



SCUOLA NORMALE SUPERIORE

PISA

Tesi di perfezionamento
in Letterature e Filologie Moderne

**«Nella dovuta decenza e modestia»
Versi civili e ricezione critica di quattro autrici siciliane del
Risorgimento**

Relatrice: Prof.ssa Lina Bolzoni

Candidata:
Marta Riccobono

CLASSE DI LETTERE

a. a. 2019/2020

Lo spirito di indipendenza locale dei siciliani,
oscurato e compresso
dall'entusiasmo della Nazionalità nascente,
non è né sradicato né morto.

ANONIMO, *Cenni sul giusto modo di intendere l'annessione della Sicilia all'Italia*

Pur vedendo il medesimo mondo, lo vediamo con occhi diversi.

V. WOOLF, *Le tre ghinee*

Indice

INTRODUZIONE.....	V
I. FARE LE ITALIANE. COSTRUZIONE IDENTITARIA E QUESTIONI DI GENERE ALLA VIGILIA DELL'UNITÀ	1
I.1 «Da voi non poco la patria aspetta». Il ruolo delle donne italiane nella definizione dell'identità culturale e morale del Paese.....	3
I.2 Uno sguardo di genere sul Risorgimento: la «nazionalità debole» delle patriote italiane	8
I.3 Una patria tutta per sé. L'impegno civile delle donne attraverso la scrittura.....	14
II. L'IDENTITÀ DIFFICILE. LA SICILIA E I SUOI ABITANTI NEL PERIODO RISORGIMENTALE.....	25
II.1 Dai Borbone all'Unità d'Italia: quadro storico-politico della Sicilia tra il XVIII e il XIX secolo.....	26
II.2 Una cultura “nazionale”? L'identità siciliana nel pensiero e negli scritti degli intellettuali risorgimentali	43
II.3 «Anche noi siam risorte!». Formazione letteraria e partecipazione politica delle donne siciliane ai moti rivoluzionari.....	55
III. SOGNI DI GLORIA E LIMITATEZZA DELLA CONDIZIONE FEMMINILE NELLA POESIA DI GIUSEPPINA TURRISI COLONNA, «MESTA FIGLIA DELL'ORETO» (1822-1848)	67
III.1 Profilo bio-bibliografico.....	67
III.2 Tra inquietudine e patriottismo	89
III.3 Alcuni versi civili di Giuseppina Turrisi Colonna, con analisi e commento.....	97
<i>AD ALDRUDA</i>	98
<i>A GIUDITTA</i>	107
<i>CANZONE</i>	121
<i>ALLE DONNE SICILIANE – CANZONE</i>	127
IV. IL PATRIOTTISMO SICILIANISTA DI LAURETTA LI GRECI (1833-1849)	138
IV.1 Profilo bio-bibliografico	138
IV.2 Alcuni versi civili di Lauretta Li Greci, con analisi e commento	147
<i>IN MORTE DI GIUSEPPINA TURRISI COLONNA</i>	148

<i>MESSINA</i>	155
<i>A GIROLAMO ARDIZZONE</i>	167
V. PATRIOTTICHE EDUCATRICI. ROSINA MUZIO SALVO, LETTERATA E PEDAGOGISTA (1815-1866)	176
V.1 Profilo bio-bibliografico.....	177
V.2 L'attenzione verso gli ultimi	191
V.3 Alcuni versi civili di Rosina Muzio Salvo, con analisi e commento.....	194
<i>CARLOTTA CORDAY</i>	195
<i>LE SALE DI RICOVERO. AI SICILIANI – ed. 1852</i>	201
<i>L'ADDIO D'UN GRECO e LA GRECA DISERTA</i>	210
<i>SCENA LIRICA</i>	219
<i>A GIANNINA</i>	230
VI. «OTTIMA POETESSA E VERA MADRE DI FAMIGLIA»: LE DUE ANIME DI CONCETTINA RAMONDETTA FILETI, TESTIMONE DELL'ITALIA UNITA (1828-1900)	241
VI.1 Profilo bio-bibliografico	242
VI.2 Dai campi di battaglia all'educazione domestica: le due facce dell'impegno politico	250
VI.3 Alcuni versi civili di Concettina Ramondetta Fileti, con analisi e commento	256
<i>STAMURA</i>	257
<i>LE NOZZE</i>	264
<i>LE DONNE SULIOTTE AI SULIOTTI</i>	271
<i>UNA FESTA IN COSTUME</i>	278
<i>A VITTORIO EMANUELE</i>	284
<i>A GIUSEPPE GARIBALDI</i>	289
NOTA CONCLUSIVA	301
RINGRAZIAMENTI	304
BIBLIOGRAFIA	306

Introduzione

In un suo celebre saggio dedicato all'identità siciliana, Leonardo Sciascia scrisse che «alla domanda “come si può essere siciliani?” un siciliano può rispondere: “con difficoltà”».¹ Applicando alla Sicilia le parole che nelle *Lettere Persiane* Montesquieu aveva riservato alla Persia e ai suoi abitanti, Sciascia rifletteva sull'intrinseca problematicità del concetto di *insularità*: se da un lato, infatti, i siciliani avevano trasformato il loro relativo isolamento geografico in un motivo di vanto, rivendicandolo con orgoglio quale tratto distintivo capace di salvaguardare una differenza percepita e propagandata nei termini di una superiorità ontologica, prima ancora che storico-culturale, dall'altro lato questa insularità aveva finito per rallentare il processo di ammodernamento politico, economico e sociale che interessò la penisola italiana specialmente negli anni del Risorgimento.

Proprio con la difficoltà di tenere insieme l'attaccamento localistico alla propria terra natale e l'aspirazione a diventare parte integrante dello Stato nazionale italiano dovettero fare i conti i patrioti siciliani protagonisti dei moti rivoluzionari che tra il 1848 e il 1860 segnarono la fine del dominio borbonico sulla Sicilia e l'annessione di quest'ultima al Regno d'Italia. Come nel resto della penisola, anche in Sicilia la partecipazione al Risorgimento non fu di esclusiva pertinenza maschile: molte donne siciliane, infatti, appartenenti per lo più alla nobiltà e all'alta borghesia, presero parte attivamente ai drammatici eventi che segnarono la stagione rivoluzionaria, affidando molto spesso alla scrittura la loro personale visione del fenomeno risorgimentale. Alla marginalità storico-geografica esperita dai loro conterranei di sesso maschile, le patriote e intellettuali siciliane dovettero aggiungere, però, anche una marginalità di genere, dal momento che le loro possibilità di accesso e partecipazione alla vita sociale, culturale e politica della Sicilia prima e dell'Italia poi erano sensibilmente limitate dal solo fatto di essere nate donne. Pienamente coscienti di questo loro status “periferico”, le intellettuali siciliane del periodo risorgimentale diedero voce al proprio punto di vista attraverso la scrittura, pubblicando versi civili e articoli di giornale e arrivando anche a dar vita a riviste interamente femminili, alle cui pagine affidarono la propria idea di nazione e nelle quali codificarono, mettendola nero su bianco, un'identità

¹ L. Sciascia, *Come si può essere siciliani?*, in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile* (Milano: Adelphi, 1989), pp. 9-13 [13].

personale e politica che dovette tenere conto, per forza di cose, di molteplici “difficoltà”, e che presentava pertanto numerose sfaccettature.

Sia in Sicilia che nel resto della penisola, la scrittura rappresentò per molte donne uno strumento prezioso per iniziare a superare una secolare condizione di limitatezza e poter avere finalmente accesso alla scena pubblica, acquisendo altresì una nuova consapevolezza non soltanto dei propri doveri, ma anche dei propri diritti in quanto membri di quella comunità nazionale che stavano contribuendo a modellare. Pur dentro i limiti talvolta asfittici di uno stile sorvegliato e magniloquente, le poetesse risorgimentali riuscirono comunque a trovare e a far sentire la propria voce, raccontando il patriottismo e la rivoluzione dal punto di vista di quelle che, quasi un secolo dopo, Virginia Woolf avrebbe definito «le sorelle degli uomini colti».² Selezionando all'interno di una vasta tradizione letteraria i modelli tematici e stilistici che ritenevano più confacenti alle loro esigenze comunicative, autrici come Caterina Franceschi Ferrucci³, Erminia Fuà Fusinato⁴, Laura Beatrice Mancini Oliva⁵, Giannina Milli⁶ e numerose altre sparse lungo tutta la penisola misero a punto un nutrito *corpus* di poesie ispirate a tematiche civili e patriottiche che, ad oggi, non è stato ancora censito e studiato nella sua interezza.

² V. Woolf, *Le tre ghinee*, trad. it. a cura di A. Bottini (Milano: Feltrinelli, 2016 [1980]), p. 28.

³ Nata a Narni nel 1803, Caterina Franceschi Ferrucci fu la prima donna ad essere nominata socia corrispondente dell'Accademia della Crusca. Nota anche per i suoi versi e per i suoi scritti patriottici, diede un importante contributo agli studi pedagogici soprattutto in merito all'educazione femminile, argomento a cui dedicò opere come *Della educazione morale della donna italiana* (1847), *Della educazione intellettuale* (1849-51) e *Lecture morali ad uso delle fanciulle* (1851-52). Morì a Firenze nel 1887. Per ulteriori approfondimenti sulla sua figura si rimanda alla voce 'FRANCESCHI, Caterina' redatta da N. Danelon Vasoli per il *Dizionario biografico degli italiani* (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-), vol. 49 (1997), *ad vocem*.

⁴ Erminia Fuà (Rovigo, 1834 – Roma, 1876), nacque da una ricca famiglia di religione ebraica e sposò, contro il volere dei genitori, il poeta Arnaldo Fusinato. Pubblicò le sue prime poesie su alcune riviste femminili milanesi come *La Ricamatrice* e *Ore casalinghe*. Nel corso degli anni Cinquanta, insieme al marito, si dedicò all'attività cospirativa antiaustriaca e scrisse varie poesie patriottiche. Dopo l'Unità continuò a dedicarsi al giornalismo e alla letteratura, collaborando con numerose testate femminili. Per approfondimenti si veda la voce 'FUÀ, Erminia' compilata da L. Pes per il *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 50 (1998), *ad vocem*.

⁵ Laura Beatrice Oliva (Napoli, 1821 – Fiesole, 1869) fu educatrice, poetessa e scrittrice. Nel 1840 sposò il conte Pasquale Stanislao Mancini, insigne giurista napoletano, dal quale ebbe undici figli. Negli anni del Risorgimento trasformò la sua casa fiorentina in un salotto di ritrovo intellettuale frequentato, tra gli altri, anche da Giuseppe Garibaldi. Pubblicò la sua prima raccolta di canti, emblematicamente intitolata *Patria e amore*, a Torino nel 1861. Per approfondimenti si veda la voce 'OLIVA, Laura Beatrice Fortunata' compilata da V. Guarna per il *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 79 (2013), *ad vocem*.

⁶ Giannina Milli (Teramo, 1825 – Firenze, 1888) fu una celebre poetessa estemporanea che si esibì fin da giovanissima nelle accademie e nei teatri di tutta la penisola, riscuotendo ovunque un grande favore di pubblico. Animata spesso da caldi spiriti nazionali, pubblicò nel 1848 la sua prima raccolta di poesie ispirate a temi democratici che venne proibito e sequestrato dopo la Restaurazione. Negli anni successivi all'Unità d'Italia ridusse l'attività poetica per dedicarsi a quella di educatrice. Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla voce 'MILLI, Giovanna' compilata da L. Marcozzi per il *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 74 (2010), *ad vocem*.

L'essere sempre state avvolte da un'aura di eccezionalità ha sicuramente influito negativamente sulla ricezione delle opere delle autrici risorgimentali, tuttora relegate ai margini di un canone letterario che sembra non avere posto per scritture nelle quali, peraltro, l'estro creativo è stato fin troppo spesso soffocato dalla pedissequa adesione a norme stilistiche eccessivamente rigorose. Generalmente ritenuti di scarso valore letterario e raggruppati, pertanto, in una sorta di canone alternativo nettamente separato – anche a livello dell'indagine accademica – da quello ufficiale, i versi patriottici delle poetesse risorgimentali sono stati a lungo guardati alla stregua di oggetti esotici, interessanti di per sé, ma poco rappresentativi se inseriti nel contesto più ampio della tradizione. Come ha puntualmente notato Tatiana Crivelli, l'esclusione delle donne dal canone letterario ufficiale – definito «secondo criteri di eccellenza storicamente e culturalmente determinati» – altro non è che il riflesso di «un'esclusione anteriore delle donne, socialmente determinata e storicamente verificabile, dalle possibilità di accesso all'alfabetizzazione prima e alla scrittura letteraria e alla pubblicazione dei loro testi poi».⁷ Affinché un ripensamento del canone letterario sia possibile occorrerà dunque tenere nel dovuto conto la complessa interazione tra strutture di potere, prescrizioni sociali e ruoli di genere che ha regolato per secoli l'accesso delle donne alla cultura, influenzandone di conseguenza anche la produzione artistica.

Nei capitoli che seguono si cercherà di rintracciare nei componimenti poetici di quattro autrici siciliane del periodo risorgimentale i segni di questa interazione. Si procederà per gradi, muovendosi dal generale al particolare: ad un primo capitolo volto a fornire una ricognizione di massima sulle ragioni che spinsero le donne italiane a prendere parte al Risorgimento e a renderne testimonianza attraverso la scrittura, seguirà pertanto un capitolo espressamente dedicato alla Sicilia nel quale, grazie al fondamentale apporto delle numerose e particolareggiate indagini storiografiche condotte al riguardo, verranno messe in evidenza le connotazioni specifiche assunte sull'isola dal movimento risorgimentale. Dopo aver reso conto della relazione talora conflittuale tra l'attaccamento localistico dei patrioti siciliani alla propria terra natale e l'aspirazione a diventare parte integrante dello Stato nazionale italiano, ci si soffermerà in maniera più specifica sulla condizione delle donne siciliane di metà Ottocento e, soprattutto, sulla loro formazione intellettuale e letteraria. Verranno quindi ricostruiti nel dettaglio, grazie anche all'apporto di materiale inedito e d'archivio, i profili bio-bibliografici di Giuseppina Turrisi Colonna, Lauretta Li Greci, Rosina Muzio Salvo e

⁷ T. Crivelli, *La donzella che nulla teme. Percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento* (Roma: Iacobelli editore, 2014), pp. 20-23.

Concettina Ramondetta Fileti, autrici attive a Palermo a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento, la cui vicenda umana e professionale può dirsi paradigmatica dello svolgersi degli eventi che tra il 1848 e il 1861 diedero alla Sicilia un nuovo assetto politico e sociale. La contestuale analisi stilistico-letteraria dei versi civili più rappresentativi della loro produzione lirica permetterà di vedere in che modo e con quali obiettivi queste autrici, coerentemente con il loro percorso di studi, si appropriarono dell'apparato tematico, stilistico e retorico proprio del canone risorgimentale e in che misura, riutilizzandolo nei loro componimenti, riuscirono a far emergere la propria voce. A ogni autrice verrà dedicato un capitolo a sé; le si troverà disposte in ordine cronologico in base alla data della loro scomparsa, poiché l'essere attive a pochi anni di distanza le une dalle altre fece sì che ciascuna di loro riflettesse nei propri scritti una fase diversa del Risorgimento siciliano e nazionale, e che rendesse testimonianza tanto dell'aspirazione indipendentista e antiborbonica dei moti quarantotteschi sia del ritorno all'ordine che caratterizzò invece gli anni successivi all'Unità d'Italia.

Ciò che è fondamentale tenere presente è il fatto che, pur avendo preso parte attivamente alla stagione risorgimentale, e pur avendo testimoniato questo impegno nei loro scritti, le autrici qui considerate non arrivarono mai ad essere le rappresentanti di un proto-femminismo che, secondo uno studio recente, avrebbe incarnato anche in Sicilia «il tentativo di un primo movimento culturale, politico e sociale, tutto al femminile, finalizzato a creare un concreto cambiamento civile».⁸ Nel caso specifico delle donne siciliane sarebbe peraltro inesatto parlare dell'esistenza di un «movimento culturale, politico e sociale» propriamente detto, poiché fatta eccezione per due brevi esperienze di tipo associazionistico risalenti al periodo della rivoluzione antiborbonica del 1848-49, non si registrarono in Sicilia altre azioni volte a rivendicare maggiori diritti civili per le donne o spazi autonomi di protagonismo politico a loro riservati. Al pari delle loro “sorelle” sparse sul continente, le poetesse patriote siciliane del periodo preunitario mostrarono infatti una certa fierezza nell'autorappresentarsi nei panni convenzionali di madri amorevoli e di educatrici attente, pienamente coscienti di essere state chiamate a formare cittadini retti e coraggiosi; furono però altrettanto consapevoli di aver vissuto fino ad allora in una condizione di subalternità condivisa con le altre donne al di fuori della Sicilia, con le quali furono spesso in contatto per mezzo dei giornali e degli scritti che continuarono informalmente a scambiarsi. Se

⁸ F. Scalora, *Sicilia e Grecia. La presenza della Grecia moderna nella cultura siciliana del XIX secolo* (Palermo: Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici “B. Lavagnini”, 2018), p. 251.

dunque, come ha scritto Sciascia, si può essere siciliani soltanto «con difficoltà», l'obiettivo di questo lavoro sarà quello di rintracciare nei loro versi politici la risposta data da Giuseppina Turrisi Colonna, Laretta Li Greci, Rosina Muzio Salvo e Concettina Ramondetta Fileti a una domanda simile, anche se leggermente più articolata: come si può essere siciliane, italiane e patriote essendo, in primo luogo, donne?

I. Fare le italiane. Costruzione identitaria e questioni di genere alla vigilia dell'Unità

Nel settembre del 1847, quando già fervevano sotterraneamente i preparativi per la prima guerra di indipendenza contro l'impero asburgico, un giovanissimo patriota genovese scrisse di getto le parole di un inno che volle intitolare *Canto nazionale*, nel quale esortava tutti gli abitanti della penisola italiana a superare le differenze regionali e a combattere uniti in nome di un obiettivo comune: liberare la patria dall'assoggettamento alle potenze straniere e unire definitivamente l'Italia sotto un'unica bandiera.¹ L'autore dell'inno si chiamava Goffredo Mameli, era nato a Genova nel 1827 e sarebbe morto appena ventunenne combattendo in difesa della Repubblica Romana. Era un giovane di ideali repubblicani, seguace di Mazzini e già noto all'ambiente dei salotti politico-letterari genovesi, di cui era assiduo frequentatore.² Tra settembre e novembre 1847 Mameli tornò più volte sul testo del suo componimento, che era stato intanto messo in musica da un altro illustre artista e patriota genovese, il maestro Michele Novaro; l'inno venne quindi stampato su un foglio volante dalla Tipografia Faziola di Genova e intonato pubblicamente nel corso di una manifestazione a sostegno di Carlo Alberto di Savoia il 9 novembre 1847, diventando ben presto la colonna sonora delle numerose adunanze patriottiche che si susseguirono nella città ligure fino alla fine dell'anno.³ All'inizio del 1848, in forma anonima e con il titolo di *Inno nazionale*, il *Canto* venne inserito in una raccolta miscelanea di testi patriottici pubblicata a Torino «in esultanza e gratitudine per le riforme accordate da S. M. Carlo Alberto re di Sardegna».⁴ Più che a mezzo stampa, però, la fama dell'inno si sarebbe presto consolidata sui campi di battaglia risorgimentali e, in particolar modo, durante i moti del 1848-49. Pur non vedendo mai scemare nel corso del tempo la sua popolarità, l'inno di Mameli e Novaro sarebbe stato

¹ *Canto nazionale* è il titolo che figura sul manoscritto autografo dell'inno conservato presso il Museo del Risorgimento di Torino, che rappresenta la versione ricopiata per la stampa ed è datata 10 novembre 1847. Un primo abbozzo dell'inno, autografo anch'esso, è conservato invece presso il Museo del Risorgimento e Istituto mazziniano di Genova. Una ricostruzione dettagliata della vicenda editoriale del *Canto* è stata messa a punto da Arturo Codignola in: G. Mameli, *La vita e gli scritti*, a cura di A. Codignola (Venezia: La Nuova Italia, 1927), vol. II, pp. 75-76. In anni più recenti Alfredo Cottignoli ha illustrato le diverse fasi compositive del *Canto nazionale* comparandone gli autografi; si veda: A. Cottignoli, *Fratelli d'Italia. Tra le fonti letterarie del canone risorgimentale* (Milano: Franco Angeli, 2011), pp. 61-79.

² Per un profilo bio-bibliografico più esaustivo si rimanda alla voce 'MAMELI, Goffredo', compilata da G. Monsagrati per il *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 68 (2007), *ad vocem*.

³ Si veda: G. Mameli, *La vita e gli scritti*, cit., vol. I, pp. 96-106.

⁴ Ivi, vol. II, p. 75.

scelto come inno nazionale italiano soltanto nel 1946, quando l'Italia divenne effettivamente una repubblica; si trattò comunque, anche in quel caso, di una soluzione provvisoria, ufficializzata solo settant'anni dopo dalla legge n. 181 del 4 dicembre 2017.

Sebbene non ve ne fosse traccia nella prima stesura, aperta da un più neutro «Evviva l'Italia», l'inno di Mameli deve larga parte della sua fortuna al celeberrimo attacco che chiama direttamente in causa i «Fratelli d'Italia», tra i quali l'autore non poteva non annoverare anche sé stesso.⁵ L'invocazione/esortazione ai propri compatrioti – considerati, secondo uno tra i più comuni *topoi* risorgimentali, alla stregua di consanguinei – era immediatamente seguita dalla gioiosa constatazione del definitivo «ridestarsi» dell'Italia dal lungo sonno che le aveva fatto tollerare di buon grado la frammentazione in più entità statali e la conseguente sottomissione alle maggiori potenze politiche europee. Nelle parole e nelle intenzioni di Mameli spettava, dunque, ai giovani patrioti italiani cavalcare l'onda di questo improvviso *risorgimento*, lottando fino alla morte per «far libero / il suolo natio» e unirsi infine, in nome di Dio, sotto un'unica bandiera.⁶ Ad ispirarli avrebbero dovuto essere gli eroi del passato, coloro che nelle diverse contrade di un'Italia ancora mera «espressione geografica» – come ebbe a definirla Metternich nel 1847 – avevano combattuto per difendere la libertà e assicurare la grandezza della patria.⁷

Se però in età prerivoluzionaria il concetto di *patria* manteneva ancora una forte accezione localistica, ricadendo di fatto entro i confini ristretti degli ambiti territoriali di nascita, fu negli anni successivi alla Rivoluzione francese che esso venne, insieme all'idea di nazione, «politicizzato in modi nuovi» anche nella penisola italiana, andando incontro a una decisiva risemantizzazione: venne di conseguenza rafforzato – o, nella maggior parte dei casi, elaborato *ex novo* – un apparato ideologico atto a incoraggiare e, insieme, a giustificare la creazione di un piano d'azione il cui obiettivo era, in primo luogo, la liberazione dell'intera penisola dall'occupazione straniera, ritenuta responsabile di avere fino ad allora soffocato sul nascere qualsiasi tentativo di rivendicazione nazionalista.⁸ In tale

⁵ A. Cottignoli, *Fratelli d'Italia*, cit., pp. 61-62.

⁶ Per il testo completo dell'*Inno nazionale* di Mameli, nella sua stesura definitiva, si rimanda al sito ufficiale della Presidenza della Repubblica Italiana, dove è liberamente consultabile all'indirizzo: www.quirinale.it/page/inno [ultima consultazione: 4 ottobre 2019].

⁷ «La parola "Italia" è una denominazione geografica, una qualificazione che appartiene alla lingua, ma che non ha il valore politico che gli sforzi degli ideologi rivoluzionari tendono ad imprimerle, e che è piena di pericoli per la esistenza stessa degli Stati di cui la penisola si compone»: nota diplomatica del 12 aprile 1847 inviata dal cancelliere austriaco Klemens von Metternich, riprodotta integralmente nel volume *Nel nome dell'Italia: il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, a cura di A.M. Banti et al. (Roma-Bari: Laterza, 2010), pp. 139-140 [139].

⁸ S. Patriarca, *Italiani/Italiane*, in *Atlante culturale del Risorgimento*, a cura di A.M. Banti et al. (Roma-Bari: Laterza, 2011), pp. 199-213 [200-201].

contesto, l'attribuzione di qualità negative agli elementi allogeni unita al culto per l'eroismo autoctono diventò «uno stimolo al riconoscimento di una comune italianità», che secondo le intenzioni degli ideologi e dei patrioti risorgimentali avrebbe dovuto imporsi al di sopra delle identità locali.⁹ La volontà di forgiare una memoria collettiva che incoraggiasse il nuovo soggetto politico popolare all'azione è ben visibile nella quarta strofa del *Canto nazionale*, allorché Mameli procede a una massiccia operazione ideologica di nazionalizzazione di episodi e di eroi “italiani” che, nel passato, avevano difeso dall'ingerenza straniera le loro terre natali. Avviene così che in un breve giro di versi la battaglia di Legnano e quella di Gavinana, i Vespri siciliani e la rivolta antiaustriaca di Genova assurgano a paradigma di un generalizzato desiderio di riscatto nazionale che si presume essersi manifestato con la medesima intensità e i medesimi scopi in tempi e luoghi anche molto distanti tra loro; negli stessi versi, l'eroismo di personaggi come Scipione Africano, Francesco Ferrucci e il genovese Balilla viene esteso, per antonomasia, a qualunque abitante della penisola italiana si fosse impegnato, *mutatis mutandis*, a emularne le gesta. Soggetto e destinatario ideale del discorso patriottico di Mameli era dunque una comunità nazionale immaginata come «sistema di parentela» e dunque, per estensione, come «comunità di discendenza», i cui membri – oltre a condividere, in senso lato, lo stesso sangue – erano anche «entusiasticamente disposti al sacrificio» pur di difendere la libertà e l'indipendenza del suolo patrio.¹⁰ Essa era inoltre, a ben vedere, una comunità di soli uomini, nella quale le donne non sembravano avere alcun diritto di cittadinanza.

