole di essere andato oltre, in un universo più ampio ed incognito, nel quale le determinazioni storiche e sociali sono soprattutto materiali per la poesia», (G. Pampaloni, introduzione a C. Alvaro, *Opere. Romanzi e racconti*, Bompiani, Milano 1990, p. VII).

<sup>46</sup> C. Alvaro, *La Calabria. Libro sussidiario di cultura regionale*, ora in Id., *La Calabria. Libro sussidiario di cultura regionale - Calabria*, cit.

<sup>47</sup> La conferenza di Alvaro avrà infatti immediata pubblicazione presso l'editore fiorentino Nemi.

<sup>48</sup> La testimonianza di Pancrazi è riportata in G. Pampaloni, introduzione a C. Alvaro, *Opere. Romanzi e racconti*, cit., p. XXXIV.

<sup>49</sup> C. Alvaro, *Calabria*, cit., p. 69.

Già in precedenza il ricordo aveva fatto breccia tra le maglie della narrazione, dimostrandosi spia testuale di una distanza tra scrittore e materia narrata:

Sembrano, questi, sogni di tempi molto più lontani. Io stesso, quando torno per qualche giorno a vivere fra queste cose, mi sento riassalire da tante suggestioni, mi ridivengono parenti e familiari le cose occulte, mi si aprono le porte dei misteri [...]. Esisteva un tempo anche un rituale, e credo che in qualche luogo esista ancora (il popolo è assai tardo a rinunciare a certi temi di vita) un rituale per invocare la vendetta<sup>50</sup>.

Alcune pagine dopo, descrivendo gli usi del giorno delle nozze, il cortocircuito si approfondisce, rivelando la sostanza in buona parte memoriale delle informazioni fino a quel punto presentate con grande autorevolezza:

Le sere erano piene di queste ombre scalze che portavano e ricambiavano doni. Mi ricordo che a natale, nella mia infanzia, arrivavano più che venti agnelli in dono. Ho veduto ingrandire la luce della civiltà anche su questi paesi, l'uomo diventare meno pittoresco ma più forte e agguerrito; come un bambino che cresce, ci lascia i rimpianti della sua infanzia, e ci dà le trepidazioni della sua adolescenza<sup>51</sup>.

Nell'Italia dei primi anni Trenta, non appare fuori luogo che a presentare i tratti più intimi di una regione, nello specifico una regione del Sud d'Italia, sia uno scrittore di grande successo ma poco avvezzo a padroneggiare dati geografici e caratteri climatici, orografici o addirittura statistici e per di più da anni lontano dalla propria terra d'origine. Se poi si decide di caratterizzare in senso *spirituale* un ciclo di conferenze sulle regioni italiane, nulla può mettere in discussione agli occhi degli organizzatori, ed evidentemente dell'uditorio, l'identificazione scrittore-regione, un nesso assai forte nell'inconscio collettivo italiano

Esiste, del resto, un fortissimo rapporto tra il carattere arcaico della Calabria – ancora vissuto come alterità quasi irriducibile – e la modernità cui l'Italia fascista, pur contraddittoriamente, aspira; un legame che diventa in qualche modo il filo conduttore della conferenza di Alvaro, costretto a districarsi tra la dolcezza della nostalgia e la logica necessaria di quella storia nazionale che il pubblico fiorentino rappresentava. Se, infatti, lo scrittore calabrese può con facilità marcare nel testo l'appartenenza al mondo regionale descritto, ricorrendo a una lunghissima serie di «noi», «mia», «nostra», «da noi», la questione si fa più complessa quando le peculiarità di quella stessa Calabria rischiano di generare un senso di estraneità rispetto alle moderne società europee e borghesi:

Questo il Calabrese vuol vedere, col suo gusto pel Presepe. C'è quello che spiega, su un cartello dipinto a quadri successivi, le gesta dei Paladini; c'è la frotta degli zingari, la sonnambula, i

<sup>50</sup> Ivi, pp. 52-53.

<sup>51</sup> Ivi, p. 71.



carabinieri che fanno paura ai vendicatori e agli innamorati respinti [...]. Arrivano gli animali infiocchettati, che si donano per voto, e cadono sulle ginocchia<sup>52</sup>.

Il brano appena citato può essere annoverato tra i quadretti più pittoreschi dell'intera conferenza, rappresentando di fatto uno dei più riusciti tentativi di normalizzazione e di addomesticamento dell'alterità calabrese; ma nel momento in cui il carattere “primitivo” e “rozzo” di certi modi di vivere si presenta in tutta la sua evidenza («quell'accento e disposizione d'animo primitiva in cui tutti i popoli somigliano come somigliano gli infanti [...], doveva essere così presso i popoli primitivi, prima dell'apparizione della letteratura scritta»<sup>53</sup>) l'asse temporale (passato/presente) incrocia in maniera assai curiosa quello dell'immaginario geografico (occidente/oriente). Si profila così uno strano senso della storia, in cui il poter contare su un passato attuale e presente, vivo nell'oggi delle regioni meridionali, garantirebbe alla nazione un domani ridente almeno quanto il presente:

Gente semplice, si sa, dove c'è sapore di civiltà alle sue origini, pregna di avvenire; vi dico cose di ieri, e tuttavia si potrà riconoscere l'accento di secoli ben italiani e ben vivi; anche questo è Italia, proprio per queste cose l'Italia sarà sempre giovane e nuova. Che cos'erano le regioni italiane quando nei secoli XIII e XIV risuonavano gli accenti della nuova vita? Da quale diversa disposizione d'animo vennero fuori i primi Maestri?<sup>54</sup>

Ciò che Alvaro dirà a conclusione del proprio intervento può essere considerato un manifesto programmatico di come alcuni scrittori meridionali concettualizzassero in quegli anni il Mezzogiorno italiano:

Ho tracciato qui alcuni caratteri della Calabria, i caratteri del suo popolo più semplice e oscuro che sono il mondo di pensieri e di sentimenti che si affacciano a noi ormai lontani, quando ripensiamo la nostra terra, e sono i colori non tanto d'una regione, quanto di tutta la mitologica infanzia regionale<sup>55</sup>.

Dunque, rappresentare il microcosmo regionale di un luogo geograficamente e storicamente ben definito vuol dire, almeno per Alvaro, slittare senza soluzione di continuità nell'universale mitologico, rappresentare un'alterità così radicale da dubitare talvolta che si stia parlando di un luogo realmente esistente, di uno spazio collocato in Europa e nell'oggi. Ciò avviene nonostante lo scrittore vivesse con grandissima sensibilità il confronto tra le culture europee e la modernità, e non condividesse i termini del dibattito sullo strapaesismo o sulla necessità di ruralizzare l'Italia, rifiutando ogni esaltazione strumentale delle radici

---

<sup>52</sup> Ivi, cit., pp. 95-96.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 10-16.

<sup>54</sup> Ivi, p. 27.

<sup>55</sup> Ivi, p. 99.

contadine dell'Italia.

Appena un anno prima, nel 1930, era stato pubblicato dall'editore fiorentino Le Monnier il volume *Gente in Aspromonte*, una raccolta di 13 testi di differente lunghezza che prende il nome dall'omonimo racconto lungo (o romanzo breve) posto in apertura d'opera; ed è a tale racconto – cui si farà riferimento da adesso in poi con la dicitura *Gente in Aspromonte* – che bisognerà guardare per definire il tipo di rappresentazione della Calabria cui contribuisce in quegli anni anche la scrittura di Alvaro. Ambientato sui monti del massiccio calabrese dell'Aspromonte, il testo descrive le condizioni di vita di una famiglia di pastori – gli Argirò – e, attraverso i tentativi fallimentari di emanciparsi dalle condizioni di miseria e fatica che quella vita impone loro, mette al centro della narrazione la realtà comunitaria di un paesino meridionale degli anni Trenta, in una condizione in cui ogni aspetto delle esistenze si connota come «vecchio e nuovo nello stesso tempo»<sup>56</sup>.

Giacché il pastore – come abbiamo visto nei capitoli precedenti – è figura pittoresca per eccellenza, Alvaro prova in apertura d'opera a introdurre il negativo della dura vita tra i pascoli, ma la sensazione è che ancora una volta la forza del discorso pittoresco riporti la rappresentazione a più canonici e stereotipati schemi metastorici:

Non è bella la vita dei pastori in Aspromonte, d'inverno, quando i torbidi torrenti corrono al mare, e la terra sembra navigare sulle acque. I pastori stanno nelle case costruite di frasche e di fango, e dormono con gli animali. Vanno in giro con lunghi cappucci attaccati ad una mantellina triangolare che protegge le spalle, come si vede talvolta raffigurato qualche dio greco pellegrino e invernale [...]. Tutti intorno coi neri cappucci, coi vestiti di lana nera, animano i monti cupi e gli alberi stecchiti [...]. Intorno alla caldaia, ficcano i lunghi cucchiaini di legno inciso, e buttano dentro grandi fette di pane. Le tirano su dal siero, fumanti, screziate di bianco purissimo come è il latte sul pane. I pastori cavano fuori coltelluzzi e lavorano il legno [...], e con lo spiedo arroventato fanno buchi al piffero di canna [...]. Il paese è caldo e denso più di una mandra. Nelle giornate chiare i buoi salgono pel sentiero scosceso come un presepe, e, ben modellati e bianchi come sono, sembrano più grandi degli alberi, animali preistorici<sup>57</sup>.

Le espressioni «qualche dio greco», «come un presepe» e «animali preistorici», unite all'effetto etnografico delle descrizioni degli usi pastorali e al pittoresco cui allude il «piffero di canna», introducono il lettore in un orizzonte di profonda arcaicità, un'arretratezza che tende alla rarefazione e all'ipostatizzazione lirica<sup>58</sup> di ciò che voleva essere forse anche

<sup>56</sup> Id., *Gente in Aspromonte*, cit., p. 57. Sullo stesso tema, così si esprime Giuseppe Rando: «si direbbe che in Alvaro, passato e presente [...] coesistono simultaneamente e, a tratti, osmoticamente, conservando ciascuno un proprio ambito autonomo e privilegiato», (G. Rando, *L'illusione della realtà*, cit., p. 81).

<sup>57</sup> C. Alvaro, *Gente in Aspromonte*, cit., pp. 7-8.

<sup>58</sup> «E in questo senso *Gente in Aspromonte*, che dà il titolo all'opera più conosciuta di Alvaro, può considerarsi esemplare di un modulo letterario che, sommando realismo descrittivo e lirismo – ferma restando comunque una sincera partecipazione ai drammi di una comunità sofferente e oppressa dal bisogno –, ipostatizzerà spesso in generico umanitarismo e in raffinata visione elegiaco-populistica la crudezza di una situazione sociale degradata

decostruzione dell'oleografia<sup>59</sup>. Quella di cui narra Alvaro è del resto «una civiltà che scompare»<sup>60</sup> e, per sua stessa ammissione, «su di essa non c'è da piangere, ma bisogna trarre, chi ci è nato, il maggior numero di memorie»<sup>61</sup>, la 'sua' Calabria è un «mondo incantato»<sup>62</sup>, «favoloso e immobile come in un'infanzia»<sup>63</sup>, in cui la «gente oziava nelle piazze e sulle soglie delle porte»<sup>64</sup> e le donne «andavano e tornavano con gli orci e i barili sulla testa ad attingere acqua a tre chilometri dal paese»<sup>65</sup>.

Nel corso della narrazione lo scrittore approfondisce, poi, la riflessione sul rapporto tra sguardo, realtà e memoria, inserendo addirittura l'inquietante e simbolica figura dei due figli muti di Argirò, due ragazzi incapaci di articolare parole comprensibili ma che «giravano in cerca di fatti osservando con occhi fissi e attenti in cui, insieme con quello che vedevano, pareva di leggere i ricordi con cui lo raffrontavano per farsene un giudizio»<sup>66</sup>. Quando poi il figlio Benedetto va a studiare in seminario per diventare prete, proprio lo sguardo e i pensieri di Argirò daranno alla scrittura la possibilità di entrare nelle pieghe più contraddittorie dei rapporti che in quegli anni intercorrevano tra città e campagna, con la prima a rappresentare il sogno di emancipazione dalla fatica di una vita vissuta sui monti, ma nello stesso tempo emblema delle storture della modernità:

Dov'era la città sull'altura con gli olivi pallidi e con le rocce ferrigne? Tutto gli parve più ricco e più nuovo del suo paese. Ecco un bel fiume, ecco l'acqua [...]. Qui c'è le fontane, qui ci sono i boschi, qui c'è tutto. Beati quelli che stanno nelle città dove invecchiano tardi, perchè hanno tanti piaceri. Hanno le case grandi e comperano quello che vogliono perchè guadagnano. Ma non hanno le pere da inverno e i pollastri che abbiamo noi [...]. Si sentiva ricco, così [...]. Alla porta del seminario non ci fu verso di entrare [...]. Cenò in un'osteria, zitto zitto e solo solo [...]. C'era una luna di gelo, le finestre del seminario erano tutte chiuse, e gli pareva che una parete, dietro a cui immaginava che dormisse Benedetto, si levasse e si abbassasse come un petto gonfio, alla luce incerta di un lampione. Si mise in viaggio. Il cielo era alto alto, che se il Signore era lassù non lo vedeva neppure, sperso sulla via gialla, piccolo nella notte e nero come pezzo di legno<sup>67</sup>.

E proprio gli slittamenti metaforici che la parete «come petto gonfio» evoca, ovvero quelle metamorfosi che coinvolgono i rapporti tra elementi del mondo naturale-biologico e oggetti del mondo tecnologico-antropizzato, sono al centro di una fitta rete di rimandi tra

---

e triste quel era e sarà quella del Mezzogiorno italiano», (E. Ragni, *Cultura e letteratura dal primo dopoguerra alla seconda guerra mondiale*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. IX, *Il Novecento*, Roma, Salerno, 2000, p. 368).

<sup>59</sup> A proposito di *Gente in Aspromonte*, Rando parla di «opera post-veristica [...], emblematica [...] della condizione ancipite dello scrittore sanluchese», (G. Rando, *L'illusione della realtà*, cit., p. 71).

<sup>60</sup> C. Alvaro, *Gente in Aspromonte*, cit., p. 15.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>67</sup> *Ivi*, pp. 67-70.

passato e presente, una costruzione ideologica cui si è già fatto parziale riferimento per quanto riguarda *Terra Nuova*<sup>68</sup>, e in cui ogni cosa sembra muoversi e nello stesso tempo non avere vita. Dalla «grande scalinata di pietra grigia, larga come un fiume»<sup>69</sup> al «forno [...] caldo e dolce, grigio d'un grigio lontano, simile a un cielo nuvoloso»<sup>70</sup>, dai gioielli come «fiori d'un giardino artificiale»<sup>71</sup> agli occhi «tristi come certe acque dense nei fossatelli dei campi»<sup>72</sup>, è un costante rimando tra l'attività umana e gli elementi naturali, a voler ribadire che i primi stanno lentamente mutandosi in nuova natura, nuovo paesaggio, nuovi animali.

In *Gente in Aspromonte* il tentativo dei personaggi di confrontarsi attivamente con l'assenza di storia è puntualmente frustrato: prima la mula degli Argirò viene bruciata dai figli del possidente Mezzatesta, poi fame e stenti costringono il figlio Benedetto a tornare senza essersi ancora fatto prete, infine il primogenito Antonello si farà a suo modo brigante, bruciando i boschi dei Mezzatesta e redistribuendo ai poveri il bestiame rimasto ucciso nell'azione. Ma siamo ancora lontani da *Le terre del Sacramento* di Jovine, e quella di Antonello non è – né forse può essere – presa di coscienza dei conflitti in atto in quel momento storico, bensì una sorta di brigantaggio metafisico, ribellione utopistica nel senso etimologico e che per tale ragione non esiste in alcun luogo (finendo così per esistere in tutti i tempi). Dopo l'idillio amoroso con la Schiavina, cui partecipa una natura fattasi per l'occasione complice, Antonello opterà per l'opzione vendicativa quasi per istinto, con il sacrificio generico e sofferto di chi – in qualche modo come Berardo in *Fontamara* – percepisce solo l'esistenza fatale di uno scontro tra giustizia e ingiustizia, ed è perciò capace di rispondere con un altrettanto astorica ribellione votata alla sconfitta: «aspettava la sua sorte. Quando vide i berretti dei carabinieri, e i moschetti puntati su di lui di dietro agli alberi, buttò il fucile e andò loro incontro. “Finalmente”, disse, “potrò parlare con la Giustizia. Chè ci è voluto per poterla incontrare e dirle il fatto mio!”»<sup>73</sup>.

Sembra, dunque, che la decisione di Moloney di escludere le opere di Alvaro dalla propria analisi si configuri più come l'esito della preferenza accordata a una griglia concettuale forse troppo rigida – la letteratura della *peasant crisis* – piuttosto che il naturale riconoscimento dell'estraneità dello scrittore calabrese rispetto ai processi letterari di orientalizzazione del

---

<sup>68</sup> In *Terra Nuova* Alvaro scriveva di «macchine agricole [...] come armenti di nuovo genere», (Id., *Terra Nuova*, cit., p. 21); di «piramidi di carbone [...] ossari» della terra, (*Ibidem*).

<sup>69</sup> Id., *Gente in Aspromonte*, cit., pp. 19-20.

<sup>70</sup> Ivi, p. 21.

<sup>71</sup> Ivi, p. 32.

<sup>72</sup> Ivi, p. 44.

<sup>73</sup> Ivi, p. 87.

Mezzogiorno. Corrado Alvaro vive certo tempi diversi rispetto a Verga, Capuana e Serao, il suo ricorso alle categorie estetiche di pittoresco e antipittoresco è assai meno evidente e più ibrido nei risultati, eppure per gli scrittori degli anni Trenta Verga rimaneva ancora un punto di riferimento imprescindibile, e come Verga l'intero dibattito letterario post-unitario sul Mezzogiorno. Ciò spiega, forse in parte, perché anche Alvaro sia parte di un processo di rappresentazione delle regioni del Sud d'Italia che assume, opera dopo opera, decennio dopo decennio, una valenza sempre più performativa per chiunque voglia confrontarsi – da lettore, editore o scrittore – con quell'oggetto geografico e insieme culturale che è l'Italia meridionale, e nello specifico la 'sua' Calabria. Il dato è che gli anni giovanili trascorsi tra paesini rurali e pastori pittoreschi hanno rappresentato un nucleo d'ispirazione avvertito come veritiero e indiscutibile tanto dallo scrittore, quanto dal pubblico e dagli editori che di volta in volta si sono confrontati con i suoi testi, le monografie, le conferenze. Non sarà allora casuale che per la Calabria mitica e memoriale, lirica ed eterna di *Gente in Aspromonte* Eugenio Montale abbia parlato di alvariana *Cavalleria rusticana*<sup>74</sup>, comprendendo come i lettori avessero saputo cogliere al fondo delle due opere ciò che di comune emergeva dall'immagine del Mezzogiorno, forse al di là di poetiche, stili e ideologemi.

---

<sup>74</sup> Il giudizio di Montale, tratto dall'articolo *Si è spento Corrado Alvaro*, pubblicato sul «Corriere della Sera» del 12 giugno 1956, è riportato in A. Palermo, *Alvaro dentro e fuori le mura*, in *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, cit., p. 352.

### 3.3 L'Abruzzo di Ignazio Silone

Anche l'opera di Ignazio Silone non può non trovare spazio in uno studio che vuole verificare le eredità di un discorso essenzialista sul Mezzogiorno, così come si presentano nella narrativa italiana degli anni Trenta e Quaranta del Novecento. Seppur molto diverso dal profilo intellettuale, politico e letterario di Alvaro, anche lo scrittore di Pescina si confronta infatti quasi ossessivamente con la propria regione meridionale d'origine e – almeno fino al ritorno in Italia, nel 1944 – guarda al 'suo' Abruzzo dalla distanza obbligata dell'esilio svizzero, dove nascono e prendono forma i suoi primi romanzi. Come egli stesso dirà in *Ripensare il progresso*, nel 1965, *Fontamara* nasce in un momento di forte sensibilità al contrasto geografico e sociale tra la realtà svizzera e la comunità d'origine:

Benché nato e cresciuto in una regione relativamente povera, anche se non arretrata, anzi sovraccarica, e perfino stanca, di storia medievale, la mia esperienza e le mie prime riflessioni sulla situazione dell'uomo in un paese ricco e tecnicamente progredito, risalgono all'inizio della mia vita di scrittore [...]. Mi riferisco al tempo in cui cominciai a scrivere *Fontamara* verso gli anni Trenta, all'inizio del mio lungo esilio in Svizzera [...]. Sarebbe difficile immaginare un contrasto più scoperto tra l'oggetto di quel mio racconto [...] e le condizioni sociali della contrada nella quale mi ero rifugiato [...]. Il senso di quel contrasto era in me acuito dalla frequentazione di alcuni amici svizzeri con i quali amavo discutere sui casi opposti dei nostri paesi<sup>75</sup>.

E che quella concettualizzazione dell'Abruzzo sia tutta di marca memoriale e nostalgica, lo conferma lo stesso Silone appena poche righe dopo, attraverso una comparazione più o meno meditata tra società percepite in blocco come diverse (e forse opposte) fasi dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo:

Mentre dunque, assillato dalla nostalgia e dalla passione politica, che non potevo esprimere in altri modi, io mi trovavo alle prese con quella storia di poveri contadini meridionali e cercavo di raccontare le vicende dell'urto spesso tragico, e talvolta anche grottesco, tra la loro mentalità ancora arcaica e le forme nuove dello sfruttamento e della tirannia, dai miei amici svizzeri ascoltavo critiche non meno spietate della decadenza morale del loro paese<sup>76</sup>.

In Svizzera dunque, come è noto, nasce una narrativa capace di fondere «l'invenzione oggettiva con la memoria autobiografica»<sup>77</sup>, proprio a partire dalla rappresentazione di un Abruzzo distante e altro da sé, in un dispositivo culturale messo in moto per l'evidente «bisogno di ridefinire la propria identità espropriata dall'esilio, [e] ritrovare le proprie

---

<sup>75</sup> I. Silone, *Ripensare il progresso*, in Id., *Uscita di sicurezza*, Longanesi & C., Milano 1971, pp. 187-188.

<sup>76</sup> Ivi, pp. 188-189.

<sup>77</sup> O. Lombardi, *Ignazio Silone*, in *Letteratura italiana. Novecento: i contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol VIII, cit., p. 6959.

radici»<sup>78</sup>. Nonostante ciò, Silone non intende concedere quasi nulla al pittoresco e agli stereotipi che abbiamo visto fin qui caratterizzare l'esito (quasi) naturale di ogni rappresentazione elegiaca della propria geografia memoriale del Sud; al contrario egli rifiuta tanto l'idealizzazione dei contadini meridionali<sup>79</sup>, quanto l'oleografia folkloristica del ruralismo fascista<sup>80</sup>.

Nell'introduzione del 1930 all'edizione svizzera di *Fontamara*, Silone prende apertamente posizione contro l'orizzonte di attesa di lettori interessati a un'immagine edenica e pittoresca del mondo contadino abruzzese, chiamando esplicitamente in causa la «letteratura per turisti» e lo sguardo del «lettore straniero»:

Questo racconto apparirà al lettore straniero, che lo leggerà per primo, in stridente contrasto con la immagine pittoresca che dell'Italia meridionale egli trova frequentemente nella letteratura per turisti. In certi libri, com'è noto, l'Italia meridionale è una terra bellissima, in cui i contadini vanno al lavoro cantando cori di gioia, cui rispondono cori di villanelle abbigliate nei tradizionali costumi, mentre nel bosco vicino gorgheggiano gli usignoli. Purtroppo, a Fontamara, queste meraviglie non sono mai successe. I Fontamaresi vestono come i poveracci di tutte le contrade del mondo. E a Fontamara non c'è bosco: la montagna è arida, brulla, come la maggior parte dell'Appennino. Gli uccelli sono pochi e paurosi, per la caccia spietata che a essi si fa. Non c'è usignolo; nel dialetto non c'è neppure la parola per designarlo. I contadini non cantano, né in coro, né a solo; neppure quando sono ubriachi, tanto meno (e si capisce) andando al lavoro. Invece di cantare, volentieri bestemmano<sup>81</sup>.

Prima di entrare nel merito del romanzo che inaugura il cosiddetto ciclo dell'esilio – composto oltre che da *Fontamara*, dai successivi *Vino e pane* e *Il seme sotto la neve* – può però risultare di grande utilità per il ragionamento che si sta conducendo guardare a un testo che lo scrittore abruzzese scrisse nell'immediato secondo dopoguerra, a diciotto anni dalla prefazione appena presa in esame. Designato per illustrare agli italiani i caratteri peculiari del 'suo' Abruzzo, nel 1948 Silone apre infatti con un'illustre prefazione d'autore il quattordicesimo volume della serie *Attraverso l'Italia. Illustrazione delle regioni italiane* del

---

<sup>78</sup> G. De Donato, *Il romanzo di Fontamara tra storia e realtà*, in *Verso i sud del mondo. Carlo Levi a cento anni dalla nascita*, convegno nazionale di studi (Palermo, 6-8 dicembre 2002), a cura di G. De Donato, Donzelli, Roma 2003, p. 119.

<sup>79</sup> «Il mondo contadino in *Fontamara* è ritratto [...] con un affetto che fa corpo unico con la severità. La raffigurazione dei cafoni qui, come in *Vino e pane*, è prevalentemente improntata a una durezza antipopolistica, il narratore tratta i personaggi con una combinazione di comprensione e distacco. Silone [...] non idealizza i contadini abruzzesi [...]. Lo scrittore sembra piuttosto animato nei loro confronti da una sorta di cattiveria rappresentativa nata dalla convinzione che il bello va spesso sotto braccio col falso», (B. Falcetto, introduzione a I. Silone, *Romanzi e saggi. 1927-1944*, Mondadori, Milano 1998, pp. L-LI).

<sup>80</sup> «*Fontamara* è un libro che prende di petto la realtà, un romanzo *anche* politico in cui lo scrittore pone al centro della rappresentazione, trasfigurandoli fantasticamente, i due problemi chiave degli ultimi anni del suo lavoro politico: la questione contadina e il fascismo [...]. *Fontamara* è un romanzo provocatorio, senza nessuna concessione al galateo letterario. Il libro intende svolgere [...] una doppia polemica: contro la retorica del bello scrivere [...], contro il folklore meridionale di maniera e contro gli oleografici ritratti della felicità rurale tratteggiati dalla propaganda fascista», (Ivi, pp. XLVII-XLVIII).

<sup>81</sup> I. Silone, *Fontamara*, Mondadori, Milano 1988, pp. 10-11.

