

Enza Del Tedesco

Il romanzo della nazione

Da Pirandello a Nievo: cinquant'anni
di disincanto

Marsilio

della verità». La realtà allora non è sinonimo di verità, ma suo antonimo; non riverbera della sua luce, ma della sua offuscata mistificazione. L'ideologia verghiana va letta allora proprio nel disvelamento di questa demistificazione, nel ripristino antifrastico della verità. La coerenza, la fattività, il lavoro, gli affetti costruttivi, longevi, della famiglia, la solidarietà, l'onore, la legalità, il sacrificio, il sentimento del dovere, dell'ubbidienza, il buon governo, la solidità e la garanzia delle istituzioni, la giustizia sociale, la verità dei sentimenti e degli ideali, il sentimento di appartenenza, la memoria storica come patrimonio comunitario e individuale, la crescita morale, culturale, degli individui, le riforme strutturali a reale beneficio della comunità, la perequazione delle risorse economiche, restano un discorso eluso, è vero, ma tanto più eloquente quanto più implacabile e livida è la spassionata denuncia di una realtà, o di un'ipotesi di realtà, orfana di questi valori, di queste istanze.

Nel romanzo dell'89, l'ultimo grande romanzo verghiano, l'affresco storico e sociale si apprendeva dentro il ritratto psicologico, a quel pianto di Bianca abbandonata dal cugino, «nella cameretta misera», nella «notte scura e desolata», o nello sguardo agonizzante di Gesualdo, «con un senso vago e pauroso dell'altro dramma domestico, che celavasi sotto le maniere fredde e cortesi del genero e i pallori, i tremiti, i sussulti improvvisi della figliola», mentre lo studio dal vero finiva col rivelare, del vero, la sua contraffazione perpetrata dagli uomini ad altri uomini nel corso, inalterato, della loro storia.

ENTUSIASMI

L'età degli eroi

Gl'italiani stessi non iscrivono né pensano sui loro costumi, come sopra niun'altra cosa che importi e giovi ad essi o agli altri
GIACOMO LEOPARDI, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani*

Ma, per quanto poco eroica sia la società borghese, per metterla al mondo erano però stati necessari l'eroismo, l'abnegazione, il terrore, la guerra civile e le guerre tra i popoli. E i suoi gladiatori avevano trovato nelle austere tradizioni classiche della repubblica romana gli ideali e le forme artistiche, le illusioni di cui avevano bisogno per dissimulare a se stessi il contenuto gretatamente borghese delle loro lotte e per mantenere la loro passione all'altezza della grande tragedia storica.
KARL MARX, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, Amburgo 1869

«DICE BENE IL PROVERBIO CHE LA DONNA È CAUSA DI TUTTI I MALI!
COMMEDIANTE POI!»

Se agglomerate cerimonie tema non forman delle mie verghe non ne traligna l'ossequio. Sì che sorgenti men fallaci e più stabili le sole preci ne reputo. Il favor di un vostro sguardo è quel che anelo, e lo ambisco mercè delle melenzose mie riga.

L'ore 7 del 17.
Barone Antonino Rubiera

Firmato da don Ninì, ma vergato in realtà da Ciolla «il quale si piccava di letteratura», e destinato all'attrice Aglae, «questo enfatico biglietto [che] sembra ricopiato da un vecchio "Segretario galante"»¹, richiama altresì all'orecchio, ridicolmente parafrasati e sintatticamente sconclusionati, i versi della cavatina con la quale il conte Luna, nel *Trovatore*, invoca per sé l'amore di Leonora:

Il balen del suo sorriso d'una stella vince il raggio!
Il fulgor del suo bel viso novo infonde in me coraggio!

¹ Come scrive Mazzacurati, in Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 251.

Ah! l'amor ond' ardo le favelli in mio favor!...
Sperda il sole d'un suo sguardo
la tempesta del mio cor.

Il capitolo iv della II parte del *Mastro-don Gesualdo*, aperto dalle «melenziose riga» di don Ninì, prima battuta di un registro umoristico che stacca la commedia farsesca dell'amorazzo dal resto della vicenda, è interamente dedicato al consumarsi della passione del barone per la teatrante, della quale riuscirà a ottenere infine il «favor dello sguardo» con elargizioni di «salsicciotti e caciocavallo», per le quali non esita a sperperare il patrimonio gelosamente accumulato dalla madre, di cui sfida il veto impugnata la causa dell'ardore sentimentale: quell'ardore che non gli era bastato per sposare l'innamoratissima e compromessa cugina. Lo squallore e il ridicolo nel quale si consuma la vicenda erotica vendicano il tradimento della purezza e dell'innocenza dell'amore di Bianca il cui pianto chiude il III capitolo della I parte con l'unica nota autenticamente elegiaca del romanzo, in poche intense righe nelle quali l'azzeramento della focalizzazione ripristina per un breve spazio la voce coinvolta del narratore onnisciente. Il patrimonio dei Rubiera, la cui opulenza ha il sentore di «tanfo d'olio e di formaggio», ostinatamente preservato col rifiuto opposto dalla madre di Ninì al matrimonio riparatore, onorevole ma economicamente svantaggioso, sarà dunque destinato a imbandire la tavola di Aglae. È per il suo tramite allora – ironia della sorte – che il teatro, ridotto a magazzino, si rivale, facendosi restituire ciò che in termini storici e simbolici la baronessa gli aveva sottratto.

Una volta, al tempo dello splendore dei Rubiera, c'era stato anche il teatro. Si vedeva tuttora l'arco dipinto a donne nude e a colonnati come una cappella; il gran palco della famiglia di contro, con dei brandelli di stoffa che spenzolavano dal parapetto; un lettone di legno scolpito e sgangherato in un angolo; dei seggioloni di cuoio, sventrati per farne scarpe; una sella di velluto polverosa, a cavalcioni sul subbio di un telaio; vagli di tutte le grandezze appesi in giro; mucchi di pale e di scope; una portantina ficcata sotto la scala che saliva al palco, con lo stemma dei Rubiera allo sportello, e una lanterna antica posata sul copricielo, come una corona².

² Ivi, pp. 27-28. Lascio alla densissima interpretazione di Mazzacurati la ricognizione dei significati di questa descrizione: «questo [catalogo], tuttavia, col suo particolare ammasso di elementi eterogenei, più che descrivere un ambiente per acclimatarvi il lettore, intende narrargli una storia e le sue stratificazioni, attraverso il linguaggio di oggetti accumulati come residui. Sono avanzi dell'*ancien régime* (li abbiamo visti ancora pateticamente

La «ferocia satirica» con cui Verga ritrae il personaggio e la vicenda della commediante e, per metonimia, di ciò che ella rappresenta, è tale scrive Mazzacurati, «da far pensare a una palinodia dello stesso V. che in *Eva* aveva raccontato il mondo teatrale, i suoi miti, le sue vocazioni esclusive nella luce e nella retorica ideale di cui ora viene svelata per intero, non tanto l'artificialità e l'inganno, ma la ridicola miseria»³. È una palinodia che nella struttura del racconto si traduce in una doppia némesi, di carattere storico e sentimentale, i cui estremi si intrecciano in un chiasmo di cui don Ninì è il punto di intersezione. Scomparso il mondo di Jeli, Verga demanda il suo spirito vendicativo all'*ananche* dei suoi personaggi: patetica *ananche* senza tragedia che non concede mai loro il beneficio della consapevolezza, la via del riscatto.

