

La crisi italiana, i turchi, l'altro: una lettura del XVII canto dell'*Orlando furioso*

Matteo Di Gesù

1. L'invettiva del XVII

Il XVII canto dell'*Orlando furioso* non rientra tradizionalmente nel novero dei luoghi ariosteschi irrinunciabili, venendo ritenuto uno di quei canti di raccordo necessari per *entrelacer* l'ordito della narrazione: «Chiunque tenti di riscrivere (penso per esempio, alla versione teatrale di Luca Ronconi o a quella radiofonica di Italo Calvino) la fabula del poema ariostesco, potrebbe tralasciare il canto XVII [...] considerandolo "di transito" in vista del successivo, che narra la sfortunata storia notturna di Cloridano e Medoro» ha scritto, commentandolo, Salvatore Ritrovato.¹ Tuttavia, l'apostrofe che vi è contenuta (ma di una sequenza di apostrofi si dovrebbe, più correttamente, parlare), apparentemente priva di nessi con quanto vi si racconta, merita ancora qualche supplemento di indagine, sulla scorta di alcuni studi recenti che hanno posto attenzione al tema dell'identità e della rappresentazione dell'altro nel capolavoro ariostesco.

L'andamento del canto, per molti aspetti, è analogo a quello di tanti altri dell'opera, e più precisamente di quelli immediatamente precedenti e successivi, alternando il movimento centripeto verso Parigi, cuore reale non meno che simbolico del conflitto, a quello digressivo, volto a seguire le avventure di qualche personaggio, distante dalla battaglia e distolto dalla propria *quête*. Tuttavia, come si vedrà, non mancano alcune peculiarità rimarchevoli. Fino all'ottava 16, lo scenario è appunto quello dell'assedio della capitale del regno dei Franchi condotto da Rodomonte, «can che gli uomini devora» che già imperversava, gettando scompiglio tra le schiere cristiane, nel canto precedente. Dopo aver fatto strage di nemici, il terribile guerriero pagano è ormai giunto a ridosso del palazzo reale, nel quale si è asserragliato gran parte del «popolazzo» di Parigi. Re Carlo, dopo aver biasimato lo scarso valore dei suoi sudditi, si lancia insieme ai suoi pa-

1 S. Ritrovato, *Canto XVII*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da G. Baldassarri e M. Praloran, vol. I, a cura di G. Bucchi e F. Tomasi, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2016, pp. 421-440: p. 421.



ladini allo scontro con il saraceno. L'ottava 17, con un tipico stacco ariostesco, dirotta il lettore in un'altra capitale, per molti aspetti speculare a Parigi – e comunque altrettanto esemplare – nella rappresentazione eventuale dello scontro tra cristiani e musulmani, tra Occidente e Oriente; l'azione si trasferisce infatti a Damasco, per ritornare sulle tracce di Grifone e dei suoi infidi sodali, Orrigille, della quale il cavaliere franco è innamorato, e Martano, amante di lei che si finge suo fratello:

Ma lasciamo, per Dio, Signore, ormai
di parlar d'ira e di cantar di morte;
e sia per questa volta detto assai
del Saracin non men crudel che forte
che tempo è ritornar dov'io lasciai
Grifon, giunto a Damasco in su le porte
con Orrigille perfida, e con quello
ch'adulter era, e non di lei fratello.²

Nella capitale siriana (incantevole e accogliente tanto quanto arsa e devastata è la Parigi dei versi iniziali) si susseguono le disavventure del credulo paladino: egli uscirà vincitore da una giostra indetta dal re Norandino, ma Martano, che invece era fuggito disonorevolmente al primo scontro, trafugate nella notte le armi di Grifone, si farà premiare al suo posto deprestando impudentemente, al cospetto del re, quella viltà di cui egli si era dimostrato supremo modello; a causa dello scambio di persona, pertanto, a Grifone oltre che la beffa toccherà subire l'onta della pubblica umiliazione, mentre Martano e Orrigille lasciano la città. Questo secondo blocco narrativo (o terzo, per meglio dire) è preceduto da un lungo racconto: un cavaliere, che ha offerto ospitalità ai tre viandanti, spiega le origini del torneo, che viene allestito per ricordare l'esito fortunato di una avventura capitata a Norandino e alla sua sposa Lucina. Di ritorno da Cipro, isola natale di Lucina, dopo le nozze, la nave dei siriani, colta da una tempesta, riparò su un'isola del Mediterraneo, dove un orco rapì i sovrani e l'equipaggio. Dopo aver messo in salvo con uno stratagemma i compagni superstiti, ma non ancora l'amata Lucina, il sovrano, dando prova di coraggio e dedizione, rimase quattro mesi nella grotta del mostro, travisato da capra, per non abbandonarla, fino a quando anche lei non riuscì a scampare fortunatamente alla creatura mostruosa, venendo liberata da Mandricardo e Gradasso casualmente approdati sull'isola. Ricongiuntosi finalmente con l'amata a Damasco, Norandino decise di celebrare lo scampato pericolo e la riconquistata libertà con una giostra da tenersi una volta ogni quattro mesi in memoria di quella vicenda.

² L. Ariosto, *Orlando furioso*, XVII, 17, a cura di C. Segre, Mondadori, Milano 1976. Si continuerà a citare da questa edizione.



Vero e proprio racconto nel racconto³ (si sviluppa per ben 45 ottave), la novella “esemplare” di Norandino e Lucina, evidentemente ispirata all’episodio di Polifemo nell’*Odissea*, parrebbe avere la funzione di esaltare il coraggio e l’abnegazione del sovrano siriano, indirettamente contrapposti all’abiezione e alla viltà del personaggio di Martano, a sua volta antagonista di Grifone.⁴ Le virtù cavalleresche e la magnanimità di Norandino spiccano sullo sfondo di una pagania «cortese», dal paesaggio dolcissimo, ornata di castelli, logge, giardini, e palazzi fastosi. È in questo snodo della trama, di fatto proprio a metà del canto, mentre i damasceni si radunano per assistere alla giostra e i contendenti, armati e bardati, procedono in corteo verso la piazza, che lo sviluppo del racconto nuovamente si interrompe, stavolta per cedere il passo a una digressione del narratore, il quale prorompe in un’invettiva inattesa quanto violenta:

Soriani in quel tempo aveano usanza
d’armarsi a questa guisa di Ponente.
Forse ve gli inducea la vicinanza
che de’ Franceschi avean continuamente,
che quivi allor reggean la sacra stanza
dove in carne abitò Dio onnipotente;
ch’ora i superbi e miseri cristiani,
con biasmi lor, lasciano in man de’ cani.

Dove abbassar dovrebbero la lancia
in augumento de la santa fede,
tra lor si dan nel petto e ne la pancia
a destruzion del poco che si crede.
Voi, gente ispana, e voi, gente di Francia,
volgete altrove, e voi, Svizzeri, il piede,
e voi, Tedeschi, a far più degno acquisto;
che quanto qui cercate è già di Cristo.

Se Cristianissimi esser voi volete,
e voi altri Catolici nomati,
perché di Cristo gli uomini uccidete?
Perché de’ beni lor son dispogliati?
Perché Ierusalem non riavete,
che tolto è stato a voi da’ rinegati?

- 3 Sulla presenza dei racconti di secondo grado nell’*Orlando furioso* e sulle tecniche del loro inserimento nell’intreccio cfr. A. Izzo, *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco: Boiardo e Ariosto*, in «D’un parlar ne l’altro» *Aspetti dell’enunciazione dal romanzo arturiano alla «Gerusalemme liberata»*, a cura di A. Izzo, ETS, Pisa 2013, pp. 113-140, e Ead., *Racconti*, in *Lessico critico dell’«Orlando furioso»*, a cura di A. Izzo, Carocci, Roma 2017, pp. 367-385.
- 4 Ritrovato ne parla come di «una novella di “diversione pura” [...] in quanto sospende la *quête* dei personaggi in una dimensione acronica, e trasforma l’epos cavalleresco in un racconto fiabesco»: Ritrovato, *Canto XVII*, cit., p. 432.

La crisi italiana,
i turchi, l’altro:
una lettura
del XVII canto
dell’*Orlando
furioso*



Perché Costantinopoli e del mondo
la miglior parte occupa il Turco immondo?

Non hai tu, Spagna, l'Africa vicina,
che t'ha via più di questa Italia offesa?
E pur, per dar travaglio alla meschina,
lasci la prima tua sì bella impresa.
O d'ogni vizio fetida sentina,
dormi, Italia imbrociata, e non ti pesa
ch'ora di questa gente, ora di quella
che già serva ti fu, sei fatta ancella?

Matteo Di Gesù

Se 'l dubbio di morir ne le tue tane,
Svizzer, di fame, in Lombardia ti guida,
e tra noi cerchi o chi ti dia del pane,
o, per uscir d'inopia, chi t'uccida;
Le ricchezze del Turco hai non lontane:
caccial d'Europa, o almen di Grecia snida;
così potrai o del digiuno trarti,
o cader con più merto in quelle parti.

Quel ch'a te dico, io dico al tuo vicino
tedesco ancor; là le ricchezze sono,
che vi portò da Roma Costantino:
portonne il meglio, e fe' del resto dono.
Pattolo ed Ermo onde si tra' l'or fino,
Migdonia e Lidia, e quel paese buono
per tante laudi in tante istorie noto,
non è, s'andar vi vuoi, troppo remoto.

Tu, gran Leone, a cui premon le terga
de le chiavi del ciel le gravi some,
non lasciar che nel sonno si sommerga
Italia, se la man l'hai ne le chiome.
Tu sei Pastore; e Dio t'ha quella verga
data a portare, e scelto il fiero nome,
perché tu ruggi, e che le braccia stenda,
sì che dai lupi il grege tuo difenda.

(XVII, 73-79)

Non si tratta, evidentemente, di un ulteriore fuoco narrativo del canto, e del resto il nesso con l'episodio raccontato, e più in generale con il resto dell'intreccio, parrebbe a una prima lettura piuttosto flebile, se non addirittura pretestuoso, ancorché logicamente coerente: i siriani che vestivano "alla francese", presumibilmente indotti dalla prossimità delle milizie di quel regno che a quel tempo – e non più oggi – reggevano Gerusalemme e i luoghi sacri della cristianità (secondo la credenza, assai diffusa nel medioevo, che Carlo Magno avesse liberato il Santo Sepolcro). Jo Ann



Cavallo non trascura questo particolare apparentemente insignificante sulle armature siriane fatte a imitazione di quelle di Francia, il quale «contraddice il fatto che gli occidentali che rimanessero per un po' di tempo in Oriente fossero soliti abituarsi allo stile di vita locale vestendo secondo la moda araba»⁵ (si pensi a un passo del *Cortegiano* nel quale si discute di quanto potesse essere frequente, in quei tempi, imbattersi in individui abbigliati «alla foggia dei turchi», oltre che «alla francese», «alla spagnola» «alla tedesca»)⁶. Ma la studiosa statunitense fornisce un'interpretazione assai interessante di questo intero passaggio e di questo brusco cambio di registro apparentemente incongruo se non inopportuno. Cavallo osserva che la fama assai lusinghiera del personaggio di Norandino, campione pagano di etica cortese, tramandata dalle cronache delle crociate (Nur ad Din, predecessore di Saladino, fu un sovrano musulmano del XII secolo, celebre per il valore militare mostrato contro gli invasori franchi, per la sua moderazione e la sua fede) fino alle pagine dell'*Orlando innamorato* (nelle quali è chiamato Noradino), nell'*Orlando furioso* è assai compromessa; lo dimostrano, già in questo canto, l'episodio dell'inganno di Martano, il mancato riconoscimento di Grifone e il suo conseguente maltrattamento, ma soprattutto, nei canti successivi, le altre vicende che lo vedranno coinvolto: «Il re siriano presentato da Ariosto, insomma, non è più un modello di cortesia capace di riconoscere a prima vista il valore, risultando al contrario un tiranno ottuso e imprudente la cui figura rasenta la codardia».⁷ Secondo la studiosa, anche questo ridimensionamento della figura di Norandino spiega e giustifica il fatto che Ariosto, mentre colloca la giostra imminente nel tempo passato della *fabula*, in un Oriente arabo posto sotto il dominio cristiano e occidentale (ricordandolo al lettore con l'allusione alle armature di foggia francese dei siriani), invitando proprio in questo *punctum* «a una nuova azione militare da intraprendere nel presente» voglia comunque «mantenere in primo piano il conflitto tra cristiani e musulmani»⁸ (e, dunque, tra europei e turchi, aggiungeremmo).

Anche tenendo conto di queste indicazioni, rispetto all'invettiva, potrebbero essere lette come una prolessi le cinque ottave proemiali del canto, alle quali in effetti è opportuno risalire prima di procedere nell'analisi:

Il giusto Dio, quando i peccati nostri
hanno di remission passato il segno,
acciò che la giustizia sua dimostri

5 J.A. Cavallo, *The World Beyond Europe in the Romance Epics of Boiardo and Ariosto*, University of Toronto Press, Toronto 2013; trad. it. di C. Confalonieri, *Il mondo oltre l'Europa nei poemi di Boiardo e Ariosto*, Bruno Mondadori, Milano 2017, p. 186.

