

UCLA

Carte Italiane

Title

Nazione e narrazione: Scrittori, politica, sessualità e la "formazione" degli italiani, 1870-1900

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/7rj8r3c6>

Journal

Carte Italiane, 2(5)

ISSN

0737-9412

Author

Re, Lucia

Publication Date

2009

DOI

10.5070/C925011374

Peer reviewed

Nazione e narrazione: Scrittori, politica, sessualità e la “formazione” degli italiani, 1870–1900

Lucia Re

University of California, Los Angeles

I.O LA NUOVA ITALIA E LA POLITICA DEI GENERI.

Nel completare la sua monumentale *Storia della letteratura italiana* nel 1870, proprio mentre con la presa di Roma si porta a compimento ideale (dopo la cocente delusione della sconfitta di Lissa) anche l'unità d'Italia, Francesco De Sanctis compie un gesto doppiamente politico. Innanzitutto dà forma al canone dei “padri” letterari della patria, canone che rimarrà sostanzialmente invariato almeno fino alla seconda metà del novecento.¹ De Sanctis fonda in effetti quella che sarà per un secolo la politica del canone letterario in Italia. De Sanctis dà inoltre al canone una forma di per sé letteraria, oltre che politica: la *Storia della letteratura italiana* è strutturata infatti come un grande racconto epico-romanzesco. Ad animare il racconto desanctisiano, di cui Dante, Foscolo, Leopardi e Manzoni sono eroici protagonisti, e a dargli la forza di suggestione di un grande mito, è “lo spirito nazionale,” e l'idea di nazione come costruzione politica *in fieri* radicata nell'immaginario poetico e letterario collettivo.² La letteratura infatti secondo De Sanctis eleva l'anima e la coscienza, e crea “l'uomo intero,” esprimendone in modo autentico e virile sia la “vita di patriota e cittadino” che “l'intimità de' suoi affetti privati.”³ Il ruolo della donna rimane soprattutto quello di oggetto ideale d'amore, musa e fonte di ispirazione.⁴ La patria appare nel racconto desanctisiano come un grande corpo ideale, assemblato, nutrito e sostenuto dalle parole degli scrittori; solo pascendosi di tali parole gli italiani possono riconoscersi in quanto tali, acquistando così una coscienza collettiva, e orientando nobilmente il proprio comportamento di cittadini e soggetti politici. La nazione italiana è raffigurata dunque come comunità politica immaginaria fondata sul potere mitico-poetico

del discorso letterario dei “padri,” che nell’epica narrazione desanctisiana risulta teleologicamente orientato proprio verso la missione storico-politica di fondare la nazione-patria.⁵ La letteratura italiana non è per De Sanctis l’espressione della patria-nazione, ma piuttosto la sua radice. Questa concezione della letteratura rappresenta per gli scrittori dell’Italia recentemente unificata una sfida politica oltre che estetica: quella di impegnarsi in una produzione letteraria che sia non solo all’altezza di quella dei padri, ma che ne completi e renda pienamente significativo il disegno ideale, dando forma alla coscienza degli italiani, ed elevandone nobilmente il comportamento civile. La sfida dell’impegno posta da De Sanctis rimarrà lungamente un’ossessione degli scrittori e dei critici italiani, sempre destinata però ad essere delusa, dal punto di vista politico o da quello letterario, o spesso ambedue, e a generare quel perenne senso di colpa, insoddisfazione, malinconia, scontento o esasperazione che permeerà la storia della letteratura italiana e la sua ricezione critica da parte dei cosiddetti “critici militanti” fino agli anni ‘70 del ventesimo secolo.

Nelle pagine che seguono mi propongo di dare innanzitutto un quadro complessivo dell’impegno politico dei narratori in Italia dal 1870 all’inizio del ‘900, e della loro sofferta adesione al progetto di formazione di una coscienza nazionale degli italiani. Nella seconda parte tratterò quello che fu il grandioso progetto dei narratori della nuova Italia di “far conoscere” gli italiani gli uni agli altri, per passare poi a descrivere il loro tentativo, negli ultimi due decenni del secolo e all’inizio del secolo seguente, di reagire alla crisi e allo sdegno nei confronti del mondo politico usando la letteratura per trasmettere ai lettori dei “valori,” e soprattutto dei miti alternativi, tra cui il grande mito della “realtà” del realismo, e del verismo. Nella terza parte mi soffermerò in particolare sulle figure canoniche dei due grandi veristi Giovanni Verga e Luigi Capuana, per metterne in luce alcune contraddizioni, ma anche soprattutto per evidenziare come l’uso strategico del genere letterario sia in loro sempre intrecciato con un discorso ideologico-politico sul genere sessuale e sui ruoli di genere. Nella conclusione accennerò infine a come la questione dell’impegno politico e del rapporto fra generi letterari e sessualità può aiutarci a interrogare il canone esistente, suggerendo nuovi percorsi e nuove prospettive.⁶

A condizionare profondamente in senso politico la produzione letteraria dopo il 1870 sono, oltre alla presa di Roma, anche gli avvenimenti della Comune di Parigi, che assumono le caratteristiche di un vero e proprio trauma immaginario collettivo. Si profila infatti un “pericolo

rosso” anche in Italia; i sommovimenti rivoluzionari vengono visti con orrore dalla maggior parte degli scrittori, che si sentono perlopiù in dovere di respingere, o persino demonizzare e esorcizzare le nuove spinte politiche dal basso. La perturbante prospettiva che possa venir messa in questione l’egemonia delle classi alte, e violentemente usurpato il loro compito storico di emancipazione socio-politica e culturale della nazione (e di illuminata formazione della coscienza degli italiani), genera un senso di panico che ha forti ripercussioni soprattutto tra gli autori di estrazione borghese. Proprio nella fase in cui si sta finalmente profilando e consolidando su scala nazionale l’affermazione non solo economica e politica, ma anche ideologica e culturale della classe borghese in ascesa, e dei cosiddetti “galantuomini,” subentrano tensioni e rivendicazioni di classe ma anche di genere, che la mettono immediatamente in crisi e sulle difensive, portando alla ribalta in Italia le perturbanti istanze dell’anarchia, del socialismo e del femminismo. Nel 1870 compare la traduzione in italiano del saggio di John Stuart Mill *The Subjection of Women* (*La soggezione delle donne*), a cura della prima e più importante femminista italiana, Anna Maria Mozzoni, che è anche socialista. Al pericolo rosso si aggiunge quello che verrà definito “il pericolo roseo,” cioè l’ondata di scrittrici che dagli anni ’70 si riversa nel nuovo mercato editoriale, mettendo in evidenza come mai prima la questione femminile e della politica dei rapporti di genere, e riscuotendo con autrici quali Matilde Serao, la Marchesa Colombi, Emma, e Neera, un enorme successo di pubblico che sembra minacciare il tradizionale monopolio maschile della scena letteraria. L’Italia è appena “fatta” e, mentre si cerca (per citare la famosa frase attribuita a Massimo D’Azeglio) di fare anche gli italiani (e le italiane), già si profila la fine dell’utopia costruttiva, e si studiano, rappresentano e mettono in scena le fratture e le differenze, o, all’opposto, si cerca di occultarle, reprimerle o lenirle. La stessa presa di Roma del 1870 che sembra a molti il completamento ideale del corpo politico d’Italia, è sentita dai cattolici come una dolorosa violenza, una ferita destinata a tagliarli fuori o a martirizzarli. L’insulto e la violenza nei confronti del Vaticano rendono la politica della nuova Italia sospetta alle donne italiane, tradizionalmente religiose, e fungono anche da giustificazione all’antisuffragismo di scrittrici come Neera e Serao (le cui opere sono per altri versi ricche di rivendicazioni e spunti femministi). Anche la repressione, il controllo e la regimentazione del corpo, dei comportamenti sessuali e del desiderio, e il richiamo alla responsabilità della coppia eterosessuale nei confronti del corpo sociale e ideale della

nazione, fanno parte integrante della politica della nuova Italia, articolandosi e dispiegandosi simbolicamente nel discorso degli scrittori.⁷

Nei tre ultimi decenni del diciannovesimo secolo, l'egemonia culturale e politica della borghesia dei galantuomini non solo trova espressione nella produzione letteraria degli scrittori, ma indubbiamente cerca attraverso di essa di consolidarsi ed imporsi, avvalendosi di una ampia gamma di nuovi e moderni strumenti, istituzioni, tecnologie di riproduzione, ed apparati ideologici.⁸ Questi vanno dalla scuola, all'università, al teatro, alle conferenze, alle nuove riviste (quali la famosa *Nuova antologia*, fondata nel 1866, e la *Rassegna settimanale*, fondata da Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino a Firenze nel 1878, e nello stesso anno trasferita a Roma), alla nuova editoria a diffusione per la prima volta nazionale, ai periodici a larga tiratura (la *Nuova illustrazione universale*, fondata nel 1873, diventa nel 1875 la lettissima *Illustrazione italiana*). Case editrici quali Treves, nata nel 1861, e Sonzogno, specializzata nella produzione popolare, hanno in questo periodo un imponente sviluppo. Molti scrittori, tra i quali Collodi, cioè Carlo Lorenzini (noto soprattutto per il suo capolavoro e bestseller nazionale, *Le avventure di Pinocchio*), diventano autori di manuali e testi scolastici, o entrano direttamente nell'amministrazione della pubblica istruzione.

Quello che è stato definito “il totalitarismo dell'etica familiare,”⁹ e il principio della soggezione della donna all'autorità maschile, dominano la produzione teatrale di autori di successo quali Achille Torelli e Roberto Bracco, con variazioni dello schema borghese i cui presupposti verranno alla fine del secolo sempre di più messi in questione da esponenti della scapigliatura e del femminismo,¹⁰ e decostruiti o parodiati da Pirandello. L'immaginario sentimentale e le norme moralistiche dei comportamenti di genere e sessuali della nuova Italia vengono messe in scena con particolare efficacia (non senza però che emerga occasionalmente un senso malinconico, se non critico, di vacuità e di prosaico squallore), nella fortunata produzione teatrale del torinese Giuseppe Giacosa, intellettuale paradigmatico della serietà e competenza con cui la borghesia piemontese gestisce il proprio ruolo egemonico.¹¹ La letteratura, e in particolare la poesia, che avevano avuto un ruolo fondamentale nella vicenda risorgimentale e nel processo di unificazione, continuano dunque ad essere politicamente cruciali nella nuova Italia, ma al poetico e irruente slancio risorgimentale, all'idealismo militante e all'epos unificatore si sostituisce negli anni '70 e '80 il più concreto, analitico e riflessivo—e spesso anche corrosivo e malinconico, se non addirittura tragico—cammino della

prosa,¹² e spesso anche della prosaicità. Si affermano in particolare (con una vera e propria esplosione di narrativa che, nonostante il mito che vorrebbe l'Italia povera di romanzi, rimane tutt'ora una sorprendente miniera da esplorare) i generi del racconto e della novella, e soprattutto del romanzo.¹³

L'affermazione del romanzo corrisponde a una vera e propria politica dei generi, sia letterari che sessuali. Si teorizza in un curioso e fortunato metaromanzo epistolare,¹⁴ e si diffonde grazie a Luigi Capuana (principale teorico e apologista del verismo) l'idea di romanzo come genere superiore, epopea della borghesia ma anche unica forma di letteratura veramente universale, interclassista e unificatrice, che rappresenta e si trova in tutti gli ambienti. Il romanzo, secondo la visione evoluzionistica della letteratura, sarebbe il culmine dello sviluppo del discorso letterario attraverso i secoli, ed assorbirebbe in sé il meglio dei generi precedenti ormai sorpassati, esattamente come la borghesia illuminata si pone come classe destinata a guidare e dominare sia le atavistiche classi basse, che la senescente aristocrazia. Il romanzo è quindi destinato a "rappresentare" e unificare idealmente e anche politicamente gli italiani (come sta facendo economicamente la borghesia illuminata ed operosa).