Il racconto, solo in apparenza esorbitante la vicenda di Gesualdo Motta, doveva servire certo a Verga a ironizzare sul mondo del teatro, che era stato al centro di *Eva* come di *Tigre Reale*, e sul quale tornerà con le novelle di *Don Candeloro e C.*, ma anche a denunciarne la carica eversiva come luogo abitato da «larve affascinanti». È proprio così che le chiama il giovane Lanti, l'animo del quale inizia a corrompersi proprio con l'ingresso al Pergola: «Avevo comprato per tre sole lire un tesoro di emozioni. Costruivo un paradiso di matte aspirazioni, di sogni, e ne cercavo il riflesso negli occhi scintillanti di quelle belle dame»⁴. La soglia del teatro assume dunque, così in *Eva* come nel *Mastro*, il valore dianoico di vero e proprio cronotopo, al di là del quale la coscienza del personaggio viene investita da un'esperienza estetica e gnoseologica dalla quale non potrà più regredire, e che conduce non all'acquisizione dolorosa ma edificante di una nuova consapevolezza, bensì alla perdita narcotizzata delle inibizioni morali, del senso comune o della realtà. D'altro canto Verga giudicava il pubblico di lettori più perspicace e più collaborativo di quello

“vissuti” nel palazzotto dei Trao) che il tempo nuovo ha mischiato, con la sua neutrale indifferenza, agli arnesi smessi della vecchia tecnica: raccontano un'eclissi dei miti e degli stili nobiliari, e insieme una trasformazione del potere, entro le stesse mura, verso la concretezza dell'economia borghese. [...] quasi a sottolineare il patto di continuità che si strinse, nel corso dell'Ottocento, tra vecchia e nuova classe dirigente, per governare i necessari trapassi imposti dalla fine della feudalità, in un paese che non ha avuto rivoluzione borghese e distruzione di vecchie gerarchie, ma solo consumazione, metamorfosi, adattamento, travaso dei vecchi sistemi di potere e di proprietà nei nuovi assetti».

³ Ivi, p. 269.

⁴ G. Verga, *Eva* [Milano, Treves, 1873], Milano, Mondadori, 1978, p. 268.

degli spettatori, al quale poco si attagliava il suo sentimento della reticenza, tanto che confidando all'amico Calandra le proprie difficoltà nell'adattare al teatro *La lupa*, *In portineria* e *Cavalleria rusticana*, così gli scriveva in una lettera inviatagli dall'Hotel Continental di Milano datata 1 marzo '96:

Ma tu hai pure come me il difetto di non voler dire più di quello che deve addirsi, ed è strettamente necessario, e facciamo troppo affidanza con quella intellettuale collaborazione a cui il pubblico si rifiuta -, e forse ha ragione lui⁵.

Se «il comico è tragedia più tempo» - mi si conceda di ricorrere a una brillante battuta di Woody Allen⁶ - il diaframma temporale che intercorre tra i due romanzi basta a spiegare la sostituzione del dramma di Enrico Lanti con la grottesca farsa del barone Rubiera.

La fascinazione del teatro come istigatore di velleità e «matte aspirazioni» doveva anche avere un risvolto collettivo più pernicioso. Ecco allora che la farsa prepara il lettore al dramma del IV capitolo della IV parte dove il popolo, suggestionato dalla declamazione degli inni a Pio IX recepiti come legittimazione papale delle proprie istanze rivendicative, assalta i magazzini di Gesualdo.

C'era un teatrone, poiché s'entrava gratis. Lumi, cantate, applausi che salivano alle stelle. La signora Aglae era venuta apposta da Modica, a spese del comune, per declamare l'inno di Pio Nono ed altre poesie d'occasione. Al vederla vestita alla greca, con tutta quella grazia di Dio addosso, prosit a lei, don Ninì Rubiera, nella commozione generale, si sentiva venire le lagrime agli occhi, e smanacciava più forte degli altri, borbottando fra di sé:

- Corpo di!... È ancora un bel pezzo di donna!... Fortuna che non ci sia mia moglie qui!...

Ma i rimasti fuori, che spingevano senza poter entrare, partirono finalmente a strillare viva e morte per conto proprio; e quanti erano in teatro, al baccano, uscirono in piazza, lasciando la prima donna e il signor Pallante a sbracciarsi da soli, colle bandiere in mano. In un momento si riunì una gran folla, che andava ingrossando sempre al par di un fiume. Udivasi un grido immenso, degli urli che nel buio e nella confusione suonavano minacciosi⁷.

Sul potere sedizioso del teatro il narratore era stato anche più

⁵ Id., *Lettere a Calandra*, in *Undici lettere inedite di G. Verga a E. Calandra*, a cura di F. Monetti e G. Zaccaria, in «Sigma», x, 1-2, 1977, p. 319.

⁶ In *Crimini e misfatti*.

⁷ Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 426.

esplicito nell'edizione del 1888, dove leggiamo: «La signora Aglae era venuta apposta da Modica a fare la *Libertà*»⁸. Perifrasi che doveva istituire un nesso immediato tra i modi della comunicazione drammaturgica, i contenuti del messaggio libertario e la loro pericolosa disponibilità al fraintendimento eversivo: tra teatro, retorica rivoluzionaria e sedizione popolare. Il corsivo, dell'autore, rimanda esplicitamente al titolo della nota novella: autocitazione poi espunta dal testo, forse perché ritenuta eccessivamente criptica e autoreferenziale, inaccessibile a quanti non avessero letto o avessero dimenticato la novella del 1883.

Il procedimento di *mise en abîme* col quale il narratore costruisce un rapporto speculare e prospettico tra vicende e personaggi, non poteva che condurre il lettore alla visione del quadro quanto più possibile completa e all'interpretazione dei significati della rivoluzione del 1848, che nell'isola aveva e avrebbe continuato ad assumere il carattere di eversione rurale contro il ceto di proprietari terrieri. In Sicilia «l'intreccio di usurpazioni, terre comuni, usi civici, boschi e pascoli - scrive Armiero - è centrale in tutte le storie di tumulti e rivendicazioni contadine: in questo senso la contingenza politico-istituzionale irrompe nella storia del territorio, delle sue risorse e delle comunità che le hanno create-utilizzate»⁹. I fatti del '48 hanno dunque una chiave di lettura, il prologo, nella riunione carbonara del '20, costruita sul calco manzoniano della notte degli intrighi, alla quale ci conducono il canonico mascherato da pecoraio e Gesualdo Motta travestito da frate. Il travestimento - strumento collaudato della commedia dell'arte, ripreso puntualmente da Fogazzaro che in *Piccolo mondo antico* traveste i compagni di Franco Maironi in fuga nottetempo verso il confine piemontese con i vestiti del sior Zacom e della sua serva - e l'inversione delle parti quotidiane, conferiscono alla riunione, scrive Mazzacurati, «un ritmo sprezzante di farsa carnevalesca, per un teatro piuttosto dozzinale», e si risolve in una sorta di «commedia degli equivoci», mentre «il rito politico, le parole della fede rivoluzionaria, il contenuto della riunione insomma è del tutto obliterato, a vantaggio dei cauti preliminari e del comico esodo»¹⁰.