6 B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, II, XXVI, a cura di W. Barberis, Einaudi, Torino 1998, p. 157.

7 Cavallo, *Il mondo oltre l'Europa*, cit., p. 189.

8 *Ivi*, p. 188.

La crisi italiana,
i turchi, l'altro:
una lettura
del XVII canto
dell'*Orlando
furioso*



Matteo Di Gesù

uguale alla pietà, spesso dà regno
a tiranni atrocissimi ed a mostri,
e dà lor forza e di mal fare ingegno.
Per questo Mario e Silla pose al mondo,
e duo Neroni e Caio furibondo,

Domiziano e l'ultimo Antonino;
e tolse da la immonda e bassa plebe,
ed esaltò all'imperio Massimino;
e nascer prima fe' Creonte a Tebe;
e diè Mezenzio al populo Agilino,
che fe' di sangue uman grasse le glebe;
e diede Italia a tempi men remoti
in preda agli Unni, ai Longobardi, ai Goti.

Che d'Atila dirò? che de l'iniquo
Ezzellin da Roman? che d'altri cento?
Che dopo un lungo andar sempre in obliquo,
ne manda Dio per pena e per tormento.
Di questo abbiàn non pur al tempo antiquo,
ma ancora al nostro, chiaro esperimento,
quando a noi, greggi inutili e malnati,
ha dato per guardian lupi arrabbiati:

A cui non par ch'abbi a bastar lor fame,
ch'abbi il lor ventre a capir tanta carne;
e chiaman lupi di più ingorde brame
da boschi oltramontani a divorarne.
Di Trasimeno l'insepulto ossame
e di Canne e di Trebia poco parne
verso quel che le ripe e i campi ingrassa,
dov'Ada e Mella e Ronco e Tarro passa.

Or Dio consente che noi siàn puniti
da populi di noi forse peggiori,
per li moltiplicati ed infiniti
nostri nefandi, obbrobriosi errori.
Tempo verrà ch'a depredar lor liti
andremo noi, se mai saren migliori,
e che i peccati lor giungano al segno,
che l'eterna Bontà muovano a sdegno.

(XVII, 1-5)

Una protasi allocutoria non certo inusitata nel *Furioso*, nella quale tuttavia sorprende il giudizio moralistico che attribuisce a una volontà divina, inesorabile e punitiva, la violenza esercitata dai «tiranni atrocissimi»: una «elementare visione dei cicli storici» nella quale il poeta «stranamente promette ai buoni il destino stesso di quelli che egli giudica, in sostan-



za, dei predatori, e che duramente chiama “lupi arrabbiati”». ⁹ Dei despoti si dà quindi un’ampia rassegna, che dalle fonti virgiliane passa a quelle dantesche, per arrivare infine all’attualità: Dio «ha dato per guardian lupi arrabbiati» agli italiani, «greggi inutili e malnati»; molto probabilmente «lupi arrabbiati», piuttosto che genericamente ai signori italiani, come interpretano alcuni commentatori, si riferisce semmai alle truppe mercenarie svizzere chiamate appunto da Giulio II dopo la battaglia di Ravenna ¹⁰ (come del resto si dice anche in XXXIII, 41, 1-4: «e che Ravenna saccheggiata resta / Si morde il papa per dolor le labbia / e fa da’ monti, a guisa di tempesta, / scendere in fretta una tedesca rabbia»). Vale la pena rilevare che la metafora animalesca torna, come si è visto, nell’ottava 73, a designare, con analogo intento di vituperio, stavolta gli infedeli che occupano la Terra Santa. Ada (Adda), Mella, Ronco, Tarro alludono, per metonimia, alle recenti battaglie rispettivamente di Agnadello, Brescia, Ravenna, Fornovo.

L’ottava successiva proietta nuovamente i casi delle odierne guerre d’Italia sulle vicende del conflitto tra Franchi e Saraceni, riportandoci bruscamente a Parigi minacciata dalla furia distruttrice di Rodomonte, non prima di aver lasciato una traccia testuale assai significativa: in un consueto parallelismo tra le «antique [e] le moderne cose» «il Turco» (del XVI secolo) è associato al «Moro» (dell’VIII secolo); entrambi, con le loro scorribande e «con stupri, uccision, rapine ed onte», puniscono gli «eccessi» dei Francesi («loro») che hanno turbato «la serena fronte» di Dio:

Doveano allora aver gli eccessi loro
di Dio turbata la serena fronte,
che scórse ogni lor luogo il Turco e ’l Moro
con stupri, uccision, rapine ed onte:
ma più di tutti gli altri danni, foro
gravati dal furor di Rodomonte.
Dissi ch’ebbe di lui la nuova Carlo,
e che ’n piazza venia per ritrovarlo.
(XVII, 6)

L’apostrofe del canto XVII, inoltre, rivela non poche differenze rispetto ad altri luoghi “politici” del *Furioso*, nei quali gli accadimenti dell’epo-

- 9 L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Introduzione, note e commenti di M. Turchi, Prefazione di E. Sanguineti, Garzanti, Milano 1989², vol. I, p. 318. Turchi è tra i pochi commentatori che, pur ponderando adeguatamente la drammaticità dei toni con i quali qui Ariosto allude alla crisi italiana, sembra dubitare, seppure allusivamente, della piena adesione dell’autore a una visione così semplicistica e apocalittica dei cicli storici.
- 10 Si veda, tra gli altri, il commento di Cesare Segre, il quale agevola lo scioglimento del nodo interpretativo indicando l’evidente calco da *Par.*, XXVII, 55: «In vesta di pastor lupi rapaci», Cfr. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 1326. Dello stesso avviso è E. Bigi: Cfr. *Orlando furioso*, commento di E. Bigi, a cura di C. Zampese, Rizzoli, Milano 2016³, p. 542 n. (ma il raffronto con questo commento è indispensabile anche per gli altri luoghi qui analizzati).

La crisi italiana,
i turchi, l’altro:
una lettura
del XVII canto
dell’*Orlando
furioso*

ca dell'autore sospendono il tempo del *récit* e talvolta alterano la fitta trama della intreccio. La prima parte del XIV canto, come quella del canto successivo, ad esempio, nelle quali vengono evocati altri episodi cruenti del conflitto franco-spagnolo in Italia (tra cui proprio la battaglia di Ravenna indirettamente richiamata nelle ottave incipitarie del XVII, come si è visto) non si discostano da un andamento documentale e quasi cronachistico, sebbene non manchino considerazioni di ordine morale o riflessioni sulle vicende umane (un successo militare conseguito col minimo spargimento di sangue è da preferire a una vittoria sanguinosa), ovvero episodi che offrono il pretesto per celebrare le virtù militari e la magnanimità di Alfonso d'Este (il quale, fattolo prigioniero, non consegnò Fabrizio Colonna, condottiero degli spagnoli, ai francesi). Altrove, invece, fatti e personaggi del tempo dell'autore possono rivelarsi nelle figurazioni allegoriche scolpite dal mago Merlino e doviziosamente descritte dal mago Malagigi (XXVI, 30-53); o ancora la storia d'Italia e le sue sorti, soggette all'arbitrio dell'alterna Fortuna, venire riassunte in forma di pseudoprofezia attraverso gli affreschi della Rocca di Tristano, anch'essi opera di Merlino e dei demoni (XXXIII, 1-58). Toni altrettanto vibranti di quelli del XVII, e a essi assimilabili, all'interno del poema si trovano probabilmente solo in apertura del canto XXXVI (1-10), dove viene ricordata la battaglia della Polesella del 1509, in cui le truppe estensi, guidate dal cardinale Ippolito, prevalsero su quelle della Serenissima.¹¹ Ariosto si sofferma in particolare sull'episodio tragico dell'esecuzione di Ercole Cantelmo, figlio del duca di Sora, il quale, fatto prigioniero dalle truppe mercenarie assoldate dai veneziani, venne decapitato al cospetto del padre e dell'intero esercito estense:

Tutti gli atti crudeli ed inumani
 ch'usasse mai Tartaro o Turco o Moro,
 (non già con volontà de' Veneziani,
 che sempre esempio di giustizia foro),¹²
 usaron l'empie e scelerate mani
 di rei soldati, mercenari loro.
 Io non dico or di tanti accesi fuochi
 ch'arson le ville e i nostri ameni lochi:
 (XXXVI, 3)

- 11 Ariosto era presente al primo dei due scontri, il 30 novembre, e assistette al drammatico episodio della cattura e dell'uccisione di Cantelmo. Sulla vicenda e sulla sua trattazione nel poema cfr. N. Maldina, *Ariosto e la battaglia della Polesella. Guerra e poesia nella Ferrara di inizio Cinquecento*, il Mulino, Bologna 2017.
- 12 Va segnalato che questo verso emenda un verso ambiguo dell'edizione del '16: «forse con sdegno ben del Leon d'oro»; secondo Bigi lo scopo di questa correzione è quello di «non inasprire i sempre difficili rapporti tra Ferrara e Venezia»: Ariosto, *Orlando furioso*, cit. p. 1162 n.; per Cavallo, invece, «dati i rapporti storicamente tesi tra Venezia e Ferrara nonché i riferimenti negativi fatti nei confronti di Venezia in altri luoghi dell'opera, verrebbe da pensare che questo commento esprima una certa ironia»: Cavallo, *Il mondo oltre l'Europa*, cit., p. 285 n.

[...]

Salvossi il Ferruffin, restò il Cantelmo.
 Che cor, duca di Sora, che consiglio
 fu allora il tuo, che trar vedesti l'elmo
 fra mille spade al generoso figlio,
 e menar preso a nave, e sopra un schelmo
 troncarli il capo? Ben mi maraviglio
 che darti morte lo spettacol solo
 non poté, quanto il ferro a tuo figliuolo.

Schiavon crudele, onde hai tu il modo appreso
 de la milizia? In qual Scizia s'intende
 ch'uccider si debba un, poi che gli è preso,
 che rende l'arme, e più non si difende?
 Dunque uccidesti lui, perché ha difeso
 la patria? Il sole a torto oggi risplende,
 crudel seculo, poi che pieno sei
 di Tiesti, di Tantali e di Atrei.

Festi, barbar crudel, del capo scemo
 il più ardito garzon che di sua etade
 fosse da un polo e l'altro, e da l'estremo
 lito degl'Indi a quello ove il sol cade.
 Potea in Antropofàgo, in Polifemo
 la beltà e gli anni suoi trovar pietade;
 ma non in te, più crudo e più fellone
 d'ogni Ciclope e d'ogni Lestrigone.
 (XXXVI, 7-9)

Evidentemente rilevante, ai fini del nostro discorso, è il fatto che, nel deprecare la feroce ritorsione dei mercenari schiavoni, Ariosto compari la loro crudeltà a quella dei mongoli, dei turchi e dei mori (questi ultimi due nuovamente associati). Inoltre, come si legge nell'ottava 8, il comportamento abietto del «barbar crudel» non è eguagliabile nemmeno a quanto di più turpe si potesse praticare in Scizia, regione barbarica per antonomasia sin dalla classicità e ritenuta il luogo d'origine proprio dei popoli turchi.¹³

Tuttavia, la peculiarità di XVII, 73-79 va rintracciata nello spazio letterario, distinto e riconoscibile, nel quale questo brano si iscrive e nei giochi di rimandi e citazioni di fonti e modelli che concorrono a richiamarlo

13 Per una più completa disamina della presenza dei fatti storici nel poema ariostesco cfr. A. Casadei, *Storia*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, cit., pp. 387-403. Sulla rappresentazione dell'Oriente e dell'altro in Ariosto e nei poemi cavallereschi quantomeno cfr. R. Bezzola, *L'Oriente nel poema cavalleresco nel primo Rinascimento*, in «Lettere italiane», XV, 1963, pp. 385-398, e E. Scarano, *Guerra favolosa e guerra storica nell'«Orlando furioso»*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi, Pacini Fazzi, Lucca 1996, pp. 497-517.