I.1 «Da voi non poco la patria aspetta». Il ruolo delle donne italiane nella definizione dell'identità culturale e morale del Paese

Nella prima stesura del *Canto nazionale*, Mameli annotò a margine del secondo foglio i seguenti quattro versi: «Tessete o donzelle / Bandiere e coccarde / Fa l'alme gagliarde / L'invito d'amor».¹¹ Immediatamente dopo aver concesso un minuscolo spazio di protagonismo politico anche alle donne, l'autore dell'*Inno* era però tornato sui suoi passi e aveva cancellato i versi, forse perché – come scrive Cottignoli – «mal s'intonavano col tono profetico e guerriero» del resto del componimento.¹² Al di là di come andarono i fatti, è comunque interessante notare come Mameli, in perfetto accordo con il pensiero

⁹ Ivi, p. 200.

¹⁰ A.M. Banti, *Nazione*, in *Atlante culturale del Risorgimento*, cit., pp. 214-221 [218].

¹¹ I versi in questione sono ancora leggibili sull'autografo della prima bozza del *Canto*, conservato presso il Museo del Risorgimento di Genova e riprodotto in A. Cottignoli, *Fratelli d'Italia*, cit., pp. 75-76.

¹² Ivi, p. 62.

risorgimentale, avesse destinato le protagoniste femminili del suo canto a una mansione sussidiaria, nella quale molte donne dell'epoca erano effettivamente impegnate. Se, d'altra parte, la difesa della patria comportava di necessità l'uso delle armi, andava da sé che dovesse trattarsi di un'azione di assoluta pertinenza maschile, che le "sorelle d'Italia" avrebbero però potuto e dovuto appoggiare dall'esterno.

Durante il periodo risorgimentale vigeva ancora, nella penisola italiana, una ferrea divisione dei compiti stabilita in base al genere degli attori sociali coinvolti, laddove per *genere* è da intendersi l'interpretazione e la conseguente manipolazione socio-culturale di un dato biologico quale è, appunto, il sesso di ciascun individuo. «Ciò che si è convenuto di chiamare "genere" è il prodotto di una rielaborazione culturale che la società opera su questa sedicente natura: essa definisce, considera – o deconsidera –, si rappresenta, controlla i sessi biologicamente qualificati e assegna loro ruoli determinati», ha scritto la storica francese Christiane Klapisch-Zuber.¹³ Alla base della differenziazione dei ruoli sociali risiederebbe una ferrea volontà di controllo di una parte della popolazione sull'altra, mossa da «ragioni erette a sistema ideologico» e non certo da (presunte) evidenze biologiche che nulla hanno a che vedere con la reale capacità dei soggetti di cimentarsi nelle più disparate attività umane, siano esse di ordinaria o di straordinaria amministrazione.¹⁴ Durante il Risorgimento le donne rimasero escluse dai campi di battaglia; esse si ritrovarono pertanto ad essere le titolari pressoché esclusive di «alcuni preminenti ruoli standard, definiti in primo luogo dalla loro collocazione nell'ordine della parentela»: non potevano, cioè, essere altro che «fidanzate/spose, o sorelle, o figlie, o madri» di patrioti, addolorate per la loro partenza ma, al contempo, così coraggiose da «incitare i propri uomini ad andare a combattere contro i nemici della patria». ¹⁵ Qualora le donne, mostrando «tempra più "virile"», avessero manifestato il desiderio di andare a combattere a fianco dei propri uomini, sarebbe toccato a questi ultimi «frenarne lo slancio e ricordare a quelle i compiti che appartengono loro».¹⁶

Tra i compiti femminili per eccellenza, il primo per importanza era all'epoca quello di vigilare sulla purezza del lignaggio italiano e di «riprodurre, in forma casta e virtuosa, le

¹³ C. Klapisch-Zuber, *Introduzione*, in G. Duby e M. Perrot, *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo* (Roma-Bari: Laterza, 1990), vol. II, pp. 3-17 [6].

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ A.M. Banti, *L'onore della nazione: identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra* (Torino: Einaudi, 2005), pp. 229-230. Il paragrafo da cui la citazione è tratta è emblematicamente intitolato *Agli uomini le armi, alle donne il pianto e la preghiera*. Per un'analisi del legame tra nazionalismo e codificazione di ruoli femminili volti a esaltare gli ideali borghesi di rispettabilità nell'Europa del XIX secolo si veda anche: G.L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità* (Roma-Bari: Laterza, 1996).

¹⁶ A.M. Banti, *L'onore della nazione*, cit., p. 235.

linee genealogiche che strutturano la nazione come comunità di parentela».¹⁷

Che alle donne del Risorgimento spettasse l'onore e l'onere di mettere al mondo e di educare una gagliarda generazione di patrioti era implicito già nei versi della canzone civile leopardiana *Nelle nozze della sorella Paolina*, scritta nel 1821 e pubblicata nel 1824.¹⁸ Rammaricandosi per i «gravi / e luttuosi tempi» che all'«infelice / Italia» era dato vivere a causa del «corrotto costume», Leopardi chiedeva alla sorella – e, con lei, a tutte le donne italiane – «ragion di nostra etate», esortandole a scongiurare, con il loro operato, l'ipotesi di essere le uniche responsabili dell'invilimento del «valor natio».¹⁹ «Donne, da voi non poco / la patria aspetta», ammoniva il poeta, suggerendo alle destinatarie del suo canto di «provvedere» i figli «di forti esempi», affinché non le si dovesse ricordare un giorno come «matri d'imbelle prole».²⁰ L'inettitudine degli italiani, in particolar modo degli aristocratici, al combattimento in armi era un luogo comune all'epoca molto diffuso soprattutto tra i viaggiatori stranieri, che usavano descrivere gli abitanti della penisola come molli ed effeminati: ne rese testimonianza, tra gli altri, Ugo Foscolo in *The Women of Italy*, un pamphlet pubblicato a Londra nel 1826.²¹ Prendendo spunto da quanto raccontato nell'articolo *On Classical Tours* del 1824, Foscolo tornava ad affrontare uno degli argomenti allora più in voga presso gli ambienti intellettuali europei: la descrizione degli usi e costumi degli abitanti della penisola italiana, con particolare riferimento all'educazione del sesso femminile; obiettivo dell'autore era quello di sgomberare il campo da fastidiosi preconcetti per indagare in maniera spassionata le cause dei vizi nei quali indugiava ancora, a suo giudizio, la maggior parte degli abitanti della penisola. Prendendo di mira soprattutto gli esponenti dei ceti più agiati, Foscolo ne bacchettava in primo luogo la tendenza alla promiscuità sessuale, da lui additata come una delle principali cause dell'infiacchimento del valore morale e civile della popolazione italiana e del suo conseguente asservimento alle potenze straniere.²²

¹⁷ A.M. Banti, *Nazione*, cit., p. 218.

¹⁸ Composta a Recanati tra ottobre e novembre 1821 in occasione del matrimonio, poi sfumato, tra Paolina Leopardi e Andrea Peroli, la canzone venne pubblicata per la prima volta nella raccolta *Canzoni* uscita a Bologna nel 1824 per i tipi dell'editore Nobili. Si veda: G. Leopardi, *Canti*, a cura di L. Tinti (Siena: Barbera Editore, 2007); la scheda cronologica e metrico-descrittiva relativa a *Nelle nozze della sorella Paolina* si trova a p. 427.

¹⁹ G. Leopardi, *Nelle nozze della sorella Paolina*, in Id., *Canti*, cit., pp. 54-63.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Il pamphlet apparve per la prima volta nell'ottobre del 1826 sul *London Magazine*. Si veda: U. Limentani, *Introduzione*, in U. Foscolo, *Scritti vari di critica storica e letteraria (1817-1827)*, a cura di U. Limentani (Firenze: Le Monnier, 1978), Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo, vol. XII, pp. LXVIII-LXXIV.

²² U. Foscolo, *The Women of Italy / Le donne italiane*, in Id., *Scritti vari di critica storica e letteraria (1817-1827)*, cit., pp. 418-469.

Il fatto che tra i regnanti e gli aristocratici europei di ambo i sessi vigesse all'epoca l'usanza di intrattenere apertamente relazioni extra-coniugali era una storia abbastanza nota; in un simile contesto le donne godevano, al pari degli uomini, di una notevole libertà sociale che era loro concesso esercitare in luoghi ben definiti, quali ad esempio i salotti. Erano tempi in cui i matrimoni tra i membri dell'aristocrazia non collimavano affatto con i reali sentimenti dei contraenti; il cercare di soddisfare i propri bisogni sentimentali e/o sessuali al di fuori del vincolo matrimoniale era considerata pertanto una logica conseguenza di questo *habitus* sociale, e tollerata di buon grado senza timore alcuno di suscitare scandalo. Relativamente alla penisola italiana, Foscolo affermava che la colpa del continuo svilimento dei «valori più attivi» della sua popolazione andava ascritta, innanzitutto, al sistema dei *cavalieri serventi* o *cicisbei*, diffuso in particolar modo nelle aree meridionali.²³ Alberto Mario Banti ha osservato, però, che già agli inizi del XVIII secolo in Inghilterra, Francia, Germania e nella stessa penisola italiana avevano iniziato a levarsi voci sparse e aspramente critiche nei confronti di simili pratiche, additate come «il modello nefasto che rischia[va] di guastare tutti gli altri strati della società»: si credeva infatti che la corruzione morale derivante dalle libertà sessuali dei ceti più abbienti potesse ricadere, come una maledizione, anche sui ceti subalterni, e innescare un circolo vizioso di degenerazione morale che avrebbe privato il popolo, e in particolar modo la sua componente maschile, non soltanto dell'onore, ma anche e soprattutto del vigore necessario a difenderlo.²⁴

In *The Women of Italy* Foscolo non condannava in maniera irrevocabile le donne che, adeguandosi di fatto al comportamento dei propri mariti, avevano deciso di seguirli sulla via dell'adulterio; le investiva però di una grande responsabilità civile, quale si conveniva ad un contesto storico come quello dell'Italia pre-risorgimentale, riconoscendo in loro «tesori della mente e del cuore tali da farne madri di liberi cittadini e nutrici di patrioti», che però «i cattivi costumi» avevano reso «così degeneri che la loro vita domestica [aveva corrotto] nei loro figlioli ogni germe di virtù». ²⁵ Da qui la richiesta di accantonare una volta per tutte la frivolezza e di dedicarsi in via esclusiva a ruoli di tipo oblativo e assistenziale, onde

²³ Contestualmente, l'autore sosteneva che negli stati settentrionali della penisola questa usanza fosse scomparsa in seguito all'arrivo di Amalia Augusta Beauharnais, figlia del re di Baviera e moglie del viceré del Regno d'Italia napoleonico Eugenio di Beauharnais. Proprio ad Amalia, indicata nel pamphlet come esempio di virtù domestica, Foscolo dedicò il secondo inno delle *Grazie*. Si veda: U. Foscolo, *The Women of Italy*, cit., p. 421. A proposito della pratica del *cicisbeismo*, largamente diffusa in Europa durante il XVIII secolo, si veda invece: F. Luciola, 'Due lettere "sopra la cicisbeatuta" (e un episodio singolare della fortuna di Giuseppe Baretti tra Italia e Inghilterra)', in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», n. 633 (2014), pp. 57-81.

²⁴ A.M. Banti, *L'onore della nazione*, cit., p. 37.

²⁵ U. Foscolo, *The Women of Italy*, cit., p. 467.

trasformarsi nelle naturali custodi di valori quali, appunto, il coraggio, lo spirito di sacrificio, la rispettabilità e l'onore. Il pamphlet foscoliano si rivela in tal senso esemplificativo di un atteggiamento ambivalente nei confronti delle donne, atteggiamento che, pochi anni più tardi, avrebbe finito per informare di sé l'apparato ideologico edificato a sostegno dell'idea di identità nazionale e dell'azione risorgimentale. A generare questa ambivalenza era da un lato la convinzione che le donne, ritenute deboli per natura, tendessero al vizio, specialmente in una società che mostrava già chiari segni di corruzione; dall'altro lato, si riconosceva alle donne una pur marginale possibilità di redenzione, a patto che esse sottoscrivessero e mettessero in atto un codice di comportamento austero, la cui positività era sancita dal fatto di essere fondato su valori morali comunemente etichettati come "virili".

La canzone di Leopardi e il pamphlet di Foscolo condividevano di fatto la stessa matrice ideologica, della quale si sarebbero presto fatti interpreti molti autori patriottici attivi durante il Risorgimento. Tra questi vanno sicuramente ricordati i piemontesi Vincenzo Gioberti e Cesare Balbo, che in opere saggistiche come il *Primato morale e civile degli Italiani* (1843) e *Le speranze d'Italia* (1844) sostennero che l'ozio e la licenziosità dei costumi erano, al contempo, il risultato di secoli di malgoverno e di oppressione straniera e la ragione che impediva agli italiani di affrancarsene. «Se il tropo dell'effeminatezza dominava queste rappresentazioni della subordinazione politica italiana, necessariamente ne seguiva che i patrioti risorgimentali, e non solo quelli di orientamento rivoluzionario, si ponevano il compito di *rimascolinizzare* gli italiani», ha notato al riguardo Silvana Patriarca, aggiungendo che le azioni volte a rinvigorire il carattere degli italiani (maschi) erano controbilanciate dai «ripetuti appelli alle donne italiane [insistenti] sulla necessità del loro appoggio in ruoli *convenientemente "femminili"*, come madri amorose, parenti affettuose e infermiere solerti». ²⁶ Tali ruoli vennero ben presto assunti in maniera consapevole dalle donne, specialmente da quelle cresciute ed educate in contesti familiari nei quali le istanze risorgimentali avevano già messo radici. La grande famiglia con cui la retorica patriottico-risorgimentale identificava la comunità nazionale aveva, d'altra parte, bisogno di madri; per questo motivo le donne non potevano rimanerne escluse, anche se le loro modalità di appartenenza e partecipazione alla vita nazionale sarebbero state regolate, anche molti anni dopo l'Unità, da rigide norme prescrittive volte a controllarle e a orientarne, quando

²⁶ S. Patriarca, *Italiani/Italiane*, cit., pp. 208-209. Corsivi miei.

necessario, le azioni in campo politico.²⁷

I.2 Uno sguardo di genere sul Risorgimento: la «nazionalità debole» delle patriote italiane

Poco prima dello scoppio dei moti del 1848, furono soprattutto le più istruite signore dei ceti aristocratici e alto-borghesi ad attivarsi per dare un contributo concreto alla causa dell'unità nazionale: il loro impegno, testimoniato dai numerosi scritti di cui furono autrici, sottese nella maggior parte dei casi la coscienza di una colpa atavica e la conseguente necessità di espiarla; da qui il bisogno di ribadire in maniera insistita la propria differenza rispetto a quante, nei decenni addietro, avevano contribuito con il loro malcostume a corrompere e indebolire il carattere nazionale, rallentando il processo di uscita della penisola dalla servitù politica.²⁸ Per rimediare alle mancanze delle proprie antenate, molte donne dell'epoca scelsero di raccogliere e mettere in pratica l'invito foscoliano a diventare «nutrici di patrioti» operando nel campo dell'educazione: un esempio illustre in tal senso è rappresentato da Caterina Franceschi Ferrucci, la scrittrice, poetessa ed educatrice umbra (ma fiorentina d'adozione) che dedicò molte delle sue opere all'importanza di impartire alle donne dell'Italia risorta un'educazione fondata sui valori patriottici, affinché se ne facessero a loro volta dispensatrici nei confronti dei propri figli e, in generale, degli italiani più giovani.

L'urgenza di dimostrarsi degne della nazione che stava per rinascere grazie al sacrificio dei suoi uomini migliori traspariva anche dalle dediche apposte ai numerosi doni patriottici che gruppi di donne regolarmente offrivano in segno di gratitudine ai membri più valorosi della comunità italiana; si veda, ad esempio, quella che apriva l'album di prose, poesie e disegni offerto a Vincenzo Gioberti dalle donne fiorentine nell'estate del 1848, nella quale le autrici sembravano avere introiettato appieno le esortazioni di Leopardi e Foscolo, allorché annunciavano, non senza orgoglio, la propria trasformazione da «madri imbelli e mogli timide e paurose» in «cittadine magnanime, deliberate a mostrarsi in tutto degne di questa Italia, in cui il senno non fu mai scompagnato dalla virtù».²⁹

In che senso sia da intendersi il termine «cittadine» adoperato dalle donne a quell'altezza

²⁷ Si veda: C. Saraceno, *La dipendenza costruita e l'interdipendenza negata: strutture di genere della cittadinanza*, in *Il dilemma della cittadinanza. Diritti e doveri delle donne*, a cura di G. Bonacchi e A. Groppi (Roma-Bari: Laterza, 1993), pp. 166-189.

²⁸ T. Crivelli, *La donzella che nulla teme*, cit.; si veda in particolare il capitolo intitolato *Partorire la nazione: un'impresa da uomini?*, pp. 27-86.

²⁹ La dedica all'*Album offerto dalle Donne Fiorentine a Gioberti* è citata in: S. Soldani, 'Donne e nazione nella rivoluzione italiana del 1848', in «Passato e presente», XVII/46 (1999), pp. 75-102 [76].

temporale e in epoca post-unitaria è una questione sulla quale si sono soffermati, nel corso degli ultimi cinquant'anni, svariati studiosi e, soprattutto, studiose del Risorgimento italiano, affrontandola, in primo luogo, da un punto di vista storico-giuridico.³⁰ È certo, infatti, che l'aver contribuito in maniera effettiva al perseguimento dell'unità nazionale non ebbe per le donne italiane una ricaduta immediata sulla sfera dei diritti politici: subito dopo la conclusione dell'esperienza risorgimentale non venne, infatti, concesso loro alcun riconoscimento in termini di autorità politica, e per lungo tempo esse continuarono a esercitare un ruolo subordinato sia nel microcosmo familiare sia nel macrocosmo di quello Stato nazionale che pure avevano contribuito a fondare. «Le italiane, anche dopo aver combattuto per l'Unità, restavano con “meno patria” degli uomini e avevano gravi problemi di cittadinanza», si legge nell'introduzione al primo numero della rivista *Genesis* dedicato, appunto, al tema dell'appartenenza e alle sue implicazioni di genere.³¹ «Soggetti dalla nazionalità debole perché poveri di paradigmi identitari riferibili a loro in quanto persone singole e non in virtù della loro condizione relazionale», le protagoniste del Risorgimento italiano manifestarono tuttavia un indubbio attaccamento alla patria, che le portò ad aderire con entusiasmo anche al progetto di una riscossa armata della quale avrebbero potuto essere quasi esclusivamente spettatrici.³²

A distanza di circa un secolo, riflettendo sulle ragioni che spingevano gli uomini inglesi ad andare in guerra e a rischiare la vita per la salvezza della patria, Virginia Woolf avrebbe citato con manifesto scetticismo le parole dell'allora presidente della Corte Costituzionale d'Inghilterra, a detta del quale «per chi ha studiato nelle scuole e nelle università inglesi e

³⁰ Tra gli studi relativi alla questione della cittadinanza femminile e alla condizione giuridica delle donne italiane in epoca risorgimentale e post-unitaria si ritiene opportuno citare in questa sede i seguenti saggi e volumi, al fine di mettere a punto una bibliografia di massima sull'argomento: F. Pieroni Bartolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia, 1848-1892* (Torino: Einaudi, 1963); P. Ungari, *Il diritto di famiglia in Italia dalle costituzioni giacobine al Codice civile del 1942* (Bologna: Il Mulino, 1970); A. Galoppini, *Il lungo viaggio verso la parità. I diritti civili e politici delle donne dall'Unità ad oggi* (Bologna: Zanichelli, 1980); R. Farina e M.T. Sillano, *Tessitrici dell'Unità escluse dal Risorgimento*, in R. Farina *Esistere come donna*, a cura di R. Farina (Milano: Mazzotta, 1983), pp. 79-83; *Il dilemma della cittadinanza. Diritti e doveri delle donne*, a cura di G. Bonacchi e A. Groppi (Roma-Bari: Laterza, 1993); S. Soldani, 'Italiane! Appartenenza nazionale e cittadinanza negli scritti di donne dell'Ottocento', in «Genesis», I/1 (2002), pp. 85-124; C. Mancina, 'La cittadinanza delle donne fra diritti e riconoscimento', in «Genesis», I/2 (2002), pp. 123-138; S. Soldani, *Il Risorgimento delle donne*, in *Storia d'Italia. Annali – Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti e P. Ginsborg (Torino: Einaudi, 2007), vol. XXII, pp. 184-224; *Una democrazia incompiuta. Donne e politica in Italia dall'Ottocento ai nostri giorni*, a cura di N.M. Filippini e A. Scattigno (Milano: Franco Angeli, 2007). Si vedano altresì i saggi contenuti nello special issue della rivista «The Italianist» intitolato *Da madri a cittadine. Le donne italiane dall'Unità alla Repubblica*, XXXVIII/3 (2018).

³¹ M. Palazzi, R. Sarti, S. Soldani, 'Introduzione', in «Genesis», I/1 (2002), pp. 9-22 [19].

³² S. Soldani, *Prefazione*, in M.T. Mori, *Figlie d'Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento* (Roma: Carocci, 2011), pp. 9-16 [12].

ha lavorato tutta la vita in Inghilterra, non c'è amore più forte di quello per il proprio paese», dal momento che, continuava, «l'Inghilterra è la patria della Libertà, il suo castello, un castello che difenderemo fino all'ultimo».³³ Nel riconoscere la validità di queste parole in riferimento agli «uomini colti», Woolf non poteva fare a meno di chiedersi se «gli stessi motivi per essere orgogliosi dell'Inghilterra, per amarla, per difenderla» valessero anche per le loro sorelle, la cui «posizione nella patria della libertà» era stata del tutto differente: che significato avrebbe assunto allora, per loro, la parola *patriottismo*? Quali doveri ne sarebbero derivati? Ma soprattutto, data la palese disparità di trattamento riservata alle donne nel corso dei secoli, avrebbero mai queste ultime potuto affermare di essere state «favorite dal cielo a nascere in Inghilterra» al pari dei loro fratelli?³⁴ I dubbi di Woolf non nascevano soltanto dall'osservazione diretta della realtà socio-politica inglese alla vigilia della Seconda guerra mondiale, ma anche dalla sua personale condizione di figlia, sorella e moglie di «uomini colti», che l'aveva portata ad esperire sulla propria pelle molte delle limitazioni di matrice sessista che avrebbe in seguito denunciato nei suoi saggi più celebri. Le medesime considerazioni potrebbero essere applicate, con cognizione di causa, anche all'Italia risorgimentale, rivelandosi utili a fare chiarezza sulla natura del patriottismo femminile manifestato e agito all'epoca da molte tra le più colte abitanti della Penisola.

È interessante leggere, al riguardo, la riflessione elaborata da Simonetta Soldani, la quale ha rintracciato in «alcuni caratteri assai poco “moderni” del movimento [risorgimentale] italiano» le ragioni che avrebbero, a suo parere, facilitato «l'ingresso delle donne sulla scena pubblica in rapporto a problemi e obiettivi direttamente o indirettamente politici» a partire già dalla stagione del riformismo rivoluzionario compresa tra l'estate del 1846 e il marzo del 1848.³⁵ Fra i «tratti “premoderni”» del movimento risorgimentale italiano Soldani annovera, in primo luogo, la sua spiccata connotazione religiosa: è noto infatti che negli anni immediatamente precedenti al 1848 i patrioti italiani avessero riposto in papa Pio IX tutte le loro speranze, guardando a lui come a una potenziale guida per la nazione risorta.