⁸ Mazzacurati, *ivi*, p. 606.

⁹ M. Armiero, *Ambienti in bilico. Natura ed eventi rivoluzionari nel Mezzogiorno del 1860*, in *Quando crolla lo Stato. Studi sull'Italia preunitaria*, a cura di P. Macry, Napoli, Liguori, 2003, pp. 235-236.

¹⁰ Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 220. Mazzacurati interpreta questa ellissi come «la risposta formale del v. narratore ai profanatori della sua religione giovanile».

Ma se la riunione carbonara si svolge in un "teatro" piccolo e clandestino, e ha un carattere settario ed elitista, la rivoluzione del '48, incautamente generata da quel grembo, dovrà concedere una parte a un nuovo attore che trascinerà il dramma al di fuori delle rassicuranti mura del teatro e lo porterà nella piazza e nella storia. È proprio la sommossa popolare a spingere Gesualdo a nascondersi nel palazzo dei Trao, evidente metafora di una borghesia che, incalzata dall'emergere di una nuova forza sociale, non sa che trovare riparo tra le mura della vecchia nobiltà. «— Intanto che siete qui, potete fare le vostre meditazioni sulla vita e sulla morte, per passare il tempo. — suggerisce sarcasticamente il canonico a Gesualdo — Che commedia, questo mondaccio! *Vanitas vanitatum!*»¹¹.

UNA RIVOLUZIONE DI PRETI E BALLERINE

1 rullo

6 M.F. Un patriota tira fuori dal cappotto un pacchetto di volantini tricolori (correzione in basso) e li passa con circospezione ad una ragazza (di spalle).

Una lenta e breve panoramica a destra inquadra parte del pubblico del loggione da dietro. I volantini passano di mano in mano.

Da destra vediamo una mano allungare ad una giovane dei mazzetti tricolori che aveva appuntati sulla crinolina.

7 C.L. Sul palcoscenico si svolge la fine del terzo atto. Manrico dalla ribalta torna verso il fondo seguito dagli armati.

[...]

10 P.A. — Una ragazza dal loggione lancia con impeto un mazzetto di fiori tricolori...

Ragazza (3) *Fuori lo straniero da Venezia!*

[...]

20 M.C.L. Nella platea un gruppo di patrioti avanza tra gli ufficiali austriaci ancora seduti.

21 P.A. — Livia sembra cercare qualcuno con lo sguardo.

22 M.C.L. — Ussoni in mezzo al pubblico sta prendendo parte alla manifestazione. Scorge Livia e le lancia un mazzolino tricolore.

23 M.F. Livia lo afferra e se lo porta alle labbra¹².

La nota sequenza con la quale inizia *Senso* di Luchino Visconti

¹¹ Ivi, p. 436.

¹² *Senso di Luchino Visconti*, a cura di G.B. Cavallaro, Bologna, Cappelli, 1995, p. 104.

sulle note della cabaletta verdiana *Di quella pira* non ha riscontro nella novella di Camillo Boito. Nello scartafaccio al quale Livia, andata in sposa a un anziano conte trentino della nobiltà filoaustrica, affida il ricordo della sua storia d'amore con Remigio, un tenente italiano del reggimento austriaco, non vi è traccia di sentimenti patriottici, ai quali ella non presta voce né attenzione, o del teatro La Fenice, luogo deputato a ospitare e a far risuonare gli umori e le idealità cittadine. Quando nel 1882 Livia ripensa «con acre voluttà» alla propria vicenda amorosa, iniziata a Venezia nel luglio del 1865 e finita a Verona il 7 giugno 1866, all'indomani della tragica sconfitta di Custoza, a emergere dai ricordi sono semmai i *freschi*, le serenate, il caffè Quadri di piazza San Marco dove «la banda militare suona i valzer degli Strauss e le melodie del Meyerbeer innanzi alle Procuratie vecchie», i convegni amorosi in gondole chiuse alle rive sudicie o in case dove il sole non batte mai impregnate del tanfo di umidità. È, insomma, una Venezia decadente, disabitata, ridotta a teatro di antico fasto tra le cui rive e i canali si consumano amori da postribolo. Lontana quanto mai dalla Venezia ritratta oleograficamente vent'anni prima dal giovane Verga di *Sulle lagune*, apparso dal 13 gennaio al 15 marzo 1863 nelle appendici del periodico fiorentino di ispirazione filogaribaldina «La Nuova Europa», percorsa, invece, da fremiti di ribellione.

Ai giardini pubblici, sul lido, è una festa solenne e commovente, è una nobile dimostrazione patriottica, che si è fatta sotto i cannoni dei forti, per festeggiare la notizia dell'entrata di Garibaldi in Napoli. Moltissime signore, il fiore della società veneziana, che l'emigrazione ha ancora lasciato in quella città, si mischiano al più basso popolo nella comune esultanza; molti sono anche ornati d'insegne tricolori.

Quest'ammirabile manifestazione popolare, nella quale anche il sesso più debole e pauroso protestava altamente le aspirazioni nazionali del paese, avea messo il diavolo addosso alla polizia, che dal suo canto avea chiesto man forte dal comando militare.

In conseguenza di ciò, appena la folla usciva dai giardini, numerose pattuglie di poliziotti e di soldati, postati all'ingresso e per tutta la strada Eugenia, irrupevano con ingiurie e minacce sui pacifici cittadini che si avviavano alla riva degli Schiavoni, o a raggiungere le gondole ai *traghetti*¹³.

È proprio in occasione di una spontanea manifestazione popula-

¹³ G. Verga, *Sulle lagune*, Introduzione di C. Annoni, Milano, Vita e Pensiero, p. 493.

re, della quale il narratore enfatizza il carattere interclassista e interessista, che si intrecciano i destini dei personaggi: Collini, giovane patriota di Oderzo, Stefano de Keller, ufficiale di origini magiare, infiltrato nell'esercito austriaco e simpatizzante della causa ungherese e italiana, Giulia, amata da questi e che solo infine si scoprirà essere la sorella dell'amico, e il vecchio conte Giuseppe di Kruenn, benefattore interessato della giovane che ne accetta la protezione per poter accudire la madre malata, stare vicina al padre detenuto ai Piombi come cospiratore, e proteggere il fratello. Dopo che l'ufficiale e il conte si sono affrontati in duello per l'onore e l'amore di Giulia, che nel frattempo ha lasciato la casa del conte per unirsi al fratello a Oderzo, ella deciderà di raggiungere il suo amato, ferito, a Venezia. I due, denunciati alla polizia austriaca dal conte, complice il padre Gondini, confessore della ragazza, moriranno insieme inoltrandosi nella laguna.