Si può rapportare a questa visione totalizzante del romanzo l'ambizioso progetto verghiano di un ciclo organico di romanzi che rappresentasse gli sviluppi tipici di tutte le classi e dei più importanti gruppi sociali della nuova Italia, costituendone un quadro completo e spassionato. Che il progetto sia fallito, essendo Verga riuscito con grande fatica solo a realizzarne i primi due volumi,¹⁵ è, tra le altre cose, un sintomo della fallacia di una tale pretesa totalizzante. Il romanzo costituisce comunque il genere letterario di punta della borghesia in ascesa e del nuovo capitalismo in via di espansione (anche coloniale) dopo l'unificazione, e non solo testimonia e articola i suoi valori etici e politici di classe ma, nel bene e nel male, contribuisce ad imporre e diffondere anche a livello inconscio (e con effetti a macchia d'olio che suggeriscono anche le classi subalterne) aspirazioni, archetipi e modelli simbolici di gusto, di comportamento e di azione, e modi spesso contraddittori di porsi rispetto alla realtà anche politica.¹⁶

Nel vasto repertorio del romanzo italiano tardo-ottocentesco, che spazia dalla nuova letteratura amena e "di consumo," a quella edificante e pedagogica, alla alta letteratura consacrata dai critici di professione (senza che però siano in realtà facilmente identificabili netti e sostanziali confini tra queste tendenze), spiccano il romanzo di impostazione

realista, naturalista e verista, e soprattutto Verga, anche perchè fortemente canonizzato nel primo '900 a partire da Benedetto Croce e Luigi Russo (e parte tuttora fondamentale del canone ottocentesco che si studia nelle scuole italiane). Il romanzo verista e verghiano veicola quella che potremmo chiamare la nuova “politica della realtà.” Tale politica fu essenzialmente, come vedremo, una paradossale negazione della politica stessa, intesa come impegno civile, attivismo e *engagement*. A Luigi Capuana spetta il ruolo di primo vero “critico militante” della nuova Italia, oltre che di prosatore e romanziere interessato soprattutto a sviscerare la realtà psicofisica e patologica delle passioni e delle pulsioni, e dei comportamenti sessuali e di genere. Al racconto e romanzo di impostazione realista e verista si affianca inoltre soprattutto a partire dagli anni '70, spesso anche intersecandovisi o intrecciandovisi, la ricchissima produzione narrativa femminile, impegnata nella causa delle donne oppure di consumo e di intrattenimento a grande tiratura (e a volte tutte e due), che pure hanno una notevole funzione politica ed ideologica. È Capuana a fare apertamente della politica dei generi letterari anche una politica dei generi sessuali, non solo attraverso i propri romanzi e racconti, ma anche nella critica giornalistica, in cui reitera il dogma dell'inferiorità femminile e della superiorità maschile, arrivando a sostenere, di fronte alla marea di racconti e romanzi scritti da donne e alla loro “invadente concorrenza,” che la scrittura femminile è comunque sempre secondaria e debole, incapace di originalità soprattutto nel genere superiore del romanzo, la cui pratica letteraria più autentica e valida rimane esclusivo appannaggio del genio maschile.¹⁷

I. I. MORTE DELLA POESIA E NASCITA DEL COLONIALISMO

Naturalmente in realtà non manca affatto anche la poesia, anzi, lo stesso Carducci (che pure aveva lamentato la scomparsa della poesia, e secondo il quale il romanzo contemporaneo non era comunque che un genere di svago per il volgo),¹⁸ continua instancabilmente a pubblicare fino alla morte nel 1907, e scrive negli anni '80 alcune delle grandi *Odi Barbare*, diventando “poeta nazionale” e il primo Nobel italiano per la letteratura, anche se il suo ideale neo-classico appare ad alcuni datato, mentre altri gli rimproverano di essere troppo filogovernativo, soprattutto nell'era di Francesco Crispi, che Carducci idoleggia. Benchè almeno formalmente Carducci sia poeta, siamo ormai lontani dal nobile e democratico ideale mitico-poetico auspicato da De Sanctis per gli scrittori della nuova Italia. Per molti aspetti anzi, l'itinerario di Carducci stesso è uno

specchio esemplare del processo di prosaicizzazione, di disincanto, e di crescente cinismo che caratterizzano l'atteggiamento degli scrittori nei confronti della nazione e della politica dopo il 1870. Il senso di amara delusione nei confronti dell'operato del governo della Destra liberale o "storica,"¹⁹ e il crescente senso di fallimento rispetto a quello che doveva essere il processo di autentica unificazione del paese, sono infatti generali, seppur con accenti e inflessioni diverse. Carducci passa dall'essere il cantore impegnato della "poeticità" eroica ed epica del Risorgimento, appassionato esaltatore degli ideali di libertà repubblicana e democratica, nonché del diritto di autodeterminazione dei popoli, ad essere fautore di un prosastico e unificante "realismo" filo-monarchico, di una politica dell'ordine, e finalmente (dopo il breve entusiasmo nel 1876 per la "rivoluzione parlamentare" che portò al governo la Sinistra cosiddetta storica),²⁰ ad abbracciare la visione autoritaria ed imperialista di Francesco Crispi, giunto al potere dopo la sconfitta di Dogali nel 1887. A Dogali (vicino a Massaua sul Mar Rosso in Eritrea, dove gli italiani avevano stabilito un presidio militare di occupazione coloniale dal 1884), ci fu lo sterminio di una colonna italiana di 500 uomini da parte delle forze abissine di ras Alula, episodio traumatico per la coscienza nazionale presentato dalla stampa come "vergognoso" per l'onore della patria, che portò allo sviluppo di un nuovo colonialismo italiano, nazionalista e maggiormente aggressivo e militarizzato, di cui Carducci fu convinto apostolo.

L'altro grande poeta dell'epoca (prima che sorga all'orizzonte il genio e l'estro anche di poeta civile di Gabriele d'Annunzio) è Giovanni Pascoli, sperimentatore d'avanguardia, che, dopo una giovinezza filo-anarchica ardentemente ribelle e confusamente politicizzata, e un'esperienza traumatica di arresto e breve detenzione (a seguito di una retata della polizia tra i socialisti e gli anarchici che avevano organizzato una manifestazione contro il governo per la condanna dell'anarchico Giovanni Passanante nel 1878), si ritira per lungo tempo a vita privata. Pascoli coltiva una poetica e filosofia degli affetti familiari e della campagna che rappresentano apparentemente un rifiuto totale della politica, ed è tuttora noto e presente nel canone della poesia ottocentesca prevalentemente in questa veste idillica. Ma da tale posizione di ripiego Pascoli riemerge a cominciare già dalla fine del secolo, quando, professore a Messina, inizia la sua carriera di apprezzato oratore pubblico. Armato del tradizionale apparato egemonico di cultura classica ed umanistica di cui, come docente universitario e conferenziere è, dopo Carducci, tra i più influenti apostoli, Pascoli si fa vate di un conciliatorio

e pietistico pseudo-socialismo patriottico e nazionalista, umanitario e cristiano, volto ad esaltare l'italianità nel tentativo di esorcizzare il "pericolo rosso" e di smussare le inquietanti violenze e i sempre più aspri conflitti sociali, e a risolvere la "piaga" dell'emigrazione. La conquista da parte della Francia della Tunisia, tradizionale territorio di emigrazione italiana con una presenza di "coloni" che superava di gran lunga quella dei francesi, aveva fatto cadere il governo italiano nel 1882 sotto il peso dell'umiliazione subita, e aveva contribuito a creare il mito che la conquista coloniale in Africa fosse l'unico modo per opporsi all'aggiramento-assedio francese dell'Italia nel Mediterraneo, risolvendo inoltre il problema dell'emigrazione attraverso la creazione di una "più grande Italia." Il famoso discorso "La grande proletaria si è mossa," pronunciato da Pascoli nel 1912 in occasione della guerra che porta all'occupazione italiana della Libia, si avvale di una retorica poeticamente molto efficace, e rappresenta il culmine della sua esaltata visione di populismo patriottico e palengetico, intriso ormai di accenti decisamente colonialisti e razzisti che avranno enorme risonanza. Pur raccogliendo in un certo modo la utopica sfida desanctisiana a fare del discorso poetico uno strumento di nobile impegno politico per la formazione della coscienza collettiva degli italiani, il testo di Pascoli in effetti ne tradisce ed inverte radicalmente lo spirito democratico, facendosi invece fautore di un nazionalismo basato essenzialmente sul razzismo.

1.2 LA PATRIA DILANIATA E LO SDEGNO DEGLI SCRITTORI

I tre decenni finali dell'Ottocento sono caratterizzati nel complesso da un rapido avvicinarsi di tendenze e di correnti di pensiero che, insieme agli avvenimenti economici e politici, contribuiscono a plasmare l'ideologia degli scrittori e a informarne la politica in modi molto diversi da quelli auspicati da De Sanctis. Una tendenza diffusa è quella che si può definire la politica dell'antipolitica, cioè il ritirarsi scontroso, sdegnato, deluso e addirittura disgustato dal "basso" e volgare mondo delle istituzioni pubbliche relativamente democratiche della giovane nazione, rifiuto che accomuna Verga e una buona parte dei prosatori realisti, naturalisti e veristi. Si tratta infatti di un atteggiamento, se vogliamo una morale (il cosiddetto proverbiale verghiano "ideale dell'ostrica") che ha certo, pur nella sua negatività, una fortissima sebbene ambigua funzione politica. Essa si pone da una parte come denuncia dell'obiettivo crescente squallore della politica borghese e parlamentare postunitaria, e dei falsi valori affaristici che nella sfera

politica come in quella morale si sono sostituiti agli alti ideali del mito risorgimentale, e dall'altra contribuisce a dare forma nella mente dei lettori e a legittimare quel cinismo politico, quell'antiparlamentarismo, quel risentimento per "il governo ladro," quell'egoismo e quella mentalità familista e clientelistica che sono indubbiamente entrate a far parte della coscienza nazionale degli italiani, e che tuttora, anzi, oggi forse più che mai, agiscono nella motivazione delle scelte politiche ed elettorali di una larga fetta della nazione.²¹

La cosiddetta "rivoluzione parlamentare" e il passaggio della sinistra al governo sotto Depretis inaugurano, proprio mentre si sviluppa la narrativa verista, l'era del trasformismo conservatore (1876-1887), cioè di una pratica politica pragmatica ma fundamentalmente corrotta, clientelistica e degradata che farà poi da modello anche al giolittismo, contribuendo a distruggere rapidamente ogni residuo idealismo politico democratico degli scrittori. La grandiosa Esposizione Nazionale di Milano del 1881, che celebra il mito illuministico del progresso e della scienza e l'entrata dell'Italia nel novero delle nazioni moderne, civili e industrializzate, appare già a molti scrittori come una penosa messa in scena.²² Con la "vergognosa" sconfitta di Dogali nel 1886, come abbiamo visto, l'onore della patria sembra inoltre tradito, e rintuzzate a causa dell'incompetenza dei leader e delle istituzioni di governo le aspirazioni dell'Italia a entrare nel novero delle nazioni che contano, cioè a diventare una vera potenza coloniale. Ben prima dello scandalo della Banca d'Italia (1892), le istituzioni politiche della nazione appaiono irrimediabilmente compromesse e tarate, incapaci di gestire la recessione e la depressione economica (1888-1893), la crisi agraria, l'emigrazione, le rivolte popolari e le lotte sociali che dilanano la patria, se non attraverso il ricorso sistematico allo sfruttamento, alla corruzione, alla violenza e alla repressione autoritaria, che culmina nei Fasci siciliani del 1893 e nella strage di dimostranti ordinato dal generale Bava Beccaris a Milano nel 1898 (con il plauso del re Umberto I di Savoia). Si sviluppa dunque nella nuova Italia insieme al romanzo un sottogenere letterario curioso e forse unico nelle letterature europee: il ricchissimo filone del romanzo parlamentare, il cui scopo precipuo è soprattutto, con rare fluttuazioni democratiche, denunciare il parlamento e in generale le istituzioni politiche dell'Italia sabauda, i cui infamanti intrighi appaiono di per sè romanzeschi nel senso più deteriore.²³ Politica parlamentare diventa per gli scrittori sinonimo di corruzione e degradazione. Dagli ultimi anni '80 nell'immaginario

politico di molti degli scrittori si profila come unica soluzione l'avvento di un uomo forte e risoluto che prenda direttamente e con virile energia in mano la nazione (e che prenderà non solo per Carducci e Pascoli, ma anche per Verga e molti dei veristi, le fattezze reali di Crispi), o, alternativamente, l'idea di un ritorno al potere assoluto del monarca o addirittura del papa, e una possibile redenzione morale della nazione attraverso l'ideale "apolitico" della fratellanza e della abnegazione cristiana e cattolica.

Contrariamente alla Francia, nella cui sfera culturale l'Italia peraltro gravita in questo periodo (basti pensare all'enorme influenza di Taine e di Zola), in Italia il socialismo e il marxismo hanno poca presa su scrittori e intellettuali (con, come vedremo, alcune notevoli eccezioni). Il partito socialista, che pure nasce ufficialmente nel 1892 insieme alla rivista *Critica sociale* diretta da Filippo Turati, sembra essere arrivato troppo tardi sulla scena, e Antonio Labriola, che pure tiene corsi universitari sul Manifesto comunista e sul socialismo, si lamenta delle difficoltà che ha il marxismo a prendere piede in Italia. Le masse popolari—agrarie e/o industriali—vengono viste dagli scrittori come mostruose e animalesche degenerazioni, spesso assimilate all'irrazionalità femminile, e le loro rivendicazioni appaiono come scoppi di atavica violenza, oggetto di orrore o morbosa e cupa fascinazione. Gli scrittori "di sinistra," e in particolare gli eredi attardati della scapigliatura milanese che già dagli anni '60 (per esempio con il romanzo *Fosca* di Tarchetti) dimostra di detestare il patriottismo dei buoni sentimenti, il quieto moralismo e moderatismo borghese, nonché l'affarismo e l'ottimismo produttivo (e il tanto decantato razionalismo positivista), tendono verso l'ironia, la trasgressione, l'estetica del brutto e la parodica dissacrazione, spesso abbracciando velleitari ideali anarchici e nichilisticamente eversivi. Del resto l'anarchia ha una forte presenza nell'Italia ottocentesca e liberale; il Novecento, dopo la drammatica crisi di fine secolo in cui con il governo del generale Pelloux si rasenta il colpo di stato militare, inizierà con l'assassinio del Re, Umberto I di Savoia, da parte dell'anarchico Bresci, un emigrato tornato in patria per vendicare la strage compiuta da Bava Beccaris. Sarà in compenso proprio un'élite di scrittori e intellettuali (che secondo alcuni si avvia ormai a essere un vero proprio "partito" o addirittura un ceto),²⁴ disamorati della politica istituzionale e ostili al parlamento e ai processi democratici, a "inventare" e fomentare a cominciare dagli anni '90 con il contributo anche dei romanzi e delle opere teatrali di

Enrico Corradini,²⁵ il mito letterario del nazionalismo agguerrito ed aggressivo, e a fare dell'imperialismo italico e del colonialismo razzista il primo fattore politico veramente unificante attraverso cui anche le masse si sentiranno finalmente, con la guerra di Libia, parte di una unica grande (secondo la già citata definizione adottata da Pascoli) "nazione proletaria."