Eletto al soglio pontificio il 16 giugno 1846, Pio IX volle che tra i primi provvedimenti da lui approvati vi fosse la concessione dell'ammnistia per i reati politici, grazie alla quale quattrocento carcerati riacquistarono la libertà e quattrocento esiliati poterono fare ritorno in patria. L'anno successivo alla sua elezione il pontefice si fece inoltre promotore di una Lega doganale che intendeva unire in un embrionale progetto federativo gli Stati dell'Italia

³³ V. Woolf, *Le tre ghinee*, cit., p. 28.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ S. Soldani, 'Donne e nazione...', cit., p. 79.

preunitaria. A fronte di simili risoluzioni, larga parte degli intellettuali e dei patrioti italiani – e, in particolar modo, la nutrita fazione cattolica e neoguelfa – interpretò la linea politica adottata dal pontefice non soltanto come un’apertura verso le istanze risorgimentali, ma come una dichiarazione ufficiale di sostegno che infuse in loro il coraggio necessario a partire per quella che, ai loro occhi, aveva assunto ormai le sembianze di una vera e propria crociata, condotta con il beneplacito della maggiore autorità ecclesiastica. L’affermazione di quello che Soldani definisce «il mito del Papa “liberale” e “nazionale”» ebbe tra i suoi effetti più immediati quello di rendere molto più inclusivo il movimento risorgimentale italiano, nel cui alveo vennero ben presto accolti anche tutti quei «soggetti sociali rimasti fin lì esclusi dal suo spazio»: tra di loro vi erano, per l’appunto, le donne, le quali – stando sempre alle parole della storica – «difficilmente avrebbero prestato ascolto con tanto ardore a idealità e parole d’ordine che non si fossero presentate come proiezione e inveramento della fede e dei suoi ministri».³⁶

D’altra parte, lo stesso termine *risorgimento* altro non era che un prestito dal lessico religioso, originariamente annoverato tra i sinonimi di *resurrezione*: un primo slittamento semantico in senso più propriamente politico si ebbe nel 1853, quando sul *Vocabolario Universale della Lingua Italiana* venne affiancata alla definizione consueta quella per cui il termine *risorgimento*, se riferito a una città, avrebbe indicato il «rialzarsi e tornare in buono stato» di quest’ultima.³⁷ Fu però il *Dizionario della lingua italiana* di Tommaseo e Bellini a sancire definitivamente, in età post-unitaria, l’avvenuto ingresso del termine nel lessico politico, dal momento in cui tra le definizioni del lemma venne ufficialmente inclusa quella che descriveva il progressivo passaggio di una nazione da uno stato minoritario e di oppressione ad uno di piena legittimità politica.³⁸

Il secondo «tratto “premoderno”» che caratterizzò ai suoi esordi il movimento riformatore italiano rendendolo «tanto consentaneo al genere femminile» fu, per Soldani, la sua marcata dimensione localistica se non, addirittura, municipale.³⁹ Sul finire degli anni Quaranta, la maggior parte degli abitanti della penisola italiana continuava infatti a identificare la patria con la propria comunità di nascita, ragion per cui l’ipotesi che prevedeva di dare al nascente Stato nazionale un assetto politico di tipo unitario e repubblicano – sostenuta, ad esempio,

³⁶ Ivi, pp. 80-81.

³⁷ *Vocabolario universale della lingua italiana. Edizione eseguita su quella del Tramater di Napoli con giunte e correzioni*, a cura di A.E. Mortara, B. Bellini, G. Codogni (Mantova: presso gli editori f.lli Negretti, 1845-1856), vol. VI (1853), p. 900.

³⁸ N. Tommaseo e B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana* (Milano: BUR, 1977, ripr. facs. dell’ed. Torino: UTET, 1865), vol. XVI, p. 420.

³⁹ S. Soldani, ‘Donne e nazione...’, cit., p. 81.

da Giuseppe Mazzini – non riscuoteva ancora grandi consensi. Di gran lunga più idoneo a rappresentare la secolare pluralità storico-istituzionale della penisola e a preservare la specificità etnica di ognuna delle popolazioni che vi risiedevano appariva invece il progetto federalista promosso e tenacemente difeso da intellettuali e politici di orientamento moderato come Cesare Balbo e Vincenzo Gioberti. Laddove Mazzini, scrivendo da Londra nel 1840, ascriveva la debolezza politica dei popoli d’Italia alla loro incapacità di riconoscere e trarre vantaggio dal «dono divino» di essere «ventidue milioni d’uomini, con una stessa fisionomia per conoscervi, con una stessa lingua madre di tutti i vostri dialetti per intendervi, con una stessa indole svegliata, attiva, robusta, per associarvi e lavorare fraternamente al vostro miglioramento in Unità di Nazione»⁴⁰, Vincenzo Gioberti sosteneva invece che il popolo italiano non era altro che «un desiderio e non un fatto, un presupposto e non una realtà, un nome e non una cosa», e che l’unico elemento effettivo di unità in senso nazionale-identitario andasse ricercato nella generalizzata professione del cattolicesimo, allorché, scriveva, «non si può essere perfetto italiano da ogni parte, senza essere cattolico».⁴¹ Da tali presupposti traeva ragion d’essere il suo disegno politico, che auspicava la nascita di una confederazione di tutti gli Stati esistenti sul territorio italiano retta dal Papa, da lui indicato come «il creatore del genio italico, talmente connaturato con esso, che si può dire con verità l’Italia essere spiritualmente nel Papa, come il Papa è materialmente in Italia».⁴² All’unitarismo mazziniano Gioberti e gli altri esponenti della fazione moderata opponevano quindi un «italianismo» che non metteva affatto in discussione l’appartenenza alle svariate comunità locali, ma che, al contrario, le considerava «come il sostrato costitutivo di un’Italia strutturalmente composita, da difendere in ogni modo contro l’invadenza dello Stato».⁴³ Non unità omologante, dunque, ma unione nella differenza, da intendersi nel senso di un necessario affratellamento tra i diversi popoli italiani che, riconoscendo il proprio destino nelle altrui sventure, avrebbero dovuto sostenersi vicendevolmente nello sforzo per abbattere le resistenze dei governi locali e avvicinare quanto più possibile i propri ordinamenti interni «all’insegna di una comune vocazione liberale suggellata da un vincolo confederale».⁴⁴

Grazie ai loro circuiti familiari molte donne, specialmente quelle appartenenti ai ceti più agiati, erano perfettamente integrate tanto nel tessuto culturale quanto in quello politico delle

⁴⁰ G. Mazzini, *Scritti editi ed inediti* (Imola: Galeati, 1916), vol. XXV, pp. 10-11. L’articolo che qui si cita è riprodotto in parte nel volume *Nel nome dell’Italia*, cit., p. 144.

⁴¹ V. Gioberti, *Del Primato morale e civile degli italiani*, a cura di U. Redanò (Milano: Bocca, 1938-1939), *passim*, parzialmente riprodotto nel volume *Nel nome dell’Italia*, cit., pp. 147-149 [148].

⁴² *Ibidem*.

⁴³ L. Mannori, *Unità*, in *Atlante culturale del Risorgimento*, cit., pp. 372-388 [378].

⁴⁴ *Ivi*, p. 382.

“piccole patrie” nelle quali – per nascita o in seguito a un matrimonio – risiedevano, e delle quali non esitavano a dichiararsi cittadine. Proprio in nome di questa cittadinanza atipica, che pur non implicando, nei fatti, la titolarità di diritti individuali le rendeva comunque partecipi di un’identità collettiva, non fu raro che le “donne del Risorgimento” si spendessero in prima persona per difendere le suddette “piccole patrie”, lavorando spesso in sinergia con gli uomini delle proprie famiglie. Cresciute d’altronde in un contesto in cui l’adesione all’ideale nazional-patriottico sembrava scaturire proprio dalla valorizzazione delle singole realtà locali – e nel quale, soprattutto, ruoli e culture tradizionali non erano stati ancora messi in discussione – non fu difficile per queste donne trasporre il proprio impegno sulla scena nazionale propriamente detta, allorché i tempi si rivelarono maturi per farlo. Il fatto di essere, non soltanto ai suoi esordi, un movimento fondato «non sugli individui ma sulle collettività di appartenenza, non su diritti ma su “nuovi doveri”» rese dunque «socialmente e culturalmente accettabile» la partecipazione femminile al Risorgimento italiano, in ruoli che sarebbe riduttivo etichettare come esclusivamente di tipo ancillare.⁴⁵

Avvenne infatti che, a partire almeno dagli anni Trenta, numerose tra le più colte e ricche donne della penisola prendessero parte da protagoniste alle celebrazioni pubbliche organizzate di frequente soprattutto negli Stati dell’Italia centro-settentrionale per rivendicare platealmente e in maniera collettiva un desiderio di autonomia e di autodeterminazione politica che si faceva ogni giorno più pressante. Nelle maggiori città della penisola molte donne nobili e altoborghesi divennero, inoltre, le stimate animatrici di salotti politico-culturali frequentati dai più noti artisti, letterati e intellettuali dell’epoca: personalità come la contessa Clara Maffei a Milano o la marchesa Sofia D’Albergo a Palermo – giusto per citare due esempi fioriti con modalità simili seppur a una considerevole distanza geografica – trasformarono le proprie abitazioni in luoghi di aggregazione e di discussione politica, agevolando in tal modo l’attività cospirativa e garantendo molto spesso ospitalità e protezione agli esuli.⁴⁶

Se è possibile oggi ricostruire con un grado di approssimazione sempre più ridotto la storia e la portata di un fenomeno come la partecipazione delle donne al Risorgimento italiano è grazie alle numerose testimonianze scritte alle quali le protagoniste stesse

⁴⁵ S. Soldani, ‘Donne e nazione...’, cit., p. 83.

⁴⁶ Sui salotti risorgimentali e, soprattutto, sulle donne che ne furono le principali animatrici esiste, ad oggi, una ricca bibliografia. Si vedano, ad esempio, i seguenti saggi: M.T. Mori, *Salotti. La sociabilità delle élite nell’Italia dell’Ottocento* (Roma: Carocci, 2000); M. Cepeda Fuentes, *Sorelle d’Italia. Le donne che hanno fatto il Risorgimento* (Torino: Blu Edizioni, 2011): di quest’ultimo, si veda in particolare il capitolo *Le donne delle società segrete e dei salotti letterari*, pp. 78-102.

affidarono la loro personale narrazione degli eventi bellici, soffermandosi non di rado a riflettere sulle motivazioni profonde e sugli ideali sottesi al loro attivismo civile. L'insieme di tali scritture, divenute soltanto negli ultimi quarant'anni oggetto di studi scientifici che ne hanno messo finalmente in luce il valore documentario, costituisce un *corpus* variegato e composito, dove le scritture private sono affiancate da una considerevole quantità di riflessioni in prosa, articoli di giornale, saggi, trattatelli morali nonché novelle, romanzi e versi di ispirazione civile. È dunque negli scritti delle letterate-patriote che vissero sulla propria pelle l'esperienza della rivoluzione che andrebbe ricercata la matrice di quel patriottismo femminile sulla cui ambiguità Virginia Woolf non poteva fare a meno di interrogarsi: (ri)leggere attraverso di essi la storia dell'Italia risorgimentale diventa dunque un esercizio indispensabile per chiunque abbia voglia di indagare, nella sua prismatica complessità, un fenomeno che è al contempo storico, sociale e letterario.⁴⁷

I.3 Una patria tutta per sé. L'impegno civile delle donne attraverso la scrittura

Rigettate quasi per intero dal canone ufficiale della letteratura in nome della loro modesta artisticità, le opere delle scrittrici risorgimentali hanno il pregio di custodire il punto di vista di soggetti che, pur trovandosi ancora relegati ai margini della vita civile, iniziavano a percepirsi come parte integrante di una comunità e a rivendicare pertanto, con crescente determinazione, spazi di autonomia attraverso i quali poter dimostrare di avere a cuore, al pari degli uomini, la tutela e il progresso di quella grande famiglia che sarebbe stata la nazione italiana forgiata dal Risorgimento.

In quest'ottica, persino i modesti esiti artistici di tali opere – specialmente di quelle concepite per la stampa – possono non soltanto rivelare informazioni preziose sulla qualità dell'istruzione impartita all'epoca alle donne, ma permettono anche di ricostruire l'intricato sistema di divieti e prescrizioni che, in nome della “convenienza” e della “rispettabilità” socialmente imposte al genere femminile, ha condizionato per secoli l'accesso delle donne alla lettura e alla scrittura.⁴⁸ Se praticate da una donna, infatti, queste attività non erano

⁴⁷ «Se vengono lette come luoghi di una contraddizione agita, [le scritture delle donne] possono a loro volta fornire molti elementi di conoscenza: diventano in questo caso significativi sia l'adesione ai modelli sia, quando si esprime, lo scarto rispetto alle norme»: M. Zancan, *La donna*, in *Letteratura italiana: le questioni*, a cura di A. Asor Rosa (Torino: Einaudi, 1986), vol. V, pp. 765-827 [767].

⁴⁸ Il tema dell'istruzione femminile nel corso dei secoli e dell'accesso delle donne alla letteratura è tuttora al centro di una proficua tradizione di studi, che ha prodotto negli anni una bibliografia considerevole. Ad aver dedicato particolare attenzione al contesto italiano tra XVIII e XX secolo sono stati soprattutto, ma non soltanto, i seguenti saggi: M.A. Manacorda, *Istruzione ed emancipazione della donna nel Risorgimento. Riletture e considerazioni*, in *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di S. Soldani (Milano: F. Angeli, 1991), 2^a edizione, pp. 1-33; T. Plebani, *Il “genere” dei*

affatto considerate nobilitanti, ma, al contrario, potenzialmente pericolose, in quanto tendevano a mettere in discussione, fino a rischiare di sovvertirlo del tutto, l'ordine sociale costruito su una rigida spartizione dei ruoli in base al genere e su un'implicita accettazione della subalternità femminile, resa meno indigesta dall'esaltazione dell'esclusiva, ancorché presunta, capacità delle donne di preservare l'integrità morale all'interno dello spazio domestico. Date queste premesse, è di gran lunga più semplice comprendere quanto dovesse apparire anomala – quando non, addirittura, minacciosa – l'immagine di una donna scrittrice, dal momento che, come ha scritto Elisabetta Rasy, «quel gesto di scrivere la sottrae a un ordine così acquisito da sembrare naturale, quell'ordine in cui ella appare volta a volta nutrice e compagna dell'uomo, custode di una domestica liturgia».⁴⁹

Ad ostacolare il pieno e deliberato accesso delle donne tanto alla creazione letteraria quanto alla fruizione dei suoi prodotti era pertanto l'inveterata convinzione – ribadita con forza, anche in età postunitaria, da intellettuali come Niccolò Tommaseo – che un'eccessiva crescita intellettuale avrebbe irreversibilmente privato le donne della loro innocenza e messo addirittura a rischio la capacità stessa di procreare.⁵⁰ Si trattava di una *querelle* dibattuta da secoli, alla quale non era stata ancora trovata una soluzione; anche gli uomini di vedute più aperte ritenevano infatti necessario tenere sotto controllo il fenomeno dell'istruzione femminile, onde evitare che la situazione sfuggisse di mano: consideravano pertanto opportuno essere loro a stabilire «*quali* donne dovessero essere ammesse allo studio; per *quale scopo* dovessero studiare; e *quali* fossero le materie di studio adatte a loro», affinché l'istruzione le rendesse nient'altro che «madri, mogli o serve di Dio migliori» e non le

libri. Storie e rappresentazioni della letteratura al femminile e al maschile tra Medioevo ed età moderna (Milano: F. Angeli, 2001); A. Ascenzi, *Il Plutarco delle donne. Repertorio della pubblicistica educativa e scolastica e della letteratura amena destinate al mondo femminile nell'Italia dell'Ottocento* (Macerata: EUM edizioni, 2009); C. Covato, *Istruzione femminile e metamorfosi dell'identità in Italia fra Ottocento e Novecento*, in *Conduct Literature for and about Women in Italy, 1470-1900*, a cura di H. Sanson e F. Luciolli (Paris: Classiques Garnier, 2016), pp. 283-299. Sulla rappresentazione letteraria e iconografica della lettrice e sul suo utilizzo come dispositivo ermeneutico si segnalano invece: S. Bollmann e E. Heidenreich, *Le donne che leggono sono pericolose* (Milano: Rizzoli, 2007); F. Serra, *Le brave ragazze non leggono romanzi* (Torino: Bollati Boringhieri, 2011); O. Santovetti, *Lettura e lettrici dentro il romanzo: il tema dell'identificazione letteraria nel romanzo italiano di fine Ottocento*, in *C'è un lettore in questo testo? Rappresentazioni della lettura nella letteratura italiana*, a cura di G. Rizzarelli e C. Savettieri (Bologna: Il Mulino, 2016), pp. 183-202.

⁴⁹ E. Rasy, *Le donne e la letteratura: scrittrici, eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere* (Roma: Editori Riuniti, 1984), p. 17.

⁵⁰ «The age-old arguments against extending education to women were rehearsed – the moral argument that ignorance equalled innocence, the transcendental social argument that the great mission of women was maternity, the physiological argument that to educate the head would be to wither the womb»: S. Wood, *Italian Women's Writing 1860-1994* (London: The Athlone Press, 1995), p. 7.

distogliesse «dai loro doveri familiari».⁵¹ Compiuta incarnazione di quest'ordine di pensiero intrinsecamente misogino è il giudizio espresso dallo scrittore napoletano Vittorio Imbriani a proposito della scrittrice, nonché sua concittadina, Maria Giuseppa Guacci Nobile che fu, agli esordi del movimento risorgimentale, una tra le più note autrici di versi civili:⁵² pur riconoscendo a Guacci di aver raggiunto «nello arringo letterario una illaudabil mediocrità, che è la meta più sublime, che possan toccarvi le femine, a furia di sforzi», Imbriani affermava che a farle veramente onore era tuttavia la sua abilità «nel far crostate, nel rinacciar calze ed in tutti gli altri degni esercizi femminili», premurandosi comunque di puntualizzare che, in ogni caso, vi erano molte altre donne che avevano fatto di gran lunga meglio della scrittrice, poiché avevano messo al mondo «un maggior numero di buoni figliuoli: ed il *far buoni figliuoli* (non già il solo *far figliuoli*, come diceva Napoleone I) è il gran compito della donna, il suo vero ufficio».⁵³ I figli erano, in altre parole, la sola medaglia che a una donna fosse concesso appuntarsi orgogliosamente al petto: non a caso, la retorica risorgimentale elesse a icona di patriottismo femminile per eccellenza la nobildonna milanese Adelaide Cairoli, *mater dolorosa* che dopo aver educato i suoi otto figli all'amor di patria ne vide morire quattro sui campi di battaglia, dove si erano recati volontariamente a combattere per l'indipendenza italiana.⁵⁴

Compartecipi di un apparato ideologico che le voleva in primo luogo figlie, mogli e madri di uomini valorosi, durante il periodo risorgimentale le donne riconobbero comunque l'importanza di ricevere un'educazione che, sottraendole alla più bieca ignoranza e al suo immancabile corollario di superstizione, facesse di loro le illuminate ispiratrici di un patriottismo capace di spingere gli uomini a combattere per la liberazione dell'Italia.⁵⁵ Fino alla proclamazione dell'Unità, l'istruzione delle donne rimase, però, una questione privata, condizionata pertanto dallo status socio-economico delle singole famiglie, nonché dalla loro propensione ad accettare o meno un cambiamento culturale che avrebbe in ogni caso rivoluzionato i rapporti tra i due sessi.

⁵¹ C.M. Sama, «Il secolo delle donne»: *scrittrici del Settecento*, in *La galassia sommersa. Suggestioni sulla scrittura femminile italiana*, a cura di A. Arslan e S. Chemotti (Padova: Il Poligrafo, 2008), pp. 81-93 [82].

⁵² Maria Giuseppa Guacci (Napoli, 1807-1848), moglie dell'astronomo Antonio Nobile, fu una poetessa classicista nonché animatrice di un celebre salotto politico-letterario frequentato da numerosi intellettuali di idee risorgimentali. Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla voce 'GUACCI, Maria Giuseppa' compilata da S. Musella e F. Augurio per il *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 60 (2003), *ad vocem*.

⁵³ V. Imbriani, *Alessandro Poerio a Venezia* (Napoli: Domenico Morano libraio, 1884), p. 482.

⁵⁴ Sulla figura di Adelaide Cairoli e sul valore da essa acquisito nella retorica risorgimentale si veda: A. Tafuro, *Madre e patriota: Adelaide Bono Cairoli* (Firenze: Firenze University Press, 2011).

⁵⁵ Cfr. E. Musiani, «E voi specialmente siete, o donne, ed esser dovete, maestre di doveri». *Le donne del Risorgimento: mogli, madri, educatrici*, in *Non solo rivoluzione. Modelli formativi e percorsi politici delle patriote italiane*, a cura di E. Musiani (Roma: Aracne, 2013), pp. 61-75.

Il censimento del 31 dicembre 1861, il primo dell'Italia unita, attestò che circa il 78% della popolazione italiana era analfabeta; prendendo in considerazione la sola popolazione femminile, la percentuale di analfabetismo saliva fino all'86% nelle aree rurali, per attestarsi invece al 77% nelle piccole e grandi città.⁵⁶ L'estensione della legge Casati del 1859 a tutto il Regno d'Italia rappresentò un primo passo verso l'istituzione di un sistema scolastico pubblico e obbligatorio, accessibile a tutta la cittadinanza senza distinzioni di censo né di genere. Nel 1877 la legge Casati, che imponeva la frequenza obbligatoria per tutti e tutte fino al secondo anno di scuola elementare, venne rimpiazzata dalla legge Coppino, che estendeva l'obbligo fino al terzo anno; solo nel 1904 la legge Orlando rese obbligatori tutti e cinque gli anni di istruzione elementare. Ben più limitante per le donne continuava ad essere invece l'accesso all'istruzione superiore e, di conseguenza, alle università: sebbene l'accesso a queste ultime fosse stato consentito alle donne a partire dal 1874, era tuttavia impossibile accedervi senza aver prima completato un ciclo di studi in un ginnasio-liceo o in un istituto tecnico, scuole dalle quali le donne rimasero escluse fino al 1883.⁵⁷ Come ha ricordato, tra numerosi altri, Elena Musiani, «fino a quella data l'unica alternativa per le donne – che non potevano permettersi gli istituti privati di istruzione superiore – per proseguire gli studi era di iscriversi alle scuole per la formazione dei maestri e delle maestre elementari, le *scuole normali* di durata triennale, alle quali si accedeva a 15 anni per le femmine e a 16 per i maschi».⁵⁸

Sebbene gli uomini temessero il contrario, lo scopo sotteso alla crescente richiesta di istruzione femminile non fu mai, specialmente nella prima metà del secolo, quello di allontanare le donne dalla dimensione domestica, bensì quello di dotarle delle conoscenze e degli strumenti più consoni ad aiutarle nell'adeguato svolgimento del loro ruolo di mogli e di madri al servizio della nazione.⁵⁹ D'altro canto, è impossibile negare che sia stato proprio il desiderio di riscattare sé stesse dall'accusa di essere tanto frivole quanto incapaci di sostenere i propri compagni nel cammino verso la gloria ad aver indotto le più illustri abitanti della penisola a prendere la penna e a trasformare la letteratura in uno strumento capace di

⁵⁶ H. Sanson, 'La madre educatrice' in the Family and in Society in Post-Unification Italy: The Question of Language, in *Women and Gender in Post-Unification Italy. Between Private and Public Spheres*, a cura di K. Mitchell e H. Sanson (Oxford: Peter Lang, 2013), pp. 39-63 [41].

⁵⁷ I passaggi, legislativi e non, che permisero alle donne di accedere liberamente ai diversi cicli di istruzione superiore sono puntualmente illustrati da Carmela Covato nel saggio *Educata ad educare: ruolo materno ed itinerari formativi*, in *L'educazione delle donne*, cit., pp. 131-143.

⁵⁸ E. Musiani, 'La scrittura come avvio alla conquista della cittadinanza femminile nell'Italia di un *lungo Ottocento*', in «The Italianist», 38/3 (2018), pp. 352-368 [358].

⁵⁹ «The means may have been radical, but the ends were archly conservative»: S. Wood, *Italian Women's Writing 1860-1994*, cit., p. 7.

spronare gli uomini all'azione e di nutrire il loro patriottismo attraverso l'illustre esempio degli eroi del passato. Fine ultimo di questa operazione doveva essere però anche quello di contribuire alla costruzione «di un nuovo tipo di "italiana", capace di riabilitare l'Italia agli occhi del mondo e di sé stessa restituendole quell'orgoglio di sé che era indispensabile per avviarne il "risorgimento"». ⁶⁰ Il protagonismo acquisito nel contesto delle lotte risorgimentali ebbe, in ogni caso, un ruolo decisivo nel suscitare una presa di coscienza da parte delle donne sul significato politico del proprio ruolo sociale: in età post-unitaria sarebbe stata, infatti, proprio questa primitiva forma di autocoscienza a sostenere le italiane nella lotta per la rivendicazione di maggiori diritti civili.⁶¹

La transizione dalla sfera privata a quella pubblica sperimentata da molte donne agli albori del movimento risorgimentale non fu però un passaggio indolore. Come si può leggere nei loro scritti, numerose donne che scelsero di esporsi pubblicamente sulla scena politica sia attraverso azioni di filantropia sia per mezzo della scrittura vissero questo loro impegno con una sorta di scissione interiore, che si tradusse di frequente nell'amarrezza di non poter dedicare allo studio e all'impegno politico tutto il tempo desiderato poiché gravate dai doveri nei confronti dei propri familiari, ai quali, tuttavia, non avevano il coraggio di sottrarsi. Illuminante, al riguardo, la testimonianza della già citata Maria Giuseppa Guacci Nobile, che in una lettera inviata a un critico letterario confessava:

io scriveva sempre, *rubando* i momenti alle mie donnesche occupazioni, principalmente scriveva di notte tempo. [...]. Nel tempo presente ho un poco più d'agio per istudiare a mia posta, ed infatti mi vi adopro quanto posso: è già un anno da che ho cominciato un po' di latino, ma nuove disgrazie *mi hanno forzata* ad interrompere il corso degli studi miei, imperocché non sono ancora cinque mesi che ho perduta una sorella, dopo ch'ella fu straziata per lo spazio di sette mesi da penosissimo male. Veda dunque, *come io poteva pensare al latino*.⁶²

I sentimenti espressi dalla scrittrice napoletana torneranno pressoché identici – tanto nell'intensità quanto nel lessico – nelle lettere e nelle poesie di numerose autrici coeve, sparse lungo la penisola ma unite dal medesimo destino che per secoli le aveva ridotte a oggetto dello sguardo maschile e alla silenziosa accettazione di modelli di comportamento restrittivi, frutto della struttura patriarcale sulla quale continuava a reggersi la società.