Ora io ti mando questi documenti non per far risaltare di più l'innocenza di mia sorella, poiché il tuo cuore generoso l'avea sentita prima di me, ma perché tu unico depositario del nostro onore, dopo di me, possa riabilitarci quando io forse non lo potrò più; quando mia sorella non sarà più in grado di temere gli scherni e i falsi sorrisi del mondo, allora tu pubblicherai in qualche giornale quelle lettere; esse riveleranno un altro di quegli ineffabili dolori domestici che passano inosservati, e che presi insieme, formano la storia stillante lagrime e sangue, di questo dominio di ferro; possa questa rivelazione aggiungere un'altra sillaba alla maledizione che tutti questi poveri incatenati al ceppo austriaco mandano allo straniero dalla mattina alla sera, e spruzzare un'altra stilla rovente di sangue sulla sua fronte e su quella degli uomini più miserabili, che, come Gondini, profanano patria ed altare per servirlo¹⁴.

La lettera che il fratello di Giulia affida all'amico de Keller prima di lasciare il Veneto rivendica, quasi inserto metaletterario, il fine pedagogico ed encomiastico del breve romanzo – la testimonianza degli «ineffabili dolori domestici», la costruzione di un'epopea popolare «stillante lacrime e sangue» – e il ruolo testimoniale e ultore del racconto – il riscatto dell'onore, la denuncia degli oltraggi subiti – che ancora rispondono all'invito e all'auspicio espressi da Foscolo nella sua orazione *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* per il conferimento della cattedra di eloquenza all'università di Pavia nel

¹⁴ Ivi, p. 568.

marzo 1808, suggerita da Banti come il primo testo che riconosce il vincolo della memoria storica alla base della «costruzione della nazione». Vale la pena richiamare un frammento:

O Italiani, io vi esorto alle storie perché niun popolo più di voi può mostrare né più calamità da compiangere, né più errori da evitare, né più virtù che vi facciano rispettare, né più grandi anime degne di essere liberate dalla obblivione da chiunque di noi sa che si deve amare e difendere ed onorare la terra che fu nutrice ai nostri padri ed a noi, e che darà pace e memoria alle nostre ceneri¹⁵.

Scritti tra il 1859 e il 1863, a separare i due romanzi catanesi è il discrimine dell'unificazione. Se *I carbonari della montagna* è un'esercitazione scolastica che rielabora con diligenza i luoghi comuni del romanzo più gotico che storico – è ambientato, lo ricordo, ai tempi di Ferdinando e di Carolina di Napoli – con *Sulle lagune* l'autore raccoglie le sollecitazioni di un tema d'attualità che gli dà modo di esprimere un'idea progettuale, per quanto ancora legata a un comune immaginario, più consapevole e individuale, con la quale sancisce il proprio aurorale impegno letterario e civile. Il breve romanzo, che rielabora un episodio di cronaca di cui si dà notizia ne «La nuova Europa» il 5 ottobre 1861, conferisce al fatto minuto la durata e il valore di una narrazione storica, con l'inserirlo in una cornice di ideali e di ideologie divulgati e condivisi: la solidarietà tra popoli oppressi, quello magiaro e quello italiano – di matrice mazziniana – e tra padri e figli, la sinergia tra amore romantico affetto familiare e abnegazione patriottica, ruoli maschili e femminili – di matrice garibaldina – così come gli schietti antagonismi tra vittime e carnefici, aristocrazia opulenta e omertosa e borghesia militante e operosa. Muovendosi nel discrimine certo tra fratelli e nemici lo scrittore è sicuro della propria legittimazione sociale quale edificatore di un'identità e di una coscienza nazionali senza tema di retorica, ed è in grado di intrattenere con la realtà presente, passata e futura, un rapporto dominante, privo di problematicità. È evidente allora che il «revisionismo» del narratore dovesse essere l'espressione della perdita di uno sguardo

¹⁵ U. Foscolo, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, Orazione pavese per il conferimento della cattedra di eloquenza all'università di Pavia nel marzo 1808, Introduzione, edizione e note a cura di E. Neppi, Firenze, Leo Olschki Editore, 2005, pp. 144. Il testo di Banti al quale mi riferisco è *La nazione del Risorgimento*, cit. p. 73.

giovanile su un mondo in cui ogni cosa era chiaramente riconoscibile, come quello romantico nel quale si era formato.

Tra travestimenti e agnizioni, il romanzo, d'un romanticismo di maniera, attesta da una parte il ritardo con cui Verga, che non ha ancora lasciato Catania – lo farà nel 1865 alla volta di Firenze, novella capitale del regno –, approda a questo genere, divenuto repentinamente anacronistico dopo il 1861; dall'altra di come i miti risorgimentali generati dall'immaginario eroico e dal codice espressivo del Risorgimento quarantottesco divengano stereotipi letterari mutuati e amplificati dal linguaggio melodrammatico: destinati, come tali, a disgregarsi. Scrive Carlotta Sorba che «ben pochi scenari come l'Italia risorgimentale hanno consentito all'immaginazione melodrammatica di permeare di sé il conflitto politico, il suo linguaggio e le sue forme comunicative»¹⁶. Linguaggio sul quale il Verga del *Mastro* tornerà per farlo oggetto di umoristica, dolente, autoironia.

Quello che mi preme mettere in evidenza, dunque, è l'*iter* di elaborazione letteraria, nello specifico, narrativa, che subisce il mito patriottico-risorgimentale a partire dal 1849; la riscoperta cioè della nazione italiana nel momento del traumatico passaggio dalla luminosa proiezione nei testi del canone, pubblicati dal 1808 fino a quel momento, alla sua epigonica rigenerazione. La parabola che segue questo *iter* sembra essere scandita da riconoscibili tappe storico-letterarie di progressiva caduta: al decennio di preparazione, dalla sconfitta di Novara fino all'impresa garibaldina, sembra corrispondere una fase di rilancio del mito romantico-risorgimentale, depurato dalle sue espressioni estremisticamente romantiche e individualistiche e innervato dei moderni e più concreti valori borghesi del lavoro e della famiglia; al periodo postunitario che arriva fino alle soglie degli anni ottanta, dal disincanto scapigliato fino alla scoperta del realismo regionalista, corrisponde la sua trasformazione in stereotipo con venature di revisionismo antimazziniano; agli anni del trasformismo fino all'epoca giolittiana corrisponde, come già ho scritto

¹⁶ C. Sorba, *Il 1848 e la melodrammatizzazione della politica*, in *Storia d'Italia*, Annali 22, *Il Risorgimento*, cit., p. 489: «la definizione d'una immaginazione melodrammatica avrebbe fornito impulsi consistenti alla cultura letteraria e insieme alla cultura politica del periodo. Da un lato il movimento romantico ne avrebbe tratto suggestioni importanti, innanzitutto – scrive ancora Brooks – nella propensione a trasformare la vita in uno scenario di scontri e conflitti drammatici, di lotte grandiose e magniloquenti rappresentate da gesti iperbolici. Dall'altro avrebbe contribuito a definire un nuovo linguaggio della politica la cui teatralità e drammatizzazione avevano uno spazio crescente».

nei capitoli precedenti, la sua demistificazione all'insegna della verità antiretorica della storia *postfactum*.