2.0 VIAGGIO NELLA DIFFERENZA, 1870-1890: MOSAICI DI RACCONTI

Gli anni '70 e i primi anni '80 sono in Italia gli anni dell'affermazione e del trionfo del positivismo e del darwinismo, correnti di pensiero che subiscono, attraverso le particolari manipolazioni che ne fanno gli scrittori e i critici che si appropriano a modo loro anche delle fantasiose teorie antropologiche di Cesare Lombroso e della sua scuola (afferma-tesi in quegli stessi anni mentre continua anche l'opera di divulgazione popolare di Paolo Mantegazza, dal 1875 senatore del Regno, e romanziere di successo oltre che antropologo cattedratico e apostolo di una sessualità "igienica"), metamorfosi e variazioni sorprendenti. Il discorso scientifico, quello letterario e quello ideologico-politico si intrecciano ambiguamente come mai prima, nutrendosi l'uno dell'altro e legittimandosi a vicenda. Il positivismo stimola in direzione materialista la ricerca empirica e l'investigazione concreta della realtà (al di là di ogni idealismo romantico o di qualsiasi visione trascendente della storia), dando forte impeto a quella ampia e prodigiosa attività di studio, inchieste e reportage sulle varie regioni d'Italia, ma soprattutto sul Meridione, che si svolge a cominciare dagli anni '70,²⁶ e che è alla base di una fioritura veramente stupefacente e rigogliosa di narrativa.

Le parole di Giustino Fortunato, che nel 1878 invitava ancora i giovani scrittori a studiare l'Italia "vera," venivano infatti in quegli anni prese sul serio, e centinaia di scrittori si dedicano alla missione di "svelare" e far conoscere finalmente agli italiani l'Italia e i propri compatrioti. Il ricco e variegato corpus fatto soprattutto di racconti, studi dal vero e novellistica, a cui nelle storie letterarie ci si riferisce di solito con l'etichetta implicitamente peggiorativa di "regionalismo" o di letteratura "campagnola" (e che sarebbe, come spesso si sostiene, nettamente inferiore all'autentico verismo rappresentato dal Verga), costituisce un vasto patrimonio di scrittura che ha da una parte un valore di vera e propria esplorazione antropologica, etnografica e culturale, ma dall'altra rivela anche una sua specifica funzione politica proprio nel portare alla luce la tensione irrisolta tra identità locale o regionale e identità nazionale,

tensione a lungo sopita e repressa, ma mai eliminata nel discorso politico italiano, in cui essa è infatti recentemente riemersa con perturbante e lacerante violenza.

Le culture, le lingue, le etnie e i gruppi subalterni o emergenti sembrano avere in generale la tendenza ad esprimersi attraverso il racconto, la favola e la narrazione breve, oppure il mosaico o *patchwork* di narrazioni, prima o piuttosto del romanzo, forma che invece presuppone almeno un'ambizione, se non una realtà ideologica, politica e linguistica nazionale totalizzante. Si possono citare per esempio i "raccontini" della scrittrice bilingue Caterina Percoto, attiva già dagli anni '50, e appassionata studiosa del dialetto e della vita contadina del suo Friuli.²⁷ Esempari anche i capolavori (a forma vero e proprio "mosaico") di meridionalismo antropologico e di dialogicità polifonica di Matilde Serao, *Il ventre di Napoli* (1884), *Il romanzo della fanciulla* (1886) e *Il paese di Cuccagna* (1890), nonché i suoi ritratti di operaie e giovani donne di tutte le estrazioni sociali in *Mosaico di fanciulle* (1881). Negli anni '90, intraprenderà la ricerca folclorica la giovane Grazia Deledda, che collabora tra l'altro alla *Rivista delle tradizioni popolari italiane* diretta da Angelo De Gubernatis, e pubblica *Racconti sardi* (1894) e *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*. Deledda si prepara a capire e a far capire la sua Sardegna agli italiani, e a creare un substrato per la propria originalissima e moderna forma di romanzo in cui si mettono in scena criticamente le tensioni tra cultura e politica "regionale" e nazionale, tra miti popolari e ideologie e filosofie metropolitane e cosmopolite. Attraverso la letteratura che esplora le coordinate geografiche specifiche delle situazioni regionali, con particolari, diverse e varie stratificazioni economiche, sociali e culturali, la nuova Italia si rende conto di dover fronteggiare un mosaico di diverse culture, lingue, tradizioni, ed esigenze. Insieme alla condizione subalterna ed umiliata di gran parte dell'Italia meridionale e provinciale o contadina, e alla situazione disperata delle plebi, emergeva se pur indirettamente in molti di questi scritti, al di là del mito risorgimentale, la realtà essenzialmente colonialista dell'unificazione, ed ora, nella nuova Italia, dei rapporti Nord-Sud.²⁸ Infatti è anche leggendo questa letteratura e interessandosi di folklore che Antonio Gramsci riuscirà a cominciare a chiarire i termini e le ramificazioni della questione Meridionale.

Altro fattore politicamente perturbante in questi testi, che pure rappresentarono una specie di unificante "viaggio collettivo" degli italiani alla ricerca di se stessi, fu proprio il venire a galla di pregiudizi etnici, razziali, e sessuali, nutriti di darwinismo e positivismo lombrosiano,

pregiudizi che obbiettivamente costituivano una crescente vera e propria minaccia al fragile progetto di realizzare un'effettiva unità nazionale, e che presto troveranno una codificazione esplicita in testi quali *L'Italia barbara contemporanea* (1898) e in *Italiani del Nord e Italiani del Sud* (1901) di un allievo siciliano di Lombroso, Alfredo Niceforo. La cultura positivista produce dunque una ricerca di realtà che dà tra le altre cose nuovo impeto alla scrittura, ma anche una nuova ideologia imbevuta di misoginia e di razzismo, teorizzando con scientifica sicumera l'inferiorità psicofisica e le inclinazioni morbose della donna, delle classi subalterne e delle popolazioni meridionali, spesso viste come istintivamente, tendenzialmente criminali, degenerate ed effeminate, e dunque bisognose di un controllo fermo se non autoritario.²⁹ Non si tratta però solo di un rapporto coloniale che oppone il Nord al Sud, o le zone metropolitane alle province. Alcuni degli stessi scrittori meridionali infatti vedono e ritraggono gli abitanti delle proprie regioni, cioè di quell' "Italia reale" che volevano cercare di far conoscere all' "Italia legale," come primitivi, selvaggi di una razza che poteva anche essere epicamente eroica ma era comunque paurosamente diversa, come quella dei briganti calabresi della Sila di Nicola Misasi.³⁰ Un rozzo razzismo classista e misogino emerge all'interno di una stessa regione nella novella "Scampagnata" (*Le veglie di Neri*, 1882) del toscano Renato Fucini, dove alla denigrazione dei grossolani, animaleschi campagnoli la cui tavola il narratore è costretto a malincuore a condividere, si unisce quella di una giovane scrittrice che pretende di essere letterata.³¹

Invece del marxismo e del socialismo, politicamente si afferma dunque in Italia, soprattutto ma non solo tra molti dei regionalisti, naturalisti e veristi (compresi Capuana e Verga), il cosiddetto darwinismo sociale, giustificazione pseudoscientifica del destino delle plebi e degli esseri "inferiori" a soccombere e rimanere schiacciati nella lotta per la vita. Il celeberrimo racconto "Nedda," testo che segna nel 1874 il passaggio di Verga al verismo e all'ambientazione siciliana, e che ottiene un notevole successo di pubblico, non solo funge insieme a "Fantasticheria" (scritto nel 1877) da ideale prefazione a quella che sarà nei grandi romanzi la verghiana epopea negativa dei *Vinti*, ma contiene già in nuce il fatalistico darwinismo sociale dell'autore. A pochi anni dagli eventi della Comune parigina, Verga racconta infatti gli stenti e la tragica fine di una ragazza madre, umilissima bracciante siciliana incapace di sopravvivere moralmente e fisicamente nella lotta per la vita (e persino di dare alla luce una creatura in grado di vivere), mentre in "Fantasticheria" (le

due novelle verranno poi pubblicate insieme in *Vita dei campi*) esalta l'ideale della "rassegnazione coraggiosa" e "la religione della famiglia." L'incapacità delle creature deboli e inferiori a riprodursi e proliferare è uno degli assunti della cultura positivista e lombrosiana rintracciabili nel personaggio di Nedda, doppiamente inferiore perchè povera e donna. Se la novellistica verista di Verga ha il pregio, per cui è stata lungamente ammirata dai critici di sinistra del secondo dopoguerra, di mettere a fuoco un sistema spietato di sfruttamento economico e sociale, d'altro canto questo sistema viene presentato nei suoi testi come inevitabile, e determinato da processi biologico-storici a cui è vano opporsi o cercare di resistere.³² L'andamento tragico e stilisticamente efficacissimo, poeticamente essenziale, di questo e altri canonici racconti verghiani, contribuisce all'effetto di inesorabilità: l'unico sollievo possibile è una catarsi privata del lettore, di tipo estetico. Lombroso, che nella violenza dei comunardi aveva visto l'effetto della devianza e dell'abuso dell'alcol, del darwinismo sociale è convinto apostolo (come lo sono Verga e Capuana), ma egli crede più ottimisticamente in un progresso evolutivisticamente definito, e la sua è una prospettiva complessivamente moderata rispetto a quelli che saranno gli sviluppi più retrivi degli stessi veristi negli anni '90, e quelli invece aggressivamente bellicistici, utopici e superomistici di d'Annunzio e di altri "immoralisti" dell'epoca.³³

2.1 L'ITALIA DEI VALORI

L'intensa attività di inchieste, ricerca e scrittura regionale, naturalista e verista continua per tutti gli anni '80 e '90. Ma già dalla metà degli anni '80 si delinea una svolta anti-positivista e il tramonto del materialismo laico, ed emerge una nuova corrente spiritualista e di impegno politico filo-cattolico e anti-socialista, moralistico e monarchico, che tra gli scrittori trova il massimo esponente in Fogazzaro (il romanzo parlamentare di propaganda cattolica *Daniele Cortis* esce nel 1885).³⁴ Mentre auspica l'avvento di un leader carismatico che redima le sorti d'Italia, Fogazzaro tenta di risolvere e sublimare l'evoluzionismo e il darwinismo in una forma di provvidenziale cristianesimo creazionista.³⁵ Il suo successo corrisponde allo sviluppo del clericalismo, e al nuovo fenomeno di politicizzazione dei cattolici, che per la prima volta, nonostante l'ingiunzione ufficiale della Chiesa contro il voto, iniziano a sentirsi potenziali agenti politici. All'effetto spesso lacerante della letteratura regionale e verista sulla coscienza nazionale e sul senso di identità condivisa degli italiani, si oppone tutto un filone di realismo moderato, e una nuova