⁶⁰ S. Soldani, *Prefazione*, in *Figlie d'Italia*, cit., p. 12.

⁶¹ Si veda: S. Wood, *Italian Women's Writing 1860-1994*, cit., pp. 10-11.

⁶² M.G. Guacci Nobile, *Lettera ad un critico*, citata in G. Morandini, *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra Ottocento e Novecento* (Milano: Bompiani, 1980), p. 48-50. Corsivi miei.

La progressiva messa in discussione di questi modelli di comportamento – iniziata in maniera più massiccia nel XVIII secolo e non ancora giunta ad effettivo compimento – avvenne dunque dall'interno e fu, come si è visto, portata avanti molto spesso da donne il cui intento principale non era affatto quello di rovesciare l'ordine costituito, ma di assumere semmai in maniera consapevole le funzioni che la società si attendeva da loro, dandone al contempo una declinazione soggettiva. Da qui il racconto, spesso doloroso, delle difficoltà incontrate dalle letterate-patriote risorgimentali nel tenere fede a un ideale astratto di femminilità messo continuamente in crisi dalle necessità del momento presente, che ne facevano emergere le contraddizioni. Il fatto che tale presa di coscienza sia emersa proprio sulla spinta delle lotte risorgimentali non è secondario ai fini dell'interpretazione del fenomeno: non fu raro, infatti, che nei loro testi le autrici risorgimentali paragonassero sé stesse e la propria subordinazione al potere maschile alla condizione di asservimento della penisola italiana e dei suoi abitanti alle potenze straniere, difendendo grazie a tale parallelismo la legittimità delle proprie istanze. Nel 1864, subito dopo l'Unità, la pioniera del movimento emancipazionista italiano Annamaria Mozzoni avrebbe affermato che le donne erano state, e continuavano ad essere, le protagoniste di un "duplice Risorgimento": «quello dal dominio straniero e l'altro dal comun pregiudizio che alla donna interdice il libero pensiero».⁶³

La volontà di sfatare questo pregiudizio facendo di sé stesse la testimonianza vivente della sua infondatezza portò le donne – o, quantomeno, tutte coloro che grazie alla propria estrazione sociale avevano potuto accedere con più facilità a un discreto livello di istruzione – a chiedere a gran voce un riconoscimento sul piano culturale prima ancora che su quello politico. Da qui l'impegno per promuovere anche tra i ceti più umili l'importanza dell'istruzione e, in particolar modo, dell'istruzione femminile, che portò, tra le altre cose, alla fondazione di associazioni filantropiche il cui principale obiettivo era proprio quello di garantire alle donne meno agiate la possibilità di ricevere un'istruzione di base. Fu questa, ad esempio, la missione della Legione delle Pie Sorelle, associazione nata a Palermo nel 1848 durante la rivoluzione antiborbonica, le cui socie aristocratiche e alto-borghesi intendevano contribuire alla causa rivoluzionaria attraverso la «pratica di ogni sociale virtù» e l'«applicazione della pietà cittadina».⁶⁴ Tra le opere di carità alle quali le socie della Legione intendevano dedicarsi vi era innanzitutto il «sovvenire le vedove, le orfane, e le

⁶³ A.M. Mozzoni, *La liberazione della donna*, a cura di F. Pieroni Bartolotti (Milano: G. Mazzotta, 1975), p. 48.

⁶⁴ 'Regolamenti della Legione delle Pie Sorelle', in «La Legione delle Pie Sorelle», I/1, 21 ottobre 1848, p. 2.

oneste famiglie indigenti; preferendo sempre quelle che perdettero e perderanno i parenti pugnando a pro della Patria»: scrissero pertanto sul loro Statuto che il denaro raccolto tramite le elemosine, l'auto-tassazione e le serate di beneficenza sarebbe stato interamente destinato al sostentamento degli asili infantili, oltre che all'acquisto di libri e giornali utili a educare le donne.⁶⁵ Le Pie Sorelle non volevano, infatti, limitarsi a «chiudere in luoghi sicuri le orfanelle e le giovanette pericolanti in mezzo alle vie», ma ritenevano indispensabile offrire loro validi esempi che le invogliassero a lavorare per il bene della società, e un'educazione che le rendesse «buone mogli, diligenti madri», finendo così per avere una ricaduta positiva «sul generale buon costume».⁶⁶ Per rendere più efficaci le loro azioni, le Pie Sorelle decisero di pubblicizzarle a mezzo stampa tramite il loro giornale ufficiale; qui, in un articolo emblematicamente intitolato *Anche noi siamo risorte!*, la socia Annetta Rini e il cappellano padre Lombardo ribadirono che solo un'istruzione adeguata – capace cioè di «formare il carattere» e sostanzialmente diversa da quella che formava invece «lo spirito e il coraggio», riservata agli uomini – avrebbe consentito anche alle donne siciliane di contribuire alla causa risorgimentale in una maniera appropriata al loro genere: trasformate in esempi di moralità e virtù cittadina, esse avrebbero smesso, infatti, di essere «il sesso avvilito e negletto», e al pari delle loro «sorelle italiane» si sarebbero impegnate a ravvivare e tenere desto il sentimento politico del popolo siciliano, infondendo in loro il desiderio di opere grandi e virtuose e dimostrando di non essere «figlie degeneri d'Italia, né delle nostre eroine».⁶⁷

La decisione stessa di stampare un periodico è la prova tangibile dell'importanza che tanto le Pie Sorelle quanto le altre protagoniste dei moti risorgimentali assegnavano alla scrittura pubblica, intesa non soltanto come strumento di emancipazione personale, ma anche e soprattutto come mezzo di pubblica utilità a beneficio della patria. Dalla fine degli anni Trenta fino al compimento dell'Unità nazionale la pubblicistica di ispirazione patriottica ricevette un contributo non indifferente da parte delle donne, che in articoli di giornale, novelle morali e, soprattutto, versi civili testimoniarono lo specifico articolarsi dell'epopea risorgimentale nelle diverse contrade della penisola italiana. Come si è detto infatti nelle pagine precedenti, a favorire la partecipazione delle donne al movimento rivoluzionario fu la sua iniziale connotazione localistica, in ragione della quale non fu raro che i sentimenti di attaccamento alle “piccole patrie” di nascita e l'identificazione con esse si sovrapponevano,

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ C. Rossi Parlatore, 'Riflessioni sul nostro giornale', in «La Legione delle Pie Sorelle», I/5-6, 2 dicembre 1848, pp. 1-2.

⁶⁷ A. Rini e A. Lombardo, 'Anche noi siamo risorte!', in «La Legione delle Pie Sorelle», I/3-4, 9 novembre 1848, pp. 13-14.

con il passare del tempo, a una più generalizzata aspirazione indipendentista che riguardava tutta la penisola; capitò spesso, pertanto, che le autrici dell'epoca adoperassero nei loro scritti i termini *patria* e *nazione* in maniera intercambiabile, per riferirsi ora alla propria terra natale, ora all'Italia intera. Ciò che emerse con chiarezza fu comunque la recisa volontà di mettere momentaneamente da parte, pur senza abbandonarli del tutto, il lirismo sentimentalista e le tematiche domestiche e d'occasione per dedicarsi a una poesia civilmente impegnata, in linea con gli obiettivi e le necessità dettate da quei tempi di profonda instabilità politica.

Specialmente nei loro versi di ispirazione civile, le donne non si impegnarono soltanto a rovesciare l'antico stereotipo di fragilità incoraggiando gli uomini a partire per la guerra, ma cercarono in ogni modo di convincere le proprie consimili ad operare in conformità con gli ideali risorgimentali e a mostrarsi virtuose e appassionatamente innamorate della patria, affinché il loro agire fungesse da esempio per le giovani generazioni. Affinché tali esortazioni risultassero più efficaci, in diverse occasioni le autrici risorgimentali ripescarono dalla storia, dalla letteratura e persino dalla Bibbia figure esemplari di donne che in momenti di particolare drammaticità si erano distinte per il loro coraggio e avevano agito nell'interesse della comunità, e le misero al centro dei propri componimenti. L'esigenza di fondare una sorta di genealogia eroica al femminile dalla quale trarre ispirazione andò di pari passo con la richiesta di poter avere accesso a uno studio più approfondito della storia e, ancor più, della letteratura, soprattutto di quella classica e di quella canonicamente intesa come "italiana", fondata cioè sulle opere di autori come Dante, Petrarca, Tasso, Alfieri e Foscolo, nelle quali gli intellettuali di età risorgimentale rintracciavano *in nuce* i prodromi culturali di un'*italianità* alla quale, dicevano, era giunta l'ora di dare forma compiuta anche sul piano politico.⁶⁸ Ben prima di diventare uno Stato-nazione a tutti gli effetti, l'Italia era esistita infatti nella mente degli ideologi e, di conseguenza, dei patrioti risorgimentali come fatto culturale o, per dirla con Carducci, come «espressione letteraria, tradizione poetica».⁶⁹ Attivando un meccanismo di circolarità nel quale il confine tra cause ed effetti tendeva a diventare sempre più labile, la lettura appassionata di testi ricchi di riferimenti all'amor patrio – e, soprattutto, la loro reinterpretazione in chiave romantico-risorgimentale – aveva risvegliato nei giovani patrioti italiani l'orgoglio della nazione e ne aveva di conseguenza

⁶⁸ Cfr. S. Patriarca, *Italiani/Italiane*, cit., pp. 199-201; Ead., *Italianità. La costruzione del carattere nazionale* (Roma-Bari: Laterza, 2010); S. Jossa, *L'Italia letteraria* (Bologna: Il Mulino, 2006); M. Di Gesù, *Una nazione di carta. Tradizione letteraria e identità italiana* (Roma: Carocci, 2013); G. Albergoni, *Letterati, lettere, letteratura*, in *Atlante culturale del Risorgimento*, cit., pp. 86-100.

⁶⁹ G. Carducci, *Presso la tomba di Francesco Petrarca (1874)*, in Id., *Edizione nazionale delle opere: Discorsi letterari e storici* (Bologna: Zanichelli, 1945), vol. VII, pp. 333-353 [346].

favorito la discesa in campo per trasformare l'Italia da «comunità immaginata» a fatto concreto.⁷⁰ Come si può leggere, ad esempio, nelle memorie del patriota Luigi Settembrini, l'iniziazione patriottica della generazione affacciatasi alla vita pubblica alla fine degli anni Venti era avvenuta nella maggior parte dei casi all'interno delle cerchie amicali, e si era nutrita della lettura delle opere di Dante, Alfieri, Foscolo; a questi autori ormai canonici venivano affiancati di norma i contemporanei più espressamente risorgimentali, tra cui soprattutto D'Azeglio, Berchet, Pellico. Scriveva Settembrini:

gl'Italiani unirono prima le menti nei congressi scientifici, poi le armi nella prima e sventurata guerra nazionale [...]. Dopo il 1830 nacque una nidiata di giornali, che sebbene parlassero di sole cose letterarie, e dicessero quello che potevan dire, pure ei si facevano intendere, erano pieni di vita e di brio, e toccavano quella corda che in tutti rispondeva. Era moda parlare d'Italia in ogni scrittura, s'intende già l'Italia dei letterati: [...]. Si leggeva con ardore le istorie del Botta, e si attendeva quella del Colletta, non v'era chi non parlasse delle *Prigioni* del Pellico, ogni giovanotto sapeva a mente le poesie del Berchet: tutti palpitavano a leggere l'*Ettore Fieramosca* del D'Azeglio; [...]. Di Dante non vi dico nulla: era l'idolo degli studiosi; egli rappresenta la grande idea della nostra nazionalità, egli il pensiero, l'ingegno, la gloria, la lingua d'Italia.⁷¹

Seppur ostacolate nel loro accesso alla cultura dalla lunga e gravosa serie di pregiudizi di cui si è detto in precedenza, anche le donne di condizione più agiata irrobustirono il loro patriottismo e aderirono entusiasticamente agli ideali rivoluzionari grazie allo studio delle medesime opere citate da Settembrini, accompagnate spesso in questo loro percorso da precettori di conclamata fede risorgimentale. E come il patriota napoletano, da ragazzo, aveva tradotto il suo amore per l'Italia in «versi baldanzosi e terribili, lettere amorse, politiche, critiche, sfuriate contro i tiranni», così avevano fatto anche le donne.⁷²

⁷⁰ La definizione di *nazione* nel senso di «comunità politica immaginata, e immaginata come intrinsecamente limitata e sovrana» è stata elaborata da Benedict Anderson sulla scorta degli studi di George Mosse sulla Germania nazista. Secondo Anderson, la nazione sarebbe «*immaginata* in quanto gli abitanti non conosceranno mai la maggior parte dei loro compatrioti, né li incontreranno, né ne sentiranno mai parlare, eppure nella mente di ognuno vive l'immagine del loro essere comunità»; *limitata* nel senso che anche la più grande tra di esse «ha comunque confini, finiti anche se elastici, oltre i quali si estendono altre nazioni»; e, infine, immaginata come *sovrana* «in quanto il concetto è nato quando illuminismo e rivoluzione stavano distruggendo la legittimità del regno dinastico, gerarchico e di diritto divino», sicché «le nazioni sognano di essere libere e semmai di dipendere soltanto da Dio». Volendo inoltre porre l'accento sul termine *comunità*, Anderson ha scritto che la nazione è definibile come tale in quanto «malgrado ineguaglianze e sfruttamenti di fatto che possono predominarvi, essa viene sempre concepita in termini di profondo, orizzontale cameratismo». Si vedano: B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi* (Roma-Bari: Laterza, 2018 [1991²]), pp. 23-24; G.L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse* (Bologna: Il Mulino, 1975).

⁷¹ L. Settembrini, *Ricordanze della mia vita*, a cura di A. Omodeo (Bari: Laterza, 1934 [1879]), pp. 40-43.

⁷² Ivi, p. 43.

Abbandonata dunque la «vana letteratura, che in ogni parte d'Europa corrompe il gusto e vizia i costumi» e riconquistata «la nazionalità della mente» grazie allo studio della storia e dei capolavori della letteratura civilmente impegnata, le italiane avevano acquisito gli strumenti necessari a compiere la loro missione patriottica attraverso la scrittura.⁷³

Ad essere investita di particolare valore messianico era innanzitutto la poesia, definita da Mazzini «vita, moto, foco d'azione, stella che illumina il cammino dell'avvenire, colonna di luce che passeggia davanti ai popoli», capace di dare conforto ai combattenti e persuaderli addirittura a rischiare la vita per la libertà della patria.⁷⁴ Dovendo, dal canto loro, affrancarsi dall'annoso preconcetto di essere costituzionalmente incapaci di provare e, soprattutto, di esprimere per iscritto sentimenti «alti e virili», le autrici del periodo risorgimentale cercarono di richiamarsi, forse più degli uomini, alle opere della tradizione, desumendone sia le tematiche sia gli stilemi metrici e lessicali. Si ritrovarono così a utilizzare un codice espressivo prettamente maschile (perché elaborato, di fatto, soltanto dagli uomini), al quale si attenero quasi sempre in maniera più che scrupolosa, sconfinando talvolta nel ricalco e nella citazione puntuale. In un momento in cui si chiedeva alle donne di «virilizzare» i propri costumi per favorire la rigenerazione politica e morale della patria, finalità letterarie e finalità morali finirono per sovrapporsi: anche la disciplina stilistica iniziò pertanto a rivestire un ruolo fondamentale, diventando essa stessa «paradigma di valori centrali nella cultura liberale quali il sacrificio, l'abnegazione, la sobrietà, la laboriosità».⁷⁵ Per tale ragione, pur pervenendo a esiti artistici differenti, le autrici risorgimentali sembrarono essere tutte accomunate dal bisogno di «nobilitare» i propri componimenti civili inquadrandoli in una tradizione illustre che fosse, soprattutto, chiaramente identificabile. Se da una parte le tematiche trattate furono quelle care alla sensibilità romantica, l'apparato espressivo con il quale vennero elaborate fu invece, in linea generale, di matrice classicista, assunto dalle donne italiane «a modello di esercizio di virtù morali e civili».⁷⁶

Tramite l'adozione di un lessico standard ricco di arcaismi e latinismi, e l'uso insistito di perifrasi e metafore le poetesse risorgimentali cercarono di rendere ben evidente l'appartenenza delle loro poesie alla tradizione dei *patres* della letteratura, affinché la loro voce di donne, patriote e letterate potesse acquisire maggiore autorevolezza e il loro messaggio essere preso davvero in considerazione. Come per i romanzi storici

⁷³ C. Franceschi Ferrucci, *Degli studii delle donne. Libri quattro* (Torino: cugini Pomba e comp., 1855), vol. unico, pp. 285-287.

⁷⁴ G. Mazzini, *Ai poeti del XIX secolo*, in Id., *Scritti editi ed inediti*, cit., vol. I, p. 362.

⁷⁵ M.T. Mori, *Figlie d'Italia*, cit., pp. 33-34.

⁷⁶ S. Soldani, 'Donne e nazione...', cit., p. 89.

risorgimentali, anche per la poesia patriottica femminile l'adesione al canone valse come garanzia di qualità, volta a dimostrarne – grazie all'«assunzione, talvolta addirittura acritica, del materiale lessicale offerto da ben salde *auctoritates*» – la validità tanto sul piano artistico quanto su quello civile.⁷⁷ Come si può evincere inoltre dalle minute e dai carteggi tuttora conservati nelle biblioteche e negli archivi familiari, la maggior parte di queste autrici era solita sottoporre i propri versi a uno scrupoloso *labor limae* prima di darli alle stampe: questo lavoro di revisione era solitamente influenzato dai consigli di precettori o di altri letterati verso i quali le poetesse nutrivano particolare stima, e ai quali solevano inviare per lettera ogni loro nuovo componimento.⁷⁸ Furono proprio queste limitazioni autoimposte a rendere accettabili le autrici risorgimentali a una società ancora interamente dominata dagli uomini, i quali tolleravano il protagonismo femminile a patto che si manifestasse «nella dovuta decenza e modestia»: soltanto così, tramite il controllo e l'immediata sanzione degli atteggiamenti più provocatori, si intendeva limitare la potenziale pericolosità di un mutamento nei ruoli di genere, affinché l'equilibrio sociale non ne risultasse compromesso.⁷⁹

⁷⁷ M. Bricchi, *La roca trombazza. Lessico arcaico e letterario nella prosa narrativa dell'Ottocento italiano* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2000), p. 69.

⁷⁸ Al capitolo III di questo lavoro ci si soffermerà, ad esempio, sull'influenza esercitata sia dal classicista Giuseppe Borghi che da Francesco Paolo Perez sulla redazione e la pubblicazione delle poesie della loro ex-allieva Giuseppina Turrise Colonna, di cui recano testimonianza i loro carteggi. Cfr. *infra*, pp. 77-79.

⁷⁹ La frase citata compariva nelle *Disposizioni preventive per una accademia di Giannina Milli* datate 15 aprile 1857 ed emesse dal tribunale criminale del vicariato di Roma, onde evitare che un'apparizione della poetessa estemporanea, acclamata per i suoi versi patriottici, potesse trasformarsi in un problema di ordine pubblico. Si veda: M.T. Mori, *Figlie d'Italia*, cit., p. 66.

II. L'identità difficile. La Sicilia e i suoi abitanti nel periodo risorgimentale

Nel recensire lo studio di Rosario Romeo dedicato al Risorgimento in Sicilia, lo storico Salvatore Lupo scrisse che «il Risorgimento siciliano fu una rivoluzione nel contempo aristocratica, borghese, contadina, plebea, insieme politica e sociale; decisiva per il processo di unificazione nazionale, eppure espressiva di differenze e divisioni destinate a pesare sul lungo periodo nella storia dell'Italia unita», sintetizzando così, in poche righe, la natura estremamente eterogenea e, almeno all'apparenza, contraddittoria del fenomeno risorgimentale così per come esso si manifestò in Sicilia tra il 1848 e il 1861.¹

Già dalla fine del XVIII secolo l'assetto politico siciliano aveva iniziato a essere interessato da un cambiamento che sarebbe divenuto con gli anni sempre più radicale, e avrebbe avuto ben presto delle inevitabili quanto significative ricadute sul piano socio-culturale. Il momento cruciale in cui il fermento ideologico di inizio secolo, mescolatosi alla crescente insofferenza della popolazione e del ceto borghese per la monarchia borbonica, eruppe in maniera drammatica inaugurando la fase più matura di un processo rivoluzionario che avrebbe presto accomunato in un unico destino la Sicilia e il resto della penisola italiana, può essere più o meno arbitrariamente fissato al 12 gennaio 1848, la data in cui, sotto la guida dei patrioti Rosolino Pilo e Giuseppe La Masa, la popolazione di Palermo insorse contro Ferdinando II di Borbone, re delle Due Sicilie. In breve tempo la rivolta coinvolse tutta l'isola: la Sicilia conobbe allora sedici mesi di completa indipendenza dalla casa reale napoletana; quest'ultima sarebbe riuscita a ripristinare lo *status quo* soltanto in seguito alle sanguinose operazioni di riconquista messe in atto dal suo esercito, che si conclusero con la resa di Palermo del 14 maggio 1849.

Prima ancora che di un progetto politico finalizzato a unificare la penisola italiana, i moti siciliani del gennaio 1848 furono espressione di istanze indipendentiste, volte a tutelare in primo luogo la “nazione siciliana” dalle ingerenze del potere monarchico sul piano legale e amministrativo; ciononostante, come ha notato la storica Lucy Riall, li si può comunque considerare come una delle prime manifestazioni della volontà di autodeterminazione delle comunità nazionali europee sottoposte al controllo di potenze straniere, precursori di due degli episodi-chiave del Risorgimento italiano come le Cinque Giornate di Milano (18-22

¹ S. Lupo, 'Regione e nazione nel *Risorgimento in Sicilia* di Rosario Romeo', in «Storica», 24/VIII (2002), pp. 7-30 [7].

marzo 1848) e l'istituzione della Repubblica Romana (9 febbraio 1849).²

Sul versante culturale, l'attaccamento localistico alla storia e, più in generale, alle tradizioni – anche letterarie – dell'isola si tradusse in un iniziale, netto rifiuto del Romanticismo e dei suoi corollari in favore di un classicismo erudito teso a riscoprire e a valorizzare le vestigia di un passato mitico in cui la Sicilia, al pari della Grecia, era stata la fucina di una florida comunità artistico-letteraria, nonché la terra natale di quegli eroi che già nel 1282, con la rivolta dei Vespri, avevano dato prova del loro indomito temperamento, restio a piegarsi al volere di dominatori venuti da lontano. Nei paragrafi che seguono verranno dunque prese in esame e brevemente illustrate tanto le premesse politico-sociali quanto quelle di tipo ideologico e culturale che, in Sicilia, prepararono e sostennero le rivoluzioni del 1848 e del 1860; nel farlo, ci si soffermerà a considerare il modo in cui l'intreccio di tali elementi influenzò l'agire degli attori sociali che furono direttamente coinvolti nel processo rivoluzionario, senza tralasciare il ruolo rivestito dalle donne in tale delicato frangente: il terzo ed ultimo paragrafo sarà pertanto dedicato a tutte coloro che, in virtù della loro appartenenza alla nobiltà e all'alta borghesia, ebbero il privilegio di ricevere un'istruzione che le portò a distinguersi nella comunità intellettuale e a contribuire con i propri scritti alla tessitura di una narrazione di genere del fenomeno risorgimentale nel suo specifico articolarsi sul territorio isolano.

II.1 Dai Borbone all'Unità d'Italia: quadro storico-politico della Sicilia tra il XVIII e il XIX secolo

Per poter meglio comprendere il contesto sociopolitico in cui il malcontento dei siciliani contro il governo monarchico dei Borbone era maturato fino a giungere al punto di rottura, è necessario fare un passo indietro di circa un secolo. Era il 1° novembre 1700 quando il re di Spagna Carlo II – il cui dominio si estendeva allora fino al ducato di Milano, ai regni di Napoli e di Sicilia, alla Sardegna, a parte dei Paesi Bassi e alle colonie americane – morì senza lasciare eredi diretti. La sua scomparsa segnò l'inizio di una fase di lotte dinastiche e di conseguente instabilità politica nota alle cronache come Guerra di Successione spagnola, che si protrasse per circa quindici anni e sconvolse, ridisegnandolo, l'assetto geopolitico europeo: la guerra si concluse infatti con lo smembramento dell'impero spagnolo e la spartizione dei possedimenti di Carlo II tra i suoi nipoti Filippo d'Angiò, che divenne re di

² L. Riall, *Il Risorgimento in Sicilia*, in *Storia della Sicilia. Dal Seicento a oggi*, a cura di F. Benigno e G. Giarrizzo (Roma-Bari: Laterza, 2003), vol. II, pp. 31-43 [37].