Touring Club; egli era da poco tornato in Italia dopo un lungo esilio, e i romanzi scritti in Svizzera erano stati pubblicati clandestinamente e inizialmente neppure in lingua italiana, tanto che solo a partire da quel secondo dopoguerra, dalla comparsa anche in Italia di un'edizione di *Fontamara*, si sarebbe avviato il confronto con il pubblico e con la critica del nostro paese, fino a creare un vero e proprio 'caso'. Nonostante una tale controversa vicenda biografica, politica e perfino editoriale, per il prestigioso Touring Club spettava proprio a Silone il ruolo di *aedo* e narratore ufficiale dell'Abruzzo. Occorrerà pertanto verificare come lo scrittore abbia costruito la narrazione della regione abruzzese a diciotto anni da quella prefazione antipittoresca, se e come il rientro in Italia, il mutato clima politico e la diversa collocazione editoriale abbiano influito sulla scelta delle modalità di rappresentazione da adottare. Non bisogna trascurare che, proprio a partire dal volume del Touring Club del 1948, Silone diventerà l'uomo simbolo della cultura abruzzese nell'Italia repubblicana, pubblicando su riviste o volumi monografici numerose riflessioni e diversi interventi sul tema abruzzese<sup>82</sup>.

La prefazione del 1948 presenta da subito la tendenza ad avviare la narrazione con un breve quadro sintetico delle caratteristiche fisiche e geografiche della regione, una scelta che di fatto conduce il discorso verso una dimensione tendenzialmente metastorica e che addita al lettore una condizione di staticità derivante proprio dalle specifiche territoriali. Inoltre, guardando con attenzione all'*incipit* del testo siloniano, si ha l'impressione che i toni siano assai cupi e che la scrittura voglia farsi latrice di un senso di claustrofobia immanente:

Il destino degli uomini nella regione che da circa otto secoli viene chiamata Abruzzo è stato deciso principalmente dalle montagne [...]. Le stesse cause fisiche contribuirono più tardi a sottrarre la vita abruzzese, almeno in notevole misura e con grave ritardo, al moto umanistico del Rinascimento, all'influenza giacobina delle armate napoleoniche, e alle stesse cospirazioni per l'unità nazionale. Così, al riparo dall'urto immediato dei maggiori avvenimenti storici [...] si è formato e consolidato l'Abruzzo. E gli Abruzzesi sono rimasti stretti in una comunità di destino assai singolare [...], il fattore costante della loro esistenza è appunto il più primitivo e stabile degli elementi, la natura<sup>83</sup>.

Isolamento ed estraneità alla storia sarebbero dunque i caratteri peculiari degli abruzzesi, un vero e proprio «destino» secondo Silone; la natura è invece «il fattore costante» della vita di questo popolo, gente dalla quale la voce narrante tende a prendere le distanze, ribadendo l'opzione in favore di un tono scientifico («loro», «essi», «l'Abruzzo», «gli Abruzzesi»), ben

---

<sup>82</sup> Cfr. Id. *L'Abruzzo*, in *Cara Italia*, volume omaggio della società Montecatini nel 75° anniversario della fondazione, Officine Grafiche Mondadori, Verona 1963; Id., *La terra e la gente*, in *Abruzzo*, a cura di U. Chierici, Electa, Milano 1963; Id., *Alla ricerca del petrolio in Abruzzo con Antonio Stoppani nel 1864*, in «Clas», numero unico, giugno 1968 e Id., *Nella valle del Pescara (Abruzzo antico e nuovo)*, in «Corriere della Sera», 26 gennaio 1971.

<sup>83</sup> Id., *L'Abruzzo*, cit., p. 7.



diverso da quello utilizzato da Alvaro.

Andando avanti nella narrazione, lo scrittore propone l'identificazione del carattere regionale con la dimensione ascetica della religione abruzzese, una spiritualità che si connota in senso popolare («per scoprire l'interna struttura morale dell'Abruzzo bisogna dunque conoscerne i santi e la povera gente»<sup>84</sup>), pagano («miti e usanze pagane, raffigurazioni simboliche degli istinti e delle forze naturali»<sup>85</sup>), pauperistico («non erano pertanto nelle dimore dei vassalli, ma nei conventi, i centri effettivi della storia abruzzese»<sup>86</sup>) e che guarda con diffidenza alle gerarchie ecclesiastiche («Celestino V è certamente da ammirare come il più abruzzese dei Santi: non si può capire un certo aspetto dell'Abruzzo senza capire lui»<sup>87</sup>).

Se l'ascetismo definisce l'immagine di un Abruzzo inesorabilmente ancorato alla propria condizione di arcaica sofferenza, cui porta sollievo il solo anelito alla metafisica del divino, la narrazione dei rapporti che intercorrono tra gli abruzzesi, la modernità e il progresso tecnologico rimuove ogni dubbio sulla dimensione di potenziale estraneità alla storia con cui si sta connotando la regione:

Il relativo successo di quella conservatrice resistenza e la nota riottosità degli Abruzzesi, anche in epoca recente, ad accettare le novità della civiltà meccanica e le idee e i costumi a essa adeguati, sono da spiegare con altre cause fondamentali, e in primo luogo con le stesse che hanno determinato una persistente prevalenza nella vita abruzzese dell'elemento rurale sull'urbano<sup>88</sup>.

Una ruralità che non consente scampo, condannando un intero popolo alla persistente «resistenza [...] dell'Abruzzo cristiano e medioevale alla modernità in tutte le sue forme»<sup>89</sup>. E perfino quando lo scrittore è costretto a riconoscere che il cambiamento sta lentamente raggiungendo gli abruzzesi, tutto viene smussato e relativizzato, sapientemente ridotto a mutamento marginale, incapace di arrivare in ogni caso alle più impervie località montane:

I più recenti avvenimenti hanno modificato i dati essenziali di questo profilo spirituale meno di quel che può sembrare a prima vista [...]. Nell'Abruzzo di oggi si può riscontrare una stratificazione dei tipi produttivi più remoti, per cui, chiunque dai centri urbani risalga le valli, passa rapidamente dalla civiltà moderna a quella antica, fin dove la scarsità d'acqua e dei prati da foraggio favorisce il perpetuarsi di abitudini pastorali primitive [...]. Ma con ciò non si vuole affermare che il carattere abruzzese sia immutabile: essendo stato prodotto dalla storia, esso può essere sciolto e modificato dalla storia. Esso tuttavia resiste a lungo<sup>90</sup>.

Sebbene, dunque, Silone rifiuti ogni riferimento a topiche e stilemi di tipo pittoresco – né

---

<sup>84</sup> Ivi, p. 9.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Ivi, p. 11.

<sup>87</sup> Ivi, p. 10.

<sup>88</sup> Ivi, p. 11.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Ivi, p. 12.

allegri costumi contadini e pastorali, né suggestivi paesaggi e siti architettonici – la rappresentazione del 'suo' Abruzzo sembrerebbe in questo testo ribadire la sostanziale alterità delle regioni dell'Italia meridionale rispetto alla modernità europea; ancora una volta una regione geograficamente ben definita si muta paradossalmente in un altrove per lo più temporale, talvolta proposta come un passato mai veramente passato, talaltra vissuta come una radicale alternativa di civiltà. Coerentemente con lo sviluppo della sua produzione narrativa, in questa interessantissima 'soglia' a un testo turistico Silone sembra fondere il fraintendimento meridionalistico del divenire storico – pur sempre declinato come ennesima essenza (tendente all'immutabile) di una comunità – con una remissiva religiosità mistica che lascia poco spazio a prospettive di intervento sul presente, come confermano le parole con cui si conclude la prefazione:

Il carattere peculiare dell'uomo abruzzese non tralignato è dunque un'estrema resistenza al dolore, alla delusione, alla disgrazia; una grande e timorosa fedeltà; una umile accettazione della «croce» come elemento indissociabile della condizione umana<sup>91</sup>.

Dunque anche la testualizzazione dell'Abruzzo che egli elabora per i potenziali lettori-turisti di quegli anni ci appare in qualche modo debitrice di processi culturali e letterari che (forse inconsapevolmente) egli ripropone in una giovanissima Italia repubblicana: un Abruzzo per certi versi estremo, antipittresco e non legato a prospettive di fruizione estetica dei luoghi rappresentati, caratterizzato dalla volontà di negare – in un volume del Touring Club – lo sguardo turistico, nato dalla consapevolezza dei limiti di ogni addomesticamento dell'alterità ma incapace di non ribadire differenze che appaiono sempre più ontologiche. Nel 1948 l'Abruzzo siloniano è ancora perfettamente leggibile secondo quell'intreccio problematico di arcaicità, dimensione paesana e immutabilità<sup>92</sup> che ha portato Falsetto a definire lo scrittore «uomo di una civiltà contadina, essenzialmente premoderna»<sup>93</sup>, e a riconoscere il suo ricorso al «premoderno (il mondo agrario abruzzese della sua infanzia saldato al medioevo cristiano popolare) come pietra di paragone, termine di confronto, serbatoio – certo non esclusivo – di strumenti per comprendere e raccontare alcuni aspetti della realtà novecentesca»<sup>94</sup>.

---

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> A tal proposito Moloney fa notare come «the peasants assume, moreover, that the social order is as immutable as the round of the seasons [...]; each generation of peasants assumes that the way they remember things is the way things have 'always' been [...]: 'always' means 'within living memory'», (B. Moloney, *Italian Novels of Peasant Crisis*, cit., pp. 90-91).

<sup>93</sup> B. Falsetto, introduzione a I. Silone, *Romanzi e saggi. 1945-1978*, a cura e con un saggio di B. Falsetto, Mondadori, Milano 1999, p. XXXIII.

<sup>94</sup> Ivi, p. XXXIV.

Invertendo adesso l'ordine diacronico e tornando a *Fontamara*, diventa importante guardare alla rappresentazione letteraria che dell'Abruzzo viene data nel 1933. Proprio *Fontamara*, infatti, ci consente di ragionare al meglio sull'interessante commistione tra aspetti diversi e (solo apparentemente) inconciliabili che caratterizzano l'universo discorsivo siloniano sul Sud, avendo al suo interno – molto più dei romanzi successivi – una dialettica assai viva tra storia e natura, denuncia e leggenda popolare, contingente e universale:

Nella visione del mondo di Silone c'è una compresenza di transitorio e di permanente, di storia e di eternità. L'esistenza degli individui si svolge infatti con tratti sempre nuovi, sovradeterminati dalla trasformazione dei rapporti sociali e politici e dall'evoluzione tecnologica; allo stesso tempo si ripropone una sorta di «scena eterna», uno spaccato degli elementi essenziali e stabili della condizione umana. Il rilievo reciproco di questi due piani della realtà non resta peraltro immutato: l'attenzione per il divenire, per la specificità del contingente, è più forte – senza essere esclusiva – all'inizio (*Fontamara* è anche il racconto dell'irrompere della storia, della modernità dittatoriale nell'universo atemporale dei cafoni). In seguito cresce l'interesse dello scrittore per il permanente, come si avverte soprattutto nel *Seme sotto la neve* e in *Ed egli si nascose*<sup>95</sup>.

A proposito di questo romanzo, Moloney sottolinea l'unicità di uno scrittore sinceramente impegnato a identificare sé stesso con i contadini abruzzesi di cui racconta («feels himself able to identify with the peasantry»<sup>96</sup>), ed è un'identificazione che passa proprio dalla scrittura, dall'opzione per un narratore popolare – anzi tre – e dalla preferenza accordata ai pronomi collettivi, nonché da un'idea di coralità assai diversa dalle sperimentazioni verghiane<sup>97</sup>. Del resto, continua Moloney, «Silone is far from being convinced of the inevitability of the disappearance of the peasant class»<sup>98</sup> e di tale contraddittoria prospettiva il romanzo è emblema geoculturale, descrivendoci una comunità montana abruzzese subito presentata come tessera di un indifferenziato concetto di Mezzogiorno rurale («Fontamara somiglia [...] a ogni villaggio meridionale il quale sia un po' fuori mano, tra il piano e la montagna, fuori delle vie del traffico, quindi un po' più arretrato e misero e abbandonato degli altri»<sup>99</sup>).

Come dimostra quest'ultima citazione, la coraggiosa dichiarazione antipittoresca della prefazione del 1930 va almeno in parte problematizzata, giacché quella che vuole essere una rappresentazione scevra di stereotipi rassicuranti e strumentali, comincia lentamente a muovere verso una poco definibile categoria di meridionalità. Del resto, alla fine i «contadini

---

<sup>95</sup> Ivi, pp. XLII-XLIII.

<sup>96</sup> B. Moloney, *Italian Novels of Peasant Crisis*, cit., p. 77.

<sup>97</sup> Cfr. P. Spezzani, «*Fontamara*» di Silone. *Grammatica e retorica del discorso popolare*, Liviana, Padova 1979, pp. 7-19.

<sup>98</sup> B. Moloney, *Italian Novels of Peasant Crisis*, cit., p. 89.

<sup>99</sup> I. Silone, *Fontamara*, cit., p. 3.

poveri, gli uomini che fanno fruttificare la terra e soffrono la fame, i fellahin i coolies i peones i mugic i cafoni, si somigliano in tutti i paesi del mondo; sono, sulla faccia della terra, nazione a sé, razza a sé, chiesa a sé»<sup>100</sup>. E a tale dichiarazione di universalità della condizione in cui vivono i contadini al centro della narrazione, va aggiunta la concezione antistorica che Silone mette in scena tutte le volte in cui i cafoni si rapportano con il mutamento storico, un'estraneità già espressa dallo scrittore nella prefazione in questione, con dichiarazioni che mettono al centro la ciclicità di un tempo scandito esclusivamente dalle fasi del lavoro nei campi («prima veniva la semina, poi l'insolfatura, poi la mietitura, poi la vendemmia»<sup>101</sup>), o addirittura l'eternità e l'immutabilità di quella comunità («e sono sempre le stesse liti, interminabili liti, che si tramandano di generazione in generazione in processi interminabili»<sup>102</sup>).

Dunque, da un lato assistiamo al tentativo dello scrittore abruzzese di collocare geograficamente l'immaginario paesino («un antico e oscuro luogo di contadini poveri situato nella Marsica, a settentrione del prosciugato lago Fucino»<sup>103</sup>), dall'altro proprio Fontamara è definita assente dalla cartografia («un luogo che nessuna carta geografica menziona»<sup>104</sup>), a negare alla comunità la cittadinanza nel consesso delle moderne società. Questa impossibilità di farsi cartografare dall'astratta razionalità borghese troppo appare legata alla successiva confessione che lo scrittore fa dell'essenza pressoché memoriale di ciò che si appresta a narrare («un'assenza di vari anni [...] tuttavia io non cessai alcun giorno dal pensarvi e dal tornare con l'immaginazione in quella contrada a me ben nota, struggendomi dal desiderio di conoscere la sua sorte attuale»<sup>105</sup>). Un connubio di memoria e immaginazione che non può che sfociare nell'altrettanto prevedibile commistione tra nostalgia e avvio del racconto: «una sera che la nostalgia si era fatta in me più pungente, con mia grande sorpresa ho trovato sull'uscio della mia abitazione, seduti contro la porta e quasi addormentati, tre cafoni, due uomini e una donna, che senza esitazione ho subito riconosciuti per Fontamaresi»<sup>106</sup>.

Nel romanzo la storia compare fin dalla prima pagina, con il riferimento all'incomprensione dei contadini per i costi del progresso tecnologico – la 'naturalità' con cui i fontamaresi decidono di non pagare l'illuminazione elettrica è, infatti, il motore dell'azione –, e attraversa tutta la narrazione con numerose tappe che segnano, in un'interessante

---

<sup>100</sup> Ivi, p. 4.

<sup>101</sup> Ivi, p. 5.

<sup>102</sup> Ivi, p. 7.

<sup>103</sup> Ivi, p. 3.

<sup>104</sup> Ivi, p. 9.

<sup>105</sup> Ivi, p. 10.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

declinazione delle dialettiche centro/periferia e città/provincia, la totale estraneità della comunità al divenire storico. I cafoni ignorano i mutamenti politici e istituzionali («non sapete che non esistono più sindaci? Adesso il sindaco si chiama podestà»<sup>107</sup>) o vi assistono con sostanziale diffidenza («in città succedono molti fatti [...]. I fatti cambiano ogni giorno, chi comanda è sempre quello. L'autorità è sempre quella»<sup>108</sup>), mentre sullo sfondo si collocano la «legge del coprifuoco»<sup>109</sup>, «l'accordo tra il Clero e l'Autorità»<sup>110</sup>, «i cosiddetti fascisti»<sup>111</sup>, lo sviluppo contraddittorio di una rete ferroviaria anche in Abruzzo («i primi tempi della ferrovia Roma-Pescara»<sup>112</sup>). Il tutto avviene nella totale assenza di interazione tra politica nazionale e fontamaresi, con questi ultimi incapaci di fidarsi di un governo avvertito troppo diverso («come può sapere un Governo in quale stagione si miete?»<sup>113</sup>) e definito – rifunzionalizzando uno dei capisaldi del pittoresco sul Mezzogiorno – «in mano a una banda di briganti»<sup>114</sup>.

Inoltre, il fulcro narrativo di *Fontamara* ha a che fare con il punto in cui maggiormente modernità tecnica e propaganda politica intercettavano all'epoca la vita rurale del paese, quella dottrina della bonifica integrale che nel romanzo viene decostruita e ridotta a strumento di ulteriore sottrazione di diritti che il regime ha messo a disposizione dei grandi proprietari terrieri. La deviazione del corso del ruscello cui i fontamaresi attingevano per irrigare i campi, fa il paio con la mancata redistribuzione delle prosciugate terre del Fucino, creando un perfetto circuito in cui la fin qui appurata marginalità geografica dei cafoni abruzzesi si sposa con la subalternità politica («branco di pecore senza cane»<sup>115</sup>), generando nella comunità l'incomprensione di quella storia che pure tanto ne influenza la vita («si svolgevano ora fatti pazzeschi, del tutto incomprensibili»<sup>116</sup>).

Certo Silone non intende venir meno alle proprie dichiarazioni in campo estetico-culturale, e l'antipittoresco è la cifra di tutte le descrizioni paesaggistiche che il lettore incontra nel romanzo, dall'ironia insistita sul valore del chiaro di luna e sul carattere tutt'altro che pittoresco delle rituali coltellate («negli anni di maggiore siccità, le liti finiscono talvolta a coltellate; ma non per questo l'acqua aumenta»<sup>117</sup>), agli evidenti e non casuali richiami al

---

<sup>107</sup> Ivi, p. 39.

<sup>108</sup> Ivi, p. 27.

<sup>109</sup> Ivi, p. 90.

<sup>110</sup> Ivi, p. 103.

<sup>111</sup> Ivi, p. 123.

<sup>112</sup> Ivi, p. 156.

<sup>113</sup> Ivi, p. 99.

<sup>114</sup> Ivi, p. 49.

<sup>115</sup> Ivi, p. 109.

<sup>116</sup> Ivi, p. 133.

<sup>117</sup> Ivi, p. 29.

Verga delle *Novelle rusticane*: «il sole era già alto quando uscimmo dal paese. Faceva un'afa da vomitare. A quell'ora neppure i cani si mettono in cammino. La polvere accecava»<sup>118</sup>; «sulla strada del piano il caldo era come in una fornace. L'aria era quasi nera»<sup>119</sup>; «nubi di polvere si levavano dalla strada bruciata dal sole»<sup>120</sup>; «faceva una caldura soffocante. La polvere ci si ficcava negli occhi»<sup>121</sup>. La stessa descrizione dei campi inariditi dopo la deviazione del corso del ruscello, con la splendida allusione alla lava in funzione antipittoresca, è un capolavoro di estetica *rusticana*, come tutt'altro che pittoresco è il richiamo alla visione a distanza dei campi, anch'esso di matrice verghiana:

Ai piedi della collina, i campi e gli orti, abbandonati dal ruscello, assumevano ogni giorno un aspetto più desolante. E come se il Padre Eterno si fosse messo d'accordo con l'Impresario, dalla fine di maggio non aveva più piovuto. Il raccolto bruciava lentamente. Sulla terra arida e assetata si aprivano larghi crepacci. Visti da lontano, soltanto i campi di granoturco di Pilato e di Ranocchia sembravano far eccezione, ma non era che apparenza; le parti erbacee del granoturco si erano sviluppate, ma le pannocchie erano rimaste rare e piccole, con grani minuscoli, magri. Avrebbero potuto servire tutt'al più come foraggio per le bestie. Ancora più triste era la sorte dei campi di Michele Zompa, di Baldovino, e il mio, seminato a fagioli: i fagioli somigliavano a gramigna bruciata dal sole; sugli orti di Barletta, Venerdì Santo, Braciola, Papisisto sembrava che fosse passato un torrente di lava<sup>122</sup>.

Il romanzo termina con il sacrificio di Berardo Viola – avvenuto non casualmente nel momento in cui questi, novello e diverso Ntoni, è costretto a spostarsi in città – e la repressione degli spontanei moti di opposizione che la comunità pone in atto una volta venuta a sapere della morte del bracciante fontamarese. Torna dunque, anche nel romanzo, lo slittamento verso quel cristianesimo primitivo che caratterizzerà anni dopo l'immagine dell'Abruzzo che Silone consegnerà ai lettori del Touring Club, spostando ancora una volta l'asse del tempo all'indietro, verso un nuovo e oppressivo fato<sup>123</sup> che condanna gli abruzzesi a condizioni di vita premoderne e terribili, contro cui – sembra dire lo scrittore – non c'è che sconfitta universale.

Del resto, in un altro scritto del 1956, *La narrativa e il "sottosuolo" meridionale*, ridiscutendo i termini e l'opportunità di utilizzare nella letteratura italiana il criterio classificatorio «storico-geografico-sociale della cosiddetta "meridionalità"»<sup>124</sup>, lo stesso Silone dava prova di una rilettura complessiva della propria opera a tematica abruzzese in cui le questioni più specifiche del Mezzogiorno sfumavano sempre più verso «istanze

<sup>118</sup> Ivi, p. 34.

<sup>119</sup> Ivi, p. 35.

<sup>120</sup> Ivi, p. 40.

<sup>121</sup> Ivi, p. 44.

<sup>122</sup> Ivi, p. 155.

<sup>123</sup> Cfr. B. Falchetto, introduzione a I. Silone, *Romanzi e saggi. 1927-1944*, cit., p. XL.

<sup>124</sup> I. Silone, *La narrativa e il "sottosuolo" meridionale*, in *La narrativa meridionale*, «Quaderni di prospettive meridionali», II, 1 gennaio 1956, ora in Id., *Romanzi e saggi. 1945-1978*, cit., p. 1369.

extranazionali»<sup>125</sup>. Secondo lo scrittore, infatti:

Gli africani, gli asiatici che ora si battono tenacemente per la propria indipendenza, non sono di certo più istruiti né meglio nutriti dei nostri cafoni; ma essi lottano per obiettivi e dietro simboli che esprimono meglio le loro aspirazioni più profonde [...]. Che la nostra narrativa meridionale non derivi necessariamente dalla storica “questione”, d'origine e contenuto tipicamente italiana, ci viene inoltre confermato dal fatto che si ritrova una narrativa “meridionale”, con alcuni caratteri analoghi alla nostra, anche altrove. A questo proposito è curioso notare che sono molti i paesi nei quali il Sud non è solo una nozione geografica, ma anche storica e sociale, in antagonismo col Nord [...]. Nulla ci vieta di apprezzare convenientemente il fatto che un racconto siciliano possa essere accolto nella Virginia, in Ucraina, in Indonesia come la narrazione d'una vicenda locale<sup>126</sup>.

Sebbene la capacità di cogliere l'universale dentro e oltre il contingente sia una delle più importanti fascinazioni di un testo letterario, si ha qui la sensazione che Silone stia dicendo qualcosa di più, scoprendo un nervo vivo del discorso letterario sul Mezzogiorno, così come lo abbiamo visto agire fin qui. Se, infatti, l'antipittorresco meridionalista si origina dallo stesso processo di *internal auto-othering* cui fa riferimento Wong<sup>127</sup>, finendo per proporre visioni altrettanto metastoriche e subalterne del Mezzogiorno, allora appare comprensibile come e perché l'Abruzzo sinceramente antipittorresco di Silone non si emancipi del tutto dalla topica di un'alterità essenzializzata e culturalizzata. Ai suoi occhi, la psicologia del cafone rimane «impastata, il più sovente, di superstizioni naturalistiche, di diffidenze, di scetticismo, di meschinità, di servilismo»<sup>128</sup>, e quella che vorrebbe essere un'istanza di rigetto delle visioni populistiche finisce per assomigliare sempre più ai ritratti verghiani e capuaniani del contadino siciliano rassegnato, forse perfino alle parole fuciniane e deamicisiane sui meridionali inadatti a fare collettivamente storia e di comparire senza tara alcuna al cospetto dello sguardo eurocentrico del paese. E ciò sembra avvenire nonostante Silone abbia piena consapevolezza di cosa sia una dinamica coloniale o neocoloniale e rifiuti le suggestioni del colore locale.

In conclusione, il 'suo' è un Abruzzo certamente sofferente, feroce, ritratto a tinte fosche e ostile a qualunque semplicistica fruizione estetica, eppure il fatto che – per dirla con Falcetto – «nel mondo abruzzese l'incontro di Silone con le storie nasce [...] sul terreno di una narrazione naturale, quotidiana e folclorica, fatta di aneddoti, cronache, leggende sacre»<sup>129</sup> rimanda a un ruolo tutt'altro che nuovo del lettore centro-settentrionale, turbato sì ma nello stesso tempo riconfermato nella propria parte di polo virtuoso di una dinamica ancora una volta oppositiva e binaria. Va, dunque, forse rivista la rapida conclusione con cui Moloney

---

<sup>125</sup> Ivi, p. 1370.

<sup>126</sup> Ivi, p. 1371.

<sup>127</sup> Cfr. A. S. Wong, *Race and the Nation*, cit.

<sup>128</sup> I. Silone, *La narrativa e il “sottosuolo” meridionale*, cit., p. 1374.

<sup>129</sup> B. Falcetto, introduzione a I. Silone, *Romanzi e saggi. 1927-1944*, cit., p. LXII.

liquida la questione dell'orientalismo siloniano, giacché la semplice scelta di raccontare il nuovo protagonismo politico di un soggetto collettivo («il Sud è adesso in movimento, per congiunture e cause che i meridionalisti storici non avevano previsto»<sup>130</sup>) non basta a far passare in secondo piano i restanti aspetti di un discorso culturale e di un campo letterario storicamente determinati – come quelli dell'Italia fascista – entro cui lo scrittore va di necessità a collocarsi.

---

<sup>130</sup> I. Silone, *La narrativa e il "sottosuolo" meridionale*, cit., p. 1379.