“politica dei sentimenti” il cui modello cosmopolita non è più Zola, ma piuttosto Dickens. Si cerca di unificare gli italiani promovendo con interclassismo paternalista i valori della famiglia, il rispetto per le autorità, l’amore per la patria, l’abnegazione, la probità, l’ubbidienza, la costumatezza, il sacrificio. È un filone di successo: i romanzi a grande tiratura di Salvarore Farina e di Neera ne sono un esempio. *Cuore* di Edmondo de Amicis, pubblicato nel 1886, diventa un bestseller assoluto nell’Italia umbertina e poi per molte generazioni a venire, oscurando con la sua fama il valore della pur ricca e varia produzione dell’autore (riscoperta e rilanciata nel 1971 da Calvino).³⁶ Anche la letteratura per l’infanzia e la gioventù, seppur sotto le spoglie di racconti fantastici come il celeberrimo *Le avventure di Pinocchio* (pubblicato con il titolo *La storia di un burattino* nell’81 sul *Giornale per bambini*) che è l’altro best-seller dell’epoca, cerca, almeno apparentemente, di inculcare gli stessi valori.³⁷ La fine degli anni ’80 e l’inizio dei ’90 vede anche l’affermarsi dello spirito assai diverso, edonistico ed estetizzante dell’Italia “bizantina” di d’Annunzio (*Il piacere* è del 1889), che pone la bellezza come unico autentico valore assoluto, mentre si chiude con un senso di impotente smarrimento ed afasia narrativa la parabola di Verga romanziere con il pur grandioso *Mastro-don Gesualdo* (1888). Si affermano dopo la fase dello zolismo imperante i nuovi modelli narrativi ed ideologici legati alla grande narrativa di Dostoevskij, e quella forse meno grande ma immensamente popolare di Paul Bourget. Negli anni ’90, e fino alla fine del secolo, si intrecciano dunque vari filoni: prendono quota le strepitose seppur diversissime carriere di d’Annunzio e di Fogazzaro, ambedue scrittori di enorme successo, mentre Verga continua a scrivere, ma senza molto entusiasmo, e soprattutto per il teatro, che fondamentalmente disprezza, ritenendolo inferiore al romanzo.³⁸ Il verismo trova un epigone di monumentale ma manierata e raggelata grandezza in Federico De Roberto, che racconta la saga degli Uzeda nel romanzo *I vicerè* (1894), e nella continuazione incompiuta, *L’impero* (romanzo del filone “parlamentare,” pubblicato postumo nel 1929). Mentre i grandi veristi sono colti da un senso di impotente afasia, e si moltiplicano con la fine secolo i suicidi (seppur letterari),³⁹ d’Annunzio, avendo simbolicamente ripudiato i valori del mondo borghese in tutti i modi tranne per il mercato delle lettere (che coltiva con moderna abilità e tenacia), ed essendosi autoeffigiato dell’aristocratico titolo di principe di Montenevoso, si farà con il romanzo *Le vergini delle rocce* del 1895 (che riprende la tematica dell’articolo “La bestia elettiva” del 1892 apparso sul *Mattino* di Napoli)

e con il teatro (*La Gloria*, 1899), vate nietzscheano dell'antiparlamentarismo e di un utopico riscatto estetico-politico dell'Italia, per poi passare con il famoso "Discorso della siepe" del 1897 (quasi unanimamente vilipeso, almeno dai critici odierni), alla vera e propria azione politica. Anche d'Annunzio contribuisce così in modo decisivo alla creazione del mito nazionalista che riesce per la prima volta a unificare settori opposti della scena politica e sociale.⁴⁰

3.0 VERGA VENTRILOQUO E IL MITO DELLA REALTÀ

Viene spesso ripetuto che con *I Malavoglia* (1881) è chiusa per sempre la stagione dei poetici entusiasmi risorgimentali, e si inaugura la sobria prosa della realtà. Il romanzo di Verga, dopo l'entusiastica accoglienza di Capuana, che lo definisce "la più completa opera che si sia pubblicata in Italia dai *Promessi sposi* in poi,"⁴¹ e la canonizzazione operata da Croce e poi da Luigi Russo,⁴² continua ad avere una notevole fortuna critica durante il fascismo,⁴³ fino a metà degli anni '30 del '900, per poi riemergere con la riscoperta neorealista e l'interpretazione sovversivamente marxista che ne dà Luchino Visconti nel liberissimo adattamento cinematografico *La terra trema*. Ma è difficile capire il senso del romanzo e la sua capacità di fare presa su lettori ideologicamente e politicamente molto diversi se non lo si inquadra nella carriera complessiva di Verga, di cui si tende spesso ad ignorare, almeno nelle scuole, o minimizzare sia la prima che l'ultima parte, ponendo l'accento esclusivamente sul valore esemplare della fase del verismo.

Verga, proveniente da una famiglia di agiati proprietari terrieri, inizia a scrivere mosso da un forte entusiasmo politico risorgimentale, e i suoi primi romanzi e tentativi narrativi negli anni '50 e '60 (*Amore e patria*, *I carbonari della montagna*, *Sulle lagune*) sono ispirati al modello del romanzo storico e patriottico. *Sulle lagune* in particolare racconta una storia appassionante ambientata a Venezia nel 1860-61, di cui sono protagonisti un giovane ufficiale ungherese dell'esercito asburgico che simpatizza con la causa dell'Italia e ama una fanciulla italiana figlia di un patriota, la cui virtù è insidiata dal malefico tutore, il conte Kruenn. Ci sono tutti i topoi individuati da Alberto Banti nel poetico epos risorgimentale, compresi il duello per riscattare la virtù dell'amata e la fuga verso la libertà.⁴⁴ (Il grande racconto *Senso* di Camillo Boito, del 1883, risulta a ben vedere una quasi integrale, sarcastica palinodia di questa tipologia esemplificata dal romanzo verghiano). Ma non bisogna dimenticare che, proprio mentre scrive questi romanzi e cerca di immaginare

e far suo un Nord in cui non è mai stato se non con la fantasia, Verga è arruolato nella Guardia Nazionale istituita dopo lo sbarco di Garibaldi, e partecipa alla brutale repressione di una sommossa popolare che finisce con la fucilazione di sette rivoltosi. L'ombra di questo episodio e dell'orrore che Verga ha delle rivolte popolari e del "pericolo rosso" sarà visibile poi in "Libertà," uno dei racconti politicamente più rivelatori del Verga verista ormai davvero trapiantato al nord, racconto che se da una parte occulta totalmente qualsiasi allusione autobiografica, nondimeno illumina la profonda conflittualità della visione politica verghiana. Siciliano, Verga si identifica tuttavia da subito con il Nord, e con la visione colonialista e paternalista che le élites settentrionali hanno del meridione e della sua irrimediabile e primitiva degenerazione, violenza e inferiorità. Da un certo punto di vista dunque, Verga incarna simbolicamente e "geograficamente," soprattutto dopo il suo trasferimento prima a Firenze e poi (nel 1872) a Milano (la "capitale morale") le ambiguità ideologiche e politiche dell'unificazione, e si fa progressivamente strumento di una possibile simbolica "cura" o terapia che lenisca i mali del meridione e ne calmi le escandescenze, almeno nell'immaginazione dei suoi lettori, e presumibilmente nella propria.

Prima però che Verga giunga a svolgere pienamente tale funzione politica "terapeutica" attraverso il verismo, egli dà nella fase cosiddetta "mondana" la scalata al mondo delle lettere e del successo, un po' come se fosse anche lui un personaggio da romanzo ottocentesco (ma come l'avrebbe scritto Balzac). *Una peccatrice* (1866), *Storia di una capinera* (uscito a puntate nel 1870 sulla rivista di moda *La ricamatrice*), *Eva* (1873), e poi *Eros* e *Tigre reale* (entrambi del 1875), e il più tardo *Il marito di Elena* (1882), sono romanzi di successo che pur agganciandosi ad archetipi romantici, svolgono una loro funzione ben precisa nella politica sessuale borghese della nuova Italia, eterosessuale e moralista, fondata sulla necessità del contenimento e del controllo del corpo, del desiderio, delle passioni e dei comportamenti di genere dei cittadini, i quali devono essere subordinati all'etica spirituale ed economica dei valori della famiglia, cellula di base della nazione (ma minacciata sia dalla fatuità dell'aristocrazia decadente che dalla promiscuità delle classi infime). La formula verghiana, essenzialmente non dissimile da quella del romanzo d'appendice e di intrattenimento (che pure continua a fiorire in questo periodo), si basa sulla messa in scena titillante e scandalosa di passioni trasgressive e deliranti, quali, in *Una peccatrice*, quella del giovane scrittore borghese Pietro Brusio per la degenerata contessa Narcisa Valderi,

che si concludono con la guarigione spirituale e il ravvedimento del protagonista maschile, pur consunto dal rimorso; il giovane guarisce infatti e si libera dal vincolo debilitante mentre la seduttrice muore distrutta dall'oppio. Già da questo romanzo vagamente autobiografico Verga (che, pur proclamando la religione della famiglia, non ne formò mai una sua e rimase scapolo) sperimenta lo stratagemma pseudoscientifico del "documento umano" (in questo caso un documento epistolare), e produce per i lettori del grande pubblico affamato di racconti una realtà che, come quelle di *Eva*, *Eros e Tigre reale*, è insieme melodrammaticamente stimolante e moralisticamente e politicamente rassicurante.

Storia di una capinera d'altro canto, la cui protagonista—una fanciulla condannata al convento dalla matrigna e distrutta dalla crudele realtà, che vuole che il giovane di cui ella si innamora durante un ritorno a casa sia destinato a sposarsi con una sua sorellastra—è l'opposto archetipico di Narcisa e della ballerina Eva dai facili amori, fu e continuò negli anni ad essere un vero best seller, vendendo più dei *Malavoglia* e di *Mastro Don Gesualdo* messi insieme. Il successo è dovuto in gran parte all'abilità ventriloqua con cui Verga riesce a contraffare l'effetto di un'autentica, romantica voce femminile, proprio come del resto più tardi riuscirà a contraffare le voci dei pescatori di Aci Trezza. La "capinera" (personaggio anch'esso basato su un'esperienza autobiografica, un'infatuazione dell'autore per una fanciulla destinata al convento) è l'archetipo estremo e eroicamente sublimato della purezza femminile, dell'abnegazione e della sofferenza (senza neanche l'impennata ribelle della manzoniana Gertrude), che sono alla base prima dell'iconografia risorgimentale e del mito stesso dell'Italia unita, e poi della virtuosa femminilità borghese e domestica (esaltata esplicitamente nel personaggio di Erminia, la moglie fedele di *Tigre reale*). Quello della sposa casta e della madre virtuosa continua infatti a costituire nell'Italia unita il solo ruolo politico ufficialmente concesso alle donne, escluse dal voto e dalla sfera pubblica che potrebbe contaminarle e "corromperle." La realtà del lavoro femminile (in un'Italia in cui la maggioranza del lavoro in fabbrica oltre che nelle campagne è fatto da donne) è sempre ritratta da Verga più o meno esplicitamente, anche nella fase verista, come una realtà aberrante che travia la femminilità e rasenta la prostituzione. Qual'è dunque il ruolo politico di Verga in questa fase? È quello di assecondare e facilitare attraverso la politica simbolica del corpo, dei sentimenti, della sessualità e dei ruoli di genere, il processo di integrazione borghese dell'Italia unita.

Non bisogna dimenticare che a Milano Verga, mentre fa queste scelte ideologiche, è in contatto diretto con quanto di politicamente più avanzato c'è nella nuova Italia, ed in particolare stringe amicizia con il critico militante socialista e repubblicano Felice Cameroni, redattore dell'anti-borghese e rivoluzionario *Gazzettino Rosa*, simpatizzante di Zola (della cui scoperta e "lancio" in Italia è largamente responsabile) e della Comune parigina, oltre che della protesta letteraria di derivazione scapigliata (tra cui quella dell'anarchico, ironico e nichilista Carlo Dossi).⁴⁵ In un'Italia in cui la situazione politica è, almeno fino al 1878, ancora molto fluida, Cameroni si augura che gli aneliti della scapigliatura radicale e gli atti d'accusa del nuovo realismo arrabbiato di narratori "scapigliati" e contestatari, seppur melodrammatici e trasandati, quali Achille Bizzoni e Cesare Tronconi, si trasformino in strumenti di azione politica e di intervento radicale sulla realtà stessa.⁴⁶ A Milano vive e scrive uno degli autori politicamente più impegnati del periodo, ed ammirato da Cameroni: Paolo Valera, anarchico e poi socialista, i cui romanzi (tra cui *Milano sconosciuta*, del 1878) cercano di creare nei lettori una nuova coscienza critica. Anche al Sud non mancano i narratori trasgressivi e di opposizione, per esempio l'estroso, beffardo scrittore napoletano Vittorio Imbriani, che in *Dio ne scampi dagli Orsenigo* (1876) ed altri romanzi di una produzione narrativa stilisticamente sperimentale e quasi barocca (e tuttora poco nota e marginalizzata nel canone ottocentesco), critica il regime post-unificazione attraverso una corrosiva satira sociale. Tuttavia Verga, nonostante le speranze dell'amico, non condivide la visione che Cameroni ha del romanzo come strumento di intervento sociale radicale, di satira e di battaglia politica socialista. Di Zola (che diventa molto di moda in Italia dalla metà degli anni '70, e viene imitato in testi che a volte sfiorano la parodia involontaria),⁴⁷ Verga ammira il metodo naturalista e "sperimentale," rifiutando recisamente, come del resto fa Capuana (a Milano anche lui dal 1876), il suo tipo di impegno politico. Verga perfeziona invece un sistema dell'impersonalità non dissimile da quello di Flaubert (anch'egli scrittore da Verga molto ammirato), che gli permette un'operazione ideologico-politica che in Italia è senza precedenti. Si tratta in sostanza di una strategia linguistico-stilistica geniale di mascheramento e di ventriloquismo che elimina tutte le tracce della soggettività ideologico-politica dell'autore. Verga ottiene quello che Barthes (parlando di Flaubert) definisce un "effetto di reale,"⁴⁸ utilizzando non solo oggetti e paesaggi per connotare "il reale," ma anche un effetto di corallità popolare e il famoso discorso indiretto

libero (o discorso vissuto), ibrido e artificiale impasto di luoghi comuni popolari e di immagini di parlato dialettale. Crea così quello che si può definire anche il mito, e l'ideologia politica, della realtà.⁴⁹ Il narratore stesso si trasforma infatti in una voce collettiva che simula di parlare con gli accenti dei personaggi stessi in quanto esseri reali e pensanti a modo loro, e di mettere il lettore in rapporto diretto con le cose e le persone come esse in effetti sono, cioè come egli le avrebbe "trovate" o reperite scientificamente nella realtà empirica e storica, e non come egli le ha invece create, servendosi di vari repertori linguistici e folclorici, e messe tendenziosamente insieme in una originale struttura e tessitura narrativa altamente soggettive, e implicitamente ideologizzate e politicizzate.⁵⁰ Ma Verga non si accontenta dell'effetto del reale. Facendo a ritroso il cammino che aveva portato Manzoni coerentemente a denunciare come falso e aporetico il romanzo storico, Verga spaccia il verosimile della scrittura narrativa ispirata a dei "fatti" di cronaca prima per il "vero" storico e scientificamente empirico, e poi addirittura per il vero non solo estetico-letterario, ma tragicamente eterno, "naturale" e universale.⁵¹

Non è certo un caso che la più compiuta, famosa formulazione della poetica verista di Verga si trovi nella lettera dedicatoria all'amico scrittore Salvatore Farina che funge da premessa al racconto "L'amante di Gramigna" (1880). Qui Verga enuncia la sua teoria dell'impersonalità auspicando l'avvento di un'arte narrativa così esatta e storicamente e scientificamente rigorosa che "la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile" ed essa "avrà l'impronta dell'avvenimento reale" e "sembrerà essersi fatta da sè . . . senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del suo peccato d'origine." Verga professa comunque di proporre già qui null'altro che il racconto obbiettivo e "storico," il documento di un "fatto nudo e schietto" in cui si prescinde totalmente dalla "lente dello scrittore," anche perchè il racconto egli non ha fatto altro che raccoglierlo "per i viottoli dei campi," da testimoni diretti, e lo ripropone senza alcun commento "press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare." L'inconscio politico (per usare la formula di Fredric Jameson) del sistema verghiano si rivela proprio nello scarto tra questa dichiarazione di intenzioni e il racconto stesso, lapidariamente definito "un semplice fatto umano."

