



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN  
STUDI LINGUISTICI, FILOLOGICI, LETTERARI  
CICLO XXXIII

## Effetto Sud

Il Mezzogiorno degli scrittori meridionali  
Verga, d'Annunzio, Deledda, Silone, Ortese

RELATRICE

Chiar.ma Prof.ssa Laura Melosi

DOTTORANDA

Dott.ssa Maria Valeria Dominioni

COORDINATRICE

Chiar.ma Prof.ssa Patrizia Oppici

ANNO 2021

*A mio fratello,  
l'altra metà di me stessa*

## Indice

Premessa .....	5
1 Dire Sud. Questioni, metodi, prospettive .....	8
2 Il Mezzogiorno in idea: cronistoria di un dibattito ancora aperto .....	33
2.1 Alle origini del dibattito: orientalism, pregiudizi e stereotipi.....	38
2.2 L'orientalismo alla prova dei testi: nuove applicazioni, limiti e potenzialità di un paradigma critico .....	47
2.3 Gli studi recenti: il Mezzogiorno postcoloniale tra locale e globale .....	53
3 Giovanni Verga .....	63
3.1 La "scoperta" della Sicilia .....	63
3.2 Lo sguardo dell'Altro: le prime novelle e l'indagine sull'ignoto .....	70
3.3 Oltre il principio di lontananza: <i>Fantasticheria</i> e <i>Di là del mare</i> .....	80
3.4 La parola ai vinti: canzone popolare ed epopea nazionale ne <i>I Malavoglia</i> .....	90
3.4.1 Le prefazioni dell'opera .....	90
3.4.2 La matrice popolare del romanzo.....	91
3.4.3 Il romanzo identitario della periferia.....	95
4 Gabriele d'Annunzio .....	107
4.1 Le prime opere di argomento abruzzese .....	107
4.2 Il <i>Trionfo della morte</i> e l'esperimento fallito del ritorno alla razza .....	113
4.3 Da estraneo a fratello purificato: <i>Laude dell'illaudato</i> .....	123
4.4 Così parlò il demone della stirpe: <i>La figlia di Iorio</i> .....	127
4.4.1 La genesi e la trama dell'opera .....	127
4.4.2 Il canto dell'antico sangue: lingua e stile della canzone popolare .....	133
4.4.3 L'identità ritrovata: tragedia rituale e contro-nazionale.....	139
5 Grazia Deledda .....	165
5.1 Contesto storico e immaginario culturale della Sardegna di fine Ottocento .....	165
5.2 Tra adesione e rifiuto: i primi racconti e le raccolte etnografiche .....	169
5.3 La nuova concezione dell'isola nelle novelle .....	184
5.4 <i>Canne al vento</i> e la voce della periferia.....	193
5.4.1 La trama dell'opera .....	193
5.4.2 «Dalle labbra di un poeta primitivo»: lingua, stile e oralità.....	196
5.4.3 La nascita della nazione isolana .....	199
6 Ignazio Silone .....	213
6.1 Il ruralismo e la risposta del Mezzogiorno .....	213

6.2 La vita e l'identificazione con l'Abruzzo .....	219
6.3 <i>Fontamara</i> : il poema epico-drammatico dei cafoni meridionali .....	222
6.3.1 Le vicende editoriali, la prefazione e il programma dell'opera .....	222
6.3.2 La lingua e lo stile popolare .....	233
6.3.3 Un nuovo esempio: <i>Fontamara</i> come proposta rivoluzionaria meridionale	239
7 Anna Maria Ortese.....	261
7.1 La vita nomade nel Sud del mondo .....	261
7.2 L'immagine di Napoli ne <i>L'Infanta sepolta</i> .....	265
7.3 Le conseguenze dell'illusione: <i>Il mare non bagna Napoli</i> .....	276
7.4 Dal Sud Italia al Sud globale e ritorno: il viaggio de <i>L'Iguana</i> .....	299
7.4.1 La trama dell'opera e l'interpretazione autobiografica .....	299
7.4.2 Uno stile "minore" .....	312
7.4.3 Il «Risorgimento» dell'isola meridionale.....	316
Conclusioni.....	326
Bibliografia.....	335

## Premessa

So che la Terra è rotonda  
perché ho visto l'ombra sulla Luna.  
E mi fido delle ombre.

Magellano

Da sempre ci fidiamo delle ombre. L'ombra, in quanto nostra proiezione, innanzi tutto ci dice che ci siamo, che esistiamo. È la prima esperienza di individuazione e autoriconoscimento che attraversiamo da bambini e repliciamo nel corso di tutta la nostra vita, come insegna Jacques Lacan sostituendo a "ombra" la parola "riflesso". Ma ciò che Lacan non ci dice è cosa vuol dire vivere da ombra, essere la superficie sulla quale un altro si riflette. Qual è l'effetto che tale proiezione produce nello specchio?

Il Sud è stato a lungo ombra e specchio del Nord. E ciò è vero tanto per il Sud Italia, quanto per quello che oggi chiamiamo Sud globale e una volta definivamo Terzo Mondo, ovvero per quella parte del pianeta che, nel corso dell'Ottocento e del Novecento, è stata colonizzata dall'Occidente europeo e statunitense. Questa "coincidenza" ha fatto sì che, nell'analisi di tale fenomeno a livello culturale, venissero impiegate, nell'uno come nell'altro caso, le medesime categorie: categorie coniate nell'ambito del processo di decolonizzazione e collaudate sulla produzione artistico-letteraria di paesi uscenti dallo smantellamento degli imperi. Il vantaggio dell'applicazione della cosiddetta "metodologia postcoloniale" alla cultura del Sud Italia ha però, sin da subito, mostrato il suo rovescio: essa andava ad avvalorare le ipotesi più radicali e discutibili del revisionismo risorgimentale, che vedono nell'unificazione nazionale l'instaurazione di un colonialismo interno ai danni del Meridione e delle isole. Talvolta ciò avveniva in accordo con le posizioni espresse dagli stessi scrittori presi in esame, altre volte, invece, l'approccio metodologico determinava l'esito dell'analisi, ben al di là della lettera del testo. Di qui l'esigenza, di cui questo lavoro di tesi è espressione, di trovare nuove categorie per analizzare quell'effetto prodotto dal rispecchiamento del Nord sul Sud Italia.

Per fare ciò, si è scelto di concentrare l'attenzione principalmente sulla cultura: come spiegheremo diffusamente nel primo capitolo, ci siamo infatti basati sull'approccio semiotico-culturale di Jurij Lotman, integrandolo con l'apporto di altre "teorie della

differenza”, e abbiamo così messo a punto un paradigma analitico con cui indagare le opere degli scrittori meridionali e gli elementi che le accomunano. Questi ultimi, a nostro avviso, sono il prodotto dal “dialogo” che si è venuto ad instaurare fra le due parti del Paese a partire dall’Unità e, osservati nel loro insieme, sono in grado di delineare una genealogia, se non una vera e propria tradizione letteraria del Mezzogiorno; dove, con la parola Mezzogiorno, intendiamo riferirci a quelle regioni del Sud che la nazione settentriocentrica, proprio con tale termine, ha inteso alterizzare e che di tale termine si sono poi appropriate per rivendicare l’autonomia della propria rappresentazione.

Appare evidente come una simile analisi acquisti valore con l’allargarsi della casistica e delle comparazioni, e in tal senso la presente ricerca vuole essere solo un punto di partenza cui auspiciamo possano seguire altre più ampie trattazioni. In questa sede, infatti, abbiamo scelto di circoscrivere l’indagine a un numero di autori piuttosto ristretto che consentisse di testare la validità dell’approccio adottato senza trascurare l’approfondimento esegetico dei testi e l’analisi in diacronia delle poetiche. La scelta del *corpus*, in parte inevitabilmente arbitraria, si è quindi basata sugli elementi di comunanza rintracciati fra gli scrittori, ma ha anche provato a tenere conto di una certa rappresentatività territoriale e di genere.

La tesi si struttura in sette capitoli: a un capitolo introduttivo in cui vengono presentati il problema e la metodologia con la quale si intende affrontarlo, segue un secondo capitolo incentrato sul dibattito relativo all’immagine alterizzante del Meridione e volto a restituire la dimensione raggiunta dalla discussione, nonché a sviscerare le criticità fin qui sollevate e spesso rimaste insolte. I capitoli successivi sono dedicati ai cinque autori: partendo da alcuni elementi biografici importanti per comprendere il loro rapporto con il Sud, la trattazione procede con l’analisi delle opere legate alla regione d’appartenenza e trova compimento nell’esame accurato di un’opera in particolare, momento apicale della loro identificazione con il Mezzogiorno. Per quanto riguarda Giovanni Verga, la ricerca prende le mosse da alcune novelle contenute nelle raccolte *Primavera e altri racconti*, *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*, per poi concentrarsi sull’analisi dei *Malavoglia*. Di Gabriele d’Annunzio si indaga brevemente la raccolta d’esordio, *Terra vergine*, per poi proseguire con la lettura critica del *Trionfo della morte*, dell’orazione *Laude dell’illaudato* e infine, in modo più dettagliato, della tragedia pastorale *La figlia di Iorio*. Per Grazia Deledda, da una disamina delle sillogi narrative e delle opere etnografiche giovanili si passa all’analisi di alcune novelle della maturità e del romanzo *Canne al vento*. Per quanto riguarda Silone, dopo un breve inquadramento della sua opera, l’analisi si incentra interamente sul suo primo

e più importante romanzo, *Fontamara*, attraverso una attenta indagine sul testo. La tesi si conclude con la trattazione dell'opera di Anna Maria Ortese, partendo dai racconti de *L'Infanta sepolta* che hanno per oggetto Napoli, passando per lo spartiacque, non solo poetico, ma anche biografico, del *Mare non bagna Napoli*, per terminare con l'analisi dell'*Iguana*.

## Dire Sud. Questioni, metodi, prospettive

Dire “sud” oggi significa evocare immediatamente scenari e dibattiti centrali per il nostro presente. Significa chiamare in causa la cronaca, la politica e la coscienza individuale di ognuno, mettere di fronte al tribunale della storia le conseguenze di un divario che va assumendo via via, sempre di più chiaramente, i contorni di quell’attrito mondiale che oltre trent’anni Emanuele Severino aveva già previsto trasmigrare dall’asse Ovest-Est all’asse Nord-Sud del pianeta.<sup>1</sup> Parlare del dualismo Settentrione-Meridione, anche se limitatamente al caso italiano, implica chiamare in causa il grande problema del Sud Globale che fa perno intorno a quella che, con riferimento alle vicende nostrane, in un volumetto fra l’accademico e il divulgativo figlio dell’attualità più cogente, Iain Chambers ha definito “questione mediterranea”.<sup>2</sup> Immettendosi in una tradizione di studi che fa capo a Fernand Braudel,<sup>3</sup> Chambers riconosce unitarietà alle diverse anime del *mare nostrum*, alle storie e alle culture che le hanno caratterizzate e che oggi chiedono di essere riesaminate attraverso una consapevolezza nuova. Perseguendo questo progetto, lo studioso inglese trapiantato a Napoli si chiama parte di una rielaborazione dell’eredità teorica di Gramsci, che già dagli anni Settanta, con l’appropriazione ad opera dei Subaltern Studies indiani e poi latino-americani di categorie come “egemonia” e “subalternità”, ha esteso la Questione meridionale gramsciana «a una cartografia planetaria». <sup>4</sup> Non sorprende che una simile fecondazione si sia fatta reciproca e che anche gli studi sul Meridione d’Italia non abbiano tardato ad attingere al dibattito internazionale sull’imperialismo, tanto che ad oggi le due riflessioni teoriche appaiono strettamente intrecciate. Ciò impone a chi si appresti a svolgere un’analisi critica delle rappresentazioni letterarie del Mezzogiorno nel segno della differenza un’ulteriore cautela: accanto allo scrupolo nei confronti del testo e del suo contesto, si aggiunge quello per il presente e per le perniciose conseguenze di forzature interpretative che equiparino realtà parimenti complesse quanto profondamente diverse. Non appare eccessivo parlare di conseguenze o di rischi, in quanto, come anche il fruitore meno avvertito ben sa, l’arte non è mai neutrale, e nel corso del secolo passato si è compreso come essa non si possa neppure considerare semplice sovrastruttura, mero epifenomeno dei rapporti di produzione secondo l’impostazione marxista, ma vada invece riconosciuta quale forza

---

<sup>1</sup> E. Severino, *La filosofia futura*, Milano, Rizzoli, 1989, p. 77.

<sup>2</sup> I. Chambers, M. Cariello, *La questione mediterranea*, Milano, Mondadori, 2019.

<sup>3</sup> F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell’età di Filippo II*, Torino, Einaudi, 1953.

<sup>4</sup> I. Chambers, *Esercizi di potere: Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006, p. 9.



motrice e trasformativa della storia. In particolare, i Cultural Studies hanno giocato un ruolo cruciale nel restituire priorità al fatto culturale, facendo convergere indirizzi di studio già noti e collaudati nell'analisi comparata di espressioni artistiche appartenenti a gruppi specifici, in relazione ai rapporti di potere che li attraversano internamente ed esternamente.

Tra i frutti più interessanti di questa corrente, che nel nostro Paese ha una tradizione di studi relativamente giovane – sebbene si mostri solidale con esperienze pregresse recepite come fondative anche a livello internazionale (quella di Gramsci su tutte)<sup>5</sup> –, è l'apporto al dibattito sull'unificazione italiana. L'analisi della cultura è stata infatti determinante nell'identificare e nel decostruire un'idea risorgimentale di “patria” giunta fino a noi come verità immutabile e innata. Rileggendo in un'ottica culturologica la storia dell'unificazione nazionale, Alberto Mario Banti e altri storici dopo di lui<sup>6</sup> hanno gettato luce sul grande e troppo a lungo trascurato “progetto propagandistico” risorgimentale, mostrando come siano stati gli intellettuali e gli scrittori a plasmare un'idea di nazione coerente a partire da una compagine diversificata e disorganica. Nelle pagine de *La nazione del Risorgimento*, Banti ricostruisce in maniera quasi filologica quell'«oggetto perduto della storiografia che è l'identità nazionale»,<sup>7</sup> illustrando come esso abbia reso possibile la formazione anche in Italia di quella che Benedict Anderson definisce «comunità immaginata».<sup>8</sup> Secondo lo studioso italiano, le narrazioni epistolari, memorialistiche, liriche e storiche dei patrioti avrebbero contribuito ad intessere un discorso – nell'accezione foucaultiana del termine – capace di mobilitare le coscienze di giovani provenienti da tutte le classi e dai diversi regni, non solo di coloro che avevano interesse nel mutare la propria condizione sociale o la propria posizione economica. Gli interessi personali – afferma infatti Banti – «non sarebbero stati sufficienti a trasformare dei giovani di buona famiglia in “pericolosi terroristi” [...] destinati a morte prematura, o

---

<sup>5</sup> Cfr. M. Cometa, *Studi culturali*, Napoli, A. Guida, 2010.

<sup>6</sup> A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità ed onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000; Id., *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Roma, Carocci, 2002; Id., *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2004; Id., *Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 2010; Id., *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2011; Id., *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'unità*, Roma-Bari, Laterza, 2011; M. Di Gesù, *Dispatrie lettere. Di Blasi, Leopardi, Collodi: letterature e identità nazionali*, Roma, Aracne, 2005; Id., *Una nazione di carta. Tradizione letteraria e identità italiana*, Roma, Carocci, 2013. G. Langella, *Manzoni e altra letteratura del Risorgimento*, Novara, Interlinea, 2005; S. Patriarca, L. Riall (a cura di), *The Risorgimento Revisited: Nationalism and Culture in Nineteenth-Century Italy*, New York, Palgrave Macmillan, 2012. Per una rassegna ragionata sull'argomento vedi l'esauritivo *Percorso bibliografico* di Matteo Di Gesù in M. Di Gesù (a cura di), *Letteratura, identità, nazione*, Palermo, Duepunti Edizioni, 2009, pp. 297-321.

<sup>7</sup> A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento*, cit., p. IX.

<sup>8</sup> B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma, ManifestoLibri, 2000. Sull'invenzione della nazione vedi anche il classico E. Hobsbawm, T. Ranger, *The Invention of a Tradition*, Torino, Einaudi, 1987 e H. Bhabha, *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, 1997.

alle prigioni, o all'esilio».<sup>9</sup> Le narrazioni risorgimentali, di cui lo storico stila un primo elenco, una proposta di canone,<sup>10</sup> trattano sì diverse tematiche e si concentrano su diverse figure, «eppure, posti uno accanto all'altro, temi e figure elaborate contribuiscono alla definizione di un discorso ricco di rimandi e di coerenze, una sorta di pensiero unico della nazione».<sup>11</sup> Tale pensiero si caratterizza per essere maschilista, patriarcale, borghese ed etnocentrico. Personaggi immancabili dell'architettura compositiva canonica, di quella che con Barbara Spackman potremmo definire «the “syntax” of a literary fantasy»,<sup>12</sup> sono l'eroe, impavido e forte, pronto a difendere con le armi l'onore della patria, e la fanciulla – immagine genderizzata della nazione in pericolo –, presentata come casta e virgine, spesso minacciata o violata dalla brutalità degli avversari, ma il più delle volte «ricondata a casa o sposata dopo il superamento degli ostacoli posti dai nemici della nazione».<sup>13</sup> L'amore romantico, in tal senso, diviene il simbolo e la proiezione microscopica di un patto di fedeltà che, a livello macroscopico, unisce la nazione ai suoi patrioti e ai suoi figli.<sup>14</sup>

Questa mitografia identitaria nazionale, qui di necessità tratteggiata a grandi campiture, le cui implicazioni sono tanto rilevanti a livello artistico-letterario, quanto – come si è detto – storico-politico, e le cui propaggini arrivano fino ai nostri giorni, rappresenta, tuttavia, solo un versante dell'ampio e articolato progetto di *nation building* italiano: esso trova infatti il suo completamento e la sua controparte in un'altra e altrettanto resistente costruzione discorsiva. Nel patrimonio testuale otto-novecentesco, accanto a un'effigie in positivo dell'identità nazionale, è venuta delineandosi un'effigie in negativo, una contro-identità plasmata sul calco della prima e tesa a delimitare, a fungere da sfondo e a far emergere per contrasto – ancora e, se si vuole, ancor più apertamente in linea con Foucault<sup>15</sup> – l'oggetto della storia ufficiale, il modello della norma e la pietra di paragone dell'italianità. Di una

---

<sup>9</sup> A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento*, cit., p. 33.

<sup>10</sup> Ivi, p. 45.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> B. Spackman, *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, Minneapolis-London, University of Minnesota, 1996, p. XI.

<sup>13</sup> Cfr. A. M. Banti, *Discorso patriottico e ruoli di genere (Europa secc. XVIII-XIX)* in G. Calvi (a cura di), *Innesti, donne e genere nella storia sociale*, Roma, Viella, 2004, p. 122; Vedi anche A. M. Banti, *L'onore della nazione. Identità sessuale e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla grande guerra*, Torino, Einaudi, 2005

<sup>14</sup> Centrale è anche l'insistenza sul legame di sangue, sull'integrità della stirpe e sulla linea di discendenza, messe a repentaglio dalla contaminazione derivata dallo stupro dello straniero. A. M. Banti, *Discorso patriottico*, cit., p. 138.

<sup>15</sup> Ne *Le parole e le cose* Foucault dichiara che il suo intento nello scrivere la *Storia della follia* era stato quello di tracciare «una storia dei limiti», ossia di quelle esperienze che, sebbene emarginate e poste tra parentesi nel presente storico, costituiscono lo sfondo da cui si dà la possibilità stessa della storia. M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 2015.

nazionalizzazione «per contrasto» ha parlato, fra gli altri, Michele Nani in un interessante studio sui razzismi nostrani intitolato *Ai confini della Nazione*. Citando sempre Anderson, Nani scrive che «sentirsi membri della comunità immaginata implica la rappresentazione di extracomunitari»,<sup>16</sup> implica quindi l'esclusione dell'alterità, o quanto meno la creazione di un altro interno, diverso e idealmente escluso dall'identità nazionale. Secondo analoghe premesse, David Forgacs, in *Margini d'Italia*, dimostra come, a partire dall'unificazione e poi lungo tutta la storia unitaria, la creazione della nazione italiana «abbia comportato la produzione di margini sociali e simbolici». <sup>17</sup> Lo studioso ricostruisce, attraverso testi e fotografie, le strategie di emarginazione attivate nei confronti delle categorie e dei contesti sociali più diversi: dalle periferie cittadine alle colonie africane, dimostrando la coerenza e la finalizzazione del progetto che risiede dietro simili forme di rappresentazione. Lo studioso invita a riflettere su come «l'identità più profonda di una nazione, la sua identità inconscia, e non quella pubblica, sia forse composta anche e soprattutto dai gruppi che essa definisce come marginali, che non integra né assimila». <sup>18</sup> Il concetto di “margine” è da intendersi, come egli stesso specifica, in una duplice accezione: da una parte in termini spaziali e posizionali, accogliendo, quindi, in linea con l'ondata che ha travolto le scienze umane, le sollecitazioni interpretative dello *spatial turn*. In particolare, Forgacs si richiama alla “teoria della marginalità” per come viene intesa dalla sociologia urbana dei paesi in via di sviluppo e, citando Janice Perlman, mette in guardia sul rischio, molte volte corso da sociologi e antropologi, di considerare gli elementi interni alla comunità periferica come legati da associazioni causali. Secondo Perlman, tali fattori che descrivono il margine, essendosi generati solo in termini di devianza rispetto al centro, non possono dare luogo fra di loro a rapporti di causalità. L'unica causa, o meglio l'unico solido ancoraggio dei tratti distintivi del margine lo si può e lo si deve ricercare nel centro, rispetto al quale esso si definisce per contrasto. Per la stessa ragione è impossibile definire un confine preciso, stabilire dove finisca il centro e inizi la periferia, chi è dentro e chi fuori. Come Forgacs rileva, il concetto di margine «può essere scivoloso ed elastico», d'altro canto proprio questa sua fluidità ne ha sancito la fortuna, «ma – aggiunge, arrivando a toccare il secondo punto che gli interessa – non è arbitrario». <sup>19</sup> Forgacs si appella quindi alla lezione gramsciana del quaderno intitolato *Ai margini della storia (storia dei gruppi sociali subalterni)*, lo stesso cui si rifanno i teorici

---

<sup>16</sup> M. Nani, *Ai confini della nazione. Stampa e razzismo nell'Italia di fine Ottocento*, Roma, Carocci, 2006, 4a di copertina.

<sup>17</sup> D. Forgacs, *Margini d'Italia: l'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. XXVII.

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

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

postcoloniali indiani e latino-americani dei Subaltern Studies, e sostiene che «margini e periferie sono rappresentazioni simboliche e metaforiche spesso sostenute dal prestigio sociale, dal potere politico, dalla forza militare e dalla legge. I gruppi costituiti da persone marginali non sono solo gruppi di “esterni” ma sono anche gruppi “subalterni”, di classe e status inferiori di quelli presenti al centro». <sup>20</sup> Nell’affermare ciò, l’accademico americano sembra chiamare in causa, anche se implicitamente, l’assimilazione gramsciana fra “dislivelli interni” ed “esterni” di cultura e le due forme di conflitto di classe che essi sottendono: su scala nazionale i primi, su scala imperiale e planetaria i secondi. <sup>21</sup>

Sia nel lavoro di Nani che in quello di Forgacs ampio spazio è dedicato allo studio della rappresentazione del Sud Italia: in particolare Forgacs attribuisce grande rilevanza all’aspetto geografico della dialettica identitaria nazionale. Ripensando l’unificazione in un’ottica centro-periferia, lo studioso isola il discorso marginalizzante messo in atto nei confronti del Sud dalla nuova area geopolitica nazionale: nuova, eppure non sorta completamente *ex nihilo*, dato che è sul dominio del Piemonte sabauda che affonda le sue radici il progetto di unificare un territorio molto più vasto, contraddistinto da ordini identitari, ma anche politico-economici diversi. È il Regno di Sardegna che da periferia dell’Europa e delle nazioni confinanti – da un lato minaccia e dall’altra modello, in virtù della loro più lunga e stabile tradizione unitaria – intraprende un percorso di emancipazione a centro. Di fondamentale importanza è quindi, per questo nuovo centro, non solo l’azione centripeta e agglutinante, ma anche quella centrifuga, volta a rinsaldare il primato acquisito attraverso la ridefinizione dei confini e l’insediamento in loco di una nuova marginalità: marginalità che, oltre a confermare l’autosufficienza ottenuta, connota l’identità di recente formazione per contrasto.

Il riconoscimento del ruolo che il dualismo Nord-Sud ha giocato nel progetto di nazionalizzazione italiana, anche in virtù dei più recenti studi sulle implicazioni culturali del nazionalismo, costituisce ad oggi il punto di partenza per ogni analisi ragionata sulle rappresentazioni del Mezzogiorno. Tuttavia, i prodromi di queste riflessioni si devono far risalire già ai primi anni Novanta, quando, nell’ambito delle ricerche condotte dall’Istituto meridionale di scienze storiche e sociali (IMES), alcuni studiosi hanno

---

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Secondo quanto spiega Forgacs gli uni come gli altri gruppi marginali sono in un rapporto di subalternità sia in termini di rappresentazione che di potere rispetto ai gruppi egemonici centrali e recepiscono le definizioni dominanti al punto da assorbirle e farle proprie. Ivi, p. XXI.

cominciato a decostruire il Sud come entità monolitica e concreta, e a identificare nella questione meridionale il prodotto di una retorica binaria e alterizzante. In questo frangente, un apporto sostanziale è venuto dall'analisi della pubblicistica e della letteratura che nel periodo pre e postunitario hanno contribuito all'invenzione del Mezzogiorno. Le immagini essenzialiste del Meridione elaborate da artisti, letterati, folkloristi, criminologi e altri rappresentanti della neonata cultura nazionale sono state via via analizzate e messe in relazione con quelle altrettanto stereotipiche diffuse nel Settecento e nell'Ottocento a proposito dell'Italia e volte, anch'esse, a supportare la validità di un sistema di valori settentrico e occidentale. In un volume del 2006, intitolato *Europe (in Theory)*, Roberto Dainotto,<sup>22</sup> secondo una prospettiva più ampia e comparata, arriva a mettere a sistema queste considerazioni con quelle riguardanti altre dinamiche attivate sul nostro continente e a dimostrare come la stessa idea di Europa abbia affondato le sue radici in rappresentazioni alterizzanti coniate a discapito di paesi meridionali quali la Spagna, il Portogallo, la Grecia e l'Italia. Secondo Dainotto, l'Europa ha definito se stessa, oltre che in relazione a un suo *alter* esogeno, l'Oriente imperiale, in contrapposizione a un *alter* endogeno, interno ai propri confini: il suo Sud. A partire dallo *Spirito delle leggi* di Montesquieu, del 1748, e dalla connotazione morale che nel libro viene sdoganata circa l'opposizione Nord-Sud, in quanto paese più meridionale d'Europa, l'Italia è stata immaginata e descritta attraverso pregiudizi non distanti da quelli in uso per i territori coloniali. Invero, queste opinioni erano andate incontro ad alterna fortuna, seppur sempre "ingannevole", come sentenza Giacomo Leopardi nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani*: «Ben si può dire che oggi, al contrario che nel passato, gli stranieri quando s'ingannano sul nostro conto, più tosto s'ingannano a favor nostro che in disfavore».<sup>23</sup> E il riferimento è in particolare alla *Corinna* di Madame De Staël, un best seller dell'epoca, viatico per il Grand Tour, poi repertorio di icone e simboli per i patrioti italiani.

---

<sup>22</sup> R. Dainotto, *Europe (in Theory)*, Durham-London, Duke University Press, 2006. Caterina Miele parla dell'Italia come di una vera e propria colonia: «Quando, dopo la scoperta dell'America, le maggiori dinastie europee iniziarono ad imporre la propria presenza al di là dell'Atlantico e nelle Indie orientali, prima con l'invio di mercanti e missionari, poi con l'edificazione di veri e propri imperi, nel quadro di una economia globale che si fondava sulla sottomissione dei popoli indigeni delle Americhe e sulla schiavitù delle popolazioni africane, in quella stessa epoca l'Italia diventava "un possedimento minore degli imperi mondiali della Spagna e della Francia" prima, dell'Impero austroungarico poi, divenendo "l'equivalente austriaco delle colonie olandesi e britanniche delle Indie". Lo slittamento del centro del potere economico e politico dal Mediterraneo agli Imperi d'Oltremare di fatto determinò per il Paese una condizione geopolitica simile a quella delle colonie del Nuovo Mondo». C. Miele, *Appunti su razza e meridione*, Uninomade 2.0, 5/09/2012, <http://www.uninomade.org/appunti-su-razza-e-meridione/> consultato il 19/04/2020, citando D. Gabaccia, *Emigranti. Le diaspore degli italiani dal Medioevo a oggi*, Torino, Einaudi, 2003.

<sup>23</sup> G. Leopardi, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

Come fa notare Alberto Asor Rosa, la De Staël procede ad un «rovesciamento del mito del “buon selvaggio”»,<sup>24</sup> valorizzando e anche amplificando alcuni luoghi comuni come la genuinità, la forza istintiva, la naturale vena poetica degli italiani. Le immagini in questione, negative o positive (come in questo caso) – comunque funzionali a una rappresentazione subordinante del “bel Paese” –, al tempo dell’unificazione vengono in parte assorbite dalla cultura nazionale e rielaborate a fini identitari, in parte respinte e ricollocate ai suoi confini. L’Italia, infatti, nel tentativo di ottenere «un riscatto sulla scena internazionale»<sup>25</sup> e di presentarsi all’altezza delle altre nazioni europee avanzate e moderne, disloca la diversità reale o stereotipica a lei attribuita sul suo Mezzogiorno, quale altro interno, quale enclave di arretratezza e barbarie, unica eccezione da sanare in un paese altrimenti omogeneo e progredito. Il discorso antimeridionale nostrano sarebbe dunque consistito in uno slittamento di stereotipi sulla nuova periferia, ad opera dell’antica periferia, in funzione di una sua emancipazione a centro.<sup>26</sup>

Tale costruzione discorsiva, ora inquadrata nel più ampio panorama dei rapporti intranazionali e internazionali, viene sin da principio categorizzata dagli interpreti come “orientalismo in un solo paese”.<sup>27</sup> Proprio alla stregua dell’orientalismo di Edward Said, essa avrebbe informato, tramite pratiche testuali e non, l’identità e i valori del nuovo centro di potere e avrebbe al contempo giustificato l’impiego di azioni imperialistiche. Gli studiosi del caso italiano, infatti, ereditando l’impegno del teorico palestinese, intravedono nella retorica alterizzante ai danni del Sud Italia un vero e proprio strumento per il completamento dell’unità, sia a livello ideale che politico, con il controllo militare del Meridione ex-borbonico tramite l’adozione da parte del Nord sabauda di misure eccezionali come lo stato d’assedio.<sup>28</sup> Questa in particolare è la tesi di Nelson Moe,<sup>29</sup> fra i primi ad analizzare il paradigma discorsivo antimeridionale con lenti postcoloniali, cui fanno seguito numerose ricerche, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo, che, pur centrando l’analisi principalmente su rappresentazioni culturali, talvolta accolgono e fanno propria l’ipotesi del

---

<sup>24</sup> A. A. Rosa, *Storia europea della letteratura italiana. Ottocento*, Milano, Mondadori, 2008, p. 230.

<sup>25</sup> G. Giuliani, C. Lombardi-Diop, *Bianco e nero. Storia dell’identità razziale degli italiani*, Firenze, Le Monnier, 2013, p. 27.

<sup>26</sup> Inoltre, come vedremo nel prossimo capitolo con Nelson Moe, giungendo a maturazione in parallelo con il processo unitario il trionfo della borghesia, anche le figure socialmente marginali e non borghesi vengono geograficamente marginalizzate e idealmente dislocate nel premoderno Sud.

<sup>27</sup> J. Schneider, (a cura di), *Italy’s “Southern Question”: Orientalism in one country*, Oxford-New York, Berg, 1998.

<sup>28</sup> Vedi anche C. Miele, *Appunti su razza e meridione*, cit.

<sup>29</sup> N. Moe, «Altro che Italia!». *Il Sud dei piemontesi (1860-61)*, «Meridiana», 15, 1992; N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del Mezzogiorno*, Napoli, L’Ancora del Mediterraneo, 2004.

colonialismo interno, dispiegando argomentazioni che corrono sul sottile crinale fra sapere e potere. Quest'ultimo, come si accennava in apertura, è un terreno molto scivoloso, che, sulla base di analogie formali fra fenomeni storico-culturali distinti, spesso induce ad equipararli con troppa facilità e a chiudere gli occhi sulle loro differenze, finendo così per sopravvalutare, o peggio ancora sottovalutare, la loro portata e le loro conseguenze. D'altro canto, ai fini di un'analisi fruttuosa ed accurata dell'immaginario alterizzante del Mezzogiorno, non ci appare indispensabile e neppure prioritario dimostrare in che rapporto esso sia con la realtà storico-politica. Come sostiene l'autore di *Geocritica*, Bertrand Westphal, pur derivando dall'interazione fra diversi agenti sociali e culturali, lo spazio, in quanto rappresentazione, è indipendente dalla realtà: «la finzione non riproduce il reale, ma attualizza delle nuove realtà inesprese che possono così interagire con il reale».<sup>30</sup> Allo stesso modo della geografia del Sud, la sua rappresentazione letteraria appartiene a quel regno del possibile che può – e non necessariamente deve – avere riscontro nella realtà fattuale e merita pertanto di essere esaminato in modo autonomo.

Per attenerci dunque al livello culturale della dialettica che viene a instaurarsi fra le due parti del Paese, mettendone per un momento fra parentesi i riflessi storici, notiamo come alla costruzione discorsiva fin qui presa in considerazione ne risponda un'altra. L'immagine conosciuta e propagata dal nuovo centro, una volta introiettata dal margine, ovvero dal Sud Italia, dà origine all'incubazione e poi all'evoluzione nella letteratura meridionale di una risposta, una sorta di “contro-discorso”,<sup>31</sup> per usare un termine di Foucault, un processo di “writing back”, per citare un'espressione cara alla critica postcoloniale.<sup>32</sup> Il discorso orientalista, infatti, costituisce solo uno dei due versanti implicati nel dialogo intranazionale, così come, a livello internazionale, l'immagine eteronoma dell'Italia trovava riscontro e resistenza in un'immagine autonoma ad essa irriducibile. A differenza di quanto si è detto a proposito del primo, questo secondo versante della dialettica italiana Nord-Sud non è mai stato investigato in modo sistematico. Sono stati svolti studi su singoli autori o

---

<sup>30</sup> B. Westphal, *Geocritica. Reale, Finzione, Spazio*, Roma, Armando, 2009.

<sup>31</sup> Foucault parla espressamente di “counter-discourse” in J. Deleuze, M. Foucault, *Intellectual and Politics* in D. F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, and Practice*, Ithaca, Cornell UP, 1977, pp. 205-17: 209. Il concetto emerge in vari altri luoghi della sua opera, vedi in particolare M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità*, Milano, Feltrinelli, 2013. Per approfondire vedi anche M. Moussa, R. Scapp, *The Practical Theorizing of Michel Foucault: Politics and Counter-Discourse*, «Cultural Critique», 33, 1996, pp. 87-112.

<sup>32</sup> L'espressione, divenuta ormai proverbiale e ispirata ad un famoso articolo di Salman Rushdie, *The Empire Writes Back with a Vengeance*, è impiegata per il titolo di un importante volume di critica postcoloniale: B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes back*, London-New York, Routledge, 2002.

testi, ipotesi su una possibile “letteratura postcoloniale del Sud”, ma non è stata ancora realizzata una comparazione ampia che vada ad indagare la comunanza di esperienze, l’eventuale omogeneità di temi e intenti, o l’evoluzione diacronica di un discorso letterario unico. Tale discorso è stato analizzato solo in modo superficiale ed episodico principalmente per via di due problematiche di ordine metodologico che questa ricerca si propone di superare: la prima, sulla quale torneremo più nel dettaglio nelle prossime pagine, consiste nel fatto che per gli italiani del Mezzogiorno non esiste, almeno fino a tempi molto più recenti, un solo Sud, ma tanti Sud. C’è quindi un’effettiva eterogeneità non semplificabile della cultura meridionale, sulla quale però, a partire dall’unità, viene a esercitare la sua pressione uno sguardo univoco e unificante.<sup>33</sup>

La seconda motivazione è che tale costruzione discorsiva è stata identificata e inquadrata sin da subito nelle griglie del postcoloniale, che hanno generato verso questo tipo di analisi una serie di resistenze tanto più energiche quanto più esteso e ramificato ne era il campo di applicazione. Diverse voci critiche<sup>34</sup> hanno infatti obiettato che utilizzare categorie postcoloniali per analizzare la letteratura del Sud Italia (anche in mancanza di esplicite dichiarazioni in tal senso) equivale ad abbracciare o quanto meno ad avvalorare l’ipotesi per cui il Sud è stato trattato come una colonia interna dal Nord: tesi dei cosiddetti “revisionisti risorgimentali”, che riprendono le affermazioni gramsciane sul Meridione e sulle isole come «colonie di sfruttamento»<sup>35</sup> del Settentrione, per elaborare congetture talvolta ipertrofiche e scarsamente documentate sul rapporto Nord-Sud. Tale equiparazione tra l’analisi postcoloniale letteraria e quella storica è dovuta in prima istanza ad una visione monolitica del postcolonialismo, e quindi a un appiattimento delle possibilità offerte dalla teoria postcoloniale. Quest’ultima, infatti, annovera tanto strumenti per la diagnosi economico-politica quanto per l’analisi culturale e l’esegesi letteraria, in grado di operare e dare risultati indipendentemente gli uni dagli altri. Si potrebbe, inoltre, aggirare tale ostacolo, come fa ad

---

<sup>33</sup> La focalizzazione su questo sguardo esterno, assorbito e rifratto dalla periferia, potrebbe contribuire, come vedremo, non solo a spiegare la genesi di alcuni aspetti comuni alle varie letterature locali, ma anche a illustrare perché essi sono spesso sentiti come particolarmente innovativi e perfino universali seppur concernenti realtà circoscritte e marginali. Si pensi a tal proposito a un’esperienza come quella della maschera pirandelliana o alla lettura del *Gattopardo* come romanzo della periferia universale che offre Francesco Orlando impiegando categorie non troppo lontane da quelle adottate in questo lavoro di tesi, ovvero la biologica di Matte-Blanco. La condizione del Sud Italia in quanto periferia si dimostra essere condizione privilegiata di ibridazione e dialogo culturale che produce talvolta posizioni letterarie e anche critico-letterarie avanguardistiche. F. Orlando, *L’intimità e la storia*, Torino, Einaudi, 1998.

<sup>34</sup> Fra gli altri vedi M. T. Milicia, *Postcolonialismo o postmeridionalismo? Riflessioni sulla teoria postcoloniale a partire dalla ricerca sul campo “Into the heart of Italy”, «From the European South», 1, 2016, pp. 295-306.*

<sup>35</sup> A. Gramsci, *L’ordine nuovo 1919-1920*, Torino, Einaudi, 1987, p. 377.



esempio Luigi Cazzato in un volume intitolato *Meridionismo*<sup>36</sup> di cui si parlerà più estesamente nel prossimo capitolo, attraverso il richiamo agli studi decoloniali e alla categoria di “colonialità del potere”. Per il sociologo peruviano Anibal Quijano è il potere a essere coloniale ed esso esiste anche in assenza di un sistema imperialista.<sup>37</sup> “Colonialità” e “colonialismo” sono due concetti ben distinti: la colonialità altro non è che l’altra faccia della modernità, affermatasi a partire dalla rivoluzione industriale come imposizione di una visione del mondo occidentale ed eurocentrica. Partendo da una prospettiva post-imperiale, di neocolonialismo, seguito allo smantellamento degli imperi ottocenteschi, i teorici decoloniali adottano un punto di vista meno rigidamente condizionato all’esistenza di un regime coloniale di fatto. In questo senso, secondo Ramon Grosfoguel, le loro premesse si avvicinano e sono paragonabili ad altre forme di egemonia più propriamente culturale, che spesso si presentano insieme all’egemonia imperiale occidentale, come il sessismo, il classismo o ad altri tipi di subordinazione che danno luogo ad eventi più o meno aggressivi di acculturazione e deculturazione.<sup>38</sup> Sulla base di un’impostazione non molto diversa, Emanuele Zinato propone di leggere attraverso lenti postcoloniali il racconto «di quell’interessantissimo laboratorio antropologico mutante e ibrido costituito dalla “landa sconosciuta” che chiamiamo modernizzazione italiana», anche per quel che riguarda la rappresentazione letteraria delle comunità contadine del centro-nord.<sup>39</sup>

In seconda istanza, le criticità che precludono il trattamento del caso italiano attraverso la metodologia postcoloniale<sup>40</sup> sono dovute ad alcuni difetti intrinseci della teoria stessa, messi in luce, fra gli altri, da Boaventura De Sousa Santos. Secondo il sociologo portoghese, la teoria postcoloniale, a causa della sua totale mancanza di prospettiva storica e comparatistica, tende ad equiparare tutte le forme di imperialismo in un’unica analisi, mettendo sullo stesso piano paesi dal passato coloniale divergente come l’India, l’Australia,

---

<sup>36</sup> L. Cazzato, *Sguardo inglese e Mediterraneo italiano. Alle radici del meridionismo*, Milano, Mimesis, 2017.

<sup>37</sup> A. Quijano, *Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina*, in S. Castro-Gomez (a cura di), *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales: Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, Edgardo Lander Editor, 2000, pp. 201-246.

<sup>38</sup> R. Grosfoguel, *The Epistemic Decolonial Turn: Beyond political-economy paradigms*, «Cultural Studies», 21, 2007, pp. 211-223.

<sup>39</sup> E. Zinato, *Teoria e critica della letteratura in Italia: sollecitazioni e rischi postcoloniali*, «Aut aut», 364, 2014, pp. 160-166.

<sup>40</sup> Il verbo “precludere” è qui usato con allusione a un interessante saggio di Pasquale Verdicchio, in cui «the preclusion of postcolonial discourse» tra Nord e Sud Italia è dovuta all’assenza di una regolare razzializzazione postcoloniale in termini di opposizione bianchi-non bianchi. P. Verdicchio, *The Preclusion of Postcolonial Discourse*, in B. Allen, M. Russo (a cura di), *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1997, pp. 191-212: 191.

l'Irlanda, il Sud Africa.<sup>41</sup> Santos sostiene inoltre che i Post-Colonial polarizzano il conflitto tra colonizzatore e colonizzato in modo troppo netto, tenendo poco conto di altre relazioni di potere parimenti rilevanti, come quelle di classe, genere, razza, presenti in diverse forme e gradi nei diversi contesti. Queste ultime andrebbero investigate separatamente e poi messe in relazione fra loro, per bilanciare la portata marginalizzante delle loro intersezioni, secondo quanto suggerisce Kimberlé Crenshaw, ideatrice della cosiddetta "teoria intersezionale".<sup>42</sup>

Le critiche di Santos fin qui elencate nascono dall'analisi di una situazione altrettanto *sui generis*, quella del Portogallo, che lo studioso, con grande originalità, esamina impiegando la mappa del sistema mondo introdotta da Immanuel Wallerstein<sup>43</sup> e divisa in centri, periferie e semiperiferie. Secondo Santos, il Portogallo, in quanto semiperiferia, ha giocato, nel corso della storia, sia il ruolo di Prospero verso le sue colonie che quello di Calibano rispetto all'Europa più avanzata, e può essere perciò classificato come un'"inter-identità". Per Annalisa Oboe queste considerazioni andrebbero estese anche all'Italia, stato semiperiferico e inter-identitario in ragione della subordinazione culturale subita in Europa e poi replicata verso le colonie d'Oltremare,<sup>44</sup> ma, nondimeno, come si è visto con l'"orientalismo italiano", per via dell'alterizzazione del suo Mezzogiorno. Ebbene, nonostante le riserve che nutre verso la teoria postcoloniale, alimentate dalla natura anfibia dell'oggetto d'analisi,

---

<sup>41</sup> «While eager to criticize homogeneity and applaud fragmentation and difference, postcolonialism ended up homogenizing the colonial relation because of its total lack of historical and comparative perspective. Even within the British Empire, there were wide differences among the Irish, Indian, Australian, Kenyan, South African, and other experiences. Not to mention other colonialisms, namely the Portuguese and Spanish colonialism». B. de Sousa Santos, *Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-Identity*, «Luso-Brazilian Review», 39, 2, 2002, pp. 9-43, trad. it. *Tra Prospero e Calibano: colonialismo, postcolonialismo e interidentità*, in M. Calafate Ribeiro, R. Vecchi e V. Russo (a cura di), *Atlantico periferico. Il postcolonialismo portoghese e il sistema mondiale*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008, pp. 19-90.

<sup>42</sup> K. Crenshaw, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color*, in M. Albertson Fineman, R. Mykitiuk (a cura di), *The Public Nature of Private Violence*, New York, Routledge, 1994, pp. 93-118. Anche nel caso italiano analizzare differenti relazioni di potere è possibile a patto di metterle a fuoco singolarmente e rilevare quando e in che modo esse vengono a sovrapporsi. Come si è anticipato, alcune di esse vengono convogliate in un unico discorso: il Sud infatti, come vedremo, è immaginato anche attraverso le caratteristiche marginali del discorso di genere e di classe.

<sup>43</sup> I. Wallerstein, *The Modern World-System*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2011.

<sup>44</sup> «Nonostante i due paesi siano il frutto di storie molto diverse, l'Italia figura accanto al Portogallo come semiperiferia nel sistema-mondo di Wallerstein: in quanto periferia meridionale dell'Europa (allo stesso tempo Europa e non-Europa) potremmo (ri)vedere il nostro posizionamento, e l'immagine che abbiamo di noi stessi, come il risultato di una complessa dialettica interna ed esterna fra l'egemonia di Prospero e la subalternità di Calibano, secondo quanto suggerisce l'uso attualizzante del rapporto colonizzatore-colonizzato nella Tempesta di Shakespeare proposta nel saggio di de Sousa Santos». A. Oboe, *Archiviare altrimenti: riflessioni 'postcolonialitaliane'*, «From the European South», 1, 2016, pp. 3-14: 13. Per l'estensione della categoria di Sousa Santos al rapporto tra semiperiferia Italia e periferia Mezzogiorno, mi permetto di rinviare a un mio recente contributo: M. V. Dominioni, *L'altra Italia. Per una lettura subalterna del Meridione di Grazia Deledda*, «From the European South», 3, 2018, pp. 43-56: 44.

Santos ne considera comunque giustificato l'impiego, poiché – afferma – essa «colloca al centro del campo analitico una relazione di potere particolarmente asimmetrica».<sup>45</sup>

Come in parte è già emerso, le relazioni asimmetriche possono essere di diverso tipo e, sebbene quella coloniale con il suo corollario metodologico rappresenti una valida bussola per orientarsi di fronte ad asimmetrie fra gruppi culturalmente e geograficamente distinti, non è forse indispensabile farvi appello per esaminare il caso italiano. Un'ulteriore possibilità analitica proviene dalla coppia egemonia-subalternità gramsciana, già impiegata in sinergia con la coppia centro-margine da Forgacs, seppur limitatamente al discorso centrale. Quest'ultima, tuttavia, oltre a concentrare la trattazione e quindi a collaudare le sue categorie più che altro sul conflitto di classe, nazionale o internazionale (aprendo, certo, in questo senso, a un uso più versatile della nozione di dislivello di cultura), implica sempre, alla stregua della teoria postcoloniale e nel rispetto, per quanto eterodosso, della concezione marxista, un'importante ed imprescindibile focalizzazione sulla struttura politico-economica. Volendo invece restringere l'obiettivo sulla cultura e sulle rappresentazioni che produce delle identità in gioco, senza per questo negare l'influenza che esse subiscono ed esercitano sulla realtà, bisognerebbe rivolgersi alla culturologia e ai suoi illustri precursori. Di qui, portando l'attenzione, con Santos, sul concetto di "asimmetria", si può risalire ad uno dei maggiori teorici delle relazioni asimmetriche nel campo dei sistemi culturali, talora anche messo a confronto con Gramsci:<sup>46</sup> Jurij Lotman.

Formalista russo della scuola di Tartau-Mosca, Lotman si è occupato di semiotica della cultura e, a partire dagli studi sulla biosfera di Vladimir Vernadskij e dalla teoria del dialogo di Michail Bachtin, ha coniato il concetto di "semiosfera". Secondo Lotman, la cultura,

---

<sup>45</sup> B. de Sousa Santos, *Tra Prospero e Calibano*, cit., p. 36, in inglese: «Resorting to postcolonialism was justified in that it places at the center of the analytical field a power relation that is asymmetrical- the colonial relation», Id., *Between Prospero and Caliban*, cit., p. 15.

<sup>46</sup> Tale confronto si basa soprattutto su concetti come egemonia e potere. Per Restaneo, a prima vista «l'uso del termine 'potere' in riferimento a Lotman parrebbe [...] inappropriato o meramente metaforico, e si dovrebbe più che altro parlare di egemonia culturale o dominio intellettuale» ma a ben guardare alcuni elementi «sembrano lasciar intendere che, per Lotman, non vi sia una differenza essenziale tra il piano culturale-ideologico ed il piano sociale e pratico, e che quello di "cultura" sia un concetto totalizzante, che non lascia fuori di sé nessun ambito della vita umana. Inoltre, parlando del meccanismo dell'autodescrizione e della ristrutturazione semiotica, egli afferma che "[w]heter we have in mind language, politics or culture, the mechanism is the same"». P. Restaneo, *Il concetto di potere nel pensiero di Ju. M. Lotman*, «Studi filosofici», 36, 2013, pp. 209-234: 226, 227, citando Y. Lotman, *Universe of the mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 2009, pp. 131-142; Vedi anche: A. Schönle, *Lotman and Cultural Studies: The Case for Cross-Fertilization*, «Sign System Studies», vol. 30/2, 2002, pp. 429-440: 431: «[Lotman's] analysis of the relations between center and periphery echoes the infatuation with the margins of culture in cultural studies»; M. D. Steedman, *State Power, Hegemony, and Memory: Lotman and Gramsci*, «Poroi», 3, 1, giugno 2004, 78-102.

essendo un sistema asimmetrico e bipolare, ha bisogno per esistere e conservarsi dell'interazione. Quando viene a mancare la controparte con la quale è possibile instaurare un confronto, la cultura «crea con i propri sforzi, dalle proprie viscere, questo “estraneo” portatore di un'altra coscienza».<sup>47</sup> Essa quindi proietta la diversità «su mondi culturali che si trovano fuori di lei»,<sup>48</sup> ma quando ciò non le riesce, la colloca nel suo territorio, dislocandola per lo più ai margini, in periferia. A partire da una disparità, che può essere culturale o storica, fra due gruppi si viene ad inspessire un confine, di natura porosa, che consente il passaggio di immagini. Il sistema centrale (o dominante) crea per il sistema periferico (o dominato) quella che Lotman definisce un'“immagine enantiomorfa”, ovvero un'immagine speculare e rovesciata. Tale figura viene raddoppiata dal soggetto periferico e immessa nel suo proprio testo segnico. A sua volta, la periferia rimanda la sua immagine del centro e, al contempo, rielabora quanto ha ricevuto dal partner, sviluppando via via una propria distinta coscienza, una propria immagine di sé e dell'altro. Le rappresentazioni elaborate tanto dall'una quanto dall'altra personalità culturale da principio sono ambigue poiché nascono da una “scrittura del nulla”: hanno origine da una sottrazione di significato e non da una reale esperienza dell'alterità. Ogni cultura infatti – scrive Lotman – «identifica la sua struttura semiotica con la semiotica come tale»<sup>49</sup> e quindi concepisce «l'antistruttura» come un venir meno dalla semiotica, un'assenza di organizzazione e di senso. L'alterità è pensata dunque – per usare una metafora lacaniana ripresa da Gilles Deleuze – come una «casella vuota» intorno alla quale la struttura si modella e senza la quale non potrebbe «funzionare».<sup>50</sup>

Come è stato notato dalla critica,<sup>51</sup> il modello lotmaniano non è troppo distante e appare, anzi, in parte sovrapponibile a quello coniato da Julia Kristeva per descrivere l'identità femminile all'interno del sistema binario fallocentrico. Secondo Kristeva, le coppie oppositive che definiscono l'io e l'anti-io si presentano non tanto come un'antipodia lineare e biunivoca, né come una pluralità di differenze eterogenee (*différance* con Jacques Derrida)

---

<sup>47</sup> «Questa immagine creata nelle viscere della cultura – in contrasto con i suoi codici dominanti – è un'esteriorizzazione verso l'esterno e una proiezione di se stessa sui mondi culturali che si trovano fuori di lei. Sono esempi caratteristici in questo senso le descrizioni etnografiche di culture “estiche” compiute dagli europei e la descrizione della vita dei Germani fatta da Tacito» J. M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo delle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, p. 124.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>50</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 53.

<sup>51</sup> M. D. Steedman, *State Power, Hegemony, and Memory: Lotman and Gramsci*, cit., p. 83; e la stessa studiosa si è chiamata debitrice del suo insegnamento in J. Kristeva, *On Yuri Lotman*, «PMLA», 109/3, 1994, pp. 375-376.

storicamente ipostatizzate in due polarità,<sup>52</sup> ma come contrari che presentano i caratteri del centro e della marginalità e si contrappongono per “posizionalità”. Uomo-donna, ragione-istinto, ordine-disordine, luce-ombra e ancora progresso-arretratezza, civiltà-barbarie, uomo-bestia, fede-superstizione, cultura-natura non sarebbero opposizioni fra le essenze di due distinte identità in relazione fra loro, di cui una prevale, ma diadi in cui il secondo termine sempre si definisce come negazione del primo. Il centro formula e promuove una gerarchia di valori cui il margine funge da contraltare, liminalità, negatività. La deviazione dal centro si configura perciò come uno sprofondare nella mancanza di definitezza e di significato, un passare dalla legge del soggetto costituente al suo graduale venir meno, dal lacaniano piano del simbolico a quello dell’immaginario. Lo scritto dove buona parte di queste idee vengono sviluppate dalla studiosa francese si intitola *Women’s time* ed ha il suo fulcro nella determinazione temporale che caratterizza la differenza femminile e che si delinea inizialmente come negazione della linearità maschile e del progresso.

Proprio il tempo, a ben guardare, svolge un ruolo centrale anche nel dialogo fra culture, coerentemente con il pensiero di Bachtin, il quale, come rileva Simonetta Salvestroni, pur riconoscendo l’inscindibilità di spazio e tempo nel concetto di cronotopo, privilegia il secondo come principio guida nelle sue ricerche, laddove Lotman dimostra una certa «predilezione per la componente spaziale».<sup>53</sup> Nel discutere queste differenze fra i due studiosi russi, che partono entrambi da Vernadskij, Salvestroni suggerisce di approfondire l’indissolubilità fra dimensione spaziale e temporale che l’inventore della noosfera aveva enunciato energicamente e di ricomporre così «nell’analisi della cultura e del testo letterario quell’inscindibile coppia polare in eterno equilibrio dinamico, che è alla base di ogni possibile interazione e dialogo».<sup>54</sup> L’analisi dei testi che avrà luogo nei prossimi capitoli terrà quindi massimo conto di questa proposta, tanto più che per Lotman la lingua delle relazioni spaziali, non diversamente da quella delle relazioni temporali (come specifica in chiusura a *Il problema dello spazio artistico in Gogol*), risulta funzionale a una «modellizzazione artistica»<sup>55</sup> del testo che rende leggibile e uniformemente descrivibile

---

<sup>52</sup> H. Cixous, C. Clément, *The newly Born Woman*, London, Tauris, 1996, p. 64.

<sup>53</sup> Lotman, già prima di *Semiosfera*, mostra una certa predilezione per lo studio dell’organizzazione topologica dei sistemi dinamici, già sviluppato ne la *Struttura del testo poetico* (Milano, Mursia, 1990) in *Tipologia della Cultura* (Milano, Bompiani, 1995) e in *Testo e contesto. Semiotica dell’arte e della cultura* (Roma-Bari, Laterza, 1980).

<sup>54</sup> S. Salvestroni, *Nuove chiavi di lettura del reale alla luce del pensiero di Lotman e dell’epistemologia contemporanea*, introduzione a J. M. Lotman, *La semiosfera*, cit., pp. 7-44: 43.

<sup>55</sup> J. M. Lotman, *Il problema dello spazio artistico in Gogol*, in Id., *Tipologia della cultura*, cit., pp. 193-248: 248.

l'organizzazione dell'intera cultura di riferimento. Esaminando e mettendo a sistema i modelli spazio-temporali delle singole opere letterarie, si può arrivare a costruire un *Metalinguaggio delle descrizioni della cultura*,<sup>56</sup> che, secondo quanto il semiologo chiarisce nel saggio omonimo, decodifica e dispiega la struttura della tipologia culturale nel suo complesso:

Prendiamo alcuni testi che intuitivamente sentiamo come appartenenti a uno stesso tipo di cultura, e scegliamo fra essi quelli che più si distinguono per la struttura della loro organizzazione interna. Supponiamo che si tratti di un testo a significato sacrale, di un balletto e di un corpo di norme giuridiche. Supponiamo che essi siano le varianti di un testo invariante che tenteremo di costruire. Se l'operazione è condotta in maniera abbastanza coerente e con una cerchia di testi costantemente allargata, finiremo per ottenere un testo-costrutto che rappresenterà l'invariante di tutti i testi appartenenti al tipo culturale dato, mentre i testi interverranno come la sua realizzazione in strutture segniche di tipo diverso. Un simile testo-costrutto lo chiameremo *testo della cultura*. Il testo della cultura rappresenta il modello più astratto della realtà dal punto di vista di una data cultura. Lo si può pertanto definire come *il quadro del mondo* di una cultura.<sup>57</sup>

Ultimo elemento da tener presente per portare a leggibilità il testo della cultura, accanto allo spazio e al tempo, sono le immagini dell'alterità: riduzioni in scala di quella "cultura altra", interlocutrice imprescindibile del dialogo identitario che coinvolge l'intero sistema culturale. Idea cardinale del pensiero lotmaniano è infatti quella dell'isomorfismo: ogni testo replica e condensa tutto l'universo culturale in cui è immerso (pur non limitandosi a fotografarlo). Lotman scrive: «come un volto, che si riflette in uno specchio, si riflette anche in qualunque suo frammento, che appare così una parte dello specchio e nello stesso tempo simile ad esso, nel meccanismo semiotico il singolo testo è per certi versi isomorfo al mondo testuale».<sup>58</sup> Lotman può quindi delineare quelle che, nei singoli momenti del sistema, nei singoli testi letterari, sono le immagini dell'alterità: i portatori, a livello microscopico, dell'innovazione extrasistemica. Egli parla della figura dell'estraneo, un soggetto limite, interno ed esterno rispetto alla società, proveniente da un altro dominio culturale e per questo «respinto al di là del confine della struttura sociale».<sup>59</sup> Per Lotman, tali soggetti sono legati ad un certo tipo socio-psicologico, quello del «“degradato”, (izgoj)» in russo, e sono descritti per contrasto rispetto ai membri del gruppo. Vivono nei boschi che circondano la città, o abitano gli spazi civili solo durante la notte, «si distinguono non solo per i luoghi in cui vivono ma anche per le norme particolari del loro comportamento che appare un anticomportamento»:<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> J. M. Lotman, *Il metalinguaggio delle descrizioni della cultura*, in Id., *Tipologia della cultura*, cit., pp. 145-181.

<sup>57</sup> Ivi, p. 150.

<sup>58</sup> J. M. Lotman, *La semiosfera*, cit., p. 66.

<sup>59</sup> Ivi, p. 178.

<sup>60</sup> Ivi, p. 174.

«lavorano, ma il loro è un antilavoro dal punto di vista degli altri individui e viene descritto in termini rovesciati e paradossali». <sup>61</sup> I membri della società nutrono nei confronti dei degradati sentimenti ambivalenti: possono essere oggetto di ostilità e di paura, o di venerazione e di rispetto, e sono rappresentati alternativamente come barbari, boia, coscritti, briganti, sciamani, stregoni, morti viventi, lupi mannari, orsi, ma anche intellettuali, artisti, medici, profeti, titolari di una cultura superiore e misteriosa. Sono personaggi visti come appartenenti a due mondi, uno noto, l'altro ignoto, fonte di novità ma anche di pericolo per la comunità e per questo «considerati un'anomalia e nello stesso tempo una necessità sociale». <sup>62</sup>

L'ambivalenza nei confronti del rappresentante dell'alterità, ovvero della controparte dialogica, che è propria tanto delle immagini prodotte dal centro, quanto di quelle prodotte dalla periferia, come si vedrà meglio nel corso della ricerca, è anche dovuta ad un movimento oscillatorio, a un alternarsi di sistole e diastole che caratterizza il dialogo culturale. Accanto al dinamismo, vitale per il sistema e volto alla progressiva assimilazione, l'interazione fra centro e periferia, al fine di evitare la minaccia dell'eccessiva mobilità interna, prevede dei meccanismi di "omeostasi". Dispositivi "normativi" e frenanti, inspessimenti del confine messi in atto dalla cultura come misura precauzionale o compensatoria e finalizzati all'auto-delimitazione identitaria. Lotman parla in particolare di metadescrizioni, che trattengono il fluire altrimenti ininterrotto della vita culturale, cristallizzandola in un'immagine, in un canone. La cultura che raggiunge per prima la fase "identitaria" è la cultura centrale, che in genere eleva la propria organizzazione a norma ideale e universale, seguita poi dalla cultura periferica che passa da un'iniziale «fase di ascolto ad una fase di attività intensificata», attraversata da spinte altrettanto contenitive e strutturanti. <sup>63</sup> Tali spinte sono accompagnate da quelle che il semiologo russo definisce "emozioni culturali" omeostatiche: paure e incertezze legate al cambiamento, sentito come pericoloso o precario, che possono anche essere esternalizzate e sfociare in aggressioni violente. <sup>64</sup> Accanto agli esempi citati da Lotman, fra i quali ricordiamo l'avvento della modernità innescato dalla rivoluzione industriale con il suo successivo approdo nelle periferie contadine europee, si può quindi ora pensare all'innovazione intervenuta contestualmente in Italia con l'unificazione nazionale, all'incontro fra regioni del Paese prima rette da governi, consuetudini e leggi diverse, il cui

---

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Ivi, p. 139.

<sup>63</sup> P. Restaneo, *Il concetto di potere nel pensiero di Ju. M. Lotman*, cit., p. 214.

<sup>64</sup> Ivi, p. 145 e 147 ss.

“impatto emozionale” si è andato via via polarizzando ed addensando intorno all’ideale confine fra Nord e Sud. Da ultimo, per chiudere il cerchio, si può gettare uno sguardo alla contemporaneità, al Nord del mondo, “invaso” dai “nuovi barbari” provenienti dal Sud, su cui, come in passato, si proiettano paure apocalittiche e speranze di rigenerazione, nel tentativo di esorcizzare l’inarrestabilità di quella «fiumana del progresso» che travolge, oggi come al tempo di Verga, l’esistenza dei vinti e dei vincitori.

Su alcuni di questi aspetti si tornerà più nel dettaglio nei prossimi capitoli, quello che importa qui sottolineare è come le categorie di Lotman siano funzionali per analizzare la realtà italiana: *in primis* perché tengono conto dei due versanti di un dialogo culturale asimmetrico, senza per questo implicare un corrispettivo di violenza coloniale alla base del dualismo Nord-Sud; in secondo luogo perché consentono di osservare questa interazione culturale in diacronia esaminando il mutare delle immagini che ciascun partner costruisce per sé e per l’altro attraverso il dialogo. Inoltre, tale interazione asimmetrica fra personalità culturali, che si basa sostanzialmente su un lavoro di costruzione semantica e identitaria intorno a un vuoto di senso che ciascun partner compie su se stesso, si può facilmente mettere a sistema, come si è visto, con altre forme di costruzione identitaria, come quelle offerte da Lacan e dai filosofi poststrutturalisti che a lui si ispirano. Infine, sotto l’egida delle categorie lotmaniane, si potrà attuare un recupero “strategico” e un impiego più flessibile di altri “teorici della differenza culturale”, se così si possono definire prendendo a prestito l’espressione da una recente antologia sull’argomento, che accosta e considera conciliabili i manifesti di correnti critiche diverse ma parimenti interessate allo studio dell’alterità, come la teoria postcoloniale, decoloniale, intersezionale, transculturale, l’imagologia, il pensiero meridiano e così via.<sup>65</sup> Con un approccio integrato che fa perno sul modello dialogico di Lotman, sarà così possibile addentrarsi in un’analisi potenzialmente feconda della letteratura del Sud Italia che si era arenata alle sue premesse in ragione dell’inadeguatezza del filtro metodologico. Ciò non significa che i rapporti di potere che travalicano l’asimmetria culturale non rientrino in alcun modo nella ricerca, ma piuttosto che dalle premesse teoriche, ci si aspetta che, dove presenti, essi emergano direttamente dai testi letterari.

---

<sup>65</sup> S. Contarini, C. Joubert, J-M. Moura, *Penser la différence culturelle du colonial au mondial. Une anthologie transculturelle*, Milano-Udine, Éditions Mimesis, 2019. L’impiego di altre metodologie costituisce anche un antidoto all’applicazione esclusiva di categorie come quelle lotmaniane, iscritte nell’alveo del formalismo e perciò inevitabilmente viziate da alcuni limiti. Ringrazio vivamente John Dickie per questo suggerimento e per le altre sue preziose sollecitazioni.



Così come dall'analisi delle opere e dal loro confronto dovrà emergere quella configurazione invariante che Lotman chiama "testo della cultura" e che, volta per volta, si articola in maniera differente a seconda del contesto e della posizione espressa dall'autore nei confronti dell'universo culturale d'appartenenza. Possiamo anticipare che, nel caso della letteratura del Sud Italia, emerge con particolare ricorrenza uno schema di tipo antagonistico,<sup>66</sup> che vede fronteggiarsi e scontrarsi due sistemi di leggi, nei quali non è difficile riconoscere la legge meridionale e quella nazionale, o meglio, le loro immagini spesso distorte poste a confronto. Tale conflitto trova sovente risoluzione mediante un'esclusione che richiama da vicino il meccanismo vittimario per come è descritto da René Girard,<sup>67</sup> talvolta con uno specifico riferimento ad alcuni rituali espiatori: ragion per cui si è ricorsi all'antropologia per comprenderne meglio la natura. In particolare, un valido supporto è provenuto dalle teorie di Victor Turner che, in *Dal rito al teatro*,<sup>68</sup> sostiene che il testo letterario, dalla tragedia greca al romanzo moderno, altro non sia che una traduzione e una sostituzione di ciò che nelle società tribali era il rito, ovvero una strategia di superamento della conflittualità, una tecnica di integrazione e di risoluzione di quello che egli definisce il "dramma sociale". In modo compatibile con quanto sostiene Lotman a proposito dell'isomorfismo dell'opera letteraria, dunque, il testo, per Turner, ripeterebbe la funzione e la forma del rituale, non diversamente da come in Propp la morfologia della fiaba ripete la particolare struttura dei riti di passaggio.<sup>69</sup> Ebbene, alcune opere della letteratura meridionale sembrano presentare in modo più o meno consapevole una particolare morfologia rituale quale risposta al dramma sociale scatenato dall'incontro con l'altro-Italia. Esse rispecchiano in sostanza l'intero sistema culturale di cui fanno parte, messo in crisi dall'irrompere dell'"estraneo", e ne rappresentano una strategia risolutiva.

Venendo ora alla questione lasciata in sospeso circa la possibilità di attuare uno studio estensivo e diacronico della letteratura meridionale, bisogna domandarsi se ed in che modo sia possibile affrontare una tradizione tanto vasta e variegata. Un valido punto di partenza potrebbe venire dalla bibliografia e dalla postfazione che Raffaele Crovi pone in coda alla terza uscita del «Menabò» datata 1960 e intitolata *Meridione e letteratura*. Il volume fa il punto sui primi cento anni di rappresentazione del Sud e autorizza, in un certo senso, l'operazione di leggere insieme decine di testi riguardanti il Mezzogiorno quale realtà

---

<sup>66</sup> «Struttura antagonistica» è un'espressione di Suleiman cfr. R. Suleiman, *Le roman à thèse*, Paris, Puf, 1983.

<sup>67</sup> R. Girard, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 2000; Id., *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi, 1987.

<sup>68</sup> V. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 2009.

<sup>69</sup> V. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

distinta eppure legata a filo doppio con il Nord. Gli autori qui presi in considerazione sono indifferentemente originari delle due parti del Paese, ma vengono ad inserirsi in quella che Crovi concepisce come un'unica grande tradizione letteraria, quasi un canone indipendente di «narratori meridionali e narratori meridionalisti: narratori meridionali non meridionalisti o meridionalisti non meridionali».<sup>70</sup> Quella adottata del critico è invero una prospettiva nazionale, che si riallaccia apertamente al programma gramsciano e auspica un'alleanza dei contadini del Sud con gli operai del Nord contro il blocco industriale-agrario che ha tenuto in scacco il Paese sin dalla sua unificazione. In questo quadro si inserisce la sua polemica verso visioni spesso limitate e attardanti, indulgenti al folklore e al colore locale, che a suo avviso edulcorano, minimizzano e oscurano i problemi del Meridione, differendo il risveglio della coscienza di classe e il momento della rivoluzione. All'articolo di Crovi risponde Aldo De Jaco, scrittore e critico meridionale, con un intervento che già nel titolo, *Letteratura e Mezzogiorno*,<sup>71</sup> sembra mettere in discussione la capacità del collega lombardo di penetrare una realtà che conosce solo per esperienza indiretta. De Jaco sottolinea il ruolo dei rapporti di potere che sono alla base del divario economico e culturale fra Nord e Sud e, difendendo gli scrittori meridionali dall'accusa di «alienazione culturale», rivendica alle loro rappresentazioni un primato di analisi e di azione nel presente. Le posizioni di De Jaco costituiscono solo uno spunto per riflettere sulla questione, quanto mai centrale nell'ambito degli studi culturali, della posizionalità e dell'esperienza situata della realtà. La prospettiva esterna, per quanto profonda ed accurata, può provare a cogliere ma non può documentare i processi interni a un sistema culturale. La letteratura è senza dubbio uno sforzo di immedesimazione che colma il divario con l'esperienza e rende attuali anche mondi lontani e incommensurabili, ma ciò non le consente di impersonare la formazione in divenire di un soggetto culturale che le è estraneo nella sua interazione dialogica con un altro soggetto.<sup>72</sup> Perciò, con il presente studio, piuttosto che prendere in esame la letteratura che Crovi

---

<sup>70</sup> R. Crovi, *Meridione e letterature*, «Il Menabò», 3, 1960, pp. 267-303. Crovi suddivide tale corrente in autori premeridionalisti o «precursori», fra i quali menziona, in ordine alfabetico, Borgese, Capuana, D'Annunzio, Deledda, De Roberto, Pirandello, Repaci, Serao, Verga e un lungo elenco di autori meridionalisti, suddivisi in «scrittori di memorie e documentaristi» e «narratori», ivi, pp. 300-303.

<sup>71</sup> All'imputazione di alienazione della letteratura meridionalista lo scrittore salentino replica facendo il verso al collega: «individuiamo nella sua analisi generale – per dirla con le sue parole – “un difetto di conoscenza della realtà sociale e morale che (si) intende rappresentare”» A. De Jaco, *Letteratura e Mezzogiorno a cento anni dall'unità*, «Le ragioni narrative», novembre 1960.

<sup>72</sup> L'aspetto legato all'esperienza del Mezzogiorno, quale spazio della differenza perché costruito come tale, può apparire inessenziale e forse non dirimente per la scelta degli autori da analizzare. Ma si pensi ad un altro tipo di differenza, che spesso, nel corso del lavoro, assoceremo a quella culturale e geografica che distingue Nord e Sud, ovvero quella di genere. Non apparirebbe forzata la scelta di prendere in esame solo opere letterarie di scrittrici qualora si volesse indagare l'“effetto” che nella loro esperienza e quindi nella loro scrittura ha avuto la subordinazione insita nel sistema patriarcale.

definisce «meridionalista» nel suo complesso, portando a compimento un progetto critico parimenti valido e rilevante, abbiamo preferito selezionare solo quegli autori che hanno avuto esperienza diretta del Sud, per nascita o per prolungata familiarità: indagare l'immagine di quello che il critico chiama «pianeta Meridione» attraverso gli occhi di chi lo ha abitato e ha vissuto sulla propria pelle le sue contraddizioni, gli sguardi che lo hanno definito come tale ancor prima che potesse autodefinirsi. «Il Sud visto da Sud», per usare un'espressione impiegata in un recente convegno parigino:<sup>73</sup> la risposta degli scrittori meridionali alla rappresentazione proveniente dall'esterno e all'immaginario che li ha nutriti, plasmati e intrappolati. Chiaramente, come si è già ricordato parlando di Forgacs, quello tra Settentrione e Meridione è un confine labile e sfuggente, che esiste solo a livello ideale. La linea di demarcazione, essendo il prodotto di costruzioni discorsive incrociate, non potrebbe che essere fluida e da principio fortemente dipendente dalle immagini del centro. Il Lazio, le Marche, l'Umbria, potrebbero essere trattate – e in parte lo sono state<sup>74</sup> – tanto come regioni settentrionali che meridionali: ciò che conta e che interessa davvero ai fini dell'analisi, infatti, non è cosa sia Sud, ma cosa venga descritto, raccontato e inventato come Sud.

All'interno della vastissima schiera di autori meridionali che hanno dedicato le loro pagine al Mezzogiorno nel primo centenario di unità nazionale – ovvero tra il 1870 e il 1970, volendo leggermente posticipare l'intervallo individuato da Crovi così da considerare come data di inizio quella della presa di Roma –, la selezione del corpus da prendere in esame ha risentito necessariamente di una certa arbitrarietà. Un importante saggio firmato da Carlo Madrignani e intitolato *Effetto Sicilia* ha costituito tuttavia un modello dal quale prendere le mosse per poi estendere lo spettro d'indagine all'intero Meridione. Nel libro, lo studioso utilizza il termine “romanzo” per ricomprendere una più vasta gamma di espressioni letterarie di origine siciliana, accomunate – sostiene – da una medesima esigenza: quella dell'autoriflessività.<sup>75</sup> Nell'esaminare la letteratura siciliana, Madrignani vi riconosce una

---

<sup>73</sup> La citazione è tratta dai materiali promozionali del convegno *Inventions du Sud* (Université de Paris Ouest Nanterre La Défense 6-7 giugno 2019).

<sup>74</sup> Per quanto riguarda le Marche, si può citare un lavoro di Contarini che analizza in questa chiave il capolavoro di Aleramo ambientato a Civitanova Marche: S. Contarini, *Emancipazione e liberazione al Sud: Una donna di Sibilla Aleramo e L'arte della gioia di Goliarda Sapienza*, in R. Onnis, M. Spinelli, *Donne e Sud. Percorsi nella letteratura italiana contemporanea*, Firenze, Cesati, 2018, p. 83-95. Per il Lazio, esistono diversi studi incentrati sulle borgate romane pasoliniane, come G. Trento, *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Udine, Mimesis, 2009.

<sup>75</sup> C. A. Madrignani, *Effetto Sicilia. Genesis del romanzo moderno. Verga, Capuana, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Consolo, Camilleri*, Macerata, Quodlibet, 2007.

«inconsueta omogeneità»<sup>76</sup> nella differenza, un richiamarsi di motivi e forme, che nell'alternarsi di epoche, correnti letterarie e singole poetiche, si delinea quasi come una tradizione a sé stante, che ha procurato alla tradizione nazionale alcune delle sue più alte vette di innovazione e originalità. Nell'introduzione il critico focalizza immediatamente l'attenzione sull'"eccezionalità" della Sicilia, sugli sguardi che essa ha attirato e sulla particolare vocazione introspettiva che ciò ha ingenerato nei suoi scrittori:

L'effetto Sicilia veicola un patrimonio d'immagini e di messaggi ai quali è consegnata la perturbante vitalità di una terra che suscita nel lettore continentale un misto di ammirato sbigottimento e di attrazione "coloniale". Le bellezze naturali o etniche si presentano come un tutt'uno con lo spettacolo, non meno forte, di una realtà minacciosa non solo quando esplose in episodi di spietatezza o illegalità. Se l'isola si autorappresenta sulla scia di un atteggiamento di difesa e di sospettosità preventive, i "continentali" per parte loro si mettono nell'ottica di un'estraneità di chi rifiuta di penetrare le forme e la mentalità di un *modus vivendi* pericolosamente autonomo. Da più di un secolo, con sorprendente continuità, lo scrittore siciliano ci rivela l'ambigua facoltà di descrivere la sua terra con un crudele amore per la verità ambientale e si pone emblematicamente come colui che si esprime attraverso una letteratura della responsabilità e della conoscenza. [...] L'ottica antropologica si salda a una inquietante ricerca interrogativa, che esalta e maschera il bisogno di autoanalisi. Nel confrontarsi con tale patrimonio di problematicità il lettore si trova a fare i conti con un nodo di valori e di interrogativi, di fronte al quale l'apprezzamento per la genialità dei processi narrativi funge da chiave per entrare in un sistema comunicativo complesso ed equivoco.<sup>77</sup>

Pur dando da principio grande rilievo all'interazione isola-continente, che nondimeno cede a un certo orientalismo, Madrignani, nella trattazione delle opere, non si sofferma particolarmente su questo aspetto, ma indaga, all'interno di un discorso più generale, gli indirizzi che caratterizzano ciascuno scrittore e gli elementi che lo legano ai suoi corregionali. In questo senso, il nostro lavoro non intende sovrapporsi o snaturare quello del critico, ma trarvi ispirazione per portare alle ennesime conseguenze le sue premesse. Come scrive Bufalino per la sua isola, infatti, anche il Sud è terra «plurale».<sup>78</sup> Non esiste un solo Sud, ma tanti Sud, uno per ogni regione, per ogni comune e perfino per ogni autore, ma, nondimeno, come si è detto per le italie dei patrioti, posti uno accanto all'altro, essi rivelano un'ossatura comune: un richiamarsi di temi e figure che dà luogo a una sorta di canone parallelo, un canone altro che alle volte si presenta apertamente come controcanone<sup>79</sup> e che, dal nostro punto di vista, ha la sua marca distintiva in un'univoca esperienza della differenza. Si è tentato dunque, omaggiando e tradendo l'autorità di Madrignani, di individuare nella

---

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>77</sup> *Ivi*, pp. 24-25.

<sup>78</sup> G. Bufalino, *L'isola plurale*, in Id., *La luce e il lutto*, in *Opere 1 (1981-1988)*, Milano, Bompiani, 2006.

<sup>79</sup> Per la riflessione sull'eversione dal canone insita nella differenza si possono citare gli interessanti volumi di Crispino e Venturini rispettivamente dedicati alla scrittura femminile e alla scrittura postcoloniale. A. M. Crispino (a cura di), *Oltre canone: per una cartografia della scrittura femminile*, Manifestolibri, 2003; M. Venturini, *Controcànone: per una cartografia della scrittura coloniale e postcoloniale*, Roma, Aracne, 2010.

letteratura del Mezzogiorno un “effetto Sud”, con la trattazione specifica come lui di una rosa di autori, nelle cui opere evidenziare tratti e schemi ricorrenti che nel tempo sono andati articolandosi in una risposta al discorso alterizzante proveniente dal centro. Giovanni Verga, Gabriele d’Annunzio, Grazia Deledda, Ignazio Silone e Anna Maria Ortese costituiscono il campione sul quale mettere alla prova le categorie analitiche fin qui illustrate e testare la validità delle nostre ipotesi. Per evidenti ragioni, l’analisi non potrà includere l’intera produzione di questi scrittori, ma, dopo un inquadramento generale della loro poetica, si concentrerà su un’opera particolarmente rappresentativa per indagare gli esiti della loro ricerca.

All’interno di questa corrente letteraria che abbiamo circoscritto come autonoma, si tenterà di riconoscere poi un andamento, che gli scrittori presi in esame consentiranno di ricostruire nella sua evoluzione. Come scrive György Lukács, infatti, «il grande artista non configura cose e situazioni statiche, bensì cerca di investigare la direzione e il ritmo dei processi, egli deve affermare, in quanto artista, il carattere di tale processo».<sup>80</sup> Il discorso meridionale sarà dunque colto nel suo divenire, prestando attenzione a quei mutamenti che da quantitativi si fanno qualitativi, a quelle svolte, a quelle «discontinuità»<sup>81</sup> interne, per dirla ancora con Foucault, che si rendono patenti nei testi proprio al modificarsi dei motivi e degli schemi ricorrenti. In questo frangente, per classificare le strategie messe in atto dalla cultura periferica nel suo dialogo con quella centrale, può risultare utile l’impiego di uno strumento critico comune a diverse teorie della differenza quali gli studi di genere, gli studi transculturali e quelli postcoloniali: la divisione in fasi. Quest’ultima è spesso concepita come una dialettica triadica di progressiva emancipazione del soggetto marginale, evidentemente debitrice del paradigma hegel-marxista, ma il più delle volte critica rispetto a una possibile riconciliazione finale. Kristeva, nell’illustrare, come si è visto, la natura posizionale della coppia identitaria uomo-donna, rileva come l’immagine creata dal centro venga dapprima recepita passivamente dal margine, con l’accettazione del suo portato sacrificale, poi rivendicata attivamente attraverso l’inversione dello stigma, fino a una graduale liberazione dalla tensione oppositiva e una rielaborazione del contrasto a livello intrasoggettivo. Per Kristeva, tale processo descrive anche l’evolversi del movimento femminista nel corso della storia, coerentemente con quanto mostra Elaine Showalter in *A Literature on Their Own*. La filosofa e critica americana suddivide la scrittura delle donne

---

<sup>80</sup> G. Lukács, *Introduzione agli scritti di estetica di Marx ed Engels*, «Nuovi Argomenti», 1, 1953, pp. 30-60.

<sup>81</sup> M. Foucault, *L’ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972.

in tre fasi: una prima denominata “feminine phase”, contraddistinta da un’adesione pressoché totale al modello predisposto dagli uomini; una seconda, “feminist phase”, improntata sulle rivendicazioni e animata da un rifiuto della verità patriarcale; e da ultimo una “female phase”,<sup>82</sup> in cui vengono deposti i toni più accesi del precedente antagonismo per lasciare posto a un’espressività liberata. Un interessante studio di Pilar Villar Argàiz dedicato alla poetessa irlandese Eavan Boland mette a sistema le categorie di Showalter con quelle postcoloniali di Albert Memmi e Franz Fanon. La tripartizione del percorso femminile, infatti, non è troppo distante dalla scansione del processo di emancipazione coloniale per come viene pensato dai teorici del postcolonialismo: oltre a Memmi e Fanon possiamo citare José Carlos Mariátegui, Édouard Glissant,<sup>83</sup> Edward Said, Homi Bhabha e Stuart Hall,<sup>84</sup> gli ultimi tre particolarmente scettici sulla reale esistenza di una fase conclusiva. Pur nelle sue diverse declinazioni, tale suddivisione temporale, che Chidi Amuta esalta come una delle più durature e valide acquisizioni dei Post-Colonial, consiste al fondo in un’organizzazione piuttosto schematica. Durante la prima fase, che potremmo definire “alienazione” con Fanon, o “fase della copia”<sup>85</sup> con Silvia Albertazzi, la periferia recepisce, replica ed assimila il discorso centrale in modo quasi acritico e attraverso l’arte realistica riconduce a leggibilità la “differenza” del margine. Nella seconda fase la cultura periferica si affranca dal complesso di inferiorità impostole dal centro attraverso l’orgogliosa rivendicazione della propria unicità: il ribaltamento del discorso imperialistico dà luogo a una sorta di nazionalismo periferico che ripropone i limiti di quello centrale e che si esprime nei modi e nei generi del romanticismo occidentale (esemplari in questo senso sono correnti come la Negritudine, il Celtic Revival, il nazionalismo indiano, la Brasilidade, ecc.). Infine, a questa che Glissant incisivamente chiama “fase dell’illusione”, segue una terza fase, in cui

---

<sup>82</sup> P. Villar Argàiz, *New Territory for the Irish Woman in Eavan Boland’s Poetry: a Feminist and Postcolonial Approach*, Granada, 2005 (tesi di dottorato inedita).

<sup>83</sup> C. Amuta, *Fanon, Cabral and Ngugi on National Liberation*, in B. Ashcroft, G. Griffith, H. Tiffin, *The Postcolonial Studies Reader*, London-New York, Routledge, 2002, pp. 158-163: 158. Il paradigma è stato applicato in numerosissimi studi, ne citiamo qui solo alcuni: A. Memmi, *The colonizer and the colonized* (1957), London, Eartscan Publication, 1990; D. Walder, *Post-colonial Literatures in English: History, Language, Theory*, Massachusetts, Blackwell, 1998; B. Ashcroft, G. Griffiths H. Tiffin, *The Empire Writes back*, cit. Said e Kiberd applicano il paradigma alla storia letteraria irlandese, il primo con particolare riferimento alla produzione di W. B. Yeats (E. Said, *Culture and Imperialism*, London, Vintage, 1994), il secondo a una più lunga lista di autori. Per Kiberd le prime due fasi si basano sull’opposizione mentre la terza dovrebbe basarsi sulla mediazione e sulla negoziazione fra le verità di una o dell’altra cultura. In questa terza fase, fra gli altri, viene annoverato Samuel Beckett. D. Kiberd, *Inventing Ireland: the Literature of Modern Nation*, London, Vintage, 1996.

<sup>84</sup> Hall usa la tripartizione per leggere le fasi delle politiche razziali in Gran Bretagna, mettendo tuttavia in discussione l’impostazione fanoniana e sostenendo che le ultime due fasi tendono a collidere e a confondersi.

<sup>85</sup> S. Albertazzi, *La letteratura postcoloniale. Dall’Impero alla World Literature*, Roma, Carocci, 2013, pp. 45 e ss.

la periferia prende coscienza del persistere della subordinazione, riconosce il carattere parziale ed eteronomo della propria emancipazione e decide perciò di fondare una coscienza periferica totalmente nuova. La letteratura di quest'ultima fase è spesso attraversata da un'atmosfera soprannaturale che ricorda i tratti del realismo magico (talvolta già presenti nella seconda fase), può assumere le forme della narrazione storica, addentrandosi nella riscoperta di un passato ormai dimenticato, o può tingersi di giallo, andando alla ricerca di prove ed indizi di un delitto senza soluzione; le marche stilistiche di quest'ultima fase, che potremmo definire "post-identitaria", sono quelle tipiche del postmoderno, come ad esempio la brevità e parzialità del discorso, la trama esplosa o in fieri, le "micro-narrazioni", l'intertestualità. Le riserve degli studiosi sulla consistenza di quest'ultimo stadio dell'identità coloniale riguardano soprattutto la sua autonomia rispetto alla controparte imperiale. Bhabha, ad esempio, propone un superamento del paradigma dualistico, una negoziazione identitaria che si svolge in uno spazio intermedio e dà vita a una coscienza ibrida (ispirata all'ibrido romanzesco bachtiniano);<sup>86</sup> Said elegge a modello la "doppia visione" dell'intellettuale in esilio, presupponendo da ambo i lati una mediazione "contrappuntistica" del discorso;<sup>87</sup> e Spivak intravede la possibilità di un'identità decostruita, capace di attivare "essenzialismi strategici".<sup>88</sup>

C'è poi chi, come Jean-Marc Moura, rifiuta in toto la divisione in fasi, giudicandola una progressione meccanica, e propone di affrontare la produzione coloniale a partire dal singolo testo. Lo studioso francese esorta a individuare e a esaminare i tre assi lungo i quali l'opera costruisce il proprio quadro enunciativo: il primo è l'*ethos*, concetto mutuato da Aristotele e legato all'esercizio della parola, che consiste nella contrapposizione tra una voce di fondo, la cosiddetta "scenografia", e una vocalità fondamentale che da essa emerge e si discosta; gli altri due assi sono la spazialità e la temporalità, al cui crocevia viene ad inserirsi il rapporto fra i diversi soggetti. Come appare evidente, quanto sostiene Moura è in linea con la nostra specola analitica, che, d'altra parte, in virtù dei principi di Lotman, considera

---

<sup>86</sup> H. Bhabha, *The Location of Culture*, London-New York, Routledge, 1995, p. 63; trad it. *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001. Per il concetto di "hybridity" Cfr. Ivi. Bhabha fonda la sua argomentazione anche su altri concetti come "mimicry" (Cfr. H. Bhabha, *Of mimicry and Man: the Ambivalence of Colonial Discourse*, «October», 28, 1984, pp. 125-133) e "stereotypes" (Cfr. *The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse*, 24, 6, 1983, pp. 18-36).

<sup>87</sup> E. Said, *Gli intellettuali in esilio: espatriati e marginali*, in Id., *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Milano, Feltrinelli, 2014; Id., *Nel segno dell'esilio: riflessioni, letture e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 2008.

<sup>88</sup> In particolare, parla di "essenzialismo strategico" per quel che riguarda l'identità femminile coloniale, che è il suo principale campo di interesse. Cfr. G. C. Spivak, *Subaltern Studies: decostruire la storiografia*, in R. Guha, G. C. Spivak, *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, Verona, Ombre Corte, 2002.

isomorfi mondo testuale e universo culturale d'appartenenza. L'esame critico della letteratura meridionale prenderà dunque le mosse dall'analisi del singolo testo, ma al contempo guarderà oltre, cogliendo in esso la configurazione globale della coscienza periferica e l'evolversi in diacronia delle sue strategie; che potrà perfino osservarsi all'interno della produzione di uno stesso autore, anche lui veicolo e protagonista del più ampio processo culturale. Per l'analisi del discorso del Mezzogiorno, i modelli fin qui vagliati andranno quindi ad incrociare e ad integrare quello lotmaniano, con il suo alternarsi di momenti dialogici e omeostatici, e la divisione in fasi, al cui potenziale euristico non si intende rinunciare, non sarà impiegata rigidamente ma mantenuta sullo sfondo quale orizzonte possibile che solo un'adeguata esegesi dei testi potrà smentire o confermare.



## Il Mezzogiorno in idea: cronistoria di un dibattito ancora aperto

I primi contributi critici sulla rappresentazione alterizzante del Sud e sull'immagine del Meridione prodotta nel dialogo culturale venutosi a instaurare agli albori dell'unificazione fra le due parti del Paese, come si è già in parte accennato, risalgono agli inizi degli anni Novanta. Sotto l'impulso dell'istituto IMES e sulla piattaforma della sua pubblicazione, la rivista «Meridiana», alcuni studiosi italiani e internazionali hanno preso a leggere fuori dagli schematismi della questione meridionale il Sud, o meglio *I Sud*, per citare il titolo di una collettanea di saggi che problematizzano altrettanti casi interni al Meridione curata da tre editorialisti del giornale.<sup>1</sup> Fra le acquisizioni di questo vivace forum di ricerca vi è *in primis* il riconoscimento che il Sud, di per sé, non esiste. Esso si dà solo in contrapposizione con un Nord ed è frutto di un costrutto culturale, geografico e storico che è necessario destituire, smontare ed esaminare nelle sue componenti. Responsabile dell'invenzione del Mezzogiorno è un discorso alterizzante il cui funzionamento e le cui strategie mistificatorie sono apparse sin da subito sovrapponibili a quelle esposte da Said in *Orientalism*, che conviene qui richiamare brevemente per la buona riuscita dell'argomentazione.

Per lo studioso palestinese, «l'Oriente è un palcoscenico, nel quale l'intero Est viene confinato»,<sup>2</sup> un teatro a cielo aperto, in cui va in scena uno spettacolo scritto dall'Occidente per l'Occidente. Per smascherare la natura eteronoma di questa rappresentazione ad uso e consumo della metropoli, non è necessario mostrare come essa si discosti dall'essenza reale dell'Oriente (anche perché sarebbe impossibile distillarne una), ma come essa sia appunto una rappresentazione. A tal fine, «ciò cui occorre prestare attenzione sono lo stile, le figure retoriche, il contesto, gli artifici narrativi».<sup>3</sup> Il carattere puramente ideale delle descrizioni orientaliste si evince infatti dalla semplice costruzione del discorso: «si tratta sempre di enunciati assertivi e autoevidenti: i verbi sono al presente. Un eterno presente senza tempo»; «a ciascuna caratteristica dell'Oriente corrispondono caratteristiche europee analoghe, ma “superiori”, talvolta specificate talvolta no»:<sup>4</sup> come l'orientale è «irrazionale, decaduto (o peggio, degenerato), infantile e “diverso”»<sup>5</sup> così «l'europeo è razionale, virtuoso, maturo,

---

<sup>1</sup> M. Petruszewicz, J. Schneider e P. Schneider (a cura di), *I Sud. Capire, conoscere, cambiare*, Bologna, Il Mulino, 2009.

<sup>2</sup> E. Said, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 69.

<sup>3</sup> Ivi, p. 30.

<sup>4</sup> Ivi, p. 77.

<sup>5</sup> Ivi, p. 46.

“normale”»,<sup>6</sup> e ciò non può mutare. La colpa attribuita all’orientale per la sua “diversità” è una colpa irredimibile, un peccato originale al quale non può in alcun modo sottrarsi, e tale responsabilità ricade parimenti su quanti non condividono la visione del mondo occidentale, così come invece acquistano autorità coloro che la accolgono e la confermano tramite la ripetizione del discorso, delle “idées reçues”.<sup>7</sup> Le singole caratterizzazioni dell’Oriente, oltre a manifestare nell’essenza e nella forma la loro natura fattizia, possono entrare fra di loro in contrasto. Esse, infatti, non sono che il rovescio di quelle che l’Occidente sceglie per sé: non è necessario che siano coerenti fra loro, ciò che conta è che funzionino allo scopo. Tale funzionamento, secondo Said, è reso possibile dal fatto che il linguaggio dell’orientalismo si struttura come un «linguaggio mitico»:<sup>8</sup> «un mito non deve analizzare e risolvere dei problemi, ma rappresentarli come se fossero già risolti. Cioè li presenta come immagini già formate, come nello spaventapasseri una serie di oggetti disparati ed eterogenei formano l’immagine di un uomo in carne e ossa»<sup>9</sup> e solo osservati da vicino manifestano la loro disarmonia. Said, infine, spiega come molto spesso siano gli stessi orientali a ricorrere al discorso orientalista e come «l’Oriente moderno *sia* complice della sua stessa orientalizzazione».<sup>10</sup>

Su questo aspetto conviene soffermarsi per comprendere quale sia il limite dell’argomentazione di Said, ovvero l’impasse in cui lo studioso incorre in questo suo primo lavoro di risonanza internazionale e che, come vedremo, viene ereditato quasi integralmente dagli studiosi dell’orientalismo italiano. Inoltre, è bene accennare agli aspetti critici delle tesi saidiane e quindi al dibattito sul postcoloniale, perché, per quanto non coinvolga direttamente il presente lavoro, esso è un’espressione, come abbiamo registrato con Santos, fra le più approfondite, di una meditazione intorno al rapporto asimmetrico fra due realtà geograficamente distinte e reciprocamente dialogiche, e i suoi risultati possono costituire una valida cartina al tornasole per la nostra analisi del caso italiano. Una delle maggiori critiche mosse all’opera dello studioso palestinese è quella di aver concentrato l’attenzione solo sul discorso metropolitano, senza isolare e analizzare le dinamiche interne alla produzione coloniale indigena, riconoscendo loro uno statuto di autonomia rispetto al

---

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> «Con questa parola Flaubert si riferisce a una sorta di hobby antiquario irrigimentato, tramite cui esperienze esotiche e strane verrebbero convertite in lessici, codici e infine cliché simili a quelli da lui messi in ridicolo con il Dictionnaire des idées reçues». Ivi, p. 190.

<sup>8</sup> Ivi, p. 317.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 309-310.

<sup>10</sup> Ivi, p. 323.

progetto e alle intenzioni dell'orientalismo imperialista. Egli riconosce una continuità tra le rappresentazioni degli accademici occidentali e quelle degli orientali: parla infatti di una connivenza del soggetto periferico, senza distinguere però quelle che sono le ragioni profonde dell'uno e dell'altro orientalismo. Il discorso dell'Occidente, come si chiarisce entrando nei testi, è infatti di ben altra natura rispetto a quello dell'Oriente: il primo – secondo quanto sostiene Said – promuove un'operazione propagandistica e culturale mirata da un lato a giustificare lo sfruttamento delle popolazioni indigene e dall'altro a riconfermare la validità dei propri valori mediante il confronto con il “diverso”, infante bisognoso di civilizzazione e alter fascino ed esotico; l'altro, invece, succube dell'autorità della cultura egemone, assorbe tale rappresentazione quasi passivamente. Sebbene essa si profili come posticcia e contraddittoria – Said parla di «spaventapasseri», noi, con Lotman, potremmo parlare di immagine enantiomorfa –, l'orientale arriva a riconoscersi e ad introiettarla. Per prendere a prestito i vocaboli dell'imagologia, egli la trasforma da *eteroimage*, l'immagine con cui l'altro lo dipinge, in *autoimage*, l'immagine con la quale egli stesso si rappresenta. Ma è in tal senso, e solo in questi termini, che l'orientale «è complice dell'orientalista»: rappresenta cioè l'Oriente attingendo a quella inesauribile riserva di luoghi comuni che da principio gli appare l'unico vocabolario disponibile per poter parlare di sé. A questa iniziale emulazione del discorso dell'Occidente, segue poi una graduale e progressiva presa di consapevolezza da parte del soggetto periferico, il quale, a sua volta, inizia a definire se stesso in relazione all'altro. L'origine della differenziazione identitaria e culturale mediante l'inversione dello specchio deformante è illustrata in termini psicoanalitici da Albertazzi:

In una prospettiva lacaniana ante litteram, l'europeo definisce la propria autorità in opposizione a quanto è estraneo, differente nel soggetto coloniale: riflettendosi nello sguardo dell'Altro, il bianco costituisce la propria identità di dominatore; facendo leva sulla propria presunta superiorità, egli vede tutti gli altri come inferiori, bisognosi di civilizzazione, ancora a uno stadio infantile di sviluppo, selvaggi, animaleschi. Ma così facendo non si accorge che per i nativi egli stesso è l'Altro [...] Il processo di rispecchiamento - e scoperta della differenza - nell'Altro è, dunque, reversibile.<sup>11</sup>

La dialettica identitaria riconosciuta dalla critica postcoloniale è la base e il necessario punto di partenza di una più consapevole disamina della produzione di qualsiasi periferia. Il discorso periferico deve essere infatti letto come discorso autonomo, come espressione culturale di un popolo osservato e rappresentato dall'esterno, che a sua volta rappresenta l'altro e se stesso nell'incrocio e nella collisione degli sguardi. Questa autonomia dei due discorsi culturali, tuttavia, forse proprio in virtù della stretta osservanza e pedissequa fedeltà

---

<sup>11</sup> S. Albertazzi, *La letteratura postcoloniale*, cit., pp. 47-48. La studiosa riprende le tesi di Homi Bhabha, che a sua volta si richiama a Lacan.

al metodo orientalista, non è stata completamente recepita dagli studi critici sul caso italiano. Quelle che lo stesso Said, nella postfazione a *Orientalismo* datata 1994, riconosce come limiti o come possibilità ancora inesplorate dal suo primo e pionieristico lavoro del '78, poi sviluppate in ricerche successive, sono state per lo più trascurate nell'analisi critica del Sud Italia. Quest'ultima, infatti, ha spesso impiegato le categorie postcoloniali coniate da Said e dai suoi epigoni, senza considerare fino in fondo il cambiamento di paradigma che ognuna di esse implicava. Un secondo aspetto su cui vale la pena portare l'attenzione, in questo senso, prima di entrare nel merito dei singoli contributi, è il rilievo, quasi esclusivo, attribuito dall'intellettuale palestinese a caratteristiche non estrinseche, ma comunque laterali rispetto alle linee di forza e allo schema compositivo del testo culturale. Alla metodologia saidiana, attenta soprattutto alla retorica e alle scelte linguistiche, infatti, sarebbe stato il caso di affiancare sin da subito una visione globale del testo letterario, capace di integrare forma e contenuti e di decodificare quella che, con Moura, abbiamo definito «la struttura antagonistica» dell'opera letteraria. Alcuni degli studi pubblicati nell'ultimo decennio hanno tentato quest'operazione, talora con successo, ma, mancando di sistematicità, non sempre sono stati in grado di ottimizzarne i risultati. Al cuore della disputa sull'orientalismo nostrano, vi è infine un ultimo punto controverso che sovente procede di pari passo con l'interrogativo circa la responsabilità e la fonte delle immagini prodotte sul Mezzogiorno e che altrettanto spesso viene impropriamente ridotto all'alternativa tra postcoloniale e non-postcoloniale: se tali immagini siano effettivamente volte all'esclusione del soggetto marginale o non siano piuttosto funzionali a una sua inclusione inoffensiva e neutralizzante della differenza. Come si è visto nel precedente capitolo, questo è un falso problema: la dialettica in oggetto, infatti, è parte integrante di un processo di costruzione identitaria nazionale che trova consolidamento, rigenerazione e necessario nutrimento nel dialogo culturale e che, nondimeno, presenta momenti esclusivi o omeostatici e momenti inclusivi o dinamici, alternati o concomitanti, che vanno valutati singolarmente e nel loro svolgersi e che difficilmente si adattano a categorie rigide e indifferenziate come quelle del postcoloniale.

Si potrebbe così tenere conto delle macroquestioni fin qui esposte per tentare una ricostruzione del dibattito sulla rappresentazione del Sud Italia, privilegiando un approccio volto ad accomunare posizioni affini espresse dagli interpreti a valle delle loro ricerche. Oppure si potrebbero isolare a monte quei contributi che prendono le mosse da premesse o fonti contigue, e che da uno stesso pulpito o altoparlante ben identificabile esprimono la loro

lettura del Sud Italia. Alcune principali arene, infatti, negli ultimi anni, hanno accentrato le opinioni e le discussioni su questo tema: quella degli studiosi approdati all'ipotesi della differenza coloniale a partire da ricerche storico-culturali sul Meridione, principalmente i redattori della rivista «Meridiana», su tutti John Dickie e Nelson Moe, ma anche gli autori di volumi collettanei come *The New History of the Italian South. The Mezzogiorno Revisited* a cura di Robert Lumley e Jonathan Morris e *Italy's "Southern Question": Orientalism in one country* a cura di Jane Schneider. Nel campo letterario, hanno intrapreso questa stessa strada accademici fra di loro indipendenti o riuniti in piccoli gruppi di ricerca, come Brian Moloney, Matteo Di Gesù, Giuseppe Domenico Basile, Birgit Wagner, Alessandra Sorrentino, Goffredo Polizzi, Lorenzo Perrona, Anita Virga, Silvia Contarini, Giuliana Pias, Margherita Marras e Ramona Onnis. Dall'altra parte, una serie di contributi proviene da esperti del Sud del mondo che sono giunti allo studio del Mezzogiorno a partire dal rilevamento di affinità tra le dinamiche centro-periferia del Nord-Sud globale e quelle del Nord-Sud Italia: su tutti i redattori della rivista «From the European South», tra i quali figurano il già nominato antropologo e sociologo Iain Chambers, ma anche letterati come Roberto Derobertis e Luigi Cazzato. Una posizione senz'altro di rilievo e trasversale occupa infine la discussione storico-antropologica che ruota intorno alle espressioni tardo-ottocentesche del razzismo antimeridionale, di cui non si potrà dar conto nel dettaglio e che sarà citata limitatamente ai lavori di Vito Teti, Aliza Wong e del progetto Orizzonti meridiani. Pur considerato tutto ciò, si è ritenuto maggiormente funzionale, in questa sede, operare una ricostruzione complessiva del dibattito, provando a seguire in modo lineare il dispiegarsi dei vari contributi secondo cronologia, senza per questo trascurare di evidenziarne orientamenti e raggruppamenti, questi ultimi, soprattutto in principio, piuttosto compatti e sinergici. Per renderne più agevole la lettura e senza alcuna ambizione di sistematicità, al più come omaggio all'impostazione critica adottata, il dibattito sarà suddiviso in tre fasi: una prima fase che raccoglie gli esordi degli studi, incentrati soprattutto sulle immagini meridionali settecentesche, ottocentesche e primonovecentesche, variamente interpretate secondo il paradigma orientalista; una seconda fase in cui entra a tutti gli effetti nel raggio d'indagine il Novecento e la sua letteratura, campo applicativo in cui comincia ad emergere la necessità di nuove categorie analitiche; una terza che si spinge fino al presente, dove si afferma il ricorso al concetto di postcoloniale, sulla base di un'adesione all'ipotesi del colonialismo interno o dietro lo schermo di un suo impiego strategico, come, d'altra parte, strategico e discontinuo si presenta l'uso di stereotipi, nette contrapposizioni e ideologie sovranazionali negli scrittori contemporanei oggetto dell'analisi. L'obiettivo è

quello di tracciare un quadro d'insieme del problema e aggiornare lo stato dell'arte, che, come vedremo, è stato meritoriamente compilato in studi piuttosto recenti, sebbene ad oggi già datati. Ciò non significa che la disputa presentata nelle prossime pagine riesca ad esaurire la rassegna degli studi sull'argomento. La ricerca, infatti, coinvolge diversi campi disciplinari, che talvolta solo lambiscono le ipotesi sull'alterità del Sud Italia e che qui non possono trovare che esiguo spazio. Proprio per la natura frastagliata di questo territorio, che ha riscosso negli ultimi anni un crescente interesse, anche la selezione degli autori confluiti nella rassegna è piuttosto arbitraria e talvolta si limita a menzionare sinteticamente contributi dal taglio prettamente applicativo o episodi critici, anche molto autorevoli, che manifestano un peregrino interesse per questi argomenti e che, tuttavia, proprio in virtù della loro "lateralità", accrescono il valore dell'analisi e vi riconoscono dignità attraverso l'impiego disallineato delle categorie postcoloniali.

## **2.1 Alle origini del dibattito: orientalismo, pregiudizi e stereotipi**

Ad inaugurare il dibattito sulle implicazioni culturali del rapporto asimmetrico tra Nord e Sud Italia, come si è già in parte anticipato, è Nelson Moe. Lo studioso, nel 1992, in un articolo intitolato «*Altro che Italia!*» *Il Sud dei Piemontesi (1860-61)* e pubblicato sul fascicolo di «Meridiana» dedicato al *Mezzogiorno in idea*, interpreta in maniera alterizzante<sup>12</sup> lo scambio epistolare fra Cavour e i suoi generali di stanza in Meridione durante la guerra al brigantaggio. Il titolo riporta l'esclamazione con cui esordisce Luigi Carlo Farini, capo amministratore del Sud durante i primi mesi del controllo piemontese, in una lettera del 27 ottobre 1860 indirizzata a Cavour: «Ma, amico mio, 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. E quali e quanti misfatti!». <sup>13</sup> Il critico statunitense passa in rassegna numerosissime testimonianze di questo tenore, mettendo in evidenza come le descrizioni del Mezzogiorno siano contraddistinte da una struttura «binaria», <sup>14</sup> che sempre contrappone, in modo più o meno esplicito, la civiltà e il progresso del Nord Italia alla barbarie e all'arretratezza del Sud. Moe dimostra inoltre come tali lettere vadano ad assumere via via carattere sempre più persuasivo o addirittura direttivo, con esortazioni di pertinenza militare che culminano nella lettera di Bixio del 1861: «Fate ritirare

---

<sup>12</sup> «Farini probabilmente ci fornisce la più concisa espressione del contrasto fra il Sud barbarico e la civilizzata Italia (settentrionale), rispettivamente connotati qui in termini di Africa e il suo implicito Altro, l'Europa» N. Moe, «*Altro che Italia!*», cit., p. 65.

<sup>13</sup> Carteggi del Conte di Cavour, citati ivi, p. 64.

<sup>14</sup> N. Moe, «*Altro che Italia!*», cit., p. 64.

i cannoni dalla Grand Gard e che Nigra non scordi che i napoletani sono degli orientali, non capiscono altro che la forza».<sup>15</sup> L'associazione di Napoli – sineddoche dell'intero Regno delle due Sicilie e del Sud – all'Oriente o all'Africa, l'argomento dell'inciviltà, della disumanità e al contempo quello della passività e della mancanza di coraggio dei suoi abitanti, sono temi ricorrenti attraverso i quali questi testi, secondo Moe, «influiscono direttamente sulla realtà alla quale si riferiscono, la dirigono, l'amministrano, la controllano».<sup>16</sup> Pur non enunciando esplicitamente la tesi di un orientalismo italiano, Moe ne getta i presupposti, evidenziando la stretta relazione esistente tra l'immagine che in questi carteggi viene data dei meridionali e la politica militare adottata dalla neonata nazione, che si traduce in guerra civile e stato d'assedio. Non è un caso che lo studioso americano venga citato in tutti i contributi successivi come caposcuola dell'applicazione italiana del paradigma culturale coloniale, sebbene nel suo saggio sia già presente il richiamo agli studi di John Dickie,<sup>17</sup> il quale, quello stesso anno completa, sotto la direzione di David Forgacs, una tesi di dottorato dal titolo *The Other Italy 1860-1900. Nationalism and Ethnocentrism in Representations of the Mezzogiorno*, parzialmente pubblicata in forma di articoli negli anni successivi e come volume unitario nel 1999. Alcuni risultati della ricerca, in realtà, avevano già visto un primo sbocco editoriale nel 1991, in un articolo intitolato *Una parola in Guerra: l'esercito italiano e il "brigantaggio" (1860-1870)*. In questa sede, l'autore aveva analizzato la costruzione della figura del brigante quale alterità assoluta, indegna di qualsiasi pietà, e l'aveva contestualizzata all'interno di una più ampia invenzione del Mezzogiorno quale *alter* e nemico della nazione italiana.<sup>18</sup>

È importante notare come, già in questi studi inaugurali, venga sollevata la questione "saidiana" della partecipazione periferica al discorso alterizzante del centro. In particolare, Nelson Moe sottolinea come alla diffusione dell'immagine deformante del Sud abbiano contribuito gli stessi meridionali, e su tutti quelle élites e quegli intellettuali esiliati in Piemonte dopo la repressione del 1848 e perciò severi critici del regno borbonico.<sup>19</sup> Il ruolo

---

<sup>15</sup> Carteggi del Conte di Cavour, citati ivi, p. 57.

<sup>16</sup> N. Moe, «*Altro che Italia!*», cit., p. 57.

<sup>17</sup> Ivi, p. 70.

<sup>18</sup> J. Dickie, *Una parola in Guerra: l'esercito italiano e il "brigantaggio" (1860-1870)*, «Passato e presente», 10 (1991), pp. 53-74.

<sup>19</sup> Gli intellettuali napoletani, già non integrati con la plebe, e, piuttosto, isolati nei loro studi che aspirano a spiccare il volo e ad acquisire carattere europeo, una volta esiliati dai Borboni, trovano finalmente nel Piemonte sabauda una dimensione di valorizzazione anche internazionale. Le loro idee fanno presto ad uniformarsi al sogno di un'unità nazionale sotto la corona dei Savoia e la loro opinione sul regime borbonico, che li ha imprigionati e confinati, si uniforma immediatamente a quella ormai celeberrima espressa dalle Lettere al

giocato dagli esuli napoletani sarebbe stato poi esaminato più estesamente in un contributo storiografico poco posteriore a quello di Moe: *Come il Meridione divenne una questione* di Marta Petrusiewicz.<sup>20</sup>

Nel 1993 Vito Teti pubblica *La razza maledetta. Origini del pregiudizio meridionale*, un'antologia ragionata di brani tardo ottocenteschi e primonovecenteschi inerenti le teorie dell'antropologia positiva sulla differenza razziale fra Nord e Sud Italia. Nel volume sono raccolti gli scritti di autori come Giuseppe Sergi, Cesare Lombroso, Alfredo Niceforo, Pasquale Rossi, Napoleone Colajanni, Gaetano Salvemini, Giustino Fortunato e Ettore Ciccotti. Nell'introduzione alla prima edizione – il libro sarà infatti ripubblicato venti anni più tardi e aperto da una premessa attualizzante, con riferimenti a un presunto passato coloniale e al presente separatista fra rivendicazioni leghiste e neoborboniche –, Teti non cita e non sembra conoscere il lavoro di Moe. Parla però, in perfetto accordo con le ipotesi dell'americano, di «invenzione del meridione come luogo omogeneo e compatto dell'alterità».<sup>21</sup> Nella storia pre e postunitaria riconosce il formarsi di una costruzione discorsiva estremamente duratura, nell'ambito della quale la teoria positivista, il mito della «razza maledetta», o «romanzo antropologico» del razzismo antimeridionale, come lo definisce riprendendo le parole di Colajanni, appare solo come un momento di una più complessa stereotipizzazione del Sud. Esso affonda le sue radici nelle immagini dei viaggiatori, nelle tipizzazioni regionali postunitarie e nelle analisi dei meridionalisti, per poi alimentare, cristallizzare e avvalorare con le sue argomentazioni pseudoscientifiche altri insidiosi pregiudizi:

L'ideologia positivista influenzava le relazioni e gli interventi dei magistrati, le concezioni dei medici, il pensiero degli intellettuali periferici; forniva spiegazioni di comodo alla politica di controllo e di repressione, offriva ai «razzisti» di oltreoceano argomentazioni per spiegare la «criminalità» degli emigrati, influenzava il linguaggio degli inviati dei giornali nazionali, alimentava risposte risentite e “difensive” presso le più anguste élites locali, condizionava, sia pure per reagire, le impostazioni, e la scrittura dei meridionalisti. La teoria delle «due razze», delle «due Italie», una inferiore e una superiore, una criminale e una civile, una rozza e una moderna, per quanto ardita e fantasiosa, diventa, a partire da Niceforo, una teoria da accettare o da contrastare, di cui comunque tenere conto.<sup>22</sup>

---

Conte di Aberdeen di Gladstone: «La negazione di Dio eretta a sistema di governo» cfr. G. Massari, *Il signor Gladstone ed il governo napoletano, Raccolta di scritti intorno alla questione napoletana*, Torino 1851.

<sup>20</sup> M. Petrusiewicz, *Come il Meridione divenne una questione: rappresentazioni del Sud prima e dopo il Quarantotto*, Soveria Mannelli, Rubettino, 1998.

<sup>21</sup> V. Teti, *La razza maledetta. Origini del pregiudizio antimeridionale*, Roma, Manifestolibri, 2011, p. 52.

<sup>22</sup> Ivi, p. 82



L'idea dell'inferiorità razziale dei meridionali, assorbita nei più disparati contesti, risponde, secondo Teti, ai progetti di potere e al dominio di classe descritti da Gramsci. Usando le sue parole, Teti parla di un'unità avvenuta «come egemonia del Nord sul Mezzogiorno»<sup>23</sup> e di uno sfruttamento economico che trova legittimazione e giustificazione proprio nelle teorie dei positivisti, con il beneplacito di socialisti ed élites meridionali. Qui Teti approfondisce l'argomento già proposto da Moe della complicità della classe intellettuale e borghese del Sud nella diffusione del discorso della differenza promosso dal Nord, funzionale al mantenimento dei quadri di potere e al contempo a un'autoassoluzione per la mancata "rincorsa" sulla via del progresso del Settentrione, ai fini del quale il Meridione veniva considerato una «palla di piombo». Quest'ultima espressione di Gramsci sarà usata più tardi in una monografia di Antonino De Francesco del 2012 intitolata appunto *La palla al piede. Storia del pregiudizio antimeridionale*,<sup>24</sup> in cui viene particolarmente approfondita la pista dei processi giudiziari e della loro risonanza mediatica, già accennata da Teti nell'introduzione limitatamente al caso del brigante Musolino. Molte delle idee espresse ne *La razza maledetta*, come si è detto per quelle avanzate nell'articolo di Moe, proprio per il loro carattere inaugurale e per questo ancora aurorale, saranno poi sviluppate da altri studiosi negli anni successivi.

Nel 1997 esce il già menzionato *The New History of the Italian South*,<sup>25</sup> ripubblicato in italiano nel 1999 con il titolo *Oltre il meridionalismo. Nuove prospettive sul Mezzogiorno d'Italia*.<sup>26</sup> Nella versione italiana la sezione dedicata alla decostruzione delle immagini del Mezzogiorno è arricchita di un intervento firmato da Moe incentrato sulle opere di Giovanni Verga, poi confluito nella sua opera maggiore del 2002. Già presente nell'edizione inglese è invece un intervento di John Dickie sugli *Stereotipi del Sud Italia* – che troverà spazio, anch'esso, nel suo volume monografico che affronteremo fra breve –, nonché un articolo di Gabriella Gribaudi intitolato *Le immagini del Mezzogiorno*. Qui, dopo una sintetica ma acuta ricostruzione "per immagini" della questione meridionale, l'autrice porta esplicitamente l'attenzione sul ruolo che essa ha giocato nel progetto di *nation building* italiano: «Il Sud è molto più di un campo geografico. È una metafora che rimanda a un'entità mitica e immaginaria, infernale e paradisiaca allo stesso tempo: luogo dell'anima o luogo del male

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> A. De Francesco, *La palla al piede. Storia del pregiudizio antimeridionale*, Milano, Feltrinelli, 2012.

<sup>25</sup> R. Lumley, J. Morris (a cura di), *The New History of the Italian South. The Mezzogiorno Revisited*, Exeter, University of Exeter press, 1997.

<sup>26</sup> R. Lumley, J. Morris (a cura di), *Oltre il meridionalismo: nuove prospettive sul Mezzogiorno d'Italia*, Roma, Carocci, 1999.

che prende vita a ogni latitudine, ma che in Italia ha potuto incarnarsi in una parte del territorio divenendo uno dei miti costitutivi della nazione».<sup>27</sup>

Solo un anno più tardi, nel 1998, con *Italy's "Southern Question": Orientalism in One Country*,<sup>28</sup> otteniamo la prima chiara formulazione della sovrapponibilità fra il paradigma orientalista e la questione meridionale. Il richiamo a Said, palesato già nel titolo, viene motivato nell'introduzione dalla curatrice Jane Schneider: il volume si propone di tracciare la storia di un'impalcatura stereotipica che è diventata, col tempo, una «everyday symbolic geography»,<sup>29</sup> valida tanto per il Sud quanto per il Nord. Il grande merito della raccolta è che, a quest'altezza del dibattito, è già in grado di offrire diverse prospettive di analisi stimolanti distribuite su un arco temporale relativamente ampio. Di massimo interesse è, inoltre, l'applicazione del paradigma orientalista, non solo alla storia e alla cultura italiana *tout court*, ma anche, finalmente, in modo mirato, alla letteratura: nel libro compaiono infatti i primi articoli di ambito propriamente letterario: *Homo Siculus: Essentialism in the Writing of Giovanni Verga, Giuseppe Tomasi di Lampedusa and Leonardo Sciascia* di Rosengarten e *Re-writing Sicily: Postmodern Perspectives* in cui Dombroski analizza le opere di Consolo e Bufalino. Il volume della Schneider si caratterizza per un approccio plurale e variegato al paradigma saidiano, che, più che comune indirizzo metodologico, diventa sfondo o limite a cui tendere in una lettura ancora aperta delle rappresentazioni del Sud. Significativa in questo senso è la riflessione proposta da Pandolfi nelle conclusioni. La studiosa afferma che il paradigma orientalista italiano, a differenza di quanto accade negli esempi propriamente coloniali, prevede la strutturazione di un dualismo e di una costruzione dell'alterità che devono in ultima istanza ricondursi a una sola identità nazionale. Ipotizza quindi che il processo identitario italiano non si sia fondato su un orientalismo vero e proprio, ma su un «auto-orientalismo».<sup>30</sup> Non diversamente da quanto già affermato da Gribaudi, sarebbe stato il riconoscimento della differenza, ricondotta al dualismo geografico, ad aver permesso la costruzione di una nazione unitaria, il paradosso della «failed national identity» ad aver fondato, e a rifondare periodicamente, l'identità italiana. Al fine di una più salda unità identitaria, si sarebbero ricondotte al peccato originale della rivoluzione mancata – sempre e solo al Sud –, tutte le varie crisi del Paese. Si sarebbe attivato così una sorta di processo

---

<sup>27</sup> G. Gribaudi, *Le immagini del mezzogiorno*, Ivi, p. 89-111: 90.

<sup>28</sup> J. Schneider (a cura di), *Italy's "Southern Question": Orientalism in one country*, Oxford-New York, Berg, 1998.

<sup>29</sup> Ivi, p. 1.

<sup>30</sup> M. Pandolfi, *Two Italies: Rhetorical Figures of Failed Nationhood*, ivi, pp. 285-290.

catartico, che, oltre a impedire una visione contestualizzata della storia, anestetizzasse, e quindi anche neutralizzasse, le spinte anti-sistema.

Nel 1999 viene finalmente dato alle stampe *Darkest Italy. The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno*,<sup>31</sup> che rimane ancora oggi uno degli studi più ricchi e interessanti sull'argomento, da una parte per via del suo statuto multidisciplinare, dall'altra per l'approccio prediletto. John Dickie, infatti, prende chiaramente le distanze dall'uso, secondo lui superficiale e forzato, del concetto di orientalismo, non solo per quanto riguarda le sue applicazioni italiane, delle quali pure si dice insoddisfatto,<sup>32</sup> ma anche e soprattutto per quel che concerne le teorie saidiane, che giudica insufficienti al fine di spiegare l'interazione fra imperialista e colonizzato.<sup>33</sup> Al posto della categoria di orientalismo, Dickie preferisce utilizzare quella più fluida di "stereotipo", collocandosi così nel più generico campo dell'imagologia, che pure incrocia con la prospettiva coloniale. Egli infatti impiega il concetto di stereotipo nella sua accezione bhabhiana e lo considera come il frutto di un compromesso fra istanze distanziatrici. Intermediari fra realtà diverse e difficilmente assimilabili, a suo avviso, gli stereotipi sarebbero alla base del processo identitario italiano e sarebbero in definitiva da ascrivere a un progetto unitario della nazione. In ciò lo studioso sembra porsi in continuità e portare alle ennesime conseguenze le conclusioni di Gribaudi e di Pandolfi. A onor del vero, sull'internità di tali fissazioni rispetto alle dinamiche di costruzione nazionale, l'accademico si era già espresso in *Oltre il meridionalismo*, con parole che richiamano alla mente le tesi di Lotman enunciate nel precedente capitolo: «Il nazionalismo implica la costante rinegoziazione di identità individuali e collettive [...] il suo grande potere può in definitiva poggiare solo sulla differenziazione letteralmente precaria tra amico e nemico, Sé e Altro».<sup>34</sup> In questo nuovo contributo Dickie argomenta più estesamente la sua ipotesi, spiegando come gli stereotipi sul Sud siano parte integrante di quel progetto reso celebre dall'esortazione di D'Azeglio - «Abbiamo fatto l'Italia, ora dobbiamo fare gli italiani!»<sup>35</sup> - e afferma come la rappresentazione del Mezzogiorno è, a tutti gli effetti, una forma di nazionalismo, che, come ogni forma di nazionalismo, ha carattere normativo ed esclusivo. Sono affermazioni che in parte troveremo sviluppate

---

<sup>31</sup> J. Dickie, *Darkest Italy: the Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno 1860-1900*, New York, St. Martin's Press, 1999.

<sup>32</sup> Dickie liquida *Italy's "Southern Question"* come «a recent interpretation of representations of the Mezzogiorno based on an uncritical transposition of Said's thesis into the Italian context», *ivi*, p. 69.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>34</sup> *Id.*, *Stereotipi del Sud d'Italia 1860-1900* in R. Lumley e J. Morris (a cura di), *Oltre il Meridionalismo*, *cit.*, p. 118.

<sup>35</sup> *Id.*, *Darkest Italy*, *cit.*, p. 19.

nell'*opus magnum* di Moe, il che rende evidente come i due studiosi abbiano lavorato in parallelo sui vari aspetti della rappresentazione meridionale, anche per quel che concerne i corpora esaminati. Gli stereotipi analizzati da Dickie, nello specifico, sono quelli presenti nella rivista milanese «Illustrazione italiana» – anche oggetto degli studi di Moe –, quelli sulla deviazione patologica della razza meridionale, quelli mitico-legendari del brigante meridionale e della figura di Crispi. Sebbene siano molti i punti di contatto con le ricerche dell'accademico americano, Dickie ne supera la prospettiva, accantonando il paradigma orientalista e valorizzando una più generica dialettica centro-margine. Lo studioso descrive infatti una contrattazione di senso fra le due parti in causa che si risolve in fissazioni ambigue. Egli attribuisce il carattere oscillatorio di tali fissazioni proprio alle interazioni da parte del margine: lo stereotipo per Dickie è frutto di un compromesso fra ciò che ci inquieta e ciò che ci consola del diverso da noi, si pone quindi tra il mondo settentrionale e quello meridionale come mediazione di relazioni ed ha come fine ultimo una maggiore penetrazione delle differenze. Quella che descrive è una strategia unitaria etnocentrica messa in moto dall'incontro fra le due identità culturali, tale per cui le espressioni dell'alterità si presenterebbero al lettore inoffensive e in pratica già risolte. Tuttavia, tale configurazione ambivalente dell'immagine stereotipata, a nostro avviso, non è necessariamente frutto di uno scambio mutualistico fra i due soggetti del dialogo. Dickie, in questo senso, pur avendo riconosciuto il limite di *Orientalismo* e di quegli studi che ne hanno applicato lo schema al caso italiano, e pur avendo meritoriamente tentato di rilevare il ruolo del soggetto meridionale nell'immaginario che lo riguarda, non ha superato i limiti della prospettiva saidiana. Influenzato dal concetto bachtiniano di ibrido, che gli deriva sempre da Bhabha, Dickie immagina una contrattazione al confine, in cui immagini positive mitigano l'opinione negativa al fine di stabilire un equilibrio, seppur asimmetrico, fra i due soggetti del dialogo. Per quanto l'analisi di Dickie sia condivisibile, a nostro modo di vedere, la ricerca di un equilibrio da parte delle due personalità culturali coinvolte non è assimilabile né sinergica. Non esiste un solo discorso ambivalente generatosi al confine tra i due sistemi segnici, ma due discorsi: uno orientalista, responsabile dell'invenzione e della proiezione, insieme positiva e negativa o incongrua – lo spaventapasseri –, sul soggetto meridionale; l'altro periferico, che da principio interiorizza l'immagine orientalista per poi respingerla e crearne una propria. Quest'interazione non si configura perciò come perfettamente consentanea: dall'immagine proveniente dal margine emerge infatti una resistenza non assimilazionista. Tale dialettica inoltre non si attesta sul confine ma coinvolge e definisce in

profondità le due identità dialoganti, dando luogo a coscienze culturali autonome e in costante evoluzione.

Il primo vero e proprio contributo monografico sull'orientalismo italiano è del 2002 e si intitola *The View from Vesuvius. Italian Culture and Southern Question*,<sup>36</sup> tradotto in italiano due anni più tardi come *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del Mezzogiorno*.<sup>37</sup> In questo libro, Nelson Moe propone un'applicazione sistematica dell'insegnamento saidiano e lo fa attraverso un approccio plurale, tipico degli studi culturali. Il libro recupera integralmente i contributi già pubblicati: quello relativo alla campagna militare nel Sud degli anni 1960-61 di cui si è ampiamente discusso, quello relativo alla rivista «Illustrazione italiana» e alle opere di Verga, comparso nella versione italiana del volume di Lumeley e Morris e quello relativo alle opere di Villari, Franchetti e Sonnino, inserito in *Italy's "Southern Question"*. La sezione inedita è invece quella iniziale, dedicata all'immaginario europeo intorno all'Italia e poi all'immaginario europeo e italiano intorno al Meridione nel XVIII e nel XIX secolo. Lo studioso, dopo aver passato in rassegna i testi in cui è l'Italia ad essere identificata con il Sud, pittoresco e arretrato, dimostra con altrettanti documenti lo slittamento geografico di questa immagine negativa sul Meridione. A questa disamina, che occupa buona parte del volume, segue l'analisi della pubblicistica preunitaria, la quale intraprende un'opera sistematica di rappresentazione ed esplorazione della penisola, al fine di una più estesa conoscenza del territorio e della popolazione che la compone. Tutte queste rappresentazioni sono strutturate, non solo dall'affermarsi del nazionalismo, ma anche dallo sviluppo della borghesia, in particolare in Toscana, Lombardia e Piemonte; lo stesso Risorgimento, spiega Moe, è una rivoluzione di stampo borghese, oltre che un moto indipendentista: le rappresentazioni del meridione vanno quindi interpretate alla luce della convergenza di queste due dimensioni sociali. Lo studioso analizza poi, negli ultimi tre capitoli, tre diverse modalità di rappresentazione sviluppatesi nei primi anni '70: il pittoresco che connota le immagini dell'«Illustrazione italiana», l'antipittoresco dei rapporti meridionalisti sulle condizioni del Sud e la narrativa verghiana come punto di incontro e di scontro delle due precedenti prospettive. Restando al primo di questi aspetti, possiamo riconoscere come gli anni Settanta e Ottanta siano stati gli anni dell'affermazione dell'editoria milanese. Emilio Treves, la figura più eminente di questo panorama insieme a

---

<sup>36</sup> N. Moe, *The View from Vesuvius. Italian Culture and Southern Question*, Berkeley, University of California press, 2002.

<sup>37</sup> N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit.

Edoardo Sonzogno, fonda dalle ceneri della sua precedente rivista, «Nuova illustrazione universale», l'«Illustrazione italiana». Nella nuova versione, tutta dedicata alla nazione italiana, emerge maggiormente la componente consolatoria legata alla vita e agli ambienti extraurbani o meridionali. I costumi e le usanze lì descritti come barbari e squallidi qui sono presentati come pittoreschi. Inoltre, in quegli stessi anni si verifica un'esplosione degli studi folklorici, con particolare attenzione proprio al Sud. Anche in questo campo infatti si risente della geografia immaginaria elaborata dalle élites, quella di un Nord urbano o in via di urbanizzazione e di un Sud rurale e arcaico. Il Sud viene ad essere considerato la riserva privilegiata degli stili di vita minacciati dalla civiltà moderna e per questo viene guardato con nostalgia e condiscendenza. Come fa notare Linda Nochlin, questa tendenza nei confronti delle “culture altre” non è esclusiva dell'Italia ma è diffusa a livello europeo: con il progresso e l'incipiente diluizione culturale, «i costumi e i rituali religiosi dei popoli dominati giungono a essere visti come pittoreschi. Reinterpretati come i resti preziosi di modi di vita che vanno svanendo, degni di essere ricercati e preservati, essi sono infine trasformati in oggetti di godimento estetico».<sup>38</sup> Risale a questo periodo lo studio del filologo romano Pio Rajna sui “rinaldi” o cantastorie meridionali, pubblicato nel 1878 su «Nuova Antologia».<sup>39</sup> Oltre alle opere di Rajna, Moe menziona quelle di Giuseppe Pitré e Salomone Marino ma si possono ricordare anche le raccolte di usi e tradizioni di Gennaro Finamore, Antonio De Nino e Angelo De Gubernatis, le quali forniscono materia prima per le opere letterarie di autori come Luigi Capuana, Giovanni Verga, Gabriele D'Annunzio e Grazia Deledda. Per quanto riguarda Verga, Moe inquadra la sua prima produzione novellistica, con particolare riferimento ai bozzetti pittoreschi di *Vita dei campi*, all'interno del progetto trevesiano, mentre riconosce la seconda produzione, che prende avvio da *Rosso Malpelo* e prosegue con *I Malavoglia* e le *Novelle rusticane*, in stretta relazione con l'opera di indagine dei meridionalisti, all'interno di un programma di decostruzione antipittoresca dell'immagine fittizia diffusa dall'editoria milanese. Con l'analisi delle opere verghiane, Moe fornisce la prima vera lettura diacronica in chiave postcoloniale della produzione di uno scrittore meridionale, sebbene non arrivi a riconoscervi in modo chiaro il superamento dell'ottica centrale e il ribaltamento del punto di vista che ne contraddistingue i momenti. In questo senso, neanche il volume di Moe, che pure riesce a offrire una lettura coerente e

---

<sup>38</sup> L. Nochlin, “The Imaginary Orient”, in *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth Century Art and Society*, New York, Harper and Row, 1989, pp. 50-51.

<sup>39</sup> P. Rajna, *I “Rinaldi” o i cantastorie di Napoli*, «Nuova Antologia», seconda serie, 12, 15 dicembre 1878, pp. 578-579.

articolata del discorso sul Meridione, giunge a varcare i confini di questa prima fase del dibattito. L'analisi, per quanto estesa, è per lo più rivolta ad indagare la retorica centrale nei decenni che hanno preceduto e seguito l'unificazione nazionale, senza distinguere fra voce del centro e voce periferica, la cui autonomia e reale evoluzione restano perciò, a quest'altezza, ancora misconosciute.

## **2.2 L'orientalismo alla prova dei testi: nuove applicazioni, limiti e potenzialità di un paradigma critico**

La seconda ondata di studi è caratterizzata da un'estensione del raggio di applicazione del paradigma della differenza, che, a un decennio dalla nascita del dibattito, salvo qualche pionieristica anticipazione, non era ancora arrivato ad esplorare la seconda parte del Novecento. Lo fa un articolo di Francesco Faeta, pubblicato su «Lares» nel 2003 e intitolato *Rivolti verso il Mediterraneo. Immagini, questione meridionale e processi di 'orientalizzazione' interna*.<sup>40</sup> Qui viene presa in esame l'esotizzazione del Sud operata da fotografi come Federico Patellani, Franco Pinna e André Martin, che, nel secondo dopoguerra, lavorano a stretto contatto con gli antropologi, accompagnandoli nelle loro missioni e illustrando le loro ricerche. Quella al centro dello studio è anche la stagione del Neorealismo, durante la quale si guarda al Sud come a un'unica grande compagine contadina, secondo una visione riduzionistica ed essenzializzante che viene da lontano e non conosce soluzione di continuità. «La sensazione – scrive l'autore – è che il ruralismo e il pregiudizio anticontadino (due facce della stessa medaglia)»,<sup>41</sup> ma anche l'interesse neorealista per il Sud, provengano parimenti da vecchi schemi culturali, volti a plasmare e a rafforzare le posizioni delle élites culturali e politiche del Paese. A livello metodologico, Faeta predilige l'approccio orientalista, che, a differenza di altre categorie critiche come lo stereotipo o il pregiudizio, presenta, secondo lui, il vantaggio della sistematicità. La sua chiave di lettura, inoltre, viene ad essere integrata da un principio che mutua da Michael Herzfeld:<sup>42</sup> quello della “cultural intimacy”. Non diversamente da quanto detto fino qui, per Faeta, la retorica orientalizzante attivata dalla nazione italiana risponde a un modello

---

<sup>40</sup> F. Faeta, *Rivolti verso il Mediterraneo. Immagini, questione meridionale e processi di "orientalizzazione" interna*, «Lares», 69, 2, Maggio-Agosto 2003, pp. 333-367, poi con lo stesso titolo in Id., *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2005, pp. 108-150; Vedi anche Id., *La costruzione della diversità. Per una lettura delle rappresentazioni fotografiche nella Lucania del secondo Dopoguerra*, in F. Mirizzi (a cura di), *Da vicino e da lontano Fotografi e fotografia in Lucania*, Milano, Franco Angeli, 2010.

<sup>41</sup> F. Faeta, *Rivolti verso il Mediterraneo*, cit., p. 359.

<sup>42</sup> M. Herzfeld, *Intimità culturale*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2003, p. 189.

“disemico”, che agisce come fonte di legittimazione su un doppio piano: interno ed esterno. In particolare, la sinistra italiana del secondo dopoguerra mira, da una parte, a portare in un alveo sicuro le tensioni antagoniste provenienti dal Sud e, dall'altra, ad essere accettata come parte integrante di una realtà europea e nazionale.

A dirimere ed alzare steccati fra la retorica orientalizzante ruralista e quella post-ventennio è Brian Moloney, con *Italian Novels of Peasant Crisis*,<sup>43</sup> del 2005. Lo studioso inglese individua nella letteratura strapaesana e nella propaganda fascista una seconda colonizzazione dell'immaginario meridionale, dopo quella postunitaria, e nella narrativa di Francesco Jovine, Ignazio Silone, Cesare Pavese e Carlo Levi un tentativo di demistificarla. Moloney non distingue in questo senso tra autori meridionali e settentrionali e nemmeno tra contado del Sud e del Nord. A giustificazione di questa sua scelta, cita la frase posta in esergo a *Sud e Magia* da Ernesto De Martino: «Ovviamente nel binomio Sud e Magia il termine Sud non ritiene il valore di una designazione meramente geografica, ma politica e sociale».<sup>44</sup> Moloney seleziona, fra i romanzi provenienti dal Mezzogiorno rurale e dal Settentrione meridionalizzato degli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso, quelli che si differenziano per una specifica critica sociale data dall'impatto di politiche nazionali sulle realtà contadine locali.<sup>45</sup> Il merito di questi romanzi risiederebbe nell'intravedere nella realtà contadina una vera e concreta alternativa alla vita industrializzata e borghese. Nel rifiutare l'immagine falsa e mistificante della vita rurale di milioni di italiani nonché la retorica magniloquente e gli stereotipi resi popolari dal regime in funzione del suo progetto di “bonifica integrale”, gli autori descrivono una civiltà compiuta, con un suo sistema di valori, sue dinamiche interne e anche sue idiosincrasie. Una civiltà che lotta per i suoi diritti, dei quali si vede però continuamente spogliata da un potere centrale repressivo e incurante delle sue necessità. Nei dibattiti spesso sterili tra strapaesani e stracciadini, la letteratura meridionale si pone infatti come forza de-orientalizzante da una parte, con il netto rifiuto dell'immagine proiettata, e come forza propositiva dall'altra, con la formulazione di una nuova immagine. Tuttavia,

---

<sup>43</sup> B. Moloney, *Italian Novels of Peasant Crisis, 1930-1950. Bonfires in the Night*, Dublin, Four Courts, 2005.