### 3.4 Il Molise di Francesco Jovine

Il molisano Francesco Jovine pare collocarsi nella posizione di un faticoso equilibrio tra le modalità rappresentative alvariane e quelle siloniane: il 'suo' Molise – ancora una volta pensato e testualizzato quando lo scrittore non vi risiedeva più da anni – vuol essere tutt'altro che pittoresco, turistico e folkloristico, e nasce da un serio studio della realtà storico-sociale della regione<sup>131</sup> e da un rapporto diretto con i classici del meridionalismo<sup>132</sup>. Tuttavia, non poche sono le questioni che rendono problematica l'immagine del Mezzogiorno che egli costruisce: all'immane dialettica città/campagna e agli elementi memoriali che la distanza da cui guarda alla regione d'origine contribuisce a disseminare nella sua scrittura, la sua opera aggiunge la presenza di una forte dinamica oppositiva tra storia e mito, esigenze realistiche e toni favolistici. In Jovine si ha cioè la sensazione che il retroterra primordiale originatosi e strutturatosi durante l'infanzia molisana voglia fondersi con l'analisi scientifica della storia e della geografia della regione, con il risultato che non è più possibile isolare gli aspetti più legati alla denuncia politica delle condizioni dei 'cafoni' dall'immagine di un «Molise antico, dimenticato»<sup>133</sup>, un Molise paesano che va a collocarsi più nell'immaginario che nella geografia. Tuttavia, come sottolinea Eugenio Ragni:

L'atmosfera rarefatta di *Signora Ava* e di alcuni racconti [...] ha indotto alcuni critici a sottolineare nell'opera di J. una componente «favolosa» da «stampo d'epoca», la rievocazione lirica d'un mondo ormai sepolto e per questo forse malinconicamente vagheggiato [...]. Si dovrà subito sottolineare che la proiezione nel favoloso non è smagliatura involontaria, squilibrio causato dal prevalere del letterario sullo storico, rievocazione nostalgica di radici perdute, di un'età e di gente lontane nel tempo [...]: essa costituisce invece [...] un calcolatissimo elemento portante del racconto. Attraverso la rievocazione di usi cerimonie riti antichissimi, di superstizioni che affondano nella notte dei tempi, di ciclici ritorni di speranze inganni delusioni [...], J. realizza infatti una dilatazione straordinaria del tempo storico, anzi una proiezione nell'a-storico, nel quale la mentalità, i problemi, il profilo stesso della regione molisana invece di sfocarsi assumono tutta la carica possibile di urgenza sempre elusa, di drammatico immobilismo; e ne consegue [...] una precisa denuncia di antiche e recenti responsabilità storiche<sup>134</sup>.

Anche Jovine, del resto, vive la particolare contraddizione di una scrittura che prova a polemizzare col regime fascista proprio sul terreno della rappresentazione del mondo contadino, mirando al cuore della martellante propaganda ruralista. A differenza di Silone,

<sup>131</sup> Cfr. E. Ragni, *La provincia italiana*, cit., p. 186.

<sup>132</sup> «L'opera di Francesco Jovine [...] si lega strettamente alla terra molisana d'origine, dove trascorse la giovinezza: terra difficile, apra nei profili e nei caratteri, soffocata dagli annosi problemi della “questione meridionale”, che J. Conobbe direttamente sin dai primi anni per la sua stessa modesta condizione familiare e, più tardi, verificò nelle pagine [...] politicamente consapevoli e polemiche di Giustino Fortunato, di Gaetano Salvemini, di Guido Dorso», (Ivi, p. 633).

<sup>133</sup> T. Iermano, E. Ragni, *Prosatori e narratori del pieno e del secondo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. IX, *Il Novecento*, Roma, Salerno, 2000, p. 832.

<sup>134</sup> E. Ragni, *La provincia italiana*, cit., p. 637.

però, egli non sembra giungere mai a identificare nella civiltà contadina una credibile e possibile alternativa di sistema, e i suoi affondi vanno piuttosto nella direzione di una plurisfaccettata decostruzione – talvolta ironica, talaltra realistica – dell'apparato discorsivo che della “provincia ruralissima” aveva fatto l'ennesimo ambiguo stereotipo<sup>135</sup>. Resta il fatto che il pittoresco e l'antipittoresco – così come li abbiamo fin qui presi in considerazione – non sono nelle sue opere facilmente isolabili; al contrario, le ragioni più profonde della sua narrativa conducono quasi sempre verso l'antinomia tra favola e realtà che ha fatto (problematicamente) accostare *Signora Ava* a *Cent'anni di solitudine*<sup>136</sup>, romanzo che proprio attraverso la commistione tra realismo e magia alcune delle contraddizioni di un paese un tempo colonia occidentale.

Per verificare nei testi l'equilibrio (precaro) di un così complesso sistema retorico-discorsivo, metterò a confronto proprio il romanzo *Signora Ava* – pubblicato nel 1942 – con due differenti opere etnogeografiche: il *reportage* giornalistico *Viaggio nel Molise*<sup>137</sup> del 1941 e la prefazione alla sezione molisana del già citato *Abruzzo e Molise*<sup>138</sup>, pubblicato dal Touring Club Italiano nel 1948. Non essendo possibile mappare con questo lavoro l'intera produzione joviniana, proverò ad analizzare la rappresentazione della realtà molisana in due differenti momenti della storia d'Italia, per verificare se e in che direzione la caduta del regime abbia dato vita a mutamenti significativi nella percezione collettiva delle identità regionali del Mezzogiorno.

Il *Viaggio nel Molise* appare in undici articoli sul romano «Giornale d'Italia», dal giugno all'agosto del 1941, e sarà ripubblicato in volume solo molti anni dopo la morte dello scrittore; in questo *reportage* è riconoscibile una voce narrante che ben sintetizza partecipazione emotiva e ironico distacco, uno sguardo complesso in cui si fondono la componente memoriale – Jovine ritornava nel Molise dopo molti anni di assenza – e il duro confronto con un Sud che primeggiava nella retorica del regime senza essersi emancipato dalla propria secolare miseria. L'intenzione dello scrittore è quella di fornire le coordinate di un Molise tutt'altro che turistico, e nonostante il viaggio in treno e il ritorno alla regione natia si prestassero per un recupero memoriale dei caratteri regionali più archetipi, le descrizioni

---

<sup>135</sup> A proposito del *Viaggio nel Molise*, Moloney scrive «it can, however, be read, with reference to its publication in the Fascist period, as having a certain concealed cutting edge. Its emphasis on the poverty of the soil and the harshness of peasant life can be seen as undermining the ruralist propaganda of the period», (B. Moloney, *Italian Novels of Peasant Crisis*, cit., p. 187).

<sup>136</sup> Cfr. G. Fofi, prefazione a F. Jovine, *Signora Ava*, Donzelli, Roma 2010, p. VII.

<sup>137</sup> F. Jovine, *Viaggio nel Molise*, a cura di F. D'Episcopo, Libreria Editrice Marinelli, Isernia 1976.

<sup>138</sup> Id., *Il Molise*, in *Abruzzo e Molise*, cit.

della natura molisana si caricano di un sovrasenso che connota in maniera chiara la narrazione:

Per ora sono ospite temporaneo del suo ducato, dopo tanti anni che non vi mettevo più piede e sento che dolcemente mi ritorna in mente nel sangue il senso profondo del luogo, che la memoria si riapparenta agevolmente ad odori, suoni, rumori [...]. Ma questa piana dove il treno cammina non è ancora il Molise; campi grassi, irrigui, felici, di vegetazione fittissima; strade diritte, percorse da agili carri dipinti vivacemente, cavallini adorni di fiocchi e di buboli sonori [...]. Quando incontreremo le prime ulivelle magre, solitarie, in bilico sui dirupi, con i rami stenti, tormentati dalla bufera, allora saremo in contado di Molise<sup>139</sup>.

Lo scrittore di Guardialfiera dimostra di avere piena consapevolezza di come nei secoli si siano sedimentati degli schemi di rappresentazione del Mezzogiorno funzionali alla sua riduzione a stereotipo naturale e metastorico, e l'accento contrastivo alla campagna ricca e fertile ne è il segno inequivocabile. Il suo appare come un lavoro di decostruzione testuale di molti tasselli appartenenti a quella topica pittoresca, a cominciare dalla descrizione del castello di Agnone:

Il castello in verità non ha per me nulla di sorprendente: è uno dei soliti castelli molisani a torri mozze di cui non sono rimaste intere che le mura massicce piantate nella roccia [...]; tutto è piccolo, costruito fin dall'inizio senza sfarzo, con un'aria di masseria-fertilizio che rende agevole alla fantasia l'immaginare la vita che, in tempi remoti, vi si doveva condurre. Ogni idea romantica di corti d'amore, di trovatori e di giullari, ogni pensiero di albagia e solitudine signoresca vengono bandite dalla rurale modestia della corte che doveva servire più che a convegni d'armati per organizzare faide e ruberie, a tranquille riunioni di castaldi e massari che ragionavano col signore di semine e di raccolti e dell'inclemenza della stagione<sup>140</sup>.

L'ironia joviniana non nega lo stereotipo, al contrario lo accoglie e lo esplicita ma inquadrandolo in un orizzonte semantico che ne svilisce ogni pretesa culturale. Nel brano appena citato viene ridimensionata la funzione romantica della fantasia, nutrita di quelle suggestioni pittoresche cui Jovine non vuole concedere spazio<sup>141</sup>, in altri passaggi del testo verranno parodiate le parole d'ordine del fascismo, riducendo il progresso tecnologico a dimensione fanciullesca («il trenino elettrico che mi porterà ad Agnone»<sup>142</sup>) o ridicolizzando gli interventi territoriali del regime («Caianello-Vairano si chiama ora Vairano-Caianello. Nessuno ha saputo darmi spiegazione della stupefacente modificazione»<sup>143</sup>). Che l'obiettivo polemico del *reportage* sia l'estetica del pittoresco, lo dimostra poi la volontà di non piegarsi a rappresentazioni concilianti con il prevedibile sguardo turistico dei lettori:

---

<sup>139</sup> Id., *Viaggio nel Molise*, cit., pp. 22-28.

<sup>140</sup> Ivi, pp. 40-41.

<sup>141</sup> Sulla dimensione pittoresca del castello e sulla componente romantica dello sguardo nelle *Storie del castello di Trezza* di Giovanni Verga, cfr. N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., pp. 259-264.

<sup>142</sup> F. Jovine, *Viaggio nel Molise*, p. 41.

<sup>143</sup> Ivi, p. 21.

Le mura pelasgiche e la cinta smantellata dell'antico fortilizio, hanno l'evidente tendenza a perdere ogni carattere di ruderi illustri; mancano della necessaria solitudine; sono pietre accatastate fra altre pietre in cui via via scompare ogni traccia d'intelligente, preordinato lavoro umano<sup>144</sup>.

E più avanti, a proposito di Colle d'Anchise, la decostruzione prenderà di mira il legame mitico e fondativo che i luoghi dovrebbero vantare con il mondo classico:

Quello di fronte – mi dice il mio cocchiere – è Colle d'Anchise.  
– Perché d'Anchise? – Mi ha sorpreso all'improvviso, contro ogni ragione storica e geografica, il desiderio di una bella leggenda classica<sup>145</sup>.

Gli unici momenti in cui gli articoli di Jovine si aprono a modalità di rappresentazione meno affilate e polemiche, sono quelli in cui lo scrittore concede spazio all'emotività, lasciando trapelare il dato memoriale e concentrandosi su se stesso, non sull'oggettiva realtà circostante. Ciò avviene quando si richiamano alla mente le rappresentazioni popolari di Guardialfiera:

Non so se il lontano ricordo e le posteriori esperienze di cultura mi portino a caricare di troppi significati queste prime feste della mia infanzia. Ma l'immagine viva che mi è rimasta nella mente dei canti, dei balli, del tenero sole di febbraio, del sentore delle prime viole e il gran ridere degli spettatori, i loro frizzi salaci e il pungente senso dell'umano che era in tutto lo spettacolo, mi compongono dentro il quadro così come l'ho descritto<sup>146</sup>.

O quando lo scrittore si aggira per la vecchia Campobasso:

A me, ragazzo, tremava il cuore quando trovavo nei romanzi di cappa e spada francesi e spagnoli, descritte quelle armi che i vassalli del Conte Cola tempravano nelle case grigie affiancate alla mole del castello normanno del Monforte [...]. Ora, quando capito a Campobasso, non oltrepasso i confini della città nuova; mi piace di pensare che lungo i fianchi del colle dove si allineano, come allora, le case dei campobassani, ancora si lavora, in fosche fucine, su incudini sonore, a finire spade e picche, alabarde, stocchi e misericordie e non gli innocenti coltelli che conservano la bella tempratura dell'acciaio antico ma che i romanzi non citeranno<sup>147</sup>.

Si ha la sensazione che il confronto con i luoghi della propria infanzia costringa Jovine a dismettere una parte del sistema concettuale edificato negli anni di assenza dall'Italia, che le letture meridionaliste vadano lentamente cedendo il passo a paradossali essenzialismi di ritorno: se in Alvaro la distanza dalla Calabria aveva dato vita a una personale mitologia regionale, Jovine sembra riscoprire solo *in presentiam* il potenziale evocativo del Molise, quel *background* suggestivo che forse negli anni aveva provato a ridimensionare. Non può essere

---

<sup>144</sup> Ivi, p. 49.

<sup>145</sup> Ivi, p. 50.

<sup>146</sup> Ivi, p. 65.

<sup>147</sup> Ivi, pp. 68-69.

casuale che dal flusso memoriale emerga un inaspettato parallelismo tra la nuova Campobasso e i «quartieri europei delle città orientali»<sup>148</sup>, connotando come occidentale la nuova città e paragonando la vecchia a una sorta di Oriente 'interno', all'incrocio tra l'asse geografico (occidente/oriente) e quello temporale (progresso/conservazione).

Il *reportage* prosegue alternando fino alla fine questi due registri, lasciandoci l'immagine di un Molise che sembra vivere tra l'infanzia dello scrittore e la negazione del mutamento, oscillando tra il ritorno di stereotipi metastorici e una ricercata polemica.

Soltanto un anno dopo Jovine pubblica *Signora Ava*, romanzo di dichiarata ambientazione molisana che prova a rileggere il biennio cruciale 1859-1860 e focalizza l'attenzione sul momento di più problematica riconfigurazione dell'identità politica e culturale del Mezzogiorno, all'origine del processo italiano di *nation building* più volte chiamato in causa nelle precedenti pagine di questo lavoro. Proponendosi quale «testimone e interprete di una comunità [...] molisana e meridionale»<sup>149</sup>, lo scrittore di Guardialfiera guarda al Risorgimento attraverso gli occhi dei contadini del Sud d'Italia, da sempre ai margini di una storia percepita come elemento ostile e sconosciuto, dando corpo a una vera e propria «epica salda e “bassa” del mondo contadino»<sup>150</sup>. Come già nel *reportage* del 1941, anche in *Signora Ava* è possibile rintracciare alcuni momenti in cui lo scrittore si scaglia con feroce ironia contro stereotipi e luoghi comuni che sovrapponevano schemi culturali arcadici e pittoreschi alle condizioni di vita dei cafoni molisani. Basta leggere le verbose parole che Don Carlo de Risio rivolge a Pietro Veleno – giovane protagonista, cui spetta di rappresentare «un'altra razza»<sup>151</sup> – per riconoscere il tentativo joviniano di disinnescare gli orizzonti discorsivi a lui meno congeniali:

Tu vorresti abbandonare i campi, tu contadino a cui la società degli uomini liberi assegna l'alta e sacra funzione di trarre dalla madre terra quei frutti che alimentano la scienza e il progresso delle umane lettere. Parlava in tono alto e genericamente oratorio: allargando le braccia, cercando parole melodiose e forti. Lo sguardo vagava verso i campi dove rari contadini spargevano il seme nelle porche nere recentemente arate [...]. – C'è l'armonia nell'universo caro Pietro, – riprese Don Carlo con padronale bonomia, – e tutto deve essere al suo posto, il progresso umano vuole che tutti facciano il loro dovere<sup>152</sup>.

E ancora una volta, è sulle descrizioni del paesaggio che sembra giocare la parte più cospicua della strategia di rappresentazione dello scrittore, con un'infinita topica di scorci

---

<sup>148</sup> Ivi, p. 70.

<sup>149</sup> F. D'Episcopo, postfazione a F. Jovine, *Signora Ava*, cit., p. 217.

<sup>150</sup> G. Fofi, prefazione a Ivi, p. IX.

<sup>151</sup> F. Jovine, *Signora Ava*, cit., p. 15.

<sup>152</sup> Ivi, pp. 14-15.

tutt'altro che affascinanti e l'insistita sottolineatura di una materialità ostile all'uomo come conseguenza della presenza della natura sul territorio. Nel romanzo, la campagna è sempre umida («la vegetazione moriva nel sole pallido di fine ottobre e nel silenzio della campagna umida»<sup>153</sup>; «campi marci di pioggia»<sup>154</sup>; «domani sarà tutto fango»<sup>155</sup>; «l'orto sottostante con i poveri alberi ormai spogli era fradicio di umidità»<sup>156</sup>), gli elementi naturali inclementi («il fiume che, gonfio delle recenti piogge, correva veloce sui sassi del letto»<sup>157</sup>; «della grandine che colpiva le viti, della siccità che non faceva crescere il grano»<sup>158</sup>; «un'acquerugiola fredda e il vento già carico dei sentori della neve»<sup>159</sup>; «l'uragano li colse sotto Ururi. Nel silenzio mortale dei campi, a cielo chiuso, partì dalle nuvole uno scroscio saettante di grandine»<sup>160</sup>), il paesaggio triste («guardava il malinconico paesaggio che gli era familiare e che dopo tanto tempo gli pareva più meschino e più limitato»<sup>161</sup>; «nuvole basse, tristissime che si muovevano penosamente nell'aria grigia»<sup>162</sup>; «campagne che ormai ad autunno inoltrato diventavano sempre più squallide»<sup>163</sup>), il clima inospitale («il cielo era in quel momento coperto di nuvole e la luce scarsa e smorta faceva più fredda l'aria»<sup>164</sup>; «il soffio attutito della bora»<sup>165</sup>). Se, a tratti e con funzioni simboliche legate allo sviluppo della trama, il solo elemento marino – peraltro esterno alla comunità di Guardialfiera – si salva da un tale processo di riscrittura radicale del paesaggio molisano, la vera immagine del Mezzogiorno che Jovine consegna ai lettori è quella di un paesino montano che resta isolato per mesi a causa di una frana, l'immagine di una natura capace di cancellare la storia e azzerare pressoché tutte le comunicazioni con ciò che si trova al di fuori dall'orizzonte immobile e ristretto del villaggio:

L'inverno era stato duro, nevoso, tempestoso: una frana aveva scorticato il bosco «La Fresta» alle spalle di Guardialfiera e la terra, che era scivolata a valle, aveva tagliato a mezzo il vallone in piena per le interminabili piogge; ora l'acqua allagava tutte le terre delle masserie Bardella. Il Cervaro a levante del villaggio aveva settimane di terribile irruenza. Il Biferno a mezzogiorno scrosciava in permanente piena, gonfio di tutti i torrenti e rivoli del contado di Molise. Guardialfiera era chiusa per tre lati dalle acque; per settimane e mesi da Casacalenda, Larino, Palata non arrivava un corriere, un contadino, un porcaro. Il maltempo, la neve, spegnevano intorno al paese ogni vita [...]. Solo la vecchiaia sicura, immortale delle pietre bige che formavano le case faceva pensare come provvisoria l'umida furia del cielo e della terra. Il maltempo durò

<sup>153</sup> Ivi, p. 3.

<sup>154</sup> Ivi, p. 15.

<sup>155</sup> Ivi, p. 50.

<sup>156</sup> Ivi, p. 63.

<sup>157</sup> Ivi, p. 8.

<sup>158</sup> Ivi, p. 17.

<sup>159</sup> Ivi, p. 53.

<sup>160</sup> Ivi, p. 125.

<sup>161</sup> Ivi, p. 11.

<sup>162</sup> Ivi, p. 63.

<sup>163</sup> Ivi, p. 164.

<sup>164</sup> Ivi, p. 29.

<sup>165</sup> Ivi, p. 83.

senza soste fino a febbraio; neve e acqua, acqua e neve, rigagnoli, pozze, pantani, umido, nebbia<sup>166</sup>.

Nella seconda parte del romanzo, poi, il paesaggio assume una funzione ancora più importante, giacché Jovine sembra lavorare proprio sulle sensazioni che i personaggi avvertono in relazione al territorio circostante, sulla funzione di mediazione che la cultura riveste nei rapporti tra uomo e ambiente, sulla capacità del paesaggio (sia esso visivo, olfattivo o uditivo) di farsi ancora punto di riferimento per i contadini del Mezzogiorno, unico strumento possibile per orientarsi nel mondo. Descrivendo l'avanzare della primavera, in maggio, lo scrittore prende nota di come anziani e giovani si comportino diversamente rispetto ai mutamenti che la bella stagione disegna sul paesaggio:

I più anziani valutavano il valore dei raccolti, la qualità delle terre, il tempo giusto per le semine. I giovani sentivano vagamente l'odore della primavera, il fermento della terra in fiore; vedevano il cielo profondo, le nuvole grasse di maggio e si guardavano negli occhi con una sorta di angoscia. Le ragazze strappavano ai margini delle strade i primi papaveri e le margherite e ne facevano mazzetti che poi portavano nelle rozze mani, non sapendo che farsene<sup>167</sup>.

Descrivendo con ironia le idealistiche avventure degli studenti infervoratisi per le dinamiche politiche in atto nel paese, mette poi in luce la dimensione culturale della percezione della natura:

Di fuori c'era la notte stellata di giugno animata appena dalla brezza terrestre, quella che moveva dalle zolle, sollevandosi appena fino alle chiome degli alberi, per empirle di miti sussurri. Qualche cane abbaia, le rane gracidavano stancamente in un pantano prossimo. Ma per loro, la campagna era piena di misteriose presenze; vedevano le ombre scivolare sulle messi fruscianti, ed appiattarsi dietro le siepi per poi rimanere più lunghe e tette ai piedi di un albero. A un tratto Giacomo Antonelli vide un'ombra sgusciare tra un gruppo di alberi, udì un balzo, e un tonfo: scaricò l'arma<sup>168</sup>.

Trovarsi in una regione ignota, coincide quasi sempre con l'incapacità di riconoscere il paesaggio («e dov'è il Regno del Papa? – chiese Carlo. Pietro girò gli occhi intorno e non vide che la breve radura e la scura boscaglia. Disse lento con voce cupa: – Non so»<sup>169</sup>) e, conseguentemente, di orientarsi («raggiunsero la campagna. Pietro si orientò rapidamente nel buio»<sup>170</sup>); al contrario, tornare a casa equivale all'identificazione di punti di riferimento certi, odori che distinguono luoghi e paesi (in Abruzzo «anche la terra gli pareva avesse un odore diverso»<sup>171</sup>; vicini a casa «pareva che fiutassero la terra come bracchi per riconoscerne

---

<sup>166</sup> Ivi, p. 113.

<sup>167</sup> Ivi, p. 120.

<sup>168</sup> Ivi, p. 132.

<sup>169</sup> Ivi, p. 156.

<sup>170</sup> Ivi, p. 188.

<sup>171</sup> Ivi, p. 179.

l'odore»<sup>172</sup>), rumori rassicuranti. Del resto i personaggi come Pietro Veleno hanno un proprio microcosmo, più minuto della regione d'appartenenza, più ristretto del paesino d'origine, un luogo che coincide con la casa padronale presso cui si presta servizio:

Casa de Risio, le loro terre, erano limiti che portava entro di sé fino dalla nascita, che facevano parte della sua stessa anima, e non li aveva mai sentiti come un peso. La sua servitù tra l'affetto di Don Matteo, la benevolenza del Signor zio, e la delicata e imperiosa voce di Antonietta, gli pareva necessaria come l'aria che respirava. Invece ora [...], lontano dalle terre che conosceva, tra gente di lingua diversa, si sentiva angosciato, gli pareva che una mano gli tenesse il cuore in una morsa<sup>173</sup>.

Per quanto ciascuna delle riflessioni fin qui prese in considerazione vada poi calata all'interno del più ampio orizzonte narrativo di un romanzo che pone al centro della propria vicenda le contraddizioni storiche e politiche di una soggettività contadina (meridionale) ancora priva di un punto di vista di classe sul mondo, e dunque costretta a recitare ruoli subalterni all'interno di macrodinamiche nazionali, resta il fatto che Jovine appare tutt'altro che insensibile alla questione dell'identità geoculturale del Molise. Nonostante lo sforzo compiuto per tenersi ben lungi da visioni accomodanti e propagandistiche, resta da comprendere il ruolo che l'atmosfera favolistica ha rivestito all'interno del discorso joviniano, come gli elementi più legati al folklore primitivo di quei cafoni – a cominciare dai racconti popolari sulle avventure molisane di Cristo – abbiano interagito con l'immagine di un Molise antipittresco. In un passaggio assai importante dell'opera, a proposito del rapporto tra passato e presente, Jovine scrive:

Il presente con le sue inquietudini appariva alla mente come provvisorio, come qualcosa che avendo termine doveva dar luogo al lontano ordine perduto. Le vicende locali passate li orientavano nei rapporti con gli altri membri della comunità che erano tutti caratterizzati con virtù e difetti che, a detta degli anziani, venivano loro da fonti lontane. Rimontando di generazione in generazione, quelle virtù e quei difetti acquistavano coerenza e continuità. Nel vasto dramma che ognuno si veniva componendo nella mente gli attori erano disegnati a tutto rilievo e agivano secondo la necessità della tradizione<sup>174</sup>.

E appena poche righe prima, a proposito della vita invernale a Guardialfiera, aveva argomentato che «l'immobilità nello spazio trovava il suo correttivo nella mobilità della fantasia. Era il periodo dei racconti, delle favole, del ricordo di motti arguti, delle elencazioni delle genealogie»<sup>175</sup>, un processo memoriale e (successivamente) verbale in cui gli anziani del paese puntavano a «rendere armoniche le disarmonie del passato»<sup>176</sup>, un risultato ottenuto

---

<sup>172</sup> Ivi, p. 185.

<sup>173</sup> Ivi, p. 153.

<sup>174</sup> Ivi, p. 79.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

<sup>176</sup> *Ibidem*.



dando «ai semplici fatti narrati un ritmo di favolosa invenzione»<sup>177</sup>.