La crisi italiana,
 i turchi, l'altro:
 una lettura
 del XVII canto
 dell'*Orlando
 furioso*

e definirlo. L'esortazione alle potenze europee ad abbandonare ogni velleità di conquista del territorio italiano per coalizzarsi e propiziare una nuova crociata riprende motivi assai frequenti nella poesia civile della prima metà del Cinquecento, i quali molto spesso sono associati, come in questo passo ariostesco, alla lamentazione per le sorti dell'Italia, trasfigurata sovente nella prosopopea di una donna nobile e augusta un tempo e ora lacera, piagata, sottomessa e violata dallo straniero. A sollecitarne l'urgenza, certamente, è la drammatica congiuntura delle mire espansionistiche francesi e spagnole, l'invasione delle truppe straniere e mercenarie, le devastanti guerre d'Italia (l'esplicito ammonimento a francesi, spagnoli, svizzeri e tedeschi dell'ottava 74 è ripreso in quella successiva, negli appellativi fortemente connotativi di «Cristianissimi» e «Catolici» riferiti rispettivamente ancora ai francesi e agli spagnoli), ma a definirne la cornice retorica e letteraria è una precisa tradizione nella quale queste ottave vanno inserite.¹⁴ L'appello a indire una nuova crociata, in questo luogo come in quasi tutto il filone del petrarchismo civile rinascimentale, ha il suo palinsesto letterario nella canzone petrarchesca *O aspectata in ciel, beata e bella* (*Rvf*, 28), nella quale il referente storico è la progettata crociata del 1333. Un calco petrarchesco, dal *Trionfo della Fama*, è poi il verso che chiude l'ottava 73: «Gite superbi, o miseri cristiani, / Consumando l'un l'altro, e non vi caglia / Che 'l sepolcro di Cristo è in man de' cani»¹⁵ (analogo epiteto pronuncia Carlo Magno nella preghiera che rivolge a Dio prima della battaglia di Parigi: «Difendi queste genti che son quelle / che 'l tuo sepulcro hanno purgato e mondo / da' brutti cani, e la tua santa chiesa / con li vicari tuoi spesso difesa», XIV, 71, 5-8). Ancora, nell'ottava 75, parrebbe da non trascurare il parallelismo tra l'appello a «riavere» Gerusalemme, che a sua volta evidentemente stabilisce un nesso logico con l'ottava 73 (a proposito dei franchi che, al tempo di Carlo, «reggean la sacra stanza», mentre ora essa è in mano ai «rinegati» mamelucchi), e Costantinopoli, occupata, come «del mondo / la miglior parte», dal «Turco immondo». Si tratta di due città e di due avvenimenti storici che vengono accomunati in nome di una trasfigurazione emblematica, in una sorta di geografia politica dell'immaginario culturale dell'Europa rinascimentale: se è risaputa la centralità di Gerusalemme in questo spazio simbolico e nelle sue trasfigurazioni letterarie, Costantinopoli le viene associata dopo la sua presa per mano degli ottomani nel 1453 e il conseguente crollo dell'Impero d'oriente, ancora “romano” in questa cartografia culturale,

14 Se ne dà parzialmente conto in M. Di Gesù, *Una nazione di carta. Tradizione letteraria e identità italiana*, Carocci, Roma 2013 e in «Una espressione letteraria». *L'Italia in versi da Petrarca a d'Annunzio*, a cura di M. Di Gesù, Nerosubianco, Cuneo 2016.

15 F. Petrarca, *Triumphus Fame*, II, 142-144, in Id., *Rime, Trionfi e poesie latine*, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, Ricciardi, Milano-Napoli 1951.

evento epocale che ha, come è noto, una ricaduta traumatica nella cultura europea.¹⁶

Anche la vibrante invettiva contro l'Italia dell'ottava 76 si rifà a questa topica, ricalcata sui modelli delle altre due canzoni civili del *Canzoniere*, l'Italia che dorme, personificazione per altro assai ricorrente nel petrarchismo politico, oltre che in altri luoghi petrarcheschi, discende da *Spirto gentil, che quelle membra reggi*: «vecchia, otiosa et lenta, / dormirà sempre, et non fia chi la svegli» e «Non spero che già mai dal pigro sonno / mova la testa per chiamar ch'uom faccia, / sì gravemente è oppressa et di tal soma» (*Rvf*, 53, 12-13 e 15-17; ma anche nella summenzionata *Rvf*, 28, ai vv. 70-71, si legge: «assai men fia ch'Italia co' suoi figli / si desti al suon del tuo chiaro sermone»).¹⁷ La metafora sprezzante «O d'ogni vizio fetida sentina» (76, 5) sembrerebbe altresì derivare dalla stessa fonte letteraria: «sì che la neghittosa esca dal fango» (23). E se una chiara eco dantesca (*Purg.*, VI, 76-78) risuona in «ora di quella / che già serva ti fu sei fatta ancella» (76, 7-8), ancora il Petrarca di *Spirto gentil* è facilmente riconoscibile nel quarto endecasillabo dell'ottava 79: «Le man' l'avess'io avvolto entro' capegli» (*Rvf*, 53, 14), nonché, con una ripresa ancora più esplicita del modello, nei versi della stanza successiva, nei quali il soggetto del testo esortava con queste parole il destinatario della canzone:¹⁸ «Pon' man in quella venerabil chioma / securamente, et ne le trecchie sparte»¹⁹ (21-22; la stessa immagine ricorre in XXXIV, 3, 1-2: «finch'ella un giorno ai neghittosi figli / scuota la chioma, e cacci fuor di Lete»; come è frequente, nei testi coevi del petrarchismo civile, la figura dei figli d'Italia «neghittosi»).

L'invocazione a papa Leone X, che suggella l'apostrofe, è anch'essa conforme ai canoni della tradizione della lirica politica (come si dirà meglio più avanti), ed è impreziosita da una citazione interna, «dai lupi il grege tuo difenda» (79, 8) che richiama, con probabile intento antifrastico, i

La crisi italiana, i turchi, l'altro: una lettura del XVII canto dell'*Orlando furioso*

16 «Quando, secondo i racconti del tempo, una lunga eclisse di luna oscurò il cielo – esattamente come era accaduto prima della morte di Gesù – e la mattina del 29 maggio 1453 la capitale dell'Impero d'Oriente venne conquistata da Mehmed II, ci si iniziò infatti a interrogare sul potente avversario che aveva osato attaccare l'unica, legittima erede dell'Impero romano», scrive Marina Formica, *Lo specchio turco. Immagini dell'Altro e riflessi del Sé nella cultura italiana d'età moderna*, Donzelli, Roma 2012, p. 18. Tra i contemporanei, non sorprende che a cogliere l'entità storica di quel tracollo fosse un grande umanista come Enea Silvio Piccolomini, non ancora salito al soglio pontificio come Pio II: «Nessuna potenza rimane in eterno. Padroni dell'universo furono gli Itali. Ora inizia l'impero dei Turchi» (cfr. *La caduta di Costantinopoli, I: Le testimonianze dei contemporanei* [1976], a cura di A. Pertusi, Valla, Milano 1997, p. xxiii).

17 Si cita da F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 1996.

18 I dubbi sull'identità del destinatario della canzone non sono mai stati del tutto fugati dalla critica. Secondo Santagata dovrebbe essere Bosone da Gubbio.

19 Si tratta in realtà di un Alighieri mediato da Petrarca, come ha annotato Santagata, a sua volta debitore di Virgilio. La metafora va sciolta nel senso di avere potestà sull'Italia, ma anche, aderendo al traslato, di scuoterle il capo per ridestarla (torna del resto di nuovo, nel precedente verso aristesco, l'immagine dell'Italia "sommersa" nel sonno). Sulle fonti petrarchesche nel capolavoro aristesco cfr. M.C. Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel "Furioso"*, Nistri Lischi, Pisa 1990.

«greggi inutili e malnati» dell'ottava 3, lasciati in pasto ai «lupi arrabbiati» da un altro pastore, Giulio II.

Ulteriori tracce di questi archetipi, oltre che in altri luoghi del *Furioso* (per esempio in III, 32, 5-7, in cui «l sangue e le gran piaghe» sul corpo dell'Italia «afflitta» citano i primi, celeberrimi, versi di *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*; o ancora nella protasi del canto XXXIV, come si vedrà nelle pagine seguenti), andrebbero cercate nelle *Rime*, spazio letterario più consona all'esercizio dell'imitazione petrarchesca, sebbene, com'è noto, Ariosto non volle mai pubblicare i suoi versi nella forma canonica di un canzoniere, presumibilmente non reputandoli qualitativamente all'altezza delle altre sue opere.²⁰ Nella canzone V della raccolta, nella quale l'autore finge che Giuliano de' Medici, defunto, risponda alla moglie, che a lui si era rivolta nella canzone precedente, ad esempio, ricorrono, tra i numerosi motivi petrarcheschi presenti nella silloge, sia una perifrasi che ricalca quasi pedissequamente quella, notissima, che chiude il sonetto 146 dei *Fragmenta* («al paese gentil ch'Appenin fende, / e l'Alpe e il mar diffende», vv. 132-133), che la trasfigurazione canonica dell'Italia in un corpo piagato, cui solo il Magnifico seppe offrire momentaneo e vano ristoro («spesso alle piaghe, donde / Italia morì poi, furon ristauero», vv. 138-139).

2. L'immagine del Turco nella poesia civile del Rinascimento

Carlo Dionisotti, nel suo saggio sul tema della guerra d'Oriente nella poesia veneziana del Rinascimento, rilevava che la collezione di «rari quadri-fogli della poesia storico-politica» cinquecentesca, povera fino agli anni Settanta, si faceva cospicua a ridosso del 1571, anno cruciale della battaglia di Lepanto, evento che aveva ispirato una «inaspettata e strepitosa abbondanza di rime e di carmi».²¹ Tra i «quadri-fogli» spicca il sonetto che Bembo aveva dedicato alla battaglia di Mohacs del 1526, nella quale le truppe turche avevano sopraffatto quelle ungheresi (ma, in ambito veneto, vanno registrati anche i componimenti di Giulio Camillo, Fortunato Spira, Bernardino Daniello). Tuttavia, varcando i confini della Porta d'Oriente e provando a censire, pur sommariamente, le occorrenze del tema nei rimari di autori italiani e nelle più importanti antologie di rime, nel periodo che va dalla caduta di Costantinopoli alla fine delle guerre d'Italia, i riscontri appaiono significativi. Dal Regno di Napoli, ad esempio, sta-

20 Cfr l'*Introduzione* di S. Bianchi a L. Ariosto, *Rime*, a cura di S. Bianchi, Rizzoli, Milano 1995, pp. 5-32. Si cita da questa edizione.

21 Cfr. C. Dionisotti, *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1999, pp. 201-226. Sull'elaborazione letteraria dello scontro di Lepanto cfr. A. Casadei, *Panegirici per la vittoria*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, II, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Itrace, Einaudi, Torino 2011, pp. 224-231.



to direttamente coinvolto nel conflitto orientale sia per le incursioni dei turchi nelle coste meridionali che per la partecipazione alle frequenti spedizioni spagnole che tra gli anni Trenta e Cinquanta fronteggiavano gli ottomani nel Mediterraneo, provengono i componimenti di Sandoval di Castro, di Antonio Minturno, di Ludovico Paterno, del quale va ricordata la canzone, di chiara foggia petrarchista (la fonte è *O aspectata in ciel*), nella quale si esorta il pontefice a muovere guerra contro gli infedeli, e di Luigi Tansillo, probabilmente il più prolifico tra i rimatori meridionali sulla questione, assiduo cantore dei successi militari spagnoli contro gli ottomani. Ma anche negli stati che non sono direttamente coinvolti nel conflitto la produzione ascrivibile a questa branca della lirica civile rinascimentale è significativa: sempre a titolo esemplare, e senza alcuna pretesa di esaustività, si possono quantomeno ricordare Giovanni Muzzarelli, Gian Giorgio Trissino, Bernardo Tasso, i quali esortano nelle loro canzoni i papi Leone X e Clemente VII a intraprendere la nuova crociata contro gli Ottomani, mentre dalla corte pontificia Francesco Molza e Gandolfo Porrino nei loro sonetti esaltano le imprese militari di Ippolito de' Medici in Ungheria. In area lombarda, invece, Veronica Gambarà auspica in un sonetto il successo militare dell'imperatore Carlo V contro «l'empio nemico».²²

Se poi si guarda ai modi e alle forme di rappresentazione del Turco nella lirica civile e alla maniera in cui questa tradizione evoca e raffigura il conflitto con l'Oriente, si possono ritrovare non poche affinità e consonanze con le ottave ariostesche, nonché ricavare altre indicazioni preziose per definire il contesto in cui esse vanno collocate e le loro interconnessioni con la cultura letteraria del tempo. Il Turco è raffigurato sovente ricorrendo all'allegoria animale: come una bestia feroce (cane, lupo) ovvero, più frequentemente, attingendo all'araldica e alla mitologia, come un serpente, di volta in volta preda dell'aquila (la Spagna imperiale), del gallo (la Francia), del leone (Venezia). La cornice retorica di gran parte di questa topica è, naturalmente, la crociata contro l'infedele, da condurre in nome di Cristo. Ne consegue che al nemico si addicano appellativi quali «empio», «ingiusto», «bugiardo», «ribelle», «infetta gente», mentre l'esortazione alla guerra santa ricorre a un repertorio e a un immaginario culturale che, prevedibilmente, a sua volta attinge all'età antica e medievale: se l'impero turco è l'ultimo tralignamento dell'«empia Babilonia», vi si opporranno allora gli eredi «culturali» dei vincitori dei persiani, ovvero i discendenti di Scipione l'Africano, nonché gli epigoni cristiani di Goffredo di Buglione e dei crociati; mentre i destinatari dell'esortazione a intra-

La crisi italiana, i turchi, l'altro: una lettura del XVII canto dell'*Orlando furioso*

²² Alla rappresentazione del Turco nella poesia civile del Rinascimento ha dedicato un dettagliato capitolo, al quale si rimanda, Chiara Natoli, nella sua ricerca *Classicismo politico. Palinsesti petrarcheschi nella lirica civile italiana del Cinquecento (1525-1565)*, Dottorato in Studi letterari, filologici e linguistici, Università degli studi di Palermo / Université Grenoble Alpes, XXIX ciclo, 2017.



prendere la guerra santa saranno, assai più frequentemente che sovrani o imperatori, i pontefici. È il papa, del resto, che deve a sua volta farsi carico di mobilitare gli stati cristiani contro l'infedele, seguendo l'esempio di Urbano II per la prima crociata, il quale in nome di Dio si appellava ai regnanti europei perché smettessero di combattersi l'uno con l'altro e rivolgeressero le armi contro i musulmani. Ma, anche in questo caso, le regole formali di quello che, a questo punto, anche noi possiamo chiamare, pur con qualche forzatura, "classicismo politico" rinascimentale, prevedono che l'urgenza fattuale della storia si traduca, sul piano poetico, nella ripresa di una tradizione, nella rimodulazione di un motivo letterario già codificato: si pensi all'apostrofe dantesca contro Bonifacio VIII, che faceva guerra «presso a Laterano / e non con Saracin né con Giudei / ché ciascun suo nimico era Cristiano» (*Inf.*, XXVII, 86-88), al *Dittamondo* di Fazio degli Uberti e al passo già menzionato del *Trionfo della Fama* di Petrarca. Oltretutto, considerando le istanze effettive mosse nei versi di questi autori (è il caso di Gambara, Domenichi, Trissino, Paterno, tra gli altri), la ragion d'essere dello sprone alla costituzione di una coalizione cristiana antiturca sembrerebbe essere prevalentemente quella di distogliere le mire delle potenze europee dal «bel paese» e placare i conflitti che stanno insanguinando l'Italia, piuttosto che quella di scatenare una guerra di religione o di muovere in armi avendo come primario obiettivo "morale", oltre che militare e politico, la liberazione del Santo Sepolcro.