Spagna e assunse il nome di Filippo V, e Carlo d'Asburgo, divenuto nel frattempo l'imperatore Carlo VI, al quale toccarono invece i Paesi Bassi, il ducato di Milano, il Regno di Napoli e, in ultimo, la Sicilia. Fino allo scoppio della Guerra di Successione l'isola si trovava sotto controllo diretto della Spagna, la cui classe dirigente esercitava il proprio potere sulla vita sociale e politica del regno attraverso il ceto baronale siciliano, di cui aveva influenzato usi e costumi. In un saggio dedicato alla nascita della cosiddetta "nazione siciliana", Francesca Gallo ha ricostruito a grandi linee le diverse fasi della crisi politica che interessò la Sicilia in concomitanza e per conseguenza della fine dell'impero spagnolo, e che nel giro di pochi anni consegnò l'isola dapprima agli angioini, quindi ai piemontesi nella persona di Vittorio Amedeo II e, infine, a partire dal 1720, agli austriaci comandati da Carlo VI.³ Il rapido avvicinarsi di governi così diversi tra loro comportò un'inevitabile rottura rispetto al passato e, in particolare, rispetto all'amministrazione spagnola, con sommo disappunto dei notabili siciliani che si videro costretti a sottomettersi a monarchi «portatori di ideologie politiche spesso sconosciute e non sempre conformi alle tradizioni isolate».⁴

Sotto il controllo austriaco, l'apparato burocratico-amministrativo dell'isola fu interessato da una capillare quanto significativa riorganizzazione, che con il concorso attivo di politici e uomini d'affari siciliani si estese ben presto anche al settore finanziario e a quello commerciale. È ancora Francesca Gallo a porre l'attenzione sul ruolo giocato dal baronaggio siciliano in un simile frangente: distaccandosi in buona parte dai vezzi che avevano caratterizzato la classe dirigente durante il periodo spagnolo, una nuova *élite* politico-culturale, dotata di un buon ascendente sulla casa regnante, acquisì in poco tempo una dignità e un potere contrattuale tali da permetterle di partecipare in maniera attiva e determinante al governo dell'isola, e di difendere così, per quanto possibile, privilegi economici consolidati nel tempo, primo tra tutti quello feudale.⁵ Giunta ormai a una fase discendente, nel 1734 la parentesi austriaca poté dirsi definitivamente conclusa; a determinarne la fine fu la conquista della Sicilia e di Napoli da parte dei Borbone, che sancì il passaggio di entrambi i regni nelle mani del principe Carlo Sebastiano, futuro re Carlo III di Spagna.

Sebbene nella *vulgata* la dominazione borbonica della Sicilia sia di solito raccontata come un'epoca contraddistinta da arretratezza, corruzione, oscurantismo e da un generale malcontento, la ricerca storica ha tuttavia dimostrato la necessità di procedere a una riconsiderazione obiettiva dell'intero periodo, durato 126 anni e suddivisibile pertanto in fasi

³ F. Gallo, *La nascita della nazione siciliana*, in *Storia della Sicilia. Dal Seicento a oggi*, cit., pp. 3-15.

⁴ Ivi, p. 4.

⁵ Ivi, pp. 7-8.

distinte; affinché ciò sia possibile è però necessario sgomberare prima il campo da secolari prese di posizione ideologiche e dalla parzialità che inevitabilmente ne è conseguita: soltanto in questo modo sarà possibile formulare un giudizio storico più equilibrato che riconosca e valorizzi i numerosi aspetti positivi che l'instaurazione della monarchia meridionale, pur nella sua configurazione assolutistica, portò con sé prima di degenerare in regime dispotico e dalla forte connotazione illiberale. Stando all'analisi dello storico siciliano Francesco Renda, occorre «dare a Cesare quel che è di Cesare» e riconoscere che «sotto il profilo materiale e culturale, le condizioni della Sicilia non furono sempre deprecabili e il ruolo del regime non fu sempre negativo», specialmente se si considera il fatto che alcune tra le maggiori innovazioni politiche dell'epoca – come l'abolizione del regime feudale, la modernizzazione dell'amministrazione civile e giudiziaria o, ancora, i primi timidi tentativi di dare avvio allo sviluppo industriale del meridione – vennero realizzate proprio dai Borbone.⁶ Renda riconosce tuttavia che, specialmente negli anni successivi alla rivoluzione francese, «il sistema si rivelò fragile e alla fine non resse su due punti centrali e decisivi», il primo dei quali fu il non aver saputo cogliere il bisogno di maggiori libertà costituzionali e borghesi espresso con forza crescente dalla popolazione e, in secondo luogo, l'aver sempre represso «con immotivata ostinazione» l'aspirazione dei siciliani all'autonomia, interpretandola come un capriccio e trattandola di conseguenza.⁷ Quest'ultimo, in particolare, può non a torto essere considerato uno degli errori più gravi e carichi di conseguenze che la monarchia borbonica commise nella gestione della Sicilia, una terra i cui abitanti portavano ben radicata nell'animo la coscienza di appartenere a una vera e propria nazione, legittimata da secoli di storia.

Secondo Alberto Mario Banti, prima della rivoluzione francese il termine *nazione* non avrebbe avuto uno specifico significato politico, indicando piuttosto, in maniera generica, gruppi di individui accomunati dalla provenienza oltre che da alcuni tratti culturali, come ad esempio la lingua; per sostanziare la sua affermazione, lo studioso menziona *en passant* l'esistenza di «molti e vari esempi di intellettuali, scrittori o politici che parlano indifferentemente di nazione italiana, o napoletana, o veneziana, e via dicendo».⁸ Eppure, a leggere ciò che alcuni intellettuali siciliani scrivevano già a metà del XVIII secolo, risulta difficile credere che *nazione* fosse per loro un termine neutro, specialmente se riferito alla Sicilia. Si consideri ad esempio la raccolta dei *Capitoli del Regno di Sicilia* ordinata e

⁶ F. Renda, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970* (Palermo: Sellerio, 1984), p. 21.

⁷ *Ibidem*.

⁸ A.M. Banti, *Nazione*, cit., p. 214.

pubblicata da Francesco Testa, canonico della cattedrale di Palermo, a partire dal 1741: risalendo fino al secolo XI, epoca in cui il normanno Ruggero aveva conquistato la Sicilia sottraendola al controllo arabo, Testa affermava l'esistenza di uno «*ius siculum*, connaturato alla storia isolana, unitaria e continua a partire dai normanni, con delle specifiche caratteristiche “nazionali” e differente quindi dal diritto napoletano», in grado di legittimare «il ruolo autonomo e “nazionale” del Parlamento, della Deputazione del regno, dei tribunali, delle corti e, quindi, il loro potere di controllo e di cooperazione con il potere sovrano, che doveva necessariamente essere limitato».⁹ Sul finire del secolo e all'affacciarsi del nuovo, le posizioni del canonico sarebbero state riprese e approfondite da numerosi altri intellettuali siciliani che avrebbero cercato nella storia e nelle istituzioni dell'isola le prove che ne attestassero la fondatezza. Vi fu pertanto chi, come lo storico Rosario Gregorio, affermò che l'origine della “nazione siciliana” andasse ricercata nelle norme del diritto pubblico, che si erano via via consolidate a partire dall'epoca normanna e che difficilmente un monarca ben disposto avrebbe potuto disattendere; non a caso l'economista Paolo Balsamo, annotando nelle sue memorie un episodio accaduto nel 1811, raccontò di come l'imposizione di una tassa che non era stata preventivamente autorizzata dal Parlamento fosse stata percepita da alcuni baroni siciliani come una minaccia agli «inveterati privilegi della nazione»: per questo motivo i baroni avevano presentato un esposto alla Deputazione del Regno, organo amministrativo istituito nel XV secolo e considerato il «naturale vindice e custode» dei suddetti privilegi.¹⁰ Era stata, d'altra parte, proprio la presenza di questi organismi di autogoverno – attraverso i quali era soprattutto il potere baronale a esprimersi – unitamente all'adozione di un apparato di leggi rimasto pressoché immutato nel corso del tempo, a garantire alla Sicilia una continuità storica e istituzionale tale da permetterle di affrontare l'avvicinarsi delle dominazioni straniere conservando sempre la propria specificità.

Le ragioni per cui i siciliani – o, per lo meno, la classe dirigente appoggiata dal ceto intellettuale, che finirono di fatto per monopolizzare il concetto di “nazione siciliana” – si sentissero legittimati a rivendicare istituzioni e prassi governative autonome rispetto al potere centrale (che per circa settecento anni gliele aveva peraltro concesse) vennero illustrate in maniera puntuale dall'orientalista e patriota palermitano Michele Amari. Scrivendo nel 1839 il *Catechismo politico siciliano*, apparso inizialmente anonimo e pertanto erroneamente attribuito a Niccolò Palmeri, Amari sosteneva che già in epoca greca

⁹ F. Gallo, *La nascita della nazione siciliana*, cit., p. 14.

¹⁰ P. Balsamo, *Sulla istoria moderna del Regno di Sicilia. Memorie segrete* (Palermo: Edizioni della Regione siciliana, 1969 [1848]), pp. 55-57.

la Sicilia era stata «gloriosa e indipendente», e che anche in seguito alla conquista da parte dei Romani sarebbe stata da questi «onorata e privilegiata», prima di riprendere la sua indipendenza «per mano degli stessi Saraceni sicilianizzati».¹¹ Quindi, continuava Amari, sotto la dominazione normanna prima e sveva poi l'isola era stata «reame libero e possente», e nel momento in cui si era sentita oppressa dagli Angioini si era sollevata a rivendicare «i suoi dritti negli immortali Vespri siciliani», che avevano favorito l'ascesa al trono della dinastia Aragonese. In seguito la Sicilia era riuscita a mantenere «la di lei distinta bandiera» anche sotto la dominazione spagnola, senza perdere peraltro «né la dignità di reame né alcuno degli altri privilegi», che si erano conservati «per fondamentale patto giurato» anche dopo la conquista da parte di Carlo di Borbone. Concludeva pertanto Amari:

Or, tanti secoli di esistenza propria nazionale, unitamente alle circostanze fisiche e geografiche [*l'essere circondata dal mare, nonché «fertile di suolo e temperata di clima»*, ndr], avendo prodotto abitudini, bisogni, reminiscenze, costumi, opinioni e modi di amministrazione, tutti propri della Sicilia, ne è nato quel sistema, per dir così di vita politica, che costituisce le nazioni, e le rende simili agli individui, che bastano ciascuno a sé stesso, e perciò han dritto di non appartenere ad alcun altro eguale.¹²

Nel *Catechismo* si trovavano riassunti i principi fondamentali di quella che, in un saggio del 1971, Giuseppe Carlo Marino ha definito “ideologia sicilianista”, intendendo con tale espressione un «processo di ideologizzazione della condizione siciliana alimentato dal pensiero di un'élite di intellettuali autorevoli, che risultava comunque funzionale anche alle esigenze di identità e di potere dei ceti dominanti agrario-baronali».¹³ Questi ultimi, in particolare, cercarono di sfruttare a proprio vantaggio il concetto di “nazione siciliana”, trasformandolo in uno scudo buono a difendere i propri privilegi di classe piuttosto che in un grimaldello che servisse a scardinare l'ordine costituito.

Le ragioni della scarsa popolarità di cui godette, fin quasi dal principio, la monarchia borbonica in Sicilia, specialmente tra la classe dirigente locale, vanno quindi ricercate soprattutto nel piano di riforme che già re Carlo aveva cercato di mettere in atto con l'intenzione di ridimensionare il potere acquisito dal ceto baronale nel corso della precedente amministrazione. Prevedibilmente, questo tentativo di accentramento e assolutizzazione

¹¹ M. Amari, *Catechismo siciliano*, in G.C. Marino, *L'ideologia sicilianista. Dall'età dell'illuminismo al Risorgimento* (Palermo: Flaccovio, 1988²), pp. 212-221 [213].

¹² *Ivi*, p. 214.

¹³ D. Paci e F. Pietrancosta, 'Intervista a Giuseppe Carlo Marino', in «Diacronie. Studi di storia contemporanea. Dossier: luoghi e non-luoghi della Sicilia contemporanea: istituzioni, culture politiche e potere mafioso», n. 3, 2/2010, pp. 1-23 [2].

della gestione governativa non venne accolto con favore dall'*establishment* siciliano, che all'atto di costituzione del regno meridionale aveva stipulato un accordo con il sovrano in nome del quale veniva riconosciuta l'esistenza di un Regno di Sicilia autonomo dotato di un proprio Parlamento. Re Carlo aveva altresì acconsentito a gestire le questioni relative all'amministrazione interna della Sicilia in sinergia con il Parlamento isolano, nel rispetto della legislazione vigente; era stato inoltre stabilito che il viceré mandato a garantire la funzione regnante del sovrano in Sicilia non fosse «mai napoletano e né tantomeno siciliano»: gli isolani, dal canto loro, avrebbero avuto accesso pressoché esclusivo ai posti apicali del governo siciliano «ma non a quelli dell'amministrazione continentale», per i quali il re in persona avrebbe scelto, senza pregiudizio alcuno sulla loro provenienza, funzionari tanto siciliani quanto napoletani.¹⁴

Riconosciuto dunque il forte potere di negoziazione detenuto dai baroni siciliani, Carlo III si vide costretto ad accantonare il suo programma di riforme e a cercare, trovandolo, un *modus vivendi* che gli consentì di arrivare con relativa serenità al 1759, anno in cui fu richiamato ad occupare il trono di Spagna rimasto nel frattempo vacante. A Carlo successe quindi il figlio Ferdinando, che all'epoca dei fatti aveva soltanto otto anni: gli si affiancò quindi un consiglio di reggenza formato da tre nobili siciliani e da tre napoletani, e presieduto dal «fedelissimo primo ministro» di re Carlo, il marchese toscano Bernardo Tanucci.¹⁵ Fu quest'ultimo ad assumersi l'onere di riprendere in mano i progetti riformistici di re Carlo, nella speranza di portarli a termine: seppur lontano, il re continuava infatti a dettare la linea politica da applicarsi ai due regni di Napoli e di Sicilia, sui quali aveva comunque mantenuto la potestà. Fu a questo punto che gli attriti tra la monarchia e i baroni siciliani iniziarono ad acuirsi; ad esacerbare ulteriormente gli animi contribuì il fatto che Ferdinando, una volta raggiunta la maggiore età, non esitò a venire meno ai patti che avevano regolato i rapporti tra suo padre e i siciliani, e che egli, dal canto suo, non aveva mai sottoscritto; nel 1780 assegnò quindi la carica di viceré al napoletano Domenico Caracciolo, il quale riuscì a porre finalmente in essere alcune riforme in campo amministrativo e giudiziario. La graduale estromissione dei notabili siciliani da tutte le posizioni di comando segnò in maniera ufficiale l'avvio di una politica apertamente anti-baronale, che suscitò l'immane reazione di quanti se ne videro colpiti. Da lì a poco, i venti della rivoluzione francese avrebbero investito l'Europa e scosso dalle fondamenta gli apparati dell'*ancien régime*. Il regno meridionale

¹⁴ A. Blando, 'La guerra rivoluzionaria di Sicilia. Costituzione, controrivoluzione, nazione (1799-1848)', in «Meridiana», 81/2014, pp. 67-84 [70].

¹⁵ Ivi, p. 71.

risentì solo in parte di tali fermenti, che specialmente a Napoli portarono all'insorgere di movimenti giacobini, che furono però prontamente repressi dal potere monarchico. Fu invece l'ascesa al potere di Napoleone Bonaparte e, soprattutto, la sua campagna militare in Italia, a rappresentare per i Borbone una minaccia concreta e temibile.

Nel 1798, contando sull'appoggio della flotta britannica, il Regno di Napoli entrò in guerra contro i francesi, riportando però una dura sconfitta: sul finire di quello stesso anno Ferdinando e la sua corte fuggirono nella tanto vituperata Palermo, mentre a Napoli nasceva, il 23 gennaio 1799, la Repubblica Partenopea, che avrebbe avuto però vita brevissima. Intanto, in Sicilia, gli aristocratici avevano sorprendentemente accolto il re e la corte napoletana con tutti gli onori, nella speranza che ciò servisse a mitigare l'avversione del sovrano nei loro confronti e magari a convincerlo a ritirare alcune delle riforme di Caracciolo che andavano espressamente contro l'interesse del baronato. Ferdinando, da parte sua, dopo aver lasciato intendere di volere addirittura trasferire la propria residenza a Palermo e aver promesso che, qualora fosse rientrato a Napoli, avrebbe comunque mantenuto a Palermo una corte permanente con a capo un principe della sua famiglia, tornò ben presto sui suoi passi, frapponendo ancora una volta una sdegnosa distanza tra la casa regnante e la Sicilia. Eppure, quando nel 1805 le truppe napoleoniche presero nuovamente possesso di Napoli, fu proprio in Sicilia che Ferdinando dovette riparare; stavolta, però, l'accoglienza fu molto meno cordiale della precedente.

In un contesto di generale instabilità degli equilibri geopolitici europei, la Sicilia rappresentava, in virtù della sua posizione geografica, una pedina di indubbio valore strategico per chiunque aspirasse ad avere il controllo sul Mediterraneo. Intenzionati ad arrestare la trionfale campagna napoleonica, gli inglesi – alleati dei Borbone – fecero in modo di mantenere uno stretto controllo sulla Sicilia, che venne a lungo occupata dalle truppe britanniche. Da questa situazione i siciliani trassero grande giovamento, soprattutto sul versante economico: secondo l'analisi di Mack Smith, «la presenza di un grosso esercito straniero portò alla Sicilia una prosperità quale l'isola non aveva conosciuto da secoli», dovuta sia all'iniezione di liquidità da parte degli occupanti sia agli investimenti di capitali privati provenienti direttamente dall'Inghilterra.¹⁶ Grazie alla protezione garantita dagli inglesi contro i pirati nordafricani, il commercio e, di conseguenza, i comparti industriale, estrattivo e manifatturiero prosperarono, mentre gli agricoltori «fecero enormi guadagni grazie alla penuria causata dal blocco continentale, e il valore della terra aumentò

¹⁶ D. Mack Smith, *Storia della Sicilia medievale e moderna* (Bari: Laterza, 1970), p. 443.

rapidamente di tre o quattro volte». ¹⁷ Molto meno florida era la situazione finanziaria di re Ferdinando, al quale occorreano ingenti somme di denaro per evitare di cedere agli inglesi ancora più potere di quanto già non ne avessero acquisito in cambio del loro sostegno nel conflitto contro la Francia. L'unica soluzione che si prospettò al sovrano fu quella di ricorrere alle tasse pagate dai siciliani: per imporne di nuove sarebbe stato però necessario ottenere l'approvazione del Parlamento, che venne pertanto convocato nel 1810. I baroni sfruttarono quell'occasione per ingaggiare un braccio di ferro con la casa regnante, e nella speranza di ottenere qualche vantaggio proposero di rinunciare ai tributi feudali che spettavano loro e di pagare «un'imposta unica del 5 per cento sull'entrata di tutte le proprietà immobiliari, con la significativa eccezione di quelle site entro e nei dintorni di Palermo», offendo comunque al re una somma inferiore rispetto a quella di cui necessitava. ¹⁸ Come risposta, il sovrano decise di scavalcare il Parlamento e di imporre una tassa dell'1 per cento su tutti i pagamenti in denaro, risoluzione alla quale seguì la protesta di un nutrito gruppo di baroni e il loro infruttuoso ricorso alla Deputazione del Regno.

Tra il re e i baroni siciliani era ormai guerra aperta, e l'arresto di coloro che si erano messi a capo del movimento di opposizione non fece che confermarlo. Allarmati dal caos che l'accumularsi di simili prove di forza avrebbe potuto scatenare, gli inglesi decisero di intervenire, costringendo il governo a ritirare le imposte che non erano state approvate dal Parlamento e a liberare i baroni arrestati; riuscirono quindi a far rientrare la crisi, grazie anche all'adozione di una serie di misure volte a rabbonire l'*establishment* siciliano: tra queste, la nomina del principe Francesco, figlio di Ferdinando, a vicario generale del Regno, che in assenza del sovrano avrebbe dovuto amministrare in pianta stabile la Sicilia avendo cura di tutelarne l'autonomia rispetto alla parte continentale; quest'ultima si trovava intanto sotto il controllo dei francesi, che nel 1805 vi avevano instaurato una monarchia di stampo napoleonico retta dapprima da Giuseppe Bonaparte e in seguito, dal 1808 al 1815, da Gioacchino Murat.

Il distacco tra la Sicilia e la restante parte del regno meridionale si fece ancora più netto nel 1812, quando il Parlamento approvò la Costituzione del Regno di Sicilia, esemplata sul modello anglosassone, che oltre alla difesa della proprietà privata e alla conseguente abolizione della feudalità introduceva anche delle preziose innovazioni sul piano amministrativo e giudiziario, quali ad esempio la divisione dei poteri, l'adozione di un

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ D. Mack Smith, *Storia della Sicilia...*, cit., pp. 444-445.

sistema bicamerale con Camera dei Pari di nomina regia e dei Comuni a elezione censitaria, la norma dell'*habeas corpus*, il diritto di resistenza, nonché la tutela delle libertà di parola, associazione e stampa.¹⁹ In ogni caso, come ha notato Mack Smith, «le libertà invocate nel 1812 non significavano la libertà per il contadino di guadagnarsi dei mezzi di sussistenza» quanto piuttosto «libertà per i proprietari di trasformare delle proprietà gravate da ipoteche in vere proprietà negoziabili».²⁰ In generale, l'abolizione dei diritti feudali avrebbe apportato dei vantaggi tanto alla nuova classe media, bastevolmente ricca da potersi permettere l'acquisto delle terre rese disponibili grazie al frazionamento dei feudi, quanto al ceto nobiliare, che pur rinunciando ad alcuni dei suoi antichi privilegi si sarebbe comunque affrancato da altri obblighi verso il sovrano, nonché verso i propri sottoposti.

Le diverse fazioni parlamentari che avevano appoggiato la Costituzione del 1812 iniziarono però a mostrare ben presto i primi segni di divisione interna, legati agli interessi particolari dei gruppi coinvolti. Furono soprattutto i democratici a mettere in luce le criticità di questo nuovo ordinamento del Regno, che lasciava ancora in mano all'aristocrazia terriera la maggior parte del potere senza proporre, di contro, riforme che interessassero in maniera significativa la tutt'altro che prospera condizione dei contadini e del popolo in generale. Nel timore che queste prime manifestazioni di dissenso facessero da apripista a una rivolta popolare, anche gli aristocratici che in un primo momento avevano guardato con favore al riformismo costituzionale riconobbero la necessità di fare un passo indietro e di restaurare l'autorità reale prima che la situazione degenerasse o che si rendesse necessario fare ulteriormente ricorso al sostegno britannico. Nel luglio del 1814 Ferdinando rientrò quindi nel pieno possesso delle sue funzioni di sovrano del Regno di Sicilia, pur mantenendo per il momento in vigore la Costituzione e l'assetto politico che essa aveva determinato. Solo in seguito alla sconfitta di Napoleone e al ripristino dell'*ancien régime* sancito in via definitiva dal Congresso di Vienna, Ferdinando di Borbone poté riappropriarsi anche del trono di Napoli e dare pieno corso, in questo modo, alla restaurazione del regno meridionale, sconvolgendo gli equilibri che erano intanto venuti a crearsi al suo interno. Liberatosi anche dall'ingerenza britannica, nel 1816 il re procedette a una riunificazione forzata dei due regni da lui controllati, dando vita in questo modo al Regno delle Due Sicilie, con capitale Napoli.

L'abolizione del Parlamento e, soprattutto, della Costituzione approvata nel 1812 segnò il punto di non ritorno della decennale guerra di posizione che aveva visto fronteggiarsi il re

¹⁹ A. Blando, 'La guerra rivoluzionaria...', cit., p. 72.

²⁰ D. Mack Smith, *Storia della Sicilia...*, cit., p. 452.

e gli abitanti di Sicilia, che in questo modo videro definitivamente silenziate le proprie aspirazioni autonomistiche. Laddove a Napoli la cosiddetta “politica dell’amalgama” portò al mantenimento di alcune delle trasformazioni introdotte durante la monarchia napoleonica, in Sicilia si decise invece di adottare una linea politica diametralmente opposta, finendo per imporre dall’alto un piano di ammodernamento che, elaborato altrove, non teneva nella dovuta considerazione la specificità dell’isola, né intendeva tantomeno fare alcun tipo di concessione alla classe dirigente locale. Piuttosto che incentivare l’unificazione della popolazione meridionale, la creazione del Regno delle Due Sicilie non fece altro che esasperare la percezione di una radicale quanto insanabile estraneità dei siciliani rispetto alle popolazioni che risiedevano sul continente: ciò fece rifiorire, di conseguenza, la mai sopita ideologia sicilianista, che avrebbe prodotto negli anni successivi i suoi risultati più significativi. Ad aggravare una situazione già di per sé delicata contribuì in buona misura la crisi economica determinata dalla fine dell’occupazione inglese e dal contemporaneo avvio di un piano finalizzato alla creazione di un mercato unico meridionale, che fece emergere l’arretratezza degli apparati produttivi siciliani rispetto a quelli operanti nella parte continentale del regno. Quando nel 1820, in seguito a una rivolta, il re concesse ai napoletani una costituzione di stampo liberale, anche la Sicilia si ribellò, e mentre le *élite* politico-intellettuali chiedevano a gran voce il ripristino della costituzione del 1812 e l’istituzione di un regno indipendente da Napoli, le masse contadine cercarono, con violenza crescente, di impadronirsi delle terre privatizzate dalle recenti riforme. Fu soprattutto a Palermo che la rivolta venne declinata in chiave anti-borbonica e indipendentista, mentre le città di Messina e Catania cercarono di opporsi alle tendenze accentratrici del capoluogo rimanendo sostanzialmente fedeli a Napoli, e auspicando semmai che la costituzione liberale ivi concessa venisse estesa anche alla Sicilia. La mancanza di una chiara progettualità politica che orientasse l’azione delle forze in campo facilitò alle truppe borboniche il compito di impadronirsi nuovamente del potere, ripristinando lo *status quo* e rigettando qualsiasi richiesta che provasse a mettere in discussione l’assolutismo monarchico.