Si tratta in realtà di un racconto che affronta in modo altamente ideologizzato e tendenzioso uno dei problemi politici più scottanti della storia dell'unificazione e della nuova Italia: il banditismo. Attraverso il suo diabolico e animalesco protagonista e la morbosa e

degenerata passione che la giovane Peppa concepisce per lui, distruggendo nell'unirsi al bandito il proprio matrimonio, la propria famiglia e se stessa (finirà al servizio di un'intera caserma), Verga esorcizza lo spettro del banditismo come protesta politica sovversiva. Nell'attribuire alla stessa "narrazione popolare" una visione moralistica e scandalizzata sia del banditismo come degenerazione criminale, che della pericolosa promiscuità femminile che ad esso istintivamente si associa, Verga esclude che il banditismo possa riscuotere una autentica solidarietà socio-politica fra le classi povere del meridione, e si fa così implicitamente apostolo della missione politica colonialisticamente pacificatoria della classe dirigente della nuova Italia. (Nelle guerre di repressione del brigantaggio degli anni '60 ci furono più morti che nelle tre guerre di indipendenza). Molto diversa, ambigua e perturbante sarà invece l'immagine che del banditismo sardo e del rapporto tra criminalità, sessualità, e differenze sociali ed etniche darà Grazia Deledda nei suoi racconti, e nei romanzi a cominciare da *La via del male* (prima edizione 1896). Nonostante l'opera assidua di autocensura e di rifacimento linguistico e ideologico che conduce, sottomettendosi già dal primo romanzo alle spietate critiche di Capuana, Deledda non riesce mai però ad ottenere un riconoscimento pari a quello di Verga, e a liberarsi dell'etichetta di scrittrice regionale (e quindi secondaria e marginale nel canone letterario italiano), che le rimane tuttora attaccata.⁵²

È importante però riconoscere che, se Verga esprime nella sua opera una visione della realtà essenzialmente conservatrice che va incontro agli interessi politici della classe borghese governamentale, d'altro canto la sua opera, e quella degli altri canonici scrittori veristi, Capuana e De Roberto, ha un rapporto demistificatorio con l'ideologia e la retorica politica delle "magnifiche sorti e progressive," e del progetto di modernizzazione capitalistica del paese. Pubblicato proprio nell'anno stesso dell'Esposizione Nazionale di Milano, *I Malavoglia* ha certo il pregio di mettere in luce i conflitti interni, le fratture e le differenze sociali e culturali che minano il progetto di unificazione reale del paese, e di fronte alle quali lo stato italiano continuerà a trovare enormi difficoltà. Ambientato nella Sicilia postunitaria, il romanzo racconta la rovina che distrugge il microcosmo di una famiglia patriarcale di pescatori dopo la partenza del giovane 'Ntoni per la leva nel dicembre 1863, e la morte del secondogenito nella battaglia di Lissa. Il nuovo movente economico di ispirazione capitalista nell'Italia postunitaria, e il miraggio del benessere, devastano tragicamente la famiglia, contaminando le donne

e portando il disonore nella comunità, che potrà sopravvivere, seppur menomata, solo tornando alla arcaica e spartana “religione della casa.”

Nel *Mastro-don Gesualdo*, pubblicato a puntate nel 1888 su *La Nuova Antologia*, Verga racconta la storia di un manovale siciliano senza scrupoli che riesce a costo di disumani sacrifici e di lotte accanite a diventare un ricco proprietario terriero e a sposare una donna nobile, per andare però incontro, in un prolungato contrappasso, a una tragica rovina e all’alienazione totale dei sentimenti e dei rapporti famigliari prima di spegnersi solo e roso dal rimorso. Riprendendo l’archetipo del personaggio di Mazarò protagonista del racconto “La roba” (delle *Novelle rusticane*), Verga allarga così la sua critica spietata al movente economico e all’interesse come base dell’agire umano, mettendo in luce la natura sisifea del lavoro instancabile radicato nell’avidità di ricchezze, e denunciando lo sfruttamento e l’ossessione dell’accumulo di beni materiali che sono alla base dell’etica capitalista.⁵³ Il romanzo ha successo (contrariamente a *I Malavoglia*), e la sua canonizzazione (anche se non immediata) da parte dei critici idealisti come Croce è pienamente comprensibile in quanto da una parte il romanzo ancora una volta stigmatizza il desiderio di promozione economica e sociale delle classi inferiori, e dall’altro esso costituisce un’indiretta ma chiara e sublimatoria apologia del valore etico-estetico dell’arte di stampo idealista. Il romanzo di Verga in quanto opera d’arte verista si presenta come una creazione spassionata, disinteressata e idealmente superiore ai valori degradanti del corpo, del desiderio sessuale, sociale ed economico, e del capitale, che animano e poi distruggono fatalmente il protagonista, come il cancro che lo colpisce e finalmente lo uccide. Ma Verga non porta mai a conclusione il suo progetto di un ciclo di romanzi che avrebbe dovuto rappresentare lo stesso devastante meccanismo all’opera in tutte le classi sociali, compresa la classe politica e quella aristocratica, dell’Italia moderna sia provinciale che metropolitana. La difficoltà obiettiva di continuare a inventare variazioni dello stesso schema ideologico sostanzialmente tragico e meccanicamente ripetitivo, persistendo nell’alibi del realismo sperimentale, disinteressato e impersonale, spiega forse il fallimento. Ma un’altra spiegazione la si può trovare anche nell’incapacità di Verga di misurarsi e confrontarsi effettivamente con i valori e i limiti ideologico-politici della propria classe sociale, e dello stesso mercato delle lettere. Il fatto che *Il Mastro-Don Gesualdo* sia ambientato nella Sicilia borbonica della prima metà dell’Ottocento e rappresenti quindi una regressione anche storica

rispetto a *I Malavoglia*, è forse sintomo dell'incapacità di Verga di affrontare i problemi ideologico-politici della contemporaneità.

In realtà una conclusione di sorta al suo ciclo dei Vinti Verga la scrive, ma per il teatro, e rimanendo in un'ambientazione siciliana. Si tratta di un dramma—in realtà una tragedia—in tre atti, *Dal tuo al mio* (1903), estremamente efficace proprio perchè la forma tragica si adatta perfettamente alla visione e all'ideologia politica verghiana e ne costituisce la *summa* fulminante (e infatti la trasformazione più tardi in romanzo è meno riuscita).⁵⁴ Pur svolgendosi con sullo sfondo la reale situazione storica della nascita della coscienza sindacale (inquietante manifestazione del “pericolo rosso”) e degli avvenimenti che culminarono nella vicenda dei Fasci siciliani, il dramma propone una visione ormai essenzialmente archetipa e fatalista dell'egoismo umano in tutte le classi sociali, e del ruolo delle donne come merce di scambio in un'economia perversamente capitalistica e patriarcale. Il barone Raimondo Novarra tenta di salvare dai debiti la propria zolfara, minacciata dalle azioni sindacali, sacrificando una delle figlie in un matrimonio d'interesse con il figlio di un vile operaio arricchito e neo-borghese, Nunzio Rametta, ormai padrone del paese. Il matrimonio però va rapidamente a monte già nel primo atto, nella lunga scena che dovrebbe essere quella della festa di celebrazione delle nozze (con presenti i parenti venuti dalla città, il sacerdote e tutti i notabili) proprio per gli stratagemmi di Rametta, al quale comunque il barone dovrà concedere lo sfruttamento della zolfara, pur rimanendone almeno in parte e nominalmente il proprietario. Con grande amarezza del barone, ormai decaduto a impiegato di Rametta, l'altra sua figlia, Lisa, si innamora e si sposa con un capomastro sobillatore degli scioperanti con idee sindacali e socialiste, Luciano. Ma Luciano, una volta raggiunto il suo scopo di sposare la figlia dell'ex-padrone e di poter accampare diritti sulla proprietà della zolfara, improvvisamente cambia partito. Quando gli operai avanzano minacciosi e imbestialiti per incendiare la zolfara, Luciano si para loro dinnanzi col fucile spianato, ormai trasformato in “padrone,” e deciso a difendere a tutti i costi la sua futura proprietà, mentre si annuncia comunque l'arrivo dell'esercito, e la repressione del moto sindacale. Si tratta di un testo che, se non ebbe fortuna con il pubblico teatrale (che invece apprezzò moltissimo la manierata e tragicamente primitiva Sicilia di *Cavalleria rusticana*, sia come opera teatrale presentata al Carignano di Torino grazie alla mediazione dell'amico Giacosa, che soprattutto nella versione operatica con la musica di Mascagni), incontrando anche la perplessità dei critici,

tuttavia influenzò profondamente la letteratura e il cinema, da Pirandello, a Tomasi di Lampedusa a Visconti. L'ultimo Verga, come notò Gramsci, è “crispino” e diventa, come De Roberto del resto, e tanti altri, nazionalista, colonialista e interventista.

3.1 LE OSCILLAZIONI DI CAPUANA

Capuana ha un ruolo fondamentale nel propagare il mito dell'impersonalità e della politica della realtà, cioè quella “non politica” di Verga e del verismo la cui virtù sarebbe stata di rappresentare, come Capuana ebbe a scrivere nella recensione di *Vita dei Campi* nel 1881, “i personaggi come sono, senza nessuna preoccupazione morale, né religiosa, né sociale che potesse nuocere al suo scopo.”⁵⁵ Capuana stesso però non ha avuto la fortuna critica di Verga, né la sua posizione nel canone è paragonabile a quella del suo conterraneo e amico, rispetto a cui viene sempre visto come secondario. Spesso definito in senso negativo “naturalista” invece che autentico verista, Capuana è una figura che fino alla fine del secolo rimane molto più oscillante ed ambigua di quella di Verga. Oscillante innanzitutto in senso geografico e culturale. Contrariamente a Verga, che dopo il periodo fiorentino vive quasi ininterrottamente a Milano per vent'anni, facendo ritorno in Sicilia solo nel 1893, Capuana, dopo essere stato Garibaldino in Sicilia, si trasferisce a Firenze—allora capitale—e vi lavora tra il 1864 e il 1868 come critico teatrale del giornale *La Nazione*, ma fa ritorno nella sua Mineo per ben sette anni, facendovi dal 1870 l'ispettore scolastico, poi il consigliere comunale, e finalmente il sindaco. Trascorre accanto a Verga un periodo di quattro anni a Milano, dove fa il critico letterario e teatrale del *Corriere della Sera*, ma nel 1880 torna di nuovo a Mineo, dove farà di nuovo il sindaco. Solo dopo il 1888 si stabilisce a Roma dove diventa docente di letteratura italiana all'Istituto Superiore femminile di Magistero, per poi però rientrare nuovamente in Sicilia nel 1902, dove all'università di Catania occuperà la cattedra di lessicografia e stilistica. Questa oscillazione geografico-culturale è parallela a quella dei suoi orientamenti letterari ed ideologici. È emblematico il primo romanzo, *Giacinta*, dedicato a Zola, e frutto di una lunghissima gestazione che inizia nel 1875 per approdare a una prima versione nel 1879 e a una seconda nel 1885, interamente rivista dal punto di vista linguistico. Promotore, in quanto intellettuale borghese della nuova nazione che prende sul serio il compito di formare e unificare gli italiani, di una severa politica di italianizzazione e “modernizzazione” del linguaggio, e di repressione dei dialetti (che per lui denotano inferiorità

di classe oltre che di cultura), Capuana esorcizza istancabilmente l'eredità dialettale prima di tutto nella propria opera, per decantarne uno stile toscaneggiante, puro e "nazionale." Tale opera di purificazione corrisponde perfettamente al contenuto e alla motivazione anche politica in senso foucauldiano del romanzo, che si addentra morbosamente nell'immaginario labirinto della psicopatologia femminile, tema privilegiato in tutto Capuana, per metterne alla luce e "curarne" le impurità, decantandole nel laboratorio o alambicco del romanzo. La protagonista, vittima da bambina di uno stupro che l'ha traumatizzata, per riscattare il proprio onore che teme compromesso sposa un uomo aristocratico ma tarato, ma la stessa sera del matrimonio si concede al giovane che ama, e a cui aveva giurato di rinunciare. L'adulterio la conduce sempre di più sulla china della degradazione che, dopo la morte della figlioletta illegittima, e nell'imminenza dell'abbandono dell'amante, culmina nel suicidio. Racconti come "Storia fosca" (1879) in cui una matrigna seduce il figliastro adolescente e poi *Le passionate* (1893), e il romanzo *Profumo* (pubblicato su *La Nuova Antologia* nel 1890), ispirato in parte agli studi di Charcot e di altri sull'isteria, sono tra i testi letterari che più efficacemente rappresentano quell'intreccio prevaricante e pretestuoso del discorso scientifico con quello letterario caratteristico del positivismo deterministico, che così maschera i propri fini ideologico-politici borghesi di contenimento, repressione ed esorcismo dei comportamenti ritenuti immorali, aberranti e pericolosi per la pace sociale.⁵⁶