<sup>44</sup> E. De Martino, *Sud e Magia*, Milano, Feltrinelli, 1987, citato ivi, p. 8.

<sup>45</sup> «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» B. Moloney, *Italian Novels of Peasant Crisis*, cit., pp. 20-22.



segnala Moloney, questi cantori della “crisi contadina”, nel dipingere un contado avverso alle ipocrite e vessatorie politiche ruraliste e portatore di nuovi valori, continuano a richiamarsi agli stereotipi già consolidati sul Sud Italia e corrono così il rischio di alimentare un nuovo orientalismo. Rischio che risulta però sventato – assicura lo studioso – poiché i loro romanzi non rinforzano il senso di superiorità di chi legge, ma, al contrario, lo mettono in discussione. A ben guardare, quello descritto da Moloney ha tutti i tratti di un orientalismo rovesciato, ovvero di una costruzione identitaria che volge la rappresentazione negativa in positivo, esaltando quelle caratteristiche per le quali il Sud è stato a lungo marginalizzato. Lo studioso inglese non arriva ad enunciare l’esistenza di un’identità meridionale che si descrive e si modella in funzione e in risposta a quella settentrionale, eppure nel suo studio è già presente l’intuizione di un discorso del Sud distinto e indipendente da quello del Nord, che lo riscrive e lo ribalta.

Nel 2006, con *Race and the Nation in Liberal Italy 1861-1911*,<sup>46</sup> Aliza Wong riporta l’attenzione sul razzismo antimeridionale come dispositivo, fra gli altri, per un’inferiorizzazione del Mezzogiorno finalizzata alla costruzione ideale della nazione. La storica americana fa ancora appello alla categoria saidiana di orientalismo, ma nella sua particolare accezione coniata da Milica Bakic-Hayden per la Jugoslavia di “orientalismo nidificato” («nesting Orientalism»)<sup>47</sup> e parla, per l’Italia, di auto-alterizzazione interna («internal auto-othering»)<sup>48</sup>. Wong sostiene in particolare che la componente razzista dell’inferiorizzazione del Sud promossa dall’antropologia positiva abbia coniato il vocabolario con il quale ogni altro discorso della differenza si è andato poi strutturando nella storia italiana. Il linguaggio della diversità meridionale avrebbe quindi informato i successivi dibattiti riguardanti l’emigrazione, il colonialismo, la fisiognomica e più tardi il fascismo e l’antisemitismo, costituendo un importante e pericoloso precedente per le epoche a venire. Il contributo di Wong, in questo senso, apre, in Italia, una vera e propria stagione di riflessioni sulla rappresentazione razziale – anche stimolata dalla progressiva ricezione della *Critical Race Theory* americana –: una stagione che fa della continuità fra i diversi discorsi razziali italiani la sua marca distintiva e raggiunge la sua acme nei primi anni Dieci del Duemila, andando ad interessare principalmente questa seconda fase del dibattito sul

---

<sup>46</sup> A. Wong, *Race and the Nation in Liberal Italy 1861-1911. Meridionalism, Empire and Diaspora*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

<sup>47</sup> Ivi, p. 6, citando M. Bakic-Hayden, *Nesting Orientalism: the Case of Former Yugoslavia*, «Slavic Review», 54, 1995, p. 918.

<sup>48</sup> A. Wong, *Race and Nation*, cit., p. 6.

Mezzogiorno.<sup>49</sup> Degno di nota, in questo frangente, è il lavoro del collettivo Uninomade sul progetto denominato *Orizzonti meridiani*, responsabile della promozione di varie iniziative e pubblicazioni. Fra queste, possiamo menzionare l'articolo di Anna Curcio, "*Un paradiso abitato da diavoli*" ...o da porci. *Appunti su razzializzazione e lotte nel Mezzogiorno d'Italia* del 2012.<sup>50</sup> Qui la studiosa, citando Fanon,<sup>51</sup> spiega come il termine razzializzazione si riferisca ad un preciso dispositivo di frammentazione e gerarchizzazione della forza lavoro costruito sul terreno della razza, un «farsi verbo della razza», quest'ultima intesa non solo come differenziazione biologica ma anche culturale. L'articolo ripercorre le varie tappe del razzismo italiano sottolineando come sin dai suoi esordi antimeridionali esso si sia fatto verbo, rendendo possibile la concreta traduzione nel contesto locale del moderno capitalismo razziale che si stava affermando negli Stati Uniti e in Australia.<sup>52</sup> Curcio propone infine un'estensione e un'attualizzazione del paradigma discorsivo responsabile dell'inferiorizzazione razziale del Meridione all'intera area euro-mediterranea contemporanea, ovvero a quegli stati europei denominati PI(I)GS (Portogallo, Italia, Irlanda, Grecia e Spagna, già oggetto di alterizzazione sette-ottocentesca, come abbiamo visto nella ricostruzione di Dainotto), che oggi sono chiamati ad attivare progetti di resistenza, non limitati a un «capovolgimento delle gerarchie»<sup>53</sup> o alla «rivendicazione di una specificità»<sup>54</sup> all'interno del rapporto Nord-Sud, ma tesi a superare in maniera definitiva la gabbia di questo dualismo. Attraverso un confronto più serrato e militante con le esperienze propriamente coloniali e con il presente capitalistico e neocoloniale, gli storici del razzismo

---

<sup>49</sup> Tale questione viene toccata da molti altri studi che si concentrano maggiormente su altre forme di razzismo. Vedi L. Re, *Italians and the Invention of Race: The Poetics and Politics of Difference in the Struggle over Libya, 1890-1913*, «California Italian Studies», 1, 1, 2010; T. Petrovich Njegosh, *Gli italiani sono bianchi? Per una storia culturale della linea del colore in Italia*, in T. Petrovich Njegosh, A. Scacchi (a cura di), *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, Verona, Ombre corte, 2012. Per una rassegna completa sulla razza in Italia vedi G. Proglgio, *Appunti per una ricostruzione degli studi culturali italiani sulla razza*, in G. Giuliani (a cura di) *La sottile linea bianca. Intersezioni di razza, genere e classe nell'Italia postcoloniale*, «Studi culturali», X/2, 2013, pp. 323-343.

<sup>50</sup> A. Curcio, "*Un paradiso abitato da diavoli*" ...o da porci. *Appunti su razzializzazione e lotte nel Mezzogiorno d'Italia*, Uninomade 2.0, 5/09/2012, <http://archivio-uninomade-effimera.euronomade.info/un-paradiso-abitato-da-diavoli-o-da-porci-appunti-su-razzializzazione-e-lotte-nel-mezzogiorno-ditalia-uninomade/> (ultima consultazione in data 24/01/2021).

<sup>51</sup> Cit. da F. Fanon, *Razzismo e Cultura* (1964) in Id., *Scritti Politici (vol 1). Per la rivoluzione africana*, Roma, Deriveapprodi, 2006.

<sup>52</sup> Caterina Miele approfondisce questi temi sostenendo che l'Italia per prima ha sperimentato, attraverso l'impiego di retoriche razziste, pratiche genocidarie e etnocidarie sul territorio europeo: la repressione del brigantaggio sostenuta dal razzismo antimeridionale avrebbe costituito infatti un laboratorio per le successive forme di violenza perpetrate prima verso i popoli coloniali, poi verso gli ebrei, poi di nuovo in colonia, non seguendo «percorsi lineari» ma confluendo in una «circolazione di discorsi e pratiche». C. Miele, *Appunti su razza e meridione*, cit.

<sup>53</sup> A. Curcio, "*Un paradiso abitato da diavoli*", cit.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

arrivano prima degli altri a scorgere nelle rappresentazioni dei meridionali tendenze contrapposte e nelle istanze contestative i rischi di una replica o di un'inversione del discorso centrale, giungendo quindi anche a valicare i limiti del concetto di "auto-orientalismo" per immaginare un contro-orientalismo, altrettanto insidioso.

Ad offrire una prima ricognizione del dibattito e una prima applicazione sistematica al campo letterario del concetto di auto-orientalismo è invece Giuseppe Domenico Basile, con la sua tesi di dottorato completata nel 2013, diretta da Matteo Di Gesù e intitolata *Scrivere del Mezzogiorno*.<sup>55</sup> In sostanziale continuità con le ricerche già intraprese dal suo maestro,<sup>56</sup> Basile adotta la categoria di orientalismo per identificare e descrivere la costruzione letteraria di quella geografia immaginaria che ha il Meridione come oggetto. Lo studioso pone al vaglio di una rigorosa analisi lessicale e tematica le opere di Nievo, Bandi, Abba, Verga, Capuana, Serao, Fucini, De Amicis, Silone, Jovine, Alvaro, Borgese, Savarese, Carlo Levi e Pavese. Rifacendosi apertamente alla metodologia di Moe e, per suo tramite, a quella di Said, Basile evidenzia tutti i passi in cui le rappresentazioni prese in esame ricadono in retoriche orientalizzanti, siano esse positive o negative, da ricondursi quindi al campo del «pittresco» o dell'«antipittresco». Basile segnala tutti i passaggi in cui il meridionale è descritto come allegro o irrazionale, sensuale, animalesco, individualista, violento, superstizioso, sporco, maleodorante, infetto, riottoso, ignorante, passivo, fatalista, bugiardo, volubile, femminile, orientale. Si concentra inoltre nelle caratterizzazioni paesaggistiche dove compaiono con insistenza le rovine degli imperi del passato o i tesori archeologici, i castelli incantati, i vulcani, il sole benigno o feroce, il mare calmo o in tempesta, le stelle, i fichi d'india, le piante d'agave, il basilico e le margherite, i garofani o animali come l'usignolo, la mula, l'asino. Registra l'attenzione posta sugli usi e i costumi, sulla curiosità suscitata nel forestiero dai cibi e dalle vesti e rileva la presenza di scenette ricorrenti: quella della festa e dei suoi riti, quella dello sposalizio e del funerale, del gioco del lotto o delle carte, del vicolo e della piazza, delle coltellate tra i fichi d'india, della rivolta. Basile dunque rileva nelle rappresentazioni del Meridione una massiccia presenza di luoghi comuni sempre chiamati a dimostrare l'intrinseca diversità crono-topica del Sud e lo fa in modo puntuale ed

---

<sup>55</sup> G. D. Basile, *Scrivere del Mezzogiorno, Processi di auto-orientalism nella Letteratura italiana*, 2013 (tesi di dottorato inedita).

<sup>56</sup> Basile riprende la riflessione già avviata da Matteo Di Gesù a proposito del processo di orientalizzazione messo in atto nei confronti dell'Italia quale nazione più meridionale d'Europa. Cfr. M. Di Gesù, *Fisionomia e confini dell'"umile Italia". Appunti per una geografia letteraria*, in A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich (a cura di), *La letteratura degli italiani. Rotte, confini, paesaggi*, Atti del XIV congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti (Genova, 15-18 settembre 2010), Novi Ligure, Città del silenzio, 2012.

esaustivo. Nondimeno, la sua ricerca presenta vari limiti, ancora derivati da una troppo stretta osservanza delle indicazioni di Said e di Moe: in primo luogo, come Moloney, egli non discerne tra autori meridionali e settentrionali, ma ne analizza la produzione indistintamente attraverso la lente di ingrandimento di *Orientalismo*; in secondo luogo, si concentra sugli aspetti formali e retorici o sui temi delle opere letterarie, senza andare in profondità nel rilevare quella che è la posizione espressa dall'autore nel testo, quali i rapporti di forza instaurati tra i personaggi (spesso simbolici) della narrazione. Tali mancanze gli impediscono inevitabilmente di notare le differenze tra l'una e l'altra voce, tra quella centrale e quella periferica, quest'ultima impegnata prima nell'emulazione poi nel rifiuto del discorso marginalizzante espresso dal centro. L'anno successivo al completamento del suo lavoro di tesi, Basile ne pubblica il capitolo introduttivo in un volume collettaneo intitolato *Identità, migrazione e postcolonialismo in Italia*. In questa sede l'autore aggiunge alla sua personale rassegna dello stato dell'arte una riflessione sui possibili risvolti di questo dibattito: «seguendo poi fino in fondo le potenzialità di tale approccio», si potrebbero immaginare – scrive – «percorsi di studio incentrati sulla problematica categoria di auto-postcolonialism che l'altrettanto complesso schema di auto-orientalism sembra evocare». <sup>57</sup> E in nota aggiunge:

Per auto-postcolonialism si dovrebbe così intendere la paradossale situazione delle regioni meridionali dell'Italia che, pur non sottoposte a canonico regime coloniale, nei primi decenni successivi al 1861 hanno vissuto la prospettiva schizofrenica dei rapporti inesorabilmente asimmetrici venutisi a creare tra culture e identità collettive, nonché tra economie del Paese. In questo quadro gli scrittori meridionali impegnati a rappresentare le proprie regioni d'origine durante il fascismo risulterebbero in parte tramortiti da un'insanabile contraddizione, tutta ruotante sul confronto tra la consapevolezza del (peculiare) progresso italiano e il ritorno di un sommerso memoriale, primitivo e mitologico, nel quadro di una dimensione nazionale ritenuta oramai dato acquisito. Tale complesso statuto geoculturale è espresso attraverso figurazioni che pescano da un'idea di Mezzogiorno formatasi negli anni della propria infanzia e rinfocolata dall'esperienza del successivo distacco (viaggi, emigrazione, esilio). <sup>58</sup>

Il giovane studioso palermitano si avvede dunque delle potenzialità lasciate inesprese dalla sua ricerca e del carattere autonomo e discontinuo, in precedenza trascurato, del discorso letterario periferico, da ripensarsi ora in un'ottica dialogica, o, con le sue parole, in un'ottica "auto-postcoloniale". Tale intuizione – di una narrativa strutturata come risposta a un'altra narrativa alterizzante proveniente dal centro, suggerita da un lato dallo studio delle

---

<sup>57</sup> G. D. Basile, *Said 'nonostante Said': il dibattito sull' 'Orientalism in one country' e i processi letterari di orientalizzazione del Mezzogiorno italiano*, in B. Brunetti, R. Derobertis (a cura di), *Identità, migrazione, postcolonialismo in Italia*, Bari, Progedit, 2014, p. 107.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 107-108.

espressioni culturali italiane, non riducibili al semplice orientalismo, dall'altro dalla sovrapposizione del dualismo nostrano a quello coloniale –, già latente a quest'altezza del dibattito, costituirà la novità della più recente critica sull'argomento.

### **2.3 Gli studi recenti: il Mezzogiorno postcoloniale tra locale e globale**

Nella terza fase del dibattito si fa più chiara l'idea di un superamento dell'identità proiettata e della formazione di un controdiscorso sul Mezzogiorno, sia esso prodotto dal margine o dalla cultura italiana più in generale. Non sempre, tuttavia, tale acquisizione della critica arriva a limpida formulazione o si esprime in un'applicazione sistematica. Al contrario, come si è già accennato, essa risulta talvolta atrofizzata, frenata da un lato dalle resistenze nei confronti delle categorie postcoloniali, dall'altro dal timore di semplificare una letteratura complessa e articolata come quella italiana sul Meridione, soprattutto nelle sue espressioni seconducentesche e contemporanee. Se nelle fasi precedenti abbiamo quindi individuato correnti critiche e singoli studi intenti a sviscerare il problema della rappresentazione del Mezzogiorno in maniera programmatica, complessiva e piuttosto lineare, negli ultimi anni la critica ha prestato interesse all'argomento in modo più diffuso e asistematico, andando a produrre una serie di interventi critici circoscritti a momenti, autori o luoghi del Sud, per lo più irrelati fra loro, che possiamo immaginare come un insieme di costellazioni.

A metà strada fra l'uno e l'altro approccio è la ricerca di Birgit Wagner, che in questo senso anticipa e apre la strada agli studi successivi. L'accademica austriaca spinge ancora avanti nel tempo l'analisi delle rappresentazioni meridionali, rivolgendo la sua attenzione a opere letterarie della seconda metà del Novecento e dei primi anni Duemila. Inoltre, Wagner anticipa di qualche anno le riflessioni di Basile, introducendo per la prima volta in modo chiaro e compiuto nel dibattito il concetto di postcolonialismo, del quale pure considera giustificato l'impiego solo per la particolare condizione della Sardegna, i cui trascorsi storici sono per più ragioni riconducibili al paradigma coloniale. In un articolo del 2011, *La questione sarda. La sfida dell'alterità*, la studiosa prende in esame alcuni romanzi della cosiddetta "Nouvelle vague sarda" intravedendo nelle narrazioni di tipo storico o giallistico di autori contemporanei come Sergio Atzeni, Giulio Angioni, Salvatore Mannuzzu, Marcello

Fois, Salvatore Niffoi, Giorgio Todde e Michela Murgia le esplorazioni postmoderne di un'identità regionale ormai libera dalle opprimenti catene imperialistiche.<sup>59</sup>

Un altro contributo degno di nota è quello di Alessandra Sorrentino pubblicato nel 2013: *Luigi Pirandello e l'altro. Una lettura critica postcoloniale*.<sup>60</sup> Nel volume la studiosa utilizza le categorie di Bhabha per analizzare *I vecchi e i giovani* e alcune novelle pirandelliane come configurazioni di una soggettività ibrida che prende corpo in un interstizio identitario, in una spazialità *in between* che nega e respinge le forme binarie dell'orientalismo.

L'anno successivo Roberto Derobertis pubblica un contributo dedicato a Carlo Levi, mettendo in evidenza, nel testo di *Cristo si è fermato a Eboli*,<sup>61</sup> la presenza di alcune tematiche significative come quella dell'emigrazione meridionale, della sua proibizione sotto il regime fascista e della concomitante chiamata alle armi per la campagna imperiale in Africa. Lo studioso intravede quindi, nell'opera di Levi, il tentativo di riannodare i fili di un comune destino coloniale che avrebbe investito e investirebbe tutt'oggi il Sud italiano e il Sud del mondo. Tale proposta interpretativa prende corpo in un successivo articolo dello studioso, pubblicato nel 2016 su «From the European South», rivista già menzionata come una delle piattaforme più importanti del dibattito in corso, di cui Derobertis peraltro è redattore. In uno dei primi saggi di ambito letterario del giornale, Federica Ditadi sottolinea l'importanza di ripensare le continuità fra i Sud locali e mondiali e di esplorare il campo di ricerca – che definisce «vergine» – della letteratura meridionalista: infatti, la rilettura di quest'ultima «attraverso un filtro postcoloniale permetterebbe di superare l'interpretazione attuale, che la indaga come prodotto dell'ideologia dell'autore o come filone secondario del Neorealismo».<sup>62</sup> L'articolo di Derobertis<sup>63</sup> si pone in questa prospettiva e analizza la poesia di Scotellaro dedicata alle lotte dei contadini lucani come l'espressione di soggettività subalterne che hanno il loro corrispettivo odierno nelle battaglie dei migranti nell'Italia del caporalato.

---

<sup>59</sup> B. Wagner, *La questione sarda. La sfida dell'alterità*, «Aut-Aut», 349, gennaio-marzo 2011, pp. 10-29.

<sup>60</sup> A. Sorrentino, *Luigi Pirandello e l'altro: una lettura critica postcoloniale*, Roma, Carocci, 2013.

<sup>61</sup> R. Derobertis, *Meridionali, migranti, colonizzati. Una prospettiva postcoloniale su Cristo si è fermato a Eboli e sull'Italia meridionale contemporanea*, in C. Romeo, C. Lombardi-Diop (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Milano, Le Monnier, 2014, pp. 148-162.

<sup>62</sup> F. Ditadi, *L'archivio coloniale in Italia. Storia di Woizero Bekelech e del signor Antonio*, «From the European South», 1, 2016, pp. 151-158: 156.

<sup>63</sup> R. Derobertis, «Ognuno fa sentire la sua voce»: rileggere Rocco Scotellaro e il Sud subalterno nella condizione postcoloniale, «From the European South», 1, 2016, pp. 275-284.

Del 2015 è *L'invenzione della Sicilia. Letteratura, mafia, modernità* di Matteo Di Gesù.<sup>64</sup> Nel volume lo studioso raccoglie alcuni suoi saggi precedentemente pubblicati, fra i quali spiccano una rassegna sul “romanzo controstorico” del Risorgimento e due riflessioni sull’opera di Sciascia. Tali saggi, come lui stesso afferma, sono uniti dalla volontà di «rivedere criticamente alcuni dispositivi discorsivi» che attraversano la letteratura isolana e che, a partire dall’unificazione nazionale, la vedono responsabile di una vera e propria invenzione: quella dell’«identità siciliana moderna».<sup>65</sup> Di Gesù, infatti, nell’introduzione al volume, riconosce come gli scrittori siciliani, «a partire dall’incontro/scontro con l’altro – che nel loro caso aveva le sembianze della nuova entità statale ‘piemontese’ e delle sue classi dirigenti →», abbiano sentito l’esigenza di «postulare una questione identitaria».<sup>66</sup> Le opere di questi scrittori, guardate nel loro insieme, danno vita ad una vera e propria «genealogia» letteraria siciliana, che, se da una parte cerca di fondare una coscienza isolana per lo più essenzialista, dall’altra funge da contro-storia e da controcanto al progetto nazionale e alla sua retorica celebrativa. Lo studioso coglie dunque la peculiarità di un discorso siciliano – ma anche più estesamente periferico-meridionale – che nel dialogo con il centro si genera e si alimenta, «rinnovando quel “gioco di specchi” tra le due Italie di cui ha parlato Sciascia».<sup>67</sup> Nel fare ciò, Di Gesù valorizza la portata critica e destrutturante della teoria postcoloniale e, pur prendendo le distanze dall’ipotesi di un possibile colonialismo interno, rende merito ai primi tentativi applicativi di tale teoria al caso italiano, auspicando che essa sia messa ulteriormente alla prova dei testi. In un altro saggio dello stesso anno, in una prospettiva più esplicitamente postcoloniale che emerge già dal titolo – *Un “oriente” domestico: ipotesi per un’interpretazione postcoloniale della letteratura siciliana moderna* –,<sup>68</sup> lo studioso cerca di tracciare quella linea siciliana, di ricostruire, seppur sinteticamente, quel discorso identitario dell’isola che si esprime nella sua letteratura e che nasce dal confronto con il discorso nazionale, focalizzandone gli snodi più rilevanti nelle opere di Verga, De Roberto, Pirandello, Brancati, Vittorini, Quasimodo, Tomasi di Lampedusa e Sciascia.

---

<sup>64</sup> M. Di Gesù, *L'invenzione della Sicilia. Letteratura, mafia, modernità*, Roma, Carocci, 2015.

<sup>65</sup> Ivi, p. 20.

<sup>66</sup> Ivi, p. 16.

<sup>67</sup> Ivi, p. 14.

<sup>68</sup> M. Di Gesù, *Un “oriente” domestico: ipotesi per un’interpretazione postcoloniale della letteratura siciliana moderna* in M. B. Romoëuf, F. Manai, *Memoria storica e postcolonialismo: il caso italiano*, Berna, Peter Lang, 2015.

Goffredo Polizzi, in un articolo del 2014 intitolato *Federico De Roberto e la nascita mostruosa della Nazione. Razza e degenerazione ne I Viceré*,<sup>69</sup> partendo da un'intuizione di Verdicchio sulla mancata messa a fuoco del problema razziale in Italia, esamina l'influenza delle teorie razziali dei criminologi positivisti sul romanzo derobertiano, sottolineando come il motivo della degenerazione, associato ad elementi tematici gotici, sia tipico delle narrazioni postcoloniali e proceda di pari passo con una delegittimazione dell'idealità nazionale e della fiducia nel progresso. Nel 2016 Polizzi licenzia inoltre un secondo articolo, anch'esso tratto, come il primo, dal suo lavoro di tesi<sup>70</sup> e dedicato all'analisi delle differenze di razza e genere nel capolavoro di Goliarda Sapienza, *L'arte della gioia*. Attraverso una profonda analisi del romanzo, per primo, lo studioso mostra le potenzialità di un approccio intersezionale alle opere letterarie del Mezzogiorno.<sup>71</sup>

Del 2016 è anche un volume di Walter Pedullà, che, come chiarito dal titolo, *Il mondo visto da sotto*<sup>72</sup> (una citazione di Alberto Savinio, che tuttavia ricorda da vicino e suona come un richiamo implicito alla corrente di studi inglese dell'*History from below*),<sup>73</sup> si prefissa di esaminare le opere di autori meridionali tenendo conto della loro particolare prospettiva decentrata. Il libro raccoglie in realtà saggi pubblicati precedentemente in altre sedi, ma allo stesso tempo collabora a un'individuazione coerente di una specificità meridionale. Inoltre, in uno degli articoli contenuti nel volume, Pedullà, tramite la mediazione di Abbate, riprende esplicitamente e applica al caso italiano le tesi di uno dei maggiori teorici del colonialismo: «Come ha rammentato recentemente André Gorz, il colonialismo non è soltanto una pratica esterna del capitalismo monopolistico. Esso è infatti innanzi tutto una sua pratica interna. Le sue prime vittime non sono le nazioni sfruttate, oppresse, smembrate, ma proprio le popolazioni, o una parte delle popolazioni dei paesi dominanti».<sup>74</sup>

---

<sup>69</sup> G. Polizzi, *Federico De Roberto e la nascita mostruosa della nazione. Razza e degenerazione ne I Viceré*, in V. Deplano, L. Mari e G. Proglia (a cura di), *Subalternità Italiane. Percorsi di ricerca fra letteratura e storia*, Roma, Aracne, 2014, pp. 181-202.

<sup>70</sup> La tesi, inedita nel suo complesso, è intitolata *Postcoloniality and the Italian South: Race, Gender, Sexuality, Literature*. Polizzi ha poi proseguito con un dottorato su tematiche vicine a quelle della sua tesi di laurea. Su questo lavoro di ricerca, intitolato *Re-imagining the Italian South: Subjectivity and Migration in Contemporary Literature and Cinema* ancora non ha licenziato contributi.

<sup>71</sup> Id., *The art of change. Race and Body in Goliarda Sapienza's L'arte della gioia* in A. Bazzoni, E. Bond e K. Wheling-Giorgi (a cura di), *Goliarda Sapienza in Context: Intertextual Relationship with Italian and European Culture*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, pp. 163-178.

<sup>72</sup> W. Pedullà, *Il mondo visto da sotto. Narratori meridionali del '900*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2016.

<sup>73</sup> Corrente denominata così da Thompson: E. P. Thompson, *History from Below*, «Times Literary Supplement», 7 April 1966, pp. 279-80.

<sup>74</sup> W. Pedullà, *Il mondo visto da sotto*, cit, p. 295.



Anche Romano Luperini, in un intervento che apre un volume dedicato a Giovanni Verga del 2017, adotta le categorie saidiane reinterpretate da Moe, per «avviare» un discorso, a suo avviso meritevole di approfondimento, che vede nell'«atteggiamento “antipittresco”» di Verga il «rifiuto di assumere l'ottica dei colonizzatori (piemontesi ma anche lombardi, come mostra la politica culturale del milanese Treves, che sul pittoresco invece puntava)». <sup>75</sup> Il critico, rileggendo in questa chiave le opere di Verga, ipotizza la creazione di un “terzo spazio”, nella sua accezione bhabhiana, dove «gli esuli e i marginali dell'Occidente e quelli dell'Est e del Sud del mondo, possano incontrarsi e dialogare, senza identità precostituite da difendere, e incrociare linguaggi, costruire nuove comunità su nuovi valori». <sup>76</sup>

Un gruppo di studiosi molto attivo nell'ambito dell'applicazione intra-nazionale delle teorie postcoloniali è poi quello del CRIX, centro di italianistica dell'Università di Paris Ouest Nanterre La Défense, la cui rivista, «Narrativa», ha dedicato diversi numeri a tali tematiche, soprattutto per quel che riguarda la letteratura italiana contemporanea. L'uscita 2011-2012, intitolata *Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000* <sup>77</sup> presenta già alcuni interessanti risultati in questo senso, come l'articolo firmato da Margherita Marras, che, sulla base di un'esclusione della cultura minoritaria sarda dal sistema Occidente (che ricorda da vicino quella operata negli stessi anni da Wagner), rileva diverse tangenze fra il pensiero afrocaribico della “diversalità” e la narrativa dello scrittore sardo Marcello Fois. <sup>78</sup> Nel 2012 Silvia Contarini, Margherita Marras e Giuliana Pias curano *L'identità sarda del XXI sec. tra globale, locale e postcoloniale* <sup>79</sup> in cui compare un articolo di Marras intitolato *Un'ignota compagnia di Giulio Angioni: aperture letterarie e identitarie all'insegna della Creolizzazione glissantiana*. La studiosa, qui come altrove, arriva a sostenere chiaramente le ragioni di una linea «postcoloniale endogena», sempre e solo sarda, nella quale fa rientrare scrittori come Giulio Angioni, Sergio Atzeni e Marcello Fois.

Del 2017 è il numero 39 di «Narrativa» in cui l'analisi si allarga finalmente all'intero Sud: *Nuove frontiere del sud. Genesi e sviluppo di un pensiero plurale sul Sud nella letteratura e*

---

<sup>75</sup> R. Luperini, *Introduzione. Il «terzo spazio» dei vinti*, in R. Castellana, A. Manganaro, P. Pellini (a cura di), *Verga e noi. La critica, il canone, le nuove interpretazioni*, «Annali della fondazione Verga», Palermo, Euno Edizioni, 2017, pp. 7-13: 10.

<sup>76</sup> Ivi, p. 13.

<sup>77</sup> S. Contarini, G. Pias, L. Quaquarelli (a cura di), *Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000*, «Narrativa», 33/34, 2011-12.

<sup>78</sup> M. Marras, *La diversalità come variabile e chiave di lettura del postcoloniale*, ivi, pp. 419-33.

<sup>79</sup> S. Contarini, M. Marras, G. Pias (a cura di), *L'identità sarda del XXI secolo tra globale, locale e postcoloniale*, Nuoro, Il Maestrale, 2012. Vedi anche R. Onnis, *Sergio Atzeni, écrivain postcolonial*, Paris, L'Harmattan, 2016.

*nella cultura dell'Italia contemporanea*.<sup>80</sup> Si tratta degli atti di un convegno di grande interesse, momento di confronto per i maggiori studiosi del Meridione, cui è seguito nel 2018 un altro volume collettaneo intitolato *Da ieri a oggi. Tragitti del Sud nella cultura italiana contemporanea*.<sup>81</sup> Oltre a coprire una serie di aspetti non ancora esplorati della rappresentazione del Meridione, la principale novità apportata da questi contributi, è la riflessione metodologica, che da una parte si addentra in una progressiva integrazione fra categorie ed esperienze relative al Sud globale e a quello nazionale, dall'altra rimarca il carattere strategico dell'approccio postcoloniale. Da un confronto più ravvicinato tra Global South e Mezzogiorno emerge inoltre una nuova nozione di Sud, legata ai rapporti di subordinazione, che ne fa una «categoria antropologico-culturale transnazionale»,<sup>82</sup> una lente di ingrandimento di problemi globali. In quest'impiego trasversale del concetto di Sud, tuttavia, si cela spesso un'esaltazione dei valori periferici, una valorizzazione della prospettiva "meridiana" come verità alternativa a quella occidentale e capitalistica, che altri studiosi, come vedremo, criticano, portandone a consapevolezza, attraverso gli stessi strumenti del postcoloniale, i limiti e i rischi.

Infine, nel 2018, le studiose del CRIX licenziano *Donne e Sud nella letteratura italiana contemporanea*, già nella prefazione presentato come una continuazione di *Tragitti del Sud*. La miscellanea di saggi intende «riflettere su come le rappresentazioni, gli stereotipi, l'identità stessa delle donne, siano influenzati dall'appartenenza al Sud, e su come la scrittura letteraria italiana contemporanea costruisca questo tipo di interazione». <sup>83</sup> Il volume parte da considerazioni analoghe a quelle che introducono il nostro studio, notando come «i percorsi delle donne e del Meridione sembrano saldarsi in un medesimo destino di subalternità: la donna è l'Altro, categoria spesso evocata per parlare del Sud; essa è definita sulla base di uno stereotipo essenzialista». <sup>84</sup> I risultati delle indagini condotte nel volume vedono le donne meridionali oscillare «tra anelito alla modernità e stereotipi conservatori»,<sup>85</sup> provando a riconoscere e a districarsi, non sempre con successo, fra due forme parimenti annichilenti di scrittura eteronoma.

---

<sup>80</sup> M. Marras, G. Pias (a cura di), *Nuove frontiere del sud. Genesi e sviluppo di un pensiero plurale sul Sud nella letteratura e nella cultura dell'Italia contemporanea*, «Narrativa», 39, 2017.

<sup>81</sup> S. Contarini, R. Onnis, T. Solis, M. Spinelli (a cura di), *Da ieri a oggi. Tragitti del Sud nella cultura italiana contemporanea*, Firenze, Franco Cesati, 2018.

<sup>82</sup> D. Carmosino, *Da periferia del mondo a centro di sperimentazione del futuro*, ivi, pp. 53-60.

<sup>83</sup> R. Onnis, M. Spinelli, *Donne e Sud*, cit., p. 10.

<sup>84</sup> Ivi, p. 12.

<sup>85</sup> Ivi, p. 13.

Nel 2017 Lorenzo Perrona, con *L'altro sé. Opposizioni letterarie dal Sud: Silone, Levi, Brancati, Pasolini, Sciascia*, procede a un'analisi postcoloniale di quella peculiare esperienza letteraria italiana che «mette in gioco il tema dell'alterità» e che inizia «dagli esordi letterari di Silone (1933) e dal primo romanzo a-fascista di Brancati (1934); precede e segue la seconda guerra mondiale, investe non a caso il passaggio dal totalitarismo alla repubblica democratica, e resta significativa, nei decenni successivi, nelle opere di Pasolini e di Sciascia».<sup>86</sup> Esaminando i testi di questi autori, Perrona riconosce nel Sud una «metafora di alterità», mediante la quale essi oppongono resistenza al potere costituito. L'opposizione all'«imagerie culturelle» meridionale di questi scrittori (come lo studioso la definisce richiamandosi all'imagologia) si contraddistingue per le istanze sociopolitiche che veicola e per l'alternativa al presente capitalistico che essa elabora e propone con forza.

Del 2017 è un volume di Anita Virga intitolato *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*.<sup>87</sup> L'autrice, richiamandosi al dibattito sull'orientalismo italiano, accetta la tesi del colonialismo interno e analizza le posizioni di Verga e Capuana in un'ottica postcoloniale. Si rifà in particolare alle categorie di Bhabha e di Spivak e, nell'analisi delle opere, presta particolare attenzione allo stile e alla lingua adottati dai due scrittori siciliani. Rileva inoltre l'importanza di temi (come quello dell'orfano nella narrativa verghiana) che, a suo modo di vedere, rappresentano un mezzo di sovversione rispetto al progetto nazionale. Di queste strategie «contro-discorsive», sulla scorta del lavoro di Moe, Virga giunge financo a riconoscere un'evoluzione diacronica e quasi a individuare, all'interno della produzione postcoloniale dei due autori, il passaggio da una prima a una seconda fase, salvo poi confonderne i contorni con il discorso del centro e ridurne la portata a semplice contestazione della cultura egemone.

Luigi Cazzato, già curatore di una collettanea di saggi intitolata *Orizzonte Sud* (2010)<sup>88</sup> e già autore di articoli per «From the European South»,<sup>89</sup> pubblica nel 2017 un volume incentrato sulle rappresentazioni letterarie inglesi del Mezzogiorno italiano, strumento, secondo lui, di un «imperialismo informale» britannico del Mediterraneo europeo. Il concetto di

---

<sup>86</sup> L. Perrona, *L'altro sé. Opposizioni letterarie dal Sud: Silone, Levi, Brancati, Pasolini, Sciascia*, Viagrande, Algra, 2017.

<sup>87</sup> A. Virga, *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*, Firenze, Firenze University Press, 2017.

<sup>88</sup> L. Cazzato (a cura di), *Orizzonte Sud*, Nardò, Besa, 2011.

<sup>89</sup> Id., *Dis/fare l'archivio islamofobico delle relazioni anglo-meridionali: smurare il Mediterraneo*, «From the European South», 1, 2016, pp. 251-260.

“meridionismo”, che egli impiega per analizzare tale alterizzazione subordinante, rimanda all’orientalismo saidiano e si inserisce in quella catena di colonizzazioni mondiali descritta da Edmund Burke III con la metafora delle scatole cinesi. Quest’ultima si articola in molteplici subordinazioni discorsive – variamente denominate “sudorientalismo”<sup>90</sup> “nesting orientalism”,<sup>91</sup> “celticismo”,<sup>92</sup> “mediterraneismo”,<sup>93</sup> “italianismo”,<sup>94</sup> “australismo”<sup>95</sup> – «tutte da far risalire alle geografie morali partorite dalla comune matrice coloniale del potere nella modernità, orientalismo compreso».<sup>96</sup> Come si anticipava nel capitolo introduttivo, Cazzato riprende infatti l’idea di “colonialità della modernità” da Quijano e supera le possibili riserve sull’uso delle categorie postcoloniali parlando, per il Sud Italia, non di «differenza coloniale», ma di «differenza imperiale», cioè non di una «alterità radicale, come l’Oriente (ancor meno l’alterità assoluta come l’Africa)», bensì di un’«identità deficitaria: un Occidente imperfetto».<sup>97</sup> Perciò preferisce usare la categoria di “meridionismo”, riprendendo il termine da Alfred Pfister, piuttosto che accogliere concetti già in uso, ma insoddisfacenti, quali quello di “meridianismo” o “pensiero meridiano”. Quest’ultimo, reso celebre dal fortunato volume di Franco Cassano del 1996, esaltando i valori della differenza “meridiani”, va incontro al rischio di una nuova forma di essenzialismo meridionale, che pure, secondo Cazzato, è da preferirsi a una ricaduta del Sud nella “sindrome del secondo sesso di Beauvoir”, a causa della quale l’identità marginale (femminile/meridionale) risulta erosa e svuotata perché considerata mero prodotto della costruzione centrale (maschile/settentrionale).<sup>98</sup> Come è evidente, la riflessione teorica internazionale sollecita in modo sempre più complesso e stimolante le sfide del peculiare caso italiano, che in parte risultano vinte e in parte restano bloccate in impasse insiti nello stesso paradigma metodologico.

---

<sup>90</sup> G. Goffredo, *I dolori della pace. Scontro o crisi di civiltà nel Mediterraneo*, Bari, Poiesis, 2010, p. 59, citato in L. Cazzato, *Sguardo inglese*, cit., p. 36.

<sup>91</sup> M. Bakic-Hayden, *Nesting Orientalism*, cit. p. 918, citato in L. Cazzato, *Sguardo inglese*, cit., p. 36.

<sup>92</sup> W. J. McCormack, *Ascendancy and tradition in Anglo-Irish Literary History form 1789 to 1939*, Oxford, Clarendon Press, 1985, citato in L. Cazzato, *Sguardo inglese*, cit., p. 37.

<sup>93</sup> M. Herzfeld, *Practical Mediterraneanism: Excuses for Everything, from Epistemology to Eating*, in W. V. Harris (a cura di), *Rethinking the Mediterranean*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 48, citato in L. Cazzato, *Sguardo inglese*, cit., p. 37.

<sup>94</sup> M. Reynolds, *The realm of Verse 1830-1870: English Poetry in a time of Nation-Building*, Oxford, Oxford University Press, 2001, citato in L. Cazzato, *Sguardo inglese*, cit., p. 37.

<sup>95</sup> M. Tlostanova, “The South of the Poor North: Caucasus Subjectivity and the Complex of Secondary “Australism”, «The Global South», 5, 1, 2011, citato in L. Cazzato, *Sguardo inglese*, cit., p. 37.

<sup>96</sup> L. Cazzato, *Sguardo inglese*, cit., p. 37.

<sup>97</sup> Ivi, p. 45.

<sup>98</sup> Ivi, p. 49.

Nello medesimo ordine di problemi si pone il libro di Francesco Maria Tedesco, *Mediterraneismo. Il pensiero antimeridiano*, sempre del 2017. Con il termine “mediterraneismo” lo studioso intende nominare quella costruzione discorsiva che inventa il Mediterraneo, e con ciò – scrive – «non si tratta di sostenere che il Mediterraneo non esista, ma di analizzare la sua costruzione performativa, e le ragioni di essa».<sup>99</sup> Il riferimento è in particolare al Meridione d’Italia,<sup>100</sup> non solo per quel che riguarda l’orientalismo interno ma anche per la succitata “alternativa meridiana”. Come si evince già dal titolo, l’autore intende infatti contrastare il pensiero meridiano per come è stato formulato da Cassano, ma anche da autori come Franco Piperno e Mario Alcaro, o da «illustri predecessori come Leopardi e Camus». Secondo Tedesco, tale pensiero, lungi dall’emanciparsi dalla prospettiva orientalista, rovescia «lo stereotipo facendone un elemento di rivendicazione identitaria positiva».<sup>101</sup> Come chiarisce, esistono infatti due tipi di mediterraneismo: «quello della diretta esotizzazione, cristallizzazione, sclerotizzazione; e quello della sclerotizzazione trascendente, di secondo livello, che cerca di rovesciare lo stigma, perpetuandolo».<sup>102</sup> Uno dei rischi insiti in questa prospettiva che esalta il Sud come bene assoluto è quello di interpretare anche i suoi mali come prodotto, emulazione del Nord-Ovest oceanico, «come se il Mediterraneo non avesse autonomamente interpretato la modernità in un confronto continuo, nel bene e nel male, con il cosiddetto Occidente», che, a sua volta, «nella versione sclerotizzata e monolitica, è un prodotto discorsivo dell’‘occidentalismo’».<sup>103</sup> Tedesco preferisce immaginare un’interazione fra le culture, che si svolge in una zona di confine o, con un’espressione di Mary Louise Pratt, in una «zona di contatto»:

In fondo – e fermo restando che non è infrequente una vera e propria autonomia della cultura subalterna – l’idea di una osmosi tra culture dominanti e dominate, di una danza dello specchio tra queste che si incontrano in zone di contatto, è molto più realistica di una prospettiva che contrapponga radicalmente imperialisti e innocenti vittime passivamente prone a introiettare le logiche del dominio: si pensi al maschilismo imperialistico europeo perfettamente a proprio agio con il maschilismo dei colonizzati, che ha prodotto colonizzate doppiamente vittime. È evidente che esiste il dominio e lo sfruttamento, esistono vittime e carnefici: ma occorre un lavoro che serva a individuare senza generalizzazioni le une e gli altri, e i loro rispettivi contributi, e le ragioni dell’eventuale adesione delle vittime ai codici del dominio.<sup>104</sup>

---

<sup>99</sup> F. M. Tedesco, *Mediterraneismo. Il pensiero antimeridiano*, Milano, Meltemi, 2017, p. 20.

<sup>100</sup> Ivi, p. 42, vedi anche F. Cassano, D. Zolo (a cura di), *L’alternativa mediterranea*, Milano, Feltrinelli, 2007.

<sup>101</sup> F. M. Tedesco, *Mediterraneismo*, cit., p. 23.

<sup>102</sup> Ivi, p. 27.

<sup>103</sup> Ivi, p. 31.

<sup>104</sup> Ivi, p. 32.

Le indagini che Tedesco svolge, attraverso questa nuova lente, non prendono in considerazione direttamente testi letterari, se non limitatamente a poche eccezioni, e considerandoli sempre e comunque prodotti di paradigmi discorsivi orientalizzanti e incapaci di autoriflessività. Afferma infatti: «nel discorso artistico non vi è mai stata, credo, flessione: non mi pare ci sia stata alcuna presa di coscienza delle prospettive orientalizzanti del mediterraneismo».<sup>105</sup> Allo scrittore del Mezzogiorno rimprovera, inoltre, quello che, con Said, definisce «esclusivismo possessivo» cioè «l'idea di essere un insider privilegiato per via dell'esperienza»,<sup>106</sup> di arrogarsi il diritto e l'autorità di parlare del Sud e per il Sud in quanto meridionale. Tale questione potrebbe richiamare alla mente la diatriba fra Covi e De Jaco citata nelle pagine introduttive. È bene perciò chiarire che l'esclusivismo di cui parla Tedesco è parte di quel mediterraneismo di secondo livello che abbiamo riscontrato nella seconda fase evolutiva dell'identità periferica, espressione e frutto di meccanismi omeostatici attivati dal margine. Tale fase risulta a sua volta superata da un nuovo stadio di consapevolezza raggiunto dalla letteratura meridionale, la quale si mostra non solo capace, ma vocata, con Madrignani, all'autoriflessività. Altra cosa è la scelta di condurre la presente analisi critica esclusivamente su opere di autori meridionali: lungi dall'attribuire loro un privilegio di prospettiva sulla "verità" del Mezzogiorno, intendiamo isolare e sondare lo sviluppo della cultura del Sud a partire dai suoi testi, quali riflessi, oltre che espressioni artistiche, che ne documentino l'evoluzione sincronica e diacronica. Proprio la mancata messa a fuoco di questi ultimi aspetti rappresenta forse il maggiore limite dello stato dell'arte sul Mezzogiorno in idea, che nel corso della ricerca ci proponiamo di superare, mediante l'applicazione di categorie critiche alternative e attraverso un corpus letterario sufficientemente ampio su cui metterle alla prova.

---

<sup>105</sup> Ivi, p. 39.

<sup>106</sup> Ivi, p. 25.

# Giovanni Verga

## 3.1 La “scoperta” della Sicilia

L'analisi dell'opera di Giovanni Verga, come si è visto nelle pagine precedenti, ha costituito uno dei momenti chiave dello studio del racconto del Sud in un'ottica alterizzante. Lo scrittore di Vizzini, infatti, oltre ad aver dedicato buona parte della sua attività letteraria a rappresentare quel “mondo altro” che era e doveva apparire la Sicilia alla fine dell'Ottocento, ha incentrato la sua ricerca poetica proprio sulla natura di tale rappresentazione. Per questa e altre ragioni, che hanno reso la sua esperienza fondativa ed esemplare per gli autori meridionali che lo hanno succeduto, come si avrà modo di illustrare nei prossimi capitoli, essa costituisce un punto di partenza irrinunciabile per la nostra indagine, che intende confrontarsi con gli studi già esistenti adottando lenti nuove e una prospettiva più estesa e comparata.

Come è noto, l'opera di Verga è parte integrante e colonna portante di quel movimento artistico-letterario di matrice europea, ma anche, per molti versi, specificamente nostrano, che prende il nome di Verismo e che, secondo quanto scrive Gramsci in *Letteratura e vita nazionale*, ha la sua marca distintiva nella contrapposizione fra un'«Italia reale» e un'«Italia “moderna” ufficiale». A detta di Gramsci, lo stesso movimento presenta al suo interno una non meglio definita “spaccatura”: «c'è differenza – scrive infatti – tra il verismo degli scrittori settentrionali e di quelli meridionali».<sup>1</sup> Dal nostro punto di vista, tale divergenza, oltre che in funzione delle singole specificità storico-sociali, può anche interpretarsi in relazione al diverso trattamento riservato dagli scrittori veristi alle realtà periferiche, e in particolare al Sud. Se per gli autori settentrionali l'esplorazione<sup>2</sup> del Mezzogiorno si pone sostanzialmente in linea con il racconto esotizzante e stereotipico delle riviste illustrate e dei folkloristi, che ne accentuano l'arretratezza e la distanza dagli standard italiani ed europei, per gli scrittori meridionali, almeno da un certo momento in avanti, tale rappresentazione

---

<sup>1</sup> A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1996, edizione digitalizzata per il Progetto Manuzio, 2013, pp. 41-42.

<sup>2</sup> Sergio Campailla sottolinea come il processo di esplorazione che coinvolge il Meridione d'Italia sia assimilabile a quello che interessa la Russia, in questo senso sembra ancora più adeguata la nostra scelta di adottare gli strumenti ermeneutici lotmaniani, che sono stati calibrati dallo studioso proprio sull'esame dei testi della letteratura russa. Di seguito la citazione per esteso: «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*, in G. Verga, *La lupa e altre novelle di sesso e di sangue*, Roma, Newton Compton, 1996, p. 7.

inizia ad essere problematizzata. L'immagine pittoresca del Sud viene messa in discussione e sostituita da una rappresentazione demistificante, che attraverso lo straniamento, l'ironia o il rovesciamento giunge a denunciare le incongruenze dell'immaginario diffuso e la sua potenziale dannosità. L'opera di Verga costituisce, in questo senso, un caso di studio particolarmente esemplificativo perché, non solo mostra al suo interno ambo queste tendenze, ma ne illustra anche il mutare: il confluire dell'una nell'altra che viene a coincidere con un vero e proprio ribaltamento del punto di vista dell'autore e con una sua progressiva adesione alla prospettiva dell'identità periferica.

Nelson Moe, che per primo ha analizzato la produzione di Verga in relazione all'alterizzazione del Sud, ha posto anche l'accento sul posizionamento dello scrittore e sul contesto in cui si trova ad operare nei primi anni Settanta.<sup>3</sup> Verga, infatti, parte dalla nativa Catania nel 1865, per trasferirsi prima a Firenze e poi, nel 1872, a Milano, centro nevralgico e capitale della vita culturale italiana del tempo, dove resta per un ventennio.<sup>4</sup> È in questa città che – da una parte per una certa delusione del mondo borghese cui aveva fervidamente aspirato a partecipare,<sup>5</sup> dall'altra per l'incoraggiamento del suo editore, che ha un ruolo determinante nelle sue scelte artistiche –, Verga intraprende un percorso di riscoperta della sua terra natale. Nel lontano capoluogo lombardo, secondo Moe, l'autore realizza il valore e la portata della carica simbolica della Sicilia rurale, l'«immenso contrasto con le passioni turbinate e incessanti delle grandi città, con quei bisogni fittizi»<sup>6</sup> – come scriverà all'amico Capuana nel 1879 –, che ne fanno un luogo d'evasione e di palingenesi per la borghesia settentrionale. La prima novella incentrata sulla riscoperta della terra natale è *Nedda. Bozzetto siciliano* del 1874. Secondo i critici questa novella inaugura una nuova stagione poetica dell'autore, un'inversione di rotta rispetto alle opere precedenti di gusto tardoromantico. Una svolta artistica che, per Moe, si sviluppa in modo coerente di qui fino alla pubblicazione nel 1880 di *Vita dei campi* e muove in direzione di una sempre maggiore consonanza con i gusti dell'editore Treves. Si tratta di una rappresentazione della Sicilia a

---

<sup>3</sup> N. Moe, *La poetica geografica di Giovanni Verga*, in Id., *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., pp. 247-284.

<sup>4</sup> Milano è al tempo la capitale culturale del Regno d'Italia e – come scrive Asor Rosa –, per gli intellettuali palermitani o catanesi rappresenta l'equivalente di quello che Parigi aveva rappresentato per gli scrittori milanesi. A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana. Ottocento*, Milano, Mondadori, 2008, p. 153.

<sup>5</sup> Asor Rosa sottolinea come un certo disagio esistenziale sia da annoverarsi fra i motivi della «conversione» verista del Verga. Lo studioso fa riferimento all'introduzione di *Eva* in cui viene espressa una «profonda scontentezza del modo di essere borghese, cui pure, fuggendo dalla provincia catanese, Verga avrebbe (come il suo personaggio Lanti) aspirato a partecipare. Forse l'integrazione fra il provinciale recentemente inurbato e la società milanese non si era realmente compiuta». Ivi, p. 208.

<sup>6</sup> G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Ateneo, 1984, p. 80.



uso e consumo del pubblico settentrionale, il cui fascino e il cui potenziale commerciale erano già stati avvertiti dall'autore in un'opera precedente, *Eva*. Nel romanzo, appartenente alla prima produzione verghiana ma pubblicato sempre a Milano, un anno prima di *Nedda*, si può rintracciare infatti un accenno e una chiave di lettura della sua opera successiva. In un passaggio del libro, durante una conversazione con la bella ballerina fiorentina Eva, l'artista siciliano Enrico Lanti, alter ego romanzesco dell'autore, si trova a smentire alcuni stereotipi sul carattere dei siciliani, la cui origine sembra rintracciabile nella lontananza geografica dell'isola («“Di dove siete?” “Son siciliano” “È assai lontana la Sicilia” “Sì” “Più lontana di Napoli?” “Sì” “È vero che i siciliani sono gelosi?” mi domandò dopo qualche istante. “Né più né meno degli altri”»).<sup>7</sup> Allo stesso modo le spiagge isolane, e in particolare quella dei Ciclopi, presso Aci-Trezza, già canonizzata da Richard de Saint-Non quale icona del *Voyage pittoresque*<sup>8</sup> e immortalata in un dipinto dal giovane artista protagonista del libro, diventano oggetto di godimento estetico agli occhi di Eva e dei continentali per il solo fatto di trovarsi in Sicilia, un mondo distante e trasfigurato dalla fantasia. A questo preciso proposito, Moe parla, con Debenedetti, di un vero e proprio «presagio»,<sup>9</sup> non solo perché qui Verga presenta per la prima volta la marina di Aci-Trezza, futura ambientazione dei suoi capolavori maturi, ma anche perché già a quest'altezza, in uno dei suoi “romanzi borghesi” della prima maniera, sembra prefigurare quel «principio di lontananza» che sarà poi al centro della sua «poetica geografica», come la chiama Moe, e che troverà piena espressione e limpida formulazione in *Nedda*.

La novella, pubblicata su l'«Illustrazione italiana» nel gennaio 1874 e poi confluita in *Primavera e altri racconti* nel 1876, riscuote sin da subito un grande consenso: «un caos del diavolo»,<sup>10</sup> come scrive Verga in una lettera ai familiari. L'entusiasmo del pubblico e della critica, riconfermato dalla richiesta di Treves di altre novelle simili, è tutt'altro che condiviso dall'autore, che afferma: «la *Nedda*, che è una vera miseria, ha avuto un miglior successo di quel che si meriti».<sup>11</sup> *Nedda* è accolta con fervore anche nel salotto della contessa Clara

---

<sup>7</sup> G. Verga, *Eva*, in Id., *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*, Milano, Mondadori, 1970, p. 275.

<sup>8</sup> J. C. R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Chaillou-Potrelle, Dufour & C, 1829.

<sup>9</sup> Il critico cita questo passo come prefigurazione delle tematiche dell'opera matura del Verga. La lettura psicobiografica del Debenedetti è tuttavia molto distante da quella data da Nelson Moe. G. Debenedetti, *Presagi del Verga*, in Id. *Saggi critici*, Milano, Il Saggiatore, 1959, p. 231, citato in N. Moe, *La poetica geografica di Giovanni Verga*, cit., p. 252.

<sup>10</sup> G. Verga, *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 66.

<sup>11</sup> Ivi, p. 65.

Maffei, centro di discussione della cosiddetta “letteratura rusticale”,<sup>12</sup> e riceve l’apprezzamento di Angelo de Gubernatis, che vede nel racconto uno strumento di studio degli usi e dei costumi meridionali.<sup>13</sup> Ma gli elementi di maggiore interesse sono evidenziati dall’appassionata recensione di Torelli-Viollier comparsa su «Nuova illustrazione universale»: «Il colore locale è così vero, i personaggi sono così finemente ritratti, che durante un’ora – la lettura di *Nedda* non dura più che tanto – par di vivere in Sicilia, su quella terra magnifica e squallida, in mezzo a quella gente mezzo selvaggia».<sup>14</sup> La brevità del racconto, il colore locale e, citato anche più oltre, il fascino che la «mezzo africana Sicilia» esercita sui lettori milanesi,<sup>15</sup> ne fanno una vacanza, una divagazione dalla vita ordinaria, un’immersione catartica e una fuga in un mondo altro. Con la pubblicazione di *Nedda*, Verga sembra sperimentare e abbracciare la formula vincente per l’agognato riconoscimento letterario: il racconto di una Sicilia pittoresca, immersa nella natura e popolata di gente semplice, che si esprime attraverso il rituale, la danza, il proverbio o il canto dalla caratteristica «cadenza orientale».<sup>16</sup>

Per avere un assaggio di tale estetica rappresentativa, basti leggere, a titolo d’esempio, il passaggio iniziale della storia di *Nedda*:

Pioveva, e il vento urlava incollerito; le venti o trenta donne che raccoglievano le olive del podere, facevano fumare le loro vesti bagnate dalla pioggia dinanzi al fuoco; le allegre, quelle che avevano

---

<sup>12</sup> Denominazione dovuta al saggio di Correnti *La letteratura rusticale* pubblicato in «Rivista europea» nel 1846. C. Correnti, *Scritti scelti, in parte inediti o rari*, Roma, Forzani e. c. tipografi del senato, 1891-1897.

<sup>13</sup> Cfr. F. Chimirri, *Postille a Verga. Lettere e documenti inediti*, Roma, Bulzoni, 1977.

<sup>14</sup> Cfr. «Nuova illustrazione universale», 21 giugno 1874, p. 27.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> G. Verga, *Le novelle*, Roma, Salerno, 1980, p. 150. All’interno della novella Verga inserisce anche un brano di un canto popolare intonato dal personaggio di Janu, lasciato in dialetto come documentazione di una tradizione siciliana. Più avanti sempre Janu si rivolge a Nedda con una parola dialettale «Salutamu!» (*Ibidem*). Luigi Russo rileva il particolare impiego di forme dialettali in questa e in altre due novelle di *Vita dei campi* e così scrive nel capitolo sulla *Lingua di Verga*, aggiunto nel 1941 al suo fondamentale volume del 1919: «Se non sapessimo per altra via che *La lupa* e *Cavalleria rusticana* furono i due primi ad esser composti, ce ne accorgeremmo anche per alcune testimonianze di carattere linguistico. In essi il dialetto siciliano urta e ribolle e borbotta un po’ troppo bruscamente ancora nel nuovo doglio. Specialmente in *Cavalleria rusticana* il dialetto vi permane ancora nella sua materialità lessicale o nella sua traduzione stentata, proprio come in *Nedda*» (L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1941, vedi id., *Antologia critica*, in G. Verga, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1978, p. 17). L’uso asistemático del dialetto siciliano, inserito in un ordito perfettamente rispondente all’italiano letterario, deve considerarsi, per il critico, spia di qualcosa di diverso rispetto all’intenzione mimetica: «non per mero pregiudizio veristico sono riportati quei relitti della lingua segreta dello scrittore, ma per incapacità a trasfigurarli» (Ivi, p. 18). Parla, infatti, a dimostrazione di una mancata amalgama dei due idiomi verghiani, di modalità intermedie, “zeppe dialettali”, «forme provvisorie adottate per incapacità di adeguarsi alla lingua platonica, presente alla fantasia dello scrittore, e altrove reincarnata nel linguaggio originale, vicinissimo e pur lontano dal suo dialetto». (*Ibidem*). Questa operazione che, secondo il Russo, sarà compiutamente realizzata solo ne *I Malavoglia*, secondo noi, non è ancora formulata dall’autore a quest’altezza cronologica. Infatti, a nostro avviso, la conquista del linguaggio del capolavoro verghiano è data da un mutamento di prospettiva, di un capovolgimento del punto di vista, che comporta piuttosto un rifiuto, seppur graduale, di questa prima impostazione stilistica.

dei soldi in tasca, o quelle che erano innamorate, cantavano; le altre ciarlavano della raccolta delle olive, che era stata cattiva, dei matrimoni della parrocchia, o della pioggia che rubava loro il pane di bocca. [...] Poi, nel tempo che cuocevasi la minestra, il pecoraio si mise a suonare certa arietta montanina che pizzicava le gambe, e le ragazze incominciarono a saltare sull'ammattionato sconnesso della vasta cucina affumicata, mentre il cane brontolava per paura che gli pestassero la coda. I cenci svolazzavano allegramente, e le fave ballavano anch'esse nella pentola, borbottando in mezzo alla schiuma che faceva sbuffare la fiamma. Quando le ragazze furono stanche, venne la volta delle canzonette: - Nedda! Nedda la varannisa! - esclamarono parecchie. - Dove s'è cacciata la varannisa?<sup>17</sup>

Come constata Basile, riprendendo l'argomentazione di Moe, da *Nedda a Vita dei campi* – raccolta in cui Verga porta l'immagine "orientalista" della Sicilia al limite delle sue possibilità –, l'autore si appropria e allo stesso tempo rinnova un archivio di temi e figure meridionali amplissimo:

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, l'opera dello scrittore catanese dà infatti vita a un immenso serbatoio di immagini e narrazioni sul paesaggio, 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 su cui si è basato il processo di conoscenza delle regioni meridionali del paese.<sup>18</sup>

Nel dare conto del contributo di Verga alla definizione dell'immaginario meridionale, Basile coglie un punto fondamentale: quello del conflitto tra due diverse forme di temporalità che è alla base del processo di conoscenza, o meglio di dialogo, fra le varie parti del paese, e più nello specifico, fra quelle due identità culturali che in tale processo vengono strutturandosi. L'universo siciliano è presentato da Verga, coerentemente con la rappresentazione diffusa, come un mondo fuori dalla storia,<sup>19</sup> immerso in un tempo ciclico regolato dal calendario liturgico e dall'alternarsi delle stagioni, che viene a opporsi e a costruire per contrasto il tempo lineare e progressivo della società settentrionale. Quest'ultima è sempre presente, seppur taciuta, come termine di paragone implicito e orizzonte cui il racconto dell'alterità si contrappone e si rivolge: lambisce i contorni del quadro e ne garantisce così l'unità. Non è

---

<sup>17</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 133.

<sup>18</sup> G. Basile, *Scrivere del Mezzogiorno*, cit., p. 76.

<sup>19</sup> La Sicilia verghiana è da più parti descritta come luogo senza storia o fuori dal tempo: «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*, Bologna, Patron, 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*, Roma, Newton & Compton, 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, Torino, Einaudi, 2007, p. 299; L. Russo, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 175; A. Asor Rosa, *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, 1972, pp. 46, 64. In molti parlano analogamente di una Sicilia "mitica" nelle opere di Verga: Cfr. A. Asor Rosa, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, p. 250; R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1968, p. 62; G. Barberi Squarotti, *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, Palermo, Flaccovio, 1982, pp. 17-18.

raro, infatti, che i caratteri dei personaggi o dei luoghi entrino in conflitto fra loro, tanto più quando li si consideri immagini particolari dell'essenza meridionale e sineddoci dell'intero Mezzogiorno. Il personaggio di Nedda, ad esempio, con la sua ingenuità e la sua innocenza, può e deve essere interpretato come figura simbolo e personificazione dell'intera Sicilia, non diversamente da quello della Lupa,<sup>20</sup> protagonista dell'omonima novella di *Vita dei campi*, caratterizzato secondo l'altrettanto diffuso stereotipo della passionalità isolana. Come scrive Basile, la Gnà Pina è l'«incarnazione storica di una femminilità ferina e insaziabile che, assai suggestivamente, s'avvicina ai fenomeni di genderizzazione tipici dell'orientalismo puro»,<sup>21</sup> ovvero a quei processi attraverso i quali la periferia coloniale viene ad essere simbolicamente rappresentata da un individuo di sesso femminile e in tal modo più chiaramente incardinata nella posizione subalterna di un rapporto gerarchico. Come la figura femminile nella narrazione patriarcale e la colonia in quella imperialista, la Sicilia verghiana è caratterizzata al contempo come angelica e diabolica: candida e pura come Nedda, torbida e lasciva come la Lupa. La pacifica coesistenza di queste due immagini contraddittorie dell'isola, prodotte a distanza di pochi anni, non smentisce, anzi dimostra la vacuità referenziale della rappresentazione, l'inconsistenza dello «spaventapasseri» meridionale, di quella figura enantiomorfa che ha il suo unico vero ancoraggio nell'identità cui si contrappone, ovvero quella settentrionale. A tal proposito, forse non sarebbe azzardato parlare per l'isola meridionale di «eterotopia», concetto introdotto da Foucault e correlato per altro al concetto di «eterocronia». Per Foucault, le eterotopie sono dei «contro-luoghi»,<sup>22</sup> ovvero dei luoghi reali in relazione con tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi e rispecchiati.<sup>23</sup> Come una superficie riflettente, l'eterotopia ha il potere e la funzione di aprire uno spazio virtuale che dona realtà al luogo che riflette, ma, al contempo, essendo dotata, proprio come uno specchio, di una materialità e di una cornice – e su questo elemento torneremo fra breve –, essa produce in quello stesso luogo «una sorta di effetto di ritorno».<sup>24</sup>

Perciò se fin qui ci siamo attenuti al livello estrinseco dell'analisi che la metodologia orientalista consente di operare sui testi attraverso il confronto tra le descrizioni stereotipate

---

<sup>20</sup> Non possiamo qui dilungarci sui contenuti della novella, ma ci sembra opportuno ricordare che il lupo/licantropo è tra le figure liminari citate da Lotman. J. M. Lotman, *La semiosfera*, cit., p. 174.

<sup>21</sup> G. Basile, *Scrivere del Mezzogiorno*, cit., p. 84.

<sup>22</sup> M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis, 2011, p. 23.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

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

che il centro conia per la periferia, e che la periferia introietta e replica, altro discorso e ben più complesso si può fare sull'opera di Verga tenendo conto delle strategie – due le principali – che, sin dal suo primo bozzetto siciliano, l'autore mette in campo per portare allo scoperto e così delegittimare l'artificiosità delle sue stesse rappresentazioni. La prima, sebbene già inquadrata in quest'ottica dalla critica, esige un riesame e un ulteriore approfondimento che troveranno spazio nelle prossime pagine. La seconda, non meno commentata dagli interpreti e implicata anche nelle riflessioni che seguiranno, può forse essere riconsiderata sin d'ora alla luce di quanto detto sull'iconicità dei personaggi verghiani. La figura di Nedda, così come quella della Lupa, sono immagini della Sicilia, non unicamente per il fatto di essere connotate dagli stessi stereotipi che circondano l'isola, ma anche per la diversità e la condizione di isolamento che essi procurano loro.<sup>25</sup> Le protagoniste dei due racconti, ma poi in generale, come ricorda Ricciardi, tutti «gli attori di *Vita dei campi* si rivelano [...] personaggi eccezionali, devianti dalla norma»,<sup>26</sup> come eccezionale è il “tipo” del siciliano nel contesto nazionale. Essi, come i “degradati” di Lotman incontrati nel primo capitolo, si comportano in maniera differente rispetto agli altri, spesso contravvenendo alla morale costituita o minando la rettitudine altrui, e ciò gli procura la maldicenza, il biasimo e sovente il rifiuto da parte della comunità dei concittadini, fino a una vera e propria ghettizzazione. Tale trattamento non può che spingerli a corrispondere ancor più fedelmente e ad alimentare l'immagine di diversità che gli viene attribuita, imperniando su quest'ultima la costruzione della loro stessa identità, come avviene e si coglie chiaramente in *Rosso Malpelo*, culmine narrativo di questa linea di ricerca. Ci troviamo di fronte ad una tematizzazione e ad una decodificazione del processo alterizzante riservato al Mezzogiorno e della “passiva complicità” che esso incontra nella coscienza meridionale. Quello che Luperini definisce il personaggio «marginale»<sup>27</sup> delle opere verghiane, e che già interpreta in termini autobiografici, occupa, nella comunità paesana, la medesima posizione occupata dai siciliani, e più in generale dai meridionali, nella composizione morale della comunità

---

<sup>25</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*, in G. Verga, *Le novelle*, cit., p. XXXVIII.

<sup>26</sup> C. Ricciardi, *Introduzione*, in G. Verga, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1979, p. XIII.

<sup>27</sup> R. Luperini, *Introduzione. Il «terzo spazio» dei vinti*, cit., p. 10. Il critico aveva già commentato questo aspetto delle opere verghiane in chiave autobiografica: il personaggio che definiva “disadattato” altro non era che l'alter-ego di Verga emarginato all'interno del mondo borghese. Id., *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, Savelli, 1974.

italiana. Così il rapporto fra centro e periferia per come è concepito dalla cultura centrale è riprodotto, posto sotto osservazione e denunciato da quello stesso autore “periferico” che abbiamo visto aderire all’immaginario centrale, pur nella piena consapevolezza della sua natura preconcetta.

### 3.2 Lo sguardo dell’Altro: le prime novelle e l’indagine sull’ignoto

Il secondo antidoto alla rappresentazione mistificante della Sicilia, quel “principio di lontananza” già parzialmente anticipato in *Eva*, è per la prima volta esemplificato espressamente da Verga nel prologo di *Nedda*. Il racconto è infatti introdotto da un preambolo in cui il narratore presenta se stesso e rende esplicito il proprio punto di vista come distante nello spazio e nel tempo. In breve, Verga consegna al lettore le lenti deformanti attraverso le quali osserva la sua Sicilia, in modo tale da motivare o quanto meno rendere accettabile a sé e al pubblico più avveduto, un’immagine del Sud puramente letteraria. Tali lenti, come arguisce Moe, hanno anche un corrispettivo materiale all’interno del racconto, un oggetto che incornicia la realtà osservata separandola da quella osservante e filtra così la visione. Si tratta del vano di un caminetto, che, al centro del salotto borghese del narratore stabilitosi al Nord, apre uno spazio vuoto in cui fantasie e fantasmi di un mondo lontano prendono corpo e si alimentano. «Per quanto diversi siano gli scenari», scrive Moe, tale strategia «accomuna il preambolo di *Nedda* e il brano di *Eva* precedentemente discusso: in entrambi i testi per immaginare la Sicilia si fa ricorso ai termini di cornice e distanza»<sup>28</sup> quali espedienti per invalidare o quanto meno relativizzare il carattere pittoresco della rappresentazione. Altro indicatore materiale di tale attività immaginativa impiegato sovente da Verga, come qui non si ha modo di vedere nel dettaglio, è una fonte di luce nel buio (quella del fuoco, appunto, del raggio di luna o di una lanterna). Ma se nel caso di *Eva* la fantasia deformante non sembra avere particolari conseguenze, nel prologo di *Nedda* essa è avvertita come ambivalente e pericolosa. Così scrive Verga:

Il focolare domestico era sempre ai miei occhi una figura rettorica, buona per incorniciarvi gli affetti più miti e sereni, come il raggio di luna per baciare le chiome bionde; ma sorridevo allorquando sentivo dirmi che il fuoco del camino è quasi un amico. Sembravami in verità un amico troppo necessario, a volte uggioso e dispotico, che a poco a poco avrebbe voluto prendervi per le mani o per i piedi, e tirarvi dentro il suo antro affumicato, per baciarvi alla maniera di Giuda.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> N. Moe, *La poetica geografica di Giovanni Verga*, cit. p. 254.

<sup>29</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., pp. 130-132.

La cornice del focolare sta agli affetti più miti e sereni – oggetto delle consolatorie narrazioni verghiane ben esemplificate da *Nedda* – come il raggio di luna sta ai baci degli amanti: esso li evoca e li favorisce. Ma il caminetto è tutt'altro che inoffensivo, è ingannevole anzi, sia perché stimola la fantasia di un luogo lontano e ambivalente, che affascina e turba, la Sicilia, sia perché inaffidabile e inconsistente è l'immagine che ne offre. A nostro modo di vedere, tale pericolo è il frutto della proiezione di un'immagine enantiomorfa, costruita dal centro per il margine. L'io si nutre del confronto con un altro, il quale occupa la posizione e assume i caratteri della mancanza di senso, del vuoto, della “vacanza”. Tale mancanza, che esiste di per sé come residuo ineliminabile di un qualsivoglia processo identitario, viene in questo caso ad essere saturata dal soggetto meridionale, viene collocata a Sud per uno sforzo dell'immaginazione. Diremo allora che il salotto borghese in cui l'autore inizia a fantasticare, la casa Italia, calda e rassicurante, si costruisce intorno al caminetto, facendo perno su quel vuoto semantico, su quella cavità del focolare domestico da cui si diparte ogni significato e su cui si proietta, di rimando, ogni rovesciamento di significato. Come la “struttura”, con Deleuze,<sup>30</sup> per funzionare necessita di una casella vuota, e l'arte, con Lacan, è un dare forma al vuoto, così la costruzione identitaria – e quella italiana non fa eccezione – consiste nel modellare una cavità, nell'operare un taglio nell'indistinto. Lo psicoanalista francese, per descrivere l'iscrizione dell'identità nel nulla, l'origine della distinzione dall'indistinto, l'incisione del “Reale” dal quale tutto ciò che c'è emerge come bordatura di un vuoto, riprende la metafora heideggeriana della “brocca”: «Il vuoto, questo nulla nella brocca, è ciò che la brocca è come recipiente che contiene [...]. La cosalità del recipiente non risiede affatto nel materiale di cui essa consiste, ma nel vuoto che contiene».<sup>31</sup> L'identità è tale in funzione del vuoto intorno al quale si costruisce. Qualsiasi liquido la brocca vada ad accogliere prenderà la forma di quella cavità, sarà modellato di necessità dal suo contenitore. Perciò, ciascun oggetto vada ad occupare il vuoto di una costruzione identitaria prenderà la forma di quel vuoto. Il vuoto infatti è per Lacan, nel caso della soggettivazione, la conseguenza dell'iscrizione del soggetto nel campo del linguaggio, nel piano del simbolico, nel mondo legiferato. Quest'ultima genera, a posteriori, l'indefinita nostalgia nel soggetto di una presunta unità originaria, che è poi assimilabile a un sentimento di perdita. Tale nostalgia induce la proiezione del desiderio su altri oggetti “sostitutivi”, i contenuti della brocca, che temporaneamente colmano quella mancanza. Il caminetto è allora una figura retorica occupata dal sostitutivo dell'unità mitica che avrebbe preceduto la scissione.

---

<sup>30</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 53.

<sup>31</sup> M. Heidegger, «*Das Ding*» (1954), in Id., *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1985, pp. 111-112.

L'emancipazione identitaria italiana è infatti sentita come una scissione oltre che come una nuova unità. Tale presunta scissione è all'origine del vuoto intorno al quale l'identità nazionale si plasma. Ecco allora dallo scoppiettare del focolare sorgere le più "vacue" fantasie che sono anche le più pericolose. Il fuoco infatti, se da una parte illumina e riscalda, dall'altra mette a rischio la stessa integrità della casa. L'immagine proiettata dal fuoco ha le caratteristiche del vuoto, il ricongiungimento col quale significherebbe la recessione dalla scissione. Da quella separazione è sorto il soggetto, quindi la sua rinuncia comporterebbe la morte del soggetto come soggetto e come identità autonoma. Il vuoto è una sorta di porta senza la quale la struttura non esisterebbe, uno spazio in cui ha luogo l'"incontro" con l'alterità – direbbe Lotman –, in cui si produce il dinamismo necessario alla vita della semiosfera. Quell'alterità ha l'aspetto che le viene attribuito dalla struttura e dalla sua posizione nella struttura: un aspetto attraente e spaventoso, come attraente e spaventoso è il ritorno all'unità, all'indeterminazione, all'indistinzione con l'altro, alla morte.

Esplorate fino in fondo le possibili implicazioni teoriche di un simile motivo letterario, apparirà meno peregrino il confronto che Verga instaura fra il desiderio amoroso e la fantasia alterizzante relativa al Mezzogiorno. Il narratore di *Nedda*, infatti, non solo paragona il focolare al raggio di luna che propizia il bacio fra gli amanti e che come una figura retorica opera uno "spostamento"<sup>32</sup> del desiderio sull'immagine che incornicia, ma più oltre ammette anche di aver sviluppato con il tempo un'eccezionale fascinazione per «i misteri della molla e del soffiutto» e di essersi «innamorato con trasporto della voluttuosa pigrizia del caminetto».<sup>33</sup> Tale sentimento, suscitato dall'apertura di uno spazio disponibile alla proiezione, è in realtà oggetto di una vera e propria indagine portata avanti da Verga in *Primavera e altri racconti* e giocata sul doppio piano dell'idealizzazione amorosa e di quella geografica. All'interno della raccolta i due binari corrono paralleli, ma talvolta si intersecano, dandoci modo di scorgerne l'intimo legame.

Ciò avviene già ne *Le storie del castello di Trezza*, la prima risposta narrativa alla richiesta di Treves seguita alla pubblicazione di *Nedda* di nuovo materiale di argomento siciliano.

---

<sup>32</sup> Per Lacan l'inconscio è strutturato come un linguaggio. Per dare conto del suo funzionamento, dunque, lo studioso traduce i processi inconsci spiegati da Freud in termini psicoanalitici con il lessico della linguistica strutturale di Jakobson. Nello specifico, la condensazione, nella quale più idee vengono espresse con una sola immagine che ha un rapporto di somiglianza con esse, è ricondotta alla metafora, mentre lo spostamento, che sostituisce un'idea con un'altra legata alla prima da un rapporto di contiguità, è ricondotta alla metonimia. Cfr. J. Lacan, *Seminario V. Le formazioni dell'inconscio*, Torino, Einaudi, 2004.

<sup>33</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 132.



«Eccovi la novella, anzi una e mezza»<sup>34</sup> scrive Verga nel dicembre 1874, allegando alla lettera indirizzata all'editore anche una prima stesura di *Padron 'Ntoni*, poi rinominato *I Malavoglia*. *Le storie* è, come si comprende dal titolo, un racconto che ne contiene degli altri: un gioco di scatole cinesi funge da cornice e rimpiazza il preambolo di *Nedda*. La distanza deformante del salotto milanese dalla località siciliana è sostituita infatti dalla mediazione di una o più voci narranti che presentano le vicende come leggendarie, misteriose, fantasmatiche. Inoltre, i personaggi della cornice più esterna, venuti da lontano e condotti da una guida del posto, il "cantastorie" principale della novella – personaggio dietro il quale si può intravedere lo stesso autore, anche in qualità di mediatore fra due mondi – colmano lo spazio che separa la terraferma dal castello di Trezza attraversando un pericolante ponte che si stende sull'abisso. Questo precipizio, in cui nel finale troveranno la morte l'uomo siciliano e una delle visitatrici divenuta sua amante, rimanda ancora a quell'ambivalenza discussa per il caminetto di *Nedda*, e al pericolo derivante dal fascino delle sue proiezioni. Secondo Moe, tale minaccia è legata al problema della ricezione: il timore che Verga inscena ed esorcizza con l'immagine dell'abisso e con l'associazione tra il focolare e il bacio di Giuda sarebbe quello che egli nutre a proposito delle proprie scelte narrative, le quali, arrivando a trattare il più infimo dei livelli sociali siciliani, rischiano di andare incontro ad un fiasco, come in effetti accadrà per *I Malavoglia*. Come in parte si è già accennato, però, questo pericolo non sembra avere a che fare solo con l'oggetto, ma anche e soprattutto con la natura della rappresentazione. Bisogna dunque soffermarsi a comprenderne il significato in relazione alla figura del vuoto e all'attività immaginativa, che nel racconto traspone l'atto di scrivere e fantasticare dello stesso Verga.

Nella prima leggenda raccontata dal cantastorie Luciano il camino e il «trabocchetto»<sup>35</sup> del castello sono descritti come fessure aperte sull'abisso, porte dalle quali emerge il suono di voci di un altro mondo. Perché ciò non avvenga, bisogna che il sistema del castello abbia un altro sbocco, sostituisca quella fessura con un'altra fuga: perché lo scirocco non faccia ballare le imposte «come una ragazza che abbia il male di San Vito», – consiglia un servo del barone d'Arvelo al suo padrone – «quella finestra lì bisogna lasciarla aperta».<sup>36</sup> Il riferimento al male di San Vito (meglio conosciuto come tarantismo), che assumiamo in questo caso quale semplice espressione proverbiale, potrebbe dare luogo a un'interessante

---

<sup>34</sup> Lettera datata 18 dicembre 1874. Cfr. G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 38.

<sup>35</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 62.

<sup>36</sup> Ivi, p. 76.

riflessione se messo in relazione al valore simbolico della sua terapia rituale nella società meridionale per come sarà studiata da Ernesto De Martino e come vedremo nel seguito della ricerca. Per il momento, basti dire che in questo passaggio delle *Storie* verghiane viene affermata per la prima volta con tanta chiarezza la necessità, per il sistema, di un'apertura, fin qui sempre connotata come affascinante e pericolosa, mai come indispensabile, seppure già in *Nedda* il narratore parli del caminetto come di «un amico troppo necessario». Ed è proprio in questi spazi vuoti che prende forma la fantasia: non a caso, i resti del parapetto, dal quale si getta, perdendo la vita, un'altra coppia infelice di amanti, vengono descritti come «un addentellato per qualche costruzione fantastica».<sup>37</sup> La storia a cui si fa riferimento è quella più remota nel tempo, narrata da Luciano in occasione di una seconda sortita dei visitatori al castello di Trezza. Tra un racconto e l'altro vediamo i medesimi personaggi cambiare di posto all'interno del sistema, muovendosi dalla posizione più statica a quella più sensibile al fascino del diverso.<sup>38</sup> Nella storia in oggetto, ad essere massimamente attratta dall'ignoto è la bella Donna Violante, promessa sposa a Don Garzia, barone d'Arvelo, e costretta, per sposarlo, ad abbandonare improvvisamente il convento, dove lascia a metà il romanzo che stava leggendo. Tale motivo narrativo di flaubertiana memoria,<sup>39</sup> in apparenza casuale, è in realtà significativo perché dimostra la già sperimentata tendenza della donna a fantasticare. Lo spazio aperto da quel romanzo d'amore, che le aveva fatto sperare in uno sposo diverso dal rude e violento Don Garzia, andrà poi ad essere saturato dal personaggio di Corrado, ma per tramite di un altro “oggetto del desiderio”.

Si alzò, andò ad aprire la finestra, e appoggiò i gomiti al davanzale. Il mare era levigato e lucente; i pescatori sparsi per la riva, o aggruppati dinanzi agli usci delle loro casipole, chiacchieravano della pesca del tonno e della salatura delle acciughe; lontan lontano, perduto fra la bruna distesa, si udiva ad intervalli un canto monotono e orientale, le onde morivano come un sospiro ai piedi dell'alta muraglia; la spuma biancheggiava un istante, e l'acre odore marino saliva a buffi, come ad ondate anch'esso. La baronessa stette a contemplare sbadatamente tutto ciò, e sorprese se stessa, lei così in

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 85. Anche ne *La coda del diavolo*, con il medesimo significato, si legge «sul fantastico addentellato che ella stessa gli aveva offerto». Ivi, p. 30.

<sup>38</sup> Sebbene qui non si abbia lo spazio per argomentarlo, tale slittamento è presente in diverse delle novelle giovanili verghiane e anche ne *La coda del diavolo*, che tra breve citeremo.

<sup>39</sup> Come ricorda Carla Riccardi, Verga legge *Madame Bovary* nel 1874 (*Da storia di una capinera a 'Padron 'Ntoni': evoluzione tematica e stilistica*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 63-73: 66). A proposito dei debiti nei confronti del romanzo flaubertiano vedi anche M. G. Riccobono, *Echi di Madame Bovary in Verga con una questione di datazione*, in Ead., *Donne, mari, cieli. Studi su Verga e Quasimodo europei*, Roma, Aracne, 2008, pp. 25-44. Inoltre, Riccardo Scrivano, richiamandosi al noto saggio di Girard che prende le mosse da *Madame Bovary*, analizza secondo la categoria del desiderio mimetico la biografia artistica di Verga in un articolo intitolato appunto «*Menzogna romantica e verità romanzesca*» nel *Verga Fiorentino* (in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, cit., pp. 7-36). Lo studioso manca tuttavia di rilevare l'importante ruolo che tale categoria assume, a quest'altezza cronologica, nella produzione di Verga, che meriterebbe senz'altro uno studio dedicato. Torneremo sulle categorie di Girard nell'analisi de *I Malavoglia*.

alto nella camera dorata di quella dimora signorile, ad ascoltare con singolare interesse i discorsi di quella gente posta così basso al piede delle sue torri. Poi guardò il vano nero di quei poveri usci, il fiammeggiare del focolare, il fumo che svolgevasi lento lento dal tetto; infine si volse bruscamente, quasi sorpresa dal paggio che, ritto sull'uscio, attendeva i suoi ordini, guardò di nuovo la spiaggia, il mare, l'orizzonte segnato da una sfumatura di luce, l'ombra degli scogli che andava e veniva coll'onda, e tornò a fissar Corrado, questa volta più lungamente.<sup>40</sup>

Attraverso il vano della finestra Violante osserva dall'alto, prima in modo sbadato, poi con singolare interesse, il mondo della Sicilia rurale e la vita dei pescatori che in quegli stessi anni è ritratta da Verga nelle pagine di *Padron 'Ntoni*. Come il narratore di *Nedda*, la baronessa resta via via affascinata da quel mondo lontano e orientale e si sorprende del piacere che prova ad ascoltarne i discorsi. In quelle casupole intravede inoltre il fiammeggiare di un focolare: i pescatori infatti sono titolari di una loro propria identità, fondata a sua volta su un vuoto di senso. Probabilmente anche loro, immaginando il castello, dipingono in modo idealizzato la vita dei lontani baroni e ne proiettano un'immagine enantiomorfa indugiando di fronte al caminetto. Così concepito, tale dettaglio appare come un'anticipazione della poetica verghiana successiva, che, come vedremo, porterà a un ribaltamento del punto di vista con l'adesione all'identità del soggetto osservato. A quest'altezza, tuttavia, l'attenzione dello scrittore è ancora rivolta ad indagare il meccanismo immaginativo dalla prospettiva dominante, che può coinvolgere tanto la fascinazione per l'universo popolare siciliano, quanto la fantasia romantica e amorosa. La baronessa d'Arvelo, infatti, distoglie lo sguardo dal paesaggio sottostante per osservare Corrado, poi torna a guardare fuori e infine di nuovo il paggio, «questa volta più lungamente». È come se la sua attrazione rimbalzasse tra due oggetti e quasi si trasmettesse e si accrescesse nel passaggio dall'uno all'altro. Qui Verga esemplifica chiaramente, non solo il processo attraverso il quale si immagina una Sicilia orientale, dall'alto di una torre, ma la continuità tra questo processo orientalizzante e l'idealizzazione amorosa. Violante proietta infatti la sua immaginazione su Corrado, che non a caso è un membro del popolo, alieno rispetto alla classe sociale «patrizia» cui lei appartiene e lo fa proprio in virtù della sua posizione elevata.

Io sono un povero paggio, madonna!... Ella gli fissò in viso quello sguardo accigliato, e a poco a poco le sopracciglia si spianarono. - Povero o no, tu sei un bel paggio. Non lo sai? - I loro occhi si incontrarono un istante e si evitarono nello stesso tempo. Se la vanità del giovinetto si fosse risvegliata a quelle parole, tutto sarebbe finito fra di loro e l'orgoglio della patrizia si sarebbe inalberato così all'audacia del paggio, che il cuore della donna si sarebbe chiuso per sempre. Ma il giovinetto sospirò, e rispose chinando gli occhi: - Ahimè! madonna! - Quel sospiro aveva

---

<sup>40</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., pp. 94-95.

un'immensa attrattiva. Mille nuovi sentimenti confusi e violenti andavano gonfiandosi nell'animo della baronessa, come le nubi su di un mare tempestoso.<sup>41</sup>

Corrado china la testa e si lascia scrivere dall'idealizzazione della baronessa, aderisce a quel vuoto cui ella lo relega e ciò fa sì che l'amore di lei divampi. Di qui in avanti, infatti, i loro incontri avverranno sempre mediati da una finestra: cornice che indica e denuncia l'attività immaginativa deformante e la distanza che la rende possibile. La finestra rappresenta, al contempo, una soglia fra due mondi di cui uno è regolato da leggi note, l'altro ignote. È proprio il mistero, l'impenetrabilità e la scrivibilità di quell'altro mondo, che genera attrazione. In una novella di precedente pubblicazione<sup>42</sup> e contenuta sempre in *Primavera e altri racconti*, intitolata *X*, Verga afferma che:

Quella fatale tendenza verso l'ignoto che c'è nel cuore umano, e si rivela nelle grandi come nelle piccole cose, nella sete di scienza come nella curiosità del bambino, è uno dei principali caratteri dell'amore, direi la principale attrattiva: triste attrattiva, gravida di noie o di lagrime - e di cui la triste scienza inaridisce il cuore anzi tempo. Cotesto amore dunque che ha ispirato tanti capolavori, e che riempie per metà gli ergastoli e gli ospedali, non avrebbe in sé tutte le condizioni di essere, che a patto di servire come mezzo transitorio di fini assai più elevati - o assai più modesti, secondo il punto di vista - e non verrebbe che l'ultimo nella scala dei sentimenti? La ragione della sua caducità starebbe nella sua essenza più intima? e il terribile dissolvente che c'è nella sazietà, o nel matrimonio, dipenderebbe dall'insensato soddisfacimento d'una pericolosa curiosità?<sup>43</sup>

Come già nei suoi romanzi borghesi, qui Verga vede l'idealizzazione amorosa come una pericolosa attrazione verso l'ignoto e lo spegnersi del sentimento nella sazietà del matrimonio come il soddisfacimento di quella sete di conoscenza, di quella curiosità suscitata dall'"ignoranza". L'oggetto d'amore, dunque, è tale perché visto attraverso una cornice distanziante, tolta la quale esso diventa un noioso, comune oggetto qualsiasi. È quanto avviene in *X*, dove un uomo incontra una donna mascherata all'ultimo veglione della Scala e se ne innamora senza neppure averla vista in volto. Ma, al ripetersi dei loro incontri, la passione di lui si dissolve e la donna decide di togliersi la vita, lasciando di sé un'ultima significativa traccia: una *X* sulla croce della sua tomba. È la scelta del soggetto osservato di coincidere con quell'incognita mortificante che sola l'ha resa desiderabile agli occhi del soggetto osservante.

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 96.

<sup>42</sup> Il racconto è uscito quasi in contemporanea con *Nedda* sulla «Strenna Italiana per l'anno 1874» ma è stato completato nell'ottobre 1873, come si evince dalle lettere. Qui Verga fa anche riferimento all'impegno preso con Treves per la pubblicazione di *Nedda*, che sarebbe stata scritta pochi mesi più tardi. cfr. G. Finocchiaro Chimirri, *La prima edizione della novella "X" e lettere a Carlo D'Ormeville*, in Id., *Postille a Verga. Lettere e documenti inediti con XII tavole inedite di Verga fotografo*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 96.

<sup>43</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., pp. 37-38.

Non è un caso che l'incontro dei due protagonisti di *X* avvenga durante l'ultimo veglione, così come in un'altra novella della raccolta, intitolata *La coda del diavolo*<sup>44</sup> e ambientata a Catania, l'amore divampa nel giorno della festa di Sant'Agata.<sup>45</sup> La celebrazione in oggetto è, infatti, un corrispettivo del Carnevale, ovvero quel giorno dell'anno in cui le regole della società sono sospese. Si tratta di una festività presente in molte culture:<sup>46</sup> nella tradizione romana, ad esempio, esistevano i Saturnali. In questi particolari giorni non solo l'ordine sociale era sovvertito e gli schiavi erano liberi di fare da padroni, ma anche la divisione tra mondo dei morti e mondo dei vivi veniva meno. Una sfilata carnevalesca riproduceva visivamente il corteo delle divinità preposte alla custodia delle anime dei defunti, che in quel periodo di tempo erano libere di vagare sulla terra. Ad esse erano versate offerte e sacrifici perché tornassero nell'aldilà e favorissero il raccolto nella stagione estiva. Si può dire, dunque, che il Carnevale rappresenta, all'interno del calendario, quel vuoto di senso necessario alla conservazione e alla proliferazione del senso stesso. Esso è "sacro" per enantiosemia,<sup>47</sup> perché garantisce la sacralità dell'organizzazione normativa che presiede agli altri giorni dell'anno. È uno spazio di libertà grazie al quale si preserva la norma sociale e lo è proprio in quanto circoscritto ed eccezionale. Esso corrisponde in termini temporali all'eccezionalità topografica del castello de *Le storie* e del paesino siciliano di *Nedda*: una spazialità altra, in cui la legge nota è sospesa e su cui ha libero corso l'immaginazione. Nell'introduzione a *La coda del diavolo*, Verga afferma chiaramente che il «racconto potrebbe provare a spiegare molte cose, le quali si lasciano in bianco apposta, perché ciascuno vi trovi quello che vi cerca».<sup>48</sup> È l'esplicita formulazione di quanto si è tentato di desumere dalle novelle fin qui citate. Se in *Nedda* il vuoto simboleggiato dal caminetto era una porta della memoria, solo di recente scoperta e apprezzata dal narratore, seppure già appellata come «amico troppo necessario», e ne *Le storie* il vuoto era salutare, «bisognava» infatti che la finestra restasse aperta perché non se ne aprissero altre interne scosse dai fantasmi, ne *La coda* la catena causale manca di un anello «apposta» perché «ciascuno vi trovi», o meglio vi metta, «quello che vi cerca». Bisogna che un filo resti fuori dall'ordito

---

<sup>44</sup> La novella esce su «L'illustrazione delle famiglie» nel 1876, un anno dopo le *Storie*.

<sup>45</sup> S. Lo Nigro, *La festa di Sant'Agata tra passato e presente. Considerazioni antropologiche*, «Lares», LXVIII, 2002, 3, pp. 445-450. Vedi anche L. Giancristoforo, *La 'ntuppatedda catanese, il Carnevale, la maschera*, in Ead., *Il segno dei venti. Lettura antropologica dell'opera di Verga*, Lanciano, Carabba, 2005, pp. 55-58.

<sup>46</sup> Sull'argomento cfr. almeno l'imprescindibile studio di Mikhail Bachtin: M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1995.

<sup>47</sup> Per un simile impiego della parola "sacro" vedi il concetto di "sacertà" in G. Agamben, *Homo Sacer. Lo stato d'eccezione*, Milano, Bollati Boringhieri, 2000. Vedremo le ramificazioni di questo concetto nella ricerca verghiana attraverso l'analisi de *I Malavoglia*.

<sup>48</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 22.

della ragione, che una casella si salvi dallo spazio legiferato, che il regno dell'ordine si accompagni con quello dell'eccezione. In un ingranaggio perfetto, in un sistema regolato c'è un vuoto grazie al quale il sistema funziona e sul quale esso proietta ciò che gli manca. A partire da *Nedda* e da *Le storie* Verga comincia ad applicare questa sua teoria alla rappresentazione del Meridione, comincia a comprendere come l'immagine del Sud e in particolare della sua isola costituisca il riempimento di quel vuoto necessario al funzionamento del sistema Italia. Non solo i meridionali, i personaggi siciliani dei suoi romanzi e racconti, in quanto originari di una terra lontana e sconosciuta, sono in grado di suscitare attrazione e fascino, ma la stessa concezione continentale dell'isola e la rappresentazione che egli ne fornisce adeguandosi ai gusti del pubblico milanese è filtrata da quello sguardo di «pericolosa curiosità». Il pericolo, come si comprende già dalle sue novelle, è dato soprattutto dalla disillusione che può derivare, nel sentimento amoroso come nell'idealizzazione geografica, da una piena conoscenza di ciò che prima era ignoto e dalle scelte avventate che in suo nome si compiono. L'attrazione per l'incognita può portare a rinnegare la realtà conosciuta e ad uscire, per quella porta, dall'edificio della ragione alla rincorsa di vacue fantasie. Ma pericolosa è anche la mancata corrispondenza di quello sguardo idealizzante. Verga sembra infatti teorizzare un'incomunicabilità di fondo presente nell'incontro e nella rappresentazione dell'alterità. Colui che rappresenta l'altro e vi proietta una figura attraente perché ignota non incrocia il suo sguardo, neppure per un secondo. Nelle *Storie* leggiamo: «I loro occhi si incontrarono un istante e si evitarono nello stesso tempo», e di seguito «il giovinetto sospirò, e rispose chinando gli occhi». È il processo comunicativo che abbiamo visto descritto da Albertazzi per il rapporto fra soggetto egemone e subalterno, il quale può essere ribaltato solo a patto che il subalterno decida di sollevare la testa e di incrociare lo sguardo del suo carnefice, generando un cortocircuito in quella sua azione reificante. In maniera sorprendentemente simile, Deleuze e Guattari riconoscono nell'opposizione capo chino-sollevato una porta d'accesso per leggere l'opera rizomatica di Kafka come l'emergere di una coscienza oppressa, come la deterritorializzazione di una "letteratura minore" all'interno di una letteratura maggiore.<sup>49</sup> Nel Verga di *Primavera*, tuttavia, ciò ancora non avviene: il destinatario dapprima si sottomette, aderisce all'immagine che il mittente scrive per lui, poi, coltane la portata nullificante, in preda alle «febbri» – espressione emblematica che ricorrerà anche nelle opere successive – va incontro alla morte. È come se nei racconti della raccolta Verga ci desse una prima suggestiva

---

<sup>49</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 2010.

rappresentazione dei “vinti”, vittime in questo caso non del progresso in senso stretto (come quelli del suo futuro ciclo di romanzi), ma della “volontà del meglio”, della brama dell’ignoto che, come vedremo, anima le passioni di cui il progresso si serve per portare avanti la sua corsa.<sup>50</sup> E, in questa anticipazione, implicita è anche la manifestazione, da parte di Verga, di un interesse per l’oggetto d’osservazione, per il soggetto che risiede dietro l’incognita proiettata e che ad essa si conforma. Questo interesse arriva via via a conferire dignità e autonomia a quel soggetto, a illuminare l’adombrato sguardo del subalterno, a prestargli una voce in grado di contrastare quella egemone. Non si tratta solo del personaggio dipinto come “altro” nel racconto, ma della Sicilia stessa oggetto della rappresentazione verghiana e quindi di Verga scrittore, soggetto meridionale appiattito nell’immagine distanziante coniata per il Meridione. Come vedremo, l’autore si riappropria della sua identità periferica e manda in cortocircuito il sistema ipostatizzante centrale. Da distante osservatore, muta il proprio punto di vista, si pone dalla parte dell’osservato, si identifica con lui e con la sua voce.

Da quanto si è detto fin qui si comprende bene come la ricerca verghiana, per quanto sia soggetta a salti e svolte, segua una sua logica interna piuttosto coerente, che, ponendosi come obiettivo lo studio del «gran libro del cuore», come afferma l’autore ne *L’amante di Gramigna*, arriva a classificare le motivazioni e le conseguenze del desiderio e a disporle in un sistema gerarchico “darwinianamente” legiferato – secondo le modalità naturaliste –, fondamento poi del suo ciclo di romanzi. Qui ogni individuo, appartenente ad una precisa classe sociale e ad un preciso posto nel mondo, è preso dal moto perpetuo del progresso, attirato dalla sua personale ricerca del meglio, che si configura come un lavoro di fantasia, come la proiezione di un’immagine in un vuoto mobile. Lo scrittore stesso, in quanto scrittore, partecipa di questo meccanismo, e perciò la rappresentazione letteraria come estrinsecazione della sua attività immaginativa diventa per lui oggetto di studio primario. L’indagine sull’ottica della visione, esplicitata nelle cornici teoriche e materiali presenti nelle novelle, è parallelamente perseguita nel microcosmo dei personaggi e delle loro relazioni, fino a quando Verga non arriva ad assottigliare la distanza tra le due prospettive, ad eliminare il diaframma della visione autoriale e a cedere alla visione dei personaggi il racconto delle vicende. Tale racconto, filtrato dal punto di vista dei personaggi in maniera

---

<sup>50</sup> Anche Musumarra si interessa dei prodromi della poetica dei vinti e la rintraccia nei primi romanzi catanesi, in maniera però del tutto irrelata con la passione amorosa. Cfr. C. Musumarra, *I vinti dei primi romanzi verghiani*, in *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1981, pp. 165-176.

differente in funzione della loro differente ricerca del desiderio e della loro concezione del mondo, dà origine a diversi esiti stilistici, come si sarebbe potuto apprezzare appieno dal ciclo dei Vinti se Verga l'avesse portato a termine. Alla luce di ciò, non solo è possibile affermare che «tecnica impersonale e racconto psicologico convivono in Verga fino dagli anni della sua supposta conversione rusticana»,<sup>51</sup> ma che lo scrittore perviene al racconto naturalista e alla “regressione” stilistica che caratterizza la sua produzione matura proprio attraverso l'indagine condotta nelle novelle sulla psiche umana e sulle ragioni profonde che animano i suoi personaggi e se stesso come autore.

### 3.3 Oltre il principio di lontananza: *Fantasticheria* e *Di là del mare*

Prefigurata la parabola che da *Primavera e altri racconti* porta fino al ciclo dei Vinti, veniamo a ricostruire un ultimo tassello, fondamentale per inquadrare nelle giuste coordinate *IMalavoglia*, opera sulla quale si concentrerà poi la nostra analisi. Ci riferiamo a due novelle che, con Dillon Wanke,<sup>52</sup> potremmo definire “di complemento” o, meglio ancora, complementari e che fungono da cornici alle due raccolte maggiori, *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*: si tratta di *Fantasticheria* e *Di là del mare*.

La prima, come nota Nelson Moe, «è di fatto, dall'inizio alla fine, un'aperta demistificazione del pittoresco».<sup>53</sup> Ciò su cui si sofferma Moe, e sulle sue tracce Basile, è infatti l'estetica pittoresca e lo sguardo esotizzante che caratterizza quasi tutte le novelle di *Vita dei campi* e di cui, in questo racconto che apre la raccolta, lo scrittore sembra prendersi gioco. Come nel preambolo di *Nedda*, con *Fantasticheria* Verga porta l'attenzione sulla particolare visuale distanziata che determina la descrizione della Sicilia offerta nelle pagine che seguono, privandola così di autorevolezza e attendibilità. La novella, inoltre, come vedremo, costituisce un'ideale prefazione – la prima di tre – ai *Malavoglia*. Il racconto si apre, infatti, con la memoria di un “grand-tour” immaginario nell'ambientazione del romanzo e vede protagonisti l'autore e una benestante donna milanese, alla quale il racconto si rivolge quasi in forma epistolare. Quest'ultima, scorto una volta da lontano, attraverso il finestrino di un treno, il paesino di Aci-Trezza, ne resta affascinata ed esprime il desiderio di trascorrervi un

---

<sup>51</sup> Nota introduttiva di *Drammi intimi* in G. Verga, *Le novelle*, Vol. II, p. 4.

<sup>52</sup> Dillon Wanke nota come le novelle, poste l'una ad apertura di *Vita dei campi* e l'altra a chiusura di *Novelle rusticane*, raccontino entrambe l'arrivo di una coppia in Sicilia (cfr. M. Dillon Wanke, *L'“abisso inesplorato” e il livello della scrittura in “Di là del mare”*, «La rassegna della letteratura italiana», LXXXIV, 1980, 212-221). In realtà la seconda, come si vedrà nelle prossime pagine, racconta sia il viaggio di andata che quello di ritorno al Nord.

<sup>53</sup> N. Moe, *La poetica geografica di Giovanni Verga*, cit. 267.



intero mese, ma appena due giorni dopo il suo arrivo ricompono «i grossi bauli»<sup>54</sup> che ha portato con sé e scalpita per ripartire. Come in *X*, l'accorciarsi delle distanze e la consuetudine con l'eccezione determinano la fine dell'idealizzazione. La donna borghese, attraverso una cornice distanziante, libera la sua fantasia e dipinge nell'immaginazione un mondo ricco di attrattive «in faccia al sole nascente»<sup>55</sup> – perifrasi con la quale la Sicilia è connotata come regione orientale –, ma, venuto meno il mistero della lontananza, tutto il suo interesse scompare e si dice impaziente di tornare nell'«altro emisfero».<sup>56</sup> Con gli occhi «stanchi a quello strano spettacolo, e a quell'altra stranezza» di trovarvisi anche lei «presente»,<sup>57</sup> si chiede come sia possibile trascorrere in quel luogo un'intera vita.

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>58</sup>

Nel passaggio appena letto si consumano due scarti: la definitiva dissimulazione del pittoresco, caratteristico delle “fantastiche” descrizioni settentrionali del Meridione – già da principio operante nella produzione siciliana di Verga, qui resa cristallina anche per il suo lettore – e l'inversione del punto di vista. Il narratore, infatti, sembra calarsi nella misera realtà del villaggio, empatizzando con i suoi abitanti e prendendo le distanze dal sentire dell'amica. Nell'affermare «non è male che sia così - per voi, e per tutti gli altri come voi», Verga marca in modo chiaro il suo passaggio di campo, si identifica con il soggetto osservato discostandosi da quello osservante e arriva a denunciare la presenza di un interesse dietro l'asimmetria che intercorre fra l'uno e l'altro “emisfero”.

Vi siete mai trovata, dopo una pioggia di autunno, a sbaragliare un esercito di formiche, tracciando sbadatamente il nome del vostro ultimo ballerino sulla sabbia del viale? Qualcuna di quelle povere bestioline sarà rimasta attaccata alla ghiera del vostro ombrellino, torcendosi di spasimo; ma tutte le altre, dopo cinque minuti di pánico e di viavai, saranno tornate ad aggrapparsi disperatamente al loro monticello bruno. - Voi non ci tornereste davvero, e nemmeno io; - ma per poter comprendere siffatta caparbia, che è per certi aspetti eroica, bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori. Volete

---

<sup>54</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 161.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

metterci un occhio anche voi, a cotesta lente? voi che guardate la vita dall'altro lato del cannocchiale? Lo spettacolo vi parrà strano, e perciò forse vi diventerà.<sup>59</sup>

Nelle parole dell'autore la scrittura dell'altro si riconferma come operazione non neutrale, almeno per chi la subisce. La metafora dell'ombrellino che scrive sulla sabbia il nome di una celebrità sembra sottendere un legame non casuale fra le velleità pseudo-artistiche dei settentrionali e quello che i pescatori di Trezza credono sia il rivoltarsi della sorte, la punizione del fato. Uno dei tanti ombrelli dell'uggiosa Milano, giocherellando con la sabbia della Sicilia, può, per capriccio, schiacciare l'esistenza e l'identità di un'intera comunità che su quella spiaggia ha tutto il suo mondo. La tranquillità, o anche la semplice sopravvivenza di quelle famiglie, è in realtà subordinata e dunque sacrificabile alla possibilità di una vita agiata, quando non frivola e vacua, per i settentrionali. Verga spiega di seguito come per comprendere a fondo l'esistenza di quei pescatori bisognerebbe divenire «piccini» e guardare con gli stessi loro occhi l'orizzonte racchiuso da «due zolle». Le zolle, versione “antipittoresca” dei misteriosi ed epici scogli dei Ciclopi, sembrano, in questo caso, fungere da confini dello spazio immaginativo degli abitanti di Trezza, da contorno al loro vuoto, da sbocco alla loro ricerca d'ignoto. Da soggetto del quadro di *Eva*, i Ciclopi divengono a loro volta cornice per l'osservatore meridionale, finestra sul continente, porta fra due mondi. Verga prosegue nell'illustrare come è possibile mutare la propria visuale e comprendere a fondo gli abitanti della Sicilia. Tornando a misurare la distanza fra il punto di vista settentrionale dalla sua interlocutrice e la vita dei terrazzani, il narratore invita la donna a guardarli come ingranditi da un microscopio, da una lente o da un cannocchiale. Quest'ultimo deve essere però impugnato in senso inverso rispetto a come erroneamente si è fatto finora. Qui l'autore torna a dirlo esplicitamente: è nello sguardo di chi osserva la riduzione della dimensione di quelle vite, di quei cuori. Ed implicita nell'erroneità del direzionamento del cannocchiale è anche la possibilità di un suo ribaltamento. Ora sono i terrazzani, e Verga con loro, a mettere l'occhio dall'altro capo del binocolo e a guardare l'Italia attraverso una lente distanziante. Gli osservati si fanno osservatori, l'incognita dell'ignoto è invertita e proiettata sul continente quale fonte di mistero e di pericolo. Lo stesso Verga – prima di “settentrionalizzarsi” attraverso l'educazione, l'istruzione e poi la migrazione – doveva aver idealizzato il Settentrione in modo analogo a come i settentrionali avevano idealizzato il Sud. Chiaramente la rappresentazione, dall'una come dall'altra parte, non può prescindere da un dato comune, che in ambo i casi influenza la costruzione

---

<sup>59</sup> Ivi, p. 163.

dell'immagine dell'altro: l'asimmetria economico-politica e la gerarchia anche ideale fra le due parti del Paese.

Tale asimmetria è ripetuta dal rapporto amoroso fra la donna borghese e il narratore, fonte, a detta di quest'ultimo, del suo stesso interesse per l'argomento siciliano: «potete anche immaginare che il mio pensiero si sia raccolto in quel cantuccio ignorato del mondo perché il vostro piede vi si è posato». <sup>60</sup> È lo slittamento della casella vuota da un oggetto del desiderio a un altro, che tenderà a scorrere di nuovo con l'identificazione dell'autore nella realtà del villaggio, ma che in *Vita dei campi* ancora inquadra la Sicilia come fonte di fascino e consolazione. Il narratore di *Fantasticherie* afferma infatti: «i ricordi che vi mando, così lontani da voi [...] vi faranno l'effetto di una brezza deliziosa, in mezzo alle veglie ardenti del vostro eterno carnevale». <sup>61</sup> Qui la Sicilia risulta ancora connotata come spazio di libertà, vacanza, momento di fuga, ma in un mondo, quello dell'Italia, privo di leggi ed eternamente in “festa”. Da eccezione della regola, a eccezione dell'eccezione, l'isola verrà poi, via via, a coincidere con il centro della norma, *in primis* ne *I Malavoglia* e, ancor più chiaramente, ne *Le novelle rusticane*, con il definitivo abbandono del filtro idealizzante. Se inizialmente l'autore guarda alla Sicilia con gli occhi della donna amata che lo ha rifiutato – personificazione del mondo borghese, ma forse anche del mercato librario, dei lettori e dei critici milanesi che hanno accolto tiepidamente le sue prove narrative giovanili –, da un certo momento in avanti si cala nella realtà osservata, inverte il rapporto immaginativo noto/ignoto fin qui sostenuto (seppur con riserva) e mette sempre più in discussione il pittoresco come strategia rappresentativa della sua terra. Se è vero che a quest'altezza cronologica avviene una svolta nella concezione verghiana della Sicilia e nell'estetica che l'autore adotta per rappresentarla, si può ben comprendere come *I Malavoglia*, già iniziato nel '75 e completato nell'81, recepisca solo in parte le innovazioni sollevate dalla novella del '79. Anche la celebre espressione «ideale dell'ostrica», <sup>62</sup> qui presentata dal narratore come pilastro della concezione del mondo dei terrazzani e quindi dei futuri protagonisti del romanzo, da una parte sembra scimmiettare con sarcasmo l'immaginario zoomorfo orientalizzante coniato per il Sud dai settentrionali, anche sulla base delle teorie evoluzioniste che vogliono l'uomo discendente degli organismi più elementari, dall'altra sembra una creazione degli abitanti del villaggio, un prodotto del folklore siciliano: le metafore animali sono infatti proprie delle

---

<sup>60</sup> Ivi, p. 165.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Ivi, p. 169.

modalità espressive della narrazione popolare. Quello che è certo è che Verga cerca di svincolare progressivamente la rappresentazione della sua terra dalla falsità di un punto di vista distaccato. Moe e Basile, per il capolavoro dell'autore, parlano di ibridazione tra estetica pittoresca e antipittoresca, mettendo in evidenza come pur in assenza della distanza narrativa e in seguito a una radicale revisione di alcuni loci tipici della Sicilia esotica del primo Verga rusticano (su tutti il mare come fonte di diletto), persista un interesse documentario e un'idealizzazione alterizzante alla base della rappresentazione dell'isola. Ciò che più conta e su cui i due studiosi non si soffermano, tuttavia, non è tanto il venir meno dell'estetica pittoresca, quanto il mutare del punto di vista e perciò dell'identità che nell'opera trova espressione e rispecchiamento. Come scrive Giachery, infatti, «la poetica verghiana è una poetica della comprensione attraverso la pretesa "obiettività", è un cercare di assumere l'ottica dell'ostrica e della formica, di farsi ostrica e formica, più che descrivere dall'esterno l'una o l'altra».<sup>63</sup> La transizione dall'identità settentrionale a quella meridionale e da un'immagine eteronoma a una autonoma – cui il rivolgimento dell'estetica funge da corollario – è resa esplicita e inequivocabile nell'ultimo passaggio della novella, in cui si condensa lo schema del dramma «modesto e ignoto».<sup>64</sup>

Un dramma che qualche volta forse vi racconterò, e di cui parmi tutto il nodo debba consistere in ciò: - che allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dai suoi per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo; il mondo, da pesce vorace ch'egli è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui. - E sotto questo aspetto vedrete che il dramma non manca d'interesse. Per le ostriche l'argomento più interessante deve esser quello che tratta delle insidie del gambero, o del coltello del palombaro che le stacca dallo scoglio.<sup>65</sup>

La trama del romanzo replica una situazione ormai familiare, che abbiamo delineato nelle opere precedenti: un personaggio, «per vaghezza di ignoto», si spinge oltre il limite consentito e ne resta ingoiato. L'ignoto questa volta non è rappresentato dal fascino di una donna o di un uomo misterioso, né dalla sua maschera o dalle sue storie leggendarie, non da un tempo come quello della festa in cui la legge e la consuetudine risultano disappliccate, né dal luogo che fino a questo momento abbiamo visto descritto come attraente e pericoloso, mitico o ancestrale, orientale e pittoresco: la Sicilia. Ribaltato il cannocchiale, i nuovi soggetti del dramma verghiano non proiettano più la loro immaginazione sull'isola. Nelle fantasticherie di «quei piccoli», nella fornace del loro caminetto, ammantata di mistero dal

---

<sup>63</sup> E. Giachery, *Il capitolo quindicesimo* in C. Musumarra (a cura di), *I Malavoglia di Giovanni Verga 1881-1981. Letture critiche*, Palermo, Palumbo, 1982, p. 246.

<sup>64</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 170.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

vuoto che la circonda è l'alterità del continente, della vita borghese, dell'Italia. Al centro degli interessi dell'ostrica è la vita del gambero o, meglio, quella del palombaro, di colui che ha staccato l'ostrica-Sicilia dal suo scoglio per mangiarla.

A un analogo cambiamento di prospettiva assistiamo con le *Novelle rusticane* del 1883 (pubblicate in rivista a partire dall'80),<sup>66</sup> molte delle quali, non a caso, sembrano sviluppare variazioni su singoli episodi del romanzo dell'81. Uno su tutti, il tentativo di rivoluzione del popolo, tematica ripresa nella novella *Libertà* a documentazione dell'evento storico della rivolta di Bronte, repressa nel sangue dall'esercito regio. Qui l'autore pone apertamente l'attenzione sull'eccezionalità dell'evento, che definisce infatti un «carnevale furibondo del mese di luglio».<sup>67</sup> Ricordiamo che questo non è il primo caso in cui Verga collega Carnevale e ribellione sociale: già il protagonista di *Una peccatrice*, Pietro Brusio, scatena una rivolta nel giorno di giovedì grasso, indossando, come nota Zaccaria, il costume carnevalesco dell'«uomo selvatico».<sup>68</sup> Ma veniamo ora alla trama di *Libertà*: in un villaggio montano della Sicilia non meglio definito, gli uomini del popolo, vessati da soprusi secolari, prendono d'assalto gli edifici delle istituzioni e le case dei ricchi, depredano, violentano e uccidono senza pietà al grido «viva la libertà!». Tuttavia, una volta «liberato» il paese dai galantuomini e manomesso l'ordine costituito, i rivoltosi sono come immobilizzati, si guardano l'un l'altro con diffidenza temendo nuove prevaricazioni. All'arrivo del generale con al seguito le camicie rosse, non reagiscono e attendono inermi la repressione. Il narratore nota come «sarebbe bastato [loro] rotolare dall'alto delle pietre per schiacciarli tutti ma nessuno si muove».<sup>69</sup> Molti dei ribelli vengono fucilati sul posto, altri sono arrestati e imprigionati. La novella si chiude con la protesta disperata di uno dei condannati: «Dove mi conducete? In galera? O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!...».<sup>70</sup> Solo nell'epilogo si chiarisce come la mancata reazione degli uomini all'arrivo delle truppe, che in principio appare dovuta ad una passiva e fatalistica accettazione del loro destino, è in verità frutto dello spaesamento di fronte alle conseguenze di quella rivolta. Le speranze alimentate da altri di un cambiamento, di una spartizione più equa delle ricchezze, di un una giustizia possibile dietro quella parola «libertà», alla prova

---

<sup>66</sup> *La roba* esce su «La rassegna settimanale» nel 1880. Vedi G. Verga, *Novelle rusticane*, Novara, Interlinea, 2016.

<sup>67</sup> G. Verga, *Le novelle*, cit., p. 520.

<sup>68</sup> G. Zaccaria, *Le maschere e i volti. Il 'carnevale' nella letteratura italiana dell'Otto-Novecento*, Milano, Bompiani, 2003, p. 93.

<sup>69</sup> Ivi, p. 523.

<sup>70</sup> Ivi, p. 525.

dei fatti si rivelano una fugace illusione. Il divario tra la fantasia e la realtà, che fin qui abbiamo visto declinato da Verga in svariati contesti, con le *Novelle rusticane* viene portato alle ennesime conseguenze e arriva a farsi lente di ingrandimento con cui interpretare la storia e i rapporti di potere che coinvolgono l'isola e l'Italia.

Tutto ciò è reso ancora una volta esplicito in una novella che, accomunandola a *Fantasticheria* e al preambolo di *Nedda*, potremmo definire “cornice” e che, come i suoi due precedenti, riflette sull'ottica della visione avvalendosi del parallelo con la relazione amorosa: *Di là del mare*. Il racconto, che chiude la raccolta, a differenza di quanto avviene in *Fantasticheria* ristabilisce una distanza tra i protagonisti e l'isola: oltre al viaggio di andata verso la Sicilia – che revoca l'idealizzazione geografica – narra infatti anche il viaggio di ritorno e il riabilitarsi del filtro alterizzante dato dalla lontananza. Come notato da Moe e Basile, infatti, in questa novella torna a fare la sua comparsa l'elemento oleografico, completamente assente nel resto della raccolta, che fa invece dell'estetica antipittorresca e anticonsolatoria la sua cifra. In parte, come spiegano i due critici, l'abbandono del pittoresco è dovuto all'avvicinamento di Verga all'ambiente della «Rassegna settimanale», testata diretta da Franchetti e Sonnino e improntata, in linea con le loro ricerche sociologiche positiviste, a uno studio scientifico e a un'analisi accurata del “problema meridionale”. Sulla rivista fiorentina Verga pubblica *I Malavoglia* – che qui riceve un'accoglienza ben più entusiastica che altrove – e quattro delle sue *Novelle rusticane*, che paiono ispirate proprio al programma del giornale. Invero, anche l'impegno profuso in questi anni da Verga nel trattamento di tematiche sociali e politiche come il lavoro minorile nelle cave di rena, la tassazione sui beni di prima necessità, le modalità con cui si è raggiunta l'unità d'Italia, attingono direttamente dalle indagini dei meridionalisti.<sup>71</sup> Ciò non esclude, tuttavia, che Verga pervenga agli indirizzi tematici ed estetici che informano *I Malavoglia* e le *Novelle* anche attraverso una sua ricerca originale ed autonoma, ricostruendo la quale possiamo distinguere il punto d'approdo della sua riflessione, che è insieme poetica e ideologica. In *Di là del mare*, due amanti le cui descrizioni ricordano molto da vicino i protagonisti di *Fantasticheria*, giungono in Sicilia su un battello, accompagnati dal suono dell'organetto e dal racconto, al lume di una lanterna, di storie leggendarie e misteriose. Queste ultime altro non sono che le vicende delle novelle contenute nella raccolta, le cui tinte si opacizzano con l'arrivo dei due innamorati nei luoghi che le hanno ispirate. Al contempo, anche la loro

---

<sup>71</sup> Vedi R. Luperini, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su Rosso Malpelo*, Padova, Liviana, 1976, pp. 7 e ss.; Id., *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 15 e ss.

passione adulterina e proibita – il cui mistero è sottolineato dal ripresentarsi del simbolo dell’incognita, la croce già incontrata in *X*, questa volta a contrassegno del luogo designato per un appuntamento segreto, nonché dalla coincidenza di un incontro la notte di Carnevale – perde di forza con la consuetudine e con la promessa di un “per sempre”. La doppia focalizzazione, già osservata in *Fantasticheria* per il dialogo geografico-culturale, viene applicata qui anche al rapporto fra gli amanti e registra, in questo caso, una reciproca disaffezione. Non uno, ma entrambi i personaggi, infatti, perdono interesse con la vicinanza e finiscono per considerare il loro amore solo una parentesi senza seguito, se non memoriale. Allo stesso modo, le fantasie continentali che animano i protagonisti isolani delle leggende rusticane – i soggetti osservati, divenuti, attraverso l’inversione dello sguardo, osservatori – si risolvono in un nulla di fatto, in un’aspettativa disattesa, in un’eccezione alla regola che sembra lasciare intatto il loro mondo.

L’ombra saliva lungo le viottole della valle che assumevano un aspetto malinconico; poi il raggio color d’oro si fermava un istante su di un cespuglio in cima al muricciuolo. Anche quel cespuglio aveva la sua ora, e il suo raggio di sole. Degli insetti minuscoli vi ronzavano intorno, nella luce tiepida. Al tornare dell’inverno il cespuglio sarebbe scomparso e il sole e la notte si sarebbero alternati ancora sui sassi nudi e tristi, umidi di pioggia. Così erano scomparsi il casolare del gesso, e l’osteria di “Ammazzamogli” in cima al monticello deserto. Soltanto le rovine sbocconcellate si disegnavano nere nella porpora del tramonto. Il Biviere si stendeva sempre in fondo alla pianura come uno specchio appannato. Più in qua i vasti campi di Mazzarò, i folti oliveti grigi su cui il tramonto scendeva più fosco, le vigne verdi, i pascoli sconfinati che svanivano nella gloria dell’occidente, sul cocuzzolo dei monti; e dell’altra gente si affacciava ancora agli usci delle fattorie grandi come villaggi, per veder passare degli altri viandanti. Nessuno sapeva più di Cirino, di compare Carmine, o di altri. Le larve erano passate. Solo rimaneva solenne e immutabile il paesaggio, colle larghe linee orientali, dai toni caldi e robusti. Sfinge misteriosa, che rappresentava i fantasmi passeggeri, con un carattere di necessità fatale. Nel paesello i figli delle vittime avevano fatto pace cogli strumenti ciechi e sanguinari della libertà; curatolo Arcangelo strascinava la tarda vecchiaia a spese del signorino; una figlia di compare Santo era andata sposa nella casa di mastro Cola. All’osteria del Biviere un cane spelato e mezzo cieco, che i diversi padroni nel succedersi l’uno all’altro avevano dimenticato sulla porta, abbaiva tristemente ai rari viandanti che passavano. Poi il cespuglio si faceva smorto anch’esso a poco a poco, e l’assiolo si metteva a cantare nel bosco lontano. Addio, tramonti del paese lontano! Addio abeti solitari alla cui ombra ella aveva tante volte ascoltato le storie che egli le narrava, che stormivate al loro passaggio, e avete visto passare tanta gente, e sorgere e tramontare il sole tante volte laggiù! Addio! Anch’essa è lontana.<sup>72</sup>

Il fiorire e l’appassire del cespuglio sulla terra temporaneamente baciata dal sole è la metafora del fulmineo dispiegarsi dell’eccezione. L’immagine naturalistica incornicia esattamente l’elenco di stravolgimenti straordinari subiti dagli individui e dalle comunità paesane negli intrecci su cui si costruiscono le *Novelle rusticane*, il loro divampare e il loro spegnersi. Infatti, i protagonisti dei racconti verghiani, attirati dall’ignoto, tendono a rompere

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 530.

l'ordine costituito, per poi scoprire la vanità di tale rottura, che viene presto ricomposta. Come avviene nel finale di *Libertà*, dove, sopita la sanguinaria rivolta e puniti gli "involontari colpevoli", in poche settimane gli stessi familiari dei condannati tornano alla vita di sempre, «a fare quello che facevano prima» e «nessuno più ci pensa».<sup>73</sup> Nella trattazione di questo episodio storico emergono finalmente le implicazioni del ragionamento verghiano. Qui l'autore sembra infatti muovere una critica ben precisa alla "liberazione" risorgimentale: essa non ha riguardato, se non come un episodico e vano «carnevale» di sangue, la vita della Sicilia, ha allontanato gli uomini dal bene con le "larve" del meglio, per poi lasciare ogni cosa al suo posto e ristabilire l'antica iniqua gerarchia. Nessun reale cambiamento è intervenuto e anche il ricordo delle vittime si è perso in un fatalistico silenzio. La sola cosa che permane delle tante "ribellioni" delle *Novelle Rusticane* – nota infatti il narratore di *Di là del mare* – è il paesaggio «orientale» e «solenne», «sfinge misteriosa che rappresenta i fantasmi passeggeri con un carattere di necessità fatale». Esattamente come per l'amore tra i due protagonisti, per le speranze deluse delle storie rusticane non sembra esservi conseguenza, eppure, come l'autore tiene a precisare, fra l'uno e l'altro rapporto esiste un ineliminabile scarto: ad ostacolare i due amanti, «giovani, ricchi tutti e due», «non era il bisogno del pane, com'era accaduto a Pino il Tomo», ma «la vita in cui vivevano e di cui erano fatti».<sup>74</sup> Nell'istituire un confronto (ancora a due elementi: borghese e rusticano) tra gli affanni provocati dall'ignoto, Verga ne esplora le differenze e le mette a frutto per comprendere a fondo i presupposti e gli effetti dell'Unità nazionale. Quest'ultima, come si è visto nel primo capitolo, trova spesso rappresentazione simbolica romanzesca nell'amore romantico, il più delle volte ostacolato e poi coronato dal matrimonio, basti pensare ai *Promessi sposi*. La citazione dall'*Addio monti* che chiude il passo sopra riportato, in questo senso, pare sottendere un'amara ironia da parte dell'autore. Se nel romanzo manzoniano l'abbandono del noto per l'ignoto era motivato dal raggiungimento di un bene maggiore – Dio «non turba mai la gioia de' suoi figli, se non per prepararne loro una più certa e più grande»<sup>75</sup> –, qui il rammarico per l'abbandono si riferisce all'ignoto stesso, che si risolve in una cocente disillusione, spesso responsabile di un sacrificio vano subito come una calamità e presto messo a tacere.

---

<sup>73</sup> Ivi, p. 524.

<sup>74</sup> Ivi, p. 530.

<sup>75</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 104.



In questo senso, le *Novelle rusticane* documentano un ulteriore salto di quella ricerca verghiana che abbiamo osservato svolgersi nelle raccolte di novelle precedenti: un ulteriore e conclusivo passaggio che quadra il cerchio e porta a compimento lo studio del dialogo identitario fra le due parti del Paese, negli stessi anni in cui, a partire da quest'ultimo, Verga mette a punto un nuovo grande progetto, quello del ciclo dei Vinti. Nelle *Novelle* lo scrittore osserva come tanto l'uno quanto l'altro soggetto coinvolto nel dialogo attraversino l'esperienza dell'alterità senza apparenti mutamenti. Come scriverà nell'introduzione a *I Malavoglia*, opera che si pone all'intersezione fra i due progetti, solo osservata nel suo complesso l'inesausta e vana ricerca dell'ignoto dei singoli si mostra per quel che è: parte di una grande fiumana, di un moto evolutivo incessante volto al progresso, che appare «grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano».<sup>76</sup> Visto da vicino esso appare, invece, costituito da innumerevoli aspirazioni particolari guidate tutte dal desiderio del diverso, che si rivela spesso deludente e non porta agli individui il cambiamento desiderato, se non in maniera temporanea. Pericoloso e irresistibile, quel desiderio miete numerose vittime a cui «solo l'osservatore travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi».<sup>77</sup> Sono i «vinti» a cui Verga decide di dedicare il suo ciclo di romanzi, a partire proprio da quel soggetto osservato che negli stessi anni è impegnato a studiare come soggetto osservante: la Sicilia. Come scrive infatti Musumarra, «la concezione verghiana dei vinti coinvolge, non soltanto singoli uomini, ma intere classi sociali»,<sup>78</sup> intere regioni o intere realtà, soggette, come si è visto in *Fantasticherie* e poi ne *Le novelle rusticane*, a rapporti asimmetrici che ne fanno universi travolti nella corsa del progresso.<sup>79</sup> Bisogna perciò inquadrare *I Malavoglia* alla luce di entrambi i progetti poetici verghiani che abbiamo ricostruito attraverso la citazione di quelle «soglie»<sup>80</sup> del testo autoesegetiche così caratteristiche dello scrittore. Tanto più che i due progetti, messi in relazione fra loro, danno luogo a una configurazione che non si allontana e, anzi, si conferma sorprendentemente con il sistema «atomico» e in continuo movimento della semiosfera lotmaniana. Di quest'ultimo ci interessa particolarmente illustrare come la periferia, immaginata secondo le

---

<sup>76</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, Edizione Nazionale a cura di F. Cecco, Novara, Interlinea, 2014, p. 12. La prefazione è datata: «Milano, 19 gennaio 1881».

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> C. Musumarra, *I vinti dei primi romanzi verghiani*, cit., p. 172.

<sup>79</sup> Virga nota come, nel progetto dei Vinti, Verga metta in relazione il progredire delle classi sociali con la centralizzazione geografica: «Si passa dai pescatori del villaggio di Acì Trezza nei *Malavoglia*, alla cittadina della provincia siciliana in *Mastro don Gesualdo*, alla città di Palermo con *La duchessa di Leyra*, per finire con le città del Nord dell'*Onorevole Scipioni* a Roma e dell'*Uomo di lusso* a Firenze». A. Virga, *Subalternità siciliane*, cit., p. 203.

<sup>80</sup> Vedi G. Patrizi, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1989.

caratteristiche del vuoto, possa prendere la parola e immaginare a sua volta il centro con gli stessi caratteri, dando luogo a un suo testo della cultura che riflette e consolida la sua visione del mondo. *I Malavoglia*, infatti, oltre a documentare una fase della ricerca poetica verghiana, quella di massima originalità, che Debenedetti ha descritto come un'«eclissi totale» tra espressività dell'artista e mondo rappresentato,<sup>81</sup> costituisce l'opera inaugurale o quanto meno di imprescindibile riferimento per una tradizione letteraria, e più latamente culturale, della periferia meridionale d'Italia.

### **3.4 La parola ai vinti: canzone popolare ed epopea nazionale ne *I Malavoglia***

#### **3.4.1 Le prefazioni dell'opera**

Abbiamo citato la prefazione che accompagna la prima edizione de *I Malavoglia* del 1881 e che introduce il lettore al grande mosaico del ciclo dei Vinti. Qui l'autore presenta il romanzo come «lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni, le prime inquietudini pel benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola vissuta fino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto».<sup>82</sup> Tale bramosia, che va complicandosi nell'elevarsi delle classi sociali, deve essere riprodotta dall'artista in maniera «esatta», «giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale».<sup>83</sup> Per fare ciò, lo scrittore deve trarsi «fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata».<sup>84</sup>

Nel passaggio iniziale di una precedente versione dell'introduzione, poi rifiutato da Treves e perciò omissso nella versione definitiva del romanzo, incontriamo invece il narratore in persona a passeggio per le vie ed intento ad osservare, senza alcun filtro (le finestre sono infatti chiuse e il fuoco della lanterna spento) la vita dei suoi personaggi dall'interno:<sup>85</sup> i loro desideri, che prendono corpo «di fantasticheria in fantasticheria», «come in un giorno di festa».<sup>86</sup> Instaurando un collegamento più stringente con le sue opere precedenti, Verga qui

---

<sup>81</sup> G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo: quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1976, p. 408.

<sup>82</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 11.

<sup>83</sup> Ivi, p. 12.

<sup>84</sup> Ivi, p. 13.

<sup>85</sup> La contraddizione presente nella prefazione scartata è rilevata anche da Pellini, che parla, per quest'ultima, di «adesione commossa», in contrasto con lo sguardo scientifico e distante dichiarato altrove da Verga. P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, Firenze, La nuova Italia, 1998.

<sup>86</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 343.

presenta il narratore come immerso nel mondo delle sue storie. Egli infatti, oltre a rinunciare al suo punto di vista situato – a quel processo idealizzante che falsa la rappresentazione e che nelle novelle aveva messo in discussione –, sembra qui assumere la prospettiva del soggetto rappresentato, immedesimandosi nella sua identità e facendosi attraversare dalle sue fantasie. Da questa immedesimazione sembra derivare, come avevamo già anticipato nella lettura di *Fantasticheria*, quella mimesi espressiva o “artificio della regressione” che, come vedremo, è indice di un vero e proprio ribaltamento identitario operato da Verga, al di là di qualsiasi progetto naturalista o di proposito realista. Siamo infatti convinti, con Debenedetti, che, nonostante la smania prefatoria, Verga «sa fare, non sa dire quello che fa»<sup>87</sup> e che l’ispirazione più autentica per il ciclo dei Vinti gli provenga dall’identificazione con la materia trattata, motivo fra gli altri per cui la scrittura della serie si arresta ai primi due episodi. Andiamo quindi a chiarire in cosa consista la rivoluzione copernicana operata da Verga, che in effetti non si riduce al semplice resoconto di quello che uno sguardo obiettivo e senza filtri vede nel villaggio siciliano, ma si fa narrazione popolare, tragedia corale,<sup>88</sup> scrittura di un’epopea identitaria periferica il cui cantore è la stessa voce della comunità.

### 3.4.2 La matrice popolare del romanzo

Molti sono i critici ad aver studiato la matrice popolare de *I Malavoglia*, ovvero quella forma, «così inerente al soggetto», che è la vera novità del romanzo.<sup>89</sup> Particolarmente penetrante è la riflessione di Alberto Mario Cirese, il quale, già nel 1955, rileva come Verga abbia voluto aderire al mondo popolare siciliano, in modo non meramente superficiale.

[Verga] non era certo alla ricerca di un facile tono locale, e cioè d’una cornice di elementi coloristici più o meno appariscenti e curiosi; non mirava neppure a una ricostruzione “scientifica” del mondo che faceva soggetto della sua fantasia: non era soltanto all’inseguimento d’una condizione pura e verginale. C’era in quelle intenzioni qualche cosa di più che la traduzione in chiave rusticana della teoria dei *faits divers*, e contemporaneamente qualche cosa di più del semplice avvertimento sentimentale della presenza di un mondo morale di “povera gente” da riconoscere e rivalutare: c’era l’intendimento di penetrare quel mondo per una via che anche lo storico potrebbe proporsi: la via della ricostruzione *ab intus*, che poggia, come deve, sul documento, ma esercita su di esso la penetrazione dell’intelletto.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> G. Debenedetti citato in *Introduzione*, in G. Verga, *I Malavoglia*, Novara, De Agostini, 1982, p. VI.

<sup>88</sup> A parlare di «coro di parlanti popolare semi-reale» è Leo Spitzer. L. Spitzer, *L’originalità della narrazione nei Malavoglia*, «Belfagor», XI, 1956, pp. 37-53: 45.

<sup>89</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 12.

<sup>90</sup> A. M. Cirese, *Intellettuali, folklore, istinto di classe: nota su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976, p. 10.

Come Cirese dimostra, l'identificazione con il soggetto osservato avviene in primo luogo tramite il documento. Lo studioso si richiama ad alcune lettere e alcuni cartoni preparatori in cui l'autore si dichiara debitore delle raccolte folkloristiche, nello specifico del volume *Usi nunziali di Pitrè* e delle raccolte di proverbi siciliani del Pitrè e del Rapisarda.<sup>91</sup> Queste fonti risultano di fondamentale importanza per la genesi dell'opera verghiana, non solo perché sono utili all'autore per ricostruire curiosità interessanti per il pubblico continentale, tali che, come il demologo nota, «potremmo sezionare il romanzo, isolare nuclei grezzamente documentari (gli scongiuri, le favole, gli indovinelli, la visita del consolo, i falò dell'ascensione, lo spadino d'argento ecc.) ed additarne come è stato fatto per altre parti dell'opera verghiana, i riscontri etnografici e sociologici»,<sup>92</sup> ma anche per il ruolo strutturante che esse vanno a svolgere nella composizione dei contenuti e dello stile del libro. Infatti «l'essenziale fedeltà del romanzo a certi tipici aspetti del mondo popolare meglio si dimostra nella trasposizione che Verga opera di taluni procedimenti psicologici-stilistici».<sup>93</sup> Attraverso uno scavo genealogico alle radici della creatività popolare, Verga si appropria del fondamento filosofico e stilistico che i componimenti folklorici sottendono. In un altro articolo, Cirese, rielaborando le riflessioni di Gramsci, esalta le possibilità del folklore di esprimere una peculiare concezione del mondo popolare, che, per quanto disorganica, è legittimata e validata come sistema di pensiero dall'assunto che «tutti gli uomini sono filosofi».<sup>94</sup> Verga dunque, nella scrittura de *I Malavoglia*, recupera tale sistema e le sue modalità espressive, dando loro una risonanza nazionale. In particolare, Cirese si interessa ai proverbi, un centinaio e mezzo quelli inseriti dall'autore nel romanzo, senza contare le numerose ripetizioni. Essi, nascendo da eventi contingenti – eventi naturali, sociali, storici – ne cristallizzano l'essenza in una formula fissa e immutabile, in una verità apodittica internamente ed esternamente non dialettica. Per cui possono definirsi «espressione di una fissità ideologica che si traduce in fissità di formula: di rime, di cadenze metriche, di numero di sillabe».<sup>95</sup> Inoltre, le massime proverbiali inserite nel tessuto del romanzo non solo lo sostengono, ma lo strutturano, nel senso che la loro modalità compositiva, in termini di lessico, sintassi, prosodia, è riecheggiata da tutto l'ordito dell'opera, tanto che non sarebbe

---

<sup>91</sup> A tal proposito vedi anche F. Cecco, *Contributo allo studio dei proverbi nei «Malavoglia»*, in R. Daverio (a cura di), *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, p. 373; R. Zagari Marinzoli, *Traduzione e contestualizzazione del proverbio italiano nei Malavoglia*, «NEMLA Italian Studies», 20, 1996, pp. 55-68.