Con il passare del tempo, la sostanziale passività con cui i siciliani reagirono al fallimento dei moti del 1820-21 e alle riforme che i Borbone continuarono a introdurre sul piano amministrativo cedette gradualmente il passo a un rinnovato fermento ideologico. A Ferdinando, morto nel 1825, era intanto succeduto il figlio Francesco, che occupò il trono delle Due Sicilie fino al 1830, anno della sua morte; il comando passò quindi nelle mani di Ferdinando II, che con la nomina di suo fratello Leopoldo a luogotenente di Sicilia acconsentì di fatto all’instaurazione di una forma, seppur blanda, di autogoverno regionale

«compatibile con le strutture assolutistiche e non rappresentative dello Stato».²¹ Tale risoluzione non riuscì però a mitigare l'acredine dei siciliani nei confronti di Napoli e della casa regnante, la cui gestione continuò ad essere reputata tirannica dall'opinione pubblica.

Se fino a quel momento l'opposizione antiborbonica era stata legittimata, soprattutto sul piano ideologico, da un solido patriottismo localista, a partire dagli anni Trenta iniziarono a prendere piede anche in Sicilia orientamenti politici che non consideravano più l'isola come un'entità a sé, ma interpretavano le spinte autonomistiche maturate al suo interno come l'espressione del crescente e generalizzato bisogno di autodeterminazione delle comunità nazionali europee assoggettate al controllo di potenze riconosciute come straniere. Fu in particolar modo la diffusione del mazzinanesimo a favorire la formazione di una nuova generazione di intellettuali e cospiratori siciliani appartenenti per la maggior parte alla borghesia professionale, che votati ormai a ideali repubblicani non combattevano più soltanto per liberare la Sicilia dai Borbone, ma per istituire «uno Stato italiano unitario con capitale Roma».²² All'attività dei democratici-radicali, organizzati di solito in cellule clandestine, si affiancava quella dei gruppi liberali, che agivano invece in maniera manifesta, seppur con la dovuta discrezione. Non si trattava comunque, in nessuno dei due casi, di gruppi isolati, ma di realtà ben ramificate tanto sul territorio isolano quanto nel resto della penisola, che per il tramite degli esuli arrivavano talvolta a coinvolgere anche i gruppi operanti in altri paesi europei.

Un simile fermento mise in allarme il governo centrale, che dopo aver richiamato a Napoli il luogotenente Leopoldo approfittò dei tumulti scoppiati nella Sicilia sud-orientale in seguito all'epidemia di colera del 1837 per instaurare un regime di polizia guidato dal generale Francesco Saverio Del Carretto, del quale sarebbe stata a lungo ricordata la crudeltà con cui represses qualsiasi forma di opposizione. Le maglie della censura si fecero allora ancora più fitte, rendendo estremamente difficile portare avanti alla luce del sole qualsiasi iniziativa culturale che non fosse in linea con le politiche della casa regnante. Il fatto che la polizia si appoggiasse a una rete capillare di delatori non fece che aggravare il clima di sospetto che già da tempo si era diffuso in tutta l'isola, costringendo intellettuali e patrioti a pianificare in gran segreto le proprie attività, o a scegliere la via dell'esilio pur di sfuggire all'arresto. Si era ormai sull'orlo di una crisi che avrebbe segnato in maniera decisiva la fine di un'epoca; e fu proprio questa condizione di svantaggio, portata alle sue estreme

²¹ F. Renda, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, cit., p. 59.

²² L. Riall, *Il Risorgimento in Sicilia*, cit., p. 36.

conseguenze, a innescare la reazione dei patrioti. Nell'introduzione all'*Antologia poetica siciliana del secolo XIX*, il letterato Francesco Guardione – fiero sostenitore della causa dell'indipendenza italiana – notò come fosse stata proprio la rivolta del 1837 ad avere «scavato la fossa alla dinastia borbonica», rinfocolando «idee determinate per compire il gran fatto della riscossa politica, morale, intellettuale» e facendo terra bruciata intorno al sovrano, che l'autore dice «abbandonato dall'aristocrazia, e reso caro soltanto alla sbirraglia, ed alla plebe, che egli sfamava per indurla allo spionaggio, e al massacro».²³ In realtà la maggior parte del popolo versava ormai in condizioni di forte precarietà esistenziale, che il prolungarsi della crisi economica aveva ulteriormente aggravato; non fu difficile quindi per i patrioti liberali e democratici conquistare alla propria causa anche i ceti meno abbienti, cavalcando l'onda del loro malcontento.

La rivoluzione scoppiata a Palermo il 12 gennaio 1848 ebbe come esito immediato la proclamazione del Regno di Sicilia, una monarchia costituzionale indipendente da Napoli e dai Borbone temporaneamente amministrata da un Comitato generale provvisorio presieduto dal liberale Ruggero Settimo. Dopo l'elezione del Parlamento e la ratifica di uno Statuto costituzionale che ricalcava quello del 1812, Ferdinando II venne ufficialmente destituito e la corona del nuovo Regno fu affidata al principe Alberto Amedeo di Savoia. In quegli stessi mesi altre rivolte popolari infiammarono la penisola, sancendo a tutti gli effetti l'inizio del Risorgimento italiano. Pur non perdendo di vista la natura intrinsecamente localistica delle proprie rivendicazioni, i patrioti siciliani riconobbero nelle lotte delle altre popolazioni d'Italia l'espressione del medesimo principio di nazionalità che animava anche le loro, e decisero pertanto di dimostrare la propria vicinanza inviando uomini e mezzi in Lombardia, a Roma e in Toscana; ciò non rappresentò tuttavia un tentativo di assumere il controllo dell'intero processo rivoluzionario, a cui d'altra parte, a questa altezza temporale, non era ancora stata impressa una chiara spinta in senso unitarista. In ogni caso, l'indipendenza siciliana dalla monarchia borbonica non durò a lungo; se da una parte l'incapacità nel tenere a bada le forze sociali più eversive causò, soprattutto nelle zone rurali, gravi problemi di ordine pubblico, a rivelarsi veramente fatali per la rivoluzione furono però, ancora una volta, le sue troppe anime: il mancato accordo tra liberali e repubblicani contribuì infatti a indebolire il nuovo governo, dando agio all'esercito borbonico di riconquistare, in un crescendo di violenza, il pieno controllo sull'isola. Entro la fine del 1849 tutte le esperienze

²³ F. Guardione, *Proemio: il presente libro e la Sicilia dopo il 1815*, in *Antologia poetica siciliana del secolo XIX, con proemio e note di Francesco Guardione* (Palermo: Tipografia Editrice "Tempo", 1885), pp. X-LI [XXI].

politiche nate, tanto in Italia quanto nel resto d'Europa, dal bisogno delle diverse comunità nazionali di affrancarsi dal controllo delle potenze straniere poterono dunque dirsi concluse.

Dopo la resa di Palermo, Ferdinando II affidò al generale Filangieri il compito di riportare l'ordine sull'isola; vennero quindi concessi poteri straordinari al capo della polizia Maniscalco, il cui nome, scrive Lucy Riall, «divenne in breve tempo proverbiale per indicare la ferocia della repressione, la corruzione e il cattivo governo dei Borbone».²⁴ La maggior parte dei patrioti che aveva partecipato alla rivoluzione del 1848 fu arrestata o costretta ad andare in esilio; ciononostante, nel corso del decennio successivo, le attività a carattere cospirativo di matrice antiborbonica si intensificarono, beneficiando dei contatti con gli esuli e con i patrioti del resto d'Italia. Non senza riserve sulle sue eventuali modalità di attuazione, anche i patrioti siciliani cominciarono quindi a guardare con favore al progetto di unificazione nazionale di cui negli altri Stati italiani si discuteva da circa un decennio, preoccupandosi di mettere in circolo saperi e informazioni utili allo sviluppo di una più salda coscienza politica negli abitanti dell'isola. Allo stesso modo, consapevoli dei benefici che la sinergia con i patrioti attivi sul continente avrebbe potuto apportare alla causa siciliana, molti degli intellettuali e degli uomini politici esiliati dopo il 1848 si adoperarono affinché nei circoli da loro frequentati rimanesse alta l'attenzione su quanto stava intanto accadendo in Sicilia, dove la situazione di disagio sociale che interessava in particolar modo le aree rurali si aggravava di giorno in giorno.

L'ascesa di Francesco II al trono delle Due Sicilie, avvenuta nel 1859, non aveva prodotto alcun cambiamento significativo nella gestione dell'isola, dal momento che il nuovo sovrano si era limitato a continuare la politica assolutistica e per molti aspetti dispotica del suo predecessore, che aveva suscitato anche a Napoli non pochi malumori. Ad accelerare il corso degli eventi che nel giro di pochi mesi avrebbero portato alla nascita del Regno d'Italia e alla conseguente annessione della Sicilia fu in buona misura la sconfitta subita dagli austriaci, alleati dei Borbone, nella Seconda guerra d'indipendenza italiana, che tra il 27 aprile e il 12 luglio del 1859 interessò la parte settentrionale della penisola. In quell'occasione le truppe piemontesi – che oltre a poter contare sull'appoggio dell'esercito francese annoveravano tra le proprie fila anche brigate di volontari come quella dei Cacciatori delle Alpi, comandata da Giuseppe Garibaldi – riuscirono a sottrarre la Lombardia, ad eccezione di Mantova, al controllo della casa d'Austria e ad annetterla al Regno di Sardegna, guidato all'epoca da re Vittorio Emanuele II di Savoia e amministrato

²⁴ L. Riall, *Il Risorgimento in Sicilia*, cit., p. 39.

da Camillo Benso, conte di Cavour. Tra gli Stati regionali italiani, il regno sabauda era l'unico ad aver mantenuto in vigore le concessioni politiche del 1848, dandosi un ordinamento costituzionale e liberale; per questo motivo esso «si qualificò come il solo punto di riferimento statale per gli italiani di tutte le regioni, compresa la Sicilia», dove furono soprattutto i patrioti che avevano partecipato ai moti 1848 a rendersi conto che un'altra rivoluzione combattuta in solitaria non avrebbe garantito loro grosse probabilità di successo.²⁵ Le numerose rivolte popolari esplose quasi contemporaneamente nelle regioni dell'alta Italia fecero sì che tra la fine del 1859 e i primi mesi del 1860, tramite una serie di plebisciti, anche l'Emilia, la Romagna e la Toscana entrarono a far parte del regno sabauda, dal quale continuavano a rimanere esclusi Venezia, lo Stato Pontificio e, per l'appunto, il Regno delle Due Sicilie.

Le fonti storiografiche concordano nell'affermare che fu Francesco Crispi – esule siciliano vicino alle idee repubblicane, tra i fautori della rivoluzione del 1848 – a convincere Garibaldi della necessità di organizzare una spedizione in Sicilia per sostenere la popolazione locale nel suo rinnovato tentativo di ribellione antiborbonica.²⁶ A partire infatti dalla Rivolta della Gancia scoppiata a Palermo nell'aprile del 1860 e subito repressa con fermezza dall'esercito monarchico, l'intera Sicilia si era ritrovata in poco tempo in balia di forze rivoluzionarie che, se non adeguatamente incanalate, rischiavano di diventare incontrollabili, specialmente nelle campagne. Vinte dunque le resistenze iniziali, e sfidando il parere contrario di Cavour, l'11 maggio 1860 Garibaldi, Crispi e un migliaio di volontari (tra i quali si contavano soltanto trentuno siciliani) sbarcarono a Marsala, sulla costa occidentale della Sicilia. Con l'aiuto dei numerosi volontari autoctoni che, sedotti principalmente dal carisma del condottiero, andarono via via ad ingrossare le schiere dell'armata garibaldina, quest'ultima riuscì a portare avanti una rapidissima avanzata, sbaragliando l'esercito borbonico e conquistando Palermo entro la fine di maggio; Garibaldi si proclamò allora dittatore della Sicilia, dichiarando però di svolgere questa funzione in qualità di vicario del re Vittorio Emanuele. Nei cinque mesi di dittatura garibaldina in Sicilia venne abolita la tassa sul macinato, e si provvide all'elaborazione di un piano di riforme che avrebbe dovuto interessare in particolar modo i contadini, ai quali con il decreto del 2 giugno 1860 venne ufficialmente promessa una redistribuzione delle terre demaniali. Questo

²⁵ F. Renda, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, cit., p. 146.

²⁶ Oltre a L. Riall, *Il Risorgimento in Sicilia*, cit., p. 40, si vedano, a titolo di esempio, il saggio di C. Duggan, *Creare la nazione. Vita di Francesco Crispi* (Roma-Bari: Laterza, 2000), e la voce 'CRISPI, Francesco' compilata da F. Fonzi per il *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 30 (1984), *ad vocem*.

provvedimento incontrò fin da subito l'opposizione dell'area politica moderata, preoccupata dalla piega radicale che avrebbe potuto assumere la rivoluzione sotto la guida dei democratici garibaldini. Nel microcosmo isolano si riflettevano infatti le divisioni e gli attriti allora esistenti a livello sovraregionale tra la fazione democratica capeggiata da Garibaldi, e sostenuta in Sicilia da politici di fede mazziniana come Francesco Crispi e Giuseppe La Masa, e quella moderata diretta dal conte di Cavour, alla quale, in quel particolare frangente, guardavano con favore molti dei più autorevoli sostenitori dell'autonomismo siciliano.

Occorre comunque tenere presente che, nelle intenzioni di Garibaldi, la rivoluzione siciliana avrebbe dovuto essere funzionale all'esecuzione di un disegno politico di più ampio respiro, il cui principale obiettivo era l'unità nazionale italiana; per questo motivo affiancò al provvedimento sulla redistribuzione delle terre demaniali due altri atti legislativi, con i quali veniva introdotta la coscrizione obbligatoria e ordinato lo scioglimento delle bande armate, nel tentativo di «imprimere un carattere di massa alla guerra siciliana» e creare un esercito meridionale capace di contare soltanto sulle proprie forze.²⁷ Fu chiaro però sin da subito che i piani di Garibaldi peccavano di eccessivo ottimismo, e che non tenevano debitamente conto delle dinamiche di potere su cui continuava a reggersi l'ordinamento sociale dell'isola; oltre che con i suoi avversari politici, il comandante si ritrovò quindi a fare i conti anche con una diffusa renitenza alla leva, che stroncò sul nascere il suo progetto.

A compromettere ulteriormente un quadro che presentava già di per sé evidenti criticità provvide il mancato scioglimento di alcune squadre armate, che tra luglio e agosto del 1860 contribuirono al dilagare di alcune rivolte contadine esplose in particolar modo nelle aree più interne dell'isola. Pur trattandosi di episodi isolati e del tutto privi di una direttrice politica che le unificasse sotto l'egida di un obiettivo comune, queste rivolte rurali resero concreto il rischio di una guerra civile, della quale si ebbero temibili avvisaglie soprattutto nei paesi di Bronte e Biancavilla: in questi due piccoli centri dell'entroterra catanese l'agitazione per la mancata attuazione del decreto del 2 giugno si mischiò infatti al forte risentimento nei confronti dei notabili del luogo, che subirono una violenta persecuzione prima che l'intervento dei garibaldini provvedesse a ristabilire l'ordine in maniera drastica.²⁸ Garibaldi, dal canto suo, non aveva alcun interesse ad avallare condotte anarcoidi che avrebbero potuto compromettere la buona riuscita del suo piano rivoluzionario, e la sanguinosa repressione attuata a Bronte e Biancavilla non ebbe altra funzione se non quella

²⁷ F. Renda, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, cit., p. 160.

²⁸ Ivi, p. 163.

di ribadirlo nel più impressionante dei modi.²⁹ A giugno, intanto, gli esponenti del partito autonomista, dopo un'iniziale adesione di comodo alla campagna garibaldina, avevano ricominciato a premere affinché si arrivasse quanto prima all'annessione con il Piemonte. Pur continuando infatti ad auspicare la concessione di una forma di autogoverno regionale, la maggior parte dei notabili di area moderata riteneva che un più stretto legame politico con il resto d'Italia, e in particolar modo con il regno sabauda e l'amministrazione cavourriana, avrebbe protetto la Sicilia tanto dalla minaccia di una controrivoluzione borbonica quanto dall'avanzare incontrollato del riformismo radicale di matrice democratica. Sul momento, però, la richiesta di annessione immediata venne respinta in maniera categorica da Garibaldi, che riteneva prioritaria piuttosto la liberazione di Napoli e Roma, e la proclamazione di quest'ultima a capitale del Regno.

Per arginare in qualche modo la campagna annessionistica venne promulgato un decreto dittatoriale che assegnava a un'assemblea di rappresentanti siciliani il compito di stabilire i tempi e le modalità di annessione dell'isola allo Stato italiano; si decise inoltre, dopo alterne vicende, che l'assemblea sarebbe stata eletta con suffragio universale il 21 ottobre di quello stesso anno. Alla promulgazione del decreto seguì un periodo di rinnovato fervore ideologico, durante il quale venne anche ventilata l'ipotesi di un'alleanza tra autonomisti e democratici. Permase però, nel concreto, una situazione di stallo dovuta ai dubbi e ai timori che la possibilità di questa alleanza suscitò tra i membri di entrambi gli schieramenti. Soltanto i radicali vicini alle idee federaliste di Carlo Cattaneo non mostrarono particolari riserve davanti alla proposta di eleggere un'assemblea siciliana, che venne anzi interpretata come un primo passo verso un'organizzazione su basi federalistiche del nascente Regno d'Italia. Se da una parte l'estensione dello Statuto albertino anche alla Sicilia, stabilita il 3 agosto 1860 dal prodittatore De Pretis, compromise nuovamente i rapporti tra autonomisti e democratici, dall'altra la diffusione di una nota con la quale il governo piemontese annunciava la volontà di inserire la ripartizione regionale nell'ordinamento del Regno d'Italia sembrò assicurare una volta per tutte gli autonomisti siciliani, che tornarono quindi a chiedere con insistenza l'annessione. Nel frattempo, Garibaldi e il suo esercito stavano risalendo la penisola sottraendo in poco tempo al controllo dei Borbone tutti i territori

²⁹ Alla rivolta di Bronte e alla sua sanguinosa repressione da parte dell'esercito garibaldino Giovanni Verga dedicò la novella *Libertà*, inserita nella raccolta *Novelle Rusticane* (Torino: F. Casanova, 1883). In un saggio intitolato *Verga e la libertà* Leonardo Sciascia reputò tuttavia la lettura verghiana troppo indulgente nei confronti dei garibaldini, e avvalendosi di testimonianze dell'epoca cercò di ristabilire la verità storica intorno all'accaduto. Si veda: L. Sciascia, *Verga e la libertà*, in Id., *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia* (Milano: Adelphi, 2007 [1970]), pp. 79-94.

appartenenti al Regno delle Due Sicilie. Per completare la riunificazione tra il Nord e il Sud dell'Italia il passo successivo avrebbe dovuto essere, a questo punto, la conquista dello Stato pontificio, amministrato dal papa ma posto sotto la protezione della Francia; questa eventualità preoccupava non poco Cavour, che contrariato dalla crescente popolarità di cui godeva l'esercito garibaldino e temendo che l'invasione del Lazio provocasse una crisi diplomatica con gli alleati francesi, inviò l'esercito piemontese per bloccare la marcia di Garibaldi verso Roma. Il 26 ottobre 1860 l'esercito garibaldino e quello guidato da Vittorio Emanuele II si incontrarono a Teano, vicino Napoli; in quell'occasione Garibaldi consegnò formalmente nelle mani del re sabaudo tutti i territori conquistati fino a quel momento, prima di sciogliere l'esercito e ritirarsi per un periodo a Caprera. Appena cinque giorni prima, il 21 ottobre, sia Napoli che la Sicilia avevano espresso, tramite un plebiscito, il loro parere favorevole all'annessione all'«Italia una e indivisibile con Vittorio Emanuele re costituzionale e i suoi legittimi discendenti».³⁰

A far fallire l'elezione dell'assemblea siciliana erano state alcune complicazioni sorte in seno al governo partenopeo, dove il prodittatore garibaldino aveva minacciato le dimissioni se non fosse stato indetto immediatamente il plebiscito. Stavolta Garibaldi aveva ceduto alle pressioni e fissato la data della consultazione nello stesso giorno in cui in Sicilia avrebbero dovuto tenersi le elezioni per l'assemblea dei rappresentanti. Il timore di compromettere la buona riuscita dell'unificazione nazionale e, soprattutto, la paura che ciò comportasse il protrarsi a oltranza della dittatura garibaldina, aveva indotto gli autonomisti siciliani a mettere in secondo piano l'elezione dell'assemblea e ad acconsentire al plebiscito, accettando in questo modo l'annessione incondizionata. L'unica garanzia che riuscirono ad ottenere fu l'istituzione di un Consiglio straordinario di Stato che avrebbe dovuto sottoporre quanto prima al governo centrale un piano per conciliare i bisogni della Sicilia con quelli dello stato italiano. Del Consiglio facevano parte trentasette moderati autonomisti tra cui spiccava il nome di Michele Amari, che richiesero immediatamente al Parlamento del Regno la concessione dell'autogoverno. La loro rimase però lettera morta, e con l'elezione del nuovo Parlamento anche il progetto di ripartizione regionale venne accantonato, facendo sì che la Sicilia si ritrovasse ancora una volta a dover obbedire a regole imposte dall'alto da funzionari che non avevano una conoscenza diretta del territorio né tantomeno dei bisogni di chi lo abitava. A queste condizioni, l'annessione della Sicilia al Regno d'Italia

³⁰ *Formola del plebiscito della Sicilia (21 ottobre 1860)*, in *Statuto Fondamentale del Regno in data 4 marzo 1848* (Torino: Stamperia della Gazzetta del Popolo, 1884), p. 29.

rappresentò, in buona sostanza, un fallimento per la classe dirigente isolana, che non ebbe la forza né l'unitarietà necessarie a imporre un nuovo ordine politico di stampo liberale che andasse a sostituire l'antico regime evitando di replicarne gli errori. Gli ideali autonomisti vennero dunque sacrificati sull'altare dell'interesse politico, mentre i potentati locali, eredi della vecchia aristocrazia terriera, riuscirono in larga parte a salvaguardare i propri privilegi; il resto della popolazione, e soprattutto i ceti rurali, continuarono invece ad arrancare sotto il peso di una crisi economica e sociale aggravatasi dopo l'unificazione.³¹

II.2 Una cultura “nazionale”? L'identità siciliana nel pensiero e negli scritti degli intellettuali risorgimentali

Nel momento in cui venne elaborato, il mito della “nazione siciliana” poté immediatamente contare su un solido apparato ideologico e culturale costruito *ad hoc* per sostenerlo. Nato sul finire del XVIII secolo in seno al ceto aristocratico come reazione autodifensiva di quest'ultimo ai rischi della modernizzazione accentratrice a cui sembrava tendere la politica di Carlo III, il mito della “nazione siciliana” venne adoperato dalle classi dominanti isolate per legittimare da un punto di vista sia storico che morale la propria aspirazione ad instaurare con il Regno di Napoli un rapporto paritario invece che di sudditanza. Giuseppe Carlo Marino riconduce a un'interpretazione capziosa delle dottrine del giusnaturalismo illuministico da parte dell'*élite* culturale siciliana l'origine di quella “ideologia sicilianista” che assegnava alla Sicilia lo *status* di nazione in quanto «organismo societario dotato di un proprio diritto pubblico»: stando al ragionamento esposto sul finire del Settecento dall'avvocato palermitano Gaetano Sarri, e citato puntualmente da Marino, l'asservimento della Sicilia alle leggi civili «da un altro Principe o Nazione decretate» sarebbe stato in contrasto con le leggi del diritto internazionale e con quelle del «diritto naturale che ne è la fonte», avendo la Sicilia «in quanto e perché è Nazione, titoli originari di sovranità e un diritto incontestabile al riconoscimento dei suoi ordinamenti, vale a dire, del sistema dei privilegi dei ceti dominanti».³² La tesi di Sarri era però inficiata da una contraddizione di fondo, poiché se era vero che «non si è “Nazione” senza possedere il diritto pubblico», era altrettanto vero che «non si può avere un diritto pubblico senza Stato», condizione, quest'ultima, nella quale la Sicilia aveva suo malgrado vissuto fino al 1738, anno in cui era

³¹ Cfr. F. Renda, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, cit., pp. 183-196.