Profumo rappresenta un caso particolarmente rivelatore del moralismo e conservatorismo di Capuana, il cui alter-ego principale nel romanzo è la figura ambigua di un medico cattolico e clericale nella Sicilia provinciale degli anni '70. Il dottor Mola riesce (con l'aiuto tra l'altro della saggezza di San Paolo nonché di alcuni "modernissimi" studi sulla nevralgia e l'isteria femminile) a risolvere la crisi di una coppia di sposi causata dall'eccessiva sensualità della giovane moglie Eugenia e dalle inibizioni sessuali del trentottenne marito, Patrizio Moro-Lanza, succube della vecchia madre divenuta, dopo l'immaturo scomparsa del marito, mortifera e ingolfante. Incapace di dominare il proprio corpo e vittima di debilitanti crisi isteriche, deliri erotici, e un confuso desiderio di maternità, la giovane donna si lascia indurre in tentazione di adulterio da un aitante diciottenne, ma il peggio è evitato (anche per intercessione della Madonna), quando Patrizio, grazie all'intervento provvidenziale del dottore con cui si confida, si ravvede, e torna ai propri doveri coniugali di marito a cui spetta, in quanto uomo, il compito di soddisfare,

controllare, e mantenere entro i giusti limiti il desiderio femminile. Il romanzo contiene una galleria di ritratti di donne che, secondo i moduli tipici di Capuana e di una larga parte della cultura positivista (e ormai anche decadente), dispiegano in vari modi e gradi l'innata tendenza femminile all'irrazionalità, alla degenerazione e all'atavismo animale che, se non controllati, minacciano di distruggere l'uomo, la famiglia e la stessa società civile; l'emblema fisiognomico di questa tendenza è la figura di Pina, la serva "mezza pazza," con "la faccia di scimmione."⁵⁷ Il romanzo è inoltre attraversato da una polemica risentita contro il governo italiano, la burocrazia piemontese, e la rapace confisca governamentale delle proprietà della Chiesa. L'ambiente principale in cui si svolge la vicenda, un monastero trasformato in ufficio delle tasse dove Patrizio, la cui ricca famiglia è andata in rovina ed ha dovuto subire la confisca dei beni, è costretto non solo a guadagnarsi la vita come umile agente del fisco, ma anche a vivere con la madre e la moglie in un appartamento ricavato dalle celle dei monaci, è un'allegoria di questo ingiusto esproprio, che si desume sia anche la causa ultima dell'impotenza debilitante del protagonista.

Nel dare alle stampe dopo nove anni, nel 1900, la nuova versione rivista e corretta del romanzo, Capuana riconosce che quando scriveva il romanzo "senza intenderlo nell'atto della concezione e dell'esecuzione, io venivo imbastendo un simbolo di me stesso." Capuana intende che il simbolo sia Patrizio, ma al lettore è chiaro che la protagonista isterica, Eugenia, non è altro che l'inconscio di Patrizio-Capuana e del suo immaginario. La lunga opera di autorevisione dei propri testi di Capuana è però la spia di un tentativo di misurarsi con un materiale in realtà forse poco controllabile, non solo linguisticamente, che è, si direbbe, radicato nelle pulsioni e nell'inconscio anche socio-politico dello scrittore, e delle sue oscillazioni. Capuana ebbe dal 1875 al 1892 una relazione appassionata con la propria domestica siciliana analfabeta, da cui ebbe numerosi figli, tutti abbandonati nei brefotrofi. A sessantanove anni, dopo aver combinato il matrimonio della prima amante con un altro, si sposa con una giovanissima scrittrice di Narni, una simpatizzante del futurismo, Adelaide Bernardini (Verga fa da testimone alle nozze), con cui aveva una relazione dal 1895. *Il marchese di Roccaverdina*, romanzo semiautobiografico pubblicato nel 1900-1901 dopo un ventennio di lavoro, e molto apprezzato dai critici anche odierni, spostando la focalizzazione su un protagonista maschile e le sue psicosi, e avvalendosi abilmente anche dei nuovi codici della narrativa dostoevskiana e dannunziana, più adattabili

all'approfondimento psicologico, rappresenta quell'elaborazione o "working through" delle nevrosi anche socio-politiche dell'autore che negli altri romanzi erano state proiettate sui personaggi femminili. La Sicilia feudale, arsa e immobile, che fa da sfondo alle vicende tormentate del Marchese assassino e della sua amante contadina, rimane tuttavia comunque pesantemente inerte e fuori della storia.

Ciò che più rende Capuana difficile da inglobare nel canone verista nazionale, è il fatto che la sua produzione letteraria oscilla continuamente tra la tendenza al verismo e il suo esatto rovescio, la fiaba da una parte, e il racconto fantastico dall'altra. Il racconto fantastico e il limitrofo racconto del genere "perturbante," attraverso cui il fantastico e l'inconscio irrompono inopinatamente nel "reale," costituiscono, come ha fatto vedere Todorov,⁵⁸ il sovvertimento del realismo ottocentesco che ne rivela segretamente i limiti, e ne smaschera l'ideologia o politica della realtà. Il perturbante e il fantastico—in particolare nelle scene di sogno e allucinazione di Eugenia, e in quelle in cui il fantasma della madre morta di Patrizio sembra riemergere come uno spettro malefico, si aggirano in *Profumo* e ne minano la base verista. Già nel 1882, Capuana pubblicava le fiabe di *C'era una volta*, nel 1884 "Spiritismo?" e nel 1896 *Mondo occulto*. Se nel primo genere, quello della fiaba destinata ai bambini, Capuana si sente libero finalmente di attingere al repertorio della cultura popolare senza censurarlo, ed ottiene dei felici risultati che si estendono poi a una parte della sua narrativa per ragazzi (come *Scurpiddu*), nei testi del secondo genere, il fantastico, emerge invece la sua passione per l'irrazionale, la parapsicologia e le cosiddette "scienze occulte," la cui presenza nel corpus dell'autore minaccia continuamente di contaminare le certezze positiviste e compromettere l'effetto di realtà. Capuana del resto si ricrederà anche nella politica della lingua, tornando già negli anni '90 ad affermare la necessità del teatro dialettale, visto ora come presupposto, e non negazione del teatro "italiano."

4.0 UN TERRITORIO COMPLESSO

Quanto i ruoli di genere, i valori della famiglia e il controllo del comportamento sessuale soprattutto femminile fossero fondamentali alla politica borghese non solo cattolica dell'ordine sociale, è dimostrato dalla scelta radicale di Alfredo Oriani, lo scrittore più anarchico ed eversivo della fine del secolo, polemico diagnosta e profetico fautore in *La rivolta ideale* (1908) della politica come violenza e guerra, di rendere protagonista del proprio romanzo, emblematicamente intitolato *No* (1881), una

donna omosessuale, Ida, personaggio perturbante se mai ce n'è stato uno nella storia della letteratura italiana (da cui infatti il romanzo risulta con rare eccezioni interamente rimosso).⁵⁹ Ida è un'intellettuale che teorizza coscientemente l'omosessualità come protesta politica contro l'eterosessualità obbligatoria e l'assoggettamento della donna nella patriarcale società borghese contemporanea.

Ma se quello di Oriani è un gesto simbolico estremo e quindi di scarso impatto sul pubblico (Oriani peraltro diventerà poi uno degli scrittori preferiti sia di Mussolini che di Gramsci), altri scrittori, e scrittrici, si impegnano con più efficacia sul fronte del femminismo e anche del socialismo. Già dagli anni '70, scrittrici come Emma (Emilia Ferretti Viola) e la Marchesa Colombi (Maria Antonietta Torriani) usano il romanzo e la letteratura per sensibilizzare l'opinione pubblica sui problemi delle donne della nuova Italia e le annesse questioni sociali e di classe. *In risaia* della Marchesa Colombi e *Una fra tante* di Emma (sulla prostituzione), ambedue del 1878, che stimolarono addirittura delle inchieste parlamentari, sono non solo documenti di questo impegno, ma costituiscono due tra gli esempi più eloquenti di un diverso verismo italiano al femminile.⁶⁰ Bruno Sperani (Beatrice Speraz), nata in Dalmazia e autrice di molti romanzi socialisti e femministi tra la fine degli anni '80 e la fine del secolo (tra cui nel 1893 *La fabbrica*, ambientato tra gli operai edili a Milano), riscosse l'entusiastica ammirazione di Cameroni. La sua narrazione rimane di impianto verista, ma con psicologie femminili realizzate senza ricadere nei prototipi della donna angelo o della *femme fatale* che affliggono la scrittura di Verga e Capuana e della stessa Matilde Serao nei romanzi più "popolari."⁶¹ Anna Franchi nel 1902, proprio mentre in parlamento si sta dibattendo la legge sul divorzio, dà alle stampe il romanzo autobiografico *Avanti il Divorzio!* con prefazione del deputato socialista divorzista Agostino Berenini. Sibilla Aleramo (Rina Faccio) alla fine del secolo scrive, e pubblica finalmente nel 1906 il romanzo *Una donna*, ispirato in parte a quella *Casa di bambola* di Ibsen che Capuana, nell'effettuarne la traduzione in italiano, aveva cercato invano di censurare, riportando a casa Nora (fu Eleonora Duse a non permettere una tale eresia).⁶² Il romanzo, capolavoro di un realismo politicizzato e femminista che affronta anche, attraverso il ritratto della problematica figura del padre ingegnere, il tema della penetrazione del colonialismo industriale piemontese nel meridione arretrato e risentito delle Marche, divenne un best-seller internazionale, ma fu del tutto ignorato da Capuana, e divenne presto l'oggetto di esecrazione da parte

di Croce. Nello stesso periodo agli inizi del nuovo secolo viene alla luce *La folla* (1901), il notevole romanzo sperimentale di Valera, il quale sarà anche, con *La sanguinosa settimana del maggio '98* (1907), storico dell'ec-cidio di Bava Beccaris. Le ragioni per cui nessuno di questi romanzi, e in particolare quelli scritti da donne, sia entrato nella tradizione letteraria "italiana" di cui si parla nelle scuole sono certo parte non solo della storia della politica e antipolitica degli scrittori, ma della stessa politica contemporanea della revisione e del tramandamento del canone. Ma questa è, appunto, un'altra storia. Lo sviluppo anche in Italia degli studi con orientamento di genere, a cominciare dagli anni '80 del '900, ha contribuito in parte a riscrivere ed ampliare questa storia.⁶³ Spesso però si tratta di studi "separatisti" o settoriali, altamente specializzati, che, come anche gli studi di area dialettale o con prospettive multietiche, trans-nazionali o comparate, sebbene meritori e spesso di alto livello, non hanno effettivamente almeno per ora intaccato o mutato la fisionomia del "canone dei padri" fondato da De Sanctis, anche perché mancano spesso gli apparati di base, per esempio edizioni moderne ed affidabili di testi delle scrittrici dell'Ottocento. Eppure De Sanctis stesso non avrebbe certo voluto che la sua *Storia* fosse irrigidita in monumento, auspicatore com'era di "una critica libera da preconcetti, e paziente esploratrice."⁶⁴ La narrativa prodotta in Italia tra il 1870 e gli inizi del '900 rimane un territorio complesso, sorprendente e variegato, ancora in gran parte da esplorare o rivisitare, con occhi nuovi.