Non possiamo dire se con *Signora Ava* Jovine puntasse a recitare il ruolo, allegorico e altrettanto memoriale, di anziano di una comunità scomparsa; il risultato è però abbastanza in linea con l'immagine appena analizzata. Fin dal titolo – la mitica Signora Ava è infatti una «popular folk-figure, personifying an age fabulously distant from our own»<sup>178</sup> –, il Molise del romanzo si presenta profondamente arcaico, intessuto di miti e memorie provenienti da un passato che è ambientazione polemica ma anche nuova tessera del discorso su un Mezzogiorno *otherness* sempre e comunque diverso, almeno per il carattere premoderno che lo caratterizza. In maniera paradossale, un passato da cui lo scrittore vuole trarre precise accuse al (proprio) presente storico, fa ripiombare i cafoni e il Molise nell'impossibilità di avere – almeno fino a *Le terre del Sacramento* – un presente. Certo, Jovine prova nel corso del romanzo a decostruire l'ottica rassegnata con cui Pietro guarda alla vita («questa idea gli piacque perché lo riportava nel suo equilibrio, in quello della rassegnazione atavica, nei limiti imposti dall'antica povertà»<sup>179</sup>), ma è significativo che un tale processo non riesca a smarcarsi del tutto dal ritorno dei miti regionali del proprio passato, dando vita a un testo che – sotto questi aspetti – ricorda *Cent'anni di solitudine* assai più di quanto si è in precedenza accennato.

A questo punto è interessante confrontare quanto fin qui evidenziato con la prefazione al volume del Touring Club Italiano del 1948, lo stesso della della prefazione siloniana; Il testo scritto nell'immediato secondo dopoguerra risulta infatti (forse poco prevedibilmente) costruito su schemi più consueti e rasserenanti, e smussa quasi del tutto gli aspetti polemicici e l'ironia con cui nel *reportage* si decostruivano stereotipi e luoghi comuni:

Chiusa fra il Trigno e il Fortore, col gruppo del Matese che la domina e genera il suo più grande fiume, la piccola regione si presenta con caratteri fisici che, pur partecipando di quelli delle regioni contigue affini, la distinguono e ne fanno un nucleo di sufficiente omogeneità [...]. La sua stessa posizione geografica, la sua struttura fisica, la mancanza di grandi vie di comunicazione, nonché il fondamento prevalentemente agricolo della sua economia contribuirono a mantenerla appartata<sup>180</sup>.

Jovine avvia il proprio testo a partire dalla descrizione del nudo dato geografico, tuttavia tale dimensione si eclissa assai presto ed egli perde quasi subito di vista il territorio, che si trasforma nella causa prima di un destino inalterabile, in una geografia che si fa storia e subito nuova immutabile essenza. Proseguendo con la lettura, si scopre un Molise molto diverso da

<sup>177</sup> *Ibidem*.

<sup>178</sup> B. Moloney, *Italian Novels of Peasant Crisis*, cit., p. 188.

<sup>179</sup> F. Jovine, *Signora Ava*, cit., p. 71.

<sup>180</sup> Id., *Il Molise*, cit., pp. 199-202.

quello che lo scrittore ci aveva descritto nel *reportage* di appena sette anni prima, una regione che adesso può offrire alla vista «muli e cavalle infiocchettati e tintinnanti di bubboli e campanelli»<sup>181</sup> e in cui «le cosiddette mura ciclopiche o megalitiche o pelasgiche [...] sono le testimonianze delle antiche civiltà frentane, sannitiche e campane raccolte nei musei»<sup>182</sup>. Un territorio che abbonda di castelli medievali che «contribuiscono a dare una fisionomia ben caratteristica a tutti questi paesetti molisani, così pittoreschi e genuini da sembrare connaturati col solenne paesaggio circostante»<sup>183</sup>, un luogo in cui si può facilmente trovare «la pittoresca calca dei giorni di mercato»<sup>184</sup>.

Il mutato clima politico pare rendere meno necessaria l'operazione di chirurgica disconferma delle modalità di rappresentazione del fascismo aveva ingabbiato, mentre la diversa collocazione editoriale richiede qualche concessione alla prospettiva turistica del lettore. Ora lo stesso Jovine può andare alla ricerca del carattere tipico del molisano – operazione che per sua stessa natura deve semplificare la complessità e ipostatizzare la storicità – e abbastanza prevedibilmente reperirne tracce nella «ruralità pressochè totale della gente molisana»<sup>185</sup>, nel suo «carattere tipicamente contadino»<sup>186</sup>, in «cerimonie pittoresche [...] e antichi costumi»<sup>187</sup>.

Nel complesso, dunque, anche il Molise di Jovine, tra strategie di sabotaggio del pittoresco e ammiccamenti all'immaginario turistico, tentativi di rendere la miseria contadina e impreviste concessioni alla fruizione estetica dell'alterità, finisce per essere oggetto letterario di una rappresentazione che molto ha in comune con le strategie testuali che hanno costruito buona parte dell'identità delle regioni del Mezzogiorno italiano<sup>188</sup>.

---

<sup>181</sup> Ivi, p. 200.

<sup>182</sup> Ivi, p. 201.

<sup>183</sup> Ivi, p. 203.

<sup>184</sup> Ivi, p. 202.

<sup>185</sup> Ivi, p. 200.

<sup>186</sup> Ivi, p. 203.

<sup>187</sup> Ivi, p. 204.

<sup>188</sup> Sulla trasformazione del paesaggio molisano in vero e proprio *topos* letterario, anche in virtù delle opere di Jovine, cfr. *Molise un paesaggio letterario. Architettura Urbanistica Ambiente*, a cura di P. P. Balbo, Gangemi, Roma 2002.

### 3.5 Frammenti di Sicilia: note su Borgese e Savarese

Come già per Alvaro, nel 1931 il Lyceum di Firenze propone a Borgese di partecipare al ciclo *Visioni spirituali d'Italia*, con una conferenza che descriva la Sicilia al raffinato uditorio. Il percorso di Borgese è però accidentato e sorprendente, quasi fortuito, e lo scrittore è addirittura costretto a mutare sede in corso d'opera, ripiegando verso Catania e Siracusa, dove incontrerà i conterranei nel maggio dello stesso anno. In occasione della recente pubblicazione di questo testo, Ivan Pupo scrive infatti:

Borgese confessa che sarebbe stato ben lieto di parlare della sua terra nella città che lo aveva visto da giovane ricoprire per la prima volta un ruolo di primo piano nel dibattito culturale nazionale. Senonché diverse circostanze lo hanno portato a mutare rotta, a parlare dell'isola proprio nell'isola. Conferenziere avrebbe dovuto essere Pirandello, secondo l'originale designazione del Lyceum, ma l'agrigentino è troppo impegnato<sup>189</sup>.

Un aspetto che accomuna Borgese ad Alvaro, al momento di cominciare a lavorare al proprio intervento, è la distanza che lo separa ormai da molti anni dalla regione che deve rappresentare e descrivere. Finito, suo malgrado, a fare i conti con la paradossale situazione di chi da anni è estraneo alla realtà siciliana, ma deve raccontarne i caratteri a chi quotidianamente la abita, Borgese accenna fin dalle prime battute alla propria condizione d'esilio:

Io conosco bene alcuni sentimenti del mio paese. Esso non ha immeritadamente la fama di essere appassionato e geloso. È un po' geloso anche verso i suoi figli [...], diviene sospettoso, un poco diffidente verso di essi, quando essi hanno assunto l'aspetto di esuli, di spatriati [...]. Ora, fatalmente, il siciliano che vede uno dei suoi vissuto per molto tempo lontano, si domanda fino a che punto abbia preso l'aria del continente<sup>190</sup>.

Andando avanti, Borgese confessa addirittura di non avere mai visto molti dei luoghi simbolo della Sicilia:

Vi confesserò apertamente che ho un po' di vergogna di me, della mia ignoranza [...]. Sia fatta confessione plenaria, o quasi. Io non sono mai stato a Girgenti, io non ho mai visto l'Etna, io non sono mai stato a Selinunte, io non ho mai visto Erice, Monte San Giuliano [...], io non sono mai stato a Segesta<sup>191</sup>.

Annotando di sfuggita che le località citate dallo scrittore di Polizzi Generosa sono le stesse che avevano reso famosa la Sicilia pittoresca presso i viaggiatori del *Grand Tour* (l'Etna e le

---

<sup>189</sup> I. Pupo, introduzione a G. A. Borgese, *Una Sicilia senza aranci*, a cura di I. Pupo, prefazione di M. Onofri, Avagliano, Roma 2005, p. 13.

<sup>190</sup> G. A. Borgese, *Discorso sulla Sicilia (ai siciliani?)*, in Ivi, p. 91.

<sup>191</sup> Ivi, pp. 92-93.

città più legate alla presenza greca nell'isola, tutte caratterizzate da famosi siti archeologici e suggestive “rovine”), è importante notare quali strategie testuali vengano successivamente adottate per riproporre l'autorevolezza della voce narrante. Dopo la contorta rivendicazione di una sicilianità d'ispirazione – (auto)proclamata presente in tutte le proprie opere narrative, perfino in quelle che non tematizzano la Sicilia –, Borgese ci fornisce un interessante esempio di quello che Moe, a proposito del preambolo alla *Nedda* verghiana, ha definito «processo immaginativo attraverso il quale il mondo della Sicilia rurale è “ri-visto”»<sup>192</sup>:

Eppure a che servono questi elenchi? E che cosa sono quando le cose esistono dentro la mente, dentro al cuore vi si sono stampate con un'orma la cui profondità, la cui stabilità non è paragonabile a nessun'altra? [...] Io penso di fare un gran viaggio, mi astraggo come se mi allontanassi da queste cose e come se potessi a lungo vederle, riconoscerne in lontananza i tratti essenziali, sapere in fondo al cuore che in mezzo al mare vi è questa strana grande isola con una sua cima grandiosa, con un suo interno aspro, selvatico, di colore leonino, con un suo orlo accanto al mare di colore sfarzoso, con la sua forma triangolare. Allo stesso modo, quasi come se io stessi per intraprendere il viaggio più lungo che si possa intraprendere, il viaggio alla luna, il viaggio nel regno dei Morti, vorrei riconoscere, ripiegandomi su me stesso, quali sono i tratti essenziali, le linee conduttrici della sicilianità<sup>193</sup>.

Questo breve passaggio sintetizza la poetica geografica dell'intera conferenza di Borgese, proponendo una topica di tipo pittoresco: centralità delle dimensioni emotiva e memoriale a discapito di ogni geografiche e storico-economiche; rappresentazione per lo più mentale («dentro la mente», «mi astraggo»), fondata sulla vista (distanza dall'oggetto osservato, sensibilità al dato cromatico e attenzione per le forme geometriche); identificazione dell'Etna come sineddoche della Sicilia; caratterizzazione in senso fantastico e onirico dell'isola (la luna), con slittamento verso la doppiezza e l'ambivalenza («regno dei Morti»); ricerca del carattere essenziale della regione. Del resto, tutto l'intervento di Borgese è costruito con un linguaggio conviviale ma assai letterario e proprio la letteratura, con i suoi massimi rappresentanti isolani (dalla Magna Grecia a Verga), assume una funzione chiave nel proporre uno schema che possa inquadrare nell'oggi il paradiso perduto di ieri, che sappia riconoscere cittadinanza all'Arcadia che la Sicilia è stata:

Il sentimento dei beni perduti, dell'innocenza impossibile, la nostalgia, come è stata chiamata, del paradiso, dei paradisi terrestri, è cosa fondamentale e continua negli spiriti poetici della modernità [...]. Allora le terre dove era possibile fingersi un paradiso non erano così lontane come sono ora: nella Malesia dei romanzieri, dei pittori, nella Polinesia dei film. Si cercava la santa e beata natura nel sud mediterraneo, si poneva in Grecia dove nessun scrittore di classe, prima di Chateaubriand, aveva vissuto una reale esperienza, o si poneva in Sicilia, già raggiungibile con gli occhi della mente<sup>194</sup>.

---

<sup>192</sup> N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., p. 254.

<sup>193</sup> G. A. Borgese, *Discorso sulla Sicilia (ai siciliani?)*, cit., pp. 93-94.

<sup>194</sup> Ivi, p. 96.

Rappresentare un preciso spazio geografico vuol dire, anche per il Borgese conferenziere, scivolare nell'universale del mito, rappresentare un'*otherness* radicale e caratterizzata in senso ancora una volta arcaico, premoderno, primitivo ed extraeuropeo.

Nel 1932, forse in relazione al buon esito della conferenza dell'anno precedente, Borgese ottiene dal Touring Club Italiano l'incarico di prefatore per il volume monografico sulla *Sicilia* che verrà pubblicato nel 1933<sup>195</sup>, quarto volume della serie *Attraverso l'Italia. Illustrazione delle regioni italiane*. L'entusiasmo dello scrittore è evidente già nelle parole che egli stesso pubblica sul «Calendario mediterraneo», in forma di lettera ai *Siciliani in America*:

Poi vi dirò un'altra cosa: che il Presidente del Touring Club Italiano mi ha chiesto, proprio a me siciliano errante, di scrivere la prefazione per il volume del Touring sulla Sicilia: una specie di ritratto della nostra isola. L'ho scritto, proprio a New York, proprio davanti a questi grattacieli; ma spero che non sia esotico, e che anche voi vi ci possiate riconoscere<sup>196</sup>.

Leggendo attentamente tra le righe, oltre all'orgoglio per l'incarico prestigioso, trapelano delle preoccupazioni di un certo interesse per le analisi fin qui condotte; se l'insistenza sul luogo in cui la prefazione è stata concepita («a New York»; «davanti a questi grattacieli») può essere letta come il riflesso dei principi che Verga aveva elaborato in merito alla rappresentazione “a distanza” della Sicilia (per quanto il ripetuto ricorso all'avverbio «proprio» lasci intendere una certa preoccupata sorpresa), cosa motiva la presenza dell'aggettivo «esotico» e l'espressione «anche voi», rivolta ai siciliani emigrati in America? Perché il dubbio che i destinatari della lettera possano non riconoscersi nel «ritratto» isolano? Le sole risposte cui possiamo attingere stanno nel testo della *Sicilia* e, ancora una volta, sarà necessario entrare nel vivo dei meccanismi narrativi utilizzati nella rappresentazione dell'isola.

Diversamente dalla conferenza del 1931, la prefazione prende avvio cercando di confrontarsi con il dato geografico dell'isola, provando quindi a conformarsi il più possibile con gli intenti turistici che stanno alla base del Touring Club; tuttavia lo scrittore è ancora una volta poco propenso ad ancorare nel presente la descrizione e la geografia finisce ben presto per diventare origine archetipica della storia, mentre quest'ultima si trasforma ineluttabilmente in fato:

Un'isola non abbastanza isola: in questa contraddizione è contenuto il tema storico della Sicilia, la sua sostanza vitale [...]. Questa vicenda e caratteristica geologica è l'abbozzo del destino umano della Sicilia, il suo *nec tecum nec sine te vivere possum*. Ai Greci, abitanti di isole frammentarie e

<sup>195</sup> Id., *Sicilia*, cit.

<sup>196</sup> Id., *I Siciliani d'America*, in «Calendario mediterraneo», Palermo, maggio 1932-aprile 1933, pp. 94-94, ora in Id., *Una Sicilia senza aranci*, cit., p. 124.

di magre penisole, essa dovette apparire un continente [...]. Le sue risorse proprie erano limitate ed esauribili. La sua struttura naturale la esponeva poi a facili invasioni [...], la sua elaborazione di una civiltà originale fu spesso disturbata da eventi improvvisi, somiglianti ai suoi cataclismi naturali<sup>197</sup>.

Il riferimento ovidiano prepara il lettore al successivo accenno ai legami strettissimi che intercorrono tra la storia isolana e il mondo classico greco-latino, ma anche questo vettore storico è proposto in maniera opaca, rivendicando l'occidentalità della Sicilia – da cui Borgese terrà fuori i due grandi scontri con la «barbarie» cartaginese e saracena, per esaltare la resistenza di Imera e le vittorie normanne –, ma ancorandola nel passato, in una grecità archetipica e fondativa:

La Sicilia è il luogo unico dove l'italianità fiorisce direttamente dal tronco ellenico [...]. È facile immaginare una Sicilia antica diversa agli occhi di quella ch'è oggi. Uguale, nonostante gli spostamenti dei crateri e le diverse colture agricole, era la vista generale dell'Etna, ispiratrice da lontano a Pindaro di alcuni fra i suoi superbi accenti [...]. I Greci posero in questa terra grandiosa, già incumbente con una sua particolare sublimità sulla geografia dell'*Odissea*, alcuni fra i temi più patetici e terribili della loro religione; e quella religione, quei miti, divennero siciliani<sup>198</sup>.

Subito dopo aggiunge:

E certo sarebbe esagerato dire che chi vuol vedere la Grecia vada in Sicilia [...]. Ma la visione della Grecia, se non vi s'aggiunga la Sicilia, è visione mutila<sup>199</sup>.

Tale rivendicazione potrebbe essere letta come una piccola polemica, tutta culturale, contro la sbandierata discendenza imperiale-romana che in quegli anni il regime proponeva per legittimare politiche coloniali. Tuttavia, inserita in apertura di un volume turistico, essa appare la riproposizione di fascinazioni pittoresche volte a trascinare il lettore nelle suggestioni di un mondo fuori dalla storia e staticamente ancorato alle proprie origini arcaiche.

Un singolare passaggio dell'opera rivela poi il rapporto che lo scrittore instaura con i due diversi approcci di rappresentazione del Mezzogiorno cui si è fatto riferimento in questo lavoro, il modo pittoresco e quello meridionalista:

Il bellissimo vulcano, sotto cui giacevano i titani sconfitti, fu una specie di Olimpo infernale, romantico. Il suo senso, la sua suggestione, non sono mutati da allora. Ma certo le foreste all'interno erano più numerose e più fitte, i fiumi più ricchi d'acqua; lo stupore della natura primitiva era diverso dalla desolazione che poi in molti luoghi si diffuse con la tristezza della zolfatarata, i veleni della malaria, e l'usura del latifondo. E tuttavia qualche cosa di splendido appartiene a epoche relativamente recenti; l'era arcaica non conobbe quella meravigliosa cintura da

<sup>197</sup> Id., *Sicilia*, cit., pp. 129-130.

<sup>198</sup> Ivi, pp. 131-133.

<sup>199</sup> Ivi, p. 137.

giardino delle Esperidi, quei verzieri scuri e lucenti di aranci e limoni, che oggi sulla costa settentrionale e sulla orientale, su quelle cioè che presentano il volto della Sicilia allo straniero, sono il tratto più suo. Antico era l'olivo; ma queste piante lussureggianti, e la stessa ágave, e lo stesso fico d'India, a cui il paesaggio siciliano deve quell'accento semitropicale che le sembra connaturato da ogni tempo, non vi furono introdotti che al principio dell'era volgare<sup>200</sup>.

In poche righe, splendide per equilibrio sintattico e cura lessicale, Borgese sintetizza infatti tutta la complessità e la stratificazione di modalità e schemi di rappresentazione plurisecolari, fondendo l'iniziale pittoresco (il mito dei Titani, l'Etna, l'immutabilità del carattere primitivo) con l'antipittoresco dei dibattiti meridionalistici e della letteratura verista (la malaria, il latifondo e le condizioni di lavoro delle zolfare), per proporre infine, nuovamente, una topica pittoresca (agrumi, fichi d'India, mito delle Esperidi). Il procedimento è assai singolare, dal momento che la storia, apparentemente evocata per decostruire lo stereotipo culturale, finisce per giustificare la propria negazione, al punto che la percezione sociale («sembra connaturato da ogni tempo») è la sintesi, mentre il tentativo di introdurre il negativo delle riflessioni meridionaliste viene neutralizzato fino a sparire («qualche cosa di splendido appartiene a epoche relativamente recenti»). E ci sono almeno due elementi che avvicinano, e non di poco, un tale schema ai veri e propri processi di orientalizzazione: da un lato, la prospettiva occidentale ed europea con cui si immagina lo sguardo del viaggiatore nega ad africani e asiatici la possibilità di portare un punto di vista culturale sull'isola o di sviluppare un qualunque interesse turistico («sulla costa settentrionale e sulla orientale, su quelle cioè che presentano il volto della Sicilia allo straniero»); dall'altro, la caratteristica paesaggistica siciliana per eccellenza – al di là delle scientificità botaniche – è suggestivamente «semitropicale», finendo per marcare l'ennesima alterità dell'isola.

A questo punto, dopo avere ricordato l'Opera dei pupi e le «pitture di stile primitivo che adornano i carretti tirati da asinelli»<sup>201</sup>, le antiche scuole retoriche siciliane e lo stile arabo-normanno («il punto più caldo di fusione dove l'Oriente e l'Occidente si siano mai incontrati»<sup>202</sup>), Borgese può avviarsi alle conclusioni, ricordando l'amato Giovanni Meli. Un'occasione per lanciare l'ultimo sguardo trasognato alla 'sua' Sicilia:

In questo spirito di eterno idillio, che trova la sua misura in una serenità paziente davanti al vero della vita, in questa ingenua eredità teocritea, fiori la poesia vernacola del povero medico e abate Giovanni Meli, palermitano con cui l'Arcadia dei retori, trapiantata nella viva terra, riacquista fragranza e vigore<sup>203</sup>.

---

<sup>200</sup> Ivi, p. 134.

<sup>201</sup> Ivi, p. 136.

<sup>202</sup> Ivi, p. 138.

<sup>203</sup> Ivi, p. 140.

Sono adesso più chiare, forse, le preoccupazioni che lo scrittore nutriva, quelle stesse perplessità che emergevano dalla lettera ai *Siciliani in America*. Borgese era insomma consapevole – almeno in parte – che la Sicilia di cui aveva scritto non era certo la terra dell'emigrazione e della misera, delle lotte contro l'alleanza tra latifondo e fascisti. Il suo era semmai l'ennesimo mito culturale, una costruzione per certi versi retorica e tendenzialmente esotica – come lui stesso temeva –, pensata per un pubblico colto e (verosimilmente) centrosettentrionale: «la memoria e la nostalgia fanno sì che il ritratto dell'Isola tracciato dall'autore non sia reale ma fiabesco, non corrisponda alla realtà effettuale di essa, bensì al ricordo individuale dell'artista<sup>204</sup>».

Nello stesso 1931 Nino Savarese – scrittore meridionale da anni acclimatatosi nell'ambiente romano – pubblica per la romana Società Editrice di «Novissima», nella collezione da lui stesso diretta “*L'Italia nascosta*”. *Gli aspetti poco noti od ignorati delle regioni italiane*, il volume *La Sicilia*, curatissimo profilo regionale accompagnato da alcune illustrazioni e da un importante apparato fotografico. Che il testo dello scrittore di Enna risulti stilisticamente più elevato delle conferenze di Borgese e Alvaro – con riferimenti letterari, ampio ricorso alle metafore, uso di diminutivi-vezzeggiativi in funzione connotativa, antropomorfizzazioni degli elementi naturali – può forse non stupire, vista la differente destinazione dell'opera; tuttavia bisogna ancora una volta riflettere sulle modalità con cui un prodotto editoriale, pensato per promuovere la conoscenza di regioni sconosciute, rappresenta i dati geografici, storici ed etnografici del Mezzogiorno.

Bastano poche righe, tratte dal capitolo introduttivo, per comprendere a quale bagaglio di immagini e figure, nonché a quali modelli pittorici, abbia deciso di attingere Savarese:

La terra siciliana bordata di agrumeti lungo la costa, arde nel centro come un braciere infiorato: l'azzurro del cielo è alle volte così vivo che sembra, a furia di mondersi, mostrare il fondo della sua mistura [...]. Il viaggiatore che ha lasciato gli spettacolosi azzurri di Napoli e della penisola sorrentina, troverà in questa luminosità un tono più fermo, senza malinconia e senza riflessi trasognati, e la faccia stessa del contadino siciliano, grave ed assorta, triste o scettica tra tanti allettamenti naturali [...]. Il paesaggio non ha nulla di comune con le campagne quasi addomesticate, dove si suole andare a villeggiare [...]. Piace riposare gli occhi stanchi dalle fantasmagorie cittadine, su queste sterminate distese di pascoli [...] perché l'uomo si sente finalmente in grembo alla nuda natura, non in campagna ma sulla terra, in diretto contatto con le ragioni più certe ed elementari dell'esistenza<sup>205</sup>.

La Sicilia, dunque, come alterità alle «fantasmagorie» della città e serbatoio di bellezza,

---

<sup>204</sup> C. Spalanca, *Oltre lo stretto. Studi sulla cultura siciliana dal '300 al '900*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 1997, p. 158.

<sup>205</sup> N. Savarese, *La Sicilia*, Società Editrice di «Novissima», Roma 1931, pp. 7-12.



colore e profumi, luogo in cui una natura selvaggia è ancora padrona assoluta di vite semplici ma «certe». La regione meridionale per eccellenza si presenta ai lettori confermando le attese che ciascuno di essi aveva nutrito con la plurisecolare tradizione discorsiva al centro di questo lavoro.

Ma se *La Sicilia* di Savarese strizza costantemente l'occhio al lettore più colto, con citazioni letterarie e veri e propri calchi verghiani<sup>206</sup>, nello stesso tempo l'autore sa proporre un consumo di tipo turistico, presentandola ancora legata a tradizioni, riti, feste e usanze che non hanno tempo né storia, sebbene avviate scomparire. In questo senso, è interessante notare come Savarese ricorra ai più accreditati studi sul folklore per avvalorare il proprio lavoro – citando Salomone Marino nel capitolo *Usanze tradizionali che scompaiono*, e concludendo il volume con brani interamente tratti dal Pitre –, e sappia accompagnare ogni brano con fotografie mirate a confermare il carattere “tipico” di ciò che sta descrivendo, dalle processioni pittoresche alle manifestazioni più singolari della religiosità isolana. Proprio l'apparato fotografico riveste una funzione decisiva in tutti i passaggi in cui lo scrittore illustra gli elementi peculiari del paesaggio e del costume della Sicilia: i brani sul patrimonio artistico e archeologico dell'isola sono accompagnati e quasi sostenuti da fotografie sui castelli più pittoreschi (Sperlinga, Petralia Soprana, Enna) e sulle opere dell'arte popolare (sculture e dipinti del Bongiovanni, ex voto e pitture religiose, ceramiche di Caltagirone); le descrizioni del lavoro è affiancata da immagini di contadini, pastori, donne e bambini, ciascuno impegnato in attività tradizionali; il capitolo *Alcuni aspetti del costume* consta addirittura di sole fotografie, ritenendo che l'aspetto iconografico non necessiti di ulteriori parole.

Diversamente da Alvaro e Borgese, Savarese prova a tracciare un profilo delle attività economiche e produttive dell'isola, descrivendone in specifici capitoli l'agricoltura, la pastorizia, le miniere e le zolfare. Diversamente dalle pagine sugli zolfatai, però, l'economia siciliana viene raccontata assecondando uno schema di tipo metastorico, ignorando dati e tecniche per focalizzare l'attenzione del lettore sulla dimensione primitiva, naturale e “altra” di ciò di cui si sta parlando. A proposito della pastorizia, Savarese scrive:

La masseria siciliana non è solo il centro di una speciale industria agricola, ma un suggestivo ricordo del passato più remoto; essa tramanda l'immagine delle primitive società pastorali [...].