Come si può desumere dalla ricognizione condotta, pure essenziale, da un canto questa produzione è sollecitata da istanze storiche contingenti (la concreta minaccia militare e politica di un impero orientale in rapida espansione), ma per un altro verso varia e ridefinisce un motivo letterario, una topica che affonda le sue radici nella tradizione classica e medievale. Pur trattandosi sovente di un esercizio letterario, della ripetizione di un modello formale relativamente rigido e vincolante, di una prassi letteraria conforme a un codice a sua volta inscritto nei canoni del classicismo rinascimentale, la rappresentazione in versi del Turco nel Rinascimento si rivela nondimeno, per molti aspetti, un approssimarsi per via letteraria alla definizione di un altrove, rispetto all'Europa romana e cristiana, concreto e insieme simbolico, la suggestione di un'entità politica e geografica reale e minacciosa, e, al contempo, la codificazione culturale di una alterità indefinita. A suffragare l'ipotesi per cui l'immagine del Turco restituita dalla lirica civile del Rinascimento sia, per così dire, poco attendibile, che si tratti insomma di una "espressione letteraria", della costruzione retorica di un disidentico ostile e irriducibile a sé, tornano utili altre fonti dell'epoca. Pubblicazioni come *Libri tre delle cose dei Turchi* del veneziano Benedetto Ramberti,²³ alto funzionario della repubblica e successo-

23 Cfr. B. Ramberti, *Libri tre delle cose dei Turchi*, Eredi di A. Manuzio, Venezia 1539.

re di Bembo alla guida della biblioteca Marciana, o come *Della origine del Turco et imperio della casa ottomana* dell'umanista fiorentino Andrea Cambini,²⁴ stampato postumo nel 1529, basate ovviamente su fonti bibliografiche e non sulla testimonianza diretta (per i primi resoconti di viaggio si sarebbe dovuto attendere il secolo successivo), descrivono ancora una potenza violenta, dispotica e refrattaria a qualsiasi contaminazione, ma testimoniano se non altro che, nella cultura italiana di quegli anni, oltre a un pregiudiziale sentimento di ostilità, andava maturando una certa curiosità per la Sublime Porta. Ma è un grande protagonista del Rinascimento italiano, il medico, letterato e diplomatico per la corte pontificia Paolo Giovio, con il suo *Commentario delle cose dei Turchi*,²⁵ uscito dai torchi nello stesso anno dell'edizione definitiva dell'*Orlando furioso*, ad abbandonare le rappresentazioni del nemico ottomano (ché tale comunque rimane nelle pagine di Giovio) pregiudizialmente ostili, respingenti e negative, confutando di fatto le immagini della tradizione cavalleresca e della lirica coeva e tratteggiando «il ritratto di un interlocutore fiero e coraggioso, colto, inflessibile».²⁶

La crisi italiana, i turchi, l'altro: una lettura del XVII canto dell'*Orlando furioso*

3. La guerra d'Oriente, l'altro, l'*Orlando furioso*: considerazioni conclusive

Negli anni in cui Ariosto componeva il suo capolavoro e ne licenziava le varie edizioni, gli ottomani non costituivano più un pericolo imminente per l'Europa. Nel saggio summenzionato, è lo stesso Dionisotti a segnalare che, già dall'inizio degli anni Venti del Cinquecento, per Venezia la minaccia turca si era fatta assai più debole: effettivamente, l'impero ottomano aveva dirottato le proprie mire espansionistiche, sul fronte orientale, proprio verso quei mamelucchi che occupavano la Terra Santa (sottratta loro giusto un anno dopo la pubblicazione della prima edizione del *Furioso*, nel 1517) oltre che verso la Persia, quindi su Rodi e, nell'Europa continentale, risalendo i Balcani, verso l'Ungheria (la battaglia di Mohacs è del 1526) e quindi l'Austria, ponendo Vienna sotto assedio già nel 1529 e ancora nel 1532, dunque più di centocinquanta anni prima dell'epocale scontro del 1683. Venezia, del resto, non solo mantenne rapporti assidui con l'impero della Mezzaluna, a dispetto di una forte conflittualità militare, specie in alcune fasi, ma venne sospettata di avere favorito lo

24 Cfr. A. Cambini, *Della origine del Turco et imperio della casa ottomana*, Benedetto di Gionta, Firenze 1529.

25 Cfr. P. Giovio, *Commentario delle cose dei Turchi*, s.t., Venezia 1532. Marina Formica, alla quale si rimanda per una circostanziata inchiesta su questa pubblicistica, ricorda che il *Commentario* fu uno dei testi più letti nell'Europa del Cinquecento: sei anni dopo la prima edizione italiana venne tradotto a Parigi in latino, quindi in francese, in inglese, in tedesco e ristampato varie volte (Cfr. Formica, *Lo specchio turco*, cit., pp. 15-63).

26 *Ivi*, p. 40.

sbarco ottomano a Otranto nel 1480 in funzione antinapoletana; come del resto, nei decenni successivi, il patto di “non belligeranza” tra la Serenissima e gli ottomani avrebbe avuto per Venezia una funzione politica strategica contro il papato e, cosa che qui più ci interessa, contro gli Estensi.

Sicuramente, come ha osservato ancora Jo Ann Cavallo, «l'accordo del 1503 tra Venezia e l'Impero ottomano segnò l'inizio di un disimpegno turco dall'Europa che durò fino al 1521, e pertanto gli anni corrispondenti alla composizione del *Furioso* (1506-16) furono virtualmente estranei al pericolo di un'aggressione ottomana».²⁷ Le ottave dell'invettiva, infatti, si trovano già, senza alcuna variante significativa, nel canto XV della *princeps* del 1516; l'invocazione a papa Leone X, oltretutto (XVII, 79), ci consente di risalire con ulteriore precisione al periodo di composizione dell'apostrofe, compreso appunto tra l'ascesa al soglio pontificio di Giovanni de' Medici (9 marzo 1513) e la sconfitta degli svizzeri a Marignano (13-14 settembre 1515) con la loro conseguente cacciata dal territorio italiano, mentre nell'ottava 77 (1-2) si accenna alla loro presenza in Lombardia.²⁸

D'altro canto, già nella *Storia d'Italia* di Francesco Guicciardini, a proposito della scarsa propensione degli stati europei a coalizzarsi contro l'impero turco, anche nella fase di espansione di questo durante il sultanato di Selim I (1512-1520), si legge:

Ancora che la tregua universale fusse stata accettata da tutti, e che tutti contro a' turchi, con ostentazione e magnificenza di parole, si dimostrassino, se gli altri concorrevano, di essere pronti con tutte le forze loro a causa tanto giusta, nondimeno, essendo reputato da tutti il pericolo incerto e molto lontano, e appartenente più agli stati dell'uno che dell'altro, ed essendo molto difficile e che ricercava tempo lungo l'introdurre uno ardore e una unione tanto universale, prevalevano i privati interessi e comodità: in modo che queste pratiche non solo non si condusseno a speranza alcuna ma non si trattorono se non leggiermente e quasi per cerimonia.²⁹

In altre parole, piuttosto che ad allearsi per fronteggiare i turchi, gli stati europei erano semmai impegnati a combattere l'uno contro l'altro.

Le manifestazioni di ostilità verso lo stato e la civiltà ottomana presenti nell'*Orlando furioso*, consonanti con i codici e le retoriche della coeva lirica civile italiana, come si è detto, vanno allora inquadrare nella più vasta riflessione sulla crisi italiana. Che il capolavoro ariostesco sia (anche), spe-

²⁷ Cavallo, *Il mondo oltre l'Europa*, cit., p. xxx.

²⁸ Cfr. Casadei, *Storia*, cit., pp. 387-403.

²⁹ F. Guicciardini, *Storia d'Italia*, a cura di S. Seidel Menchi, Introduzione di F. Gilbert, Einaudi, Torino 1971, I, XIII, cap. 9, p. 552.

cie nella sua edizione definitiva,³⁰ il poema della crisi del Rinascimento³¹ e che, soprattutto, risenta fortemente della drammatica situazione politica in cui versavano gli stati italiani, tanto da farsene interprete, pur senza mai derogare del tutto alle regole che il genere letterario al quale appartiene gli impone, è un'acquisizione assodata ormai da tempo: molti studi dell'ultimo trentennio, discostandosi da una lunga tradizione critica pregressa che ha insistito sugli aspetti più leggeri del *Furioso*, hanno saputo cogliere tutti i riflessi (o meglio le ombre assai fosche) della crisi italiana che l'opera riverbera.³² Così come il fatto che, nel poema, la rappresentazione del musulmano, quand'anche complessa e articolata, non sia affatto pretestuosa, quasi fosse nient'altro che un mero espediente narrativo avulso dal contesto storico e dalla realtà politica del proprio tempo, indifferente alla penetrazione ottomana in Europa e al concretissimo conflitto che si andava prospettando.³³ Ma se, per una volta, non si può convenire con Italo Calvino, quando scrive che i saraceni nel *Furioso* «sono un'entità fantastica per la quale non vale alcun riferimento storico o geografico»,³⁴ sarebbe fuorviante leggere questo canto e gli altri passi ariosteschi esaminati come la mera codificazione letteraria di un conflitto tra civiltà in atto, di uno scontro tra cristiani e musulmani, tra europei e ottomani.

Agevolano una interpretazione meno ambivalente di questa tematica le pagine che Alessandra Villa ha dedicato all'idea di barbarie nell'*Orlando furioso*, assai preziose per questa nostra disamina se si pensa, oltretutto, al riferimento alle invasioni barbariche presente, come sappiamo, nelle ottave

La crisi italiana,
i turchi, l'altro:
una lettura
del XVII canto
dell'*Orlando
furioso*

30 Sebbene Casadei raccomandi di non leggere meccanicamente le varianti storico-politiche dell'ultima edizione del poema alla luce degli stravolgimenti politici e militari intercorsi dalla prima pubblicazione (cfr. A. Casadei, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo «Furioso»*, Pacini Fazzi, Lucca 1988), non c'è dubbio che le revisioni e gli ampliamenti del 1532 tengano assai in conto gli sviluppi delle vicende europee e italiane dopo il 1516 (e le loro conseguenze su Ferrara), primo fra tutti l'affermazione della Spagna imperiale sugli stati della penisola.

31 Basti qui rimandare a: G. Padoan, *L'«Orlando furioso» e la crisi del Rinascimento*, in *Ariosto 1974 in America*. Atti del Congresso ariostesco, a cura di A. Scaglione, Longo, Ravenna 1976, pp. 1-29; G. Savarese, *Il «Furioso» e la cultura del Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1984; M. Santoro, *Ariosto e il Rinascimento*, Liguori, Napoli 1989.

32 Tra gli altri, cfr. A.R. Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton University Press, Princeton 1987; ma già M. Santoro notava che «fra Boiardo e l'Ariosto c'è il 1494; c'è la crescente cognizione, nella coscienza dei contemporanei, di una realtà segnata da irrazionalità e da violenza, di fronte agli incalzanti e sconvolgenti eventi della realtà politica e sociale», *L'anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi*, Federico e Ardia, Napoli 1983, p. 65; prospettiva del resto contemplata, se non messa a frutto, anche in studi sinottici come G. Ferroni, *Ariosto*, Salerno, Roma 2008, S. Jossa, *Ariosto*, il Mulino, Bologna 2009, S. Zatti, *Leggere l'«Orlando furioso»*, il Mulino, Bologna 2016.