Note

1. Il canone letterario può in un certo senso definirsi oggi almeno in parte come quel patrimonio di testi e di autori che si ritiene necessario tramandare e far conoscere agli studenti delle scuole superiori. Vedere a questo proposito, tra i vari interventi in materia, l'introduzione di Romano Luperini al numero speciale dedicato alla questione del canone dalla rivista *Allegoria* X.29-30 (1998): 5-7. Si veda inoltre l'utile volume intitolato *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, che cerca di fare il punto della situazione emersa da vari convegni sul canone tenuti fra il 1992 e il 2000, riportando interventi di Roberto Bigazzi, Bruno Bongiovanni, Pietro Cataldi, Remo Ceserani, Giulio Ferroni, Romano Luperini, Franco Marengo, Giancarlo Mazzacurati, Francesco Orlando, Carlo Ossola, Matteo Palumbo e Mariateresa Sarpi (quest'ultima, insegnante di

Italiano e Latino nei licei, è l'unica donna, e l'unica a non essere una docente universitaria). A cura di Ugo M. Olivieri. Milano: Bruno Mondadori, 2001. Un tentativo di sintetizzare e dare un senso anche storico al dibattito sul canone si trova in Ronchini, Giovanni. *Le questioni del canone e del realismo*. Reggio Emilia: Diabasis, 2007. Purtroppo però si tratta di uno studio scarsamente equilibrato che dà un quadro confuso, approssimato e datato del dibattito sul canone fuori d'Italia, tentando di esorcizzare come "scorie" le infiltrazioni di tale dibattito nel contesto italiano, e di resuscitare nostalgicamente nozioni ormai improponibili quali il valore estetico stabile "oggettivo" e indiscutibile dei testi letterari, e l'idea che il canone letterario sia l'elaborazione delle convenzioni adottate e unanimemente riconosciute da "una comunità intera" (61).

2. De Sanctis infatti viene riconosciuto da Gramsci come un predecessore della sua idea del rapporto tra letteratura e politica, e dello stesso orientamento intrinsecamente ideologico-politico e critico del discorso estetico e delle forme letterarie, inseparabile dalla lotta culturale per l'egemonia in qualsiasi periodo storico, anche a prescindere dalla partecipazione o direzione "partitica." Vedere "Ritorno al De Sanctis" (Quaderno VI). *Letteratura e vita nazionale*. Torino: Einaudi, 1954.

3. De Sanctis, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. A cura di Grazia Melli Fioravanti. Milano: BUR, 2006. 945.

4. Fanno eccezione le pagine su Santa Caterina da Siena, ammirata per l'"energia ed intuizione" della sua prosa (184).

5. Sulla creazione dell'Italia come comunità immaginaria e sulla questione dell'identità nazionale e il ruolo fondante della letteratura e del canone risorgimentale, vedere soprattutto l'importante studio di Banti, Alberto Mario. *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*. Torino: Einaudi, 2000. Per la questione del canone letterario, vedere almeno *L'identità nazionale. Miti e paradigmi storiografici ottocenteschi* (in particolare l'introduzione di Quondam). A cura di Amedeo Quondam e Gino Rizzo. Roma: Bulzoni 2007. Per l'idea di nazione come comunità immaginaria, rimane fondamentale Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991/prima edizione 1983.

6. Una versione abbreviata di una parte del presente saggio, intitolata "Effetti di reale: politica e antipolitica degli scrittori da Giovanni Verga a Sibilla Aleramo" è in corso di pubblicazione nel volume II di *Le tre Italie. Dalla conquista di Roma alla Settimana rossa. 1870-1914*, a cura di Mario Isnenghi e Simon Levis Sullam. Torino: UTET, 2009.

7. Michel Foucault sostiene in *La Volonté de savoir* (1976) che parlare o scrivere di sesso nel diciannovesimo secolo diventa un atto intrinsecamente

sempre più politico. Questa politicizzazione appare particolarmente forte in Italia in quanto coincide con il processo di nazionalizzazione.

8. Per il concetto di apparato ideologico rimane fondamentale il saggio di Althusser, Louis. “Idéologie et appareils idéologiques d’État. (Notes pour une recherche)” Pubblicato originalmente in *La Pensée* 151 (giugno 1970). Poi in Althusser, Louis. *Positions (1964-1975)*. Paris: Les Éditions sociales, 1976. 67-125. Versione italiana *Lo stato e suoi apparati*. A cura di Roberto Finelli. Roma: Editori Riuniti, 1997.

9. Angelini, Franca. “Il teatro.” *Cultura, narrativa e teatro nell’età del positivismo*. A cura di Carlo A. Madrignani e Franca Angelini. Roma-Bari: Laterza, 1975. 141.

10. Per esempio in *La moglie ideale* di Marco Praga (1890) e *Anima di Amelia Pincherle Rosselli* (1901). Per i limiti in fondo ancora conformisti del teatro di Praga, vedere Angelini (142).

11. Particolarmente di successo anche in seguito nel ‘900 furono i drammi realistici di Giacosa, tra i quali *Tristi amori* e *Come le foglie*.

12. Come ebbe a dire il “vate della patria” Carducci dopo la riforma elettorale del 1882 che allargando il suffragio maschile “democraticamente” doveva realizzare finalmente il “poetico” sogno risorgimentale, la nazione era ormai entrata in una fase di realtà e di pragmatica evoluzione, per cui aveva bisogno in abbondanza “di prosa, magari brutta, e niente affatto di poesia.” Prefazione. *Giambi e Epodi*. Bologna: Zanichelli, 1882. XLI-XLII.

13. Per uno stimolante e sintetico panorama, vedere: Tellini, Gino (a cui si rimanda anche per la bibliografia critica). *Il romanzo italiano dell’Ottocento e Novecento*. Milano: Bruno Mondadori, 1998. Vedere inoltre *Storia della letteratura italiana. Tra l’Otto e il Novecento*. Diretta da Enrico Malato. Vol. 8. Roma: Salerno Editrice, 1999; e Iermano, Toni. *Esploratori delle nuove Italie: identità regionale e spazio narrativo nella letteratura del secondo Ottocento*. Napoli: Liguori, 2002.

14. De Meis, Angelo Camillo. *Dopo la laurea* (1868).

15. Cioè *I Malavoglia* e il *Mastro-don Gesualdo*. Non furono realizzati i romanzi annunciati varie volte, compresa la prefazione ai *Malavoglia*, cioè *La Duchessa di Leyra*, sull’aristocrazia, *L’onorevole Scipioni* sulla classe politica, e *L’uomo di lusso*, che doveva essere un ritratto dell’artista in cui le vane ambizioni di tutte le classi sociali si assommano e vengono rappresentate, ma in un modo che coinvolge personalmente l’artista e lo distrugge.

16. Per il rapporto fra narrativa e inconscio politico, vedere Jameson, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

17. Tale posizione, che si rifà comunque all’idea lombrosiana di genio,

verrà da Capuana reiterata con particolare veemenza su *La nuova antologia* nel saggio del 1 gennaio 1907, “Letteratura femminile.”

18. Nel famoso saggio “Critica e arte” (già pubblicato in parte su *La voce del popolo* di Bologna nel febbraio 1874). *Bozzetti critici e discorsi letterari*. Livorno: Vigo, 1876. 361-454.

19. La definizione “Destra storica” si riferisce al raggruppamento politico di matrice liberale moderata, che fu al governo del regno dal 1861 al 1876. I ministeri della destra, da quello di Cavour (1860-1861), artefice dell’unità nazionale, a quello di Marco Minghetti (1873-1876), crearono le basi del nuovo stato nazionale: eliminarono le diverse tradizioni legislative, imponendo al paese i codici piemontesi; inaugurarono un indirizzo fortemente centralistico, dislocando in periferia le prefetture; drenarono attraverso un pesante fiscalismo le risorse prodotte dalla rendita fondiaria e immobiliare per finanziare la modernizzazione delle infrastrutture e l’avvio di grandi opere pubbliche. Tentarono inoltre di rendere omogeneo il sistema scolastico. Espressione di un’élite ristretta (solo il due per cento della popolazione aveva il diritto al voto) di estrazione nobile o alto borghese, la Destra cadde nel marzo 1876 con la crisi causata dalla annosa questione della tassa sul macinato.

20. L’epoca della Sinistra storica iniziò nel 1876, anno che con la “rivoluzione parlamentare” vide la caduta della Destra, e durò con alterne vicende fino alla “crisi di fine secolo” (1896), che sfociò nell’età giolittiana (1901-1913). Il primo ministro della Sinistra storica fu Agostino Depretis. La matrice ideologica del raggruppamento era liberale progressista, e si rifaceva idealmente alle idee mazziniane, garibaldine e dunque democratiche. Espressione di una media borghesia possidente e rappresentata per lo più da avvocati, la Sinistra si batté anzitutto per un allargamento del suffragio elettorale. Nel 1882 la base elettorale fu infatti allargata dal 2% a circa il 7% della popolazione. In sostanza però la stragrande maggioranza degli italiani (tra cui tutte le italiane) rimase ancora esclusa dalla partecipazione. La Sinistra con Depretis perseguì inoltre il decentramento amministrativo, l’istruzione elementare gratuita e obbligatoria (legge Coppino, 1877), un’attenuazione dell’imposizione fiscale, e una prima legislazione sociale. Depretis formò tuttavia dal 1883 un governo che, oltre all’appoggio della Sinistra si reggeva anche sull’appoggio di una parte della Destra. Nella sua azione di governo, Depretis continuò a cercare sempre ampie convergenze e compromessi su singoli temi con settori dell’opposizione, dando vita al fenomeno del trasformismo. Originariamente il termine indicò l’effetto del processo di “trasformazione” dei partiti tradizionali (Destra e Sinistra liberali) attraverso la fusione in un raggruppamento centrista, moderatamente riformatore. Ma in realtà il trasformismo, che riuscì comunque ripetutamente a bloccare

la debole azione riformatrice dei progressisti, fu, a prescindere da programmi e ideologie, soprattutto un sistema corrotto di clientelismo e di scambi di favori, mediato direttamente dal capo del governo, sistema che vide rafforzarsi il ruolo centrale dei grandi “leader” parlamentari dell’Italia liberale (Depretis, Crispi e poi Giolitti) a scapito di una chiara articolazione democratica della vita politica nazionale.

21. Agnew, John and Michael E. Shin. *Berlusconi’s Italy. Mapping Contemporary Italian Politics*. Philadelphia: Temple University Press, 2008.

22. Sulla reazione disincantata degli stessi Capuana e Verga, si veda Rizzo, Gino. “L’esposizione milanese (1881) ovvero l’inganno dell’identità nazionale.” Quondam e Rizzo 267-276.

23. Trai romanzi parlamentari più noti e di successo di questo periodo sono *Daniele Cortis* di Fogazzaro (1884) e *La conquista di Roma* di Matilde Serao. Su questo sottogenere vedere: Briganti, Alessandra. *Il parlamento nel romanzo italiano del secondo Ottocento*. Firenze: Le Monnier, 1972; Madrignani, Carlo Alberto. *Rosso e nero a Montecitorio. Il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861-1901)*. Firenze: Vallecchi, 1980; e Caltagirone, Giovanna. *Dietroscena. L’Italia post-unitaria nei romanzi di ambiente parlamentare 1870-1900*. Roma: Bulzoni, 1993. Su *La conquista di Roma*, vedere Stewart-Steinberg, Suzanne. *The Pinocchio Effect: On Making Italians (1860-1920)*. Chicago: University of Chicago Press, 2007. 97-138.

24. Per l’idea del rifiuto della politica alla fine del diciannovesimo secolo come base dell’autocostituirsi degli intellettuali in ceto durante l’età giolittina, vedere Mangoni, Luisa. “Lo stato unitario liberale.” *Letteratura italiana. Il letterato e le istituzioni*. A cura di Roberto Antonelli, Angelo Cicchetti e Amedeo Quondam. Vol. 1. Torino: Einaudi, 1982. 467-519.

25. Corradini pubblica in questo periodo i romanzi *Santamaura* (1896), *La Gioia* (1897) e *La verginità* (1898), ed è autore di numerosi testi teatrali in cui matura una nuova visione politica della folla e della comunicazione politica. Vedere Laforgia, Enzo R. “Dal palcoscenico alla tribuna: l’incubazione mitologico-letteraria del nazionalismo corradiniano.” *Da Oriani a Corradini. Bilancio critico del primo nazionalismo italiano*. A cura di Romain H. Rainero. Milano: Franco Angeli, 2003. 141-159. Recensendo il dramma *La Gloria* di d’Annunzio per *Il Marzocco* IV.18 (4 giugno 1899), Corradini osserva che “passando dalla fantasia di un poeta all’intelletto e alla volontà di un uomo di stato potrebbe diventare un programma politico; un programma nato dal sogno più epico, che un italiano potesse fare per l’Italia della terza Roma.”

26. Si possono menzionare alcune delle varie inchieste e reportage promossi e pubblicati dalla rivista *Rassegna settimanale: I ricordi di Napoli* di

Giustino Fortunato (1874), *Sulle condizioni economiche e amministrative delle province Napoletane* di Leopoldo Franchetti (1875), *La Sicilia nel 1876* di Franchetti e Sidney Sonnino, *La miseria in Napoli* di Jessie White Mario (1877), *Lettere meridionali* di Pasquale Villari (1875, in volume nel 1878).

27. Della Percoto in questi anni escono i volumi *Nuovi raccontini* (1870); *Ventisei racconti vecchi e nuovi* (1878); *Novelle popolari edite ed inedite* (1883).

28. Secondo alcuni, l'esplosione della questione meridionale si può identificare con la pubblicazione delle *Lettere meridionali* di Villari nel 1875. Vedere Wong, Aliza S.. *Race and the Nation in Liberal Italy, 1861-1911. Meridionalism, Empire and Diaspora*. New York: Palgrave, 2006.