---

<sup>206</sup> A titolo esemplificativo, basta notare il rapporto di filiazione che intercorre tra un passo del testo di Savarese – «alle finestre non manca mai il garofano rosso e il basilico che si potrebbero dire i fiori simbolici della casetta rustica e della popolana siciliana», (Ivi, p. 8) – e una frase come questa: «la Barbara perciò aveva mandato in regalo alla Mena il vaso del basilico, tutto ornato di garofani, e con un bel nastro rosso, che era l'invito di farsi comari», (G. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 164), rapporto che un pubblico scaltrito non poteva che riconoscere ed apprezzare.

Tutto ha un carattere grandioso ed opulento di una società primordiale ed autonoma [...]. C'è quasi l'oscura coscienza che questo è il mestiere tipico dell'umanità, dal quale, solo, essa attinse la prima impronta di gentilezza e di civiltà<sup>207</sup>.

Sull'agricoltura, poi, aggiunge:

L'aia è la base di un tempio ideale; agreste e familiare. Sull'aia c'è sempre un'aria di festa, malgrado la grande fatica che impone ai contadini: un senso di approdo felice dopo un anno di penoso lavoro. Cerere, deità più siciliana che greca, ispira ancora il rito di questa celebrazione annuale. Qui le macchine da trebbiare sono ancora rare [...]; l'aereo giuoco dei chicchi col vento, invocato con la fede o con la magia<sup>208</sup>.

Delle miniere “bianche” di salgemma, egli fornisce addirittura un quadretto idilliaco, ripercorrendo secolari stereotipi sulla naturale ricchezza dell'Italia meridionale:

La terra offre all'uomo, come un frutto, questo, che è l'unico minerale che egli possa mangiare direttamente, senza alcuna trasformazione [...]. Queste saline siciliane, insomma, hanno un aspetto armonioso e lieto; pare di scorgervi non so che moderato accordo dell'uomo con la Natura [...]. Queste miniere sono miniere liete e alla mano: più che opera di calcolo e di fatica, sono meravigliose scoperte che l'uomo ha fatto nei suoi tragitti, e non ha dovuto far altro che stendere la mano al dono naturale che gli si offriva<sup>209</sup>.

Come accennato in precedenza, quello delle zolfare è l'unico ambito produttivo siciliano su cui l'autore ritiene di dover intervenire diversamente, adottando strategie testuali che gli consentano di limare e rifunzionalizzare – senza per questo ignorarla – l'immagine negativa che nel dibattito nazionale si era ormai sedimentata. Da un lato, gli operai sono definiti «classe zolfifera», introducendo con un termine politologico la dimensione del divenire storico che era stato negata a tutti gli altri lavoratori; dall'altro, si tratteggia a tinte fosche l'ambiente di lavoro:

Dalla profondità delle loro viscere esse hanno mandato ricchezze enormi: intere generazioni di padroni vi si sono arricchite; intere generazioni di operai vi hanno logorato la loro esistenza, ed eccole che fumano ancora, che è il loro modo di dire che ancora esistono [...]. La fumata di una miniera altera le linee del paesaggio di una contrada [...]. Se ci avviciniamo, questo senso di maleficio diventa più acuto: la terra appare sparsa di chiazze e di focolai come per una malattia geologica [...], il paesaggio è scialbo, arido è fumoso<sup>210</sup>.

Suggerendo la contrapposizione tra ambiente e processo produttivo, Savarese può neutralizzare lo sgomento provocato dalle condizioni di lavoro degli zolfatai, tratteggiare l'immagine di una natura ostile a tale attività e riproporre come alternativa il bozzetto sereno

---

<sup>207</sup> N. Savarese, *La Sicilia*, cit., pp. 43-47.

<sup>208</sup> Ivi, pp. 56-57.

<sup>209</sup> Ivi, pp. 70-73.

<sup>210</sup> Ivi, p. 78.

dell'agricoltura e della pastorizia siciliane, un quadretto edenico e idilliaco che deve rimuovere dalla mente del lettore ogni traccia di turbamento:

Si suda ancora e si impreca mentre nelle campagne intorno, i lumi delle casette campestri si spensero assai per tempo, e i contadini aspettano il nuovo sole per riprendere la loro fatica. E i campanacci dei bovi e delle pecore levano sui campi silenziosi il loro suono di pace e di tranquillità<sup>211</sup>.

Dunque, la Sicilia rappresentata in questa monografia trova una dimensione equilibrata solo nel suo carattere più arcaico ed estetico; negandole ogni sbocco alternativo alle contraddizioni della modernità, vengono riproposti gli stereotipi della tradizione letteraria. Non è ancora il Savarese di *Nostra terra*<sup>212</sup>, l'opera in cui stigmatizzerà l'improduttività dei pastori per esaltare (tra mille contraddizioni) le bonifiche e i processi di assoggettamento della terra all'uomo e alla macchina, ma ha già molto in comune con gli scritti siciliani delle *Cose d'Italia*, con le pagine dell'esotica mattanza di Favignana e del viaggio sull'Etna, dove lo scrittore proverà a dare forma narrativa al difficile trapasso estetico dal pittoresco al sublime<sup>213</sup>.

---

<sup>211</sup> Ivi, p. 86.

<sup>212</sup> Id., *Nostra terra. Notizie intorno alle bonifiche*, Istituto Nazionale di Cultura Fascista/Tumminelli & C., Roma 1939.

<sup>213</sup> Id., *Cose d'Italia con l'aggiunta di alcune cose di Francia*, Tumminelli, Roma, 1943.

### 3.6 Sguardi esterni: Carlo Levi e Cesare Pavese

Questo breve ultimo paragrafo vuole essere l'equivalente, aggiornato e riformulato per l'occasione, delle pagine conclusive del capitolo precedente, ovvero degli 'sguardi esterni' che a cavallo tra XIX e XX secolo Fucini e De Amicis avevano gettato sulle regioni meridionali del paese. Volendo, infatti, dare ancora una volta conto di come scrittori non meridionali abbiano interagito con le modalità di rappresentazione del Mezzogiorno dell'Italia fascista, appare di assoluto interesse intercettare il fenomeno del confino politico, fenomeno che – forzando le categorie proprie dei più tradizionali flussi migratori – può essere definito diaspora antifascista<sup>214</sup>. Per fare ciò, saranno presi in esame due degli scrittori che più rappresentano quella contingente e particolare dinamica storico-politica e, nello stesso tempo, due opere che fanno propri molti elementi della più generale coscienza geografica nazionale di quegli anni. Scrittori di grande respiro europeo e finissimi intellettuali come Carlo Levi e Cesare Pavese furono infatti, loro malgrado, i nuovi attori di uno *shock* geoculturale non inedito per la società italiana, e si trovarono proiettati dalle grandi città settentrionali a piccolissimi borghi rurali delle propaggini meridionali del paese. Individuare i caratteri retorico-discorsivi della Basilicata descritta in *Cristo si è fermato a Eboli* o della Calabria narrata nel *Carcere* può, quindi, ampliare significativamente lo spettro delle voci prese in esame, e farci smarcare da una riflessione assai più tradizionale sui meridionali eterni cantori delle proprie terre d'origine. Ancora una volta, dunque, l'obiettivo vuole essere la mappatura della dialettica tra rappresentazioni sincronicamente presenti sul territorio nazionale, una dialettica che in quegli anni – ancor meno che nei primi decenni post-unitari – può essere pensata come frutto di tradizioni locali e allocate al di fuori delle prospettive nazionali.

#### 3.6.1 *Cristo si è fermato a Eboli* di Levi

Pubblicato nel 1945, all'alba di una nuova fase della storia italiana, ma scritto alcuni anni prima, *Cristo si è fermato a Eboli* narra dell'esperienza che Levi visse in Basilicata tra il 1935 e il 1936, confinato a Grassano e, successivamente, ad Aliano perché militante politico antifascista. L'opera si presenta dunque come rielaborazione postuma – memoriale e insieme intellettuale – di una precedente esperienza, e l'autore stesso non nasconde in alcun modo un

<sup>214</sup> Cfr. R. Derobertis, «La casa ormai tremava dalle fondamenta». *Percorsi di lettura tra emigrazione, sud e scrittura letteraria (1943-1957)*, in *Sud e cultura antifascista. Letteratura, riviste, radio, cinema*, a cura di R. Cavalluzzi, Progedit, Bari 2009, pp. 40-71.

così importante aspetto del testo:

Sono passati molti anni, pieni di guerra, e di quello che si usa chiamare la Storia. Spinto qua e là alla ventura, non ho potuto finora mantenere la promessa fatta, lasciandoli, ai miei contadini, di tornare fra loro, e non so davvero se e quando potrò mai mantenerla. Ma, chiuso in una stanza, e in un mondo chiuso, mi è grato riandare con la memoria a quell'altro mondo, serrato nel dolore e negli usi, negato alla Storia e allo Stato, eternamente paziente; a quella mia terra senza conforto e dolcezza, dove il contadino vive, nella miseria e nella lontananza, la sua immobile civiltà, su un suolo arido, nella presenza della morte<sup>215</sup>.

In questa prima fase, è bene non raccogliere la grande mole di spunti che l'*incipit* dell'opera già ci offre – dal palese riferimento al preambolo della *Nedda* verghiana, ai temi meridionalisti dell'aridità del suolo, della civiltà «altra», dell'eterna rassegnazione contadina –, ma limitarsi a ribadire la franchezza dello scrittore torinese. Come sottolinea infatti Moloney, nel prosieguo del testo Levi non sarà altrettanto sincero rispetto al proprio *background* di studioso del Mezzogiorno e di profondo conoscitore del meridionalismo<sup>216</sup>, preferendo costruire l'immagine di un osservatore tendenzialmente neutrale<sup>217</sup>, impegnato a registrare reazioni e riflessioni che la Basilicata suscitava per la prima volta in lui:

Levi maintains in his book a total silence: he merely tells us that he had got to know Lucania while at Grassano. In fact, since he already knew something about what he would find in the south, his stay at Gagliano had the effect of making him see the problem of the south in terms of human misery, poverty and deprivation, rather than as a set of abstract ideas, 'problems' or statistics. His concealment of his previous knowledge is a literary strategy, adopted in order to avoid alienating his readers, whom he reasonably assumes, after two decades of Fascist silence on the subject, to be uninformed about the southern problems<sup>218</sup>.

Dati il carattere tutt'altro che improvvisato del testo e la particolarità di un intellettuale torinese perfettamente a conoscenza dei decennali dibattiti sulla Questione Meridionale, l'opera assume un peso non indifferente nell'economia del più ampio orizzonte discorsivo sul Mezzogiorno che la letteratura contribuì a sviluppare durante il Ventennio. Occorre perciò ancora una volta entrare nelle dinamiche della scrittura, identificando i caratteri testuali di una rappresentazione così importante per la storia culturale italiana, e per le implicazioni che risultò avere nel dibattito postbellico sulle condizioni economiche dell'Italia meridionale.

La prima, fortissima, sensazione che il lettore avverte leggendo le pagine di *Cristo si è fermato a Eboli* è quella di una incredibile condizione di staticità che caratterizza

---

<sup>215</sup> C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino 2010, p. 3.

<sup>216</sup> Per una ricostruzione del percorso politico-culturale di Levi, almeno rispetto ai temi del Mezzogiorno e del meridionalismo, cfr. B. Moloney, *Italian Novels of Peasant Crisis*, cit., pp. 143-151.

<sup>217</sup> Cfr. Ivi, p. 159.

<sup>218</sup> Ivi, p. 143.

praticamente ogni ambito della vita lucana, dagli aspetti sociali ai fenomeni naturali e ai caratteri paesaggistici. L'opera è infatti costruita su una fittissima rete di rimandi testuali che ribadiscono, in maniera quasi ossessiva, l'estraneità di quella regione al consueto divenire storico: «immobile civiltà»<sup>219</sup>, «Grassano [...] immutabile»<sup>220</sup>, «qui, dove il tempo non scorre»<sup>221</sup>, «paesaggio [...] identico, nel suo squallore»<sup>222</sup>, «dove il tempo non scorre»<sup>223</sup>, «landa atemporale»<sup>224</sup>, «nulla cambiava nel paesaggio [...], come sempre»<sup>225</sup>, «mare di una passiva eternità»<sup>226</sup>. La ripetitività di una tale caratterizzazione si accompagna, in maniera peraltro esplicita, alla collocazione della regione in un vero e proprio altrove cronotopico, un luogo in cui spazio e tempo perdono le consuete connotazioni e si intrecciano, dando vita a uno strano archetipo ibrido, funzionale ad affermare l'*otherness* assoluta: dall'«altro mondo dei contadini»<sup>227</sup> ai «due tempi [...] incomunicabili»<sup>228</sup>, dalle «due civiltà»<sup>229</sup> a «quella civiltà, a loro radicalmente nemica»<sup>230</sup>, fino al «coesistere di due civiltà diversissime, nessuna delle quali è in grado di assimilare l'altra»<sup>231</sup>. Quest'altrettanto significativa sequenza è ben sintetizzata dalla proclamazione, tutt'altro che nuova e originale, di un'antistorica permanenza del medioevo:

Che ci fossero, da queste parti, dei draghi, nei secoli medievali [...] non fa meraviglia: né farebbe meraviglia se ricomparissero ancora, anche oggi, davanti all'occhio atterrito del contadino. Tutto è realmente possibile, quaggiù, dove gli antichi iddii dei pastori, il caprone e l'agnello rituale, ripercorrono, ogni giorno, le note strade, e non vi è alcun limite sicuro a quello che è umano verso il mondo misterioso degli animali e dei mostri. Ci sono a Gagliano molti esseri strani, che partecipano di una doppia natura<sup>232</sup>.

La Basilicata di Levi, pur animata da verosimili oneste intenzioni e figlia di attenti studi delle opere di Franchetti, Sonnino, Dorso, Gobetti, non sembra poter uscire dal vicolo cieco di una distanza incolmabile rispetto al resto dell'Italia, e – giunti ormai a conclusione di questo lavoro – la cosa dovrebbe non apparire per nulla contraddittoria. Lo scrittore s'era fin da subito posto contro ogni intento di resa stereotipata e superficiale della realtà descritta

<sup>219</sup> C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 3.

<sup>220</sup> Ivi, p. 26.

<sup>221</sup> Ivi, p. 62.

<sup>222</sup> Ivi, p. 135.

<sup>223</sup> Ivi, p. 182.

<sup>224</sup> Ivi, p. 184.

<sup>225</sup> Ivi, p. 216.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

<sup>227</sup> Ivi, p. 14.

<sup>228</sup> Ivi, p. 72.

<sup>229</sup> *Ibidem*.

<sup>230</sup> Ivi, p. 121.

<sup>231</sup> Ivi, p. 221.

<sup>232</sup> Ivi, p. 98.

(«nessuno ha toccato questa terra se non come un conquistatore o un nemico o un visitatore incomprensivo»<sup>233</sup>; «i grandi viaggiatori non sono andati di là dai confini del proprio mondo»<sup>234</sup>), e aveva più avanti ribadito quanto già detto da Silone in merito alla dimensione non pittoresca della vita rurale («volevo le canzoni dei contadini [...] A Viggiano cantavano e suonavano. Ma da queste parti, no. [...] I contadini non cantano»<sup>235</sup>), eppure il quadro resta assai problematico.

La narrazione, infatti, non solo ribadisce l'estraneità delle piccole comunità rurali lucane, o quanto meno dell'«eterna marea»<sup>236</sup> dei contadini, alla politica nazionale di quegli anni («non erano fascisti, come non sarebbero stati liberali o socialisti o che so io, queste faccende non li riguardavano, appartenevano a un altro mondo, e non avevano senso»<sup>237</sup>) e a qualunque rapporto con la storia («c'è la grandine, le frane, la siccità, la malaria, e c'è lo Stato. Sono dei mali inevitabili, ci sono sempre stati e ci saranno sempre»<sup>238</sup>), il progresso («era come se non udissero le fanfare ottimistiche della radio, che venivano di troppo lontano, da un paese di attiva facilità e di progresso»<sup>239</sup>) e lo stato («cosa avevano essi a che fare con il Governo, con il Potere, con lo Stato? Lo Stato, qualunque sia, sono “quelli di Roma”»<sup>240</sup>; «si sentiva, nel suo cuore, un poco eroe della povera gente, premiato da Dio nella sua difesa contro le forze nemiche dello Stato»<sup>241</sup>), ma lentamente si sposta verso caratterizzazioni sempre più esotiche, privilegiando ora gli aspetti meno europei del paesaggio e del clima («il vento africano bruciava la terra»<sup>242</sup>), ora i caratteri fisici («quella sua pelle spessa come una buccia»<sup>243</sup>; «occhi, pieni di follia, enormi, lontani, larghi nelle tempie [...], tra putridi alberi tropicali»<sup>244</sup>) o gli usi e le tradizioni che più rimandano al discorso orientalizzante («mi parevano tutte eguali, col viso incorniciato dal velo più volte ripiegato»<sup>245</sup>; «questa immaginazione delittuosa [...], in quell'animo geloso e violento»<sup>246</sup>; «l'essere grasso qui è il primo segno della bellezza, come nei paesi d'oriente»<sup>247</sup>; «la passatella è il gioco più comune quaggiù [...]. Ma spesso

---

<sup>233</sup> Ivi, p. 4.

<sup>234</sup> *Ibidem*.

<sup>235</sup> Ivi, pp. 32-33.

<sup>236</sup> Ivi, p. 54.

<sup>237</sup> Ivi, p. 67.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

<sup>239</sup> Ivi, p. 69.

<sup>240</sup> Ivi, p. 67.

<sup>241</sup> Ivi, p. 113.

<sup>242</sup> Ivi, p. 6.

<sup>243</sup> Ivi, p. 189.

<sup>244</sup> Ivi, p. 212.

<sup>245</sup> Ivi, p. 28.

<sup>246</sup> Ivi, p. 51.

<sup>247</sup> Ivi, p. 136.

finisce male; se non sempre a coltellate»<sup>248</sup>).

Talvolta, tuttavia, Levi si rende conto dell'esistenza di uno iato, fosse pur minimo, tra l'orizzonte discorsivo che informa attese e costruisce stereotipi e la realtà del Mezzogiorno, o quanto meno i mutamenti che su di essa provocano le dinamiche storiche:

Quello che si racconta, e che io stesso credevo vero, della severità feroce dei costumi, della gelosia turchesca, del selvaggio senso dell'onore familiare che porta ai delitti e alle vendette, non è che leggenda, quaggiù. Forse era realtà in tempo non molto lontano, e ne resta un residuo nella rigidità dei formalismi. Ma l'emigrazione ha cambiato tutto. Gli uomini mancano e il paese appartiene alle donne. Una buona parte delle spose hanno il marito in America<sup>249</sup>.

E va sottolineato come una tale riflessione, che smentisce nella sostanza gli stessi processi di essenzializzazione, si origini da una precedente descrizione che appena poche righe prima aveva dato una connotazione fortemente stereotipata della realtà lucana, tra atmosfere volutamente maliziose e onnipresenti sguardi e appetiti femminili:

Le donne, chiuse nei veli, sono come animali selvatici. Non pensano che all'amore fisico, con estrema naturalezza, e ne parlano con una libertà e semplicità di linguaggio che stupisce. Quando passi per la via, ti guardano con i neri occhi scrutatori, chinati obliquamente a pesare la tua virilità [...]. Nessun sentimento si accompagna a questa atmosfera di desiderio, che esce dagli occhi e pare riempire l'aria del paese, se non forse quello della soggezione a un destino, a una potenza superiore, che non si può eludere. Anche l'amore si accompagna, più che all'entusiasmo o alla speranza, a una sorta di rassegnazione<sup>250</sup>.

L'episodio forse più importante dell'opera, almeno per la comprensione di come si siano sedimentate in Levi le polemiche estetiche del secolo precedente, è la descrizione della breve permanenza in Basilicata della sorella dello scrittore, una visita nata per alleviare le pene del confinato ma mutatasi in occasione per suggestivi confronti tra le diverse regioni del paese. In particolare, è la visita a Matera che più sconvolge la giovane donna, la quale narrerà in prima persona al fratello lo *shock* per una realtà dapprima pensata come meta pittoresca e, una volta *in loco*, esperita quale appendice grottescamente primitiva di un'Italia al contrario europea:

Avevo letto nella guida che c'è una città pittoresca, che merita di essere visitata, che c'è un museo di arte antica e delle curiose abitazioni trogloditiche. Ma quando uscii dalla stazione, un edificio moderno e piuttosto lussuoso, e mi guardai attorno, cercai invano con gli occhi la città. La città non c'era. Ero su una specie di altopiano deserto, circondato da monticcioli brulli, spelacchiati, di terra grigiastra seminata di pietrame. In questo deserto sorgevano, sparsi qua e là, otto o dieci grandi palazzi di marmo, come quelli che si costruiscono ora a Roma [...], paradossali e mostruosi in quella natura disperata. Uno squallido quartiere di casette da impiegati, costruite in fretta e già in preda al decadimento e alla sporcizia, collegava i palazzi e chiudeva, da quel lato, l'orizzonte. Sembrava l'ambizioso progetto di una città coloniale, improvvisato a caso, e interrotto sul principio

---

<sup>248</sup> Ivi, p. 158.

<sup>249</sup> Ivi, p. 89.

<sup>250</sup> *Ibidem*.



per qualche pestilenza<sup>251</sup>.

Dopo aver sottolineato che Matera è «paese malarico»<sup>252</sup>, in cui dello stetoscopio «non se n'era mai sentito parlare»<sup>253</sup>, la donna avvia la descrizione della città, fuori da ogni velleità turistica:

In quel precipizio è Matera [...]. Di faccia c'era un monte pelato e brullo, di un brutto colore grigiastro, senza segno di coltivazione, né un solo albero: soltanto terra e pietre battute dal sole. In fondo scorreva un torrentaccio, la Gravina, con poca acqua sporca e impaludata fra i sassi del greto. Il fiume e il monte avevano un'aria cupa e cattiva, che faceva stringere il cuore. La forma di quel burrone era strana; come quella di due mezzi imbuto affiancati [...] con cui, a scuola, immaginavamo l'inferno di Dante. E cominciai anch'io a scendere per una specie di mulattiera, di girone in girone, verso il fondo. La stradetta, strettissima, che scendeva serpeggiando, passava sui tetti delle case, se così quelle si possono chiamare. Sono grotte scavate nella parete di argilla indurita del burrone [...]. Le porte erano aperte per il caldo. Io guardavo passando, e vedevo l'interno delle grotte, che non prendono altra luce e aria se non dalla porta. Alcune non hanno neppure quella: si entra dall'alto, attraverso botole e scalette. Dentro quei buchi neri, dalle pareti di terra, vedevo i letti, le misere suppellettili, i cenci stesi. Sul pavimento stavano sdraiati i cani, le pecore, le capre, i maiali [...]. Di bambini ce n'era un'infinità. In quel caldo, in mezzo alle mosche, nella polvere, spuntavano da tutte le parti, nudi del tutto o coperti di stracci. Io non ho mai visto una tale miseria<sup>254</sup>.

Il quadretto meridionalista, questa volta meno orientato alla scientificità delle descrizioni (si veda il ricorso ai suffissi dispregiativi o peggiorativi), prosegue con il consueto corredo di malattie, sporcizia e caratteri orientali:

Ho visto dei bambini seduti sull'uscio delle case, nella sporcizia, al sole che scottava, con gli occhi semichiusi e le palpebre rosse e gonfie; e le mosche gli si posavano sugli occhi, e quelli stavano immobili, e non le schiacciavano neppure con le mani [...]. Era il tracoma. Sapevo che ce n'era, quaggiù [...]. Altri bambini incontravo, coi visini grinzosi come dei vecchi, e scheletrici per la fame; i capelli pieni di pidocchi e di croste. Ma la maggior parte avevano delle grandi pance gonfie, enormi, e la faccia patita dalla malaria. Le donne, che mi vedevano guardare per le porte, m'invitavano a entrare: e ho visto, in quelle grotte scure e puzzolenti, dei bambini sdraiati in terra, sotto delle coperte a brandelli, che battevano i denti dalla febbre. Altri si trascinarono a stento, ridotti pelle e ossa dalla dissenteria. Ne ho visti anche di quelli con le faccine di cera, che mi parevano malati di qualcosa di ancor peggio che la malaria, forse qualche malattia tropicale, forse il Kala Azar, la febbre nera<sup>255</sup>.

Una «signora del nord»<sup>256</sup>, ancor più significativamente «una medichessa [...] che aveva portata con sé la sua naturale atmosfera razionale e cittadina»<sup>257</sup> (giacché si continua a dare per scontato uno schema oppositivo essenzialistico e di tipo binario), non può che ribadire dinamiche geoculturali per nulla superate, e ripetere quasi meccanicamente paradossi estetici

---

<sup>251</sup> Ivi, p. 73.

<sup>252</sup> Ivi, p. 74.

<sup>253</sup> *Ibidem*.

<sup>254</sup> Ivi, pp. 75-76.

<sup>255</sup> Ivi, p. 76.

<sup>256</sup> Ivi, p. 78.

<sup>257</sup> Ivi, pp. 78-79.

che un testo come *Cristo si è fermato a Eboli* dovrebbe non autorizzare:

Di lì sembra quasi una città vera. Le facciate di tutte le grotte, che sembrano case, bianche e allineate, pareva mi guardassero, coi buchi delle porte, come neri occhi. È davvero una città bellissima, pittoresca e impressionante. C'è anche un bel museo, con dei vasi greci figurati, e delle statuette e delle monete antiche, trovate nei dintorni. Mentre lo visitavo, i bambini erano ancora là fuori al sole, e aspettavano che io portassi il chinino<sup>258</sup>.

Essendo l'episodio appena analizzato un evidente artificio retorico che lo scrittore utilizza per sviluppare la propria testualizzazione della realtà lucana, non è poi così peregrino riconoscere nelle aporie dell'approccio della sorella una valenza riassuntiva ed esemplificativa del più complesso e contraddittorio sguardo che Levi stesso rivolge alla realtà meridionale. La 'sua' Basilicata oscilla continuamente tra le passioni violente di «una tragedia greca»<sup>259</sup> e l'onnipresente ricordo del «tempo del brigantaggio»<sup>260</sup>, le politiche fasciste e la rassegnazione atavica e pagana dei contadini, l'«indeterminata antichità di un mondo animalesco»<sup>261</sup>, «una specie di barbara e solenne bellezza»<sup>262</sup>, e un «carattere arcaico»<sup>263</sup>. Insomma, un'«altra Italia»<sup>264</sup>, in cui i visi «ricordavano le figure italiche antichissime»<sup>265</sup> e si continua a vivere come ai tempi di Virgilio ed Enea, regione di «tragedia senza teatro»<sup>266</sup> che – come subalternità storica e politica richiede – i meridionali non possono certamente comprendere:

La sconsolatezza di Orlando, che era quella di tutti i meridionali che pensano con serietà ai problemi del loro paese, derivava, come in tutti, da un radicale complesso di inferiorità. Per questo può forse dirsi che è impossibile ad essi capire completamente la loro terra e i suoi problemi, poiché partono, senza avvedersene, da un confronto, che non dovrebbe essere fatto, tutt'al più, se non dopo. Se si considera la civiltà contadina una civiltà inferiore, tutto diventa sentimento di impotenza o spirito di rivendicazione: e impotenza e rivendicazione non hanno mai creato nulla di vivo<sup>267</sup>.