Naturalmente è un percorso tutt'altro che rettilineo, e che fa riferimento a un sentimento collettivo rispetto al quale tra i narratori – secondo il modo di rapportarsi alla società e di concepire il proprio ruolo, e quello della narrativa – alcuni si fanno carico di rappresentarlo, altri di contestarlo, altri ancora, connotati da un'indipendenza intellettuale, una capacità di reazione al luogo comune, una sensibilità storica e profetica più profonde, di esaminarlo criticamente proiettandolo su un più vasto orizzonte storico: tra questi incontriamo Ippolito Nievo e Giovanni Verga. Nievo quale sensibile collettore di ideologie e problematiche correnti e contemporaneamente quale precocissimo lungimirante anticipatore di questioni e temi che attraverseranno la narrativa a venire. Verga poiché la sua opera nomade, attraverso la storia e la geografia d'Italia incrocia le istanze sociali e letterarie della nazione unita assumendole già, come dire, letterariamente e storicamente metabolizzate. Lo scoperto, patetico, pedagogismo di *Sulle lagune*, ad esempio, segna la fine di un'epoca e il passaggio al suo ripensamento retrospettivo che attraverso *Eva* approda al mondo dei *Malavoglia*, chiudendosi, infine, con *Mastrodon Gesualdo* il quale, d'altro canto, apre la via al romanzo di De Roberto e Pirandello.

In questa prospettiva il confronto tra la novella di Boito e la sceneggiatura di Visconti si presta a chiarire lo scarto tra lo sguardo del narratore, ormai freddo, estraneo a umori nostalgici, e quello del regista, che si appunta invece sul momento in cui si disvelano gli *eidola* dell'immaginario romantico risorgimentale. Nella riduzione cinematografica, infatti, il punto di catastrofe della vicenda erotica e di quella storica, il cui epilogo è drammatico, convergono, specularmente, a potenziare il sentimento del tradimento, della caduta delle illusioni: quella patriottica, del garibaldino Ussoni, a capo di una squadra di volontari che i generali dell'esercito italiano intendono escludere dalla battaglia, e che muore sul campo da eroe, e quella sentimentale, di Livia, la cui inautenticità finirà fatalmente col rivelarlesi, e della quale resta, tuttavia, eroina autenticamente tragica.

xiv rullo

2 M.F. – Franz di fronte a Livia di spalle.

Franz (1519) *Ascoltami...*

(1520) ... *e cerca di capirmi...*

(1521) *Cerca di vedermi come realmente sono...*

(1522) *non come mi ha creato la tua immaginazione.*

(1523) *L'idea che ti sei fatta di me è pura fantasia...*

(1524) ... *inventata da te...*

3 M.F. – Livia

Franz (f.c.) (1525) *E non ha niente a che vedere con quello che sono.*

[...]

Franz (1551) *Io non sono...*

7 M.F. – Franz.

Franz (1552) ... *il tuo romantico eroe!*¹⁷

Grida Franz a Livia mentre confessa a lei e a se stesso di essere un disertore e un delatore, e di appartenere a un mondo che, insieme all'Austria, sta per finire. In realtà il mondo al quale il biondo Franz allude è già tramontato, né Livia, nella trasposizione cinematografica del 1954 convertita alla causa patriottica che tradisce per salvare l'amante, vi è mai appartenuta; più che quello della barcaccia di proscenio nella quale i due si incontrano mentre i volantini e i mazzetti tricolori precipitano dal loggione, è semmai quello coreografico ricostruito nel palcoscenico, del *Trovatore*, al quale entrambi assistono proprio mentre Leonora canta la sua romanza per Manrico. È un mondo dunque teatrale, dove il presente è sublimato nella storia, e dove il palcoscenico intrattiene con le quinte una relazione speculare a quella che l'ideale intrattiene con il reale. E se la Livia di Visconti, contrariamente al suo archetipo letterario, non è consapevole della finzione melodrammatica del suo sogno erotico, lo è senz'altro Franz, che talvolta "esce dalla parte", denunciando cinicamente la propria vanità, a cui Livia resta ostinatamente cieca e sorda: «noi della nostra generazione siamo stati viziati, come bambini», confessa dopo averle prospettato la possibilità di corrompere un dottore per farsi riformare.

ix rullo

3 P.P. – Franz si volta steso, sdraiato sul mantello.

Franz (972) *Ci piacciono le uniformi eleganti perché ci stanno bene!...*

(973) *I galloni d'oro... le mostrine... il suono della banda...*

(974) ... *che accompagna il nostro incedere da eroi.*

[...]

(979) *Sì, finché si tratta di brindare alle future vittorie siamo tutti pronti...*

(980) ... *ma non ci sentiamo di pagare quello che spesso costa la vittoria a cui brindiamo...*¹⁸

¹⁷ Senso di Luchino Visconti, cit., p. 193.

¹⁸ Ivi, p. 157.

Visconti immette la vicenda dei due amanti nel flusso della storia che, loro malgrado, ne attraversa l'esistenza, svelandone ai loro stessi occhi la vacuità: essa agisce dunque come elemento euristico che ne promuove una *Bildung* annientatrice. Franz pagherà con la degradazione fisica e morale la sua diserzione, mentre «l'umiliazione, la stanchezza, la cocente delusione», suggeriscono le didascalie della sceneggiatura, hanno invecchiato Livia di molti anni: «è una donna non più bella, vinta». Tanto che la sua delazione, nel film, pare rispondere meno a un impulso vendicativo che autodistruttivo. È qui soprattutto che si consuma la distanza dai significati della novella di Boito, nella quale la storia, nel suo aspetto tragico, cruento, inumano, disertata dai due amanti, resta fuori dall'orbita emotiva tanto di Remigio, alieno da tardive resipiscenze, quanto di Livia che cinicamente la osserva, riflessa nei volti dei «fantaccini trafelati e polverosi», dalla straniante distanza di uno sportello chiuso.

All'alba ero in carrozza, e via. Avevo chiuso le tendine degli sportelli, e guardavo da un angolo ai fantaccini trafelati e polverosi, i quali credendo che nel cocchio stesse un qualche gran personaggio, si schieravano lungo i fossati; alcuni facevano il saluto militare.

Di quando in quando bisognava rallentare la corsa con mio fiero dispetto, o a dirittura fermarsi alcuni minuti per aspettare che i pesanti e cingolanti carri avessero lasciato libero il passo [...]. Più giù di Roveredo, a Pieve ci si trattenne a rinfrescare un poco; poi a Borghetto, staccate le giumente, che non ne potevano più, passammo tre ore buone, che mi parvero tre anni, rannicchiata com'ero nella carrozza, udendo i lamenti e le bestemmie dei soldati, i quali si lasciavano cascare in terra a squadre per pochi istanti vicino all'osteria, sotto la scarsa ombra degli alberi magri, e mangiavano un tozzo di pagnotta e bevevano un sorso d'acqua.

[...] Il sole era scomparso in un nimbo di fuoco. Sempre carri e soldati, ronde di gendarmi, polvere, e a momenti un frastuono assordante e uno stridore acuto di ferramenta, a momenti un mormorio confuso e pauroso, nel quale si distinguevano gemiti e imprecazioni e le strofe di qualche canzonaccia oscena, cantata da voci strozzate. Fino ad ora eravamo scesi con la corrente degli uomini e dei veicoli, ora ci s'incontrava in qualche vettura d'ambulanza, in qualche compagnia pedestre di militari leggermente feriti, col braccio al collo, una fasciatura alla testa, verdi in volto curvi, zoppicanti, laceri¹⁹.