<sup>92</sup> Ivi, p. 20.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> A. Gramsci, *Quaderno 10 (XXXIII)* § (52) citato Ivi, p. 69.

<sup>95</sup> A. M. Cirese, *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, cit., p. 14.

errato parlare proprio di “matrici” o di “moduli”. La stessa lingua italiana risulta rimodulata dall’osmosi con le strutture del dialetto siciliano immesse attraverso i detti. Le frasi brevi, seppur non invertite, sembrano ricalcare una precisa cadenza, ripetere un tracciato prosodico regionale che in un certo qual modo disorienta il lettore colto. Secondo Luigi Russo, a differenza delle prime novelle, dove il siciliano è presente nella sua materialità e interrompe un dettato uniformemente toscano, ne *I Malavoglia* il dialetto si presenta in forma ideale, «platonica», «mitificata». Lo studioso scrive infatti: «non corre mai una parola materialmente dialettale e invece i periodi, pur ritraendo la sintassi del conversare siciliano, filano come la barca della Provvidenza».<sup>96</sup> È come se Verga cercasse di mimare e anche di rendere universale lo stile di pensiero, più che il lessema, siciliano, dando vita a un idioma creato in laboratorio.

Un esperimento linguistico che ricorda da vicino alcuni classici delle letterature “minori” o postcoloniali, basti pensare all’inglese di *The Playboy of the Western World* di John Millington Synge,<sup>97</sup> uno dei drammi più noti e studiati della letteratura coloniale irlandese, autentica espressione del Celtic Revival. L’autore irlandese compie un’operazione che potremmo senza dubbio associare alla “deteritorializzazione” kafkiana studiata da Deleuze e Guattari:<sup>98</sup> il lessico impiegato è infatti inglese, con episodiche inserzioni gaeliche, ma la struttura della frase è a tutti gli effetti irlandese. Lo scrittore in sostanza manomette la lingua del colonizzatore attraverso una sua rivisitazione che rispecchi più fedelmente la *forma mentis* dell’indigeno. Si tratta di una sorta di traduzione letterale, una risposta di compromesso alla “questione della lingua” che al tempo di Synge interessava gli intellettuali raccolti intorno all’Abbey Theatre. Anche sotto il profilo stilistico *The Playboy*, che letteralmente significa “cantastorie”, presenta delle consonanze con *I Malavoglia*. L’opera si richiama infatti alla fantasia popolare, che diventa per Synge modello formale e contenutistico. Nella prefazione dell’opera l’autore afferma che in un paese come l’Irlanda, in cui è ancora così vivida e intatta l’immaginazione popolare, sarebbe impossibile per l’artista competere con tale ricchezza e varietà. Il poeta dovrebbe piuttosto provare ad attingervi, come lui stesso ammette di aver fatto tante volte, spiando, attraverso un foro nel pavimento, le conversazioni delle serve nei seminterrati delle cucine; e in queste parole sembra di ravvisare il passaggio delle *Storie* in cui Violante spia dall’alto del castello i

---

<sup>96</sup> L. Russo, *Antologia critica*, cit., p. 18.

<sup>97</sup> J. M. Synge, *The Playboy of the Western World* (1907), Beirut, York Press, 1981.

<sup>98</sup> Gli autori d’altra parte fanno esplicito riferimento a soluzioni linguistiche analoghe messe in pratica da due scrittori irlandesi: Joyce e Beckett. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., p. 60.

discorsi dei pescatori. Secondo Synge lo scrittore non deve copiare ma imitare la creatività del popolo: «the new poet did not copy the productions of the peasant but seized by instinct his inner mode of work».<sup>99</sup> D'altra parte, gli studiosi rilevano la presenza nell'opera dello scrittore irlandese di precise corrispondenze con i canti popolari, in particolare con la tradizionale saga di Cuchulain, che Synge legge nella versione di Lady Gregory.<sup>100</sup> L'autore irlandese – avvalendosi tanto della fonte empirica, quanto, anche lui, di quella libresca – tenta di emulare la poesia popolare, perciò la sua prosa presenta i caratteristici segnali del componimento orale. Tra questi dobbiamo sicuramente menzionare le ripetizioni e gli epiteti, individuati da Cirese anche ne *I Malavoglia* e definiti come la riproduzione di «certi procedimenti tecnici e stilistici così diffusi nel canto popolare dove tanto spesso le situazioni identiche tornano con identiche parole».<sup>101</sup> In un articolo appena successivo a quello di Cirese – che il demologo avrebbe poi citato, rammaricandosi dell'occasione mancata – Leo Spitzer accosta tali elementi presenti nel romanzo verghiano a quelli impiegati da Omero (o dalla tradizione autoriale che si cela dietro questo nome) per tramite delle teorie formulate da Parry e Lord sulla poesia orale estemporanea e i suoi supporti mnemonico-ripetitivi.<sup>102</sup> Tuttavia, nel romanzo, tali procedimenti formulari, così come i proverbi, secondo il demologo abruzzese, non hanno solo lo scopo di emulare le modalità compositive del popolo, ma anche quello di trasporre artisticamente la «fissità ideologico-stilistica popolare» e di ricreare quella «cristallizzazione di esperienze e l'aura di atemporalità che caratterizza anche obiettivamente certi aspetti del mondo popolare».<sup>103</sup>

Sull'obiettività del cronotopo malavogliesco torneremo, ma soffermiamoci ora a considerare il ruolo destoricante di queste espressioni poetiche popolari, che Verga desume per lo più dalle raccolte folkloristiche. A ben guardare, nelle culture a oralità primaria, la composizione artistica sviluppa uno stretto rapporto di funzionalità con la realtà.<sup>104</sup> I proverbi, le favole, gli indovinelli intervengono a conferire senso ad un avvenimento, a collocarlo in un ordine in cui tutto è già risolto, a eliminare la paura derivante dal presentarsi del nuovo. Essi, rispondendo alla logica del mito, legittimano e sanciscono la realtà collocandola in un eterno presente che già da sempre la contempla e la accoglie. Perciò, in tali creazioni di carattere

---

<sup>99</sup> J. M. Synge, *Manuscripts*, TCD, MS 4393, f. 17. citato in D. Kiberd, *Synge and the Irish language*, Dublin, Gill&Macmillan, 1994, p. 36.

<sup>100</sup> Ivi, p. 132.

<sup>101</sup> A. M. Cirese, *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, cit., p. 20.

<sup>102</sup> Cfr. L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei Malavoglia*, cit., p.43; M. Parry e A. B. Lord, *Serbocroatian Heroic Songs*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

<sup>103</sup> A. M. Cirese, *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, cit., p. 21.

<sup>104</sup> W. J. Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il mulino, 2004.

performativo, la storia «vi è, ma nascosta, e ciò che più conta, negata»,<sup>105</sup> come nota Cirese citando un detto presente nel romanzo e pronunciato da Padron 'Ntoni: «il motto degli antichi mai mentì». Dunque, la poesia popolare vive in simbiosi con l'azione storica, non la elimina, anzi, la rende possibile. Ed è quanto lo studioso sembra suggerire anche a proposito del significato profondo del romanzo, quando afferma che lo stesso fulcro dell'opera consiste nell'entrata del tempo cairologico nel tempo mitico. La fuoriuscita di 'Ntoni dalla comunità e il suo ritorno al villaggio, che danno il via all'azione, fanno irrompere, nell'universo regolato dalla ciclicità della natura, la storia e il suo portato disgregante. Con l'abbandono definitivo della comunità da parte del personaggio, la consuetudine ciclica è ristabilita, è risaldato il circolo nella «via dell'iterazione e della cristallizzazione, che non sono soltanto replica di formule ma chiusura dei convincimenti entro un giro di certezza rituale, affermazione della loro perennità della loro assolutezza temporale».<sup>106</sup> Lo studioso del folklore conclude la sua analisi del romanzo affermando che «la storia è passata, come doveva, come non poteva non passare, [...] pur se ancora inavvertita, pur se ancora una volta respinta».<sup>107</sup>

Seguendo il ragionamento di Cirese, possiamo affermare che non solo il romanzo ha le caratteristiche formali di una composizione popolare e sembra il prodotto poetico del popolo, ma esso ne ripete anche la funzione. L'opera, infatti, narrando l'impatto del progresso sulla vita di un umile villaggio siciliano, dal punto di vista dei suoi abitanti, si pone anche, nel suo complesso, come tentativo di riassorbirne la portata dirompente, secondo le modalità proprie della creatività artistica "presa alla sua sorgente". Andiamo dunque a vedere in che forma tale sconvolgimento si espliciti nel romanzo verghiano e in che modo venga ad essere elaborato dall'identità periferica, dando luogo a una configurazione che sin d'ora possiamo cominciare ad indicare come "testo culturale" o "quadro del mondo" della periferia meridionale.

### **3.4.3 Il romanzo identitario della periferia**

Il romanzo, come è noto, narra le vicende di una famiglia di pescatori di Aci-Trezza, i Malavoglia, che sin dalle prime pagine appaiono come i rappresentanti e gli eroi simbolo di un intero popolo di vinti. La casa del Nespolo, persa dopo il naufragio della barca

---

<sup>105</sup> A. M. Cirese, *Intellettuai, folklore, istinto di classe*, cit., p. 17.

<sup>106</sup> A. M. Cirese, *Intellettuai, folklore, istinto di classe*, cit., pp. 29-30.

<sup>107</sup> Ivi, p. 30.

Provvidenza e poi riconquistata, sembra farsi metafora di una patria e di un'identità messe in pericolo dall'irrompere dell'ignoto. Quest'ultimo – come abbiamo visto nelle *Novelle rusticane* e come in parte possiamo ora comprendere dopo uno sguardo al funzionamento profondo della mentalità popolare, che è autrice e personaggio del racconto – viene elaborato come un rivolgimento del fato a cui, più che opporsi, bisogna resistere. Cionondimeno, Verga, pur non interrompendo il fluire poetico e di pensiero della società rappresentata, mette in atto delle strategie “contestative” che non possono non essere attribuite al livello autoriale<sup>108</sup> e che rendono presto patente il bersaglio della contestazione, contestazione che diventa poi, via via, sempre più esplicita anche a livello intradiegetico.

Una prima strategia, di tipo linguistico, che ripensa e rifonda l'idioma nazionale, la si è approfondita nel precedente paragrafo. Un'altra ha invece a che fare con i nomi scelti per i protagonisti e per la loro sventurata barca, la *Provvidenza*. Il nome di quest'ultima non appare casuale, soprattutto alla luce del romanzo che ha fatto della provvidenza un vessillo dell'Unità, *I promessi sposi*.<sup>109</sup> Il libro manzoniano, da sempre riconosciuto come l'epopea italiana per eccellenza, tanto per i suoi contenuti quanto per la normalizzazione della lingua che l'autore compie al suo interno, in virtù di questo e di altri riferimenti presenti nel romanzo, sembra funzionare quasi da ipertesto de *I Malavoglia*.<sup>110</sup> L'operazione di Verga ricorda, in questo senso, quelle opere di “riscrittura” del canone metropolitano tipiche delle letterature postcoloniali, connotandosi però, più che come generica invasione della tradizione culturale occidentale, come specifica provocazione del neonato canone italiano. Qualcosa di simile può dirsi a proposito del nome della famiglia, Toscano, che, appunto, è solo un nome, «poiché da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia».<sup>111</sup> L'autore sembra qui far riferimento all'estraneità del Meridione all'Italia: i siciliani non si erano mai sentiti toscani, l'unità

---

<sup>108</sup> Mazzacurati nota come l'autore esprima il suo punto di vista anche attraverso il simbolismo di alcune descrizioni naturalistiche, il quale «valica decisamente i confini di ogni simbologia antropologicamente attribuibile agli attori e al narratore interno, orizzontale, della vicenda». Il critico sostiene che ne *I Malavoglia* molti elementi «rivelano che il demiurgo non poteva rimanere perennemente sommerso: andrà talvolta snidato – scrive – dietro un rumore che si ripete, dietro una costellazione o una voce naturale, dentro l'ombra metaforica di un albero». G. Mazzacurati, *Le stagioni dell'Apocalisse: Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 34-35.

<sup>109</sup> Siamo d'accordo con Tellini quando afferma che il nome della barca deriva da «l'ironica constatazione del definitivo tramonto di un *epos* unitario, tenuto saldo dall'agonismo di un'ideologia costruttiva» G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, p. 198.

<sup>110</sup> Un altro riferimento al capolavoro manzoniano è sicuramente il destino di sventure della famiglia al centro del romanzo, descritto come una via crucis, come si illustrerà nelle prossime pagine. Inoltre, di matrice manzoniana è il personaggio dell'Azzeccagarbugli siciliano: il dottor Scipioni, «l'avvocato delle chiacchiere», che parla in modo eccessivamente complesso e non riesce mai a farsi intendere dai Malavoglia.

<sup>111</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 15.



politica e linguistica erano puri fatti nominali, d'altra parte tutti li conoscevano e li avevano sempre conosciuti per "malavoglia", come a dire indolenti e malevoli "terroni", «proprio all'opposto» di quel che erano.<sup>112</sup> Numerose e ampiamente studiate sono, poi, le critiche mosse all'Unità e alla monarchia costituzionale da parte dell'autore per tramite dei suoi personaggi, che lamentano le conseguenze funeste di un Risorgimento poco condiviso e ancor meno compreso e le leggi di uno stato lontano, unicamente fonte di malcontento.

Ma, a ben guardare, è la stessa rappresentazione che Verga dà della società del villaggio – sineddoche della Sicilia e dell'intero Meridione – costruita sull'opposizione binaria tra centro e periferia (invertita di segno in seguito al ribaltamento del cannocchiale in *Fantasticheria*) ad indicarci l'Italia come l'origine dell'ignoto e la causa di tutte le "calamità" che colpiscono i Malavoglia. Il villaggio di Aci-Trezza è presentato, infatti, dalla voce dei suoi stessi abitanti, come il centro della normatività. È vero, molti degli stereotipi diffusi sul Mezzogiorno (dall'individualismo, alla diffidenza, all'omertà), pur nell'inversione della prospettiva, restano operanti e, come si è anticipato, per quanto scevra del suo portato consolatorio e edulcorante, la descrizione è ancora partecipe di un'estetica pittoresca. Il mondo del villaggio meridionale, secondo la rappresentazione meridionista, è ancora presentato come immobile, in opposizione a quello del continente portatore della Storia, tanto più in quanto ciò è trovato concorde con l'aura atemporale che, non "obiettivamente", ma "soggettivamente", caratterizza le modalità destorificanti della creatività popolare documentate nelle raccolte folkloristiche. L'immagine coniata dal Nord per il Sud, quindi, è parzialmente conservata, ma, ciò nonostante, nel romanzo, ad essere considerato il fulcro di un universo valoriale condiviso, la sede della razionalità, il luogo dell'ordine contrapposto a quello del disordine, è il paesino meridionale di Aci-Trezza. L'Italia, in quanto mondo altro, invece, è immaginata dai paesani come caotica, oziosa, degenerata. 'Ntoni, dopo aver visitato il continente, fantastica spesso di «quelle grosse città dove non si faceva altro che spassarsi e non far nulla; o pensava a quei due marinai ch'erano tornati di laggiù, ed ora se n'erano già andati da un pezzo; ma gli pareva che non avessero a far altro che andar gironi pel mondo, da un'osteria all'altra, a spendere i denari che avevano in tasca».<sup>113</sup> Alle "fantasticherie" del ragazzo risponde il vecchio Padron 'Ntoni, che sembra racchiudere in sé tutta la saggezza della prefazione verghiana a *I Malavoglia* quando

---

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> Ivi, pp. 222-223.

afferma: «tu credi che dei guai non ne abbiano tutti? Ogni buco ha il suo chiodo»;<sup>114</sup> così come ogni struttura identitaria ha il suo vuoto, per restare ai termini finora adoperati per descrivere il dialogo fra centro e periferia. Come visto già nelle *Novelle rusticane*, la periferia meridionale proietta sul centro il suo vuoto di senso, immaginandolo come un anti-sistema, esattamente come il centro fa con la periferia, perciò ‘Ntoni Malavoglia idealizza la vita borghese italiana allo stesso modo in cui l’italiana borghese di *Fantasticheria* aveva idealizzato la vita del marinaio terrazzano.

Stando allo schema dell’opera, inoltre, se nelle prime novelle d’argomento isolano – fra le quali possiamo citare, sempre a titolo d’esempio, *La lupa* – il personaggio che turba la quiete della comunità è quello più esotico nel sistema settentrionale – la Gnà Pina, come si è detto, è personificazione della Sicilia ferina e primitiva –, con i *Malavoglia* assistiamo a un ribaltamento di centottanta gradi del portatore dell’incognita: la figura estranea è quella che ha preso parte al mondo di fuori, il diverso è colui che “corrompe” gli altri con i (presunti) valori del continente. La comunità che partecipa di questa rivoluzione è la comunità siciliana la cui morale non è messa a repentaglio da un’ingovernabile sensualità, né tantomeno dalla proverbiale inoperosità dei meridionali. La razionalità, specialmente quella contabile,<sup>115</sup> la fa da padrona nell’universo de *I Malavoglia* e ciò che è visto come irrazionale è piuttosto la componente innovativa immessa nel sistema dall’esterno e in particolare dall’Italia.

Il responsabile di tale “innovazione” è il giovane ‘Ntoni, che, come più volte è stato notato, può essere considerato un alter Christus: membro della società, eppure, in quanto fuoriuscito, annunciatore del messaggio di un’altra società, di un altro tempo, profeta negativo la cui partenza finale libera dal peccato. Ma quale peccato? È nelle prime pagine che si palesa il *peccatum primum* che rende necessario il sacrificio del villaggio e dell’isola. Sin dal primo capitolo il lettore è informato della partenza di ‘Ntoni, partenza che causa l’investimento sui lupini, la morte di Bastianazzo, il debito, l’ipoteca sulla casa e tutte le altre sventure della famiglia. Quando Padron ‘Ntoni cerca di impedire la partenza del nipote, lui che non parteggia né per la repubblica né tantomeno per i Borbone («non lo conosceva neanche di vista Franceschello»<sup>116</sup>), si sente rispondere da don Giammaria, il vicario, «che gli stava bene, e questo era il frutto di quella rivoluzione di satanasso che avevano fatto collo

---

<sup>114</sup> Ivi, p. 225.

<sup>115</sup> Già Baldi nota come la legge che domina nell’universo di Acì-Trezza non sia tanto quella del focolare domestico o del lavoro quanto quella economica. G. Baldi, *L’artificio della regressione*, Napoli, Liguori, 1980, p. 25.

<sup>116</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 17.

sciorinare il fazzoletto tricolore dal campanile».<sup>117</sup> È con il Risorgimento che la Sicilia ha lasciato il suo scoglio, mossa dalla ricerca dell'ignoto, ha mangiato il frutto dell'albero proibito perdendo, non il paradiso terrestre, ma il mondo noto dalle regole certe ed immutabili.<sup>118</sup> Tutta l'isola è infatti messa in crisi dal contatto con l'Italia, che nel romanzo è alla base della "rivoluzione" di popolo dell'antefatto e poi di quella familiare scatenata da 'Ntoni, corrispettivi narrativi di ciò che a livello storico ha significato l'Unità nazionale.

La metafora cristologica è pertinente anche per quel che riguarda il calvario subito dai protagonisti e i riferimenti in tal senso non mancano. La madre di 'Ntoni, Maruzza, dopo la morte del marito e del figlio Luca, viene paragonata alla Madonna Addolorata. Anche i Malavoglia nel loro complesso vengono paragonati a Gesù quando perdono la casa e la barca e tutta la comunità volta loro le spalle («li aveva lasciati in camicia come Gesù Bambino»,<sup>119</sup> «Quei poveretti aspettavano il giorno come il Messia»<sup>120</sup> Padron 'Ntoni «sembra il patriarca san Giuseppe addirittura, su quel letto e con quella barba lunga!»<sup>121</sup> Ma soprattutto negli ultimi capitoli, quando la vicenda si incentra su 'Ntoni, che finisce nei guai e getta nel disonore la famiglia, il paragone con Cristo si fa esplicito. Come è stato notato, ciò è particolarmente evidente nel capitolo del processo, sul quale occorre soffermarsi anche per un'altra ragione. È importante rilevare, infatti, come in queste pagine Verga sottolinei l'assoluta incomunicabilità fra due mondi: la difesa di 'Ntoni è sostenuta da un Azzecagarbugli forestiero, che, oltre a parlare un linguaggio oscuro per i Malavoglia, utilizza come attenuante per il delitto lo stereotipo della gelosia meridionale, senza avvedersi che, nel sistema del villaggio siciliano, ciò può procurare conseguenze ben più gravi, ovvero il disonore di Lia e la sua perdizione. Come si diceva, inoltre, l'autore connota «la scena di 'Ntoni davanti alla corte con attributi cristologici: i giudici, annoiati, sono chiamati "giudei", mentre l'imputato quando esce, dopo la condanna a cinque anni, per essere trasferito in prigione, è "ammanettato come un Cristo"».<sup>122</sup> Ma già nel quattordicesimo capitolo, quando

---

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> «Una volta in paese si stava meglio, quando non erano venuti quelli di fuori a scrivere sulla carta i bocconi che vi mangiate, come don Silvestro, o a pestare fiori di malva nel mortaio, e ingrassarsi col sangue di quei del paese. Allora ognuno si conosceva, e si sapeva quel che faceva, e quel che avevano sempre fatto suo padre e suo nonno, e perfino quel che mangiava, e quando si vedeva passare uno si sapeva dove andava, e le chiuse erano di quelli che c'erano nati, e il pesce non si lasciava prendere da questo e da quello. Allora la gente non si sbandava di qua e di là, e non andava a morire all'ospedale». *Ivi*, pp. 332-333.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>122</sup> F. Della Costa, *Dentro e fuori. Il desiderio di 'Ntoni e i sacri confini di Trezza ne I Malavoglia di Verga*, «La fusta», 23, 2015, pp. 1-22: 20.

il figlio della Locca e 'Ntoni Malvoglia vengono arrestati, leggiamo: «Ora come farà mia mamma! piagnucolava il figlio della Locca, mentre lo legavano peggio di Cristo. — Non stringete tanto forte, sangue della Madonna! urlava 'Ntoni; lo vedete che non posso più muovermi! [...] Mentre lo conducevano in caserma, legato peggio di Cristo anche lui».<sup>123</sup> Se 'Ntoni è Cristo, il figlio della Locca è il “vero Cristo”, è il Nardo della Pastorale siciliana,<sup>124</sup> ovvero quella figura pasticciona che prende rimproveri e busse da tutti, che rappresenta il popolo isolano e porta sulle spalle il bastone a mo' di croce del supplizio. Il figlio della Locca, in questo senso, ricorda Rosso Malpelo, che, come una bestia, si rassegna alla propria condizione e non fa nulla per migliorarla. L'altro personaggio che, con simile rassegnazione, occupa la sua posizione all'interno della società è il figlio della cugina Anna. Quest'ultimo viene presentato sin dal primo capitolo come “cuor contento”: «Rocco Spatu si sgolava sulla porta dell'osteria davanti al lumicino. — Chi ha il cuor contento sempre canta».<sup>125</sup> Verga associa i due giovani parlando dell'attesa del villaggio per il ritorno di 'Ntoni, il quale è andato lontano a far fortuna: se 'Ntoni tornasse ricco, tutti comincerebbero a seguire il suo esempio – osservano i terrazzani –, fatta eccezione per i Malpelo del paese, ovvero «chi non gli bastava l'animo di lasciare la sua donnicciuola, era quella bestia del figlio della Locca, che aveva quella sorta di madre che sapete, e Rocco Spatu, il quale ce l'aveva alla taverna l'animo».<sup>126</sup> Si fa qui riferimento alle “donicciuole”, anche loro figure statiche e ferme rispetto al richiamo dell'ignoto; ovviamente con le dovute eccezioni, come Lia Malavoglia che, sulla scia del fratello, si lascia traviare da un “forestiero”. Altre figure statiche positive, definite “cuor contenti”, sono Padron 'Ntoni, ormai vecchio e savio, e Mena, che rinuncia financo a sposare l'uomo che ama nel rispetto della consuetudine e dell'integrità della famiglia: essi rappresentano l'identico a cui si oppone il diverso, l'irrimovibile dell'identità isolana, le ostriche saldamente ancorate allo scoglio, cui si contrappone il giovane 'Ntoni, che, per “vaghezza di ignoto” e per il pericoloso contatto con le “fantasticherie” del continente, non si risolve ad accontentarsi di ciò che possiede. 'Ntoni vorrebbe imporre alla società terrazzana una nuova legge, di cui non conosce i contenuti ma conosce la provenienza. L'Italia è per lui, come per altri siciliani, il luogo delle meraviglie, la sede della fantasia, l'oggetto del desiderio, che è tale perché sconosciuto e prende forma in funzione del vuoto che lo contiene. Infatti, 'Ntoni non sa rispondere del suo desiderio:

---

<sup>123</sup> Ivi, p. 302

<sup>124</sup> A. Caldarelli, *La pastorale. La pastorale di Nardo: dramma sacro e festa paesana in Sicilia*, Macerata, EUM, 2009.

<sup>125</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 43.

<sup>126</sup> Ivi, p. 248.

non ha idea di cosa voglia fare o in cosa consista la vita degli “altri”, sa solo in cosa non consiste. La legge che intende imporre è una legge enantiomorfa rispetto a quella vigente in Sicilia, non ha altro testo se non la negazione di quello noto. Più che una nuova legge è un vuoto di legge, così come l’Italia è un non-luogo dove diventano reali tutte le speranze e le paure dei terrazzani. Nessuno dei personaggi ha un’idea chiara di cosa ci sia “di là del mare”. Tutti coloro che solcano il confine del paesetto sembrano andare e venire dallo stesso luogo indefinito. ‘Ntoni soldato a Trieste, Bastianazzo morto in mare, Luca morto a Lissa, il padre della Nunziata fuggito ad Alessandria d’Egitto, i marinai, i forestieri, tutti sono più e più volte citati insieme e accomunati da uno stesso destino. Una volta che prendono la decisione di partire o una volta reimmessi nel villaggio, coloro che sono venuti a contatto con l’alterità sono ormai degli estranei, come si dice esplicitamente di ‘Ntoni:

I ragazzi vedendo il fratello maggiore affaccendarsi nei preparativi della partenza, gli andavano dietro pian piano per la casa, e non osavano dirgli più nulla, come fosse diggià un estraneo. — Così se ne è andato mio padre, — disse infine la Nunziata la quale era andata a dirgli addio anche lei, e stava sull’uscio. Nessuno allora parlò più.<sup>127</sup>

Si tratta di personaggi marginali che si muovono sul limite fra i due mondi e fra le loro leggi. ‘Ntoni è un “degradato” nell’accezione lotmaniana del termine. Sin dalle prime pagine lo si può sovrapporre ad una delle figure liminari nominate dal semiologo russo, il coscritto, ma poi anche in qualità di emigrante, contrabbandiere, galeotto, vagabondo, si pone sempre sul confine fra due universi e due culture, quella siciliana e quella italiana. Investito del ruolo di “ponte” egli pare non potersene svincolare, se non con l’abbandono definitivo del villaggio. Infatti, tornato alla casa del Nespolo, dove si affacciano alla sua memoria le parole dei familiari tante volte respinte, egli sembra voler restare, ma sente in modo ineluttabile che deve andar via. Il romanzo sarebbe dovuto terminare con la scena dell’addio di ‘Ntoni ai fratelli, ma, come scrive Emerico Giachery, «quel secco congedo non aveva esaurito la carica lirica del romanzo, ed ecco l’aggiunta della splendida pagina finale che probabilmente – sostiene il critico –, a parte la suggestiva resa poetica, modifica il senso intero del libro».<sup>128</sup> Per quanto evidente sia l’importanza del nuovo finale, a nostro avviso esso non è esemplificativo di un nuovo significato dell’opera ma del senso stesso della partenza di ‘Ntoni ed è perciò coerente con il finale precedente e financo didascalico.

E se ne andò colla sua sporta sotto il braccio; poi quando fu lontano, in mezzo alla piazza scura e deserta, che tutti gli usci erano chiusi, si fermò ad ascoltare se chiudessero la porta della casa del

---

<sup>127</sup> Ivi, pp. 234-235.

<sup>128</sup> E. Giachery, *Il capitolo quindicesimo*, cit., p. 243.

nepolo, mentre il cane gli abbaia dietro, e gli diceva col suo abbaiare che era solo in mezzo al paese. Soltanto il mare gli brontolava la solita storia lì sotto, in mezzo ai fariglioni, perché il mare non ha paese nemmeno lui, ed è di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole, anzi ad Aci Trezza ha un modo tutto suo di brontolare, e si riconosce subito al gorgogliare che fa tra quegli scogli nei quali si rompe, e par la voce di un amico. [...] A poco a poco il mare cominciò a farsi bianco, e i Tre Re ad impallidire, e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, cogli usci chiusi, che si conoscevano tutte, e solo davanti alla bottega di Pizzuto c'era il lumicino, e Rocco Spatu colle mani nelle tasche che tossiva e sputacchiava. — Fra poco lo zio Santoro aprirà la porta, pensò 'Ntoni, e si accoccolerà sull'uscio a cominciare la sua giornata anche lui. — Tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaranto, tutto seminato di barche che avevano cominciato la loro giornata anche loro, riprese la sua sporta e disse: — Ora è tempo d'andarmene, perché fra poco comincerà a passar gente. Ma il primo di tutti a cominciare la sua giornata è stato Rocco Spatu.<sup>129</sup>

L'apparizione imprevista e quasi casuale del personaggio di Rocco Spatu nella frase finale del romanzo ha sempre rappresentato un punto controverso per la critica<sup>130</sup> e «il particolare paradossalmente prende il massimo significato – secondo Giachery – proprio dall'essere insignificante»: «è la vittoria della più arrogante e pretenziosa banalità, la banalità borghese disprezzata da Verga ma consacrata come una sorta di cieca forza vitale». <sup>131</sup> Dal nostro punto di vista, non si può parlare di mancanza di senso né di casualità. Tutto all'opposto si deve riconoscere nel bighellonare di Rocco Spatu, proprio alle prime luci dell'alba, il chiudersi del cerchio aperto nel primo capitolo e il ricomporsi dell'ordine venuto meno con la chiamata di 'Ntoni alle armi, ordine dal quale 'Ntoni resta escluso. Il mondo terrazzano infatti ha un suo assetto interno, un'organizzazione identitaria, che alla stregua delle altre si compone come una struttura, o come uno “stallatico” per usare le parole di Padron 'Ntoni: «Il mondo è fatto come uno stallatico, che chi viene e chi se ne va, e a poco a poco tutti cambiano di posto, e ogni cosa non sembra più quella». <sup>132</sup> Come abbiamo già detto rifacendoci a Lacan, la struttura circola e i personaggi cambiano di posizione. Ciò è reso possibile dalla presenza di una casella bianca, di un vuoto di senso. Rocco, che inaugura e chiude tutte le giornate di Trezza, occupa quel vuoto all'interno della società, tiene vivo il legame tra il mondo legiferato e quello anarchico. In questo senso possiamo dire che è Rocco, non la sua apparizione, a prendere il massimo significato proprio nel suo essere insignificante. Lui che

---

<sup>129</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 340.

<sup>130</sup> Vedi, fra gli altri, L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei Malavoglia*, cit.; M. P. Ginsburg, *I Malavoglia and Verga's process*, «MLN», 95, 1980, pp. 82-103; G. Cecchetti, *Rocco Spatu e la conclusione dei Malavoglia*, «Italianistica» 11, 1982, pp. 23- 30; L. Russo, *Giovanni Verga*, cit.; R. Luperini, *La pagina finale dei Malavoglia*, in G. Savoca, A. Di Silvestro (a cura di), *Prospettive sui Malavoglia*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 83-89; G. Lo Castro, *'Ntoni Malavoglia e il giorno lungo di Rocco Spatu*, in G. Savoca, A. Di Silvestro (a cura di), *Prospettive sui Malavoglia*, cit., pp. 51-68.

<sup>131</sup> E. Giachery, *Il capitolo quindicesimo*, cit., p. 246.

<sup>132</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 141.

fa «festa tutti i giorni»,<sup>133</sup> mentre gli altri attendono pazientemente la domenica, lui che trascorre la vita in un eterno carnevale come l'amica borghese del narratore di *Fantasticheria*. Se osservato dalla prospettiva della struttura legiferata isolana, qualsivoglia esterno esorbita dalla norma e vive da "anormale". Deve esistere però anche un anormale interno alla struttura, un vuoto ammesso che garantisca, attesti e preservi la normalità, per la stessa ragione per cui il calendario settimanale prevede una domenica e quello annuale un carnevale. Verga ci dice che 'Ntoni «avrebbe voluto che tutti i giorni fosse domenica»<sup>134</sup> e ancora, nel seguito del romanzo, più volte i personaggi ripetono che è «tale e quale come Rocco Spatu».<sup>135</sup> Ma se quest'ultimo è "cuor contento" e non vuole mutare la propria condizione e la propria "legge", 'Ntoni non lo è e nel personaggio di Spatu come negli altri "diversi" vede un punto di fuga, una porta, l'antro buio e traditore del caminetto. «Il nonno gli diceva: — Per te sarebbe meglio che non venisse la domenica; perché il giorno dopo sei come se fossi malato. Ecco quello che era meglio per lui, che non venisse mai la domenica! e gli cascava il cuore per terra a pensare che tutti i giorni fossero dei lunedì».<sup>136</sup> 'Ntoni, entrato in contatto con l'alterità e tentato dal vuoto, sfugge al suo mondo, abbandona la propria posizione nella struttura e, una volta allontanatosi dallo stallatico, non trova più il posto che aveva lasciato – prontamente occupato dal fratello Alessi – né un altro che faccia per lui. Attirato dall'ignoto, egli è tagliato fuori dal mondo noto, lo vede richiudersi alle sue spalle con il sigillo di Rocco Spatu, e poiché ha compreso «ogni cosa»<sup>137</sup> sente come una necessità ineludibile quella di partire.

È sulla chiusura del sistema del villaggio e sul suo abbandono da parte di 'Ntoni che può ricomporsi l'ordine e trovare saldatura la falla apertasi con il peccato dell'Unità. Come ha notato Della Costa,<sup>138</sup> non solo per come viene descritto negli ultimi capitoli del libro – imbestiato e simile a un lupo, essere indistinto fra natura e cultura –, ma specialmente per la funzione che assolve all'interno della società, è possibile intravedere dietro la figura di 'Ntoni quella dell'*homo sacer* agambeniano. Nell'instaurare tale confronto, lo studioso coglie un nodo fondamentale che va incrociato con quanto detto a proposito dell'alterità dell'*izgoj* e del significato che assume nel testo letterario della periferia: come il degradato, il "bandito" destinato alla *sacratio* mette in dubbio i confini della comunità culturale e

---

<sup>133</sup> Ivi, p. 41.

<sup>134</sup> Ivi, p. 82.

<sup>135</sup> Ivi, p. 213.

<sup>136</sup> Ivi, p. 259.

<sup>137</sup> Ivi, p. 340.

<sup>138</sup> F. Della Costa, *Dentro e fuori*, cit., p. 11.

sociale. In questo modo, oltre ad introdurre dinamismo nel sistema, si offre come il responsabile di qualsivoglia disordine, deputato a definire per contrasto l'ordine della comunità. La sua estromissione, o «esclusione inclusiva» come la definisce Agamben, si pone così alla base della fondazione della stessa civiltà. Come similmente afferma René Girard<sup>139</sup> – pur partendo da una prospettiva teorica diversa da quella del filosofo italiano, che in parte abbiamo accennato nell'introduzione e che approfondiremo meglio nel prossimo capitolo –, è un soggetto individuato quale capro espiatorio, caricato di tutti le colpe (già commesse o possibili) e ritualmente sacrificato, a liberare la comunità dalla violenza e in questo modo a purificare, riconciliare e rifondare il gruppo sociale. Per tale ragione, l'allontanamento di 'Ntoni è presentato da Verga come necessario. Alla stregua di un sacrificio rituale, esso si pone come momento risolutivo di una crisi già operante nella società e al contempo come legittimazione identitaria del gruppo sociale. Lo stesso romanzo, come si ipotizzava nel precedente paragrafo, potrebbe essere interpretato secondo le modalità operative del popolo, volte, anche nella creatività artistica, al riassorbimento del diverso e alla risoluzione della crisi da esso innescata. Come insegna Victor Turner, infatti, l'opera letteraria sostituisce e ripete la funzione assolta dal rito nelle società tribali: essa interviene nelle fasi critiche o di transizione di una cultura per traghettare la comunità verso il loro superamento. La crisi, in questo caso, è innescata dal contatto dell'isola con il continente, avvenuto con l'Unità d'Italia, e l'autore, identificandosi con il punto di vista della società del villaggio, sineddoche, come si è visto, della Sicilia e dell'intero Meridione, ne illustra le conseguenze e cerca di darvi letterariamente risposta attraverso la ricostituzione della comunità e la chiusura rituale dei suoi confini. Ciò è reso possibile dalla traduzione narrativa del meccanismo vittimario, la quale, dunque, oltre a sanare la crisi, si pone come fondamento di un nuovo ordine. In questo senso, il romanzo può anche interpretarsi come *bildung* “nazionale” periferica, espressione di una incipiente fase identitaria del Mezzogiorno; come un momento di “autodelimitazione omeostatica” – con le parole di Lotman – che interrompe il dialogo con l'alterità e, anzi, sull'estromissione e il rifiuto di quest'ultima impernia il proprio auto-riconoscimento. Ciò non impedisce alla cultura del margine, pur opponendosi a quella del centro e alla sua violenza, di replicarne il *pattern* identitario e di fondare il proprio sé sull'esclusione espiatoria.<sup>140</sup> Infatti, come si vede dallo schema dell'opera – che,

---

<sup>139</sup> Cfr. R. Girard, *Il capro espiatorio*, cit.

<sup>140</sup> Si riprenderà in seguito la tesi di Julia Kristeva, già accennata nel primo capitolo, per cui la comunità contro-identitaria (connotata come contro-identità femminile nel caso della sua argomentazione) si fonda sull'esclusione di un capro espiatorio tanto quanto quella identitaria (connotata come identità maschile).



sempre secondo le indicazioni di Lotman, possiamo leggere come isomorfo al sistema culturale di riferimento – il Meridione pone nel Settentrione il suo *alter*, il male da superare e togliere, il negativo della sua dialettica identitaria, esattamente come l'Italia fa con il Sud. Sebbene quest'ultimo, come si è visto anche nel confronto instaurato da Verga fra le due personalità culturali in *Novelle rusticane*, nel saldare i confini della propria comunità immaginata, arrivi a sacrificare una parte di sé, che nel contatto con l'altro risulta persa per sempre.

Tirando le somme, possiamo affermare che Verga si spinge ben oltre la fase della copia della letteratura centrale: in prima istanza egli decodifica l'alterizzazione insita nello sguardo settentrionale sulla realtà periferica e la demistifica, poi si cala nella realtà rappresentata assumendone il punto di vista e condividendone i valori. Vale la pena rimarcare come l'idea di progresso e la possibilità di resistere a quest'ultimo che lo scrittore esplicita nella prefazione del romanzo sia coerente con l'ideale dell'ostrica che attribuisce ai suoi personaggi, dunque l'identificazione con la visione del mondo marginale, una visione conservatrice, che, secondo Asor Rosa, è fedele alla mentalità popolare ed estranea a qualsivoglia forma di ventriloquio populista,<sup>141</sup> non appare unicamente finalizzata alla ricerca letteraria condotta nel romanzo, ma sembra investire la stessa ideologia dell'autore e le sue convinzioni. Cionondimeno, nell'assumere la prospettiva e nell'interpretare la verità del soggetto periferico, in cui si identifica ben oltre i confini del libro, lo scrittore ne pone in luce anche i pericoli e i limiti – che sono poi, nella sua visione pessimistica, i limiti di qualsivoglia formazione identitaria –: il mancato riconoscimento dell'identità dell'altro, da una parte, e la natura esclusiva di ogni comunità immaginata, dall'altra.

Così facendo, Verga ci offre il primo compiuto tentativo di dare voce all'identità periferica e rappresenta, per questo, il capostipite di una tradizione letteraria che avrà un importante seguito. Quest'ultima, pur nella formulazione di strade originali, tornerà sempre a confrontarsi con l'opera dell'autore catanese. Egli, infatti, pone già sul tappeto gran parte

---

<sup>141</sup> «Il paradosso, solo apparente a guardar bene, dell'arte verghiana sta in questo: che proprio il rifiuto della speranza populista e delle suggestioni socialiste porta lo scrittore siciliano alla rappresentazione più convincente che del mondo popolare sia stata data in Italia durante tutto l'Ottocento. Non è dunque opera del caso la grandezza di Verga [...] Se volessimo scegliere la strada di un giudizio immaginoso, diremmo che il borghese Verga rifiuta la tazza del consolo che la borghesia è sempre così pronta ad apprestarsi quando s'avvicina al cosiddetto problema sociale; alla protesta e alla speranza, categorie molto dubbie sul piano ideologico e letterario, perché presuppongono fatalmente una posizione subalterna in chi le esprime, egli preferisce la conoscenza e la consapevolezza. Il rifiuto di un'ideologia progressista costituisce la fonte, non il limite della riuscita verghiana». A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Samonà e Savelli, 1965, pp. 74-77.

delle tematiche e delle questioni relative all'identità culturale del Sud – di cui si è cercato di dare conto, seppur in maniera sintetica, in questo capitolo – che verranno poi riprese e sviluppate in modo autonomo e disgiunto dagli autori meridionali che lo seguiranno, con esiti estremamente diversi, ma tutti, in modo più o meno diretto, debitori della sua poetica.

## Gabriele d'Annunzio

### 4.1 Le prime opere di argomento abruzzese

Gabriele d'Annunzio, nativo di Pescara, si allontana giovanissimo dal suo Abruzzo. Già nel 1874, alla tenera età di undici anni, si trasferisce a Prato, per attendere ai suoi studi presso il Liceo Cicognini, seguendo la volontà del padre. Quest'ultimo desidera per il discendente maschio un'educazione di respiro nazionale, una toscanizzazione anche linguistica, che spinge inevitabilmente il futuro poeta a lasciare da un canto la cultura regionale. Tuttavia, Gabriele, sin dalle primissime prove poetiche, manifesta un interesse crescente per la propria terra, che andrà poi ad attraversare sotterraneamente buona parte della sua produzione successiva. Nel 1880 entra nel cenacolo francavillese: una cerchia di intellettuali riunita intorno al convento di Santa Maria di Gesù appartenente al pittore Francesco Paolo Michetti, di cui fanno parte, fra gli altri, il compositore ed esperto di musica popolare Francesco Paolo Tosti, lo scultore Costantino Barbella, il musicista Paolo De Cecco, gli scrittori e giornalisti Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao, nonché Basilio Cascella, fondatore nel 1899 della rivista «L'illustrazione abruzzese». Il sodalizio artistico con queste figure è di fondamentale importanza per il giovane poeta e per gli indirizzi presi dalla sua ricerca: egli infatti attingerà a piene mani da quel repertorio regionale di cui i compagni lo rendono partecipe. A loro è rivolta la dedica della seconda edizione di *Primo Vere*, del 1880, accompagnata, in esergo alla raccolta, da un componimento intitolato *Ex imo corde. Al mio fiero Abruzzo*,<sup>1</sup> in cui già emergono diversi *topoi* tipici della rappresentazione orientalista del Meridione poi caratterizzanti la produzione matura dello scrittore. Sempre nel 1880 esce sul «Fanfulla della Domenica» la prima “figurina abruzzese”: un bozzetto intitolato *Cincinnato* e ispirato in modo evidente a *Il matto delle giuncaie* di Renato Fucini,<sup>2</sup> a sua volta tratto, nei temi e nelle trovate formali, dalle prime novelle verghiane.<sup>3</sup> La storia di *Cincinnato*, come sintetizza l'autore, è la storia «di un amore tradito, di una coltellata, di una fuga...»,<sup>4</sup> perfettamente in linea con il redditizio immaginario “meridionista” che in *Cavalleria rusticana* ha il suo massimo esempio. Inoltre, una delle tematiche principali della novella è quella già incontrata del reietto: il protagonista è infatti colpito da un morbo che ne causa la regressione mentale

---

<sup>1</sup> G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, Milano, Mondadori, 2001, p. 9.

<sup>2</sup> Il racconto è del 1876, poi pubblicato in raccolta: R. Fucini, *Le veglie di Neri*, Firenze, G. Barbera, 1882.

<sup>3</sup> Vedi G. Pannunzio, *Archetipi di alterità in «Cincinnato» di G. D'Annunzio*, in G. Oliva (a cura di), *La capanna di bambusa. Codici culturali e livelli interpretativi per «Terra Vergine»*, Chieti, Solfanelli, 1994, pp. 65-80.

<sup>4</sup> G. D'Annunzio, *Terra Vergine*, in Id., *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1992, p. 17.

e il conseguente isolamento. Il suo capo, come si è già notato per i personaggi verghiani, è perennemente chinato: «gli occhi li teneva sempre a terra: si guardava la punta dei piedi scalzi».<sup>5</sup> Per descriverlo, d'Annunzio utilizza metafore bestiali, lo paragona a un cane, a un orso, a un uccello. Cincinnato, inoltre, intona «canzonette castellamaresi dalle lunghe cadenze malinconiche»,<sup>6</sup> come si è visto fare ai personaggi verghiani. L'autore insiste sulla bontà d'animo del "matto", resa evidente dal dono di papaveri e spighe offerto al giovane narratore, nonché dal rifiuto della carità monetaria, fattagli più tardi dal narratore stesso, che sembra offenderlo profondamente. Alla domanda sul suo paese di provenienza, risponde descrivendo la sua «casa bianca» con «l'orto grande» dove la «bella Tresa» lo ha tradito, come se lo stesso concetto di appartenenza territoriale gli fosse ignoto.<sup>7</sup> Analogamente, in una successiva novella dannunziana intitolata *Toto*, il personaggio principale, posto di fronte alla medesima richiesta, spalanca la bocca mostrando un «mozzicone nerastro di lingua»:<sup>8</sup> egli non può rispondere perché è muto. Alla significativa difficoltà espressiva caratterizzante lo stesso Cincinnato, fa da contraltare la superiorità del narratore – alter ego dell'autore – con la sua compiaciuta ricercatezza lessicale («mi rammento che lo colpì la parola "diafano"»)<sup>9</sup>. Lo sguardo del ragazzo è ingenuo, puro e perciò oggetto di curiosità per il narratore: quando vede un treno avvicinarsi rapidamente, Cincinnato esclama «Va va va lontano lontano, nero, lungo come il drago, e ha il fuoco dentro che ce l'ha messo il demonio, ce l'ha messo!...».<sup>10</sup> Siamo in presenza di una forma di immaginazione fantastica dell'altro, di una proiezione, in questo caso particolarmente elementare, che fa apparire tutto ciò che è ignoto attraente e pericoloso, demoniaco. Essa si trova peraltro rispecchiata (sebbene ad un livello più raffinato) e quindi decodificata nel personaggio del narratore, il quale a sua volta si chiede cosa l'altro pensi, cosa passi in quella «povera mente malata»: «vedeva dei lembi di mondi lontani e luminosi, vedeva dei viluppi di colori, qualche cosa di vasto, di sterminato, di misterioso; e la ragione gli si perdeva dietro quei fantasmi vani. Le sue frasi sconnesse, ma quasi sempre pittoresche, lo lasciavano indovinare».<sup>11</sup> Cincinnato a un tratto muta di comportamento, crede infatti di riconoscere la sua Tresa in una donna del villaggio, prende a seguirla e diventa violento con chi le si avvicina, pur conservando intatta la sua cristallina purezza. Il narratore ne è profondamente turbato e ammette di essere «stregato»

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 19.

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

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 21.

da quell'uomo. Cincinnato infine si suicida gettandosi sotto un treno in corsa: «lo trovarono sul binario vicino al ponte, sfracellato che pareva un mucchio di carname sanguinoso».<sup>12</sup> La morte volontaria del soggetto osservato, per di più procurata andando fisicamente incontro a uno degli elementi più simbolici della modernità sovrachiatrice, chiude il cerchio di una narrativa che in gran parte assorbe, già nelle sue espressioni inaugurali, le suggestioni della prima poetica verghiana e che si pone come copia dell'immagine subordinante coniata dal centro, seppur consapevole e problematica. Come scopriamo da una lettera dell'anno successivo indirizzata al De Cecco,<sup>13</sup> il bozzetto doveva essere il primo di una più estesa serie da pubblicare per Treves, con figurine illustrate dal Michetti. Tuttavia, il progetto, altamente coerente con quella che abbiamo visto essere la politica commerciale dell'editore milanese, non si concretizza e la novella viene inserita nel primo libro di racconti del 1882.

Disegni michettiani corredano invece la seconda raccolta poetica dannunziana, che riunisce testi già pubblicati separatamente: *Canto novo*. Nel libro, dato alle stampe per la prima volta sempre nell'82, a prevalere è senza dubbio la celebrazione della natura, che si congiunge strettamente con la sensualità femminile e con i primi presagi del "panismo" dannunziano. Tuttavia, sono presenti anche tematiche sociali: la terza sezione dell'opera, espunta nell'edizione successiva, è interamente dedicata al lavoro operaio. Proprio al De Cecco, il più giovane del cenacolo michettiano e fervente socialista, d'Annunzio si rivolge infatti per primo, per annunciare la prossima uscita di *Canto Novo*, «con scariche di socialismo feroce».<sup>14</sup> A Giselda Zucconi, la «Lalla» dedicataria della raccolta, scrive di voler «combattere per gli oppressi contro gli oppressori».<sup>15</sup> Si può quindi intravedere in questa, che è altrimenti considerata un'irrilevante parentesi dell'impegno politico dannunziano, la prima e ancora acerba spinta verso i subalterni e verso una verità di popolo che poi vedremo sviluppata nelle opere successive. All'interno della raccolta, l'autore manifesta anche la volontà di scrivere un poema impegnato ispirato dalla terra natale. Volontà che avrebbe riconfermato qualche anno più tardi, nel 1884, in una lettera a Nencioni, parlando di un romanzo storico dal titolo *Pantagruelion*:

Voglio fare un romanzo, dirò così, omerico, epico, in cui molti personaggi operino e masse di popolo si muovano; un romanzo con moltissimi fatti e pochissima analisi, un romanzo a fondo storico. L'azione si svolgerà a Pescara tra il '50 e il '75. Ho qui una meravigliosa miniera di documenti, ci

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 23.

<sup>13</sup> Cfr. S. Costa, *D'Annunzio*, Roma, Salerno, 2012, p. 62.

<sup>14</sup> F. Di Tizio, *Lettere di D'Annunzio a Paolo De Cecco*, «Quaderni del vittoriale», 37, 1983, pp. 57-75.

<sup>15</sup> G. D'Annunzio, *Lettere a Giselda Zucconi*, a cura di I. Ciani, Pescara, Centro Nazionali di Studi Dannunziani, 1985, p. 127.

entreranno i Borboni, li uomini di Sapri, i cospiratori politici; ci entrerà tutta la vita religiosa, privata e pubblica piena di pettegolezzi, di congiure di odii, intricatissima, tumultuaria, tutta la vita di una città piazza forte dove il militarismo e il clericalesimo imperavano sovrani. Che scene!<sup>16</sup>

Anche questo progetto non vede la luce, tuttavia l'idea, ancora di scuola verista ma con impianto da saga nazionalista, non è da sottovalutare. Infatti, essa non viene del tutto accantonata dal nostro, ma viene anzi recuperata in altra forma, insieme con la documentazione di cui qui il poeta dice di disporre, per la successiva stesura de *La fiaccola sotto il moggio*. La continuità fra le due esperienze letterarie, che sembrano afferire a due differenti ed eterogenee ispirazioni poetiche, ci consente anche di avanzare una lettura epico-nazionalista della produzione drammatica dannunziana di argomento abruzzese, di cui *La figlia di Iorio* rappresenta la vetta più alta.<sup>17</sup> Fra le due fasi della produzione meridionale dell'autore, lo vedremo, si staglia la redazione del *Trionfo della morte*. L'opera funge da anello di congiunzione fra una prima immagine dell'Abruzzo – terra incontaminata da esplorare, natura selvaggia e paradisiaca abitata da un popolo primitivo, bestiale, sensuale e al contempo misero e naturalmente menomato, dal quale prendere le distanze – e una seconda idea, di luogo allegorico, selva di simboli, nella quale trovare corrispondenze, identificazione e perfino elevazione. Tuttavia, per la formulazione della riflessione confluita nel romanzo, bisogna attendere. Essa, come rileva Ivanos Ciani, non è ancora matura nell'85 quando il poeta conosce Antonio De Nino, etnologo e folklorista dal quale avrebbe tratto le informazioni sugli usi e i costumi tradizionali abruzzesi, poi sfruttate nella redazione del testo.<sup>18</sup> L'incontro avviene durante una visita a Scanno, della quale il poeta racconta alla Zucconi: «Vedessi che costumi strani e splendidi portano le donne! Par d'essere in Oriente: l'illusione è perfetta. Turbanti di seta ricamati d'oro e d'argento, grandi grembiuli fiammanti, maniche larghissime, una ricchezza di pieghe meravigliose».<sup>19</sup> Qui il quadro che ne è emerge è ancora quello di un Abruzzo orientale, esotico ed alieno: lo stesso presente nella raccolta

---

<sup>16</sup> Per il carteggio tra d'Annunzio ed Enrico Nencioni si veda R. Forcella (a cura di), *Lettere ad Enrico Nencioni (1880-1896)*, «Nuova Antologia», XVII, 1939, pp. 3-30; G. Fatini (a cura di) *D'Annunzio e Nencioni (tredici lettere inedite)*, «Quaderni dannunziani», XVIII-XIX, 1960, pp. 645-704; A. Brettoni (a cura di), *Nove lettere inedite di G. D'Annunzio a E. Nencioni (1889-95)*, «Studi e problemi di critica testuale», 21, 1980, pp. 195-207.

<sup>17</sup> D'Annunzio stesso, in una lettera del 3 settembre 1903 scrive: «Sabato scorso, al tramonto, terminai la "Figlia di Iorio" che mi sembra la più alta opera da me composta fin qui, profonda e semplice. Ho sentito, scrivendola, le mie radici nella terra natale». B. Palmerio, *Con D'Annunzio alla Capponcina (1898-1910)*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 148.

<sup>18</sup> Cfr. G. D'Annunzio, *Lettere a Giselda Zucconi*, cit.

<sup>19</sup> Ivi, p. 179.

novellistica dell'82, non a caso intitolata *Terra vergine*, e non a caso dedicata a Giovanni Chiarini, un esploratore abruzzese morto in Africa.<sup>20</sup>

Nelle successive raccolte – il *Libro delle vergini* del 1884, *San Pantaleone* dell'86, e *I violenti e Gli idolatri* del '92 – l'autore continua a prediligere i temi abruzzesi, sviluppando mano a mano una nuova attenzione e un nuovo approccio al rapporto con il diverso. Dieci anni più tardi, nel 1902, ormai entrato in una nuova fase della sua poetica che vede la terra natale di nuovo al centro della sua ricerca, lo scrittore pubblica le *Novelle della Pescara*, una selezione dei migliori racconti sull'argomento regionale, per lo più tratti da *San Pantaleone*.<sup>21</sup> I principali temi sviluppati in queste novelle sono quelli della superstizione, dell'idolatria sfociata nel sangue, della sensualità repressa e della violenza del mondo contadino. Una figura ricorrente è quella della vittima sacrificale che catalizza e decomprime l'aggressività collettiva come nel famoso racconto *Il martirio di Gialluca*, qui rinominato *Il cerusico di mare*. Altra novella sicuramente degna di nota è *La morte del duca D'Ofena*, pubblicata per la prima volta nel 1888. Si tratta di una riscrittura di *Libertà* di Verga ambientata in Abruzzo nel periodo della mietitura, in cui oggetto del “sacrificio rituale” diventa un nobiluomo di Casauria. Allo scoppio della rivolta popolare, la città è presa d'assalto: la folla, descritta come «un gran serpente di molte spire»,<sup>22</sup> stringe in una morsa il castello nobiliare per poi darlo alle fiamme. Don Luigi, abbandonato dai servitori, tenta la fuga e, non potendo sottrarsi ai suoi aguzzini, «raccolge tutta l'anima in un atto di scherno indescrivibile. Quindi volta le spalle; e dispare per sempre dove più ruggisce il fuoco».<sup>23</sup> Una sorte non diversa toccherà alla figlia di Iorio, in un finale enigmatico che può quindi mettersi in relazione con quello della novella. I racconti più maturi denotano un descrittivismo ormai distante dal bozzettismo di *Terra vergine*, eppure ancora iscritto e anzi più profondamente radicato in una estetica orientalizzante. L'Abruzzo è un mondo altro,

---

<sup>20</sup> A caratterizzare questa produzione sono la già rilevata impronta veristica verghiana e una ferinità che, secondo Paratore, deve piuttosto attribuirsi ad un'ascendenza naturalista francese, che si fa poi matrice di decadentismo. E. Paratore, *Conclusioni*, in *D'Annunzio giovane e il verismo*. Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara 21-23 settembre 1979, Pescara, CNSD, 1981, pp. 247-253. A notare la diversa valenza della ferinità in Verga e d'Annunzio, dove nel primo rimanda alla nostra natura più profonda e nel secondo a un'umanità primitiva quanto mai lontana da noi è anche L. Bani, *Da "Terra vergine" alle "Novelle della Pescara"*. *Sviluppi tematici nel primo D'Annunzio*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», voll. LXXVI-LXXVII, a.a. 2012-2013 e 2013-2014, a cura di E. Gennaro e M. Mencaroni Zopetti, Bergamo, Sestante, 2014, pp. 151-165: 159.

<sup>21</sup> Come fa notare Annamaria Andreoli, la ripresa dopo dieci anni delle tematiche abruzzesi, risponde a quell'uso tipicamente dannunziano di piegare i contenuti della sua produzione precedente alle nuove suggestioni della sua ricerca. Cfr. A. Andreoli, *Introduzione*, in G. D'Annunzio, *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli e M. De Marco, Milano, Mondadori, 2006.

<sup>22</sup> G. D'Annunzio, *Le novelle della Pescara*, in Id. *Tutte le novelle*, cit., p. 240.

<sup>23</sup> Ivi, p. 247.

sospeso fuori dal tempo, che non si presenta come semplice suggestione o polo oppositivo rispetto alla realtà del lettore borghese ma la scuote dalle fondamenta, ne mina la pretesa di autenticità e di validità.<sup>24</sup> Per quanto riguarda la lingua, nelle *Novelle della Pescara* – secondo Moretti – il dialetto abruzzese è utilizzato come strumento di impersonalità. Esso viene in realtà impiegato solo per i dialoghi e spesso è un dialetto ricostruito, mediato. Infatti, il possesso attivo del dialetto da parte del d'Annunzio viene, se non del tutto, in gran parte perso negli anni del Cicognini. Le mediazioni libresche e anche una certa dose di trasfigurazione irrealistica, in effetti, non depongono a favore di una riproduzione fedele e oggettiva dell'oggetto rappresentato. A tal proposito, Moretti, cita i toponimi de *Gli idolatri*, ripresi da borgate catanesi<sup>25</sup> – che testimoniano l'attingere indifferenziato di d'Annunzio ad una generica meridionalità e dialettalità regionale –, ma anche l'«assimilazione riduttiva e primitivistica del folklore» all'interno dei racconti, «sostenuta dal gran numero delle similitudini e, soprattutto, dall'uso ricorrente degli imperfetti, che sopprime – si sa – il riferimento a realtà temporali precise immergendo la narrazione in una indistinta e remota fissità».<sup>26</sup> Alcuni di questi aspetti, in realtà, come si vedrà nelle prossime pagine, per d'Annunzio sono parte di un progetto di immedesimazione con la terra natale quale luogo mitico ed ideale. Essi, dunque, non entrano in contraddizione con la ricerca che il poeta compie a livello linguistico. Come ammette anche Moretti, infatti, se quest'ultima negli anni delle prime raccolte rimane piuttosto circoscritta, determinanti sono i ritorni in Abruzzo durante i quali d'Annunzio si «riabbruzzesizza». In generale assistiamo, secondo il critico, ad «una sorta di evoluzione nei rapporti del poeta con l'Abbruzzo, o – se si preferisce – un progressivo ripensamento della materia abruzzese che si coglie non solo sul piano tematico ma su quelli del lessico, della sintassi e dei costrutti dialettali, sempre più aderenti».<sup>27</sup> Lo scrittore è evidentemente impegnato nella ricerca di una maniera più autentica, seppur non meramente realistica, di rappresentare l'Abruzzo. D'Annunzio sviluppa un interesse crescente per la sua regione e il suo popolo, che dal descrittivismo impressionista e pittoresco delle prime raccolte si dipana nel simbolismo del *Trionfo*, delle *Laudi* e delle opere teatrali.

---

<sup>24</sup> Simona Costa nota come in questi racconti la ricerca di d'Annunzio si incroci con quella pirandelliana, come logica conseguenza di un analogo percorso di fuoriuscita dal naturalismo, nonché – diremmo noi – di fuoriuscita da una comune esperienza d'alterizzazione subita e di deragliamento del margine dal solco nel quale il centro lo ha confinato. La visione obnubilata da un presunto oggettivismo, in realtà portatore di una concezione del mondo settentricentrica, si libera nel soggettivismo e nel relativismo del punto di vista, nell'io diviso e molteplice, portatore di realtà contrastanti e contraddittorie. Cfr. S. Costa, *D'Annunzio*, pp. 74-75.

<sup>25</sup> V. Moretti, *Il dialetto in D'Annunzio*, in *D'Annunzio e l'Abbruzzo*, Atti del X convegno di studi dannunziani, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani in Pescara, 1988, pp. 81-90.

<sup>26</sup> Ivi, p. 84.

<sup>27</sup> Ivi, p. 86.



I drammi di ambientazione abruzzese, in particolare, sono l'approdo di una ricerca contenutistica ed espressiva che assume la forma del genere letterario fondante per eccellenza: la tragedia. Se nella *Figlia di Iorio* «la tragedia è nella folla» – scrive Tomaso Monicelli in occasione della prima romana al Teatro Nazionale – nella *Fiaccola sotto il moggio* è negli uomini ed «è tragedia di stirpe anche se si concentra nel cerchio angusto di una casa [...] ed è tragedia del popolo d'Abruzzi».<sup>28</sup>

#### **4.2 Il Trionfo della morte e l'esperimento fallito del ritorno alla razza**

Il *Trionfo della morte* viene pubblicato nel 1894, ma è già in buona parte uscito a puntate sulla «Tribuna illustrata» di Angelo Conti a partire dal 1890 sotto il titolo di *Invincibile*. Sul rapporto con Angelo Conti e con la sua *Beata Riva* avremo modo di dilungarci più avanti, basti per ora dire che il suo pensiero rappresenta un importante fonte di confronto per l'elaborazione filosofica e poetica del nostro, soprattutto per i riflessi riscontrabili nella produzione drammatica. Il romanzo è dedicato all'amico pittore Michetti con il quale d'Annunzio condivide la ricerca artistica ma anche e soprattutto la provenienza abruzzese e l'amore per la poesia popolare, come si legge nella dedicatoria iniziale:

E ti ho anche raccolta in più pagine, o Cenobiarca, l'antichissima poesia di nostra gente: quella poesia che tu primo comprendesti e che per sempre ami. Qui sono le immagini della gioia e del dolore di nostra gente sotto il cielo pregato con selvaggia fede, su la terra lavorata con pazienza secolare. Sente talvolta il morituro passar nell'aria il soffio della primavera sacra; e, aspirando alla Forza, invocando un Intercessore per la Vita, ripensa la colonia votiva composta di fresca gioventù guerriera che un toro prodigioso, di singolar bellezza, condusse all'Adriatico lontano. Ma, come si spensero entro le mura ciclopiche di Alba de' Marsi il re numida Siface e l'ultimo dei re macedoni Perseo crudele, il tragico erede di Demetrio Aurispa si spegne qui ne' suoi brandelli di porpora straniero ed esule e prigioniero. Pace a lui nell'ombra della Montagna, ultimamente! Noi tendiamo l'orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra, o Cenobiarca.<sup>29</sup>

La storia qui narrata da d'Annunzio è quella di un eroe, discendente di valorosi e nobili sovrani, tutti tragicamente sconfitti sotto la potenza dell'Impero Romano e periti entro le mura di Alba dei Marsi. L'ultimo di questa discendenza è Giorgio Aurispa, erede di Demetrio Aurispa, che trova la morte «nell'ombra della Montagna» appenninica, «ne' suoi brandelli di porpora», da «straniero ed esule e prigioniero». È come se d'Annunzio volesse scrivere una storia non cronologica dell'immutabile, forte e vitale popolo abruzzese, che tuttavia è una storia subita perché narrata attraverso il protagonista che ne resta estraneo. Il

---

<sup>28</sup> T. Monicelli in «Avanti!», 26 aprile 1905 citato in V. Moretti, *Il dialetto*, cit., p. 86.

<sup>29</sup> G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, in Id., *Prose di romanzi*, Vol I, Milano, Mondadori, 1988, pp. 643-644.

romanzo racconta infatti la vita e la morte di un “esule” in patria, la cui identità ha a Roma il suo centro e ha il suo margine, dal quale precipita rovinosamente per sua propria scelta, sulla scogliera di Ortona, in Abruzzo. Nello slancio verso il margine, l’ignoto, il negativo, non trascurabile risulta l’influenza di Friedrich Nietzsche, dichiarata sin dalle pagine iniziali del libro, eppure assente nel nucleo originario del romanzo alla base della prima pubblicazione a puntate. Il pensiero del filosofo tedesco infatti, conosciuto in itinere dal poeta e perciò non ancora pienamente compreso e assorbito, viene inserito nel corpo del testo in maniera discontinua. L’interesse di d’Annunzio è in principio tutto rivolto al problema della colpa: all’ereditarietà, alle conseguenze e all’espiazione del peccato di un’unica, totalizzante «dramatis persona».<sup>30</sup> Il pensiero dell’*Übermensch* va perciò ad innestarsi sulla ricerca dannunziana e a ridefinirne le coordinate, ma anche materialmente la geografia. Esso infatti, come vedremo, contribuisce a riformulare il rapporto di d’Annunzio con l’Abruzzo, rapporto che a quest’altezza cronologica è ancora di effettiva estraneità. Sin dall’inizio infatti Giorgio, alter ego dell’autore, si definisce «forestiero» nella sua regione e, al suo arrivo, stenta a riconoscere la sua stessa casa: «giungendo a Guardiagrele, alla città natale, alla casa paterna, egli era così estenuato che nell’abbracciare la madre pianse come un fanciullo. E pure né da quell’abbraccio né da quelle lacrime provò conforto. Gli parve d’essere nella sua casa un estraneo».<sup>31</sup> Come già in altre opere – *Poema paradisiaco* e *L’innocente* – il protagonista fa ritorno alla dimora materna, in campagna, alla ricerca di una rigenerazione dall’inerzia e dalla dissolutezza della città; dissolutezza alla quale contribuisce l’estenuazione sensuale. Il rifiuto di quest’ultima, come rifiuto di una fantasia tipicamente borghese, è assimilabile, seppur con le dovute differenze, allo spostamento di interesse idealizzante dalla “donna fatale” alla “terra fatale” che abbiamo osservato in Verga. Ippolita Sanzio, alter ego di Barbara Leoni, è infatti per Giorgio fonte di desiderio e terrore ed è chiamata da lui la «Nemica»:

«Ella è dunque la Nemica», pensò Giorgio. «Finché vivrà, finché potrà esercitare sopra di me il suo impero, ella m’impedirà di porre il piede su la soglia che scorgo. E come ricupererò io la mia sostanza, se una gran parte è nelle mani di costei? Vano è aspirare a un nuovo mondo, a una vita nuova. Finché dura l’amore, l’asse del mondo è stabilito in un solo essere e la vita è chiusa in un cerchio angusto. Per rivivere e per conquistare, bisognerebbe che io mi affrancassi dall’amore, che io mi disfaccessi della nemica...». Anche una volta egli la immaginò morta. «Morta, ella diventerebbe materia di pensiero, pura idealità. Da una esistenza precaria e imperfetta ella entrerebbe in una

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 640.

<sup>31</sup> Ivi, p. 705.

esistenza completa e definitiva, abbandonando per sempre la sua carne inferma, debole e lussuriosa. - Distruggere per possedere - non ha altro mezzo colui che cerca nell'amore l'Assoluto». <sup>32</sup>

Il protagonista si dice vittima di un «impero» amoroso da parte della donna, di una subordinazione per cui tutta la sua vita risulta chiusa in «un cerchio angusto»: un possesso mortificante che gli impedisce di immaginare un nuovo mondo, di varcare quella soglia che pure scorge in lontananza come salvifica. Giorgio esprime quindi la volontà di annichilire in pura e inerte idealità la compagna, idealizzarla fino a renderla simbolo inoffensivo e diventare così a sua volta padrone di un ribaltato rapporto di forza. Questo ribaltamento a livello ideale è già operante, Giorgio infatti «pensa: “Quante cose impure fermentano nel suo sangue! Tutti gli istinti ereditari della sua razza sono in lei, indistruttibili [...]. Io non potrò se non sovrapporre alla realtà della sua persona le figure mutevoli dei miei sogni...”». <sup>33</sup> Sogni e timori sono proiettati sulla donna, la cui essenza impenetrabile – come il protagonista comprende – è circondata di fascino unicamente dalla sua immaginazione. Quello che egli prova in realtà nei suoi confronti è un «istinto cieco», <sup>34</sup> che entra peraltro in contrasto con la «suprema legge» <sup>35</sup> di natura perpetuata dalla società abruzzese: Ippolita infatti è sterile. Cionondimeno, il desiderio ineluttabile che lo spinge verso di lei appare ad Aurispa come un'altra espressione della «“volontà” della specie», <sup>36</sup> che lo vuole irrimediabilmente votato all'estinzione e alla morte. Allo stesso modo, Mila di Codra, la figlia di Iorio, anche lei appartenente ad un'altra razza, sarà portatrice di una legge che contrasta con quella della società abruzzese (trasposizione della legge di natura) e che pure risulta altrettanto necessaria e naturale. Inoltre, Mila, come Ippolita, a pochi istanti dalla morte, sembra gioire intensamente e ridere di una risata quasi demoniaca. Non è un caso che fra gli appellativi ingiuriosi con cui viene schernita dalla comunità vi sia anche «Nemica». <sup>37</sup> Fra le due opere, separate da dieci anni di ricerca, vi sono invero numerose corrispondenze, ma anche alcune significative differenze: segni di un'evoluzione poetica di d'Annunzio e di un mutamento nel suo rapporto con l'Abruzzo.

Nel romanzo, la fuga dalla vita romana e il ritorno alla regione natale rappresenta, per Giorgio, uno spostamento transitorio, finalizzato ad un rinvigorimento impossibile, che è al contempo il suo e quello della classe aristocratica a cui appartiene. Quest'ultima, infatti, si è

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 850.

<sup>33</sup> Ivi, p. 915.

<sup>34</sup> Ivi, p. 916.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio* in Id. *Tragedie, sogni e misteri*, Vol. I, Milano, Mondadori, 2013, p. 885.

allontanata dalla terra per condurre una mediocre vita borghese, per influsso del centro o in conseguenza di una prolungata soggezione all'“impero” di Roma, come si può evincere dalla dedicatoria. Il desiderio di fare ritorno al mondo agreste, tuttavia, è parimenti espressione di quell'universo borghese che fa del Meridione una parentesi, una fuga, un momento di rigenerazione. Nell'Abruzzo rurale del *Trionfo* ritroviamo lo stesso «quadro da repertorio»<sup>38</sup> già presente nel *Poema* e ne *L'innocente*: un'armonia quasi musicale della vita contadina e della religione familiare in cui emergono la purezza ed il biancore di una donna materna, figura alternativa alla donna sensuale e luciferina. Inoltre, un personaggio si incarica di prefigurare un possibile destino ascetico per il protagonista. Nel primo romanzo si tratta di Federico, il fratello di Tullio Hermill, sobrio lavoratore dalle idee rivoluzionarie, ideatore di una nuova legge agraria, nominato nel romanzo «Gesù della gleba». Nel *Trionfo*, invece, è Oreste, il «Messia della plebe»: una figura ispirata a un personaggio realmente esistito, Frate Vincenzo da Cappelle, al secolo Oreste De Amicis, che d'Annunzio conosce attraverso un'opera di Antonio De Nino intitolata *Il messia d'Abruzzo*.<sup>39</sup> Oreste nel romanzo è presentato come un profeta e un santo, capace di stupefacenti miracoli, non ultimo quello di arrestare un treno in corsa attraversando i binari, gli stessi su cui aveva trovato la morte Cincinnato. Si tratta di un gesto altamente simbolico per il suo significato antimoderno, che ben esemplifica come la strada ascetica intrapresa da Oreste sia per Giorgio una sorta di alternativa, la sola ancora possibile, alla decadenza borghese e alla morte: «Egli stesso, fin da principio, aveva posto il dilemma: – o seguire l'esempio di Demetrio, o darsi al Cielo».<sup>40</sup> La sua scelta inizialmente ricade sulla seconda possibilità, un ritorno alla «razza» sull'esempio del Messia abruzzese:

Chi era dunque costui che dalla riva d'un fiumicello poteva agitare col suo nome le moltitudini prossime e lontane, indurre le madri ad abbandonare i figli, suscitare visioni e voci d'un altro mondo nelle anime più rozze? E Giorgio evocò di nuovo la figura di Oreste, coperta della tunica rossa, incedente lungo il fiumicello sinuoso ove sotto il tremolio innumerevole dei pioppi un filo d'acqua

---

<sup>38</sup> S. Costa, *D'Annunzio*, p. 106.

<sup>39</sup> Di questa figura, vissuta tra 1824 e il 1889, dà notizia, molti anni più tardi, anche Ennio Flaiano in un racconto (E. Flaiano, *Il Messia*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1982) e in un articolo (Id., *Don Oreste ovvero la vocazione eccessiva* in Id., *Autobiografia del Blu di Prussia*, Milano, Adelphi, 2012). Secondo quanto racconta Flaiano, frate Oreste era creduto un discendente di San Paolo: sin da giovanissimo aveva infatti dimostrato eccezionali doti di predicatore, aveva poi aderito ai liberali ma al concludersi del sogno quarantottino si era dedicato alle opere caritative e aveva preso i voti. Da parroco di Cappelle si era occupato dell'assistenza ai poveri e dell'istruzione dei fanciulli. Aveva accolto l'unità di Italia con giubilo ma ben presto si era inimicato le autorità. Dopo un ritiro in convento, infatti, aveva fatto rientro a Cappelle autoproclamandosi Apostolo d'Italia, poi Apostolo d'Europa, infine Novello Messia. Aveva cominciato un'intensa opera di propaganda, facendo seguaci tra le classi più umili ed ottenendo da loro piena obbedienza. Le autorità, ostili alla sua attività missionaria, avevano cominciato a considerarlo un mentecatto da emarginare, e a vedere nelle sue idee una minaccia per l'ordine pubblico.

<sup>40</sup> G. D'Annunzio, *Trionfo della morte*, cit., p. 893.

correva su un letto di ghiaie polite. «Non sarà forse» egli pensava «non sarà in questa improvvisa rivelazione la mia salvezza? Non debbo io, per ritrovare tutto me stesso, per riconoscere la mia vera essenza, non debbo io pormi a contatto immediato con la razza da cui sono uscito? Riprofondando le radici del mio essere nel suolo originario, non assorbirò io un succo schietto e possente che varrà ad espellere tutto ciò che è in me fittizio ed eterogeneo, tutto ciò che ho ricevuto consapevole ed inconsapevole per mille contagi? Non io ora cerco la verità, ma sì bene cerco di recuperare la mia sostanza, di rintracciare in me i caratteri della mia razza per riaffermarli e renderli quanto più potrò intensi. Accordando così la mia anima con l'anima diffusa, io riavrò quell'equilibrio che mi manca. Il segreto dell'equilibrio per l'uomo d'intelletto sta nel saper trasportare gli istinti, i bisogni, le tendenze, i sentimenti fondamentali della propria razza in un ordine superiore».<sup>41</sup>

Il protagonista dice di voler espellere tutto ciò che ha ricevuto “per contagio”, tutto ciò che ha assorbito lontano dalla sua terra, di voler rintracciare i caratteri autentici della sua razza per intensificarli e trasfigurarli. Egli opera infatti una sorta di sublimazione del mondo abruzzese: è come se scoprisse significati profondi in quelle che sono le manifestazioni della vita periferica e attribuisse loro un posto privilegiato nel suo sistema di pensiero. La terra natale gli parla proprio alla luce del ruolo che lui stesso le conferisce: quello di tramite per un'elevazione e per una salvazione, l'unica possibile in un sicuro destino di rovina. Il discorso intessuto dalla sua gente acquista senso grazie all'artista, al membro di una classe sociale e intellettuale superiore. Quel discorso, dunque, è subordinato ad una selezione, quando non a un vero e proprio ventriloquio, che viene denunciato dal personaggio e quindi dall'autore, come avviene per l'idealizzazione amorosa, ma, a differenza di quest'ultima, non viene dichiarato come mistificante.

Inoltre, la rappresentazione dei luoghi e della gente abruzzese attinge largamente all'immaginario alterizzante del Meridione e il punto di vista adottato è quello “da lungi”, con la costante contrapposizione, anche pronominale, tra il soggetto osservante e quello osservato (“lui-loro”, se a parlare è il narratore, “noi-voi”, “io-voi”, se il discorso è diretto). Ci troviamo di fronte ad una schietta forma di orientalismo, che denota l'appartenenza dell'autore alla società centrale e la natura di copia della rappresentazione periferica. La portata deformante di quest'ultima è ben visibile nelle descrizioni del paesaggio:<sup>42</sup> campi rigogliosi offrono spontaneamente i loro frutti come in un eden dove regna la pace e l'armonia. Ma l'Abruzzo non è solo paradiso, è anche inferno: è primitivo, ancestrale, superstizioso, mostruoso, abnorme. La barbarie della regione natia si rileva in numerosi episodi del *Trionfo*, uno su tutti la celebre descrizione del pellegrinaggio degli infermi al

---

<sup>41</sup> Ivi, pp. 848.

<sup>42</sup> Il paesaggio è altresì dipinto come orientale e magnifico: «Ortona biancheggiava come un'igneo città asiatica su un colle della Palestina, intagliata nell'azzurro, tutta in linee parallele, senza i minareti. [...] L'aria respirata deliziava come un sorso di elisire». Ivi, p. 783.

santuario di Casalbordino, ispirata al corteo cui d'Annunzio assiste in prima persona nel 1887, per il corpus Domini, e che racconta nelle lettere indirizzate a Barbara Leoni. Già nella narrazione epistolare risulta prefigurato il maestoso affresco che nel *Trionfo* si dilata in un esercizio manieristico fino ad occupare decine di pagine. Dopo l'impressionante descrizione della processione di corpi malati e deformi la cui autoflagellazione comincia sulla strada del santuario, d'Annunzio descrive minuziosamente la supplica della grazia che turba violentemente i due amanti:

- Madonna! Madonna! Madonna! Mille braccia si tendevano verso l'altare, con una frenesia selvaggia. Le femmine si trascinarono su le ginocchia, singhiozzando, strappandosi i capelli, percotendosi le anche, battendo la fronte nella pietra, agitandosi come in convulsioni demoniache. Talune, carponi sul pavimento, sostenendo su i gomiti e su i pollici dei piedi scalzi il peso del corpo orizzontale, avanzavano a poco a poco verso l'altare; strisciavano come rèttili. Si contraevano puntando i pollici, con piccole spinte consecutive; e apparivano fuori della gonna le piante callose e giallastre, i malleoli sporgenti e acuti. Le mani aiutavano di tratto in tratto lo sforzo dei gomiti; tremavano intorno alla bocca che baciava la polvere, presso alla lingua che nella polvere segnava croci con la saliva mista di sangue. E su quelle tracce sanguigne i corpi striscianti passavano senza cancellarle, mentre davanti a ciascuna testa un uomo alzato batteva con la punta di un bastone il pavimento per indicare la via diritta verso l'altare. [...] Ciascuno posava la lingua là dove l'altro aveva già lasciato il vestigio umido; ciascuno batteva il mento o la fronte là dove l'altro aveva già lasciato un brano di pelle o una goccia di sangue e il sudore e le lacrime. Improvviso un raggio di luce radente, dalla porta maggiore penetrando per gli interstizii della calca, illuminava le piante dei piedi contratti, incallite su la gleba arida o sul sasso della montagna, difformate, non più umane quasi, ma bestiali; illuminava gli occipiti capelluti o calvi, bianchi di canizie o fulvi o bruni, sostenuti da colli taurini che si gonfiavano nello sforzo, o tentennanti debolmente come il capo verdognolo d'una vecchia testuggine sbucato dal guscio, o simili a un teschio dissotterrato dove ancóra rimanessero tra roscchiate qualche ciocca grigia e qualche lembo di cuoio rossiccio. Si distendeva talora su i lenti rèttili un'onda d'incenso cerulea lentamente [...]. Poi, a grado a grado, si eccitavano sino al furore, sino alla demenza. Pareva che volessero strappare il consenso del prodigio a furia di grida e di gesti folli. Raccoglievano tutte le forze per gittare un urlo più acuto che giungesse all'imo cuore della Vergine.<sup>43</sup>

Secondo Lucia Re, in questo passaggio si fa evidente l'influenza su d'Annunzio della neonata scuola di antropologia criminale,<sup>44</sup> con le sue descrizioni patologiche delle degeneri genti meridionali, discendenti della razza latina.<sup>45</sup> La conoscenza delle teorie di tale scuola da parte dello scrittore sarebbe per altro confermata dall'esplicita volontà, chiarita in una lettera a Hèrelle, di compiere nel romanzo uno «studio rigoroso di un caso di mania suicida

---

<sup>43</sup> Ivi, pp. 883-884.

<sup>44</sup> Del 1871 è il noto articolo di Cesare Lombroso riguardante la scoperta di una fossetta occipitale nel cranio di Giuseppe Villella (C. Lombroso, *Esistenza di una fossa occipitale mediana nel cranio di un delinquente*, «Archivio per l'antropologia e l'etnologia», I, 1, 1871, pp. 63-65) e del 1880 la fondazione da parte di Lombroso e Garofalo della rivista «Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali per servire allo studio dell'uomo alienato e delinquente», che sancisce la nascita della scuola di antropologia criminale.

<sup>45</sup> L. Re, *Italians and the Invention of Race*, cit, pp. 12-13.

ereditaria».<sup>46</sup> Il tema dell'ereditarietà della colpa verrebbe quindi per lui a intersecarsi con il determinismo positivista e ad inserirsi in una più generale visione determinista e “razzista” dei popoli italiani, che sarebbe stata di lì a poco ulteriormente sviluppata in senso antimeridionale da antropologi come Alfredo Niceforo. Al di là di una sistematica adesione a delle specifiche teorie,<sup>47</sup> quello che si può senz'altro affermare è che l'opera dannunziana risente e partecipa di un immaginario culturale, quello tardo-ottocentesco, permeato dal razzismo scientifico, dalle sue immagini suggestive (caratteristiche umane associate a quelle di animali, in particolare di rettili e volatili), così come dal suo lessico (parole come «razza», «contagio», ecc.).<sup>48</sup>

Alla lunga sezione del romanzo dedicata all'inquietante visione del pellegrinaggio, segue la descrizione dei cori intonati dalle donne e dai lavoratori nel giorno della mietitura e l'incontro con Favetta, figura angelicata che assolve ai suoi compiti di pastora cantando ariette che commuovono il protagonista. In questo caso, non sembra trovare applicazione la tesi formulata da Nelson Moe per Verga, secondo la quale l'antipittorresco funzionerebbe come strumento di demistificazione del pittoresco: l'esistenza di una fluidità fra le due estetiche, d'altra parte già rilevata da Basile in diversi autori, è dimostrata infatti da tutto il romanzo. Eppure, non si tratta, nel *Trionfo*, di una fluidità completamente indifferenziata o accidentale: come si comprende dallo stralcio che riportiamo di seguito, d'Annunzio ha piena coscienza di trovarsi di fronte a due diversi aspetti dell'Abruzzo contrastanti e contraddittori, che proprio per la loro contraddittorietà lo rendono il luogo privilegiato per la catarsi del protagonista.

«È questa la stessa gente che pur ieri si trascinava piangendo su la pietra consunta del Santuario e la segnava di croci con la lingua sanguinante?» Egli paragonava i due spettacoli e i due cori che gli rivelavano un senso religioso assai diverso, com'erano diverse la trista chiesa dei Miracoli e quella immensa cupola dorata dal più ricco oro crepuscolare. Sotto l'influsso dell'ideale ascetico invocato dalla sua estenuazione, egli aveva voluto sperimentare il contatto con la moltitudine degli iconolatri sperando di poter riprofondare le radici nell'infimo strato della sua razza e di recuperare così la sua sostanza primiera. Ma quella sua tendenza a risalir verso le Origini non doveva piuttosto esser diretta a rintracciar nella sua stessa razza i principii d'una virtù vitale oltrapossente e oltrapiacente le cui vestigia gli si scoprivano pur in quel giorno, pur in quell'ora?<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Lettera del 18 gennaio 1893, citata nell'introduzione al romanzo, G. D'Annunzio, *Prose di romanzi*, Vol. I, Milano, Mondadori, 1988, p. 1263.

<sup>47</sup> In particolare, la teoria del ritorno alla razza sarebbe tratta dalla trilogia di Maurice Barrés, *Le Culte du moi* (1888-1891). Cfr. L. Re, *Italians and the Invention of Race*, cit., p. 12.

<sup>48</sup> Il termine «contagio», tuttavia, può anche far riferimento alle teorie sulla psicologia della folla. Sull'argomento vedi A. Casamento Tumeo, *Gabriele d'Annunzio*, in Id., *The rebel crowds in the 19th century's Italian literature*, tesi di dottorato inedita, Grenoble-Padova, 2011, pp. 246-269: 258.

<sup>49</sup> G. D'Annunzio, *Trionfo della morte*, cit., p. 928.

I “due Abruzzi” corrispondono ad altrettanti esempi di forza vitale che il poeta volutamente predispone come attrazione del suo personale “grand tour” abruzzese. Il protagonista infatti si inoltra in direzione del vuoto di senso attirato dal caos e dall’armonia che, in modo più o meno trasparente, lui stesso vi proietta con il proposito di far attraversare al suo alter ego il travaglio del negativo in tutte le sue forme fino a farglielo ritrovare in se stesso, nei “geni della sua razza”. Egli intende infatti realizzare l’utopia del superuomo e, per tramite degli stimoli contraddittori offerti dalla terra natale – o meglio dalla sua rappresentazione della terra natale –, portarsi al di là del bene e del male. Non riesce però nei suoi intenti: non riesce a compiere il viaggio di ritorno da quel polo negativo in cui si inoltra per la rigenerazione, né per questo è in grado di aderirvi davvero e di farne polo positivo. È come se Giorgio Aurispa, nel finale, dopo aver tante volte udito dalla sommità del trabocco il canto spaventoso e ammaliante dell’abisso, nel gettarsi dalla scogliera di Ortona cadesse – con un gioco di parole – nello stesso “trabocchetto” in cui precipitano i personaggi delle *Storie verghiane*. D’Annunzio narra la storia di un incontro fallito, di un’incapacità di fusione con la sua terra e con la sua gente, ma l’«esperimento» – come lo definisce lui stesso – fallisce anche perché è, sin dall’inizio, un esperimento, una “fantasticheria”, un «sogno» alternativo a quelli precedenti. È un tentativo di sfuggire a un destino di morte o un modo per ritardarlo, che tuttavia non supera l’estraneità verso quel mondo («Lo scopo dell’esperimento era fallito. Egli era estraneo a quella moltitudine come a una tribù di oceanidi; egli era anche estraneo al suo paese, alla terra natale, alla patria, com’era estraneo alla sua famiglia, alla sua casa»)<sup>50</sup>. Quando Aurispa rinuncia all’identificazione con l’universo rurale, ha già rifiutato quella con il mondo cittadino: egli è estraneo tanto alla premodernità quanto alla modernità. Perciò, prima di escogitare il suicidio dalla scogliera, progetta anche lui di gettarsi sotto un treno in corsa, come aveva fatto Cincinnato – reietto della società abruzzese, sineddoche dell’abruzzese reietto della società italiana – e come aveva miracolosamente impedito il Messia della plebe, profeta della società “premoderna”, da essa investito del potere di fermare la locomotiva del moderno. L’ex-aristocratico abruzzese, ormai a tutti gli effetti borghese romano, fantastica un’altra realtà per insoddisfazione della propria, vi proietta tutto ciò che si oppone al suo mondo, tutto ciò che più lo spaventa e più lo attrae e

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 892. In uno scritto del 1895 Raffaele Garofalo, a proposito degli infimi strati della società meridionale, a suo parere, di necessità destinati all’estinzione, con un analogo paragone scrive «L’evoluzione della umanità ha prodotto questo effetto: che le razze insuscettibili di sviluppo morale sono andate scemando di numero e fuggendo innanzi alla civiltà; esse si estinguono, come accade oggi di alcune tribù indigene dell’Oceania». B. R. Garofalo, *Stato della criminalità nel Circondario di Santa Maria Capua Vetere*, «Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali per servire allo studio dell’uomo alienato e delinquente», VI, 3, 1885, pp. 299-302: 301.



in virtù di questa proiezione prova ad aderirvi. L'Abruzzo è visto infatti come identità altra, strumentale ad una purificazione o ad una distruzione della pregressa identità. Anche i procedimenti formali sono importanti spie in questo senso. La lingua del *Trionfo*, fatta eccezione per i dialoghi in dialetto (sempre tradotti), è l'italiano più prezioso e ricercato. Quest'ultimo intesse grandiosi arazzi che raffigurano in termini sublimi o terrificanti scene agresti pittoresche o antipittoresche con un forte effetto di straniamento nel lettore. Siamo ancora di fronte ad una rappresentazione totalmente calata nell'identità italiana che immagina il Sud come altro, lo dipinge in modo enantiomorfo e perciò fallisce l'incontro, che pure prepara e predispone.

Nel romanzo troviamo infatti anticipati diversi elementi della tradizione abruzzese che andranno poi a strutturare in profondità le opere mature di d'Annunzio e che, fra le altre cose, veicoleranno la sua identificazione con la cultura del margine. Ricordiamo che da Resina nel 1893 l'autore scrive all'amico De Nino per richiederli in dono, con urgenza, i due volumi degli *Usi e costumi abruzzesi* e dei *Proverbi abruzzesi*, oltre al già nominato *Messia d'Abruzzo*. All'interno del *Trionfo* lo scrittore menziona, ad esempio, la "festa dei serpari" di Cocullo, che riprenderà in seguito (anche attraverso la mediazione del quadro di Michetti *Le serpi*) ne *La fiaccola sotto il moggio* e il rito delle nozze frumentarie, la gara del solco diritto, le consuetudini contadine nel periodo della mietitura, che inserirà in maniera non semplicemente ornamentale ne *La figlia di Iorio*. Ciò che più interessa, tuttavia, non è l'anticipazione delle singole tradizioni popolari, quanto la prefigurazione del procedimento di trasfigurazione che esse sottendono. In diversi momenti dell'opera, l'autore riflette sul funzionamento e sul valore del culto rituale e ne individua le principali componenti nel «mistero» e nel «ritmo».<sup>51</sup> Gabriele-Giorgio si dice affascinato dal modo in cui il popolo eleva oggetti e azioni comuni «ad alte significazioni e potenze».<sup>52</sup> E, se prestiamo attenzione a determinate immagini simboliche già presenti nel romanzo, non è difficile scoprirvi una prima emulazione dei procedimenti creativi del popolo. Come i contadini popolano di «fantasmi»<sup>53</sup> le loro case, i loro cieli, le loro acque, circondando di mistero gli oggetti e le azioni della vita ordinaria, così d'Annunzio gremisce il suo Abruzzo di contadini fantasmi e pastori profeti, tanti Zarathustra rustici che parlano al presente con il linguaggio del mito e delle Scritture (il Nuovo Testamento è una delle principali fonti dell'opera nietzscheana, a sua volta fonte del *Trionfo*). In questo senso, l'autore, pur non identificandosi con il popolo

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 847.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

ma guardandolo dall'esterno, già sembra appropriarsi della sua capacità di trasfigurare la quotidianità, di renderla sacra e immortale, di divinizzare l'uomo comune e fare delle sue opere miracoli. Sempre conservando una certa distanza e una certa superiorità, che attribuisce alla sua sensibilità aristocratica e artistica, egli cerca di portare a un livello di significazione superiore la stessa realtà che rappresenta.

Anche il "ritmo" è già presente a quest'altezza della ricerca dannunziana e vi assume un ruolo di primo piano: esso infatti permea e innerva il dettato del romanzo tanto che l'autore può parlare di prosa «sinfonica».<sup>54</sup> Ma se qui, come scrive nella dedicatoria, il modello perseguito è quello colto dell'«orchestra wagneriana»,<sup>55</sup> via via l'autore comincerà a intravedere nei suoni stessi della natura e nelle cadenze delle canzoni popolari che della natura sembrano farsi estensione la forma da replicare per un ritorno alle origini che sia anche accesso a una dimensione eternatrice. Le canzoni del popolo d'Abruzzo, infatti, come leggiamo nel romanzo, «si trasmettevano di generazione in generazione come un'eredità interiore, [...] come un linguaggio innato» e «al pari delle montagne, delle valli e dei fiumi, al pari degli usi, dei vizii, delle virtù e delle credenze [...] erano parte nella struttura del paese e della gente. Erano immortali come la gleba e come il sangue».<sup>56</sup> È proprio in virtù di questa immortalità che il poeta attribuisce all'universo regionale e ai suoi canti, in virtù dei simboli che vi scopre replicando il procedimento mitizzante del popolo, che l'opera dannunziana può aprirsi ad un ribaltamento effettivo d'identità, alla ricerca di una profonda e convinta identificazione con quel mondo portatore di una morale giudicata superiore ed eterna. Fondamentale in quest'esaltazione e nella conseguente adesione all'universo periferico, come si anticipava, è il dialogo che il romanzo inaugura con l'opera nietzscheana, poi approfondito nel 1895, con il viaggio di d'Annunzio in Grecia, nei luoghi della *Nascita della tragedia*. Attraverso le parole del filosofo tedesco, infatti, lo scrittore riconosce negli usi della sua terra natale le vestigia dell'immortale civiltà ellenica, nelle manifestazioni canore del popolo abruzzese il realizzarsi di «dionisie rurali»<sup>57</sup> e nello spirito della sua gente la vocazione al superuomo.

L'immagine di bellezza lo accompagnò nel sentiere quando egli si mosse verso l'Eremo. Egli pensava, in tal compagnia, camminando piano fra i prestigii del vespero ove tante onde corali fluttuavano; pensava: «Il sentimento religioso della gioia di vivere; il culto profondo della Natura madre eternamente creatrice ed eternamente lieta della sovrabbondanza di sue forze; la venerazione e

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 640.

<sup>55</sup> Ivi, p. 642.

<sup>56</sup> Ivi, p. 848.

<sup>57</sup> Ivi, p. 928.

l'entusiasmo per tutte le energie fecondanti, generative e distruttive; l'affermazione violenta e tenace dell'istinto agonistico, dell'istinto di lotta, di predominio, di sovranità, di potenza egemonica: non erano questi i cardini incrollabili su cui si reggeva l'antico mondo ellenico nel suo periodo ascensionale? Era radicato nella sostanza dell'Ellèno l'originario senso *omerico* della vita. L'energico Ellèno - a similitudine dei guerrieri celebrati nell'esametro sonante, i quali accoglievano sempre «con lo stesso allegro saluto il tuono ed i raggi del Sole» - dava pur sempre «lo stesso allegro saluto» al Bene e al Male, non ad altro anelando se non ad espandere la sua esuberanza e ad esercitare con efficacia il suo nativo istinto di dominazione. Egli sapeva trovare pur nell'atto terribile, pur nella sofferenza una fiera gioia. Pur nell'errore, pur nel dolore, pur nel supplizio egli non riconosceva se non il trionfo della Vita. [...] Dal profondo del suo sentimento tragico non sorgeva l'aspirazione a liberarsi d'ogni terrore e d'ogni pietà [...] ma sì bene – come Federico Nietzsche ha intuito – l'aspirazione ad *essere egli medesimo* l'eterna gioia del Divenire, sopra ogni terrore ed ogni pietà: ad *essere egli medesimo* tutte le gioie, non escluse quelle terribili, non esclusa quella della *distruzione*. [...] Come nelle Dionisie egli celebrava la perpetuità della vita, il ritorno perpetuo delle forze trasformate, e venerava con sentimento religioso dinanzi al simbolo del Sesso il gran mistero genitale - così nella Tragedia, che è appunto di origine dionisiaca e collegata a quelle feste, non aspirava se non ad *essere egli medesimo* l'eterna voluttà del Divenire...»<sup>58</sup>

La sovrapposizione del mondo abruzzese con quello della Grecia classica determina in modo decisivo l'identificazione di d'Annunzio con il margine, che non troverà espressione solo nell'occasionale adozione dei procedimenti formali e dei principi generativi della creatività popolare, ma si manifesterà nell'assunzione sistematica del punto di vista del soggetto osservato e della voce della periferia. In tal misura, è possibile affermare che il *Trionfo della morte*, per quanto fallisca l'incontro con l'alterità, peraltro restando all'interno e, anzi, articolando fino all'ipertrofia una visione preconcepita e orientalista del Sud, già prepara e prefigura quel ribaltamento identitario poi portato a compimento dall'autore molti anni più tardi nelle tragedie abruzzesi.

#### **4.3 Da estraneo a fratello purificato: *Laude dell'illaudato***

Prima di addentrarci nell'analisi dell'esempio più fulgido di questa nuova fase artistica dannunziana, soffermiamoci a comprendere come l'autore vi giunga attraverso la lettura di un documento che è insieme manifesto politico e programma poetico del nostro. Si tratta della prolusione pronunciata da d'Annunzio il 22 agosto 1897, in occasione delle elezioni suppletive per il collegio di Ortona a Mare, passata alla storia come *Discorso della siepe* e il cui titolo originale è *Laude dell'illaudato*.<sup>59</sup> Qui l'autore mira, in primo luogo, a sostenere la propria candidatura a deputato parlamentare, esprimendo una posizione conservatrice ben

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 924-925.

<sup>59</sup> Il discorso viene pubblicato su «La Tribuna» il 23 agosto ed è ampiamente commentato sui giornali nazionali da diversi intellettuali fra cui Giovanni Pascoli. L'interesse primario del poeta, tuttavia, non era quello politico, ma quello di promuovere la sua arte e in special modo la sua arte drammatica. Cfr. L. Re, *Italians and the Invention of Race*, cit., p. 16. Per un approfondimento del tema del confine in questo discorso vedi anche M. Moroni, *1897, scrivere i confini: la retorica della siepe in D'Annunzio e Pascoli*, in Id., *Al limite. L'idea di margine nel Novecento italiano*, Firenze, Le Monnier, 2007, pp. 71-85.

lontana dalle idee giovanili, che ha il suo fulcro in una vigorosa difesa della proprietà privata in contrapposizione al collettivismo socialista. La siepe, come elemento di confine teso a delimitare e a proteggere il campo coltivato dal fiero agricoltore, è esaltata da d'Annunzio come valore autoctono, tratto direttamente dalla saggezza della sua gente. Egli infatti si presenta come il semplice portavoce, o meglio come l'interprete «più lucido»<sup>60</sup> di un sentire comune radicato nella stessa mentalità abruzzese, e non unicamente per quel che riguarda il credo politico. Egli cerca di riscattare la propria immagine: essendosi allontanato dal paese molto giovane, sente di apparire agli occhi dei suoi concittadini come un estraneo, che si esprime con un linguaggio «ignoto» e incomprensibile, simile a quello di «uno straniero sopraggiunto da una contrada incognita».<sup>61</sup> Ma – dice loro – «accogliete la mia parola serena, o cittadini, o consanguinei. La verità che si esprime per le mie labbra è già inscritta nelle radici della vostra sostanza primordiale».<sup>62</sup> Con queste affermazioni di stampo politico l'autore ci dà al contempo un importante indizio per comprendere quale direzione stia prendendo la sua ricerca poetica. Nel noto connubio tra arte e vita che caratterizza tutta la parabola di d'Annunzio, anche la riscoperta dell'Abruzzo e la rappresentanza/rappresentazione della sua gente, secondo l'ambiguità polisemica del termine 'rappresentare' (in inglese 'to represent') evidenziata acutamente da Spivak<sup>63</sup> e in questo caso particolarmente calzante, giocano infatti una parte di rilievo. A livello politico, la rappresentanza non è certo quella dei subalterni, ma dei proprietari terrieri, piccoli o grandi, che si riconoscono populisticamente nei valori della terra. Tale posizione, nondimeno, presuppone un'identificazione con il margine che è anche contrapposizione all'universo culturale del centro. L'innalzamento identitario che attraversa tutta l'orazione, infatti, non è di tipo nazionale, ma locale. Lo scrittore si profonde in dichiarazioni "regionaliste" e loda quel popolo che fino ad oggi è rimasto «illaudato». Auspica che si diradi l'ombra che ha a lungo oscurato l'Abruzzo e perciò, in una sorta di necessario recupero del rimosso, ripercorre alcune tappe fondamentali della storia della sua regione, che l'hanno spesso vista porsi in contrasto con il potere centrale. Facendo leva sui valori del sangue e dell'appartenenza territoriale, parla di «prova d'indipendenza»,<sup>64</sup> di «carattere dominante»,<sup>65</sup>

---

<sup>60</sup> G. D'Annunzio, *Il libro ascetico della giovane Italia*, in Id., *Prose di ricerca*, Vol. I, Milano, Mondadori, 2005, pp. 429-440: 439.

<sup>61</sup> Ivi, p. 431.

<sup>62</sup> Ivi, p. 433.

<sup>63</sup> G. Spivak, *Can the Subaltern Speak?* in C. Nelson, L. Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, MacMillan, 1988, pp. 271-313: 274.

<sup>64</sup> G. D'Annunzio, *Il libro ascetico della giovane Italia*, cit., p. 434.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

di rifiuto dell'«impronta di Roma»,<sup>66</sup> di «genio regionale» da mantenere «integro» contro il «tentativo ambiguo di pochi sovvertitori»;<sup>67</sup> nomina i confini naturali che delimitano la regione e l'autorità in cui si è sempre riconosciuta e in cui ha trovato il suo punto di riferimento alternativo allo Stato: la Chiesa abruzzese. Quest'ultima è stata per lungo tempo «custode vigilante» del «patrimonio ideale»,<sup>68</sup> testimone della «nobiltà»<sup>69</sup> e luogo privilegiato del «sentimento della potenza» regionale.<sup>70</sup> Su tali virtù, preservate integre fino al presente dalla sua gente (e più in generale dalla gente del Sud), d'Annunzio ritiene debba fondarsi la rinascita nazionale. Non a caso, solo un anno prima dell'orazione, vede le stampe *Le vergini delle rocce*, l'unico romanzo completato della trilogia del giglio: fiore, quest'ultimo, simbolo della purificazione, ma anche stemma della dinastia borbonica. Qui l'autore immagina, dall'unione di un nobile superuomo meridionale vissuto a lungo nella capitale e di una discendente dell'aristocratica casata Capece-Montaga di Trigento (località fantasiosa del Mezzogiorno), nostalgica e devota sostenitrice del Regno duosiciliano, il concepimento di un erede eletto destinato a riformare i costumi degenerati dell'Italia parlamentare e a divenire il nuovo re di Roma. In una progressiva identificazione con il margine, che si fa anche rappresentanza della sua voce e della sua personalità obliolate, la poesia assume un ruolo di primo piano. Essa è in grado di illuminare l'essenza profonda, la nobiltà oscurata e la verità ancora inconsapevole della realtà che rappresenta. Nell'orazione, infatti, il poeta si propone come colui che può ricondurre l'agricoltore nella sua casa, e non in quella che ha lasciato quando si è recato nei campi per il lavoro, ma in una casa nuova, trasfigurata e sacralizzata dall'arte. «Se la parola scritta – afferma – potesse per un prodigio assumere le qualità sensibili delle cose ch'ella manifesta in simboli ideali, l'agricoltore attonito crederebbe di reggere nelle sue palme il peso del suo mondo georgico a similitudine di quel globo che l'artefice poneva nella destra dell'imperatore effigiato».<sup>71</sup> La poesia, dunque, è in grado di restituire l'identità dell'Abruzzo nelle mani dell'abruzzese, di renderlo consapevole di sé e di farlo finalmente padrone e imperatore della sua terra. Perciò essa gli è necessaria come l'«acqua» e il «pane», come d'altra parte la gente e la terra d'Abruzzo sono necessarie allo scrittore e alla sua poesia. Egli afferma infatti:

---

<sup>66</sup> *Ibidem.*

<sup>67</sup> *Ibidem.*

<sup>68</sup> *Ibidem.*

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 435.

<sup>70</sup> *Ibidem.*

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 430.

Sembra che soltanto la virtù di quest'aria natale possa rendere fecondo il mio spirito e che io non debba ritrovar la mia forza creatrice se non nel riudire il ritmo che regola la vita oscura della mia contrada. Essendomi immerso nello smisurato flutto d'idee, d'immagini, di aspirazioni, di divinazioni, di trasfigurazioni, di perversioni, che ferve presso al termine del secolo come l'impeto della piena alla foce di un gran fiume, tuttavia sembra che io non possa manifestar me stesso per mezzo dell'arte se non associando alle flave spighe, ai pomi vermigli, allo sguardo pacifico dei buoi, all'odore dell'uliva premuta, al ferro dell'aratro, al bombo delle api, alla curva dei lidi le mie passioni.<sup>72</sup>

Riemerso dalle più «perigliose» correnti della “fiumana del progresso”, il poeta comprende che il suo estro più autentico palpita solo a contatto con l'«oscura» contrada in cui è nato, che continua ad essere invariabilmente idealizzata e dipinta come pittoresca. Di più, che la sua stessa ispirazione e la materia del suo poetare gli derivano dal popolo abruzzese, la cui verità egli si limita a riecheggiare, traducendo in versi ciò che il genio della sua stirpe gli detta.

La mia parola non è solitaria: è l'eco di un coro che voi non udite e che pure si compone di vostre intime voci. Avete dinanzi a voi, rivelata, la vostra essenza. Voi credete che io trasformi tutto in mia poesia, mentre non altro io fo se non obbedire al genio cui voi medesimi siete soggetti. Voi mi giudicate dissimile, mentre io vi somiglio come un fratello purificato. Accoglietemi dunque. Io vi dico che voi mi avete atteso. Che importa l'oltraggio che taluno di voi mi getta perché non ancora può riconoscermi? Che importa l'odio che riluce nelle pupille di taluno? Un giorno – forse oggi, forse prima del tramonto – io entrerò nella casa di colui, ed egli si leverà sorridendo per venire incontro alla mia dolcezza. Io accenderò la sua lampada. Egli si ricorderà di me fanciullo. Io gli dirò la parola ch'egli non saprebbe proferire.<sup>73</sup>

Il poeta non è più un visitatore occasionale della propria terra, che cerca una rigenerazione impossibile attraversando le esperienze estreme che essa può offrirgli. Non si limita ad ammirarne o a emularne dall'esterno l'indole, la vitalità, le tradizioni, percepite come estranee e misteriose. Egli si identifica e si riconosce nella gente d'Abruzzo e può perciò esprimerne la verità profonda di cui è in prima persona partecipe. La sua voce è la voce del popolo, nei suoi versi ne risuona il canto nobile ed immortale. Non più la contrada natia è intesa come margine, ma la capitale è scorta di lontano come altrove caotico ed alieno dal quale fare al più presto ritorno. Reduce dalla sua “fuga metropolitana”, il poeta è dapprima respinto dai concittadini come un estraneo, ma poi è riconosciuto e accolto quale «fratello purificato». Infatti, come già il suo alter-ego ne *Le vergini delle rocce*, dopo l'esperienza della lontananza, egli torna alla sua contrada per recarle speranza, per liberarla dall'oblio della sua nobiltà, per proclamarla di nuovo sovrana. Come afferma nell'orazione, un giorno assai vicino egli accenderà «la lampada» dell'incredulo, proferirà il verbo e si manifesterà a tutti quale novello Cristo, l'atteso salvatore: attraverso la sua arte il poeta-profeta consegnerà

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 429.

<sup>73</sup> Ivi, p. 439.

al suo popolo la verità, quella stessa verità che dal popolo ha tratto e che prima della sua venuta era avvolta nella tenebra.

#### 4.4 Così parlò il demone della stirpe: *La figlia di Iorio*

##### 4.4.1 La genesi e la trama dell'opera

D'Annunzio scrive *La figlia di Iorio* in poco più di un mese, dal luglio all'agosto 1903, durante un soggiorno con Eleonora Duse nella Villa Borghese tra Anzio e Nettuno, come si rileva dall'autografo di prima stesura: «Atto primo: 18-31 luglio; Atto secondo: 3-16 agosto; Atto terzo 22-29 agosto». Antonio Bruers scopre però, negli archivi del Vittoriale, una decina di fogli di appunti relativi ad un primo e ad un secondo atto, che retrodatano al 1899 la prima redazione del soggetto.<sup>74</sup> Qui lo scenario è solo agricolo, senza alcuna incursione pastorale,<sup>75</sup> e rispetto all'edizione del 1903 sono presenti notevoli diversità sia nei nomi dei personaggi che nella vicenda narrata. Scopriamo quindi che l'idea dell'opera vive già da tempo nella mente del poeta; in effetti del 1895 è il famoso quadro del Michetti con lo stesso titolo, quadro che, stando ad una precisazione del poeta, ha la medesima fonte di ispirazione della tragedia: l'episodio della «donna urlante [...] inseguita da una torma di mietitori imbestiati dal sole, dal vino e dalla lussuria»,<sup>76</sup> cui i due amici assistono insieme nella piazzetta di Tòcco Casauria. Quello della *Figlia*, dunque, è un progetto di lungo corso, che subisce numerose variazioni, anche nel titolo: nel 1901 i giornali letterari annunciano la prossima uscita di una tragedia chiamata *I figli della terra*, parte di una ideale trilogia con *La fiaccola sotto il moggio* e *Il dio scacciato*, o di un più ambizioso ciclo costituito di cinque tragedie, con l'aggiunta di *Primavera Sacra* e di *Giosia Acquaviva*. Di queste opere, come sappiamo, l'autore realizzerà e porterà in scena solo *La fiaccola sotto il moggio* e la *Figlia*

---

<sup>74</sup> Il primo abbozzo della tragedia fu trovato da Antonio Bruers nel 1939 negli archivi del Vittoriale tra gli appunti lasciati dal d'Annunzio: in una decina di pagine viene elaborata la trama della tragedia, che differirà notevolmente da quella definitiva. Gli appunti furono pubblicati dal Bruers ed ora compaiono nel suo volume A. Bruers, *Nuovi saggi dannunziani*, Bologna, Zanichelli, 1942. Vedi P. Valesio (a cura di), *D'Annunzio a Yale*. Atti del Convegno, Yale University, 26-29 marzo 1988, Quaderni dannunziani, 3-4, 1988, p. 333. Inoltre, nel 1899 Rolland incontra d'Annunzio a Zurigo e, a proposito del loro colloquio, punta che il poeta, terminato il *Fuoco*, si sta dedicando alla scrittura delle *Laudi* e alla conclusione delle *Vergini delle rocce*, ma che ha anche in programma due drammi: la *Francesca da Rimini* e *La figlia di Iorio*. Cfr. G. Tosi, *D'Annunzio visto da R. Rolland. Con documenti inediti (1)*, «Il Ponte», XIX, 1963, pp. 339-62: 349.

<sup>75</sup> L'inserimento dell'ambientazione pastorale, con ogni probabilità, avviene a ridosso della stesura: infatti l'autore confida a De Amicis di essere all'opera con «una tragedia rustica d'argomento abruzzese» nel 1902 e nel 1903 scrive a Pascoli: «buona carte su cui scrivere la mia tragedia pastorale». Cfr. E. Mariano, *Il primo autografo della "Figlia di Iorio"* in E. Tiboni, *La figlia di Iorio: atti del VII Convegno di studi dannunziani*, Pescara, 24-26 ottobre 1985, Pescara, Fabiani, 1986, p. 13.

<sup>76</sup> cfr. F. Surico, *Ora luminosa. Le mie conversazioni letterarie con G. d'Annunzio*, Roma, Urbs, 1939, pp. 39-40. Cfr. G. Papponetti, *Michetti, De Nino e i vari luoghi de 'La figlia di Iorio'*, «Rassegna dannunziana», 46, 2004, pp. 9-14.

*di Iorio*. Quest'ultima viene rappresentata per la prima volta il 12 marzo 1904 al Teatro Lirico di Milano, con un allestimento scenico basato su bozzetti di Michetti e con una minuziosa cura nei costumi e negli arredi, in parte acquistati originali in Abruzzo.<sup>77</sup> La prima riscuote un trionfale successo, confermato il giorno seguente dalla critica, e subito dopo la rappresentazione viene messo in vendita il volume stampato dai fratelli Treves e illustrato con xilografie di Adolfo De Carolis.

Il testo de *La figlia di Iorio* è aperto da una dedicatoria con la quale il poeta offre il “suo” «canto dell'antico sangue» ai soggetti che lo hanno ispirato:

ALLA TERRA D'ABRUZZI  
ALLA MIA MADRE ALLE MIE SORELLE  
AL MIO FRATELLO ESULE  
AL MIO PADRE SEPOLTO  
A TUTTI I MIEI MORTI  
A TUTTA LA MIA GENTE  
FRA LA MONTAGNA E IL MARE  
QUESTO CANTO  
DELL'ANTICO SANGUE  
CONSACRO <sup>78</sup>

La nota è molto significativa per corroborare un'interpretazione biografica della produzione dannunziana, già accennata parlando delle altre opere e in particolare del *Trionfo*. Non è un caso infatti che le sorelle di Aligi siano tre, come le sorelle del poeta, che Aligi si allontani dalla casa paterna per poi farvi ritorno, che una donna determini il protrarsi della sua permanenza al di fuori della comunità e che il padre muoia: tutte corrispondenze che ci inducono a leggere l'opera come una trasfigurazione simbolica della realtà biografica del nostro. La trasformazione in simbolo giustifica inoltre l'elevazione delle vicende in una dimensione quasi atemporale. Un'iscrizione infatti è posta in esergo alla tragedia: «Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni».<sup>79</sup> Tale indicazione, se da una parte colloca il dramma in uno spazio ben riconoscibile, per quanto non puntualmente circoscritto – non è specificato il nome del villaggio interessato dall'azione, ma numerosi altri toponimi compaiono nel testo

---

<sup>77</sup> Ci sembra opportuno per la nostra analisi citare anche la rappresentazione scenica del 1934 al Teatro Argentina di Roma a cura di Luigi Pirandello. L'autore siciliano si interessa a questo testo per le implicazioni simboliche, riscoprendovi una sorta di epos nazional-popolare. Le scenografie sono per l'occasione progettate da De Chirico, che immerge la vicenda in un ambiente di favola metafisico. Sarebbe interessante studiare la trasposizione pirandelliana del dramma per verificare una possibile comunanza di intenti nella rappresentazione identitaria del Meridione d'Italia che potrebbe aver determinato la stessa predilezione del drammaturgo agrigentino per questa specifica opera del d'Annunzio, autore con il quale, come è noto, non sempre ha intrattenuto pacifici rapporti.

<sup>78</sup> G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, cit., p. 765.

<sup>79</sup> Ivi, p. 766.



– dall'altra lo situa in un tempo che è, invece, indeterminato, o meglio in una dimensione passata indefinita e perciò quasi fuori dal tempo e archetipica. Tuttavia, una seconda e ben precisa indicazione temporale ci viene fornita dalle sorelle di Aligi all'inizio del primo atto: è la vigilia di San Giovanni. Ricorrenza, quest'ultima, che nulla dice sulla collocazione dell'evento nella linea del tempo storico ma molto dice invece sulla sua collocazione nell'anno rituale, nel tempo ciclico proprio della civiltà contadina, da sempre scandito da riti e celebrazioni in cui feste cristiane si innestano su antiche feste pagane senza soluzione di continuità. Innumerevoli sono le credenze e le superstizioni legate alla notte di San Giovanni, non solo nella tradizione italiana ma anche in altre tradizioni europee. In questa data, che corrisponde al solstizio d'estate, è ambientata anche l'opera di Shakespeare *Sogno di una notte di mezza estate*, già fonte dannunziana per il ciclo tragico dei Sogni. Sul significato antropologico di questa ricorrenza torneremo fra breve, basti per ora dire che, come diversi proverbi popolari ancora oggi attestano, ad essa sono associati importanti momenti della vita contadina: «La notte di San Giovanni destina il mosto, i matrimoni, il grano e il granturco» recita un proverbio a sfondo religioso diffuso in molte zone d'Italia. Infatti, nella tragedia, in questo giorno si svolge nei campi la mietitura e nella casa si celebrano le nozze di Aligi e Vienda con un articolato rito legato al frumento, nel corso del quale la madre spezza il pane sul capo degli sposi mentre le donne lo cospargono di grano. Un dialetto istriano dice invece: «San Giovanni col su' fogo el brusa le strighe, el moro, e 'l lovo» (San Giovanni con il suo fuoco, brucia le streghe, il moro ed il lupo). Il proverbio rileva l'usanza antica di accendere in questo giorno i fuochi, utili per allontanare la sfortuna e i contagi. Ma il fuoco porta anche memoria della pira sulla quale lo straniero, la strega e il lupo (o il licantropo), minacce per la comunità vengono arsi vivi nelle storie più o meno leggendarie della cultura tradizionale. Si tratta di quelle figure metamorfiche o magiche che abitano il confine tra due mondi, già indicate da Lotman come «degradati» o «barbari», proiezioni di un'interazione culturale sentita come pericolo o fonte di rinnovamento per la semiosfera. Non appare casuale, allora, che proprio in questo giorno, mentre nella pace della casa di Lazaro di Roio, fra i gioiosi canti delle sorelle, sta per svolgersi il rito delle nozze frumentarie, irrompa all'improvviso una donna straniera, figlia di un mago e «magalda» ella stessa. Si tratta di Mila di Codra, donna dalla cattiva fama, reietta della società, costretta alla fuga per evitare le molestie di un gruppo di mietitori ubriachi. Essi, in questo particolare momento dell'anno, in occasione della mietitura, sono autorizzati da una consuetudine contadina a fare la cosiddetta

«incanata»,<sup>80</sup> ovvero ad offendere e assalire lo straniero di passaggio nei campi. I mietitori sono colti, ci dice «la sconosciuta»,<sup>81</sup> dal «demonio di mezzodi»,<sup>82</sup> il demone meridiano, un'altra delle figure di doppia tradizione, popolare e colta, portatore di eccezionali epifanie, rivelazioni e stati di incoscienza, come in questo caso. La fuga della straniera impedisce però che abbia luogo l'aggressione, parte integrante del rito liberatorio, e ostacola quindi la regolare ripresa delle attività e dell'armonia della comunità. Queste ultime saranno ristabilite alla fine, con la morte di Mila, bruciata come una strega sul rogo. L'arrivo della straniera e le vicende che ne conseguono sono già tutte presagite nel disegno scolpito dal personaggio di Aligi sulla mazza del pastore, in un tempo anteriore a quello dell'azione, di cui non sembra però portare memoria. Al momento dell'irruzione della donna nella dimora consacrata, Aligi infatti si trova in uno stato confusionale e dall'inizio del dramma sembra turbato da strane sensazioni e presagi. Egli, invero, fa rientro nella sua casa dopo lungo tempo, il padre lo aveva mandato sulla montagna quando era ancora un ragazzo: «Io ho mietuto all'ombra del suo corpo / prima ch'io fossi cresimato in fronte, / quando il mio capo al fianco gli giungeva. / La prima volta mi tagliai la vena / qui dov'è il segno. Con le foglie trite / fu ristagnato il sangue che colava. / "Figlio Aligi" mi disse "figlio Aligi, / lascia la falce e prenditi la mazza; / fatti pastore e va su la montagna". / E fu guardato il suo comandamento».<sup>83</sup> L'allontanamento è deciso in base a ragioni che non sembrano legate all'incapacità di Aligi: egli, infatti, come si dice poco oltre, ha vinto la gara del solco diritto, già menzionato torneo campestre celebrato in onore della Madonna della Neve, in cui l'agricoltore dà prova della sua forza e della sua perizia. Disceso dalla montagna e attraversato il fiume che la separa dalla pianura, è come se Aligi si risvegliasse da un lungo sonno e parlasse trasognato, quasi in preda a una possessione «sciamanica» come rileva Bruers.<sup>84</sup> La madre così gli si rivolge: «Àlzati, figlio. Come strano parli! / La tua parola cangia di colore, / come quando l'ulivo è sotto il vento. / [...] Il sogno incubo forse ti fu sopra?».<sup>85</sup> Fatto ritorno nel villaggio, Aligi si sente quasi uno straniero in casa propria e non riconosce neppure le tradizioni della sua gente. Candia gli chiede «Perché domandi, se tu sai l'usanza?» e Aligi le risponde: «Madre, madre, dormii settecent'anni, / settecent'anni; e vengo di lontano. / Non mi ricordo più della mia culla».<sup>86</sup> Cionondimeno, quando la straniera entra in casa e viene soccorsa da Ornella, Aligi

---

<sup>80</sup> G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, cit., p. 775.

<sup>81</sup> Ivi., pp. 785-790.

<sup>82</sup> Ivi., p. 790.

<sup>83</sup> Ivi., p. 773.

<sup>84</sup> A. Bruers, *Nuovi saggi*, cit., p. 7.

<sup>85</sup> G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, cit., p. 773.

<sup>86</sup> Ivi., p. 776.

presta ascolto all'esortazione delle parenti e l'afferra per scacciarla, salvo poi essere fermato dalla visione dell'angelo muto che lo ammonisce. Convinta la superstiziosa comunità del pericolo di offendere la sacralità del focolare, presso il quale l'"ospite" protetta da Dio si è rifugiata, egli conduce Mila in salvo e si dirige verso la montagna. Nel secondo atto ritroviamo Mila e Aligi sul monte, dove vivono assieme nella caverna del pastore. Aligi scolpisce una statua lignea dell'angelo muto, che intende portare a Roma dal Papa per invocare la dispensa che lo sciolga dal matrimonio con Vienda e gli consenta di unirsi a Mila. La loro convivenza infatti sembra essere esente dal peccato e la montagna sembra aver rigenerato e portato a una rinascita anche Mila, donna dai costumi corrotti. Secondo Aligi la purezza del loro amore è segno della benedizione di Dio. Indecisi sul da farsi, chiedono allora aiuto a Cosma, santone della montagna, il quale consiglia ad Aligi di consultare la sua stirpe:

COSMA: Pastore Aligi, tu hai certo accesa  
una l'ampiana pia nella tua notte  
ma tu l'hai posta in luogo di quel termine  
antico che inalzarono i tuoi padri.  
Tu rimosso hai quel termine sacro.  
E se questa tua l'ampiana si spegne?  
Il consiglio nel cuor dell'uomo è un'acqua  
profonda; e l'uomo pio l'attignerà. [...]  
Prima che tu prenda  
la via nova, considera la legge.  
Chi perverte la via, sarà fiaccato.  
Guarda il comandamento di tuo padre.  
Segui l'insegnamento di tua madre.  
Tienli sempre legati in sul tuo cuore.  
E Dio guidi il tuo piè, che non sia preso  
nei lacci e non incappi nella brace.  
ALIGI: Cosma, hai tu bene udito? Io sono puro.  
Non mi contaminai ma ebbi fede.  
Hai bene udito i segni che l'Iddio  
altissimo ha mandati verso me?  
Attendo quel che è giusto, e mi mortifico.  
COSMA: Io te lo dico: Interroga il tuo sangue,  
prima di condur teco la straniera. [...]  
ALIGI: Vengo, ti seguo, ché tutto non dissi...  
MILA: Aligi, è vero: tutto non dicesti!  
Va sul cammino e cerca del crocifero  
e pregalo che porti la parola.<sup>87</sup>

In questo passaggio si comprende che Aligi e Mila non sono stati completamente sinceri sulla purezza della loro unione e nel momento in cui Aligi si allontana per raggiungere il

---

<sup>87</sup> Ivi, pp. 823-827.

crocifero, raccomandando a Mila di non far spegnere la lanterna, la situazione precipita. Saputo da Ornella lo stato penoso in cui versa la famiglia di Aligi dal giorno di San Giovanni, Mila decide di fuggire per indurre il giovane a tornare a casa, ma viene fermata dall'arrivo di Lazaro, il padre di Aligi, il quale cerca di sedurla con la forza. Nel frattempo, torna Aligi, che dapprima prega il padre di desistere, poi lo sfida apertamente per difendere la donna. Egli rispetta la legge di Dio, rivelata dall'angelo e si rende quindi empio traditore della legge patriarcale di cui Lazaro di Roio è il portavoce. Nasce così una colluttazione fra genitore e figlio, che termina con la morte del padre. Si prepara per Aligi l'esecuzione della condanna con la crudele pena riservata ai parricidi. Tuttavia, prima che sia giustiziato, ad Aligi è somministrata la «tazza del consolo», un beveraggio che annebbia la mente e allevia il dolore. A questo punto interviene Mila che, con una falsa confessione, discolpa l'amato: ella si autoaccusa non solo dell'omicidio ma anche di aver ingannato Aligi e Ornella con le sue arti magiche e di aver proiettato alle proprie spalle un «angelo apostatico».<sup>88</sup> Allora la comunità sotto la guida dell'anacoreta Candia, si scaglia contro la strega.

(Candia con ambe le braccia, scossa da un fremito quasi di belva, afferrerà il figlio ridivenuto suo. Da lui si distaccherà, con violenza selvaggia si avanzerà verso la nemica. Ma le figlie la tratterranno).  
IL CORO DELLE PARENTI: - Lasciatela! Lasciala, Ornella!

Che il cuore le strappi, che il cuore  
le mangi! Cuore per cuore!  
- Lasciatela, che se la metta  
sotto i piedi, che la calpesti,  
che col calcagno le schiacci  
tempia e tempia, i denti le sgrani!  
- Lasciatela! Lasciala, Ornella;  
ché, se questo non fa, non le torna  
l'anima in petto sanata.<sup>89</sup>

In questo passo risulta evidente come la vendetta, quella della madre di Aligi e quella dell'intero paese, abbia un valore liberatorio e salutare e sia l'unica possibilità perché torni la normalità e il cerchio si chiuda. Ciò è reso possibile dall'espedito della tazza del consolo, che fa perdere lucidità ad Aligi e induce anche lui a credere nella colpevolezza di Mila. La tragedia si conclude infatti con il sacrificio della straniera, che determina il ritorno a casa del pastore. Fra gli insulti di tutti i paesani accorsi, ad eccezione della giovane Ornella, Mila viene condotta alla catasta per morire nelle fiamme e dalla pira infuocata, grida: «La fiamma è bella!».<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Ivi, p. 883.

<sup>89</sup> Ivi, pp. 885-886.

<sup>90</sup> Ivi, p. 890.

#### 4.4.2 Il canto dell'antico sangue: lingua e stile della canzone popolare

Ripercorsa a grandi linee la trama dell'opera e anticipati alcuni dei principali temi che la attraversano, torniamo a considerare l'espressione utilizzata dall'autore nella dedica: «canto dell'antico sangue». Si tratta di un'indicazione fondamentale per interpretare alcune delle scelte operate dal d'Annunzio, prima fra tutte quelle formali, e per valutare quindi correttamente l'interpretazione che il poeta intende dare del suo Abruzzo ne *La figlia di Iorio*. La scelta dei versi già rimanda a un'idea di tragedia ripresa dalla tradizione greca classica, dunque di un genere letterario di impegno civile, che assolve ad un ruolo costitutivo della comunità. Idea che il poeta condivide con Angelo Conti, il quale infatti così si esprime: «per creare il teatro moderno, è necessario conoscere profondamente il teatro antico; [...] Gabriele D'Annunzio è il solo poeta della nuova generazione che ha veduto il tesoro che gli elleni ci hanno tramandato con le opere del loro teatro, il solo che ha sentito il dovere e la necessità di parlare alla folla col linguaggio della poesia».<sup>91</sup> La filosofia estetica che d'Annunzio condivide con Conti è espressa nei dialoghi presenti nella *Beata riva* fra Gabriele ed Ariele, riprodotti quasi identici nel *Fuoco*, in cui i due amici si celano sotto gli pseudonimi di Stelio Effrena e Daniele Glauro. Le due opere, entrambe pubblicate nel 1900, esprimono un'idea dell'arte che affida un ruolo preponderante all'artista come guida e ispiratore di masse. La poesia ha infatti il potere di elevare il suo fruitore dall'inganno della vita quotidiana «abolendo l'errore del tempo»,<sup>92</sup> di introdurlo in una dimensione universale che è quella del costante fluire e della necessità del divenire. Per ambo gli intellettuali il teatro, nella sua accezione greco-classica, è la forma più alta dell'arte poetica, quella che garantisce alla «folla» che vi partecipa per tramite del coro, il contatto diretto con la verità, l'accesso al «fiore della vita».<sup>93</sup> Ne *La figlia di Iorio* il coro partecipa attivamente all'azione, intervenendo nel primo e nel terzo atto, ovvero nelle scene ambientate in pianura: nel primo atto è costituito dalle parenti e dai mietitori, nell'ultimo invece dalle parenti e dalle lamentatrici, che hanno al loro seguito la turba. Il metro utilizzato nella tragedia è vario, il verso favorito per esprimere la pacatezza del mondo pastorale è l'endecasillabo dattilico, mentre, per connotare la violenza del mondo agricolo, la scelta ricade sul verso breve con una certa preferenza per l'ottonario e il novenario melodrammatico. Nel dare indicazioni sulla traduzione francese ad Herelle, d'Annunzio spiega come l'assonanza debba preferirsi alla rima. L'assonanza ha infatti un valore musicale superiore a quello della rima perché

---

<sup>91</sup> A. Conti, *Beata riva: trattato dell'oblio*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 81.

<sup>92</sup> Ivi, p. 94.

<sup>93</sup> Ivi, p. 82.

inconscio, legato all'oralità e all'udito più che all'identità grafica e alla vista. Con le seguenti parole il poeta chiarisce l'andamento metrico e la funzione del ritmo spezzato nel verso: «I miei novenari, nel testo, ora acquistano un piede ora ne perdono uno: diventano decasillabi e ottonari e l'accento si sposta specialmente nel primo emistichio – di continuo. Nessuna regolarità».<sup>94</sup> Siamo di fronte ad un recupero dell'anisosillabismo giullaresco medievale, la metrica dei grandi poemi orali. D'altra parte, in questi stessi anni, il poeta è impegnato con le *Laudi* e in particolar modo con *Alcyone* nella riscoperta della prima poesia religiosa e profana in lingua italiana. Anche Gibellini pone l'accento sulla stretta correlazione fra le due opere dannunziane, notando come «la misura 'poematica'» del *Ditirambo IV Il volo di Icaro* (una volta ricondotta alla sua vera data: ottobre 1903 e non agosto 1902) esibisca un debito non solo nei confronti della «liberatoria esperienza» della strofa lunga della *Laus vitae*, ma anche verso lo «sperimentalismo ritmico della *Figlia*; recuperando, attraverso il maturo tirocinio dell'assonanza, gli accenti di un'epica metacronica»,<sup>95</sup> da Ovidio alla *Chanson de Roland*.<sup>96</sup> *La figlia*, d'altra parte, come nota sempre il critico, costituisce uno spartiacque anche per quel che riguarda l'elaborazione di una materia difficile e bruciante, che a nostro avviso affonda le sue radici nella regione natia e nelle *Laudi* è completamente rifusa con l'eredità ellenica ed elevata a modello universale.<sup>97</sup> Proprio l'identificazione con l'Abruzzo, oltre che la sua eternizzazione intrapresa già nel dramma, gioca dunque un ruolo preponderante nella riscoperta della dimensione poematica che, nel testo della *Figlia*, sembra collaborare all'emulazione di una voce e di una verità collettive.

---

<sup>94</sup> G. Parenti, *La traduzione francese della "Figlia di Iorio"*, in E. Tiboni (a cura di), *La figlia di Iorio: atti*, cit., p. 165.

<sup>95</sup> P. Gibellini, *Logos e Mythos: studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, L. S. Olschki, 1985, pp. 131-132.

<sup>96</sup> Gibellini giustamente nota come il *Ditirambo* di Icaro riassorba «nell'estrema esperienza alcionia i brividi mitopsicanalitici saggiati nella tragedia abruzzese» (Ivi, p. 131), ma anche in altri passi delle *Laudi*, sui quali qui non possiamo soffermarci, l'esperienza della *Figlia* si mostra irrinunciabile. In *Maia* come in *Alcyone* è la terra natale, infatti, sebbene non venga mai nominata esplicitamente, ad essere esaltata per la sua capacità di rivelare il superuomo. Nel *Ditirambo I* la terra di Dioniso sembra coincidere proprio con l'Abruzzo: «Ove gli urli, ove i canti, ove i balli? / Ove la femmina bella / coperta di loppe e di reste<sup>96</sup> / come d'ori e di gemme? / [...] Ove il tuo nume, o Dioniso, / e il tuo riso e il tuo furore / e il tuo periglio?» (G. D'Annunzio, *Laudi del cielo, del mare della terra e degli eroi*, in Id., *Versi d'amore e di gloria*, 2010, vol. II, pp. 443-444). È in questo passo irrevocabilmente enunciata la coincidenza tra «il nume», «il riso, il furore e il periglio» del dio e «gli urli, i canti, i balli» de *La figlia di Iorio*, Mila di Codro è infatti qui nominata con parole quasi speculari a quelle usate nella tragedia: «In corsa, ansante di fatica e di spavento, coperta di polvere e di pruni, simile alla preda di caccia inseguita dalla muta, una donna col volto tutto nascosto dall'ammantatura entrerà». Nelle *Laudi* è svelata inoltre la vera essenza di quella cenere sparsa sul capo di Mila: «ori e gemme», la ricchezza che si cela nel male e che il poeta disvela.

<sup>97</sup> Bertazzoli parla per la produzione di questi anni di un «contatto violento con le proprie origini [...] un parentesi aperta sulla narrazione del mito greco». R. Bertazzoli, *L'Abruzzo senza tempo*, cit., pp. 33-34.

Per quanto riguarda la lingua della tragedia, non ci troviamo di fronte ad un idioma esistente, ad una lingua reale: si tratta, come per *I Malavoglia*, di una lingua creata in laboratorio. D'Annunzio non opta per la lingua media del dramma borghese, né per il semplice dialetto, decide piuttosto di recuperare, o meglio reinventare l'italiano trecentesco. Il repertorio lessicale è desunto da Jacopone, Cavalca, Passavanti, al fine di situare l'evento drammatico nel clima della più antica poesia religiosa italiana. Vi si aggiungono formule dialettali, strutture latine, lessemi del folklore, religiosi, popolari, scritturali. La materia lessicale è quindi ricucita su base sintattica popolare, con frequenti inversioni solo a tratti filologicamente giustificate.<sup>98</sup> Nel manoscritto originale è visibile una tensione emendatrice del poeta che sposta il dettato proprio verso una specializzazione arcaizzante. Dalle correzioni è visibile la tendenza ad una maggiore letterarietà morfologica e lessicale, ad una maggiore espressività, determinazione, arcaicità, anche nella disposizione sintattica, e dialettalità o regionalismo. Dialettalità e arcaismo risultano così le facce quasi inestricabili di un unico «paleolinguaggio».<sup>99</sup>

Anche dal punto di vista contenutistico, come in parte si è già anticipato, elementi popolari (abruzzesi e non), sono innestati nella tragedia, e fra questi non si distinguono solo tradizioni folkloriche riportate indirettamente ma anche veri e propri componimenti o proverbi, canzoni e preghiere incastonate nel testo. In tale selezione, tuttavia, «d'Annunzio non interroga il popolo direttamente: intermediario fra questo e il poeta è Antonio De Nino il quale ridesta con le narrazioni e i suggerimenti, a volta a volta, il fuoco sacro della terra natia».<sup>100</sup> Il De Nino è fonte attiva nell'elaborazione del dramma, ma i suoi testi non sono i soli utilizzati dal poeta. Fra gli altri troviamo *Studi nunziali* di De Gubernatis, *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* di Pitré – opere di folkloristi già incontrati tra le fonti di Verga – e la *Bibbia Diodati* a cui il nostro attinge soprattutto nel secondo atto, come dimostra Milva Cappellini.<sup>101</sup> Inoltre, consistente è l'uso che d'Annunzio fa di *Tradizioni popolari abruzzesi*, opera del conterraneo Gennaro Finamore,<sup>102</sup> dalla quale desume i canti popolari

---

<sup>98</sup> R. Bertazzoli, *L'Abruzzo senza tempo nella scrittura tragica della "Figlia di Iorio"*, in L. Melosi e D. Poli (a cura di), *La lingua del teatro fra D'Annunzio e Pirandello: atti del Convegno di studi*, Macerata, 19-20 ottobre 2004, Macerata, EUM, 2007, p. 43.