Come già Silone, anche Levi finisce per scambiare le oggettive peculiarità che le regioni meridionali presentavano all'epoca per un'indifferenziata civiltà contadina che, pur essendo percepita e connotata come alterità cronotopica, ai suoi occhi è alternativa reale ai mali del suo tempo<sup>268</sup>, affascinante arcaicità fattasi presente, memoria di archetipi primordiali che l'occhio razionale e affamato di magismo del torinese riesce a cogliere: dallo spiritismo ai

---

<sup>258</sup> Ivi, p. 77.

<sup>259</sup> Ivi, p. 20.

<sup>260</sup> Ivi, p. 11.

<sup>261</sup> Ivi, p. 60.

<sup>262</sup> Ivi, p. 91.

<sup>263</sup> Ivi, p. 92.

<sup>264</sup> Ivi, p. 117.

<sup>265</sup> Ivi, p. 123.

<sup>266</sup> Ivi, p. 204.

<sup>267</sup> Ivi, p. 77.

<sup>268</sup> Cfr. B. Moloney, *Italian Novels of Peasant Crisis*, cit., pp. 176-177.

filtri amorosi, dalle streghe all'ibridazione continua di mondo umano e mondo animale.

### 3.6.2 *Il carcere* di Pavese

Pubblicato nel 1949, ma scritto dieci anni prima, *Il carcere* è un romanzo breve che ruota intorno all'esperienza del confino dello stesso Pavese, inviato a Brancaleone Calabro tra il 1935 e il 1936 per motivi politici. Protagonista dell'opera è Stefano, un ingegnere dell'«Altitalia»<sup>269</sup> catapultato in una Calabria assai diversa dai «luoghi più civili»<sup>270</sup> da cui proviene. A differenza di Levi, però, Pavese ci racconta di un'esperienza per niente affascinante, e proprio Stefano appare diffidente e molto prevenuto nei confronti della comunità in cui deve temporaneamente trasferirsi. Se la Calabria del *Carcere* è fin da subito e per tutto il romanzo identificabile con il mare («giunse il tonfo del mare»<sup>271</sup>; «giungeva il fiato diaccio del mare»<sup>272</sup>; «saliva dal mare come un alito»<sup>273</sup>; «ascoltando il fragore monotono del mare»<sup>274</sup>), le connotazioni che lo stesso Pavese dà dell'elemento marino («quarta parete della sua prigione»<sup>275</sup>; «cielo di un carcerato»<sup>276</sup>; «d'inverno [...] acqua sporca»<sup>277</sup>) inaspriscono il senso di una permanenza sofferta e tutt'altro che spontanea, origine e conseguenza del profondo senso di estraneità nei confronti di quella regione, un isolamento misurato anche sulla diversa sensibilità all'onnipresente mare («ma per loro il mare non voleva dir nulla o soltanto un refrigerio»<sup>278</sup>).

Stefano, dunque, percepisce come un ostacolo insormontabile la reale motivazione di quella permanenza in Calabria («nessuno si fa casa di una cella»<sup>279</sup>), ed è a partire da una tale evidente sensazione di precaria ostilità che vanno intercettate le dinamiche di rappresentazione del Mezzogiorno, identificando i nuclei principali della testualizzazione pavesiana di quella che già in apertura – nelle parole e nei comportamenti di un calabrese, Gaetano – si presenta come l'ennesima alterità essenzializzata:

---

<sup>269</sup> C. Pavese, *Il carcere*, in Id., *Romanzi*, Einaudi/L'Espresso, Torino 2005, p. 388.

<sup>270</sup> Ivi, p. 385.

<sup>271</sup> Ivi, p. 436.

<sup>272</sup> Ivi, p. 452.

<sup>273</sup> Ivi, p. 453.

<sup>274</sup> *Ibidem*.

<sup>275</sup> Ivi, p. 385.

<sup>276</sup> Ivi, p. 391.

<sup>277</sup> Ivi, p. 430.

<sup>278</sup> Ivi, p. 388.

<sup>279</sup> Ivi, p. 393.

– Ingegnere, buttate 'sto libro. Qui non abbiamo scuole. Voi siete in ferie, in villeggiatura. Fate vedere a questi ragazzi che cos'è l'Altitalia [...]. Quel braccetto era sempre così inaspettato, che a Stefano pareva come quando adolescente, aveva, col cuore che batteva, avvicinato donne per strada [...]. Fu a lui che Stefano domandò se non c'erano delle ragazze in paese, e, se c'erano, come mai non si vedevano sulla spiaggia. Gaetano gli spiegò con qualche impaccio che facevano il bagno in un luogo appartato, di là dalla fiumara, e al sorriso canzonatorio di Stefano ammise che di rado uscivano di casa. – Ma ce ne sono? – insisté Stefano. – E come! – disse Gaetano sorridendo compiaciuto. – La nostra donna invecchia presto, ma è tanto più bella in gioventù. Ha una bellezza fina, che teme il sole e le occhiate. Sono vere donne, le nostre. Per questo le teniamo rinchiuso. – Da noi le occhiate non bruciano, – disse Stefano tranquillo. – Voialtri avete il lavoro, noi abbiamo l'amore<sup>280</sup>.

In questo breve stralcio sono già presenti alcuni elementi che caratterizzeranno l'immagine della meridionalità calabra lungo pressoché tutte le pagine dell'opera: comportamenti esuberanti ed eccessivo ricorso al linguaggio del corpo; slittamento verso la dimensione misteriosa e ferina dell'eros (con insistita centralità dell'elemento oculare e visivo); gelosia e arretratezza nei costumi sociali; un costante riferimento a dinamiche oppostive di tipo binario (noi/voi, quaggiù/lassù) che pone il Sud come elemento passionale, arcaico e altro rispetto alla razionalità e all'efficienza dei settentrionali. Del resto, Stefano avverte fin da subito la propria estraneità a codici comunicativi di tipo analogico cui egli – figlio della civiltà dell'astrazione – non è in grado di partecipare: «si sentiva estraneo a quel gioco e cercava di equilibrare gli sguardi e di coglierne il peso. Sapeva che per rompere la barriera bastava conoscere la legge capricciosa di quelle impertinenze e prendervi parte. Tutto il paese conversava così, a occhiate e canzonature»<sup>281</sup>.

Nella percezione di Stefano, paesaggio e antropologia finiscono per collaborare alla costruzione di un vero e proprio monumento all'esclusione, piccoli particolari che giorno dopo giorno ricordano all'ingegnere la propria appartenenza a ben altri contesti. Ora è l'igiene ad avviare l'ennesimo confronto con l'alterità («da noi si dice che voialtri siete sporchi»<sup>282</sup>), ora invece la lingua parlata («parole rapide e gutturali»<sup>283</sup>), al punto che la sola donna della comunità con cui Stefano avrà rapporti sessuali è Elena, personaggio che si caratterizza per igiene e pulizia («la veste nera era sempre pulita e la sua pelle bianca era dolce»<sup>284</sup>), si distingue per l'italofonia integrale («non parlava il dialetto»<sup>285</sup>) e – cosa non da poco – è vissuta per alcuni anni in Liguria. Come già in Levi, anche in Pavese è possibile reperire numerosi *loci* testuali in cui il Mezzogiorno è entità statica e rassegnata, esterna al divenire

<sup>280</sup> Ivi, pp. 388-389.

<sup>281</sup> Ivi, p. 387.

<sup>282</sup> Ivi, p. 396.

<sup>283</sup> Ivi, p. 431.

<sup>284</sup> Ivi, p. 405.

<sup>285</sup> *Ibidem*.

storico e perennemente correlata al proprio passato mitologico o antico, incapace di avere un protagonismo nel presente. Se, in una casa del paesino, Stefano può percepire «l'anima di un passato»<sup>286</sup>, più avanti sarà un abitante del luogo a riconoscere lo stato di isolamento della regione («siamo fuori d'ogni rotta [...]. Mi meraviglio che ci passi il treno»<sup>287</sup>). Nel prosieguo, poi, ancora Stefano rifletterà su come il proprio complesso e soggettivo stato di prostrazione del momento («per tutto il giorno [...] s'era isolato come fuori del tempo»<sup>288</sup>; «bastava fermarsi un momento e guardarsi dattorno, per sentirsi isolati come fuori del tempo»<sup>289</sup>) possa corrispondere *sic et simpliciter* alla percezione geografica ed esistenziale di un'intera comunità meridionale («per essi l'illusione che tutto l'orizzonte potesse scomparir dietro una mano, era reale»<sup>290</sup>).

La Calabria, del resto, è anche gerani («un balcone dalle latte di gerani»<sup>291</sup>), gelosia, tradimenti e duelli («gli ha tirato un colpo di rivoltella dalla finestra [...], don Giannino Catalano gli godeva la moglie»<sup>292</sup>; «ecco, non vorrei coltellate»<sup>293</sup>), superstizione («superstizione, crassa superstizione, quella dei villani»<sup>294</sup>), fervore religioso e pagano. E a completare la commistione di elementi pittoreschi e senso di estraneità è lo stereotipo del carattere dei calabresi, categoria sfumata e trasparente su cui influirebbero l'enogastronomia regionale e il clima torrido del Mezzogiorno:

A volte penso che sia il sole della spiaggia. Ne ho preso tanto quest'estate e ora lo sento... O forse è il pepe che mettete nelle salse... Comincio a capire le violenze carnali di Giannino e di voialtri. Mi sento tutto ficodindia. Non vedo che quaglie [...]. C'era qualcosa di mordente nella carne, che Stefano risenti sulla lingua succhiando l'arancia. Pepare e drogare forte era l'usanza del paese, e tanto più sotto le feste, ma Stefano ebbe un altro sospetto. Per un istante immaginò che Elena si volesse vendicare e gettargli nel sangue un incendio. Anche i bizzarri fiori rossi lo dicevano<sup>295</sup>.

Anche il meridionalismo, forse con minore consapevolezza rispetto a Levi e sfumato in piccole notazioni estetiche, giunge fino a Pavese, contribuendo a creare l'immagine di una regione arretrata e climaticamente inospitale: «le ore più torride del pomeriggio, seminudo per il gran caldo»<sup>296</sup>; «l'alto silenzio del meriggio trasparente sulla campagna immota»<sup>297</sup>; «uscì

---

<sup>286</sup> Ivi, p. 398.

<sup>287</sup> Ivi, p. 402.

<sup>288</sup> Ivi, p. 409.

<sup>289</sup> Ivi, p. 422.

<sup>290</sup> Ivi, p. 409.

<sup>291</sup> Ivi, p. 410.

<sup>292</sup> *Ibidem*.

<sup>293</sup> Ivi, p. 408.

<sup>294</sup> Ivi, p. 468.

<sup>295</sup> Ivi, pp. 463-469.

<sup>296</sup> Ivi, p. 391.

<sup>297</sup> Ivi, p. 416.

nel vento polveroso, ma la strada era deserta»<sup>298</sup>; «aveva i piedi scalzi e nodosi»<sup>299</sup>. Un tale miscuglio estetico, geoculturale ed esistenziale trova meravigliosa espressione nella descrizione del vecchio e misero eremita lucano, personaggio che assume da subito i tratti dell'allegoria e fa proprie tutte le sfumature dello stratificato orizzonte discorsivo sul Sud d'Italia:

La presenza di Giannino aveva di singolare che faceva ogni volta trasalire come una pacata fantasticheria. In questo somigliava agli incontri che si fanno per strada e che un'immobile atmosfera poi suggella nel ricordo. Sulla torrida strada che usciva dal paese dietro la casa, fra gli ulivi che non gettano ombra, Stefano aveva un giorno incontrato un mendicante scalzo, che avanzava a balzelloni come se i ciottoli gli scottassero le piante. Era seminudo e coperto di croste, d'un colore bruciaticcio come la sua barba; e quei salti d'uccello ferito si complicavano di un bastone che incrocicchandosi alle gambe accresceva le difficoltà. Stefano lo rivedeva – bastava pensasse al gran sole – e risentiva quell'angoscia; ma l'angoscia vera è fatta di noia, e quel ricordo non poteva annoiarlo. La carne nuda fra i brandelli di sacco appariva e riappariva inerme e oscena come carne di piaga; il corpo vero di quel vecchio erano i cenci e il sudiciume, le bisacce e le croste; e intravedere sotto tutto ciò una carne nuda faceva rabbrivire. Forse soltanto ritrovando il vecchio e praticandolo – conoscendo il suo male e ascoltandone i lagni monotoni – sarebbe arrivato alla noia e al fastidio. Stefano invece lo fantasticava, e a poco a poco ne faceva in quella strada riarsa un esotico oggetto vagamente orribile, come un rachitico groviglio di fichidindia, umano e crostoso di membra invece che di foglie. Erano atroci quelle siepi grasse, ammassate carnosamente come se l'aridità di quella terra non conoscesse altro verde, e quei fichi giallicci che incoronavano le foglie fossero davvero brandelli di carne<sup>300</sup>.

Con questa «fantasticheria» Pavese pare riassumere, riformulare e consegnare all'Italia repubblicana un discorso lungo secoli, assimilando e risemantizzando quasi per intero l'orizzonte discorsivo sul Mezzogiorno che questo lavoro ha fin qui provato a isolare e sistematizzare. A questo punto, poco aggiunge l'identificazione di ulteriori caratteri che connotano la Calabria in senso extraeuropeo («non facevano così anche i vostri arabi?»<sup>301</sup>), pittoresco («ha un'aria di zingara»<sup>302</sup>) o comunque *otherness* («voi avete altro sangue, – disse Stefano»<sup>303</sup>). L'allegoria ha messo il lettore, e con lui lo scrittore, davanti alla consapevolezza di stare approcciando un oggetto niente affatto geografico, una regione dell'immaginario che si proietta verso il proprio passato e verso il presente di popoli e paesi differenti dalla dimensione europea dell'Italia settentrionale, un'entità prevalentemente retorica che deve fare i conti con secoli di rappresentazioni dietro cui è ormai impossibile – quando non sconvolgente – scorgere «la carne nuda».

Resta la possibilità (e l'opportunità) di uscire per un attimo dal testo, tornare alla biografia di Pavese e reperire nel suo epistolario i frammenti di una riflessione extra-letteraria

---

<sup>298</sup> Ivi, p. 425.

<sup>299</sup> Ivi, p. 426.

<sup>300</sup> Ivi, pp. 437-438.

<sup>301</sup> Ivi, p. 400.

<sup>302</sup> Ivi, p. 424.

<sup>303</sup> Ivi, p. 423.

sulla Calabria e sull'esperienza del confino<sup>304</sup>. Nelle lettere in cui descrive la realtà lucana, infatti, egli si dimostra ben più estraneo e ostile del suo Stefano, arrivando a dichiararsi insofferente a un mare («lei sa come odi il mare [...], indegno della gravità di uno spirito contemplativo quel perenne giochetto delle onde sulla riva»<sup>305</sup>) di cui disconferma le specificità geografiche («la spiaggia è sul Mar Jonio, che somiglia a tutti gli altri e vale quasi il Po»<sup>306</sup>), e a proporsi totalmente insensibile al fascino dell'oleografia pittoresca («indifferente mi lasciano i piroscafi all'orizzonte e la luna sul mare, che con tutti i suoi chiarori mi fa pensare solo al pesce fritto [...]. Inutile, il mare è una gran vaccata»<sup>307</sup>), fino al dileggio e all'invettiva («del mare ho fatto la mia sputacchiera [...]. Ma lui, carogna, mi lecca i piedi»<sup>308</sup>). È a causa di tali giudizi e commenti che Mercogliano può parlare di vera e propria «talassocrazia»<sup>309</sup> di Pavese, una diagnosi non da poco visto il carattere allegorico che nel *Carcere* lo scrittore attribuisce al mare, vera e propria manifestazione epifenomenica – onnipresente, ma mai protagonista – della Calabria tutta. Non è dunque peregrino leggere la rappresentazione pavesiana del Mezzogiorno ancora attraverso le parole di Mercogliano, il quale definisce quella testualizzazione della realtà lucana «consapevolezza di una diversità che non chiama poesia»<sup>310</sup>.

---

<sup>304</sup> Sul tema cfr. il recente E. Cavallini, *Da Brancaleone a Forte dei Marmi: Pavese e il 'mare greco'*, in *Cesare Pavese. Il mito classico e i miti moderni. 13° rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, a cura di A. Catalfamo, CUECM, Catania 2013, pp. 5-14.

<sup>305</sup> C. Pavese, *Lettera ad Augusto Monti*, Brancaleone, 11 settembre 1935, in Id. *Lettere 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino 1966, p. 435.

<sup>306</sup> Id., *Lettera alla sorella Maria*, Brancaleone, 9 agosto 1935, in Ivi, p. 423.

<sup>307</sup> Id., *Lettera alla sorella Maria*, Brancaleone, 19 agosto 1935, in Ivi, p. 426.

<sup>308</sup> Id., *Lettera ad Augusto Monti*, Brancaleone, 29 ottobre 1935, in Ivi, p. 455.

<sup>309</sup> Cfr. A. Mercogliano, *La Calabria di Alvaro e di Pavese*, in *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito*, atti del convegno (Marina di Gioiosa-San Luca-Brancaleone, 26-28 aprile 2002), a cura di A. M. Morace e A. Zappia, Rubettino, Soveria Mannelli 2006, pp. 119-138.

<sup>310</sup> Ivi, p. 130.





## Bibliografia

### Opere letterarie

Abba G. C., *Da Quarto al Volturno. Noterelle d'uno dei Mille* [1891], Fabbri Editori, Milano 2001.

Alighieri D., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Mondadori, Milano 1966.

Alvaro C., *Ricordi della Calabria*, «Il Mondo», 7 settembre 1923.

Id., *La Calabria. Libro sussidiario di cultura regionale* [1926], ora in *La Calabria. Libro sussidiario di cultura regionale - Calabria*, Iiriti, Reggio Calabria 2003.

Id., *Gente in Aspromonte* [1930], Garzanti, Milano 1962<sup>13</sup>.

Id., *Calabria* [1931], ora in *La Calabria. Libro sussidiario di cultura regionale - Calabria*, Iiriti, Reggio Calabria 2003.

Id., *Terra Nuova. Prima cronaca dell'Agro Pontino* [1934], prefazione di F. Sessi, Otto/Novecento, Milano 2008.

Id., *Itinerario italiano*, Bompiani, Milano 1941.

Id., *Itinerario italiano* [1941], introduzione e bibliografia di M. Onofri, Bompiani, Milano 1995.

Id., *L'Italia rinunzia? 1944: il Meridione e il Paese di fronte alla grande catastrofe* [1945], Donzelli, Roma 2011.

Id., *Quasi una vita* [1950], Il Sole 24 ORE, Milano 2012.

Id., *Ultimo diario (1948-1956)*, Bompiani, Milano 1959.

Id., *Opere. Romanzi e racconti*, a cura e con introduzione di G. Pampaloni, apparati di G. Pampaloni e P. De Marchi, Bompiani, Milano 1990.

Id., *Scritti dispersi (1921-1956)*, introduzione di W. Pedullà, a cura e con postfazione di M. Strati, Bompiani, Milano 1995.

Id., *Opere. Romanzi brevi e racconti*, a cura di G. Pampaloni, Bompiani, Milano 2004.

Id., *Corrado Alvaro e il «Corriere della Sera». Carteggio 1919-1955*, a cura di M. Strati, Carocci, Roma 2007.

Alvaro C., Bompiani V., *Azzerare le distanze. Carteggio 1934-1940*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013.

- Alvaro-Bontempelli-Frank, Lettere a "900"*, a cura di M. Mascia Galateria, Bulzoni, Roma 1985.
- Antologia di scrittori garibaldini*, a cura di G. Mariani, Cappelli, Bologna 1962<sup>3</sup>.
- Bandi G., *I Mille* [1902], Parenti, Firenze 1955.
- Bernari C., *Tre operai* [1934], Mondadori, Milano 1966.
- Bilenchi R., *Vita di Pisto*, Il Selvaggio, Torino 1931.
- Borgese G. A., *Sicilia*, in *Sicilia, Attraverso l'Italia. Illustrazione delle regioni italiane. IV*, Touring Club Italiano, Milano 1933.
- Id., *Tempo di edificare*, Treves, Milano 1924.
- Id., *Una Sicilia senza aranci*, a cura di I. Pupo, prefazione di M. Onofri, Avagliano, Roma 2005.
- Brydone P., *A tour through Sicily and Malta*, Strahan & Cadell, Strand 1773.
- Buzzati D., *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* [1945], Mondadori, Milano 2000.
- Capuana L., *Gambalesta* [1903], Armando Siciliano Editore, Messina 2010.
- Id., *Giacinta* [1879], Mondadori, Milano 1988.
- Id., *Gli "Ismi" contemporanei. (Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo) ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Giannotta, Catania 1898.
- Id., *L'isola del sole* [1898], Edizioni Lussografica, Caltanissetta 1994.
- Id., *Le paesane* [1894], a cura di E. Villa, Marzorati, Milano 1974.
- D'Annunzio G., *Le novelle della Pescara* [1902], Newton & Compton, Roma 1995.
- De Amicis E., *Ricordi d'un viaggio in Sicilia* [1908], Arnaldo Lombardi Editore, Palermo 1999.
- Forges Davanzati R., *Il Balilla Vittorio. Il libro della V classe elementare*, Libreria dello Stato, Roma 1933.
- Fucini R., *Le veglie di Neri* [1882], BUR/Fabbri Editori, Milano 2001.
- Id., *Napoli a occhio nudo. Lettere ad un amico* [1878], prefazione di G. Fortunato, Soc. An. Ed., Roma 1919<sup>2</sup>.
- Giusti Sinopoli G., *Teatro*, vol. I, a cura di S. Pattavina, Dharba, Palermo 1987.
- Jovine F., *Viaggio nel Molise* [1941], a cura di F. D'Episcopo, Libreria Editrice Marinelli, Isernia 1976.
- Id., *Signora Ava* [1942], prefazione di G. Fofi, postfazione di F. D'Episcopo, Donzelli, Roma

2010.

Id., *Il Pastore sepolto*, Tumminelli, Roma 1945.

Id., *L'impero in provincia*, Einaudi, Torino 1945.

Id., *Il Molise*, in *Abruzzo e Molise, Attraverso l'Italia. Illustrazione delle regioni italiane. XIV*, Touring Club Italiano, Milano 1948.

Id., *Le terre del Sacramento* [1950], Einaudi, Torino 1994.

Levi C., *Cristo si è fermato a Eboli* [1945], Einaudi, Torino 2010.

Id., *L'invenzione della verità. Testi e intertesti per Cristo si è fermato a Eboli*, a cura di M. A. Grignani, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1998.

Jovine F., Domeneghini L., *La patria fascista. Storia di ieri e di oggi*, preceduto da un'orazione di A. Turati, Libreria del Littorio, Roma 1929.

Martini F., *Lettere 1860-1928*, Mondadori, Milano 1934.

*Narratori meridionali dell'Ottocento*, a cura di E. Croce e A. Croce, Utet, Torino 2009.

Nievo I., *Impressioni di Sicilia*, Ibis, Como 2010.

Pavese C., *Il carcere* [1949], Einaudi, Torino 1999.

Id., *Il fascismo e la cultura*, in *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, pp. 205-206.

Id., *Lettere 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino 1966.

Savarese N., *La Sicilia*, Società Editrice di «Novissima», Roma 1931.

Id., *Storia di un brigante*, Ceschina, Milano 1931.

Id., *Sul romanzo italiano. Noterelle*, Sandron, Palermo 1938.

Id., *Nostra terra. Notizie intorno alle bonifiche*, Istituto Nazionale di Cultura Fascista/Tumminelli & C., Roma 1939.

Id., *Cose d'Italia con l'aggiunta di alcune cose di Francia*, Tumminelli, Roma, 1943.

Sciascia L., *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Einaudi, Torino 1970<sup>4</sup>.

Id., *Opere 1956.1971*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 2000.

Id., *Opere 1971.1983*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 2001.

Id., *Opere 1984.1989*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 2002.

*Scrittori garibaldini*, a cura di G. Trombatore, 2 voll., Einaudi, Torino 1979.

Serao M., *Alta società*, introduzione di D. Rea, Nuova Editrice Meridionale, Palermo 1989.

Ead, *Il paese di cuccagna* [1891], a cura di R. Reim, Avagliano, Roma 2008.

- Ead., *Il ventre di Napoli* [1884], a cura di A. C. Ponti, Guerra, Perugia 2005.
- Silone I., *Fontamara* [1933], Mondadori, Milano 1988.
- Id., *Vino e pane* [1936], Mondadori, Milano 1969.
- Id., *Il seme sotto la neve* [1942], Mondadori, Milano 1976<sup>21</sup>.
- Id., *L'Abruzzo*, in *Abruzzo e Molise, Attraverso l'Italia. Illustrazione delle regioni italiane. XIV*, Touring Club Italiano, Milano 1948.
- Id., *La narrativa e il "sottosuolo" meridionale*, in *La narrativa meridionale*, «Quaderni di prospettive meridionali», II, 1 gennaio 1956.
- Id., *L'Abruzzo*, in *Cara Italia*, volume omaggio della società Montecatini nel 75° anniversario della fondazione, Officine Grafiche Mondadori, Verona 1963, pp. 77-81.
- Id., *La terra e la gente*, in *Abruzzo*, a cura di U. Chierici, Electa, Milano 1963, pp. 33-95.
- Id., *Uscita di sicurezza* [1965], Longanesi & C., Milano 1971.
- Id., *Avezzano e la Marsica. Un West italiano*, in «Tuttitalia», 6 giugno 1966, pp. 231-234.
- Id., *Alla ricerca del petrolio in Abruzzo con Antonio Stoppani nel 1864*, in «Clasa», numero unico, giugno 1968.
- Id., *Nella valle del Pescara (Abruzzo antico e nuovo)*, in «Corriere della Sera», 26 gennaio 1971.
- Id., *Abruzzo*, in *Cara Italia*, «Epoca», 9 novembre 1974.
- Id., *Gli articoli di "Information" (Zurigo 1932-1934)*, a cura di M. A. Morettini Buri, Guerra, Perugia 1994.
- Id., *Romanzi e saggi. 1927-1944*, a cura e con un saggio di B. Falchetto, Mondadori, Milano 1998.
- Id., *Romanzi e saggi. 1945-1978*, a cura e con un saggio di B. Falchetto, Mondadori, Milano 1999.
- Tombari F., *Tutta Frusaglia* [1927], a cura di F. Scarabicchi, Il lavoro editoriale, Ancona 1999.
- Valera P., *L'assassinio Notarbartolo o le gesta della mafia* [1899], a cura di M. Sacco Messineo, prefazione di M. Di Gesù, Manni, Lecce 2006.
- Verga G., *Carteggio Verga-Rod*, Fondazione Verga, Catania 2004.
- Id., *Dal tuo al mio* [1906], Rusconi Libri, Santarcangelo di Romagna (RN) 2004.
- Id., *Eros* [1875], Rusconi Libri, Santarcangelo di Romagna (RN) 2004.
- Id., *I Malavoglia* [1881], testo critico e commento di F. Cecco, Einaudi, Torino 1995.
- Id., *I Malavoglia* [1881], a cura di S. Campailla, Newton & Compton, Roma 1997.