³² G.C. Marino, *L'ideologia sicilianista*, cit., pp. 55-56. Il testo citato da Marino è il seguente: G. Sarri, *Il diritto alla successione reale nel Regno di Sicilia* (Palermo: Stamperia dei SS. Apostoli, 1760).

entrata a far parte della compagine statale guidata dai Borbone.³³

Per questo motivo nel corso del Settecento gli intellettuali siciliani, organici al ceto egemone, profusero tutto il loro impegno nella ricerca di testimonianze che attestassero, fuori dal mito, «una fondazione storica del Regno di Sicilia» quale entità statale indipendente, in modo tale da legittimare la strenua difesa di privilegi aristocratici pretestuosamente ritenuti originari e, pertanto, inalienabili.³⁴ Ciò in ogni caso non giustifica l'ipotesi di una «Sicilia sequestrata da ogni relazione col resto del mondo», come ebbe a definirla Giovanni Gentile nel suo celebre, quanto discusso, saggio sul tramonto della cultura siciliana³⁵: studi recenti hanno infatti dimostrato che sul finire del Settecento la Sicilia conobbe un profondo rinnovamento culturale, a cui si legò un rilancio del comparto editoriale e tipografico che specialmente dopo l'abolizione dell'Inquisizione nel 1782 rese anche possibile la diffusione di opere e di idee elaborate al di là dei confini isolani.³⁶

A fondamento del mito della “nazione siciliana” stava l'idea del primato storico, morale, artistico e culturale della Sicilia rispetto alle altre nazioni, la cui affermazione venne sostenuta e favorita da un lavoro certosino di riscoperta ed esaltazione delle glorie siciliane portato avanti soprattutto dalle accademie e dagli eruditi che vi prendevano parte. Tra le numerose accademie che nel corso del XVIII secolo sorsero nei principali centri della Sicilia – delle quali, per ragioni di brevità, non è possibile discutere approfonditamente in questa sede – merita di essere ricordata l'Accademia Siciliana, fondata a Palermo nel 1790 e rinominata, sei anni più tardi, Accademia Nazionale. Promossa, tra gli altri, dal poeta dialettale Giovanni Meli, l'Accademia Siciliana si proponeva in primo luogo di riscattare il dialetto siciliano dalla sua condizione di subalternità rispetto all'italiano di area toscana, e di elevarlo a «lingua nazionale della Sicilia»: aveva pertanto imposto ai suoi membri di adoperarlo in via esclusiva nelle loro comunicazioni sia orali che scritte.³⁷ Da lungo tempo era invalsa tra gli intellettuali siciliani la convinzione che la lingua parlata dai primi abitanti dell'isola fosse addirittura più antica di quella greca, e che le dovesse essere pertanto riconosciuta dignità maggiore rispetto a quest'ultima.³⁸ Ne conseguì che, tra il 1790 e la

³³ G.C. Marino, *L'ideologia sicilianista*, cit., p. 57.

³⁴ Ivi, p. 58.

³⁵ G. Gentile, *Il tramonto della cultura siciliana* (Firenze: Sansoni, 1985²), p. 5.

³⁶ N. Cusumano, *Di ricche librerie forniti, o non sanno, o non ne vogliono giovarsi*. Note su cultura, editoria e circolazione libraria in Sicilia (secc. XVIII-XIX), in «Mediterranea. Ricerche storiche», 35/2015, pp. 629-650 [630].

³⁷ F. Renda, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, cit., p. 135.

³⁸ Era questa, ad esempio, la tesi sostenuta da monsignor Francesco Testa nel saggio *Sul linguaggio dei primi abitanti della Sicilia* (Palermo: Filippo Solli, 1832).

prima metà del nuovo secolo, le rivendicazioni independentiste dei siciliani si giocarono in larga parte sul terreno linguistico, dove non di rado, specialmente nel corso dell'Ottocento, una lettura mistificatoria delle fonti indusse alcuni studiosi a teorizzare un primato – o, quantomeno, un'origine indipendente – del siciliano rispetto al toscano. Occorre però tenere presente che quello difeso da Meli e dall'Accademia Siciliana era un dialetto illustre, una lingua letteraria più che un reale mezzo di comunicazione di massa che fosse capace di porre sullo stesso piano tutti i parlanti indipendentemente dalla loro estrazione sociale. Nella prassi, a partire almeno dal XVI secolo, il dialetto era conosciuto e correntemente parlato da tutti i siciliani, che lo utilizzavano di norma come lingua degli affetti e delle comunicazioni quotidiane; a segnare un discrimine tra classi egemoni e classi subalterne era semmai la capacità dei parlanti di affiancare al siciliano l'uso di altre lingue – il latino, il toscano, lo spagnolo – e di trascorrere con facilità dall'una all'altra per adattarsi ai diversi contesti comunicativi: laddove «chi sapeva leggere e scrivere, oltre che il siciliano, conosceva quantomeno l'italiano», il monolinguisimo diventava allora sinonimo di analfabetismo.³⁹

Accantonato senza troppe cerimonie il progetto di riforma linguistica avanzato da Meli e dai suoi sodali, dal 1820-21 in poi gli intellettuali più giovani, appartenenti ormai per la maggior parte al ceto borghese, liquidarono il vuoto accademismo e il «culto delle patrie anticaglie» per volgersi piuttosto a un'esaltazione del valore «materno» della cultura siciliana nei confronti di quella più genericamente intesa come italiana.⁴⁰ Pur mantenendo ben salda la coscienza della propria identità siciliana, e adoperandosi in ogni modo per riscoprire e tutelare le tradizioni e le storie dell'isola, gli intellettuali borghesi figli del nuovo secolo attribuivano grande valore al legame che, ai loro occhi, univa la Sicilia, la sua cultura e, di conseguenza, i suoi abitanti al resto della penisola italiana: emblematica risulta a tal proposito una lettera inviata nel 1847 da Michele Amari al bibliotecario e patriota Antonio Panizzi, nella quale lo storico palermitano affermava che, pur proclamando «il sentimento di nazione italiana», rimaneva tuttavia fermamente convinto del fatto che «il patriottismo provinciale, quando sia sincero ed illuminato, non nocchia agli interessi della gran famiglia italiana».⁴¹ Confidando nella possibilità di contribuire alla definizione di «una nuova cultura italica entro la quale porre quelle regionali o particolari, non per accertarne l'assorbimento e la fine, ma per valutarne e salvarne, oltre che il vanto, i distinti originari diritti», la nuova

³⁹ F. Renda, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, cit., p. 134.

⁴⁰ G.C. Marino, *L'ideologia sicilianista*, cit., pp. 185-192, *passim*.

⁴¹ Lettera di Michele Amari ad Antonio Panizzi, citata in: G. Falzone, *Battaglie romantiche e antiromantiche in Sicilia* (Bologna: Patron, 1965), p. 66.

generazione di intellettuali-patrioti siciliani mise i propri studi a servizio dell'impegno politico, senza rompere tuttavia in maniera netta e drammatica con i tradizionalisti della vecchia guardia, con i quali continuava di fatto a condividere l'interesse a mantenere in vita alcuni consolidati privilegi di classe.⁴²

Tra gli esponenti della fazione tradizionalista, una posizione di indubbio prestigio era ancora occupata dall'abate palermitano Domenico Scinà, autore del *Prospetto della storia letteraria di Sicilia nel secolo decimottavo* e sicilianista *sui generis*: pur criticando infatti con severità la vuota erudizione degli accademici, Scinà persisteva nell'auspicare per la "nazione siciliana" un risorgimento culturale a cui soltanto l'istruzione popolare avrebbe, a suo avviso, potuto fornire basi solide alle quali ancorarsi. Sebbene avesse bollato come «isteria italica» le aperture extraregionali degli intellettuali più giovani, questi ultimi continuarono a guardare a lui con profondo rispetto, apprezzando in particolar modo la razionalità tardo-illuminista del suo metodo di lavoro: all'esaltazione aprioristica del primato siciliano egli anteponeva infatti un'attenta disamina degli avvenimenti e delle circostanze che avrebbero potuto in qualche modo giustificarlo, mantenendo in ogni caso la sua indagine all'interno di un orizzonte culturale rigidamente delimitato dai confini dell'isola. L'influenza esercitata dall'opera e dal pensiero di Domenico Scinà sulla cultura siciliana della prima metà del XIX secolo non autorizza tuttavia ad imputare unicamente a lui la sostanziale chiusura della cultura siciliana alle istanze romantiche, come sostenuto invece da Giovanni Gentile nel suo già citato saggio del 1919.⁴³

Rispetto a quanto accaduto nell'Italia settentrionale tra il 1816 e il 1826, la polemica tra classicisti e romantici arrivò ufficialmente sull'isola soltanto negli anni Trenta, trasponendo così sul piano letterario una *querelle* politico-patriottica che non riguardava, però, soltanto la Sicilia.⁴⁴ La circolazione sul territorio isolano di opere letterarie italiane e straniere

⁴² G.C. Marino, *L'ideologia sicilianista*, cit., p. 191.

⁴³ G. Gentile, *Il tramonto della cultura siciliana*, cit., p. 77.

⁴⁴ L'inizio della *querelle* tra classicisti e romantici in Italia viene fatto tradizionalmente coincidere con la pubblicazione dell'articolo di M.me De Staël intitolato *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, apparso su *La biblioteca Italiana* di Milano nel gennaio 1816. Polemizzando contro il carattere accademico ed erudito della produzione letteraria italiana dell'epoca, M.me De Staël suggeriva agli scrittori italiani di tradurre le opere più notevoli della moderna cultura europea, affinché potessero trarne spunto e ispirazione. Pochi mesi dopo, dalle colonne del medesimo giornale, lo scrittore Pietro Giordani rispose all'articolo dell'intellettuale francese difendendo a spada tratta il patrimonio della classicità greco-romana e, di conseguenza, il primato della letteratura italiana che da essa aveva avuto origine e della quale conservava ancora lo splendore. Piuttosto che ai poeti e agli scrittori stranieri, Giordani invitava pertanto i suoi connazionali a rivolgersi allo studio dei classici greci e latini (oltre che italiani), onde evitare che l'interesse per «le cose oltramontane» rendesse loro sgradite «[le cose] nostre proprie» e li distogliesse dal «fare quello di che i nostri maggiori furono tanto onorati». Al di là di queste celebri prese di posizione, un numero considerevole di intellettuali italiani – lombardi, in particolare – assunse nei confronti del Romanticismo un atteggiamento moderato e conciliante,

riconducibili alla temperie romantica – come ad esempio i *Canti di Ossian* tradotti da Cesarotti, ma anche le novelle sentimentali di Tommaso Grossi e i romanzi di Victor Hugo – non aveva privato la Sicilia del suo *status* di roccaforte del classicismo, luogo in cui, ancora nella prima metà dell'Ottocento, «i miti classici erano rimasti a vivere di vita carnale».⁴⁵ Molto più che l'abate Scinà, il paladino del classicismo in terra di Sicilia fu il marchese siracusano Tommaso Gargallo, traduttore di Orazio e di numerosi altri poeti greci e latini, oltre che socio corrispondente dell'Accademia della Crusca. La sua influenza sull'ambiente culturale siciliano era tale che alla morte del professor Francesco Nascé, ordinario di eloquenza latina presso l'Università di Palermo, si attivò in prima persona affinché quella cattedra venisse occupata da un degno sostituto che, stando ai suoi piani, avrebbe dovuto vigilare sulla purezza delle lettere siciliane ed evitarne la contaminazione con le mode d'oltralpe. Gargallo scrisse allora a Pietro Giordani, a Giambattista Niccolini e, pare, addirittura a Giacomo Leopardi per offrire loro questo delicato incarico, ma non ebbe, purtroppo, il successo sperato; la scelta cadde infine sul canonico Giuseppe Borghi, classicista nonché accademico della Crusca, traduttore di Pindaro e autore di inni sacri: arrivato a Palermo nel 1835, vi rimase fino al 1838, quando fu costretto a emigrare in Francia per essere divenuto persona sgradita all'autorità borbonica.⁴⁶

Nel classicismo e nello speculare anti-romanticismo professati da Gargallo, Giorgio Santangelo ha individuato i medesimi «termini di natura polemica che verranno assunti poi dal Carducci giovane», che traendo origine «dalle istanze nazionalistiche di difesa della propria tradizione simboleggiata dal classicismo» vennero concretamente a incarnarsi nella «grande battaglia» condotta dal marchese e dai suoi accoliti «contro l'invasione straniera

informato ancora di filosofia illuminista. Si finì dunque per smussare i tratti più innovativi e, in un certo senso, controversi del Romanticismo d'Oltralpe, accordando alla letteratura una funzione essenzialmente educativa, civile, morale e patriottica. Contestualmente, si procedette a un ampliamento semantico dell'aggettivo *romantico*, che passò a indicare non soltanto i poeti della nuova scuola, ma tutti coloro che, anche nel passato, non si erano attenuti alla mera imitazione dei classici, ma avevano preferito ispirarsi direttamente alla natura, alla fede, alle tradizioni nazionali, alla società contemporanea. Organo ufficiale del Romanticismo italiano fu, tra il 1818 e il 1819, il periodico milanese *Il Conciliatore*, attorno al quale si radunò un gruppo di intellettuali che alla militanza letteraria avrebbero ben presto associato quella politica in senso anti-austriaco. Data la considerevole mole di studi realizzata negli anni intorno al tema della *querelle* tra classicisti e romantici si è scelto qui di citare, a mero titolo di esempio, il solo volume *Il Romanticismo e il primo Risorgimento*, a cura di R. Merolla (Firenze: La Nuova Italia, 1972), che ancorché datato ha il merito di aver messo in relazione fenomeno letterario e fenomeno politico, rendendo testimonianza delle interconnessioni che li legarono.

⁴⁵ G. Falzone, *Battaglie romantiche e antiromantiche in Sicilia*, cit., p. 42.

⁴⁶ Per un ulteriore approfondimento sulla figura di Giuseppe Borghi, del quale si parlerà anche al capitolo III per via del suo legame con la poetessa palermitana Giuseppina Turrisi Colonna, si rimanda alla voce 'BORGHI, Giuseppe', compilata da A. Palermo per il *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 12 (1971), *ad vocem*.

delle nostre lettere».⁴⁷ In una lezione tenuta nel 1837 all'Accademia della Crusca, il «vecchio italiano» Gargallo ebbe in effetti parole molto dure nei confronti della scuola romantica, da lui paragonata al colera e ritenuta una minaccia «all'onore delle lettere in universale ed in particolare al nome italiano», poiché capace di «diseredare l'Italia e strapparle lo scettro di primiera fra le nazioni tutte nella gentilezza delle lettere e delle arti».⁴⁸ A preoccupare il marchese era soprattutto la presunta insofferenza dei romantici per le genealogie, che secondo le sue più cupe aspettative avrebbe presto portato, in letteratura come in politica, alla completa dismissione di «tutti i monumenti commemorativi, al ben essere sociale utilissimi, ed al buon costume».⁴⁹ In quest'ottica, il desiderio dei letterati romantici di smarcarsi dalle regole formali ed espressive imposte dal classicismo veniva interpretato da Gargallo come il rifiuto categorico di una secolare, gloriosa tradizione linguistico-letteraria che da Empedocle a Parini, passando per Virgilio e Orazio, aveva attraversato indenne le diverse epoche, e della quale gli italiani avrebbero fatto meglio a servirsi per rinsaldare la coscienza del proprio «incontrastabile primato».⁵⁰

L'idea che il Romanticismo italiano fosse «un guazzabuglio di streghe, di spettri, un disordine sistematico, una ricerca stravagante, una abiura in termini del senso comune» era, però, soltanto una convinzione dei suoi detrattori, che letterati come Alessandro Manzoni tentarono di sfatare.⁵¹ Proprio Manzoni, in una lettera indirizzata a Cesare D'Azeglio, spiegò infatti che a Milano il termine *romanticismo* stava a indicare «un complesso d'idee più ragionevole, più ordinato, più generale, che in nessun altro luogo», e che gli intellettuali che parteggiavano per esso, pur riconoscendo l'importanza dello studio dei classici, ne avversavano tuttavia «l'imitazione servile», rifiutata insieme all'uso della mitologia e alla fedele osservanza di «regole fondate su fatti speciali, e non su principi generali, sull'autorità de' retori, e non sul ragionamento».⁵² In Sicilia, però, l'apprezzamento di alcuni giovani letterati per opere dichiaratamente romantiche come le novelle di Tommaso Grossi veniva

⁴⁷ G. Santangelo, *Lineamenti di storia della letteratura in Sicilia dal secolo XIII ai nostri giorni* (Palermo: Edizioni Biondani, 1952), p. 87.

⁴⁸ T. Gargallo, *Di alcune novità introdotte nella letteratura italiana. Lezione del marchese Tommaso Gargallo recitata il giorno XXX agosto MDCCCXXXVII nell'I. R. Accademia della Crusca* (Milano: presso G. Resnati libraio, 1838), pp. 1-11, *passim*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 28.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ La citazione è tratta dalla lettera *Sul Romanticismo* indirizzata da Alessandro Manzoni al marchese Cesare D'Azeglio, scritta il 22 settembre 1823 ma resa nota dall'autore soltanto nel 1870-71, dopo essere stata corretta in più parti. Per un quadro completo delle modifiche subite dal documento negli anni intercorsi tra la prima stesura e la sua pubblicazione si veda: A. Manzoni, *Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare D'Azeglio*, a cura di M. Castoldi (Milano: Centro nazionale di studi manzoniani, 2008), p. 114.

⁵² *Ivi*, p. 94.

additato dai più come un segno di corruzione, un tralignamento dal «gusto della classica letteratura»: così si era espresso, ad esempio, l'intellettuale nonché solerte funzionario borbonico Ferdinando Malvica, in un articolo dai toni allarmistici apparso sul *Giornale Arcadico* di Roma sul finire del 1829.⁵³ Pressoché immediata era giunta la risposta stizzita di Giuseppe Bozzo, professore di eloquenza presso l'Università di Palermo, che dalle pagine del *Giornale di Scienze, Lettere e Arti per la Sicilia* aveva rispedito al mittente le accuse di Malvica, assicurando che in Sicilia rimanevano «classici gli studi e i mezzi di pervenirvi e le guise di moderarli», dal momento che «le pericolose novità che da pochi erano seguite» non vi avevano mai veramente attecchito.⁵⁴

In realtà, appena due anni dopo la pubblicazione degli articoli di Malvica e Bozzo, il poeta messinese Felice Bisazza avrebbe pronunciato al cospetto della Regia Accademia Peloritana un discorso a favore del Romanticismo – ma soltanto di quello «temperato e veracemente italiano» – nel quale avrebbe tentato di conciliare le posizioni dei classicisti con quelle dei rappresentanti della nuova scuola letteraria. Nonostante una conoscenza superficiale del Romanticismo, considerato quasi esclusivamente nella sua esteriorità, Bisazza credeva che «i colti e buoni giovani», siciliani e non, andassero persuasi ad allargare le loro conoscenze, e ad affiancare allo studio dei classici greci e latini quello «della storia, della lingua, della letteratura italiana».⁵⁵ Allontanandosi dall'indirizzo culturale allora dominante in Sicilia, Bisazza invitava dunque il suo pubblico a non considerare gli antichi come i depositari di una legge immutabile, e a rigettare di conseguenza «non le forme della vecchia poesia classica, ma le sue macchine, i suoi miracoli»⁵⁶: mentre dunque la mitologia – la cui acritica riproduzione si credeva all'epoca fosse la sola ragion d'essere del classicismo – avrebbe dovuto, a suo avviso, essere utilizzata «come semplice nomenclatura», la poesia «nazionale» avrebbe dovuto invece alimentarsi di «idee viventi», avendo essa «il fine morale [...] dell'amore della patria, della religione, del culto dei sepolcri, e di tutte quelle virtù che civili e religiose si chiamano».⁵⁷

Seppur in linea con la posizione conciliatoria che rappresentava a tutti gli effetti il tratto caratterizzante del Romanticismo italiano, in Sicilia l'intervento di Bisazza venne osteggiato anche dagli intellettuali più giovani e dichiaratamente avversi al tradizionalismo reazionario

⁵³ F. Malvica, 'Recensione all'Elogio di Pietro Novelli scritto da Agostino Gallo', in «Giornale Arcadico di scienze, lettere ed arti», tomo XLIV (ottobre-dicembre 1829), pp. 214-220 [218].

⁵⁴ G. Bozzo, 'Sullo studio della letteratura in Sicilia. Memoria di G. Bozzo in risposta ad un articolo del *Giornale Arcadico* di Roma', in «Giornale di Scienze, Lettere e Arti per la Sicilia», tomo XXX (1830), pp. 304-321 [320].

⁵⁵ F. Bisazza, *Del Romanticismo*, in Id., *Opere* (Messina: Tip. Ribera, 1874), vol. III, pp. 285-319 [318].

⁵⁶ Ivi, p. 295.

⁵⁷ Ivi, pp. 288-289.

che, non senza contraddizioni, avrebbero strenuamente continuato a professarsi anti-romantici. Ciò che letterati e studiosi siciliani di fede liberale come Francesco Paolo Perez e i fratelli Benedetto e Giambattista Castiglia sembravano non gradire della scuola romantica italiana era soprattutto la morale cattolico-moderata che si trovava espressa, in particolar modo, nelle opere di Alessandro Manzoni, che divenne pertanto il loro principale obiettivo polemico. D'altra parte, in un paese come la Sicilia in cui il cattolicesimo veniva ancora utilizzato come uno strumento di tirannide, fu quasi fisiologico che gli intellettuali antiborbonici rigettassero in maniera categorica tutto ciò che ai loro occhi sembrava voler «incoronare la rassegnazione»⁵⁸, finendo con il trincerarsi dietro un «atteggiamento negativo, [...] antispiritualistico e anticattolico, che si fece forte delle tradizioni letterarie del classicismo come di quelle ghibelline e antipapali del liberalismo italiano, nonché del razionalismo filosofico, [...] e che si trova[va] compiutamente rappresentato da scrittori come Ugo Foscolo, Pietro Giordani e Giambattista Niccolini».⁵⁹

Orgogliosamente consapevoli della propria sicilianità, ma coscienti, al contempo, di condividere con gli altri popoli d'Italia il medesimo, ingiusto, destino di asservimento a una potenza straniera, Perez, i fratelli Castiglia e gli altri ideologi, nonché artefici, della rivoluzione antiborbonica del 1848 propagandarono il loro ideale politico e letterario attraverso le pagine del periodico *La Ruota*, fondato a Palermo nell'autunno del 1839 e pubblicato, con cadenza decadale prima e quindicinale poi, dal 10 gennaio 1840 al 30 agosto 1842.⁶⁰ Dopo questa data, le pubblicazioni furono sospese per ordine della polizia borbonica, messa in sospetto da un articolo nel quale veniva recensito in modo entusiastico il saggio storico di Michele Amari dedicato ai Vespri siciliani, opera che peraltro costò cara anche al suo autore: dopo la pubblicazione, infatti, Amari divenne persona sgradita alla monarchia borbonica, e fu costretto ad abbandonare la Sicilia e a riparare in Francia.⁶¹

⁵⁸ B. Castiglia, 'Una rivoluzione nel romanzo storico', in «La Ruota», I/20 (30 sett. 1840), p. 1.

⁵⁹ G. Gentile, *Il tramonto della cultura siciliana*, cit., p. 49.

⁶⁰ Come si può leggere nel *Manifesto* pubblicato sul primo numero del giornale, i compilatori de *La Ruota* erano inizialmente soltanto cinque, ossia, oltre ai fratelli Castiglia, il medico Pasquale Pacini, il filosofo Paolo Morello e l'intellettuale Francesco Aceto; nel tempo vennero ammessi come soci corrispondenti i giuristi Emerico Amari e Vito D'Ondes Reggio, i poeti e letterati Michele Bertolami, Francesco Paolo Perez, Vincenzo Errante e Riccardo Mitchell, l'economista Francesco Ferrara, il fisiologo Michele Foderà, il fondatore del *Giornale di Statistica* Raffaele Busacca, il botanico Filippo Parlatore e lo storico Michele Amari. L'unica donna a pubblicare su *La Ruota* fu la poetessa e pedagogista Rosina Muzio Salvo, della quale si parlerà in maniera più estesa e particolareggiata nel capitolo V del presente lavoro. Per ulteriori approfondimenti su *La Ruota* e sui suoi compilatori si rimanda invece ai seguenti saggi: G. Falzone, *Battaglie romantiche e antiromantiche in Sicilia*, cit; *La Ruota (1840-1842)*, a cura di M. Sacco Messineo (Palermo: Edizioni dell'Ateneo, 1975).

⁶¹ L'opera incriminata, che i censori giudicarono «riprovevole» e pericolosa per le «massime di insurrezione» che secondo loro veicolava, era intitolata *Un periodo delle Storie Siciliane del secolo XIII*, titolo che, proprio per cercare di aggirare la censura, era andato a sostituire il ben più esplicito *La Guerra del Vespro*. La delibera

Programmaticamente anti-romantico e anti-manzoniano, ma ben lontano dal proporre una vuota celebrazione del passato, *La Ruota* nacque con il duplice intento di trattare dei problemi della Sicilia e di rendere facilmente accessibile al maggior numero possibile di lettori il sapere scientifico, letterario e filosofico dell'epoca. Intenzionati a colmare l'arretratezza non soltanto economica e sociale, ma anche culturale della Sicilia e dei siciliani, i compilatori del periodico si fecero promotori di una campagna volta all'allargamento dell'istruzione su base popolare e al rinnovamento della didattica e dei programmi scolastici, troppo spesso limitati alla disamina di argomenti di vieta erudizione. Grandi estimatori delle opere di Dante, Alfieri, Parini e Foscolo, da loro interpretate in chiave politica, i compilatori de *La Ruota* furono convinti sostenitori della funzione civile e sociale della letteratura: si giustifica così la loro intolleranza per le "romantiche" rassegnate e lamentose nelle quali vedevano indulgere autori coevi come Felice Bisazza e Vincenzo Navarro, che riducendo il Romanticismo a una questione di mero gusto letterario si cimentarono sia in novelle strappalacrime popolate da amanti infelici e languide fanciulle morte nel fiore degli anni, sia in componimenti poetici pervasi dal medesimo patetismo. Fu guardando a questi casi che, sul finire del secolo, lo scrittore Andrea Maurici concluse che mentre altrove «il Berchet gridava: "Su, figli d'Italia, su, in armi, coraggio!" in Sicilia si spasimava d'amore e si piangeva con fanciullesco intenerimento».⁶²

Alla superficialità di tali epigoni non corrispose però, sul versante opposto, una vera e propria capacità di approfondimento e analisi critica tanto del fenomeno letterario in sé quanto delle opere e degli autori che meglio lo rappresentavano. Alcuni degli articoli più infuocati con i quali *La Ruota* portò avanti la sua crociata anti-romantica e anti-manzoniana non sembrano altro, infatti, che ostinate e campanilistiche prese di posizione volte a difendere senza possibilità di appello una determinata ideologia e tutto ciò che da essa era determinato. Si veda, ad esempio, l'articolo del 1841 intitolato *Stravolgimento di idee*, nel quale Giambattista Castiglia – dando valore di verità assoluta a un suo personale giudizio – affermava che per i romantici italiani «le immagini e le passioni [...] sono tanto più naturali e vere quanto più diventano basse, deboli e triviali», e che, di conseguenza, per loro «più gran poeta è non chi più scrolla gli animi e le menti con fervide passioni e con immagini ed idee sublimi, ma chi gli snerva con fantasie ed affetti *plebei, schifosi, senza niun nerbo e*

n. 3648 risalente all'estate del 1842, con la quale il Real Governo proibiva la diffusione dell'opera di Amari e ordinava contestualmente la sospensione de *La Ruota*, si trova conservata nel vol. 331 dei registri della polizia borbonica presso l'Archivio di Stato di Palermo, sezione Gancia, dove è tuttora possibile consultarla.