<sup>99</sup> Ivi, p. 39. Anche lo stesso appellativo attribuito a Mila di Codra che dà il titolo al dramma sembrerebbe ripetere, come nell'opera verghiana, una genesi onomastica popolare: si tratta di un patronimico, che in tal senso risponde, in accordo col summenzionato lessico, al criterio per cui dialettalità e arcaismo procedono sul medesimo binario.

<sup>100</sup> O. Giannangeli, *"La figlia di Iorio" e il canto popolare*, in E. Tiboni, *La figlia di Iorio: atti*, cit., p. 121.

<sup>101</sup> R. Bertazzoli, *L'Abruzzo*, cit., p. 41.

<sup>102</sup> Cfr. B. Mosca, *Un amico abruzzese del d'Annunzio e Michetti*, «Il libro italiano», 4 aprile 1939, pp. 203-216. Alcuni studi che mettono in luce il folklore abruzzese in d'Annunzio sono: G. Crocioni, *Problemi*

che traduce dal dialetto. È presente poi una vera e propria lauda francescana, rifacimento di quelle laudi medievali che nel popolo abruzzese sono rimaste in uso fino al presente. È la lauda della scena seconda dell'atto terzo: imitazione del pianto della madonna in una lode del Venerdì Santo. Infine, importante fonte è il Tommaseo con il suo *Vocabolario*, i suoi *Canti toscani, corsi, illirici, greci* e i suoi *Proverbi*.<sup>103</sup> Questi ultimi, in particolare, diventano talvolta motore dell'azione stessa in quanto indizio di una precisa mentalità. Sono d'esempio i seguenti motti, dai quali deriva parte della trama del dramma: «La lampada degli empì si estinguerà»; «Guarda il comandamento di tuo padre / segui l'insegnamento di tua made. Fissali stretti sul tuo cuore, appendili al tuo collo».<sup>104</sup> È come se l'autore tentasse di derivare dalla documentazione folkloristica la visione del mondo del popolo: non solo di mimarne i modi e i temi ma di comprenderne a fondo la mentalità per riprodurla nel testo, non diversamente da come aveva fatto Verga ne *I Malavoglia*.

Sempre per quanto riguarda la traduzione francese di Herelle, altri espedienti suggeriti dal d'Annunzio riguardano l'uso dei patronimici e delle inversioni, marchi retorici della poesia orale presenti anche nella versione italiana. Il poeta, inoltre, consiglia al francese di seguire la linearità sintattica della frase italiana traducendo solo i lessemi, di sostituire quindi alla parola italiana quella francese preservando l'ordine della frase nostrano. Sulla base di queste indicazioni, ci sembra lecito ipotizzare che una simile operazione sia stata consapevolmente messa in atto dall'autore nel testo ufficiale e che gli iperbati, poc'anzi genericamente indicati come inversioni dialettali, si spieghino con una studiata ibridazione tra sintassi abruzzese e lessico toscano antico. Si tratta, anche in questo caso, di un procedimento non dissimile da quello che ne *I Malavoglia*, attraverso il collegamento con il dramma di Synge, abbiamo definito "deterritorializzazione". Sulla traduzione in francese della *Figlia di Iorio*, si esprime Giovanni Parenti: «Herelle doveva fare i conti con la forma più subdola del preziosismo, la simulazione della sua assenza. Per incutere quel senso di remota maestà ancestrale che

---

*fondamentali del folklore con due lezioni su il folklore e D'Annunzio*, Bologna, Zanichelli, 1928 e T. Rosina, *Mezzo secolo della figlia di Iorio*, Genova, Principato Stampa, 1955.

<sup>103</sup> Le fonti de *La figlia* sono apertamente dichiarate nel *Commentaire* allegato alla versione francese dell'opera, che l'autore redige al fine di sottrarsi alle accuse di plagio nei confronti de *La lebbrosa* (1896) di Henrie Bataille. In questa tragedia, con la quale Bataille si mette sulla scia del folklore bretone, compare la figura dell'angelo muto, ma anche un rapporto d'amore, quello di Evroanik e Aliette, molto simile a quello tra Aligi e Mila. Per di più vari rituali sono sovrapponibili a quelli abruzzesi e, ad una più attenta disamina, risulta documentata la richiesta pervenuta alla Biblioteca Nazionale di Roma dalla villa di Nettuno del volume *Barzaz-Breiz. Chants populaires de la Bretagne*. Tale testimonianza ci consegna un'immagine dell'Abruzzo filtrata o strettamente connessa con la tradizione bretone, oltre che con quella antico-italiana. Cfr. A. Andreoli, *In margine alla 'Figlia di Iorio'*, «La Modernità letteraria», 2, 2009, pp. 43-84: 53-59; S. Costa, *D'Annunzio*, cit., pp. 167-168.

<sup>104</sup> N. Tommaseo, *Proverbi illustrati italiani*, Milano, F. Sanvito, 1858.



sembra ricondursi alle origini omeriche della letteratura occidentale, anteriore ad ogni specializzazione sociale degli stili, per cui in Omero il pastore di genti non si distingue stilisticamente dal pastore di greggi». <sup>105</sup> Herelle fallisce il suo compito e il poeta si dice deluso dal venir meno di tutto il ritmo del testo. Il severo giudizio testimonia la grande importanza attribuita alla forma del dramma: il dettato, da Parenti paragonato alla poesia omerica, sarebbe infatti dovuto risultare come il frutto di una composizione orale, di un'espressione naturale, per quanto non quotidiana, ma simulatamente spontanea e originale del linguaggio popolare. In questo senso, anche se la composizione linguistica realizzata da d'Annunzio e quella realizzata da Verga appaiono lontanissime nei risultati, non lo sono nel metodo e neppure negli intenti. Entrambi infatti cercano di permettere all'identità meridionale di parlare e di non essere parlata, di esprimersi nei contenuti e nella forma che le sono propri e che, allo stesso tempo, in modo più o meno evidente, sono in grado di minare e contestare l'autorità culturale del centro. La lingua appare dunque come uno degli aspetti emergenti della scrittura identitaria del margine, insieme alle scelte metriche coerenti con le composizioni di origine popolare, al recupero della tradizione classica nei suoi elementi corali ed epico-civili e, da ultimo ma di massimo rilievo, come si vedrà nel prossimo paragrafo, all'impiego del materiale folkloristico come matrice di narrazione.

Ma lasciamo che siano le parole dell'autore a confermare le ipotesi avanzate attraverso la ricostruzione della sua coerente e complessa ricerca formale. Il 31 agosto 1903 Michetti è il primo a ricevere la voce di giubilo del poeta per l'opera compiuta. A lui d'Annunzio scrive: «Le canzoni del popolo e del contado mi hanno dato i modi e gli accenti. Il verso è intero, senza spezzamenti, semplice e dritto; entra nell'anima e vi resta. E qualcosa di omerico – senza che io l'abbia voluto – si diffonde su certe scene di dolore. Il pianto di un pecoraio ricorda la lamentazione di Priamo». <sup>106</sup> E ancora il 3 settembre in un'epistola al Pascoli: «La mia tragedia pastorale è terminata. Immagina una grande canzone popolare in forma drammatica. L'argomento è abruzzese. E questa volta ho sentito salire la poesia dalle radici profonde. Mi consenti di dedicartela in testimonianza d'amore?». <sup>107</sup> Si profila immediato e centrale il collegamento con la canzone di popolo e con i poemi omerici. Molti anni più tardi, nel *Libro segreto*, spiega la chiave di lettura dell'opera:

La canzone popolare è quasi una rivelazione musicale del mondo, in ogni canzone popolare (vera, terrestre, nata di popolo) è un'immagine di sogno che interpreta l'apparenza. La melodia primordiale

---

<sup>105</sup> G. Parenti, *La traduzione francese*, cit., p. 167.

<sup>106</sup> Cfr. O. Giannangeli, *“La figlia di Iorio” e il canto popolare*, cit., pp. 119-120.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

che si manifesta nelle canzoni popolari ed è modulata in diversi modi dall'istinto del popolo mi sembra la più profonda parola sull'Essenza del mondo. Ora l'alto valore del dramma *La figlia di Iorio*, consiste nel suo disegno melodico, nell'esser cantato come una schietta canzone popolare, nel contenere la rappresentazione musicale di un'antica gente. Il mio sforzo (in verità maldico "sforzo" che io composi l'intera tragedia pastorale in diciotto giorni, tra cielo e mare, quasi obbedendo al demone della stirpe che ripeteva in me i suoi canti) la mia obbedienza consisteva nel seguire la musica col sentimento d'inventarla.<sup>108</sup>

C'è in queste parole quasi la pretesa che l'opera sia il prodotto di una sapienza collettiva, che gli sia stata dettata da una forza inconscia, della quale egli si sia fatto semplice portavoce, intermediario di una coscienza popolare o di un *genius loci*, di «un demone della stirpe», appunto. Di tutt'altro segno le dichiarazioni rilasciate anni prima, nel 1914, in un'intervista a Jarro. Qui, parlando a posteriori della lingua della *Figlia di Iorio*, il poeta sembra ammetterne la genesi artificiosa:

Questa mia frequenza con i nostri classici, l'abito dell'antico parlare, la dovizia di parole acquistata, divennero per me una connaturata facoltà [...] e lo stesso dico per la figlia di Iorio, tutta in linguaggio popolare del '300: e ove sono canzoni che i folkloristi crederono essere genuini canti popolari, pe' loro ritornelli, il loro atteggiamento, tutto il loro andamento di espressione. [...]. Così un uomo di studio (noi aggiungiamo di genio) può fare, in poche ore, per una facoltà sapientemente nutrita, e balzata fuori d'improvviso, quel che il popolo fa, in virtù della istintiva espressione del suo sentimento, per secoli.<sup>109</sup>

In queste affermazioni riconosciamo l'adozione consapevole da parte dell'autore di tecniche e forme della composizione di origine orale, al tempo ancora non decodificate da Parry e Lord, eppure intuite dal genio del poeta come segnali di un modo di creare proprio del popolo. D'Annunzio con *La figlia di Iorio* si propone di realizzare una credibile e verosimile opera letteraria popolare. Vi riesce, secondo Ottaviano Giannangeli, partendo dal ricordo personale e riempiendolo con le fonti antropologiche.<sup>110</sup> Il critico prende a prestito il pensiero di Bela Bartók per meglio far comprendere l'operazione messa in atto nel dramma pastorale. Bartók, ne *L'influenza della musica contadina sulla musica colta moderna*, profila tre possibili strade percorribili dal poeta colto: usare la musica contadina senza apportarvi modifica, aggiungendovi solo una melodia, incastonarla tra preludio e postludio; non utilizzarla testualmente ma inventarne un rifacimento; non rielaborare delle melodie ma dare alla propria musica la stessa atmosfera della musica popolare. Secondo Giannangeli, se nelle novelle e nel *Trionfo della morte* ci troviamo di fronte ai primi due casi, nella *Figlia di Iorio* d'Annunzio segue la terza via. Tali argomenti sembrano coincidere con quanto da noi

---

<sup>108</sup> G. D'Annunzio, *Libro segreto*, in Id., *Prose di ricerca*, II, cit., pp. 1758-1759.

<sup>109</sup> N. Merola, *D'Annunzio e la poesia di massa: guida storica e critica*, Bari, Laterza, 1979.

<sup>110</sup> O. Giannangeli, "*La figlia di Iorio*" e il canto popolare, cit., p. 121.

ipotizzato: lo scrittore dapprima saggia la cultura abruzzese dall'esterno, la esplora da estraneo e occasionale "vacanziero", ne fa argomento dei suoi racconti in prosa e in versi. Poi comincia a comprenderne la ricchezza, il potere del canto popolare, la sua influenza sull'inconscio della folla, la sua capacità di trasfigurare la realtà in simboli e prova quindi a trasferire quel potere sulla sua arte, conservando però un punto di vista esterno. Infine, ribalta la prospettiva, decide di identificarsi col popolo abruzzese, di interpretarne la verità profonda e di esprimersi con la sua voce.

#### **4.4.3 L'identità ritrovata: tragedia rituale e contro-nazionale**

Bisogna a questo punto domandarsi in che misura la rappresentazione dell'Abruzzo che scaturisce da questa inversione identitaria aderisca alla verità periferica e riesca a sottrarsi alla scrittura subordinante del centro. È chiaro che, per quanto gli autori da noi presi in considerazione tentino di dare risonanza alla voce del margine, non sempre la loro comprensione di quest'ultima risulta scevra di filtri, interpretazioni devianti, letture interessate; e non sempre, a prescindere dalle intenzioni dell'autore, il margine riesce a riconoscersi.

L'Abruzzo dannunziano della *Figlia di Iorio*, a nostro modo di vedere, è ancora fortemente orientalizzato e caratterizzato secondo gli stereotipi meridionisti, primo fra tutti quello già riscontrato ne *I Malavoglia* dell'astoricità. Quest'ultimo, però, nell'opera del Pescara, si complica ulteriormente e si dispiega su diversi livelli che è importante non confondere fra loro: un primo livello da interpretarsi, coerentemente con quanto si è fatto per *I Malavoglia*, come l'assorbimento dell'immaginario orientalista proiettato sul Meridione, che lo vuole retrocesso nel tempo o più spesso immobile, in contrasto e a riconferma della velocità e del progresso che caratterizza invece il Settentrione. Ciò, come si diceva per Verga, è accettato anche perché trovato concorde con la fissità tramandata dalle raccolte folkloristiche, sulle quali in buona parte si basa la ricostruzione della vita periferica, nonché con l'esperienza diretta del mondo contadino, che attribuisce massima importanza al tempo ciclico della natura e della liturgia, lasciando sullo sfondo il tempo della Storia. Di altro segno è invece l'atemporalità dell'iscrizione «ora e molt'anni», posta in esergo alla tragedia, espressione di un tempo indeterminato, di un passato indefinitamente lontano che significa "oggi e sempre". La frase pare voler significare che gli avvenimenti al centro del dramma potrebbero essere accaduti in un qualsiasi momento del passato e potrebbero accadere ancora: il suo contenuto è quindi universale, come universale è la verità di quella stirpe che tali contenuti

tramanda. L'universalizzazione dei valori del margine è sintomo e veicolo di un'identificazione del poeta con esso e di un'elevazione della sua verità a verità assoluta. D'Annunzio, infatti, non sembra pervenire come Verga al ribaltamento identitario tramite il riconoscimento della fallacia dell'immagine proiettata, che nondimeno, nel Catanese, porta con sé una convinta adesione ai valori del margine, sentiti come unica difesa possibile alla dissipazione del progresso. D'Annunzio, come si è anticipato, pare invertire la prospettiva proprio in virtù della sua predilezione per i valori periferici, o meglio, per quelli che presenta come tali in accordo con l'immaginario centrale. Quest'ultimo, infatti, non viene davvero messo in discussione dal poeta, se non limitatamente all'inferiorizzazione che produce del margine: l'opposizione che esso instaura fra i due universi culturali è conservata quasi inalterata, seppur invertita di segno. Così la periferia, ancora stereotipata e orientalizzata, viene ad acquisire un primato morale e una centralità normativa, a fronte di un centro presentato come caotico e marginale. Una simile contrapposizione struttura lo stesso cronotopo del dramma. Al tempo circolare della pianura risponde, infatti, l'accesso ad un'altra temporalità: l'arrivo della straniera determina una rottura della regolarità e l'entrata nella vita della comunità di una parentesi "irregolare". L'allontanamento di Aligi e Mila nel giorno di San Giovanni, in particolare, causa l'apertura di un vuoto temporale geograficamente localizzato sulla montagna, che Emilio Mariano associa al "tempo del mito", contrapposto a quello storico,<sup>111</sup> sottolineando come esso sia spalancato dalla celebrazione rituale, in accordo con le teorie e le parole di Mircea Eliade:

Ogni festa religiosa, ogni periodo liturgico consistono nella riattualizzazione di un evento sacro avvenuto in un passato mitico, al 'principio'. Partecipare religiosamente ad una festa significa uscire dalla 'normale' durata temporale e reintegrare il Tempo mitico riattualizzato dalla festa stessa. Ne consegue che il Tempo sacro è indefinitamente recuperabile, indefinitamente ripetibile<sup>112</sup>

Tale riflessione potrebbe avvalersi anche del contributo di altri studiosi come ad esempio quello di Furio Jesi. Quest'ultimo, come Eliade, ricollega il problema del mito al «problema del tempo»<sup>113</sup> e considera la «rivolta», oltre che la «festa», uno spazio di inversione della temporalità storica vigente (spunto interessante in quanto, come vedremo fra breve, uno spirito contestativo anima le stesse manifestazioni della tradizione contadina). Ancor più pertinente per il nostro discorso è infine la ricerca che Ernesto De Martino conduce nel

---

<sup>111</sup> E. Mariano, *Il primo autografo della "Figlia di Iorio"*, cit., p. 9.

<sup>112</sup> M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno: archetipi e ripetizioni*, Roma, Borla, 2010.

<sup>113</sup> F. Jesi, *Lettura del Bateau Ivre di Rimbaud*, Macerata, Quodlibet, 1996.

Meridione d'Italia e a cui dedica una trilogia detta "meridionalista".<sup>114</sup> Ispirato dal capolavoro di Carlo Levi *Cristo si è fermato a Eboli* e dai *Quaderni* di Antonio Gramsci, De Martino si reca in Lucania per studiare alcune pratiche religiose arcaiche qui ancora conservate: rituali molto vicini a quelli da lui già riscontrati nelle "culture di resistenza" dei paesi colonizzati e descritti in *Mondo magico*.<sup>115</sup> Si tratta di riti che garantiscono alla società meridionale un regime di esistenza nel quale «la prospettiva negativa è cancellata in virtù di un *come* mitico». Nella cultura lucana – scrive De Martino in *Sud e Magia* in accordo con le teorie di Eliade e di Jesi – «la prospettiva infausta è riassorbita nell'orizzonte metastorico, dove non ci sono traversie e il negativo è sempre cancellabile per la semplice ragione che è stato già cancellato». <sup>116</sup> Pur prendendo le mosse dalle ricerche di Levi, dunque, De Martino rifiuta la sua idea (ancora orientalista) di «grande divario», secondo la quale Nord e Sud sarebbero mondi regolati da diverse temporalità: l'uno prodotto della storia e l'altro immutabile residuo di una cultura senza tempo. La destorificazione operata dalla società meridionale, per De Martino, è piuttosto una strategia risolutiva di un conflitto o di una crisi – «crisi della presenza» o «crisi della personalità», come la definisce – che spesso si origina nella storia stessa. Per tale ragione, la categoria di tempo mitico, per come l'abbiamo vista declinata dai suoi massimi teorici, per quanto si adatti bene all'interpretazione del dialogo al centro del dramma dannunziano, non spiega la contrapposizione che qui ha luogo fra tempo della pianura e tempo della montagna. Se da una parte tale categoria ci permette di riflettere sul valore e la funzione del rituale festivo e ci indica quindi la giusta via per comprendere il significato profondo della tragedia, dall'altra ci confonde sulla natura delle due temporalità in gioco. Associando la vita regolata alla storia e qualsivoglia sua smagliatura all'esotismo del mito, la teoria mitica interpreta automaticamente il tempo spalancato dalla liturgia rituale del paese meridionale come l'accesso al "Gran tempo". Considerando, invece, la realtà periferica per come è presentata da d'Annunzio, cioè in termini orientalisti come una realtà immobile ed immutabile, vediamo spalancarsi nel giorno di San Giovanni, contrapposto al tempo "regolare" della pianura, non il tempo del mito, ma il tempo della Storia. Si tratta dell'immissione del diverso nell'uguale, della temporalità lineare – ovvero di una temporalità altra ed "eccezionale" – nella ciclicità della vita contadina. L'arrivo della

---

<sup>114</sup> E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria* (1958), Torino, Einaudi, 2000; Id., *Sud e magia* (1959), Milano, Feltrinelli, 1987; Id., *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud* (1961), Milano, Il Saggiatore, 2013.

<sup>115</sup> Id., *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo* (1948), Torino, Bollati Boringhieri, 2007. Per un focus sulle continuità tra le teorie demartiniane e il Sud globale vedi R. Dainotto, *Tre Sud di Ernesto De Martino*, in *Nuove frontiere del Sud*, cit., pp. 53-64.

<sup>116</sup> E. De Martino, *Sud e magia*, cit., p. 108.

straniera determina infatti l'interruzione del corso naturale delle cose e l'innesto in esso di un tempo evenemenziale o cristologico, il quale viene a sua volta superato e riassorbito proprio grazie alla destorificazione della dinamica rituale. Quest'ultima è sentita a sua volta dal poeta come una costante dell'umanità, universalizzata, liberata dall'"errore del tempo" e così trasfigurata in mito. La comunità responsabile della trasfigurazione è la stessa da cui proviene la voce e la materia della tragedia, la stessa con cui il poeta si identifica aderendo ai suoi valori. Il ribaltamento identitario operato da d'Annunzio a quest'altezza della sua ricerca è visibile nella nuova configurazione delle opposizioni centro/margine e cosmos/caos. Il mondo regolato è infatti collocato dall'autore nella valle, mentre quello della montagna è sentito dalla comunità come il vuoto, l'eccezione, la fuoriuscita dalla legge: dalla legge naturale garantita dalla tradizione, che avrebbe previsto l'unione di Aligi con Vienda, e da quella patriarcale, cui Aligi si sottrae sfidando e uccidendo il padre. Aligi è, come 'Ntoni Malavoglia, un "evaso" dalla società, ma, al contrario di 'Ntoni, non si fa solo promotore di una rottura dell'ordine costituito ma anche della difesa di un nuovo ordine. Egli non solo rimuove «la lãmpana» della legge, ma ve ne sostituisce un'altra, la quale tuttavia è destinata a spegnersi in fretta. Raffaella Bertazzoli in poche parole condensa efficacemente quanto fin qui si è tentato di illustrare: «La violenza dell'atto di Aligi sui *nomoi* arriva alla *katastrophé*, spezzando l'equilibrio atavico grazie al quale è possibile l'eterno ritorno. Per buona parte del dramma infatti Aligi uscirà dal tempo circolare per entrare nel tempo storico, il presente in cui è Mila» e prosegue notando come «Aligi vi giunga in uno stato di alienazione che è in parte mimesi della condizione dell'eroe gestito dal Fato».<sup>117</sup> Aligi si deve infatti assimilare all'eroe tragico che, come vedremo tra breve, non agisce per sua propria volontà ma per incarico di una volontà superiore. D'altra parte, l'oblio che lo assale all'inizio del primo atto, in preda al quale afferma di aver dormito «settecent'anni» e di non riuscire a riconoscere la sua «culla», è anche riconducibile alla sensazione di straniamento propria di chi proviene da un mondo altro, di uno straniero appunto che attraversa il confine. Ne *La figlia di Iorio* a dividere i due universi culturali è il fiume. Quest'ultimo, separando montagna e pianura, separa due mondi e due tempi: «Io era come un uomo all'altra riva / d'una fiumana che vede le cose / di là da l'acqua e tra mezzo passare / vede l'acqua che passa eternamente».<sup>118</sup> È come se il personaggio, scendendo dal monte ed entrando in città, continuasse a conservare un punto di vista da lungi, una prospettiva sopraelevata, un filtro che gli rappresenta la realtà osservata come «acqua» corrente. Questa indicazione ci permette di riconoscere in Aligi il

---

<sup>117</sup> R. Bertazzoli, *L'Abruzzo senza tempo*, cit., p. 44.

<sup>118</sup> G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, cit., p. 819.

d'Annunzio di *Laude dell'illaudato*, «immerso nello smisurato flutto d'idee, d'immagini, di ispirazioni, di trasfigurazioni, di perversioni, che ferve presso al termine del secolo come l'impeto della piena alla foce di un gran fiume»<sup>119</sup> e ci permette anche, di conseguenza, di identificare l'entità dell'altra riva: si tratta del dominio facente capo a Roma, la capitale d'Italia. Lo spaesamento che assale Aligi nel fare ritorno alla sua «culla», l'Abruzzo, è difatti lo stesso che assale d'Annunzio-Aurispia al suo arrivo a Guardiagrele, città da cui si è da lungo tempo allontanato per vivere nella capitale e nella quale si sente un forestiero. Anche la partenza di Aligi voluta dal padre in giovane età può interpretarsi in chiave biografica come il precoce trasferimento di d'Annunzio a Firenze, per gli studi liceali, quindi a Roma – sempre sotto indicazione paterna – per l'università. Dalla posizione sopraelevata del monte, Aligi progetta inoltre di recarsi a Roma al fine di ottenere dal Papa la dispensa per poter sposare Mila. Il vicario pontificio è quindi eletto ad autorità garante della legge ispirata dall'angelo muto. La contrapposizione che si profila è quella, già riscontrata sempre in *Laude dell'illaudato*, tra Chiesa romana e Chiesa abruzzese, tra Roma e Abruzzo. D'altra parte, a differenza dei personaggi delle opere precedenti, il protagonista maschile non è sentito come un estraneo dalla comunità, non è oggetto di diffidenza o di odio: Mila lo è, ragion per cui dobbiamo ipotizzare che Aligi e Mila rappresentino una sola identità, quella del poeta, sdoppiata. Significativa in questo senso ci sembra la frase pronunciata da Aligi nel riportare a Cosma gli eventi che lo hanno spinto a tornare sulla montagna:

Ed ecco che la porta da quei cani  
è percossa con ogni vitupèro.  
E s'apre contro questa creatura  
bocca di frode con parole d'odio.  
E il parentado vuol gittarla al branco.  
Ed ella trista presso il focolare  
chiede pietà, che non ne faccian strazio.  
Ma io stesso l'afferro e la trascino,  
per odio e frode: e trascinar mi sembra  
il mio cuore di quando era fanciullo.<sup>120</sup>

Mila potrebbe incarnare d'Annunzio fanciullo, isolato ed espulso dalla società «per odio e frode», e incarna sicuramente – forse anche in virtù dell'associazione con il fanciullo divino delle *Laudi* – il d'Annunzio super-uomo, in grado di ridere nelle fiamme. Tuttavia, nella tragedia, perché il fanciullo lasci posto all'uomo è necessario che sostituisca all'autorità

---

<sup>119</sup> G. D'Annunzio, *Il libro ascetico della giovane Italia*, cit., p. 429.

<sup>120</sup> G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, cit., p. 820.

paterna la propria, perciò Aligi deve uccidere il padre, in una simbologia edipica freudiana che, come vedremo, ha anche un significato politico.

Un'altra interpretazione psicoanalitica particolarmente interessante potrebbe derivare dall'associare il dramma pastorale all'*Antigone* sofoclea nella lettura che ne dà Jacques Lacan.<sup>121</sup> Dramma politico per eccellenza, *Antigone* presenta il conflitto fra due leggi: la legge della collettività e la legge del singolo, il bene comune e il bene individuale. Antigone, volendo dare degna sepoltura al fratello Polinice, reo di aver portato la guerra nella sua stessa città, viola le leggi di Creonte e perpetra così la colpa ereditata dal padre Edipo. L'eroina tragica agisce quasi per necessità, in preda ad incoscienza, in balia di una forza che trascende la sua volontà. Ella è infatti portatrice inconsapevole della legge degli dei, la *dike*, opposta allo strapotere delle leggi degli uomini, i *nòmoi kthonòs*. Antigone mette in crisi l'ordine legiferato su cui si basa la vita sociale ed è quindi costretta a pagare con la vita perché esso sia ristabilito. Creonte la condanna infatti ad essere sepolta in una caverna, ma, poco dopo l'esecuzione della sentenza, si avvede del suo errore di giudizio e prova a liberarla, trovandola però morta impiccata.<sup>122</sup> Nel *Seminario: libro VII* Lacan sostiene che, una volta ricevuta la condanna, è come se Antigone attraversasse il confine tra la vita e la morte, si ponesse al di là, o meglio, al di qua di qualsiasi legge, nello spazio «fra-le-due-morti», la morte sociale e la morte biologica. La sua legge è il desiderio puro «al di là del principio di piacere», l'«istinto di morte» come distruzione delle leggi che garantiscono la sopravvivenza. Il suicidio di Antigone è paragonato a un sacrificio rituale, ad una morte mistica perpetrata in preda ad una crisi di *mania*. Lacan cita a questo proposito Eraclito, il quale sostiene che se non si facessero feste per Ade e Dioniso, entrambi deliranti, si farebbero omaggi a ogni sorta di disonore, come a conferma della necessità per la salute e la salvezza della legge di una parte ribelle interpretata appunto da Antigone, di una porta sul vuoto che coincide con il desiderio e con la morte. Ade e Dioniso non sono forse una sola e medesima cosa, «per il fatto che l'uno e l'altro *mainontai*, delirano?»<sup>123</sup> si chiede Lacan. Il delirio, nel suo significato etimologico di attraversamento del confine, di sconfinamento, e – secondo la nostra prospettiva – di dialogo con l'alterità, garantisce, oltre alla salute psichica

---

<sup>121</sup> J. Lacan, *Il seminario: Libro VII*, Torino, Einaudi, 1994.

<sup>122</sup> Il re e tutta la comunità comprendono, anche se troppo tardi, l'ingiustizia insita nella pretesa di regolare con i *nomoi* anche lo spazio vuoto conservato alla giurisdizione degli dei. La legge di Antigone infatti è necessaria perché contrasta e controbilancia la legge della comunità, la morale della «contabilizzazione», la norma di Creonte con cui gli uomini si illudono di dominare la realtà. Anche ne *La figlia* i due amanti, allontanandosi dalla città, scelgono il desiderio a dispetto del mondo regolato dall'economia (rappresentato dall'offerta di denaro che Lazaro di Roio fa a Mila).

<sup>123</sup> J. Lacan, *Il seminario: Libro VII*, cit., p. 346.



dell'individuo, il dinamismo della semiosfera, la sussistenza e la rigenerazione della società e dell'identità culturale, come analogamente si è visto per Verga. L'«etica del Bene», la legge della vita comune, l'economia e, potremmo aggiungere, l'apollineo, non devono arrivare ad obliare completamente quello che Lacan definisce «il vuoto della Cosa», il dionisiaco, perciò l'intervento di Antigone, come l'avvento di Mila, appaiono altrettanto necessari alla conservazione sociale. Allo stesso modo l'arte – quella tragica di d'Annunzio ma anche il suo doppione interno alla tragedia, la scultura di Aligi e l'atto creativo con cui accende la nuova lanterna – organizza, contiene e materializza il vuoto, legittimando il pieno. La tragedia adempie nella vita sociale alla stessa funzione cui Antigone adempie nella tragedia: supera e mostra il limite invalicabile dove ogni legge si origina, il vuoto intorno al quale il pieno si struttura. Il ruolo che Lacan attribuisce alla tragedia è quello di istituire o conservare l'ordine sociale, portarlo ad un livello superiore in cui la legge della *polis* si riconfermi nella consapevolezza della sua precarietà. Per Lacan, infatti, la tragedia greca sorge nell'«epoca dell'elaborazione delle morale della felicità»<sup>124</sup> e ne illustra la sottostruttura. Così il dramma dannunziano illustra la sottostruttura morale della società meridionale, o meglio l'attualizzazione di un'etica, quella della *polis* greca, in una società ideale che è l'Abruzzo trasfigurato. La legge di quest'ultima ha il suo vuoto, il suo deragliamento e la sua riconferma nella legge collocata sulla montagna, una legge altra che abbiamo identificato con la cultura ufficiale: quella italiana.

A conferma di una simile ipotesi di lettura, basti ricordare che *Antigone* è fra le tragedie greche più citate da d'Annunzio (compare anche nel *Trionfo* e nelle *Vergini delle rocce*) e, come scrive Maria Teresa Imbriani, è presa dal poeta a «modello della perfezione del genere, imitata e tradotta fin dalla *Città morta*».<sup>125</sup> Essa viene inoltre citata nella prefazione di *Più che l'amore* intitolata *Dell'ultima terra lontana e della pietra bianca di Pallade*; testo, quest'ultimo, posto da d'Annunzio in apertura all'edizione in volume dell'opera, pubblicata da Treves nel 1907, dopo l'insuccesso della prima in teatro, al fine di decodificarne il significato e di difendersi dalle accuse mossegli dai detrattori. Qui il poeta elabora una sorta di sua teoria della tragedia ed istituisce un parallelo fra Corrado Brando e i vari eroi tragici classici: una *reductio ad unum* che riconduce le supplici, le baccanti, Oreste, Aiace, Alcesti, Prometeo e appunto Antigone, oltre a tutti i personaggi principali delle sue tragedie, ad un

---

<sup>124</sup> Ivi, p. 282.

<sup>125</sup> M. T. Imbriani, *La «perfetta» delle tragedie*, in G. D'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio*, Gardone riviera, Il vittoriale degli italiani, 2009, p. XIX. Per un primo richiamo ad *Antigone* vedi anche E. Paratore, *Le due tragedie abruzzesi*, in E. Mariano (a cura di) *L'arte di Gabriele D'Annunzio*, Atti del convegno internazionale di Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963, Milano, Mondadori, 1968, pp. 283-96: 285.

solo modello eroico. Sull'*Antigone* sofoclea l'autore scrive: «O matutina apparizione dell'anima feminea nell'opera giovenile di quel poeta che per la bocca dell'invincibile Antigone rivelò primo al mondo la forza delle leggi "non scritte"! [...] arderà perché meglio dal fango mortale si sprigioni nel fuoco lo spirito "infaticabilmente vivo" e continui a operare sul mondo, poi che la più fulgida favilla è già entrata "nel germe ancor cieco del nuovo essere"». <sup>126</sup> Il sacrificio di Antigone feconda il mondo, lo fa germogliare di nuova e rigenerata vita. La stessa figura eroica viene fatta corrispondere dall'autore anche a Ulisse, e di conseguenza a se stesso Ulisside come si era già ribattezzato nel magniloquente carme profetico di *Laus Vitae*.

Come l'Ulisside, egli disegnava con l'ultimo gesto l'immagine di un'altra esistenza e di un'altra virtù da lui presentite e intravedute; alle quali non lo preparavano le sue vittorie ma la sua sconfitta e il suo perdimento. Dice Corrado Brando alludendo a sé medesimo: «La prova della mia dignità è nel miracolo invisibile». Anch'egli dunque crede ai miracoli del suo dio. L'ebbrezza della volontà accumulata è, in lui, simile alla frenesia dionisiaca. Egli sente a tratti risalirgli al cervello il vapore dell'idromele. Ha tracannato con la bevanda barbarica un filtro di violenza, di crudeltà e di allegrezza. <sup>127</sup>

L'eroe opera il miracolo invisibile della rigenerazione sociale, rinnova la comunità con il suo atto di violenza e il suo sacrificio incompreso. Quest'ultimo viene compiuto quasi nell'incoscienza, la sua mente è infatti obnubilata dai fumi del vino e la sua mano è guidata dalla divinità. Corrado Brando uccide un usuraio per potersi recare in Africa da conquistatore. L'opposizione fra due mondi distinti – di cui il primo è riconfermato dalla tragedia, mentre il secondo è fuga dal primo e sua legittimazione – vede in questo caso contrapposte Italia e Africa, con l'Italia che corrisponde alla valle e l'Africa alla montagna de *La figlia*. Se nella laude dei *Sogni, I Pastori*, l'Abruzzo è «terra lontana» alla stregua dell'Africa, così come lo era stato in molte opere precedenti, ne *La figlia* «terra lontana» è la montagna e tutto ciò che si stende oltre il fiume che delimita la pianura. In *Più che l'amore* Brando, «scomparsa la profezia eroica che prima gli sembrava di leggere "chiara come in una lapide incisa" nelle corrosioni spaventose dell'immensa duna oceanica», <sup>128</sup> dice alla sua donna: «"Tu sei forse la mia ultima terra lontana"». <sup>129</sup> In un movimento inverso a quello che abbiamo visto attuarsi nel *Trionfo*, Brando proietta il suo vuoto interiore, il suo desiderio di ignoto, dalla misteriosa terra d'Africa ad una segreta regione interiore, quindi sulla donna amata, Maria Vesta: «i fiumi, i monti, le selve, i deserti, tutte le patrie ignote e agognate

---

<sup>126</sup> G. D'Annunzio, *Più che l'amore*, in Id. *Tragedie, sogni e misteri*, Vol. II, Milano, Mondadori, 2013, p. 20.

<sup>127</sup> Ivi, pp. 12-13.

<sup>128</sup> Ivi, p. 26.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

sembrano sprofondarsi nel suo spirito e convertirsi in regioni interiori. [...] Trasmutato in spazio mistico il continente periglioso è dentro di lui, cinto dalle onde “senza schiuma e senza strepito” [...] “sento che le radici della mia vita non sono più in me e che l’infinito è là dove tu ti volgi” dice l’inebriato quando sta per ricevere l’annuncio della maternità». <sup>130</sup> E di seguito della protagonista femminile del dramma afferma chiaramente: «ella va a porsi tra Silvia Settala e Mila di Codra, non mutilata come l’una, non incenerita come l’altra, ma compiuta da un sacramento della Natura». <sup>131</sup> Maria Vesta, nuova “terra lontana” dell’eroe esploratore, è paragonata a Mila di Codra, viandante straniera stabilitasi con Aligi sulla montagna. Segue quindi un’ultima proiezione del «morituro» Brando, questa volta su un personaggio meridionale, il servo sardo Rudu, al quale dice: «Sei nato dentro un cratere spento, che si ridesterà». <sup>132</sup> La Sardegna, infatti, regione meridionale paragonabile all’Abruzzo, per quanto differente per la sua insularità, è descritta dal poeta con gli stessi termini alterizzanti e a tratti idealizzanti usati in altre opere per la terra natale. Abbiamo già accennato alla forte orientalizzazione subita dell’isola, che, come vedremo, è in parte demistificata e in parte “copiata” da scrittori indigeni come la Deledda. Anche per d’Annunzio il sardo è natura incontaminata, primordiale, atemporale, come l’abruzzese delle novelle, del *Trionfo* e della stessa *Figlia di Iorio*. Ma se nel dramma pastorale la comunità paesana, in seguito a un’inversione identitaria, diventa custode e centro della norma, qui il sardo è «fuori d’ogni ordine sociale», <sup>133</sup> immemore della sua culla, capace di «ridere nei supplizi». <sup>134</sup> L’isola meridionale, nella tragedia, è l’eccezione e, per questo, come l’Africa e come la donna, dona a Brando l’immortalità. In questo senso, la Sardegna può paragonarsi a tutte le «terre lontane» e, per quanto riguarda *La figlia*, non alla valle ma alla montagna. Dal confronto con *Più che l’amore* risulta evidente infatti come d’Annunzio nel dramma del 1903, collocando la legge nella valle e la non-legge sulla montagna, inverte completamente il rapporto. Egli equipara l’Africa degli italiani all’Italia degli abruzzesi, proponendo il monte come riempimento del vuoto, oggetto di tutte le paure e le fantasie della comunità paesana e luogo in cui l’eroe abruzzese diventa immortale perché capace di rinnegare la propria legge. Questa legge, che in *Più che l’amore* è situata nella penisola ed è empicamente violata dell’esploratore omicida, nel dramma pastorale invece, come si è detto, è attribuita

---

<sup>130</sup> Ivi, p. 27.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

al mondo contadino. In tal senso *La figlia* è già la tragedia del cratere ridestato, il canto della stirpe che ha riacquisito memoria della sua culla.

L'eroe tragico in *Dell'ultima terra lontana* è infine associato, per tramite degli eroi classici, a Dioniso Zagreo, figura chiave della nietzscheana *Nascita della tragedia*, e al Christus patiens della tradizione laudistica nostrana. Come Dioniso e Cristo, l'eroe dannunziano sacrifica la sua vita per generarne di nuova, per diffondere e perpetuare «intorno a sé la sua volontà eroica».<sup>135</sup> Lo Zagreo, infatti, è smembrato dai titani ma viene poi ricomposto da Apollo; Cristo muore in croce, ma per risorgere a vita eterna e lasciare nel mondo la sua eredità spirituale. Nella tragedia pastorale assistiamo, infatti, al rinnovarsi dell'avventura cristiana: Aligi annuncia il credo dell'angelo muto, poi, scacciato dalla comunità, si ritira a far penitenza sulla montagna, quindi torna nella valle pronto al martirio. Candia, come abbiamo già ricordato, dedica al figlio un'«ore della Passione» e lo eleva definitivamente alla divinità di Cristo: «Il core ho perso d'un dolce figliuolo, / or è trentatre giorni, e non lo trovo! / L'hai tu veduto, l'hai tu riscontrato? / Io sul Monte Calvario l'ho lasciato, / i' l'ho lasciato sul Monte distante, / l'ho lasciato con lacrime e con sangue».<sup>136</sup> Ma è Mila, innocente agnello sacrificale, a pagare l'iniqua condanna. Anche il personaggio di Mila è stato infatti interpretato in senso cristologico come colei che permette l'espiazione della colpa attraverso il sacrificio. Dio umanato che discende sulla terra per liberare il mondo dal peccato originale, oppostosi alla legge, abbattuto il tempio, sconta la sua pena morendo in croce. Ruggero Morresi parla del «passaggio del fatto cristiano per eccellenza, la morte salvifica di Gesù, in un Cristo al femminile che si amalgama col mito della madre terra».<sup>137</sup> È interessante notare, a tal proposito, come anche Lacan dia un'interpretazione cristologica dell'Antigone. Ma se Antigone e Cristo, come fa notare il filosofo francese, nel momento della fine tradiscono la loro mortale imperfezione – elevando grida di pianto l'una e invocando il padre l'altro – la Mila dannunziana, superuomo al femminile, accoglie il fuoco ridendo. D'altra parte, lo sdoppiamento del personaggio eroico sembra rispondere ad un simile ufficio nell'economia della tragedia: indicare l'impossibilità dell'eroismo tragico al di fuori del recinto del teatro. Non è possibile ardere in eterno nella pira della verità, né tenersi in equilibrio sul confine fra due identità, fra due ordini legiferati, anche l'artista deve scegliere di appartenere all'uno a all'altro mondo. Sceglie dunque di rientrare nel suo Abruzzo, di rinunciare alla montagna,

---

<sup>135</sup> Ivi, p. 10.

<sup>136</sup> G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, cit., p. 868.

<sup>137</sup> R. Morresi, *Lo spazio riempito: un'ipotesi sul rapporto linguaggio poetico/linguaggio teatrale in D'Annunzio*, in D. Poli, L. Melosi, *La lingua del teatro fra D'Annunzio e Pirandello*, cit., pp. 49-61: 60.

di sacrificare parte di sé, la sua fanciullezza e la sua stessa arte giovanile – la scultura dell’angelo muto, probabile simbolo dell’arte di d’Annunzio, finisce infatti nella catasta con Mila – perché bruciando si faccia fiaccola di verità. D’altra parte, il rientro nell’ordine da parte di Aligi, alter-ego del poeta, è scelto in virtù della natura del mondo abruzzese, un mondo quanto più prossimo al superomismo quanto più lontano dalla morale borghese chiamata da Nietzsche “morale dello schiavo”<sup>138</sup> e istituita attraverso il cristianesimo dagli uomini deboli. Anche la religione che vige in Abruzzo infatti è cristiana, ma non ha perso contatto con le sue radici pagane, è legata alla terra e alla natura.

Sofferamoci ora a notare quello che sembra essere un ultimo richiamo alla parabola evangelica, ma che, come vedremo, può essere interpretato in maniera più estesa proprio in virtù del sincretismo della religione contadina: come il sacrificio di Cristo, quello di Mila, che riconduce Aligi alla comunità, non pone rimedio solo alla sua colpevole incursione, ma anche ad una colpa precedentemente commessa. Quando Mila fa il suo ingresso nella casa di Lazzaro di Roio, infatti, la crisi è già operante nella società e sembra derivare dal lungo allontanamento di Aligi dal villaggio. Egli è stato allontanato perché si è tagliato con la falce, ma non si dice che ciò sia avvenuto per imperizia. Secondo le credenze del mondo contadino, quando un mietitore si taglia è perché il demone del raccolto sotto forma di animale lo ha urtato e dunque lo possiede.<sup>139</sup> Che questo sia il “peccato originale” ce lo suggerisce anche il ripetersi del ricordo nel terzo atto: Candia, in preda al farnetico per la condanna del figlio, ripropone diverse battute del dialogo iniziale con Aligi, conferendo un andamento ciclico al dramma. Mila, quindi, giunge nel paese per ricomporre quanto era già in parte scomposto, viene ad acuire la frattura per poi sanarla ad un livello superiore. Nello «sconsacrare il focolare», ella si autoconsacra all’immolazione, al sacrificio umano che rende lo stesso focolare ancor più grande e ancor più sacro. Perciò la straniera può anche, in questo senso, essere definita “sacra” e associata al concetto di “sacertà” e di “homo sacer” agambeniano.<sup>140</sup> Come in parte si è anticipato parlando di Verga, l’*homo sacer* nell’antica Roma è un uomo allontanato dal suo dominio, in genere perché riconosciuto colpevole di un delitto, quindi privato della protezione della società e reso uccidibile da tutti. L’*homo sacer* sta nella terra di nessuno tra la vita politica e l’esecuzione della condanna a morte, fuori dalla comunità, ma non ancora dall’esistenza; evidenti in questo senso appaiono le assonanze con lo spazio

---

<sup>138</sup> D’Annunzio parla per la prima volta della concezione morale nietzscheana espressa in *Genealogia della morale* (1887) in un articolo: *La bestia elettiva*, pubblicato ne «Il Mattino» (25-26 settembre 1892).

<sup>139</sup> Cfr. E. De Martino, *La terra del rimorso*, cit. , 2013, p. 178.

<sup>140</sup> G. Agamben, *Homo sacer*, cit.

«fra-le-due-morti» dell'Antigone lacaniana.<sup>141</sup> Agamben parla di “nuda vita”, ossia dell'uomo privato della sua vita relazionale e sociale (*bios*) e ridotto alla pura esistenza materiale e fisica (*zoè*), su cui il potere sovrano può esercitare il totale controllo. Occupando questa posizione, l'*homo sacer* svolge per la comunità un ruolo di soglia e di confine: la delimita e la definisce restandone escluso. Questo concetto è anche associato dal filosofo italiano a quello di “stato d'eccezione” ovvero a quell'evenienza contemplata dal sistema giuridico degli stati moderni in cui la legge, al venir meno delle precondizioni per la sua applicazione, viene legittimamente sospesa e tutte le decisioni, anche quelle sulla vita e la morte dei cittadini, vengono affidate al potere sovrano.<sup>142</sup> Intorno a questo vuoto giuridico, su questa sospensione normativa, secondo Agamben, si fonda l'istituzione stessa del diritto e della legge. Tale eccezione, peraltro chiamata in causa come alibi per un uso indiscriminato della violenza nei territori coloniali,<sup>143</sup> nella tragedia sembra essere proiettata all'esterno della roccaforte del villaggio. Mila infatti, in quanto straniera, è soggetta allo strapotere altrui, è “nuda vita” destinata al sacrificio sin dal primo atto, quando accede in un dominio giurisdizionale estraneo nel giorno della mietitura. Per via della natura eccezionale dello spaziotempo in cui si muove, la straniera rimane spogliata di qualsiasi tutela e, secondo il diritto consuetudinario dell'“incanata”, può essere aggredita e abusata dai mietitori-cani.

A proposito dell'eccezionalità temporale in cui tale violenza è consentita e ha luogo, può essere istruttivo menzionare il legame, individuato sempre da Agamben e da altri prima di lui, tra l'*homo sacer* e la festa dei Lupercali, ricorrenza romana che segue i Saturnali e che, nella prossimità della fine dell'anno romano, celebra la chiusura e l'apertura di un nuovo ciclo. Si tratta di una festa dedicata a Faunus Lycaeus, il Fauno-lupo, divinità legata al culto dei cippi confinari e al culto dei morti e si connette strettamente alla legge romana poiché prevede, nella cerimonia rituale, l'immolazione di vittime umane al dio. L'inseguimento e la mattanza di uno o più uomini da sacrificare alla divinità è tradizione in uso anche presso altre culture, in altre celebrazioni, come ad esempio quelle delle feste Carnée spartane, dove un uomo coperto di lana, simile ad un montone (*karnos*) viene inseguito dalla folla e, una

---

<sup>141</sup> Con riferimento a Lacan, Weiner scrive «Antigone has frequently been interpreted as a liminal figure who inhabits a nether-region between symbolic and real death» J. Weiner, *Between Bios and Zoé: Sophocles' Antigone and Agamben's Biopolitics*, «Logeion», 5, 2015, pp. 139-160.

<sup>142</sup> Cfr. G. Agamben, *Lo stato d'eccezione*, cit.; per una ricognizione sullo Stato d'eccezione vedi S. Martin, *Legislación autoritaria estados de sitio y enemigos políticos in la construcción del Estado liberal*, «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», 39, 2010.

<sup>143</sup> Per Nuzzo lo “stato d'eccezione” è all'origine dell'invenzione del diritto coloniale, nato, a suo modo di vedere, da una ferita del diritto internazionale. Cfr. L. Nuzzo, *Origini di una scienza: diritto internazionale e colonialismo nel XIX secolo*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2012.

volta raggiunto, subisce l'uccisione nel tempio di Apollo Kárneios e di Artemide Heghemóne. Anche gli uomini-lupi o *luperci* dei *Lupercalia* romani sono nudi o appena coperti di pelli di capro (*februum*), da cui forse deriva il nome del mese stesso consacrato alla purificazione prima dell'avvento del nuovo ver e del nuovo anno, cioè febbraio.<sup>144</sup> Di qui è possibile rintracciare un legame con il Carnevale, che oltre ad avere delle affinità con i Saturnali, come si è ricordato parlando di Verga, è ricollegabile ai Lupercali e alle feste Carnée (da cui probabilmente trae anche il suo nome)<sup>145</sup> in virtù dell'analogia che, presso molte popolazioni europee, la festa più recente presenta con quelle più antiche, consistente nel catturare e fingere l'uccisione dell'"uomo selvaggio". Quest'ultimo, in molte tradizioni, viene ridotto a fantoccio, ridicolizzato e bruciato come personificazione dell'inverno<sup>146</sup> e svolge, in questo senso, lo stesso ruolo del re del Carnevale, che similmente viene prima tributato degli onori regali, poi processato e giudicato colpevole per tutti i mali dell'anno, impiccato, incendiato o gettato in un fosso come offerta propiziatoria per l'anno a venire.<sup>147</sup> Un'usanza assai simile è documentata poi per la festa di San Giovanni in relazione alle credenze sull'ultimo covone, nel quale si pensa risieda lo Spirito del grano (invocato con vari nomi nelle diverse culture). Il covone, o il pupazzo di paglia che da esso si ricava, viene gettato nel fiume o bruciato in ricordo di antichi rituali che prevedevano sacrifici umani. Il collegamento fra Carnevale e San Giovanni, d'altra parte, è assai profondo nella vita contadina: in entrambi i casi ciò che si celebra è un decisivo momento di transizione, di morte e rigenerazione della natura che spesso passa proprio attraverso la simulazione di una battaglia tra forze contrapposte<sup>148</sup> e l'uccisione simbolica di una figura sacrificale. Per le medesime ragioni, i passaggi stagionali, le notti delle quattro tempora,<sup>149</sup> sono anche i

<sup>144</sup> Per una buona e documentata trattazione dei Lupercalia e per la simbologia legata alla figura del lupo e a quella del cane si vedano R. Del Ponte, *La religione dei Romani*, Milano, Rusconi, 1992; G. Dumézil, *Feste romane*, Genova, Il melangolo, 1989; A. Brelich, *Tre variazioni romane sul tema delle origini*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1976, p. 79; C. Mainoldi, *Cani mitici e rituali tra il regno dei morti e il mondo dei viventi*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 8, 37, 1981, pp. 7-41; E. Chiavarelli, *Fauno-Silvano: le origini dell'Uomo Selvaggio*, «Imagoromae», 2007; M. Centini, *L'uomo selvatico*, Milano, Mondadori, 1992.

<sup>145</sup> Diverse altre etimologie sono state proposte nel corso del tempo. Vedi G. Olcese, *Il cerchio di Carnevale*, «Studia romanica posnaniensis», 36, 2009, pp. 227-241.

<sup>146</sup> M. Piardi, *Al confine tra natura e cultura: l'uomo selvatico*, «Bollettino storico Alta Valtellina», 15, 2012, pp. 287-295. Vedi anche M. Centini, *L'uomo selvaggio. Antropologia di un mito della montagna*, Scarmagno, Priuli & Verlucca, 2000.

<sup>147</sup> P. Toschi, *Il folklore*, Milano, Touring Club Italiano, 1967, p. 32.

<sup>148</sup> Come lo scontro, nel solstizio invernale celtico, tra il dio dell'Agrifoglio, Re dell'Anno Calante e dell'oscurità, e il dio della Quercia, Re dell'Anno Crescente e della luce. Vedi R. Graves, *Miti greci*, Milano, Longanesi & C., 1963.

<sup>149</sup> «I benandanti escono la notte del giovedì delle quattro tempora: in una festività, cioè, proveniente da un antico calendario agrario e tardivamente entrata a far parte del calendario cristiano, che simboleggia la crisi stagionale, il pericoloso trapasso dalla vecchia alla nuova stagione, con le sue promesse di semine, di raccolti, di mietitura e di vendemmia. È allora che i benandanti escono per proteggere i frutti della terra, condizione della prosperità della comunità, dalle streghe e dagli stregoni, dalle forze cioè che occultamente insidiano la

momenti in cui nel Cinquecento i cosiddetti “Beneandanti” in un’incoscienza onirica, quasi sciamanica, conducevano la loro lotta mortale contro le streghe, nella tradizione friulana studiata da Carlo Ginzburg e ricollegata al Sabba.<sup>150</sup> Nelle testimonianze raccolte da Ginzburg ad ispirare tali convegni notturni era spesso una divinità femminile, Diana o Artemide, dea festeggiata nella tradizione celtica il giorno della sua nascita, il 24 giugno (proprio a San Giovanni), con una caccia fantasma,<sup>151</sup> anch’essa riconducibile, come la caccia dell’uomo selvaggio e le battaglie stregonesche, ad antichi rituali contadini della fertilità discendenti dai Baccanali.<sup>152</sup> Infatti, i rituali festivi di fine ciclo (annuale o stagionale) fin qui visti possono essere infine tutti associati ai riti bacchici e ai loro antecedenti ellenici, le feste in onore di Dioniso, dio della vegetazione, del raccolto e dell’ebbrezza e, come lo definisce Walter Otto, divinità della *zoè*, cioè dell’esistenza come libera corrente vitale. In Grecia Dioniso era venerato dalle baccanti che celebravano la comunione con il dio squartando un animale e mangiandone le carni crude: la vittima sacrificale simboleggiava infatti il corpo della divinità, con evidenti assonanze e riverberi nel mistero eucaristico cristiano.

Ma veniamo ad esaminare più nel dettaglio il rituale contadino abruzzese cui d’Annunzio fa diretto riferimento nella tragedia: l’incanata. Secondo Alfonso Di Nola, nell’illustrare questa tradizione all’interno dell’opera, pur «seguendo una traccia filologicamente molto

---

fertilità dei campi». C. Ginzburg, *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 1966, p. 36.

<sup>150</sup> Una vicinanza tra alcuni passaggi di novelle dannunziane e le tradizioni agricole studiate da Ginzburg è rilevato anche da G. Pannunzio, *Santi di campagna e demoni di città. Un’esplorazione antropologica di Stoker e D’Annunzio*, Raleigh, Lulu press, 2014. Qui si fa notare come d’Annunzio abbia, forse per esperienza diretta, inserito nelle sue narrazioni alcune fasi del rito aderenti all’originale, pur caricandole di estetismo, come la descrizione del rito della cosiddetta “incubatio”, consistente nel pernottamento dei fedeli all’interno della chiesa, anche con motivazioni copulative (a tal proposito vedi M. Rubei, *Forme di incubatio e litoiatria in alcuni santuari abruzzesi (I parte)*, «Rivista Abruzzese», 2 1990, pp. 101-113). Tale fase ha un’ascendenza antica e nei rituali agricoli avveniva in una caverna, considerata il ventre della terra da cui si genera la rinascita e replicata nella cristianità dalla caverna della morte e resurrezione di Cristo. Tale elemento ci fa ipotizzare che il secondo atto della *Figlia di Iorio*, altro non sia che una fase del rito e quindi ci conferma che l’intera opera è la reinterpretazione di una grande liturgia pagano-cristiana.

<sup>151</sup> E. Chiavarelli, *Diana, Arlecchino e gli spiriti volanti. Dallo sciamanesimo alla «caccia selvaggia»*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 32.

<sup>152</sup> C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del Sabba*, Torino, Einaudi, 1989. Galli aggiunge che «il diavolo è il Dioniso delle streghe», i sabba sono un aggiornamento dei raduni delle menadi e «gli stessi rapporti con gli animali si collegano a una tradizione che ha in Pasifae e nel suo mito cretese l’antecedente, come eco di un periodo nel quale la promiscuità dell’essere umano nella natura era normalmente vissuta» G. Galli, *Occidente misterioso. Baccanti, gnostici, streghe: i vinti della storia e la loro eredità*, Milano, Rizzoli, 1987, p.173. Per un approfondimento sul collegamento tra questi rituali vedi M. Maculotti, *I beneandanti friuliani e gli antichi culti europei della fertilità*, «AXISmundi», 5 maggio 2016.



attenta»,<sup>153</sup> d'Annunzio in realtà «indebitamente *ne* esaspera alcuni aspetti»:<sup>154</sup> vi inserisce una carica erotica per lo più assente nella fenomenologia originale e soprattutto vi aggiunge una violenza che nella maggior parte delle attestazioni è solo verbale e non fisica, facendola addirittura culminare, nel finale dell'opera, in un sacrificio umano. Secondo l'antropologo, tali variazioni sono dovute a un'associazione tra le usanze della mietitura e le dionisie, operata da d'Annunzio già nel *Trionfo della morte* e legata all'influenza del pensiero nietzscheano sulla sua rappresentazione dell'Abruzzo. Quest'ultima darebbe luogo a una lettura estetizzante del rito contadino, idilliaca e sublimatoria nel caso del romanzo, grottesca ed inquietante nel caso della tragedia, in ambo le opere comunque lontana dal suo significato politico originale, di sfogo del subalterno verso il padrone. Secondo Di Nola, infatti, l'incanata è innanzi tutto un comportamento bracciantile aggressivo rivolto contro il proprietario del campo, i vicari di quest'ultimo, oppure lo straniero, sentito come diverso, superiore e privilegiato perché sottoposto ad altre consuetudini ed esente dalla fatica della mietitura. È un comportamento ribellistico, fatto per lo più di azioni codificate e di aggressioni verbali formulari accompagnate dal canto, ma che talvolta esorbita dalla salvaguardia ritualizzata e dal contenimento simbolico, come nel caso, citato proprio come esempio dall'antropologo, de *La morte del duca d'Ofena*. Nel già menzionato racconto dannunziano i contadini sfogano la frustrazione per la fatica della mietitura incendiando il castello del nobile, il quale si getta nel fuoco per sfuggire alla loro feroce vendetta. Come è evidente dal contenuto della novella, d'Annunzio ha piena coscienza della portata eversiva dell'usanza e, in questo caso, ne estremizza non solo la violenza ma anche il significato politico. Infatti, come lo stesso Di Nola riconosce, essa tradizionalmente ha sì lo scopo di far emergere il malcontento altrimenti latente e decomprimere così l'aggressività del popolo, ma in funzione di una loro neutralizzazione e di un ritorno all'ordine. L'usanza prevede un'inversione dei ruoli fra “servo” e “padrone” che è solo temporanea e, come spiega anche De Martino, è finalizzata alla conservazione dello *status quo* poiché evita che la frustrazione troppo a lungo repressa porti i lavoratori dei campi ad organizzarsi per rivendicare i loro diritti.<sup>155</sup> In questo senso, l'usanza abruzzese – diffusa in realtà, fino a tempi relativamente

---

<sup>153</sup> A. M. Di Nola, *L'arco di rovo. Impotenza e aggressività in due rituali del Sud*, Torino, Boringhieri, 1983, p. 147.

<sup>154</sup> Ivi, p. 151.

<sup>155</sup> «Nel mondo moderno i contadini e gli operai parlano, in senso realistico, di rivendicazioni, e le esprimono attraverso le armi, non meno realistiche, della lotta sindacale: nelle civiltà cerealicole mancano completamente le condizioni per foggare armi del genere, e pertanto la carica sovversiva è fatta defluire nel simbolismo rituale che non comporta conseguenze realistiche». E. De Martino, *Furore, simbolo, valore*, Milano, Il Saggiatore, 2013, p. 121. Analogamente Turner afferma che «i risultati di inversione di status, che siano collocati in momenti strategici del cielo annuale o siano provocati da disastri concepiti come conseguenza di gravi colpe

recenti, in tutto l'ex regno borbonico – può essere accomunata al Carnevale e alle sue consuetudini celebrative. In questo giorno, infatti, come in parte si è visto nel precedente capitolo anche a proposito del racconto *Libertà* (già fonte d'ispirazione per il d'Annunzio novelliere), l'ordine costituito con il suo sistema di privilegi è sospeso in maniera momentanea e si spalanca, con Bachtin, un mondo alla rovescia.<sup>156</sup> Così avviene anche nello *charivari* o scampanata: tradizione collegata al Carnevale, che vede un corteo chiassoso ed irridente di uomini travestiti da morti simboleggiare il ritorno dei defunti sulla terra a riprovazione (e al contempo accettazione) di comportamenti sociali contrari alla morale, che nel corso del tempo ha altresì assunto funzione di critica verso il potere costituito e si è poi cristallizzata in un rimprovero rituale verso le seconde nozze. Simili usanze sono annoverabili fra quelli che Gluckman chiama “rituali di ribellione”, ovvero quei rituali volti a scardinare la stabilità sociale al fine di ripristinarla.<sup>157</sup> Anche l'incanata dunque è parte di quel deragliamento che rinsalda i confini. Di questo elemento va tenuto conto per comprendere l'interpretazione che nella tragedia d'Annunzio offre del rito e per reconsiderarne l'aderenza al significato antropologico originale. La sovrapposizione dell'uso contadino con i baccanali e con le altre tradizioni fin qui viste – dai Lupercali, ai Saturnali, alle feste Carnè, al Carnevale, alle lotte dei beneandanti con le streghe, fino allo *charivari* – , che autorevoli studi antropologici hanno dimostrato discendere tutte da un medesimo antichissimo rito propiziatorio, se infatti da un lato lo allontana dalla fenomenologia storicamente attestata, dall'altro sembra teso a sottolinearne (più che a “esasperarne”) aspetti ad esso congeniti. Con ciò non si vuole sostenere – sconfinando in un campo che non ci compete – che l'incanata condivida con quei rituali la medesima genesi, ma che, presentando con alcuni di essi evidenti punti di contatto, si è prestata a un'interpretazione antropologica sincretica da parte dell'autore. È molto verosimile che d'Annunzio, infatti, nella caccia dei mieititori cani, cui assiste in prima persona nel paesino abruzzese di Tocco Casauria, riconosca quello «scontro tra gruppi di forze opposte, quantunque complementari, di cui uno impersonava sempre gli aspetti negativi dell'antagonismo» che è al centro di tali usanze e

---

sociali, sono considerati come qualcosa che riporta di nuovo la struttura sociale e la *communitas* nel suo giusto rapporto». V. Turner, *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, Brescia, Morcelliana, 1972, p. 192.

<sup>156</sup> M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit. Vedi anche S. Lo Nigro, *Il Carnevale come festa di rifondazione sociale*, «Lares», LXVIII, 2002, 3, pp. 439-444.

<sup>157</sup> M. Gluckman, *Il rituale nei rapporti sociali*, Roma, Officina, 1972, p. 12

che, secondo Chiavarelli, le culture rituali ritenevano necessario per il ripristino della fertilità dei campi nei momenti più critici dell'anno agricolo.<sup>158</sup>

Non appare casuale, infatti, che nella tragedia l'incanata si svolga proprio nella data di San Giovanni, o solstizio d'estate, giorno nell'anno in cui, come si è visto, si pone fine ad un ciclo e se ne apre uno nuovo. Per tale motivo, San Giovanni è anche considerato un Capodanno estivo ed è equiparato al Carnevale come momento di transizione e di rinnovamento.<sup>159</sup> La transizione è resa possibile da una distruzione dell'ordine e da una sua rinascita, un'immersione del cosmo nel caos, un ritorno all'indistinto della pienezza cosmogonica da cui tutto si è generato. Anticamente la mietitura era seguita da feste di ringraziamento nella forma di orge rituali, la cui funzione era di rendere possibile, riattualizzando il caos mitico anteriore alla creazione, il rinnovamento del ciclo agricolo. Anche il sacrificio umano, che nel caso del solstizio d'estate, in tempi molto remoti, era perpetrato ai danni di una vittima ritualmente prescelta oppure – come nella tragedia – di uno straniero di passaggio, rispondeva a questa logica. Come scrive Eliade, infatti, «il corpo della vittima ridotto in pezzi coincide con il corpo dell'essere mitico primordiale che diede vita ai semi con il suo smembramento rituale».<sup>160</sup> La festa dunque propizia una rinascita, che non è, però, solo naturale ed agricola, ma anche sociale, basti pensare all'usanza, ricordata nei proverbi citati qualche pagina addietro, di festeggiare in questo giorno le nozze. Queste ultime sono centrali nella tragedia dannunziana e sono simboliche di un nuovo inizio per l'intera comunità: esse, infatti, non possono celebrarsi e non possono trovare compimento prima della “purificazione” espiatoria.

Come illustra René Girard, il sacrificio espiatorio è elemento basilare per la fondazione di un gruppo sociale o per la conservazione della sua stabilità.<sup>161</sup> Tutte le comunità sono infatti attraversate da una conflittualità latente, che Girard riconduce al “desiderio mimetico”. Quest'ultimo, che consiste nel desiderare l'oggetto del desiderio di un altro, mette in moto

---

<sup>158</sup> E. Chiavarelli, *Diana, Arlecchino e gli spiriti volanti*, cit., pp. 185-186. Spesso tale lotta fra due contendenti è presentata come la lotta tra forze del buio e potenze luminose per la conquista e l'unione in matrimonio con la fanciulla della fertilità (Cfr. Ivi, pp. 230-232) che ne *La figlia di Iorio* potrebbe ravvisarsi nella lotta tra Lazzaro e Aligi, quest'ultimo vittorioso alfiere delle forze della luce.

<sup>159</sup> La festa di San Giovanni Battista (24 giugno) e quella di San Giovanni Evangelista (27 dicembre) sono in realtà rivisitazioni cristiane di feste pagane dedicate a Giano bifronte (divinità delle porte – *ianua* – dell'anno), e celebrate appunto nelle date del solstizio d'estate e del solstizio d'inverno. Ivi, p. 71.

<sup>160</sup> M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.

Come si è già ricordato una lettura mitica della tragedia basata su Eliade è offerta anche da Mariano, il quale fra le altre cose fa riferimento alla rigenerazione dell'anno e della natura e anche fugacemente alle credenze sull'ultimo covone. Cfr. E. Mariano, *Il primo autografo della “Figlia di Iorio”*, cit., pp. 9 e ss.

<sup>161</sup> R. Girard, *Il capro espiatorio*, cit.

un'esplosione di violenza ed una sequela di vendette facilmente evitabili attraverso il sacrificio di una sola vittima, di un solo uomo ritenuto responsabile. Anche il filosofo francese sottolinea a questo proposito l'importanza della festa, con particolare riferimento ai Baccanali,<sup>162</sup> come momento di trasgressione in cui si annullano le differenze e il contagio mimetico operante nella comunità è portato all'estremo, fino al ripristino dell'ordine con il sacrificio. La festa è una sorta di preparazione del sacrificio, una "violenza buona" che risana la società. Girard in particolare prende in esame le *Baccanti* di Euripide in cui Dioniso, divinità orientale, tenta di far riconoscere la propria autorità al re di Tebe, Penteo, attraverso la soppressione delle differenze innescata dal rito. Le devote di Dioniso però, nell'incoscienza della festa bacchica e della comunione col dio, scambiano il re per un animale e lo sbranano come vittima sacrificale. Al ritorno della normalità, fra le baccanti, solo Agave, madre di Penteo, si avvede del misfatto. La rimozione del delitto nell'incoscienza generale è parte integrante del funzionamento del meccanismo vittimario e viene storicamente superata, secondo Girard, solo con il sacrificio di Cristo. Egli infatti è vittima volontaria, pienamente consapevole della sua innocenza e del suo martirio, professa la pietà, l'amore e la protezione per le vittime, ispirando la mimesi dell'amore. Perciò – spiega il filosofo – il suo avrebbe dovuto essere l'ultimo sacrificio della storia, mentre è l'ennesimo ancora di una lunga sequela destinata però, dopo il suo insegnamento, ad esaurirsi gradualmente. La società abruzzese rappresentata ne *La figlia di Iorio* appare quindi come una società ancora precristiana, in cui si assiste a una nuova venuta di Cristo, per lo più misconosciuta, visto che solo Ornella guarda con lucidità e riconosce il martirio di Mila. L'arrivo della straniera e il suo sacrificio consentono una rifondazione del nucleo sociale, che non è rivoluzionaria ma risolutiva di un conflitto. Proprio come nei rituali di ribellione, la temporanea fuoriuscita dalla norma da parte della comunità permette all'ordine stesso di riaffermarsi e, anzi, di neutralizzare possibili minacce derivanti dal cambiamento o da un'applicazione troppo rigida delle regole; pensiamo a quanto si è detto su Antigone e sul dialogo con l'alterità come fonte imprescindibile di equilibrio psichico e sociale. L'entrata in un tempo eccezionale come quello della festa, l'exasperazione del contatto con l'alterità e il sacrificio di quest'ultima sull'altare della comunità consentono, nella tragedia, il superamento di una crisi preesistente e la transizione verso un ordine rinnovato.

Nelle figure prescelte per il sacrificio rituale viste fin qui – l'uomo-lupo, lo straniero e la strega, già menzionati, come si ricorderà, nel proverbio di San Giovanni – possiamo infatti

---

<sup>162</sup> R. Girard, *La violenza e il sacro*, cit., p. 161 ss.

riconoscere i molti volti del degradato lotmaniano, ovvero di quell'individuo simbolo dell'alterità culturale, destabilizzante e al contempo vitale per la società, per mezzo del quale, attraverso un confronto dialogico o esclusivo, la società stessa si definisce. In accordo con la teoria di Lotman, questa figura può anche occupare una posizione di superiorità rispetto al gruppo sociale che le si contrappone. Nella tragedia, infatti, Mila, bersaglio dell'incanata, sembra essere portatrice di una cultura più progredita rispetto a quella del villaggio, come conferma l'elevatezza simbolica del suo dominio spaziale, situato sulla montagna, che ricorda la torre dall'alto della quale il duca d'Ofena guarda la folla dei mietitori simile a un serpente. Non per questo, tuttavia, la cultura elevata può considerarsi migliore, tanto più che la legge che arde nella sua lanterna, vicina a quella della chiesa di Roma, si rivela nelle parole degli stessi protagonisti un'ipocrisia: nel dialogo con Cosma del secondo atto veniamo infatti messi al corrente della violazione della loro purezza. La cultura della pianura, per quanto arretrata, risulta invero preferibile rispetto alla cultura della montagna, anche perché non tradisce le sue radici, che risalgono ad un passato ellenico. Ad illuminare la nobiltà di queste ultime è l'intervento, già annunciato in *Laude dell'illaudato*, dell'eroe profeta, che, entrato in contatto con il mondo altro, ne fa una lanterna per illuminare il suo mondo. Egli lo ripudia e, in un'azione eroica (per quanto parzialmente inconsapevole), lo sacrifica nelle fondamenta della sua società, come fa Claudio Cantelmo, alter-ego di d'Annunzio ne *Le vergini delle rocce*:

Ho vissuto alcuni anni in Roma - continuai, con una confidenza più sicura - in quella terza Roma che doveva rappresentare «l'Amore indomato del sangue latino alla terra latina» e raggiare dalle sue sommità la luce oltremirabile di un Ideale novissimo. Sono stato testimone delle più ignominiose violazioni e dei più osceni connubii che mai abbiano disonorato un luogo sacro. E ho compreso l'alto simbolo che si cela nell'atto di quel conquistatore asiatico, il quale gittò cinque miriadi di teste umane nei fondamenti di Samarcanda volendo instituirlo capitale. Non credete voi che il savio tiranno volesse significare la necessità delle crude recisioni nel punto di dar principio a un ordine veramente nuovo di cose? Bisognava immolare e poi gittar nei fondamenti della terza Roma gli uomini chiamati liberatori e, seguendo l'antico uso funerale, anche porre ai piedi loro e ai fianchi loro e tra le loro mani liberatrici le cose che essi amarono ed ebbero più familiari, e divellere e trascinar dai vertici delle montagne i più gravi massi di granito per chiudere in eterno le sepolture profonde.<sup>163</sup>

In questo passaggio del romanzo del '96 ci sembra di scorgere una conferma di quanto sostenuto fin qui. Nella tragedia pastorale, infatti, Mila, che, come si è più volte ipotizzato, simboleggia la legge del centro, la terza Roma emblema dell'unità d'Italia, allo stesso modo degli «uomini chiamati liberatori», viene sacrificata e gettata, insieme a uno degli oggetti a lei più cari, la scultura dell'angelo muto, nelle fondamenta di una nuova società. Ed è colui

---

<sup>163</sup> G. D'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, in Id., *Prose di romanzi*, Vol II, Milano, Mondadori, 1989, p. 154.

che ha partecipato e si è fatto testimone della corruzione del centro a veicolare tale rinnovamento: Aligi.

Anche il pastore Aligi è connotato come una figura liminale, per quanto a un grado differente rispetto alla strega Mila. Il pastore infatti, è un tradizionale simbolo del poeta che si allontana dalla vita civile e in eremitaggio innalza il suo canto. Nello stesso tempo è un eversivo, vive fuori dalla comunità, sulle montagne, rispetta altre leggi, in questo senso può essere considerato l'apoteosi del montanaro ribelle e può rappresentare una figura storica come il brigante. Inoltre, come rileva Bruers, egli è simile a uno sciamano che parla in preda a una possessione. È grazie a questo invasamento semicosciente che egli può recarsi a convegno con la strega, unirsi a lei e poi sacrificarla. Streghe, briganti, sciamani: si tratta ancora una volta dei “degradati”, rappresentanti di altre culture nella cultura di riferimento; quest'ultima può essere più o meno progredita e nel secondo caso – ci dice Lotman – tende a vedere nell'estraneo un dio o un profeta. Corrado Mornese sottolinea come alcuni di questi “mediatori culturali”, fra i quali nomina i pastori e più in generale i montanari, siano legati al profetismo e all'utopia sociale, oltre che alla resistenza culturale rispetto all'egemonia del centro vallivo. Tra i tanti personaggi letterari investiti di tale ruolo, Mornese cita anche il Messia d'Abruzzo<sup>164</sup> dannunziano, il profeta rivoluzionario con il quale Aurispa avrebbe desiderato identificarsi, «scegliendo il cielo». In questo senso d'Annunzio ne *La figlia* sembra riuscire laddove col *Trionfo* aveva fallito: da semplice straniero in “terra lontana” quale era nel romanzo, si fa atteso profeta di un messaggio salvifico. L'autore, sdoppiato nei due personaggi di Aligi e di Mila, porta dalla montagna non la verità celeste, ma quella maturata in Italia, accolta e respinta dall'identità meridionale. Operando il ribaltamento identitario, lo scrittore non rinnega il dislivello culturale esistente fra i due mondi, eppure fa sì che il mondo più progredito giochi un ruolo marginale all'interno della società abruzzese, si faccia momento dialettico da superare in favore di una conservazione e di una elevazione del premoderno periferico.

Ci troviamo di fronte a una sorta di imperialismo rovesciato, a una contro-formazione identitaria che non differisce in essenza da quella centrale, pur capovolgendola. “Countersociety” è il termine usato da Julia Kristeva per definire la comunità delle donne, che si costruisce sul rovescio di quella degli uomini. Pur emancipatasi dalla dominazione patriarcale, tale comunità ancora risente del modello identitario ricevuto e della violenza in

---

<sup>164</sup> C. Mornese, *Strega, ombra di libertà*, Novara, Millenia, 2004, p. 148.

esso implicata. A tale proposito la filosofa francese si richiama proprio al meccanismo vittimario nella sua accezione girardiana, come leggiamo di seguito:

The more radical feminist currents [...] make of the second sex a countersociety. A “female society” is then constituted as a sort of alter ego of the official society, in which all real or fantasized possibilities for jouissance take refuge [...]. As with any society the countersociety is based on the expulsion of an excluded element, a scapegoat charged with the evil of which the community duly constituted can then purge itself; a purge which will finally exonerate the community of any future criticism.<sup>165</sup>

Lo schema identitario necessita di un negativo, di un’alterità funzionale binaristicamente connotata che fondi l’equilibrio, prevenendone o curandone qualsiasi destabilizzazione. Se è evidente la validità di questo paradigma per la nazione italiana, in cui la posizione del negativo è occupata dal Sud, scopriamo che per le “nazioni” meridionali lo schema risulta altrettanto valido e che a fungere da catalizzatore espiatorio è la stessa Italia, per altro genderizzata nell’opera dannunziana in maniera analoga a come avviene nella letteratura postcoloniale per i domini imperiali. Dobbiamo a questo punto ricordare anche la critica mossa da Kristeva, su questi presupposti, ai movimenti femministi: «Does not feminism become a kind of inverted sexism, when this logic is followed to its conclusion?». <sup>166</sup> Sostituendo alla parola “sessismo” la parola “nazionalismo (meridionale)”, possiamo seguire l’argomentazione della filosofa e senza dubbio sottoscriverla. Bisogna ammettere infatti che la “contro-società” meridionale, nel suo percorso di autoaffermazione, espelle quella settentrionale – esattamente come quella femminile espelle quella maschile – e che, così facendo, ne ricalca la struttura e ne emula la natura egemonica

Assistiamo dunque nella tragedia ad un’affermazione identitaria della periferia, che avviene per tramite di uno straniero, o meglio di una straniera; ancor più connotata negativamente come *alter* che definisce e conferma l’*ego* della comunità. La straniera invade la patria, viola la casa, corrompe tanto gli uomini alla guida del nucleo sociale, quanto i loro eredi. Questi ultimi liberano il suolo patrio, debellando sia la vecchia dirigenza sia l’invasore, ed escono intatti da tale “rivoluzione” poiché attribuiscono la loro insubordinazione all’elemento esterno.

Lode a Dio! Gloria a Dio! Gloria Patri!  
L’infamia è tolta da noi  
La macchia non è sopra noi.  
Di nostra gente non viene Il parricida.

---

<sup>165</sup> J. Kristeva, *Women’s time*, «Signs», 7, 1, 1981, pp. 13-35: 27.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

A Dio gloria! Lazaro l'uccise la femmina  
Straniera, di Codra alle Farne.<sup>167</sup>

L'opera sembra dunque presentare i caratteri di un'epopea patriottica, che incoraggia la coesione sociale attraverso l'individuazione di un nemico e la sua contrapposizione a una comunità immaginata di "fratelli". Con gli stessi intenti, la tragedia esalta inoltre i valori del popolo legati al focolare domestico, alla famiglia, al lavoro e alla fede. Già i contemporanei, sulla base di tali argomenti, interpretano l'opera come una tragedia nazionale, «anzi paesana», come scrive Vincenzo Morello nel 1910:

Il pubblico ebbe l'impressione di assistere ad una sacra rappresentazione [...] La religione umana nasce nella casa, il Lare è il dio padre di tutti gli Olimpi e di tutti i Cieli. Ricostruire la poesia della casa, significa ricostruire la poesia di una religione. [...] Come la gente primitiva cercò nel focolare un punto di concentrazione e di riposo, così la primitiva forza cercò nella religione del focolare un limite alle sue violenze, un freno alle sue ingiustizie. Il focolare era una patria a sé e faceva straniero chiunque non appartenesse alla famiglia. [...] Tragedia greca? No; ma tragedia nazionale, anzi paesana, nel più preciso senso della parola: tragedia cioè formata di tutti gli elementi essenziali dei caratteri e delle passioni di nostra gente: opera di poesia autentica e autoctona, nella quale la parola è come l'espressione musicale delle idee, e l'azione è l'espressione sintetica dei sentimenti. Toccando la terra, la poesia del D'Annunzio ha ripreso forza e vigore: toccando la fiamma del Lare domestico ha ripreso forza e purezza e semplicità.<sup>168</sup>

Come afferma Morello, *La figlia* si presenta come un'opera di poesia autoctona, che esprime le passioni e il carattere degli abruzzesi. Ciò avviene anche attraverso l'inserimento di tradizioni e usi popolari, che, come si è fin qui dimostrato, non si presentano come semplice materiale documentale o coloristico ma sembrano strutturare il testo in profondità.

A tal proposito, è necessaria una precisazione: la focalizzazione operata in questa tesi sui riti conservati da alcune culture regionali del Sud non vuol suggerire che essi, come pure si potrebbe argomentare, appartengano esclusivamente a quelle tradizioni per motivi legati alla loro storia di marginalizzazione.<sup>169</sup> Come si è detto più volte, molti di questi riti assumono varie forme e sono diffuse in diverse aree, italiane ed europee, talvolta addirittura eredità di un sostrato culturale indoeuropeo. Negli ultimi decenni dell'Ottocento però, particolarmente per le nuove aree periferiche al centro dell'interesse nazionale e quindi anche e soprattutto per il Sud Italia, tali elementi della cultura popolare cominciano ad essere studiati e catalogati. Essi (in special modo quelli che esprimono istanze subalterne) diventano così per

---

<sup>167</sup> G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, cit., p. 886.

<sup>168</sup> V. Morello, *Gabriele D'Annunzio*, Roma, Società libraria editrice nazionale, 1910.

<sup>169</sup> Soprattutto sulla scorta degli studi di De Martino che vede la crisi della presenza come espressione di una crisi culturale e sociale, alcuni di questi rituali si potrebbero interpretare come il prodotto di una cultura, quella meridionale, diversa perché oppressa. Vedi R. Dainotto, *Tre Sud di Ernesto De Martino*, in *Nuove frontiere del Sud*, cit., pp. 53-64.



gli scrittori che intendono restituire alla periferia meridionale una propria voce il vocabolario e il serbatoio privilegiato da cui attingere come espressione autentica della mentalità periferica. In tale processo letterario, tuttavia, i rituali così come i conflitti che li attraversano assumono un nuovo significato: vengono ad essere rifunzionalizzati attraverso una contrapposizione tra Meridione e Settentrione, assente nella tradizione originale, ma che, coerentemente con quest'ultima, assolve a scopi identitari e coesivi per la comunità. Questa rifunzionalizzazione, dunque, può essere considerata tipica della cultura del Mezzogiorno che si esprime nella sua letteratura: mettendo al centro la realtà periferica e connotando la crisi cruciale dell'opera – che per Turner è un'opera letterario-rituale, quindi risolutiva della crisi stessa –, come un confronto fra il centro e il margine, essa viene a delineare il “testo della cultura” meridionale.

Tornando al legame privilegiato del dramma teatrale con l'identità paesana abruzzese sottolineato da Morello, si può quindi dire che esso è anche riconfermato dall'opposizione instaurata con l'identità centrale nazionale. Questa interpretazione identitaria periferica va ad aggiungersi ad altre letture di stampo prevalentemente politico che la tragedia dannunziana ha conosciuto nel corso del tempo, soprattutto per via della successione al potere che ha luogo nel finale. Fra le varie interpretazioni dell'opera, ne è stata data una risorgimentale che intravede nella rivolta incompiuta di Aligi un Risorgimento fallito nell'inconsapevolezza dei suoi leader; ma anche una postuma fascista, che nella tragedia vede una profezia del regime, un'anticipazione della venuta di un duce capace di compiere una rivoluzione superomistica partendo dai valori della terra, ovvero quelli dell'“obliata” nazione rurale.<sup>170</sup> Si tratta tuttavia di interpretazioni che non tengono conto, o tengono conto solo in parte, dell'esaltazione periferica che si consuma al centro della tragedia. Inscenando il conflitto tra *dike* e *nomos*, infatti, l'opera si fa universale e sembra poter ricomprendere, a seconda del momento e del luogo di ricezione, tutte le dimensioni di rivolta. Ma questa generalizzazione – corroborata anche dalla regressione o universalizzazione temporale che connota le scelte tematiche e formali del testo –, a nostro avviso passa attraverso una territorializzazione dello scenario e dello stesso conflitto. L'identità, la legge e la morale che si affermano all'interno e per tramite della tragedia non sono astratte: esse sono proprie della cultura abruzzese e in quanto fedeli alle loro nobili origini sono giudicate esemplari ed elette

---

<sup>170</sup> M. A. Frase Witt, *The Search for Modern Tragedy Aesthetic Fascism in Italy and France*, New York, Cornell University Press, 2001, p. 61. Vedi anche P. Puppa, «La figlia di Iorio» tra Michetti e d'Annunzio, «Quaderni del Vittoriale», 29, 1981.

a sistema valoriale universale dall'autore. L'Abruzzo è il passato geografico dell'Occidente, perciò i personaggi de *La figlia* parlano come i libri trecenteschi. I valori premoderni un tempo riscontrabili a qualsiasi latitudine del globo – nonché il loro messaggio superomistico elaborato nella Grecia classica – sono reali e presenti in Abruzzo. La “vera Italia” è il Meridione, il «cratere spento» infiammato dalle parole del poeta-profeta, ma già in potenza “popolo eletto”. Dalla terra stessa è tratta la profezia, la verità del dramma, dalla stirpe proviene il messaggio annunciato dal poeta d'Annunzio e dal pastore Aligi e alla stirpe è indirizzato. L'eroe si limita ad illuminare l'identità della sua gente con la fiaccola della verità, che è Mila stessa che arde nella pira. La donna, morendo nelle fiamme, mostra e ridesta al contempo il cratere dell'Abruzzo, da reietta e da diversa qual è, funge da specchio e da miccia per l'identità abruzzese. Ella riporta Aligi nella sua casa e insieme, come novelli Prometei, recano al paese la rivelazione del fuoco. In questo senso assistiamo anche ad un'evoluzione rispetto al pensiero meridionale sotteso a *I Malavoglia*: il dialogo con l'altro non resta sterile, non si risolve con la chiusura della porta stessa dell'interazione, con l'espulsione del mediatore. Quest'ultimo, al contrario, riconsegna alla società meridionale la sua natura più vera, una natura superiore e superomistica. Il sacrificio compiuto da Mila, infatti, è un sacrificio innocente ed eroico, che non genera, come nel Cristo girardiano, la mimesi dell'amore, ma la mimesi del superuomo, di quel superuomo che rinuncia a se stesso per rientrare nella propria terra ed elevarla attraverso il dono di sé. In quel dono vi è anche una bugia, una mistificazione di cui egli solo potrà farsi carico: la falsa immagine dell'altro come colpevole e di sé come innocente. Per elevare la propria terra «in un ordine superiore» come l'autore scrive nel *Trionfo* e ripete in *Laude dell'illaudato*, è necessaria una superomistica consapevolezza del fondamento fallace di quella verità (fallacia che abbiamo visto emergere fra le righe nei racconti e nel romanzo del '94) che è propria del poeta e dell'artista.

Volendo tener conto di una possibile evoluzione della letteratura meridionale e di una sua divisione in fasi, con *La figlia* dovremmo parlare del definitivo passaggio a una seconda fase: assistiamo infatti a un ribaltamento identitario che non si fa semplice rifiuto del discorso centrale, ma esaltazione della cultura marginale. Come nel momento nazionalistico delle letterature postcoloniali, infatti, la periferia si ribella alla subordinazione del centro, ma conserva l'immagine che questo le attribuisce e, anzi, tende ad esasperarla, rendendola motivo di orgoglio, collante sociale e sistema valoriale universale. Ciò non fa automaticamente di tale letteratura un autentico altoparlante per l'identità del margine:

celebre, d'altra parte, è la critica dei Subaltern Studies al movimento nazionalistico indiano, che porta Spivak alla formulazione dell'irrisolubile quesito sull'effettiva possibilità per il subalterno di parlare: *Can the subaltern speak?*<sup>171</sup>

Per *La figlia di Iorio*, non possiamo non rilevare come l'identificazione di d'Annunzio con il popolo sia volutamente strumentale e come il messaggio che lo scrittore afferma di trarre dalla sua gente e che con la voce della sua gente dice di riportare sia per lo più frutto delle sue idee e della sua visione del mondo infarcita di nozioni filosofiche. Non possiamo non constatare come il poeta, nel corso di tutta la sua parabola creativa, sembri perseguire fini ben precisi che difficilmente possono coincidere con quelli del margine. Bisogna notare, infatti, come almeno in parte sia già connaturato alla poetica dannunziana il rischio di degenerare in una retorica populistica, mistificante e manipolatoria che sotto il regime fascista diventerà vera e propria arma di propaganda. Secondo quanto sostiene Nicola Merola in *D'Annunzio e la poesia di massa*,<sup>172</sup> l'autore, scrivendo *La figlia di Iorio*, sceglierebbe il genere tragico connotandolo come una creazione di popolo, al fine di dare risonanza al suo messaggio e farne un tramite per l'azione. Lo scrittore contempla da sempre l'obiettivo di suggestionare e smuovere le masse, come d'altronde enuncia anche nel *Fuoco*: «mi sembra che la parola orale, rivolta in modo diretto a una moltitudine, non debba aver per fine se non l'azione, e sia pure un'azione violenta. A questo solo patto uno spirito un po' fiero può, senza diminuirsi, comunicare con la folla per le virtù sensuali della voce e del gesto».<sup>173</sup> Ad ogni modo, il più delle volte, l'arte trascende le intenzioni dell'autore e arriva a significare più di quanto lo scrittore intende significare. Lo rileva, quaranta anni più tardi, Carlo Levi in *Cristo si è fermato a Eboli*, opera, come si è anticipato, particolarmente rilevante per la formazione di un'identità culturale meridionale. In una scena del romanzo, infatti, Levi racconta proprio la messa in scena di una tragedia di d'Annunzio (nel caso specifico *La fiaccola sotto il moggio*) e la reazione che essa provoca nei contadini lucani.

Venne finalmente la sera della recita. Aveva cessato di piovere, le stelle brillavano mentre mi avviavo verso il fondo del paese. Non esistevano sale o saloni che potessero servire di teatro: si era scelto una specie di cantina o grotta seminterrata, e ci avevano portato delle panche, dalla scuola, sul pavimento di terra battuta. In fondo avevano costruito un piccolo palco, chiuso da un vecchio sipario. Lo stanzone era pieno di contadini, che aspettavano con meraviglia l'inizio della rappresentazione. Si recitava *La Fiaccola sotto il Moggio*, di Gabriele d'Annunzio. Naturalmente mi aspettavo un gran noia da questo dramma retorico, recitato da attori inesperti, e aspettavo il piacere della serata soltanto dal suo carattere di distrazione e di novità. Ma le cose andarono diversamente. Quelle donne divine,

---

<sup>171</sup> G. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, cit.

<sup>172</sup> N. Merola, *D'Annunzio e la poesia di massa: guida storica e critica*, cit., p. 41.

<sup>173</sup> G. D'Annunzio, *Il fuoco*, Milano, Mondadori, 1996, p. 29.

dai grandi occhi vuoti e dai gesti pieni di una passione fissata e immobile, come le statue, recitavano superbamente; e, su quel palco largo quattro passi, sembravano gigantesche. Tutta la retorica, il linguismo, la vuotaggine tronfia della tragedia svaniva, e rimaneva quello che avrebbe dovuto essere, e non era, l'opera di d'Annunzio, una feroce vicenda di passioni ferme, nel mondo senza tempo della terra. Per la prima volta, un lavoro del poeta abruzzese mi pareva bello, liberato da ogni estetismo. Mi accorsi subito che questa sorta di purificazione era dovuta, più ancora che alle attrici, al pubblico. I contadini partecipavano alla vicenda con interesse vivissimo. I paesi, i fiumi, i monti di cui si parlava, non erano lontani di qui. Così li conoscevano, erano delle terre come la loro e davano in esclamazioni di consenso sentendo quei nomi. Gli spiriti e i demoni che passano nella tragedia, e che si sentono dietro le vicende, erano gli stessi spiriti e demoni che abitano queste grotte e queste argille. Tutto diventava naturale, veniva riportato al pubblico alla sua vera atmosfera, che è il mondo chiuso, disperato e senza espressione dei contadini. In quella serata, spogliata la tragedia, dagli attori e dal pubblico, di tutto il dannunzianesimo, restava soltanto un contenuto grezzo ed elementare, che i contadini sentivano proprio. Era un'illusione, ma mostrava la verità.<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 161-162.

## Grazia Deledda

### 5.1 Contesto storico e immaginario culturale della Sardegna di fine Ottocento

Grazia Deledda nasce a Nuoro nel 1871. Queste prime informazioni, all'apparenza poco significative, ci dicono già molto sulla prima fase creativa della scrittrice. Gli anni della sua formazione, infatti, sono caratterizzati da una particolare temperie politica e culturale. Ci troviamo all'indomani del compimento dell'Unità, con l'annessione al nuovo regno d'Italia dello Stato Pontificio e lo spostamento della capitale a Roma. Siamo dunque in uno dei momenti di massima espansione del discorso nazionalistico postunitario, durante il quale la Sardegna viene investita da una nuova ondata discorsiva subordinante. L'isola, infatti, come si è accennato nel secondo capitolo, costituisce, nel panorama del Mezzogiorno postunitario, un caso a sé, in quanto è stata soggetta, nel corso dei secoli, alla dominazione di diverse potenze straniere ed è entrata a far parte dei possedimenti sabaudi già a partire dagli anni Venti del Settecento.<sup>1</sup> Con l'unificazione nazionale, tuttavia, la Sardegna viene ad essere equiparata alle altre regioni d'Italia e, insieme a quelle meridionali, subisce un'alterizzazione volta alla riconferma dei valori del centro. Inoltre, in questi stessi anni, a causa di alcuni provvedimenti statali, l'isola va incontro ad un crescente impoverimento dell'economia locale. In particolare, la privatizzazione dei terreni demaniali, prima impiegati per il pascolo e per il legnatico, induce la popolazione a sollevarsi in un grande moto di ribellione, passato alla storia con il nome di *Su Connotu*, che si svolge a Nuoro nel 1868, solo tre anni prima della nascita di Grazia. Altra conseguenza della situazione di povertà generalizzata è l'inasprimento, nelle zone interne della regione, del fenomeno del brigantaggio, che Maria Giacobbe, richiamandosi a Hobsbawm,<sup>2</sup> identifica con le prime insorgenze italiane del banditismo sociale. Al tempo, tuttavia, tali fenomeni, invece di essere studiati come espressione di un malcontento dovuto alla scarsa considerazione attribuita agli specifici

---

<sup>1</sup>Anche l'ipotesi storiografica sulla colonizzazione dell'isola – si parla anche qui di ipotesi perché la Sardegna non si è mai trovata in una condizione ufficiale di colonialismo – ha dato luogo a un discorso indipendente rispetto a quello sulla colonizzazione del Sud, sviluppato nell'ambito della cosiddetta “Questione sarda”. A tal proposito, si pensi solo a A. Gramsci, *Scritti sulla Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2008; ma si veda anche L. Del Piano (a cura di), *Antologia storica della questione sarda*, Padova, Cedamo, 1959. E sulla questione dell'identità coloniale sarda: G. Angioni, *Pane e formaggio e altre cose di Sardegna*, Sestu, Zonza Editori, 2000; B. Caltagirone, T. Cossu, *Sardegna, seminario sull'identità*, Cagliari, CUEC/ISRE, 2007; oltre alla già citata riflessione di Birgit Wagner, sviluppato nella sua monografia *Sardinien, Insel im Dialog*, Tübingen, Franke Verlag, 2008.

<sup>2</sup> M. Giacobbe, *Grazia Deledda: introduzione alla Sardegna*, Milano, Bompiani, 1974, p. 100. Cfr. E. Hobsbawm, *I banditi: il banditismo sociale nell'età moderna*, Torino, Einaudi, 2002.

bisogni dell'isola da parte dello stato centrale, vengono interpretati attraverso le lenti della diversità del Meridione.

Alla fine del secolo, la Sardegna diventa oggetto dell'interesse della scuola di criminologia positiva. Quest'ultima, come è noto, ha il suo atto di nascita nella scoperta all'interno del cranio del brigante calabrese Giuseppe Villella, di una fossetta occipitale, ovvero di un particolare incavo vuoto che gli conferiva la stessa morfologia cranica dei pesci o dei volatili. Essa si manifesta subito per Lombroso come una prova sicura dell'arresto dei briganti *in primis*, e di tutti i meridionali poi, sul cammino evolutivo.<sup>3</sup> È un allievo di Ferri, Alfredo Niceforo, in particolare, a contrapporre sistematicamente settentrionali e meridionali in opere come *l'Italia barbara contemporanea* e *Italiani del nord e italiani del sud*. Il giovane studioso opera una distinzione tra razze superiori e razze inferiori, tra "arii", di origine euroasiatica, brachicefali e "italici", mediterranei di origine africana, dolicocefali: popolo-uomo e adulto il primo, popolo-donna e bambino il secondo, in accordo con l'allora diffusa concezione misogina della donna come "uomo imperfetto",<sup>4</sup> già espressa da Lombroso in opere come *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*.<sup>5</sup> Tali categorie, inoltre, vengono sovrapposte da Niceforo a quelle proprie della sociologia criminale: da una parte la criminalità raffinata, civile, definita «evolutiva» da Sighele, propria della società moderna e industrializzata del Settentrione, dall'altra la criminalità selvaggia, primitiva, brutale, definita «atavica» da Sighele, propria del Meridione e delle isole.<sup>6</sup> Nascono così le idee di «razza criminale» e di «delinquente nato», che spiegherebbero i tassi notevolmente più alti di criminalità atavica al Sud e in particolare in Sardegna. Le indagini di Niceforo prendono infatti avvio proprio dal caso sardo. Lo studioso nel 1895 compie, insieme al collega Orano, un viaggio di esplorazione della Sardegna, durante il quale individua nella regione della Barbagia, sede del brigantaggio, una pericolosa "area criminale" che minaccia di infettare

---

<sup>3</sup> Vedi D. Palano, *Viaggio nell'abisso. Figure del Meridione nell'Archivio di Cesare Lombroso (1880-1900)*, «CERCLES», 6, 2003, pp. 92-111.

<sup>4</sup> A tal proposito Niceforo scrive: «Nessun popolo d'Italia è così leggero, così irrequieto come il popolo napoletano, con una leggerezza che ha veramente del donnesco. Diremmo quasi che è un popolo donna, mentre gli altri sono popoli uomini. Se voi confrontate la psicologia dell'uomo con quella della donna, come fecero il Lombroso, il Ferrero, il Sergi, il Mingazzini, trovate che la psicologia femminile tiene la via di mezzo tra quella maschile e quella infantile, più vicina a questa che a quella. Essa segna, nella scala della psicologia comparata, un gradino inferiore, appunto perché sta a rappresentare una specie di arresto di sviluppo ed ha per pietra angolare la mobilità estrema, comune ai selvaggi, ai bambini, ... orbene, il popolo napoletano è il popolo-femmina accanto agli altri popoli, per esempio il settentrionale d'Italia, il tedesco, l'inglese che sono popoli maschi» A. Niceforo, *L'Italia barbara contemporanea*, Milano-Palermo, Sandron, 1898 pp. 247-248.

<sup>5</sup> C. Lombroso, G. Ferrero, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893), Roma, Viella, 2019.

<sup>6</sup> S. Sighele, *La delinquenza settaria*, Milano, Treves, 1897.

tutta l'isola. Al ritorno dal viaggio, Orano e Niceforo danno alle stampe rispettivamente *Psicologia della Sardegna*<sup>7</sup> e *La delinquenza in Sardegna*:<sup>8</sup> libri che non hanno per oggetto unicamente il brigantaggio, ma anche gli usi, i costumi, le danze della popolazione sarda, considerate spie della sua ancestralità culturale, come si vedrà meglio nelle prossime pagine.<sup>9</sup>

Tornando alla storia del brigantaggio in Sardegna, nel 1899 le forze militari statali tentano di debellare definitivamente il problema con una repressione armata condotta in stato d'assedio e culminata in una serie di arresti, significativamente definita «caccia grossa».<sup>10</sup> Circa settecento uomini vengono incarcerati e alcuni di loro trovano la morte durante l'assalto.<sup>11</sup> La nostra scrittrice ha modo di vivere in prima persona questi eventi e di conoscere direttamente il fenomeno del banditismo. Come racconta più tardi nel suo romanzo autobiografico *Cosima*, un suo cugino diviene bandito, suo fratello è arrestato per abigeato e un giovane servo della sua casa si unisce alle *bardane* «solo per spirito di avventura».<sup>12</sup> Infatti, se tali fermenti sociali vengono studiati sul continente dagli esponenti della scuola criminologica positiva come espressione di una degenerazione patologica della razza sarda, nell'isola, particolarmente nel caso di fenomeni minori come quello dell'abigeato e del furto di bestiame, vengono vissuti e accettati come una dimostrazione di

---

<sup>7</sup> P. Orano, *Psicologia della Sardegna* (1896), Cagliari, Turno, 1919.

<sup>8</sup> A. Niceforo, *La delinquenza in Sardegna* (1897), Cagliari, Della Torre, 1977.

<sup>9</sup> Secondo quanto sostiene Gramsci, infatti, le ricerche della scuola lombrosiana erano parte di un più ampio progetto settentrionale teso a trovare, per l'arretratezza economica del Meridione, delle motivazioni alternative al fine di nascondere le reali cause: «È noto quale ideologia sia stata diffusa in forma capillare dai propagandisti della borghesia nelle masse del Settentrione: il Mezzogiorno è la palla di piombo che impedisce più rapidi progressi allo sviluppo civile dell'Italia; i meridionali sono biologicamente degli esseri inferiori, dei semibarbari o dei barbari completi, per destino naturale; se il Mezzogiorno è arretrato, la colpa non è del sistema capitalistico o di qualsivoglia altra causa storica, ma della natura che ha fatto i meridionali poltroni, incapaci, criminali, barbari, temperando questa sorte matrigna con la esplosione puramente individuale di grandi geni, che sono come le solitarie palme in un arido e sterile deserto. Il partito socialista fu in gran parte il veicolo di questa ideologia borghese nel proletariato settentrionale; il partito socialista diede il suo crisma a tutta la letteratura «meridionalista» della cricca di scrittori della cosiddetta scuola positiva, come i Ferri, i Sergi, i Niceforo, gli Orano e i minori seguaci, che in articoli, in bozzetti, in novelle, in romanzi, in libri di impressioni e di ricordi ripetevano in diverse forme lo stesso ritornello; ancora una volta la «scienza» era rivolta a schiacciare i miseri e gli sfruttati, ma questa volta essa si ammantava dei colori socialisti, pretendeva essere la scienza del proletariato». A. Gramsci, *Note sul problema meridionale e sull'atteggiamento nei suoi confronti dei comunisti, dei socialisti e dei democratici*, «Critica marxista», XVIII, 3, 1990, p. 55. L'aspetto che più sconcerta Gramsci è che queste teorie si pongono come fonte di assoluzione per i mali del Sud, come spiegazione dell'insorgente «questione meridionale» e anche come base scientifica per una futura azione di modernizzazione e di «incivilimento» del Mezzogiorno. In tal modo, esse conquistano perfino il consenso del partito socialista e degli intellettuali meridionali. Ricordiamo che non solo i letterati che ne subiscono l'influenza, ma gli stessi Niceforo e Orano sono di origine meridionale: siciliana l'uno e sarda l'altro.

<sup>10</sup> G. Bechi, *Caccia grossa. Scene e figure del banditismo sardo* (1914), Nuoro, Ilisso, 1997.

<sup>11</sup> A denunciare l'efferatezza di tali vicende sarà, molto più tardi, un'inchiesta di Franco Cagnetta pubblicata col titolo *Banditi a Orgosolo* (1975), in cui l'autore parla di «assedio poliziesco», di «misure coloniali» e di «regime imperialistico». F. Cagnetta, *Banditi a Orgosolo*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1975.

<sup>12</sup> G. Deledda, *Romanzi e novelle*, Milano, Mondadori, 2004, p. 733.

*balentia* maschile, valore fondante della cultura barbaricina. Tale difformità di giudizio è esemplificativa per comprendere come, in questo momento storico, si consumi una profonda frattura culturale (oltre che economica e sociale) tra l'ordinamento dello Stato e un codice regionale non scritto che non si riconosce nei suoi valori e nelle sue leggi. Alle richieste della popolazione sarda di tornare alle antiche tradizioni isolate si sommano poi le sollecitazioni della letteratura e della pubblicistica socialista provenienti dal continente, dando luogo alla fondazione di un vero e proprio modello «autonomista».<sup>13</sup> È in questi anni che viene pronunciata per la prima volta la parola “sardismo”.<sup>14</sup> Come spiega Tanda, tale moto regionalistico è ispirato dagli stessi principi che avevano ispirato quello italiano: «La Sardegna conosceva, proprio in quegli anni, un processo di autoidentificazione che, muovendo dagli studi di cultura e di storia promossi nei primi anni dell'Ottocento, conduceva alla costruzione di un automodello autonomista che tendeva a confrontarsi con i modelli nazionali [...] italiano ed europeo».<sup>15</sup> Tale fermento sociale è inoltre accompagnato da una rinascita culturale, condotta però all'insegna di valori tradizionali e in parte regressivi. I rapsodi sardi «dalla chiara voce»,<sup>16</sup> per lo più attivi sul fronte della poesia dialettale, mutuano i loro temi dalla tradizione agonistica orale, integrandola con motivi prettamente politici, umanitari e “sardisti”. Se è questa fervida temperie culturale, quindi, a favorire la nascita del genio letterario della nostra autrice, bisogna altresì rilevare come quest'ultima, unica donna scrittrice nella Nuoro del tempo, resti tagliata fuori dalla cerchia intellettuale locale. Infatti, oltre a scontrarsi con l'ostacolo della famiglia e dell'opinione pubblica – come racconta sempre fra le pagine della sua autobiografia –,<sup>17</sup> Deledda non viene ammessa a partecipare direttamente al cenacolo poetico nuorese. Così, almeno in un primo momento, l'autrice sarda non assorbe quello che è il nuovo (ma antico) modello indigeno e cerca altrove il riconoscimento del suo talento. Nell'analizzare l'esperienza letteraria di Deledda, in questo senso, bisogna tenere presente che l'autrice si affaccia al mondo culturale del tempo da una posizione doppiamente asimmetrica. Per adottare la terminologia lacaniana usata da Spivak,

<sup>13</sup> N. Tanda, *Da Grazia a Cosima: dal mito dell'isola all'isola del mito*, in A. Pellegrino (a cura di), *Metafora e biografia di Grazia Deledda*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1990, p. 119.

<sup>14</sup> La parola viene pronunciata per la prima volta dal deputato garibaldino Felice Cavallotti. Cfr. N. De Giovanni, *Come leggere canne al vento*, Milano, Mursia, 1993, p. 15.

<sup>15</sup> N. Tanda, *Da Grazia a Cosima*, cit., p. 119.

<sup>16</sup> S. Satta, *Canti barbaricini e Canti del Salto e della Tanca*, Nuoro, Ilisso, 2003.

<sup>17</sup> «Per la scrittrice fu un disastro morale completo: non solo le zie inacidite, ma i ben pensanti del paese, e le donne che non sapevano leggere ma consideravano i romanzi come libri proibiti, tutti si rivoltarono contro la fanciulla: fu un rogo di malignità, di supposizioni scandalose, di profezie libertine: la voce del Battista che dalla prigione opaca della sua selvaggia castità urlava contro Erodiade era meno inesorabile. Lo stesso Andrea era scontento: non così aveva sognato la gloria della sorella: della sorella che si vedeva minacciata dal pericolo di non trovare marito». G. Deledda, *Romanzi e novelle*, cit., p. 766.



la voce della scrittrice nuorese è “forclusa” sia in quanto sarda che in quanto donna.<sup>18</sup> Il suo percorso riflette una difficile negoziazione tra l’una e l’altra marginalità, la progressiva emancipazione da una doppia scrittura identitaria subordinante. La sommatoria di questi due aspetti rende più complessa la sua opera, che si presterebbe perciò anche a un tipo di lettura “intersezionale”.<sup>19</sup> L’approccio intersezionale, solo in tempi relativamente recenti trasmigrato dalle scienze sociali allo studio della letteratura, e recentissimamente applicato alla letteratura della migrazione in lingua italiana,<sup>20</sup> sarebbe quindi fruttuosamente praticabile già a quest’altezza cronologica. In effetti, la narrativa italiana di fine Ottocento, sotto l’influsso del naturalismo francese, investiga le disparità sociali, soprattutto le differenze di classe, ma si addentra anche, con acuita sensibilità e rinnovato senso critico, nell’analisi degli altri tipi di diversità – di genere, di età, e, considerati gli studi “scientifici” di cui si è appena detto, anche di “razza” – e delle loro intersezioni.

## 5.2 Tra adesione e rifiuto: i primi racconti e le raccolte etnografiche

Grazia Deledda si dedica giovanissima alla scrittura, provandosi in brevi racconti e novelle che comincia a pubblicare su testate sarde e continentali. Scrive in italiano, nonostante la sua lingua madre sia il sardo, ed è quindi costretta ad autotradursi con l’aiuto del vocabolario. I suoi primi contatti col continente sono con i direttori delle riviste. Nel 1888 invia a Roma alcuni racconti, *Sangue sardo* e *Remigia Helder*, che vengono pubblicati su «L’ultima moda», diretta da Epaminonda Provaglio, col quale l’autrice avvia una fitta corrispondenza. Altro editore con cui scambia diverse lettere è Treves, al quale scrive: «Sono una fanciulla, posso anche dire un’artista sarda, piena di molta buona volontà, di molta fede e coraggio. Sono anche assai giovane e forse perciò ho grandi sogni: ho anzi un sogno solo, grande, ed è di illustrare un paese sconosciuto che amo molto intensamente, la Sardegna».<sup>21</sup> L’autrice si proietta completamente in quella che è la sua vocazione e lo fa scegliendo quale soggetto privilegiato della sua inventiva proprio la sua isola. Ancor più significative appaiono, in questo senso, le parole della scrittrice se richiamiamo alla mente quanto si è detto nei primi capitoli sul programma perseguito da Treves e più in generale dall’editoria milanese. Obiettivo dichiarato delle scelte editoriali di Treves è l’esplorazione dell’Italia e in

---

<sup>18</sup> G. C. Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, London, Harvard University Press, 1999, p. 4.

<sup>19</sup> K. Crenshaw, *Mapping the Margins*, cit.

<sup>20</sup> S. Camilotti, T. Crivelli, *Che razza di letteratura è?*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2017.

<sup>21</sup> G. Deledda, *Versi e prose giovanili*, Milano, Virgilio, 1972, citata in G. Cerina, *La Sardegna “a modo suo”*, in G. Olla (a cura di), *Scenari sardi. Grazia Deledda tra cinema e televisione*, Cagliari, Aipsa Edizioni, 2000, p. 14.

particolare dell'Italia meridionale nei suoi aspetti naturalistici e pittoreschi, con funzione di appagamento estetico, riconferma identitaria e compensazione dell'appiattimento culturale portato dall'Unità. Le affermazioni della nostra, dunque, indicando l'illustrazione degli usi e dei costumi dell'isola come principale obiettivo da perseguire, sembrano andare proprio in questa direzione. In una lettera di qualche anno più tardi indirizzata a Maggiorino Ferraris, direttore della «Nuova Antologia», Deledda scrive: «Ho bisogno di una guida, ma solo per qualche anno ancora [...] avrò fra poco vent'anni, a trenta voglio aver raggiunto il mio scopo radioso qual è quello di creare da me sola una letteratura completamente sarda».<sup>22</sup> Una pretesa forse eccessiva, che nei fatti non sarebbe stata disattesa, ma che, inserita nel contesto che abbiamo delineato, sembrerebbe calare una cortina d'ombra sulla fiorente tradizione letteraria barbaricina, alla quale l'autrice stessa si chiamerà invece debitrice. Si deve pertanto ipotizzare che la fondazione cui Grazia Deledda dichiara di volersi votare è piuttosto quella di una letteratura sarda in lingua italiana, una letteratura cioè di argomento sardo ma rivolta primariamente al continente.

Le sue prime novelle intessono trame da *feuilleton* in un'ambientazione sarda, con il preciso intento di illustrare la realtà culturale autoctona ad un pubblico che non ne ha conoscenza. A questa esperienza se ne lega un'altra egualmente significativa: la ricerca documentaria delle tradizioni nuoresi nell'ambito del progetto demologico lanciato da Angelo De Gubernatis per la rivista delle «Tradizioni popolari italiane». Tra il 1893 e il 1895 l'autrice pubblica undici articoli, più tardi riuniti in volume col titolo *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*, che registrano gli usi e i costumi dei sardi della zona montana del Nuorese nei luoghi e nei modi del vivere in casa e nei campi. Deledda illustra inoltre, con dovizia di particolari, le pratiche religiose e superstiziose, riporta i modi di dire e i proverbi, le imprecazioni e le implorazioni, i canti sacri e profani. Come si può ben comprendere, da tale catalogazione – sulla quale torneremo in seguito – deriva anche la precisione etnografica che caratterizza i racconti deleddiani, che in questi anni, assumono le sembianze di pretesti documentari o piccole enciclopedie di un mondo esotico e remoto. Al fine di illustrare quanto detto, possiamo leggere alcune novelle tratte dalla raccolta *Racconti sardi*, del 1894, non prima, tuttavia, di aver analizzato *Vita silvana*, racconto d'apertura della prima raccolta novellistica di Deledda, intitolata *Nell'azzurro*, che sembra offrirci le coordinate poetiche entro le quali poter inquadrare poi l'interpretazione degli altri racconti. La novella si apre

---

<sup>22</sup> *Ibidem*. La lettera è datata 1890.

con un appello alla lettrice: «Vi parrà un romanzo, o mia bionda e piccola lettrice, ma è una storia vera: tanto vera che io, per narrarvela, cambio i nomi delle persone e dei luoghi alle quali e nei quali accadde. Figuriamoci in Sardegna, nella mia verde e sconosciuta Sardegna, e cominciamo».<sup>23</sup> Il racconto è esplicitamente rivolto al lettore (o meglio alla lettrice) continentale dalla voce fedele di una testimone dei fatti, nonché da un'abitante di quei luoghi sconosciuti che subito identifica come propri. La storia narrata è quella di Cicytella, «nome che nei nostri dialetti sardi significa Franceschina»,<sup>24</sup> una trovatella di ignote origini, allevata da un vecchio pastore, descritto in maniera «favolosa»: «quel vecchio pastore, che si chiamava zio Bastiano [...] aveva molto sofferto per causa degli uomini: la sua vita di sventure era stata un vero romanzo, uno di quei romanzi sardi tutti pieni di odio e d'amore, d'inimicizie e di sangue, un romanzo che qui tornerebbe inutile e troppo lungo il raccontare».<sup>25</sup> La sua vita rispecchia tutti gli stereotipi presenti nei romanzi esotici sull'isola, che sembrano quindi essere accolti come veritieri dall'autrice. Quest'ultima, tuttavia, li smentisce poco oltre, per voce di un pittore continentale giunto in Sardegna per dipingerne i paesaggi, gli abitanti, le tradizioni: «Hai visto quanto assurda è la triste fama che godono i Sardi, come uomini dal sangue ardente, dalle passioni feroci, propensi all'odio ed al delitto?... - Ho veduto che qui quasi quasi non vi sono abitanti, e che i pochi che vi sono sono gente buona, forse troppo ignorante, ma ospitale ed inoffensiva».<sup>26</sup> Da questo momento in avanti, la novella, in effetti, si presenta come un tentativo di decodificazione del processo immaginativo attivato nell'incontro con l'*altro*, sia esso sardo o continentale. Tale processo è inoltre associato all'arte, quella del dipingere in particolare, e ad un diaframma ottico che filtra la visione e che ricorda da vicino il cannocchiale verghiano. L'artista di nome Giacomo Viola porta infatti con sé un binocolo di cui si serve per cercare figure umane nello sterminato paesaggio isolano e attraverso il quale vede e riconosce Cicytella come la figlia che gli è stata rapita molti anni prima. Se il padre ha bisogno di una lente, «l'aveva veduta bene se non col binocolo: essa l'aveva visto con i suoi grandi occhi, senza aiuto, e lo riconosceva».<sup>27</sup> La ragazza, evidente alter-ego dell'autrice, viene infatti presentata come una giovane fuori dal comune, con un animo artistico e letterario superiore. Quando le viene raccontato della città di Roma come di una città paradisiaca, afferma infatti di conoscerla già, come ne serbasse una vaga memoria dai primi mesi infantili. La novella si conclude

---

<sup>23</sup> G. Deledda, *Novelle*, Vol. I, Nuoro, Ilisso, ebook, 2012, p. 26.

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

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

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 42.

quindi con la partenza di Cycitella per la Capitale, al seguito del ritrovato padre. Per via della sua posizione incipitaria – prima novella della prima raccolta deleddiana –, della denuncia della presenza di un filtro che media le rappresentazioni artistiche e documentarie dell'isola e infine per il racconto del viaggio in mare verso il continente che giustifica ulteriormente la distanza del punto di vista dall'oggetto osservato, la novella sembra in tutto e per tutto una ripresa delle cornici verghiane e della loro funzione demistificante e programmatica rispetto ai racconti che introduce.

Veniamo ora a leggere una delle novelle contenute nella seconda raccolta della scrittrice, intitolata *Di notte*. L'incipit presenta il personaggio della piccola Gabina, svegliata nel cuore della notte da alcuni strani rumori. La bimba prova a entrare nella cucina, ma non riuscendoci, intravede cosa accade al suo interno attraverso le fessure del legno. Il lettore è così introdotto alla scena tramite lo sguardo della piccola, filtrato dal confine fisico della porta: uno sguardo *altro*, che consente una visione distaccata, una prospettiva distanziata, anche in questo caso, come in *Vita silvana*, tesa a giustificare il tenore documentario ed esotizzante delle descrizioni che seguono:

Il nonno e gli zii - tre uomini alti, robusti, bruni, il cui costume consunto e sporco rivelava una misera esistenza di lavoro continuo e faticoso, i cui occhi cupi e profondi narravano la triste storia di anime ignoranti non avvilita dalla povertà, ma turbinata da passioni tetre, ardenti e dolorose - erano tornati e stavano seduti intorno al focolare. La mamma di Gabina, Simona, giovane, bella, di quella strana bellezza araba che si incontra in molte donne sarde, e che ricorda i saraceni dominatori e devastatori dell'isola nel IX e X secolo, rimaneva un po' nell'ombra, seduta per terra, le mani incrociate sulle ginocchia, scalza e in maniche di camicia, larghe maniche all'orientale, strette sui polsi e increspate negli omeri eleganti.<sup>28</sup>

La scena che viene presentata è evidentemente frutto dell'introiezione da parte dell'autrice sarda di uno sguardo esterno sull'isola: i personaggi, immediatamente connotati come originari della Sardegna, vengono dipinti nella loro diversità. La madre di Gabina conserva nella fisionomia e nel vestiario le tracce dell'invasione saracena dell'isola e viene descritta appunto come «orientale». I fratelli e il padre della donna sono presentati invece come uomini massicci, scuri, sporchi, ignoranti, violenti e cupi, non per via della loro povertà ma della loro bestialità, mossi da componenti irrazionali, attraversati da passioni travolgenti: «Ci aggiusteremo noi con la nostra coscienza e con Dio! – esclamò Tanu, uno dei fratelli, con un sorriso crudele e feroce che lasciò vedere due fila di denti bianchissimi, forti, da belva, scintillanti al riflesso del fuoco. – La coscienza e Dio!... – saltò su Simona come una

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 104.

vipera».<sup>29</sup> L'azione cui Gabina assiste è la tortura, da parte dei suoi parenti, di un uomo che di lì a poco scopre essere suo padre, Elias. Tale violenza è volta a vendicare il disonore arrecato alla madre e a tutta la famiglia dopo l'abbandono da parte di Elias del tetto coniugale: «La nostra famiglia ha vendicato sempre le offese ricevute, e noi, stanotte [...] laveremo col tuo sangue la macchia impressa al nostro nome».<sup>30</sup> Gli stereotipi meridionali – l'orgoglio, la gelosia, la violenza, la vendetta – si concentrano in questa che pare essere a tutti gli effetti una narrazione di stampo orientalistico. L'autrice sembra dichiararlo apertamente infrangendo l'illusione dell'immedesimazione e presentando i personaggi di questa storia appunto per quello che sono, personaggi: «i cinque personaggi di questa tetra tragedia rusticana tacquero un momento. Una calma terribile segnava nei loro volti e il fuoco continuava a illuminare la scena con tinte sanguigne, e funebri chiaroscuri; una scena degna del fosco Caravaggio».<sup>31</sup> Interessante è anche l'accostamento della scena con il dipinto di Caravaggio: studi approfonditi sono stati dedicati alla matrice pittorica di tante descrizioni deleddiane.<sup>32</sup> Come è stato notato, infatti, le sue novelle e i suoi romanzi, usciti a puntate sulle riviste illustrate, hanno la capacità di facilitare e quasi di guidare il compito dell'illustratore, che spesso è la stessa Deledda a scegliere tra i pittori di sua fiducia.<sup>33</sup> Come si è detto nei precedenti capitoli, la rappresentazione figurativa gioca un ruolo primario nella formulazione di una “poetica documentaria”, come possiamo definire quella orientalista italiana, alla quale Deledda, con le sue prime novelle, sembra aderire. Ciò risulta particolarmente evidente nel passaggio che segue, in cui il padre di Gabina confessa la sua avventura con una popolana di Fonni, Cosema.

Aveva una gonna sola, stretta, che le disegnava le anche ben fatte, e lasciava vedere i piccoli piedi calzati da scarpette piene di fiocchi, un corsetto nero di albagio, e il piccolo busto slacciato sulla camicia bianchissima, sotto le cui pieghe si modellava il seno nascente, perché la fanciulla poteva avere al più diciotto anni. Se faccio tutti questi particolari - proseguì Elias mentre gli occhi di Simona riprendevano il cupo lampeggiamento di prima, indovinando nella bella fanciulla fonnese la donna

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 106.

<sup>30</sup> Ivi, p. 107.

<sup>31</sup> *Ibidem*. Tale «tragedia rusticana» avrebbe difatti trovato trasposizione scenica nel 1921.

<sup>32</sup> Vedi L. Sole, *La semiosi iconica di Grazia Deledda. L'immagine e il suono*, in U. Collu (a cura di), *Grazia Deledda nella cultura sarda contemporanea*, Nuoro, Consorzio per la pubblica lettura S. Satta, 1992, pp. 83-119; M. E. Ciusa, *L'isola fra scrittura e immagine*, in U. Collu (a cura di), *Grazia Deledda nella cultura sarda*, cit., pp. 121-128. Per Wagner l'accostamento di scene isolate con opere d'arte della cultura italiana ed europea testimonia la presenza nella scrittura di Deledda di uno sguardo esogeno introiettato. B. Wagner, *La duplice enunciazione, o come “tradurre la Sardegna” per scrittori non-sardi*, in G. Pirodda, *Dalla quercia del monte al cedro del Libano*, Cagliari, AIPSA, 2010, pp. 191-204: 199.

<sup>33</sup> Come scrive Cerina, l'autrice «traduce puntualmente in prosa narrativa un racconto per immagini, tratteggiando le figure e dando evidenza plastica a una festosa natura morta» G. Cerina, *La Sardegna “a modo suo”*, cit., p. 19.

che le aveva rapita l'intera felicità della sua vita - è per spiegare in qualche modo la causa primiera del mio travimento.<sup>34</sup>

La descrizione dell'aspetto di Cosema è tanto dettagliata che l'autrice sente il bisogno di giustificare, per mezzo di uno dei suoi personaggi, la digressione documentaria come necessaria a spiegare l'origine del tradimento. Al contempo ciò le permette di introdurre un tema, quello dell'irresistibile fascino del "diverso", a nostro avviso molto significativo. In questo caso l'alterizzazione è operata da parte di sardi ai danni di un'altra sarda, originaria però di una differente città, Fonni. Deledda, dunque, anche quando non chiama direttamente in causa il confronto tra continentali e isolani, come abbiamo visto fare al primo Verga e al primo d'Annunzio, si sofferma sul funzionamento di tale processo, che a livello nazionale è perpetrato ai danni del Sud. La "straniera", inoltre, è imputata come responsabile dell'infelicità di Simona, come colei che le ha «rubato» intera la «vita». Sensuale ammaliatrice, la fonnese quasi incanta l'uomo, lo ipnotizza con la sua bellezza ed il suo carisma, tanto che lui agisce fuor di coscienza, come un automa. Elias abbassa completamente le difese quando viene informato del tradimento di Simona, notizia che si rivela poi essere un'infamante «calunnia». Questa sezione del racconto è caratterizzata da una atmosfera fiabesca ed è chiaramente ispirata alle leggende popolari sarde, che in questo stesso periodo la nostra andava raccogliendo e pubblicando illustrate in rivista. In tal modo la scrittrice, con le sue novelle, sembra chiamarsi parte del fondo esotico e fascinoso delle fiabe sarde, dei loro incantesimi e dei loro filtri d'amore,<sup>35</sup> ma al contempo pare distaccarsene, incorniciandolo, guardandolo a distanza, studiandolo ed esaminandolo come uno scienziato nel suo laboratorio. A questo scopo intarsia i suoi racconti con leggende di tradizione orale o con loro imitazioni, nonché con canti popolari in lingua sarda. Molte sono in realtà le parole "dialettali" presenti nei racconti, tutte prontamente glossate dall'autrice (dall'appellativo «zia», che nella cultura sarda indica una persona anziana, a nomignoli come «Feruledda», «Bustianeddu», a toponimi come «Trasnuraghe», «Marrerri», a parole comuni come «tanca», entrata nell'uso italiano proprio per opera di Deledda, ecc). Per concludere su *Di notte*, a determinare una svolta nella storia è lo svenimento della piccola Gabina, che, cadendo con un tonfo sonoro, ridesta l'umanità alienata dei suoi familiari. La madre ridiviene all'improvviso dolce ed apprensiva, subendo una radicale trasformazione: da «vipera» infernale a spirito angelico. Il nonno riconosce così nella bambina «la mano di Dio»<sup>36</sup> e

---

<sup>34</sup> G. Deledda, *Novelle*, Vol. I, cit., pp. 110-111.

<sup>35</sup> Questo tema è approfondito in altre novelle della raccolta come *Il mago*, *Altre magie* e *In sartu*.

<sup>36</sup> Ivi, p. 118.

ordina ai figli di risparmiarne il padre, il quale, nel finale, si allontana a lunghi passi verso l'orizzonte.

L'ultima novella che vogliamo prendere in considerazione è *Il padre*, testo nel quale si rende esplicito il confronto tra popolo sardo e popolo continentale nello specifico delle differenze fisiche e fisionomiche che li distinguono. Il racconto narra la storia di due giovanissimi innamorati, Jorgj e Nania, la cui serenità è turbata dallo spettro della gelosia per un uomo sconosciuto venuto dal continente. Il giovane sardo è descritto dalla scrittrice con queste parole:

Jorgj poteva dirsi un bel ragazzo - egli si credeva un uomo maturo - alto e muscoloso, benché sottile, coi capelli nerissimi e il profilo perfetto; uno di quei profili scultori, della migliore scuola greca, come se ne vedono solo dalla parte di Bitti e d'Orune. Ma aveva la pelle troppo annerita e indurita dal sole e dal freddo, e la dolce linea della sua bellissima bocca, dalle labbra sottili e i denti di smalto, non leniva la durezza dei suoi occhi neri, annuvolati e quasi tetri. Allevato a Nuoro, Jorgj, parlava il nuorese con una lontana reminiscenza della sua pronunzia nativa, ma conservava il costume del suo paese quasi tutto nero, coi calzoni di orbace bianco stretti, un po' laceri e sporchi. Dacché aveva scoperto la cantoniera e s'era innamorato della piccola figlia di zio Gavinu, Jorgj *Tiligherta* si lavava il viso e le mani e cercava di pulirsi, ma ciò nonostante rimaneva nero come il demonio e i suoi scarponi e la sua berretta esalavano sempre un profumo pastorale poco voluttuoso.<sup>37</sup>

Jorgj è scuro per la lunga esposizione al sole, della quale è spia anche il suo soprannome: *Tiligherta* in sardo significa "lucertola". Mentre l'uomo che intravede, attraverso una finestra, accanto alla sua Nania, l'ingegnere Guglielmo, è un «signore dalla barba bionda [...] alto e magro, biondo e con gli occhi piccoli, di cui non si distingueva il colore, stretti agli angoli in un modo bizzarro».<sup>38</sup> Lo straniero dall'espressione «bizzarra» è ricco e indipendente, come la fonnese di *Di notte*, e come lei sembra giunto per incrinare la felicità del protagonista indigeno. Il confronto fra i due viene instaurato dalla stessa autrice, che cede la parola ai pensieri dei suoi personaggi attraverso l'indiretto libero: «cosa contava lui, Jorgj Preda, la *Tiligherta*, col suo volto nero ed i suoi stracci, cosa contava in paragone di quel signore bianco e biondo, così ben vestito ed elegante?».<sup>39</sup> L'aspetto fisico di Nania è descritto con altrettanti particolari. La ragazza, infatti, per essere una bellezza tipicamente sarda, ha qualcosa di inconsueto che lascia predire il finale del racconto: capelli biondi, che generalmente porta coperti col fazzoletto, e pelle chiara, «pareva una di quelle figure sacre dipinte sullo sfondo di arazzi moreschi, che si ammirano in qualche tela italiana del secolo XV, e Jorgj, pensando alle brune bellezze delle ragazze che fino ad allora aveva conosciuto,

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 159.

<sup>38</sup> Ivi, p. 162.

<sup>39</sup> Ivi, p. 165.

si convinceva nel suo dubbio».<sup>40</sup> L'uomo che manda tanto in collera Jorgj, quell'uomo biondo, con le «lunghe mani di un candore e di una delicatezza femminile»,<sup>41</sup> quell'uomo che viene periodicamente dal continente e porta dei regali alla sua Nania, altri non è che il vero padre della ragazza. Ma Jorgj, che ignora la verità, a vederli di lontano, di notte, dentro una stanza da letto, è colto dalla più cieca gelosia – «strani singhiozzi aridi, strazianti, gli contorcevano la gola...» – e sente l'istinto irrefrenabile di «massacrarlo»: «tutto il sangue affluiva al volto di Jorgj e le tempie gli picchiavano a martello. Se avesse avuto un archibugio avrebbe sparato, traverso i vetri, uccidendo quel signore che veniva a rubargli la vita».<sup>42</sup> Un attimo prima della fatale aggressione, però, avviene l'agnizione che induce Tiligherta a risparmiare l'uomo. Segue quindi la narrazione dell'incontro con la ragazza, nella quale l'autrice torna ancora una volta sul colore dell'incarnato del ragazzo:

Alle due, appoggiato alla sua lunga pertica — il suo scettro da pastore — ritto come il giorno prima sul ciglione pieno di erba e di margherite, spiava l'arrivo di Nania. La mattina recatosi a Nuoro con l'*entrata*, cioè col formaggio fresco, la ricotta ed il latte, Jorgj si era tutto cambiato di vesti ed ora nella bianchezza opaca della sua camicia, col volto fatto pallido dalle terribili emozioni sofferte, pareva quasi bianco. La sofferenza e l'insonnia gli avevano affilato i lineamenti, tanto che Nania, appena furono nell'ombra del ciglione gli disse! — Perchè sei così bello, oggi?...<sup>43</sup>

La bianchezza è qui riconosciuta non solo come segno di differenza, ma di bellezza e, potremmo anche dire, di superiorità. Si insiste molto, invero, non solo sul fatto che i lineamenti e il colore della pelle di Jorgj siano diversi da quelli dell'uomo misterioso ma anche sull'invidia di Jorgj per quelle fattezze e sull'oggettività, ovvero l'opinione largamente condivisa, che quelle caratteristiche siano segno di superiorità. Tale elemento ci fa ipotizzare una prima conoscenza da parte di Deledda – anche se a quest'altezza ancora superficiale e indiretta – degli studi antropologici positivi e dell'applicazione antimeridionale delle teorie sulla razza. Nel finale della novella, Jorgj mette Nania alle strette e la costringe a confessare la relazione fedifraga della madre con lo straniero, di cui lei stessa è il frutto scandaloso e “meticcio”. Nania, sebbene inchiodata da Jorji, nega l'evidenza per preservare l'onorabilità della madre. Con il suo comportamento, il personaggio della giovane eroina sembra così prefigurare le grandi figure femminili tragiche deleddiane: orgogliose, pronte a sacrificarsi per amore, soprattutto quando si tratta della famiglia. Nella narrativa

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 166.

<sup>41</sup> Ivi, p. 163.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Ivi, p. 165.



deleddiana posteriore, infatti, le donne e particolarmente le madri<sup>44</sup> acquisiscono maggiore spessore psicologico e una crescente centralità. In questo senso si deve rilevare come i primi racconti di Deledda presentino già alcuni dei temi cardinali della sua poetica, poi sviluppati nella produzione successiva: storie d'amore e tradimenti, di scrupolo morale e di sensi di colpa, ma soprattutto rappresentazioni del difficile rapporto con l'*altro*, dei suoi pericoli e delle sue conseguenze.<sup>45</sup>

Venendo alle raccolte etnografiche della nostra, anche alla luce di quanto detto sul ruolo giocato dalla donna nella narrativa di Deledda, non possiamo fare a meno di richiamare un articolo intitolato *La donna in Sardegna*, che l'autrice pubblica un anno prima dell'uscita dei *Racconti sardi* in «Natura e Arte», rivista diretta da De Gubernatis. Lo studio, accompagnato da schizzi e disegni di donne abbigliate coi costumi tradizionali dei diversi paesi barbaricini, costumi che abbiamo già in parte visto descritti nelle novelle, ci consente anche di decodificare alcuni dei contenuti degli stessi racconti. In apertura, Deledda indica l'archetipo femminile sardo – dal quale la donna moderna non si è punto distaccata – nella Giudichessa d'Arborea. Personaggio storico e al contempo leggendario, Eleonora d'Arborea (1347-1404) è considerata dai sardi simbolo del popolo e dell'identità nazionale isolana: Eleonora era stata l'ultima regnante autoctona prima che l'isola venisse ceduta a dominatori esterni e la sua *Carta de Logu*, testo di legge redatto completamente in sardo (quindi accessibile a tutta la popolazione) e dotato di rilevanti aspetti di novità e di apertura sociale, era rimasto vigente fino al 1827. Di seguito Deledda scrive esplicitamente che le donne sarde hanno, «materialmente e spiritualmente, una fisionomia diversa dal resto delle donne italiane»<sup>46</sup> e che l'originale sardo, la summa di tutte le caratteristiche proprie della femminilità isolate, è rappresentato dal tipo barbaricino. Ciò entra in evidente contrasto con la prima affermazione, che identificava nella Giudichessa d'Arborea, non originaria dell'entroterra ma della fertile pianura d'Oristano, la madre nobile delle donne isolate. Questa non è tuttavia l'unica contraddizione che attraversa l'articolo: conforme all'immagine centralistica coniata per il Meridione, esso, infatti, ne replica la

---

<sup>44</sup> Alla portata simbolica delle madri deleddiane è dedicato uno studio di Piano: M. G. Piano, *Onora la madre*, Torino, Rosenberg&Sellier, 1998.

<sup>45</sup> Vista tale coerenza tematica, sempre con i dovuti distinguo, ci sembra di poter affermare, con Pittalis, che la produzione di Deledda scrive e riscrive sempre una stessa storia: «un unico romanzo». P. Pittalis, *Scrittori e pittori: la scoperta della sardità*, in M. Brigaglia, A. Mastino, G. Ortu, *Storia della Sardegna*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 178.