¹⁹ C. Boito, *Senso* [*Senso. Nuove storielle vane*, Milano, Treves, 1883], in *Storielle vane*, a cura di R. Bigazzi, Firenze, Vallecchi, 1970, pp. 405-506.

È proprio questa indifferenza a precludere a Livia la possibilità di elaborare significativamente quanto le è accaduto, poiché è solo nel confronto con i grandi eventi collettivi che la vicenda individuale assume un orizzonte di senso utile, che non si fermi, sterilmente, all'«acre voluttà» di confessare a se stessa le proprie bassezze al solo scopo di riviverle con «dolore o solletico».

Alla inquietudine, che rode la mia anima e che lascia quasi intatto il mio corpo, s'alterna la presunzione della mia bellezza: né trovo altro conforto che questo solo, il mio specchio²⁰.

L'autoreferenzialità narcisista nella quale la formazione di Livia resta bloccata, precluso ogni accesso alla comprensione della realtà, è la sola dimensione in cui può abitare la sua coscienza, impermeabile agli attraversamenti della storia.

D'altro canto se Carlino nasce veneziano e muore italiano, Livia nasce trentina e morirà trentina.

Quello del quale Livia si sente al centro «come il sole di un nuovo sistema planetario», è un mondo nel quale il codice romantico è più rovesciato che infranto: le giovani donne seducono e infine sposano, contro la stessa volontà dei genitori, vecchi conti crapuloni, burbanzosi, vili; l'amore è suscitato dalla «cinica immoralità di principi», nel quale «un vero uomo» non è per forza «un grande uomo», reso tale da una «bassezza infame», che non deve peritarsi di nascondere: «quanto più il suo cuore appariva basso – racconta la stessa Livia – tanto più il suo corpo appariva bello». Un mondo inquietante nel quale la forma (oggetto dell'arte) non è più speculare alla sostanza (soggetto) – vale la pena ricordare che *The Picture of Dorian Gray* verrà pubblicato a Londra nel 1890 – secondo un'inversione di segno che contrappone l'una all'altra, il ritratto al personaggio. L'arte, perduta la sua vocazione didascalica, edificante, si riduce a edulcorata finzione nella quale ciascuno sublima la propria mediocrità. Tema che avrà larga fortuna nel Novecento letterario e cinematografico.

Nato a Roma nel 1836, da Silvestro Boito, un modesto pittore e miniaturista bellunese, e dalla contessa polacca Giuseppina Radolinska, cresce col fratello Arrigo, minore di sei anni, a Venezia, che abbandona nel 1859 per sfuggire alla polizia austriaca. Riparato a Milano dove raggiunge il fratello e la madre, ottiene la cattedra di

²⁰ Ivi, p. 383.

architettura all'Accademia di Belle Arti di Brera, che ricopre per quarantotto anni, fino alla morte. Camillo nel 1866 a malincuore rinuncia ad arruolarsi, insieme al fratello, al comando del Generale. Scrive Nardi nella biografia di Arrigo Boito:

Il 21 [giugno], Camillo scriveva ad Arrigo. Dava notizie di sé, di Cecilia, del Miro, il piccolo Casimiro, natogli negli ultimi mesi del '63, e mandava un po' di denaro (mi figura che tu debba avere bisogno di quattrini). Avrebbe voluto che il fratello annotasse le proprie impressioni (dubito che tu abbia tempo e comodità di scrivere in campo; se non ti riesce, piglia delle note, per apprestarti i materiali a scrivere poi). La lettera cominciava: Ec-coti dunque sul lago di Garda. Non ti auguravi di vederlo a questo modo... Or non ti so dire quanto mi roda del non poter esser con voi. Star qui con le mani alla cintola è un'uggia incredibile; il peggior tormento è l'essere condannati all'inerzia. Non sarete più a Salò; forse siete più in là, a Rocca d'Anfo, a Limone e gli Austriaci si vedono a occhio nudo...

Invece, il 22, volgevano il fianco al Trentino e si mettevano in marcia per Desenzano, andando a rinforzare un'ala dell'esercito regolare, schierato dal La Marmora sul Mincio²¹.

La raccolta *Senso. Nuove storielle vane* esce nel 1883, lo stesso anno di *Per le vie*.

Come Verga in *Camerati*, la riflessione retrospettiva sui significati di quella guerra, emarginato l'antagonismo nazionalista, adotta una chiave di interpretazione classista. «Ne ho visti morire quaranta in due ore nella sala delle operazioni sotto i ferri dei chirurghi i quali buttavano via braccia e gambe come se giuocassero al pallone, e trapanavano e aggiustavano teste...», racconta un giovane ufficiale dell'esercito austriaco, al quale un anziano ufficiale boemo risponde ghignando: «bisognerebbe che aggiustassero quelle dei nostri generali»²². Proprio come farà De Roberto nei *Vicerè*, in *Senso* l'attenzione resta sulle classi nobili o altoborghesi, portatrici di malformazioni morali. Rispetto a quello classista, scrive Guglielminetti, «un altro tipo di dualismo (fra malattia e sanità, fra perversione e onestà, fra eros e amore) sembra ora attendere l'indagine di Boito, in quell'area sociale ed etica che egli davvero conosce a fondo e che, col passare degli anni, gli si è presentata sempre meno avvolta nei veli di una concezione mitica. La borghesia dei viaggi e dei salotti ha tare

²¹ Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 219.

²² Boito, *Senso*, cit., pp. 410-411.

e crepe che non si curano scoprendone le responsabilità altrove»; il narratore «si rivela per la prima volta capace di farsi narratore dei complessi e delle frustrazioni della sua classe, senza bisogno alcuno di consolarsi con l'opporvi la maggiore o minor corruzione delle plebi e dei contadini»²³. Se la vicenda sentimentale sembra assorbire l'intero racconto, proprio nel suo sliricato consumarsi, nel suo finale *in minore* con l'«avvocato Gino» che stringe Livia «quasi con la vigoria del tenente Remigio», si palesano i risvolti di una realtà già corrotta, deprivata di idillio, onore e virtù.

In ciascuna delle *Storielle vane* Boito sembra voler leggere antifrasticamente le «figure profonde» a cui avevano fatto ricorso i testi del canone, nell'intento di svellere il codice di valori che avevano tracciato. Malgrado infatti egli sembri avvalersi dei consueti mezzi del racconto romantico intimista, ordisce un controracconto teso a decostruire la retorica dei suoi *topoi*. Attraverso una narrazione che si dipana in filigrana, la «morale» dei suoi personaggi sgretola, o smonta, l'iniziale carico melodrammatico, avviando il racconto a un patetico finale, deprivato della sua catarsi tragica. Lo sguardo impietoso di Boito, che ritrae i personaggi femminili con «carezza d'artista la quale si prepara a diventare artigliata»²⁴, riveste la narrazione di un suo peculiare «verismo», le cui fonti, scrive Bassani, «vanno soprattutto ricercate – come per il Verga – nelle regioni deserte di una amara esperienza umana»²⁵. «Si apre con Boito, scrive Bigazzi (e con Gualdo, Sacchetti e Verga) una delle vie che i critici veristi stavano teorizzando, quella *in interiore homine*, altrettanto oggettiva dell'altra che puntava a percorrere le campagne, le città e le varie classi sociali. È, visto che il divario tra attore e spettatore nasce dalla presa di coscienza di una realtà per nulla consolante, si capisce anche perché Boito preferisca situazioni psicologiche inquietanti, da investigare senza disperarsi e senza pretendere soluzioni, per attingere con dissimulata perizia la condizione umana contemporanea»²⁶.