- Id., *Le novelle*, 2 voll., a cura di G. Tellini, Salerno, Roma 1980.
- Id., *Le novelle*, 2 voll., introduzione e note di N. Merola, Garzanti, Milano 1980.
- Id., *La lupa e altre novelle di sesso e di sangue*, a cura di S. Campailla, Newton & Compton, Roma 1996.
- Id., *Lettere ai nipoti*, Lussografica, Caltanissetta 2007.
- Id., *Lettere a Dina*, Ciranna, Roma 1963.
- Id., *Lettere al suo traduttore*, Le Monnier, Firenze 1954.
- Id., *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Le Monnier, Firenze 1975.
- Id., *Lettere a Paolina*, Fermenti, Roma 1980.
- Id., *Lettere d'amore*, Tindalo, Roma 1970.
- Id., *Lettere di Verga a Ferdinando Martini*, Centro editoriale dell'osservatore, Roma-Milano 1963.
- Id., *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979.
- Id., *Mastro-don Gesualdo* [1889], a cura di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino 1992.
- Id., *Sulle lagune* [1863], a cura di R. Reim, Avagliano, Roma 2009.
- Id., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Mondadori, Milano 1979.
- Id., *Tutte le novelle*, a cura di C. Greco Lanza, Newton & Compton, Roma 1992.
- Id., *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*, Mondadori, Milano 1970.
- Verga G., *Carteggio Verga-Monteleone*, Herder, Roma 1987.
- Vittorini E., *Aniante «terremoto»*, in Id., *Letteratura Arte Società. Articoli e interventi 1926-1937*, Einaudi, Torino 1997, pp. 488-492.
- Id., [recensione a] C. Alvaro, *L'amata alla finestra*, Buratti, Torino 1929, e *Gente in Aspromonte*, Edizioni di Pègaso, Firenze 1930, in «Solaria», V, 5-6, maggio-giugno 1930, ora in Id., *Letteratura Arte Società. Articoli e interventi 1926-1937*, Einaudi, Torino 1997, pp. 187-190.
- Id., *Conversazione in Sicilia* [1941], illustrazioni di Renato Guttuso, Rizzoli, Milano 2006<sup>2</sup>.
- Id., *Il granchio Tombari*, in Id., *Letteratura Arte Società. Articoli e interventi 1926-1937*, Einaudi, Torino 1997, pp. 449-453.
- Id., *Elogio della cultura popolare*, in Id., *Letteratura Arte Società. Articoli e interventi 1926-1937*, Einaudi, Torino 1997, pp. 1027-1030.
- Id., *Scrittori italiani: Alvaro. La sublimazione del "regionalismo" (1930)*, in Id., *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1957.

## Letteratura - critica

Alfano G., *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Liguori, Napoli 2010.

Asor Rosa A., *Il caso Verga*, Palumbo, Palermo 1972.

Id., *I Malavoglia di Giovanni Verga*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, 12, *L'età contemporanea. Le opere 1870-1900*, Einaudi-La Repubblica, Torino 2007.

Id., *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Savelli, Roma 1975<sup>7</sup>.

Balduino A., *Corrado Alvaro*, Mursia, Milano 1965.

Barberini F., *Ignazio Silone nella narrativa meridionale*, in *Ignazio Silone scrittore europeo*, atti del convegno internazionale, (Pescina, 8-10 dicembre 1988), supplemento di «Oggi e Domani», XVII, 4, aprile 1989, pp. 38-40.

Barberi Squarotti G., *Il paesaggio e i ritratti ne «I Malavoglia»*, in «*I Malavoglia*», atti del congresso internazionale di studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Fondazione Verga, Catania 1982.

Id., *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, Flaccovio, Palermo 1982.

Barilli R., *Silone scrittore tra corralità e protagonismo*, in *Silone scrittore e politico*, atti del convegno internazionale, (Pescina, 15-16 novembre 1991), supplemento di «Oggi e Domani», XX, 3, marzo 1992, pp. XV-XVIII.

Barsotti A., «*C'era una volta...*». *Il Verismo. Sulla fiabistica di Luigi Capuana*, in *Capuana verista*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1984, pp. 85-99.

Bertone G., *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara 2000.

Best D. A., *Ruralism in Central Italian Writers 1927-1997. From Strapaese Landscapes to the Gendering of Nature: Fabio Tombari, Paolo Volponi, Carlo Cassola, Romana Petri*, Ancona University Press, 2010.

Betta P., Magnani M., *Paesaggio e letteratura*, Maccari, Parma 1996.

Biasin G. P., *Epifanie siciliane. Ideologia del paesaggio*, in *Dal «Novellino» a Moravia*, a cura di E. Raimondi, B. Basile, il Mulino, Bologna 1979.

Bigazzi R., *Su Verga novelliere*, Nistri Lischi, Pisa 1975.

Bo C., *Alvaro e la «contemporaneità»*, in *Letteratura italiana. Novecento: i contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, ideazione e direzione di G. Grana, vol VIII, Marzorati, Milano 1979, pp. 6951-6958.

Bonifazi N., *L'alibi del realismo*, La Nuova Italia, Firenze 1972.

Bonsaver G., *Censorship and Literature in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London 2007.

Buchignani P., *Il fascismo rivoluzionario di Bilenchi da "Strapaese" a «L'Universale» (1931-1935)*, in *Rileggere Bilenchi*, atti delle giornate di studio (Colle di Val d'Elsa, 28-29 novembre 1999), a cura di L. Lenzini, Cadmo, Firenze 2000.

Caglianone G., *Renato Fucini (Neri Tanfucio). Per una bibliografia fuciniana: opere raccolte in volume*, Centro Studi Storici "A. Gabrielli", Massa Marittima 2002.

Cameroni F., *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a cura di G. Viazzi, Guida, Napoli 1974.

Campailla S., *Anatomie verghiane*, Patron, Bologna 1978.

Carducci N., *Invito alla lettura di Jovine*, Mursia, Milano 1977.

Carta A., *Il cantiere Italia: Il romanzo. Capuana e Borgese costruttori*, :duepunti, Palermo 2011.

Ead., *Il romanzo italiano moderno: Dossi e Capuana*, ETS, Pisa 2008.

Cattaneo G., *Giovanni Verga*, UTET, Torino 1963.

Id., *Prosatori dalla Scapigliatura al Verismo*, in *La letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. 14, *L'Ottocento. Nievo, Verga, Fogazzaro*, Garzanti-De Agostini, Novara 2005.

Cavallini E., *Da Brancaleone a Forte dei Marmi: Pavese e il 'mare greco'*, in *Cesare Pavese. Il mito classico e i miti moderni. 13° rassegna di saggi internazionali di critica paveseana*, a cura di A. Catalfamo, CUECM, Catania 2013, pp. 5-14.

Cecchetti V., *Generi della letteratura popolare. Feuilleton, fascicoli, fotoromanzi in Italia dal 1870 ad oggi*, Tunué, Latina 2011.

Cecchi E., *Prosatori e narratori*, in *La letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. 17, *Il Novecento. Poesia e narrativa del primo Novecento*, Garzanti-De Agostini, Novara 2005.

Chiaromonte N., *Silone il rustico*, in Id., *Il tarlo della coscienza*, il Mulino, Bologna 1992.

Cigliana S., *L'immaginario di Verga. Saggi critici. Con documenti dal laboratorio verghiano*, Salerno, Roma 2006.

Cimini M., *Modelli e forme della narrazione. Dall'eredità manzoniana a Silone*, Casa Editrice Rocco Carabba, Lanciano 2012.

Cingari G., *Alvaro e il Mezzogiorno*, in *Corrado Alvaro, l'Aspromonte e l'Europa*, atti del convegno (Reggio Calabria, 4 e 10-12 novembre 1978), Casa del Libro, Reggio Calabria-Roma 1981, pp. 173-194.

Contarino R., *Il mezzogiorno e la Sicilia*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, 11, *L'età contemporanea. La storia e gli autori*, II, Einaudi-La Repubblica, Torino 2007.

Id., *Napoli*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, 11, *L'età contemporanea. La storia e gli autori*, II, Einaudi-La Repubblica, Torino 2007.

*Corrado Alvaro: cultura, mito, realtà*, atti del convegno «Corrado Alvaro e i giovani» (San Luca - 23-24 giugno 1979), a cura di G. Gigliozzi e S. Amelio, Lucarini, Roma 1981.

*Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito*, atti del convegno (Marina di Gioiosa-San Luca-Brancaleone, 26-28 aprile 2002), a cura di A. M. Morace e A. Zappia, Rubettino, Soveria Mannelli 2006.

*Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, atti del convegno (Cosenza-Reggio-San Luca, 27-29 settembre 2001), a cura di A. Giannanti e A. M. Morace, Fondazione Corrado Alvaro, San Luca (RC) 1997.

*Corrado Alvaro, l'Aspromonte e l'Europa*, atti del convegno (Reggio Calabria, 4 e 10-12 novembre 1978), Casa del Libro, Reggio Calabria-Roma 1981.

Damari C., *Tra Occidente e Oriente. De Amicis e l'arte del viaggio*, Franco Angeli, Milano 2012.

Debenedetti G., *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano 1976.

De Donato G., *Il romanzo di Fontamara tra storia e realtà*, in *Verso i sud del mondo. Carlo Levi a cento anni dalla nascita*, convegno nazionale di studi (Palermo, 6-8 dicembre 2002), a cura di G. De Donato, Donzelli, Roma 2003, pp. 117-127.

De Flores S., *Cultura paesana e cultura cittadina in Corrado Alvaro*, in *Utopia e realtà nell'opera di Corrado Alvaro*, atti del convegno di studi promosso dal Centro Studi Corrado Alvaro e dalla rivista «Periferia» (Roma, 30 novembre 1986), a cura di P. Falco, Edizioni Periferia, Cosenza 1987, pp. 60-63.

D'Episcopo F., *Il Molise di Francesco Jovine. Narrativa e antropologia*, Edizioni Enne, Campobasso 1984.

Id., *Il Verga di Jovine: proposte di revisione del rapporto tra verismo e primo neorealismo, Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche*, atti del congresso internazionale della Fondazione Verga e dell'Association internationale de littérature comparée (Catania, 10-13 febbraio 1986), Fondazione Verga, Catania 1988, pp. 589-597.

Id., *Lettere inedite di Francesco Jovine. Appunti per una verifica critica*, in *Studi lucani e meridionali*, a cura di P. Borraro, Congedo, Galatina 1978.

Id., *L'“umile Italia” ai confini dell'Europa. Appunti per una geografia letteraria della modernità*, in *La letteratura degli italiani: rotte confini passaggi*, XIV congresso nazionale Associazione degli italianisti (Genova, 15-18 settembre 2010), a cura di A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich, Città del Silenzio, Novi Ligure 2012.

Di Giovanna M., *La dimensione dell'io nelle maglie del realismo e altri studi vergghiani*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 2009.

Dillon Wanke M., *I fotogrammi della memoria. Da «Nedda» alle «Rusticane» di Verga*, Mucchi, Modena 1994.



- Dionisotti C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967.
- Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, con la collaborazione di A. Balduino, M. Pastore Stocchi, M. Pecoraro, 4 voll., UTET, Torino 1986<sup>2</sup>.
- Dombroski R., *Properties of Writing*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1994.
- Domenichelli M., *Lo scriba e l'oblio : letteratura e storia : teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, ETS, Pisa 2011.
- Finocchiaro Chimirri G., *Regesto delle lettere a stampa di Giovanni Verga*, Società di storia patria della Sicilia orientale, Catania 1977.
- Fracassa U., *Patria e lettere*, Giulio Perrone, Roma 2012.
- Francesco Jovine, in *Letteratura italiana. Novecento: i contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, ideazione e direzione di G. Grana, vol VIII, Marzorati, Milano 1979, pp. 6998-7044.
- Francesco Jovine scrittore molisano*, atti del convegno di studi sulla figura e sull'opera di Francesco Jovine (Guardialfiera, 11 novembre 1990), a cura di F. D'Episcopo, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1994.
- From Verism to experimentalism*, edited by S. Pacifici, Indiana University Press, Bloomington/London 1969.
- Fuori campo. Letteratura e giornalismo nell'Italia coloniale 1920-1940*, a cura di M. Venturini, Morlacchi, Perugia 2013.
- Garra Agosta G., *La biblioteca di Giovanni Verga*, Greco, Catania 1977.
- Gasbarrini A., Gentile A., *Silone tra l'Abruzzo e il mondo*, Ferri, L'Aquila 1980.
- Ghidetti E., *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Sansoni, Milano 2000.
- Giardini G., *Francesco Jovine*, Marzorati, Milano 1967.
- Gigliozzi G., *Cultura e letteratura nel ventennio fascista*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, XI, *Le forme del realismo*, Motta, Milano 1999.
- Holmes D., *Ignazio Silone in exile*, Ashgate, Aldershot/Burlington 2005.
- Iermano T., *Esploratori delle nuove Italie. Identità regionali e spazio narrativo nella letteratura del secondo Ottocento*, Liguori, Napoli 2013<sup>2</sup>.
- Iermano T., Ragni E., *Prosatori e narratori del pieno e del secondo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. IX, *Il Novecento*, Salerno, Roma 2000.
- Ignazio Silone*, in *Letteratura italiana. Novecento: i contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, ideazione e direzione di G. Grana, vol VIII, Marzorati, Milano 1979, pp. 6959-6998.

*Il neorealismo. Antifascismo e popolo nella letteratura degli anni trenta agli anni cinquanta*, a cura di E. Chicco Vitzizzai, Paravia, Torino 1977, p. 63.

*Interventi sulla «narrativa meridionale»*, in *Letteratura italiana. Novecento: i contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, ideazione e direzione di G. Grana, vol VIII, Marzorati, Milano 1979, pp. 6927-6951.

*I verismi regionali*, atti del congresso internazionale di studi (Catania, 27-29 aprile 1992), Fondazione Verga, Catania 1996.

*La biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, EDIGRAF, Palermo 1985.

*La narrazione del paesaggio*, a cura di C. Gallo Barbisio, E. Mattia, C. Quaranta, C. Viberti, Tirrenia Stampatori, Torino 2002.

La Porta F., *Narratori di un sud disperso. Cuntastorie in un mondo senza storie*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 1999.

*Letteratura, identità, nazione*, a cura di M. Di Gesù, :duepunti, Palermo 2009.

*L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, atti del convegno (Montreal, 16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone e E. Rossetti, Salerno, Roma 1990.

Lombardi O., *Ignazio Silone*, in *Letteratura italiana. Novecento: i contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, ideazione e direzione di G. Grana, vol VIII, Marzorati, Milano 1979, pp. 6959-6985.

Loriggio F., *Il romanzo meridionalista, ovvero dell'immaginazione antropologica*, in *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*, atti del XI congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e di letteratura italiana (Napoli-Castel dell'Ovo e Salerno-Lancusi, 14-18 aprile 1982), a cura di P. Giannantonio, Loffredo, Napoli 1985, pp. 713-729.

Lukács G., *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1957<sup>2</sup>.

Id., *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1950.

Luperini R., *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Liviana, Padova 1968.

Id., *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari, 2005.

Luti G., *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, La Nuova Italia, Firenze 1972<sup>2</sup>.

Id., *Le riviste letterarie in Italia fra le due guerre*, in *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da G. Mariani e M. Petrucciani, Lucarini, Roma 1980.

Madrigani C. A., *Ideologia e narrativa dopo l'Unificazione. Ricerche e discussioni*, Giulio Savelli, Roma 1974.

Id., *Regionalismo, Verismo e Naturalismo in Toscana e nel sud: Collodi, Pratesi, Capuana, De Roberto, Serao*, in *La letteratura italiana storia e testi*, diretta da C. Muscetta, vol. VIII, tomo primo, *Il secondo Ottocento. Lo stato unitario e l'età del Positivismo*, Laterza, Roma-

Bari 1975, pp. 513-563.

Manacorda G., *Dalla «Ronda» al Baretti. Gli intellettuali italiani di fronte al fascismo degli anni Venti*, Bastogi, Foggia 1989.

Id., *Letteratura e cultura del periodo fascista*, Principato, Milano 1974.

Manai F., *Capuana e la letteratura campagnola*, Tipografia editrice pisana, Pisa 1997.

Mancino L., *Scrittori e questione meridionale. Scrivere a sud, scrivere il sud*, Palomar, Bari 2006.

Marchese D., *La poetica del paesaggio nelle Novelle Rusticane di Giovanni Verga*, Bonanno, Acireale 2009.

Martelli S., *Dal vecchio mondo al sogno americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione nella letteratura italiana*, in *Storia dell'emigrazione italiana*, vol. I, *Partenze*, a cura di P. Bevilacqua, A. De Clementi e E. Franzina, Donzelli, Roma 2002, pp. 433-488.

Id., *Il crepuscolo dell'identità. Letteratura e dibattito culturale negli anni Cinquanta*, La Veglia, Salerno 1988.

Masiello V., *Verga tra ideologia e realtà*, De Donato, Bari 1970.

Mauro W., *Cultura e società nella narrativa meridionale*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1965.

Mazzamuto P., *La Sicilia di Franchetti e Sonnino e i suoi stereotipi socio-letterari*, in «Nuovi Quaderni del Meridione», 51-52, 1975, pp. 36-67.

Mele A., *Corrado Alvaro*, in *Letteratura italiana. Novecento: i contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, ideazione e direzione di G. Grana, vol VI, Marzorati, Milano 1979, pp. 5305-5340.

Mercogliano A., *La Calabria di Alvaro e di Pavese*, in *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito*, atti del convegno (Marina di Gioiosa-San Luca-Brancaleone, 26-28 aprile 2002), a cura di A. M. Morace e A. Zappia, Rubettino, Soveria Mannelli 2006, pp. 119-138.

Id., *Corrado Alvaro. Storia del mondo sommerso*, Periferia, Cosenza 1997.

Mignone Fava M., *Complessità di uno scrittore: Calabria-mito fonte ispiratrice di Corrado Alvaro*, Bulzoni, Roma 1986.

*Molise un paesaggio letterario. Architettura Urbanistica Ambiente*, a cura di P. P. Balbo, Gangemi, Roma 2002.

Moloney B., *Fontamara and Cristo si è fermato ad Eboli: cases of intertextuality*, in *Essays in Italian Literature and History in honour of Dough Thompson*, edited by G. Talbot & P. Williams, Four Court Press, Dublin 2002.

Id., *Ignazio Silone*, «ATI Journal», 28, estate 1979, pp. 3-8.

Id., *Ignazio Silone and Il risveglio; the 1945 version of Silone's Fontamara*, «Italian Studies», 51, 1996, pp. 134-136.

Id., *Italian Novels of Peasant Crisis, 1930-1950: Bonfires in the Night*, Four Courts, Dublin 2005.

Monastra R. M., *Le finestre di Verga*, Bonanno, Acireale-Roma 2008.

Montalti A., *Lettere a Verga sulle rusticane*, CUECM, Catania 1990.

Morace A. M., *Corrado Alvaro*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, XI, *Le forme del realismo*, Motta, Milano 1999.

Mutti R., *Giovanni Verga: scrittore fotografo*, catalogo della mostra a Palazzo Reale, Milano, De Agostini, Novara 2004.

Muzzioli F., *La realtà, il rito, la retorica in "Gente d'Aspromonte"*, in *Corrado Alvaro: cultura, mito, realtà*, atti del convegno «Corrado Alvaro e i giovani» (San Luca, 23-24 giugno 1979), a cura di G. Gigliozzi e S. Amelio, Lucarini, Roma 1981, pp. 15-39.

*Nei paesi dell'utopia. Identità e luoghi della letteratura abruzzese all'estero*, a cura di V. Moretti, Bulzoni, Roma 1997.

*Oltre la paura. Percorsi nella scrittura di Carlo Levi*, a cura di G. De Donato, Donzelli, Roma 2008.

Onofri M., *Il sospetto della realtà. Saggi e paesaggi italiani novecenteschi*, Avagliano, Cava de' Tirreni 2004.

Orestano F., *Paesaggio e finzione. William Gilpin, il Pittoresco, la visibilità nella letteratura inglese*, Unicopli, Milano 2000.

Paladino V., *L'opera di Corrado Alvaro*, Le Monnier, Firenze 1972<sup>2</sup>.

Palermo A., *Alvaro dentro e fuori le mura*, in *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, atti del convegno (Cosenza-Reggio-San Luca, 27-29 settembre 2001), pp. 351-366.

Pampaloni G., *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, Garzanti, Milano 1987<sup>2</sup>, pp. 437-439.

Id., *Realismo esistenziale*, in *Dal villaggio all'Europa. Omaggio a Silone*, De Luca, Roma 1971, pp. 19-20.

Pancrazi P., *L'arte di Corrado Alvaro*, in Id., *Scrittori d'oggi*, serie seconda, Laterza, Bari 1946, ora in Id., *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, a cura di C. Galimberti, II, Ricciardi, Milano-Napoli 1967.

Papotti D., *Dove abita Padron 'Ntoni? Il ruolo dello sfondo spaziale ne «I Malavoglia» e all'interno della produzione verghiana*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», Macerata, vol. XXVIII, 1995.

Paris R., *Il mito del proletariato nel romanzo italiano*, Garzanti, Milano 1977.

Parkinson M. H., *The rural novel*, in *A dictionary of modern critical terms*, edited by R. Fowler, Routledge and Kegan Paul, London and Boston 1973, pp. 165-166.

Pattavina S., *La zolfara di Giuseppe Giusti Sinopoli e dintorni*, in *Studi e Ricerche*, 43. *Dallo zolfo al carbone. Scritture della miniera in Sicilia e nel Belgio francofono*, a cura di J. Gousseau, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, Palermo 2005.

Piccioni L., *Il sottosuolo meridionale*, in *Ignazio Silone scrittore europeo*, atti del convegno internazionale, (Pescina, 8-10 dicembre 1988), supplemento di «Oggi e Domani», XVII, 4, aprile 1989, pp. 35-37.

Piccioni M., *Silone e la questione meridionale*, in *Ignazio Silone tra testimonianza e utopia*, atti del seminario (Assisi, ottobre 1979), a cura di P. Brambilla, prefazione di M. Miccinesi, Assisi 1980, pp. 42-48.

Picone M., *La Sicilia come mito in Capuana*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, atti del convegno (Montreal, 16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone e E. Rossetti, Salerno, Roma 1990, pp. 63-80.

Piomalli A., *Miti alvariani nell'“Itinerario italiano” e nella “Calabria”*, in *Corrado Alvaro, l'Aspromonte e l'Europa*, atti del convegno (Reggio Calabria, 4 e 10-12 novembre 1978), Casa del Libro, Reggio Calabria-Roma 1981, pp. 287-297.

Pomilio M., *Alvaro meridionale*, «Nostro tempo», XVIII, 10-12, 1969, pp. 1-4.

Procaccini F., *Francesco Jovine. The Quest for Realism*, Berne-Frankfurt, New York 1986.

Ragni E., *Cultura e letteratura dal primo dopoguerra alla seconda guerra mondiale*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. IX, *Il Novecento*, Salerno, Roma 2000.

Id., *Jovine*, La Nuova Italia, Firenze 1972.

Id., *La provincia italiana, latitudini espressive e motivazioni sociali: Alvaro, Puccini, Fracchia, Rèpaci, Cavani, Silone, Jovine, Seminara, Bernari, Dessì, Pratolini*, in *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da G. Mariani e M. Petrucciani, II/2, Lucarini, Roma 1984.

Ragonese G., *Paesaggio verghiano*, in Id., *Interpretazione del Verga: saggi e ricerche*, Manfredi, Palermo 1965.

Raimondi E., *Verso il realismo*, in Id., *Il romanzo senza idillio. Saggio sui Promessi Sposi*, Einaudi, Torino 1974.

Rando G., *Corrado Alvaro narratore. L'officina giornalistica*, Falzea, Reggio Calabria 2004.

Id., *L'illusione della realtà*, EDAS, Messina 1989.

Rawson J., *Fontamara: frazione o cosmo?*, «ATI Journal», 26, autunno 1978, pp. 34-37.

Ead., *I “cafoni” e la politica: il dialogo come strumento di strutturazione narrativa in Silone*, in *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*, atti del XI congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e di letteratura italiana (Napoli-Castel dell'Ovo e Salerno-Lancusi, 14-18 aprile 1982), a cura di P. Giannantonio, Loffredo, Napoli 1985, pp. 731-735.