<sup>46</sup> L'articolo *La donna in Sardegna* fu pubblicato su «Natura e arte» il 15 marzo 1893, oggi in G. Deledda, *Tradizioni popolari di Sardegna. Credenze magiche, antiche feste, superstizioni e riti di una volta nei più significativi scritti etnografici della scrittrice sarda*, Roma, Newton Compton, 2008, pp. 250-263: 251.

rappresentazione enantiomorfa, speculare e rovesciata rispetto a quella che il Settentrione sceglie per sé. L'autrice di seguito spiega come la donna sarda sia devotamente religiosa e per lo più confinata all'interno delle pareti domestiche, ma anche come ciò non le impedisca di essere molto aperta e allegra, di manifestare col canto i suoi moti di gioia e di dolore. Il modello deleddiano sembra infatti rispondente alle teorie antropologiche allora circolanti, che considerano il forte legame della popolazione sarda con il canto e con il ballo tra le massime espressioni della sua ancestralità, segno evidente di quello che Orano definisce «atavismo sardo». Per Orano il “ballo in tondo”, tipico della danza tradizionale sarda, avvicina gli isolani a quei popoli che egli considera meno civili, cioè gli orientali, i popoli primitivi e i meridionali.<sup>47</sup> Esisterebbe infatti un legame diretto fra l'importanza che il ballo continua ad avere nelle tradizioni di un popolo e il grado di sviluppo del popolo stesso: nella conservazione di danze primitive come quella sarda «si sente la bassezza tanto nella scala fisiologica quanto nella morale dei popoli stessi, si sente il selvaggio, cioè si sente il popolo non incivilito».<sup>48</sup> Tornando a focalizzare la nostra attenzione sulla donna, anche Orano, in *Psicologia in Sardegna*, ne offre una sua classificazione “scientifica”. Egli distingue tra quei villaggi sardi in cui le donne si concedono con il più libero e selvaggio abbandono, senza avere alcuna concezione di cosa sia il bene e cosa il male, e quelli in cui vige invece un senso quasi sacrale della famiglia, con un rispetto scrupoloso della morale e del pudore, tale da lasciare ammirato ed incredulo il visitatore straniero.<sup>49</sup> Significativo è che le aree incriminate per Orano corrispondano proprio alla zona barbaricina – la stessa dove più imperversa anche la delinquenza banditesca –, nello specifico nelle città di Mamoiada, Orgosolo e Fonni (luogo d'origine, come si ricorderà, del personaggio di Cosema, della novella *Di notte*). Mentre l'area dove è più radicata la morale sessuale è quella della Gallura e della zona del Campidano, vicino Cagliari. Deledda ne *La donna sarda* si sofferma anche sull'aspetto fisico, notando come certe bellezze sarde con gli occhi orientali siano spesso al centro di odi e vendette feroci. Illustra ancora come le donne sarde siano in genere di pelle scura, risultato delle varie dominazioni per lo più sud-orientali. Si tratta, questa, di una caratteristica che contraddistingue le razze istintive, passionali e violente; la pelle e i capelli chiari – spiega l'autrice – sono invece un'eccezione (come abbiamo già avuto modo di appurare attraverso

---

<sup>47</sup> P. Orano, *Psicologia della Sardegna*, cit., p. 118.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 107. «Quel ballo lì è certo uno degli avanzi più meravigliosi e più pieni di epoche barbariche e selvagge antichissime, quel ballo è uno dei tanti punti di contatto per i quali alcune popolazioni sarde si avvicinano ai popoli selvaggi d'oggi, come quelli dell'Africa nera, della Nuova Caledonia, della Tasmania, dell'Australia, dei Kambichadoli, delle Pelli-Rosse». *Ivi*, p. 106.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 60.

la lettura de *Il padre*). Deledda passa quindi a parlare delle donne del popolo: «In generale la donna sarda, parlo sempre della popolana, è ignorante e relativamente poco intelligente; ma nella sua naturale inconsapevolezza essa conserva istinti nobili e delicati, ha pensieri di una suprema gentilezza e nella continua oscurità della sua misera esistenza odia e ama come nessun'altra donna della terra».<sup>50</sup> Qui Deledda sembra assorbire tutti gli stereotipi orientalisti e sessisti continentali, ma ha cura di fare distinzione tra donne del popolo e altre donne. E non potrebbe fare altrimenti, a meno di autoincludersi nella categoria delle gentili, ma ignoranti conterrane.

Lo stesso accade nell'introduzione alle *Tradizioni popolari di Nuoro*, dove la scrittrice arriva a scrivere che in Barbagia gli ingegni sono rari – non avrebbe certo potuto dire che non ve ne sono affatto, essendo lei stessa un'intellettuale di origine sarda<sup>51</sup> – «ma nel popolo, in fondo alla gran massa, che è la pietra e il fondamento dell'edificio, la civiltà soccombe».<sup>52</sup> La Barbagia «è il campo aperto dove la civiltà incipiente combatte una lotta silenziosa con la strana barbarie sarda, così esagerata oltre mare».<sup>53</sup> Deledda, per quanto dichiara «esagerata» l'opinione continentale, conferma e alimenta le credenze circa la barbarie sarda e ne afferma anzi l'immutabilità: «il popolo, sempre fiero e ardente nella sua povertà, è sempre lo stesso. Costumi ed usi, tradizioni e passioni, dialetto e aspirazioni son sempre le stesse; miscuglio bizzarro di reminiscenze dei popoli dominatori, amalgamate alle tradizioni ed agli usi nati spontaneamente tra gli indigeni».<sup>54</sup> Di seguito la scrittrice aggiunge: «una leggera sfumatura di progresso, che è sempre il segno del tempo e che dice pochissimo, ha modificato qualche rito»,<sup>55</sup> ad esempio «il ballo tondo pubblico» (lo stesso cui prima si è fatto riferimento), per breve tempo sparito, «ora risorge e [...] fra qualche anno, questo costume avrà ripreso tutto il suo affascinante impero».<sup>56</sup> Deledda accoglie la rappresentazione eteronoma che viene data della Sardegna e dei sardi e al contempo cerca

---

<sup>50</sup> G. Deledda, *La donna in Sardegna*, cit., p. 251.

<sup>51</sup> Bisogna anche sottolineare come, secondo le teorie dei antropologi positivi, l'intelligenza, così come la bellezza, al Sud sono distribuite in modo disomogeneo, come un paesaggio pianeggiante in cui si stagliano alte montagne, mentre al Nord, in maniera più equa, come in un paesaggio collinare. Cfr. A. Niceforo, *Italiani del Nord e italiani del Sud*, cit.

<sup>52</sup> G. Deledda, *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*, in Ead., *Tradizioni popolari di Sardegna*, cit., pp. 65-169: 66. Il saggio compare a puntate sulla «Rivista delle tradizioni popolari italiane» di De Gubernatis tra l'agosto 1894 e il maggio 1895 e subito dopo, sempre nel 1895 in volume per l'editore Forzani di Roma.

<sup>53</sup> Ivi, p. 65.

<sup>54</sup> Ivi, p. 66.

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

<sup>56</sup> *Ibidem*.

di contrastarne gli aspetti abnormi promuovendo le bellezze dell'isola e mitigando l'opinione negativa sul suo popolo. Leggiamo ancora dall'introduzione alle *Tradizioni*:

A torto le popolazioni del Nuorese godono una triste fama, più degli altri popoli sardi, e son temute anche dagli altri abitanti dell'isola. [...] Il Nuorese, che, se non è molestato, è la persona più pacifica del mondo, viene anche accusato di poltroneria perché le sue terre sono incolte, e selvagge le sue montagne; ma come si può coltivare un vastissimo paese allorché mancano le braccia necessarie per dissodarlo e l'agricoltura è ancora allo stato primitivo? Il Nuorese non è ladro per istinto; ruba veramente per fame, parliamo sempre in generale, e ruba nell'aperta campagna, ma non vi toglie l'orologio e la borsa come nei paesi civilissimi. Uccide per passione, spinto dai puntigli della vendetta ed ora gli assassini sono rarissimi.<sup>57</sup>

Anche qui in linea con la diagnosi della antropologia positiva per quanto riguarda la barbarie e il primitivismo sardi, l'autrice cerca però di riabilitare la sua gente. La cultura e l'economia sarda sono sempre e comunque giudicate sulla base di un implicito confronto con quelle continentali, confronto volto a riconfermare i valori settentrionali e per questo già risolto nel medesimo momento in cui si istituisce. Cionondimeno Deledda, in questo passo, sembra voler dare profondità storica e sociale alla sua analisi sull'arretratezza sarda e sul conseguente ritardo sulla via del progresso, ma il suo non è che un accenno subito ritirato, come accade anche nell'introduzione posta in esergo alle già menzionate *Leggende sarde* (qui chiamate «Contos de fuchile - racconti da focolare»<sup>58</sup>), dove la scrittrice suggerisce che il *topos* del tesoro nascosto è legato alla povertà degli isolani.

Il popolo sardo, specialmente nelle montagne selvagge e negli altipiani desolati dove il paesaggio ha in se stesso qualcosa di misterioso e di leggendario, con le sue linee silenziose e deserte o con l'ombra intensa dei boschi dirupati, è seriamente immaginoso, pieno di superstizioni bizzarre e infinite. [...] Nella stretta mancanza di denari in cui si trova ha bisogno di figurarsi tesori immensi, senza fine, nascosti sotto i suoi poveri piedi [...]. Ogni montagna, ogni chiesa di campagna, ogni rudere di castello, ogni bosco ed ogni grotta nasconde il suo tesoro. Posto da chi?... Se fate questa domanda vi si danno delle spiegazioni plausibilissime. Si ha un vago ricordo delle guerre, delle escursioni, dei saccheggi sofferti in ogni tempo dalla Sardegna, e specialmente dai Saraceni, dai Goti e dai Vandali. [...] Senza dilungarmi oltre sulle superstizioni del popolino sardo, passo subito alle leggende, dirò storiche, che corrono di paese in paese, di monte in monte. Talune sono lunghe e spaventose; altre brevi, vaghissime, senza profilo deciso; tutte però hanno la calda impronta meridionale.<sup>59</sup>

Da queste affermazioni sembra emergere come il popolo sardo, avvezzo a credere alle leggende e alle fantasie, non conservi alcuna distinta memoria della sua storia, una storia di sfruttamento e di oppressione che ha forse, a ragione, preferito rimuovere. Da ciò potrebbe

---

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> G. Deledda, *Leggende sarde*, Roma, Newton Compton, 1999, p. 4.

<sup>59</sup> *Ibidem*. In nota alla premessa della raccolta si legge: «Questa premessa e le leggende “Il diavolo cervo”, “La leggenda di Aggius”, “La leggenda di Castel Doria”, “Il castello di Galtellì”, “La leggenda di Gonare”, “San Pietro di Sorres”, “La scomunica di Ollolai”, “Madama Galdona”, sono state pubblicate in “Natura ed Arte”, 15 aprile 1894». *Ibidem*.

derivare anche la sua immutabilità, la sua sospensione in un passato indefinito, in un tempo indeterminato, astorico. È quanto ipotizza Maria Giacobbe, la quale arriva ad indicare la causa reale della lacuna memoriale della Sardegna – e quindi la causa della sua alienazione – in una sistematica cancellazione della storia operata dagli oppressori ai danni degli oppressi.

Da questa passività storica, o dalla deliberata oscurità sul suo passato nella quale i dominatori stranieri cercarono di tenere i Sardi onde affrontare la perdita di una loro coscienza nazionale o etnica, deriva anche, probabilmente, la coscienza assolutamente imprecisa, frammentaria, labilissima che i Sardi hanno della storia del loro paese. [...] Di questa mancanza di senso storico – ma, come s'è visto, non rifiuto o indifferenza verso ciò che oralmente poteva essere stato tramandato dalla loro cultura autoctona – fu un esempio anche Grazia Deledda, per la quale il termine “medievale”, a lei così caro e così frequente nelle sue pagine, sembra riferirsi a tutto ciò che non sia “moderno”, o per meglio dire “europeo contemporaneo”.<sup>60</sup>

La Giacobbe riconosce nella nostra scrittrice una fautrice della Sardegna astorica. Vittima o complice dei «dominatori stranieri», Deledda sostituirebbe la leggenda alla storia, perpetrando lo stereotipo dell'isola medievale e finiendo per insabbiare la subordinazione identitaria, oltre che politico-economica, del suo popolo.

La scrittrice in realtà, come abbiamo cercato di illustrare attraverso la lettura delle sue novelle e delle sue raccolte etnografiche, vede i limiti di una certa rappresentazione dell'isola e ne riconosce anche i rischi, ma è convinta con la sua opera di mitigarli. Come Peter Fuller ben ricostruisce studiando l'epistolario dell'autrice,<sup>61</sup> in più occasioni Deledda prende esplicitamente le distanze dall'immagine della Sardegna promossa nel continente, anche ad opera degli stessi inviati del governo o di letterati di fama nazionale e internazionale come d'Annunzio.<sup>62</sup> La scrittrice dice di voler smentire quelle, che in una lettera agli editori di una rivista sarda, definisce «calunnie d'oltremare». <sup>63</sup> Già nel 1893 con riferimento al romanzo che avrebbe poi intitolato *La via del male*, Deledda scrive in una lettera a Provaglio:

---

<sup>60</sup> M. Giacobbe, *Grazia Deledda*, cit., pp. 34-35. Poche pagine più avanti Giacobbe scrive inoltre: «La Storia, nel rapporto di obiettiva inferiorità in cui i Sardi si sono trovati con essa, è diventata semplicemente Destino. E il Destino è perdizione insondabile. Se ne può al massimo descrivere l'arco». Ivi, p. 50.

<sup>61</sup> P. J. Fuller, *Regional Identity in Sardinian Writing of the Twentieth Century. The work of Grazia Deledda and Giuseppe Dessì*, «The Italianist», XX, 20, 2000, pp. 59-86.

<sup>62</sup> «E sono gelosa di coloro che scrivono cose sul Nuorese, la mia regione natia e la più bella, la più caratteristica dell'isola, - perché vorrei riservarmi il diritto di illustrarla io, solo io, a poco a poco. Quando si sparse la voce che D'Annunzio tornava qui mandato dal Ministero per studiarci e poi scrivere un libro su noi io ne restai proprio costernata, ed umiliata. Che bisogno abbiamo noi di D'Annunzio? Eppoi egli non potrà mai conoscerci bene, specialmente restandoci poco, e falserà ogni sua notizia». La lettera è datata 18 settembre 1893, in F. Di Pilla, (a cura di), *Grazia Deledda: premio Nobel 1926*, Milano, Fratelli Fabbri, 1966, p. 442.

<sup>63</sup> La lettera è datata 14 marzo 1893, in A. Romagnino (a cura di), *Vita sarda (1891-1893)*, Cagliari, EDES, 1978, p. 3.

Ho finito sì il mio nuovo romanzo. Me lo aveva commissionato un editore milanese che non nomino per onor suo, promettendomi mari e monti, mille lire se ben ricordo, nientemeno! Ma sai cosa voleva? Avventurieri e banditi, assassini bande armate, sui monti, donne di mala vita, odi inimicizie pugnalate, archibugiate e via dicendo: Dio ci scampi e liberi! Buona notte, signor mio, gli dissi allora io e feci il romanzo a modo mio e come Dio comanda.<sup>64</sup>

La scrittrice rifiuta di conformare la sua opera ad un certo tipo di narrativa che alterizza e criminalizza la società barbaricina, cionondimeno ne replica gli stereotipi, aderendo a un immaginario antimeridionale che di quella narrativa si nutre. Lo stesso romanzo oggetto della lettera, poi pubblicato a Torino per i tipi di Speirani nel 1896, tratta il tema della colpa e della criminalità sarda con evidenti rimandi alle teorie antropologiche lombrosiane<sup>65</sup> ed è dedicato dall'autrice proprio «ad Alfredo Niceforo e Paolo Orano che amorosamente percorsero la Sardegna».<sup>66</sup> La dedica, in seguito rimossa, testimonia un'esplicita vicinanza di Deledda alle idee dei criminologi positivi,<sup>67</sup> i quali, a loro volta, negli scritti di quegli stessi anni, si riferiscono a lei come «la gentile e geniale scrittrice sarda» e ne citano le opere a riprova delle loro ipotesi scientifiche.<sup>68</sup> L'adesione a tali teorie da parte della nostra – «se di adesione si tratta», perché secondo Angioni essa è «istintiva e almeno un po' di maniera» – è resa problematica e superata dalla scrittrice negli anni a venire, per diventare – come il critico riconosce e come vedremo nel prossimo paragrafo – «ironica quando non perfino parodistica, e quindi implicitamente scettica».<sup>69</sup> A quest'altezza, tuttavia, Deledda è ancora impegnata in un complesso lavoro di mediazione, o, come lo definisce Birgit Wagner, di

---

<sup>64</sup> Lettera a Provaglio 11.XI.1893 in G. Deledda, *Opere scelte*, Vol. I, Milano, Mondadori, 1964, p. 1056.

<sup>65</sup> A ben guardare anche ne *La via del male* si potrebbe riscontrare una trattazione problematica e forse già critica delle teorie criminologiche. Infatti viene indicato come autore del delitto al centro del romanzo un innocente che ha però i tratti del delinquente nato. La protagonista riconosce quelle stesse caratteristiche fisiche nel vero assassino solo dopo essere venuta a conoscenza della verità.

<sup>66</sup> G. Deledda, *La via del male*, Torino, Speirani, 1896.

<sup>67</sup> L'influenza del pensiero positivista è inoltre ribadita da un'altra affermazione più tarda dell'autrice: «Ho una grande pietà, una infinita misericordia per tutti gli errori e le debolezze umane. Per quanto ho potuto studiare ho imparato ad amare le teorie della scuola positiva italiana. Per me non esiste il peccato, esiste solo il peccatore, degno di pietà perché nato col suo destino sulle spalle» Lettera a Monsieur L. De Laigne, Consul, Général de France, Trieste, 17 gennaio 1905, in A. Momigliano, *Ultimi studi*, Milano, Mondadori, 1954, pp. 88-90. A tal proposito vedi anche J. R. Hiller, *The enduring vision of biodeterministic Sardinian inferiority in the works of Grazia Deledda*, «Journal of Modern Italian Studies», 17, 3, 2012, pp. 271-287.

<sup>68</sup> A. Niceforo, *La delinquenza in Sardegna*, Palermo, Sandron, 1897, pp. 24, 49, 100, 125.

<sup>69</sup> G. Angioni, *Postfazione* in G. Contu (a cura di), *Gli Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere. La figura del bandito tra Storia, Cronaca, Cultura, Diritto dal Settecento a oggi*, Sassari, 2012, p. 178. A tal proposito Angioni cita un romanzo più tardo di Deledda, *Cenere*, del 1902, in cui il protagonista sardo, Anania, emigrato a Roma per studiare legge, frequenta le lezioni di Ferri e trova conforto alla sua solitudine, «quasi un senso di gioia», quando la voce del professore evoca «fantasmi di delinquenti, di suicidi, di donne perdute, di maniaci, di parricidi» G. Deledda, *Romanzi sardi*, Milano, Mondadori, 1999, p. 145. A proposito di *Cenere* e del rapporto del romanzo con le teorie antropologiche vedi anche M. A. Coburn, 'Deledda and delinquency: Deleddian negotiations of the contemporary public racialization of Sardinian character in *Cenere*', in A. J. Tamburri, G. Parati, B. Lawton, M. Swennen Ruthenberg (a cura di), *Italian Cultural Studies: Selected Essays*, FL: Boridghera, Boca Raton, 2001, pp. 34-51.

«traduzione culturale»,<sup>70</sup> volto, da un lato a rivalutare l'immagine della sua isola agli occhi dei lettori continentali, dall'altro a non deludere le aspettative del pubblico e degli editori al fine di promuovere la propria opera come punto di riferimento per la conoscenza della Sardegna. Nel fare ciò, la scrittrice si allinea con una rappresentazione dell'isola arcaica, ancestrale e biologicamente diversa e non si avvede del danno che questa rappresentazione può arrecare alla sua regione e dell'ingenuità con cui lei stessa, per quanto cerchi di riabilitare la cultura della sua terra, ne favorisca la subordinazione ideale.

Già Cirese sembra accorgersene, quando, analizzando la «rappresentatività isolana» di Deledda,<sup>71</sup> la introduce nel più vasto problema storico-politico postunitario e parla del rapporto Italia-Sardegna come di un rapporto nazione-colonia. Di qui, basandosi sulle sole formulazioni di Gramsci, senza conoscere quale interpretazione ne avrebbero dato i Subaltern Studies, sembra giungere a enunciare quello che Spivak avrebbe posto all'attenzione come il problema della «rappresentabilità» del subalterno. Cirese afferma che, nel caso della produzione di Deledda, non vi è reale distanza tra «cultura osservante» e «cultura osservata», tuttavia si interpongono, fra le due culture, dei quadri concettuali che filtrano l'osservazione e manomettono la rappresentazione. Tali diaframmi, nel caso delle *Tradizioni di Nuoro*, sono costituiti dal progetto di De Gubernatis: «La mediazione della Sardegna reale in una immagine accettabile nel quadro della concordia centralistica e interclassista si pone quindi come la condizione stessa del lavoro di rilevazione etnografica della Deledda»,<sup>72</sup> e come la sola e unica fonte di legittimazione della sua voce. Per dirla con Said, infatti, chi contrasta la rappresentazione orientalista non può che venirse screditato, «mentre chi ribadisce il concetto accresce di altrettanto la propria autorità, il proprio merito per avere messo in luce tale fatto». <sup>73</sup> Cionondimeno, l'orientalismo della nostra scrittrice non è totalmente acritico: Deledda vede bene come l'immagine della sua isola sia mistificata dalla letteratura e tenta perciò di correggerla. Attraverso le sue rappresentazioni l'autrice media la visione, converte il disvalore «in valore, senza però [...] – avverte Cirese – che la realtà delle condizioni realmente assunte come oggetto di riflessione diventi indagine sulle cause reali e dunque reale strumento di denuncia e di lotta». <sup>74</sup> D'altra parte, il demologo nota

---

<sup>70</sup> Birgit Wagner affronta il problema in termini di traduzione culturale, rifacendosi a Homi Bhabha, e in quest'ottica analizza novelle tratte da *Racconti sardi e Nell'azzurro*. B. Wagner, *La duplice enunciazione*, cit., pp. 191-204.

<sup>71</sup> A. M. Cirese, *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, cit., pp. 33-46.

<sup>72</sup> Ivi, p. 40.

<sup>73</sup> E. Said, *Orientalismo*, cit., p. 77.

<sup>74</sup> A. M. Cirese *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, cit., p. 41.

anche come l'autrice, per fare ciò, assuma «la prospettiva dell'eternità immutabile».<sup>75</sup> E ad essere presi in considerazione, in questo caso, non sono solo gli scritti etnografici, ma anche le novelle e i romanzi successivi. La conservazione di tale «immutabilità» è, secondo Cirese, da ricondursi «a livello oggettivo» alla reale arretratezza della vita agro-pastorale sarda, «a livello soggettivo ad una più forte carica di rivalsa contro una storia altrui soltanto subita, o partecipata in condizioni più duramente subalterne e più decisamente periferiche. Un modo dunque di autoidentificazione di cui la storia dell'isola spiega l'insorgenza e la persistenza».<sup>76</sup> Altro “filtro ottico” impiegato da Deledda, oltre al progetto degubernatisiano, sarebbe dunque la rivalsa identitaria sarda: nella «*Darstellung*» (rappresentazione) si insinuerebbe la «*Vertretung*» (rappresentanza)<sup>77</sup> del soggetto subalterno. Secondo Cirese, attraverso l'eternizzazione, Deledda conferisce una voce a «l'ideologia inconsapevole di chi vive la tradizione totalmente dal suo interno»,<sup>78</sup> all'ideologia dei subalterni e alla loro incoscienza identità di popolo. Ciononostante, conclude lo studioso, avendo per scopo l'integrazione della Sardegna alla nazione unita, la rappresentatività deleddiana finisce per essere consentanea e conciliante, identitaria solo laddove ciò non collida con l'identità nazionale.

### 5.3 La nuova concezione dell'isola nelle novelle

La diagnosi ciresiana di una rinuncia da parte di Deledda a qualsivoglia istanza polemica generalizzata all'intera produzione narrativa riscuote vasto seguito nel campo della critica deleddiana. Pittalis, richiamandosi al demologo abruzzese, sostiene che l'ottica del primitivismo porta l'autrice a «rimuovere le ragioni storiche dei conflitti economici e di classe, a nasconderle sotto l'alibi di una barbarie innocua e affascinante, che la concordia interclassista dello Stato unitario può accettare senza angosce».<sup>79</sup> Girolamo Sotgiu sostiene che «servi, pastori, proprietari, donne investite di ieratica maestà, sacerdoti asceticamente umani, mitici banditi son collocati uno accanto all'altro in una società che ha la solennità e la castità omerica e i cui contrasti si sviluppano *in interiore hominis*».<sup>80</sup> In un'ottica marxista,

---

<sup>75</sup> Ivi, p. 41.

<sup>76</sup> Ivi, p. 44.

<sup>77</sup> G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, cit., p. 278.

<sup>78</sup> A. M. Cirese *Intellettuai, folklore, istinto di classe*, cit., p. 44.

<sup>79</sup> P. Pittalis, *Scrittori e pittori*, cit., p. 178. Secondo il critico ciò si coglie bene dalla motivazione data da Schück per il conferimento del premio Nobel: «la potenza di scrittrice sostenuta da un alto ideale, che ritrae in forme plastiche la vita quale è nella sua isola natale e che con profondità e con calore tratta problemi di generale interesse umano». «*Discorso ufficiale di Henrik Schück per il conferimento del premio Nobel a Grazia Deledda*» in F. Di Pilla, *Grazia Deledda: premio Nobel*, cit. pp. 10-20.

<sup>80</sup> G. Sotgiu, *Vecchio e nuovo in Sardegna nell'età deleddiana*, Convegno nazionale di studi deleddiani, Cagliari, Fossataro, 1974, p. 96.



il critico accusa inoltre la Deledda di aver «giovato al blocco agrario della Sardegna di quel periodo».<sup>81</sup> Per Spinazzola, infine, la scrittrice sposta il problema dell'integrazione nazionale e del contrasto storico-sociale centro-periferia su un piano etico e «psicologico-individuale».<sup>82</sup>

A nostro avviso un simile discorso viene ad essere smentito se osservato in diacronia e, a tale proposito, ci richiamiamo alle considerazioni di Nicola Tanda. Secondo il critico, si possono distinguere due fasi della produzione sarda di Deledda e dunque della sua rappresentazione dell'isola: «il suo atteggiamento è dapprima di adesione alla cultura positivista, in seguito di progressivo distacco. Il distacco avviene fuori dalla Sardegna».<sup>83</sup> Il critico spiega come, una volta a Roma, Deledda subisca l'influenza dei nuovi studi sulla Sardegna: dagli studi linguistici di Max Leopold Wagner, che asserisce l'autonomia del sistema linguistico e culturale isolano facendolo coincidere con l'esistenza di una vera e propria civiltà nazionale sarda,<sup>84</sup> a quelli antropologici di Pettazzoni, che vede questa civiltà derivare da un'unità di popolo che si esprime in una concezione etica superiore.<sup>85</sup> Una volta giunta nella capitale Deledda viene anche a contatto con le idee politiche socialiste e con il progetto educativo antimoderno degli intellettuali gravitanti intorno alla casa Cena-Aleramo poi promotori di indirizzi estetici primitivisti con la Secessione romana del 1913. In particolare, Tanda sottolinea l'importanza del rapporto dell'autrice con il pittore sardo Biasi, sulla scorta del quale Deledda sarebbe passata da una rappresentazione realistica e documentaria dei costumi dell'isola ad un simbolismo dei paesaggi e delle figure osservate.<sup>86</sup> Tali notazioni appaiono fondamentali per comprendere come evolva la rappresentatività sarda della Deledda e come il suo percorso sia tutt'altro che inscrivibile nel solco del progetto centralistico delle *Tradizioni popolari italiane*.

---

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> V. Spinazzola, *Prefazione*, in G. Deledda, *Romanzi sardi*, cit., p. XXVII.

<sup>83</sup> N. Tanda, *Da Grazia a Cosima*, cit., p. 120.

<sup>84</sup> M. L. Wagner, *Gli elementi del lessico sardo*, «Archivio storico sardo», 3, 1907.

<sup>85</sup> R. Pettazzoni, *La Religione primitiva in Sardegna*, Roma, Tip. della R. Accademia dei Lincei, 1910.

<sup>86</sup> «La Sardegna non è più un riferimento realistico e naturalistico, è intanto metafora, è un luogo dell'*immaginatio*, uno spazio in cui rappresentare l'eterno dramma dell'esistere in senso mitico e non storico. La Sardegna compare, in queste opere, nelle sue tradizioni, all'interno del suo tessuto antropologico, rilevate però da una cultura che osserva e analizza dal punto di vista e con l'occhio delle discipline etnologiche e storico religiose. La scrittrice vi colloca essenzialmente il dramma della coscienza, che è, al tempo stesso, quella contemporanea e quella del mito che la cultura di quei primi decenni del Novecento recuperava o aveva recuperato. Era avvenuto lentamente e consapevolmente il passaggio dal mito dell'Isola all'Isola del mito e nell'accezione propria della coscienza letteraria del Novecento». N. Tanda, *Da Grazia a Cosima*, cit., p. 127.

A nostro avviso, però, la svolta poetica dell'autrice avviene già prima del suo trasferimento oltremare nel 1900, almeno nei termini di un rifiuto dell'immagine eteronoma dell'isola, di una riappropriazione delle radici sarde e, con esse, delle spinte regionalistiche. Da un'adesione al progetto continentale che le era necessaria per poter prendere la voce nel contesto nazionale, Deledda infatti passa a una riscrittura dell'immagine della Sardegna con un'attenzione alle sue problematiche storico-sociali in precedenza trascurate.<sup>87</sup> Tale attenzione nei romanzi non emerge chiaramente perché, come notano giustamente gli interpreti, essi si propongono come trasfigurazioni simboliche, come metafore all'apparenza universali e trascendenti. Al contrario, ciò si fa evidente nelle novelle, genere purtroppo a lungo trascurato dalla critica, che Deledda però ha sempre coltivato in parallelo alla sua produzione romanzesca e che costituisce «un valido terreno di verifica e di confronto», come rileva Scardicchio.<sup>88</sup> Nelle raccolte che l'autrice pubblica già alla fine degli anni Novanta dell'Ottocento, in particolare, si fanno espliciti i richiami a specifici eventi della storia isolana: non solo la “caccia grossa”, avvenuta, come si è visto, nel 1899, ma anche l'espropriazione delle terre e il divieto di legnatico, provvedimenti legislativi attuati ormai da molto tempo e contestati dalla popolazione attraverso moti ribellistici come quello del *Su connotu* del 1868. Tali novelle, esplicitando il rifiuto dell'immagine orientalista dell'isola – la «rivalsa» identitaria sarda, come la definisce Cirese –,<sup>89</sup> nonché una vera e propria critica verso lo Stato centrale da parte della scrittrice, offrono un valido inquadramento entro il quale poter poi interpretare anche il simbolismo dei suoi romanzi e in particolare quello del suo capolavoro: *Canne al vento*, che le varrà il premio Nobel nel 1926.

La novella *Zia Jacobba*, pubblicata nella raccolta *Le tentazioni* del 1899, è la storia di un'anziana donna che ha fama di essere una strega. Povera e ammalata di malaria, Jacobba perde tutti gli affetti e nel finale muore sola nella sua casa, dove viene poi rinvenuto un piccolo tesoro. Al di là della trama, quello che ci interessa sottolineare è il tema

---

<sup>87</sup> «La lettura dei suoi romanzi, infatti, suscitò reazioni contrastanti presso i critici locali. La maggior parte di loro trovarono che la sua rappresentazione dell'isola non corrispondeva all'immagine che essi ne custodivano. Non consapevoli che quell'immagine era un prodotto culturale dell'immaginario, elaborato mediante le informazioni della scienza e le rappresentazioni dell'arte, pretendevano di considerarne i risultati artistici sulla base di un riscontro 'realistico' di rispecchiamento della realtà. Un atteggiamento che un recensore degli anni Venti, Giuseppe Mulas, definì della “scimmia che si guarda allo specchio». *Ivi*, p. 122 cita G. Mulas, *Il mito di Grazia Deledda*, «Sa mastruca», 1 dicembre 1914, e di nuovo in «Battaglia», 28 ottobre 1924.

<sup>88</sup> A. Scardicchio, *Grazia Deledda narratrice per l'infanzia*, «Bollettino '900 - Electronic Journal of '900 Italian Literature», 1-2, Giugno-dicembre 2013, <https://boll900.it/numeri/2013-i/Scardicchio.html> (ultima consultazione in data 20/11/2020).

<sup>89</sup> Paulis parla di «rivendicazione» sarda. Cfr. S. Paulis, *La costruzione dell'identità. Per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna tra '800 E '900*, Cagliari, EDES, 2006.

dell'espropriazione che apre il racconto: la donna, infatti, occupa la sua casa indebitamente, essendole stata requisita dallo Stato per inadempienza fiscale.

Questa che parrà una storiella da focolare (così noi chiamiamo le fiabe), è invece una storia vera, accaduta in un villaggio della Baronia di Sardegna. Quando avrò detto che ai tempi di Tolomeo questo villaggio, – ora fra i più miseri del Nuorese, – era fra le città più opulente delle colonie romane, forse ne saprete qualche cosa. Quando aggiungerò che il nostro governo ha già messo all'asta quasi tutte le case e i terreni di questo villaggio, per l'imposta che i miseri abitanti non riescono a pagare, voi che nei giornali avete letto la strepitante notizia di un comune sardo messo all'asta, ne saprete quanto me. Questo accade però: si fa l'asta; vengono espulsi gli abitanti coi loro stracci, che restano più o meno sulla via. Nessuno si presenta all'asta e tanto meno alla subasta; cosicché gli stabili vengono aggiudicati al demanio. Si fa egregiamente e regolarmente ogni cosa, ma appena i funzionari hanno terminato la cerimonia e se ne sono andati, gli espulsi rimettono entro le case, – che hanno aperture poco solide, – le loro mobilie, e tornano ad abitarvi tranquillamente, in barba al demanio che non se ne accorge o non vuole accorgersene. Lo stesso avviene delle terre: i proprietari continuano a coltivarle senza essere più molestati dal commissario; talché molti finiscono col lasciarsi subastare i terreni per non pagare più imposte, che, a dir la verità, sono superiori alle rendite. Così la buona parte degli abitanti sarebbe pressoché felice, – liberatasi dall'incubo dell'esattore, – se le piene, il sole, e soprattutto la malaria non facessero le vendette di quel flagello dell'umanità, chiamato elegantemente "messo erariale". Della miseria poi non si parli. In primavera molti Baroniesi tolgono le tegole dai loro tetti e le vendono a Nuoro: riusciranno nel prossimo inverno a ricoprire la loro stamberga? Quesito difficile a risolversi; per cui lo lasciamo lì. E tutto questo sia detto per l'«ambiente».<sup>90</sup>

Il riferimento nella frase che chiude il passo, esplicitato dall'uso delle virgolette, è a quei «fattori d'ambiente» presi sì in esame da Niceforo ne *La delinquenza in Sardegna*, ma quali cause secondarie della barbarie sarda rispetto ai «fattori individuali», cioè «la razza e il temperamento etnico», «quasi come una dovuta concessione al socialismo», scrive Salvadori.<sup>91</sup> Nella novella, dunque, Deledda si distacca dall'analisi niceforiana, quasi parodiandola: la penuria della popolazione – sembrano suggerire le sue parole –, è infatti cagionata dal malgoverno della regione, dalle tasse, oltre che dal flagello della malaria che sembra quasi essere la vendetta governativa per gli inadempienti. Citando una notizia uscita sul giornale, l'autrice parla di interi paesi «messi all'asta».<sup>92</sup> Il governo costringe i paesani a lasciare le loro case e i loro terreni, ma, finito il clamore della cerimonia giudiziaria, lascia che i cittadini riprendano possesso delle loro abitazioni. L'unica reale variazione apportata dall'Unità nazionale in Sardegna – sembra affermare la scrittrice – sono le inique leggi che il governo impone alla cittadinanza e che fortunatamente non è in grado di far rispettare fino in fondo. Deledda, in tal senso, muove in queste pagine una critica ben precisa allo Stato

---

<sup>90</sup> G. Deledda, *Novelle*, Vol. I, cit., p. 275.

<sup>91</sup> Cfr. V. Teti, *La razza maledetta*, cit.

<sup>92</sup> La notizia parla di «Sardegna messa all'asta». L'articolo del 27 marzo 1899 è apparso su «La nuova Sardegna», pubblicato in A. De Murtas, *100 anni della nostra storia*, Sassari, La nuova Sardegna, 1992.

centrale, che con i suoi interventi inconcludenti e solo di facciata non fa che aggravare gli ormai annosi mali endemici dell'isola. Zia Jacobba, che ritorna ad occupare la sua casa dopo il sequestro, appare così come una dimessa antenata del gattopardo di Lampedusa e una sorella minore o una figlia dei ribelli verghiani di *Libertà*. Un'altra notazione può farsi sul tenore della "favola" di Zia Jacobba, che è tutt'altro che favolistico, e in questo senso anche il riferimento intertestuale alle *Leggende* sembra sottendere un'amara ironia: la storia di tesori e di stregonerie è questa volta reale e triste. La Sardegna, invece di essere presentata in modo pittoresco è descritta in modo disforico e "antipittoresco", per prendere a prestito la terminologia di Moe. E l'intento dell'antipittoresco, quasi dichiarato per tramite della citazione intertestuale, è quello di demistificare le rappresentazioni pittoresche, percepite in tutta la loro fallacia e strumentalità quando messe a paragone con la realtà in cui versa la Sardegna.

Ne *Le due giustizie*, novella tratta da *La regina delle tenebre* del 1902, un uomo buono e allegro, che si guadagna da vivere tagliando legna, viene trovato in contravvenzione forestale dopo la promulgazione di una nuova legge. Poiché non ha i soldi per pagare la multa, Zio Chircu Barabba – questo il nome del protagonista – viene condannato alla reclusione e decide allora di darsi alla macchia. Calunniato e incastrato da un uomo malvagio, viene accusato di un assassinio che non ha commesso e finisce in carcere. Le deposizioni dei testimoni e l'intervento del pubblico ministero che lo dipinge con caratteristiche che ricalcano quelle del delinquente nato sono cruciali per determinare l'arresto. In prigione Barabba diventa «cattivo, aveva perduto l'innocenza serbata fino al giorno della sua condanna».<sup>93</sup> Tra i funesti provvedimenti dello Stato centrale, oltre al divieto di legnatico, la Deledda dunque documenta e denuncia anche la negligenza delle forze dell'ordine e dei tribunali e l'esito antieducativo della reclusione in carcere. Cionondimeno la novella si chiude con un lieto fine: in prigione Barabba stringe una vera amicizia, con un uomo che, per appropriarsi di una grossa somma, si è macchiato di un delitto e poi si è pentito. Scagionato dopo molti anni per la confessione del vero assassino, il protagonista esce di prigione ed "eredita" la fortuna dell'amico. L'epilogo consolatorio non fa venire meno la cifra polemica del racconto: la liberazione di Barabba grazie al pentimento del vero assassino sembra quasi un secondo finale, aggiunto al primo che vede la condivisione della sventura e l'umana fratellanza come risposte all'avversità del fato, o meglio della "giustizia". Il fatalismo attribuito ai sardi,

---

<sup>93</sup> G. Deledda, *Novelle*, Vol. II, Nuoro, Ilisso, 2012, ebook, p. 46.

caratteristico delle descrizioni orientaliste, infatti, in questa sede viene esplicitamente smascherato come l'impossibilità dei sardi di ribellarsi alla soggezione della legge nemica. Gli uomini possono reagire a tale circostanza con la solidarietà o con la competizione: Zio Barabba sceglie la prima via e viene per questo premiato dalla vera giustizia, la giustizia divina. Il conflitto suggerito dal titolo, infatti, è quello tra giustizia umana e giustizia divina, ma la giustizia umana sembra essere impersonata da entità irraggiungibili e imperscrutabili come quelle dello Stato, della legge o dei giudici, ai quali Zio Chircu non aveva fatto mai del male. La giustizia divina è invece quella invocata dal protagonista, che infine lo risarcisce inducendo il vero colpevole a confessare e il compagno reo a donargli un tesoro. Tale giustizia agisce per mano di veri assassini, in tal senso, nella bipartizione morale in cui sembra essere diviso il mondo del protagonista, è maggiore la condivisione con il peccatore pentito che con l'innocente inconsapevole. Il peccatore pentito è significativamente un sardo, mentre l'innocente inconsapevole, che lo punisce prima per una trasgressione involontaria poi per un peccato che non ha commesso, è, altrettanto significativamente, lo Stato italiano.

Ancora più interessanti per il nostro discorso sono due racconti contenuti in *Chiaroscuro*, raccolta pubblicata nel 1912, solo un anno prima di *Canne al vento*. Il primo, intitolato *Al servizio del re* (perifrasi per indicare "la prigione"), racconta la carcerazione di tanti uomini innocenti, presunti complici dei banditi durante la "caccia grossa". I detenuti sono caratterizzati come un gruppo di uomini onesti, che se hanno commesso reato lo hanno fatto perché costretti. Fra di loro si distinguono solo le due vecchi uomini orgogliosi, uno dei quali, venuto a sapere del tradimento di un bandito verso i compagni, ne piange. Più tardi viene messo in carcere anche un giovane prete, che rallegra i detenuti con il racconto epico-legendario delle vicende dei briganti assediati dalla forza di polizia.<sup>94</sup> Se da principio i detenuti sopportano con mansuetudine la reclusione, dopo diversi giorni cominciano a preoccuparsi per le proprie famiglie e per le proprie vite. La tematica della "vita" sottratta, o della vita sacrificata, sembra costituire un *fil rouge* tra la prima produzione novellistica e la seconda. La differenza sta nella responsabilità di questa dissipazione, se in un primo momento essa viene genericamente attribuita a uno "straniero" e, in questo senso, costituisce un indizio sottotraccia e non eversivo dell'usurpazione subita dal soggetto subalterno, successivamente essa è riconosciuta esplicitamente come azione dello Stato e delle sue

---

<sup>94</sup> Il prete giovane sembra essere uno dei rapsodi sardi che partecipano alla rinascita culturale barbaricina della seconda metà dell'800 e che cantano, con accenti tardo-romantici, le avventure epico-legendarie dei briganti. Le sue parole, per quanto idealizzino la realtà, alleviano la sofferenza dei detenuti.

istituzioni. Ciò appare ancora più evidente dall'episodio che segue, in cui uno dei detenuti viene mandato a chiamare e, una volta rientrato in cella, racconta di essere stato interrogato da due signori che descrive come due animali affamati: «Ci son là due signori, – raccontò, – uno dei quali, un omuncolo rosso e brutto come la volpe, scrive, e l'altro, lungo e tanto magro che sembra un affamato, m'ha rivolto cento domande, m'ha spogliato, mi ha misurato la fronte, le guance, il naso... – Che cosa ti ha domandato? – Se mio padre e mia madre erano sani, se da ragazzo lavoravo, se...». <sup>95</sup> Si tratta degli accertamenti pseudo-scientifici usati dalla scuola di diritto penale positivo per la classificazione dei criminali. Misurazione del cranio, malattie ereditarie, manifestazioni di indolenza in giovane età: tutti parametri utili a verificare la teoria dell'atavismo barbaricino. Qui il riferimento dell'autrice è quanto mai esplicito e inequivocabilmente critico, financo irridente per voce di un personaggio che racconta «favole» agli inquirenti: «Gli dissi che mio padre e mia madre soffrivano di mal caduco e che mio nonno era pazzo». <sup>96</sup> Nella novella, che si conclude con la scarcerazione dei detenuti, l'autrice si prende gioco delle rilevazioni della criminologia positiva, le stesse che aveva contribuito ad avvalorare con i suoi scritti giovanili, e polemizza così con il loro impiego da parte dello Stato per la conduzione delle indagini della “caccia grossa”.

L'altra novella tratta da *Chiaroscuro*, invece, intitolata *Il Cinghialeto*, si distingue per la sua forte valenza simbolica. All'apparenza estranea al quadro che stiamo tracciando, poiché tutta incentrata sulla storia d'amicizia tra un bambino e un cinghiale, la novella presenta in realtà dei significati nascosti, il primo dei quali, come sostiene Bolognesi, è meno celato degli altri, ma poco considerato dalla critica. <sup>97</sup> Una stessa immagine apre e chiude il racconto, il tricolore italiano: «Appena aperti gli occhi alla luce del giorno, il cinghialeto vide i tre più bei colori del mondo: il verde, il bianco, il rosso, sullo sfondo azzurro del cielo, del mare e dei monti lontani». <sup>98</sup> Il bosco tricolore rende ardito il cinghialeto che si allontana dalla sua tana e viene catturato da un bambino, Pascaleddu. Mentre viene portato via, l'animale saluta la sua patria, facendo il verso all'«Addio monti» di Lucia de *I promessi sposi* – secondo un procedimento già impiegato dalla nostra in *Cenere* <sup>99</sup> e da Verga in *Novelle rusticane*, come

---

<sup>95</sup> G. Deledda, *Novelle*, Vol. III, Nuoro, Ilisso, 2012, ebook, p. 92.

<sup>96</sup> Ivi, p. 93.

<sup>97</sup> R. Bolognesi, *L'invenzione del bandito sardo nell'opera di Grazia Deledda*, 2010, <https://bolognesu.wordpress.com/2010/11/29/> (ultima consultazione 06/11/2020)

<sup>98</sup> G. Deledda, *Novelle*, Vol. III, cit., p. 45.

<sup>99</sup> In *Cenere* così Anania si congeda dalla terra natia: «Addio, addio, orti guardanti la valle; addio scroscio lontano del torrente che annunzia il tornar dell'inverno; addio canto del cuculo che annunzia il tornar della primavera; addio grigio e selvaggio Orthobene dagli elci disegnati sulle nuvole come capelli ribelli d'un gigante dormiente; addio rosee e cerule montagne lontane; addio focolare tranquillo e ospitale, cameretta odorosa di

si è visto nel terzo capitolo –: «Addio, montagna natia, odore di musco, dolcezza di libertà appena gustata come il latte materno! Tutti gli spasimi della ribellione e della nostalgia vibrano nel ringhio del prigioniero».<sup>100</sup> Tale ripresa del Manzoni potrebbe essere interpretata come una riscrittura da parte dell'autore periferico del canone centrale. Se nei *Promessi sposi*, infatti, percepito sin da principio come un romanzo fondativo del Risorgimento italiano, la partenza di Lucia, indotta e sorvegliata da un volere superiore era volta al raggiungimento di «una gioia più sicura e più grande» – il ricongiungimento e il matrimonio con Renzo che coincidevano con l'unificazione nazionale –, la stessa partenza viene reinterpretata in periferia come uno sradicamento, il cui epilogo, nel caso del *Cinghialeto*, vede la morte dell'eroe, accompagnata dallo sventolare del tricolore. Nel prosieguo della storia, il cinghialeto, giunto a casa del bambino, si fa docile e fedele. Pascaleddu gli confida allora le sue disgrazie: la sua famiglia è povera, la madre è malata e suo padre è in carcere. I due diventano grandi amici, giocano insieme, e Pascaleddu imita il suo compagno grugnendo e avventurandosi nel prato, fino a quando un altro bambino, ricco e biondo, figlio di un giudice, non lo chiede con prepotenza e non lo ottiene, promettendogli in cambio la scarcerazione del padre. Il bimbo povero, pur consapevole del suo tradimento, è costretto dalla madre a consegnare l'animale nelle mani del bimbo ricco, ricevendo da quest'ultimo, a mo' di consolazione, un album illustrato «pieno di figure strane: erano donne e uomini coperti di pellicce, di teste di volpe, di code di faina; erano pelli d'orso, di leopardo, di cinghiale: si vedeva bene che il fanciullo dai capelli d'oro amava le bestie feroci».<sup>101</sup> La novella si conclude con una festa, durante la quale il ragazzino ricco colpisce con una pistola e uccide l'animale: «Una nube violetta lo avvolse: stramazò, chiuse gli occhi; ma dopo un momento sollevò le corte palpebre rossicce e per l'ultima volta vide i più bei colori del mondo: il verde della quercia, il bianco della casina, il rosso del suo sangue».<sup>102</sup> Venendo a considerare il valore simbolico della novella e del sacrificio del cinghialeto, dobbiamo ricordare come in un'altra opera di Deledda, *Cenere*, un bandito viene ricercato dalla polizia «come il cacciatore ricerca il cinghiale»,<sup>103</sup> ma anche in un racconto della stessa raccolta

---

miele, di frutta e di sogni!» G. Deledda, *Romanzi sardi*, p. 138. Al di là degli esempi meridionali qui citati, quello della rivisitazione critica o meglio della citazione parodica volta a rovesciare il significato ideologico dell'*Addio Monti* manzoniano doveva esser diventato per gli autori di fine Ottocento e inizio Novecento un vero e proprio luogo letterario. Un altro esempio è infatti quello contenuto nel primo romanzo di Tarchetti del 1869, *Paolina*, in cui il male vince sul bene e nulla può la Provvidenza. Cfr. I. U. Tarchetti, *Paolina*, Milano, Tipografia Editrice Lombarda, 1875, pp. 60-61.

<sup>100</sup> G. Deledda, *Novelle*, Vol. III, cit., p. 45.

<sup>101</sup> Ivi, p. 48.

<sup>102</sup> Ivi, p. 50.

<sup>103</sup> G. Deledda, *Romanzi sardi*, cit., p. 26.

*Chiaroscuro* si legge: «in terra di Sardegna cinghialetti a due zampe, ohì! ce n'erano ancora: ma di questi banditi qualcuno io lo conoscevo di vista».<sup>104</sup> Il cinghiale può quindi interpretarsi come l'animale simbolo del bandito, mentre il suo tradimento da parte del bimbo sardo a vantaggio del bimbo ricco (identificabile con l'italiano) volto alla scarcerazione del padre, potrebbe leggersi come il sacrificio dei banditi per la salvezza della Sardegna. Per quanto riguarda la figura del brigante, secondo Bolognesi l'autrice contribuisce a costruire un luogo letterario – altrettanto presente nella tradizione letteraria isolana, che pure la scrittrice inizialmente trascura –: l'«archetipo del *bandito sardo*».<sup>105</sup> Secondo il critico, il *bandito sardo* diventa nei romanzi di Deledda contemporaneamente «eroe sacrificale ed eroe fondatore». La sua morte sancisce il compromesso tra la «borghesia coloniale sarda» e lo Stato italiano, la nascita effettiva della «colonia isolana», che nelle novelle dell'autrice sembra tradursi in un lieto fine venato di amarezza. Anche il rimorso, tematica costante della narrativa deleddiana, sarebbe per Bolognesi da ricondursi alternativamente al senso di colpa che attanaglia l'eroe per non essere ancora morto o quello che tormenta la Sardegna per essere salva al prezzo di un tradimento. A questo proposito, al di là di un'interpretazione strettamente storica o storico-nazionale della narrativa di Deledda, si potrebbe ipotizzare anche un riesame da parte della nostra della propria storia individuale e quindi la trasposizione letteraria di un senso di colpa, prima personale, e, solo in un secondo tempo, regionale e universale. Sappiamo infatti che un fratello della scrittrice era stato arrestato per abigeato, e questo evento potrebbe aver costituito lo spunto per lo sviluppo dei racconti trattati in precedenza. Possiamo immaginare anche che la scelta di Deledda di descrivere la realtà isolana e poi di trasferirsi sul Continente le abbia procurato un senso di colpa, quasi il sentore di aver compiuto un tradimento nei confronti della sua isola. Altro indizio in questo senso è la presenza, ne *Il cinghialetto*, dell'album illustrato, metafora forse della poesia epica sui banditi, o della letteratura scientifica della scuola criminologica, o addirittura delle ricerche etnografiche centralistiche dell'autrice: ad ogni modo spia di una costruzione discorsiva prima ad uso e consumo del continentale, poi fonte di consolazione per la Sardegna traditrice.

Da quanto si è detto possiamo concludere che, se nelle prime novelle e nelle raccolte etnografiche siamo in presenza di una forclusione quasi totale della realtà periferica, nei racconti successivi essa viene recuperata dall'autrice attraverso un'identificazione con il

---

<sup>104</sup> G. Deledda, *Novelle*, Vol. III, cit., p. 41.

<sup>105</sup> R. Bolognesi, *L'invenzione del bandito sardo*, cit.



mondo osservato e una contrapposizione con quello osservante. La scrittrice accoglie le istanze isolate, fornisce una polemica limpida ed esplicita nei confronti della legge italiana e, con *Il cinghialeto*, affronta direttamente i problemi dell'Unità, del brigantaggio e della sua repressione. In tal senso, una focalizzazione su queste tematiche tesa ad indagare i rapporti tra centro e periferia apre la strada a un ripensamento dell'opera di Deledda e invita a un approfondimento dei messaggi nascosti sotto la superficie della sua narrativa.

## 5.4 *Canne al vento* e la voce della periferia

### 5.4.1 La trama dell'opera

*Canne al vento*, pubblicato nel 1913 da Deledda, ormai da tredici anni residente a Roma, racconta una storia ambientata in Sardegna, in una Sardegna mitica e ancestrale, che viene presentata sin da principio come immobile e decadente. Emblema di questa staticità è la dimora delle dame Pintor, scenario di gran parte delle vicende. La casa è il rudere, la rovina di quello che era stata un tempo e forma un tutt'uno con il cimitero che la circonda: più volte ricorre infatti l'immagine delle ossa dei defunti che biancheggiano insepolti come fiori sul prato intorno alla casa. In questa atmosfera inerte e mortuaria giunge a un tratto la notizia dell'arrivo di un giovane proveniente dal continente, Giacinto, il figlio di Lia, la minore delle sorelle Pintor. Anche questa novità, tuttavia, è vissuta dai personaggi come un ripetersi del passato: Giacinto è infatti, secondo la maga del paese, l'anziana veggente Pottoi, la reincarnazione del nonno morto. Inoltre, lo stesso romanzo assume una struttura circolare: si apre e si chiude con il personaggio del servo Efix, che dal poderetto guarda giù verso la valle, prega e intreccia una stuoia che pare simbolica della tessitura-ricomposizione dell'ordine. La corrispondenza è tale che gli stessi incipit del primo e dell'ultimo capitolo, come nota Clelia Martignoni,<sup>106</sup> risultano essere speculari.<sup>107</sup> Questa circolarità sembrerebbe suggerire che niente è davvero mutato all'interno del remoto mondo di Galte, che la novità intervenuta con l'arrivo di Giacinto non abbia generato se non un'impercettibile e transitoria

---

<sup>106</sup> C. Martignoni, *Grazia Deledda: una scrittura della distanza*, in A. I. Villa, *Studi di storia e critica della letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento in onore di Giuseppe Farinelli*, Milano, Otto/Novecento, 2011, pp. 638.

<sup>107</sup> «Tutto il giorno Efix, il servo delle dame Pintor, aveva lavorato a rinforzare l'argine primitivo da lui stesso costruito un po' per volta a furia d'anni e di fatica, giù in fondo al poderetto lungo il fiume: e al cader della sera contemplava la sua opera dall'alto, seduto davanti alla capanna sotto il ciglione glauco di canne a mezza costa sulla bianca collina dei Colombi» (G. Deledda, *Romanzi e novelle*, cit., p. 171); «Efix era di nuovo laggiù, al poderetto. Terminata la buona stagione, raccolte le frutta, Zuannantoni, a cui il padrone aveva dato l'incarico di pascolare un branco di pecore nelle giuncaie intorno al paesetto, se n'era andato di buon grado. Ed ecco dunque Efix di nuovo seduto al solito posto davanti alla capanna, sotto il ciglione glauco di canne. Il cielo è rosso, in alto sopra la collina bianca; passa il vento e le canne tremano e bisbigliano» (Ivi, p. 370).

alterazione del suo equilibrio, presto risanata. Ma andiamo a vedere in che modo ciò possa verificarsi, quali avvenimenti si susseguano fra il primo e l'ultimo sguardo di Efix sulle terre delle sue padrone e se le estremità del cerchio della trama arrivino a coincidere perfettamente.

Nel primo capitolo Efix, che ha trascorso tutto il giorno a «rinforzare» un «argine primitivo da lui stesso costruito»,<sup>108</sup> riceve dal piccolo Zuannantò la chiamata delle dame per via di una lettera gialla arrivata loro dal continente. Inquietato dal pericolo che potrebbe derivare da quella busta e interrogato dal ragazzo sulla morte del padre delle dame, egli ha come delle allucinazioni e rivede le persone a lui note apparirgli come fantasmi. Rievoca così l'antefatto della storia. Lia, dopo la morte della madre e l'inasprirsi del carattere del padre, esprime il desiderio di recarsi nel continente. Efix, innamorato di lei, la aiuta a fuggire di nascosto. L'allontanamento di Lia getta però il disonore sulla casa Pintor e scatena l'ira e la possessività del padre, Don Zame. Efix quindi, fuor di coscienza, uccide don Zame in una colluttazione e da allora vive nel rimorso. Per questa ragione vota la sua intera esistenza alla protezione e al servizio delle dame Pintor. Giunta a Civitavecchia, Lia dà notizia del suo matrimonio e comunica alle sorelle la nascita di Giacintino, ma non ottiene da loro l'agognato perdono. Dopo molti anni, giunge a Galte la notizia della sua morte. Il capitolo si chiude con Efix che sogna la resurrezione della famiglia e della casa dal baratro di decadenza in cui è caduta dopo la partenza dell'ultimogenita. Nel secondo capitolo Efix scende in paese e raggiunge casa Pintor: qui compaiono a una a una le tre sorelle, che, come scrive Deledda, «rappresentavano tre età differenti»:<sup>109</sup> Ruth la più anziana e la più incerta, Ester la più saggia e conciliante e infine l'ultima, la fiera e orgogliosa Noemi. Nella cucina della casa avviene il colloquio fra le sorelle che discutono se sia o meno il caso di accogliere Giacinto, che con una missiva ha informato le zie del suo arrivo, mentre Efix cerca di guidarle verso la decisione migliore e si prende la responsabilità di scacciare lo straniero qualora non fosse più il benvenuto. Nel terzo capitolo le donne del paese si recano alla festa della Madonna del Rimedio, tutte ad eccezione di Noemi, che non vuole lasciare incustodita la casa – secondo una superstizione potrebbe infatti installarvisi il folletto –, ma anche perché Noemi sin da bambina è sempre stata distante dalla vita, non ha mai preso parte alla danza, la ha sempre guardata dall'alto di un balcone, come Deledda metaforicamente significa facendole rievocare un ricordo infantile. Nel frattempo, la donna, sola in casa, è raggiunta

---

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

<sup>109</sup> Ivi., 187.

dall'arrivo dello «straniero», Giacinto, il quale la abbraccia e si comporta come fosse il padrone di casa. Noemi è turbata dalla sua presenza, infatti, come in seguito si comprenderà, sin da subito nasce in lei un sentimento per il nipote. I capitoli successivi sono dedicati alla festa. Giacinto raggiunge le zie in bicicletta e subito la sua “originalità” viene accolta con entusiasmo. Tutti rimangono colpiti dalla bellezza e dall'affabilità del continentale e dai suoi modi inconsueti. Durante la festa ha anche inizio l'attrazione tra Giacinto e Grixenda, paesana povera ma piena di vita, che con leggerezza si concede all'uomo. Nel sesto capitolo si rivela la natura irresponsabile e debole di Giacinto: vanesio, giocatore, scialacquatore. Il ragazzo giura di voler cambiare, di voler salvare le sue zie dalla rovina e mente sulla sua posizione economica e sul suo passato. Tra il settimo e l'ottavo capitolo si consuma, nonostante la tutela di Efix, la perdizione di Giacinto. Egli non lavora, spende tutto al gioco, contrae debiti a usura. Di tutto il «malfatto» di Giacinto è accusato il servo, che aveva promesso di occuparsi del ragazzo. Nel nono capitolo Noemi è in casa e, persa in fantasie d'amore per il nipote, immagina di scendere dal balcone in cui si è autoconfinata e di partecipare al ballo della vita. A quel punto arriva la vecchia maga Pottoi, nonna di Grixenda, che sa dell'assassinio di Efix, come sa dell'amore di Noemi per Giacinto, e chiede alla donna di favorire il matrimonio del giovane con sua nipote. Noemi acconsente e manda via la donna, ma subito dopo è raggiunta dalla notizia che Giacinto ha preso dei soldi in prestito con una cambiale firmata da Ester. Alla funesta notizia Ruth muore, stroncata dalla commozione. Quando Noemi vede la sorella accasciarsi morente, esce di casa per cercare aiuto. Questa è la prima volta che Noemi varca la soglia di casa e incontra don Predu, il cugino ricco – già presentato in precedenza come un rivale della famiglia –, che in questa occasione si offre di aiutarla, ed entra in casa, per la prima volta dopo vent'anni. Venti sono anche gli anni che separano il presente dalla fuga di Lia e dalla morte di don Zame e gli anni in cui Efix ha lavorato per le dame Pintor senza ricevere compenso. Di qui gli eventi si succedono dinamicamente. Nel decimo capitolo Efix raggiunge Giacinto a Oliena e qui gli confessa il suo delitto, senza però ottenere la comprensione del giovane. Poi, nell'undicesimo, il servo torna a Galte dove don Predu gli intima di convincere le dame ad accettare il suo aiuto e a cedergli il poderetto. Il cugino ricco, in cambio, lo prende al suo servizio e gli affida il poderetto da coltivare a mezzadria. Nel capitolo successivo don Predu gli chiede quindi di farsi messaggero della sua proposta di matrimonio a Noemi, ma Noemi rifiuta, così Efix, consapevole che la benevolenza di don Predu era finalizzata alla mediazione di quella unione, e credendosi il responsabile di tutte le sventure dei Pintor, parte per un cammino di espiazione. Ma prima di allontanarsi, su indicazione della maga Pottoi in

fin di vita, raggiunge Giacinto a Nuoro per convincerlo a tornare e sposare Grixenda. Nei capitoli successivi Efix si fa quindi mendicante e trova due compagni di viaggio, poveri e liberi, ma comunque rosi dall'invidia e dalla cupidigia. Decide quindi di tornare a Galte, nel capitolo sedicesimo, e, una volta in paese, assiste incredulo alla ricomposizione dell'ordine. Gli viene annunciato il matrimonio di Giacinto e Grixenda e lui stesso favorisce l'ormai prossimo consenso di Noemi alla proposta di Predu. A questo punto Efix afferma di essere grato di aver peccato e di essere poi partito per l'espiazione: la sua lontananza ha permesso la maturazione di Giacinto e il cedimento dell'orgoglio di Noemi. Nell'ultimo capitolo Efix riprende posto nel suo poderetto, nel frattempo amministrato malamente da Zuannantò, fino a quando non viene colpito da un malore. Accolto quindi nella casa Pintor, è assistito nella malattia dalle dame, che mentre lui muore sembrano risorgere a nuova vita. Egli si confessa e, nel giorno delle nozze di Noemi, solo in casa, va incontro alla morte: «Adesso mi lasciano solo, – pensa Efix con un poco di amarezza. – Solo. E son io che ho fatto tutto!». <sup>110</sup> Prima di morire, tira il panno sulla testa e sogna: «Ed ecco si trovò sul muricciuolo del poderetto: le canne mormoravano, Lia e Giacinto stavano seduti silenziosi davanti alla capanna e guardavano verso il mare. Gli parve di addormentarsi. Ma d'improvviso sussultò, ebbe come l'impressione di precipitare dal muricciuolo. Era caduto di là, nella valle della morte». <sup>111</sup> Quello che nel primo capitolo era un argine in lavorazione nel finale diventa, grazie a lui, un muricciuolo, saldo e stabile, per quanto diverso da quello che aveva desiderato in principio. Lui, Lia e Giacinto insieme: questo era il suo sogno originario, al quale, dopo la fuga di Lia, aveva dovuto rinunciare.

#### **5.4.2 «Dalle labbra di un poeta primitivo»: lingua, stile e oralità**

Lo stile del romanzo presenta delle evidenti affinità con le composizioni popolari. La natura fiabesca, leggendaria, da «parabola» evangelica <sup>112</sup> del dettato deleddiano, infatti, sembra richiamarsi in più punti alla letteratura di origine orale. Come nelle composizioni orali, inoltre, la materia del racconto e il suo epilogo sono già anticipati dal principio, in modo simile a come ne *La figlia di Iorio* l'oggetto del dramma era già presagito nella mazza istoriata del pastore. Efix, infatti, sul concludersi del primo capitolo vede già prefigurato nella fantasia il matrimonio di Noemi e di Predu e il rifiorire della casa delle sue padrone

---

<sup>110</sup> Ivi, p. 383.

<sup>111</sup> Ivi, p. 384.

<sup>112</sup> N. Sapegno, *Prefazione*, in G. Deledda, *Romanzi e novelle*, cit., p. XXII.

«come la valle a primavera».<sup>113</sup> Da notare, fra le altre tracce di oralità, è il ricorso, all'interno del romanzo, di numerosi *refrain* visivi e sonori: dal comparire dei fantasmi del passato, al risuonare delle voci dei morti, al frusciare delle canne, alla ripetizione insistente della “leggenda” veterotestamentaria dell'incontentabile regina di Saba. Quando, nell'ultimo capitolo, Efix per l'ennesima volta ne intraprende la narrazione, Ester, la più anziana delle Pintor, gli fa notare che essa è tratta da un libro: «Queste storie sono qui. È la Sacra Bibbia».<sup>114</sup> In questo passaggio è come se Deledda portasse l'attenzione sul collegamento tra la narrazione leggendaria orale e quella scritta e ci mostrasse, anche se in maniera invertita, il procedimento genetico che è alla base dello stesso romanzo. D'altra parte, l'autrice dichiarerà espressamente il suo debito verso la tradizione orale, come ricorda Cerina citando le parole della scrittrice al ritiro del Nobel:

Ho vissuto coi venti, coi boschi, con le montagne, ho guardato per giorni, mesi ed anni il lento svolgersi delle nuvole sul cielo sardo, ho mille e mille volte appoggiato la testa ai tronchi degli alberi, alle pietre, alle rocce, per ascoltare la voce delle foglie, ciò che raccontava l'acqua corrente; ho visto l'alba, il tramonto, il sorgere della luna nell'immensa solitudine delle montagne; ho ascoltato i canti e le musiche tradizionali e le fiabe e i discorsi del popolo, e così si è formata la mia arte, come una canzone od un motivo che sgorga spontaneo dalle labbra di un poeta primitivo.<sup>115</sup>

Deledda sembra aspirare ad eguagliare o a riprodurre la creatività popolare che si esprime nelle fiabe e nei canti dei poeti estemporanei, i quali non a caso compaiono fra i personaggi del romanzo. Nell'opera, inoltre, vi sono numerosi simboli non decodificati, messaggi che richiedono un'interazione da parte del lettore, comprensibili solo a un uditorio sardo, soprattutto per quel che riguarda i molti riferimenti al folklore e alle superstizioni isolate. Queste ultime, dunque, non hanno un intento documentario, ma sono piuttosto l'espressione di una mentalità interna alla realtà rappresentata, cui la scrittrice aderisce e di cui cerca di farsi portavoce. Tale mentalità secondo Lavinio<sup>116</sup> è da attribuirsi a Efix, personaggio “focale” del romanzo e tramite, anche sul piano linguistico, del racconto. La studiosa, infatti, nota come i romanzi di questi anni siano infarciti di sardismi sintattici oltre che lessicali.<sup>117</sup> Ma, a differenza di quanto accade con gli scritti giovanili, dove tale ibridazione linguistica è dettata da quella che tante volte è stata imputata all'autrice come mancanza di stile e ignoranza linguistica – si è detto come Deledda scrivesse traducendo dal sardo per mezzo

---

<sup>113</sup> G. Deledda, *Romanzi e novelle*, cit., 181.

<sup>114</sup> Ivi, p. 366.

<sup>115</sup> N. De Giovanni, *Come la nube sopra il mare: vita di Grazia Deledda*, Alghero, Nemapress, 2006, p. 115.

<sup>116</sup> C. Lavinio, *Primi appunti per una revisione critica dei giudizi sulla lingua di Grazia Deledda* in U. Collu (a cura di), *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, cit., pp. 69-83.

<sup>117</sup> Ivi, p. 71.

del vocabolario –, nei romanzi l’ibridazione linguistica è scelta consapevole, come lo è d’altra parte la presenza di formule e modalità espressive delle favole popolari. Nei libri maturi si perde inoltre la «furia citatoria» giovanile di cui parla Garavelli,<sup>118</sup> che in un dettato italiano, a volte fin troppo accademico per quanto imperfetto, la spinge ad inserire e glossare lessemi sardi con intento documentario, ne abbiamo visto qualche esempio nelle novelle. Nella narrativa matura, secondo Lavinio, le glosse vengono meno proprio in virtù di questa sua scelta di poetica alla quale una lettura linguistica diacronica rende giustizia: l’autrice sceglie consapevolmente di ibridare l’italiano con il sardo, facendo corrispondere alla “regressione” verghiana del punto di vista una regressione linguistica. L’autrice, infatti, cede spesso la narrazione al personaggio di Efix, che racconta come racconterebbe un cantore popolare la storia. Si identifica quindi con un personaggio isolano e proprio tale identificazione con la Sardegna a nostro avviso si cela dietro l’«irrorazione» del sardo nella lingua italiana, che Lavinio, rispondendo alle critiche di Cecchi, definisce non errore esterofono ma interazione fra sistemi linguistici simile a quella riscontrabile nel creolo.<sup>119</sup> Questo paragone appare illuminante per comprendere l’operazione di mediazione della scrittrice sarda: Deledda, autrice oramai perfettamente bilingue, recupera la propria lingua madre inserendola nel dettato italiano e, in tal modo, da una parte dona dignità letteraria al sistema di pensiero che risiede nelle strutture profonde della sintassi isolana e dall’altra opera una riscrittura della lingua italiana. Meglio: una “deterritorializzazione”, per dirla con Deleuze e Guattari, non diversa da quella operata nel tedesco da Kafka o nel francese da Beckett,<sup>120</sup> ma anche nell’inglese da Synge, autore che, come si è visto nei precedenti capitoli,<sup>121</sup> recupera e dà risalto all’irlandese come Verga e d’Annunzio fanno con i dialetti siciliano e abruzzese. Interessante notare, a questo proposito, come Giacobbe istituisca un confronto tra la Sardegna e l’Irlanda e tra le loro letterature, entrambe «in lotta persino per la conservazione della loro lingua».<sup>122</sup> Possiamo quindi affermare che l’operazione linguistica della scrittrice si propone al contempo come corrosiva della lingua centrale e normativa per quella periferica, tanto che Fois parlando dei romanzi deleddiani sostiene che l’autrice si è prefissata un compito manzoniano ed è ad oggi considerata dai sardi un Manzoni isolano.<sup>123</sup>

<sup>118</sup> B. Mortara Garavelli, *La lingua di Grazia Deledda*, «Strumenti critici», XV, 1, 1991, p. 163.

<sup>119</sup> C. Lavinio, *Primi appunti*, cit., p. 74.

<sup>120</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit.

<sup>121</sup> J. M. Synge, *The Playboy of the Western World*, cit. Cfr. D. Kiberd, *Synge and the Irish Language*, cit.

<sup>122</sup> M. Giacobbe, *Grazia Deledda*, cit., p. 112.

<sup>123</sup> M. Fois, *In Sardegna non c’è il mare*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 80-93.

### 5.4.3 La nascita della nazione isolana

A proposito del ruolo normativo e canonizzante che l'opera dell'autrice assume per la periferia isolana, veniamo all'interpretazione del romanzo, che, come si diceva, ha un andamento circolare. Il finale, che pare suggerire la chiusura di un cerchio, il ristabilirsi di un confine all'interno del quale la casa può tornare a prosperare, sembra infatti consentire una lettura "nazionale" di *Canne al vento*: la (ri)costruzione di una comunità che passa attraverso un percorso di maturazione e di *Bildung* identitaria. Se infatti nel breve respiro delle novelle appariva ingiustificata una lettura di questo tipo, nel romanzo, anche in virtù della scelta di porre al centro la nobile casa Pintor, come avamposto (non conflittuale) del paese e del popolo, è possibile tentare di leggere una metafora identitaria della "nazione isolana". Volendo interpretare la casa, con l'appendice/torre di guardia del poderetto, come elementi identitari della società periferica,<sup>124</sup> possiamo leggere il tracollo della sua stabilità interna – con la decadenza economica e la perdita del poderetto –, causato dalla fuga di Lia e poi dall'arrivo di Giacinto, come portati dell'Unità e lo svolgersi della trama come la ricerca incessantemente di un nuovo equilibrio per la Sardegna. Quest'ultimo è possibile solo attraverso l'espiazione della colpa e la maturazione, tanto del soggetto periferico, la Sardegna, quanto di quello centrale, l'Italia. La Sardegna invero, osservata dalla prospettiva di Efix e più raramente dallo sguardo impersonale di matrice verista dell'autrice,<sup>125</sup> diventa il centro identitario e geografico della storia, mentre l'Italia, esperita solo per tramite dei racconti e delle usanze di Giacinto, è sentita come un mondo altro, col quale è sempre instaurato un implicito confronto, che riflette specularmente quello che in continente viene instaurato con l'isola meridionale. La diversità di Giacinto è rilevata dalla voce narrante nella sua fisicità: nei suoi colori – l'incarnato è pallido, i capelli dorati, la figura «un po' tutta strana, verde e gialla» –, nella sua alta statura e nella sua stazza possente. Ma ancor più evidentemente egli si distingue dagli abitanti del luogo per il suo modo di vivere, per la sua apparente mancanza di regole e per il suo carattere: egli è irrazionale, debole, allegro, non lavora, sperpera e inganna il prossimo. Come 'Ntoni Malavoglia, di cui sembra essere un vero e proprio doppio, il ragazzo riempie «di vento», cioè di illusioni e pericolose fantasie, la «testa»<sup>126</sup> degli abitanti del villaggio, parlando del continente come di un luogo di ricchezza e di grandi guadagni. In questo senso Giacinto incarna le caratteristiche del

---

<sup>124</sup> Tale simbolismo rimanda evidentemente alle pratiche tipiche della letteratura postcoloniale. Vedi B. Aschcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes back*, cit., pp. 52 e ss.

<sup>125</sup> C. Martignoni, *Grazia Deledda*, cit., p. 640.

<sup>126</sup> G. Deledda, *Romanzi e novelle*, cit., p. 228.

“barbaro” lotmaniano ed è visto come “diverso”, come *alter* e come marginale dei marginali. Anche questi ultimi, infatti, si definiscono in funzione dell’alterità, operando quella che Albertazzi, rifacendosi a Lacan, chiama l’«inversione dello specchio deformante». L’identità si costruisce lacanianamente in funzione di un Altro, che rappresenta il perno intorno al quale l’Io si struttura. Deledda sembra intuire tale processo e pare volerlo esemplificare quando, nell’arco di poche righe, proprio nel capitolo dell’arrivo di Giacinto a Galte durante la festa della Madonna del Rimedio, utilizza due immagini che ricordano da vicino quelle fin qui evocate da noi a tal proposito. La prima è quella della brocca, metafora heideggeriana impiegata da Lacan, come si è visto nel capitolo su Verga, per significare il rapporto con l’alterità: non è il materiale di cui è costituita a definire l’essenza della brocca (dell’Io), ma il vuoto che contiene; allo stesso modo il liquido che riempie la brocca (l’Altro) non in sé trova la sua forma ma nel suo contenitore. Così Efix ammonisce Giacinto, alla presenza di Natòlia e Grixenda che nel frattempo si contendono le attenzioni dello straniero: «–Guarda tu l’acqua: perché dicono che è saggia? Perché prende la forma del vaso ove la si versa [...] Allora Grixenda corse là dentro, prese per il braccio la serva e la trascinò via con sé. – Lasciami! Che hai? – Perché manchi di rispetto allo straniero! – Grixè! Ti ha morsicato la tarantola ché diventi matta? – Sí, e perciò voglio ballare». <sup>127</sup> Il riferimento, non decodificato dall’autrice per il lettore settentrionale ed europeo, è qui alla “sindrome culturale” del tarantismo e alla sua cura rituale, illustrate quarant’anni più tardi da De Martino in un importante studio dedicato al Salento e intitolato *La terra del rimorso*. Come ci informa l’antropologo, tale usanza – sulla quale torneremo fra breve – ha avuto larga diffusione anche in Sardegna, dove la cura del “morso dell’Argia” prevedeva una danza circolare molto simile al ballo tondo. <sup>128</sup> Ed è proprio il ballo tondo ad essere citato subito dopo nel romanzo e ad offrire la seconda immagine esemplificativa del processo identitario messo in atto dalla periferia. Il servo è chiamato dalle donne a partecipare alla danza: l’uomo infatti è il «puntello», il perno indispensabile per animare la coreografia e la sua presenza permette che il circolo prenda vita: «Un filo magico parve allacciare le donne». <sup>129</sup> La posizione centrale viene poi, in modo ancor più significativo, occupata da Giacinto: «il circolo delle donne si riaprì, si allungò di nuovo in fila, andò incontro allo straniero come nei giuochi infantili, lo accerchiò, lo prese, si richiuse. Messo in mezzo fra Grixenda e Natòlia, alto, diverso da tutti,

---

<sup>127</sup> Ivi, pp. 217-218.

<sup>128</sup> E. De Martino, *La terra del rimorso*, cit., pp. 426, 212-215; vedi anche C. Gallini, *I rituali dell’Argia*, Padova, CEDAM, 1967.

<sup>129</sup> G. Deledda, *Romanzi e novelle*, cit., p. 218.



egli parve la perla nell'anello della danza». <sup>130</sup> Ed è la stessa autrice ad incoraggiare un'interpretazione metaforica di tale immagine, quando, dando voce ai pensieri del servo, scrive: «la figura del “ragazzo” aveva già preso nella sua vita il miglior posto come nel circolo della danza». <sup>131</sup> Il dialogo con l'alterità sembra dunque presentarsi come fondativo dell'identità e necessario alla dinamicità del sistema. Esso dà luogo, nel romanzo, a una progressiva assimilazione che permette la maturazione tanto del soggetto periferico quanto di quello centrale ed il reciproco riconoscimento, come si comprende dalle parole che Giacinto rivolge a Efix, dopo un primo momento in cui aveva rifiutato il confronto: «Conosco un po' la vita, null'altro. Si fa presto a conoscere la vita, quando si nasce dove sono nato io. Ma tu pure conosci la vita, a modo tuo, e per questo ci siamo capiti anche parlando un diverso linguaggio». <sup>132</sup> Deledda riporta nel libro quella che è l'esperienza della diversità e la maturazione che ne consegue da ambo le parti, assumendo però il punto di vista del mondo periferico e la sua *forma mentis*. Ciò si vede bene anche nel cronotopo del romanzo: in *Canne al vento* si ripete infatti l'opposizione osservata nei precedenti capitoli fra tempo immobile e tempo progressivo, fra mondo interno al villaggio, completamente cristallizzato, e mondo esterno, nel quale si svolge la Storia (diversi sono i riferimenti alla realtà contemporanea, dalla guerra di Libia, all'emigrazione, al cinematografo). Come ne *I Malavoglia*, tutto ciò che è oltre i confini del paese viene ad essere equiparato in un altrove indefinito dove le tappe del pellegrinaggio di Efix si confondono con l'America e con il continente. La realtà di Galte replica dunque lo stereotipo dell'astoricità del Meridione, ma al contempo ribalta i termini del confronto e inquadra come normativo il cronotopo della periferia, facendo di questo «schema mentale dell'eternizzazione», come riconosce Cirese, un tramite per l'autoidentificazione periferica. L'innovazione portata da Giacinto, arrivato a Galte proprio nel giorno della festa, è connotata, infatti, come un'uscita dalla regolarità periferica solo momentanea: l'incontro del tempo lineare con quello circolare non determina l'entrata dell'isola nella Storia, ma, al contrario, il rinnovarsi del ciclo vitale periferico e la sua riconferma attraverso la metabolizzazione della novità nell'universo naturale dell'eterno ritorno. È ancora l'autrice a suggerire una simile interpretazione della circolarità dell'opera (che anche nei precedenti capitoli abbiamo vista associata alle feste e ai rituali di fine anno),

---

<sup>130</sup> Ivi, p. 220.

<sup>131</sup> Ivi, p. 221.

<sup>132</sup> Ivi, p. 324.

quando fa affermare ad Efix, in risposta alle critiche del Milese sulla decadenza della casa delle dame: «tutto invecchia e tutto può rinnovarsi, come l'anno».<sup>133</sup>

Tornando alla lettura nazionale del romanzo, le dame Pintor potrebbero essere interpretate come tre età o tre generazioni della Sardegna: una Sardegna genderizzata, secondo le dinamiche tipiche della subordinazione coloniale già menzionate nei precedenti capitoli. Queste ultime si accordano per altro con le teorie antropologiche di fine Ottocento, che descrivono il popolo settentrionale come un popolo uomo e quello meridionale come un popolo donna. Niceforo parla di una civiltà superiore e una inferiore unite in matrimonio.<sup>134</sup> Le nozze fra due personaggi che appartengono a due differenti culture potrebbero dunque rappresentare simbolicamente l'unità nazionale: un matrimonio mal assortito che viola le consuetudini e che per questo genera una colpa che deve essere espiata. Un simile matrimonio è presente anche in altre opere di Deledda come nel già menzionato romanzo *La via del male*, dove una donna sposa in seconde nozze un uomo che scopre poi essere l'assassino di suo marito. Poiché si tratta del matrimonio di una vedova il rito si svolge di notte, lontano dalla luce del giorno e dall'"occhio morale" della comunità.<sup>135</sup> Questo genere di matrimoni nella tradizione popolare, come si è accennato nel precedente capitolo, è accompagnato da un corteggio chiassoso di giovani chiamato *charivari*, che con la pubblica derisione degli sposi consente la reintegrazione della trasgressione nella normalità. Tale rituale, che nel tempo ha anche assunto valore contestativo nei confronti del potere, nasce come processione di morti che tornano sulla terra a punire il malfatto e a consentire la rigenerazione dell'ordine. Proprio l'infrazione costituita dall'Unità e dalle sue conseguenze potrebbe, in tale senso, essere all'origine dell'echeggiare continuo fra le pagine del romanzo della voce delle anime non pacificate dei defunti. E il romanzo nel suo complesso, che si conclude con un doppio matrimonio – frutto di una difficile mediazione fra isola e continente – potrebbe essere letto come un grande *charivari* (come similmente è stato fatto per *Madame Bovary*),<sup>136</sup> ma torneremo fra breve su una possibile interpretazione antropologico-rituale dell'opera.

---

<sup>133</sup> Ivi, p. 198.

<sup>134</sup> A. Niceforo, *L'Italia barbara contemporanea*, cit., p. 223.

<sup>135</sup> Anche in *Canne al vento* il contrasto tra notte e giorno è marcato a livello simbolico: «Specialmente nelle notti di luna tutto questo popolo misterioso anima le colline e le valli: l'uomo non ha diritto a turbarlo con la sua presenza, come gli spiriti han rispettato lui durante il corso del sole; è dunque tempo di ritirarsi e chiuder gli occhi sotto la protezione degli angeli custodi». G. Deledda, *Romanzi e novelle*, cit., pp. 173-174.

<sup>136</sup> J.-M. Privat, *Bovary Charivari: essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS, 1994.

Per concludere sulla genderizzazione dell'isola, bisogna ricordare le parole di Deledda in uno scritto etnografico precedente: «mi pare ognora che la Sardegna sia una bellissima schiava, seminuda, stesa al sole, triste ed un po' accidiosa, in attesa di libertà e di giorni migliori che non verranno mai».<sup>137</sup> Se a quell'altezza della produzione deleddiana si doveva ancora parlare di una "copia" quasi speculare dell'immagine eteronoma subordinante, per il romanzo del 1913 si può invece parlare di un suo inglobamento selettivo. Il soggetto periferico assorbe l'immagine ricevuta, ma per riscriverla dall'interno: la Sardegna di *Canne al vento* è sì un popolo donna, ma non per questo inferiore o subordinata, è una donna che esce dalla sua soggezione e ridiventa *domina*, tanto che si è perfino parlato, per alcuni dei romanzi maggiori di Deledda, di matriarcato.<sup>138</sup> Infatti, nonostante nel romanzo la maggiore dinamicità sia riservata ai personaggi di Efix e di Giacinto, le donne svolgono sicuramente il ruolo preminente in una lettura nazionale della storia.<sup>139</sup> A ben guardare è la morte di donna Maria Cristina che dà avvio alle disgrazie dei Pintor. Proprio la madre giusta che durante la festa viene rievocata dalle paesane come la Giudichessa d'Arborea: «Donna Maria Cristina, seduta sulla panca all'angolo del grande cortile. Sembrava una regina, con la gonna gialla e lo scialle nero ricamato. E le donne di tanti paesi le stavano sedute intorno come serve...»<sup>140</sup>. E ancora: «Ecco [...] il sedile di pietra addossato al muro ove zia Pottoi aveva veduto donna Maria Cristina corteggiata come una Barona da tutte le vassalle che si recavano in pellegrinaggio alla chiesa».<sup>141</sup> Dopo la morte di donna Maria Cristina o dell'antica Sardegna, l'equilibrio della casa e della famiglia va perduto: don Zame si inasprisce sempre più e finisce per segregare le figlie e dilapidare il patrimonio.

Don Zame, dopo la morte della moglie, prende sempre più l'aspetto prepotente dei Baroni suoi antenati, e come questi tiene chiuse dentro casa come schiave le quattro ragazze in attesa di mariti degni di loro. E come schiave esse dovevano lavorare, fare il pane, tessere, cucire, cucinare, saper custodire la loro roba: e soprattutto, non dovevano sollevare gli occhi davanti agli uomini, né permettersi di pensare ad uno che non fosse destinato per loro sposo. Ma gli anni passavano e lo sposo non veniva. E più le figlie invecchiavano più don Zame pretendeva da loro una costante severità di costumi. Guai se le vedeva affacciate alle finestre verso il vicolo dietro la casa, o se uscivano senza suo permesso. Le schiaffeggiava coprendole d'improperi, e minacciava di morte i giovani che passavano due volte di seguito nel vicolo.<sup>142</sup>

---

<sup>137</sup> G. Deledda, *Tipi e paesaggi sardi*, in G. Deledda, *Tradizioni popolari di Sardegna*, cit., p. 234.

<sup>138</sup> M. Massaiu, *Sardegnamara, una donna un canto*, Milano, IPL, 1984.

<sup>139</sup> Per un'interessante lettura della differenza di genere in Deledda vedi S. Briziarelli, *Woman as outlaw: Grazia Deledda and the politics of gender*, MLN 110, 1, 1995, pp. 20–31.

<sup>140</sup> G. Deledda, *Romanzi e novelle*, cit., p. 203

<sup>141</sup> Ivi, p. 213.

<sup>142</sup> Ivi, p. 178.

A quel punto Lia medita in segreto di «rompere la sua catena»<sup>143</sup> e don Zame reagisce intensificando il controllo sulle figlie, le quali in seguito non riusciranno a perdonare la sorella minore per la sua fuga.

Finalmente ella scrisse alle sorelle, dicendo di trovarsi in un luogo sicuro e d'esser contenta d'aver rotto la sua catena. Le sorelle però non perdonarono, non risposero. Don Zame era divenuto più tiranno con loro. Vendeva i rimasugli del suo patrimonio, maltrattava il servo, annoiava mezzo mondo con le sue querele, viaggiava sempre con la speranza di rintracciare sua figlia e ricondurla a casa. [...] Lia intanto, mentre le sorelle disonorate dalla fuga di lei non trovavano marito, scrisse annunciando il suo matrimonio. Lo sposo era un negoziante di bestiame ch'ella aveva incontrato per caso durante il suo viaggio di fuga: vivevano a Civitavecchia, in discreta agiatezza, dovevano presto avere un figlio. Le sorelle non le perdonarono questo nuovo errore: il matrimonio con un uomo plebeo incontrato in così tristo modo: e non risposero.<sup>144</sup>

La libertà di Lia è conquistata a spese delle sorelle, che, già soggette alla violenza del padre, dopo la sua partenza per il continente, subiscono una seconda sferzata patriarcale. In questo senso, ci sembra possibile associare questo elemento della trama alla chiusura post-unitaria che riporta la società sarda alla tradizione barbaricina. Come rileva Spivak infatti, il subalterno si rivale dell'egemonia subita dal dominatore e reagisce alla minaccia proveniente dall'esterno esercitando a sua volta il proprio dominio sulla subalterna. Nella nota lettura postcoloniale e femminista di Spivak, la voce della subalterna risente pertanto di una duplice cancellazione, quella imperialista e quella patriarcale. La subalterna sarda sembra inoltre biasimare, con il suo risentimento, la ricerca di libertà del femminismo centrale, in quanto quest'ultimo, disegnando un'unica via, per lei irraggiungibile, verso l'emancipazione, la ricaccia in fondo al baratro del silenzio. Più delle altre sorelle è Noemi a non aver perdonato Lia: nel terzo capitolo la ricorda con l'amarezza di una "sorellanza" tradita: «dormivano assieme nello stesso letto, ma quella sera ella l'aveva attesa invano. S'era addormentata aspettandola e ancora l'aspettava...».<sup>145</sup> Non è forse un caso che Deledda, in questi anni in contatto con Aleramo, usi proprio l'espressione «rompere la catena»,<sup>146</sup> espressione similmente impiegata dall'autrice di *Una donna* per indicare il principio del suo cammino di

---

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> Ivi, p. 205.

<sup>146</sup> S. Aleramo, *Una donna* (1906), Milano, Feltrinelli, 1977, p. 182. Ciò si può considerare tanto più vero in quanto il capolavoro di Aleramo collabora alla subordinazione orientalistica del Meridione. Vedi S. Contarini, *Emancipazione e liberazione al Sud: Una donna di Sibilla Aleramo e L'arte della gioia di Goliarda Sapienza*, cit. Su alcune successive citazioni di Deledda dal romanzo *Una donna* vedi L. Fortini, *Diventare donne, diventare scrittrici nel primo Novecento italiano*, in P. Bono, L. Fortini (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, Pavona, Iacobelli, 2007, pp. 32-57: 42 e ss.

emancipazione. Il confronto tra la liberazione femminile sarda e quella italiana sarebbe, in questo senso, confermato dalla stessa Deledda.

A seguito dell'emancipazione di Lia e anche dopo la morte del padre, Noemi si autoconfina in casa, introiettando un'identità doppiamente subalterna. Tale introiezione ha i sintomi di una malattia, che ricorda da vicino il morso dell'Argia per il suo manifestarsi stagionale e per la sua connessione con i colori: «Noemi sentiva entro di sé tutto questo grigio e questo rosso. Il suo male primaverile di tutti gli anni non cessava col sopraggiungere dell'estate, anzi ogni giorno di più un bisogno violento di solitudine la spingeva a nascondersi per abbandonarsi meglio al suo struggimento come un malato che non spera più di guarire».<sup>147</sup> Ricordiamo che per De Martino l'aracnidismo è soprattutto un avvelenamento simbolico, sintomo di un'oppressione di genere ma anche storico-sociale: espressione di un Mezzogiorno subalterno, «terra del ri-morso», ovvero terra del «cattivo passato» che torna perché irrisolto. Noemi, dunque, che ha il cuore di donna Maria Cristina, come rivela la veggente Pottoi, e che, in questo senso, secondo la nostra lettura, simboleggia l'antica Sardegna, arriverà nel corso della narrazione a liberarsi della sua doppia subordinazione e a farlo proprio attraverso la danza: quella stessa danza in tondo stigmatizzata da Orano come sicuro indizio della barbarie sarda, che nel romanzo diventa simbolica di un'emancipazione periferica e femminile. Noemi, infatti, non è con la fuga dalla sua terra che ricerca la liberazione dalle catene patriarcali, ma con l'entrata a far parte di un'altra «catena», quella delle «donne danzanti» sarde:

Di nuovo si rivedeva sul rozzo belvedere del prete, laggiù alla chiesa del Rimedio; nel cortile ardeva il falò e la festa ferveva. Ma a un tratto anche lei scendeva per unirsi alla catena delle donne danzanti; anche lei prendeva parte alla festa: era la più folle di tutte: era come Grixenda e come Natòlia e sentiva entro il suo cuore l'ardore, la dolcezza, la passione di tutte quelle donne unite assieme.<sup>148</sup>

Cionondimeno, il contatto con il continente è determinante in questa emancipazione. Infatti, è l'amore per Giacinto a liberare Noemi dalla sua autoprigionia, a farla sognare di scendere dal belvedere e di prendere parte alla festa. E ancora, è sempre Giacinto, provocando la morte di Ruth, a farla poi uscire dalle mura di casa per andare a cercare aiuto. Il ritorno di Lia, nella persona del figlio, donando la morte, sembra riportare la vita e la libertà tanto alla donna quanto alla nazione che rappresenta. Giacinto sovverte la sicurezza della famiglia, l'ordine già incrinato dopo la morte di donna Maria Cristina con la fuga di Lia, collassato con la

---

<sup>147</sup> G. Deledda, *Romanzi e novelle*, cit., 271.

<sup>148</sup> Ivi, p. 276.

rappresaglia di don Zame e incancrenitosi dopo la morte del patriarca. Lo “straniero” esaspera la crisi della comunità e le permette così di ricercare un nuovo ordine, come anche la comunità sarda e le donne che la rappresentano permettono una messa in discussione e una maturazione dello “straniero”. Se Martignoni parla di *Bildungsroman* per il percorso di espiazione di Efix,<sup>149</sup> si può vedere come l’eroe evolva in parallelo e in funzione della comunità stessa: la sua maturazione deriva infatti dalla gioia di aver favorito il ricomporsi dell’unità e dell’ordine e dalla consapevolezza che il suo stesso peccato ha portato frutti positivi. Anche il servo, come la comunità, giunge a maturazione grazie all’arrivo di Giacinto: l’espiazione della sua colpa per aver ucciso don Zame, la riacquisizione della fede e la sua confessione in fin di vita sono possibili grazie al confronto-scontro con il ragazzo e in virtù del suo perdono. Il percorso di maturazione della comunità sarda culmina con lo sposalizio finale. Il matrimonio di Noemi con don Predu, che ha il suo doppio speculare in quello di Grixenda con Giacinto, ristabilisce l’autorità e la sicurezza della società, e, come le grandi narrazioni risorgimentali, la (ri)nascita della comunità nazionale. In tale macchina narrativa, rivisitata dalla cultura subalterna, la donna non è più la vergine violata da salvare ma acquista un ruolo paritario e speculare rispetto all’uomo: se Grixenda attende la risoluzione di Giacinto, anche don Predu deve attendere quella di Noemi.<sup>150</sup>

Si potrebbe infine interpretare la venuta di Giacinto come la venuta di Gesù Cristo, accolto e acclamato dalla cittadinanza e in seguito respinto per la sua diversità. Egli in effetti sembra permettere alla comunità di passare da una religione veterotestamentaria ad una religione cristiana, come si rileva in diversi momenti dell’opera.<sup>151</sup> Tuttavia, Giacinto, più che il profeta di un messaggio cristiano, appare come lo strumento di Dio per indurre la comunità alla comprensione e al perdono. Se il Sud nelle narrazioni centrali è momento dialettico per mezzo del quale la nazione (in veste di padre o fratello maggiore) può raggiungere la sua maturità e la sua nobilitazione, in *Canne al vento* è Giacinto ad essere momento dialettico che tuttavia non viene escluso nella sintesi ma trova a sua volta, in Sardegna, maturazione e compimento. In questo senso il romanzo sembrerebbe essere, secondo quanto affermato sulla produzione deleddiana da Cirese e da altri critici, profondamente consentaneo e conciliante. Pur venendo meno i diaframmi evidenziati dal demologo, attraverso un’operazione di erosione dell’immagine proiettata e, parallelamente, la costruzione di un’immagine

---

<sup>149</sup> C. Martignoni, *Grazia Deledda*, cit., p. 637.

<sup>150</sup> Grixenda attende infatti la risoluzione di Giacinto esattamente come Predu quella di Noemi.

<sup>151</sup> Diverse volte nel corso del romanzo i personaggi capaci di perdono vengono ammirati per la loro “cristianità”. Cfr. G. Deledda, *Romanzi e novelle*, cit., p. 106, p. 278, p. 322.

identitaria autonoma, la narrativa di Deledda mancherebbe in effetti di un vero spirito di denuncia e di un'effettiva problematizzazione delle questioni storico-sociali dell'isola. Di più: come afferma Sotgiu essa confermerebbe lo stato di cose presenti e gioverebbe al blocco agrario isolano. L'unione di Noemi con don Predu sancisce in effetti il patto tra la borghesia arricchita e la nobiltà, la conservazione quindi dei possedimenti terrieri nelle mani degli antichi proprietari. Anche l'affidamento mezzadrile a Efix del poderetto da parte di Predu indicherebbe una continuità col passato. Il romanzo dunque, pur descrivendo la realtà del contatto tra la Sardegna e il continente, non si configurerebbe come denuncia delle sue conseguenze ma come semplice espressione, financo pacificante, del sistema in cui è inserito.

Tuttavia, a ben guardare, il lieto fine appare attraversato da un'ombra. Come si è visto, il romanzo, prossimo alla conclusione, presenta la medesima immagine d'apertura, quasi a voler suggerire un ritorno alle origini: Efix si trova al poderetto, dall'alto del quale scorge tutto il villaggio. Ma se all'inizio del primo capitolo egli era impegnato a rinsaldare un argine, nell'ultimo quello stesso argine si è trasformato in un muricciuolo, oltre il quale il servo sogna di cadere precipitando nella valle della morte. La barriera di sicurezza della comunità, dopo aver rasentato il tracollo, è quindi ricostruita.<sup>152</sup> Ma a quale prezzo? Nell'ultimo capitolo Efix, in fin di vita, ripara nella casa delle Pintor dove, proprio nel giorno dello spozalizio in cui la comunità risorge a nuova vita, muore, solo e abbandonato. Efix, il servo, la voce narrante del romanzo è la vittima sacrificale della ricomposta armonia, come parrebbe suggerire anche un'interpretazione "rituale" del romanzo. Abbiamo visto come la realtà di Galte sia risvegliata dall'arrivo dello straniero proprio durante la festa della Madonna del Rimedio, nei primi giorni di maggio. Il risveglio della natura viene celebrato dalla popolazione con il ballo tondo, messo in relazione dalla stessa scrittrice con la taranta. Quest'ultima è riconnessa a sua volta da De Martino alle danze orgiastiche delle menadi, anche per via della sua calendarizzazione.<sup>153</sup> Al passaggio stagionale infatti, tale danza, e la crisi individuale che è tesa a risanare, si immergono in un sistema simbolico di rigenerazione e reintegrazione più ampio. Sono gli stessi elementi naturali e lo stesso ciclo annuale che in tali occasioni si rigenerano, muoiono e risorgono, come abbiamo visto ricordato da Deledda in relazione a una possibile rinascita della casa Pintor e quindi del mondo periferico

---

<sup>152</sup> Sul confine quale elemento materiale e simbolico significativo in altri romanzi dell'autrice nuorese vedi M. Heyer Caput, *Il filo di Grazia: Deledda, Murgia, Agus e la scrittura pensante "al confine"*, «Italice», 95, 4, 2018.

<sup>153</sup> E. De Martino, *La terra del rimorso*, cit., p. 225.

sprofondato nella crisi e nella paralisi. Un'altra affermazione dell'autrice nel descrivere le movenze dei danzatori sembra confermare questa lettura: «E i piedi si sollevavano sempre più svelti, battendo gli uni sugli altri, percuotendo la terra come per svegliarla dalla sua immobilità».<sup>154</sup> Così si esprime poi Max Leopold Wagner, «osservando il ballo sardo, si ha la sensazione che il presente si dissolva».<sup>155</sup> Come si è visto nei precedenti capitoli, la festa e le sue usanze celebrative acuiscono le crisi individuali, sociali e naturali, permettono l'uscita dal tempo e dall'ordine stabilito per una loro rigenerazione. L'incontro tra le due parti del paese prodotto dall'Unità viene così fatto coincidere, secondo le modalità metaboliche della mentalità popolare, con questo momento di passaggio in cui la novità è immersa in un più ampio orizzonte trasgressivo e così ritualmente accettata. L'unificazione nazionale (simboleggiata nel romanzo dalla fuga di Lia, ma anche dal suo amore per Efix, dall'arrivo di Giacinto a Galte e dall'amore della zia Noemi per lui), come un matrimonio irregolare sanzionato dallo *charivari*, genera una colpa che deve essere punita e che trova espiazione proprio nel sacrificio del servo il giorno della festa. Egli muore infatti durante le nozze finali consentendo al rito di concludersi e alla trasgressione di essere sanata. Non a caso, a portarlo nell'altro mondo, al seguito della Morte, è un corteccio di anime e di donne morte di parto (le *panas*), quest'ultime nominate da Chiavarelli come protagoniste del simbolismo dei riti agrari stagionali e della caccia di Artemide.<sup>156</sup> E non a caso il momento della dipartita è descritto da Deledda come un vero e proprio sacrificio rituale operato da forze invisibili.

Nel silenzio il torrente palpitava come il sangue della valle addormentata. Ed Efix sentiva avvicinarsi la morte, piano piano, come salisse tacita dal sentiero accompagnata da un corteccio di spiriti erranti, dal batter dei panni delle panas giù al fiume, dal lieve svolazzare delle anime innocenti tramutate in foglie, in fiori... Una notte stava assopito nella capanna quando si svegliò di soprassalto come se qualcuno lo scuotesse. Gli parve che un essere misterioso gli piombasse sopra, frugandogli le viscere con un coltello: e che tutto il sangue gli sgorgasse dal corpo lacerato, inondando la stuoia, bagnandogli i capelli, il viso, le mani.<sup>157</sup>

Il servo è la vittima espiatoria immolata sull'altare della (ri)nascita della nazione isolana. Come si è visto nel precedente capitolo, Julia Kristeva, riflettendo sulla contro-società femminista e richiamandosi alle teorie di René Girard, rileva come ogni società si fondi e si conservi alle spese di un capro espiatorio e come la società subalterna non faccia

---

<sup>154</sup> G. Deledda, *Romanzi e novelle*, cit., p. 219.

<sup>155</sup> M. L. Wagner, *Immagini di viaggio dalla Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2001, p. 104.

<sup>156</sup> E. Chiavarelli, *Diana, Arlecchino e gli spiriti volanti*, cit., p. 49.

<sup>157</sup> G. Deledda, *Romanzi e novelle*, cit., p. 371.



eccezione.<sup>158</sup> In questo caso, la vittima prescelta non è il portatore dell'identità continentale, ma Efix, il rappresentante del popolo isolano, responsabile di una trasgressione e per questo deputato a portare su di sé e a pagare le colpe dell'intera comunità. In questo senso, il servo è il vero Cristo: non è Giacinto a espiare il peccato originale, è Efix il martire e il salvatore, come suggerisce anche l'ostensione da parte di Noemi di un crocifisso piangente verso di lui, in una delle ultimissime scene del romanzo. Si tratta di un martirio volontario, maturato attraverso un cammino di pentimento e un tentativo di ascesi e di purificazione lontano dal mondo.<sup>159</sup> Cionondimeno, di fronte al crocifisso, Efix risponde mestamente: «siamo nati per soffrire».<sup>160</sup> Questo finale cupo, letto in controluce con i finali delle novelle, ci potrebbe far pensare ad un compromesso doloroso, che solo in un primo tempo appare essere un lieto fine.<sup>161</sup>

Per un'interpretazione storico-politica della posizione espressa dalla scrittrice in questo finale, possiamo provare a mettere in relazione quanto detto con la già citata lettura del sacrificio deleddiano fornita da Bolognesi in una prospettiva scopertamente postcoloniale, che in questo caso comporterebbe un'identificazione di Efix con l'eroe fondatore della nazione coloniale.

Il tema dell'opera deleddiana non è il “sacrificio di sé”, più o meno cristiano, ma il vero e proprio sacrificio umano, il versamento del sangue altrui che la nascente borghesia barbaricina dovette effettuare sull'altare del Baal coloniale, sacrificando letteralmente il proprio primogenito, il balente, il *bandito sardo*. È da questo battesimo di sangue che nasce alla “vita civile” la borghesia coloniale sarda, che da quel momento in poi scioglie ogni ambiguità, si schiera una volta per tutte dalla parte del potere metropolitano e ne diventa il docile strumento di penetrazione e sfruttamento coloniali. Il tradimento, la delazione, la “vendita”, l'uccisione del proprio eroe fondatore sono il vero peccato originale che i protagonisti dei romanzi di Grazia Deledda devono espiare e non la metafisica “colpa di essere nati” di cui scrive Salvatore Satta, altro scrittore nuorese e “deleddiano”, [...] sull'ultima pagina de *Il giorno del giudizio*.<sup>162</sup>

Per Bolognesi la stessa tematica della colpa, che pervade interamente la narrativa della nostra, è legata a tale sacrificio e a tale compromesso storico. La nascita della nuova realtà comporta per tutti i sardi una colpa da espiare che va di pari passo con la rinuncia o il tradimento delle aspirazioni originarie. Similmente Nereide Rudas, in una lettura

---

<sup>158</sup> G. C. Kristeva, *Can the subaltern speak?*, cit., p. 224.

<sup>159</sup> Il suo pellegrinaggio penitenziale è definito due volte un «calvario». G. Deledda, *Romanzi e novelle*, cit., pp. 287, 320.

<sup>160</sup> Ivi, p. 383.

<sup>161</sup> In effetti è lo stesso Efix a suggerire come quella felicità sia precaria e come anche Noemi, come Lia, vorrà, prima o dopo, andare lontano: «Sarà come la Regina Saba. Ma anche lei, la Regina Saba non era contenta... Anche Noemi si stancherà della sua croce d'oro e vorrà andare lontano, come Lia, come la Regina Saba, come tutti...». Ivi, p. 384.

<sup>162</sup> R. Bolognesi, *L'invenzione del bandito sardo*, cit.

psicodinamica della letteratura isolana (che ricomprende, fra gli altri autori, Salvatore Satta), sembra rimandare la colpa deleddiana ad un'origine regionale. I personaggi della sua narrativa sarebbero «orfani o figli di una “nazione mancata” [...] alla perenne ricerca della propria nascita, delle proprie origini, della propria identità [...] nostalgici di uno spazio e di un tempo che non sono mai esistiti»<sup>163</sup>. Anche la concezione dell'esistenza concettualizzata nella metafora delle canne al vento, è, secondo Rudas, nient'altro che il riflesso nella letteratura di Deledda dell'accettazione fatalistica, della rinuncia ad ogni certezza: la rassegnazione alla subordinazione e al compromesso necessario per quanto sofferto con la realtà continentale, che implica la rinuncia al sogno di un'autonomia e di un'indipendenza nazionali.

Anche riproponendo un'interpretazione biografica dell'opera deleddiana, che già si è vista ricollegata a un senso di colpa dell'autrice nei confronti della sua isola, ci sembra che tali ipotesi possano trovare conferma. Martignoni si accorge infatti di come l'ultima scena del romanzo, quella in cui Ester, al ritorno dal matrimonio di Noemi, trova il servo morto,<sup>164</sup> ricalchi fedelmente un ricordo riportato in *Cosima*, in cui l'alter-ego della scrittrice trova la sorella esanime a causa di un aborto spontaneo, che sembra essere la punizione ricaduta su di lei per aver violato le consuetudini (Enza ha infatti sposato un uomo non approvato dalla famiglia, così come Cosima trasgredirà il volere dei genitori intraprendendo la carriera di scrittrice e partendo per il continente). La scena si svolge identica: la piccola Cosima riveste il cadavere della sorella, ripulisce il sangue nero della sua colpa e copre il suo corpo con un telo. Nel romanzo autobiografico ciò avviene nella più completa commozione e nel più terribile sgomento:

Agiva sotto l'impulso di una forza quasi sovranaturale, come in uno stato di ebbrezza. Ebbrezza di dolore, di disinganno, di spavento della vita, che, come tutte le ubriachezze violente, le lasciò un fondo di amarezza, anzi di terrore; un terrore che non l'abbandonò mai più, sebbene accuratamente sepolto da lei in fondo al cuore come il segreto di una colpa misteriosa e involontaria: l'antica colpa dei primi padri, quella che attirò sul mondo il dolore e ricade indistintamente su tutti gli uomini.<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> N. Rudas, *L'interazione arcana. All'origine della creatività dei sardi*, in S. Cubeddu (a cura di), *L'ora dei Sardi*, Cagliari, Edizioni Fondazione Sardinia, 1999, p. 289. Vedi anche Ead., *L'isola dei coralli*, Carocci, Roma, 2004. In modo analogo Francesco Masala, nell'analisi di un racconto deleddiano, che si conclude tra l'altro con un sacrificio espiatorio, sostiene che la tematica del senso di colpa nelle opere della scrittrice sia legata a un motivo regionale. F. Masala, *Interpretazione antropologica di un racconto della Deledda: "Il sogno del pastore"*, in U. Collu (a cura di), *Grazia Deledda nella cultura sarda*, cit., pp. 313-316.

<sup>164</sup> G. Deledda, *Romanzi e novelle*, cit., p. 385.

<sup>165</sup> Ivi, p. 743.

Una trasgressione sembra essere alla base del destino di colpa dei suoi personaggi, così come del sacrificio che oscura il lieto fine delle sue opere. Esse trovano sì risoluzione nel finale, ma una risoluzione di compromesso, che implica una perdita e la dolorosa rinuncia a un sogno originario troppo ambizioso. L'associazione con questo passo di *Cosima* richiama alla mente anche un ricordo narrato da Kallina in *Canne al vento*:

Ricordava che da ragazzetta, quando era povera e andava a chieder l'elemosina ed a raccogliere sterpi sotto le rovine del castello, e la fame e la febbre di malaria la perseguitavano come cani arrabbiati, una volta mentre scendeva fra i ciottoli, acuti come coltelli, in faccia al sole cremis fermo sopra i monti violetti di Dorgali, un signore l'aveva raggiunta, silenzioso, toccandola per la spalla. Era vestito di colore del sole e dei monti, e il viso si rassomigliava a quello di un figlio di don Zame Pintor morto giovane. Ella lo aveva subito riconosciuto: era il Barone, uno dei tanti antichi Baroni i cui spiriti vivevano ancora tra le rovine del Castello, nei sotterranei scavati entro la collina e che finivano nel mare. — Ragazza, — le disse con voce straniera, — corri dalla Maestra di parto, e pregala di venir su stanotte al Castello, perché mia moglie, la Barona, ha i dolori. Corri, salva un'anima. Tieni il segreto. Prendi questo. Ma Kallina tremava sostenendosi al suo fascio di legna che contro il sole cremis le pareva una nuvola nera; non poté quindi stendere la manina e le monete d'oro che il Barone porgeva caddero per terra. Egli sparve. Ella buttò il fascio, raccolse i denari paurosa come l'uccellino che becca le briciole e scappò via agile saltellante; ma la Maestra di parto, sebbene vedesse le monete calde umide entro i pugni ardenti di lei, le sputacchiò sul viso per toglierle lo spavento e le disse ridendo: — Vai che hai la febbre e il delirio; le monete le avrai trovate. Se ne trovano ancora, sotto il Castello. Dammele, che te le farò fruttare. Kallina glielne diede; solo ne tenne una col buco e se la mise al collo infilata ad un correggiuolo rosso. — Andate, — disse alla donna. — Salvate un'anima. Voi fingete di non crederci perché io tenga il segreto. Ma lo terrò lo stesso. E cadde a terra come morta.<sup>166</sup>

La storia sembra la profezia della nascita di una nuova vita, di una nuova nazione, tanto più che la vecchia usuraia riconosce in Giacinto le fattezze di quel barone incontrato da ragazza. Ma tale profezia è destinata a non avverarsi per la caduta delle monete e per l'inadempienza della puerpera. Come si è visto, molte volte fra gli spiriti magici che abitano il bosco si nominano le «*panas*», le donne morte di parto.<sup>167</sup> Attraverso la sua biografia e attraverso la sapienza popolare isolana – il racconto di Kallina è infatti una rivisitazione de *Il castello di Galtelli*, una delle *Leggende sarde* pubblicate da Deledda in gioventù –, la scrittrice, nel romanzo sembra voler rileggere la storia della sua regione come la storia di una colpa, di un sacrificio e di una nascita mancata, quella della Sardegna indipendente, che qualche anno più tardi Camillo Bellieni avrebbe definito «nazione abortiva».<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Ivi, pp. 173, 174, 371.

<sup>167</sup> Ivi, pp. 264-265.

<sup>168</sup> C. Bellieni, *I sardi di fronte all'Italia*, in Id., *Partito Sardo d'Azione e Repubblica federale; Scritti 1919-1925*, Sassari, Edizioni Gallizzi, 1985, p. 219.

Da quanto si è tentato di ricostruire in queste pagine, si può rilevare come in *Canne al vento* Deledda maturi una piena identificazione con la realtà periferica che, oltre a generare un rifiuto dell'immagine eteronoma e una critica allo stato centrale, conferendo alla storia la voce del popolo sardo, riscrive in profondità l'immagine dell'isola. Un'immagine subalterna, che nel romanzo sfida l'egemonia esercitata dal potere centrale, antimeridionale e patriarcale, ma nondimeno, narrando dal punto di vista interno del sacrificando, denuncia il persistere periferico della violenza. Anche l'opera di Deledda, dunque, come quella di Verga e quella di d'Annunzio, descrive il passaggio da una cultura meridionale della copia a una della rivendicazione, per aprirsi infine a un ripensamento politico e identitario più profondo che non si traduce in una proposta ma in una critica rivolta parimenti all'Italia e alla Sardegna.

## Ignazio Silone

### 6.1 Il ruralismo e la risposta del Mezzogiorno

Ignazio Silone, scrittore abruzzese la cui opera, come si vedrà meglio nei prossimi paragrafi, intrattiene dall'inizio alla fine uno stretto legame con la storia e la cultura della sua regione, intraprende la propria carriera letteraria negli anni del regime fascista, in un contesto culturale profondamente pervaso dall'immaginario ruralista. La letteratura ruralista, cui abbiamo già fatto cenno nel secondo capitolo, ha i suoi maggiori esponenti in autori come Malaparte, Maccari, Bilenchi, Soffici, ma trova espressione in numerosi altri scrittori – alcuni dei quali, in un secondo tempo, mutano completamente la loro rappresentazione del mondo contadino – come ad esempio Alvaro di *Terra nuova* o Jovine di *Un uomo provvisorio* e *Ladro di galline*.<sup>1</sup> Tale corrente letteraria si innesta per lo più sulla letteratura precedente di argomento meridionale, ponendosi come sua diretta filiazione. Essa indugia in descrizioni tronfie e ampollose della vita degli agricoltori italiani, dipingendoli come degli eroi, tanto dediti alla fatica, quanto all'onore e alla gloria, forti e sani, sia nel fisico che nella morale, strenui difensori dei valori della patria, della famiglia e della fede religiosa. La rappresentazione del paesaggio bucolico si presenta come altrettanto idilliaca ed infarcita di stereotipi, molti dei quali ereditati direttamente dal pittoresco secondo-ottocentesco. Questa letteratura, tuttavia, come buona parte di quella meridionale analizzata fin qui, intende contrapporsi alla letteratura borghese e identificarsi con il mondo rurale, proponendolo come modello di vita altro e nondimeno preferibile, in cui tutta la Nazione potrebbe e dovrebbe riconoscersi. Vuole in sostanza sostituirsi alla letteratura centrale, farsi letteratura nazionale e popolare insieme, ma è letteratura populista più che popolare, come mostra chiaramente Asor Rosa nel già citato *Scrittori e popolo*. Nel libro, il critico segnala anche l'ascendenza dannunziana di tale filone, il quale tuttavia, a nostro modo di vedere, tradisce la vocazione identitaria di un'opera come *La figlia di Iorio*. Antonio Gramsci, ridotto in carcere proprio dal regime fascista nel 1926, appunta questo giudizio sugli scrittori "ruralisti": «Tutta la letteratura di Strapaese dovrebbe essere "nazionale-popolare" come programma, ma lo è appunto per programma, ciò che la ha resa una manifestazione deteriore della cultura».<sup>2</sup> È una scrittura che mira a rifondare il discorso

---

<sup>1</sup> Francesco Jovine più tardi approderà ad istanze opposte con esiti molto vicini a quelli di Silone. A tal proposito, vedi A. Gialloreto, *Terra e libertà: l'utopia rivoluzionaria in Silone e Jovine*, «Studi medievali e moderni», 2, 2008, pp. 117-135.

<sup>2</sup> A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, cit., p. 43.

centrale e che, per questo, guadagna la funzionale posizione marginale, si appropria indebitamente dell'identificazione col margine e in tal modo mette in atto quella che è stata definita una «nuova colonizzazione dell'immaginario»,<sup>3</sup> che si autoproclama però vera voce del sommerso universo arcadico. Puramente strumentale è quindi l'insistenza sul tema del “ritorno alla terra”, che, assieme alla politica di bonifica integrale è mirata ad ampliare il consenso e la base sociale del Fascismo, nonché a favorire il consolidamento dello stato totalitario. Non sorprende quindi che i contadini non si riconoscano in questa produzione, come non si riconoscono nelle politiche del regime, che, in realtà, non sono affatto tese a favorire il settore primario. La letteratura, in questo senso, serve piuttosto a mascherare il ritorno a forme di rapporti lavorativi che assottigliano i guadagni e le possibilità rivendicative della classe contadina. Tra i primi a porre l'accento sull'inconsistenza delle promesse del regime sono proprio gli scrittori del Sud, che documentano come le politiche agrarie mettano in serie difficoltà il già vessato contado meridionale. Appare evidente, infatti, come anche il superamento del divario Nord-Sud proclamato dallo Stato fascista sia del tutto illusorio: non avremmo avuto le opere di Ignazio Silone, Carlo Levi, Rocco Scotellaro se il regime avesse davvero debellato la questione meridionale. Inoltre, al di là di una mancata ricomposizione del paese, anche a livello di immaginario rappresentativo, sotto un unitarismo di superficie, continua a persistere un pervasivo dualismo.<sup>4</sup> Uno degli obiettivi principali della letteratura del Mezzogiorno, diventa dunque, in questa fase, decostruire il mistificante discorso fascista centrale e coniarne uno marginale autentico, che non si presti a strumentalizzazioni. Ciò non vuol dire che gli scrittori meridionali riescano ad emanciparsi completamente dagli stereotipi meridionisti solo perché respingono quelli promossi dal centro fascista. Al contrario, essi sovente corrono il rischio, come si è già rilevato ridiscutendo le tesi di Moloney, di ribaltare il discorso centrale ricadendo in un nuovo orientalismo, o “mediterraneismo di secondo livello” per riprendere un'espressione di Tedesco. Tale letteratura, infatti, non diversamente da quanto abbiamo già intravisto in autori come Verga, d'Annunzio e Deledda, nel tentativo di svincolarsi da un immaginario subordinante, ridefinisce i termini del confronto ribaltandone i rapporti di forza e non di rado

---

<sup>3</sup> Cfr. B. Moloney, *Italian Novels of Peasant Crisis*, cit.

<sup>4</sup> «Al di sotto di una formale prospettiva unitaria e nazionale del dibattito pubblico d'età fascista si celavano in realtà le dialettiche che continuavano a frammentare in profondità il paese: città/campagna, centro/periferia, storia/natura, modernità/tradizione. Troppo spesso infatti ... 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 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». G. Basile, *Scrivere del Mezzogiorno*, cit., 178.

arriva a farsi esaltazione di valori presentati come autenticamente periferici ma in buona misura influenzati dalla rappresentazione proveniente dall'esterno. Essa, dunque, se da una parte contesta l'immaginario strapaesano che della letteratura meridionale verista si propone come emanazione, seppur illegittima perché strumentale, mistificatoria e condotta dal centro; dall'altra non si svincola completamente dalla rivalutazione dei valori periferici ivi condotta e ne replica i limiti. Se per gli autori fin qui esaminati si è infatti parlato del graduale approdo a una seconda fase identitaria della letteratura meridionale, con Silone assistiamo a un primo tentativo di superamento di tale fase verso posizioni già post-identitarie, sebbene ancora incerte. D'altra parte, questa ipotetica terza fase della letteratura meridionale si instaura in Italia in presenza di un nuovo movimento di liberazione nazionale e di un nuovo nazionalismo. La guerra e la Resistenza vengono infatti sentite come nuova e vera lotta per l'Unità nazionale, dopo il tradimento del Risorgimento e il falso riscatto del Fascismo. Vediamo infatti in questa sede emergere nel discorso marginale una "letteratura di battaglia" (come l'avrebbe definita Fanon), che riscrive il discorso enfatico precedente ma sempre in funzione di un innalzamento dei valori marginali. Volendo quindi tentare un inquadramento generale secondo il modello trifasico, la corrente letteraria meridionale che segue e contesta la scrittura ruralista si pone in una posizione intermedia e oscillante fra la seconda e la terza fase, o, per usare le più flessibili categorie lotmaniane, è espressione di un secondo momento omeostatico periferico di un già minato dialogo con il centro.

Questa letteratura, per lo più sviluppatasi a partire dal secondo dopoguerra e tradizionalmente annoverata all'interno del più vasto movimento del Neorealismo, come suo sottogenere o sua tendenza affiliata, corrisponde a quella che Crovi definisce "letteratura meridionalista". Lo studioso, nel già menzionato saggio uscito su «Menabò» nel 1960, sottopone a dura critica la copiosa produzione postbellica sul Sud Italia, scaturita dalla riscoperta della questione meridionale, dopo la sua lunga obliterazione da parte del Fascismo e la sua rinnovata valorizzazione in un contesto di rinvigorito spirito nazionale. Crovi, infatti, afferma di non condividere l'«indulgenza» riservata da questo tipo di narrativa al folklore meridionale e alla celebrazione dei valori marginali: questi valori oltre ad essere frutto di falsificazioni, rappresentano, secondo lui, un ostacolo all'integrazione con la classe operaia e dunque un freno alla rivoluzione comunista in Italia, unica possibile soluzione dei problemi del Meridione. Egli non considera però come tale produzione sia anche tesa a far emergere l'identità del margine e si ponga come espressione di una cultura altra, che non può e non vuole riconoscersi in quella del centro. Crovi, infatti, pur stilando una bibliografia della letteratura meridionalista e dei suoi

precursori non arriva a individuarvi la formazione di una tradizione e di un canone indipendenti. Spia di tale mancata penetrazione critica è anche la collocazione del capolavoro di Silone fra le opere del secondo dopoguerra. *Fontamara*, infatti, pubblicato in volume in Italia nel 1949, ma già uscito in lingua tedesca nel 1933, è un'opera massimamente rappresentativa dello sviluppo di una coscienza meridionale rivoluzionaria autonoma, ben prima del fermento e delle speranze legate alla Resistenza e all'occupazione contadina delle terre negli anni Quaranta. Proprio in virtù di questo primato, che il critico non considera, abbiamo scelto di concentrare la nostra attenzione sul romanzo, tralasciando altre opere di Silone, tanto più che si tratta dell'*opus primum* dell'autore. Tale primato è certamente anche legato a un privilegio "di posizione", egli infatti, quando scrive *Fontamara*, è un "intellettuale in esilio",<sup>5</sup> emigrato in Svizzera per sfuggire al regime fascista. Secondo Luperini, invece, il fatto che la problematica artistica e ideologica del romanzo appaia «assimilabile a quella del neorealismo postbellico» è da attribuirsi al ruolo di dirigenza ricoperto da Silone nel 1930 nel partito comunista, egli è infatti certamente al corrente del dibattito sul realismo in corso in URSS e dalla narrativa identitaria sovietica potrebbe derivare «l'«impegno» sociale, la presa di posizione esplicitamente politica, l'eroe positivo».<sup>6</sup> Ad essere citato come apripista e modello per gli autori meridionalisti generalmente è Carlo Levi, il quale nel 1945 pubblica *Cristo si è fermato a Eboli*, racconto del suo confino in Lucania di dieci anni prima. L'uscita del capolavoro leviano determina in effetti una vera e propria esplosione di narrativa sul Sud come si è già ricordato. Ma il fatto che opere chiaramente riconducibili al filone meridionalista siano state già scritte negli anni Trenta – per influsso o meno del realismo russo – comprova a nostro avviso l'indipendenza di questo filone da quello del neorealismo.

Tale indipendenza non è rilevata dai contemporanei e dagli scrittori successivi che pure hanno in una certa misura partecipato a quel fermento, infatti l'esaltazione del Sud è molto spesso ricondotta alla lotta di liberazione e alla Resistenza. È il caso di Pier Paolo Pasolini, che associa la letteratura meridionalista che si diparte da Levi e il cinema neorealista sul Mezzogiorno alla cultura della "resistenza negra"; titolo quest'ultimo di uno scritto con cui prefa le poesie raccolte ne *La letteratura negra*. Qui il poeta di Casarsa esordisce con l'associare i paesi in via di decolonizzazione all'Italia resistenziale, quindi le scelte espressive delle annesse letterature nazionali: «Lo "sguardo al futuro", che era tipico di noi in quei famosi anni

---

<sup>5</sup> Accede quindi, secondo quanto scrive Said, a una visione privilegiata, una «doppia prospettiva». E. Said, *Nel segno dell'esilio*, cit., p. 511. A proposito di tale sua particolare prospettiva vedi anche S. Martelli, *Emigrazione ed esilio nelle opere di Silone*, «Studi medievali e moderni» 2008, 2, pp. 191-215.

<sup>6</sup> R. Luperini, *Il Novecento*, vol. II, Torino, Loescher, 1981, p. 553.



Quaranta, lo ritroviamo qui, con la stessa quasi impudica freschezza, con la stessa imprecisa ma emozionante irruenza, con la stessa meravigliosa convinzione dell'autosufficienza della speranza. E anche con le stesse caratteristiche di ingenuo e quasi passivo pastiche stilistico».<sup>7</sup> Il riferimento, però, è soprattutto alla letteratura “meridionalista”. Pasolini nota come le opere di tali scrittori si rifacciano spesso a moduli collaudati e vengano perciò considerate «fuori moda», «già lette»; come è fra l'altro tipico di tutta la letteratura postcoloniale, che non sempre punta sull'originalità quanto sull'autenticità e sull'efficacia del messaggio: «Si tratta quasi sempre di un ibrido, di una contaminazione culturale. [...] Anche i Negri, come noi allora, si servono di un linguaggio poetico antecedente alla Resistenza e al suo spirito, per esprimere la Resistenza e il suo spirito».<sup>8</sup> Pasolini mette poi in evidenza la contiguità anche nelle scelte dei contenuti della letteratura africana e di quella meridionale. Contenuti in alcuni casi apologetici, nostalgici e consolatori, espressione deteriore a suo avviso della produzione poetica indigena.

Al limite più basso - e a dire il vero ben pochi ne sono in questa antologia i prodotti - la poesia della *Resistenza negra* presenta un tipico risvolto psicologico. Il “Negro” e la sua terra (se si tratta di poeti operanti in Africa), o il “Negro” e la sua situazione sociale (se si tratta di poeti operanti in Europa o in America), subisce una radicale trasformazione: tutto ciò che lo umilia, che fa del suo stato uno stato di inferiorità sociale, economica, razziale, si riscatta e si fa quindi ragione di palingenesi anziché di denuncia, nella sua “salute”, nella tipicità di una sua inimitabile esperienza naturale. La meccanica di questa retorica consolazione ha garantita, per noi lettori italiani, una immediata comprensione: infatti troviamo nella nostra recente letteratura degli esempi simili. Mi riferisco alla poesia meridionalistica (quella che deriva dall'esperienza di Levi, e dal primo dopoguerra: occupazione delle terre ecc.): la quale poesia meridionalistica è stata, in ordine di tempo, l'ultimo capitolo della nostra poesia della Resistenza. Anche qui le “disgrazie” del Sud, vengono enunciate in un tono auto-consolatorio, quasi che chi le vive potesse trovare in esse un'esperienza di per sé palingenetica. Quindi: esaltazione del colore, della natura meridionale, ecc., in chiave sia pure accorata e recriminatoria. Qualche esempio di amore, dunque, nazionalistico, mistico, narcisistico, o chiamatelo come volete [...]. C'è sempre, nella cultura precedente di un popolo, quella che la storia ha superato, questa riserva di vitalità, che, nel poeta, comunque vivente nella storia, non può non diventare retorica.<sup>9</sup>

Pasolini qui descrive il ribaltamento identitario proprio della seconda fase delle letterature coloniali, in cui il colonizzato si affranca dal complesso di inferiorità imposto dal colonizzatore attraverso l'orgogliosa rivendicazione della propria diversità. Lo stesso termine “negritudine” coniato da Aimé Césaire nel 1935 ed eletto a referente del movimento culturale e politico cui gli scrittori qui antologizzati fanno capo, è un ribaltamento enantiosemico della parola “negro”. Tale ribaltamento risemantizza il termine offensivo fino

---

<sup>7</sup> P. P. Pasolini, *La resistenza negra*, 1961; ora in Id. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, vol. II (pp. 2344-2355), p. 2345.

<sup>8</sup> Ivi, p. 2345.

<sup>9</sup> Ivi, p. 2350.

a mandare in cortocircuito il discorso dell'interlocutore, o, per citare Judith Butler, «rimette in atto» «quelle parole fuori controllo» per «farle agire contro gli scopi con cui erano state pronunciate in un determinato contesto di violenza».<sup>10</sup> Abbiamo già incontrato un analogo procedimento antifrastico nel nome “Malavoglia”, senza però che esso si facesse veicolo di un'esplicita rivendicazione; così per “Fontamara”, nome che designa il ruscello all'origine dell'controversie del racconto omonimo e che sembra in effetti ricalcare volutamente il titolo del romanzo verghiano. Sui “cafoni”, protagonisti del libro, invece, nella prefazione Silone scrive: «Io so bene che il nome di cafone, nel linguaggio corrente del mio paese, sia della campagna che della città, è ora termine di offesa e dilleggio: ma io l'adopero in questo libro nella certezza che quando nel mio paese il dolore non sarà più vergogna, esso diventerà nome di rispetto, e forse anche di onore».<sup>11</sup> E ancora, in un'intervista rilasciata molti anni più tardi, estendendo il principio adottato per la denominazione dei contadini marsicani a tutti i meridionali, dichiara: «Delle parole offensive come “terrone” non c'è che da appropriarsene così da renderle innocue».<sup>12</sup> Da quanto detto emergerebbe un'evidente vicinanza tra la poetica di Silone e quella nazionalista postcoloniale, che si fa rivendicazione e quindi talvolta anche apologia del mondo subalterno e dei suoi valori. Pasolini tuttavia ritaglia, in questa generalizzata tendenza delle “letterature resistenziali”, una parentesi elettiva: «I negri nudi che ballano intorno al fuoco sono come sottoproletari rovigotti intorno al fiasco del vino o cafoni meridionali che suonano la chitarra: puri oggetti di retorica (quando siano portati al livello “culto”, naturalmente, e non capiti e mimati stilisticamente fin dentro il loro essere...)».<sup>13</sup> Qui il riferimento parrebbe essere proprio ai contadini di Silone, che, come vedremo, vengono non solo indagati, ma riprodotti fedelmente dallo scrittore nel loro modo di pensare, di agire e di esprimersi. Pasolini conclude il saggio con la sua proposta rivoluzionaria, che vede tutti i Sud del mondo unirsi nella lotta contro il Nord capitalista. Il poeta friulano, infatti, ricomprende in un solo grande Meridione coloniale l'Asia, l'Africa, il Sud Europa e il Sud Italia (“borgate romane” incluse) in una visione che Giovanna Trento definisce «panmeridionalista».<sup>14</sup> L'auspicio di una lega dei Sud è l'espressione del riconoscimento di una comunanza di esperienze e di valori fra tutte le culture che occupano i margini del mondo. Tale riconoscimento, che sarà portato a consapevolezza anche da

---

<sup>10</sup> J. Butler, *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, Milano, Raffaello Cortina, 2010.

<sup>11</sup> I. Silone, *Fontamara*, Milano, Mondadori, 2003, p. 6.

<sup>12</sup> Intervista televisiva del maggio 1966, reperibile su youtube.

<sup>13</sup> P. P. Pasolini, *La resistenza negra*, cit., pp. 2352-2353.

<sup>14</sup> G. Trento, *Pasolini e l'Africa: l'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, cit.

Silone nei decenni successivi alla prima stesura di *Fontamara*, denota un'apertura verso posizioni identitarie maggiormente flessibili e inclusive da parte della soggettività marginale, anche come reazione a un'iniziale replica del pattern identitario monolitico e esclusionista ereditato dal centro.

## 6.2 La vita e l'identificazione con l'Abruzzo

Secondino Tranquilli, in arte Ignazio Silone, figlio di una tessitrice e di un piccolo proprietario terriero, nasce a Pescina dei Marzi nel 1900. All'età di quattordici anni perde entrambi i genitori e cinque fratelli nel terremoto della Marsica del 1915. A causa del terremoto si trova a vivere nella zona più povera della città e a stringere amicizia con i contadini, i cafoni poi protagonisti dei suoi romanzi. È in questo periodo che Silone conosce Don Orione, figura per lui molto importante di cui parla estesamente in una più tarda opera autobiografica, *Uscita di Sicurezza*.<sup>15</sup> Il prete gli trasmette una fede autentica che affonda le sue radici nel messaggio evangelico delle origini, una religione degli ultimi da cui nasce spontaneo, come missione, l'impegno verso il prossimo. Già nel 1917 Silone invia alcuni articoli all'«Avanti!» in cui denuncia le appropriazioni indebite di fondi destinati alla ricostruzione dopo il terremoto. Più tardi prende a frequentare la Lega dei contadini della sua città, diventando segretario regionale della Federazione dei lavoratori della terra. Nell'immediato dopoguerra si trasferisce a Roma, dove diventa segretario della Gioventù Socialista. Di questi anni l'autore scrive: «Mi rendevo conto che l'adesione al partito della rivoluzione proletaria non era da confondere con la semplice iscrizione a un partito politico. Per me, era una conversione, un impegno integrale, che implicava un certo modo di pensare e di vivere».<sup>16</sup> Anche l'attività giornalistica di Silone decolla nella capitale: diventa ben presto direttore del giornale settimanale romano «L'avanguardia», nonché del quotidiano triestino «Il lavoratore». Nel 1921 è tra i delegati del partito alla terza internazionale di Mosca, dove ha l'occasione di conoscere personalmente Lenin e Trotsky. Negli anni successivi viaggia molto per svolgere incarichi esteri affidatigli dal partito a Berlino, Barcellona, Parigi, poi, messo sotto controllo dalla polizia, si rifugia nella sua Pescina dove prende a condurre una vita ritirata, ma non per questo meno densa di contatti con il partito. È in questo periodo che inizia ad avvicinarsi alle posizioni di Gramsci, il quale lo chiama a

---

<sup>15</sup> I. Silone, *Uscita di Sicurezza*, in Id. *Romanzi e saggi. 1945-1978*, vol. II, Milano, Mondadori, 1998. Sulla vita di Silone vedi anche L. D'Eramo, *Ignazio Silone*, Rimini, Editori Riuniti associati, 1994; M. N. Paynter, *Ignazio Silone. Beyond the Tragic Vision*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press Incorporated, 2000; S. G. Pugliese, *Bitter Spring: a life of Ignazio Silone*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2009.

<sup>16</sup> I. Silone, *Uscita di Sicurezza*, cit, p. 822.

diventare suo collaboratore e lo incarica alla Commissione stampa e propaganda.<sup>17</sup> Nel 1926 il Partito Comunista entra in clandestinità e la segreteria si trasferisce a Sturla, sede dalla quale Silone si occupa di far stampare «L'Unità». Lo scrittore pescinese sceglie quindi l'esilio in Svizzera dove resterà fino al 1944. Tra il 1929 e il 1930 scrive in pochi mesi il suo capolavoro, che sarà pubblicato solo diversi anni più tardi. Nel frattempo, l'unico fratello rimastogli, Romolo viene accusato di aver aderito al Partito Comunista e viene arrestato. Delle lettere che i due si scambiano durante la penosa carcerazione di Romolo, interessanti sono quelle che ripercorrono i ricordi della loro infanzia e della loro terra. Nel 1931 Silone, deluso dalla politica di Stalin, decide di uscire dal partito comunista, scelta sofferta che egli stesso descriverà come «un grave lutto, il lutto della mia gioventù».<sup>18</sup> L'autore tuttavia non depone le sue idee e prosegue il suo impegno politico attraverso la scrittura, definendosi “socialista senza partito e cristiano senza chiesa”. In questi anni Silone pubblica anche scritti di emigrati, articoli e saggi sul Fascismo, scatenando l'indignazione dei fascisti che chiedono la sua estradizione, non concessa però dalle autorità svizzere. Il secondo romanzo scritto durante il periodo dell'esilio è *Vino e Pane*, pubblicato nel 1936 e seguito nel 1941 da *Il seme sotto la neve*. Il primo romanzo scritto in patria da Silone esce invece nel 1952 con il titolo *Una manciata di more*. Nel 1956 pubblica *Il segreto di Luca* e nello stesso anno prende attivamente parte alla battaglia di opinione in favore del sociologo Danilo Dolci, schierato al fianco dei contadini di Partinico e arrestato per aver guidato uno “sciopero al contrario”, ovvero per aver avviato con un gruppo di disoccupati i lavori di manutenzione su una strada comunale abbandonata. È interessante ricordare l'attività contestativa di Dolci che, per la sua professione di nonviolenza, viene soprannominato il “Gandhi siciliano”. Del 1960 è *La volpe e le camelie* mentre *L'avventura d'un povero cristiano*, l'ultima opera letteraria di Ignazio Silone, esce nel 1968. Il romanzo, in cui si narra la storia di Celestino V, il papa del “gran rifiuto” dantesco, presenta la rivalità tra le due chiese storiche: quella mondana e quella profetica. Il riconoscimento di Silone già ampissimo e internazionale è consacrato da questo ultimo successo che gli vale numerosi premi. Alla sua morte, sopravvenuta nel 1978, Silone lascia inconcluso in romanzo *Severina*.