Lo sguardo freddo del narratore, nel quale si consuma il divorzio dal personaggio e la rinuncia alla complicità con il lettore borghese, col lusingare prima e infine tradire il suo orizzonte d'attesa, è frutto

²³ M. Guglielminetti, *Introduzione a Boito, Storielle vane*, cit., pp. 34-35.

²⁴ P. Nardi, *Introduzione a Senso e altre storielle vane*, Firenze, Le Monnier, 1961, p. 17.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ R. Bigazzi, in Boito, *Senso*, in *Storielle vane*, cit., p. 10.

dello spegnersi della protesta scapigliata degli anni settanta, passata al setaccio dell'ironia faldelliana, nel decennio successivo, apertosi con una rinnovata riflessione sulla memoria, e all'insegna di un'arte che della borghesia non proietta l'eroica ascesa, bensì, come aveva scritto Verga, la «manifestazione dei suoi gusti». Ma se Verga nella prefazione a *Eva* nel 1873 aveva scritto:

Non accusate l'arte, che ha il solo torto di avere più cuore di voi, e di piangere per voi i dolori dei vostri piaceri. Non predicate la moralità, voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create – voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l'onore là dove voi non lasciate che la borsa –, voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivalini inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e che vi getta in faccia²⁷.

Boito, dieci anni più tardi, più pacatamente, superato il momento della requisitoria, approda all'impotenza della scrittura a cambiare la coscienza degli uomini, quanto della storia a cambiarne la natura. Il passaggio si può senz'altro registrare nel confronto tra la coscienza di Enrico Lanti, protagonista di *Eva*, il quale perde nella consapevole abiura dei propri ideali il controllo di sé e della propria vita, e quella di Livia, che nel ripercorre con il *medium* della scrittura le proprie bassezze, quanto più si umilia tanto più si esalta. «Infilammo alcuni corridoi poco illuminati», racconta Lanti all'amico che ne raccoglie la confessione,

e ci trovammo quasi improvvisamente in mezzo ad un caos di ordigni, di assi, di tele dipinte, di scale; tutto polveroso, unto, sudicio, dove stavano a chiacchierare alcuni macchinisti in maniche di camicia, e un pompiere faceva la corte ad una figurante lercia, seduta a cavalcioni su una seggiola zoppa. – Era il rovescio di quel paradiso di tela dipinta e di fiori di carta. Di fuori risonavano applausi fragorosi che soverchiavano la musica del ballo²⁸.

È dietro le quinte che il giovane promettente pittore conosce finalmente Eva, la ballerina alla cui avvenenza egli sacrificherà «l'onore, la vita, la famiglia, la giovinezza, l'arte, tutte le cose che sorridono e che si amano, per abbeverarsi del fiele dell'amore di lei». La bellezza non ispira l'arte, l'amore non rende nobili né basta a se stesso:

²⁷ Verga, *Eva*, cit., p. 254.

²⁸ Ivi, p. 270.

Ed è qualcosa che irrita, che fa dispetto, questa bellezza alla cui presenza il cuore si contorce di spasimo e la ragione diventa vigliacca, cotesta profanazione del bello che, sorridente e noncurante, calpesta colle sue scarpine di raso tutto quello che abbiamo creduto puro e santo – la donna, l'amore, l'ideale –²⁹.

Il romanzo verghiano, che ha luogo a Firenze, a dieci anni da *Sulle lagune* anche senza nominare esplicitamente quello del patriottismo, demistifica puntualmente e con patente didascalismo tutti i valori che la generazione dei «figli» aveva raccolto dai padri risorgimentali, e di cui Roberto Sacchetti, in *Entusiasmi*, tornerà a raccontare nel 1880, mettendo però alla berlina Guido della Torre, «fratello più giovane» di Enrico Lanti: come lui pittore, come lui idealista e che finirà col fare sacrificio di sé per Desolina, una mima di cui si innamora durante la rappresentazione alla Scala di Milano di *Attila*, dramma verdiano del 1846:

Nel meglio del baccano due piccole corone di camelie rosse e bianche annodate con un nastro verde cadono dall'alto del loggione, descrivono una grande parabola e vanno a cadere, l'una ai piedi della Essler, la quale, la vede o no, passa oltre; l'altra sulla botola della ribalta presso la cuffia del suggeritore. [...] Guido prende la corona e, mentre la tiene in mano indeciso, vede la Desolina che guarda lui. Le butta la corona, ed essa la raccoglie con uno sguardo di gratitudine, quasi di tenerezza³⁰.

Il teatro di guerra tra gli applausi degli ufficiali per la cantante tedesca e dei patrioti per la mima italiana è il solo campo di battaglia nel quale si possa esprimere un'etica rivoluzionaria collettiva, e possono insorgere gli umori patriottici altrimenti clandestini. In questo contesto il connubio sentimentale sancito dallo scambio della corona tricolore, ripreso da Visconti e innestato significativamente nel racconto di Boito in funzione di ricostruzione d'ambiente, appartiene a un immaginario melodrammatico che funziona da detonatore in virtù di una circolarità semantica, come sostiene Simonetta Chiappini³¹,

²⁹ Ivi, p. 263.

³⁰ Sacchetti, *Entusiasmi*, cit., p. 142.

³¹ Scrive S. Chiappini, *La voce della martire. Dagli «evirati cantori» all'eroina romantica*, in *Storia d'Italia*, Annali 22, *Il Risorgimento*, cit., p. 306, che negli anni intorno al 1848 le opere verdiane «a partire dal *Nabucco*, per continuare con *Attila*, *I Lombardi alla prima Crociata*, *La battaglia di Legnano*, *I vespri siciliani*, affrontarono il tema della riscossa nazionale con il pathos intenso e vibrante dei cori e l'energia fiammeggiante delle cabalette,

tra estetica romantica ed etica rivoluzionaria. Esaminata col senno di poi è proprio questa circolarità ad apparire il limine intrinseco della rivoluzione nazionale, nella quale l'eroismo virtuale degli eroi risulta privo, fuori dalle scene, di un risvolto poetico strutturato e duraturo che sopravviva all'inevitabile spegnersi di quello pulsionale e coreografico.

[...] Le dimostrazioni, le cospirazioni, le riunioni segrete cogli inni, le bandiere, i giuramenti sono tutta coreografia...

– Oh! Esclamò Guido e non poté proseguire.

Il signor Fontana alzando un poco la voce, terminò pacatamente la frase.

– ... tutta coreografia che i furbi e i ciarlatani adoprano per abbindolare i semplici; mi permetta di metterla fra questi ultimi, è il meglio ch'io possa fare. Alla sua età si può credere un momento sul serio di liberare l'Italia con le canzoni, coi cappelli dalle fibbie davanti, con le prediche in chiesa e i fischi in teatro; ma alla mia si ha un po' di esperienza e so dirvi che in quel modo non faremo che renderci ridicoli davanti al mondo intero. Che volete fare? Una rivoluzione? Una rivoluzione di preti e di ballerine! Ritenete bene che l'Italia non farà mai la rivoluzione: non ci sono uomini capaci di sparar uno schioppo e ce ne vorrebbero di molte migliaia³².