33 Recentemente questa ipotesi interpretativa è stata rilanciata, con argomentazioni convincenti, da P. Schwarz Lausten, *Saraceni e Turchi nell'«Orlando Furioso» di Ariosto*, in *Studi di italianistica nordica*. Atti del X Convegno Italianisti Scandinavi, Università d'Islanda - Università di Bergen Reykjavik, 13-15 giugno 2013, Aracne, Roma 2014, p. 261-286; che il tema sia di grande interesse negli studi ariosteschi odierni lo attesta, tra l'altro, la coeva ricerca di M. Pavlova, *«Il fior de Paganìa». Saracens and their world in Boiardo and Ariosto*, DPhil University of Oxford, 2014.

34 I. Calvino, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino. Con una scelta del poema*, Einaudi, Torino 1970, p. xxiv.

2 e 3 del XVII canto. Compilando una rassegna delle occorrenze del lemma e analizzandone i luoghi sulla scorta di una interpretazione laica dell'ideologia ariostesca, la studiosa osserva che, nel poema, la parola 'barbaro' ha quasi sempre un'accezione generica, essendo accostabile a sinonimi quali 'inumano', 'ignobile', 'crucele', e dunque è l'antinomo quasi perfetto di 'nobile', 'cortese' nella scala dei valori cavallereschi espressi nell'opera: «intesa come ferocia o come scortesia, la barbarie non è quindi l'appannaggio di un campo, non dipende dalla provenienza geografica né dalla religione, ma dalla condivisione o meno dell'ideologia cavalleresca, ed essendo questa in generale comune ai cristiani e ai pagani, la barbarie è di solito una caratteristica delle masse indistinte, cristiane o pagane che siano».³⁵ Barbari sono i mercenari schiavoni, come si è visto; ma lo sono perfino i francesi, annota ancora Villa, allorquando, nel passo delle pitture profetiche della rocca di Tristano, inserito nell'edizione del 1532 con evidente intento encomiastico, minacciano «il romano Imperio» di Carlo V, «il più saggio imperatore e giusto, / che sia stato o sarà mai dopo Augusto», al quale dopo il congresso di Bologna, l'Italia (e Ferrara) si erano piegate.

Postilleremmo queste notazioni aggiungendo, una volta di più, che, pur venendo da una tradizione millenaria pressoché ininterrotta nella cultura occidentale, anche quello della barbarie è un *topos* petrarchesco o, per meglio dire, che per quanto usata e per nulla originale, la figura letteraria del barbaro invasore risente in Ariosto assai fortemente del modello petrarchesco (e in special modo della canzone 128 dei *Fragmenta*). Proprio questo Petrarca, mediato stavolta da Machiavelli, è facilmente riconoscibile anche nelle ottave proemiali del canto XXXIV, irrinunciabili per una adeguata comprensione del canto qui esaminato.³⁶

Oh famelice, inique e fiere arpie
 ch'all'accecata Italia e d'error piena,
 per punir forse antique colpe rie,
 in ogni mensa alto giudizio mena!
 Innocenti fanciulli e madri pie
 cascan di fame, e veggon ch'una cena
 di questi mostri rei tutto divora
 ciò che del viver lor sostegno fôra.

35 A. Villa, *Variazioni sull'idea di barbarie nell'«Orlando furioso»*, in «Chroniques italiennes», XIX, 2011, série Web.

36 Villa, in conclusione del suo lavoro, le definisce addirittura «una vera postilla esplicativa del canto XVII», *ivi*. Le risposdenze di questi versi con l'ultimo capitolo del *Principe* sono osservate, tra gli altri, da E. Bigi, in Ariosto, *Orlando furioso*, cit. p. 1112 n; «il fetore e l'ingordigia» che ammorbano l'Italia sono evidentemente consonanti con il notissimo luogo machiavelliano: «a ognuno puzza questo barbaro dominio»: cfr. N. Machiavelli, *Il Principe*, in Id., *Opere*, a cura di M. Bonfantini, Ricciardi, Milano 1954, p. 86. Per una più approfondita disamina delle relazioni tra i due autori cfr. A. Maticci, *Ariosto e Machiavelli: lettura del canto XL dell'«Orlando furioso»*, in «Allegoria», IX, 26, 1997, pp. 14-26.

Troppo fallò chi le spelonche aperse,
 che già molt'anni erano state chiuse;
 onde il fetore e l'ingordigia emerse,
 ch'ad ammorbare Italia si diffuse.
 Il bel vivere allora si sommerse;
 e la quiete in tal modo s'escluse,
 ch'in guerre, in povertà sempre e in affanni
 è dopo stata, et è per star molt'anni:

fin ch'ella un giorno ai neghitosi figli
 scuota la chioma, e cacci fuor di Lete,
 gridando lor: – Non fia chi rassimigli
 alla virtù di Calai e di Zete?
 che le mense dal puzzo e dagli artigli
 liberi, e torni a lor mondzia liete,
 come essi già quelle di Fineo, e dopo
 fe' il paladin quelle del re etiopo. –
 (XXXIV, 1-3)

Come le arpie che perseguitano il Senapo per una maledizione divina che punisce la sua superbia, così i barbari, «mostri rei», aggrediscono l'Italia (accecata come il Preteianni), i cui principi sono colpevoli di avere aperto loro «le spelonche» nonché, verosimilmente, di un eccesso di orgoglio e di superbia assimilabile a quello che sta scontando l'imperatore d'Etiopia. Anche Francesco Bruni, commentando queste ottave nella sua vasta indagine sulla fondazione letteraria dell'idea di Italia, coglie nel rimpianto ariostesco del «bel vivere» un ideale umanistico di società – compromesso e forse del tutto irrecuperabile – in cui la poesia e il gusto per il bello veicolano i principi del vivere civile; una visione della realtà umana «temperata dal sorriso dell'ironia, rafforzata dalla satira, e nello stesso tempo lontanissima da una severa visione penitenziale: l'onestà e la dignità sono per l'Ariosto compatibili con l'apertura alla vita e ai suoi piaceri (che sono cosa diversa dai vizi), e la moralità è compatibile col senso della realtà e con la tolleranza».³⁷ Ideale, sembra di poter aggiungere, di cui il confronto con l'"alterità" turca (o più genericamente "barbara") restituisce un'immagine infranta o comunque ormai inattingibile.

Appare quindi plausibile, volendo formulare qualche ulteriore riflessione conclusiva sull'invettiva contro i Turchi del XVII del *Furioso*, e indirettamente sulla presenza del tema nella poesia civile del Rinascimento, accogliere l'assunto di Marina Formica. La storica moderna, pur senza tralasciare nessuno degli aspetti di un conflitto che è, naturalmente, anche e soprattutto militare e politico e di una egemonia che si realizza anche come una concretissima minaccia militare per i popoli del Mediterraneo e

La crisi italiana,
 i turchi, l'altro:
 una lettura
 del XVII canto
 dell'*Orlando
 furioso*

37 F. Bruni, *Italia. Vita e avventure di un'idea*, il Mulino, Bologna 2010, p. 258.



dell'Europa continentale, decodifica «l'ossessione turca»³⁸ in termini prevalentemente culturalistici:

L'ipotesi di fondo è che, tra il XV e il XVIII secolo, il Turco, schiacciato da valutazioni di diversa natura, abbia finito per diventare l'Altro per eccellenza, il luogo simbolico in cui finirono con il convergere i timori, le aspirazioni, i conflitti della civiltà europea; lo specchio, insomma, delle paure e delle angosce, delle qualità e dei difetti della cristianità occidentale.³⁹

Uno spazio simbolico che, a sua volta, concorre a generare per riflesso (e con tutte le contraddizioni del caso, naturalmente), nel culmine della crisi italiana, un discorso identitario volto a definire e a polarizzare, quantomeno in termini di immaginario e di paradigmi culturali, quella nozione di "Occidente" che si sedimenta agli albori della modernità europea. È all'interno di questa cornice culturale, dunque, che l'interpretazione dell'apostrofe del XVII canto risulta produttiva anche ai fini di una generale comprensione dell'intero poema. Una lettura che ci dovrebbe consentire di ritenere il tema dell'incontro/scontro con la potenza ottomana e la sua cultura e della guerra d'Oriente, una volta di più, ben altro che una occasionale e anodina attualizzazione della materia carolingia del *Furioso*: semmai come un motivo carsico che attraversa l'intero poema e che sembra dare voce a un inconscio politico collettivo, pur realizzandosi, quando viene in superficie, attraverso il ricorso alle forme, ai modi, alle retoriche e ai modelli previsti dagli statuti letterari della poesia civile del Rinascimento.

³⁸ Si intende richiamare il titolo di un altro saggio che per molti aspetti suffraga l'analisi di Formica: G. Ricci, *Ossessione turca. In una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, il Mulino, Bologna 2002.
³⁹ Formica, *Lo specchio turco*, cit., p. 4.



Le lacrime degli uomini. Ancora sulla visione «allegorica» nei Vinti*

Francesco de Cristofaro

Di liste e di fazzoletti

«Sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza: – Viva la libertà!».¹ I più avranno riconosciuto l'incipit di *Libertà*, la bellissima e ambigua *novella rusticana* che Giovanni Verga dedicò nell'82 alla sommossa contadina e alla repressione garibaldina di Bronte, offrendo di quel «massacro che i libri di storia non hanno raccontato»² una visione che stava tra la elegia pauperista e la condanna reazionaria. Prima di giungere ai più compiuti affreschi della *serie* dei Vinti,³ partirò da questa novella sulla quale la critica s'è sempre divisa. Ci si è chiesti, in buona sostanza, se Verga stia con il popolo che realizza un episodio fuori tempo massimo di *jacquerie*, o non si schieri piuttosto, sotto la pelle del testo, coi «galantuomini». Più di chiunque altro, fu Leonardo Sciascia a mettere in dubbio, documenti d'archivio alla mano, la solidarietà di Verga nei confronti dei rivoltosi,⁴ negli stessi anni, in un volume dal programmatico titolo *Forma & Ideologia*, toccò a

* Questo saggio riproduce, senza sostanziali modifiche, la forma in cui fu pronunciato in un convegno legato alle celebrazioni per il centocinquantesimo dell'Unità d'Italia, *Immagini dell'identità nazionale e memoria del Risorgimento nella letteratura italiana tra Otto e Novecento* (Napoli, 3-5 novembre 2011). La sua struttura a quadri giustapposti, i passaggi non sempre piani, l'enfasi su aspetti storici, politici e *lato sensu* ideologici, infine certe sprezzature e marche di oralità risentono di tale origine: che ho però preferito non tradire in questa tardiva pubblicazione. Desidero ringraziare i curatori del convegno, Giovanni Maffei e Ugo M. Olivieri, per il loro invito; Carlo Ossola per gli spunti che mi offrì, e per avermi dato modo di approfondire il discorso nello studio introduttivo a una mia antologia verghiana (Istituto dell'Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani, Roma 2012); e la redazione di «Allegoria» per non avermi chiesto di snaturare il testo.

1 G. Verga, *Libertà*, in Id., *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Salerno Editrice, Roma 1980, I, p. 520.
 2 Come si ricorderà, *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* è un film di Florestano Vancini del 1972.
 3 Le ragioni per cui è preferibile parlare, piuttosto che di *ciclo*, di *serie* dei Vinti (e così per i Rougon-Macquart) sono state illustrate in modo persuasivo da P. Pellini, *Verga*, il Mulino, Bologna 2012, pp. 61 ss.
 4 Cfr. L. Sciascia, *Verga e la libertà*, in Id., *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Einaudi, Torino 1970, pp. 79-94.



Giancarlo Mazzacurati censire su una vera e propria bilancia gli elementi testuali filo e anti-popolari.⁵

Che si tratti di una narrazione insicura, instabile, è d'altro canto l'impressione che si ricava anche da un esame approfondito delle varianti d'autore presenti nella riedizione licenziata da Verga nel 1920, all'indomani dei fatti bolscevichi, per la collezione della «Voce». Il fazzoletto tricolore che veniva brandito nel testo di trenta e più anni prima era adesso diventato rosso.⁶ E l'ingresso tronfio e goffo di Bixio era del tutto *in tinta*: se nell'edizione originaria non v'era alcuna menzione alla divisa garibaldina, adesso Verga sentiva di dover sottolineare il dato cromatico e subito, naturalmente, ideologico della «camicia rossa».⁷ Merita una speciale attenzione quest'inedita isotopia del rosso instaurata dal vecchio e ormai (per sua stessa ammissione) «codino» Verga: che significa, anche troppo trasparentemente, che i medesimi ideali di partenza muovono quei soldati e quei contadini, ma che alla fine – di un sogno di egualitarismo condiviso alla radice – non resterà nulla: nulla, se non il rosso del sangue versato. È anche così, con modificazioni della trama dei colori, che i narratori fanno *mitologia* del Risorgimento; perché anch'essi si devono dotare, a loro volta, di una tavolozza, se tengono davvero a far vedere i loro eroi e la scena simbolica su cui vengono proiettati.