---

<sup>17</sup> A proposito dei rapporti con Gramsci, Caputo sostiene che alla data di composizione di *Fontamara* Silone abbia già avuto occasione di leggere le riflessioni gramsciane sulla questione meridionale. A. Favaro, *In dialogo con Rino Caputo su ispezioni, ragioni e ricostruzioni della forma-romanzo fra Ottocento e Novecento in Italia*, «Sinestesiaonline», 2020, IX, 30. Per un approfondimento vedi V. d'Orlando, *Per una lettura gramsciana di Fontamara d'Ignazio Silone*, in M. Cimini (a cura di), *Ignazio Silone o la Logica della privazione*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Caen (7 Febbraio 2019) Pescina (23-24 Agosto 2019), Lanciano, Carabba, 2020.

<sup>18</sup> Ivi, p. 862.

Il rapporto fra la poetica di Silone e la sua terra d'origine è mutualistico e imprescindibile per comprendere la sua opera. Per citare le parole dell'autore:

Tutto quello che m'è avvenuto di scrivere, e probabilmente tutto quello che ancora scriverò, benché io abbia viaggiato e vissuto a lungo all'estero, si riferisce unicamente a quella parte della contrada che con lo sguardo si poteva abbracciare dalla casa in cui nacqui. È una contrada, come il resto d'Abruzzo, povera di storia civile, e di formazione quasi interamente cristiana e medievale. Non ha monumenti degni di nota che chiese e conventi. Per molti secoli non ha avuto altri figli illustri che santi e scarpellini. La condizione dell'esistenza umana vi è sempre stata particolarmente penosa; il dolore vi è sempre stato considerato come la prima delle fatalità naturali; e la Croce, in tal senso, accolta e onorata. Agli spiriti vivi le forme più accessibili di ribellione al destino sono sempre state, nella nostra terra, il francescanesimo e l'anarchia.<sup>19</sup>

Il francescanesimo e l'anarchia sono anche le forme assunte dalla ribellione siloniana che si iscrive sì nell'ideologia comunista, ma la reinterpreta così come reinterpreta il cristianesimo tradizionale. In questo senso Silone è figlio della sua terra e ne abbraccia in pieno la visione del mondo, che, secondo lui, è la più vicina a conservare i valori della dignità umana e della carità; essa li vede come i principi guida di un'esistenza più giusta, di un'attesa era messianica che sostituisca quella presente regolata dalla legge dello Stato. Egli infatti prosegue:

Presso i più sofferenti, sotto la cenere dello scetticismo, non s'è mai spenta l'antica speranza del Regno, l'antica attesa della carità che sostituisca la legge, l'antico sogno di Gioacchino da Fiore, degli Spirituali, dei Celestini. E questo è un fatto di importanza enorme, fondamentale, sul quale nessuno ha mai riflettuto abbastanza. In un paese deluso esaurito stanco come il nostro, questa mi è sempre apparsa una ricchezza autentica, una miracolosa riserva.<sup>20</sup>

Anche Moloney sottolinea – in accordo con le tesi di Hobsbawm – come la ribellione primitiva e la religione messianica non si siano mai scisse veramente e come lo scrittore attinga a queste riserve rivoluzionarie della sua terra nella formulazione della propria posizione ideologica.<sup>21</sup> L'abruzzese speranza del Regno si fonde il Silone con l'utopia comunista e si pone come nucleo centrale dei suoi romanzi.

Anche lo pseudonimo adottato dal Tranquilli è significativo da questo punto di vista. L'autore comincia a firmarsi "Silone" negli articoli scritti nel 1923 a Barcellona e pubblicati sulla rivista «La Batailla». Il nome è ripreso da *Quintus Pompeius Silo*, generale che guida la ribellione dei Marsi contro Roma nella Guerra Sociale del 90 a.C., guerra volta all'ottenimento per tutti gli italici degli stessi diritti riservati ai cittadini romani e conclusasi

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 823.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> B. Moloney, *Italian Novels of Peasant Crisis*, cit., p. 124.

con un primo importante provvedimento legislativo, la Lex Iulia. Durante la battaglia i Marsi subiscono gravi perdite e in effetti il sacrificio è, come vedremo, parte integrante dell'ideologia e della poetica che l'autore intende promuovere con il nome "Silone". Quest'ultimo esprime quindi non solo un anelito di giustizia sociale e di ribellione, né solo l'identificazione con i non privilegiati abitanti della sua terra, ma anche l'opposizione nei confronti di un oppressivo governo centrale, opposizione che, sempre con riferimento all'imperialismo romano, abbiamo già visto espressa in d'Annunzio. "Ignazio" viene aggiunto allo pseudonimo nel 1933, in occasione della pubblicazione di *Fontamara*. In *Uscita di sicurezza* l'autore spiega come abbia ripreso il nome da Ignazio di Loyola, fondatore dell'ordine dei gesuiti, con riferimento alla disciplina che caratterizza la sua adesione al partito comunista e che è simile a quella di un ordine religioso organizzato in linee militari. Lo pseudonimo completo sembra condensare alcuni aspetti del pensiero dell'autore pescinese che vedremo poi sviluppati nel suo romanzo d'esordio: *Fontamara*.

### **6.3 *Fontamara*: il poema epico-drammatico dei cafoni meridionali**

#### **6.3.1 Le vicende editoriali, la prefazione e il programma dell'opera**

Il manoscritto di *Fontamara*, completato nel 1930 a Davos, viene letto ed apprezzato da Jakob Wassermann e presto tradotto in tedesco. Non può essere pubblicato dalla casa editrice Fischer, cui era stato affidato l'incarico, a causa della presa di potere da parte nazista, viene invece stampato nel 1933 a Zurigo per l'editore Oprecht und Helbing e subito tradotto in diverse lingue. Nel 1934 viene pubblicato in italiano a spese dell'autore presso una piccola tipografia di emigrati a Parigi e nel nostro Paese circola clandestinamente fino alla caduta del regime. Nel 1945 viene pubblicato per la prima volta in Italia, a puntate, sulla rivista «Il Risveglio». Silone nel frattempo continua ad operare ingenti modifiche sul testo finché nel 1947 esce la prima edizione in volume presso l'Editore Faro di Roma. Ancora insoddisfatto del testo, l'autore si rivolge a Mondadori che stampa il libro con ulteriori correzioni nel 1949, a quasi vent'anni di distanza dalla prima stesura completa del 1930. Questa travagliata gestazione è il motivo per cui i lettori italiani accedono a un testo sensibilmente diverso rispetto a quello originario. Secondo Moloney le modifiche apportate durante gli anni Quaranta sono dipese da due ordini di cambiamenti intervenuti nella storia e nell'ideologia dell'autore: il primo è costituito dall'ondata di contestazioni e occupazioni del secondo dopoguerra. In particolare, la mobilitazione che dal 1944 al 1949 interessa il Fucino – già in passato teatro di occupazioni ma questa volta esplose in un clima politico ben diverso –, che avrebbe favorito

secondo lo studioso inglese un maggiore ottimismo nell'autore e nella descrizione delle pur tragiche sorti della contrada di Fontamara. In secondo luogo, ad incidere soprattutto sulla descrizione del personaggio di Berardo, sarebbe stata la conversione religiosa e di conseguenza ideologica di Silone: «from one form of anarchism to another, from the violent to the Christ-like and loving, from the stream of Blanqui to that of Tolstoy and Kropotkin».<sup>22</sup> La delusione del comunismo, in verità già operante alla fine degli anni Venti, e la scoperta di una via personale, o meglio abruzzese alla giustizia sociale, che passa per una reimmersione nella terra d'origine e nella religiosità che ne struttura la visione del mondo, avrebbero spinto Silone a rivedere alcuni aspetti del romanzo giovanile. Dopo *Fontamara*, infatti, la presenza della figura di Cristo diventa centrale nella poetica dell'autore: intesse le trame delle storie e si fa matrice caratteriale per i personaggi protagonisti. Essi, d'altra parte, come lo stesso poeta dichiara, sono il coerente sviluppo della figura rivoluzionaria del primo romanzo: «La storia di Pietro Spina in “Vino e Pane”, quella di Rocco in “Una manciata di more” e quella di Andrea nel “Segreto di Luca” sono un'evidente filiazione dello Sconosciuto che appare già nell'epilogo di “Fontamara”».<sup>23</sup> Nella versione degli anni Quaranta, quindi, lo scrittore va ad aggiornare, non solo stilisticamente, una storia che, per sua stessa ammissione, non ha mai cessato di scrivere, la storia di *Fontamara*, la sua storia. Inoltre, secondo Moloney, ambedue le tendenze variantistiche spingerebbero l'opera verso una dimensione più astratta e meno documentaria, rischio quest'ultimo in cui sempre incorrono i testi letterari che si propongono di incidere sulla realtà storica a loro contemporanea. Secondo noi tale astrazione potrebbe anche essere dovuta alla generalizzazione della storia narrata, alla progressiva consapevolezza maturata dall'autore di aver scritto un'epopea identitaria recepita come tale in tutti i Meridionali del mondo. Tale convinzione dovuta al successo del suo libro all'estero, ma anche e soprattutto all'emergere di altre esperienze letterarie meridionaliste in Italia, nonché di opere provenienti da altre periferie del mondo, lo induce a calcare la mano su alcuni tratti, ad oscurarne altri, per aderire in modo più deciso ad un certo modello letterario periferico nel quale la distinzione tra il bene e il male si fa netta e la figura dell'eroe viene quasi “divinizzata”. L'universalizzazione

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 139.

<sup>23</sup> I. Silone, *Romanzi e saggi. 1927-1944*, Vol. I, Milano, Mondadori, 1998, p. 1475. Sul personaggio unico di Silone vedi M. Cimini, *Tipologia e stratigrafia del personaggio nel romanzo unico di Silone*, «Studi medievali e moderni», 2, 2008, pp. 175-190.

dei contenuti dell'opera viene chiaramente espressa nella prefazione ed in particolare nelle inserzioni aggiunte già a partire dall'edizione a puntate del '45.

Di seguito riportiamo, citate dalla versione del '49, le prima righe della prefazione, totalmente assenti nel 1933:<sup>24</sup>

Gli strani fatti che sto per raccontare si svolsero nel corso di un'estate a Fontamara. Ho dato questo nome a un antico e oscuro luogo di contadini poveri situato nella Marsica, a settentrione del prosciugato lago di Fucino, nell'interno di una valle, a mezza costa tra le colline e la montagna. In seguito ho risaputo che il medesimo nome, in alcuni casi con piccole varianti, apparteneva già ad altri abitati dell'Italia meridionale, e, fatto più grave, ho appurato che gli stessi strani avvenimenti in questo libro con fedeltà raccontati, sono accaduti in più luoghi, seppure non nella stessa epoca e sequenza.<sup>25</sup>

Le “strane” vicende avvenute a Fontamara vengono assimilate dall'autore a quelle occorse in molte altri simili villaggi meridionali, come pure la conformazione del paese viene equiparata a quella di altri paesi del Sud Italia. Il Meridione è quindi presentato come un territorio, se non unitario, accomunato da un'unica “strana” sorte. Il romanzo tuttavia, come abbiamo visto accadere anche per altre opere meridionali, rappresenta un Sud ancorato ad un punto di vista molto più ridotto, in genere quello del villaggio, che si fa poi metafora dell'intera “nazione” periferica. Se infatti dietro il grande antagonista dei cafoni, l'Impresario, il nuovo podestà, si cela Benito Mussolini, che in quella terra desolata «trova l'America» è evidente che Fontamara è una sineddoche che sta per l'intero Sud così come la “Questione del Fucino” – che finalmente sembra trovare risoluzione, quando tutti ormai l'avevano data per dimenticata – altro non è che la questione meridionale. La riduzione del punto di vista è anche un mezzo di più realistica immedesimazione nel soggetto subalterno, il quale percepisce la realtà in cui vive come l'intero mondo e sente come estranei anche gli abitanti della città e degli altri paesi meridionali. Aldo De Jaco infatti ricorda come l'isolamento «di questo mondo chiamato Meridione», «un isolamento dei mille paesi contadini e artigiani e ancora delle città provinciali senza lavoro e senza prospettive», «un isolamento che per certi versi diventa incomprendimento, sfiducia, rancore» non sia solo del Sud rispetto al Nord, «ma nel Sud stesso della campagna rispetto alla città [...] e, nella campagna, di un paese rispetto all'altro».<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Per un'analisi approfondita della prefazione dell'opera vedi L. Pesola, *La “Prefazione” di “Fontamara”*, «Forum Italicum», 1, 2011, pp. 203-211.

<sup>25</sup> I. Silone, *Fontamara*, cit., p. 3.

<sup>26</sup> A. De Jaco, *Letteratura e Mezzogiorno*, cit., p. 179.



Eppure ciò fa del Sud Italia – nota ad un decennio di distanza l'autore pescinese – un mondo comparabile a tutti gli altri mondi caratterizzati dall'isolamento:

Fontamara somiglia dunque, per molti lati, 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. Ma Fontamara ha pure aspetti particolari. Allo stesso modo, i contadini 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; eppure non si sono ancora visti due poveri in tutto identici.<sup>27</sup>

La Fontamara abruzzese di cui Silone ha narrato le vicende nel '33 è popolata di contadini poveri che sono in tutto simili ai contadini poveri di tanti altri posti del mondo, ma ciò non vuol dire che essi nella loro individualità siano uguali fra loro. Nelle parole finali di questo passaggio, sempre aggiunto nell'edizione post-bellica, si può evincere una nota polemica – sviluppata anche alla fine della prefazione in un'avvertenza già parte del manoscritto originario e riscontrabile in tutto il romanzo – nei confronti della letteratura bozzettistica che appiattisce in pochi statici caratteri la descrizione dei popolani, mentre l'autore intende renderli nella loro singolarità. Infatti, sebbene per via della loro condizione sociale ed economica sono contraddistinti da tratti comuni, «non si sono ancora visti due poveri in tutto identici», «a differenza dei ricchi» sembra voler aggiungere. Sull'unicità individuale dei contadini ci sembra di nuovo di riscontrare un debito nei confronti di Verga. Ricorderemo infatti che Verga ritiene il progresso responsabile di un'omologazione del pensiero e dei desideri degli uomini, cosicché i ricchi sono mossi da identiche aspirazioni seppure si esprimono in modo vario e sofisticato mentre gli abitanti di Trezza che parlano tutti lo stesso linguaggio e perfino lo stesso discorso, celano nel cuore aspirazioni e sofferenze tra loro differenti. Silone tuttavia afferma di non aver letto Verga prima di scrivere *Fontamara*, perciò se possiamo cogliere un'influenza verghiana nel passaggio della prefazione aggiunto nel '45, lo stesso non possiamo dire della costruzione dei personaggi nel romanzo. In questo senso molte delle successive inserzioni siloniane ci sembrano semplicemente andare ad evidenziare aspetti dell'opera particolarmente riusciti e a dare coerenza e compattezza ad un progetto di letteratura meridionale già in gran parte definito.

Nell'affermazione che i contadini sono classe a sé – oltre che «nazione a sé, razza a sé, chiesa a sé» – sembra già prefigurarsi un loro riscatto, una loro uscita da una vita di soprusi e di miseria attraverso la rivoluzione cui si assiste nel finale del romanzo, una rivoluzione che nella prefazione sembra concepirsi come sovranazionale. L'internazionalità garantita dal criterio

---

<sup>27</sup> I. Silone, *Fontamara*, cit., pp. 3-4.

«storico-geografico-sociale della cosiddetta “meridionalità”»,<sup>28</sup> già anticipata con Pasolini, torna in uno scritto siloniano del 1956, *La narrativa e il “sottosuolo” meridionale*, nel quale lo scrittore si esprime proprio in termini di rivoluzione e di lotta per l’indipendenza. Gli altri Sud del mondo, infatti, pur non essendo diversi dal «nostro» – scrive Silone quasi in maniera provocatoria – riescono a far valere «le loro aspirazioni più profonde».

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>29</sup>

La stessa letteratura sul Sud, erroneamente connessa alla Questione Meridionale – dunque ad un problema nazionale e per questo confinata ad una parentesi della letteratura nostrana –, deve invece riconoscersi come «narrativa “meridionale”», contrapposta a quella italiana. Infatti, secondo l’autore, il Sud è, non solo geograficamente, ma anche storicamente e socialmente un’identità indipendente ed autonoma rispetto al Nord, in Italia come altrove. È e deve essere perciò motivo d’orgoglio che «un racconto siciliano» (o uno abruzzese) venga accolto con entusiasmo in altri Meridioni del globo, generi identificazione e riscuota successo, così come personalmente sperimentato dall’autore con *Fontamara*. Si coglie qui la presenza di un complesso di inferiorità che in effetti ha influenzato ed influenza a quest’altezza cronologica la letteratura meridionale italiana e che Silone auspica sia superato perché i «simboli» letterari del «nostro» Meridione si esprimano finalmente nel pieno delle loro possibilità. *Fontamara* è per lo scrittore abruzzese il primo atto di una maturazione letteraria che sbocca nella materia indistinta della già astratta identità meridionale l’effigie simbolica di una nazione sovranazionale. Tale maturazione è dapprima inconsapevole, poi resa conscia negli anni Quaranta ed esplicitata nelle aggiunte alla prefazione, quindi ancora in corso nel ’56, quando Silone invoca per sé e per gli altri scrittori meridionali «obiettivi» e «simboli» più efficaci. La *Fontamara* del ’33 d’altra parte, essendo anche atto di insubordinazione verso simboli già chiari (per quanto fallaci) dell’anti-nazione rurale fascista, sembra sottrarsi sia alle acritiche

---

<sup>28</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.

<sup>29</sup> Ivi, p. 1370.

assimilazioni alterizzanti meridioniste, sia alle strumentali idealizzazioni proprie delle “celebrazioni nazionali”.

Proseguiamo ora con la prefazione, che mette a confronto un punto di vista esterno sul villaggio, con uno interno, entrambi decisamente connotati da un'estetica antipittoresca, impiegata in funzione demistificante rispetto alle oleografiche descrizioni strapaesane.

La maggior parte di quelle catapecchie non hanno che un'apertura che serve da porta, da finestra e da camino. Nell'interno, per lo più senza pavimento, con i muri a secco, abitano, dormono, mangiano, procreano, talvolta nello stesso vano, gli uomini, le donne, i loro figli, le capre, le galline, i porci, gli asini. Fanno eccezione una diecina di case di piccoli proprietari e un antico palazzo ora disabitato, quasi cadente. La parte superiore di Fontamara è dominata dalla chiesa col campanile e da una piazzetta a terrazzo, alla quale si arriva per una via ripida che attraversa l'intero abitato, e che è l'unica via dove possano transitare i carri. Ai fianchi di questa sono stretti vicoli laterali, per lo più a scale, scoscesi, brevi, coi tetti delle case che quasi si toccano e lasciano appena scorgere il cielo. A chi guarda Fontamara da lontano, dal Feudo del Fucino, l'abitato sembra un gregge di pecore scure e il campanile un pastore. Un villaggio insomma come tanti altri; ma per chi vi nasce e cresce, il cosmo. L'intera storia universale vi si svolge: nascite morti amori odii invidie lotte disperazioni.<sup>30</sup>

Qui in una visione da lungi del villaggio abruzzese ritroviamo un simbolo già dannunziano, quello del gregge condotto dal suo pastore, ma si tratta di un gregge nero e per questo privato della sua carica poetica. Anche questa è un'aggiunta successiva al primo *Fontamara*, così come lo è l'immagine della corte di monti, che, come un carcere, rinchioda il villaggio in uno spazio angusto e claustrofobico:

Per vent'anni il solito cielo, circoscritto dall'anfiteatro delle montagne che serrano il Feudo come una barriera senza uscita; per vent'anni la solita terra, le solite piogge, il solito vento, la solita neve, le solite feste, i soliti cibi, le solite angustie, le solite pene, la solita miseria: la miseria ricevuta dai padri, che l'avevano ereditata dai nonni, e contro la quale il lavoro onesto non è mai servito proprio a niente. Le ingiustizie più crudeli vi erano così antiche da aver acquistato la stessa naturalezza della pioggia, del vento, della neve. La vita degli uomini, delle bestie e della terra sembrava così racchiusa in un cerchio immobile saldato dalla chiusa morsa delle montagne e dalle vicende del tempo. Saldato in un cerchio naturale, immutabile, come in una specie di ergastolo. Prima veniva la semina, poi l'insolfatura, poi la mietitura, poi la vendemmia. E poi? Poi da capo. La semina, la sarchiatura, la potatura, l'insolfatura, la mietitura, la vendemmia. Sempre la stessa canzone, lo stesso ritornello. Sempre. Gli anni passavano, gli anni si accumulavano, i giovani diventavano vecchi, i vecchi morivano, e si seminava, si sarchiava, si insolfava, si mieteva, si vendemmiava. E poi ancora? Di nuovo da capo. Ogni anno come l'anno precedente, ogni stagione come la stagione precedente. Ogni generazione come la generazione precedente. Nessuno a Fontamara ha mai pensato che quell'antico modo di vivere potesse cambiare. [...] sempre le stesse liti, interminabili liti, che si tramandano di generazione in generazione in processi interminabili [...] In pianura, questo si sa, molte cose cambiavano, almeno in apparenza; ma a Fontamara nulla mutava. I Fontamaresi assistevano alle trasformazioni della pianura come ad un spettacolo che non li riguardasse.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> I. Silone, *Fontamara*, cit., p. 4.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 5-6.

Appartenente alla prima edizione è invece l'enumerazione delle attività ripetitive che rendono la vita fontamarese sempre uguale a se stessa. I lunghi elenchi di sostantivi o di verbi in asindeto sono un espediente retorico che vedremo abbondantemente impiegato da Silone nel corpo del testo per emulare il modo di parlare del popolo. Nella prima parte della prefazione quindi, quando l'autore sembra ancora guardare dall'esterno la realtà rappresentata, già utilizza la formularità del discorso popolare. E in effetti nella prima edizione è totalmente assente questo doppio punto di vista e la storia è riportata da un narratore che si dichiara sin dal primo rigo un nativo di Fontamara. Nel passaggio appena letto notiamo inoltre come l'autore insista sulla ciclicità del tempo e anche sulla sua immutabilità: tanto per quel che riguarda gli eventi naturali quanto per quelli che coinvolgono la vita degli uomini nel villaggio tutto sembra svolgersi sempre allo stesso modo, proprio all'opposto di quanto accade in pianura, «almeno all'apparenza». Qui la contrapposizione tra mondo cittadino e mondo paesano, tra storia e non-storia è messa in dubbio in favore di una realtà universalmente regolata non dalla storia, ma dall'immutabilità.

Di seguito Silone chiarisce come i danni maggiori derivano a Fontamara dal prosciugamento del lago del Fucino che, per rendere terra irrigua la pianura, ha inaridito la montagna. Silone parla di vero e proprio regime coloniale perpetrato dai Torlognes, i principi Torlonia, figure storiche realmente esistite e arricchitesi sotto il regime fascista. La lunga digressione sui Torlonia è aggiunta all'edizione degli anni Quaranta, ma un riferimento allo sfruttamento, seppure non così esplicito e parodico, compariva già nell'edizione precedente.

Questi danni sarebbero stati largamente compensati dallo sfruttamento delle fertilissime terre emerse dal prosciugamento del lago, se la conca del Fucino non fosse stata sottoposta a un regime coloniale. Le grandi ricchezze che annualmente da essa si ricavano, impingono un ceto ristretto di indigeni e per il resto emigrano verso la metropoli. Bisogna infatti sapere che, assieme a vaste estensioni di terre dell'Agro Romano e della Maremma, i quattordicimila ettari del Fucino sono proprietà di una famiglia di sedicenti principi Torlonia, calati a Roma ai primi del secolo scorso al seguito di un reggimento francese. Ma questa sarebbe una tutt'altra storia. E forse, dopo aver narrato il triste destino dei Fontamaresi, per consolare i lettori scriverò un'edificante vita dei Torlognes, come in origine essi si chiamavano. La lettura ne sarà certo più divertente. L'oscura vicenda dei Fontamaresi è una monotona via crucis di cafoni affamati di terra che per generazioni e generazioni sudano sangue dall'alba al tramonto per ingrandire un minuscolo sterile podere, e non ci riescono; ma la sorte dei Torlognes è stata proprio il contrario. Nessuno dei Torlognes ha mai toccato la terra, neppure per svago, e di terra ne possiedono adesso estensioni sterminate, un pingue regno di molte decine di migliaia di ettari. I Torlognes arrivarono a Roma in tempo di guerra e specularono sulla guerra, poi specularono sulla pace, quindi specularono sul monopolio del sale, poi specularono sui torbidi del '48, sulla guerra del '59, sui Borboni del regno di Napoli e sulla loro rovina; più tardi hanno speculato sui Savoia, sulla democrazia e sulla dittatura. Così, senza togliersi i guanti, hanno guadagnato miliardi. Dopo il '60 riuscì ad un Torlogne di impadronirsi a poco prezzo delle azioni di una società finanziaria napoletana-franco-spagnuola che aveva fatto perforare l'emissario per il prosciugamento del Fucino e che si trovava in difficoltà per la caduta del regno: secondo i diritti riconosciuti alla

società dal re di Napoli, Torlogne avrebbe dovuto godere l'usufrutto delle terre prosciugate per la durata di novant'anni. Ma, in cambio dell'appoggio politico che egli offrì alla debole dinastia piemontese, Torlogne ricevette le terre in proprietà perpetua, fu insignito del titolo di duca e più tardi di quello di principe. La dinastia piemontese gli regalò insomma una cosa che non le apparteneva. I Fontamaresi assistono a questo spettacolo svoltosi nella pianura e, benché nuovo, lo trovarono assai naturale, perché in armonia con gli antichi soprusi. Ma in montagna la vita continuò come prima.<sup>32</sup>

Si menziona qui l'ormai noto gattopardismo meridionale già raffigurato da Verga, De Roberto, Deledda e Pirandello e poi divenuto proverbiale con il romanzo di Lampedusa. I Torlognes, infatti, sono riusciti senza difficoltà a mantenere il potere e ad accrescere i loro possedimenti pur al mutare delle istituzioni. La loro è una storia epica da contrapporsi a quella dei fontamaresi, che viene descritta come una «via crucis». La stessa letteratura che narra le vicende dei vincitori è presentata come incommensurabile a quella che narra le avventure dei «vinti». Si dice quindi come i Torlonia, pur possedendo sconfinati appezzamenti, non vi abbiano mai messo piede e non abbiano mai toccato la terra, terra che come vedremo è la fonte della legge per il paesetto abruzzese. Gli abitanti di Fontamara, dal canto loro, assistono parimenti disinteressati alle vicende dei ricchi padroni, e assistono impassibili perfino ai soprusi dei principi, come fosse cosa che non li riguardi. Le loro aspettative, quando ne hanno, sono infatti riposte in un luogo più lontano della pianura: l'America.

Una volta almeno riusciva ai montanari di fuggire in America. Perfino alcuni Fontamaresi, prima della guerra, tentarono la sorte in Argentina e in Brasile. Ma quelli di essi che poterono mettere assieme, tra il corpetto e la camicia, dalla parte del cuore, alcuni biglietti di banca, e tornarono a Fontamara, in pochi anni perdettero sui terreni aridi e sterili della contrada nativa i pochi risparmi e ricaddero presto nell'antico letargo, conservando come un ricordo di paradiso perduto l'immagine della vita intravista oltremare.<sup>33</sup>

L'America è il luogo delle loro proiezioni e viene infatti descritta con l'immagine con cui il Sud è stato per decenni orientalizzato dalle proiezioni degli italiani, quella del «paradiso perduto». Nel romanzo è infatti l'Impresario ad aver «scoperto l'America» al Sud, «Ma come va che un forestiero ha scoperto qualcosa nella contrada in cui noi siamo nati, e noi, prima di lui, non l'avevamo vista?»<sup>34</sup> si chiedono gli abitanti di Fontamara. «L'America è dappertutto» aveva ribattuto l'Impresario a quelli che gli avevano riferito la discussione. «E dappertutto basta saperla vedere». [...] «l'America è nel lavoro».<sup>35</sup> Ma la spiegazione non convince affatto i cafoni, che più lavorano più si impoveriscono: l'America sembra essere piuttosto il frutto di una «diavoleria». Ciò che non riesce loro di capire viene infatti attribuito

---

<sup>32</sup> Ivi, pp. 8-9.

<sup>33</sup> Ivi, p. 9.

<sup>34</sup> Ivi, p. 42.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

a forze ultraterrene oppure a figure estranee e in parte leggendarie come quella del brigante: «I cafoni devono passare il mare per trovare l’America, ma quel brigante l’ha scoperta qui.» “La legge non esiste anche per lui?” domandò la moglie di Zompa. “Per lui non vale la disposizione di Dio?” “Le disposizioni di Dio non valgono per il Diavolo” io dissi facendomi il segno della croce». <sup>36</sup> È stato ribaltato l’asse identitario come risulta più che mai evidente da questo passaggio: il mondo regolato entra in contrasto con il mondo non regolato e con la proiezione non regolata che quest’ultimo proietta sul primo. Tutto ciò che non è Fontamara è immaginato secondo gli ormai noti caratteri del vuoto di senso e contrapposto alla vita dei cafoni, perciò appare tanto sconvolgente per loro che quegli stessi caratteri vengano attribuiti a Fontamara. L’intervenire della novità viene inoltre sempre accompagnato da termini che afferiscono al campo della “stranezza” o dell’oscurità. Di seguito leggiamo la prima occorrenza di questa espressione che annuncia la rottura della monotonia che regola la vita del villaggio:

Però l’anno scorso si produssero una serie di fatti impreveduti e incomprensibili che sconvolsero la vita di Fontamara, stagnante da tempi immemorabili. Nessuno si occupò subito di quei fatti e soltanto dopo alcuni mesi cominciò a trapelarne qualche sentore, nelle altre regioni d’Italia e perfino all’estero, dove anch’io, per mia tristezza, sono stato costretto a rifugiarmi. Fontamara, un luogo che nessuna carta geografica menziona, divenne così tema di bizzarre congetture e discussioni. Un’assenza di vari anni non impediva a me, che sono di quella contrada e vi sono cresciuto, di diffidare, di pensare che gli episodi attribuiti a Fontamara fossero fantastici, mai accaduti, inventati di sana pianta, come tanti altri, per motivi discutibili, e attribuiti a quel luogo remoto perché più difficile ne fosse il controllo. <sup>37</sup>

L’assenza dello scrittore fa sì che lui stesso, che vi è nato, giudichi gli eventi frutto di una “fantasticheria”, come d’altra parte avviene di consueto poiché, visto dall’esterno, il paesino (e tutto il Sud) appare fuori controllo e facile oggetto di proiezioni immaginifiche. Silone sembra qui, nell’ennesima aggiunta al testo, decodificare il processo idealizzante che interviene nel dialogo interculturale.

Dal proprio rifugio «all’estero», il narratore cerca quindi di recuperare alcune informazioni su quegli eventi inverosimili, fino a quando non bussano alla sua porta tre fontamaresi, tre fantasmi della sua immaginazione che gli narrano tutto l’accaduto. L’intera sezione che

---

<sup>36</sup> E prosegue: «I cafoni devono passare il mare per trovare l’America, ma quel brigante l’ha scoperta qui. “La legge non esiste anche per lui?” domandò la moglie di Zompa. “Per lui non vale la disposizione di Dio?” “Le disposizioni di Dio non valgono per il Diavolo” io dissi facendomi il segno della croce. “Adesso l’han fatto podestà” continuò a dire donna Clorinda. “Il nuovo Governo è in mano a una banda di briganti. Si chiamano banchieri e patrioti ma sono veri briganti, senza alcun rispetto per i vecchi proprietari”». Ivi, pp. 48-49.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 9-10.

segue è totalmente assente dall'edizione del '33:

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 riconosciuto per Fontamaresi. Al mio arrivo essi si sono alzati e m'han seguito in casa. Alla luce della lampada ho riconosciuto le facce. L'uomo era un vecchio alto, magro, con la faccia terrea e unta di peli grigi; accanto a lui, sua moglie e suo figlio. Sono dunque entrati. Si sono seduti. Han cominciato a raccontare. (Allora ho riconosciuto anche la voce.) Prima ha parlato il vecchio. Poi la moglie. Poi di nuovo il vecchio. Poi di nuovo la moglie. Mentre parlava la moglie, temo di essermi addormentato, senza però, fenomeno veramente singolare, ch'io perdessi il filo del suo discorso, quasi che quella voce sorgesse dal più profondo di me. Quando è spuntata l'alba e mi sono svegliato, ha ripreso a parlare il vecchio.<sup>38</sup>

La lontananza e la nostalgia di cui l'autore informa il lettore costituirebbero, per Basile, l'ennesima cornice di una rappresentazione pittoresca coniata da e per il Settentrione, dal quale quest'ultimo esce «turbato sì ma nello stesso tempo riconfermato nella propria parte di polo virtuoso».<sup>39</sup> La scena ricorda in effetti proprio quella del prologo di *Nedda*, con tanto di lampada e dormiveglia a fare delle vicende le ombre di un sogno. Tuttavia, inserita in un secondo tempo, la cornice introduce un discorso riportato con le voci dei testimoni oculari. Voci che Silone ammette di aver intessuto, come in un dormiveglia, con la propria fantasia, diventando egli stesso quelle voci, riconoscendo quelle voci sorgere dal profondo del proprio essere. È come se l'autore si autodenunciasse inventore della storia, inventore esterno che tuttavia ha in sé anche il punto di vista interno dal quale attinge per narrare la vicenda. La cornice quindi autodenuncia sì delle possibili visioni mistificanti, ma soprattutto denuncia un consapevole uso da parte dell'autore dell'alternanza identitaria rendendo esplicito ciò che nel '33 era ancora implicito e fungendo così da “ponte” per il lettore settentrionale che, a differenza di tutti i meridionali del mondo, non si identifichi automaticamente negli eventi narrati.

Silone antepone quindi al racconto due avvertenze. La prima riguarda il già anticipato rifiuto per la descrizione oleografica di un Sud arcadico:

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

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 10.

<sup>39</sup> G. Basile, *Scrivere del Mezzogiorno*, cit., p. 201.

parola per designarlo. I contadini non cantano, né in coro, né a soli; neppure quando sono ubriachi, tanto meno (e si capisce) andando al lavoro. Invece di cantare, volentieri bestemmiano. Per esprimere una grande emozione, la gioia, l'ira, e perfino la devozione religiosa, bestemmiano. Ma neppure nel bestemmiare portano molta fantasia e se la prendono sempre contro due tre santi di loro conoscenza, li mannaggiano sempre con le stesse rozze parolacce. La sola persona che a Fontamara, durante la mia adolescenza, cantasse con una certa insistenza era uno scarparo. E cantava una sola canzone, che rimontava all'inizio della nostra prima guerra d'Africa e cominciava così: "Non ti fidar della gente nera Baldissera". A sentir ripetere quell'ammonimento tutti i giorni dell'anno, dalla mattina alla sera, con voce sempre più lugubre, a mano a mano che il calzolaio invecchiava, nella gioventù di Fontamara cominciò a farsi strada un serio timore che il general Baldissera, sia per temerarietà, sia per distrazione o leggerezza, finisse veramente col fidarsi della gente nera. Molto più tardi apprendemmo che il guaio era già avvenuto prima che noi nascessimo.<sup>40</sup>

Nella canzoncina su Baldissera è documentata la genesi del soprannome di uno dei personaggi, nonché la diffidenza che caratterizza i fontamaresi e la loro rozza intrattabilità. Si tratta di stereotipi, tuttavia usati, in questo caso, in modo manifesto e dichiarato in funzione demistificante. In questo passaggio, nella prima versione del romanzo, alla notazione sulla mancanza nel dialetto di una parola adeguata per designare «l'usignolo» si aggiunge un'osservazione del narratore in parentesi: «il primo e unico usignolo della mia vita, l'ho visto nel giardino zoologico di Roma».<sup>41</sup> Quel giardino appare come un'altra cornice, una gabbia, un vuoto che il centro riempie con un'immagine del Sud del tutto estranea al Sud stesso, con un animale impagliato, uno spaventapasseri costruito con materiali attinti da riserve del centro che nulla hanno a che fare con la periferia. La notazione sul volatile dimostra, quindi, come la visione da lungi fosse già contemplata distintamente nel romanzo originario così come lo era la discrepanza tra la lingua del centro e quella del margine, espressione di un'altrettanto profonda discrepanza tra le due visioni del mondo. Il narratore, per quanto abbia prestato lo sguardo a una visione distanziata, si dimostra essere, sin da subito, interno all'identità fontamarese, tanto che, dall'accesso dei cafoni in casa sua, passa immediatamente al pronome di prima plurale e utilizza termini dialettali o popolari (es. «mannaggiare»). La seconda avvertenza dell'autore, inserita nell'edizione post-bellica, riguarda infatti proprio la lingua, una lingua che sia adatta a riportare fatti e pensieri di un mondo altro rispetto a quello del lettore.

La seconda avvertenza è: in che lingua devo adesso raccontare questa storia? A nessuno venga in mente che i Fontamaresi parlino l'italiano. La lingua italiana è per noi una lingua imparata a scuola, come possono essere il latino, il francese, l'esperanto. La lingua italiana è per noi una lingua straniera, una lingua morta, una lingua il cui dizionario, la cui grammatica si sono formati senza alcun rapporto con noi, col nostro modo di agire, col nostro modo di pensare, col nostro modo di esprimerci. Naturalmente, prima di me, altri cafoni meridionali han parlato e scritto in italiano, allo stesso modo che andando in città noi usiamo portare scarpe, colletto, cravatta. Ma basta osservarci per scoprire la nostra goffaggine. La lingua italiana nel ricevere e formulare i nostri pensieri non può fare a meno

---

<sup>40</sup> I. Silone, *Fontamara*, cit., p. 11-12.

<sup>41</sup> I. Silone, *Prefazione manoscritta*, in Id., *Romanzi e saggi. 1927-1944*, cit., p. 1487.



di storpiarli, di corromperli, di dare a essi l'apparenza di una traduzione. Ma, per esprimersi direttamente, l'uomo non dovrebbe tradurre. Se è vero che, per esprimersi bene in una lingua, bisogna prima imparare a pensare in essa, lo sforzo che a noi costa il parlare in questo italiano significa evidentemente che noi non sappiamo pensare in esso (che questa cultura italiana è rimasta per noi una cultura di scuola). Ma poiché non ho altro mezzo per farmi intendere (ed esprimermi per me adesso è un bisogno assoluto) così voglio sforzarmi di tradurre alla meglio, nella lingua imparata, quello che voglio che tutti sappiano: la verità sui fatti di Fontamara. Tuttavia se la lingua è presa in prestito, la maniera di raccontare, a me sembra, è nostra. È un'arte fontamarese. È quella stessa appresa da ragazzo, seduto sulla soglia di casa, o vicino al camino, nelle lunghe notti di veglia, o accanto al telaio, seguendo il ritmo del pedale, ascoltando le antiche storie. Non c'è alcuna differenza tra questa arte del raccontare, tra questa arte di mettere una parola dopo l'altra, una riga dopo l'altra, una frase dopo l'altra, una figura dopo l'altra, di spiegare una cosa per volta, senza allusioni, senza sottintesi, chiamando pane il pane e vino il vino, e l'antica arte di tessere, l'antica arte di mettere un filo dopo l'altro, un colore dopo l'altro, pulitamente, ordinatamente, insistentemente, chiaramente. Prima si vede il gambo della rosa, poi il calice della rosa, poi la corolla; ma, fin da principio, ognuno capisce che si tratta di una rosa. Per questo motivo i nostri prodotti appaiono agli uomini della città cose ingenui, rozze. Ma, abbiamo noi mai cercato di venderli in città? Abbiamo mai chiesto ai cittadini di raccontare i fatti loro a modo nostro? Non l'abbiamo mai chiesto. Si lasci dunque a ognuno il diritto di raccontare i fatti suoi a modo suo.<sup>42</sup>

La lingua è qui denunciata come un'imposizione perpetrata dal centro ai danni del margine, l'aspetto emergente di un'asimmetria unilaterale e subordinante dalla quale è necessario emanciparsi. Si tratta di un topos quasi imprescindibile delle letterature periferiche, non ancora esplicitato chiaramente da Silone nel '33, ma già presente a livello tematico e stilistico-formale all'interno del romanzo. Quest'ultimo, infatti, è interamente attraversato dall'incomprensione linguistica, che diventa, in molte circostanze, motore stesso dell'azione.

### 6.3.2 La lingua e lo stile popolare

L'urgenza di essere compreso da tutti, ci dice Silone nella prefazione di *Fontamara*, lo induce a trovare una soluzione adeguata all'incommensurabilità dei linguaggi e dei sistemi di pensiero. La soluzione cui approda già nel '33, ma che solo qui chiarisce, è «tradurre alla meglio, nella lingua imparata», «tuttavia – aggiunge – se la lingua è presa in prestito, la maniera di raccontare, a me sembra, è nostra». Come illustra Pietro Spezzani in uno studio specifico sulle strategie grammaticali e retoriche di *Fontamara*, la costruzione del discorso popolare di Silone è tale a partire dallo stile, e la stessa lingua, che dichiara essere «importata», è radicalmente nuova: «l'impronta “popolare” della narrazione di Fontamara è ravvisabile innanzitutto in una serie di elementi soprattutto lessicali e semantici, ma anche fraseologici e sintattici».<sup>43</sup> Abbiamo già appurato la presenza di dialettismi lessicali ma si trovano, sebbene in misura

---

<sup>42</sup> I. Silone *Fontamara*, cit., pp. 12-13.

<sup>43</sup> P. Spezzani, “*Fontamara*” di Silone. *Grammatica e retorica del discorso popolare*, Padova, Linea editrice di Padova, 1979, p. 4.

ridotta, anche dialettismi fraseologici e transfrastici. Il linguaggio afferisce a un registro medio, il dettato è piano, spesso attraversato da elenchi in climax o in sinonimia. Per l'utilizzo ibridato della lingua, se Spezzani parla di «mimesi diretta» o di «adattamento mimetico dalla lingua materna»,<sup>44</sup> noi – interpretando le parole della prefazione che vogliono il dialetto come lingua di partenza in cui il racconto stesso si è formulato per poi tradursi in italiano – preferiamo parlare ancora una volta di “deterritorializzazione”.

A questo proposito giunge come una conferma il fatto che *Fontamara* sia la fonte dichiarata di un'opera coloniale come *Kanthapura* di Raja Rao. L'epopea gandhiana del 1938 si ispira al romanzo italiano proprio per via dell'uso che Silone fa della lingua e dell'espedito retorico del racconto riportato: la storia di Rao infatti è tutta narrata da una vecchia contadina analfabeta indiana. La letteratura meridionale – e questo è un caso esemplare – ancor prima di attingere è attinta dalle altre letterature periferiche. Il rapporto biunivoco fra le culture marginali è la prova di una comunità di intenti e di una comune ricerca identitaria, perciò sarebbe molto interessante analizzare più in profondità il confronto fra queste due opere. Basti citare, per il momento, le parole di Stefano Mercanti che porta alla nostra attenzione alcuni dei numerosi punti di contatto fra i due testi:

Raja Rao trasse ispirazione dal romanzo di Silone non solo per il fascino esercitato dal suo messaggio rivoluzionario di elevata tensione etico-politica, ma soprattutto per la scelta linguistica ben precisa volta ad esaltare la dignità, la libertà dell'essere umano e i diritti su cui esse si fondano. Così mentre Silone volgarizza l'italiano, Rao rende 'nativo' l'inglese per esprimere compiutamente la differenza e la specificità del suo paese d'origine valendosi di una serie di appropriazioni e abrogazioni linguistiche che riescono ad integrare l'eccezionale ricchezza del patrimonio culturale autoctono. [...] L'idioma modificato (Indian English) si arricchisce sia da elementi propri alla letteratura orale indiana con le sue particolari strutture ritmiche e iterative, sia dall'uso di costruzioni sintattiche e di morfologie tradotte più o meno letteralmente dalle numerose lingue autoctone, al fine di dar forma a costumi e credenze della sua comunità. È attraverso questa ibridità che il discorso dell'autorità coloniale perde il controllo univoco e trova in se stessa tracce del linguaggio dell'altro in modo da essere portatore di quei saperi 'altri', rifiutati e messi in disparte, ma che pian piano mineranno la stessa struttura portante dell'autorità. Emerge dunque un artista che non vuole uniformarsi alla Central Culture, rimanendone subalterno, ma rivendica la sua 'differenza' attraverso la figura tradizionale indiana del *kathavachak*, il maestro di vita che può aiutare i suoi compaesani a comprendere la loro stessa autentica realtà.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 21.

<sup>45</sup> S. Mercanti, *Percorsi di integrazione nel romanzo italiano di Ignazio Silone e nell'opera coloniale indiana di Raja Rao* in S. Serafin (a cura di), *Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano*, Udine, Forum, 2008, pp. 203-207.

Anche Silone incarna a suo modo il maestro di vita della sua gente, celando se stesso dietro ai suoi personaggi, così come lo aveva incarnato, seppur in modo radicalmente diverso e se possibile contrario, Gabriele d'Annunzio.

Per quanto riguarda il prodotto della “deterritorializzazione” linguistica, per *Fontamara* come per *La figlia di Iorio*, ci troviamo di fronte ad un testo difficile da rendere in traduzione – una traduzione questa volta necessaria, vista la censura fascista –, come rileva lo stesso Salvemini nel 1931 in una lettera indirizzata ad un'amica:

Tradurlo mi pare impossibile. È stato già necessario tradurre i fatti in italiano. Come ritradurli dall'italiano in francese e in inglese? Il racconto è così aderente ai fatti, e i fatti sono così lontani dall'esperienza di chi non è italiano, e anche di molti italiani, che una traduzione è impossibile. Come tradurre per esempio i nomi propri e i soprannomi? Bisognerebbe pubblicare il racconto in italiano.<sup>46</sup>

I soprannomi, che in parte abbiamo già visto essere caratteristici della rappresentazione meridionale, sono impiegati da Silone in maniera più estesa, come nomi propri, dando luogo ad un effetto comico per cui il personaggio assomiglia ad una caricatura di se stesso. Lo scrittore utilizza cioè quella che Spazzani definisce un'«Onomastica realistica e caricaturale». Tanto i nomi dell'«Onorata società» – L'Impresario, Don Carlo Magna, Don Abbacchio, Don Circostanza, Don Pazienza, Innocenzo la Legge, Il cavalier Pelino, Filippo il Bello – quanto quelli dei cafoni – il General Baldissera, Venerdì Santo, Papisisto, Barletta, Braciola, Cannarozzo, Castagna, Ciammaruga, Cipolla, Palummo, Quaterna, Ranocchia, Uliva, La Zappa – sono altamente simbolici. Uno dei pochi nomi ad apparire invece neutro è quello del protagonista: Berardo Viola, a meno di leggere quel “Viola” come “viola” e scorgere così nel cognome un segnale del suo ruolo di violatore della norma e del costume fontamarese, e, in generale, di qualsiasi legge, anticonformista per vocazione e per destino.

Per tornare alla formulazione di una narrazione che rispecchia la mentalità popolare, Silone ricostruisce quelle che sono le modalità di composizione della poesia orale. Egli nell'introduzione sembra indugiare nella spiegazione puntuale del funzionamento di una realtà culturale e antropologica: la genesi del racconto. La fantasia nasce accanto al caminetto – dove lo scrittore dichiara, anche in una successiva intervista video, di aver sviluppato da bambino il suo talento di narratore, proiettando nella fiamma le storie create dall'immaginazione – e trova poi l'andamento della narrazione seguendo «il ritmo del pedale» del telaio. Quest'ultimo sembra sostituire quello strumento musicale che Parry e Lord riconoscono come indispensabile

---

<sup>46</sup> Salvemini citato in L. D'Eramo, *Ignazio Silone*, cit., p. 623.

tanto ai cantori serbo-croati, quanto all'aedo Omero, per improvvisare, sulla base del ricordo, la poesia orale. A questo proposito è curioso notare come gli scrittori fin qui considerati - Verga, d'Annunzio, Deledda e Silone -, pur rifacendosi tutti e quattro intenzionalmente alla canzone popolare, ne colgano, attraverso l'osservazione empirica, aspetti differenti, che, sommati, già molto intuiscono di quella che sarebbe stata l'ipotesi nota come "teoria dell'oralità". Anche il riferimento all'arte del tessitore è interessante: tessitrice era stata la madre di Silone ma, più in generale, il mestiere sembra essere tradizionalmente connesso al nocciolo duro della cultura popolare, alla sua componente immutabile. Tessitrice è la Penelope omerica e il suo alter-ego siciliano, Mena Malavoglia, ma anche la componente femminile de *La figlia di Iorio*, dalle tre sorelle che cuciono il corredo alla stessa promessa sposa Vienda che attende Aligi fino al suo ritorno, tessitore è infine Efix, che intreccia in maniera ricorrente una stuoia nel romanzo deleddiano e che resta al servizio delle dame fino alla fine dei suoi giorni. Il tessitore, come il cantore, sembra quindi costituire il garante dell'identità popolare, la memoria della comunità. Qui si potrebbe far riferimento a *Oralità e Scrittura* di Walter Ong, dove lo studioso spiega come nelle civiltà che non conoscono la scrittura il racconto ha una funzione vitale: costituisce l'unico mezzo di collegamento con il passato e quindi con l'interpretazione dei fatti presenti. Le narrazioni orali non rispondono al principio della sorpresa o del colpo di scena, ma a quello della ripetizione, che costituisce la necessaria fonte di legittimazione di qualsivoglia innovazione. Troviamo infatti numerose ripetizioni nel romanzo, la più vistosa è sicuramente la frase replicata quasi a mo' di *refrain*: «Quando le stranezze cominciano, chi le ferma più?»<sup>47</sup>. Oppure, ancora, ad intercalare i racconti già a tutti noti, l'inciso: «questo ognuno lo sa»<sup>48</sup>. Silone ci dice quindi – e lo dice emulando l'arte dei fontanaresi – che i contadini analfabeti raccontano come stessero tessendo, in modo lineare: «una parola dopo l'altra, una riga dopo l'altra, una frase dopo l'altra, una figura dopo l'altra». Prima il gambo, poi il calice, infine la corolla, e non deve sorprendere che ognuno capisca sin da principio che si tratta di una rosa. E lo stesso romanzo è "in forma di rosa": la fine di Berardo, come vedremo, è annunciata già dal terzo capitolo in cui viene presentato come nipote del brigante Viola, destinato come lui a morire di morte violenta; discorso analogo vale per la fine di Elvira e per quella dell'intero paese; la rivoluzione invece è preannunciata quando, all'arrivo del cavalier Pelino, i fontanaresi si imbattono in una nuova specie di pidocchi, «tutte le specie di animali – ricorda Zompa – furono

---

<sup>47</sup> I. Silone, *Fontamara*, cit., p. 41, p. 202 e in *variatio*: «Quando le disgrazie cominciano, chi le ferma più?» p. 64, «“Quando le stranezze si scatenano” mi disse Zompa “chi le ferma più?”» p. 122.

<sup>48</sup> Ivi, p. 27, p. 28 e in *variatio*: «questo si sa» p. 24.

create in principio, subito dopo l'uomo, e anche i pidocchi, questo si sa. Ma Dio stabilì che dei pidocchi ne apparisse una nuova specie dopo ogni grande rivoluzione».<sup>49</sup>

Di seguito Zompa racconta di un inquietante sogno che mette in allarme la superstiziosa comunità.<sup>50</sup> Anche le storie incastonate nella storia, come questa del sogno, rispondono alla medesima tecnica costruttiva popolare. Inoltre, a riconferma di quanto detto sul valore non informativo e contingente delle storie, notiamo come la ripetizione non ne intacchi il valore: i fontamaresi amano che si ripetano loro le storie che già conoscono come quella di San Giuseppe da Copertino («era una storia che a noi Fontamaresi piaceva assai e non ci saremmo mai stancati di riudirla»)<sup>51</sup>. Ancora, all'interviene di una novità – per esempio quando a Fontamara arrivano i cantonieri –, le donne cominciano a ripetersi fra loro l'accaduto, di casa in casa, l'una con l'altra, anche con quelle che lo conoscono già: è una forma di metabolizzazione attivata spontaneamente nelle «società orali». Un altro aspetto della narrazione popolare è la centralità dell'immagine, che nei romanzi successivi viene resa maggiormente simbolica:<sup>52</sup> in *Vino e pane*, *Una manciata di more* e *Il seme sotto la neve*, le immagini sono utilizzate in modo più intellettualistico, mentre in *Fontamara* «serbano maggiore purezza e verginità ideologica»,<sup>53</sup> come nota Spezzani. Tali immagini si traducono sia a livello «macronarrativo» – al livello della storia narrata dal romanzo – che «micronarrativo» – al livello delle storie nella storia – nell'uso di amplificazioni, allegorie, metafore e paragoni, che abbiano preferibilmente per oggetto i due campi semantici più familiari per i cafoni: quello della religione cristiana e quello del mondo animale, per il quale il critico parla di «animalizzazioni».<sup>54</sup>

Inoltre, la narrazione, come si è anticipato, assume carattere collettivo. In primo luogo il modo di narrare, ma anche i contenuti, sembrano essere patrimonio memoriale di un'intera comunità, frutto di un racconto molte volte ripetuto; nei contesti orali infatti come l'innovazione anche l'originalità non costituisce valore. In racconto può definirsi corale, nel senso che, sebbene i tre fontamaresi narrino uno alla volta la parte di fatti che conoscono e a cui hanno assistito personalmente, le loro parole non sono chiaramente distinguibili. Luperini scrive:

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 24.

<sup>50</sup> Sulla superstizione in *Fontamara* vedi anche M. Menna, L. Oliva, «*Superstitio e religio*». *Aspetti antropologici dell'Abruzzo siloniano*, «Studi medievali e moderni», 2, 2008, pp. 65-80.

<sup>51</sup> Ivi, p. 144.

<sup>52</sup> Per una trattazione dettagliata del simbolismo in *Fontamara* vedi G. Ramella, *Strutture simboliche nei romanzi dell'esilio di Ignazio Silone*, «Levia Gravia», 5, 2003, pp. 31-62.

<sup>53</sup> P. Spezzani, «*Fontamara*» di Silone, cit., p. 48.

<sup>54</sup> Ivi, p. 50.

Il racconto è corale e la voce narrante è rappresentata dai personaggi sempre diversi, e spesso anonimi, del coro (composto dagli abitanti di un paese di cafoni, Fontamara, appunto): la persona che narra muta di continuo senza che l'autore si preoccupi di annunciare al lettore il cambiamento. Attraverso tale artificio, la narrazione è tutta condotta dall'interno del mondo rappresentato, cosicché l'impegno ideologico non si sovrappone alla vicenda.<sup>55</sup>

Lo sguardo esterno è ribaltato e scisso in una serie di voci marginali che si fanno centrali costituendosi come unica e unitaria vocalità. Tale punto di vista interno non è portavoce dell'ideologia dell'autore ma si caratterizza per possedere un'identità in formazione. I narratori infatti si riferiscono ad un soggetto collettivo dell'azione espresso con il pronome "noi". Ciò che quindi il soggetto collettivo incarna è la nascita di un'entità "nazionale", che si riconosce come identità indipendente ed autonoma. Spezzani parla di «un valore di contestazione sociale e popolare che non trova riscontri analoghi di nessun genere nella narrativa contemporanea».<sup>56</sup> La referenza pronominale costituisce una «naturale proiezione collettiva della coscienza della loro identità e omogeneità di classe e di organismo sociale».<sup>57</sup> Non a caso, unico precedente equiparabile è, secondo lo studioso, la memorialistica garibaldina: «proiezione collettiva nello scritto della materia raccontata, e mitizzata con accenti epici ed eroici, delle imprese»<sup>58</sup>, delle aspirazioni e dei successi di un popolo e del suo condottiero. Inoltre, l'identità della comunità si individualizza e si salda mediante l'opposizione con i suoi "nemici", si definisce per contrasto col diverso attraverso una drammatizzazione che ha «quale contrassegno cardinale della sua struttura lo sfruttamento sistematico e capillare della figura dell'antitesi»<sup>59</sup> accompagnata da numerose altre figure di un discorso oppositivo. La contrapposizione drammatica coinvolge un *noi*, i cafoni, e un *loro*, che corrisponde alternativamente ai cittadini, ai galantuomini, ai Torlonia, ai fascisti, ai Piemontesi, a Roma, alle banche, ai legali, ecc. Si tratta di una grande epica collettiva equiparabile a quella risorgimentale, come sembra constatare anche Luigi Russo definendo *Fontamara* «il poema epico-drammatico della plebe meridionale, in cui per la prima volta questa assurge a protagonista di una "storia", acquista un volto».<sup>60</sup>

---

<sup>55</sup> R. Luperini, *Il Novecento*, cit., p. 553.

<sup>56</sup> P. Spezzani, "*Fontamara*" di Silone, cit, p. 15.

<sup>57</sup> Ivi, p. 8.

<sup>58</sup> Ivi, p. 9.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> L. Russo, *I cafoni e il Solito Sconosciuto*, «Italia Socialista», 10 giugno 1948.

### 6.3.3 Un nuovo esempio: *Fontamara* come proposta rivoluzionaria meridionale

Andiamo ora a vedere in cosa consista l'avventura narrata da questa epopea "nazionale" che si contrappone alla Storia ufficiale e alla Nazione ufficiale, raccontando le imprese dei dimenticati, dei subalterni e del loro condottiero. Così prende avvio il racconto:

Il primo di giugno dell'anno scorso Fontamara rimase per la prima volta senza illuminazione elettrica. Il due di giugno, il tre di giugno, il quattro di giugno, Fontamara continuò a rimanere senza illuminazione elettrica. Così nei giorni seguenti e nei mesi seguenti, finché Fontamara si riabitò al regime del chiaro di luna. Per arrivare dal chiaro di luna alla luce elettrica, Fontamara aveva messo un centinaio di anni, attraverso l'olio di oliva e il petrolio. Per tornare dalla luce elettrica al chiaro di luna bastò una sera. I giovani non conoscono la storia, ma noi vecchi la conosciamo. Tutte le novità portateci dai Piemontesi in settant'anni si riducono insomma a due: la luce elettrica e le sigarette. La luce elettrica se la sono ripresa. Le sigarette? Si possa soffocare chi le ha fumate una sola volta. A noi è sempre bastata la pipa.<sup>61</sup>

La Storia è passata sulla contrada di Fontamara lasciando la vita completamente immutata: l'alternanza dei governi non ha sortito alcun effetto sull'ordine del microcosmo fontamarese. Pure quelle superficiali innovazioni che l'Unità d'Italia ha apportato sono state recepite passivamente e passivamente salutate alla loro scomparsa. Questo è il mondo che Silone ci presenta, un mondo di rassegnazione e fissità che si adegua senza sforzi eccessivi anche ai soprusi delle autorità, come tra breve andremo a vedere più nel dettaglio.

Tutto cambia però quando questo mondo viene ad essere minacciato nella sua incolumità dall'ascesa del Fascismo, a quel punto anche il fatalismo con cui i cafoni avevano sempre accettato, quasi fosse un'incontrastabile legge di Dio, l'egemonia esterna, viene ad incrinarsi. Il nuovo governo comincia a voler disciplinare con la legge, una legge ignota e mai vista prima, anche ciò che non era mai stato disciplinato: il coprifuoco, la censura, l'immigrazione interna. Lo spazio di libertà che i cafoni si erano ricavati, quello spazio di sopravvivenza viene ad essere invaso e calpestato con una violenza senza precedenti e la loro autonomia messa a repentaglio. Le novità fasciste non sono equiparabili infatti a quelle conosciute fino a quel momento dai cafoni ed essi perciò non hanno gli strumenti per decodificarle e metabolizzarle. Ci prova, senza successo, il generale Baldissera, unanimemente riconosciuto come depositario di tutti gli usi e le cerimonie del paese, la figura che rappresenta la possibilità di interpretare il presente sulla base del passato. Egli

---

<sup>61</sup> I. Silone, *Fontamara*, cit., p. 15.

ipotizza che si tratti di un cambiamento di governo positivo e a loro propizio, un ritorno al passato, come in effetti il Fascismo inizialmente si presenta.

Era strano che un rappresentante del nuovo Governo volesse parlare a tu per tu coi cafoni. Noi eravamo piuttosto increduli, ma non il generale Baldissera. «Si torna alla vecchia legge» egli spiegò; «quando tra le capanne dei cafoni e la reggia non c'erano le caserme, le sottoprefetture, le prefetture di ora, e i regnanti, una volta all'anno, si travestivano da poveri e andavano per le fiere ad ascoltare le doglianze dei poveri. Poi vennero le elezioni e i regnanti perdettero di vista la povera gente. Ma ora, se è vero quel che si dice, si sta tornando alla vecchia legge dalla quale mai ci si sarebbe dovuti allontanare.» La stessa fiducia, per altri motivi, nutriva Michele Zompa. «Un Governo formato con le elezioni è sempre in soggezione dei ricchi che fanno le elezioni» diceva. «Mentre un Governo d'un solo, può far paura ai ricchi. Può esistere gelosia o concorrenza tra un regnante e un cafone? Sarebbe da ridere. Ma facilmente può nascere tra un regnante e il principe Torlonia.» La speranza che in una nuova divisione delle terre del Fucino egli potesse finalmente averne un pezzo, tratteneva Berardo dal contraddire le opinioni degli altri, come altrimenti era suo costume e vizio. «Ogni Governo è sempre composto di ladri» egli ragionava. «Per i cafoni è meglio, naturalmente, che il Governo sia composto di un solo ladro piuttosto che di cinquecento. Perché un gran ladro, per quanto grande sia, mangia sempre meno di cinquecento ladri, piccoli e affamati.»<sup>62</sup>

Perfino Berardo, che sempre contraddice le opinioni altrui e, come vedremo, nell'ordine del villaggio rappresenta uno spazio di resistenza e di ostruzionismo, resta ingannato dalle novità fasciste. Alcuni fatti sconvolgenti però riportano i cafoni alla realtà e dimostrano loro in modo inconfutabile che il nuovo governo non ha nulla a che spartire con i governi precedenti, anch'essi difficili da comprendere ma comunque riconducibili ad un ordine di razionalità. Lo stesso generale Baldissera a quel punto ammette di non aver memoria di niente di simile:

I fatti più recenti ci avevano assai avviliti. Neppure Baldissera ci era di aiuto. Egli era il più turbato di tutti per gli avvenimenti strani che si succedevano da qualche tempo. Il vecchio mondo cerimonioso nel quale egli aveva continuato a credere era morto e al suo posto si svolgevano ora fatti pazzeschi, del tutto incomprensibili. [...] A Fucino i fitti dei piccoli fittavoli erano stati rialzati e quelli dei grossi fittavoli ribassati, e questo era, per così dire, naturale. Ma la proposta l'aveva fatta il rappresentante dei piccoli fittavoli e questo non era affatto naturale. I cosiddetti fascisti, a varie riprese, come si udiva raccontare, avevano bastonato, ferito e anche ucciso persone contro le quali la giustizia non aveva nulla da dire e solo perché davano noia all'Impresario, e questo poteva anche sembrare naturale. Ma i feritori e gli assassini erano stati premiati dalle autorità, e questo era inspiegabile. Si può dire insomma che tutti i guai che da qualche tempo ci capitavano, esaminati a uno a uno, non erano nuovi e di essi si potevano trovare numerosi esempi nelle storie del passato. Ma il modo come ci capitavano era nuovo e assurdo e non sapevamo darcene una qualsiasi spiegazione.<sup>63</sup>

Il nuovo «governo di Roma» si presenta come un mondo alla rovescia. Se i governi precedenti avevano perpetrato dei soprusi nei confronti dei cafoni, essi sembravano comunque trovare legittimazione in un ordine superiore, una legge divina che, volenti o

---

<sup>62</sup> Ivi, p. 97.

<sup>63</sup> Ivi, p. 133.



nolenti, i cafoni erano disposti ad accettare. Ma anche l'ordine stabilito dal Padre Eterno sembra essere invaso dal decisionismo del Fascismo:

Perciò noi pensammo che la deviazione del ruscello probabilmente fosse una nuova beffa. Infatti, sarebbe proprio la fine di tutto se il capriccio degli uomini cominciasse a influire perfino sugli elementi creati da Dio, cominciasse a deviare il corso del sole, il corso dei venti, il corso dell'acqua stabiliti da Dio. Sarebbe come se ci avessero raccontato che gli asini stavano per volare; o che il principe Torlonia stava per cessare di essere un principe; o che i cafoni stavano per cessare di patire la fame; in una parola, che le eterne leggi di Dio stavano per cessare di essere le leggi di Dio.<sup>64</sup>

In questo passaggio – in cui i cafoni prendono coscienza per la prima volta di essere di fronte a un'angheria fuori dal comune, la sottrazione di un bene primario e indispensabile alla sopravvivenza –, si dice apertamente come la subordinazione gerarchica, fino a questo momento, era sempre stata sentita come naturale a Fontamara.

Silone ci presenta la visione del mondo dei fontamaresi sin dal primo capitolo, quando tentano di spiegare al Cavalier Pelino cosa sia per loro la “gerarchia” e cosa l’“autorità”.

«Una cosa sono i fatti, un'altra è chi comanda. I fatti cambiano ogni giorno, chi comanda è sempre quello. L'autorità è sempre quella.» «E le gerarchie?» chiese il forestiero. Ma allora noi ancora non sapevamo che cosa significasse la strana parola. Il cittadino dovette ripetercela varie volte e con altri termini. E Michele pazientemente gli spiegò la nostra idea: «In capo a tutti c'è Dio, padrone del cielo. Questo ognuno lo sa. Poi viene il principe Torlonia, padrone della terra. Poi vengono le guardie del principe. Poi vengono i cani delle guardie del principe. Poi, nulla. Poi, ancora nulla. Poi, ancora nulla. Poi vengono i cafoni. E si può dire ch'è finito.» «Ma le autorità dove le metti?» chiese ancora più irritato il forestiero. «Le autorità» intervenne a spiegare Ponzio Pilato «si dividono tra il terzo e il quarto posto. Secondo la paga. Il quarto posto (quello dei cani) è immenso. Questo ognuno lo sa.» Il cav. Pelino si era alzato. E tremava per la rabbia. Ci disse: «Vi prometto che avrete presto notizie di me.»<sup>65</sup>

L'autore ci presenta due mondi, uno in cui avvengono i fatti, rappresentato in questo caso dal cav. Pelino, l'altro in cui la storia è a mala pena avvertita, il mondo di Fontamara. Entrambi sono egualmente sottoposti alle leggi di Dio, ma solo il secondo le riconosce chiaramente. Questo secondo mondo con il proprio punto di vista è in grado di mettere in discussione le certezze su cui si basa il primo. Così Silone, identificandosi con i fontamaresi, nel dipanarci la loro prospettiva sulla realtà, mette in dubbio i valori del centro, ben al di là della semplice critica al Fascismo.

Ci sono altri due episodi significativi che fanno emergere altrettante contraddizioni della religione e della politica tradizionali. Il primo è il racconto della vita di San Giuseppe da Copertino: il santo prediletto dai fontamaresi, il quale, una volta arrivato in paradiso, chiede a

---

<sup>64</sup> Ivi, pp. 31-32.

<sup>65</sup> Ivi, pp. 27-28.

Dio, con estrema umiltà, fra tutte le cose che avrebbe potuto domandargli, di avere una pagnotta di pane bianco. Infatti, solo chi ha il pane bianco ha Dio, come dicono le sacre scritture:

Chi ha il pane bianco, ha me (Dio). Chi non ha pane bianco, chi ha solo pane di granturco, è fuori della grazia di Dio, non conosce la verità, non ha vita. Come i porci, come gli asini, come le capre, si nutre d'impurità. Per chi non ha pane bianco, per chi ha solo pane di granturco, è come se Cristo non fosse mai stato. Come se la redenzione non fosse mai avvenuta. Come se Cristo dovesse ancora venire. E come non pensare al nostro grano, coltivato con tanta fatica e accaparrato dalla Banca, fin dal mese di maggio, quando era ancora verde e rivenduto di colpo a prezzo assai maggiore? Noi l'avevamo coltivato col nostro sudore, ma noi non l'avremmo mangiato. Noi avremmo mangiato pane di granturco. Però Cristo, dall'altare, dicendo: "Questo è il mio corpo", non ci indicava un pezzo di pane di granturco, ma una bella e dorata pagnottella di pane bianco.<sup>66</sup>

La contrapposizione coloristica tra l'identità centrale, bianca, e quella marginale, nera, in questo caso è legata al costo del pane di farina, ma è anche simbolo della falsità e dell'ingiustizia di quello che pretende essere il polo virtuoso dell'opposizione binaria: sono i cafoni a produrre il pane bianco, ma non sono loro a consumarlo, non loro a ricevere Dio. Poiché mangiano solo pane di granturco è come se per loro la venuta di Cristo non ci fosse mai stata: Cristo si è fermato a Fontamara, avrebbe detto Levi. Ma in questa affermazione possiamo ravvisare un'anticipazione sul prosieguo del romanzo: un nuovo Cristo infatti sarebbe giunto, un Cristo cafone che finalmente avrebbe restituito il pane bianco a chi lo produce.

Nel passaggio che segue la morale del centro è di nuovo messa in discussione, questa volta dall'«amara parlantina» di Berardo, il quale prende spunto da un recente provvedimento del nuovo governo che vieta il diritto di "ragionare" di politica nei luoghi pubblici. Berardo spiega come il guaio degli uomini nella loro condizione sia proprio quello di ragionare.

«Quello che il podestà ordina da oggi, io l'ho sempre ripetuto» disse Berardo. «Coi padroni non si ragiona, questa è la mia regola. Tutti i guai dei cafoni vengono dai ragionamenti. Il cafone è un asino che ragiona. Perciò la nostra vita è cento volte peggiore di quella degli asini veri, che non ragionano (o, almeno, fingono di non ragionare). L'asino irragionevole porta 70, 90, 100 chili di peso; oltre non ne porta. L'asino irragionevole ha bisogno di una certa quantità di paglia. Tu non puoi ottenere da lui quello che ottieni dalla vacca, o dalla capra, o dal cavallo. Nessun ragionamento lo convince. Nessun discorso lo muove. Lui non ti capisce, (o finge di non capire). Ma il cafone invece, ragiona. Il cafone può essere persuaso. Può essere persuaso a digiunare. Può essere persuaso a dar la vita per il suo padrone. Può essere persuaso ad andare in guerra. Può essere persuaso che nell'altro mondo c'è l'inferno benché lui non l'abbia mai visto. Vedete le conseguenze. Guardatevi intorno e vedete le conseguenze.» Per noi, quello che Berardo diceva, non era una novità. Ma Innocenzo La Legge era atterrito. «Un essere irragionevole non ammette il digiuno. Dice: se mangio lavoro, se non mangio non lavoro» continuò Berardo. «O meglio neppure lo dice, perché allora ragionerebbe, ma per naturalezza così agisce. Pensa dunque un po' se gli ottomila uomini che coltivano il Fucino, invece di essere asini ragionevoli, cioè addomesticabili, cioè convincibili, cioè esposti al timore del carabiniere, del prete, del giudice, fossero invece veri somari, completamente privi di ragione. Il principe potrebbe andare per elemosina. Tu sei

---

<sup>66</sup> Ivi, pp. 142-143.

venuto qui, o Innocenzo, e tra poco, nella via buia, farai ritorno al capoluogo. Che cosa può impedire a noi di accopparci? Rispondi.»<sup>67</sup>

Quando arriva la notizia del divieto, Berardo si dice completamente d'accordo con l'abolire qualsiasi ragionamento. In questo senso la legge di Berardo e quella dei fascisti sembrano in apparenza andare nella stessa direzione, ovvero in contrasto con la legge del passato. Ma quella del Fascismo si dimostra essere solo una farsa, eppure diversa da quelle dei governi precedenti: esso infatti punta ad instaurare il regime del decisionismo incontrollato all'interno del non legiferato. «Se i ragionamenti sono a vantaggio solo dei padroni e delle autorità», io domandai a Berardo «perché il podestà ha deciso di proibire tutti i ragionamenti?»<sup>68</sup> Questa domanda lascia senza parole Berardo, che in effetti non sa perché il regime agisca in modo contrario a qualsiasi attesa.

La farsa portata avanti dal Fascismo si rende irricognoscibile avvalendosi dell'autorità delle antiche cariche pubbliche. Il furto dell'acqua è reso infatti possibile da una serie di inganni che vedono l'intervento, accanto all'Impresario, di altri tre personaggi della cosiddetta "Onorata società": il rappresentante della Chiesa, il canonico Don Abbacchio, un personaggio clonato dal manzoniano don Abbondio («non era un uomo malvagio, ma fiacco, timoroso, e nelle questioni serie non di fidarsi»<sup>69</sup>), che, su istruzione dell'Impresario, esorta i cafoni a non mettersi contro al diavolo in persona; il già nominato cavalier Pelino, che fa firmare ai fontamaresi un foglio in bianco, una petizione perché l'acqua del ruscello venga dirottata sulle terre dell'Impresario; e infine «l'amico del popolo», l'ex-sindaco Don Circostanza, rappresentante della vecchia società liberale, che i fontamaresi avevano sempre considerato il loro protettore. Quest'ultimo, un Azzecagarbugli abruzzese, essendo colui che meglio conosce i "limiti" culturali dei cafoni e la vergogna che provano per la propria ignoranza, li inganna con termini difficili e ottiene la loro spontanea fiducia: dapprima propone il compromesso di spartire "equamente" l'acqua del ruscello in «tre quarti e tre quarti», poi, quando il corso del fiume sta per essere deviato, pattuisce che ritorni ad irrigare Fontamara entro «cinque lustri». Questi inganni sono resi possibili da un'incomunicabilità di fondo dovuta alla differenza linguistica di cui Silone parla nell'introduzione: la lingua italiana è infatti per i cafoni una lingua acquisita, una lingua imposta dall'esterno. Lo scrittore si concentra molto sullo sforzo che i contadini compiono per capire e farsi capire;

---

<sup>67</sup> Ivi, pp. 93-94.

<sup>68</sup> Ivi, p. 94.

<sup>69</sup> Ivi, p. 145.

il testo di Fontamara è ricchissimo di allusioni al tema dell'equivoco. Inoltre, anche i sistemi di pensiero che la lingua veicola e struttura, nonché i sistemi morali dei due universi, sono inconciliabili. Nel passo che segue, il narratore, il vecchio Giuvà, lo enuncia chiaramente:

Noi aspettavamo che lui si decidesse a parlare della nuova tassa, ma lui parlava di altro. A un certo punto, egli prese un frustino che aveva attaccato al telaio della bicicletta e si mise ad agitarlo contro di me, in modo da toccarmi quasi la faccia. «Parla, parla» gridava «cane, verme, maledetto. Perché non parli? Perché non vuoi firmare?» Ci vuol altro con me, per farmi perdere la pazienza. Gli feci dunque capire che non eravamo idioti. Gli feci capire che avevamo compreso e che tutte le sue chiacchiere non potevano toglierci dalla testa che si trattasse di una nuova tassa. «Insomma», gli dissi annoiato «sbrigati e spiegaci di che tassa si tratta.» Quello mi guardò come se avessi parlato ebraico. «Parliamo e non ci capiamo», disse scoraggiato. «Parliamo la stessa lingua, ma non parliamo la stessa lingua.» Questo era vero, e chi non lo sa? Un cittadino e un cafone difficilmente possono capirsi. Quando lui parlava era un cittadino, non poteva cessare di essere un cittadino, non poteva parlare che da cittadino. Ma noi eravamo cafoni. Noi capivamo tutto da cafoni, cioè, a modo nostro. Migliaia di volte, nella mia vita, ho fatto questa osservazione: cittadini e cafoni sono due cose differenti. In gioventù sono stato in Argentina, nella Pampa; parlavo con cafoni di tutte le razze, dagli spagnuoli agl'indii, e ci capivamo come se fossimo stati a Fontamara; ma con un italiano che veniva dalla città, ogni domenica, mandato dal consolato, parlavamo e non ci capivamo; anzi, spesso capivamo il contrario di quello che ci diceva. Lì, nella nostra fazenda, c'era perfino un portoghese sordomuto, un peone, un cafone di laggiù: ebbene, ci capivamo senza parlare. Ma con quell'italiano del consolato con c'erano cristi.<sup>70</sup>

L'impossibilità di capire dei cafoni diventa per Silone la possibilità di assumere un punto di vista straniante<sup>71</sup> che getta una luce critica sia sulla società centrale attuale, quella fascista, sia sulla precedente, illuminandone le contraddizioni. Un punto di vista superiore con il quale l'autore si schiera apertamente. Non siamo infatti d'accordo con l'affermazione di Moloney sulla possibilità che il libro riconfermi il polo virtuoso di un dualismo centro-periferia di cui Fontamara occupa il polo vizioso, tutt'altro. Il mondo dei cafoni non è guardato da Silone in termini idealizzanti, è vero: molti dei suoi valori, che aderiscono in parte anche ad una certa orientalizzazione del Sud, sono deprecabili, e in questo senso, come vedremo, è Berardo a fungere per il lettore da contraltare e termine di paragone. I fontamaresi sono egoisti, superstizioni, sessisti, riottosi e perciò, sebbene per Silone ciò sia dovuto soprattutto alla loro lunga sottomissione, non rappresentano una società esemplare. Ma ciò non significa che riconfermino l'identità centrale, che è descritta in termini ben più impietosi e grotteschi. Inoltre, gli stereotipi che l'autore accoglie sono impiegati al preciso fine di accentuare la portata rivoluzionaria della nuova vita della comunità, quella che interessa gli ultimi capitoli. Si tratta di una narrazione identitaria ben consapevole, che vede la società meridionale

---

<sup>70</sup> Ivi, pp. 21-22.

<sup>71</sup> A tal proposito vedi G. Baldi, *Straniamento e comico antifrastico in "Fontamara". Per una rilettura del primo romanzo di Silone*, «Moderna», 1, 2002, pp. 71-85.

emanciparsi dalla subordinazione centrale, dall'immagine interiorizzata e soprattutto dallo stile di vita imposto dall'esterno.

L'opposizione che vede contrapposte le due identità, quella italiana e quella fontamarese, può anche rilevarsi osservando come una comunità idealizzi l'altra. La sortita in città da parte delle donne e poi quella di Berardo a Roma sono due episodi esemplari per considerare l'immaginazione dell'altro e il funzionamento degli stereotipi. Nel primo di questi episodi, il narratore collettivo cerca di interpretare le reazioni dei cittadini all'arrivo delle donne fontamaresi: si dipana così un dialogo fra due mondi totalmente estranei che si orientalizzano a vicenda. I cittadini sono spaventati e temono di essere assaliti dalla turba infuriata delle donne, poi temono che riempiano il municipio di pidocchi. In seguito, cominciano a prendersene gioco, a deriderle e a narrare fra loro delle storie divertenti sui fontamaresi. Le donne, dal canto loro, trovano assurdo che i cittadini ridano tanto delle loro sventure: «guai a chi ride quando gli altri piangono», afferma la vecchia Matalè, «guai a chi ride in tempo di sventura». <sup>72</sup> Quando chiedono del sindaco e viene risposto loro che non ci sono più sindaci ma podestà, si sorprendono che i cittadini siano tanto «sofistici» e si «arrabino per le parole». <sup>73</sup> Gli impiegati comunali non aiutano le donne perché è ora di pranzo e, quando queste obiettano che anche loro sono affamate, si sentono rispondere: «voi siete cafone siete abituate a soffrire». <sup>74</sup> Giunte infine alla casa dell'impresario, la descrizione della festa per la nomina di podestà che lì ha luogo si fa grottesca fino all'inverosimile: le autorità orinano nel giardino ubriache, si ingozzano di cibo e lo stesso parroco benedice i commensali in modo blasfemo («“Nel nome del pane, del salame e del vino bianco, amen!”» <sup>75</sup>). L'impresario viene chiamato «brigante», «Diavolo», «demonio» e «ladro». Riconosciamo chiaramente la definizione di un'identità meridionale che in questo caso proietta l'alterità nella città, nei suoi abitanti e nelle sue autorità.

Il secondo episodio esemplificativo del meccanismo orientalizzante coincide col viaggio di Berardo e del figlio di Giuvà a Roma, città dove i due si recano per poter lavorare alla bonifica pontina. Arrivato nella Capitale, Berardo trova un mondo di sogno destinato però a trasformarsi presto in un incubo. Egli resta estasiato dalla visione di tanti parchi e di tanta acqua: si ostina a bere ad ogni fontana e insiste per sedersi sulle panchine ad ascoltare per

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 36.

<sup>73</sup> Ivi, p. 39.

<sup>74</sup> Ivi, p. 40.

<sup>75</sup> Ivi, p. 51.

ore le conversazioni delle persone. Tuttavia, ciò che più lo colpisce è la visione di un così grande numero di banche:

«Guarda, guarda» mi aveva detto la prima volta che incontrammo una casa con una tabella su cui era scritto Banca. Per alcuni minuti Berardo era rimasto incantato a contemplare la scritta. «È là che l'Impresario prende i soldi» mi spiegò all'orecchio. Ma più in là avevamo incontrato un'altra banca e, dopo, una terza, e, dopo, una quarta, finché cessammo dal contarle. Qual era quella dell'Impresario? Era difficile scoprirlo. Nel centro di Roma, dove noi pensavamo che doveva esserci San Pietro, non c'erano che banche. «Guarda, guarda» mi faceva Berardo ogni volta che scopriva una nuova banca. Le sedi delle banche erano l'una più grandiosa dell'altra, e alcune avevano delle cupole, come le chiese. Attorno a esse vi era un gran vivaio di personaggi e di automobili. Berardo non si stancava di ammirare. «Ma hanno la cupola» io obiettavo «forse sono chiese.» «Sì, ma con un altro Dio» rispondeva Berardo ridendo. «Il vero Dio che ora effettivamente comanda sulla terra, il Denaro. E comanda su tutti, anche sui preti come don Abbacchio, che a parole predicano il dio del cielo. La nostra rovina» aggiungeva Berardo «forse è stata di aver continuato a credere al vecchio dio, mentre sulla terra adesso ne regna uno nuovo».<sup>76</sup>

Ancora una volta l'immaginazione con la quale i cafoni danno un senso a ciò che non riescono a comprendere è la voce della verità, la voce dell'autore. Nell'edizione del '33 compariva anche un capitolo dedicato all'"Eroe di Porta Pia", in cui Roma era descritta in modo distopico, come una macchina infernale regolata da leggi incomprensibili e governata da un regime di paura, una città inabitabile, dal fetore nauseabondo e in cui gli abruzzesi vivono da reietti.<sup>77</sup> A Roma l'eroe Peppino Goriano viene prima privato, come Berardo, di tutti i suoi averi – compresa la sua sola "fonte di reddito", la sua cecità che gli garantiva l'elemosina –, poi coinvolto nell'assalto fascista alla redazione di un giornale, quindi imprigionato. Infine, viene "rimpatriato" a Fontamara «per ragioni di ordine pubblico», come tanti altri abruzzesi che avevano abitato nella capitale ormai da quaranta anni, da quando avevano perso la casa nel terremoto della Marsica. Questa descrizione di Roma negli anni dell'avvento del Fascismo, in cui si fa esplicito cenno al trattamento riservato agli abruzzesi, oltre che alla simbolica "guarigione forzata" dalla cecità, è particolarmente significativa per un'interpretazione periferica del romanzo e se l'autore non l'avesse espunta dall'edizione del '45 – forse per i troppi riferimenti storici contingenti – avrebbe senz'altro fatto il paio con i capitoli sul soggiorno romano di Berardo.

Per tornare invece ai soprusi che il nuovo governo mette in atto a Fontamara, accanto al prosciugamento della sorgente, vi sono altri due episodi rilevanti. Il primo è quello in cui i cafoni vengono invitati a partecipare finalmente alla risoluzione della Questione del Fucino.

---

<sup>76</sup> Ivi, pp. 172-173.

<sup>77</sup> I. Silone, *Romanzi e saggi. 1927-1944*, cit., pp. 1489 ss.

Essi accolgono increduli la notizia, non sanno cosa aspettarsi e ipotizzano, come spesso fanno quando non riescono a comprendere la situazione, che sia in corso una guerra:

Questo poteva anche essere una conferma che doveva esserci stata e doveva esserci ancora una guerra; perché solo una guerra scaccia i vecchi governanti e ne impone dei nuovi; così dalle nostre parti, come raccontano i vecchi, i Borboni avevano preso il posto degli spagnoli e i piemontesi il posto dei Borboni. Ma donde provenissero e di che nazione fossero i nuovi governanti, a Fontamara non si sapeva ancora con certezza. Di fronte a ogni nuovo Governo, un povero cafone non può dire altro che: «Dio ce la mandi buona»; come quando l'estate grossi nuvoloni appaiono all'orizzonte, e non dipende dal cafone decidere se porteranno acqua o grandine, ma dal Padre Eterno.<sup>78</sup>

Questi nuovi governanti, che hanno preso il potere senza fare alcuna guerra, vogliono discutere finalmente della terra del Fucino, la quale viene descritta dai cafoni come la Terra Promessa. Tuttavia, gli uomini sono incerti se saltare la giornata di lavoro perché è tempo di mietitura: «come può sapere un Governo in quale stagione si miete?». <sup>79</sup> Il periodo della mietitura, che, come si ricorderà, è lo stesso in cui prendono avvio le vicende de *La figlia di Iorio*, è scelto dal nuovo governo per una celebrazione, una festa in cui fanno processione i carri carichi di cafoni, i quali devono «cantare l'inno e dare segni d'entusiasmo»<sup>80</sup> oltre a sventolare «il gagliardetto», la bandiera. I cafoni, non sapendo di quale bandiera si tratti, portano lo stendardo di San Rocco, generando l'ilarità degli altri.

Le bandiere che traevano gli altri erano nere e non più grandi di un fazzoletto e avevano nel centro l'immagine di un teschio tra quattro ossi, come quella che si vede sui pali del telegrafo con la scritta "Pericolo di morte"; insomma niente affatto più bella della nostra. "Sono i morti-vivi?" domandò Baldovino indicando gli uomini neri con le bandiere mortuarie. "Sono le anime comprate da don Circostanza?" "Sono le anime comprate dal Governo" spiegò Berardo.<sup>81</sup>

I fascisti sono presentati come uomini mascherati e in effetti, come si dirà poco più avanti, la festa ha tutta l'aria di essere una strana parata di Carnevale. Il Carnevale però, in questo caso, non è parte delle tradizioni popolari ma è indetto dallo Stato. Lo Stato fascista infatti, attraverso le sue celebrazioni rituali, intende occupare anche lo spazio vuoto, ossia quel tempo dell'eccezione in cui la legge si redime e si rinnova. Un altro indizio in questo senso è il fatto che l'Impresario abbia fatto recintare anche il tratturo, che sempre, da che se ne avesse memoria, era stato libero (come lo erano state le terre demaniali poi privatizzate nei racconti di Deledda). In questo giorno funesto i fontamaresi scoprono con loro somma delusione che «La terra a chi lavora», il principio proclamato dal governo per risolvere la

---

<sup>78</sup> I. Silone, *Fontamara*, cit., pp. 96-97.

<sup>79</sup> Ivi, p. 99.

<sup>80</sup> Ivi, pp. 101-102.

<sup>81</sup> Ivi, p. 102.

Questione del Fucino, è l'ennesimo inganno perpetrato ai loro danni: «“Fucino a chi lo coltiva. Fucino a chi ha i mezzi per coltivarlo o farlo coltivare. In altre parole, Fucino a chi ha capitali sufficienti. Fucino deve essere liberato dai piccoli fittavoli miserabili e concesso ai contadini ricchi. Quelli che non hanno grandi mezzi di fortuna non hanno diritto di affittare terre a Fucino”». <sup>82</sup> L' "astuzia diabolica" del Fascismo consiste dunque nel prendere possesso degli slogan e delle rivendicazioni del margine, delle feste e delle sue tradizioni per veicolare poi contenuti diversi. Silone descrive l'occupazione di quello spazio vuoto come una notte illuminata a giorno, in cui l'oscurità si fa passare per chiarezza. Un mondo carnevalesco popolato di uomini mascherati da morti, un mondo di pazzi, di ubriachi che fanno gesti osceni, una festa perpetua e terrificante rispetto alla quale i cafoni si sentono totalmente estranei.

Tutto era chiaro le strade erano piene di luci. Si era fatto tardi, ma le vie erano illuminate a giorno. (Tutto era chiaro.) Ma perché tutto questo? Mi domandavo. Avezzano aveva un aspetto strano come d'un mondo carnevalesco. Vedevo la gente che si divertiva nei caffè e nelle osterie, che cantava, che ballava, che gridava cose inutili e stupide, in un'allegria esagerata e penosa e dovevo fare uno sforzo per credere alla realtà di ciò che era avvenuto, e mi domandavo: che tutti facciano per scherzo? Oppure che tutti siano diventati pazzi senza accorgersene? «I cittadini si divertono» diceva Berardo con rabbia. «Ah, i cittadini sono allegri. I cittadini bevono. I cittadini mangiano. Alla faccia dei cafoni.» Davanti a noi passò una comitiva di giovani ubriachi che cantavano, accompagnando le strofe con gesti osceni. I versi dicevano: “I miei peli con i tuoi, ah, ah, ah.” <sup>83</sup>

In questo giorno si verifica tuttavia un avvenimento molto importante: si avvicina ai cafoni un «roscetto», connotato quindi negativamente secondo la superstizione popolare, il quale offre loro il suo aiuto dicendo di essere pronto anche a sacrificarsi, un finto Messia che si rivela però un poliziotto. A smascherarlo è il Solito Sconosciuto, che qui compare per la prima volta senza palesare la sua identità.

Sempre in concomitanza con la mietitura, quando gli uomini sono a lavoro nei campi, avviene un altro grave episodio: le donne di Fontamara vengono violentate da un gruppo di fascisti. La descrizione che introduce questo passaggio sembra proprio essere debitrice del primo atto dell'opera dannunziana: il lavoro nei campi, le ceste piene di grano e il coro delle donne ricordano il giorno in cui la figlia di Iorio invade la casa inseguita dai mietitori ubriachi. In questo caso sono i fascisti che entrano nelle case, mascherati da morti come i devoti del dio Fauno. Ernesto De Martino ci informa di come, in passato, in alcune culture tribali e in particolare in alcune tribù di nativi americani, fossero i bianchi colonizzatori ad

---

<sup>82</sup> Ivi, p. 107.

<sup>83</sup> Ivi, pp. 107-108.



essere rappresentati come morti che tornano sulla terra, come *revenants*.<sup>84</sup> Questi ultimi sono invero figure liminali con le quali, anche a livello antropologico, si identifica e viene metabolizzata l'alterità: un'alterità in questo caso del tutto negativa. In *Fontamara*, infatti, i "morti-vivi", i fascisti, sono descritti come uomini vili: nessun cafone onesto, da quel che ci dice Silone, entra nelle squadre fasciste. Queste ultime sono formate da cafoni senza terra e per questo senza regola.

Gli uomini armati potevano essere circa duecento. In più del moschetto ognuno traeva un coltellaccio alla cintola. Tutti erano mascherati da morti. Personalmente non riuscimmo a riconoscere che la guardia campestre e il cantoniere Filippo il Bello; ma anche gli altri non avevano facce nuove e non venivano da lontano. In parte avevano anch'essi l'aspetto dei cafoni, ma di quelli senza terra, che vanno a servizio dei padroni, guadagnano poco e vivono per lo più di furto e di galera. In parte, come poi si riseppe con più precisione, erano tra essi anche sensali, di quelli che si vedono sui mercati, e anche lavapiatti delle taverne, e anche barbieri, cocchieri di case private, suonatori ambulanti. Gente fiacca e, di giorno, vile. Gente servizievole verso i proprietari, ma a patto di avere l'immunità nelle cattiverie contro i poveri. Gente senza scrupoli. Gente che una volta veniva da noi a portarci gli ordini di don Circostanza per le elezioni e ora veniva con i fucili per farci la guerra. Gente senza famiglia, senza onore, senza fede, gente infida, poveri ma nemici dei poveri.<sup>85</sup>

Si tratta di uomini che non hanno legami con la vita civile, "uomini-lupi" la cui ingordigia, tuttavia, non è contenuta dall'organizzazione mitico-rituale della società contadina, ma da quella ormai completamente incomprensibile del potere. Dopo aver chiesto degli uomini fontamaresi, i fascisti si dividono per andare a cercare nelle case le armi. A narrare stavolta è la cafona Matalè, che descrive gli avvenimenti così come li ascolta e li vede dall'alto del campanile dove si rifugia insieme ad Elvira.

Maria Grazia, sotto di noi, urlava come un animale che sta per essere sgozzato. Attraverso la porta spalancata vedemmo confusamente la zuffa canesca di cinque uomini contro la povera donna: varie volte essa riuscì a divincolarsi e una volta arrivò fino alla porta, ma fu ritratta a tempo, e afferrata per le gambe e le spalle, fu gettata per terra e, immobilizzata, spogliata di tutto quello che aveva indosso e tenuta da quattro uomini con le braccia aperte e le gambe divaricate, in modo che il quinto poté insozzarla. Maria Grazia rantolava come un animale scannato. Quando il primo ebbe usato di lei, il suo posto fu preso da un altro e ricominciò il martirio. Finché essa cessò ogni resistenza; il rantolo della donna era diventato già così flebile che a noi non giungeva più.<sup>86</sup>

L'"incanata" o "caccia selvaggia" perpetrata, fuor da ogni logica, dall'estraneo ai danni della comunità paesana questa volta ha successo. La violenza fisica sulle donne del villaggio viene qui presentata come qualcosa di totalmente inatteso e inspiegabile. «È una cosa mai vista, mai, mai»<sup>87</sup> continua a ripetere il generale Baldissera. La sicurezza garantita un tempo dalla

---

<sup>84</sup> E. De Martino, *Furore, simbolo, valore*, cit., p. 75.

<sup>85</sup> I. Silone, *Fontamara*, cit., pp. 117-118.

<sup>86</sup> Ivi, pp. 119-120.

<sup>87</sup> Ivi, p. 121.

consuetudine e dalla legge è ora violata, la “patria” è invasa: nessuna parola è sufficiente per descrivere l’orrore. A questo punto giungono gli uomini dalla campagna e vengono fatti riunire nel mezzo di un cerchio, non comprendendo cosa sia avvenuto o cosa gli “uomini morti” vogliano da loro.

Nessuno capiva nulla di quello che succedeva. Nessuno parlava. Ognuno guardava l’altro. Ognuno capiva che si aveva a che fare con l’autorità per un motivo ancora sconosciuto e nessuno voleva compromettere se stesso più degli altri. Ognuno pensava a se stesso. E ogni tanto arrivava qualcun altro. Che cosa avesse nella testa di fare l’omino panciuto era difficile immaginare. [...] Questi uomini in camicia nera, d’altronde, noi li conoscevamo. Per farsi coraggio essi avevano bisogno di venire di notte. La maggior parte puzzavano di vino, eppure a guardarli da vicino, negli occhi, non osavano sostenere lo sguardo. Anche loro erano povera gente. Ma una categoria speciale di povera gente, senza terra, senza mestiere, o con molti mestieri, che è lo stesso, ribelli al lavoro pesante; troppo deboli e vili per ribellarsi ai ricchi e alle autorità, essi preferivano di servirli per ottenere il permesso di rubare e opprimere gli altri poveri, i cafoni, i fittavoli, i piccoli proprietari. Incontrandoli per strada e di giorno, essi erano umili e ossequiosi, di notte e in gruppo cattivi, malvagi, traditori. Sempre essi erano stati al servizio di chi comanda e sempre lo saranno. Ma il loro raggruppamento in un esercito speciale, con una divisa speciale, e un armamento speciale, era una novità di pochi anni. Sono essi i cosiddetti fascisti. La loro prepotenza aveva anche un’altra facilitazione. Ognuno di noi, fisicamente, valeva almeno tre di loro; ma cosa c’era di comune tra noi? che legame c’era? Noi eravamo tutti nella stessa piazzetta ed eravamo nati tutti a Fontamara; ecco cosa c’era di comune tra noi cafoni, ma niente altro. Oltre a questo, ognuno pensava al caso suo; ognuno pensava al modo di uscire, lui, dal quadrato degli uomini armati e di lasciarvi magari gli altri; ognuno di noi era un capo di famiglia, pensava alla propria famiglia. Forse solo Berardo pensava diversamente, ma lui non aveva né terra né moglie.<sup>88</sup>

I fascisti sono un esercito di lupi pronti a depredare e violentare. La loro unica forza è l’unione, la stessa che manca ai cafoni. L’oppressione dei fascisti, la loro violenza fisica e psicologica porta finalmente i fontamaresi a chiedersi «cosa c’è in comune fra noi?». La Storia, entrata in modo traumatico – come uno stupro – nella vita della comunità di Fontamara, fa mettere in discussione l’egoismo e l’individualismo che l’ha sempre contraddistinta, la rassegnazione e l’indifferenza, e la porta gradualmente a serrarsi e ad unirsi contro l’autorità. È un processo che altrove dà origine alla lotta di liberazione e all’indipendenza delle periferie coloniali, qui descritto come l’impulso per una rivoluzione nonviolenta che, come vedremo, sarà repressa nel sangue. Un ruolo centrale in questa rivoluzione è svolto da Berardo Viola, qui descritto come l’unico a pensarla “diversamente”.

Il personaggio di Berardo viene presentato nel capitolo terzo come il ragazzo più forte e rispettato del paese. Il nonno, l’ultimo grande brigante della zona, ha combattuto contro i piemontesi e poi è misteriosamente morto impiccato. Il ragazzo, avendo ereditato dal padre un piccolo appezzamento di terreno, decide di venderlo a Don Circostanza per andare in

---

<sup>88</sup> Ivi, pp. 122-123.

America, tuttavia una nuova legge contro l'immigrazione gli impedisce di partire «e così Berardo dovrà rimanere a Fontamara, come un cane sciolto dalla catena e che non sa più che farsene della libertà e si aggira disperato attorno al piatto vuoto».<sup>89</sup> Come si è già visto, i cafoni senza terra sono cafoni senza legge e perciò privati della loro rispettabilità, reietti della società. «Con la perdita della terra e coll'arrabattarsi nei mestieri più diversi secondo le stagioni, come giornaliero, come boscaiolo come carbonaio, come manovale muratore, egli era disceso in un gradino inferiore agli altri contadini».<sup>90</sup> La terra è la fonte della legge a Fontamara ed ha una straordinaria importanza, quella «fra la terra e il contadino», in Abruzzo, «ma forse anche altrove, è una storia dura e seria, è come marito e moglie. È una specie di sacramento».<sup>91</sup> Berardo, perciò, non riesce a rassegnarsi ad aver perso la terra, così minaccia Don Circosanza affinché gli venda un pezzo di terreno ai piedi del monte, un terreno sassoso e improduttivo. Berardo lavora il doppio per dissodare la terra, ma dopo la prima semina piove per due mesi e una frana distrugge tutto il campo, lasciando solo una specie di cratere. La sua disavventura è trasfigurata dai riferimenti biblici:

Quello che successe due mesi dopo, è risaputo. Benché i vecchi raccontassero già fatti simili, siccome ognuno crede soltanto a quello che vede coi propri occhi, quella è una data che noi non dimenticheremo facilmente. E certi fatti è meglio raccontarli in poche parole, perché a rifletterci sopra non serve. Piovve dunque per tre giorni, ma non in una quantità eccezionale; la cima della montagna sopra Fontamara era avvolta da un nuvolone nero che non lasciava capire nulla. E all'alba del terzo giorno venne giù dalla montagna, col fragore di un terremoto, in direzione della contrada dei Serpari, come se la montagna crollasse, un'enorme fiumana d'acqua che portò via il campicello di Berardo, come un affamato vuota un piatto di minestra, scavando la terra fino alla roccia e disperdendo nella valle le piantine verdi del granoturco. Al posto del campo coltivato rimase un'enorme fossa, una specie di cava, una specie di cratere. Quelli che non conoscono o hanno dimenticato questi fatti, ora sono facilmente ingiusti verso Berardo e preferiscono spiegare il suo destino rifacendosi alla fine del nonno, il famoso brigante Viola, l'ultimo brigante delle nostri parti giustiziato dai Piemontesi. È certo però che Berardo ha lottato durante tutta la sua vita contro il destino, e sembrava che da nessuna disgrazia si lasciasse abbattere a lungo. Ma si può vincere contro il destino? Il peggio è questo, ed è un particolare che non si deve dimenticare: quando quel giorno vedemmo scendere la fiumana dalla montagna, tutti ne eravamo atterriti, ma nessuno ne sembrò stupito, e Berardo meno degli altri. Eravamo tutti in piazza, davanti alla chiesa, ed egli in mezzo a noi «Ecco, ecco», diceva «naturalmente, naturalmente.» Non diceva altro. La madre gli stava aggrappata a una spalla, tutta invasa dal terrore, col viso di cenere come quello di una morta, aggrappata come Maria al Calvario; e lui guardava la montagna e ripeteva: «Ecco, ecco, naturalmente».<sup>92</sup>

Sembra che il piatto vuoto intorno al quale Berardo si aggira come un cane una volta che sfuma la possibilità di emigrare, ora venga sostituito da un grosso cratere e che il suo destino

---

<sup>89</sup> Ivi, p. 70.

<sup>90</sup> Ivi, p. 77.

<sup>91</sup> Ivi, pp. 70-71.

<sup>92</sup> Ivi, pp. 73-74.

sia dunque il vuoto. D'altra parte il suo fato, come quello di un eroe tragico, è segnato sin dalla nascita: tutti gli uomini della sua famiglia hanno avuto una vita fuori al comune e sono periti di morte violenta. Così ne parla la madre quando Matalè prova a suggerirle che è arrivato il momento per Berardo di prendere moglie:

«Non c'è femmina che possa domarlo», ripeteva la madre. «Io lo conosco; sono io che l'ho fatto. Non è uomo da femmina.» «Ma non può restare così tutto il tempo» io le rispondevo. «Un uomo ha bisogno di una donna. Dovresti parlargli.» «Dio non vuole», ripeteva la madre triste e rassegnata. «Ormai questo è chiaro. Mi sai dire altrimenti chi l'ha mandata tutta quell'acqua venuta dalla montagna?» «Non è la prima alluvione », io rispondevo; «e non sarà l'ultima.» «Dio lo vuole brigante» concludeva la madre ostinata. «È il destino dei Viola. Questo è chiaro.» Così parlava la vecchia Maria Rosa, che passava la maggior parte della sua giornata, e durante l'estate anche la notte, su una pietra davanti all'entrata della sua abitazione, ch'era in realtà una grotta con la sola parete in muratura. Innanzi alla grotta, Maria Rosa filava e cuciva, o aspettava il ritorno del figlio ch'essa ammirava e vantava con parole poco abituali nelle madri. Non potendo Berardo primeggiare sulla ricchezza, Maria Rosa trovava inevitabile e meritato ch'egli eccellesse almeno nella sventura. «I Viola non sono uomini di casa», diceva Maria Rosa con tristezza e orgoglio. «Non sono fatti per dormire tra le lenzuola. Non sono uomini per una sola femmina. Nei nove mesi che lo portai in seno, in permanenza Berardo mi dava calci: il mio ventre era diventato turchino per le sue pedate.»<sup>93</sup>

Dio lo ha scelto come suo prediletto: Berardo è un eroe tragico e insieme una figura cristica. Anche nella sua descrizione fisica si evidenziano diversi richiami all'immagine di Cristo:

Dal nonno, secondo la testimonianza dei più vecchi che lo ricordano ancora, egli aveva certamente ereditato la potenza fisica: un'alta statura, tarchiato come il tronco di una quercia, il collo breve e taurino, la testa quadra; ma aveva gli occhi buoni: aveva conservato da adulto gli occhi che aveva da ragazzo. Era incomprendibile, e persino ridicolo, che un uomo di quella forza potesse avere gli occhi e il sorriso di un fanciullo. La sua perdizione, la sua rovina, come già si è già accennato erano gli amici; per aiutare un amico egli avrebbe impegnato anche la camicia». «Se veramente deve finire come il nonno», diceva sua madre «se deve morire impiccato, non sarà certo per il denaro, ma per l'amicizia.» A causa della superiorità fisica egli esercitava sui giovani di Fontamara un prestigio naturale che metteva facilmente in ombra quello dei padri.<sup>94</sup>

Berardo è il profeta e insieme il leader dei giovani del paese, insegna loro che è inutile discutere con le autorità cittadine, predica la disobbedienza civile contro i signorotti del luogo; «con i suoi discorsi stravaganti, e ancor più col suo esempio, Berardo aveva cambiato il ragionamento di tutta la gioventù di Fontamara. Veramente da noi non si era mai vista tanta gioventù inoperosa».<sup>95</sup> Ciò avviene perché, quando la via d'uscita dell'emigrazione viene ostruita, i giovani si sentono ancora più in trappola: è come se il paese mancasse di vie di fuga, di spazi di libertà. Essi allora ricercano il vuoto dando origine al Circolo Vizioso e riunendosi intorno a Berardo.

---

<sup>93</sup> Ivi, pp. 79-80.

<sup>94</sup> Ivi, pp. 74-75.

<sup>95</sup> Ivi, p. 77.

E il nome di Circolo Vizioso era più azzeccato di quello che dapprima non sembrasse, perché, come poi si riseppe, tra quei ragazzacci e le capre si erano stabiliti rapporti poco puliti; e il disonesto traffico andò assai per le lunghe, essendo, come in simili cose sempre avviene, i padroni delle capre gli ultimi a esserne informati. Ma in seguito, quelli che prima affidavano la propria capra ad Antonio La Zappa gliela ripresero, e il Circolo Vizioso si sciolse. I ragazzi si ritrovavano altrove, dietro la chiesa, e tra le macerie dell'antico palazzo di don Carlo Magna, o nell'Osteria di Marietta, in attesa di Berardo. Se lui non si faceva vedere, la giornata era perduta; la sua presenza creava la vita; si chiacchierava, si giocava, ma era un modo di ammazzare il tempo, in attesa che lui arrivasse; se lui li invitava, gli andavano dietro a bocca aperta, senza perdere una parola.<sup>96</sup>

Il narratore arriva a dire che Berardo crea la vita. Egli crede profondamente nell'amicizia, nell'amore per il prossimo, come Gesù, e ha gli occhi di un fanciullo, come l'Antigone sofoclea. Egli porta alla comunità la libertà di pensiero, la liberazione derivante dal suo status di "guardiano del vuoto".

Come fosse un coscritto o un esiliato, dopo aver venduto la terra per andare in America e costretto invece a rimanere a Fontamara, Berardo diventa uno straniero in patria, "un cane sciolto", un *homo sacer*, un lupo. Egli è figlio di un brigante ed è al contempo Cristo redivivo. È un essere eroico che occupa lo spazio fra le due morti come l'Antigone lacaniana. Non possedendo nulla, egli non è sottoposto alla legge degli uomini che deriva dall'interesse: come l'eroina tragica è portatore della legge degli dei e rappresenta il vuoto nel sistema. Egli lotta perché uno spazio di vuoto si conservi e non tutto sia legiferato. Per tale motivo, Berardo «crede al diavolo ma non alla madonna», non crede nella Chiesa né in Cristo, ma nell'Anticristo, perciò può essere il profeta del mondo ignorato dalla Chiesa ufficiale. Egli difende la vita offendendo le regole mortificanti di quella "normale": da ciò l'orgiastico rituale con gli animali del circolo vizioso, che si contrappone a quello virtuoso della comunità senza distruggerlo. Berardo rappresenta la casella bianca della struttura, l'"uscita di sicurezza", come avrebbe potuto definirla un Silone più tardo. Ma questa uscita di sicurezza a un certo punto viene meno: Berardo, infatti, dopo la violenza consumatasi nel villaggio riaccompagna a casa Elvira, la sua promessa, la donna che ama tacitamente, e i due si compromettono. È con un'aposiopesi che l'autore ci informa dell'accaduto, così come D'Annunzio ne *La figlia di Iorio* lascia solo intendere il "peccato" di Aligi e Mila. L'amore induce Berardo ad assumersi le sue responsabilità, sente infatti di non dover più pensare solo per sé ma di doversi prendere cura di Elvira. Decide perciò di andare a Roma, lavorare e ricomprare la terra così da poter sposare la donna amata. L'eroe cambia radicalmente: l'unico fontamarese a pensare diversamente, l'unico cafone altruista che non si era mai

---

<sup>96</sup> Ivi, pp. 78-79.

piegato alla logica del guadagno, ne diventa il primo sostenitore. Quando tutti i giovani di Fontamara si convincono della necessità di fare la rivoluzione, Berardo sembra «avere paura», come ipotizzano i suoi compagni:

«A Sulmona c'è la rivoluzione. I carabinieri di qui e dei dintorni» ha poi aggiunto «sono stati chiamati di rinforzo». [...] «Tutti questi sono fatti che non mi riguardano» disse [Berardo]. «La nostra situazione è veramente brutta. Bisogna che ognuno si faccia i fatti suoi. Nel passato io mi sono occupato troppo dei fatti che non mi riguardavano. Il risultato è che all'età di trent'anni non possiedo che il pagliericcio sul quale dormo. Adesso non sono più un ragazzo e devo pensare ai fatti miei. Perciò lasciatemi in pace. «Non siamo noi che non ti lasciamo in pace» ribatté Scarpone. «È l'Impresario che non ci lascia in pace.» Berardo ascoltava scuotendo la testa. Tutti quegli argomenti, egli li conosceva. Egli li aveva difesi in centinaia di discussioni con gli altri cafoni. Ma egli non era più un ragazzo, non poteva più rischiare spensieratamente la vita e la libertà personale, perché, ora non era più solo. Egli era costretto a pensare in modo diverso. Quando l'intero paese aveva finito col pensare come lui, Berardo aveva cambiato modo di pensare. «Sentite» egli disse spiegandosi ancora meglio con un tono di voce da non lasciare dubbi. «Io non ho nessuna voglia di andare in galera per la vostra acqua e per la vostra terra. Io devo occuparmi dei fatti miei.» Scarpone e Baldissera si alzarono e partirono. Ai giovanotti che l'aspettavano per strada, Scarpone disse ad alta voce, in modo che anche noi sentissimo: «Berardo ha paura.» Cosa sarebbe successo? Per i giovanotti di Fontamara, Berardo era un dio. Sotto la guida di Berardo, essi sarebbero corsi a farsi ammazzare. Senza di lui, era facile prevedere che neanche gli altri avrebbero osato di tentare qualche cosa.<sup>97</sup>

Al Fascismo riesce di legiferare lo spazio vuoto, tanto quello rappresentato da Fontamara, sineddoche del contado meridionale, quanto quello rappresentato da Berardo sineddoche del sistema del villaggio, ma nell'*Antigone* è proprio lo strapotere della legge di Creonte a generare il caos.

E in effetti di qui in avanti i riferimenti alla tragedia greca diventano singolarmente frequenti: la notte prima della partenza di Berardo, Teofilo il sagrestano viene trovato morto impiccato al campanile della Chiesa e don Abbacchio si rifiuta di celebrare per lui i funerali. Berardo allora viene raggiunto da Scarpone: «“Noi dobbiamo mettere il cadavere di Teofilo in mezzo alla chiesa” proseguì Scarpone “e tenerlo ventiquattr'ore, in modo che abbiano il tempo di vederlo Cristo, la Madonna, San Rocco, Sant'Antonio, San Giuseppe da Copertino, San Berardo e tutti gli altri santi. Che vedano in quali condizioni adesso siamo ridotti.” “Pace all'anima sua” ripeté Berardo».<sup>98</sup> Teofilo come Polinice non riceve degna sepoltura, ma l'unica Antigone pronta al sacrificio sembra essere stavolta la comunità dei cafoni.

Berardo e il figlio di Giovanni invece partono per tentare la fortuna a Roma. Ma la ricerca del lavoro è un'inutile via crucis. Stanchi, avviliti e senza denaro si imbattono in un uomo misterioso, il Solito Sconosciuto, che li invita a rifocillarsi in un bar, dove, accusati di essere

---

<sup>97</sup> Ivi, pp. 164-165.

<sup>98</sup> Ivi, p. 169.

in possesso di giornali clandestini, vengono arrestati dalla polizia e portati in prigione. In cella l'uomo, che non rivela mai la sua vera identità, prende a raccontare a Berardo di come le rivoluzioni scoppiate in città, in fabbrica, nelle università e anche in molti villaggi del Meridione abbiano visto l'intervento del Solito Sconosciuto, che ora è ricercato dalla polizia: «A Sulmona, a Prezza, ad Avezzano, in altri posti. Dovunque i cafoni si rivoltano, arriva lui.» “Ma chi è costui? È il Diavolo?” domandò Berardo. “Forse” rispose ridendo l'Avezzanese. “Ma un buon Diavolo.” “Se gli si potesse indicare la via di Fontamara” aggiunse allora Berardo. “La sa già” rispose l'altro sottovoce». <sup>99</sup> In molti hanno visto nella figura del Solito Sconosciuto lo stesso Ignazio Silone, per evidenti ragioni biografiche: egli ha svolto per lungo tempo un importante ruolo nel partito comunista come addetto alla comunicazione, anche e soprattutto quando la stampa comunista per sfuggire alla censura entra in clandestinità. In questo senso ogni lettore può essere un *alter* di Berardo che riceve, leggendo il libro, il messaggio rivoluzionario del Solito Sconosciuto.

Berardo e l'uomo continuano infatti a parlare tutta la notte, ma il figlio di Giuvà, in dormiveglia, afferra solo alcune parole della conversazione. Sente che parlano della Russia e il lettore comprende come l'uomo introduca Berardo all'ideologia comunista. Il mattino seguente il protagonista è tornato ad essere quello che era prima della notte dello stupro e a comprendere definitivamente il proprio destino.

Dormivo da qualche ora, quando Berardo mi svegliò. Egli era seduto ai miei piedi e l'Avezzanese era vicino a lui. Mi meravigliai che ancora fossero svegli e che ancora discutessero. L'Avezzanese gli raccontava la propria vita, la propria infanzia, la propria adolescenza. Essi non dissentivano più. Dal modo di parlare e di gesticolare, si vedeva che Berardo aveva cessato ogni resistenza. Egli era tornato il vecchio Berardo. [...] Dal modo come i due si parlavano e sorridevano, capii che Berardo aveva stretto amicizia con lo sconosciuto; e poiché sapevo che cosa potesse significare per Berardo l'amicizia, ebbi subito un'oscura impressione ch'egli fosse perduto. Allora egli mi disse sottovoce queste parole che non dimenticherò mai: «Credevo che la vita non avesse ormai più senso per me» egli mi disse. «Ma forse può ancora avere un senso.» E dopo un po' egli aggiunse: «Forse soltanto adesso comincerà ad avere un senso.» <sup>100</sup>

Il Solito Sconosciuto raccomanda al figlio di Giuvà di fidarsi di Berardo e di assicurarsi, una volta rilasciati, che tutti i cafoni di Fontamara seguano le sue indicazioni. Ma Berardo, inaspettatamente, chiede di poter parlare con il commissario e confessa di essere il pericoloso ricercato. Egli si sacrifica per far rilasciare l'amico e viene, da quel momento, sottoposto a ripetuti e volenti interrogatori. «Si teneva in piedi a fatica, per le ferite che aveva in tutto il

---

<sup>99</sup> Ivi, pp. 185-186.

<sup>100</sup> Ivi, p. 190-191.

corpo; la sua faccia era irriconoscibile; era ridotto un povero “ecce homo”». <sup>101</sup> Vessato dalle torture, in un ultimo estremo segno di umana debolezza, Berardo sembra piegarsi e voler confessare di non essere il Solito Sconosciuto. Come per Cristo sulla croce e per Antigone nella sua cella, il turbamento precede la morte eroica:

Decideva di confessare, si pentiva, tornava a decidersi, tornava a pentirsi. [...] E se io tradisco, tutto è perduto. Se io tradisco» diceva «la dannazione di Fontamara sarà eterna. Se io tradisco passeranno ancora centinaia di anni prima che una simile occasione si ripresenti. E se io muoio? Sarò il primo cafone che non muore per sé, ma per gli altri.» Questa era la sua grande scoperta. Questa parola gli fece sbarrare gli occhi, come se una luce abbagliante fosse entrata nella cella. Mai dimenticherò il suo sguardo, la sua voce in quelle ultime parole. «Sarà» egli disse «qualche cosa di nuovo. Un esempio nuovo. Il principio di qualche cosa del tutto nuova.» Poi aggiunse, ricordandosi all'improvviso di un fatto assai importante: «Fin da ragazzo mi era stato predetto che sarei morto in carcere.» Questa persuasione gli diede una grande pace. Egli era steso sul cemento come un albero abbattuto, un albero pronto per il fuoco. Aggiunse soltanto: «Quando li rivedrai, saluta gli amici.» Furono le ultime parole che udii da Berardo. Al mattino seguente fummo separati definitivamente. E due giorni dopo fui chiamato dal commissario, insolitamente gentile. «Berardo Viola si è ucciso stanotte» mi disse. «Egli si è impiccato alla finestra della sua cella, per disperazione. Il fatto è certo.» <sup>102</sup>

Berardo non si toglie la vita come dichiarano i poliziotti, viene assassinato, ma nondimeno la morte è per lui una scelta consapevole. Scegliendo di morire “impiccato” nella sua cella come Antigone, Berardo determina l'inizio di una nuova era per i cafoni. Come l'eroina sofoclea, egli muore per difendere la libertà della comunità e per fare della libertà un punto di partenza per un nuovo avvenire: sulla sua morte si fonda, come sulla morte di Cristo, una nuova comunità, il capro espiatorio innocente e volontario induce la mimesi dell'amore, l'esempio dell'altruismo. Berardo avrebbe potuto guidare la rivoluzione e seguire il tracciato di Lenin, ma Silone gli fa seguire il modello di Cristo. Egli, come Cristo, dà «un esempio nuovo», senza precedenti fra i cafoni: l'esempio del sacrificio per il prossimo.

Sulla libertà si fonda quindi l'atto, il “documento” di nascita della comunità: un giornale, i cui strumenti sono portati a Fontamara dal Solito Sconosciuto. Per la prima volta tutti i fontamaresi si uniscono non per contrastare un nemico comune, ma per celebrare il loro eroe, per ricordare Berardo Viola e per dargli nuova vita attraverso la stampa di una testata rivoluzionaria. Scarpone propone di intitolare il foglio «Che fare?», ma Marietta dissente: «“Se una copia del nostro giornale arriverà a Roma, chiunque lo vedrà si metterà a ridere.” Scarpone s'infuriò. Il giornale doveva essere un giornale di cafoni, il primo giornale dei

---

<sup>101</sup> Ivi, p. 194.

<sup>102</sup> Ivi, pp. 197-198.



cafoni. Un giornale scritto a mano. Tutto ciò che potevano pensare a Roma gli era indifferente». <sup>103</sup> La discussione prosegue:

Zompa propose: «La prima notizia deve riguardare, sarete tutti d'accordo, questo: Hanno ammazzato Berardo Viola.». Scarpone fu d'accordo, ma propose un'aggiunta: «Hanno ammazzato Berardo Viola, che fare?» «C'è nel titolo “che fare?”» osservò Michele. «Non basta» rispose Scarpone. «Bisogna ripeterlo. Se non si ripete, il titolo non vale nulla. Anzi è meglio levarlo. “Che fare?” Bisogna ripeterlo in ogni articolo. “Ci han tolta l'acqua, 'che fare?”“ Capite? “Il prete si rifiuta di seppellire i nostri morti, 'che fare?”“ In nome della legge violano le nostre donne, 'che fare?”“ “Don Circostanza è una carogna, 'che fare?”“» Allora tutti capimmo l'idea di Scarpone e fummo d'accordo con lui. <sup>104</sup>

La scelta del titolo è di singolare importanza per comprendere quale sia la proposta di Silone per la comunità periferica: essa deve dare vita ad una nuova identità, non deve tentare di emulare quella del centro, perciò Scarpone si infuria tanto per l'obiezione di Marietta. Egli propone un titolo diverso, che, non per caso, è anche il titolo di uno dei maggiori scritti di Lenin, sicuramente conosciuto dal comunista Silone. Tuttavia, ci informa Moloney, <sup>105</sup> il volume di Lenin non è l'unico libro con questo titolo. Lo studioso ricorda in particolare uno scritto di Tolstoj <sup>106</sup> ispirato da principi cristiani, che, secondo lui, potrebbe essere alla base del pensiero siloniano o almeno della riflessione che guida le revisioni apportate al romanzo negli anni Quaranta. A nostro modo di vedere, ai fini di uno studio sull'identità meridionale, non è importante conoscere la fonte di tale titolo ma comprenderne il significato. Il giornale, come proiezione della soggettività periferica, deve essere esso stesso un punto interrogativo, una domanda che richiede ogni volta un confronto, un dibattito, la partecipazione di tutta la comunità. Perciò «Che fare?» deve ripetersi per ogni articolo, perché la nuova identità resti tale, perché continui a rinnovarsi e a mettersi in discussione. Inoltre, Silone, nel 1930, è già molto critico nei confronti dei risvolti presi dal comunismo russo, egli già vede chiaramente i rischi di un'identità che, proponendosi di sostituire l'autorità, non continui a rigenerarsi giorno dopo giorno e ricada a sua volta in logiche autoritarie. La proposta siloniana è chiaramente quella di un'identità aperta, non egemonica, partecipata: perciò abbiamo parlato per *Fontamara* di “terza fase” della letteratura meridionale.

In anticipo anche su se stesso, perché la sua idea del Mezzogiorno, come avviene per altri autori, tenderà a modificarsi e cristallizzarsi nei romanzi successivi, egli precorre lo sviluppo

---

<sup>103</sup> Ivi, p.204.

<sup>104</sup> Ivi, p. 205.

<sup>105</sup> B. Moloney, *Italian Novels of Peasant Crisis*, cit., pp. 135-136.

<sup>106</sup> L. Tolstoj, *What's to be done?*, in L. Tolstoj, *Recollections and Essays*, Oxford, Oxford University Press, 1937, citato in B. Moloney, *Italian Novels of Peasant Crisis*, cit., p. 136.

della letteratura meridionalista. Piuttosto che idealizzare e vedere come superiore il mondo meridionale, la morale dei poveri, la loro visione del mondo, egli preferisce smontare preventivamente qualsivoglia apologia. Lo fa in primo luogo mediante il sorriso: l'ironia infatti ha in tutto il romanzo una funzione demitizzante. Allo stesso tempo però dà vita ad un'epopea nazionale, una tragedia fondativa, in cui l'"eroe mitico" possiede un'etica chiaramente riconoscibile. Berardo, essendo la porta della comunità, lo spazio dinamico della semiosfera che guarda dall'esterno la sua legge, esce dal villaggio per entrare in comunicazione con l'altro. È in questo dialogo che egli scopre se stesso, si ritrova, torna ad essere quello che era sempre stato. È solo la conversazione con lo straniero, il «diavolo buono», il Solito Sconosciuto a riportarlo in sé. Ci sembra di vedere esattamente riflesso nel testo, come in un frammento di specchio, il dramma identitario della periferia: quest'ultima, uscita dalla propria legge identitaria per appiattirsi su quella altrui, rientra in sé grazie al rapporto che essa instaura proprio con il soggetto centrale, il quale per primo sceglie di compiere un passo ed entrare nello spazio dell'altro. Il ruolo giocato dal soggetto centrale emerge nella conversazione di Berardo con il Solito Sconosciuto, poco prima del suo "suicidio":

«Questa storia del Solito Sconosciuto non mi persuade» egli diceva. «Il Solito Sconosciuto è un cittadino o un cafone? Se è un cittadino e viene in Abruzzo, deve avere qualche secondo fine.» L'Avezzanese rideva. «Ma i cittadini stanno bene» gli ribatteva Berardo. «I cittadini stanno bene, perché sfruttano i cafoni [...] «Io non capisco», tornava a ripetere Berardo «non capisco perché i cittadini abbiano potuto fare un giornale da distribuire gratuitamente ai cafoni. Perché il Solito Sconosciuto non si fa i fatti suoi? [...] «Tutta questa gente di cui parli e che va in galera, è pazzo?» sentii anche dire da Berardo. «E se non è pazzo, quali interessi ha? E quelli che hai nominati e che sono stati fatti uccidere dal Governo, che interessi avevano? E farsi uccidere, è un modo di fare i propri interessi?». [...] A ogni argomento di Berardo, egli ripeteva: «Un uomo come te. Tu stesso non puoi credere a quello che dici. Un uomo come te.» L'Avezzanese doveva aver capito che la maggior parte delle obiezioni Berardo le muoveva in realtà a se stesso.<sup>107</sup>

La logica che Berardo apprende dal Solito Sconosciuto è quella che va oltre la rigida opposizione io-non io, è la medesima logica che informa la sua stessa natura, quella di soglia dell'identità culturale e, per questo, nel suo discorso, egli può vedersi rispecchiato. È dall'esempio del centro che Berardo apprende ad essere se stesso, ad essere a sua volta esempio, profeta e martire. Berardo si trova a questo punto di fronte a un bivio: rientrare nella comunità – come ha fatto Aligi sacrificando Mila – rischiando di lasciare la società non immutata, ma nemmeno libera dalla mimesi della violenza, o uscirne per sempre, sacrificandosi in prima persona e insegnando la mimesi dell'amore. Tuttavia, con la morte,

---

<sup>107</sup> I. Silone, *Fontamara*, cit., pp. 188-189.

con il sacrificio, egli non esce veramente dalla società, vi rientra sotto altra forma. Come Narciso si trasforma in un fiore, egli, cadendo nello specchio dell'altro, si trasforma in carta stampata. Si tratta di un'utopia e forse per questo Silone la fa finire nel sangue.

Cinquecento copie di «Che fare?» vengono scritte a mano dai cafoni e distribuite in tutto il territorio. Anche i più diffidenti superano le loro esitazioni, perché – dicono – «c'è il nome di Berardo, non per altro»<sup>108</sup>. Ma il giorno che segue la “rinascita”, le guardie fasciste arrivano a Fontamara con le armi da fuoco e, in pochi istanti, radono al suolo il villaggio, uccidendo tutti gli abitanti. I tre narratori riescono a portarsi in salvo insieme a pochi altri solo perché, al momento dello sterminio, si trovano fuori dal paese. «Per mezzo del Solito Sconosciuto, col suo aiuto – raccontano allo scrittore del romanzo - siamo arrivati qui, all'estero. Ma è chiaro che non possiamo restarvi. Che fare? Dopo tante pene e tanti lutti, tante lacrime e tante piaghe, tanto odio, tante ingiustizie e tanta disperazione, che fare?».<sup>109</sup>

Il «che fare?» sembra, nell'ultimo passaggio del libro, trasformarsi in una dichiarazione di sconfitta, in una resa definitiva. Eppure, quei pochi sopravvissuti, esuli, rifugiati come Silone in Svizzera, possono ancora raccontare e, attraverso il racconto, far rivivere Fontamara, portare testimonianza del sacrificio e dell'utopia, dare un messaggio di speranza.<sup>110</sup> Il romanzo, in questo senso, pur finendo in tragedia, non chiude le porte al futuro e rimane promotore di una verità, profeta di un “Regno”, che ha nell'avvenire la sua attuazione. A differenza di quanto si è visto in Verga, in d'Annunzio e in Deledda, l'opera non si conclude con un lieto fine. Non è con un sacrificio espiatorio necessario per quanto sofferto di una vittima sostitutiva, caricata di tutte le colpe della comunità, che nell'inconsapevolezza generale trova restaurazione un ordine precedente e si rigenera, nel superamento della crisi, il ciclo naturale della vita periferica. In *Fontamara* Berardo è vittima volontaria ed innocente. Il suo è il «primo» sacrificio che un cafone compie per altri cafoni e l'esempio del suo altruismo non rimane senza seguito. L'intera comunità si sacrifica perché la notizia della sua morte arrivi lontano, perché la sua voce non resti inascoltata e, per dirla con i versi

---

<sup>108</sup> Ivi, p. 206.

<sup>109</sup> Ivi, p. 208.

<sup>110</sup> «I “vinti” di cui Silone è il poeta sono tutt'altra cosa da quelli verghiani, e sono un prodotto originale del nostro secolo. I “vinti” del Verga lo sono dalla società, dal destino, da un'ineffabile figura dell'ingiustizia. Quelli di Silone sono “vinti” di un'altra natura, vinti e refrattari, vinti e resistenti, vinti e ribelli, vinti e utopisti, vinti e carichi di speranza. I suoi protagonisti, e lui stesso, sono dei vinti che rovesciano subito le parti, e vincono nel momento stesso in cui sono violentati e sconfitti, poiché è sempre la vittima che dà al suo oppressore l'immagine dell'uomo riposta nel fondo dell'anima di ambedue». G. Pampaloni, *Silone poeta dei vinti*, in Russo Tiboni (a cura di), *L'Abruzzo nel Novecento*, Pescara, Edizars, 2004, p. 1206.

di un altro importante scrittore e militante meridionale, Rocco Scotellaro, perché «non si torni indietro» e possa un giorno sorgere un'alba che sia «nuova».<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> «Non gridatemi più dentro, / non soffiatemi in cuore / i vostri fiati caldi, contadini. / Beviamoci insieme una tazza colma di vino! / che all'ilare tempo della sera / s'acquieti il nostro vento disperato. / Spuntano ai pali ancora / le teste dei briganti, e la caverna - / l'oasi verde della triste speranza - / lindo conserva un guanciale di pietra... / Ma nei sentieri non si torna indietro. / Altre ali fuggiranno / dalle paglie della cova, / perché lungo il perire dei tempi / l'alba è nuova, è nuova». R. Scotellaro, *Sempre nuova è l'alba*, in Id., *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 2019, p. 55. Quella che sembrerebbe essere una semplice metafora naturalistica, utilizzata per significare la rivalsa dei cafoni, è in realtà, nella poesia di Scotellaro, carica del simbolismo della religione contadina visto fin qui. A dimostrazione di ciò si potrebbero citare altre liriche, come ad esempio *La battaglia*: «Come una bomba esplosa / tra le nubi / il sole schizzava / fuori di battaglie. / Rimbombi lontani sordi negli orecchi / forse il frastuono delle ruote / infuocate / del sole... / Il sangue speso pel martirio / il sole lacrimava verso sera / e s'inondava la terra / pura e tersa più del cielo». (1943), ivi, pp.154-155. Così la «via sottomessa», immagine rivoluzionaria che apre *È fatto giorno* (ivi, p. 249), andrebbe indagata alla luce del mito del Sole (il «figlio di Iperione», *Il viaggio del sole, traduzione da Mimnermo*, ivi, p. 259) e del percorso che compie nel cielo e poi sul mare per portare quotidianamente a compimento il suo corso.

## Anna Maria Ortese

### 7.1 La vita nomade nel Sud del mondo

L'opera di Anna Maria Ortese, come spesso (troppo spesso perché sia un caso)<sup>1</sup> accade alla scrittura di donne, viene descritta come “inclassificabile”, unica, irriducibile a qualsiasi movimento o corrente e in questo senso estranea al canone della letteratura ufficiale. La sua “estraneità”, se così vogliamo definirla, è tale appunto se considerata in una prospettiva centralistica, ma può essere messa in discussione e ripensata quando la si contestualizzi nell'ambito di una cultura marginale o “minore”: non solo in virtù della differenza di genere, che sovente tende ad essere obliterata o fraintesa dal discorso centrale, ma anche in virtù della sua marginalità geografica. Come si è visto per Deledda, infatti, in Ortese assistiamo a una doppia marginalizzazione, che produce un duplice movimento di liberazione e che, nell'intersezione delle subordinazioni, disegna un percorso inatteso e originale. Ciò che ci interessa inoltre sottolineare è come la sua “poetica geografica”, ma più in generale la riflessione sul Sud della letteratura meridionale di cui l'autrice si fa portavoce, si protragga ben oltre la stagione del Neorealismo e lo faccia in modi che non necessariamente in essa restano iscritti, dando luogo a un discorso autonomo, che risente dell'influenza della cultura centrale e di quella europea e internazionale, ma nondimeno segue una sua propria evoluzione. Se il Verismo e il Neorealismo (che al primo esplicitamente si richiama) sono movimenti pacificamente riconosciuti quali spazi di affioramento della questione meridionale in letteratura – e in effetti sono stati in grado di attirare l'attenzione dell'intera nazione su questi temi per ragioni che hanno a che fare con la storia (il brigantaggio e le manifestazioni di malcontento nel Mezzogiorno dopo l'Unificazione nazionale, le lotte contadine nel secondo dopoguerra, vissute come parte di un'unica grande resistenza contro il potere centrale) e con la cultura (le ricerche dei meridionalisti alla fine dell'Ottocento, la pubblicazione a partire dal 1948 dei quaderni gramsciani e la loro ricezione)<sup>2</sup> – la

---

<sup>1</sup> Cfr. A. Bazzoni, *Il genere della letteratura*, «La Balena Bianca», 4/4, 2016, <https://www.labalenabianca.com/2017/11/02/genere-della-letteratura-44-le-scrittrici/> (ultima consultazione 21/12/2020)

<sup>2</sup> *Alcuni temi della questione meridionale* viene pubblicato già nel 1930 su «Stato operaio» e poi su «Rinascita» e infine in *Scritti politici* (1945) Cfr. R. Mordenti, “*Quaderni dal carcere*” di Antonio Gramsci, in A. A. Rosa (a cura di), *Letteratura italiana Einaudi*, vol. IV.II, Torino, Einaudi, 1998, p. 58.

riflessione sul Sud non si risolve né si esaurisce in essi ma continua fino alla più recente contemporaneità. La prima fase della produzione di Ortese, in questo senso, si inserisce ancora nell'alveo del Neorealismo – e collima con quanto si è visto nell'introduzione del precedente capitolo circa la contestazione di una certa immagine del Sud alimentata dallo stesso orgoglio meridionale, restando nei modi del naturalismo – la seconda fase, invece, come vedremo, va oltre, e in modalità e forme che si addentrano nei territori del fantastico e del giallo, più volte accostati dagli interpreti al realismo magico sudamericano, si fa espressione di una fase identitaria più avanzata della letteratura meridionale.

Anna Maria Ortese nasce nel 1914 «per caso» a Roma,<sup>3</sup> dove il padre è impiegato governativo in un ufficio della prefettura capitolina. Oreste Ortese – questo il suo nome – era nato a Caltanissetta da genitori calabresi e casertani, ma, secondo quanto racconta la scrittrice, le sue più antiche origini erano catalane e il suo cognome era un'italianizzazione del cognome Ortez. La madre di Anna Maria, invece, era nata a Napoli ma discendeva da una famiglia di scultori della Lunigiana. Nel 1915 Oreste viene chiamato al fronte e la famiglia si trasferisce in Puglia, poi a Napoli Portici e infine a Potenza, dove resta fino al 1924. Come ricorda Anna Maria, per via del lavoro del padre, gli Ortese hanno «la fortuna di mutare spesso residenza, conoscendo così gran parte dell'Italia Meridionale» e poi anche la Libia.<sup>4</sup> Nel '24 infatti si trasferiscono a Tripoli, ma i loro progetti di guadagno in Africa falliscono miseramente. Nel '28 tornano quindi a Napoli, dove vivono in condizioni di ristrettezza economica nella zona del porto e dove Anna Maria riprende per un breve periodo gli studi, da tempo discontinui, per poi interromperli definitivamente. La formazione della scrittrice è dunque da autodidatta, basata unicamente sulla lettura e sull'esercizio della scrittura che intraprende, per sua stessa ammissione, a scopo “terapeutico”,<sup>5</sup> come tentativo di elaborazione e consolazione per la precoce scomparsa dei suoi cari: il fratello maggiore, Emanuele, marinaio, muore infatti molto giovane in un incidente in Martinica nel 1933, e pochi anni più tardi muore anche il suo fratello gemello, Antonio. Con la prima poesia, intitolata appunto *Manuele*, e il primo racconto, *Pellerossa*, inizia la collaborazione di Ortese con la rivista «L'Italia

---

<sup>3</sup> F. Haas, *La cacciata dal Purgatorio. Anna Maria Ortese e Napoli*, «Belfagor», 62, 3, 2007, pp. 334-342: 334.

<sup>4</sup> A. M. Ortese, dal risvolto della prima edizione di *Angelici dolori* citato in L. Clerici, *Apparizione e visione*, Milano, Mondadori, 2002, p. 77.