L'architetto Fontana, «nemico dichiarato d'ogni idealismo», è il vero antagonista del giovane artista quale marito troppo freddo e ragionevole della contessa Elodia, idealizzata da Guido, e tipo di patriota «maturo», che oppone all'ingenuo ardore del giovane il senso della realtà. Esaminato retrospettivamente, insomma, il circolo virtuoso tra passione erotica e patriottica, fervore idealistico e rivendicazione libertaria, creatività artistica e militanza, ha finito col diventare un circolo vizioso nel quale il patriottismo finisce per essere una

momento dove l'energia e l'entusiasmo contagiavano le folle come l'arringa d'un capo carismatico. Questo effetto emozionante veniva moltiplicato dalla sospensione del tempo d'attacco, in modo che il momento di silenzio prima dell'incalzare ritmico ne aumentasse la foga acceleratoria. [...] Il coinvolgimento del rapporto fra artista e pubblico acquistò scopertamente una valenza politica risorgimentale.

Il centro di irraggiamento di questo messaggio era Milano e più in particolare il Teatro alla Scala; dagli anni quaranta in poi, la capitale lombarda, infatti, era divenuta il centro dell'opera italiana e la casa editrice Ricordi il suo sponsor [...]. Non è un caso che, nello stato economicamente più avanzato della penisola, borghesia imprenditoriale e aristocrazia liberale avessero costituito le forze sociali intorno alle quali si venne a costruire il progetto politico e culturale in cui il dibattito sulle «sorti progressive» dell'Italia si intrecciava con la diffusione dell'estetica romantica».

³² Sacchetti, *Entusiasmi*, cit. p. 179.

modalità di sublimazione della virilità o della femminilità frustrate dalla delusione sentimentale, l'azione si esaurisce nel gesto, la realtà è ridotta ai contorni coreografici e contingenti della messa in scena. Il martirio, perduta la sua aura eroica, non è che il gesto egotico e narcisisticamente autodistruttivo nel quale si riscatta una vita che rinuncia a se stessa. Iacopo Ortis, fratello maggiore di Guido Della Torre, dopo il '48 si riconfigura come esempio virtualmente generoso ma storicamente fallimentare.

QUELLI CHE NEL '48 AVEVANO VENT'ANNI

Così morirono quattro dei sette: Emilio, Niso, Gustavo e Teodoro. La Compagnia brusca si sciolse, giacché gli altri tre, quantunque non avessero preso parte al moto, dovettero mettersi in salvo esulando.

In tal modo quelli stessi che prima del pericolo avevano avversato a tutto potere l'insano progetto; quelli stessi che a mente fredda avevano rigettato energicamente ogni complicità in una rivolta a pugnali, senza probabilità di riuscita:... al primo grido di libertà, al primo squillo d'allarme, erano discesi nella strada, e s'erano gettati nella mischia, colla disperazione del suicida.

Diverse cause avevano prodotto in ciascuno di quei quattro sventurati lo stesso effetto. Insofferenza del giogo – mania di lotta e di sangue austriaco – miseria – speranze perdute – disperazione della vita.

Nel momento supremo, ciascuno, credendo forse di essere solo, s'era determinato a far ciò da cui poco prima aveva cercato di dissuadere gli altri; tutti e quattro, senza volerlo, senza saperlo, si erano ingannati a vicenda.

Erano vissuti da scapigliati; erano morti da eroi. Da certi *uomini gravi* furono chiamati *assassini*³³.

«L'insano progetto» è l'insurrezione milanese del 6 febbraio 1853.

L'epilogo del romanzo *La scapigliatura e il 6 febbraio* riassume in un'aperta requisitoria la vana e pernicioso sventatezza delle modalità mazziniane dell'insurrezione. Preceduto da *Gli ultimi coriandoli*, romanzo d'esordio, pubblicato nel 1857, porta a compimento una disamina lì cominciata – la vicenda si svolge tra il febbraio 1847 e il febbraio 1853 – delle strategie insurrezionali mazziniane e dell'astutezza che le aveva animate. Cletto Arrighi, nato a Milano nel 1828, aveva partecipato alle Cinque giornate.

³³ C. Arrighi, *La scapigliatura e il 6 febbraio*, a cura di R. Fedi, Milano, Mursia, 1988, pp. 234-235.

La fosca vicenda familiare che conduce la trama del romanzo, pubblicato nel 1862, ha la sua chiave di lettura nell'*Introduzione*, già apparsa nel 1858 in redazione parzialmente diversa nell'«Almanacco del pungolo»³⁴, nella quale il narratore delinea i caratteri di una generazione, tra i venti e i trentacinque anni, che vive in quei tempi di «quiete torbida e desolata», e che si era formata combattendo nei «disastrosi tentativi d'indipendenza che furono oppressi a Custoza e a Novara, quindi a Venezia ed a Roma». Emilio, eroe della vicenda, «si sarebbe detto che prima del quarantotto non avesse ancora vissuto»³⁵. «Casta o classe – che sarà meglio detto – vero pandemonio del secolo; personificazione della follia che sta fuori dei manicomi; serbatoio del disordine; della imprevidenza, dello spirito di rivolta e di opposizione a tutti gli ordini stabiliti»: è la *scapigliatura* nella quale alla parte onesta, «piena di brio, speranza, amore», le «memorie feconde nel cuore», si mescola una disonesta «gente nata per lo più nel fango, e viventi nel fango del proprio mestiere senza perdono e senza poesia possibile».

Volontario nel 1859 nell'esercito del Regno di Sardegna, nei primi romanzi il narratore intende offrire un racconto non apologetico dello spirito di ribellione che connota la sua generazione col discriminare la generosa e solitaria abnegazione dei suoi eroi dalla sventata imprudenza dei sobillatori che ne hanno irretito l'ardore e dalla volgare malignità di quanti l'hanno strumentalizzato. È una battaglia, quella in favore del senso della realtà, che Arrighi continuerà in sede letteraria nella «Cronaca grigia», fondata nel 1860, che ospiterà il dibattito sul verismo. Si legge infatti in un articolo redazionale comparso il 12-13 settembre 1880 che intitola *La eterna questione del Realismo*:

I *realisti* non sono altro che gli statisti, i rivelatori, i diagnostici del male. [...] I *realisti* non vanno a cercare il brutto, il miserabile, il falso, il turpe. Quelli che parlano del piacere del rivoltarsi nel brago, sono imbecilli e si fanno rider dietro, quando dicano simili stolidità. Ma i *realisti* sentono il dovere di non illudere il mondo con delle pitture che formano nel mondo soltanto delle rare eccezioni. Il mondo, credetelo, è ancora assai peggiore di quello che lo dipingono i Zola, i Flaubert e i De Goncourt. [...] Voi volete essere illusi per non pensare al molto che c'è da fare per rimediare ai mali

³⁴ Cfr. Fedi, *Cultura letteraria e società civile nell'Italia unita*, cit., p. 56.

³⁵ Arrighi, *La scapigliatura e il 6 febbraio*, cit., p. 41 e p. 53.