Inoltre, tale scandalo figurale non era il solo che la versione tardiva risolvesse. Torniamo con la mente all'ingresso di Nino Bixio: in origine chiosato con un «Questo era l'uomo» di spettanza della voce narrante, veniva ora accompagnato da un più indecidibile, a livello di senso e di responsabilità elocutiva, «Questo era generale»:⁸ che, complice la omissione dei tratti soprasedimentali, può significare tanto – avvertono i commentatori – una denotazione quanto una connotazione; ovvero, tanto un mero riconoscimento da parte degli attanti («Questo doveva essere un generale»), quanto un elemento di satira da parte del narratore («Costui era un generale!"). Mentre non si modificavano i suoi primi atti di giustizia criminale, mutava invece la *ratio* di quel tribunale sommario: se nell'82 venivano eliminati «i primi che capitarono», nell'edizione del '20 a essere fucilati sono «i primi della lista». Il tempo non era passato invano per l'antico narratore della vita dei campi, ora agiato possidente terriero: adesso c'era una lista dei colpevoli.

E chi era il primo sulla lista, il simbolico capro espiatorio della rivolta? Verga ci dice che era Pippo il nano, e qui la variante non riguarda più il

5 Cfr. G. Mazzacurati, *La bilancia di «Libertà» ovvero della rotazione imperfetta*, in Id., *Forma & Ideologia. Dante, Boccaccio, Straparola, Manzoni, Nievo, Verga, Svevo*, Liguori, Napoli 1974, pp. 176-216.

6 Cfr. Verga, *Libertà*, cit., p. 409.

7 *Ivi*, p. 415. Sul legame figurale tra l'eroismo risorgimentale e quel peculiare cromatismo, assai ricco di spunti è A. Di Grado, *L'ombra dell'eroe. Il mito di Garibaldi nel romanzo italiano*, Bonanno, Acireale 2011.

8 Cfr. Verga, *Libertà*, cit., p. 415 e, *contra*, p. 523. Le citazioni che seguono si trovano negli stessi luoghi delle rispettive edizioni.





passaggio da una redazione all'altra, ma quello dalla realtà storica alla sua rappresentazione in chiave figurale. Gli archivi registrano infatti, come primo condannato, un altro genere di reietto, la cui menomazione non è fisica ma mentale. Si tratta di certo Nunzio Ciraldo Fraiunco, "pazzo" di Bronte, «soltanto colpevole – ha spiegato Sciascia – di aver vagato per le strade del paese con la testa cinta di un fazzoletto tricolore profetizzando, prima che la rivolta esplodesse, sciagura ai galantuomini». ⁹ La sostituzione operata da Verga è stata interpretata come un atto a discarico di Bixio, per attenuare le gravi responsabilità della rappresaglia da lui ordinata, anche in virtù della tradizione folclorica che considera il "pazzo" come sacro, mentre il "nano" sarebbe maligno e cattivo: una sorta di ausilio, dunque, «recato alle esigenze di una più generale e collettiva mistificazione risorgimentale». ¹⁰ Che si tratti di un alienato, di un *homo sacer* o di un mostro da camera, che si tratti di *deficit* somatico o di alienazione mentale, questa trasfigurazione è il potentissimo sintomo di un disagio che riguarda l'ideologia, ma anche (e forse prima) la forma della rappresentazione. Ecco perché *Libertà* è, per Verga e per il suo «metodo», la prova del fuoco.

Nel 1880, alla quarta Mostra Nazionale di Torino, l'artista napoletano Achille d'Orsi espose un gesso che provocò molte reazioni. ¹¹ Nella polemica si intrecciavano valutazioni estetiche e interpretazioni etico-sociali. Era ritratto un contadino, abbandonato a terra, con la zappa tra le mani. La scultura venne innanzitutto considerata un'opera di protesta, intrisa di contenuti politici: vi era rappresentato, si scrisse, «uno zappaterra stanco morto», la cui «espressione non era di una miseria che ti fa versare una pietosa lacrima e asciugarla dolcemente»; si trattava piuttosto della «dichiarazione energica di un peccato sociale orribile, di un'ingiustizia colossale». ¹² Ma di là da questo precocissimo populismo, e di là anche dalla straordinaria potenza empatica e faticata del titolo latino, intriso di ecumenismo cattolico, occorre adesso soffermarsi su di un altro elemento. *Proximus tuus* fu definito «orrendamente brutto», per quanto se ne lodasse l'esecuzione. L'accusa che veniva rivolta a D'Orsi, da più parti, era quella di aver preso a modello un contadino, non solo stremato dalla fatica fisica, ma anche ammalato di pellagra. L'arte moderna riservava dello spazio per questo?

Secondo Camillo Boito, il contadino non è affatto ammalato, ma è «cretinizzato dal lavoro»: «è un contadino seduto a terra affranto. Non ha depresso la vanga. Tiene sulle ginocchia le mani callose dalle vene turgide.

⁹ Sciascia, *Verga e la libertà*, cit., p. 88.

¹⁰ Cfr. il commento di G. Tellini a Verga, *Le novelle*, cit., p. 415.

¹¹ Su cui si veda I. Valente, *Scultori a Napoli al tempo di Renda. Un viaggio fra le tendenze artistiche di fine Otto e inizio Novecento*, in *Giuseppe Renda 1859-1939, tra tradizione e rinnovamento*, a cura di D. Esposito, catalogo della mostra di Napoli 2007-8, Electa, Napoli 2007, pp. 11-47.

¹² L. Chirtani, *Proximus tuus. Statua di Achille D'Orsi*, in «L'illustrazione italiana», VII, 25, 1880, p. 391.

Le lacrime degli uomini. Ancora sulla visione «allegorica» nei Vinti





Ha le gambe nude, e grosse scarpe ai piedi. La camicia lascia vedere il petto magro, ansante. Una pezzuola gli stringe il capo. Naso grande, bocca socchiusa, occhi infossati, spenti; non pensa, suda... l'esecuzione giova al concetto: è vera ma ruvida». ¹³ Nessuna malformazione, quindi, nessuna menomazione, nessuna malattia: eppure, i critici denunciano lo stesso disagio, le stesse «aporie dell'arte sociale» che mostra Verga in quegli anni, allorché deve rappresentare il «prossimo tuo» – cioè il *diverso*. Gli uni e l'altro si affannano a dargli un nome che sia sussumibile in un convenzionale codice umano, alla voce 'patologico' piuttosto che 'anomalo'. Pella-gra contro cretinismo, nanismo contro follia; gli schemi appaiono assolutamente paralleli, e così il tabù sociale: che diviene un bando vigliacco e inesorabile verso l'anormalità somatica, prevedendo invece una sorta di immunità ove si tratti di patologia mentale.

Doppio sogno

Dalle crepe di *Libertà* bisogna ora spostarsi ai luoghi canonici della poetica verista: luoghi per lo più paratestuali, tradizionalmente presentati come "soglie" preparatorie alle opere di Verga, ma che finiscono per essere – se osservati da una diversa distanza storica, disponendosi inoltre a minuziosi scavi filologici – altrettante armi a doppio taglio. Essi sono capaci, certo, di dar conto di un laboratorio artistico, della concezione estetica che lo innerva e delle pratiche di invenzione che lo animano; e tuttavia emanano una luce fredda, forse abbacinante. Quasi tutto si svolgesse, in quel laboratorio di avanguardia e insieme di retroguardia, senza scarti, senza faglie; al limite senza processo. Ma cosa ha ancora da dire al lettore del XXI secolo, e a un'Italia vecchia ormai centocinquanta e più anni, un Verga così schiacciato sulle proprie dichiarazioni di poetica? Un Verga che non farebbe altro che sottoporre a verifica le tecniche di cui fa parallelamente dottrina? Quali sono, se ve ne sono, le strategie per sprigionarne la modernità e per produrre un senso ulteriore, verso i terreni della comprensione storica, magari anche di là dalla letteratura? Più in particolare, cercherò qui di fornire, per immagini e per cortocircuiti, nuove e ancora provvisorie risposte a tale domanda: in che modo Verga scruta il «diverso», in che modo *narrando l'altro* egli *dice altro*? E come avviene che la narrazione «veristica» della realtà dia luogo a costruzioni figurali dove la *visione* slitta continuamente nell'*allegoria*? ¹⁴

¹³ C. Boito, *Gite di un artista*, Hoepli, Milano 1884, p. 79.

¹⁴ Riarticolo qui alcune delle questioni di fondo che urgono nei volumi di R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, il Mulino, Bologna 1989 e *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005. Ad esse ha fornito inedite risposte il convegno senese – svoltosi il 16 e 17 marzo 2016 – *Verga e noi. La critica, il canone, le nuove interpretazioni*, i cui Atti sono in corso di stampa per gli «Annali della Fondazione Verga» (nuova serie), a cura di R. Castellana, A. Manganaro e P. Pellini.





Il punto è che se si va dietro le quinte dei testi tutto appare molto più mosso, più labile. Ad esempio nell'edizione critica dei *Malavoglia*, per quanto imperfetta, si danno alcuni punti in cui la lettera del testo sembra incrinarsi; e con essa il *paradigma* della creaturalità verghiana. Parlo della cosiddetta "prefazione rifiutata": rifiutata (sappiamo ormai) non solo dall'editore, ma dall'autore stesso, dopo che l'aveva pensata, redatta, firmata, datata.¹⁵ Sensibilmente più lunga di quella giunta sotto i torchi, essa ospita, in modo esclusivo, brani dalla scrittura raffinata e dalla notevole ricaduta estetica: come la scena iniziale, vero *unicum* nella scrittura dei *Malavoglia*, sia per l'ambientazione metropolitana, sia per il tono confidenziale e idiosincratico, sia infine per la modernità del "sogno dentro un sogno" in cui s'avviluppa. Sarà il secondo quadro del nostro ragionamento:

Quando vi siete trovati di notte nelle vie deserte di una grande città, davanti al fanale spento e col sigaro in bocca, non vi ha colpito l'impressione straordinaria che produce in voi quella calma? Allora forse avete cercato dietro le finestre chiuse le vaghe forme indistinte di persone ancora deste, o il capo sull'origliere che cerca il sonno con occhi spalancati, o il pallido volto chino sulle pagine di un libro, o il passo ebbro dell'uomo che ha giuocato l'ultimo suo denaro, o il respiro pesante dell'operaio che riprenderà col giorno il lavoro, un'espressione qualsiasi della vita che sentite in voi, e che vi tace intorno. Di fantasticheria in fantasticheria tutta questa gente che vi travaglia ancora col pensiero, che si agita e vive, vi sfila davanti, per le vie buie, come in un giorno di festa, in una processione fantasmagorica in cui passano tutti gli appetiti, tutte le febbri, tutte le avidità, tutte le aspirazioni grandi e piccine; le cure che devono trambasciare quei sonni, le ansie che vegliano, le preoccupazioni che si agitano nell'incubo.¹⁶

Dietro il trasognato viandante per le «deserte» e «buie» strade della notte non si farà fatica a indovinare, in filigrana, una controfigura d'autore: nei panni di compiaciuto passante «col sigaro in bocca», pronto a farsi catturare dal richiamo delle apparenze. Ecco allora che dinanzi ai suoi occhi, «davanti alle scintille del sigaro» e «al fanale spento» (si faccia caso al tratteggio dei chiaroscuri) sfila una «processione fantasmagorica», composta da fisionomie per lo più umili e cupe e da «visi pallidi e accesi, che cercano qualche cosa, sempre»; e in un gioco metaletterario, in questa teoria di simulacri còlti in una sorta di tensione fiacca si fa largo persino una figura di lettore, che viene ritratto «chino sopra le pagine di un libro» – forse proprio *quel* libro che va ora a iniziare. Quanto al narratore, si fa in-

Le lacrime degli uomini. Ancora sulla visione «allegorica» nei Vinti

15 Si veda F. Branciforti, *La prefazione dei «Malavoglia»*, in «Annali della Fondazione Verga», I, Catania 1984, pp. 7-39.

16 G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Einaudi, Torino 1995, p. 377.





Francesco
de Cristofaro

ghiottire, senza possibilità di discernimento morale, da quella fantasia, e dalle fantasie al quadrato che in essa s'ingenerano; viene travolto da una «folla nera che popola le vie buie, cammina, cammina tutta verso un punto solo, pigiandosi, accalcandosi, sorpassandosi brutalmente». ¹⁷ L'«altro» prefatore dei *Malavoglia* ha compreso soprattutto qualcosa, qualcosa che ci dice, in qualche modo, alla fine del primo capoverso. Ha compreso, come tutti i suoi lettori devono aver compreso, che quella vita, quel movimento continuo e apparentemente esterno al soggetto, in realtà si svolge tutto *dentro di lui* («esiste attorno di voi ed in voi stesso»); sa, come tutti sanno, che esso «vi accompagnerà a casa, e nei sogni, perché l'indovinate dietro quelle finestre chiuse, accanto a voi, dappertutto». *Vi accompagnerà a casa*: il perturbante spettacolo che s'è installato in una zona più interna, oltre le «finestre chiuse», assedia lo scrittore, scisso com'è tra il suo passato e il suo futuro, tra il ceto cui appartiene e l'altro da sé; quello scrittore che si accinge a narrare la prima grande storia-biologia di una famiglia di pescatori di un villaggio, eppure ne riprende la scena inaugurale nelle vie buie di una città. Con una sorta di giro di vite, quell'abbandono contemplativo sta tramutando Verga nell'oggetto stesso della rappresentazione, mentre lo sorprende nella sua reale, sicura, distante stanza continentale, nella posizione borghese a cui è pervenuto, nella visione del mondo che ha conseguito. E allora lui scrive e riscrive, e poi cancella.