<sup>5</sup> A. M. Ortese, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 97.

letteraria» e con i suoi direttori: prima Corrado Pavolini e poi Massimo Bontempelli. Quest'ultimo patrocinerà anche la pubblicazione della raccolta narrativa d'esordio della scrittrice, edita per Bompiani nel 1937 con il titolo *Angelici dolori* e subito ricondotta dalla critica al realismo magico di «900». Dei tredici racconti contenuti nel libro, ben nove ricompariranno come palinsesto del *Porto di Toledo*: “autobiografia fantastica” scritta dall'autrice tra il '69 e il '74 e pubblicata per la prima volta nel '75, ambientata in una Napoli spagnoleggiante mai chiamata con il suo vero nome. Come la *Vita Nuova* dantesca,<sup>6</sup> il romanzo è una sorta di diario in prosimetro in cui un alter-ego dell'autrice di nome Damasa racconta i suoi anni giovanili e i suoi esordi letterari, riportando il testo integrale delle sue prime composizioni poetiche e prosastiche. Come la stessa autrice dichiara, i suoi primi testi letterari escono firmati con uno pseudonimo per evitare la riprovazione dei familiari, i quali non subito comprendono la vocazione letteraria di Anna Maria e intravedono nel racconto delle sue vicende personali una possibile minaccia. Per questa e altre ragioni, come in parte si è visto con Deledda, anche se in misura minore, Ortese soffre già all'interno della famiglia la sua condizione svantaggiata di donna e la mancanza di quell'indipendenza che permette invece ai fratelli di partire e di viaggiare per mare: di qui la metafora della stessa scrittura come viaggio di esplorazione e di crescita personale. Nel 1938 riprende la peregrinazione di Anna Maria, questa volta nel Nord Italia: Firenze, Trieste – dove vince i Littorali Femminili –, e infine Venezia, dove trova un impiego come correttrice di bozze al «Gazzettino». Caduta la casa del porto sotto il primo bombardamento americano la famiglia Ortese si trasferisce nel Lazio e poi a Burano, per rientrare infine a Napoli nel '45. Qui Anna Maria si dedica intensamente al giornalismo, pubblicando articoli su «La Voce», su «Risorgimento» ed entrando a far parte della redazione di «Sud», quindicinale di cultura con un impegno analogo a quello del «Politecnico» di Vittorini ma libero da affiliazioni politiche. Il periodico, fondato da Pasquale Prunas e rimasto attivo dal '45 al '47, raccoglie i giovani intellettuali antifascisti di Napoli formati nelle file del GUF e uniti, alla fine della guerra, dal desiderio di denunciare la condizione di corruzione e miseria in cui la popolazione versa e di portare nel capoluogo partenopeo una nuova cultura. Ancor più degli anni adolescenziali – che pure, come si è accennato, rivestono un'importanza capitale nella vita e nell'opera di

---

<sup>6</sup> Cfr. M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 49; V. De Gasperin, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 68.

Ortese – sono questi anni napoletani,<sup>7</sup> trascorsi all'interno della grande famiglia del Gruppo Sud in cui si sente accolta e apprezzata, a legare indissolubilmente l'autrice "nomade" a Napoli e d'altra parte, come vedremo, ad allontanarla per sempre dalla città dopo la chiusura della rivista e la pubblicazione del *Mare non bagna Napoli*. I toni recriminatori presenti nel libro e in particolare nel racconto finale, scaturiti, come vedremo, dalla delusione per la fine di quell'esperienza e dal presentimento dello scioglimento definitivo del gruppo, provocheranno l'indignazione dei compagni e l'"esilio" della scrittrice dalla città. Ortese infatti non vi farà più ritorno: già trasferitasi a Milano, dove collabora con diverse riviste, tra cui «L'Unità», e dove licenzia nel '50 i racconti de *L'infanta sepolta*, con la pubblicazione de *Il mare non bagna Napoli*, stampato nel 1953 per i Gettoni einaudiani, la scrittrice recide definitivamente il suo legame con la città e allo stesso tempo lo rende eterno e inestinguibile nella sua memoria. Sulla scia del successo del *Mare*, nel '58 Ortese pubblica la raccolta *Silenzio a Milano*: una serie di inchieste sulle condizioni di vita nel capoluogo lombardo, ancora debitrice delle istanze neorealiste. Nel '63 è a Roma e pubblica a puntate sul «Mondo» il suo primo romanzo: *L'Iguana*, uscito poi nel '65 in volume per Vallecchi. Nel '67 è la volta di *Poveri e semplici*, che si aggiudica il premio Strega, cui segue la pubblicazione di varie raccolte novellistiche. Nel periodo trascorso a Roma, oltre alle difficoltà economiche, Ortese è gravata da una sofferenza psichica che le impedisce di lavorare e che la costringe in una specie di bunker costruito nella sua stessa casa per autoisolarsi dai rumori. Nell'ultima parte della sua vita Ortese vive in molti luoghi, spinta dal bisogno e dalla ricerca di un'entrata che potesse garantire a lei e alla sorella Maria, sua inseparabile compagna, una fonte di sostentamento. Quest'ultima arriverà grazie all'aiuto di Beppe Costa, Dario Bellezza e Adele Cambria, che, attraverso una raccolta firme, ottengono per Ortese il vitalizio della Legge Bacchelli, contributo destinato a personalità della cultura in particolari condizioni di necessità. Nel '75, dato alle stampe il *Porto di Toledo*, Ortese si trasferisce a Rapallo e comincia a lavorare al rimaneggiamento dell'*Iguana*, che nell'86 ripubblica per Adelphi su segnalazione di Pietro Citati. Inizia così la sua collaborazione con la casa editrice milanese, che le porterà finalmente, nell'ultima stagione della sua

---

<sup>7</sup> «La Nunziatella, i suoi cortili (o uno solo?), i suoi edifici severi, il silenzio, l'ordine di quella scuola militare e, per contrasto, la vivacità e vitalità irrefrenabile del ragazzo Prunas e dei suoi amici, e la generosità e il calore della sua famiglia e dei loro amici, restano tutto il mio autentico ricordo di Napoli. Emozioni, luci e suoni, dunque: non misura della grave realtà di Napoli, e del mondo che aspettava fuori» A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 2017, p. 174.



vita, il tanto sospirato riconoscimento letterario, ma soprattutto la fiducia incondizionata, che a lungo le era mancata, di un entourage che credesse davvero nel suo lavoro. Per Adelphi nel '93 e nel '96 escono gli altri due romanzi fantastici, che insieme all'*Iguana* vanno a comporre la trilogia animale: *Il cardillo addolorato* e *Alonso e i visionari*. Nel '97 l'autrice pubblica gli scritti saggistici di *Corpo celeste* e a seguire alcuni volumi di poesie per Empiria. Nel 1998 Ortese ha appena consegnato ad Adelphi la riscrittura del *Porto di Toledo* quando si spegne nella sua casa di Rapallo.

## 7.2 L'immagine di Napoli ne *L'Infanta sepolta*

I primi testi che ci interessa esaminare sono alcune novelle contenute ne *L'Infanta sepolta*, raccolta pubblicata nel 1950. L'opera si compone di racconti precedentemente usciti in rivista (ad eccezione di due) e per la gran parte reimpiegati in pubblicazioni successive, sia su periodico che in volume. Non si tratta dunque di un'opera fortemente compatta e unitaria, come lo sarà invece *Il mare non bagna Napoli*, che, oltre ad essere il libro più noto dell'autrice e il più riuscito fra le sue numerose raccolte di novelle, è l'unico esente da successivi "saccheggiamenti". *L'infanta sepolta* ci interessa particolarmente perché qui Ortese, accanto agli scenari onirici e fantastici, o avventurosi e epici, introdotti già nella sua prima raccolta, *Angelici dolori*, presenta i primi quadri della città di Napoli, che ritrae a partire dalla sua esperienza personale e che, pur attraverso il filtro della sua sensibilità "visionaria", accorda agli indirizzi di impegno civile della cultura di quegli anni e, nello specifico, a quelli della redazione napoletana di «Sud». Uno dei racconti della raccolta del '50, in particolare, nasce proprio dall'esperienza di quel movimento intellettuale e del lavoro per la rivista: esce infatti per la prima volta su «Sud» nel '46 e poi di nuovo nel '47 con il titolo *Dolente splendore del vicolo*, viene poi ripubblicato sull'«Illustrazione italiana» nel '48 come *Il mare non bagna Napoli* e, in redazione definitiva in volume, come *Il mare di Napoli*. Il testo, non solo nel titolo, anticipa i successivi racconti gettoniani, i quali, come la stessa scrittrice ammetterà nella *Prefazione* all'edizione scolastica del libro, sono il prodotto della sua militanza nel Gruppo Sud e vengono scritti «in obbedienza – per quanto può essere libero di obbedire uno scrittore – al programma segreto, e [...] lealissimo, di quel movimento d'avanguardia».<sup>8</sup> A nostro

---

<sup>8</sup> A. M. Ortese, *Prefazione*, in Ead., *Il mare non bagna Napoli*, Firenze, La nuova Italia, 1979, pp. VI. Da qui in avanti questa edizione del *Mare* sarà citata come *Edizione scolastica*.

avviso, infatti, quella che anima la redazione del periodico – composta, fra gli altri, da Luigi Compagnone, Rocco Scotellaro, Raffaele La Capria, Domenico Rea, Gianni Scognamiglio, Vasco Pratolini – non è solo una generica unione di intenti, ma un’azione programmatica, che, come afferma Ortese, segue uno “statuto segreto”. Quest’ultimo – lo vedremo meglio nel prossimo paragrafo – si basa su principi, motivi ed immagini non apertamente dichiarati, ma che è possibile ricostruire attraverso la lettura degli articoli pubblicati sul foglio, nonché di uno scritto, che potremmo considerare una sorta di manifesto del gruppo Sud, sebbene steso a posteriori da uno dei suoi membri, Domenico Rea,<sup>9</sup> e significativamente intitolato *Le due Napoli*.

Il primo motivo a cui i redattori di «Sud» si ispirano, pur nella diversità e nell’originalità delle loro poetiche sembra essere proprio, infatti, l’opposizione fra due differenti Napoli: una città plebea, dei vicoli e dei bassi, non bagnata dal mare e una città superficiale, ricca, costiera. La Napoli borghese, come scrive Rea, non si cura «dell’altra Napoli, dell’altra nazione»:<sup>10</sup> «la Napoli che si distende sul mare fino a Posillipo, già non è più Napoli. Essa vive lontano dal “ventre”, vi sta sopra e finge di ignorarlo».<sup>11</sup> Dal loro punto di vista, ciò è possibile anche perché il ventre, nel racconto della letteratura, nell’immaginario partenopeo che tutti conoscono, semplicemente non esiste: il vicolo non ha il suo cantore. Secondo i membri di Sud, perfino Matilde Serao, che conia l’espressione *Il ventre di Napoli* nel celebre scritto in cui denuncia la miseria del popolo napoletano e il «paravento» dietro il quale è nascosta – paravento architettonico e culturale di cui gli stessi scrittori sono complici –, non è poi stata in grado o non ha voluto tradurre «in poesia l’acuta inchiesta».<sup>12</sup> In questo senso l’opposizione è anche quella tra la Napoli cantata e la Napoli “vera”, rimasta celata, ambedue prodotta, in realtà, come si vedrà meglio nelle prossime pagine, di uno sguardo alterizzante che oscilla tra il pittoresco e l’antipittoresco.

---

<sup>9</sup> Domenico Rea lo data al 1° gennaio 1950 e viene pubblicato per la prima volta in una raccolta del 1955, *Quel che vide Cummeo*, Milano, Mondadori, 1955.

<sup>10</sup> Ivi, p. 244.

<sup>11</sup> Ivi, p. 243.

<sup>12</sup> «Ma invano cercheremmo un suo libro in cui fosse risolta in poesia l’acuta inchiesta del *Ventre di Napoli*, nella quale la scrittrice traccia nudamente la situazione della città [...]. Intanto, sembra incredibile che la Serao, la più grande scrittrice italiana, non abbia saputo trarre dal *Ventre di Napoli*, un’opera che sapesse puntare direttamente alle cose, come seppe fare Verga, che spogliò le cose del folklore siciliano e le rese nude e terribili». Ivi, p. 231.

In linea con quanto si è detto, ne *L'infanta sepolta*, racconto che dà titolo alla raccolta ortesiana, si assiste alla contrapposizione tra la statua di una madonna nera, piccola e sofferente – la signora di Montemayor – e quella bianca, ridente e infusa di luce della Signora di Porto Sole. La prima è descritta dalla voce narrante come una creatura viva seppellita in una «tomba» della città bassa: «le nere mani pari a zampine d'uccello» sulle quali è stato deposto un bambino morto. Nei giorni in cui sul mare si celebra la madonna solare, portata in processione su una barca, pare «ancora più orrenda la solitudine dell'Infanta, più lucido e sotterraneo il suo sguardo di creatura legata».<sup>13</sup> Tale supplizio, che la narratrice sembra condividere fino ad una vera e propria identificazione con la madonnina nera («quella statua di giovinetta, in cui, da qualche tempo, avevo motivo di sospettare la stessa vita, lo stesso ragionare sordo del sangue che scorreva nelle mie vene»),<sup>14</sup> talvolta sembra giusto e perfino «santo» all'Infanta, altre volte pare invece «l'inferno».<sup>15</sup> Cionondimeno la narratrice, anche se solo per un istante, ammette che le sue potrebbero essere semplici proiezioni: «Può darsi che tutte queste non fossero che fantasticherie, torbide supposizioni di un cuore che, ieri come oggi, è portato a vedere dovunque dei prigionieri, a riconoscere in ogni albero un carcere di spiriti ardenti, in ogni sasso una cella infame, dove qualcuno arde e si lamenta».<sup>16</sup> Proprio l'espressione verghiana “fantasticheria” è impiegata dalla narratrice per indicare la possibile fallacia della sua interpretazione, che sembra così riferirsi non solo alla vita sofferente, ma alla stessa polarizzazione tra una città di luce e una d'ombra che le due statue simboleggiano.

Un racconto in apparenza del tutto slegato dal ragionamento che andiamo facendo sull'immagine di Napoli nella narrativa di Ortese è quello subito successivo nella raccolta, che presenta una contiguità tematica oltre che di posizione rispetto al racconto precedente, a ben guardare indicativa di una comunanza più profonda. La storia, intitolata *Jane, il mare*, è senza dubbio riconducibile all'anima fantastica della scrittrice, che si esprime in vari racconti del libro proseguendo l'ispirazione di *Angelici dolori* e che sembra poi superata – o meglio, momentaneamente accantonata – nei racconti del *Mare non bagna Napoli*. Scopriremo, in realtà, come la scrittrice non la deponga mai davvero e come non

---

<sup>13</sup> A. M. Ortese, *L'Infanta sepolta*, Milano, Adelphi, 2000, p. 67.

<sup>14</sup> Ivi, p. 68.

<sup>15</sup> Ivi, p. 69.

<sup>16</sup> Ivi, p. 68.

sia possibile realizzare una netta distinzione tra l'una e l'altra ispirazione ortesiana. Monica Farnetti, parlando di un altro racconto dell'*Infanta* dal taglio da principio realistico – *Grande via* –, nota come, pur nell'inaugurare «i prossimi traguardi della scrittrice di inchieste, indagini di costume e documenti di cronaca», esso tacci «di assoluta infondatezza, subito e una volta per tutte, ogni ipotesi di realismo che nel futuro potrà riguardarla».<sup>17</sup> Partendo dalla realtà, invero, l'autrice tende a cedere all'immaginazione visionaria, fino talvolta a una completa trasfigurazione dei fatti, come vedremo meglio nella produzione matura. *Jane, il mare* è un fulgido esempio di come tale tendenza sia già presente a quest'altezza della sua ricerca e vada forse considerata come uno dei principali tratti distintivi della sua poetica. La storia è quella di una prigionia: l'io narrante si trova in un carcere per scontare una «*Pena*» di cui non ricorda assolutamente nulla.<sup>18</sup> Lì, «in quella funebre *Casa*, in quella tomba» la giovane carcerata deve «redimere» la sua «anima e farla degna dello sguardo di Dio e della società umana».<sup>19</sup> All'interno di quell'«edificio colossale, grigio, disfatto, disabitato, piuttosto simile a una costruzione di cenere»<sup>20</sup> si apre un «pozzo», ma l'intera struttura è in realtà descritta dalla voce narrante come un «pozzo prosciugato» dove soltanto le è «concesso di passeggiare».<sup>21</sup> In più occasioni e in modo dettagliato nella sua autobiografia fantastica, Ortese indugerà a raccontare di come la sua principale occupazione da bambina fosse camminare per le vie di Napoli. Ci accorgiamo allora che la prigionia, che tanto ha in comune con il sotterraneo in cui è sepolta l'*Infanta* e che viene chiamata «pozzo», con un'espressione impiegata dall'autrice anche in un altro racconto della raccolta, *Gli Ombra* («in quel pozzo di umanità lamentevole ch'è Via Tribunali»),<sup>22</sup> e da Rea ne *Le due Napoli* per descrivere l'interno della città, altro non è che il ventre di Napoli. A confermarcelo è la presenza, nella novella in esame, di un «Mare invisibile, vicinissimo e lontanissimo»<sup>23</sup> che la penitente desidera e sogna senza poterlo mai vedere. Una volta sola lo incontra in forma di donna – Jane il suo nome – e le resta nel cuore al punto da sopportare di buon grado la prigionia con la dolcezza di quel ricordo.

---

<sup>17</sup> M. Farnetti, *Pavana per un'infanta*, in A. M. Ortese, *L'Infanta sepolta*, cit., p. 191

<sup>18</sup> A. M. Ortese, *L'Infanta sepolta*, cit., p. 72. Corsivo dell'autrice.

<sup>19</sup> Ivi, p. 73.

<sup>20</sup> Ivi, p. 70.

<sup>21</sup> Ivi, p. 71.

<sup>22</sup> Ivi, p. 140.

<sup>23</sup> Ivi, p. 72.

Novella dedicata espressamente a Napoli è invece *Un personaggio singolare*, dove la città così è descritta nelle righe introduttive:

Ho abitato a lungo in una città veramente eccezionale [...] tutte le cose, il bene e il male, la salute e lo spasimo, la felicità più cantante e il dolore più lacerato, santità e dissolutezza, pietà e voluttuosa ferocia, troni e galere, mercati ed altari, patiboli e giostre, i canti di gioia degli eletti e il singhiozzo lamentevole del dannato, tutte queste voci erano così saldamente strette, confuse, amalgamate tra loro, che il forestiero che giungeva in questa città ne aveva, a tutta prima, una impressione stranissima.<sup>24</sup>

La rappresentazione di Napoli che risulta da questo passaggio è quella di una città in cui tutti gli estremi convergono, un'immagine che riflette perfettamente quella eteronoma del Mezzogiorno analizzata fin qui. E non è un caso che lo sguardo altro, del forestiero che arrivi d'improvviso in questo "luogo immaginato", sia chiamato in causa direttamente in chiusura della citazione. Come più volte si è ricordato, il Sud nell'immaginario orientalista – o meridionista che dir si voglia – è rappresentato come inferno o come paradiso, o come una coincidenza dei due. Mario Prisco nota come ciò sia particolarmente vero per Napoli, la capitale dell'ex regno borbonico, descritta da Goethe come una «cima infernale troneggiante al centro del paradiso» e da Croce – con la celebre espressione già incontrata più volte e divenuta ormai proverbiale – come un «paradiso abitato da diavoli». Il critico definisce inoltre i due modi in cui gli scrittori raccontano la città «auto-denigrazione e auto-referenzialità»,<sup>25</sup> rilevando come la compresenza degli opposti sia spesso polarizzata in modo semplificatorio in due Napoli distinte (che, tuttavia, anche storicamente sono state occupate da classi sociali diverse): Paradiso è la Napoli borghese del mare, e inferno è quella plebea del vicolo. Per questa polarizzazione, lo studioso ha parlato anche di verticalità: «la verticalità [...] è l'icona della città ed è anche ciò che ha reso impossibile la rappresentazione di una sua univoca immagine, rimasta da sempre sospesa tra l'incanto del paradiso e l'agonia perpetua dell'inferno».<sup>26</sup> Importanti pagine sono state scritte sulla geografia letteraria di Napoli anche da altri autori: Emma Giammattei ha parlato di un «grande interno», un cronotopo dallo spazio chiuso e dalla temporalità bloccata,<sup>27</sup> mentre Giancarlo Alfano ha parlato di «labirinto» e di «modello

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 117.

<sup>25</sup> M. Prisco, *La città verticale. Napoli nella letteratura degli ultimi decenni dell'Ottocento al nuovo millennio*, Salerno, Oèdipus, 2006, p. 191.

<sup>26</sup> Ivi, p. 8.

<sup>27</sup> E. Giammattei, *Il romanzo di Napoli: geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Napoli, Guida, 2003.

culturale eccentrico»<sup>28</sup> con riferimento a Lotman. Più che a questo proposito, a nostro avviso, la topologia lotmaniana andrebbe chiamata in causa, come si è fatto nei precedenti capitoli, nei termini di un dialogo fra culture, che ha il suo riflesso nella modellizzazione spaziale dell'opera letteraria. Quest'ultima, separando nettamente l'identità dall'alterità, questo mondo da quel mondo, presenta il primo come organizzato, il secondo come disorganizzato, l'uno come "normale", misurato, l'altro come "anormale", eccessivo, in un senso o nell'altro. Così verranno a contrapporsi uno spazio mondano o terrestre e uno ultramondano, che può essere tanto paradisiaco quanto infernale, o paradisiaco e infernale insieme. L'immagine dell'altro (meridionale) sarà quindi un'immagine speculare e rovesciata dell'io (settentrionale): un'immagine enantiomorfa e perciò spesso contraddittoria, come quella che Ortese offre di Napoli nel racconto in esame. In questo senso, l'autrice sembrerebbe aderire all'immaginario eteronomo della città, ma al contempo, sovraesponendolo, parrebbe distaccarsene e privarlo di credibilità. In *Un personaggio singolare*, infatti, i toni sono talmente paradossali da risultare parodistici: Napoli è presentata come una «città decapitata di qualsiasi pensiero o parvenza di ordine mentale» che deve «la sua morbosa allucinante bellezza»<sup>29</sup> al personaggio del titolo, Passione. Quest'ultimo, con la sua carrozza «metà bianca, metà nera, parata metà come per festa di nozze, pel restante a lutto»,<sup>30</sup> guida una processione carnevalesca che rianima la città dal suo torpore, risvegliando perfino i morti che giacciono ai bordi della strada. Anche la descrizione della folla è basata su un dualismo esasperato:

Nelle vie [...] si alternava una folla che presentava tutte le caratteristiche del mare: non tanto per la quantità e come la perennità dei suoi flutti, che si succedevano di giorno come di notte, di mattina come di sera, all'alba di un freddo inverno come in un tramonto d'estate; ma per la mutevolezza dei suoi movimenti come dei suoi colori e suoni. Ora era la folla di un qualsiasi più elegante corso del mondo, quella che può incontrarsi alle cinque di pomeriggio nei quartieri più eleganti di Parigi, Madrid o Tokyo: un'apoteosi di piume, di veli, di fiori, di carrozze dalle gialle ruote rivestite di gomma, dai cavallini di seta. [...] E si gridava: "Viva!", e una febbre di felicità percorreva e colorava per qualche momento quell'onda azzurra e dorata. Ed ecco, di qui a un attimo, tale onda era precipitata nel buio, e veniva avanti un'altra gente, di un colore oscuro e biancheggiante insieme, alzando croci e patiboli. Una marea di poveri uomini e donne anche più tristi che si trascinarono curvi in avanti, come sotto il peso di dolori e affanni spaventevoli, di croci e supplizi inenarrabili: volti bianchi, occhi di malati. Gridavano selvaggi: "Signore!

---

<sup>28</sup> G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori, 2010, p. 128. Parlando del Simbolismo di Pietroburgo, Jurij Lotman ha distinto, per le città, tra strutture concentriche e eccentriche, tendenti al disgregamento. Per Alfano, gli scrittori di Napoli adottano il primo modello, per via della paura dell'apertura di fronte al rischio di perdere il proprio io.

<sup>29</sup> A. M. Ortese, *L'Infanta sepolta*, cit., p. 118.

<sup>30</sup> Ivi, p. 121.

Signore!”. Chi si trascinava sulle ginocchia con le braccia e le mani aperte, da cui correva il sangue dei chiodi appena tolti; chi non aveva più volto, ma solo due occhi gettati trascuratamente in un cappelluccio o sopra un piattino di metallo, che tendeva intorno con le mani tremanti, chiedendo una elemosina. Occhi neri, rivoltati in su, fissi in una visione d’orrore e speranza, con un filo di sangue intorno alla cornea eccessivamente bianca.<sup>31</sup>

L’immagine deformante della folla vista dall’alto sembra fare il verso, in modo piuttosto evidente, al *topos* naturalistico già incontrato nel *Trionfo della morte* di d’Annunzio, ma che si trova leggermente variato anche ne *I Viceré* di De Roberto e nel *Paese di cuccagna* di Serao, e, in condizioni diverse, ma simili a quelle della processione, nella rivolta di *Libertà* e nell’incendio del *Mastro don Gesualdo* verghiani. Tale “citazione” denota una volontà, da parte dell’autrice, di mettersi in dialogo e in critico ascolto delle voci della tradizione ottocentesca, che vengono qui estremizzate fino all’individuazione di un responsabile per la febbrile incoscienza cui la folla è sottoposta. Essa, infatti, è travolta, sobillata, quasi narcotizzata dai “paradisi artificiali” prodotti dal suo Signore:

Così quella città non aveva mai pace. Ballava e si dimenava, la Città senza testa, la Città Malata, mentre la carrozza del suo fantastico miserando Signore attraversava come un fulmine le vecchie strade, riempiendole di una polvere sottilissima, dorata, piena di echi e bagliori irreali, in cui, assicuravano gli Esponenti della Salute Pubblica, erano contenuti gli estratti di ogni benessere e felicità.<sup>32</sup>

Passione, ovvero l’idea stereotipica di una Napoli irrazionale ed istintiva, è invocata quale causa e risoluzione di tutti i problemi della città. I veri responsabili dei suoi mali, della miseria e della morte prematura dei suoi abitanti – sostiene fra le righe l’autrice – continuano a nascondersi dietro tale pregiudizio autoassolutorio. Ma nel racconto, tutto costruito sull’antifrasi, ciò che Ortese afferma, concordemente con l’opinione diffusa, è esattamente l’opposto: essi non sono che controfigure che nascondono il reale colpevole.

La sua mano aveva firmato tutti gli atti che consegnavano questa città in mano della miseria e della pazzia, della morte e della vergogna insieme, ma i suoi nomi erano di volta in volta quelli di ragionieri e mercanti, di avvocatelli e dottori, e anche più su, di principi e baroni, non esclusi certi consiglieri della Giunta: il nome autentico, quello di Passione, era per ovvii motivi, per quasi sacre ragioni, tenuto celato.<sup>33</sup>

Nel racconto il colore e le stesse modalità creative del folklore sono portati all’estremo attraverso la personificazione della passione in una maschera farsesca dai «lunghi capelli

---

<sup>31</sup> Ivi, pp. 119-120.

<sup>32</sup> Ivi, p. 121.

<sup>33</sup> Ivi, p. 118.

neri sparsi su un manto regale, ridotto a brandelli, un pesce vivo tra le mani»,<sup>34</sup> «con un viso metà sconvolto, metà dolce e sereno, una mano stretta sul cuore a contenere i gemiti, un'altra attaccata alla bocca a frenare il riso».<sup>35</sup> Tale descrizione, se da una parte rimane all'interno dell'immaginario tradizionale di Napoli, dall'altra, esasperandolo, intende denunciare la sua natura di schermo rispetto alle iniquità, alla miseria e all'indifferenza nei confronti dei bisogni della città.

Come anticipato qualche pagina addietro, nel racconto *Il mare di Napoli*, l'analisi di Ortese si fa più profonda e realistica e si avvicina ai reportage della raccolta del '53. Qui la città non è simbolo di una condizione esistenziale, né personaggio quasi mitologico che trascende le epoche, ma è ritratta in un preciso momento storico, quello che segue la Seconda Guerra mondiale. La città, infatti, dopo la guerra e soprattutto dopo lo sbarco degli americani è mutata, irriconoscibile, tanto che la contrapposizione fra una Napoli di paradiso e una infernale sembra stabilirsi sul crinale tra un prima e un dopo.<sup>36</sup> All'indomani del conflitto mondiale i suoi abitanti – scrive l'autrice – «belavano, ululavano, grugnivano, starnazzavano, ma non parlavano né, ahimè, cantavano più».<sup>37</sup> Il motivo del canto, centrale nell'iconografia tradizionale, è citato spesso nel corso del racconto e rivisitato sulla base della nuova condizione della città: cristallizzazione di un passato di gloria, esso appare ora come una menzogna che stride orribilmente con l'attuale miseria.

Di notte [...] gruppi di giovani tra la vecchia e la nuova generazione, sazi e tuttavia inquieti, svegliavano il quartiere con un'imbandigione di canti, che dovevano evocare la città di un tempo e svelare la bellezza dell'amore puro, la felicità di essere umiliati e dimenticati, come l'eterno amante di quelle canzoni. Ma le voci erano troppo sazie e ubbriache [*sic.*], per commuovere i poveri, i quali si alzavano e affacciavano con timidità alle finestre, e poggiavano la fronte fredda sui vetri, domandandosi quando quegli invasati se ne sarebbero andati. Perché cantavano? Che cosa fingevano più? A chi era rivolto il loro canto, vile parodia?<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> *Ibidem.*

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>36</sup> Prisco pone l'accento su come, in questa alternanza, discriminante sia la diacronia. Denigratoria o antipittorresca è la Napoli del secondo dopoguerra - Malaparte, Compagnone, Ottieri, La Capria - ma anche quella di Bernari, che in *Tre operai* già nel '31 ci presenta una città grigia, mesta e funerea. I mutamenti di questo immaginario vanno perciò messi in relazione con la situazione storica ma anche con la letteratura, che ripropone con ostinazione l'immagine idilliaca.

<sup>37</sup> A. M. Ortese, *L'Infanta sepolta*, cit., p. 128.

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 136-137.



Il canto dell'eterno amante, che esprime «la felicità di essere umiliati e dimenticati», come ricordo della città di un tempo, appare ancora come una citazione della letteratura e della canzone napoletana. La stessa Serao, nelle sue *Leggende napoletane*<sup>39</sup> e poi (con spirito critico) nel *Paese di cuccagna*,<sup>40</sup> parla di una città anelante, spasimante d'amore, in cui l'anelito amoroso è una sola cosa con la passione per il gioco o con quella per l'arte: l'adorazione buddhistica e senza oggetto che produce l'autoannullamento. La tradizione che vede l'espressione della passione nel canto come più profonda essenza di Napoli è qui apertamente smascherata come fallace, almeno per quel che riguarda il presente sconvolto dalla guerra. Anche i «personaggi» che abitano il vicolo in cui la narratrice vive sono ritratti come anime penitenti che portano oramai solo la maschera dei napoletani: «schietti, appassionati, volgari, e tuttavia, appena sgusciati dalla loro allegria, privati del fresco colore, dannati, irrimediabilmente dannati».<sup>41</sup>

Espiavano, in una maniera furibonda, peccati consumati in tempi lontanissimi dai loro genitori, quando questi erano angeli. Iddio non gli aveva lasciato che il canto, ma anche questo era adesso, dopo la guerra, facilmente inquinato, carico di toni falsi [...]. Esprimeva con la sua falsità, più che altro la dissoluzione d'ogni grazia, la miseria dello spirito; segnava il termine esatto d'un periodo di luce; annunciava solennemente la perdita irreparabile di quell'armonia che, un tempo, era stata conforto e vanto.<sup>42</sup>

L'«armonia perduta», come avrebbe titolato molti anni più tardi La Capria una sua celebre raccolta di saggi dedicati a Napoli, è un altro dei temi che caratterizza la poetica del Gruppo Sud. Come suggerisce l'assonanza con il titolo del *Paradiso perduto* di Milton (con ogni probabilità fonte diretta perlomeno del simbolismo di Ortese)<sup>43</sup> la condanna della città e la sua cacciata dal paradiso è interpretata come la punizione per una colpa o per un peccato precedentemente commessi. Abbiamo già incontrato questo tema in altri racconti della raccolta, ma mai così esplicitamente attribuito alla condizione del popolo napoletano. Qui una giovane donna del vicolo perde il figlio e si chiede: «perché l'avevano colpita? Che cosa aveva fatto? Quale il peccato dei suoi genitori, perché ella

---

<sup>39</sup> M. Serao, *Leggende napoletane*, Milano, G. Ottino, 1881.

<sup>40</sup> Ead., *Il paese di Cuccagna*, Milano, Treves, 1891.

<sup>41</sup> A. M. Ortese, *L'Infanta sepolta*, cit., p. 127.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 127-128.

<sup>43</sup> Milton di *Paradise Lost* sarà citato espressamente da Ortese in *Alonso e i visionari*. Per una trattazione dei queste citazioni vedi A. Borghesi, *In nome del puma. "Alonso e i visionari" di Anna Maria Ortese*, in F. Antonacci, M. Della Misericordia (a cura di), *Il cielo e i violenti. Simboli del sacro e dell'iniziazione*, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 15-31.

bruciasse viva sul pavimento dell'inferno?»<sup>44</sup> Dopo una stagione di serenità e di pace la città sembra essersi perduta, caduta in mano allo straniero, «offesa e umiliata» come scrive l'autrice citando il titolo di Dostoevskij già attribuito da Prunas alla gente meridionale sulle colonne di «Sud».<sup>45</sup>

E in apparenza cantavano, ma sotto il loro canto fluiva un pianto aspro, cupo, desolato, in isconto di tutti i peccati, in testimonianza di tutte le tristezze della loro grande, meravigliosa città, che la guerra aveva offesa e umiliata, e giaceva ora in ginocchio al cospetto dello Straniero, ed era segnata a dito come la peste del Mediterraneo. Singhiozzando e orando passavano, sul far dell'alba, quegli spiriti magri, quegli occhi gonfi di passione, quelle bocche arse di verità. Non c'era popolo, il popolo aveva paura, e fingeva di dormire. Non si sarebbe affacciato alle finestre, il buon popolo, come nei mattini di primavera, il tempo passato quando tutto intorno era celeste, il mare e il cielo e una gloria riempiva l'aria, e una gloria arcana rendeva umane le pietre.<sup>46</sup>

Napoli è descritta più esplicitamente e univocamente di quanto Ortese non abbia fatto fin qui – d'altra parte il racconto è tra i più datati della raccolta e la trasfigurazione fantastica o allegorica della condizione partenopea con ogni probabilità è successiva nel tempo – in modo antipittorresco e auto-denigratorio. Al centro del racconto sono ladri e prostitute, popolani sporchi e laceri, simili ad animali. I peggiori stereotipi su Napoli sono riportati dalla scrittrice con crudo realismo, allo scopo di corrodere il quadro di una città felice e denunciarne anzi le problematiche taciute. Cionondimeno permangono nel racconto alcune consolanti note di colore e richiami alle immagini di repertorio: basti pensare al primo titolo del racconto, *Dolente splendore del vicolo*, che esalta, pur nel dolore, il fascino del vico napoletano. O ancora ad un passaggio del racconto in cui la gente partenopea, con una frase che ricorda da vicino quelle pocanzi citate di Goethe e Croce, viene descritta come «sorta dal sogno di generazioni sfinite venute a sostare per caso in mezzo a luoghi incantevoli».<sup>47</sup> Si pensi infine al ritratto che l'autrice offre in conclusione dell'umanità del vicolo, sintetizzando in poche pennellate l'essenza della sua napoletanità, coronato dalla classica immagine della processione meridionale:

I canti d'amore del ladro, le irruzioni della strega vestita di uno scendiletto rosso, e urlante i numeri della lotteria; il frastuono dei camion, il lampo di qualche coltellata, l'altalena maestosa e remota delle campane, in certe ore del giorno, e la calma bieca in certe altre, si coronavano, d'estate, di certe processioni domenicali, in onore della Santa Vergine; processioni caratterizzate

---

<sup>44</sup> A. M. Ortese, *L'Infanta sepolta*, cit., p. 131. Anche in una poesia pubblicata su «Sud» l'autrice utilizza l'espressione «sul pavimento dell'inferno». Ead., *Io sono per morire*, «Sud», II, 5/7, settembre 1947, p. 27, ristampato in G. Di Costanzo (a cura di), *Sud. Giornale di cultura (1945-1947)*, Palomar, Bari, 1994.

<sup>45</sup> P. Prunas, *Umiliati, offesi*, «Sud», 5-6, 15 marzo 1946.

<sup>46</sup> A. M. Ortese, *L'Infanta sepolta*, cit., p. 138.

<sup>47</sup> Ivi, p. 124.

da un'allegria orgiastica, da una spensieratezza puerile, come dall'assenza di qualsiasi sentimento del sacro.<sup>48</sup>

Nel racconto persiste ancora un'oscillazione tra un'estetica pittoresca e una antipittoresca, seppur in direzione di una decostruzione dell'immagine della Napoli da cartolina, che vedremo portata a compimento nel *Mare non bagna Napoli*.

In *Grande via*, ultimo racconto della raccolta dedicato a Napoli, la narratrice bambina è immersa nei suoi pensieri in una delle sue «quotidiane passeggiate»<sup>49</sup> per le vie della città e si inoltra in via Foria. Mano a mano che cammina il paesaggio urbano, da principio allegro e trafficato con un decoro e una piacevolezza “borghesi”, gradualmente lascia il posto a una strada desolata, un «fiume di sbalorditiva ampiezza»,<sup>50</sup> immerso nel silenzio. La sua attenzione è attirata allora dalle vetrine dei librai, delle vere eccezioni nel quartiere, che ella considera un simbolo, con il quale quella via comunica a se stessa la bellezza di vivere: «non si apre un negozio in un deserto, non si fanno delle mostre dove non vi sono che nuvole e ciottoli».<sup>51</sup> Le immagini colorate intraviste attraverso i vetri si espandono in visioni fantasmatiche: i personaggi dei suoi romanzi preferiti, da Robinson Crusè (*sic.*) a Gordon Pim, al Colonnello Cody, ai Tre Moschettieri, a Davide Copperfield, ad Anna Karenina, a molti altri, passano accanto alla narratrice, si confondono con i passanti e immergono la via in un'atmosfera di sogno. La carrellata di figure che l'autrice convoca sul palcoscenico della Grande Via, oltre a dimostrarci la permeabilità che per lei hanno realtà e fantasia, ci offre un raro e prezioso inventario delle letture della sua formazione,<sup>52</sup> da cui emerge una predilezione per la letteratura d'avventura già ravvisabile in *Angelici dolori* e poi confluita in alcuni dei suoi capolavori della maturità.

---

<sup>48</sup> Ivi, p. 133.

<sup>49</sup> Ivi, p. 154.

<sup>50</sup> Ivi, p. 156.

<sup>51</sup> Ivi, p. 161.

<sup>52</sup> Il problema delle fonti, infatti, come rileva Farnetti, è «di ardua soluzione, alimentato quale lo si riscontra da tre ordini almeno di difficoltà»: «dall'immagine, innanzitutto, che Ortese inclinava insistentemente a proporre di sé (e la critica, agli inizi almeno, ad accogliere) di scrittrice incolta e indigente di letture, di conseguenza portata, anche se forse non sempre in modo calcolato, a dissimulare gli apporti che altri testi potevano aver fornito ai suoi; quindi dallo stile, di norma farraginoso delle sue citazioni, tendenzialmente propenso ad amalgamare stimoli di provenienza diversa e ad assorbirli profondamente nel testo, ovvero a valersene alla stregua di semplici sollecitazioni per un processo inventivo che segue, comunque, le proprie regole; infine dalla lacunosa, e per lo più fortunosa, documentazione della sua “biblioteca”». M. Farnetti, *Pavana per un'Infanta*, cit., p. 192

### 7.3 Le conseguenze dell'illusione: *Il mare non bagna Napoli*

Il *Mare non bagna Napoli* esce nel 1953 e si aggiudica per quell'anno, ex aequo con le *Novelle dal ducato in fiamme* di Carlo Emilio Gadda, il premio Viareggio per la narrativa. La raccolta, fortemente voluta da Vittorini e stampata nei suoi Gettoni, contiene racconti e reportage che Ortese inizia a scrivere negli anni napoletani e conclude poi tra Milano e Ivrea, dove è ospite presso la sede dell'Olivetti su invito del presidente della Repubblica Luigi Einaudi.<sup>53</sup> Le inchieste napoletane, infatti, portano all'attenzione nazionale situazioni particolarmente problematiche del capoluogo partenopeo, come quella abitativa dei Granili, favorendo il coinvolgimento e il diretto intervento dello Stato. Nei cinque testi che compongono il volume, la scrittura di Ortese appare diversa da quella delle prove narrative precedenti. Il fantastico degli esordi scompare in favore di una più saldo ancoraggio alla realtà, che semmai attraverso una dilatazione iperrealistica del quotidiano perviene talvolta a esiti irreali o visionari. Cionondimeno l'universo fantastico-soprannaturale tornerà al centro degli interessi dell'autrice nella maturità, come avvenisse un salto nella sua ricerca poetica, che tuttavia non può definirsi tale, come vedremo, costituendo anzi il momento di incubazione nonché di sostanziale aggiornamento del suo "realismo magico".

Per parlare del *Mare*, non si può fare a meno di menzionare il contesto intellettuale in cui la raccolta nasce, ovvero la cerchia di scrittori riuniti intorno al Gruppo Sud: non solo per via delle polemiche che il libro susciterà e sulle quali torneremo, ma per le scelte poetiche che guidano la sua scrittura e che, come la stessa autrice ammetterà, le provengono direttamente da quell'esperienza. La redazione dei racconti inizia infatti negli anni in cui Ortese lavora al giornale di Prunas e lo stesso titolo provocatorio della raccolta proviene da un modo di dire dall'amico.<sup>54</sup> Non si è insistito abbastanza, a nostro avviso, sull'unitarietà della poetica del Gruppo, sulla condivisione dei suoi principi ispiratori e di alcune sue immagini, che in Ortese – forse perché in buona parte da lei stessa ideate – permangono e strutturano anche la produzione successiva. D'altra parte, la lealtà giurata a quel programma «segreto» dai suoi "firmatari" stava forse nel percorrere ognuno a suo

---

<sup>53</sup> Tra il '48 e il '50 Ortese scrive il primo, il terzo e il quarto racconto della raccolta, per lo più a casa di Pasquale Prunas, come ricorda nella dedica della copia del *Mare* indirizzata a Renata Prunas. Il secondo e l'ultimo racconto vengono scritti invece tra il '51 e il '52 tra Napoli e Ivrea, anche su sollecitazione di Vittorini che non voleva pubblicare nei suoi Gettoni un libro di soli tre racconti.

<sup>54</sup> L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 239.

modo la via tracciata insieme, senza per questo tradirla o rivelarla.<sup>55</sup> Pur in mancanza di manifesti o statuti, non è difficile ricostruire quanto meno l'asse portante del loro progetto – intorno al quale tutti gli altri elementi, che qui non possiamo trattare approfonditamente ma in parte menzioneremo, si dispongono a corollario – ovvero la demistificazione dell'immagine oleografica del Meridione e in particolare di Napoli. Così leggiamo in un articolo di Pasquale Prunas, pubblicato sul primo numero di «Sud» e intitolato *Scoperta di Napoli*:

Ebbene io dico che Napoli è una città ignota, ignota a se stessa e ignota agli uomini, una città vergine per una stupita scoperta, già pronta ad una nascita ancorquando la sua immagine ricorrente nelle cartoline illustrate e negli animi dei turisti potrebbe dire, se non di una sua morte, almeno di una sua stanchezza d'immagine. Perché quella conosciuta e forse amata (ma non sarà un amore di sole parole e non di sensi e di mente come il nostro?) è una Napoli su di un tono di melodramma, su una corda di “Cavalleria rusticana”. Si potrebbe dire che è la Sicilia in do di petto di compare Turiddu non la voce carica di inevitabili sensi e di umanità come la voce di Mastro don Gesualdo. Napoli è per gli uomini italiani (e questa condizione accresce l'equivoco) un fatto esteriore, del tutto superficiale, un occhio da turista nell'occhio stesso dei suoi cittadini, il ripetersi stanchissimo di un esautorato cliché.<sup>56</sup>

In questo passaggio, il giovane Prunas – che ha origini sarde, come rivela anche lo pseudonimo scelto per firmare l'articolo, Teulada, dal nome di una città del Sulcis-Iglesiente – riconosce chiaramente come l'immagine di Napoli e di tutto il Mezzogiorno sia un'immagine a tal punto artefatta, antiquata e radicata da costituire un vero e proprio impedimento per una conoscenza genuina della realtà. Essa è il prodotto di uno sguardo eteronomo, anche quando sono i suoi cittadini a direzionarlo sulla città, che resta pertanto ignota, o solo «sogguardata», per usare un termine già di Serao.<sup>57</sup> Scopo principale del Gruppo Sud diviene allora quello di far conoscere la vera Napoli, al di là di quella favoleggiata ormai percepita come falsa. Rea, ne *Le due Napoli*, scrive che tra la città «cantata, narrata, rappresentata e voluta dai suoi medesimi abitanti» e la vera c'è la stessa «differenza che corre tra un oggetto fotografato e l'oggetto reale. Nel reale ci sono tre indubitabili dimensioni. Nella fotografia anche le macchie diventano lucide e piacevoli allo sguardo. Anche i particolari più sinistri – i cenci che diventano bandiere – acquistano un fascino; e il fascino porta a una deviazione della verità, che si ritrova intiera

---

<sup>55</sup> A. M. Ortese, *Prefazione*, cit., pp. VI-VII.

<sup>56</sup> P. Prunas con lo pseudonimo di Gianni Teulada, *Scoperta di Napoli*, «Sud», I, 1, 15 novembre 1945.

<sup>57</sup> «Non bisogna guardar troppo, ecco tutto, bisogna sogguardare» M. Serao, *Il ventre di Napoli* (1904), Roma, Gruppo editoriale l'Espresso, 2005, p. 75.

nell'oggetto nudo e crudo, senza fotografia, ovvero senza letteratura».<sup>58</sup> Depurare la letteratura dalla letteratura, prevenire la piacevolezza con cui essa mistifica la realtà diviene la missione poetica dei redattori di «Sud». Come il Verga della “svolta rusticana”, al quale d'altra parte anche Rea si richiama apertamente – «puntare direttamente alle cose, come seppe fare Verga, che spogliò le cose del folklore siciliano e le rese nude e terribili»<sup>59</sup> –, l'antipittresco è da loro impiegato quale antidoto al pittoresco. Più di quanto non abbia fatto chiunque altro, Ortese nel *Mare non bagna Napoli* rende sistematico questo proposito e lo fa recuperando proprio il linguaggio degli scrittori veristi e delle ricerche dei meridionalisti che li hanno ispirati. Ma se in buona parte delle rappresentazioni ottocentesche la denuncia delle condizioni di vita del Mezzogiorno veniva infine edulcorata dall'evocazione della bonarietà del popolo meridionale, dalla bellezza del paesaggio naturalistico o di quello antropico e la stessa Ortese nell'*Infanta* aveva cercato un compromesso tra “auto-denigrazione” e “auto-referenzialità”, nella raccolta del '53 non c'è spazio per alcuna ambivalenza: l'occhio della scrittrice si posa sulle cose e sulle persone in modo univoco e impietoso e la violenza dello sguardo si traduce in violenza linguistica. Le immagini di repertorio non vengono chiamate in causa se non per essere deformate, derise e smascherate come fallaci. Nella raccolta Napoli – non solo la Napoli postbellica o quella del ventre, ma la città nella sua essenza – è presentata come una «necropoli»<sup>60</sup> dove soffia «l'aria raccapricciante delle cantine e dei cimiteri».<sup>61</sup>

Il primo racconto della raccolta, intitolato *Un paio di occhiali*, è ambientato in un fondaco napoletano, un angusto «bugigattolo»,<sup>62</sup> «una vera grotta con la volta bassa di ragnatele penzolanti».<sup>63</sup> Si tratta dell'abitazione di una famiglia estremamente povera, dove, a causa dell'umidità, una bimba di nome Eugenia perde quasi del tutto la vista. Quando guarda i parenti, la piccola, infatti, vede solo delle ombre, così nel cortile e nella strada, più che osservare le figure che vi si alternano, le immagina e crede perciò che esse siano belle e allegre. Questa convinzione cresce in lei quando la vecchia zia la conduce in un negozio

---

<sup>58</sup> D. Rea, *Le due Napoli*, cit., pp. 225-226

<sup>59</sup> Ivi, p. 231.

<sup>60</sup> A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 136.

<sup>61</sup> Ivi, p. 125.

<sup>62</sup> Ivi, p. 15.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

di via Roma, nella zona ricca di Napoli, per comprarle finalmente un paio di occhiali che, come l'anziana donna ripete di continuo con una memorabile espressione dialettale, costano «ottomila lire vive vive».<sup>64</sup> Una volta inforcate le lenti, la bambina guarda fuori nella strada e scopre un mondo meraviglioso, pieno di colori. Comincia così la sua speranzosa attesa e la sua ancor più straordinaria aspettativa. Immersa nel suo sogno non bada ai moniti che le vengono da più parti: «Figlia mia, il mondo è meglio non vederlo che vederlo»,<sup>65</sup> «A te, che ti serve veder bene? Per quello che tieni intorno!...».<sup>66</sup> Quest'ultima frase le viene rivolta dalla marchesa D'Avanzo, la proprietaria del palazzo, che vive nei piani alti dell'immobile e si fa «servire» per ogni più piccola inezia dai suoi locatari. La logica classista che guida la sopraffazione della D'Avanzo emerge dalle sue parole: «ognuno nel suo rango... tutti ci dobbiamo limitare...».<sup>67</sup> La gerarchia sociale è ripetuta dalla suddivisione del complesso architettonico in cui le famiglie risiedono: ai piani superiori vi sono le case più agiate, a quelli inferiori e nei sotterranei quelle più misere, il cui unico spiraglio di luce proviene dal cortile interno, inondato dalla polvere e dall'immondizia gettata dagli abitanti più fortunati. Alla struttura del palazzo, fra le altre cose, potrebbe far riferimento Ortese quando afferma che per la scrittura di questo racconto si è ispirata a una novella di Serao, la stessa peraltro citata da Rea come unica novella veritiera della scrittrice: *O Giovannino o la morte*.<sup>68</sup> Analogamente ambientata in un quartiere popolare, dalla conformazione molto simile a quella del complesso di *Un paio di occhiali*, la novella seraiana termina con il suicidio della giovane protagonista, che si getta dal terrazzo in un pozzo. I critici, concentrandosi sulla trama della novella, piuttosto distante da quella ortesiana, hanno ipotizzato che a colpire la scrittrice debba essere stato il finale, ripreso non nel primo, ma nell'ultimo capitolo del *Mare*, dove una cameriera di nome Giovannina si butta dal terzo piano di un palazzo<sup>69</sup> fra i commenti generali degli astanti e quello significativo di un componente del Gruppo Sud: «Qui si uccidono sempre allo stesso modo, - disse il Gaedkens con ironia. - Il balcone. I balconi

---

<sup>64</sup> Ivi, p. 18.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Ivi, p. 29.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> La dichiarazione di Ortese è stata riportata sulla quarta di copertina di M. Serao, *O Giovannino o la morte* (1921), Roma, Edizioni e/o, 1995. La novella di Serao viene citata anche da Rea ne *Le due Napoli* come l'unica opera di fantasia di Serao in cui la realtà di Napoli non venga edulcorata dal "colore" regionale. D. Rea, *Le due Napoli*, cit., p. 231.

<sup>69</sup> A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 154.

e le finestre della nostra città, sembra non abbiano nessun'altra funzione». <sup>70</sup> Anche in *Dolente splendore del vicolo* un personaggio minaccia di suicidarsi in maniera analoga <sup>71</sup> e i protagonisti di due successive opere di Ortese trovano la morte sul fondo di un pozzo. <sup>72</sup> Potremmo a questo punto ipotizzare che la novella di Serao funga da ipertesto, da fonte d'ispirazione e insieme da grande metafora attraverso la quale Ortese e, verosimilmente, l'intero Gruppo Sud guarda alla realtà partenopea. Ricorderemo, infatti, quanto detto a proposito del pozzo nell'analisi di *Jane, il mare*: qui, esattamente come nella novella di Serao, esso si trova al centro del cortile interno di una struttura, a sua volta descritta come un pozzo. Tale struttura sembra simboleggiare la città del ventre, dei vicoli e dei bassi, che ne *Le due Napoli* così è tratteggiata da Rea:

Che cosa è un "basso", quest'eterno basso di cui si parla sempre e di cui non si sa quasi nulla; questo basso in cui nessuno, nessuno oserebbe dormire per ribrezzo schifo e mortificazione e nel quale non hanno in realtà né dormito, né mangiato, né tantomeno cantato, scrittori, attori, compositori di canzoni; ed è forse probabile che vedendola da una di quelle migliaia di spelonche che Napoli apparirebbe così come è: una città in cui l'ingiustizia è diventata una muratura secolare, plastica, rilievo. Vista dunque sempre dall'alto, Napoli non ha avuto per una sola volta nella sua storia la fortuna di dare i natali a un solo suo artista che potesse guardarla dal fondo del pozzo, cioè dal di dentro. <sup>73</sup>

«Il punto capitale per comprendere Napoli», che, come scrive l'autore nocerino, «è la grande porta di tutta l'Italia meridionale», <sup>74</sup> è proprio il fondo del pozzo ed è da qui che il Gruppo Sud e Ortese *in primis* vogliono farcela osservare attraverso un'inversione del punto di vista. La protagonista di *Un paio di occhiali*, infatti, dapprima, affacciata al balcone della D'Avanzo, guardando il cortile dall'alto, quello scuro spiazzo che i palazzi circondano ad anello, lo vede come «un pozzo, con tante formiche che andavano e venivano»; <sup>75</sup> e qui la scrittrice sembra citare il Verga di *Fantasticheria* e il

---

<sup>70</sup> Ivi, p. 161.

<sup>71</sup> «Un giorno, certo, sarebbe salita a un quinto piano e si sarebbe gettata dalla finestra» Ead., *L'Infanta sepolta*, cit., p. 131.

<sup>72</sup> Ci riferiamo ai protagonisti de *L'Iguana* e di *Mistero doloroso*, opera, quest'ultima, il cui titolo alternativo era proprio «La casa del pozzo», menzionato dall'autrice in una lettera a Natalia Ginzburg. Cfr. Ead., *Mistero doloroso*, Adelphi, Milano, 2010, p. 108. Secondo Baldi, l'incongruenza deriverebbe da «un inganno della memoria» o da un volontario «depistaggio» di Ortese: a ispirare *Un paio di occhiali*, infatti – argomenta il critico –, non sarebbe stata la novella di Serao indicata dall'autrice, ma un'altra di precedente pubblicazione, intitolata *Una fioraia*. Cfr. A. Baldi, *La meraviglia e il disincanto: studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*, Napoli, Loffredo Editore, 2010, p. 40. Si interroga sulle fonti della novella, interagendo con l'interpretazione di Baldi, anche Lucia Re, vedi L. Re, *Invisible Sea: Anna Maria Ortese's Il mare non bagna Napoli*, «California Italian Studies», 3, 1, 2012, pp. 1-34: 7-8.

<sup>73</sup> D. Rea, *Le due Napoli*, cit., p. 236.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 30.



ridimensionamento ottico che ha luogo con la distanza. Più tardi, dal centro di quello stesso cortile, ovvero dal fondo del pozzo, indossati finalmente gli occhiali e riacquisita così la vista, la bimba guarda incredula ciò che le si para di fronte:

Come un imbuto viscido il cortile, con la punta verso il cielo e i muri lebbrosi fitti di miserabili balconi; gli archi dei terranei, neri, coi lumi brillanti a cerchio intorno all'Addolorata; il selciato bianco di acqua saponata, le foglie di cavolo, i pezzi di carta, i rifiuti, e, in mezzo al cortile, quel gruppo di cristiani cenciosi e deformi, coi visi butterati dalla miseria e dalla rassegnazione, che la guardavano amorosamente.<sup>76</sup>

Spaesata e nauseata da tanto orrore, Eugenia domanda alla madre: «“Mammà, dove stiamo?” “Nel cortile stiamo, figlia mia” [...] “è mezza cecata!” “è mezza scema, è!” “lasciatela stare, povera creatura, è meravigliata”».<sup>77</sup> La bambina, non più schermata dalla sua miopia, non riesce a sopportare la visione della realtà in cui vive e nel finale torna a difendere la vista nell'oscurità della sua caverna.

Il secondo racconto, intitolato *Interno familiare*, è la storia di Anastasia Finizio, una donna giunta ormai alla soglia dei quarant'anni senza essersi mai sposata e proprietaria di un negozio di abbigliamento a Chiaia. La Finizio vive soddisfatta della sua esistenza e del suo lavoro, dal quale dipende l'intera famiglia, fino a quando l'inatteso saluto di un suo amore giovanile le riaccende la speranza e le fa vedere la sua vita e tutte le sue ricchezze sotto una luce diversa. Anastasia è «meravigliata e abbattuta, come chi scorge per la prima volta un paese misero e silenzioso, e gli dicono che lì ha vissuto credendo di vedere palazzi e giardini dove non erano che ciottoli e ortiche, e considerando in un baleno che la sua vita altro non era stata che servitù e sonno».<sup>78</sup> Dapprima le aspettative alimentate da quel saluto la fanno fantasticare un futuro luminoso,<sup>79</sup> ma poi, una volta disattese – la protagonista viene infatti a sapere che Antonio Laurano sta per sposare un'altra donna – la gettano nello sconforto. È in questo momento che, ormai risvegliata dal suo sonno fatto di innumerevoli rinunce e di dimenticanza di sé, ma privata dell'agognato cambiamento, la Finizio si accorge per la prima volta «che visi e che voci

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 33.

<sup>77</sup> Ivi, p. 34.

<sup>78</sup> Ivi, p. 37.

<sup>79</sup> «Quella gioventù, malaticcia e disoccupata, con poche ambizioni, pochi sogni, poca vita, Anastasia la conosceva e compativa; eppure, in quel momento, le fece l'effetto di essere bella, sana, felice, ricca di sogni e di possibilità che si sarebbero un giorno realizzate; e partecipava di quella gioia, malgrado sapesse che non le apparteneva, che ne era distante». Ivi, p. 56.

avessero la madre, i fratelli, la gente»<sup>80</sup>, visi deformati e repellenti. La vista del fratello le provoca ribrezzo, con la «sua schiena così lunga di quella figura appiattita e senza vigore, e le venne in mente qualche ragno mezzo essiccato, che dondolava talora da una ragnatela, e pareva, al vento, si movesse, e poi si capiva ch'era solo una larva. Così, Eduardo viveva solo in apparenza una vita da uomo».<sup>81</sup> «Un vero mostriciattolo, poi, sembrò agli occhi turbati di Anastasia la zia Nana, ch'era curva a lavare il pavimento».<sup>82</sup> il suo «corpo orrendo» e strisciante, il «volto gonfio e contraffatto, di un giallo marcio, che faceva apparire ancora più neri e splendenti quei suoi terribili occhi di donna che non è riuscita a vivere».<sup>83</sup> Le descrizioni della realtà partenopea continuano sugli stessi toni del primo racconto: anche se in questo secondo l'ambientazione è piccolo borghese, lo sguardo resta tagliente così come la denuncia che esso veicola. L'infelicità di Napoli è tale che le celebrazioni natalizie durante le quali si svolgono le vicende appaiono agli occhi “meravigliati” della protagonista come il segno di una violenza: «quasi che la festa cristiana stesa temporaneamente sul formicolio dei vicoli, non fosse tanto una festa, quanto la bandiera di un esercito sconosciuto levata al centro di un villaggio devastato e bruciato».<sup>84</sup> Il “risveglio” di Anastasia non dura però che un battito di ciglia. La madre infatti, mortificandola e richiamandola ai suoi doveri, la incoraggia alla rinuncia, la persuade così di nuovo al torpore e a quella fatalistica rassegnazione che consente a tutta la famiglia di «vivere ed espandersi tranquillamente».<sup>85</sup> «La vita, nella loro razza, non produceva che questo: un rumore fioco. [...] La vita... era una cosa strana, la vita. Ogni tanto sembrava di capire che fosse, e poi, tac, si dimenticava, tornava il sonno».<sup>86</sup> Questa improvvisa lucidità, questa epifania che strappa all'indifferenza e all'alienazione della quotidianità ricorda da vicino quella dei personaggi pirandelliani. D'altra parte, come riconosce già Gramsci, la “filosofia” espressa nella narrativa e nel teatro di Pirandello deriva all'autore dalla sua stessa sicilianità, dal suo radicamento nella mentalità e nella cultura popolare siciliana;<sup>87</sup> come a dire, parafrasando con le nostre categorie, che essa gli deriva dalla percezione di una realtà non vera ma fallace in cui la periferia meridionale

---

<sup>80</sup> Ivi, p. 60.

<sup>81</sup> Ivi, p. 46.

<sup>82</sup> Ivi, p. 44.

<sup>83</sup> Ivi, pp. 44-45.

<sup>84</sup> Ivi, pp. 38-39.

<sup>85</sup> Ivi, p. 48.

<sup>86</sup> Ivi, p. 60.

<sup>87</sup> A. Gramsci, *Il teatro di Pirandello* in Id. *Letteratura e vita nazionale*, cit., pp. 92-104.

è immersa ricevendo dall'esterno la propria immagine di sé. Gli deriva dalla percezione dell'inconsistenza del proprio mondo, che nondimeno riguarda l'identità centrale, essendo anch'essa un'identità creata, ma che al margine sociale e geografico è avvertita in modo quasi istintivo e diagnosticata in maniera privilegiata.<sup>88</sup> D'altra parte, questa discrepanza fra immagine e realtà è anche responsabile – secondo quanto afferma Prunas sulle colonne di «Sud» – della proverbiale teatralità dei napoletani, i quali tentano di «assomigliarsi all'immagine creata al di fuori di se stessi, evitando una via più impegnativa che porti, improvvisamente, alla scoperta di sé».<sup>89</sup> Perciò il mondo da loro – come dai personaggi di Pirandello – è percepito come un grande palcoscenico, come «un teatro in vita prima dell'alzarsi di un qualsiasi sipario».<sup>90</sup>

Tornando ai due racconti d'apertura della raccolta, come è evidente, essi narrano la medesima storia: quella di una speranza improvvisa seguita da una cocente disillusione che fa apparire la realtà come insopportabile.<sup>91</sup> La visione turbata che ne deriva e che induce entrambe le protagoniste a preferirle la menzogna è, a ben guardare, la stessa che Ortese presenta al lettore in questi e nei successivi capitoli del libro. L'estetica antipittoresca che la scrittrice adotta è in tal senso apertamente denunciata come prodotto di uno sguardo alterato, o meglio filtrato. Le epifanie conoscitive al centro delle due novelle passano infatti attraverso un diaframma interpretativo: nel primo caso segnalato dalla presenza di un filtro ottico materiale (le lenti) – che abbiamo più volte incontrato nel corso della ricerca come indicatore del “momento imagologico”, ovvero di quel momento in cui si immagina e si misinterpreta l'altro –, nel secondo caso segnalato dall'alternanza fra sonno e veglia. In questo senso, i primi due racconti – che si distinguono dagli altri anche per essere gli unici di impianto tradizionale del libro, mentre

---

<sup>88</sup> Gabriele Pedullà, nella sua analisi sulle peculiarità del romanzo del Meridione, parlando di Sciascia definisce quello meridionale un «punto di vista diagnostico» per analizzare i meccanismi del potere che presiedono in realtà a qualsiasi sistema di governo e a qualsiasi realtà nazionale. G. Pedullà, *L'immagine del Meridione nel romanzo italiano del secondo Novecento (1941-1975)*, in «Meridiana», 47/48, 2003, pp. 175-212: 207.

<sup>89</sup> G. Teulada, *Scoperta di Napoli*, cit.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> Della sovrapposibilità dei due racconti incipitari si accorge già Baldi, che arriva a suddividere l'esperienza visionaria – quella della Finizio, in particolare – in tre fasi: il «faticoso chiarimento intimo» il «raffronto con le circostanze obiettive» e lo «smemorato ritorno all'ordine». A. Baldi, *Infelicità senza desideri: Il mare non bagna Napoli di Anna Maria Ortese*, «Italice», 77, 1, 2000, pp. 81-104: 93. L'articolo è poi confluito interamente in Id., *La meraviglia e il disincanto*, cit. Inoltre, Lucia Re riconosce che il primo racconto funge come un suggerimento di Ortese per avvicinarsi alla sua scrittura e quindi al punto di vista che informa il libro stesso, cfr. L. Re, *Invisible Sea: Anna Maria Ortese's Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 34.

gli altri tre sono cronache e reportage giornalistici – fungono, come si è detto per alcune novelle di Verga e di Deledda, quali “cornici” e chiavi interpretative dell’intera raccolta.

Il terzo racconto, *Oro a Forcella*, si apre con la voce della narratrice che in prima persona descrive ciò che la circonda mentre cammina nel noto quartiere napoletano. Guardando la folla da lontano, ha come l’impressione che stia accadendo qualcosa di straordinario:

C’era un gran movimento, più su, in cima alla stretta via, un ondeggiare di colori, fra cui spiccavano il rosso chiaro e il nero, un ronzare doloroso di voci. Un mercato, pensai, una rissa. C’era una vecchia seduta accanto a una pietra, all’angolo della via, e mi fermai a domandarle che stessero facendo tutte quelle persone. Alzò il viso butterato dal vaiuolo, chiuso in un gran fazzoletto nero, guarda anche lei a quella lontana striscia di sole, in mezzo a Forcella, dove si gonfiava, come un serpe, tanta folla, e ne veniva quell’alterno doloroso ronzio. - Niente stanno facendo, signò, - disse calma, - vuie sunnate.<sup>92</sup>

L’immagine di memoria dannunziana e più in generale ottocentesca della folla che riempie la via come un “serpe” – già impiegata peraltro dall’autrice in *Dolente splendore del vicolo* e di nuovo evocata nell’ultimo racconto del *Mare* –<sup>93</sup> si rivela qui essere null’altro che una proiezione onirica: mano a mano che la narratrice si avvicina alla zona più popolata del quartiere, infatti, si accorge che ognuna di quelle persone, misera e malridotta, è semplicemente intenta nelle proprie attività. Sebbene già i due racconti d’apertura stiano a garanzia della relatività del punto di vista, l’autrice prosegue la sua riflessione sull’ottica della visione, che, nell’adottare l’inventario iconografico di un certo immaginario antimeridionale ne destituisce la validità. Nel prosieguo del racconto la scrittrice dà quindi conto del significato del titolo del libro: «Qui, il mare non bagnava Napoli. Ero sicura che nessuna lo avesse visto, o lo ricordava. In questa fossa oscurissima, non brillava che il fuoco del sesso, sotto il cielo nero del sovrannaturale».<sup>94</sup> Il mare, così come il sentimento e l’azzurro del cielo, tanto decantati da pittori e poeti, sono lontani dalla vera Napoli, la Napoli plebea, che come dirà nell’ultimo racconto della raccolta, «è tutta Napoli», fatta eccezione per poche ville nobiliari, sparse come «oasi» nel deserto della città e per lo più concentrate nella zona di Chiaia.<sup>95</sup> La narratrice, proseguendo la sua passeggiata, arriva infine al banco dei pegni, dove una donna, per poter saltare la fila, mente sullo stato di salute dei propri figli e riceve il pietoso aiuto degli astanti: «Squallida

---

<sup>92</sup> A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 63-64.

<sup>93</sup> «Lo stretto budello del vicolo si illuminava, si gonfiava a un tratto di gente, si colorava di gente come un serpe smagliante che uscisse tra i rovi e ingrandisse minaccioso». Ead., *L’Infanta sepolta*, cit., p. 129.

<sup>94</sup> Ead., *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 67.

<sup>95</sup> Ivi, p. 104.

e pietosa, la folla dimenticava se stessa, per accompagnare la presunta vittima con parole di conforto e indignazione contro un'antica ingiustizia [...] e sguardi di un odio astratti agli sportelli e la soffitto dove ciascuno vedeva passeggiare tra le sottili tele di ragno le autorità locali e il governo».<sup>96</sup> La mendace sventura della donna diventa per la folla un pretesto per lamentare le ingiustizie e i soprusi che da secoli opprimono Napoli e che, nondimeno, vengono sopportati e infine accettati senza nessun reale tentativo di cambiamento. Il racconto si conclude infatti con il volo di una farfalla che distraendo tutti i presenti li fa dimenticare del loro ingiusto destino:

Improvvisamente, si fece un gran silenzio, poi un mormorio trasecolato, pieno d'infantile stupore, percorse le tre file dei Pegni nuovi. -Si può sapere che tenete? - chiese l'impiegato affacciandosi allo sportello. Nessuno gli badava. Una farfalla marrone, con tanti fili d'oro sulle ali e sul dorso, era entrata, chissà come, dalla porta sulle scale, sorvolando quella ressa di teste, di spalle curve, di sguardi affannati; e ora volteggiava... saliva... scendeva... felice... smemorata, non decidendosi a posare in nessun luogo.

- Uh!... uh!... uh!... - mormoravano tutti.

- O'bbi lloco 'o ciardino! - disse una donna al neonato che piangeva lentamente con la testa contro la sua spalla. Una vecchia deforme, vicino alla porta, con la bocca piena di pane, cantava.<sup>97</sup>

Il lugubre stanzone del monte dei pegni, già paragonato dalla scrittrice ad un sepolcro, al volo di una farfalla viene scambiato dagli occhi sognatori dei napoletani per un giardino. In questa farfalla si potrebbe intravedere in realtà un altro aspetto del simbolismo mortuario della raccolta, che si esprime appieno nei due racconti successivi. Infatti, l'insetto marrone, che ricorda più una falena che una farfalla, sembra rimandare, come nota anche Francesca Favaro, al doppio significato che i greci attribuivano alla parola *psyché* (anima e farfalla), da cui derivano anche le immagini di farfalle sulle steli funerarie a raffigurazione delle anime dei defunti. A riconferma di ciò si legge nell'ultimo racconto della raccolta, con quella che sembra una letterale citazione da Saffo «Come nelle grotte del Lete gli apparvero le nostre vite: svolazzo di anime, inquiete larve, sulle acque profonde della Natura».<sup>98</sup> Nel caso di *Oro a Forcella*, l'anima in forma di farfalla potrebbe essere proprio quella della città di Napoli, tradizionalmente definita “città

---

<sup>96</sup> Ivi, pp. 70-71.

<sup>97</sup> Ivi, p. 71.

<sup>98</sup> Ivi, p. 119. La parola svolazzare sembrerebbe una citazione tratta della poesia di Saffo *E di te nel tempo* nella traduzione di Salvatore Quasimodo: «Tu morta, finirai lì. Né mai di te / si avrà memoria; e di te nel tempo / mai ad alcuno nascerà amore, / poi che non curi le rose della Pieria. / E sconosciuta anche nelle case dell'Ade, / andrai qua e là fra oscuri / morti, svolazzando». S. Quasimodo, *Lirici greci*, A. Mondadori, Milano, 1971. È Ortese stessa ad affermare di aver letto Saffo nella traduzione di Quasimodo. Cfr. A. M. Ortese, *Afrodite in Sicilia*, «Corriere di Napoli», 28-29 novembre 1951, p. 3.

dell'anima", con un'espressione che Ortese tenderebbe quindi a svilire e parodiare nel suo scritto, come aveva già fatto in una poesia pubblicata su «Sud» e intitolata *La storia dell'anima è finita*:

La storia dell'anima è finita.  
Potreste piangere, se non aveste imparato  
che un lungo ridere conviene  
meglio alle sciagure profonde.  
Non la vedremo, non la sentiremo  
cantare i suoi semplici  
canti mai più. Riposa  
in una fossa sotto il sole,  
in una città abbandonata  
dagli uomini, sotto il sole,  
fra le lucertole, accarezzata  
da magri fiori che la forte  
luce spaventa. Dove sono  
le profonde acque azzurre,  
i cieli colore di rosa,  
le spiagge dove si affacciava?  
Dove corrono i venti  
che prima la consolavano?  
Mai più, mai. Tali  
le parole scavate  
con le unghie nella pietra corrosa  
da qualcuno che poi  
stupito si allontanava  
sulla strada *dell'Ovest*.

La storia dell'Anima è finita.  
Ecco, siamo in mille,  
non abbiamo parola, ci allontaniamo  
meditabondi sbalorditi  
sulla strada *dell'Ovest*.<sup>99</sup>

Il quarto racconto del *Mare*, intitolato *La città involontaria*, si apre con l'ironia antifrastica già incontrata nella prima raccolta ortesiana. La costruzione in cui vivono migliaia di persone in condizioni disumane è presentata infatti dall'autrice come una curiosa attrazione turistica:

Una delle cose da vedere a Napoli, dopo le visite regolamentari agli Scavi, alla Zolfatara, e, ove ne rimanga tempo, al Cratere, è il III e IV Granili, nella zona costiera che lega il porto ai primi sobborghi vesuviani. È un edificio della lunghezza di circa trecento metri, largo da quindici a venti, alto molto di più. L'aspetto, per chi lo scorga improvvisamente, scendendo da uno dei piccoli tram adibiti soprattutto alle corse operaie, è quello di una collina o una calva montagna,

---

<sup>99</sup> Ead., *La storia dell'anima è finita*, «Sud», I, 7, giugno 1946, ora in Ead., *La luna che trascorre*, Roma, Empiria, 1998.

invasa dalle termiti, che la percorrono senza alcun rumore né segno che denunci uno scopo particolare.<sup>100</sup>

Il reportage prosegue con una serie di valutazioni numeriche e statistiche che si risolvono nella constatazione di un'impossibilità per il lettore di comprendere un simile abominio senza esperirlo in prima persona. L'autrice invoca quindi l'intervento di medici e scienziati:

Il III e IV Granili, uno dei fenomeni più suggestivi di un mondo, come l'Italia Meridionale, morto al tempo che avanza, va quindi, più che scoperto in ingenua cifra da questo o quell'oscuro cronista, visitato accuratamente, in tutte le sue deformità e gli assurdi orrori, da gruppi di economisti, di giuristi, di medici. [...] Perché il III e IV Granili non è solo ciò che si può chiamare una temporanea sistemazione di senz'altro, ma piuttosto la dimostrazione, in termini clinici e giuridici, della caduta di una razza. Secondo la più discreta delle deduzioni, solo una compagine umana profondamente malata potrebbe tollerare, come Napoli tollera, senza turbarsi, la putrefazione di un suo membro, ché questo, e non altro, è il segno sotto il quale vive e germina l'istituzione dei Granili. Cercare a Napoli una Napoli infima, dopo aver visitato la caserma borbonica, non viene più in mente a nessuno. Qui, i barometri non segnano più nessun grado, le bussole impazziscono. Gli uomini che vi vengono incontro non possono farvi nessun male: larve di una vita in cui esistettero il vento e il sole, di questi beni non serbano quasi ricordo. Strisciano o si arrampicano o vacillano, ecco il loro modo di muoversi. Parlano molto poco, non sono più napoletani, né nessun'altra cosa. Una commissione di sacerdoti e studiosi americani, che oltrepassò arditamente, giorni or sono, la soglia di quella malinconica Casa, tornò presto indietro, con discorsi e sguardi incoerenti.<sup>101</sup>

La realtà meridionale, di cui Napoli e i Granili sono solo la punta emergente, è un mondo decadente, o – peggio ancora – regredito sul cammino dell'evoluzione. L'autrice qui si richiama esplicitamente al linguaggio dei meridionalisti e alle loro metafore, prima fra tutte quella della malattia degenerativa. Nelle *Lettere meridionali*, Villari attribuisce a uno scienziato l'affermazione che a Napoli, per via delle condizioni di vita degli abitanti, «perfino i caratteri fisiologici della razza si sono alterati». <sup>102</sup> Argomenti analoghi sono quelli sostenuti da Rudolf Steiner sulla base delle tesi evoluzioniste di Ernst Haeckel, cui Ortese si interessa negli anni di composizione dei racconti, come sappiamo da una lettera indirizzata a Prunas.<sup>103</sup> Per Steiner, il grado di sviluppo dell'essere vivente – le cui dimensioni fisiologica, morale e spirituale sono “monisticamente” collegate – è determinato tanto dall'ereditarietà quanto dalle condizioni ambientali, il venir meno delle

---

<sup>100</sup> Ead., *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 73.

<sup>101</sup> Ivi, p. 75.

<sup>102</sup> P. Villari, *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Successori Le Monnier, Firenze, 1878, p.115.

<sup>103</sup> Lo sappiamo da una lettera che Ortese indirizza a Prunas nel 20 maggio 1947. Cfr. A. M. Ortese, *Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas*, Milano, Archinto, 2006, pp. 78-79.

quali mette a repentaglio lo stesso progresso acquisito con le generazioni. Come è evidente e come i contemporanei della scrittrice subito riconoscono, si tratta di argomenti scientifici sorpassati, ma nondimeno pericolosi, in quanto responsabili, in tempi più o meno recenti, della diffusione di opinioni ideologiche sulle “razze”. La discesa del popolo napoletano sulla scala evolutiva ipotizzata in queste pagine trova inoltre un corrispettivo nella sua discesa fisica lungo i gradini dei Granili,<sup>104</sup> i cui “appartamenti”, come nel palazzo del primo racconto, sono distribuiti in base alla disponibilità economica degli inquilini: i più ricchi ai piani alti e i più poveri ai piani bassi o nel seminterrato. Come spiega Ortese, per un abitante dei Granili, trasferirsi al piano inferiore significa regredire e infine perdersi.

Per una circostanza assolutamente casuale, un motivo fortuito, imprevisto, e che sarebbe altrettanto presto cessato, come una disoccupazione, una malattia, accadeva a volte che qualcuno di questi buoni cittadini fosse costretto a cedere il suo alloggio, contro piccola ceditura, a un capo famiglia più fortunato, e si adattasse a sistemarsi con i suoi a un piano inferiore, sicurissimo di risalire entro breve tempo al terzo, o addirittura di lasciare i Granili. Non ritornavano mai più alla superficie del pozzo, e neppure ne uscivano, benché in un primo tempo fosse parsa cosa facile. I bambini, una volta lindi e sereni, in quel buio si coprivano d’insetti e i loro volti diventavano sempre più gravi e pallidi, le ragazze si mettevano con uomini sposati, gli uomini si ammalavano. Non risaliva più nessuno, da giù. Non era facile risalire quei gradini in apparenza piani e comodissimi. C’era qualcosa che chiamava, da giù, e chi cominciava a scendere era perduto, ma non se ne accorgeva che alla fine.<sup>105</sup>

La perdizione dei napoletani, come si è visto anche nell’*Infanta*, rimanda all’associazione metaforica tra la città e l’inferno, nel *Mare* sostenuta in maniera sistematica dalla scrittrice, tanto che Citati ha potuto parlare per la raccolta di una «straordinaria discesa agli Inferi».<sup>106</sup> Nel caso della *Città involontaria*, poi, la catabasi sembra ricalcare espressamente quella dantesca.<sup>107</sup> Essa è punteggiata di incontri rivelatori e la narratrice è condotta nella sua visita da una figura virgiliana dal nome parlante: la signora Lo Savio, chiamata per l’appunto «guida»,<sup>108</sup> «regina nella casa dei morti, schiacciata nella figura, rigonfia, orrenda, parto, a sua volta, di creature profondamente tarate».<sup>109</sup> La Lo Savio, anche lei nella schiera dei “dannati”, ha una dignità che la induce a tenersi distante da chi

---

<sup>104</sup> A riconferma di questa interpretazione si può citare anche un passaggio del *Mare di Napoli*: «trovavo che il popolo con il quale ero cresciuta era sceso nove scalini più sotto dei dieci tagliati nella scala delle sue possibilità» Ead., *L’Infanta sepolta*, cit., p. 123.

<sup>105</sup> A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 88.

<sup>106</sup> P. Citati, *Quanta invidia per la Ortese*, «la Repubblica», 7 giugno 1994.

<sup>107</sup> Di memoria dantesca è anche il racconto della risalita: «Eravamo [...] in quello stato d’animo tra l’angoscia e la consolazione di chi, uscito da una casa di pena, ritrova la luce». A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 89

<sup>108</sup> Ivi, p. 80.

<sup>109</sup> *Ibidem*.



ritiene “salvo”, quasi col timore di infettarlo. Diverse sono invece le figure che sembrano voler depistare e trattenere in questo «paese della notte»<sup>110</sup> la visitatrice, o meglio la «forestiera», come la reporter si definisce. In effetti, lo sguardo della scrittrice, non solo sugli abitanti dei Granili, ma sulla città in generale, è distaccato ed estraneo. Nonostante conservi il ricordo della casa del porto dove ha vissuto da bambina, la narratrice commenta le abitudini dei suoi ex concittadini come fosse cosa che non la riguardi e usa espressioni come «questa popolazione»<sup>111</sup> per dar voce a una serie di stereotipi legati alla rumorosità dei napoletani. Il reportage si conclude con l’incontro di una «creatura» che ricorda l’Infanta della prima raccolta, con i suoi arti simili a «zampine da uccello»:<sup>112</sup> Nunzia Faiella, all’apparenza una neonata, in realtà una bimba di due anni il cui corpo non si è sviluppato a causa dei «visceri»,<sup>113</sup> come spiega la Lo Savio, o per la mancanza di luce solare, come sembra ipotizzare la reporter in aggiunta. A colpire particolarmente la sua attenzione, infatti, è l’espressione adulta e «meravigliata» della bambina – non diversa da quella di Eugenia e Anastasia – dopo aver visto il sole per la prima e l’ultima volta.

Una volta la portai fuori... dal medico, - disse la giovane [madre] parlando con una voce grossa, maschile, tra esaltata e rassegnata (e così capii che solo una volta, nella sua esistenza, Nunzia Faiella aveva veduto la luce del sole, forse un pallido sole d’inverno), - guardava ll’aria... ‘o sole... era stupetiata.

Anche adesso, Nunzia Faiella era meravigliata: i suoi dolci occhi scrutavano di volta in volta il soffitto altissimo, le pareti verdastre, si ritraevano e tornavano continuamente sul raggio della lampada, che forse le ricordava qualcosa. Non vi era in essi tristezza e neppure dolore, ma il senso di un’attesa, di una pena scontata in silenzio, con la sola vita di questa attesa, di una cosa che poteva venire di là da quei muri immensi, da quell’alta finestra cieca, da quel buio, quel tanfo, quel sentore di morte.

- Nunzia, - chiamò ancora la Lo Savio, curvandosi sulla cassetta e parlando affettuosamente a quell’esserino, - che fai? Vuoi lasciare a mamma tua? Vuoi andare a fare Natale con Gesù Bambino?

Allora, accadde una cosa che non mi sarei mai aspettata. La bambina si volse a guardare la madre, con un sorriso incerto, che a un tratto divenne una smorfia, poi dette in un pianto che sembrava venisse dall’interno di un mobile, tanto era debole, soffocato, leggero, come chi piange in sé, senza più forza né speranza d’essere udito.<sup>114</sup>

Il pianto di Nunzia è tanto flebile che sembra provenire dall’interno di uno spazio chiuso, di un armadio. Il riferimento all’“internità”, che qui rimanda unicamente alla qualità del

---

<sup>110</sup> Ivi, p. 86.

<sup>111</sup> «Come in tutta Napoli anche qui il tono della stazione era tenuto altissimo, un po’ per l’avidità del rumore caratteristica di questa popolazione, ma anche per il piacere tutto borghese di poter dimostrare ai vicini che si è in condizioni agiate, e ci si può permettere il lusso di un apparecchio potente» Ivi, p. 87.

<sup>112</sup> Ivi, p. 94

<sup>113</sup> *Ibidem*. Corsivo dell’autrice.

<sup>114</sup> Ivi, pp. 94-95.

suono percepito dalla narratrice, ma che in virtù del parallelo istituito tra la bimba e l'Infanta potremmo forse estendere a una condizione di reclusione e di abbandono che riguarda entrambi i personaggi, è presente in diverse altre opere di Ortese e, come si ricorderà, compare anche ne *Le due Napoli* di Rea a proposito della città dell'«interno», simile a un pozzo, dove «l'ingiustizia è diventata una muratura secolare». Nella nota redatta in occasione della pubblicazione del *Porto di Toledo* presso la collana BUR di Rizzoli, nel 1985, l'autrice così scrive della sua città: «Comprendevo adesso – scrivendo Toledo – una cosa: [...] Un tempo, un paese possono essere senza lapidi, come la luna. E uomini e donne possono non avere vero nome, essere unicamente forze ostinate, ignoti suoni. C'è la storia fuori, c'è la Tigre nel cielo; e qui, nulla. Come in una cantina murata».<sup>115</sup> La muratura, che impedisce alla storia di entrare a Napoli, impedisce anche al lamento della sua gente di uscirne. I suoi cittadini non sono più riconosciuti come tali, privati della loro identità sono percepiti all'esterno come una forza ignota dalla quale proviene un suono indefinito: come un'«ombra trasparente», per citare l'espressione usata da Alberto Iacoviello in un articolo di «Sud» intitolato *Cafoni, come noi*, dove l'invisibilità dei contadini meridionali è imputata alla «cecità», o meglio ad «un'immensa illusione ottica» che colpisce gli stessi intellettuali del Mezzogiorno.<sup>116</sup>

La responsabilità degli uomini di cultura è apertamente denunciata da Ortese nell'ultimo capitolo del libro, intitolato, con una citazione da Goya, *Il silenzio della ragione*. Nel testo, Ortese afferma di essere stata incaricata da un settimanale illustrato di redigere un articolo intitolato *Che cosa fanno gli scrittori a Napoli* e con la stessa missione si reca realmente nel capoluogo partenopeo nel giugno del 1952. L'inchiesta in verità non le viene commissionata, ma risponde all'esigenza di integrare il materiale già consegnato a Vittorini per il volume gettoniano con un altro pezzo che informi sulla vita culturale della città. Iniziativa di Vittorini è invece quella di licenziare il testo con i nomi reali delle persone rappresentate, ovvero gli ex-colleghi della scrittrice presso la redazione di «Sud». Il ritratto impietoso che Ortese ne restituisce, rivolgendo loro lo stesso sguardo deformante riservato fino a questo momento alla popolazione napoletana, e la scelta di chiamarli per nome e cognome le costano la loro amicizia, oltre che la reputazione

---

<sup>115</sup> Ead., *Nota*, in Ead, *Romanzi I*, Milano, Adelphi, 2002, p. 999.

<sup>116</sup> F. Iacoviello, *Cafoni, come noi*, «Sud», 1, 7, 20 giugno 1945.

nell'ambiente partenopeo.<sup>117</sup> Il libro suscita polemiche molto accese perfino quaranta anni più tardi, quando viene ristampato da Adelphi. In quell'occasione, la scrittrice, che già più volte si era scusata per il suo gesto, torna a giustificarsi, imputandolo ad una sua personale «nevrosi», la cui causa è da ricercarsi nell'ordine della «metafisica».<sup>118</sup> Le critiche non le provengono però solo dalle persone direttamente coinvolte e non riguardano unicamente l'ultimo capitolo dell'opera. La scrittrice viene accusata di aver scritto un libro «contro Napoli»: <sup>119</sup> nel '53, dalle colonne di «Rinascita», Nino Sansone la rimprovera di aver accreditato un'immagine negativa di Napoli gradita ai «signori industriali» del Nord, ai «loro amici del Sud e alle loro propaggini intellettuali», <sup>120</sup> Mario Alicata su «Cronache meridionali» nel '54 scrive che Ortese ha riabilitato i peggiori stereotipi ottocenteschi di matrice razzista, <sup>121</sup> con parole simili a quelle usate più tardi da Erri De Luca che per il *Mare* parlerà di «lombroseria geografica del pensiero». <sup>122</sup> Non si può negare che l'immaginario alterizzante tardo-ottocentesco abbia nutrito *Il mare non bagna Napoli*, non solo per quel che riguarda i richiami alle teorie evoluzionistiche di cui si è detto, o le metafore animalesche, più o meno evidentemente tratte dall'inventario lombrosiano, di cui i racconti abbondano, ma anche per lo sguardo eteronomo, quasi documentario, sulla realtà rappresentata. Tale documentarismo, che, nonostante il tenore di aperta denuncia della raccolta, rientra in una tradizione orientalista di esplorazione e subordinazione del Mezzogiorno d'Italia, condotto *in primis* dalle riviste di fine Ottocento, come si è visto nel corso della nostra ricerca, non fa apparire fuori luogo l'inserzione, nell'edizione '79 del *Mare*, di illustrazioni con didascalie come questa: «Tre aspetti della vita napoletana: il mendicante, la donna che si affaccia sull'uscio del suo “basso” e il carrettino dell'ambulante». <sup>123</sup> Non a caso, nell'ultimo capitolo del libro, Ortese dichiara di condurre la sua inchiesta proprio per una rivista illustrata: «È per un settimanale illustrato, – credetti opportuno spiegare, – il pubblico adora volentieri questi nomi. Per quanto ne possiamo vedere la fatuità, questi desideri del pubblico rimangono

---

<sup>117</sup> L'unico a non essere chiamato con il suo vero nome ma con il cognome della madre è Gianni Scognamiglio, rinominato Gaedkens. Nell'*Edizione scolastica* del *Mare*, datata 1979, l'autrice modificò anche il nome di Compagnone, su esplicita richiesta, sostituendolo con lo pseudonimo Lelio.

<sup>118</sup> Ivi, p. 10. Tale giustificazione è contenuta in uno scritto, aggiunto come introduzione all'edizione adelphiana de *Il mare non bagna Napoli* nel 1994, e intitolato *Il «Mare» come spaesamento*.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> N. Sansone, *Il mare non bagna Napoli*, «Rinascita», X, 7, luglio 1953.

<sup>121</sup> M. Alicata, *Il meridionalismo non si può fermare ad Eboli*, «Cronache meridionali», 9 settembre 1954.

<sup>122</sup> E. De Luca, *Cara Ortese questa non è Napoli*, «Corriere della Sera», 21 maggio 1994, p. 30.

<sup>123</sup> A. M. Ortese, *Edizione scolastica*, illustrazione non numerata.

importanti». <sup>124</sup> Napoli, ieri come oggi, rappresenta una curiosità per i lettori italiani ed europei e la scrittrice ne è ben consapevole, così come è ben consapevole di rifarsi a una tradizione che accomuna le due principali tendenze rappresentative della città: «Io cercavo [...] qualcosa che fosse Napoli, il Vesuvio e il contro Vesuvio, il mistero e l'odio per il mistero». <sup>125</sup> Quella di Ortese nei confronti dell'immaginario alterizzante ottocentesco, dunque, non è generica adesione, quanto piuttosto consapevole e programmatica citazione, come si evince dalle sue stesse parole:

Il libro [...] s'inseriva in una narrativa tradizionale: tutto era alla luce del giorno. Scrittori come Renato Fucini (Ottocento) e la grandissima Serao avevano preparato una via molto facile alla lettura. Del resto io ammiravo grandemente la Serao [...] non importa se fatta di vero o di non vero [...] anche a me, per Napoli, si attribuì molta più realtà di quanta ne avessi. <sup>126</sup>

Qui la scrittrice, oltre ad ammettere espressamente di aver recuperato una precisa iconografia su Napoli, afferma di averla inserita in una narrazione non realistica. Proprio il richiamo, per lei «alla luce del giorno», della letteratura naturalista ottocentesca, esclude la possibilità di interpretare i suoi racconti come il frutto di una diretta osservazione del mondo. Nella postfazione aggiunta al libro nel 1994 la scrittrice dichiara apertamente che quella del *Mare* fu la scelta di rappresentare non il reale ma la «visione» del reale, una scelta, per altro, non autonoma ma suggerita dalle direttive di Prunas, in “obbedienza” alle quali – come già aveva scritto nella *Prefazione* all'edizione scolastica – il libro era stato scritto:

[Il libro] fu visione dell'intollerabile, non fu una vera misura delle cose (di misure, ero e sono incapace), e questa scelta fu dovuta a una decisione, che ricordo con gratitudine, del direttore del giornale. Dico «direttore» per smorzare il tono della mia voce. Quello, in realtà, era un capo, un comandante, e l'esile drappello di giovani ambiziosi, seri, educati, manifestamente poveri, che incessantemente gli facevano corona — provenienti dal piccolo ma anche dal medio popolo, e li distingueva la religione della conoscenza, dei libri, della informazione, e anche la modestia dell'abito, l'uso comune a tutti della giacchetta grigia — dunque, quell'esile gruppo che aveva per divisa, anche ideologica, o forse rivoluzionaria, la mite giacchetta grigia, non il rosso o il blu delle nuove divisioni italiane, quel gruppo gli obbediva puntualmente. E così obbedii, scegliendo fra misura e visione, e preferendo la visione, anche io... E questo fu *Il mare non bagna Napoli*. <sup>127</sup>

Come ricorda Luca Clerici, Ortese era stata iniziata dal Gruppo ad una pratica per la quale non si sentiva particolarmente tagliata e nella quale si esercitava alacramente sotto la

---

<sup>124</sup> Ead., *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 126.

<sup>125</sup> Ivi, p. 151.

<sup>126</sup> Archivio di Stato di Napoli, Archivio Anna Maria Ortese, 1150, c.2., citato in A. Baldi, *La meraviglia e il disincanto*, cit., p. 38.

<sup>127</sup> A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 175.

“supervisione” proprio di Pasquale Prunas: la pratica della «cattiveria».<sup>128</sup> Quest’ultima, applicata a cose e persone, doveva avere senza dubbio la funzione di contrastare il “buonismo” che imperava in certi ambienti e, nel caso della realtà partenopea, di sfatare il mito della bonarietà dei napoletani e la favola della loro «felicità enorme».<sup>129</sup> D’altra parte, la volontà dei redattori di «Sud» di demistificare l’immagine tradizionale della città tramite l’arma tagliente della «provocazione»<sup>130</sup> è illustrata dalla scrittrice nell’ultimo capitolo del *Mare*. Per programma, essi volevano dipingere «una Napoli diversa da quella che finora [...] avevano rappresentata classici antichi e moderni, non più ridente e incantata, o tambureggiante e grottesca, ma livida come una donna da trivio sorpresa da un subitaneo apparire della ragione».<sup>131</sup>

Si voleva sapere tutto, capire tutto di questa mostruosità che, alla luce degli ultimi fatti, appariva Napoli; rimuovere la lapide finissima che posava sulla sua fossa, e cercare se, in quella decomposizione, rimanesse ancora qualcosa di organico. Si pronunciavano per la prima volta, nella tradizione locale, parole come sesso in luogo di cuore, sifilide in luogo di sentimento, e ossessione come ispirazione. [...] Fin dal primo momento, era stato chiaro che la cultura, intesa come conoscenza e quindi coscienza, specchio dove fissare la propria immagine, fosse il più indispensabile. Bisognava rimuovere dall’opinione pubblica il mito terribile del sentimento chiarendo tutte le alterazioni e deformazioni cui esso aveva condotto l’odierna società partenopea, sottrarre alla sua vista finché le condizioni generali non fossero migliorate, i cieli di di Giacomo e Palizzi, proponendo e magari imponendo le manifestazioni di un’arte arida e disperata.<sup>132</sup>

L’arte arida del “contro Vesuvio” serviva dunque a rimuovere la lapide (o la muratura) del “Vesuvio”, come la scrittrice si premura di spiegare nel *Silenzio della ragione*. E, in questo senso, «collocato nel suo contesto appropriato, – scrive Clerici – *Il Mare non bagna Napoli*, cambia dunque fisionomia, e [...] acquista un significato diverso, perché discende da un’opzione di poetica elaborata e condivisa da molti».<sup>133</sup> Ortese, inoltre, come si è già detto, nei racconti d’apertura prende le distanze dallo sguardo impiegato per descrivere Napoli e ne denuncia la natura filtrata. Coglie nel segno Nello Ajello quando all’uscita dell’edizione Adelphi del libro scrive «Ci parve che l’occhio che la guardava fosse velato da una lente che cristallizzava le situazioni, rendeva drastici i giudizi, spettacolarizzava lo sdegno».<sup>134</sup> Tale lente è messa in mostra dalla scrittrice stessa nel

---

<sup>128</sup> L. Clerici, *Parola d’ordine: cattiveria*, in Id., *Apparizione e visione*, cit., pp. 251-258.

<sup>129</sup> A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 111.

<sup>130</sup> Di «provocazione» parla in Ead., *Prefazione*, cit., pp. VI, VII.

<sup>131</sup> Ead., *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 111.

<sup>132</sup> Ivi, pp. 112-113.

<sup>133</sup> L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 256.

<sup>134</sup> N. Ajello, *Ortese spacca Napoli*, «Repubblica», 15 maggio 1994.

primo racconto, così come più volte, nei racconti successivi, il lettore è avvertito dalla voce narrante dell'inaffidabilità della sua visione. L'applicazione da parte dell'autrice del programma di «Sud» è a più riprese presentata nel libro come una «disavventura dello sguardo»<sup>135</sup> – per citare una definizione di Farnetti riferita alla vicenda di Eugenia – cioè come il frutto di una visione infelicemente filtrata. Il diaframma ottico di tale deformazione visiva è costituito da una grande speranza risoltasi poi in una cocente disillusione. Per citare il titolo di un importante volume critico, sono «la meraviglia e il disincanto» a forgiare le lenti del cannocchiale ortesiano sulla realtà di Napoli.<sup>136</sup> Ma quale meraviglia e quale disincanto? Leggendo *Le due Napoli* di Rea si potrebbe pensare che l'autrice si riferisca agli effetti della guerra sull'intera cittadinanza e in particolare sugli abitanti della città intestina: «Molti di loro, specie nell'epoca del contrabbando, uscirono dal vicolo e godettero alcuni frutti del “nuovo mondo”. Finito il contrabbando, ridiscesero nelle tane; ma con una coscienza e uno spirito diversi, col tanfo della sporcizia del vicolo sull'anima e sotto il peso di una colonna d'ingiustizia piantata in mezzo al loro dissonante cuore».<sup>137</sup> Anche alcune successive dichiarazioni dell'autrice sembrano andare in questa direzione:

Ho vissuto a Napoli dal '28 al '37-38 senza mai uscirne; poi dal '38 fino alla fine della guerra con qualche interruzione; e dal '45 al '50 quasi continuamente. In quel primo periodo tutto mi appariva calmo e tranquillo; del secondo, per effetto della guerra, ricordo solo il fuoco e la paura che accomunava tutti; ma il terzo periodo mi appare il peggiore. La calma rassegnazione del primo periodo, che sembrava eterna, toccata dagli sconvolgimenti della guerra, mostrava il suo vecchio interno, che era solo una ingiustizia senza fine, a cui qualcuno aveva detto di stare calma e di sorridere, *perché la vita è così*. Ma in quella calma e in quel sorriso l'ingiustizia aveva raggiunto il colmo, e gettava riverberi d'inferno dappertutto. Perciò dico che quel periodo fu il peggiore. Mentre dava da sperare, fu anche quello in cui molti vennero a contatto diretto col dolore antico, e quasi sempre muto, o disperso, della città.<sup>138</sup>

Questo che sembra essere un altro dei motivi condivisi della poetica del Gruppo Sud e che, con ogni probabilità, ha ispirato il primo racconto della raccolta, scritto ancora nel periodo di attività della rivista, viene in realtà ad essere rielaborato negli anni successivi da Ortese in una chiave ben precisa, che emerge dall'ultimo racconto. Qui la scrittrice

---

<sup>135</sup> M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Milano, B. Mondadori, 1998, p. 138 e ss.

<sup>136</sup> A. Baldi, *La meraviglia e il disincanto*, cit.

<sup>137</sup> D. Rea, *Le due Napoli*, cit., p. 244.

<sup>138</sup> A. M. Ortese, *Presentazione*, cit., p. V.

racconta l'accendersi di una grande speranza<sup>139</sup> nello stesso fervore che animava la redazione di «Sud» e il suo spegnersi alla chiusura del giornale. E tanto più grande era stata la speranza tanto più tremendo il disincanto, come sembra suggerire Ajello quando – citando le posizioni di La Capria – afferma che la «delusione, espressa [da Ortese] nel *Mare non bagna Napoli*, è proporzionale alla mitizzazione che lei aveva fatto di Sud e dei suoi redattori». <sup>140</sup> Nel *Silenzio* lo scioglimento del Gruppo e il ritorno degli scrittori alla tradizione iconografica di Napoli che tanto avevano criticato è descritto da Ortese come un ritorno al sonno. C'è infatti una speculare corrispondenza tra il racconto dell'amore di Anastasia Finizio e quello, nell'ultimo capitolo del libro, del risveglio e del riassopimento di Luigi Compagnone.

L'antica natura che, per qualche tempo, aveva sopportato nel giovane un'attività rivoluzionaria, e sofferto gli strazi di una madre cui il figlio si rivoltò, riprendeva adesso, con cautele infinite, frenando la stessa esultanza, il dominio di lui. Fu essa a presentare al marxista partenopeo uno specchietto di eccellente fattura, in cui la storia del gruppo Sud, anziché rivelare, impercettibile e spaventoso, il combattimento tra le esigenze della ragione e l'antichità, appariva, come in uno dei tanti spettacoli di varietà cari all'ottocento, l'ingenuo conflitto tra i sogni della gioventù e la soverchiante logica delle cose. Ivi, i termini erano capovolti. Si attribuiva alla natura la sola ragione possibile, e collocava il disobbediente pensiero tra le decorative ed effimere bellezze di questa terra, come ad eterni rami pendule pere e mele.<sup>141</sup>

Presentato nel racconto come l'anima del Gruppo Sud, Compagnone è anche visto da Ortese come il responsabile del suo scioglimento. Fallita la rivista – secondo quanto scrive l'autrice – la natura mette a tacere la sua ragione e, tramite lui, quella dei suoi amici, mortificandoli come una madre gelosa farebbe con i propri figli trasgressivi. Ortese sostiene infatti, fra le pagine dell'ultimo capitolo, una tesi che più tardi definirà «odiosa»: <sup>142</sup> quella del maleficio della natura sulle terre meridionali.

---

<sup>139</sup> Parlando dei primi scritti di Compagnone e della lucida visione del reale che essi promuovono, Ortese scrive «racconti e articoli pubblicati un po' dappertutto recavano il segno di questa coscienza, un barlume, s'intende, ma bastevole ad accendere la speranza» Ead., *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 111.

<sup>140</sup> Così prosegue l'articolo di Nello Ajello riportando il pensiero di La Capria: «“Quei miei amici e compagni avevano con sé la giovinezza, che era gioia. Per la prima volta queste persone guardavano Napoli nelle sue crepe. Nelle sue rughe. Nelle sue fosse oscure. E criticavano anche il linguaggio corrente con il quale la città veniva celebrata. Odiavano le canzoni. Ce l'avevano con il 'sentimento' che aleggiava su quella rovina. Intorno a loro, i borghesi napoletani erano una classe di morti. Non sapevano, non riflettevano, non distinguevano. Come mosche che si posano indifferentemente su un cadavere e su una torta. Nulla sembrava toccarli. 'È così, è bene che sia così', era il loro motto inespresso. Sud era nato come reazione a tutto questo. Un'utopia”. Ma una volta rovesciata e dispersa, quell'utopia sarà da lei vissuta con infinita amarezza» N. Ajello, *Ortese spacca Napoli*, cit.

<sup>141</sup> A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., pp. 118-119.

<sup>142</sup> Ead., *Corpo celeste*, cit., p. 79.

Esiste nelle più estreme e lucenti terre del Sud, un ministero nascosto per la difesa della natura dalla ragione; un genio materno, d'illimitata potenza, alla cui cura gelosa e perpetua è affidato il sonno in cui dormono quelle popolazioni. Se solo un attimo quella difesa si allentasse, se le voci dolce e fredde della ragione umana potessero penetrare quella natura, essa ne rimarrebbe fulminata. A questa incompatibilità di due forze ugualmente grandi e non affatto conciliabili, come pensano gli ottimisti, a questa spaventosa quanto segreta difesa di un territorio - la vaga natura con i suoi canti, i suoi dolori, la sua sorda innocenza - e non a un accanirsi della storia, che qui è più che altro 'regolata', sono dovute le condizioni di questa terra, e la fine miseranda che vi fa, ogni volta che organizza una spedizione o invia i suoi guastatori più arditi, la ragione dell'uomo. Qui il pensiero non può essere che servo della natura, suo contemplatore in qualsiasi libro o nell'arte. Se appena accenna un qualche sviluppo critico, o manifesta qualche tendenza a correggere la celeste conformazione di queste terre, a vedere nel mare soltanto acqua, nei vulcani altri composti chimici, nell'uomo delle viscere, è ucciso. Buona parte di questa natura, di questo genio materno e conservatore, occupa la stessa specie dell'uomo, e la tiene oppressa nel sonno; e giorno e notte veglia il suo sonno, attenta che esso non si affini; straziata dai lamenti che la chiusa coscienza del figlio leva di quando in quando, ma pronta a soffocare il dormiente se esso mostri di muoversi, e accenni sguardi e parole che non siano precisamente quelle di un sonnambulo. Alla immobilità di queste regioni sono state attribuite altre cause, ma ciò non ha rapporti col vero. È la natura che regola la vita e organizza i dolori di queste regioni. Il disastro economico non ha altra causa. Il moltiplicarsi dei re, dei viceré, la muraglia interminabile dei preti, l'infittirsi delle chiese come dei parchi di divertimento, e poi degli squallidi ospedali, delle inerti prigioni, non ha un diverso motivo. È qui, dove si è rifugiata l'antica natura, già madre di estasi, che la ragione dell'uomo, quanto in essa vi è di pericoloso pel regno di lei deve morire.<sup>143</sup>

Questa tesi, che pochi anni più tardi avrebbe riproposto quasi immodificata Tomasi di Lampedusa nel *Gattopardo*,<sup>144</sup> affonda le sue radici nella teoria dei climi settecentesca che vede il clima torrido come impedimento allo sviluppo della razionalità e del progresso nel Mezzogiorno. Ortese viene anche accusata di essere una reazionaria<sup>145</sup> per via di tali

---

<sup>143</sup> Ead., *Il mare non bagna Napoli*, cit., pp. 117-118.

<sup>144</sup> Nel *Gattopardo*, scritto da Lampedusa tra la fine del 1954 e il 1957, ma pubblicato postumo nel 1958, leggiamo «Il sonno, caro Chevalley, il sonno è ciò che i Siciliani vogliono, ed essi odieranno sempre chi li vorrà svegliare. [...] Ho detto i Siciliani, avrei dovuto aggiungere la Sicilia, l'ambiente, il clima, il paesaggio. Queste sono le forze che insieme e forse più che le dominazioni estranee e gl'incongrui stupri hanno formato l'animo: questo paesaggio che ignora le vie di mezzo fra la mollezza lasciva e l'asprezza dannata; che non è mai meschino, terra terra, distensivo, umano, come dovrebbe essere un paese fatto per la dimora di esseri razionali; questo paese che a poche miglia di distanza ha l'inferno attorno a Randazzo e la bellezza della baia di Taormina, ambedue fuor di misura, quindi pericolosi; questo clima che c'infligge sei mesi di febbre a quaranta gradi; li conti, Chevalley, li conti: Maggio, Giugno, Luglio, Agosto, Settembre, Ottobre; sei volte trenta giorni di sole a strapiombo sulle teste; questa nostra estate lunga e tetra quanto l'inverno russo e contro la quale si lotta con minor successo; Lei non lo sa ancora, ma da noi si può dire che nevicava fuoco, come sulle città maledette della Bibbia; in ognuno di quei mesi se un Siciliano lavorasse sul serio spenderebbe l'energia che dovrebbe essere sufficiente per tre; e poi l'acqua che non c'è o che bisogna trasportare da tanto lontano che ogni sua goccia è pagata da una goccia di sudore; e dopo ancora, le piogge, sempre tempestose che fanno». G. Tomasi di Lampedusa, *Il gattopardo*, Novara, De Agostini, 1990, pp. 232-234.

<sup>145</sup> Rino Dal Sasso, in riferimento al *Mare*, parla di «letteratura priva di sensibilità morale» frutto di «dilettantismo culturale» e poi critica la collana dei Gettoni per avere una «tendenza che sotto l'aspetto letterario e della resa artistica si potrebbe definire reazionaria». R. Dal Sasso, *Uno sguardo alla narrativa italiana di oggi*, «Rinascita», 12, dicembre, 1953, p. 689. Abbiamo già citato l'articolo di Nino Sansone che stronca *Il Mare* perché, in breve, «rifiutava le sorti progressive che il partito vedeva realizzarsi nella capitale del Mezzogiorno». N. Sansone, *Il mare non bagna Napoli*, cit. Così gli risponde Ortese, in una



argomenti e della negazione della storia che essi sottendono: non sarebbe stato un passato di malgoverno, di sfruttamento e di cattiva gestione delle risorse ad aver causato l'arretratezza del Sud, ma un determinismo ineliminabile. È difficile che la scrittrice, impegnata a combattere gli stereotipi sul Mezzogiorno, potesse dare reale credito a una simile tesi, tanto più che un lungo articolo di Francesco Pistolese pubblicato su «Sud» nel primo numero del 1947, quando Ortese è attiva collaboratrice della rivista, ne parla come una superstizione da estirpare.<sup>146</sup> Nella *Prefazione* all'edizione scolastica del *Mare* – che abbiamo già citato diverse volte perché rappresenta un testo molto importante per comprendere la poetica di Ortese – della «ritornata potenza delle cose naturali» si dice «che era stato un alibi per tutti gli storici, – di parte, – che indagavano sulla immobilità – e le ragioni di quella immobilità – di Napoli».<sup>147</sup> Bisogna perciò ipotizzare, anche in questo caso, un'adesione consapevole e strategica allo stereotipo da parte dell'autrice,

---

lettera che sarà pubblicata solo molti anni più tardi da Clerici «L'aver dato di Napoli l'immagine meno felice e ottimista mi ha già guadagnato l'indignazione della stampa conformista napoletana; l'aver voluto cercare le ragioni per cui accedono certe cose, e trovare un rapporto tra il silenzio della ragione le condizioni di un popolo, mi è valsa l'accusa di fascista [da parte di Sansone e quindi dell'ambiente comunista]. Che cosa significa questo se non appunto che la ragione, a Napoli, dorme?» Cfr. L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 261. La tesi che vuole la Ortese reazionaria è anche al centro di un volume molto più recente: G. Iannaccone, *La scrittrice reazionaria. Il giornalismo militante di Anna Maria Ortese*, Napoli, Liguori, 2003.

<sup>146</sup> Nell'articolo si legge: «Strappare il sud allo scirocco vuol dire sostanzialmente strappare il contadino meridionale all'idea che la colpa di tutto il male sia lo scirocco, all'idea superstiziosa che l'azione secolare ha alimentata e rifulata nel suo semplice cervello. Vuol dire dare al contadino, allo impiegato, al lavoratore del Sud la coscienza della sua classe e dei suoi interessi. Vuol dire mutare la lotta dell'uomo isolato, dell'uomo nudo contro la terra arida, contro il soffio infocato dello scirocco, nella lotta moderna dell'uomo organizzato e cosciente, per il dominio della natura e per la conquista del potere. O sarà la morte, e non solo per i contadini: sarà il cadere affranto sotto il sole caldo, come in un deserto. E lo scirocco tripudierà nella polvere, solo». F. Pistolese, *Aldilà della Italia*, «Sud», 1, 3, gennaio 1947.

<sup>147</sup> Di seguito la citazione completa: «Si era formato un gruppo di nuova cultura, in quel tempo, a Napoli. Promotore, voglio dire, di nuova cultura, contro la vecchia, la immensa, – e anche tenera – che aveva vegliato per secoli il sonno di Napoli. Di questo gruppo io feci parte, molto sbadatamente, perfino contrariata. Non mi piaceva la nuova cultura, o la sua provocazione. Sebbene la prima mi apparisse ormai una lapide, la nuova non mi andava. [...] Avevo già le mie idee, sul mondo in genere. Ma dovevo ammettere che avevano ragione. Provocare non era nostra iniziativa, per la verità: provocatore era il male che giace sotto la Storia. Eccolo spuntato. Dovevamo soltanto – era nostro compito – registrarlo, dargli atto di essere nato. La voce, per ora, non c'era, – o toccava solo alle cronache. Questo fu il principio a cui si ispirò il Gruppo Sud. E il mio libro, *Il mare non bagna Napoli*, fu scritto in obbedienza – per quanto può essere libero di obbedire uno scrittore – al programma segreto, e, ora vedo, lealissimo, di quel movimento d'avanguardia [...]. Non speravo certo che la gente-bene, di Napoli e altrove, gradisse questa commossa indicazione. [...] Non speravo, dunque, e non ne avevo neppure ragione. E prima di avere conferma di questo giudizio, che poi si verificò puntualmente, scrissi l'ultimo capitolo del libro – i capitoli sono cinque – quel *Silenzio della ragione*, dove descrivevo, – perfino, – il richiudersi su se stesso del vecchio – già vecchio – Gruppo Sud, o almeno lo immaginavo; del suo cedere, o cedere della provocazione alla ritornata potenza delle cose naturali – quel paesaggio, ritenuto *divino*, e forse divino – che era stato un alibi per tutti gli storici, – di parte, – che indagavano sulla immobilità – e le ragioni di quella immobilità – di Napoli». A. M. Ortese, *Prefazione*, cit., pp. VI-VII.

volta in realtà ad estremizzare fino al paradosso gli argomenti della “fazione” da screditare. Quello impiegato nel *Silenzio della ragione* è il procedimento dell’antifrasi già visto in *Un personaggio singolare*,<sup>148</sup> novella nella quale la scrittrice arriva ad imputare tutti i mali della città alla passione, laddove, come spiega chiaramente nel *Mare*, il suo intento, in accordo con il programma di «Sud», era quello di demolire il “mito del sentimento”. L’argomentazione paradossale, per altro, si svolge identica nei due racconti: come in *Un personaggio singolare* Passione nasconde il proprio volto dietro a quello dei politici, degli avvocati e dei dottori della città, scaricando ingiustamente su di loro la responsabilità del malgoverno e della miseria napoletani, così nel *Mare* la natura è la vera colpevole del fallimento del Gruppo Sud e Luigi Compagnone non è che una sua vittima e una sua controfigura.<sup>149</sup> L’ironia antifrastica (ben poco scherzosa, in questo caso) e la visione deformante della realtà già sperimentate nella raccolta precedente, impiegate combinatamente nel *Mare* con le medesime finalità, generano una rappresentazione della realtà partenopea talmente esasperata da non essere compresa dal pubblico, sebbene la scrittrice fornisca al lettore gli strumenti per decodificarla.

Quanto al trattamento riservato a Compagnone e agli altri amici da parte dell’autrice, se è vero quel che si è detto fin qui sul programma avanguardistico del Gruppo, sulle speranze che alimenta e sulla delusione che ne consegue, esso non può che esserne la logica conseguenza. Lo sguardo alterato e disgustato che presiede all’intera raccolta – che attraverso l’evidente parallelo stabilito tra il secondo e il quinto racconto, non a caso composti assieme a ridosso della pubblicazione, la scrittrice imputa proprio a quella speranza infranta – non può risparmiare i colleghi di «Sud», quegli stessi colleghi che, chiusa la redazione, tornano ad alimentare l’immagine falsa e matrigna di Napoli e a tacerne l’orribile miseria. D’altra parte, come è stato notato,<sup>150</sup> *Il mare* non è un libro su Napoli, ma sull’immagine di Napoli, sulla scrittura, sulla rappresentazione e sulla voce

---

<sup>148</sup> Che vi fosse dell’ironia nell’ultimo capitolo del libro ce lo conferma la risposta di Ortese a un articolo di Compagnone. Si tratta di una lettera mai pubblicata ma inviata a Luca Clerici in cui la scrittrice afferma di aver «scherzato» attribuendo all’amico l’appellativo «funzionario». Cfr. l’allegato alla lettera indirizzata a Luca Clerici del 31 maggio 1994, in L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., pp. 242-244.

<sup>149</sup> Così scrive Ortese, ammettendo anche le motivazioni – il legame affettivo – che sono alla base della sua analisi “manomessa”: «comunisti o liberali eravamo pur sempre comunisti e liberali di Napoli, e lo amavamo troppo per non vedere nei suoi insulti altro che la furia e la malinconia del mare» A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 120.

<sup>150</sup> Giammattei, con particolare riferimento a *Il silenzio della ragione*, parla di un «meta-testo». E. Giammattei *Il romanzo di Napoli*, cit., p. 124.

della città, perciò il racconto che completa l'opera e ne dichiara gli intenti, non può tacere sul suo restaurato silenzio.

#### **7.4 Dal Sud Italia al Sud globale e ritorno: il viaggio de *L'Iguana***

##### **7.4.1 La trama dell'opera e l'interpretazione autobiografica**

*L'Iguana* è il primo romanzo scritto e pubblicato da Ortese e, per quanto, in virtù della sua brevità, sia spesso classificato come un racconto lungo più che come un romanzo, esso è concepito in maniera assai diversa rispetto alle prove narrative precedenti ed inaugura una nuova stagione poetica per la scrittrice, che troverà completamento nei due romanzi adelphiani degli anni Novanta: *Il cardillo addolorato* e *Alonso e i visionari*. A questa trilogia, alternativamente denominata trilogia animale, fantastica, o delle “bestie angelo”,<sup>151</sup> si potrebbe poi aggiungere un quarto testo di Ortese pubblicato postumo, *Mistero doloroso*, spesso considerato un semplice abbozzo del *Cardillo*, in realtà storia a sé che nondimeno risulta strettamente correlata ai tre romanzi fantastici. Restando alla trilogia, appare subito evidente come molteplici siano i punti di contatto che legano i libri e i loro protagonisti,<sup>152</sup> ma ciò che ancor prima salta all'occhio è come la loro impostazione e la storia che raccontano siano sovrapponibili. Si tratta di romanzi costruiti intorno a un mistero, la cui soluzione non sta tanto nell'individuazione del reale colpevole di un delitto, quanto nella guarigione da una malattia conoscitiva che confonde gli indizi e ostacola l'“indagine investigativa”. Come si vedrà dall'analisi dell'*Iguana*, tale malattia è strettamente collegata all'immagine deformante del Sud al centro della nostra ricerca.

Ma veniamo alla trama del romanzo e alle vicende che vedono come protagonista il conte milanese Aleardo degli Aleardi detto Daddo. Quest'ultimo, come apprendiamo dal primo capitolo, è un architetto dai nobili natali, impegnato ad acquistare isole su commissione della «contessa madre» per farne luoghi di villeggiatura e paradisi turistici per i milanesi. Così si apre il romanzo:

---

<sup>151</sup> Si deve a Farnetti questa calzante definizione. M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 17.

<sup>152</sup> Tale indagine è stata già fruttuosamente intrapresa da Inge Lanslots. La critica, pur riconoscendo che determinate similitudini coinvolgono anche altri lavori di Ortese, sceglie di concentrarsi sulla trilogia animale e individua, mettendo a sistema tutti i punti di contatto fra le tre creature fantastiche al centro dei romanzi – *Iguana*, *Geronte* e *Alonso* –, una sorprendente continuità. Vedi I. Lanslots, *Beasts, Goblins, and Other Chameleontic Creatures: Anna Maria Ortese's Real Children of the Universe*, G. M. Annovi, F. Ghezzi (a cura di), *Anna Maria Ortese. Celestial Geographies*, Toronto, University of Toronto Press, 2015, pp. 295-322.

Come tu sai, Lettore, ogni anno, quando è primavera, i Milanesi partono per il mondo in cerca di terre da comprare. Per costruirvi case e alberghi, naturalmente, e più in là, forse, anche case popolari; ma soprattutto corrono in cerca di quelle espressioni ancora rimaste intatte della «natura», di ciò che essi intendono per natura: un misto di libertà e passionalità, con non poca sensualità e una sfumatura di follia, di cui, causa la rigidità della moderna vita a Milano, appaiono assetati. Incontri con gli indigeni, e la cupa nobiltà di questa o quella isola, sono tra le emozioni più ricercate, e se ti viene in mente che emozione sia un traguardo inadeguato alle vaste possibilità del denaro, rifletti sulla stretta corrispondenza tra grandezza economica e indebolimento dei sensi, per cui, al massimo del potere di acquisto, si ha non so che ottundimento, che generale incapacità di discernere, di gradire; e colui che, ormai, potrebbe cibarsi di tutto, non gusta più che poco o niente. Allora, di certi forti sapori (che poi non sono affatto forti, anzi banalissimi), va a caccia, e darebbe la vita per quelli.<sup>153</sup>

Il riferimento ai gusti in apparenza sofisticati, ma in realtà sempre più elementari e uniformi della borghesia milanese richiama alla mente le considerazioni verghiane sul crescente impoverimento della fantasia con il progredire delle classi sociali. D'altra parte, Milano è ambientazione verghiana per eccellenza, cui la terra d'origine dell'autore fa da contraltare e cui fanno contrasto tutti i luoghi percepiti come esotici, naturali, fonte di forti e rigeneranti emozioni, come sembra sostenere Ortese in queste prime righe del romanzo. L'autrice, infatti, non tarda a collegare gli interessi imprenditoriali (o faremmo meglio a dire "neocoloniali") del conte Aleardo con i suoi interessi letterari, inserendo così la storia in quel dualismo socio-economico, ma anche e soprattutto culturale, centro-margine che fin qui abbiamo imparato a conoscere e ad identificare con chiarezza. Il conte condivide la sua passione per la letteratura con un ambizioso quanto interessato editore di nome Adelchi, che attraverso l'amico vorrebbe procurarsi delle novità editoriali da sottoporre all'"esigente" pubblico lombardo: «Tu che vai viaggiando, Daddo, perché non mi procureresti qualcosa di primitario, magari d'anormale? Tutto è già scoperto, ma non si sa mai... tutto può darsi...».<sup>154</sup> Come si comprende già dalle prime battute dell'opera, il sarcasmo è una delle sue cifre distintive, a cui collaborano anche le scelte linguistiche, che tratteremo fra breve, nonché la presenza di un narratore piuttosto "invadente", che, come si è visto nel passaggio d'apertura, spesso si rivolge al lettore per commentare gli eventi, chiarirgli le idee o confonderglielie. In questa partecipazione del narratore – che nella sua inattendibilità potrebbe richiamare i tratti del postmoderno – si può anche ravvisare, come è stato fatto, un debito manzoniano, apertamente esibito dall'autrice nella scelta del nome dell'amico editore e nel luogo dell'incontro con quest'ultimo: Via

---

<sup>153</sup> A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 15.

<sup>154</sup> Ivi, p. 17.

Manzoni, appunto. Più che di un debito, si tratta in realtà, con Venturini,<sup>155</sup> di una citazione parodica del narratore pedagogo manzoniano e, più in generale, di quella letteratura che si presenta come istruttiva ma non lo è. La critica verso la letteratura nazionale, che in più occasioni nei capitoli precedenti abbiamo riscontrato esprimersi in una rivisitazione dell'opera di Manzoni, è qui notevolmente ampliata da Ortese, tanto che l'evocazione ironica di uno dei più celebri eroi tragici dell'autore milanese trasformato in un mercenario senza scrupoli, è inserita in una più ampia polemica nei confronti della cultura lombarda, che non ha ben chiaro cosa si debba intendere per «oppressione e conseguente rivolta degli oppressi».

E, a questo punto, vale la pena di accennare a una strana confusione che dominava allora la cultura lombarda, e condizionava perciò l'editoria, su ciò che si deve intendere per oppressione e conseguente rivolta. Sia la prima che la seconda apparivano ai Lombardi, probabilmente in polemica con la minacciosa ideologia marxista, niente più che una faccenda di sentimenti e di libertà di esprimerli, dimenticando che dove non ci sono denari (stante le antiche convenzioni del mondo), o dove il denaro può comprare tutto, dove c'è penuria e ignoranza grande, là neppure i sentimenti, o la voglia di esprimerli, esistono; e, insomma, i Lombardi avevano per certo che un mondo oppresso abbia qualcosa da dire, mentre, se l'oppressione è antica e autentica, l'oppresso non esiste neppure, o non ha più coscienza di esserlo, ma solo esiste, sebbene senza una vera coscienza, l'oppressore, che a volte, per vezzo, simula i modi che sarebbero legittimi della vittima, se ancora esistesse. Ma queste, naturalmente, erano sottigliezze o fisime impossibili da sottoporre alla fame che gli editori mostravano di cose stuzzicanti il languido appetito del pubblico. Simili ragionamenti avrebbero compromesso il ritmo della produzione, dove invece il capovolgimento in termini francamente tradizionali, e perciò rassicuranti, del conflitto cui s'è accennato, allora assai di moda, garantiva approvazioni, eccitamento, simpatie, e quindi vendite, e quindi, daccapo! i cari denari.<sup>156</sup>

In questo passaggio l'autrice esprime chiaramente il suo pensiero circa la letteratura che rappresenta l'oppresso, o che pretende dargli voce riducendosi in realtà a un semplice ventriloquo. Per lei non solo non può esistere una rappresentazione eteronoma del soggetto subalterno, ma, in accordo con quelle che sarebbero state poi le teorie di Spivak,<sup>157</sup> non esiste neppure la possibilità per l'oppresso di prendere la parola, in quanto

---

<sup>155</sup> «L'appello al lettore, che potrebbe inizialmente far pensare al modello manzoniano, in realtà nasconde diverse valenze. Se è vero che rappresenta uno dei luoghi dell'opera in cui la scrittrice esprime riflessioni centrali, secondo il modello manzoniano, è vero anche che ciò avviene attraverso una particolare ironia, un meccanismo parodico che investe, non solo il lettore, ma lo stesso modello evocato» M. Venturini, *Dove il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana*, Roma, Aracne, 2008, pp. 53-54.

<sup>156</sup> A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 18.

<sup>157</sup> Ad un possibile collegamento con il pensiero di Spivak fa riferimento anche Alberica Bazzoni. Vedi A. Bazzoni, *Anna Maria Ortese e il "problema dell'esistenza"*. *Quando la bestia parla*, in A. Bubba (a cura di), *La grande iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Canterano, Aracne, 2020, pp. 73-81: 78.

colui che è davvero oppresso non ha più coscienza di esserlo. Ortese, nel formulare la sua accusa, si scaglia contro l'editoria milanese e le sue trovate editoriali di tendenza, che, banalizzando il problema dell'oppressione, finiscono – in termini lacaniani – per “forcluderlo”. Cionondimeno, il suo protagonista, il conte Aleardo, messe da parte le iniziali incertezze date da un'indole pietosa e giusta, decide di aiutare l'amico editore e gli promette «le confessioni di un qualche pazzo, magari innamorato di una iguana»,<sup>158</sup> a patto però che siano pubblicate senza clamore, al solo scopo dell'«elevazione morale degli Ambrosiani».<sup>159</sup> Adelchi acconsente, ma già immagina segretamente come incrementare i guadagni con un titolo ad effetto «“Le notti di un pazzo”, oppure: “La Strega”, o, meglio ancora: “Bruciateli tutti!”».<sup>160</sup> Come il lettore già intuisce da questo scambio che chiude il capitolo introduttivo, e come meglio comprenderà vedendo confermate le anticipazioni qui offerte della trama, il libro che Daddo consegnerà ad Adelchi è lo stesso romanzo che sta leggendo: la storia di un'avventura già tutta immaginata e perfino già scritta ancor prima di realizzarsi.

Il secondo capitolo si apre con la partenza di Daddo alla volta di un'imprecisata isola esotica. Il conte milanese desidererebbe fermarsi nel basso Mediterraneo, che è «tutto in vendita»,<sup>161</sup> ma ha pena degli isolotti dell'Italia meridionale «come fossero troppo piccoli per allontanarsi dalla madre loro (il che era semplicemente ridicolo – commenta il narratore –, e, ove non conoscessimo la fraterna sensibilità del conte, potremmo accusarlo di pietismo)»,<sup>162</sup> così decide di andare più lontano oltre lo stretto di Gibilterra. L'8 di maggio in un'atmosfera mesta da «Settimana Santa», «benché la Pasqua, quell'anno, fosse caduta prestissimo», al largo delle coste del Portogallo, avvista un'isola non segnata sulle carte che ha la forma di un corno. L'isola, di nome Ocaña, è avvolta da una strana leggenda e sembra appartenere al diavolo, come avverte il comandante della nave, Salvato. Una volta raggiunta la costa, Aleardo intravede la nobiltà dell'isola e una vecchina, disposti in circolo ad ascoltare la lettura di un poema e quella gente gli fa l'impressione «chissà perché di gente impietrita».<sup>163</sup> Nel terzo capitolo, Daddo soccorre

---

<sup>158</sup> A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 18.

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 25.

presso il pozzo l'anziana donna che si è ferita a un arto nell'adempiere ai suoi lavori domestici e solo allora, guardandola da vicino, si accorge che quella che aveva scambiato per una vecchina è in realtà una giovanissima iguana di nome Estrellita, tenuta in casa dagli Avaredo come serva. Il conte si informa allora sulla possibilità di "comprare" la sua libertà, insieme a quella dell'isola, per allevarla ed educarla secondo i propri ideali. Vorrebbe diventarne il padre o il marito e così elevarla dalla sua condizione. La serva infatti è trattata in maniera indegna dai suoi padroni, viene pagata per i suoi servigi con delle pietre e vive in una stanza sotterranea cui si accede da una scala a chiocciola incassata in un armadio. La «botola»,<sup>164</sup> «vero accenno di pozzo»,<sup>165</sup> in cui la creatura abita, appare infatti agli occhi del conte un delitto architettonico di cui egli non si sarebbe mai macchiato. Tuttavia, Daddo comprende anche che la malvagità dei nobili è dovuta alla loro miseria e alla loro mancanza di libertà. Vorrebbe perciò offrire il suo aiuto anche a loro ed in particolare a Don Ilario, il più dotto dei fratelli Avaredo Guzman, autore di due poemi in lingua portoghese, che Daddo promette di fargli pubblicare a Milano in cambio di una grossa somma. I due poemi, datati «Ocaña, addì 37 ottobre Secolo Attuale»,<sup>166</sup> sono stati scritti in giovane età da Ilario e portano memoria del suo innamoramento per una damina di nome Perdita. Nell'ufficio dello scrittore, il conte vede anche un quadro che ne ritrae la madre, la signora Hamilton, in compagnia di una bestiuccia, scambiata prima per un uccello poi riconosciuta come una scimmietta, anch'essa di nome Perdita. La bestiuccia, come presto Aleardo comprende, altri non è che l'Iguana. Descritta come «*o demonio*», come l'incarnazione del male dagli Avaredo, l'Iguana ha subito varie metamorfosi nel corso della sua esistenza per trasformarsi infine in un serpente. Da un colloquio con la «*menina*», inoltre, Daddo scopre che in passato ha avuto una tenera relazione con il marchese, il quale le aveva promesso di portarla con lui in paradiso. In seguito a una brutta malattia, però, Ilario era cambiato e così anche il comportamento dei fratelli Guzman: l'iguana era stata allontanata e declassata a serva e, guardandosi un giorno in uno specchio, aveva scoperto di somigliare a una serpe. Il malessere di Estrellita, all'origine della sua malvagità presunta (non faceva altro, infatti, che reagire «come tutti gli oppressi, tormentando qualche altro»<sup>167</sup>) era dunque causato

---

<sup>164</sup> Ivi, p. 54.

<sup>165</sup> Ivi, p. 55.

<sup>166</sup> Ivi, p. 46.

<sup>167</sup> Ivi, p. 65.

dalla sua «caduta».<sup>168</sup> Ella non solo aveva scoperto di essere il Male e doveva convivere con tale consapevolezza, ma – orrore ancor peggiore – era stata precedentemente illusa di essere il Bene:

Non vi è, infatti, orrore che, essendovi nati dentro, e avendone, per così dire, bevuto il latte, non si trasformi col tempo in abitudine e rassegnata indifferenza, cioè a dire in una sorta di degradata felicità, e tuttavia ancora felicità. Ma se colui che, dopo, fu riconosciuto come il Male, non era, all'origine, considerato tale, ma tutt'altro, era baciato e accarezzato e gli si fissavano in volto allegri sguardi azzurri, e tutto cantava intorno a lui un canto di amicizia e soavità; se colui, improvvisamente, seppe che vi era stato errore, seppe di essere non il Bene, ma il Male medesimo, la vergogna, la malvagità, e spinto in un corridoio di solitudine non vide in fondo al cammino che la forca: sappi, Lettore, che solo costui, che dapprima non era considerato il Male, e dopo fu indicato come il Male medesimo, solo costui sa cos'è il freddo mortale del Male. Si dice che l'Inferno sia calore, un calderone di pece, a probabilmente milioni di gradi sopra lo zero, ma in realtà il segno dell'Inferno è nel meno, invece che nel più, è in un freddo, Lettore, davvero assai orribile. Non solo vi è freddo, ma anche solitudine: nessuno ti parla più, e tu non riesci a parlare con alcuno. La tua bocca è murata. Questo è l'Inferno.<sup>169</sup>

Quel fatalismo che culla i sofferenti, che altrove l'autrice aveva descritto come un placido sonno indotto dalle blandizie della natura, è qui smascherato come frutto di un'oppressione, con una diagnosi non dissimile da quella degli autori periferici esaminati nel corso della ricerca. Tale rassegnazione, però, che come scrive nell'incipit del libro impedisce agli oppressi perfino di avere coscienza di sé, dunque di esistere come oppressi e di prendere la parola, è il minore dei mali che può colpirli. Il maggiore è vivere una temporanea illusione per poi perdere ogni bene e scoprire così d'improvviso la propria condizione, provare a parlare accorgendosi di avere la bocca murata e ritrovarsi così confitti nel ghiaccio dell'Inferno. Mentre con difficoltà ricostruisce tutto ciò, Daddo assiste a degli strani eventi: prima vede don Ilario subire una metamorfosi e trasformarsi nel terribile Jeronimo Mendes, poi, al suo seguito, vede avvicinarsi alla casa una processione formata da un Arcivescovo e una famiglia americana, gli Hopins, futuri acquirenti dell'isola nonché futuri suoceri del marchese. La compagnia scende nel seminterrato per fare una sorta di disinfestazione spirituale di quei luoghi abitati dal demonio, ma alla vista dell'Iguana, la signora Hopins ha un tracollo emotivo e fra le urla chiede la sua morte. A questo punto il racconto si ingarbuglia: i piani temporali si accavallano, alcune scene si ripetono e la comprensione degli eventi da parte di Aleardo, personaggio focale del romanzo, appare sempre più confusa. Daddo chiede conto a don

---

<sup>168</sup> Ivi, p. 123.

<sup>169</sup> Ivi, pp. 126-127.



Ilario di quello che chiama il suo «popolo»<sup>170</sup> e dapprima riceve un'oscura risposta che riguarda i sindacati, poi viene a sapere che l'Iguana non è più fra loro. È avvenuto infatti un atroce delitto: quello che viene di qui in avanti definito l'assassinio di «Dio», per il quale si cerca il colpevole e viene istituito un processo. Ad essere condannato è infine «uno di Milano».<sup>171</sup> Si tratta dello stesso conte, reo inconsapevole: «pare che la colpa principale dell'imputato fosse l'incoscienza, una specie di fanciullaggine o stupore malinconico, che lo aveva reso estraneo alla terribile realtà del mondo, e gli aveva mostrato favole e mostri dove non erano che mercati e creature non segnate sul registro della potenza economica».<sup>172</sup> In una scena successiva del romanzo il conte è vicino ad un pozzo, sul fondo del quale sembra giacere esanime Estrellita. La *menina*, però, non ha più le sembianze di un'iguana, ma quelle di una fanciulla, «una servetta come ce ne sono tante nelle isole».<sup>173</sup> Il conte allora grida il suo nome, «Perdita», e per salvarla si cala nel pozzo e perde la vita. La visione che segue, una visione finalmente lucida, essendosi ormai spezzato il «sortilegio» ed essendo ormai guarito Daddo dalla sua malattia conosciuta, è quella che fin qui era rimasta occultata: un intero villaggio popola l'isola di Ocaña, Ilario non è che un semplice ragazzo e i fratelli Guzman non sono altro che due giovanotti poco istruiti. La servettina Perdita, che nel suo tentativo di suicidio, non si era fatta «granché male»,<sup>174</sup> passa gran parte del suo tempo a pregare sulla tomba del conte e dimentica così tutti gli altri suoi motivi di pena. A Milano, invece, la notizia della morte di Aleardo è appresa con noncuranza perfino dalla madre e cade presto nell'oblio per lasciare spazio a più allettanti curiosità mondane. Il villaggio dell'isola, una volta partito Ilario alla volta degli Stati Uniti con la famiglia della sua futura sposa, riprende la vita tranquilla ed appartata che sempre aveva condotto. Il romanzo si conclude con il resoconto epistolare di una turista, ospite nell'Hotel di Ocaña, gestito dai fratelli Guzman e da Estrellita, che racconta di come la loro devozione alla memoria del conte li abbia uniti e li abbia incoraggiati ad istruirsi. Insieme, aiutandosi l'un l'altro, la servetta e i suoi zii, imparano infatti a scrivere e compongono per il conte una rudimentale poesia che chiude il romanzo.

---

<sup>170</sup> Ivi, p. 152.

<sup>171</sup> Ivi, p. 167.

<sup>172</sup> Ivi, p. 169.

<sup>173</sup> Ivi, p. 173.