29. Si può citare tra i molti esempi possibili il Renato Fucini di *Napoli a occhio nudo* apparso in *La rassegna settimanale* nel 1877 e poi in volume nel 1878, in cui l'autore toscano si riferisce a Napoli come "la vergogna dell'umanità" e denuncia il "pericolo manifesto di espansione e di contagio per le altre province d'Italia." Di contro, Matilde Serao, protestando contro la ben nota affermazione di Depretis secondo il quale bisognava "sventrare Napoli" scrive in un brano famoso che la napoletana "non è una razza di animali, che si compiace del suo fango; non è dunque una razza inferiore . . . che cerca volentieri il sudiciume; . . . saprebbe apprezzare la civiltà, visto che quella pochina elargitegli se l'ha subito assimilata; meriterebbe di esser felice." *Il ventre di Napoli* (1884). Cava dei Tirreni: Avagliano, 2000. 48. Su queste tematiche vedere: Moe, Nelson. *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del Mezzogiorno*. L'ancora del Mediterraneo, 2004; *Italy's Southern Question: Orientalism in One Country*. A cura di Jane Schneider. Oxford: Berg, 1998; e Wong.

30. Della copiosa produzione di Misasi, che fu un professore di lettere nei licei calabresi oltre che letterato e saggista di notevole successo, e in cui non manca la denuncia sociale e politica contro gli apparati politici e culturali della nuova Italia, si possono ricordare *I racconti calabresi* del 1881, *Frate Angelico* (1892) e *Briganteide* (1906).

31. Razzismo, misoginia e classismo infatti si intersecano e si sovrappongono nell'Italia post-unitaria, colpendo non solo i ceti meridionali ma tutti i gruppi subalterni. Sulla scorta delle riflessioni di antropologi quali Lombroso e Mantegazza, la donna in generale viene considerata biologicamente "come i selvaggi" inferiore all'uomo "bianco" e dunque, nel contesto evolucionistico, più primitiva e animalistica, come più primitivi e animalistici, con pericolose propensioni criminali alla violenza e alla rivoluzione, sono considerati contadini, proletari e sottoproletari, omologati anch'essi alle cosiddette razze inferiori. Per un'ampia discussione dell'unità del discorso razzista in Italia in questo periodo, vedere i saggi raccolti in *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia*

1870-1945, in particolare la prefazione di Burgio, “Per la storia del razzismo italiano” (9–29). A cura di Alberto Butgo. Bologna: Il Mulino, 2000, prima edizione 1999.

32. Per l’influenza di Lombroso sulla letteratura e la cultura di questo periodo, vedere: Frigessi, Delia. *Cesare Lombroso*. Torino: Einaudi, 2003; e Stewart-Steinberg 229–288.

33. Interessante tra questi nonostante la povertà della scrittura *L'immorale* (1894) di Enrico Annibale Butti, recentemente riedito, il cui protagonista Paolo Ermoli si vede addirittura come un’evoluzione del genio di Garibaldi, e dunque destinato a “cose maggiori.” Cosenza: Luigi Pellegrini editore, 2003.

34. Il nome del protagonista è un riferimento al biblico Daniele nella fossa dei leoni, mentre il cognome è un anagramma di Cristo. L’altro importante scrittore cattolico di questo periodo è il milanese Emilio De Marchi, noto soprattutto per il romanzo *Demetrio Pianelli* (1889–90) e autore anche, sette anni più tardi, di *Giacomo l'idealista*, una disincantata, tragica parodia dei *Promessi sposi*.

35. Fogazzaro, Antonio. “Un giudizio sul socialismo” (1894). *Scene e prose varie*. Milano: Mondadori, 1945. 400.

36. Tale produzione comprende tra l’altro un libro molto interessante sull’emigrazione, *Sull’oceano* (1889), *Il romanzo di un maestro* (1890), *Amore e ginnastica* (1892), *La carrozza di tutti* (1899), e il romanzo socialista *Primo maggio* (postumo).

37. Con il suo ambiguo impianto favolistico–fantastico ed ironico, *Pinocchio* si presta infatti a innumerevoli letture più o meno allegoriche, anche molto contrastanti. Si possono vedere: le recenti letture di Dedola, Rossana. *Pinocchio e Collodi*. Milano: Bruno Mondadori, 2002; e l’interpretazione del romanzo come allegoria psicopolitica della formazione di una soggettività masochista degli italiani in Stewart-Steinberg.

38. Nell’intervista rilasciata a Ugo Ogetti nel ’94 contenuta in *Alla scoperta dei letterati*, Verga dichiara che il teatro è una forma inferiore e primitiva rispetto al romanzo, perchè invece di un lettore ideale, pone l’autore di fronte alla necessità di scrivere per “un pubblico radunato a folla.” A cura di P. Pancrazi. Milano: le Monnier, 1967.

39. Si suicidano i protagonisti di *Una vita* di Italo Svevo (1892), *Il trionfo della morte* di d’Annunzio (1894), *La sfinge* di Capuana (1895), *La ballerina* di Matilde Serao (1899).

40. Per una rilettura del discorso dannunziano attenta allo specifico contesto storico-politico e alla configurazione simbolica dell’unità nazionale intrapresa da d’Annunzio, vedere Moroni, Mario. *Al limite. L’idea di margine e confine nel Novecento italiano*. Firenze: Le Monnier Università, 2007. 71–85.

41. *Carteggio Verga-Capuana*. A cura di Gino Raya. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1984. 111-12.

42. Il primo saggio di Croce su Verga esce su *La critica* nel gennaio 1903, e poi in *La letteratura della nuova Italia*. Bari: Laterza, 1922. La lunga fedeltà di Russo all'autore suo corregionale inizia con la monografia *Giovanni Verga* (Napoli: Ricciardi, 1920).

43. Bottai mette infatti in luce l'antisocialismo di Verga e il suo "sano realismo italico e terrigeno" in "Verga politico." *Studi verghiani*. A cura di L. Perroni. Vol. 1. Palermo: Edizioni del Sud, 1929.

44. Banti.

45. Alcuni delle centinaia di articoli pubblicati anche sotto vari pseudonimi da Cameroni, primo vero critico militante italiano di sinistra non solo nel *Gazzettino Rosa* (fino al 1881), ma in una miriade di altri periodici, sono raccolti nel volume *Interventi critici sulla letteratura italiana*. A cura di Glauco Viazzi. Napoli: Guida, 1974. Su Cameroni e la cultura di tendenza socialista rivoluzionaria, vedere Fedi, Roberto. *Cultura letteraria nell'Italia unita*. Pisa: Nistri-Lischi, 1984.

46. Achille Bizzone è autore dei romanzi *Autopsia di un amore* (1872, particolarmente apprezzato da Cameroni), *Antonio. Racconto d'amore* (1874) e *Un matrimonio* (1885). In essi, in modo più esplicito che nel primo Verga (oltre che in direzione eversiva ideologicamente inversa rispetto a Verga), l'attacco politico e alla morale borghese e cattolica è condotto sul terreno della sessualità e del matrimonio. Cesare Tronconi pubblica in una simile vena di accesa e provocatoria polemica sociale i romanzi di forma composita e melodrammatica *Evelina* (1873), *Passione maledetta!* (1875) e *Madri . . . per ridere* (1877).

47. Come nel romanzo *Nana a Milano* di Cletto Arrighi, del 1880.

48. Barthes, Roland. "L'effetto di reale" (1968). "Il brusio della lingua." *Saggi Critici*. Trad. B. Bellotto. Vol. 4. Torino: Einaudi, 1988.

49. Di mitica "impassibilità" parla già, ispirandosi a Gramsci, Sanguineti, Edoardo. Prefazione. "Il mito verghiano." *I Malavoglia*. Di Giovanni Verga. Roma: Editori Riuniti, 1981. Le prefazione è ora raccolta in *Il chierico organico: scritture e intellettuali*. A cura di Erminio Risso. Milano: Feltrinelli, 2000.

50. C'è infatti chi, tra gli stessi contemporanei di Verga, afferma, come fa Francesco Torraca nella sua recensione, che *I Malavoglia* "aiuteranno al pari degli scritti di Franchetti e Sonnino, a far conoscere le condizioni reali della Sicilia," e continua affermando che il romanzo dimostra che tra i poveri siciliani "mancano freni vigorosi . . . per trattenere . . . l'ingiuria sanguinosa, la brama alla vendetta, il delitto." Appartengono a una razza moralmente inferiore e suscettibile alla degenerazione e sono "materia grezza e inerte," dunque politicamente malleabili in quanto "posson diventar strumento pericoloso quanto più cieco, in mano al

primo ribaldo venuto.” La recensione di questo allievo di De Sanctis e futuro professore dell’Università di Napoli, e senatore del regno d’Italia, comparve per la prima volta sulla *Rassegna settimanale* del 7 agosto 1881, e poi in *Scritti critici*. Napoli: Perella, 1907. 374-390.

51. Per l’ideologia dei “fatti,” vedere l’ancora valida discussione in Rossi-Landi, Ferruccio. *Ideologia*. Milano: ISEDI, 1978. 229-234. Per l’ideologia post-kantiana dell’estetico come espressione dell’ordine borghese, con risvolti sia utopici che aporetici, vedere Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990. 101-119. La critica di Eagleton deve però essere integrata con una prospettiva femminista, per cui si può vedere almeno Battersby, Christine. “Stages on Kant’s Way: Aesthetics, Morality and the Gendered Sublime.” *Feminism and Tradition in Aesthetics*. A cura di Peggy Zeglin Brand e Carolyn Korsmeyer. Pennsylvania State University Press. 88-114.

52. Vedere però le recenti rivalutazioni in Heyer-Caput, Margherita. *Grazia Deledda’s Dance of Modernity*. Toronto: Toronto University Press, 2008; e *The Challenge of Modernity. Essays on Grazia Deledda*. A cura di Sharon Wood. Leicester: Troubador, 2007.

53. Per una lettura politica che accentua l’aspetto critico di Verga, e soprattutto l’allegorismo politico di *Mastro-don Gesualdo*, vedere Luperini, Romano. *Verga moderno*. Roma: Laterza, 2007. La critica di sinistra in Italia ha sempre avuto un debole per Verga. Per un quadro della situazione si può vedere *Il caso Verga*. A cura di Alberto Asor Rosa. Palermo: Palumbo, 1987.

54. Il romanzo fu pubblicato su *La Nuova Antologia* nel 1905.

55. La recensione è raccolta nel volume *Verga e d’Annunzio*. A cura di Mario Pomilio. Bologna: Cappelli, 1972.

56. L’isterizzazione del corpo femminile, che secondo Foucault costituisce uno dei dispositivi chiave del potere-sapere ottocentesco, è un vero e proprio *topos* della narrativa italiana degli ultimi due decenni del secolo, che trova un’espressione di esplosivo successo in *Malombra* (1881), accomunando dunque scrittori apparentemente diversi come Capuana e Fogazzaro. Su questo argomento vedere Farnetti, Monica. “‘Pathologia amoris.’ Alcuni casi di follia femminile nel romanzo italiano tra otto e novecento.” *Neurosi e follia nella letteratura moderna*. A cura di Anna Dolfi. Atti del seminario, Trento, maggio 1992. Roma: Bulzoni, 1993. 247-266.

57. *Profumo*. A cura di Paola Azzolini. Milano: Mondadori, 1996. 56.

58. Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1976.

59. Folco Portinari lo menziona, ma solo per deriderlo come espressione di una rivolta viscerale e sterile, ravvisando in Ida un frigido mostro narcisista

e estetizzante, presagio del dannunzianesimo, in *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*. Torino: Einaudi, 1976. 143-161.

60. La riscoperta almeno temporanea della Marchesa Colombi la dobbiamo a Italo Calvino, che nel 1973 fece ristampare da Einaudi il suo capolavoro, *Un matrimonio in provincia* (1885), con prefazione di Natalia Ginzburg.

61. Vedere lo studio di Marinella Columi Camerino, tra i pochi ad essersi occupata in profondità di Bruno Sperani, scrittrice le cui opere non sono mai state ristampate e le cui tracce sono quasi scomparse dalle storie letterarie. "Donne nell'ingranaggio. La narrativa di Bruno Sperani." *Les Femmes-Ecrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*. A cura di Emanuelle Genevois. Numero speciale di *Chroniques Italiennes*, Université de la Sorbonne Nouvelle 39/40 (1994): 74-88. Sulla Sperani vedere anche Zamboni, Patrizia. *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2004. *La fabbrica* è stato ripubblicato a cura di Siobhan Nash Marshall e Gian Luca Baio nella serie "Voci negate" diretta da Antonia Arslan. Lecco: Periplo Edizioni, 1996.

62. Caretti, Laura. "Capuana, Ibsen e la Duse." *L'illusione della realtà*. Atti del convegno di Montreal, 16-18 marzo 1989. A cura di Michelangelo Picone e Enrica Rossetti. Roma: Salerno, 1990.

63. Tra i primi tentativi di valutare il canone della letteratura italiana nel suo complesso da un punto di vista di genere, vedere Zancan, Marina. "La donna." *Letteratura italiana. Le questioni*. A cura di Alberto Asor Rosa. Vol. 5. Torino: Einaudi, 1986. 765-827.

64. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana* 981.