Fiumane e maree

L'immagine della moltitudine che «cammina, cammina tutta verso un punto solo» ci sembra di conoscerla già; ma non è così. Se la scrutiamo con attenzione, non somiglia né al *Quarto Stato*, il capitale dipinto con cui di lì a pochi anni Pellizza da Volpedo avrebbe riplasmato e rifondato l'immagine «mitologica» del popolo, ¹⁸ su basi certo verghiane (a partire dal titolo originario, che recitava appunto *La fiumana*: singolare coincidenza di destini con la *serie* dei Vinti, inizialmente battezzata *La Marea*); né al celebre seguito del brano in questione, che la prefazione edita e quella inedita condividono in modo pressoché identico. In tali rappresentazioni, una luce vivida – interna o esterna, non importa – poteva rischiarare ogni oggetto, ogni sagoma, ogni gesto: un fulgore glorioso, quasi mistico, che rendeva tutto intelligibile, conferendo al movimento complessivo un senso che coincideva poi, né poteva essere altrimenti, con quello del progresso. Si trattava, in modo evidente, di una chimica più provvidenzialistica che naturalistica, in virtù della quale dall'«attrito»

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. C. Ossola, *Symboles et destins du peuple*, in *L'Avenir de nos origines. Le copiste et le prophète*, Millon, Grenoble 2004, pp. 259 ss.





delle «contraddizioni» poteva virtuosamente sortire «la luce della verità»: in termini fotografici, una sorgente di chiarore tesa a *solarizzare* o persino a *virare* in bianco le immagini, piuttosto che ad aumentarne la trasparenza.

Al contrario, c'era qualcosa di scandalosamente moderno nell'idea, fissata nel testo inedito e censurata per la stampa, di una scansione degli oggetti da eseguire in due fasi distinte, con inverse condizioni di luce e con scale metriche sfalsate: dapprima un' *analisi* capace di vedere elementi ma non sistemi e poi una *sintesi* incapace di distinguere figure, e tuttavia capace di comprendere direttrici, masse, sovradeterminazioni. Per quanto condannata all'aporia di una conoscenza scissa e infine metafisica, quell'ipotesi di una visione del mondo bifocale e chiaroscurale appariva, almeno nelle premesse, intellettualmente più onesta, più fedele ai tanto idoleggiati «colori del vero». ¹⁹

Si torni però a Verga e alla sua lotta con l'angelo. Se riprendiamo, in un sol colpo, il microscopio e il cronografo, scopriamo che tutta questa ampia giunta poi rinnegata, tutto il brano cioè che rappresenta gli spettri della viandanza, compare e scompare nello strettissimo giro di tre giorni: 19 gennaio 1881, prefazione edita; 22 gennaio 1881, prefazione inedita. Come a dire che lo scrittore – come peraltro testimoniano anche alcune lezioni della seconda prefazione infine preferite nella stampa ²⁰ – fino all'ultimo *non sa se dare o meno vita a quella fantasmagoria già formata; fino al “si stampi”, e probabilmente anche dopo, quei simulacri formicolanti sono lì, bussano alla sua porta, riemergono davanti alle incandescenze del suo sigaro borghese, finché egli non decide, alla lettera, di rimuoverli. Con questo approdo denegativo si chiude la personale, diremo così, “dialettica dell'illuminismo” inscenata attorno al pronao dei *Malavoglia*: col risultato che il lettore-modello del romanzo potrà vedere solo un bagliore pienamente irradiato, e non il corteo delle larve (che invece sciamerà, spesso proprio in forma equorea, in tante pagine del Verga politicamente più agro: grossomodo, la linea *Libertà-Gesualdo*); potrà consolarsi di quella vista indistinta eppure provvista di un significato trascendentale, senza lasciarsi toccare dalle figure della parte maledetta. E non si può trattenere un brivido, se si pensa a quanto la forbice del senso si sia divaricata nel momento in cui lo scrittore, sull'orlo della *noluntas*, finì per fuggire dalle tenebre e dai barlumi di storia che aveva figurato in quella prefazione seconda; e se si pensa a quanto la selezione ultima abbia influito sulla ricezione del testo, sulla sua tradizione ermeneutica, sulla sua stessa “canonizzazione” letteraria.*

Le lacrime degli uomini. Ancora sulla visione «allegorica» nei Vinti

19 Il riferimento corre al fondamentale R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa (1860-1880)*, Nistri-Lischi, Pisa 1969.

20 Cfr. Branciforti, *La prefazione dei «Malavoglia»*, cit., *passim*.





Francesco
de Cristofaro

Naufragi con spettatore

Il *punctum* del nostro terzo quadro sarà di nuovo quello stesso caminetto dalla fiamma scoppiettante, dinanzi al quale siede un uomo dagli occhi socchiusi e dalla coscienza intermittente: proprio come il sigaro acceso a metà che gli casca dalla bocca, mentre carezza il sogno di un provvisorio oblio del presente, di un abbandono in un'altra dimensione, lontana e ignota. Ebbene, questa scena, questa tramatura di pose di uomini e di combustioni di oggetti, non era nuova a Verga: non solo perché riprendeva qualcosa che era già cristallizzato nell'immaginario letterario, grazie alle *flâneries* metropolitane dei suoi autori (specie in terra di Francia) e dei suoi sodali; ma anche, e più specificamente, perché si trattava di un'immagine di *Nedda*, il bozzetto nel cui segno aveva intrapreso, ben sette anni prima, la sua fuga dai salotti cittadini. Lo aveva fatto ritagliando la *silhouette* di una contadina sfiancata dal lavoro, discendente da quella stirpe russa e tedesca degli «umiliati e offesi» che nel pieno Ottocento cominciava a brulicare anche da noi. Certo, è un falso movimento, quello che Verga compie dalla città alla campagna: se è vero che solo pochi mesi più tardi egli si sarebbe ritrovato di nuovo alle prese con le raffinatezze alto-borghesi di *Eva*. Eppure quella figurina può servire per comprendere qualcosa di più dei *Malavoglia* e della fondazione della "serie" dei *Vinti*: non tanto del *nostos* all'origine e all'isola, quanto della rimozione di cui s'è detto.

È il 1874. Verga ha già portato a termine la sua formazione di scrittore "scapigliato" e galante, con buon riscontro di pubblico. Decide allora di cambiare registro. Lo fa, si badi bene, per prova: perché non si sta affatto attardando sui *clichés* della narrativa rusticale, bensì sta tratteggiando qualcosa di molto simile a quella che sarà, pochi anni dopo, la *Félicité* di Flaubert. Sta scegliendo di raccontare la storia di una figura semplice e priva di sofisticherie, al di qua di quella «menzogna delle convenzioni sociali» che teorizzerà Nordau nel 1883. Incagliato in un *incipit* d'inedita asperità, lo scrittore prova a partire con una posa affabilmente autoriale e un pedale assai intellettualistico, parlando al lettore di una sua recente scoperta, in apparenza tutta compresa nella sfera del quotidiano.

Da sempre persuaso che il «focolare domestico» sia «una figura rettorica, buona per incorniciarvi gli affetti più miti e sereni», egli ne ha finalmente colto le virtù cordiali e insieme spettacolose: la «voluttà di sentirsi inondare dal riverbero della fiamma», i «bizzarri disegni delle scintille correnti come lucciole», le «faville fuggenti che folleggiano come farfalle innamorate», persino «il linguaggio del cepperello che sospetta dispettoso». ²¹ Questa sinfonia petulante e sussultoria delle molle e del mantice, questo allegretto del fuoco amico rapisce il narratore in pantofole: ne ri-

21 G. Verga, *Nedda*, in Id., *Le novelle*, cit., I, p. 130.





scalda il sangue e i nervi, ne libera le immagini e insieme ne sopisce il principio di realtà, finanche predispone la sua mente a quella che è già una «resurrezione» della memoria. Di più: la sinfonia che si svolge al cospetto di chi dice «io» sa fare, della sua *durata* soggettiva, qualcosa di assolutamente moderno e sconcertante. Per un verso, può riportarlo a un remoto cronotopo idillico: quando, alle falde dell'Etna, gli ululati del vento agitavano le grandi vampate asciugando le povere vesti delle raccogliatrici di olive. Per l'altro verso, può invecchiarlo in pochissimo tempo, facendo scorrere nel teatro della sua mente le scene del mondo a una velocità tale da incanutirgli i capelli e solcargli di rughe la fronte. È una visione potentissima, questa di una fiamma magica, quasi segno impazzito di un tempo fuori di sesto, che insieme avanza infinitamente, e indefinitamente muove a ritroso; fugge dentro i furori della storia e nel bagliore degli ideali, e si rintana nella poetica delle radici e di un passato ritrovato. E proprio così – ce lo fanno intuire gli atti linguistici del narratore, i suoi *lapsus*, i suoi rincari di figuralità, nonché le autocensure e i cambiamenti di rotta intervenuti sia nella stesura di *Nedda* che in quella della seconda prefazione ai *Malavoglia* – proprio così, scardinato e scentrato, dovette essere anche il tempo interiore di Verga in quel '74 e in quell'81 di avvertimenti prima, e di esecuzioni poi della nuova forma: malsicuro com'era fra la ricerca di una modernità naturale e la rigenerazione di antichi artifici.

Per paradosso, la *sua* forma nuova era quella che parlava della natura, mentre ciò su cui si era formato e battezzato consisteva piuttosto nel racconto della mondanità, della politica, dell'ideologia. Se si perde di vista questo elemento, questa sorta di inversione verghiana del percorso organico dalla complessità alla semplicità, si rischia di non cogliere l'essenziale, e di non comprendere neanche il motivo dell'irreversibilità dell'itinerario. A mo' di controprova, basterebbe leggere, se solo ve ne fosse il tempo, un ulteriore e poco noto esercizio d'occasione, perfettamente sincro- no ai *Malavoglia*, come *I dintorni di Milano*, contributo di Verga a *Milano 1881*, collettanea allestita in occasione della Esposizione nazionale industriale e artistica²² (e quindi tesa eminentemente a “fare gli Italiani”): carico di furore macchiaiolo e di effetti di sfocatura, eppure illuminante, in quanto ancora una volta sorprende l'autore sul limine tra l'origine e l'esilio, tra l'isola e il continente, tra la natura e l'artificio; quasi stesse cercando nulla di meno di una dimora abitabile per sé e per la sua arte.

Oppure, basterebbe rileggere *Fantasticheria*, che con *Nedda* compone un ineludibile dittico dell'inquadratura e della messa a fuoco della miseria; come è noto, qui Verga individua con esattezza il lettore modello, tra-

Le lacrime degli uomini. Ancora sulla visione «allegorica» nei Vinti

²² Si può leggere – opportunamente chiosato, e ribattezzato *Malmconica pianura* – nell'antologia a cura di L. Clerici, *Il viaggiatore meravigliato. Italiani in Italia (1714-1996)*, il Saggiatore, Milano 2001, pp. 167 ss.





Francesco
de Cristofaro

sfigurandolo nei panni di una nobildonna francese di passaggio, in treno, per Acì Trezza, a cui il narratore regala la chiave d'accesso al mondo dei diseredati; sicché, come il borghese col sigaro avrebbe visto attraverso il rettangolo vetrato di una finestra i suoi simulacri perturbanti, così la signora può "oggettivare" entro il medesimo dispositivo ottico il borgo isolano. Di là da questo simile principio di fondazione (e di primo esitante incorniciamento) dell'oggetto, in sé foriero di decisive implicazioni teoriche, quanto avviene in *Fantasticheria* resta ancora, in fondo, un rituale populista – una sorta di «naufragio con spettatore». È come se il romanziere vedesse e non vedesse, a quest'altezza del suo viaggio di iniziazione agli umili, l'universo creaturale di questi: ciò che avrà appunto a definire, nella prefazione rifiutata, come «grottesco di quei visi anelanti». Eppure, fra *Fantasticheria* e *Nedda*, fra treno e focolare, tutto sembra pronto per quella scena madre, nonché per la sua fatale autocensura.