<sup>174</sup> *Ibidem*.

Prima di fare alcune considerazioni sullo stile e sulla lingua de *L'Iguana*, corre l'obbligo di spiegare perché e in base a quali elementi si è scelto di trattare questa opera all'interno di una rassegna interamente dedicata al Meridione d'Italia. Come in parte già si è messo in evidenza nel riassumerne la trama e come si vedrà meglio in seguito, il romanzo si inserisce perfettamente nel dibattito riguardante la marginalizzazione culturale, oltre che storica, di civiltà periferiche e appartenenti al Sud del mondo e, in questo senso, va anche a proseguire una riflessione che la scrittrice ha intrapreso con le sue precedenti opere, specialmente quelle dedicate a Napoli, con posizioni – lo si vedrà – leggermente differenti. Proprio per tali ragioni, fra l'altro, potrebbe anche passare inosservato il riproporsi di tematiche e figure già incontrate nell'*Infanta* e nel *Mare*, come l'internità e la sotterraneità della vita subalterna, la sua animalizzazione e perfino la presenza nel romanzo di un pozzo nel quale, proprio come nella novella di Serao cui i redattori di «Sud» si sono tanto ispirati, la giovane fanciulla tradita si getta tentando il suicidio. D'altra parte, si è già accennato alla profonda unitarietà dell'ispirazione immaginativa dell'autrice pur nel mutare dei generi, delle scelte formali ed estetiche delle sue opere. E potrebbe forse non apparire particolarmente sorprendente neppure l'indugiare di Ortese sulle conseguenze dell'illusione, argomento su cui abbiamo tanto insistito nel capitolo dedicato al *Mare* e che nell'*Iguana* è riproposto in maniera assai simile quale causa della caduta in disgrazia della *menina* e del suo dibattersi fra le pene dell'Inferno; si ricorderanno, a tal proposito, anche le affermazioni dell'autrice sul periodo postbellico di Napoli in cui l'ingiustizia «gettava riverberi d'inferno dappertutto».<sup>175</sup> Ma a stabilire un collegamento con la sua esperienza letteraria precedente è la vicenda stessa che *L'Iguana* racconta, ovvero quella di un letterato che parte alla volta di una località esotica per informare il pubblico milanese dell'attività culturale del luogo e procurare a un editore una storia piccante che assicuri grande clamore e altrettanto ingenti guadagni. Tale storia ricorda molto da vicino la vicenda biografica di Ortese e le circostanze che l'avevano spinta, nell'estate del '52, a recarsi a Napoli per consegnare a Vittorini quella scandalosa inchiesta intitolata *Il silenzio della ragione* che le sarebbe costata un processo alle intenzioni nonché la fine della sua vita napoletana. Non sembra un caso, in questo senso, che *L'Iguana* si concluda proprio con un processo istituito ai danni del letterato, che giustifica la sua colpa – come più tardi avrebbe fatto Ortese per difendere il suo libro –

---

<sup>175</sup> A. M. Ortese, *Presentazione*, cit., p. V.

con una malattia di ordine metafisico (diagnosticata come «assenza...da questo mondo»<sup>176</sup>), e che nel finale egli muoia per via dei «mondani giochi, che il fresco animo di lui non aveva capito».<sup>177</sup> Alla storia di un processo concluso con la condanna di un innocente fa anche riferimento una lettera che Ortese spedisce a Calvino proprio nel 1953, a poche settimane dall'uscita in libreria del *Mare non bagna Napoli*, e che sembra scaturire da un presentimento dell'autrice sulle possibili conseguenze della pubblicazione del suo libro e in particolare del suo ultimo capitolo:

Guarendo da questa povertà, uscendo da questo male, vorrei finire una storia che ho già cominciato: come un uomo semplice, una natura felice, possa andare a morte – essere accusato e morire – proprio a causa di queste virtù, in un paese dove spadroneggiano i miti. Ho capito che La casa di Bernarda Alba è anche la casa del nostro Mezzogiorno, e vorrei dirlo. Anzi non ho altro più urgente da dire.<sup>178</sup>

La storia che Ortese inizia a scrivere, ispirandosi a un dramma di García Lorca,<sup>179</sup> spinta da un'«urgenza» personale forse legata alla pubblicazione del *Mare* e ai timori per la sua ricezione, appare perfettamente sovrapponibile a quella dell'*Iguana* e parrebbe costituire un primo abbozzo del romanzo, originariamente ambientato nel Mezzogiorno d'Italia.

Ultimo indizio, che, sommato ai precedenti, potrebbe costituire una prova di una possibile ispirazione autobiografica per l'opera fantastica è una lettera che nel 1976 Ortese indirizza a Dario Bellezza, in cui racconta un sogno fatto da bambina, che riporterà quasi identico in una più tarda autointervista intitolata *Piccolo drago*. Tale sogno, che verosimilmente è ispirato a un passo dell'*Apocalisse* in cui San Michele Arcangelo sconfigge Lucifero in forma di drago,<sup>180</sup> nella lettera rappresenta per la scrittrice il punto di partenza e il raffronto metaforico mediante il quale poter parlare di sé, dei propri tormenti legati al passato e delle preoccupazioni presenti che coinvolgono l'amico. Nella scena onirica descritta nella lunga missiva, Anna Maria bambina è seduta a tavola con i

---

<sup>176</sup> A. Baldi (a cura di), *Note ai testi. L'Iguana*, in A. M. Ortese, *Romanzi II*, cit., pp. 895-1117: 952.

<sup>177</sup> A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 174.

<sup>178</sup> La lettera è datata 21 maggio 1953. Vedi I. Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, Torino, Einaudi, 1991, p. 90, nota 3.

<sup>179</sup> Il dramma per altro è tradotto da un autore che ha dedicato al Mezzogiorno gran parte delle sue fatiche letterarie: Vittorio Bodini. F. García Lorca, *La casa di Bernarda Alba* (1936), Torino, Einaudi, 1965.

<sup>180</sup> Ap. 12, 3:9. Cfr. V. De Gasperin, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, cit., p. 213. La conoscenza dell'*Apocalisse* da parte di Ortese è anche confermata da alcune citazioni individuate da Bubba nel primo racconto dell'autrice. Vedi A. Bubba, *Cavallo Bianco e il Cristo della seconda venuta. Guerre indiane e sovrapposizioni apocalittiche nel primo racconto di Anna Maria Ortese*, in A. Baldacci, A. Malgorzata Brysiak, T. Skock (a cura di), *Il futuro della fine. Rappresentazioni dell'apocalisse nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Pieterlen-Berna, Peter Lang, 2020, pp. 15-26.

quattro fratelli, la mamma e la nonna quando, ad un tratto, si ode un rumore dalla camera accanto. La nonna si alza, «va a vedere» e, quando torna, annuncia: «c'è il Drago, di là, e vuole uno di voi». <sup>181</sup> La piccola allora coraggiosamente si fa avanti e va nell'altra stanza dove vede uscire dall'«armadio del Borbone» («mobile grandioso, giunto là [...] dai giorni dell'Unità d'Italia») e che ne ha «tutto lo sconnesso sussiego» <sup>182</sup> un piccolo drago, il quale, nel chiudere l'anta, inciampa e cade. Esortata da un soldato romano apparsole in un fascio di luce sulla sinistra (San Michele), «ma sempre con l'occhio destro all'*armadio* (perciò, strabica)», <sup>183</sup> Anna Maria uccide a filo di spada l'innocuo e implorante drago, il cui aspetto orrendo – commenta l'autrice – era in verità solo «una mascherata, un camuffamento di *altro*». <sup>184</sup> Una volta uccisa la creatura, la piccola Ortese si ritrova sola nella casa sconvolta e si rimprovera per aver ascoltato il cattivo consiglio dell'angelo. Di seguito, la scrittrice racconta come, anni dopo, lei stessa, guardandosi allo specchio, si sia scoperta «verde» e simile a un drago, e «per Drago – scrive – intendo appunto una creatura non formale, [...] non malvagia, forse neppure un tanto, ma irrimediabilmente *diversa*». <sup>185</sup> Come è stato notato, in questa prima parte della lettera compaiono diversi elementi che accomunano il drago alla protagonista de *L'Iguana*, come ad esempio l'aspetto ingannevole e fuorviante, il fatto di abitare in una stanza cui si accede da un armadio, o ancora l'atto di guardarsi nello specchio e di riconoscervi la propria natura verde e diversa. <sup>186</sup> Ma prima di soffermarci su tali analogie, leggiamo la seconda parte della lettera, in cui il drago Anna Maria racconta cosa le accadde dopo la guerra:

Intanto la famosa Guerra era ritornata, distrusse il mio armadio e tanti altri, distrusse le case, ed eccoci qui noi Draghi (eravamo tanti, anche allora, sebbene non iscritti al Sindacato, perché Sindacato non c'era) allo scoperto. Che fare? Mi vergogno veramente di dire che cosa accadde, ma occorre. Ecco, per un certo tempo (ah interminabile!) almeno alcuni colleghi, e io, ci travestimmo da Soldati Romani Moderni, e andammo in cerca di armadi Borbonici e stanzine del Pane a cercare e descrivere giovani e vecchi Draghi. Il mio capitolo degli intellettuali nel libro su Napoli, fu proprio questo. Avevo una piccola – ma proprio piccola – scusante, nella ricerca di confronto tra Creature verdi e disperazione – non vista da tali Creature – del popolo, ma, ti assicuro, era una scusante piccolissima. I Draghi (di quel paese ancora borbonico) si alzarono tutti

---

<sup>181</sup> «Caro Dario». *Una lettera di Anna Maria Ortese a Dario Bellezza*, in A. Borghesi, *Una storia invisibile. Morante, Ortese, Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015. Il corsivo è del testo di Ortese in appendice al libro di Borghesi, la quale, nella nota del curatore, specifica: «Sono [...] riportate in corsivo le parole sottolineate o spaziate». Ivi, p. 154.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> Ivi, p. 156.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> *Ibidem*.

<sup>186</sup> Cfr. A. Borghesi, *Una storia invisibile*, cit. p. 82.

in piedi, chiamandomi appunto – pensa un po’ – Drago! – cosa che davvero io non meritavo più, e quindi, rattristata, mi allontanai.<sup>187</sup>

Nel paragrafo successivo la scrittrice esplica ancor più chiaramente come nel periodo di «travestimento dei Draghi in Soldati Romani Moderni»<sup>188</sup> si debba riconoscere il «periodo neorealista»,<sup>189</sup> cioè il periodo che la vide pubblicare l’incresciosa raccolta napoletana e tradire la sua natura verde di drago. La lettera si conclude con un ammonimento all’amico Dario perché in una situazione altrettanto delicata non sia così miope – o «strabico» – da non riconoscere il camuffamento del drago e da commettere, come lei, un imperdonabile errore. Sulla base delle corrispondenze già evidenziate fra il piccolo drago e il personaggio di Estrellita, Borghesi ha voluto vedere nel sogno infantile di Ortese «il nucleo generativo dell’*Iguana*».<sup>190</sup> Ma, a ben guardare, nella lettera a Bellezza, la simbologia legata al drago esorbita lo spazio della fantasia onirica per filtrare tutto il racconto autobiografico successivo della scrittrice, che, a questo punto, si potrebbe anche considerare come il vero nucleo generativo. Esso, infatti, guardato da un’altra angolazione, anche sulla base di un semplice riordinamento cronologico – la vicenda legata alla pubblicazione del *Mare* risale infatti al ’53, il romanzo fantastico al ’63 e la lettera che riporta il sogno al ’76 –, potrebbe costituire lo spunto originario non solo dell’*Iguana* ma dello stesso racconto presentato come sogno infantile. In ogni caso, sembra piuttosto verosimile che Ortese, avvalendosi nella lettera della trasposizione onirica (o simbolica) del piccolo drago per parlare in maniera traslata di eventi che l’avevano riguardata da vicino e che l’avevano fatta soffrire, si sia comportata in maniera analoga a come, già dieci anni prima, aveva fatto con la scrittura del romanzo *L’Iguana*.<sup>191</sup>

Inoltre, il senso di colpa e la vergogna per quella vicenda, che emergono chiaramente dalla lettera, spiegherebbero perché la scrittrice, ne *L’Iguana*, ha deciso di presentare sotto mentite spoglie la sua città, che, dopo la pubblicazione del *Mare*, sempre avrebbe desiderato rivedere, ma nella quale non sarebbe più tornata né fisicamente né letterariamente, se non in maniera indiretta. Le sue successive opere napoletane, infatti, o sono retrocesse nel tempo – *Mistero doloroso* e *Il cardillo addolorato* sono ambientate

---

<sup>187</sup> «Caro Dario», cit., p. 158.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

<sup>190</sup> A. Borghesi, *Una storia invisibile*, cit., p. 80.

<sup>191</sup> In questa sede non si ha per altro modo di approfondire l’articolato simbolismo presente nel sogno che trova precisi riscontri non solo ne *L’Iguana* ma anche ne *Il mare non bagna Napoli*, andando a costruire una fitta trama intertestuale che lega le tre opere.

nel Seicento – o sono dislocate in un altro spazio – la storia del *Porto di Toledo* si svolge in Spagna per un'associazione fra la città ispanica e via Toledo, dove l'autrice è cresciuta –. Ne *L'Iguana*, il suo primo romanzo e il più vicino nel tempo a quegli eventi dolorosi, Napoli è completamente trasfigurata: al suo posto vi è un'isola avvolta dalla leggenda, che, oltre a richiamare la descrizione della città vista nel *Mare*, ricorda un'affermazione della scrittrice di molti anni prima, che paragonava Napoli e il quartiere popolare in cui era vissuta, con riferimento al suo isolamento, a «una sorta di isola».<sup>192</sup> Il nome di questa isola, poi, Ocaña, tratto da una poesia di Manrique citata nel romanzo, è il nome di una città spagnola che si trova proprio nella provincia di Toledo. Infine, la conformazione dell'isola fantastica, visibile anche in una mappa inserita nel romanzo ad uso del lettore, con il suo aspetto di «mezzaluna»<sup>193</sup> o di «ciambella spezzata»<sup>194</sup> o di cetaceo con il «dorso ad Oriente»,<sup>195</sup> ricorda in maniera quasi inequivocabile la forma semicircolare del golfo partenopeo.

Per quanto riguarda l'interpretazione dei personaggi, volendo seguire ancora la pista autobiografica e alla luce di quanto letto nella missiva del '76, si potrebbe intravedere Ortese sia dietro la figura di Aleardo che dietro quella di Estrellita. In effetti, i due personaggi, come Baldi fa notare anche sulla base dei successivi rimaneggiamenti del romanzo, sono strettamente collegati e vengono attribuite loro una serie di azioni e di caratteri comuni.<sup>196</sup> Inoltre, nel finale della storia, i due si confondono e si identificano in una sorta di rispecchiamento. Se Perdita da rettile torna ad assumere sembianze umane, Daddo, calatosi nel pozzo per salvarle la vita, si trasforma in drago: appare infatti al suo stesso sguardo scorporato come «un povero magro ragazzo alto e verde, con indosso una tunica verde grondante di alghe».<sup>197</sup> Ortese sembra dunque sdoppiarsi nel personaggio del carnefice e in quello della vittima, come farà più tardi nella lettera a Bellezza, riconoscendosi inviato dell'angelo e al contempo piccolo drago. La scrittrice, invero, anche nella seconda parte della missiva, afferma di sentirsi parte di quei diversi che erroneamente aveva colpito «confrontandoli» alla verde «disperazione del popolo», che

---

<sup>192</sup> «Ora sono a Napoli da 9 anni, sempre in questo quartiere del porto, dove conosco pochissima gente, e non certo letterati. [...] Vita solitaria, dunque, in una specie di isola, dove le notizie del mondo arrivavano fioche e disperse». A. M. Ortese, dal risvolto della prima edizione di *Angelici dolori*, cit.

<sup>193</sup> A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 82.

<sup>194</sup> Ivi, p. 23.

<sup>195</sup> Ivi, p. 82.

<sup>196</sup> A. Baldi (a cura di), *Note ai testi. L'Iguana*, cit., pp. 913, 931.

<sup>197</sup> A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 167.

essi sembravano ignorare. Il personaggio dell'Iguana, infatti, ancor prima che rappresentare la diversità dell'autrice, rappresenta quella del popolo di Napoli, di quella folla che, come si ricorderà, più volte nei suoi racconti precedenti Ortese aveva paragonato a un serpe, a un rettile che, come nel sogno, ha subito una caduta e, per questo, alla stregua del drago-Lucifero dell'Apocalisse, si trova all'inferno. Come si è notato commentando *La città involontaria*, quella del popolo napoletano, oltre che una caduta "infernale" è una «caduta della specie», una retrocessione sulla scala evolutiva. Non sorprenderà, dunque, che in un sunto della trama de *L'Iguana* steso a posteriori dall'autrice, Perdita venga descritta come «una ragazzetta ridotta da miseria passioni e ignoranza a uno stato quasi animale». <sup>198</sup> L'Iguana inoltre abita, «interrata viva», <sup>199</sup> in una stanza senza finestre, a forma di botola o di pozzo, ai piedi di una scala a chiocciola; stanza dalla quale la famiglia Hopins e don Fidenzio fuggono sconcertati, proprio come, nel racconto del *Mare* dedicato ai Granili, una «commissione di sacerdoti e studiosi americani», che aveva osato oltrepassare «la soglia di quella malinconica Casa», era tornata «presto indietro, con discorsi e sguardi incoerenti». <sup>200</sup> A ben guardare, in effetti, dietro l'arrivo della «famigliola USA» sull'isola di Ocaña potremmo riconoscere lo sbarco degli americani a Napoli, che, per Ortese, come si è visto già nelle raccolte di racconti, è all'origine della degenerazione e della corruzione del popolo partenopeo, nonché della fine della concordia che prima aveva caratterizzato la città e i rapporti fra le sue classi sociali. Se infatti *La Capria*, nel saggio intitolato *L'armonia perduta* del 1986, avrebbe descritto la fine di tale concordia come la fine dell'amore fra plebe e borghesia, Ortese già venti anni prima, nel suo romanzo fantastico, ne parla nei termini di una storia romantica interrotta e di un paradiso perduto, non ravvisandone però le cause nel fallito tentativo rivoluzionario del 1799, ma nell'occupazione della città da parte delle truppe alleate. L'Iguana infatti perde definitivamente i favori del marchese quando quest'ultimo stringe un accordo matrimoniale con la famiglia Hopins, pattuendo anche la vendita dell'isola. Da quel giorno – come scrive Ortese nel romanzo, con un riferimento piuttosto esplicito al titolo della sua precedente raccolta – «per la Iguanuccia non v'era stato più sole né mare». <sup>201</sup>

---

<sup>198</sup> A. Baldi (a cura di), *Note ai testi. L'Iguana*, cit., p. 970.

<sup>199</sup> A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 54.

<sup>200</sup> Ead., *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 75.

<sup>201</sup> Ead., *L'Iguana*, cit., pp. 126-127.

Un ultimo riferimento di ordine storico-culturale che va forse tenuto presente per ricollegare Ocaña a Napoli è proprio quello relativo alla stanza a forma di pozzo incassata in un armadio in cui l'Iguana vive, che si sarà ormai compreso essere un corrispettivo del ventre del capoluogo partenopeo. Le ante di quell'armadio, che altrove Ortese descriverà come «porte dorate e cesellate, opera dei gioiellieri del sogno»,<sup>202</sup> possono ricollegarsi alla «muratura» retorica che nel *Mare* rende invisibile la città intestina, alla «lapide finissima» posata sulla sua fossa costituita dalla sua letteratura. Ebbene, nella lettera a Bellezza, di tale armadio si dice espressamente che era giunto là dai giorni dell'Unità d'Italia, così come all'unificazione nazionale risale l'immagine oleografica di Napoli che occulta e aggrava la sua miseria.

#### 7.4.2 Uno stile “minore”

Lo stile dell'*Iguana*, così come in parte si è potuto comprendere dai brevi passaggi fin qui citati, è uno stile molto elaborato che immerge il lettore in un ambiente linguistico parzialmente straniante. Sin dai suoi esordi, raccontati e documentati nel *Porto di Toledo*, la scrittrice autodidatta inventa il suo linguaggio, rifiutando di sottostare alle regole di grammatiche e dizionari. Come scrive Farnetti commentando proprio la lingua delle sue prime prove letterarie, «non muta nel corso degli anni e dei romanzi, l'impianto di quel “toledano frettoloso, estatico” e non subisce, si direbbe, evoluzione alcuna, salvo farsi via via più sapiente nel soccorrere il fiorire di quell'anomalo talento».<sup>203</sup> Tale regime stilistico, nel *Porto* raggiunge le vette più alte soprattutto per quel che riguarda la sintassi, che diventa «abnorme e forsennata».<sup>204</sup> Il lavoro sulla sintassi caratterizza particolarmente lo sperimentalismo di Ortese e nel romanzo autobiografico la scrittrice ammette di essere stata incoraggiata a ricercarne una versione propria e personale dal suo «Maestro d'Armi», che le spiega come la sintassi altro non sia che «una convenzione: ognuno si forma la sua».<sup>205</sup> Più avanti nel romanzo, l'alter-ego di Anna Maria, Damasa,

---

<sup>202</sup> «A Napoli, retorica e letteratura da strapazzo sono già tutte depositate nel costume, rifulgono nei modi civettuoli e vani delle dame, e scintillano nelle sale da ricevimento, nelle chiese sfarzose, tra le navate del Duomo addobbate di porpora e d'oro per una Novena cupa e grandiosa. Sono, retorica e letteratura da strapazzo, porte dorate e cesellate, opera dei gioiellieri del sogno. Ma, una volta aperte, solo la scura e fredda vita geme, come un'acqua, al piede degli scalini. E vedrai anche tu, curioso Lettore, seguendo questa storia, come là dietro non c'è nulla. Udrai solo, là in fondo, un povero glu-glu» Ead., *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 2017, pp. 18-19.

<sup>203</sup> M. Farnetti, *I romanzi di Anna Maria Ortese*, cit., pp. VII-CX: XXXVIII.

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

<sup>205</sup> A. M. Ortese, *Il porto di Toledo*, in Ead., *Romanzi II*, cit., p. 477.



arriva ad affermare che: «sebbene sia necessarissimo conoscere, prima di scrivere, il nome rispettivo di tutte le cose che si devono scrivere, dopo tale conoscenza la collocazione potrà seguire altre leggi. Lo scrivere, così, non si porrà come pura elencazione o lista di fatti, come eco, muta cronaca, ma, oltre ciò, anche come “invenzione”. Tale invenzione, regolata da leggi di equilibrio perfetto, come e più che in natura, o di come ci appare in natura».<sup>206</sup> La ricerca o “invenzione” linguistica dell’autrice è dunque finalizzata al raggiungimento di un equilibrio personale e perfetto, che eguaglia o supera quello presente in natura, ma nel caso dell’*Iguana*, essa risponde anche ad un altro scopo: sovvertire il linguaggio corrente. Essa nasce infatti da una particolare insofferenza della scrittrice alla realtà contemporanea, come lei stessa ammette: «Andai un po’ per Roma, e scrissi una fiaba, un romanzo-fiaba, e lo volli difficile per reazione all’atroce linguaggio corrente».<sup>207</sup> Ancora, Ortese definisce *L’Iguana* un’opera di «scherno e protesta. Protesta nello stile – improvvisamente abbandonavo lo sgradito realismo di superficie – e scherno in quanto mostravo di prendere sul serio la insensatezza umana, o di classe».<sup>208</sup> Così come l’ironia, la protesta nella lingua e nello stile rappresenta per Ortese una delle principali strategie per veicolare i propri messaggi: strategia, anche questa, che non sempre viene capita dal pubblico e che quindi spesso viene lasciata da parte.<sup>209</sup> Pur in assenza di un’evidente e sistematica invasione linguistica da parte di un idioma minoritario, anche in questo caso, come si è fatto per gli altri scrittori nei precedenti capitoli, potremmo inquadrare l’eversione messa in atto dall’autrice in quella pratica che Deleuze e Guattari attribuiscono alle letterature minori: la deterritorializzazione. I due studiosi affermano che è «la possibilità di instaurare dall’interno un esercizio minore d’una lingua anche maggiore che permette di definire marginale una letteratura».<sup>210</sup> Anche una lingua maggiore, infatti, «può prestarsi a un uso intensivo che la faccia filare secondo linee di fuga creatrici, un uso che, per lento e cauto che sia, formi una deterritorializzazione, assoluta, questa volta. Quanta invenzione, e non

---

<sup>206</sup> Ivi, p. 475.

<sup>207</sup> Ead., *Corpo celeste*, cit., p. 48.

<sup>208</sup> Ivi, p. 80.

<sup>209</sup> Ortese imputa alla difficoltà linguistica anche lo scarso successo del romanzo: «Questo libro, *L’Iguana*, piacque a qualche critico, ma come sempre, come era stato con i precedenti, io non raggiungevo i mille lettori. Non si parlava più italiano, in Italia, e chi lo parlava lo scriveva anche, e quindi, ammirato, non leggeva che se stesso». Ivi, p. 49.

<sup>210</sup> J. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., p. 30.

solo invenzione lessicale - il lessico conta poco - ma sobria invenzione sintattica».<sup>211</sup> L'“invenzione”, come anche Ortese la chiama, attuata ne *L'Iguana* si presta particolarmente bene ad essere interpretata attraverso queste categorie. Le opere delle letterature minori, infatti, come il romanzo ortesiano, sono caratterizzate, a livello tematico dalle opposizioni umano-animale, oppressore-oppresso, che trovano riscontro nell'impiego di alcune particolari marche stilistiche, tra le quali figura il plurilinguismo o “polilinguismo”:

Servirsi del polilinguismo nella propria lingua, fare di essa un uso minore o intensivo, opporre il carattere oppresso di questa lingua al suo carattere oppressivo, trovare i punti di non-cultura e di sottosviluppo, le zone linguistiche di terzo mondo attraverso le quali una lingua sfugge, un animale si inserisce, un concatenamento si innesta. Quanti stili, o generi, o movimenti letterari, anche minimi, sognano una cosa sola: assumere una funzione maggiore del linguaggio, offrire i propri servizi come lingua di Stato, lingua ufficiale [...]. Fare il sogno contrario: saper creare un divenir-minore.<sup>212</sup>

Effettivamente, anche per *L'Iguana*, si può a ragione parlare di plurilinguismo, seppur contenuto, che vede l'inserimento in un italiano particolarmente arcaizzante di forme spagnole, inglesi e portoghesi, quasi sempre giustificate dalla presenza di personaggi dalla diversa provenienza nazionale. D'altra parte, alla differenza linguistica e all'ostacolo comunicativo che ne consegue fanno riferimento diversi passaggi del romanzo, il quale, come si è più volte sottolineato, è interamente incentrato sulla difficoltà di conoscere e comprendere l'altro. Il passaggio più significativo per quel che riguarda l'incomprensione linguistica è all'arrivo sull'isola del conte, che inizia a parlare lombardo per poi accorgersi di non essere capito. Fortunatamente conosce bene anche il portoghese e può dialogare con gli abitanti del luogo nella loro lingua. Il narratore informa il lettore di tale disagio ma prosegue in italiano, salvo inserire, specialmente nei dialoghi, alcuni lessemi di origine portoghese facilmente decodificabili. A proposito di tali inserzioni lessicali, Vilma De Gasperin nota come, in certi casi, più che richiamare espressioni portoghesi esse ricordino espressioni partenopee, e fa l'esempio di «o demonio», che, per altro, in portoghese, sarebbe stato scritto «o demônio».<sup>213</sup> Inoltre, la studiosa rileva come anche nell'ambito della lingua italiana, il lessico risenta dell'influsso regionale centro-

---

<sup>211</sup> Ivi, p. 41.

<sup>212</sup> Ivi, pp. 41-42.

<sup>213</sup> V. De Gasperin, *Protesta nello stile: appunti sulla lingua ne L'Iguana di Anna Maria Ortese*, «The italianist», 30, 2, 2010, pp. 237-256: 251.

meridionali e porta l'esempio della parola «addorrito».<sup>214</sup> Infine, l'influenza dialettale sembra coinvolgere lo stesso ordine delle parole, che rende tanto peculiare la lingua della scrittrice: molto frequente è infatti la posposizione dell'aggettivo possessivo in sintagmi come «la madre sua»,<sup>215</sup> «le fatiche sue»,<sup>216</sup> l'«animo suo»,<sup>217</sup> o ancora «in mente sua»,<sup>218</sup> espressione, quest'ultima, particolarmente comune nella parlata napoletana come rafforzativo del verbo “pensare”.

Alla luce di quanto si è detto sulla vicinanza del romanzo alla deterritorializzazione linguistica propria delle letterature minori, tali elementi dialettali napoletani trovano una ragion d'essere ancora più definita. Da escludere recisamente, infatti, è l'accidentalità di simili interferenze nel tessuto linguistico dell'opera, alla cui revisione l'autrice – tutt'altro che incolta, nonostante ami presentarsi come tale – lavorerà tutta la vita. In questo caso, però, la presenza del dialetto meridionale, a differenza di quanto si è visto nelle opere maggiori degli autori precedenti, non ha la funzione di opporre alla lingua italiana un nuovo canone linguistico fondato sulla lingua periferica, secondo quel movimento che spesso si accompagna alla deterritorializzazione e che Deleuze e Guattari definiscono riterritorializzazione. L'opera infatti non intende sostituire un'identità linguistica ad un'altra né intende presentarsi come il racconto del soggetto marginale, tanto più che la provenienza partenopea di tale soggetto è occultata. Come dichiara sin dalla prime pagine del romanzo, inoltre, Ortese non crede nella possibilità di rappresentare – offrire rappresentanza – al soggetto subalterno senza correre il rischio di sostituirsi alla sua voce, ponendo in essere un dannoso ventriloquio. Ciò è confermato dal fatto che, quando viene meno lo sguardo “malato” di Daddo – personaggio focale del romanzo – il narratore non cede la parola al soggetto osservato, ma ancora una volta ad una “turista”, la signora Rubens, che nelle sue lettere riporta nuovamente in maniera filtrata la realtà dell'isola. Solo nel finale la scrittrice accenna a interpretare il discorso della periferia ma – oltre a farlo attraverso la forma straniante della poesia, una poesia particolarmente rozza nei contenuti e nello stile – lo fa appunto solo come un accenno, come il cominciamento di un nuovo linguaggio che fuori dal libro ha la sua vitalità e il suo avvenire. La

---

<sup>214</sup> A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 23

<sup>215</sup> Ivi, p. 40.

<sup>216</sup> Ivi, p. 96.

<sup>217</sup> Ivi, p. 111.

<sup>218</sup> Ivi, p. 19.

sperimentazione linguistica della scrittrice dunque deve essere letta più che altro come un'invasione del discorso centrale, che da una parte impiega il linguaggio arcaico per parodiare un presente "fuori tempo" ed inattuale, dall'altra – come scrive De Gasperin – si «spinge ai confini dell'espressione» per esprimere in senso lato «l'alterità di mondi che si incontrano e si opprimono».<sup>219</sup> Ortese, infatti, sebbene abbia nel capoluogo partenopeo la propria casa della memoria, sempre dichiarerà, come essere umano ma soprattutto come scrittrice, di non appartenere ad alcun luogo. Per lei appartenere equivale a compiere un delitto e la sua patria, come affermerà più tardi in *Corpo celeste* è nello «sguardo calmo degli Ultimi»<sup>220</sup> e degli emarginati: la sua è una patria senza nazione, senza bandiera e senza lingua. Come scrive Della Coletta, dunque, alla sua morale e alla sua idea del mondo non poteva che rispondere un «nomadismo intellettuale che le ha permesso di sfruttare, defamiliarizzandoli, forme canoniche e generi correnti, strutture sintattiche e figure retoriche, nella pratica di "una certa libertà", nell'utopia della "non appartenenza"».<sup>221</sup>

#### 7.4.3 Il «Risorgimento» dell'isola meridionale

Al fine di giustificare l'inserimento del romanzo fra i testi della letteratura meridionale, abbiamo già anticipato una sua prima interpretazione autobiografica. Per altro, l'elevazione di fatti individuali a valore universale – che in parte già si è osservata nelle opere di altri autori e che qui è particolarmente significativa per via del legame fra tali fatti e la rappresentazione del Mezzogiorno in precedenza offerta dalla scrittrice – è uno dei caratteri principali delle letterature minori. Come scrivono Deleuze e Guattari, l'esiguità dello spazio di tali letterature «fa sì che ogni fatto individuale sia immediatamente innestato sulla politica».<sup>222</sup> Nella letteratura minore ogni enunciazione assume la «funzione di enunciazione collettiva», che può o sostituirsi ad una coscienza nazionale (ancora) assente, rappresentando tutta la comunità, oppure, «se lo scrittore resta ai margini, o al di fuori, della sua fragile comunità, questa situazione lo aiuta ancor di più a esprimere un'altra comunità potenziale, a forgiare gli strumenti di un'altra coscienza e di un'altra sensibilità».<sup>223</sup> Quest'ultimo è il caso di Anna Maria Ortese, che, dalla sua

---

<sup>219</sup> V. De Gasperin, *Protesta nello stile*, cit., p. 253.

<sup>220</sup> A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., p. 164.

<sup>221</sup> Cfr. C. Della Coletta, *Scrittura come utopia: La lente scura di Anna Maria Ortese*, «Italice», 76, 3, 1999.

<sup>222</sup> J. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., p. 28.

<sup>223</sup> Ivi, p. 29.

posizione doppiamente marginale, di donna e di meridionale, ma anche di scrittrice “eretica” ed isolata, nonché estremamente indigente, riesce a riconoscere e ad abbattere tutte gli steccati che determinano l’esclusione fino a quello che distingue gli esseri umani dagli animali, trascendendo così la coscienza culturale dominata da cui pure la sua riflessione si origina. Per tale ragione, la sua opera può essere letta e interpretata non solo in relazione al Sud Italia, ma, come fin qui è stato fatto, in relazione al pensiero che coinvolge tutti i Sud del mondo e, più in generale, tutte le realtà marginali e subalterne, delle quali, nelle sue pagine, si colgono i punti di contatto, le comunanze profonde, le zone di intersezione e le loro conseguenze. *L’Iguana*, inoltre, sembra inserirsi nella galassia delle opere postcoloniali in modo consapevole,<sup>224</sup> se non altro per l’esplicito richiamo, non solo nella trama ma anche nel titolo della seconda parte del romanzo – “La tempesta” –, all’omonimo capolavoro di Shakespeare,<sup>225</sup> massimo riferimento del genere, rivisitato a partire dal 1900 da numerosi autori caraibici che si sono identificati in Calibano quale simbolo di tutti i popoli oppressi.<sup>226</sup> Quello ortesiano è un Calibano donna, che ha l’aspetto mostruoso di un animale, ma ha anche in sé una scintilla divina, da cui la calzante definizione di “bestia-angelo” attribuita all’Iguana e alle altre creature metamorfiche al centro della trilogia fantastica. Esse sono angeliche e bestiali insieme, splendide e sgraziate, giovanissime e vecchissime, innocenti e colpevoli. La loro identità è contraddittoria e inconsistente perché plasmata su quella del soggetto che le osserva, la loro immagine fallace non è che il frutto di un’idealizzazione alterizzante e di una proiezione enantiomorfa che vede riuniti nell’altro le negazioni dei tratti dell’io. Anche l’isola è presentata come rigogliosa e decadente, paradisiaca ed infernale, lacerata da un conflitto tra oppressi e oppressori, che tuttavia non costituisce la soglia intorno alla quale si costruisce la subordinazione immaginativa dell’altro. Anzi, la stessa scissione insanabile della periferia, la separazione dicotomica tra la sua plebe e la sua borghesia

---

<sup>224</sup> Per un’interpretazione postcoloniale dell’opera vedi G. M. Annovi, “*Call me my name*”: *The Iguana, the Witch, and the Discovery of America*, in G. M. Annovi, F. Ghezzi, Anna Maria Ortese. *Celestial Geographies*, cit., pp. 323-355.

<sup>225</sup> Per l’accostamento tra l’opera di Ortese e *La tempesta* vedi N. Fusini, *La meraviglia ne La tempesta di Shakespeare*, «Cenobio», LXVII, 2018, 1, 5-14: 9. Alcuni elementi all’interno del romanzo sembrano rimandare anche a *The Sea and the Mirror: A Commentary on The Tempest di Shakespeare* di W. H. Auden, argomento che ci riserviamo di approfondire in altra sede.

<sup>226</sup> Tale produzione prende le mosse da *Ariel* di José Enriquez Rodó, opera pubblicata nel 1900 ed ha i suoi momenti apicali in *The Pleasures of Exile* di George Lamming, del 1960 e la riscrittura drammatica di Aime Césaire, *Une Tempête* del 1969. Per ulteriori approfondimenti vedi C. Zabus, *Tempests after Shakespeare*, New York, Pelgrave, 2002.

come degenerazione di un'armonia perfetta, non è che il frutto di una visione viziata del centro e passivamente introiettata dal margine. La dialettica centro-margine che struttura il romanzo, infatti, è quella tra Milano e Ocaña, ovvero tra l'Europa e «le isole» – secondo i termini con i quali spesso il confronto è instaurato nel testo –, ovvero fra le capitali dell'opulenza e quei luoghi mantenuti nell'«isolamento»,<sup>227</sup> nella «solitudine»<sup>228</sup> e nell'esilio, di cui l'isola si fa metafora. Con parole simili a quelle usate ne *L'Iguana*, in un romanzo più tardo, l'autrice rileva come tale disparità possa avere luogo anche in un unico paese:

Esistono, in certi paesi, diversi paesi, come in certe persone diverse persone, sono contemporanei e insieme lontanissimi per età “storica” [...]. Spesso, l'età di un paese è determinata dall'esilio, risiede in quella parte del paese che vive l'esilio, lontana dall'autorità e il clamore del tempo presente. L'esilio è un limbo, è luogo di pena che si suppone transitorio, dove si annidano in sonno tutte le illusioni di mutamento e “destino” dei non felici, finché non si scopre che era proprio il limbo un destino.<sup>229</sup>

Le due identità a confronto vivono un'asimmetria anche a livello cronologico: se a Milano il tempo è quello del progresso, «nelle isole» si avverte «il pendolo dell'eterno».<sup>230</sup> Se da una parte brulica il dinamico e vitale mondo del commercio, dall'altra – alla stregua dell'Italia Meridionale, descritta nel *Mare* come un mondo «morto al tempo che avanza» – Ocaña è presentata come un mondo defunto, immobile e fuori dal tempo. Ciò appare particolarmente chiaro nei capitoli conclusivi, dove i piani temporali si confondono e pochi secondi vengono scambiati da Daddo per «alcuni anni»<sup>231</sup> fino al riconoscimento dell'inaffidabilità dello stesso calcolo del tempo:

E che cos'è il tempo, in cui tali atti e pensieri si dipanano? cos'è lo spazio, se non una ingenua convenzione? e un'isola, una città, il mondo stesso con le sue tumultuose capitali, che altro sono se non il teatro dove il cuore, colpito dai rimorsi, pone i suoi ardenti interrogativi? Così non meravigliarti, Lettore, se la malattia (così possiamo chiamare il pensiero), che da tempo minacciava il nostro conte, morto vivente nella sua classe, è esplosa nei modi tremendi che vedi, rivelando la sotterranea malinconia, la straziata esigenza del reale. Perciò del prato e il bosco, la sala e il pozzo, la tempesta e il sereno, le rapide nuvole d'aprile e la chiusura di novembre, che così si confondono alla fine della nostra storia, non indagare la causa, riconoscendo in essi,

---

<sup>227</sup> A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 169.

<sup>228</sup> Ivi, p. 60.

<sup>229</sup> F. Secchieri, *Alonso e i visionari. Note ai testi*, in A. M. Ortese, *Romanzi II*, cit., p. 1129.

<sup>230</sup> A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 60.

<sup>231</sup> Ivi, p. 151.

piuttosto, il risoluto cammino, e solo vero, dell'anima, tra le cose che hanno finto fin qua di essere lei, e con turbamento grande, e paura, la imitano.<sup>232</sup>

La sfasata percezione del tempo così come quella dello spazio da parte di Daddo sono riconosciute come il frutto di una proiezione, di una visione soggettiva e fallace, che nondimeno nasce dall'esigenza del reale, dalla ricerca di una verità che in ultima analisi appare inattuabile: «purtroppo, non si tiene conto che il reale è a più strati, e l'intero Creato, quando si è giunti ad analizzare fin l'ultimo strato, non risulta affatto reale, ma pura e profonda immaginazione» afferma Daddo in una conversazione con Ilario sul realismo in letteratura.<sup>233</sup> Attraverso il suo alter-ego, Ortese esprime così le sue riserve sulla corrente artistica di cui lei stessa si era fatta portavoce e che, volendo raffigurare la nuda realtà, non si accorge invece di attingere dall'immaginazione.

Nel romanzo la difficoltà di conoscere oggettivamente la realtà dell'altro è attribuita ad alcuni impedimenti visivi – una particolare luce purpurea presente sull'isola e del fumo che la mostra come filtrata da «un occhiale giallastro»<sup>234</sup> – metafora di altrettanti impedimenti mentali: la malattia o ingenuità del conte, nonché la stessa educazione che gli è stata impartita. Solo quando Daddo ne prende consapevolezza può davvero iniziare il suo viaggio alla scoperta dell'alterità:

Sentiva due cose, fra loro altamente contrastanti, e che non riusciva, almeno per ora, a collegare, sebbene il significato fosse tutt'altro che terribile, fosse lieto e umano, e ci fosse dunque da sperare. Sentì che il suo viaggiare era stato immobilità, e ora, nella immobilità, cominciava il vero viaggiare. Sentì poi che questi viaggi sono sogni, e le iguane ammonimenti. Che non ci sono iguane, ma solo travestimenti, ideati dall'uomo allo scopo di opprimere il suo simile e mantenuti da una terribile società. Questa società egli aveva espresso, ma ora ne usciva. Di ciò era contento.<sup>235</sup>

A proposito del disturbo visivo che affligge il protagonista e che gli fa scambiare Estrellita per un serpente – disturbo accostabile allo strabismo della piccola Ortese nel sogno del Drago e alla cecità di Eugenia nel *Mare* – dobbiamo ricordare che Alfredo Niceforo aveva collegato la criminalità diffusa nelle regioni meridionali ad un «daltonismo morale».<sup>236</sup> La scrittrice, in questo senso, sembra rivolgere la medesima accusa al Settentrione, aggravata dall'inconsapevolezza del suo carattere delittuoso e dalla diffusione dei suoi

---

<sup>232</sup> Ivi, p. 161.

<sup>233</sup> Ivi, p. 60.

<sup>234</sup> Ivi, p. 24.

<sup>235</sup> Ivi, p. 168.

<sup>236</sup> A. Niceforo, *La delinquenza in Sardegna*, cit.

principi fra gli elementi stessi dell'educazione nazionale. Proprio il paragone con gli animali instaurato dalla letteratura e dall'antropologia ottocentesche è infatti recuperato nel romanzo, questa volta – a differenza di quanto visto nel *Mare* – in modo esplicitamente parodico. I rettili infatti, secondo le già citate teorie evoluzioniste haeckeliane note all'autrice, rappresentano i più diretti antenati dell'uomo, da cui il paragone tra la folla di Napoli e un serpente nell'*Infanta* e nel *Mare* e quello apertamente denunciato quale “travestimento” tra la fanciulla e un drago nell'*Iguana* e poi nella lettera a Bellezza. Come si dice nel romanzo, inoltre, l'*Iguana* aveva assunto in passato forma di «scimmia» e di «uccelletto», con un rimando, in questo caso, alla celebre scoperta lombrosiana della fossetta occipitale, che faceva rassomigliare il cranio del brigante Villella a quello di un feto di pochi mesi, di un volatile o di un lemure inferiore. A proposito di tale concavità, Suzanne Stewart-Steinberg sottolinea come Lombroso, e con lui tutta l'intellettualità della nuova Italia, abbia voluto proiettarvi l'«altra faccia» dell'italianità e abbia voluto riempire quel vuoto di tutti i fantasmi che infestavano le fantasie della nazione appena unificata, andando così ad esorcizzarli.<sup>237</sup> Tra l'altro, nel suo volume dedicato alla costruzione in Italia di «una complessa modernità», la studiosa americana individua un simile vuoto e un'analoga attività proiettiva, letta attraverso la teoria lacaniana del desiderio, nelle opere di Serao.<sup>238</sup> Qui compare talvolta una cornice senza dipinto, o un medaglione senza foto o ancora un monumento funerario lasciato incompiuto. Questo tema, che nel romanzo parlamentare *La conquista di Roma* simboleggia l'adorazione quasi mistica e senza oggetto che un deputato meridionale fa allo stesso tempo della donna amata e del centro del potere, altro non è che una ripresa del tema verghiano della cornice, che fa apparire desiderabile l'alterità amorosa o geografica proprio in virtù della sua lontananza e della sua “scrivibilità”. Ortese sembra riprendere questo tema – verosimilmente proprio attraverso la mediazione di Serao – nella scena in cui Daddo scorge, sulla cornice del dipinto che ritrae la madre di don Ilario in compagnia di Perdita, la scritta «HO SCELTO IL NIENTE: frase, questa, che tanto si poteva riferire alla predilezione per l'essere muto rispetto al parlante, quanto a una più semplice inclinazione per il misticismo, di cui la bella si era a un tratto incuriosita».<sup>239</sup> Nel caso

---

<sup>237</sup> S. Stewart-Steinberg, *L'effetto pinocchio. Italia 1861-1922: la costruzione di una complessa modernità*, Roma, Elliot, 2011, p. 297.

<sup>238</sup> Ivi, p. 165.

<sup>239</sup> A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 44.



dell'*Iguana*, poi, il parallelismo tra idealizzazione amorosa e alterizzazione geografica che forclude l'oggetto d'osservazione è alla base della trama stessa del romanzo. Il milanese giunto ad Ocaña, infatti, mosso da un tenero sentimento amoroso, vorrebbe sostituirsi alla nobiltà isolana come padre e marito del suo popolo, l'*Iguana*, macchiandosi così di quel paternalismo che a lungo aveva giustificato l'assoggettamento della plebe napoletana alla sua nobiltà e poi del Mezzogiorno alla nazione settentriocentrica. Tale sostituzione non ha luogo, ma in seguito al riconoscimento della vera identità della creatura e al sacrificio di sé per salvarle la vita, il milanese ottiene di essere da lei riconosciuto e ricambiato dello stesso amore. Il valore simbolico del matrimonio quale elemento romanzesco che rappresenta l'unificazione politica delle due parti del paese, già riscontrato in altri autori del Sud,<sup>240</sup> è poi confermato da un'affermazione che l'autrice consegna alle pagine di *Corpo celeste*, parlando della propria subalternità di scrittrice donna e meridionale: «Uno scrittore-donna, dopotutto, e proveniente da quella parte del paese che nel 1861 si aggiunse, come dote in un contratto di matrimonio, alla decorosa storia del Piemonte, giurando obbedienza. Uno scrittore borbonico [...]. Uno scrittore-donna, una bestia che parla».<sup>241</sup> Alla luce di ciò, non sembra un caso che Daddo parli della rinascita di Ilario e dell'intera isola nei termini di un «risorgimento»,<sup>242</sup> in grado forse di completare quello italiano notoriamente rimasto «incompiuto» per via di una contrastata partecipazione, nonché di un'adesione solo formale e – secondo l'analisi di Ortese – passiva e servile del Sud al suo progetto.

Nel passo di *Corpo celeste* appena citato, Ortese prosegue con un paragone fra sé – bestia parlante in una società patriarcale e antimeridionale – e la Sirenetta, che si ribellò alla sua condizione e morì pur di avere un'anima. Diversi sono i riferimenti alla *Sirenetta* di Andersen presenti anche ne *L'Iguana*: la creatura metà donna metà animale si inserisce infatti, come scrive Farnetti, nell'antica «tradizione delle Ondine o Morgane, Sirenette, Lorelei e belle Melusine».<sup>243</sup> Alla rappresentazione medievale di Melusina, in particolare,

---

<sup>240</sup> A proposito dell'ascendenza di tali tematiche da autori già trattati, bisogna segnalare che il nome dell'*Iguana*, Perdita, come già è stato rilevato da Venturini, è lo stesso nome attribuito alla protagonista femminile del *Fuoco* da Gabriele d'Annunzio. (M. Venturini, *Dove il tempo è un altro*, cit., p. 42). Ma è anche probabile che Ortese riprenda questo nome da un personaggio di *The winter's tale* di Shakespeare, da cui, con ogni probabilità lo riprende anche d'Annunzio.

<sup>241</sup> A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., p. 52.

<sup>242</sup> Ead., *L'Iguana*, cit., p. 64.

<sup>243</sup> M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 62.

sembra richiamarsi la figura dell'Iguana. Accanto a una coda animale che può essere tanto di pesce quanto di serpente, l'iconografia tradizionale la ritrae infatti con in mano uno specchio ed un pettine. E così è descritta l'Iguana in un passo del romanzo: «seduta sotto il muro della cappella, uno specchietto in una mano, un pettine nell'altra».<sup>244</sup> Inoltre, Melusina, per via dei suoi attributi è apparentata con una figura fantastica del folklore alpino nota come anguana,<sup>245</sup> già ricollegata all'animale dell'iguana per la sua capacità di trasformarsi in rospo e per via del suo nome. L'etimologia di quest'ultimo, "aequana", rimanda per altro a un leggendario nucleo cittadino di nome Aequa – oggi vico Equense – su cui, secondo alcuni storici, sarebbe sorta la città di Napoli.<sup>246</sup> Legata all'acqua, ai pozzi e ai fiumi in cui è solita lavare i panni sporchi, l'anguana ricorda Estrellita anche per via del fascino che esercita sugli uomini. Nelle leggende che la riguardano l'anguana infatti conquista e sposa un essere umano, rinunciando alla sua natura animale e accettando di uscire dalla vita civile solo in pochi e limitati momenti. Come tutti gli "eroi culturali", e – potremmo aggiungere – come tutte le figure "liminari" indicate da Lotman, l'anguana può avere un ruolo positivo o un ruolo negativo: può accrescere le conoscenze del gruppo sociale con cui comunica o al contrario recargli danno. Le anguane, inoltre, hanno un legame privilegiato con la morte, testimoniato, oltre che dalla loro vicinanza all'acqua, da una caratteristica difficoltà deambulatoria: tratto analizzato da Levi-Strauss come tipico di tutte le figure mediatrici e da Ginzburg come proprio degli esseri in bilico tra il mondo dei vivi e quello dei morti.<sup>247</sup> Nei racconti che le vedono protagoniste, inoltre, la loro influenza sul mondo dei vivi – tramite interdizioni e conseguenti punizioni – è limitata al periodo della Settimana Santa e al mese dei morti, ovvero ai periodi in cui il mondo dei vivi e quello dei defunti comunicano. Come le *panas* sarde, infine, le anguane possono essere anime di donne morte di parto, o comunque morte «senza statuto», perciò

---

<sup>244</sup> A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., pp. 179-180.

<sup>245</sup> D. Perco, *Le Anguane: mogli, madri e lavandaie*, «La Ricerca Folklorica», 36, Ottobre 1997, pp. 71-81. Citando Milani, Perco associa le anguane alle iguane, cfr. M. Milani, *Streghe, morti esseri fantastici nel Veneto oggi*, Padova, Programma, 1990, p. 290.

<sup>246</sup> Vedi *La mitica città di Aequa* sul sito dedicato alla storia del vico Equense <http://www.vicoequensestoria.it/> (ultima consultazione in data 24/01/2021). Aequana è anche il nome di una delle ninfe, personificazione di Vico Equense, che partecipano al matrimonio mitologico di Partenope, come narrato da Giovanni Pontano nella sua *Lepidina*. Tuttavia, la stessa figura di Partenope potrebbe essere stata fonte d'ispirazione per la scrittrice: come la protagonista della favola di Andersen, infatti, Partenope, è una sirena che, a causa di una delusione d'amore, si toglie la vita. Secondo quanto narra fra gli altri Apollonio Rodio, la sirena si getta in mare da un'alta roccia e viene trascinata esanime dalle onde fino al golfo di Napoli, dove poi si dissolve, prendendo la forma della città.

<sup>247</sup> C. Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore, 1966, p. 81. C. Ginzburg, *Storia notturna*, cit., p. 213.

«costrette a vagare senza pace» e ad incarnare così «il ruolo di guida» nel trapasso dei defunti. In questo senso, l'Iguana del romanzo, infortunata a una zampina, zoppicante e sempre intenta in attività nelle prossimità di un pozzo, sembra essere figura chiave di un viaggio ultraterreno del protagonista, che, come si è detto citando il testo del romanzo, avviene in un'atmosfera da «Settimana Santa» che ricorda il «mese dei morti».<sup>248</sup> Alla stregua del *Mare non bagna Napoli*, infatti, l'intera opera fantastica si configura come una catabasi infernale,<sup>249</sup> un viaggio nella terra del demonio, dove il vento ulula «come una folla di morti che attraversasse spaventata l'isola, inseguita da un esercito di demoni».<sup>250</sup> Questo ultimo riferimento al vento, allo scontro e alla folla di morti richiama infine alla mente quel tema mitico che prende il nome di “caccia selvaggia”, la cui ripresa appare confermata anche dal paragone instaurato fra l'Iguana e Arlecchino: Estrellita, infatti, come la famosa maschera bergamasca, indossa un «grembialetto fatto di vari colori, giacché era la somma evidente di tutti i cenci della famiglia».<sup>251</sup> Arlecchino, come dimostrato da numerosi studi, è la metamorfosi moderna di una figura mitica più antica, di origine germanica, il re Herlequin, capo della masnada dei morti identificabile con lo stesso diavolo.<sup>252</sup> Al diavolo in forma di serpente e di drago, sconfitto dall'Arcangelo Michele, come abbiamo già visto, è associata Estrellita, che sembra dunque essere coinvolta in una battaglia tra forze della luce e forze dell'ombra dalle radici antichissime. Tale battaglia, che, secondo la nostra interpretazione, come si è visto nei precedenti capitoli, è la modalità con cui una società assimila e supera ritualmente l'incontro/scontro con un'altra società e la crisi che ne deriva, in questo caso è osservata da una prospettiva particolare. Ortese, infatti, non ribaltando il punto di vista del narratore e non cedendo la parola alla periferia fino alle ultime pagine del romanzo – così da evitare qualsiasi suo possibile ventriloquio, denigratorio o apologetico che sia –, finisce per identificare la masnada di morti con la stessa popolazione dell'isola: una popolazione di defunti e di demoni, di cui la scrittrice prende le parti, rivisitando non solo la sapienza millenaria del

---

<sup>248</sup> A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 165.

<sup>249</sup> Anche il nome della guida di Aleardo, il comandante Salvato, ricorda da vicino il nome della guida della reporter Ortese nella catabasi infernale dei Granili, narrata nel *Mare non bagna Napoli*: la signora Lo Savio.

<sup>250</sup> A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 153.

<sup>251</sup> Ivi, p. 30.

<sup>252</sup> A tal proposito vedi il già citato E. Chiavarelli, *Diana, Arlecchino e gli spiriti volanti. Dallo sciamanesimo alla «caccia selvaggia»*, cit., ma anche i meno recenti L. Lazzerini, *Arlecchino, le mosche, le streghe e le origini del teatro popolare*, «Studi mediolatini e volgari», XXV, 1977, pp. 93-155, M. Lecco, *Lo 'Charivari' del 'Roman De Fauvel' e la tradizione della 'Mesnie Hellequin'*, «Mediaevistik», 13, 2000, pp. 55-85.

mito, che vuole il ritorno dei morti come un momento da superare e togliere, ma le stesse Sacre Scritture, che sulla sconfitta di Lucifero fondano la Città celeste.<sup>253</sup> Cionondimeno, anche questo scontro, come quelli visti in precedenza, si risolve in un rituale espiatorio e nel sacrificio di un personaggio. È il conte Aleardo, il rappresentante della cultura centrale, che volontariamente si sacrifica per salvare la vita di Perdita. Egli si cala nel pozzo dove il popolo dell'isola è precipitato, dalla sua posizione privilegiata e sovraelevata discende nel ventre dell'esistenza, che è al contempo il ventre di Napoli e quello di tutte le periferie del mondo e rende così possibile, e soprattutto visibile, il suo "risorgimento". Nell'immedesimarsi con Perdita egli si fa carico del suo stigma e così la libera. Mentre lei torna ad assumere l'aspetto di una ragazza, egli appare come un demone, un diverso e un degradato: viene infatti descritto con il volto ricoperto di alghe, secondo l'iconografia del "green man" o uomo selvatico, personaggio del folklore di cui l'anguana è la «controparte femminile»<sup>254</sup> e che nei capitoli precedenti abbiamo visto immolato nei rituali di fine anno. Aleardo, in questo senso, è figura cristologica, che si sostituisce, nel sacrificio, all'altra figura cristologica del romanzo, l'Iguana, e permette così la sua «resurrezione».<sup>255</sup> Oltre ai rimandi già citati, nel testo compaiono altri riferimenti pasquali che sono indizio dell'identificazione del protagonista con Cristo: fra i principali, un'"ultima cena" durante la quale viene servita una torta dagli ingredienti simili a quelli della pastiera napoletana, «grano bollito, uova e, sopra, certe strisce di pasta abbrustolita che, per la loro forma – una serie di crociline punteggiate da grani di pepe – dovevano ricordare ai commensali il mistero della Passione e Morte di Dio».<sup>256</sup> La popolazione dell'isola, dunque, nel finale, grazie alla volontaria immolazione del conte, risorge a nuova vita e, in ricordo della sua bontà, compone dei versi, simbolici di un'identità subalterna che finalmente non è più parlata dall'esterno ma prende autonomamente la parola. La poesia composta dall'Iguana e dai fratelli Guzman, di cui di seguito riproponiamo solo alcuni versi, contiene dei rimandi a quella pubblicata su «Sud» da Ortese, ma soprattutto sembra citare il finale del *Mare non bagna Napoli*, dove

---

<sup>253</sup> Ap. 21, 1 : 22,15.

<sup>254</sup> D. Perco, *Le Anguane: mogli, madri e lavandaie*, cit., p. 72.

<sup>255</sup> A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 74. Anche l'Iguana, infatti, è più volte accomunata a Cristo: negli ultimi capitoli del libro si parla della sua presunta morte come della morte di «Dio», (ivi, p. 161) e poi della sua «resurrezione» come di un'uscita dal «sepolcro» (ivi, p. 159). Per altri riferimenti cristologici nelle opere di Ortese vedi N. D'Antuono, «Una ragnatela d'argento». *I fili del racconto di Anna Maria Ortese*, Lanciano, Carabba, 2018, pp. 31-32.

<sup>256</sup> A. M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 57.

il personaggio di Gaedkens, in riferimento ai napoletani, aveva sentenziato: «Tu puoi chiamare per secoli, nessuno risponde!».<sup>257</sup>

Presentazione del luogo

Questo è il mare  
Questo è il cielo  
Grigio e giallo  
Pioggia e gelo.

Invito vero e proprio

Aiutami.  
Riconoscimi.  
Salutami. Col mio nome chiamami,  
non con quello del serpe.  
Voglio risorgere.  
Conte di Milano [...]  
Guarda nel pozzo  
*se ci chiami*  
*rispondiamo.*<sup>258</sup>

Se la raccolta napoletana si chiudeva con l’auspicio solitario e inascoltato di Prunas, il direttore della rivista «Sud», che tornassero a stampare «macchine libere», non «macchine regalate» ma «macchine fatte» a Napoli,<sup>259</sup> con il suo romanzo fantastico, *Ortese*, riscrivendo il suo libro di dieci anni prima – in un’operazione di *writing back* che ha per oggetto la sua stessa produzione –, rinnova e dà seguito a quell’isolata speranza. La scrittrice immagina che un’intera comunità – come quella del gruppo cui aveva partecipato tanti anni prima, o più allargata, come quella del villaggio di *Fontamara* rappresentativo dell’intero Mezzogiorno, che la compagnia di Ocaña sembra ricalcare, o ancora più ampia come quella del Sud globale a cui l’autrice si rivolge con la sua opera fantastica – possa dare vita ad una cultura, a una letteratura, a una rivista, a una poesia, o più semplicemente a una voce, che sia veramente autonoma e che lo stesso romanzo lascia esprimere nella sua irriducibile e inattingibile alterità.

---

<sup>257</sup> Ead., *Il mare non bagna Napoli*, cit. 169.

<sup>258</sup> Ead., *L’Iguana*, cit., pp. 182-183, corsivo mio.

<sup>259</sup> Ead., *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 171.

## Conclusioni

I pomodori secchi  
attaccati a uno spago  
e le donne dai cuori di cicoria.  
I pomodori secchi e i datteri gialli,  
e le donne che colgono le olive  
fra gli olivastri, con la bocca viola;  
tutto è univoco e perso a furia d'esistere.  
Dove hai nascosto, cielo, l'altra ipotesi?  
Quale parte è la nostra?  
Non saremo null'altro  
che rozzi testimoni di questo esistere?

Vittorio Bodini

Il presente lavoro di ricerca è nato da una duplice convinzione: che le opere degli scrittori originari del Sud Italia a partire dall'unificazione nazionale fossero legate da una profonda comunanza e che tale comunanza avesse a che fare con l'asimmetrico rapporto tra Meridione e Settentrione, ben al di là di una semplice tematizzazione della Questione Meridionale. Cionondimeno, la ricerca ha preso necessariamente le mosse dalla letteratura critica che si è occupata dell'argomento dal punto di vista tematico, scoprendo una bibliografia molto nutrita soprattutto a livello internazionale. Lungi dall'essere stata archiviata, infatti, la questione meridionale è oggi al centro di un fervente interesse in quanto parte integrante e perfino strutturale di un dibattito di ordine mondiale, quello che riguarda il Sud del mondo. L'inclusione del caso italiano in tale dibattito, che ne ha determinato una riscoperta anche in Italia, è dovuta a vari fattori: oltre all'entusiastica ricezione del pensiero gramsciano nell'accademia statunitense, la quasi perfetta sovrapponibilità degli immaginari e delle strategie retoriche che sono serviti per rappresentare il Sud Italia e il Sud del mondo come terre dell'alterità. Tale sovrapponibilità delle dinamiche culturali, però, come si è ricordato più volte, non implica che alla loro origine vi sia stato il medesimo retroterra storico, non implica cioè che il Sud Italia sia stato soggetto a una qualche forma di colonialismo, come invece da diversi studiosi è stato ipotizzato. D'altra parte, l'impiego di categorie postcoloniali, che, sulla base di tali convergenze, ha cominciato a diffondersi e ad affermarsi nella trattazione del

problema, rischia di corroborare queste ipotesi, soprattutto per quel che riguarda i prodotti artistico-letterari del Sud Italia che rispondono alla rappresentazione eteronoma. Questi ultimi inizialmente interpretati, come quelli provenienti dal Nord, attraverso la lente dell'orientalismo, hanno incontrato poi, come è avvenuto anche nel contesto internazionale, l'insufficienza e la parzialità della categoria saidiana e hanno richiesto il ricorso ad altre griglie. Mentre le categorie di Said, però, erano state cautamente accettate, nel corso del tempo, in quanto riconducibili, senza troppa difficoltà, a quella forma di nazionalismo per cui la costruzione di una comunità immaginata implica l'individuazione di un nemico esterno o interno alla nazione che la riconfermi nella sua identità, anche a prescindere da un'azione di tipo predatorio a livello politico-economico, analizzare la risposta a questa rappresentazione attraverso il paragone con i territori coloniali e parlare quindi di "resistenza culturale" o di "letteratura postcoloniale" come espressione di un soggetto non ben identificabile, se non ipotizzando una vera e propria contrapposizione tra una nazione settentrionale e una meridionale, è apparso ben più arduo.

Come si diceva, però, la sovrapponibilità dei fenomeni letterari italiani con quelli internazionali non significa che essi abbiano avuto le medesime cause a livello storico, ma al più culturale. Per tale ragione, si è scelto di mettere momentaneamente da parte il supporto pur utile della teoria postcoloniale (le cui categorie in parte si sono poi richiamate in maniera asistemica nel corso della ricerca) e si è optato per l'adozione di un approccio culturologico integrato che ha il suo asse portante nelle teorie di Jurij Lotman.

Le teorie lotmaniane hanno sin da subito mostrato i loro vantaggi sia nell'inquadramento del problema, sia poi nell'analisi dei testi. In particolare, la teoria della "semiosfera", ci ha consentito di interpretare la dialettica venutasi ad instaurare tra il Nord e il Sud Italia come un dialogo asimmetrico fra centro e periferia, necessario alla stessa conservazione della cultura nazionale. Quest'ultima, infatti, ha ingaggiato con il suo margine meridionale un confronto utile a rinsaldare la propria identità e ad immettere dinamismo nel sistema. Così facendo, ha generato nel Sud la creazione di una coscienza culturale separata che, a sua volta, attraverso il confronto con il centro ha maturato una propria identità, inizialmente dipendente dall'immagine ricevuta, poi sempre più autonoma. Grazie alle categorie lotmaniane, siamo dunque riusciti ad isolare il discorso della periferia e a monitorarlo anche nella sua evoluzione diacronica. Quest'ultima si è

interpretata, attraverso lo strumento della divisione in fasi, mutuato da alcune “teorie della differenza”, come un percorso dialettico di cui gli autori presi in considerazione permettono di ricostruire i momenti di passaggio: i primi tre, in particolare, illuminano la transizione da una prima fase della copia a una seconda fase della rivendicazione, gli ultimi due la transizione dalla fase della rivendicazione a un’ipotetica terza fase della libertà.

Nell’analisi del testo letterario, poi, l’approccio lotmaniano è risultato fondamentale. Ha spiegato *in primis* l’origine e la natura delle immagini dell’alterità che il testo veicola. Essendo volte a una riconferma dell’io, tali immagini non provengono da una reale esperienza dell’altro ma nascono come rispecchiamento dell’io stesso, dando luogo a un’immagine speculare e rovesciata, che Lotman definisce “enantiomorfa”. L’alterità viene dunque immaginata come il contrario dell’identità, come negazione o affievolimento di tutti i suoi caratteri principali e della sua logica o, in alternativa, come mancanza totale di logica. E ciò è valido tanto per le immagini che il Settentrione conia per il Meridione e che quest’ultimo inizialmente introietta (che altrove si erano lette attraverso la categoria di orientalismo), quanto per le immagini che il Meridione conia per il Settentrione, ribaltando lo sguardo deformante e identificando in sé la fonte del senso e della norma. Nell’indagine sui testi, abbiamo visto come gli stessi autori prendano gradualmente coscienza della fallacia delle immagini ricevute e anche di quelle proiettate e come in molte delle loro opere segnalino la presenza di tale deformazione ottica attraverso l’inserimento di quelli che abbiamo definito “indicatori imagologici”.

L’approccio lotmaniano, inoltre, ci ha permesso di indagare più in profondità la struttura dell’opera letteraria. Per il semiologo russo, infatti, tale struttura è isomorfa al mondo culturale in cui è immersa e la sua configurazione ne riflette l’organizzazione interna. Attraverso il confronto fra un certo numero di opere di una stessa cultura (di genere anche molto diverso fra loro) è possibile risalire a uno schema invariante che Lotman chiama «testo della cultura» e che rappresenta il modello più astratto della realtà dal punto di vista dell’universo culturale di riferimento: il suo «quadro del mondo». Tale schema vede il confronto tra due realtà, ciascuna caratterizzata da un particolare assetto spazio-temporale, oltre che filosofico-morale, di cui i personaggi sono portatori e rappresentanti. Il rappresentante dell’altra realtà, riduzione in scala della controparte culturale con cui è instaurato il dialogo, è caratterizzato come un estraneo, un diverso, fonte di pericolo o di



novità per la realtà di partenza. Nel caso della letteratura del Sud, lo schema invariante vede messe a confronto la realtà nazionale e quella meridionale e spesso dà luogo a un'esclusione "risanatrice". Dall'analisi delle opere, infatti, è emersa con particolare ricorrenza, come azione risolutiva del conflitto culturale innescato dall'incontro con l'alterità, quella del meccanismo vittimario che abbiamo interpretato in diversi modi.

In primo luogo, configurandosi come tema e asse portante delle opere maggiori, il meccanismo espiatorio è apparso come la risposta della letteratura meridionale al conflitto ingenerato dall'unificazione nazionale. Con Victor Turner, infatti, l'opera letteraria, dalla tragedia greca al romanzo moderno (e non è casuale, in questo senso, il frequente richiamo ai capolavori tragici riscontrato nelle opere) altro non è che una traduzione e una sostituzione di ciò che nelle società tribali era il rito, ovvero una strategia di superamento della conflittualità, una tecnica di integrazione e di risoluzione del «dramma sociale». Giunge come una conferma di questa interpretazione dunque la presenza ricorrente, nelle opere prese in esame, di riferimenti ad un particolare motivo rituale: quello "carnevalesco" della caccia selvaggia. Anche per via dell'identificazione avvenuta in Italia – come dimostrato da Nelson Moe – tra margine geografico e margine sociale, quindi tra Sud e popolo, già responsabile di un interesse documentario per il folklore del Mezzogiorno, gli autori meridionali hanno attuato un recupero di alcune tradizioni popolari ed in particolare di quelle legate alla fine dell'anno solare o al passaggio stagionale, rendendole strutturali per l'opera letteraria. Tali riti, spesso eredità di usanze pagane antichissime poi assimilate dalla liturgia cristiana e dalle sue festività, consistono in un momento di rottura dell'ordine costituito volto alla sua rigenerazione. Durante questo interstizio di tempo le forze della luce combattono con quelle dell'ombra e l'immolazione di un animale sacrificale (l'agnello di Dio, nel caso del suo omologo cristiano) mette fine della crisi assicurando prosperità e pace per il ciclo annuale o stagionale a venire. La presenza di tali motivi, che, come si è detto, strutturano in profondità l'opera letteraria e che Ernesto De Martino avrebbe forse collegato alla crisi della presenza che attanaglia le culture subalterne, potrebbero anche leggersi, più semplicemente, come il modello col quale la cultura periferica (cui gli scrittori del Sud intendono dare voce) interpreta il conflitto in essere, ovvero quello tra Nord e Sud, e prova a porvi rimedio.

Un'altra possibile interpretazione del motivo sacrificale è quella che lo vede come fondamento di una comunità nazionale o comunque di un'identità periferica. Le opere maggiori degli autori presi in esame, infatti, si sono spesso prestate a una lettura di questo tipo, mettendo al centro una piccola comunità che, in modo più o meno esplicito, simboleggiava l'intera regione, l'intero Meridione d'Italia o, nel caso dell'ultima autrice, l'intero Sud del mondo. Il sacrificio espiatorio che nell'opera mette fine alla crisi che attraversa la comunità – crisi che abbiamo letto come l'impatto dell'incontro asimmetrico tra la realtà periferica e quella centrale – può interpretarsi, prendendo a prestito il pensiero di René Girard, come l'atto fondativo (o rifondativo) di un gruppo sociale, e, citando la lettura che Julia Kristeva dà del pensiero di Girard, come la base della formazione identitaria di qualsivoglia soggetto, sia esso centrale o periferico. I due studiosi pongono poi l'attenzione sulla collocazione dell'individuo prescelto per il sacrificio, che può essere interna o esterna alla comunità identitaria, e sul grado di consapevolezza con il quale tale sacrificio è operato dall'individuo e dal gruppo.

Il corrispettivo linguistico della formazione di un'identità periferica all'interno del testo meridionale è la ricerca di una voce “altra”, o “minore”, come l'abbiamo chiamata con Deleuze e Guattari: se da una parte, infatti, gli autori del Sud puntano ad invadere l'idioma nazionale («deteritorializzazione»), dall'altra mirano a far emergere l'identità linguistica della periferia («riterritorializzazione»). A tale scopo, spesso essi rimodellano la lingua nazionale impiegando la sintassi delle parlate regionali e conferiscono così autorevolezza alla mentalità che informa quella sintassi. La lingua “minore” che ne risulta talvolta si pone come canone linguistico alternativo, altre volte si accontenta di minare quello centrale. Lo stesso accade con la forma del racconto e le strategie retorico-stilistiche che informano le opere: il più delle volte esse sono attribuite a una voce narrante periferica o ad un coro di parlanti che rappresenta la stessa comunità marginale e si fanno così interpreti di una *forma mentis* “meridionale”.

Ma veniamo ora a riepilogare schematicamente i risultati ottenuti dall'analisi dei testi dei singoli autori presi in esame. Per quanto riguarda Giovanni Verga, si sono prese in considerazione soprattutto le novelle contenute in *Primavera e altri racconti* e in *Vita dei campi*, dove l'autore istituisce un parallelo tra l'idealizzazione amorosa e l'immaginazione dell'altrove meridionale, ambedue responsabili di una fantasia fallace e pericolosa che si genera nella distanza. In *Fantasticherie*, in particolare, Verga sembra

ammettere che la sua rappresentazione della Sicilia quale fascinosa e pericolosa terra dell'alterità è frutto di una visione filtrata dalla lontananza. Tale visione deformante, però, può anche essere ribaltata, come suggerisce, nella novella, la reversibilità del cannocchiale e come accade nel suo massimo capolavoro: *I Malavoglia*. Qui la rappresentazione è ancora infarcita di stereotipi e fortemente debitrice dell'immaginario alterizzante sull'isola, ma il punto di vista assunto dall'autore non è più quello centrale ma quello periferico. Ciò, oltre ad essere espressamente dichiarato nella prefazione dell'opera, emerge dall'applicazione del celebre "principio della regressione" e dalla costruzione (attraverso innovative trovate stilistico-formali) di un discorso collettivo, che simula un vero e proprio canto popolare composto dagli abitanti di Aci Trezza. Inoltre, nell'opera, ad essere immaginato come diverso non è più il mondo isolano ma quello italiano e il portatore dell'alterità, che sconvolge la vita del villaggio e che Verga raffigura con i caratteri dell'estraneo lotmaniano, è colui che, per via delle nuove leggi introdotte con l'Unità, è entrato in contatto con il continente: 'Ntoni. Solo con la partenza definitiva del giovane – quindi con il suo sacrificio necessario e inconsapevole – il villaggio può uscire dalla crisi, rifondare il suo ordine interno e ritrovare la sua identità.

La prima produzione di argomento abruzzese di Gabriele d'Annunzio, come quella verghiana, è fortemente influenzata dallo sguardo eteronomo e presenta il mondo periferico come un mondo altro. Il punto di vista coincide con quello centrale, sebbene l'indagine sulla dinamica conoscitiva dell'alterità, che anche nell'autore pescarese si svolge sul doppio binario amoroso-geografico, sembra talvolta metterne in dubbio l'attendibilità. Dopo una breve panoramica sulle prime opere a tema regionale, la nostra analisi si è concentrata su *Il trionfo della morte*, *Laude dell'illaudato* e *La figlia di Iorio*. In questi ultimi due testi il punto di vista di d'Annunzio si centra sulla periferia abruzzese e l'immagine carica di pregiudizi, incontrata nelle prime novelle e nel *Trionfo*, è rivalutata ed esaltata in virtù di una sovrapposizione tra il mondo abruzzese e quello della Grecia classica (in particolare quello della *Nascita della tragedia* nietzscheano). Il rito abruzzese al centro del dramma pastorale – equiparato dall'autore ai bacchanali –, dopo una momentanea destabilizzazione, riporta la pace, la rinascita sociale e politica della comunità periferica con il sacrificio volontario ma misconosciuto della rappresentante dell'alterità italiana: Mila. Anche qui il lavoro sulla lingua e sullo stile è fondamentale e

denota la volontà da parte dell'autore di identificarsi con l'universo rappresentato, o meglio, nel suo caso, che l'universo rappresentato si identifichi con la sua arte.

Per Grazia Deledda abbiamo parlato di una doppia marginalità, geografica e di genere, che trova espressione nelle sue opere. Queste ultime infatti, come già quelle di Verga e di d'Annunzio e come gran parte delle opere di autori meridionali, sono fortemente intrise di autobiografismo. La prima produzione della scrittrice nuorese (*Nell'azzurro* e *Racconti sardi*) emula ancora la rappresentazione della Sardegna diffusa sul continente, sebbene dichiara la sua natura fallace attraverso la menzione di strumenti ottici e diaframmi che filtrano la visione. Deledda, inoltre, impegnata in un progetto nazionale di raccolta delle tradizioni regionali, è responsabile della replica e della diffusione di alcuni stereotipi sulla Sardegna e degli stessi argomenti propugnati dalla scuola di antropologia criminale sull'atavismo sardo. Alla fine del secolo, tuttavia, la sua visione dell'isola muta radicalmente in direzione di una maggiore autonomia rappresentativa e di un ribaltamento del punto di vista. Ciò è accompagnato da un rifiuto, spesso sarcastico, delle tesi dei positivisti e da un abbandono dell'estetica pittoresca in favore di una rappresentazione disincantata della realtà. Come nelle *Novelle rusticane* verghiane, nella produzione matura dell'autrice, spesso l'antipittresco è volto a denunciare le ingiustizie cui l'isola è soggetta e le cui responsabilità sono imputate al contatto con l'Italia o alla miopia dei provvedimenti statali. *Canne al vento*, romanzo che vale alla scrittrice il Nobel, vede al centro della vicenda il villaggio matriarcale di Galte, simbolo dell'intera isola nuragica, messo in crisi dall'arrivo di uno straniero proveniente dal continente. Ancora una volta la crisi è superata attraverso un sacrificio, volontario e misconosciuto, quello del servo Efix, che morendo fa sì che il "nuovo" possa essere integrato e il villaggio decadente possa risorgere a nuova vita. Anche nel capolavoro deleddiano il lavoro sullo stile e i numerosi riferimenti alle credenze e ai rituali contadini testimoniano la volontà da parte dell'autrice di restituire autonomia alla voce e alla cultura periferiche.

Con Ignazio Silone ci troviamo di fronte a una condizione storica radicalmente mutata, quella della dittatura fascista, contraddistinta, dal punto di vista culturale, dalla parola d'ordine del "ruralismo". Lo scrittore abruzzese si trova, dunque, a dover rispondere a una nuova ondata alterizzante del Mezzogiorno, che intende sostituire la propria voce a quella del margine, appropriandosi solo superficialmente dei suoi valori, al fine in realtà di ridurlo al silenzio. Silone, con la sua prima opera, *Fontamara*, si identifica con il

mondo rappresentato, il mondo dei cafoni, la cui storia di subordinazione può trovarsi «identica» in tutti i Sud del mondo, come lui stesso sostiene nella prefazione dell'opera e nei suoi scritti saggistici. Il lavoro che l'autore pescinese compie sulla lingua e sullo stile, esplicitato nelle stesse pagine del romanzo, è volto a restituire con autenticità la mentalità periferica e a cedere la parola ai cafoni e alla loro cultura. In *Fontamara* gli stereotipi sul Mezzogiorno sono demistificati e dileggiati e il processo alterizzante che coinvolge tanto i cittadini quanto i cafoni è decodificato. La crisi della comunità, innescata, in questo caso, dalle stesse leggi dell'autorità statale e interpretata dai cafoni come un'eccezione carnevalesca, conduce stavolta a un sacrificio che da singolare si fa collettivo e che non si risolve in una ricomposizione dell'ordine, ma in una rivoluzione che nel futuro ripone la sua speranza. Tale speranza è simboleggiata da un giornale che i cafoni scrivono e distribuiscono prima che Fontamara venga rasa al suolo e che, con il suo titolo – «Che fare?» – interroga e sollecita la posterità.

Anna Maria Ortese contesta l'immagine positiva di Napoli costruita dalla tradizione e replicata nel tempo, anche da chi ne esalta i valori come preferibili a quelli settentrionali. Si è più volte sottolineato nel corso della ricerca, infatti, come anche l'identificazione con il margine non conduca automaticamente ad una liberazione dallo sguardo eteronomo, che in ultima analisi oblitera le problematiche reali del Mezzogiorno e impedisce una loro presa in carico e una loro risoluzione. Nel *Mare non bagna Napoli*, allo scopo di corrodere l'immagine oleografica della città, l'autrice estremizza la sua rappresentazione antipittoresca e porta alle ennesime conseguenze i pregiudizi che la riguardano, esplicitando nei racconti introduttivi il filtro della sua visione. Il romanzo *L'Iguana*, ambientato in un'isola di fantasia, dietro la quale si nasconde in realtà Napoli, presenta l'incontro tra un conte milanese e la popolazione del luogo, che l'uomo scambia per un'iguana. La malattia conoscitiva del conte (e con essa lo sguardo alterizzante che simboleggia) nel corso della storia viene diagnosticata e processata come responsabile delle sventure dell'Iguana; ma non per questo lo sguardo viene ribaltato, ciò significherebbe, infatti, per l'autrice sostituirsi alla voce periferica. Nel finale, l'uomo si identifica con la creatura che ha fatto oggetto del suo amore e si sacrifica per salvarle la vita. La sua immolazione volontaria spezza l'incantesimo che rendeva muta e invisibile la popolazione dell'isola e le dà nuova speranza. Essa impara infatti a scrivere per dedicargli una poesia e compie così il primo passo verso l'autonomia identitaria e la

libertà. La tensione liberatoria da una condizione subalterna, suggerita anche dalla lingua e dallo stile del romanzo, nell'opera fantastica e allegorica acquista una dimensione sovranazionale e universale.

Sulla base di quanto qui sinteticamente ripercorso, crediamo di poter affermare con alquanto certezza di aver perlomeno cominciato a diradare la nebbia intorno alla ricostruzione di una possibile letteratura del Mezzogiorno, ovvero di aver cominciato ad identificare i riflessi che il dialogo asimmetrico tra centro e periferia ha prodotto nell'opera e nella poetica degli scrittori meridionali a partire dall'Unità d'Italia. Tali riflessi, essendo l'effetto di un'identità periferica in formazione, non si riducono alla presenza di alcune costanti tematiche, ma incidono in maniera strutturale nelle opere degli autori, tanto da aver costituito in alcuni casi le bussole per sciogliere nodi critici relativi alle loro poetiche fin qui rimasti insoluti. Siamo consapevoli di aver lasciato fuori dalla nostra analisi numerosissimi scrittori e altrettanto numerosi elementi che li accomunano, si pensi solo al filone del romanzo antistorico, o controstorico che dir si voglia, che caratterizza profondamente la produzione meridionale, o si pensi ancora a motivi di grande interesse solo accennati nel corso della ricerca, come quello del paradiso perduto o del matrimonio tra Nord e Sud Italia. Si è fatta insomma una scelta – sia nell'approccio esegetico che nella rosa di autori – che, per quanto ponderata e giustificata, può essere rivista, affinata e – auspicabilmente – ampliata. Ci auguriamo infatti che il paradigma analitico messo a punto in queste pagine possa essere la base per una più ampia e fruttuosa indagine sulla letteratura del Mezzogiorno – e, perché no, anche sulla letteratura di altre periferie del mondo, che così potrebbero esserle finalmente equiparate e comparate – al fine ultimo di conoscere e comprendere più in profondità la cultura italiana e le dinamiche che l'hanno attraversata e che ancora oggi la attraversano.

## Bibliografia

- G. Agamben, *Homo sacer*, Torino, Einaudi, 1995.
- G. Agamben, *Homo Sacer. Lo stato d'eccezione*, Milano, Bollati Boringhieri, 2000.
- N. Ajello, *Ortese spacca Napoli*, «Repubblica», 15 maggio 1994.
- S. Albertazzi, *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature*, Roma, Carocci, 2013.
- S. Aleramo, *Una donna*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori, 2010.
- M. Alicata, *Il meridionalismo non si può fermare ad Eboli*, «Cronache meridionali», 9 settembre 1954.
- C. Amuta, *Fanon, Cabral and Ngugi on National Liberation*, in B. Ashcroft, G. Griffith, H. Tiffin, *The Postcolonial Studies Reader*, London-New York, Routledge, 2002, pp. 158-163.
- B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma, ManifestoLibri, 2000.
- A. Andreoli, *In margine alla 'Figlia di Iorio'*, «La Modernità letteraria», 2, 2009, pp. 43-84.
- G. Angioni, *Pane e formaggio e altre cose di Sardegna*, Sestu, Zonza Editori, 2000.
- G. Angioni, *Postfazione* in G. Contu (a cura di), *Gli Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere. La figura del bandito tra Storia, Cronaca, Cultura, Diritto dal Settecento a oggi*, Sassari, 2012.
- G. M. Annovi, F. Ghezzi (a cura di), *Anna Maria Ortese. Celestial Geographies*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.
- B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes back*, London-New York, Routledge, 2002.
- A. Asor Rosa, *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, 1972.
- A. Asor Rosa, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, 12, L'età contemporanea. Le opere 1870-1900, Torino, Einaudi, 2007.
- A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Saponà e Savelli, 1965.
- A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana. Ottocento*, Milano, Mondadori, 2008.

- W. H. Auden, *Il mare e lo specchio: commentario a La tempesta di Shakespeare*, Milano, SE, 2011.
- M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1995.
- M. Bakic-Hayden, *Nesting Orientalism: the Case of Former Yugoslavia*, «Slavic Review», 54, 1995.
- A. Baldi, *La meraviglia e il disincanto: studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*, Napoli, Loffredo Editore, 2010.
- A. Baldi, *Infelicità senza desideri: Il mare non bagna Napoli di Anna Maria Ortese*, «Italice», 77, 1, 2000, pp. 81-104.
- G. Baldi, *L'artificio della regressione*, Napoli, Liguori, 1980.
- G. Baldi, *Straniamento e comico antifrastico in "Fontamara". Per una rilettura del primo romanzo di Silone*, «Moderna», 1, 2002, pp. 71-85.
- L. Bani, *Da "Terra vergine" alle "Novelle della Pescara". Sviluppi tematici nel primo D'Annunzio*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», voll. LXXVI-LXXVII, a.a. 2012-2013 e 2013-2014, a cura di E. Gennaro e M. Mencaroni Zoppetti, Bergamo, Sestante, 2014, pp. 151-165.
- A. M. Banti, *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'unità*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- A. M. Banti, *Discorso patriottico e ruoli di genere (Europa secc. XVIII-XIX)* in G. Calvi (a cura di), *Innesti, donne e genere nella storia sociale*, Roma, Viella, 2004.
- A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità ed onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.
- A. M. Banti, *L'onore della nazione. Identità sessuale e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla grande guerra*, Torino, Einaudi, 2005.
- A. M. Banti, *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Roma, Carocci, 2002.
- A. M. Banti, *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- A. M. Banti, *Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- A. M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- G. Barberi Squarotti, *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, Palermo, Flaccovio, 1982.



- G. D. Basile, *Said 'nonostante Said': il dibattito sull' 'Orientalism in one country' e i processi letterari di orientalizzazione del Mezzogiorno italiano*, in B. Brunetti, R. Derobertis (a cura di), *Identità, migrazione, postcolonialismo in Italia*, Bari, Progedit, 2014, pp. 94-110.
- G. D. Basile, *Scrivere del Mezzogiorno, Processi di auto-orientalism nella Letteratura italiana*, 2013 (tesi di dottorato inedita).
- A. Bazzoni, *Il genere della letteratura*, «La Balena Bianca», 4/4, 2016, <https://www.labalenabianca.com/2017/11/02/genere-della-letteratura-44-le-scrittrici/> (ultima consultazione in data 21/12/2020)
- G. Bechi, *Caccia grossa. Scene e figure del banditismo sardo*, Nuoro, Ilisso, 1997.
- C. Bellieni, *Partito Sardo d'Azione e Repubblica federale; Scritti 1919-1925*, Sassari, Edizioni Gallizzi, 1985.
- H. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.
- H. Bhabha, *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, 1997.
- H. Bhabha, *Of mimicry and Man: the Ambivalence of Colonial Discourse*, «October», 28, 1984, pp. 125-133.
- H. Bhabha, *The Location of Culture*, London-New York, Routledge, 2004.
- H. Bhabha, *The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse*, 24, 6, 1983, pp. 18-36.
- R. Bolognesi, *L'invenzione del bandito sardo nell'opera di Grazia Deledda*, 2010, <https://bolognesu.wordpress.com/2010/11/29/> (ultima consultazione 06/11/2020)
- A. Borghesi, *In nome del puma. "Alonso e i visionari" di Anna Maria Ortese*, in F. Antonacci, M. Della Misericordia (a cura di), *Il cielo e i violenti. Simboli del sacro e dell'iniziazione*, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 15-31.
- A. Borghesi, *Una storia invisibile. Morante, Ortese, Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015.
- G. Bottioli, *Jacques Lacan. Arte, linguaggio, desiderio*, Bergamo, Bergamo University Press, 2002.
- F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino, Einaudi, 1953.
- A. Brelich, *Tre variazioni romane sul tema delle origini*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1976.
- A. Brettoni (a cura di), *Nove lettere inedite di G. D'Annunzio a E. Nencioni (1889-95)*, «Studi e problemi di critica testuale», 21, 1980, pp. 195-207.
- M. Brigaglia, A. Mastino, G. Ortu, *Storia della Sardegna*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

- S. Briziarelli, *Woman as Outlaw: Grazia Deledda and the Politics of Gender*, MLN 110, 1, 1995, pp. 20-31.
- A. Bruers, *Nuovi saggi dannunziani*, Bologna, Zanichelli, 1942.
- A. Bubba, *Cavallo Bianco e il Cristo della seconda venuta. Guerre indiane e sovrapposizioni apocalittiche nel primo racconto di Anna Maria Ortese*, in A. Baldacci, A. Malgorzata Brysiak, T. Skock (a cura di), *Il futuro della fine. Rappresentazioni dell'apocalisse nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Pieterlen-Berna, Peter Lang, 2020, pp. 15-26.
- A. Bubba (a cura di), *La grande iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Canterano, Aracne, 2020
- G. Bufalino, *L'isola plurale*, in Id., *La luce e il lutto*, in *Opere I (1981-1988)*, Milano, Bompiani, 2006.
- T. Burat, *Fra Dolcino e Margherita. Tra messianesimo egualitario e resistenza montanara*, Valle di Susa, Tabor, 2013.
- J. Butler, *Parole che provocano: per una politica del performativo*, Milano, Raffaello Cortina, 2010.
- F. Cagnetta, *Banditi a Orgosolo*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1975.
- A. Caldarelli, *La pastorale. La pastorale di Nardo: dramma sacro e festa paesana in Sicilia*, Macerata, EUM, 2009.
- B. Caltagirone, T. Cossu, *Sardegna, seminario sull'identità*, Cagliari, CUEC/ISRE, 2007.
- I. Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, Torino, Einaudi, 1991.
- S. Camilotti, T. Crivelli, *Che razza di letteratura è?*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017.
- S. Campailla, *Anatomie verghiane*, Bologna, Patron, 1978.
- A. Casamento Tumeo, *Gabriele d'Annunzio*, in Id., *The rebel crowds in the 19th century's Italian literature*, tesi di dottorato inedita, Grenoble-Padova, 2011, pp. 246-269.
- F. Cassano, D. Zolo (a cura di), *L'alternativa mediterranea*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- L. Cazzato, *Dis/fare l'archivio islamofobico delle relazioni anglo-meridionali: smurare il Mediterraneo*, «From the European South», 1, 2016, pp. 251-260.
- L. Cazzato (a cura di), *Orizzonte Sud*, Nardò, Besa, 2011.
- L. Cazzato, *Sguardo inglese e Mediterraneo italiano. Alle radici del meridionismo*, Milano, Mimesis, 2017.
- G. Cecchetti, *Rocco Spatu e la conclusione dei Malavoglia*, «Italianistica» 11, 1982, pp. 23- 30.

- F. Cecco, *Contributo allo studio dei proverbi nei «Malavoglia»*, in R. Daverio (a cura di), *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983.
- M. Centini, *L'uomo selvatico*, Milano, Mondadori, 1992.
- M. Centini, *L'uomo selvaggio. Antropologia di un mito della montagna*, Scarmagno, Priuli & Verlucca, 2000.
- A. Césaire, *Une tempête: d'après La tempête de Shakespeare: adaptation pour un théâtre nègre*, Paris, Editions du Seuil, 1969.
- I. Chambers, *Esercizi di potere: Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006.
- I. Chambers, M. Cariello, *La questione mediterranea*, Milano, Mondadori, 2019.
- E. Chiavarelli, *Diana, Arlecchino e gli spiriti volanti. Dallo sciamanesimo alla «caccia selvaggia»*, Roma, Bulzoni, 2007.
- E. Chiavarelli, *Fauno-Silvano: le origini dell'Uomo Selvaggio*, «Imagoromae», 2007.
- F. Chimirri, *Postille a Verga. Lettere e documenti inediti*, Roma, Bulzoni, 1977.
- M. Cimini, *Tipologia e stratigrafia del personaggio nel romanzo unico di Silone*, «Studi medievali e moderni», 2, 2008, pp. 175-190.
- P. Citati, *Quanta invidia per la Ortese*, «la Repubblica», 7 giugno 1994.
- A. M. Cirese, *Intellettuali, folklore, istinto di classe: nota su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976.
- H. Cixous, C. Clément, *The newly Born Woman*, London, Tauris, 1996.
- L. Clerici, *Apparizione e visione*, Milano, Mondadori, 2002.
- M. A. Coburn, 'Deledda and delinquency: Deleddian negotiations of the contemporary public racialization of Sardinian character in *Cenere*', in A. J. Tamburri, G. Parati, B. Lawton, M. Swennen Ruthenberg (eds), *Italian Cultural Studies: Selected Essays*, FL: Boridghera, Boca Raton, 2001, pp. 34–51.
- U. Collu (a cura di), *Grazia Deledda nella cultura sarda contemporanea*, Nuoro, Consorzio per la pubblica lettura S. Satta, 1992.
- M. Cometa, *Studi culturali*, Napoli, A. Guida, 2010.
- S. Contarini, M. Marras, G. Pias (a cura di), *L'identità sarda del XXI secolo tra globale, locale e postcoloniale*, Nuoro, Il Maestrale, 2012.
- S. Contarini, R. Onnis, T. Solis, M. Spinelli (a cura di), *Da ieri a oggi. Tragitti del Sud nella cultura italiana contemporanea*, Firenze, Franco Cesati, 2018.
- S. Contarini, G. Pias, L. Quaquarelli (a cura di), *Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000*, «Narrativa», 33/34, 2011-12.

- S. Contarini, C. Joubert, J-M. Moura, *Penser la différence culturelle du colonial au mondial. Une anthologie transculturelle*, Milano-Udine, Éditions Mimésis, 2019.
- A. Conti, *Beata riva: trattato dell'oblio*, Venezia, Marsilio, 2000.
- C. Correnti, *Scritti scelti, in parte inediti o rari*, Roma, Forzani e. c. tipografi del senato, 1891-1897.
- S. Costa, *D'Annunzio*, Roma, Salerno, 2012.
- K. Crenshaw, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color*, in M. Albertson Fineman, R. Mykitiuk (a cura di), *The Public Nature of Private Violence*, New York, Routledge, 1994, pp. 93-118.
- A. M. Crispino (a cura di), *Oltre canone: per una cartografia della scrittura femminile*, Manifestolibri, 2003.
- G. Crocioni, *Problemi fondamentali del folklore con due lezioni su il folklore e D'Annunzio*, Bologna, Zanichelli, 1928.
- R. Crovi, *Meridione e letteratura*, «Il Menabò», 3, 1960, pp. 267-303.
- A. Curcio, “Un paradiso abitato da diavoli”...o da porci. *Appunti su razzializzazione e lotte nel Mezzogiorno d'Italia*, Uninomade 2.0, 5/09/2012, <http://archivio-uninomade-efimera.euronomade.info/un-paradiso-abitato-da-diavoli-o-da-porci-appunti-su-razzializzazione-e-lotte-nel-mezzogiorno-ditalia-uninomade/> (ultima consultazione in data 24/01/2021).
- S. Cubeddu (a cura di), *L'ora dei Sardi*, Cagliari, Edizioni Fondazione Sardinia, 1999.
- R. Dainotto, *Europe (in Theory)*, Durham-London, Duke University Press, 2006.
- G. D'Annunzio, *Il fuoco*, Milano, Mondadori, 1996.
- G. D'Annunzio, *Lettere a Giselda Zucconi*, a cura di I. Ciani, Pescara, Centro Nazionali di Studi Dannunziani, 1985.
- G. D'Annunzio, *Prose di ricerca*, Vol. I, Milano, Mondadori, 2005.
- G. D'Annunzio, *Prose di romanzi*, Vol I, Milano, Mondadori, 1988.
- G. D'Annunzio, *Prose di romanzi*, Vol II, Milano, Mondadori, 1989.
- G. D'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, Vol. II, Milano, Mondadori, 2013.
- G. D'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, Vol. I, Milano, Mondadori, 2013.
- G. D'Annunzio, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 2006.
- G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, Milano, Mondadori, 2001.

- N. D'Antuono, «Una ragnatela d'argento». *I fili del racconto di Anna Maria Ortese*, Lanciano, Carabba, 2018.
- G. Debenedetti, *Presagi del Verga*, in Id. *Saggi critici*, Milano, Il Saggiatore, 1959.
- G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo: quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1976.
- G. De Donato, *Silone: la parabola del rivoluzionario nei romanzi dell'esilio*, «La nuova ricerca», 12, 2003, pp. 253-272.
- A. De Francesco, *La palla al piede. Storia del pregiudizio antimeridionale*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- V. De Gasperin, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- V. De Gasperin, 'Protesta nello stile': appunti sulla lingua ne L'Iguana di Anna Maria Ortese, «The italianist», 30, 2, 2010, pp. 237-256.
- N. De Giovanni, *Come la nube sopra il mare: vita di Grazia Deledda*, Alghero, Nemapress, 2006.
- N. De Giovanni, *Come leggere canne al vento*, Milano, Mursia, 1993.
- A. De Jaco, *Letteratura e Mezzogiorno a cento anni dall'unità*, «Le ragioni narrative», novembre 1960.
- G. Deledda, *La via del male*, Torino, Speirani, 1896.
- G. Deledda, *Novelle*, 6 Voll. Nuoro, Ilisso, 2012, ebook.
- G. Deledda, *Opere scelte*, Vol. I, Milano, Mondadori, 1964.
- G. Deledda, *Romanzi e novelle*, Milano, Mondadori, 2004.
- G. Deledda, *Romanzi sardi*, Milano, Mondadori, 1999.
- G. Deledda, *Tradizioni popolari di Sardegna. Credenze magiche, antiche feste, superstizioni e riti di una volta nei più significativi scritti etnografici della scrittrice sarda*, Roma, Newton Compton, 2008.
- G. Deledda, *Versi e prose giovanili*, Milano, Virgilio, 1972.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 2010.
- J. Deleuze, M. Foucault, *Intellectual and Politics* in D. F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, and Practice*, Ithaca, Cornell UP, 1977, pp. 205-17.
- G. Deleuze, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- F. Della Costa, *Dentro e fuori. Il desiderio di Ntoni e i sacri confini di Trezza ne I Malavoglia di Verga*, «La fusta», 23, 2015, pp. 1-22.
- L. Del Piano (a cura di), *Antologia storica della questione sarda*, Padova, Cedamo, 1959.

- R. Del Ponte, *La religione dei Romani*, Milano, Rusconi, 1992.
- E. De Martino, *Furore, simbolo, valore*, Milano, Il Saggiatore, 2013.
- E. De Martino, *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- E. De Martino, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 2013.
- E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Einaudi, 2000.
- E. De Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- E. De Luca, *Cara Ortese questa non è Napoli*, «Corriere della Sera», 21 maggio 1994.
- A. De Murtas, *100 anni della nostra storia*, Sassari, La nuova Sardegna, 1992.
- L. D'Eramo, *Ignazio Silone*, Rimini, Editori Rimesi associati, 1994.
- R. Derobertis, *Meridionali, migranti, colonizzati. Una prospettiva postcoloniale su Cristo si è fermato a Eboli e sull'Italia meridionale contemporanea*, in C. Romeo, C. Lombardi-Diop, *L'Italia postcoloniale*, Milano, Le Monnier, 2014, pp. 148-162.
- R. Derobertis, «Ognuno fa sentire la sua voce»: *rileggere Rocco Scotellaro e il Sud subalterno nella condizione postcoloniale*, «From the European South», 1, 2016, pp. 275-284.
- J. C. R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Chaillou-Potrelle, Dufour & C, 1829.
- B. de Sousa Santos, *Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-Identity*, «Luso-Brazilian Review», 39, 2, 2002, pp. 9-43.
- B. de Sousa Santos, *Tra Prospero e Calibano: colonialismo, postcolonialismo e interidentità*, in M. Calafate Ribeiro, R. Vecchi e V. Russo (a cura di), *Atlantico periferico. Il postcolonialismo portoghese e il sistema mondiale*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008, pp. 19-90.
- G. Di Costanzo (a cura di), *Sud. Giornale di cultura (1945-1947)*, Bari, Palomar, 1994.
- J. Dickie, *Darkest Italy: the Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno 1860-1900*, New York, St. Martin's Press, 1999.
- J. Dickie, *Una parola in Guerra: l'esercito italiano e il "brigantaggio" (1860-1870)*, «Passato e presente», 10, 1991, pp. 53-74.
- M. Di Gesù, *Fisionomia e confini dell'"umile Italia". Appunti per una geografia letteraria*, in A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich (a cura di), *La letteratura degli italiani. Rotte, confini, paesaggi*, Atti del XIV congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti (Genova, 15-18 settembre 2010), Novi Ligure, Città del silenzio, 2012.

- M. Di Gesù (a cura di), *Letteratura, identità, nazione*, Palermo, Duepunti Edizioni, 2009.
- M. Di Gesù, *L'invenzione della Sicilia. Letteratura, mafia, modernità*, Roma, Carocci, 2015.
- M. Di Gesù, *Una nazione di carta. Tradizione letteraria e identità italiana*, Roma, Carocci, 2013.
- M. Di Gesù, *Un "oriente" domestico: ipotesi per un'interpretazione postcoloniale della letteratura siciliana moderna* in Idem, *Dispatrie lettere. Di Blasi, Leopardi, Collodi: letterature e identità nazionali*, Roma, Aracne, 2005.
- M. Dillon Wanke, *L'"abisso inesplorato" e il livello della scrittura in "Di là del mare"*, «La rassegna della letteratura italiana», LXXXIV, 1980, 212-221.
- A. M. Di Nola, *L'arco di rovo. Impotenza e aggressività in due rituali del Sud*, Torino, Boringhieri, 1983.
- F. Di Pilla, (a cura di), *Grazia Deledda: premio Nobel 1926*, Milano, Fratelli Fabbri, 1966.
- F. Ditadi, *L'archivio coloniale in Italia. Storia di Woizero Bekelech e del signor Antonio*, «From the European South», 1, 2016, pp. 151-158.
- F. Di Tizio, *Lettere di D'Annunzio a Paolo De Cecco*, «Quaderni del vittoriale», 37, 1983, pp. 57-75.
- M. V. Dominioni, *L'altra Italia. Per una lettura subalterna del Meridione di Grazia Deledda*, «From the European South», 3, 2018, pp. 43-56.
- V. d'Orlando, *Per una lettura gramsciana di Fontamara d'Ignazio Silone*, in M. Cimini (a cura di), *Ignazio Silone o la Logica della privazione*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Caen (7 Febbraio 2019) Pescina (23-24 Agosto 2019), Lanciano, Carabba, 2020.
- G. Dumézil, *Feste romane*, Genova, Il melangolo, 1989.
- M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno: archetipi e ripetizioni*, Roma, Borla, 2010.
- M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.
- F. Faeta, *Rivolti verso il Mediterraneo. Immagini, questione meridionale e processi di "orientalizzazione" interna*, «Lares», 69, 2, Maggio-Agosto 2003, pp. 333-367.
- F. Faeta, *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2005.
- F. Faeta, *La costruzione della diversità. Per una lettura delle rappresentazioni fotografiche nella Lucania del secondo Dopoguerra*, in F. Mirizzi (a cura di), *Da vicino e da lontano Fotografi e fotografia in Lucania*, Milano, Franco Angeli, 2010.

- F. Fanon, *Scritti Politici (vol 1). Per la rivoluzione africana*, Roma, Deriveapprodi, 2006.
- M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Milano, B. Mondadori, 1998.
- G. Fatini (a cura di) *D'Annunzio e Nencioni (tredici lettere inedite)*, «Quaderni dannunziani», XVIII-XIX, 1960, pp. 645-704.
- A. Favaro, *In dialogo con Rino Caputo su ispezioni, ragioni e ricostruzioni della forma-romanzo fra Ottocento e Novecento in Italia*, «Sinestesiaonline», 2020, IX, 30.
- E. Felice, *Perché il Sud è rimasto indietro*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- G. Finocchiaro Chimirri, *La prima edizione della novella "X" e lettere a Carlo D'Ormeville*, in Id., *Postille a Verga. Lettere e documenti inediti con XII tavole inedite di Verga fotografo*, Roma, Bulzoni, 1977.
- E. Flaiano, *Il Messia*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1982
- Id., *Autobiografia del Blu di Prussia*, Milano, Adelphi, 2012.
- M. Fois, *In Sardegna non c'è il mare*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- R. Forcella (a cura di), *Lettere ad Enrico Nencioni (1880-1896)*, «Nuova Antologia», XVII, 1939, pp. 3-30.
- D. Forgacs, *Margini d'Italia: l'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2015.
- L. Fortini (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, Pavona, Iacobelli, 2007.
- M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis, 2011
- M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 2015.
- M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972.
- M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis, 2011, p. 23.
- M. A. Frase Witt, *The Search for Modern Tragedy Aesthetic Fascism in Italy and France*, New York, Cornell University Press, 2001.
- R. Fucini, *Le veglie di Neri*, Firenze, G. Barbera, 1882.
- N. Fusini, *La meraviglia ne La tempesta di Shakespeare*, «Cenobio», LXVII, 2018, 1, 5-14.
- P. J. Fuller, *Regional Identity in Sardinian Writing of the Twentieth Century. The work of Grazia Deledda and Giuseppe Dessì*, «The Italianist», XX, 20, 2000, pp. 59-86.



- D. Gabaccia, *Emigranti. Le diaspore degli italiani dal Medioevo a oggi*, Torino, Einaudi, 2003.
- G. Galli, *Occidente misterioso. Baccanti, gnostici, streghe: i vinti della storia e la loro eredità*, Milano, Rizzoli, 1987.
- C. Gallini, *I rituali dell'Argia*, Padova, CEDAM, 1967.
- F. García Lorca, *La casa di Bernarda Alba*, Torino, Einaudi, 1965.
- B. R. Garofalo, *Stato della criminalità nel Circondario di Santa Maria Capua Vetere*, «Archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali per servire allo studio dell'uomo alienato e delinquente», VI, 3, 1885, pp. 299-302.
- A. Gaudio, *Il romanzo del Sud. Reportage etnologico-letterario sulla civiltà meridionale nel secondo dopoguerra e sull'attualità della sua rappresentazione*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2017.
- A. Gentile, "Caro Salvemini, ho un dubbio sui miei cafoni". Firmato: Silone, «Sincronie», 7, 2000, pp. 17-20.
- E. Giachery, *Il capitolo quindicesimo* in C. Musumarra (a cura di), *I Malavoglia di Giovanni Verga 1881-1981. Letture critiche*, Palermo, Palumbo, 1982.
- M. Giacobbe, *Grazia Deledda: introduzione alla Sardegna*, Milano, Bompiani, 1974.
- A. Gialloredo, *Terra e libertà: l'utopia rivoluzionaria in Silone e Jovine*, «Studi medievali e moderni», 2, 2008, pp. 117-135.
- E. Giammattei, *Il romanzo di Napoli: geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Napoli, Guida, 2003.
- L. Giancristoforo, *La 'ntuppedda catanese, il Carnevale, la maschera*, in Ead., *Il segno dei venti. Lettura antropologica dell'opera di Verga*, Lanciano, Carabba, 2005, pp. 55-58.
- P. Gibellini, *Logos e Mythos: studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, L. S. Olschki, 1985.
- M. P. Ginsburg, *I Malavoglia and Verga's process*, «MLN», 95, 1980, pp. 82-103.
- C. Ginzburg, *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 1966.
- C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del Sabba*, Torino, Einaudi, 1989.
- R. Girard, *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi, 1987.
- R. Girard, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 2000.
- G. Giuliani, C. Lombardi-Diop, *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Firenze, Le Monnier, 2013.

- M. Gluckman, *Il rituale nei rapporti sociali*, Roma, Officina, 1972.
- G. Goffredo, *I dolori della pace. Scontro o crisi di civiltà nel Mediterraneo*, Bari, Poiesis, 2010.
- A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, 1996, edizione digitalizzata per il Progetto Manuzio, 2013.
- A. Gramsci, *L'ordine nuovo 1919-1920*, Torino, Einaudi, 1987.
- A. Gramsci, *Note sul problema meridionale e sull'atteggiamento nei suoi confronti dei comunisti, dei socialisti e dei democratici*, «Critica marxista», XVIII, 3, 1990.
- A. Gramsci, *Scritti sulla Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2008.
- R. Graves, *Miti greci*, Milano, Longanesi & C., 1963.
- R. Grosfoguel, *The Epistemic Decolonial Turn: Beyond Political-Economy Paradigms*, «Cultural Studies», 21, 2007, pp. 211-223.
- F. Haas, *La cacciata dal Purgatorio. Anna Maria Ortese e Napoli*, «Belfagor», 62, 3, 2007, pp. 334-342.
- M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1985.
- M. Herzfeld, *Intimità culturale*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2003.
- M. Herzfeld, *Practical Mediterraneanism: Excuses for Everything, from Epistemology to Eating*, in W. V. Harris (a cura di), *Rethinking the Mediterranean*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- M. Heyer Caput, *Il filo di Grazia: Deledda, Murgia, Agus e la scrittura pensante "al confine"*, «Italica», 95, 4, 2018.
- J. R. Hiller, *The enduring vision of biodeterministic Sardinian inferiority in the works of Grazia Deledda*, «Journal of Modern Italian Studies», 17, 3, 2012, pp. 271-287.
- E. Hobsbawm, *I banditi: il banditismo sociale nell'età moderna*, Torino, Einaudi, 2002.
- E. Hobsbawm, T. Ranger, *The Invention of a Tradition*, Torino, Einaudi, 1987
- G. Iannaccone, *La scrittrice reazionaria. Il giornalismo militante di Anna Maria Ortese*, Napoli, Liguori, 2003.
- F. Jesi, *Lettura del Bateau Ivre di Rimbaud*, Macerata, Quodlibet, 1996.
- D. Kiberd, *Inventing Ireland: the Literature of Modern Nation*, London, Vintage, 1996.
- D. Kiberd, *Synge and the Irish language*, Dublin, Gill&Macmillan, 1994.
- J. Kristeva, *On Yuri Lotman*, «PMLA», 109/3, 1994, pp. 375-376.
- J. Kristeva, *Women's time*, «Signs», 7, 1, 1981, pp. 13-35.

- J. Lacan, *Il seminario: Libro VII. L'Etica della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1994.
- J. Lacan, *Il seminario: Libro V. Le formazioni dell'inconscio*, Torino, Einaudi, 2004.
- G. Lamming, *The pleasures of exile*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992.
- G. Langella, *Manzoni e altra letteratura del Risorgimento*, Novara, Interlinea, 2005.
- C. Lavinio, *Primi appunti per una revisione critica dei giudizi sulla lingua di Grazia Deledda* in U. Collu (a cura di), *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, cit., pp. 69-83.
- L. Lazzerini, *Arlecchino, le mosche, le streghe e le origini del teatro popolare*, «Studi mediolatini e volgari», XXV, 1977, pp. 93-155.
- M., Lecco, *Lo 'Charivari' del 'Roman De Fauvel' e la tradizione della 'Mesnie Hellequin'* in «Mediaevistik», vol. 13, 2000, pp. 55-85.
- G. Leopardi, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 2006.
- C. Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore, 1966.
- G. Lo Castro, *'Ntoni Malavoglia e il giorno lungo di Rocco Spatu*, in G. Savoca, A. Di Silvestro (a cura di), *Prospettive sui Malavoglia*, cit., pp. 51-68.
- C. Lombroso, *Esistenza di una fossa occipitale mediana nel cranio di un delinquente*, «Archivio per l'antropologia e l'etnologia», I, 1, 1871, pp. 63-65.
- C. Lombroso, G. Ferrero, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Roma, Viella, 2019.
- S. Lo Nigro, *Il Carnevale come festa di rifondazione sociale*, «Lares», LXVIII, 2002, 3, pp. 439-444.
- S. Lo Nigro, *La festa di Sant'Agata tra passato e presente. Considerazioni antropologiche*, «Lares», LXVIII, 2002, 3, pp. 445-450.
- J. M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo delle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.
- J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1990.
- J. M. Lotman, *Universe of the mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 2009.
- J. M. Lotman, *Tipologia della Cultura*, Milano, Bompiani, 1995.

- J. M. Lotman, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 1980.
- G. Lukàcs, *Introduzione agli scritti di estetica di Marx ed Engels*, «Nuovi Argomenti», 1, 1953, pp. 30-60.
- R. Lumley, J. Morris (a cura di), *The New History of the Italian South. The Mezzogiorno Revisited*, Exeter, University of Exeter press, 1997.
- R. Lumley, J. Morris (a cura di), *Oltre il meridionalismo: nuove prospettive sul Mezzogiorno d'Italia*, Roma, Carocci, 1999.
- R. Luperini, *Il Novecento*, vol. II, Torino, Loescher, 1981.
- R. Luperini, *Introduzione. Il «terzo spazio» dei vinti*, in R. Castellana, A. Manganaro, P. Pellini (a cura di), *Verga e noi. La critica, il canone, le nuove interpretazioni*, «Annali della fondazione Verga», Palermo, Euno Edizioni, 2017, pp. 7-13.
- R. Luperini, *La pagina finale dei Malavoglia*, in G. Savoca, A. Di Silvestro (a cura di), *Prospettive sui Malavoglia*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 83-89.
- R. Luperini, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, Savelli, 1974.
- R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1968.
- R. Luperini, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su Rosso Malpelo*, Padova, Liviana, 1976.
- Id., *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- G. Lupo, *E l'unità divise gli scrittori*, in «L'Avvenire», 18 novembre 2010.
- S. Lupo, *L'unificazione italiana: Mezzogiorno, rivoluzione, guerra civile*, Donzelli, Roma, 2011.
- M. Maculotti, *I beneandanti friuliani e gli antichi culti europei della fertilità*, «AXISmundi», 5 maggio 2016.
- C. A. Madrignani, *Genesi del romanzo moderno. Verga, Capuana, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Consolo, Camilleri*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- C. Mainoldi, *Cani mitici e rituali tra il regno dei morti e il mondo dei viventi*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 8, 37, 1981, pp. 7-41.
- A. Manzoni, *I promessi sposi*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- E. Mariano (a cura di) *L'arte di Gabriele D'Annunzio*, Atti del convegno internazionale di Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963, Milano, Mondadori, 1968, pp. 283-96.

- E. Mariano, *Il primo autografo della "Figlia di Iorio"* in E. Tiboni, *La figlia di Iorio: atti del VII Convegno di studi dannunziani*, Pescara, 24-26 ottobre 1985, Pescara, Fabiani, 1986.
- M. Marras, G. Pias (a cura di), *Nuove frontiere del sud. Genesi e sviluppo di un pensiero plurale sul Sud nella letteratura e nella cultura dell'Italia contemporanea*, «Narrativa», 39, 2017.
- S. Martelli, *Emigrazione ed esilio nelle opere di Silone*, «Studi medievali e moderni» 2008, 2, pp. 191-215.
- C. Martignoni, *Grazia Deledda: una scrittura della distanza*, in A. I. Villa, *Studi di storia e critica della letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento in onore di Giuseppe Farinelli*, Milano, Otto/Novecento, 2011.
- S. Martin, *Legislación autoritaria estados de sitio y enemigos políticos in la construcción del Estado liberal*, «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», 39, 2010.
- M. Massaiu, *Sardegna, una donna un canto*, Milano, IPL, 1984.
- G. Massari, *Il signor Gladstone ed il governo napoletano, Raccolta di scritti intorno alla questione napoletana*, Torino, Tipografia subalpina, 1851.
- G. Mazzacurati, *Le stagioni dell'Apocalisse: Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998.
- W. J. McCormack, *Ascendancy and tradition in Anglo-Irish Literary History from 1789 to 1939*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- L. Melosi e D. Poli (a cura di), *La lingua del teatro fra D'Annunzio e Pirandello: atti del Convegno di studi*, Macerata, 19-20 ottobre 2004, Macerata, EUM, 2007.
- A. Memmi, *The colonizer and the colonized*, London, Eartscan Publication, 1990.
- M. Menna, L. Oliva, "Superstitio e religio". *Aspetti antropologici dell'Abruzzo siloniano*, «Studi medievali e moderni», 2, 2008, pp. 65-80.
- N. Merola, *D'Annunzio e la poesia di massa: guida storica e critica*, Bari, Laterza, 1979.
- S. Mercanti, *Percorsi di integrazione nel romanzo italiano di Ignazio Silone e nell'opera coloniale indo-inglese di Raja Rao* S. Serafin (a cura di), *Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano*, Udine, Forum, 2008.
- C. Miele, *Appunti su razza e meridione*, Uninomade 2.0, 5/09/2012, <http://www.uninomade.org/appunti-su-razza-e-meridione/> consultato il 19/04/2020.
- M. T. Milicia, *Postcolonialismo o postmeridionalismo? Riflessioni sulla teoria postcoloniale a partire dalla ricerca sul campo "Into the heart of Italy"*, «From the European South», 1, 2016, pp. 295-306.

- N. Moe, «*Altro che Italia!*». *Il Sud dei piemontesi (1860-61)*, «Meridiana», 15, 1992.
- N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del Mezzogiorno*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2004.
- N. Moe, *The View from Vesuvius. Italian Culture and Southern Question*, Berkeley, University of California press, 2002.
- B. Moloney, *Italian Novels of Peasant Crisis, 1930-1950. Bonfires in the Night*, Dublin, Four Courts, 2005.
- A. Momigliano, *Ultimi studi*, Milano, Mondadori, 1954.
- R. Mordenti, «*Quaderni dal carcere*» di Antonio Gramsci, in A. A. Rosa (a cura di), *Letteratura italiana Einaudi*, vol. IV.II, Torino, Einaudi, 1998.
- V. Morello, *Gabriele D'Annunzio*, Roma, Società libraria editrice nazionale, 1910.
- V. Moretti, *Il dialetto in D'Annunzio*, in *D'Annunzio e l'Abruzzo*, Atti del X convegno di studi dannunziani, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani in Pescara, 1988, pp. 81-90.
- C. Mornese, *Strega, ombra di libertà*, Novara, Millenia, 2004.
- M. Moroni, *1897, scrivere i confini: la retorica della siepe in D'Annunzio e Pascoli*, in Id., *Al limite. L'idea di margine nel Novecento italiano*, Firenze, Le Monnier, 2007, pp. 71-85.
- B. Mortara Garavelli, *La lingua di Grazia Deledda*, «Strumenti critici», XV, 1, 1991, pp. 145-163.
- B. Mosca, *Un amico abruzzese del d'Annunzio e Michetti*, «Il libro italiano», 4 aprile 1939, pp. 203- 216.
- M. Moussa, R. Scapp, *The Practical Theorizing of Michel Foucault: Politics and Counter-Discourse*, «Cultural Critique», 33, 1996, pp. 87-112.
- C. Musumarra, *I vinti dei primi romanzi verghiani*, in *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1981, pp. 165-176.
- M. Nani, *Ai confini della nazione. Stampa e razzismo nell'Italia di fine Ottocento*, Roma, Carocci, 2006.
- A. Niceforo, *La delinquenza in Sardegna*, Palermo, Sandron, 1897.
- A. Niceforo, *L'Italia barbara contemporanea*, Milano-Palermo, Sandron, 1898.
- A. Niceforo, *La delinquenza in Sardegna*, Cagliari, Della Torre, 1977.
- L. Nochlin, *The Politics of Vision. Essays on Nineteen Century Art and Society*, New York, Harper and Row, 1989.

- L. Nuzzo, *Origini di una scienza: diritto internazionale e colonialismo nel XIX secolo*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2012.
- A. Oboe, *Archiviare altrimenti: riflessioni 'postcolonialitaliane'*, «From the European South», 1, 2016, pp. 3-14.
- G. Olcese, *Il cerchio di Carnevale*, «Studia romanica posnaniensia», 36, 2009, pp. 227-241.
- G. Olla, *Scenari sardi. Grazia Deledda tra cinema e televisione*, Cagliari, Aipsa Edizioni, 2000.
- W. J. Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il mulino, 2004.
- R. Onnis, M. Spinelli, *Donne e Sud. Percorsi nella letteratura italiana contemporanea*, Firenze, Cesati, 2018.
- R. Onnis, *Sergio Atzeni, écrivain postcolonial*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- P. Orano, *Psicologia della Sardegna*, Cagliari, Turno, 1919.
- F. Orlando, *L'intimità e la storia*, Torino, Einaudi, 1998.
- A. M. Ortese, *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 2017.
- A. M. Ortese, *Afrodite in Sicilia*, «Corriere di Napoli», 28-29 novembre 1951.
- A. M. Ortese, *Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas*, Milano, Archinto, 2006.
- A. M. Ortese, *Angelici dolori*, Milano Adelphi, 2006.
- A. M. Ortese, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997.
- A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 2017.
- A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Firenze, La nuova Italia, 1979.
- A. M. Ortese, *Il mio paese è la notte*, Roma, Empiria, 2011.
- A. M. Ortese, *Il porto di Toledo*, Milano, Adelphi, 2018.
- A. M. Ortese, *La luna che trascorre*, Roma, Empiria, 1998.
- A. M. Ortese, *Le piccole persone*, Milano, Adelphi, 2016.
- A. M. Ortese, *L'Infanta sepolta*, Milano, Adelphi, 2000.
- A. M. Ortese, *Mistero doloroso*, Adelphi, Milano, 2010.
- A. M. Ortese, *Romanzi I*, Milano, Adelphi, 2002.
- A. M. Ortese, *Romanzi II*, Milano, Adelphi, 2005.
- M. N. Paynter, *Ignazio Silone. Beyond the Tragic Vision*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press Incorporated, 2000.

- D. Palano, *Viaggio nell'abisso. Figure del Meridione nell'Archivio di Cesare Lombroso (1880-1900)*, «CERCLES», 6, 2003, pp. 92-111.
- B. Palmerio, *Con D'Annunzio alla Capponcina (1898- 1910)*, Firenze, Vallecchi, 1938.
- G. Pampaloni, *Silone poeta dei vinti*, in Russo Tiboni (a cura di), *L'Abruzzo nel Novecento*, Pescara, Ediards, 2004.
- G. Pannunzio, *Archetipi di alterità in «Cincinnato» di G. D'Annunzio*, in G. Oliva (a cura di), *La capanna di bambusa. Codici culturali e livelli interpretativi per «Terra Vergine»*, Chieti, Solfanelli, 1994.
- G. Papponetti, *Michetti, De Nino e i vari luoghi de 'La figlia di Iorio'*, «Rassegna dannunziana», 46, 2004, pp. 9-14.
- E. Paratore, *Conclusioni*, in *D'Annunzio giovane e il verismo. Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani*, Pescara 21-23 settembre 1979, Pescara, CNSD, 1981, pp. 247-253.
- M. Parry e A. B. Lord, *Serbocroatian Heroic Songs*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.
- P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II., Milano, Mondadori, 1999.
- S. Patriarca, L. Riall (a cura di), *The Risorgimento Revisited: Nationalism and Culture in Nineteenth-Century Italy*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- G. Patrizi, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1989.
- S. Paulis, *La costruzione dell'identità. Per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna tra '800 E '900*, Cagliari, EDES, 2006.
- G. Pedullà, *L'immagine del Meridione nel romanzo italiano del secondo Novecento (1941-1975)*, in «Meridiana», 47/48, 2003, pp. 175-212.
- W. Pedullà, *Il mondo visto da sotto. Narratori meridionali del '900*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2016.
- P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, Firenze, La nuova Italia, 1998.
- D. Perco, *Le Anguane: mogli, madri e lavandaie*, «La Ricerca Folklorica», 36, Ottobre 1997, pp. 71-81.
- L. Perrona, *L'altro sé. Opposizioni letterarie dal Sud: Silone, Levi, Brancati, Pasolini, Sciascia*, Viagrande, Algra, 2017.
- L. Pesola, *La "Prefazione" di "Fontamara"*, «Forum Italicum», 1, 2011, pp. 203-211.
- T. Petrovich Njegosh, A. Scacchi (a cura di), *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, Verona, Ombre corte, 2012.



- M. Petruszewicz, *Come il Meridione divenne una questione. Rappresentazione del Sud prima e dopo il Quarantotto*, Catanzaro, Rubbettino, 1998.
- M. Petruszewicz, J. Schneider e P. Schneider (a cura di), *I Sud. Capire, conoscere, cambiare*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- R. Pettazzoni, *La Religione primitiva in Sardegna*, Roma, Tip. della R. Accademia dei Lincei, 1910.
- M. Pezzella, *Altrenapoli*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2019.
- M. G. Piano, *Onora la madre*, Torino, Rosenberg&Sellier, 1998.
- M. Piardi, *Al confine tra natura e cultura: l'uomo selvatico*, «Bollettino storico Alta Valtellina», 15, 2012, pp. 287-295.
- G. Polizzi, *Federico De Roberto e la nascita mostruosa della nazione. Razza e degenerazione ne I Viceré*, in V. Deplano, L. Mari e G. Proglia (a cura di), *Subalternità Italiane. Percorsi di ricerca fra letteratura e storia*, Roma, Aracne, 2014, pp. 181-202.
- G. Polizzi, *The art of change. Race and Body in Goliarda Sapienza's L'arte della gioia*, in A. Bazzoni, E. Bond e K. Wheling-Giorgi (a cura di), *Goliarda Sapienza in Context: Intertextual Relationship with Italian and European Culture*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, pp. 163-178.
- M. Prisco, *La città verticale. Napoli nella letteratura degli ultimi decenni dell'Ottocento al nuovo millennio*, Salerno, Oèdipus, 2006.
- J-M. Privat, *Bovary Charivari: essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS, 1994.
- G. Proglia, *Appunti per una ricostruzione degli studi culturali italiani sulla razza*, in G. Giuliani (a cura di) *La sottile linea bianca. Intersezioni di razza, genere e classe nell'Italia postcoloniale*, «Studi culturali», X/2 2013, pp. 323-343.
- V. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- S. G. Pugliese, *Bitter Spring: a life of Ignazio Silone*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2009.
- P. Puppa, «*La figlia di Iorio*» tra Michetti e d'Annunzio, «Quaderni del Vittoriale», 29, 1981.
- S. Quasimodo, *Lirici greci*, A. Mondadori, Milano, 1971.
- A. Quijano, *Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina*, in S. Castro-Gomez (a cura di), *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales: Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, Edgardo Lander Editor, 2000, pp. 201-246.

- P. Rajna, *I "Rinaldi" o i cantastorie di Napoli*, «Nuova Antologia», seconda serie, 12, 15 dicembre 1878.
- G. Ramella, *Strutture simboliche nei romanzi dell'esilio di Ignazio Silone*, «Levia Gravia», 5, 2003, pp. 31-62.
- G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Ateneo, 1984.
- G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986.
- M. Reynolds, *The realm of Verse 1830-1870: English Poetry in a time of Nation-Building*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- L. Re, *Invisible Sea: Anna Maria Ortese's Il mare non bagna Napoli*, «California Italian Studies», 3, 1, 2012, pp. 1-34.
- L. Re, *Italians and the Invention of Race: The Poetics and Politics of Difference in the Struggle over Libya, 1890-1913*, «California Italian Studies», 1, 1, 2010.
- D. Rea, *Quel che vide Cummeo*, Milano, Mondadori, 1955.
- P. Restaneo, *Il concetto di potere nel pensiero di Ju. M. Lotman*, «Studi filosofici», 36, 2013, pp. 209-234.
- C. Riccardi, *Da storia di una capinera a 'Padron 'Ntoni': evoluzione tematica e stilistica*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 63-73.
- M. G. Riccobono, *Echi di Madame Bovary in Verga con una questione di datazione*, in Ead., *Donne, mari, cieli. Studi su Verga e Quasimodo europei*, Roma, Aracne, 2008, pp. 25-44.
- J. E. Rodó, *Ariel*, Montevideo, C. Garcia, 1945.
- A. Romagnino (a cura di), *Vita sarda (1891-1893)*, Cagliari, EDES, 1978.
- M. B. Romoef, F. Manai, *Memoria storica e postcolonialismo: il caso italiano*, Berna, Peter Lang, 2015.
- T. Rosina, *Mezzo secolo della figlia di Iorio*, Genova, Principato Stampa, 1955.
- M. Rubei, *Forme di incubatio e litoiatria in alcuni santuari abruzzesi (I parte)*, «Rivista Abruzzese», 2 1990, pp. 101-113.
- N. Rudas, *L'isola dei coralli*, Carocci, Roma, 2004.
- L. Russo, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- E. Said, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Milano, Feltrinelli, 2014.
- E. Said, *Nel segno dell'esilio: riflessioni, letture e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- E. Said, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 1999.

- M. L. Salvadori, *Il mito del buongoverno: la questione meridionale da Cavour a Gramsci*, Torino, Einaudi, 1963.
- S. Satta, *Canti barbaricini e Canti del Salto e della Tanca*, Nuoro, Ilisso, 2003.
- A. Scardicchio, *Grazia Deledda narratrice per l'infanzia*, «Bollettino '900 - Electronic Journal of '900 Italian Literature», 1-2, Giugno-dicembre 2013, <https://boll900.it/numeri/2013-i/Scardicchio.html> (ultima consultazione in data 20/11/2020).
- A. Schönle, *Lotman and Cultural Studies: The Case for Cross-Fertilization*, «Sign System Studies», vol. 30/2, 2002, 429-440.
- J. Schneider, (a cura di), *Italy's "Southern Question": Orientalism in one country*, Oxford-New York, Berg, 1998.
- R. Scotellaro, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 2019.
- R. Scrivano, «*Menzogna romantica e verità romanzesca*» nel Verga Fiorentino, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 7-36.
- M. Serao, *Il paese di Cuccagna*, Milano, Treves, 1891.
- M. Serao, *Il ventre di Napoli e altre storie*, Roma, Gruppo editoriale l'Espresso, 2005.
- M. Serao, *La conquista di Roma*, Elliot, 2014, Ebook.
- M. Serao, *Leggende napoletane*, Milano, G. Ottino, 1881.
- M. Serao, *O Giovannino o la morte*, Roma, Edizioni e/o, 1995.
- E. Severino, *La filosofia futura*, Milano, Rizzoli, 1989.
- W. Shakespeare, *La Tempesta. Traduzione in Napoletano di Eduardo de Filippo*, Torino, Einaudi, 1984.
- W. Shakespeare, *The Winter's Tale*, London, Harper Press, 2013.
- S. Sighele, *La delinquenza settaria*, Milano, Treves, 1897.
- I. Silone, *Fontamara*, Milano, Mondadori, 2003.
- I. Silone, *Romanzi e saggi 1945-1978*, Vol. II, Mondadori, Milano, 1998.
- I. Silone, *Romanzi e saggi 1927-1944*, Vol. I, Mondadori, Milano, 1998.
- A. Sorrentino, *Luigi Pirandello e l'altro: una lettura critica postcoloniale*, Roma, Carocci, 2013.
- G. Sotgiu, *Vecchio e nuovo in Sardegna nell'età deleddiana*, Convegno nazionale di studi deleddiani, Cagliari, Fossataro, 1974.

- B. Spackman, *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, Minneapolis-London, University of Minnesota, 1996.
- P. Spezzani, “*Fontamara*” di Silone. *Grammatica e retorica del discorso popolare*, Padova, Linea editrice di Padova, 1979.
- V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori riuniti, 1990.
- L. Spitzer, *L’originalità della narrazione nei Malavoglia*, «Belfagor», 11, 1956, pp. 37-53.
- G. C. Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, London, Harvard University Press, 1999.
- G. Spivak, *Can the Subaltern Speak?* in C. Nelson, L. Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, MacMillan, 1988.
- G. C. Spivak, *Subaltern Studies: decostruire la storiografia*, in R. Guha, G. C. Spivak, *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, Verona, Ombre Corte, 2002.
- M. D. Steedman, *State Power, Hegemony, and Memory: Lotman and Gramsci*, «Poroi», 3, 1, giugno 2004, 78-102.
- S. Stewart-Steinberg, *L’effetto pinocchio. Italia 1861-1922: la costruzione di una complessa modernità*, Roma, Elliot, 2011.
- R. Suleiman, *Le roman à thèse*, Paris, Puf, 1983.
- F. Surico, *Ora luminosa. Le mie conversazioni letterarie con G. d’Annunzio*, Roma, Urbs, 1939.
- J. M. Synge, *The Playboy of the Western World*, Beirut, York Press, 1981.
- N. Tanda, *Da Grazia a Cosima: dal mito dell’isola all’isola del mito*, in A. Pellegrino (a cura di), *Metafora e biografia di Grazia Deledda*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1990.
- I. U. Tarchetti, *Paolina*, Milano, Tipografia Editrice Lombarda, 1875.
- F. M. Tedesco, *Mediterraneismo. Il pensiero antimeridiano*, Milano, Meltemi, 2017.
- G. Tellini, *Il romanzo italiano dell’Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998.
- V. Teti, *La razza maledetta. Origini del pregiudizio antimeridionale*, Roma, Manifestolibri, 2011.
- E. P. Thompson, *History from Below*, «Times Literary Supplement», 7 April 1966, pp. 279–80.
- M. Tlostanova, “*The South of the Poor North: Caucasus Subjectivity and the Complex of Secondary “Australism”*”, «The Global South», 5, 1, 2011.

- G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- N. Tommaseo, *Proverbi illustrati italiani*, Milano, F. Sanvito, 1858.
- P. Toschi, *Il folklore*, Milano, Touring Club Italiano, 1967.
- G. Tosi, *D'Annunzio visto da R. Rolland. Con documenti inediti (1)*, «Il Ponte», XIX, 1963, pp. 339-62.
- G. Trento, *Pasolini e l'Africa: l'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- V. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- V. Turner, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 1972.
- P. Valesio (a cura di), *D'Annunzio a Yale. Atti del Convegno*, Yale University, 26-29 marzo 1988, Quaderni dannunziani, 3-4, 1988.
- M. Venturini, *Dove il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana*, Roma, Aracne editrice, 2008.
- M. Venturini, *Controcànone: per una cartografia della scrittura coloniale e postcoloniale*, Roma, Aracne, 2010.
- P. Villari, *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Successori Le Monnier, Firenze, 1878.
- P. Verdicchio, *The Preclusion of Postcolonial Discourse*, in B. Allen, M. Russo (a cura di), *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1997, pp. 191-212.
- G. Verga, *I Malavoglia*, Novara, De Agostini, 1982.
- G. Verga, *I Malavoglia*, Roma, Newton & Compton, 1997.
- G. Verga, *I Malavoglia*, Edizione Nazionale a cura di F. Cecco, Novara, Interlinea, 2014.
- G. Verga, *La lupa e altre novelle di sesso e di sangue*, Roma, Newton Compton, 1996.
- G. Verga, *Le novelle*, Roma, Salerno, 1980
- G. Verga, *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni, 1979.
- G. Verga, *Novelle rusticane*, Novara, Interlinea, 2016.
- G. Verga, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1978
- G. Verga, *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*, Milano, Mondadori, 1970.
- P. Villar Argàiz, *New Territory for the Irish Woman in Eavan Boland's Poetry: a Feminist and Postcolonial Approach*, Granada, 2005 (tesi di dottorato inedita).

- A. Virga, *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*, Firenze, Firenze University Press, 2017.
- B. Wagner, *La duplice enunciazione, o come “tradurre la Sardegna” per scrittori non-sardi*, in G. Pirodda, *Dalla quercia del monte al cedro del Libano*, Cagliari, AIPSA, 2010, pp. 191-204.
- M. L. Wagner, *Gli elementi del lessico sardo*, «Archivio storico sardo», 3, 1907.
- M. L. Wagner, *Immagini di viaggio dalla Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2001.
- B. Wagner, *La questione sarda. La sfida dell'alterità*, «Aut-Aut», 349, gennaio-marzo, 2011, pp. 10-29.
- D. Walder, *Post-colonial Literatures in English: History, Language, Theory*, Massachusetts, Blackwell, 1998.
- I. Wallerstein, *The Modern World-System*, 4 vol, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2011.
- J. Weiner, *Between Bios and Zoé: Sophocles' Antigone and Agamben's Biopolitics*, «Logeion», 5, 2015, pp. 139-160.
- B. Westphal, *Geocritica. Reale, Finzione, Spazio*, Armando, Roma, 2009.
- A. Wong, *Race and the Nation in Liberal Italy 1861-1911. Meridionalism, Empire and Diaspora*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.
- C. Zabus, *Tempests after Shakespeare*, New York, Pelgrave, 2002.
- G. Zaccaria, *Le maschere e i volti. Il 'carnevale' nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Milano, Bompiani, 2003.
- R. Zagari Marinzoli, *Traduzione e contestualizzazione del proverbio italiano nei Malavoglia*, «NEMLA Italian Studies», 20, 1996, pp. 55-68.
- E. Zinato, *Teoria e critica della letteratura in Italia: sollecitazioni e rischi postcoloniali*, «Aut-Aut», 364, 2014, pp. 160-166.