- Ead., *Silone Early Fiction and it's Abruzzo "Subsoil"*, in «Italian Studies», 1985, pp. 93-104.
- Raya G., *Carteggio Verga-Capuana*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1984.
- Id., *Verga e il cinema*, Herder, Roma 1984.
- Id., *Verga e i Treves*, Herder, Roma 1986.
- Reina L., *Alvaro tra realtà e utopia*, in *Letteratura italiana. Novecento: i contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, ideazione e direzione di G. Grana, vol VI, Marzorati, Milano 1979, pp. 5330-5337.
- Id., *Cultura e storia di Alvaro*, Guida, Napoli 1973.
- Rigobello G., *Silone e le arti figurative*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, vol. III, atti del convegno dell' AISLLI (Torino-Hamilton-Montreal, maggio 1985), a cura di A. Franceschetti, Olschki, Firenze 1988, pp. 1119-1138.
- Romagnoli S., *Narratori e prosatori del Romanticismo*, in *La letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. 14, *L'Ottocento. Nievo Verga Fogazzaro*, Garzanti-De Agostini, Novara 2005.
- Id., *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda. Rêveries e realtà*, in *Storia d'Italia. Annali V: Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Einaudi, Torino 1982, pp. 431-559.
- Russo L., *Giovanni Verga*, Laterza, Roma-Bari 1995.
- Id., *I narratori (1850-1957)*, Principato, Milano-Messina 1958<sup>3</sup>.
- Sacco Messineo M., *L'aurea lontananza. Itinerari e forme del narrare in Nino Savarese*, :duepunti, Palermo 2012.
- Ead., «*Sotto il segno della montagna*»: Gente in Aspromonte di Corrado Alvaro, in *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, atti del convegno (Cosenza-Reggio-San Luca, 27-29 settembre 2001), a cura di A. Giannanti e A. M. Morace, Fondazione Corrado Alvaro, San Luca (RC) 1997, pp. 463-474.
- Salinari C., *Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, Napoli 1967.
- Schilirò M., *La Sicilia fuori della Sicilia*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, *Volume Terzo. Dal Risorgimento a oggi*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2012, pp. 335-347.
- Scrivano R., *Corrado Alvaro*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, II, Marzorati, Milano 1963, 1093-110.
- Sipala P. M., *Ideologia e letteratura del primo Novecento*, in *Storia d'Italia. Le regioni V: La Sicilia*, a cura di M. Aymard e G. Giarrizzo, Einaudi, Torino 1987.
- Id., *Il paesaggio e i ritratti ne «I Malavoglia»*, in Id., *L'ultimo Verga e altri scritti verghiani*, Bonanno, Catania 1969.
- Id., *Scienza e storia nella letteratura verista*, Pàtron, Bologna 1976.

Spalanca C., *Oltre lo stretto. Studi sulla cultura siciliana dal '300 al '900*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 1997.

Spezzani P., «*Fontamara*» di Silone. *Grammatica e retorica del discorso popolare*, Liviana, Padova 1979.

Spinazzola V., *Verismo e positivismo*, Arcipelago, Milano 1993.

Tarola L., *Trilogia siloniana. I romanzi dell'esilio*, Libreria Editrice Universitaria, Avezzano 1978.

Tedeschi M., *La prima narrativa politica. Ignazio Silone e Emilio Lussu*, in *Dal fascismo alla Resistenza*, di R. Contarino e M. Tedeschi, Laterza, Roma-Bari 1980, p. 131-136.

Ead., *Memorialisti garibaldini*, in *La letteratura italiana storia e testi*, diretta da C. Muscetta, vol. VIII, tomo secondo, *Il secondo Ottocento. Lo stato unitario e l'età del positivismo*, Laterza, Roma-Bari, 1975, pp. 433-486.

Tellini G., *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Nistri-Lischi, Pisa 1993.

Teti V., *Il folklorista e il cuculo. Splendori e paradossi delle ricerche sulla poesia popolare. Il caso della Calabria*, in Teti V., Plastino G., *L'acqua di Gangà, II, Note sulla poesia e la musica tradizionale in Calabria*, Qualecultura Jaca Book, Vibo Valentia-Milano, 1990.

Toschi L., *Letteratura e mercato: la scoperta dell'immagine Verga*, Marsilio, Venezia 1989.

Traldi A., *Fascismo e narrativa. Una proposta di critica politico-ideologica (con qualche riscontro americano)*, Bastogi, Foggia 1984.

*Utopia e realtà nell'opera di Corrado Alvaro*, a cura di P. Falco, atti del convegno di studi promosso dal Centro Studi Corrado Alvaro e dalla rivista «Periferia» (Roma, 30 novembre 1986), Edizioni Periferia, Cosenza 1987.

Warrington Baldwin Lewis R., *Ignazio Silone. Introduzione all'opera*, Ragionamenti, Roma 1978.

Williams R., *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford 1977, trad. it. di M. Stetrema, *Marxismo e Letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1979.

## **Editoria e riviste**

*Antologia della rivista «900»*, a cura di E. Falqui, Edizioni dell'Albero, Lucugnano 1958.

Barile L., *Le parole illustrate: Edoardo Sonzogno editore del popolo*, Mucchi, Modena 1994.

Castronovo V., *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 1972.

*Editoria a Firenze nel secondo Ottocento*, atti del convegno (Firenze, 13-15 novembre 1981), a cura di I. Porciani, Olschki, Firenze 1983.

- Fanfulla della Domenica*, a cura di A. Arslan e M. G. Raffele, Canova, Treviso 1981.
- Grillandi M., *Emilio Treves*, UTET, Torino 1977.
- «*Il Selvaggio*», ristampa anastatica, S.P.E.S., Firenze 1976.
- Il Selvaggio di Mino Maccari*, a cura di C. L. Ragghianti, Neri Pozza, Venezia 1955.
- L'editoria italiana tra Otto e Novecento*, a cura di G. Tortorelli, Edizioni Analisi, Bologna 1986.
- Libri senza moschetto. Riviste e periodici, monografie e opuscoli di cultura e propaganda del Ventennio*, a cura di A. Arisi Rota e A. Mauro, Ibis, Pavia 1995.
- Mangoni L., *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1974.
- Palazzolo M. I., *I tre occhi dell'editore. Cultura meridionale e mercato librario tra Otto e Novecento*, «Meridiana», 5, 1989.
- Ragone G., *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, 2, *Produzione e Consumo*, Einaudi, Torino 1983.
- Id., *Un secolo di libri. Storia dell'editoria dall'Unità al postmoderno*, Einaudi, Torino 1999.
- Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni sessanta*, a cura di N. Tranfaglia e A. Vittoria, Laterza, Roma-Bari 2000.
- Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di G. Turi, Giunti, Firenze 1997.
- Strapaese e Stracittà. Il Selvaggio-L'Italiano-'900*, a cura di L. Troisio, Canova, Treviso 1975.

### **Arte, estetica e illustrazione**

- Assunto R., *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo 1994.
- Bacci G., *Illustrazioni di largo consumo: dinamiche visive e culturali nei romanzi di Carolina Invernizio*, «Bollettino del Museo del Risorgimento», LI-LII, 2006-2007, pp. 251-279.
- Id., *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Leo S. Olschki, Firenze 2009.
- Ballantyne A., *Architecture, landscape and liberty: Richard Payne Knight and the picturesque*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Bevilacqua P., *Il paesaggio nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori Riuniti, Roma 2002.
- Burke E., *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica,



Palermo 1985.

Carelli G., *L'Italia del pittoresco e del sublime*, Casa Editrice Terzo Millennio, Mistretta 1997.

*Cultura e fascismo. Letteratura arti e spettacolo*, a cura di M. Biondi e A. Borsotti, Ponte alle Grazie, Firenze 1996.

Cuozzo M., *Illustrazione e grafica nella stampa periodica napoletana dalla belle époque al fascismo*, Electa, Napoli 2005.

De Seta C., *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in *Storia d'Italia. Annali V: Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Einaudi, Torino 1982, pp. 125-263.

Gilpin W., *Observation on the river Wye*, Woodstock books, Oxford 1991.

Giordano M., *La stampa illustrata in Italia dalle origini alla Grande Guerra*, Guanda, Milano 1983.

*Il paesaggio siciliano nei documenti dei voyageurs*, mostra iconografica a cura di C. G. Morena, con la collaborazione di I. Barbera, Edizioni Grifo, Palermo 1997.

*La pittura di paesaggio in Italia. L'ottocento*, a cura di C. Sisi, Electa, Milano 2003.

Maltese C., *Realismo e Verismo nella pittura dell'Ottocento*, Fabbri, Milano 1967.

Marchi G. P., *Le bellezze diverse. Storia delle edizioni illustrate di Giovanni Verga*, Sellerio, Palermo 1991.

Milani R., *Il pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Laterza, Roma-Bari 1997.

Id., *L'arte del paesaggio*, il Mulino, Bologna 2001.

Negri R., *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, Ceschina, Milano 1965.

Orestano F., *Paesaggio e finzione. William Gilpin, il pittoresco, la visibilità nella letteratura inglese*, Unicopli, Milano 2000.

Pallottino P., *Dall'atlante delle immagini. Note di iconologia*, Ilisso, Nuoro 1992.

Ead., *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Usmer Arte, Firenze 2010.

Ead., *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Zanichelli, Bologna 1988.

*Riflessi italiani. L'identità di un paese nella rappresentazione del suo territorio*, Touring Club Italiano, Milano 2004.

Simonetti F., *L'illustrazione italiana: 90 anni di storia*, Garzanti, Milano 1963.

*The Politics of the Picturesque. Literature, landscape and aesthetics since 1770*, edited by S.

Copley and P. Garside, Cambridge University Press, Cambridge 1994, trad. it. di B. Lotti, *La politica del pittoresco. Letteratura, paesaggio ed estetica dal 1770*, prefazione di R. Milani, Nike, Segrate 1999.

### **Studi culturali, filosofia, antropologia, politica, storia, geografia, urbanistica**

Alonzo V., *Questione meridionale. Egemonia e fondamentalismo in Gramsci e Said*, Mondostudio, Cassino 2010.

Anderson B., *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, Revisited Ed., Verso, London 1991.

Andreotti G., *Alle origini del paesaggio culturale*, Unicopli, Milano 1998.

Andretta M., *Il meridionalista. Giustino Fortunato e la rappresentazione del Mezzogiorno*, XL Edizioni, Roma 2008.

Argentieri M., *L'occhio del regime*, Vallecchi, Firenze 1979.

Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., *Postcolonial Studies. The Key Concepts*, Third edition, Routledge, London and New York 2013.

Banfield E. C., *The Moral Basis of a Backward Society*, Free Press, Glencoe ILL 1958.

Barthes R., *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris 1957, trad. it. di L. Lonzi, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974, pp. 118-121.

Ben-Ghiat R., *Fascist Modernities. Italy 1922-1945*, University of California Press, Berkeley 2001.

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2003<sup>3</sup>.

Betta P., *Il paesaggio tra reale e immaginativo*, Maccari, Parma 1997.

Bevilacqua P., *Breve storia dell'Italia meridionale dall'Ottocento a oggi*, Donzelli, Roma 1993.

Id., *Le campagne del Mezzogiorno tra fascismo e dopoguerra. Il caso della Calabria*, Einaudi, Torino 1980.

Id., *Ruralismo*, in *Dizionario del fascismo*, 2 voll., a cura di V. De Grazie e S. Luzzatto, Einaudi, Torino 2002.

Bhabha H., *The Other Question. Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism*, in *The Location of Culture*, edited by H. Bhabha e K. Homi, Routledge, London 1994, pp. 66-84.

Bonomo M., *Autoritratto rurale del fascismo italiano: cinema, radio e mondo contadino*, EdiArgo, Ragusa 2007.

Bourdieu P., *Le règles de l'art*, Éditions du Seuil, 1992; trad. it. di A. Boschetti e E. Bottaro, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005.

Brevini F., *L'invenzione della natura selvaggia. Storia di un'idea dal XVIII secolo a oggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

Buzard J., *The Beaten Track: European Tourism, Literature and the Ways to Culture, 1800-1918*, Clarendon Press, Oxford 1933.

Caldo C., *Il territorio come dominio. La geografia italiana durante il fascismo*, Loffredo, Napoli 1982.

Casillo R., *The Empire of Stereotypes: Germaine De Staël and the Idea of Italy*, Palgrave and Macmillan, New York 2006.

Cavour C., *Carteggi di Camillo Cavour. Il carteggio Cavour-Nigra dal 1858 al 1861*, Zanichelli, Bologna 1929.

Id., *Carteggi di Camillo Cavour. La liberazione del Mezzogiorno e la formazione del Regno d'Italia*, 5 voll., Zanichelli, Bologna 1949-1954.

Ciascia R., *La questione del Mezzogiorno*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1949, pp. 149-152.

Cirese A. M., *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Einaudi, Torino 1976.

Clifford J., *I frutti puri impazziscono. Etnografia, cultura e arte nel XX secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

Cocchiara G., *Storia del folklore in Europa*, Boringhieri, Torino 1952.

*Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, edited by P. Williams e L. Chrisman, Columbia University Press, New York 1994.

Comberiati D., «Africa». *Il mito coloniale africano attraverso i libri di viaggio di esploratori e missionari dall'Unità alla sconfitta di Adua (1861-1896)*, Franco Cesati, Firenze 2013.

Id., *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*, Caravan, Roma 2011.

Croce B., *Il "paradiso abitato da diavoli"*, in Id., *Uomini e cose della vecchia Italia*, Bari, Laterza 1927

D'Azeglio M., *Massimo D'Azeglio e Diomede Pantaleoni. Carteggio inedito*, L. Roux, Torino 1888.

De Donno F., *Routes to Modernity: Orientalism and Mediterraneanism in Italian Culture, 1810- 1910*, in *Italy in the Mediterranean: special issue of 'California Italian Studies'*, 1 (1) 2010, pp. 1-23.

De Francesco A., *La palla al piede. Una storia del pregiudizio antimeridionale*, Feltrinelli, Milano 2012.

De Grazia V., *The Culture of Consent: Mass Organization of Leisure in Fascist Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

Derobertis R., «*La casa ormai tremava dalle fondamenta*». *Percorsi di lettura tra emigrazione, sud e scrittura letteraria (1943-1957)*, in *Sud e cultura antifascista. Letteratura, riviste, radio, cinema*, a cura di R. Cavalluzzi, Progedit, Bari 2009.

Di Bartolo F., *Terra e fascismo. L'azione agraria nella Sicilia del dopoguerra*, XL Edizioni, Roma 2009.

Dickie J., *A Word at War: The Italian Army and Brigandage 1860-1870*, in «History Workshop», 33, 1992, pp. 2-24.

Id., *Darkest Italy: The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno 1860-1900*, Macmillan, Basingstoke 1999.

Id., *Imagined Italies*, in *Italian cultural studies. An introduction*, edited by D. Forgacs e R. Lumley, Oxford University Press, Oxford 1996, pp. 19-33.

*Dizionario della Dottrina Fascista*, a cura di A. Montemaggiore, Paravia, Torino 1934.

*Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, a cura di I. Chambers, Meltemi, Roma 2006.

Fanon F., *Les damnés de la terre*, François Maspéro/La Découverte & Syros, Paris 1961, trad. it. di C. Cignetti, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 2007.

Farinelli F., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003.

Fernandez J. W., *The North-South Axis in European Popular Cosmologies and the Dynamic of the Categorical*, in «American Anthropologist», 99, 1997, pp. 725-728.

Forgacs D., *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1980. Cultural Industries, Politics and the Public*, Manchester University Press, Manchester 1990.

Fortunato G., *Che cosa è la questione meridionale?*, Calice, Roma 1993.

Foucault M., *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969, trad. it. di G. Bogliolo, *L'archeologia del sapere* Rizzoli, Milano 1997.

Id., *Le Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966; trad. it. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose. Archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1998.

Id., *L'ordre du discours*, Éditions Gallimard, Paris 1971; trad. it. di A. Fontana, M. Bertani e V. Zini, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 2004<sup>2</sup>.

Franchetti L., *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*, Donzelli, Roma 2011.

Franchetti L., Sonnino S., *Inchiesta in Sicilia*, Vallecchi, Firenze 1974.

Franzina E., *Partenze e arrivi*, in *Storia dell'emigrazione italiana*, vol. I, *Partenze*, a cura di P. Bevilacqua, A. De Clementi e E. Franzina, Donzelli, Roma 2002, pp. 601-637.

*Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, a cura di R. Derobertis, Aracne, Roma 2010.

Giarrizzo G., *Introduzione*, in *Storia d'Italia. Le regioni V: La Sicilia*, a cura di M. Aymard e G. Giarrizzo, Einaudi, Torino 1987.

Id., *Mezzogiorno senza meridionalismo. La Sicilia, lo sviluppo, il potere*, Marsilio, Venezia 1992.

Giuliani G., Lombardi-Diop C., *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Le Monnier, Firenze 2013.

Gramsci A., *La questione meridionale*, Editori Riuniti, Roma 1991.

Id., *Quaderni del carcere*, 4 voll., Einaudi, Torino 2001<sup>2</sup>.

Gribaudo G., *Images of the south: the Mezzogiorno as seen by insiders and outsiders*, in *The new history of the italian south. The mezzogiorno revisited*, edited by R. Lumley e J. Morris, Exeter University Press, Exeter 1997, pp. 83-113.

Hall. S., *Encoding/Decoding*, in *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979*, edited by Id. et Al., Hutchinson, London 1980, pp. 128-138.

Id., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, London 1997.

Hertzfeld M., *Anthropology through the Looking-Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1987.

*Il dibattito sul folklore in Italia*, a cura di P. Clemente, M. L. Meoni, M. Squillacciotti, Edizioni di Cultura Popolare, Milano 1976.

Isnenghi M., *Il ruralismo nella cultura italiana*, in *Storia dell'agricoltura in età contemporanea*, a cura di P. Bevilacqua, vol. II, Marsilio, Venezia 1991.

*Italia meridionale e insulare – Libia. Guida breve*, vol. III, Consociazione Turistica Italiana, Milano 1940.

*Italian cultural studies. An introduction*, edited by D. Forgacs e R. Lumley, Oxford University Press, Oxford 1996.

*Italian Regionalism. History, Identity and Politics*, edited by C. Levy, Berg, Oxford 1996.

*Italy*, edited by di D. Simonis et Al., Lonely Planet, Melbourne-Oakland 2002<sup>5</sup>.

*Italy's "Southern Question": Orientalism in one country*, edited by J. Schneider, Berg, Oxford/New York 1998.

Jakob M., *Paesaggio e letteratura*, Leo S. Olschki, Firenze 2005.

Jameson F., *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1981, trad. it. di L. Sosio, *L'inconscio politico. La narrazione come atto simbolico: l'interpretazione politica del testo letterario*, Garzanti, Milano 1990.

*La propaganda agraria cinematografica svolta dall'Opera nazionale combattenti*, in «La

Conquista della terra», febbraio 1930.

*L'invenzione del sud. Migrazioni, condizioni postcoloniali, linguaggi letterari*, a cura di B. Brunetti e R. Derobertis, B. A. Graphis, Bari 2009.

Lupo S., *La «Nera civiltà» del Meridione*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, *Volume Terzo. Dal Risorgimento a oggi*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2012, pp. 618-622.

Id., *Storia della mafia dalle origini ai giorni nostri*, Donzelli, Roma 1993.

Id., *Storia del Mezzogiorno, Questione meridionale, Meridionalismo*, in «Meridiana», 32, 1998, pp. 17-52.

*Making and Remaking Italy: the Cultivation of National Identity around the Risorgimento*, edited by A. R. Ascoli e K. Von Henneberg, Berg, Oxford 2001.

Marasti F., *Il fascismo rurale. Arrigo Serpieri e la bonifica integrale*, Settimo Sigillo. Europa L. Edizioni, Roma 2001.

Marino G. C., *L'autarchia della cultura. Intellettuali e fascismo negli anni trenta*, Editori Riuniti, Roma 1983.

Marx K., Engels F., *Scritti sull'arte*, a cura di C. Salinari, Laterza, Roma-Bari 1974<sup>5</sup>.

Meschiari M., *Sistemi selvaggi. Antropologia del paesaggio scritto*, Sellerio, Palermo 2008.

Mezzadra S., *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel mondo globale*, Ombre corte, Verona 2008.

Moe N., 'Altro che Italia!'. *Il Sud dei piemontesi (1860-61)*, in «Meridiana», 15, 1992, pp. 53-89.

Id., *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question*, University of California, Berkeley 2002; trad. it. di Z. Ciccimarra, *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del mezzogiorno*, prefazione di P. Bevilacqua, L'ancora del mediterraneo, Napoli 2004.

Mussolini B., *L'agricoltura e i rurali*, Libreria del Littorio, Roma 1932.

Id., *Discorso dell'Ascensione*, in Id., *Scritti e discorsi*, VI, Hoepli, Milano 1934.

Id., *Per la liquidazione del latifondo siciliano*, in Id. *Scritti e discorsi*, V, Hoepli, Milano 1934.

Id., *Per la liquidazione del latifondo siciliano*, in Id. *Scritti e discorsi*, XII, Hoepli, Milano 1939.

Id., *Prefazione a Regresso delle nascite, morte dei popoli*, in Id., *Scritti e discorsi*, XII, Appendice, Hoepli, Milano 1939.

*National Identity: Symbol and Representation*, edited by J. T. Leerssen e M. Spiering, Rodopi, Amsterdam 1991.

- Novielli M., *La diaspora del Sud*, in «Nord e Sud», XVII, nuova serie, 132, dicembre, pp. 81-90.
- Nuti L., Martinelli R., *Le città di Strapaese. La politica di fondazione nel Ventennio*, Franco Angeli, Milano 1981.
- Oltre il Meridionalismo. Nuove prospettive sul Mezzogiorno d'Italia*, a cura di R. Lumley e J. Morris, Carocci, Roma 1999.
- Onofri M., *L'epopea infranta. Retorica e antiretorica per Garibaldi*, Medusa, Milano 2011.
- Orientalism and the postcolonial predicament*, edited by C. Breckenridge e P. Van Der Veer, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1993.
- Orientalismi italiani 1*, a cura di G. Proglione, Antares, Alba 2012.
- Orientalismi italiani 2*, a cura di G. Proglione, Antares, Alba 2012.
- Orientalismi italiani 3*, a cura di G. Proglione, Antares, Alba 2013.
- Papa E. R., *Fascismo e cultura*, Marsilio, Padova 1974.
- Pedio A., *Costruire l'immaginario fascista. Gli inviati del «popolo d'Italia» alla scoperta dell'altrove (1922-1943)*, Zamorani, Torino 2013.
- Petraccone C., *Le 'due Italie'. La questione meridionale tra realtà e rappresentazione*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Petrusewicz M., *Come il Meridione divenne una questione: Rappresentazioni del Sud prima del Quarantotto*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998.
- Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, a cura di F. Sinopoli, Novalogos/Ortica, Aprilia 2013.
- Post-Orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, a cura di M. Mellino, Meltemi, Roma 2009.
- Pfister M., *The Fatal Gift of Beauty: the Italies of British Travellers – an Annotated Anthology*, Rodopi, Amsterdam 1996.
- Poliorama pittoresco. Dipinti e disegni dell'Ottocento siciliano*, a cura di G. Barbera, Silvana, Milano 2007.
- Porteous J. D., *Landscapes of the Mind: Worlds of Sense and Metaphor*, University of Toronto Press, Toronto 1990.
- Pratt M. L., *Imperial Eyes: Travel Writings and Transculturation*, Routledge, London-New York 1992.
- Putnam R. D., *Making Democracy Work; Civic Traditions in Modern Italy*, Princeton University Press, Princeton, N.J. 1993.
- Renan E., *Venti giorni in Sicilia. Il congresso di Palermo*, Luigi Pedone Lauriel, Palermo 1876.

*Rethinking Italian Fascism. Capitalism, Populism and Culture*, edited by D. Forgacs, Lawrence and Wishart, London 1986.

Robertson R., *Introduction*, in Bitterli U., *Cultures in Conflict: Encounters between European and Non-European Cultures, 1492-1800*, Polity Press, Oxford 1989.

Said E. W., *Culture and Imperialism*, Alfred A. Knopf, Inc, New York 1993; trad. it. di S. Chiarini e A. Tagliavini, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti, Roma 1998.

Id., *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978; trad. it. di S. Galli, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2008<sup>7</sup>.

Id., *The methodology of Imperialism*, in *After Colonialism*, ed. G. Prakash, Princeton University Press, Princeton, N.J. 1995, pp. 21-40.

Id., *Reflections on exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge 2000; trad. it. di M. Guareschi e F. Rahola, *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Feltrinelli, Milano 2008.

Id., *Humanism and Democratic Criticism*, Columbia University Press, New York 2004; trad. it. di M. Fiorini, *Umanesimo e critica democratica. Cinque lezioni*, Introduzione di G. Baratta, Il Saggiatore, Milano 2007.

Salvemini G., *La questione meridionale* [1898], in Id., *Opere*, IV, 2, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 71-89.

*Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, a cura di J. Clifford e G. E. Marcus, Meltemi, Roma 1997.

Serpieri A., *Bonifica integrale e colonizzazione*, in *I problemi attuali dell'agricoltura italiana*, studi raccolti e coordinati da L. Federzoni, Zanichelli, Bologna 1933.

Id., *La bonifica nella storia e nella dottrina*, Edizioni Agricole, Bologna 1991.

Smecca P. D., *Representational tactics in travel writing and translation: a focus on Sicily*, Carocci, Roma 2005.

Spackman B., *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology and Social Fantasy in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.

Spiering M., *National Identity and European Unity*, in *Culture and Identity in Europe*, edited by M. Wintle, Avebury, Aldershot 1999.

Stampacchia M., *Ruralizzare l'Italia! Agricoltura e bonifiche tra Mussolini e Serpieri (1928-1943)*, Franco Angeli, Roma 2000.

*Sud e cultura antifascista. Letteratura, riviste, radio, cinema*, a cura di R. Cavalluzzi, Progedit, Bari 2009.

Sugameli P., *La questione meridionale nell'inchiesta di Sonnino. Gli aspetti geografici a confronto dopo 100 anni (1876-1976)*, Screenpress, Trapani 2009.



Tarrow S., *Making Social Science Work across Space and Time: a Critical Reflection on Robert Putnam's 'Making Democracy Work'*, in «The American Political Science Review», XC, 1996.

Id., *Peasant Communism in Southern Italy*, Yale University Press, New Haven 1967.

Teti V., *La razza maledetta. Origini del pregiudizio antimeridionale*, Manifestolibri, Roma 2011<sup>2</sup>.

*The Cult of the Duce. Mussolini and the Italians*, edited by S. Gundle, C. Duggan and G. Pieri, Manchester University Press, Manchester 2013.

*The Invention of Tradition*, edited by E. Hobsbawm e T. Ranger, Cambridge University Press, Cambridge 1983, trad. it di E. Basaglia, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 2002.

Turri E., *Antropologia del paesaggio*, Comunità, Milano 1974.

Id., *Cent'anni di trasformazioni*, in *Il paesaggio italiano nel Novecento*, Touring Club Italiano, Milano 1994.

Id., *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 2006.

Id., *Il paesaggio tra persistenza e trasformazione*, in *Il Paesaggio Italiano*, Touring Club Italiano, Milano 2000.

Villari P., *Lettere meridionali e altri scritti*, a cura di L. Marseglia, Palomar, Bari 2007.

Westphal B., *Geocritica. Reale finzione spazio*, Armando, Roma 2009.

Williams R., *The Country and the City*, Chatto & Windus, London 1973.

Id., *The long revolution*, Chatto & Windus, London 1961, trad. it. *La lunga rivoluzione: variazioni culturali e tradizione democratica in Inghilterra*, a cura di P. Splendore, Officina, Roma 1979.

Wong A. S., *Race and the Nation in Liberal Italy, 1861-1911. Meridionalism, Empire and Diaspora*, Palgrave Macmillan, New York 2006.