Camera chiaroscura

Si provi adesso a tornare all'immagine emblematica e diffratta di sopra, e ai suoi molteplici *déjà-vu* testuali: l'immagine, cioè, di un autore in cerca dei personaggi, che si autorappresenta davanti al fuoco o ad una finestra, nell'atto di *inventare* le sue figure, i suoi paesaggi, i suoi "soggetti". Ebbe, nell'87 quello stesso scrittore pubblica in volume un testo in cui riaffiora, se non l'occasione, certo la spinta motivante di *Fantasticheria*, di *Nedda* e della prefazione rifiutata ai *Malavoglia*: solo che in questa narrazione lapidaria, che sarà anche il nostro ultimo quadro, la pulsione scopica s'è fatta ossessione, il *flâneur* si è convertito in *voyeur*, e le persone hanno lasciato il loro posto agli oggetti. La novella, posta a suggello della raccolta *Vagabondaggio* e intitolata virgilianamente (e desantisianamente) *Lacrymae rerum*, si compagina come un avanzatissimo esercizio di stile: quasi un teorema metanarrativo, basato su di un infilzamento graduale di istantanee, secondo un criterio di disgregazione percettiva piuttosto che di gerarchia prospettica. Il narratore descrive, con focalizzazione esterna e scansione in quattro tempi, una dimora guasta, abitata da segni enigmatici e contraddittori, erratici: anche se i frammenti di quella fredda esposizione "cosale" – e non già causale – vengono ricomposti e, alla lettera, *disposti* in virtù di un principio ottico unico e unificante. Fin dalle primissime righe, infatti, il catalizzatore dell'illusione narrativa è costituito ancora dalla *finestra*: quel dispositivo che "ritaglia" la vita e ne situa gli elementi dentro e fuori il "campo" del visibile diviene per il narratore una specie di feticcio, capace di produrre un ininterrotto gioco di luci – fra ombre, lumi, fari, tende, volti pallidi, pareti dai colori stinti e poi iridescenti – che non si può che ricollegare alla nota passione di Verga per la fotografia e per i suoi principi estetici.



Alla finestra dirimpetto, si vedeva sempre il lume che vegliava, la notte – le lunghe notti piovose d’inverno, e quando la luna di marzo, ancora fredda, imbiancava la facciata della casa silenziosa. La stanza era gialla, con una meschina tenda di velo appesa alla finestra. A volte vi apparivano dietro delle ombre nere, che si dileguavano rapidamente.

Ogni sera, alla stessa ora, si vedeva passare un lume di stanza in stanza, sino alla camera gialla, dove la luce si avviva intorno a un letto bianco circondato dalle stesse ombre premurose. Indi la casa tornava scura e sembrava deserta, nel gran silenzio della via. Solamente, allorché vi saliva lo schiamazzo notturno di un ubbriaco, o il passaggio di una carrozza faceva tremare i vetri nelle finestre, una di quelle ombre tacite e dolorose si affacciava a spiare nella via, e poi si dileguava.²³

L’interno desolato si trasforma così in una *camera obscura*: dove l’aspetto che, più di ogni altro, sconcerata è lo statuto degli oggetti della mimesi. Nella casa che Verga ellitticamente traccia, spazio umanizzato eppure popolato, di nuovo, da soli simulacri che dileguano, tanto il vivente è indefinito, arcano, irriflesso, quanto l’inorganico è materico, visibile, leggibile. Ciò che il narratore – questo narratore che conosce come unica risorsa sintattica l’impersonalità del medio-passivo – si accinge a *scrutare* è una storia non verbale, fatta di silenzi e di chiusure, di cenni e di rumori; una storia di momenti funesti e gioiosi, di camere ardenti e di scabrose alcove, di abbandoni e di dismissioni, di miseria e di collera, in cui i dettagli non umani si offrono come tracce da decifrare, e perfino le svolte narrative sono puntellate da segnali minimi e da *cose* che si animano. Tutto quanto accade nella stanza è resistente al senso, che pure l’intelligenza dell’osservatore deve ricostruire; del resto, a lui sarebbero interdetti persino i segni, e dunque la possibilità di attivare il processo ermeneutico, se un lume collocato all’interno di quello spazio fosco non fungesse da riflettore, generando «immagini “foto-grafiche” in senso stretto, proiettate su una finestra che agirebbe come placca fotosensibile».²⁴ Riaffiora la deriva visionaria che era già all’opera, come una pulsione profonda, nell’avvio di *Nedda* e nel “prologo alle tenebre” dei *Malavoglia*: anche se stavolta le lacrime appartengono davvero solo alle cose: che stanno lì, senza empatia alcuna, come detriti di storia e non come correlativi oggettivi, o elegiache

Le lacrime degli uomini. Ancora sulla visione «allegorica» nei Vinti

23 G. Verga, *Lacrymae rerum*, in Id., *Le novelle*, cit., II, pp. 214-215. Sul motivo si veda, tra gli altri, P. Mazzamuto, *Il cronotopo della casa e della strada*, in Id., *Il parvenu risorgimentale. Giovanni Verga fra antropologia e storia*, Dharba, Palermo 1989, pp. 51-76.

24 G. Sorbello, *L’“Io pittore” di Giovanni Verga: «Lacrymae rerum» e l’immaginario visivo dell’Ottocento*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*. Atti del XII Congresso dell’Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, a cura di C. Gurreri, A.M. Jacopino, A. Quondam, La Sapienza, Roma 2009; cfr. anche Id., *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Bonanno, Acireale 2012. Sempre in questa linea, ma con decisivo rilancio teorico, si veda ora P. Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Ledizioni, Milano 2015 (soprattutto il lungo capitolo secondo, interamente dedicato a Verga).



Francesco
de Cristofaro

anse, dei personaggi; come avviene nelle migliori pagine di Flaubert, sono corpi *in esposizione*, e dunque intimamente allegorici. Per paradosso, ciò resta vero anche quando, in *Lacrymae rerum*, si schiudono il portone e le finestre della casa, e allora dovremmo, in teoria, vedere di più. Invece, non vediamo che una folla indistinta – ecco, ancora una volta, una folla – di estranei che ingombra la stanza gialla, producendo «un luccichio tremolante di ceri» attorno a quello che solo ora apprendiamo essere un capazzale; e non capiamo cosa esattamente stia succedendo. Si direbbe che al narratore stia a cuore istituire una metafisica degli spazi e degli affetti, più che un concreto agglomerato di rapporti di forza.

Ben altri saranno la plastica dei corpi e il disegno dei ruoli sociali, quando Verga vorrà restituire, nelle prime battute di *Gesualdo*, la figura di un antico regime che non è mai finito, ha solo cambiato nome: perché, a onta degli slanci e delle passioni della prima ora, il nuovo Stato scaturito dal sogno risorgimentale è, in effetti, marcio fin nelle viscere. E allora, le lacrime tornano ad essere quelle degli esseri umani: perché le ferite inflitte *per la patria e dalla patria* sanguinano ancora, cucite nell'angolo interno dell'occhio con l'ago della letteratura. Il palazzo dei Trao, di quella dinastia che si ostina a «trarre il valore dal sangue», sta andando a fuoco, ma nella baraonda non soltanto il dolore appartiene alle persone più che alle cose; ma queste ultime, invece che farsi bruciare dalle lacrime, sgranano gli occhi, in quello che sembrerebbe un *autodafé* del potere che fu, un rito di passaggio verso il nuovo.²⁵ Il palazzotto desueto, e i suoi incartapecoriti abitanti, saranno segni tangibili di un passato archiviato, eppure ancora immanente; così come ancora bruciante è, nel tempo in cui queste pagine prendono forma, la disillusione politica, il riesame critico di quelle radici malate del Risorgimento che sono il vero tema profondo del romanzo storico di Verga. Differentemente da quanto accadeva nei *Malavoglia*, dove gli eventi della Storia grande erano esatti quanto remoti, e la partenza di 'Ntoni rappresentava il principio del baratro per la famiglia «all'ombra del nespolo», nel secondo romanzo gli eventi pubblici della nazione sono davvero *iuxti* ai destini privati, a un livello concreto e non simbolico. Se il fato dei Toscano poteva essere emblemizzato nei nomi carismatici di due imbarcazioni (*Provvidenza* e *Il Re d'Italia*: come a dire, due diversi goghi, l'uno trascendentale e imperscrutabile, l'altro politico e riconoscibile) che progressivamente li depauperavano e li ferivano, portando alla malora i frutti della terra e del mare, dell'amore e del lavoro, nel *Gesualdo* un più prensile e sarcastico senso storico s'impegna a determinare corpi e gesti dei personaggi, a definirne l'incrocio con il piano del reale.

25 G. Verga, *Mastro-don Gesualdo (1888)-(1889)*, a cura di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino 1992, p. 13. Cfr. il mio *L'oggetto vivente. Occhi e ostie verghiane*, in «Lettere italiane», LXIII, 3, 2005, pp. 408-430.





Da questo punto di vista, non parrà casuale che, a trent'anni dal debutto narrativo, e al precoce crepuscolo del suo artigianato di romanziere, Verga torni a un suo pungolo di gioventù, intrecciando la parabola dell'eroe che si è fatto da sé col racconto obliquo e disincantato delle prime cospirazioni carbonare, e delineando gli effetti della rivolta palermitana del 1820 nel paese di Vizzini: un inedito sentimento di riscatto s'insinua negli strati popolari, fomentato dagli «arruffapopolo» del caso. È il canonico Lupi a illustrare a Gesualdo i pericoli della «rivoluzione» e le insidie della Carboneria, la «sètta» nei cui piani «ogni villano [...] vuole il suo pezzo di terra! Pesci grossi e minutaglia, tutti insieme». I termini sono posti con una sorta di lucidità impaurita che sfida a duello la strategia invece fine, attendista, spregiudicata di Gesualdo: il quale, se nell'edizione pubblicata su «Nuova Antologia» vestiva i panni dello scettico, qui non esita a ritrarsi come *parvenu*, salito dalla dannazione della povertà e della fame attraverso i varchi aperti dal nuovo corso della storia. Insomma, è ormai tempo di governare la storia e il suo nuovo furore: secondo la retorica elementarmente zoomorfa che è propria dell'ultimo eroe verghiano, bisogna «tenersi a galla», «cavar le castagne dal fuoco con le zampe del gatto; tirar l'acqua al suo mulino, e se capitava d'acchiappare anche il mestolo un quarto d'ora, e di dare il gambetto a tutti quei pezzi grossi che non era riescito ad ingraziarsi neppure sposando una di loro, senza dote e senza nulla, tanto meglio...». ²⁶ Per far questo, infine, occorre accettare di aver parte in commedia; e allora, su sollecitazione dello stesso protagonista, quei galantuomini e altri loro pari, travestiti in modo carnevalesco quanto patetico (Lupi da pecoraio, Gesualdo da ecclesiastico...), partecipano a una riunione notturna della società. Come gli capita spesso nel secondo romanzo dei «Vinti», Verga si diverte superbamente nella descrizione di quel minuetto di «trasformismo» *avant la lettre*, che quasi infetta le radici della patria di un vizio della neonata Italia, impastando in una strana forma contro-epica le chimere del Risorgimento mancato e le mitografie della giovinezza.

Quasi che i carbonari del suo lontano esordio narrativo fossero infine discesi dalle montagne calabre e dalle frange borboniche per infiltrare la Sicilia: la sua dimora dell'anima, guasta sin nelle fondamenta. Malata da secoli, quella terra avrebbe continuato ad esserlo nelle più sincere fra le ricostruzioni e rappresentazioni a venire: ²⁷ malata nel racconto indefesso dei Vespri che Michele Amari aveva intrapreso mezzo secolo prima, senza

Le lacrime degli uomini. Ancora sulla visione «allegorica» nei Vinti

²⁶ Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 210-211.

²⁷ Una prospettiva lucida e aggiornata sulla questione, intesa soprattutto a sfatare il mito storiografico e critico di una «ontologia metastorica» della Sicilia, è quella del saggio di M. Di Gesù *L'invenzione della Sicilia. Letteratura, mafia e modernità*, Carocci, Roma 2015: in cui si potrà trovare, tra le altre cose, un'acutissima lettura, aggettante sul *Gattopardo*, di una novella verghiana malnota e cara a Sciascia, *La chiave d'oro*.





Francesco
de Cristofaro

mai abbandonarlo, fino alla morte sopraggiunta proprio in quel 1889; malata nella *mimesis* frontale della insurrezione di Bronte, o nella narrazione straniante dei moti palermitani, o in altre pagine verghiane ancora più reticenti, ancora più velate; malata, infine, nel documentario progettato da Luchino Visconti nel 1948, all'indomani del massacro di Portella della Ginestra, di quella esplosione ripugnante e virulenta di banditismo e latifondismo che ancora oggi offende la coscienza della nostra nazione. Quel documentario mancato divenne, com'è noto, uno stupendo film di dichiarata matrice verghiana, ove la famiglia di 'Ntoni non era schiacciata dalla legge imperscrutabile di un nemico lontano o metafisico, ma, ben più materialisticamente, dall'oppressione e dallo sfruttamento delle classi capitalistiche e padrone. Era il segno accecante, l'irriducibile *allegoria* di una ferita non curabile; e di una tristissima, tragica modernità. La terra non aveva mai smesso di tremare; e gli uomini – altro che le cose – mai avrebbero smesso di piangere.