⁶² A. Maurici, *Il Romanticismo in Sicilia* (Palermo: Remo Sandron editore, 1893), p. 87.

calore». ⁶³ In un crescendo di veemenza, Castiglia accusava i «dottori novelli» di aver dichiarato una guerra «infame e ridicola» a Dante, Alfieri, Foscolo e Byron, autori che «con idee, con immagini, con passioni, con modi straordinari, veementi, focosissimi» avevano a suo dire «illuminato le menti» e «scaldato i cuori e le fantasie» dei loro contemporanei, e assolto quindi, con piena coscienza, all'«alta missione di educare popoli e nazioni». ⁶⁴ Amareggiato da questa, presunta, ingiustizia subita da quelli che erano per lui «i più sublimi [poeti] mai esistiti», Castiglia proseguiva la sua filippica scagliandosi violentemente contro Alessandro Manzoni, il capofila dei romantici, accusato di aver fatto «la scimia ai forestieri», poiché incapace di lavorare in maniera originale «informandosi dell'esigenze de' suoi tempi e del suo paese». ⁶⁵ Stroncati dunque gli *Inni sacri* – «frottole che qui, nel mio paese, cantano alcuni ciechi accattoni, e che compongono, come Dio vuole, di lor fantasia» –, il *Cinque maggio* – «un'ode in cui coll'affettazione del numero e de' modi, e sotto frasi contorte, si vuole celare l'intrinseca votezza de' concetti» –, le due tragedie storiche – giudicate «senza niun alto scopo, e d'altronde senza idee, senza immagini, senza affetti, senza versi» –, e addirittura *I Promessi Sposi* – romanzo «nojoso» in cui l'autore «invilì la storia, guardandola unicamente in minuzie ed inezie, che o sapute o non sapute non importano a nulla», e degradò «gli alti personaggi e la religione medesima con idee meschine, basse e grettissime» – Castiglia riconosceva a Manzoni un solo merito: l'esser stato capace di delineare con candore e vivacità il carattere di personaggi come Don Abbondio. ⁶⁶ Ad essere giudicato con minor rigore era invece Tommaso Grossi, che nonostante l'adozione delle «dottrine romantiche» e la grande familiarità con Manzoni possedeva, secondo l'autore dell'articolo, una «delicatezza passionata dell'animo» e una spontaneità tali che «in qualunque via ei si fosse posto [...] saria stato tanto originale da superar tutti», riuscendo a suscitare nei lettori un'immediata quanto sincera commozione. ⁶⁷

Proprio nella capacità di impressionare i lettori e di scuotere i loro animi dall'indolenza, incoraggiandoli a compiere nobili imprese risiedeva, secondo Castiglia e secondo gli intellettuali della *Ruota*, il fine ultimo della letteratura, specialmente in quel delicato momento storico: era, pertanto, in base a questo criterio che lui e i suoi colleghi formulavano i loro giudizi letterari, che – come nel caso dell'elogio di Grossi e del contestuale apprezzamento per autori in odore di Romanticismo come Ossian, Byron e Sterne – potevano

⁶³ G.B. Castiglia, 'Stravolgimento di idee', in «La Ruota», II/20 (15 ott. 1841), pp. 1-5 [2]. Corsivo mio.

⁶⁴ Ivi, pp. 2-3.

⁶⁵ Ivi, p. 3.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ G.B. Castiglia, 'Stravolgimento di idee', cit., p. 4.

senz'altro apparire contraddittori. «Spesso la guerra de' nomi fa guerra alle cose» scriveva l'abate Borghi in un articolo del 1835⁶⁸: e la contesa tra classicisti e romantici, così per come si consumò sulle pagine della *Ruota*, non poteva dirsi altrimenti se non l'ostinato impuntarsi su questioni di principio da parte di intellettuali che «se avessero saputo in effetti cosa era il Romanticismo, si sarebbero accorti, forse con vergogna, di essere essi stessi contaminati da tale lue». ⁶⁹ Ufficialmente, però, stando almeno alle parole di Castiglia, i giovani siciliani «colti e d'ingegno svegliato», e finanche «le fanciulle che s'allettano di cose letterarie», avevano tutti quanti «giurato guerra irreconciliabile» alle dottrine romantiche «e agli uomini che le sostengono», sicché «solo qualche meschinello letterato, forse dello stesso calibro di quei d'Italia, avria voluto adottarle, e metterle in moda tra noi», ottenendo però in cambio «solo lo sprezzo e le beffe di tutti». ⁷⁰

Assodato dunque che la letteratura, per essere a tutti gli effetti uno strumento di edificazione morale e civile e avere una ricaduta positiva e immediata sul presente, non avrebbe dovuto limitarsi né alla vuota riproposizione di temi mitologici, né tantomeno all'esaltazione delle peripezie di gente qualunque, bisognava chiarire quali fossero le forme poetiche e linguistiche più congeniali ad assolvere un ruolo di questo tipo. Giuseppe Borghi e, in generale, quanti tra i suoi contemporanei si professavano classicisti, ne facevano una questione di “carattere nazionale”, sostenendo che «la fantasmagoria de' Tedeschi; la fredda severità degli Inglesi, le loro sottili meditazioni e il loro malinconico trasporto; la smorfia e l'ammanieramento de' Francesi, non potevano convenire all'indole degl'Italiani», ai quali non restava che fare ricorso «[alle] regole, [alle] forme, [alla] locuzione» che avevano «ereditato dai greci e dai latini come natural patrimonio». ⁷¹ E se ciò era vero per la penisola italiana, doveva esserlo ancora di più per la Sicilia, terra in cui le memorie e le tradizioni del passato – greco-latino *in primis*, ma anche normanno e proto-italiano – continuavano ad essere rivendicate come garanzia di un primato storico e culturale in nome del quale poter avanzare nel presente le proprie richieste di indipendenza politica. Si spiega quindi così l'importanza attribuita dai redattori de *La Ruota* agli studi storici e letterari volti a indagare il passato della Sicilia, che venivano spesso recensiti o direttamente pubblicati sul periodico. D'altra parte, già nella *Lettera al curato di Montacino* dell'ottobre 1839 Francesco Paolo Perez aveva dichiarato che i «divisi isolani», nella piena consapevolezza che lo scopo

⁶⁸ G. Borghi, 'Una parola di conciliazione letteraria ai classicisti e ai romantici', in «Giornale di Scienze, Lettere e Arti per la Sicilia», XIII/51 (luglio-settembre 1835), pp. 33-41 [33].

⁶⁹ G. Falzone, *Battaglie romantiche...*, cit., p. 70.

⁷⁰ G.B. Castiglia, 'Stravolgimento di idee', cit., p. 5.

⁷¹ G. Borghi, 'Una parola di conciliazione...', cit., pp. 39-40.

dell'arte non era l'imitazione, ma il raggiungimento della «cittadina e presente utilità», avevano ritenuto che «né le forme, né lo stile novello» fossero adatti a tale scopo; e avevano preferito, di conseguenza, rimanere fedeli alle forme letterarie della scuola classicista, considerate invece nel resto della penisola «aride troppo, troppo nudo lo stile, severa troppo l'espressione».⁷² Alcuni decenni dopo, Perez sarebbe ritornato sull'argomento ricordando che, mentre sul continente imperavano «le insulse nenie degli inni sacri e della letteratura rassegnata ed eunuca», in Sicilia si era cercato di imprimere un «nuovo *italico e maschio* indirizzo alle lettere», al quale lui stesso sentiva di aver contribuito con il *Carme sulla musica italiana risorta con Bellini* (1832) e con quello *In morte di Ugo Foscolo* (1833).⁷³

Fu dunque l'intrinseca paradossalità di questo «Romanticismo illuminista» – che rigettava l'irrazionalismo ma si mostrava indulgente nei confronti di un certo gusto per il patetico e il sentimentale⁷⁴ – a informare di sé il pensiero politico dei rivoluzionari del 1848, e a mantenerli saldi nella convinzione che in Sicilia, così come nel resto della penisola, fosse giunta l'ora di risvegliare il popolo dal torpore politico e intellettuale in cui anche una letteratura eccessivamente disimpegnata li aveva colpevolmente precipitati.⁷⁵ Del fervore ideologico prequarantottesco, come anche di quello che precedette la missione garibaldina del 1860, recano vivida testimonianza i numerosi, ancorché effimeri, periodici che oltre a *La Ruota* videro la luce in quegli anni, e che si moltiplicarono in maniera esponenziale soprattutto nel periodo rivoluzionario.⁷⁶ Talvolta su questi giornali presero la parola anche le donne: si trattò, nella totalità dei casi, di intellettuali appartenenti alla nobiltà o all'alta borghesia, che pur dichiarandosi classiciste dimostrarono in più occasioni un'ottima conoscenza del patrimonio letterario romantico.

In un contesto profondamente patriarcale, in cui l'accesso allo spazio pubblico e all'agone politico era di norma precluso alle donne, autrici come Giuseppina Turrisi Colonna e Rosina Muzio Salvo si servirono della scrittura in versi e di quella in prosa per affermare a piena

⁷² F.P. Perez, *Lettera al curato di Montacino in Milano* (Palermo: presso la tip. Oritea, 1839), pp. 6-7.

⁷³ *Lettera di Francesco Paolo Perez a Francesco Guardione (9 genn. 1885)*, in G. Turrisi Colonna, *Poesie*, a cura di F. Guardione (Firenze: Le Monnier, 1915), pp. 470-472, *passim*. Corsivo mio.

⁷⁴ Nell'introduzione allo studio monografico dedicato a *La Ruota*, Michela Sacco Messineo, curatrice del volume, ha notato che «*La Ruota* recupera del Romanticismo il patetico e il sentimentale, come espressione di sentimenti classici e, quindi, universali, al di là delle mode del momento». Cfr. M. Sacco Messineo, *La Ruota e la cultura siciliana pre-risorgimentale*, in *La Ruota (1840-1842)*, cit., p. 54.

⁷⁵ A definire «Romanticismo illuminista» l'orientamento ideologico de *La Ruota* è Giuseppe Carlo Marino in *L'ideologia sicilianista*, cit., p. 200.

⁷⁶ Per una ricognizione di massima della pubblicistica risorgimentale in Sicilia si vedano: A. Boselli e N.D. Evola, *La stampa periodica siciliana del Risorgimento* (Roma: Società nazionale per la storia del Risorgimento italiano, 1931); A. Galante Garrone e F. Della Peruta, *La stampa italiana del Risorgimento* (Roma-Bari: Laterza, 1979), pp. 458-465.

voce la propria identità di donne, di siciliane e, non da ultimo, di italiane, indicando alle loro “sorelle” la via da percorrere per potersi dire, a tutti gli effetti, protagoniste di un radicale cambiamento storico e politico.

II.3 «Anche noi siamo risorte!». Formazione letteraria e partecipazione politica delle donne siciliane ai moti rivoluzionari

«Ne’ tempi eroici del Risorgimento siciliano, nella patria gloriosa di Nina, anche le donne cooperarono alla vittoria dei nostri padri ed alcune di esse scrissero in versi»: con queste parole il professor Leonardo Gebbia, agli inizi del XX secolo, portò all’attenzione dei suoi lettori il fenomeno della partecipazione femminile alla rivoluzione antiborbonica del 1848.⁷⁷ In un periodo in cui l’accusa più comunemente rivolta ai popoli d’Italia era quella di essere imbelli e “infemminiti” poiché incapaci di affrancarsi dal dominio delle potenze straniere, le donne siciliane, sulla scorta di quanto stava avvenendo nel resto della penisola, non rimasero indifferenti al fermento intellettuale e politico che, di lì a breve, avrebbe portato allo scoppio dei moti risorgimentali. Furono soprattutto le differenze di ceto sociale ad influenzare le modalità di adesione delle siciliane agli eventi rivoluzionari: se infatti non fu raro che le popolane come Rosa Donato imbracciassero le armi e si esponessero in prima persona sui campi di battaglia, fu altrettanto frequente che le aristocratiche e le borghesi intervenissero nel dibattito politico in veste di scrittrici, spronando gli uomini al combattimento e le altre donne a mostrarsi coraggiose e a farsi, a loro volta, ispiratrici di alti e nobili sentimenti patriottici.⁷⁸

Tra il 1840 e gli anni immediatamente successivi all’Unità d’Italia furono attive in Sicilia alcune scrittrici che produssero un numero considerevole di versi e, talvolta, di prose di ispirazione civile: si tratta di una produzione non ancora completamente censita della quale, pur volendo avanzare delle perplessità in merito al valore letterario, andrebbe quantomeno riconosciuto il valore documentario. In un articolo dedicato alle letterate siciliane che furono in vario modo protagoniste delle vicende del Risorgimento, Manuela Sammarco ha individuato l’esistenza di una vera e propria rete di scrittrici attive in quegli anni in diverse parti dell’isola: tra di loro, oltre alle già menzionate Giuseppina Turrisi Colonna e Rosina Muzio Salvo – che insieme a Lauretta Li Greci e a Concettina Ramondetta Fileti saranno

⁷⁷ L. Gebbia, *La Sicilia in alcuni suoi poeti lirici del secolo XIX* (Piazza Armerina: sta. tip. Bologna, 1928), p. 176.

⁷⁸ Sulle numerose combattenti e cospiratrici siciliane che presero parte sia ai moti del 1848 sia a quelli degli anni successivi, si veda: J. Calapso, *Donne ribelli. Un secolo di lotte femminili in Sicilia* (Palermo: Flaccovio, 1980); la rivoluzionaria messinese Rosa Donato è ricordata da Calapso alle pp. 26-28 del saggio.

protagoniste dei capitoli successivi di questa ricerca – Sammarco ricorda anche la poetessa e romanziera messinese Letteria Montoro e la poetessa netina Marianna Coffa Caruso, che nel corso della sua breve e tormentata esistenza si dedicò dapprima alla poesia estemporanea per approdare poi alla poesia civile e, infine, a quella di carattere lirico-soggettivo.⁷⁹

Se da una parte l'eterogeneità della loro produzione letteraria non permette di riunire queste autrici in un gruppo artistico propriamente inteso, è indubbio tuttavia che esse condivisero, sia sul piano artistico che su quello personale, alcune esperienze che, oltre ad accomunarle tra loro, le resero parte di un più generale fenomeno di presa di coscienza politica che nel corso del XIX secolo coinvolse, con diverse gradazioni di intensità, le donne dell'intera penisola. Non fu raro, peraltro, che queste autrici si conoscessero direttamente, e che si tenessero costantemente aggiornate sui reciproci lavori; anche nei casi in cui furono separate da una considerevole distanza geografica, ebbero comunque modo di scambiarsi lettere affettuose alle quali allegavano, talvolta, anche alcuni componimenti.⁸⁰ Specialmente dopo l'Unità, questi scambi vennero favoriti soprattutto dalla capillare diffusione sul territorio nazionale dei periodici femminili ai quali collaboravano scrittrici di diversa provenienza geografica, che ne erano al contempo le più fedeli lettrici: fu così che, all'indomani della nascita del Regno d'Italia, prese forma una comunità intellettuale femminile diffusa, composta da donne che grazie alla messa in circolo di storie e di saperi iniziarono a maturare consapevolezza della propria condizione di genere e a sviluppare di conseguenza un sentimento di sorellanza che di lì a qualche anno le avrebbe portate a scendere in piazza per rivendicare maggiori diritti sul piano sociale e politico.⁸¹

Il fatto di provenire da famiglie nobili e alto-borghesi rappresentò per queste autrici un indubbio fattore di vantaggio, che garantì a molte di loro la possibilità di ricevere un'educazione e un'istruzione più complete rispetto a quelle riservate all'epoca al resto della popolazione femminile, sia dentro che fuori la Sicilia. Come si è visto nel capitolo precedente, a condizionare l'accesso delle donne alla scolarizzazione non erano però soltanto ragioni di tipo economico: un ruolo determinante era giocato infatti dalla diffusa e persistente convinzione che le donne, per loro stessa natura, non fossero in grado di produrre valori o

⁷⁹ M. Sammarco, 'Letterate e partecipazione politica al 1848 palermitano: l'esperienza di Rosina Muzio Salvo', in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2/2006, pp. 143-165.

⁸⁰ Si vedano, ad esempio, il volume *Lettere inedite d'illustri scrittori a Concettina Ramondetta Fileti*, a cura di A. Algozini (Palermo: Stab. Tip. Virzi, 1901), e il saggio di E. Sodini, *Il fondo Bevilacqua: un itinerario tra famiglia, patriottismo femminile ed emancipazione*, in *Scritture femminili e storia (sec. XIX-XX)*, a cura di L. Guidi (Napoli: ClioPress, 2004), pp. 331-350.

⁸¹ Si veda: K. Mitchell, *Sorelle in arte (e politica): The 'Woman Question' and Female Solidarity at the fin de siècle*, in *Women and Gender in Post-Unification Italy*, cit., pp. 197-223.

cultura, ma che potessero essere tutt'al più uno strumento capace di veicolarli e di farlo, soprattutto, nella dimensione ristretta della famiglia. In linea con questa visione, ancora nel XIX secolo l'istruzione delle donne continuava a essere incentrata quasi esclusivamente sulla sfera etico-pratica, in modo tale da favorire nelle allieve lo sviluppo della loro (presunta) naturale disposizione alla cura domestica e all'allevamento della prole, doti che sarebbero state chiamate a mettere a frutto fin da giovanissime.

Nella Sicilia borbonica, sul finire del Settecento, i luoghi deputati all'istruzione delle ragazze erano principalmente i Collegi di Maria, istituti religiosi nei quali, oltre alle preghiere e al catechismo, le allieve apprendevano le buone maniere e i cosiddetti "lavori donneschi", come il ricamo e l'economia domestica; gli elementi di istruzione primaria erano ridotti, di contro, allo stretto indispensabile, e limitati alla trasmissione dei rudimenti di lettura, scrittura, disegno e matematica.⁸² Nati nel corso del XVIII secolo con l'intento di educare parimenti le donne nobili e quelle plebee, i Collegi di Maria si trovavano disseminati in buon numero su tutto il territorio siciliano; loro obiettivo dichiarato era quello di combattere il degrado sociale formando buone cristiane e buone madri di famiglia, alle quali veniva insegnato a comportarsi con modestia e abnegazione. Grazie alla pratica del mutuo insegnamento e all'interazione tra soggetti di estrazione sociale differente, le allieve dei Collegi acquisivano le competenze necessarie a replicare all'esterno quanto avevano appreso durante gli anni della formazione: lo sfruttamento di tale meccanismo rientrava in una strategia politica elaborata dai Borbone per compattare la società civile intorno a valori di ubbidienza e concordia, e renderla in questo modo più facilmente controllabile.⁸³

Parlandone su *La Ruota* con la consueta *vis* polemica, Giambattista Castiglia definiva i Collegi di Maria luoghi in cui le ragazze imparavano poco più che «a far la calzetta», e dove la lettura, la scrittura e l'apprendimento delle lingue straniere continuavano a essere considerate attività sconvenienti se praticate da una donna. Scriveva Castiglia:

Di leggere e scrivere, Dio ne liberi! Durava tuttora l'opinione che alle ragazze non si doveva insegnare a scrivere; se no, se ne sariano giovate a fare il biglietto al vaghegginò; non doveano apprendere la musica e la danza, perché accasate l'amore di tali dilette le avria distolto dalle faccende domestiche, e poi le si sariano invaghite di fare le galanti e le civette. Che discorrere di lingue straniere? L'appararle saria stato appunto apprestare ad esse il mezzo di lasciare intendere, anche in presenza delle madri, dei padri più

⁸² Si veda: I. Fazio, *Istruzione e educazione delle donne nella Sicilia borbonica*, in *Contributi per un bilancio del Regno Borbonico* (Palermo: Fondazione L. Chiazzese, 1990), pp. 117-135.

⁸³ Ivi, pp. 124-125.

ignoranti di esse, o di altre persone, in un gergo per costoro incomprensibile, quello che volevano ai loro spasimati, e che non avevano caro che altri capisse.⁸⁴

Nonostante le criticità rilevate da Castiglia, fino a metà dell'Ottocento i Collegi di Maria continuarono a essere gli istituti di istruzione femminile maggiormente presenti sul territorio siciliano; ciò era vero soprattutto per la zona di Palermo, dove invece non vi era alcuna traccia delle scuole comunali femminili che stando a una legge del 1768 avrebbero dovuto essere istituite obbligatoriamente in tutto il Regno.⁸⁵

Tuttavia, già nei primi anni del nuovo secolo, la percezione sociale dell'istruzione femminile poteva dirsi nettamente migliorata tra i siciliani, sicché molte famiglie aristocratiche e alto-borghesi smisero di affidare le proprie figlie ai Collegi di Maria, che si trasformarono ben presto in strutture riservate soltanto all'istruzione di base delle donne meno abbienti. Le ragazze di buona famiglia iniziarono invece a essere educate in casa o presso istituti privati gestiti da maestri e precettrici provenienti sempre più spesso dalla Francia o dal nord della penisola italiana. A partire dagli anni Trenta, alcuni degli istituti privati di più recente formazione decisero di adottare il metodo bell-lancasteriano, fondato sulla prassi del mutuo insegnamento e sul principio di differenziazione delle classi in base al grado di istruzione delle allieve.⁸⁶ Oltre all'insegnamento della dottrina cristiana, che non venne mai messo in discussione, i nuovi istituti frequentati dalle figlie dell'*élite* siciliana inclusero nei loro programmi la lettura, la scrittura, la lingua italiana, il disegno, l'aritmetica, la geografia, il francese e, talvolta, anche il ballo, la musica e il ricamo; nonostante tali aperture, la ragione per cui molti padri siciliani decisero di far educare le proprie figlie rimase, in fin dei conti, sempre la stessa: prepararle al ruolo di «spose, madri, e cittadine degnissime», le sole in grado di «migliorare il costume e la pubblica morale, e di stringere più saldi i vincoli della civile società».⁸⁷

⁸⁴ G.B. Castiglia, 'Il mondo invecchiando migliora', in «La Ruota», II/15 (1 ago. 1842), pp. 113-117 [113].

⁸⁵ I. Fazio, *Istruzione e educazione...*, cit., p. 128. Sull'argomento si vedano anche: G. Bonetta, *Istruzione e società nella Sicilia dell'Ottocento* (Palermo: Sellerio, 1981); A. Crimi, *L'istruzione femminile tra il Sette e l'Ottocento in Sicilia* (Palermo: Banco di Sicilia, fondazione Mormino, 1983).

⁸⁶ Il metodo didattico del mutuo insegnamento, conosciuto anche come *Metodo bell-lancasteriano*, si affermò in Inghilterra sul finire del XVIII secolo grazie all'opera del reverendo Andrew Bell e del pedagogista Joseph Lancaster, che indipendentemente l'uno dall'altro iniziarono a sperimentarlo in alcune scuole frequentate dai figli delle *working classes*. Dall'Inghilterra, il metodo si diffuse con successo anche in altri paesi europei; nella penisola italiana, dove arrivò agli inizi dell'Ottocento, se ne fecero promotori soprattutto Raffaello Lambruschini e Federico Confalonieri. Per un approfondimento, anche bibliografico, sul tema si rimanda alla voce 'MUTUO INSEGNAMENTO' redatta da G. Calò per l'*Enciclopedia Italiana Treccani* (Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1929-1937), vol. XV (1934), *ad vocem*.

⁸⁷ C. Pardi, *Sulla educazione delle donne (1857)*, in Id., *Scritti vari* (Palermo: Tip. del Giornale di Sicilia, 1871), pp. 27-70 [59-60].

Fiduciosi nella capacità delle donne di fare grandi cose, ma altrettanto convinti che «la greggia di donne poetesse, dottoresse, legislatrici e capocce» fosse «la più sgraziata, grave, stolido cosa del mondo», gli intellettuali siciliani – al pari dei loro colleghi settentrionali – continuarono per lungo tempo a interrogarsi su quali fossero le discipline più adatte a nutrire l'animo e l'intelletto delle donne senza scalfirne tuttavia il pudore e la modestia.⁸⁸ L'intellettuale e poeta partinicese Carmelo Pardi sosteneva, ad esempio, che lo studio delle scienze, ivi compresa la giurisprudenza, fosse poco adatto alle donne, non perché queste ultime fossero meno intelligenti degli uomini, ma perché l'applicazione e il lungo esercizio che lo studio di alcune scienze richiedeva avrebbe potuto distoglierle dai loro doveri primari di mogli e, soprattutto, di madri; consigliava quindi alle ragazze «di condizione civile» di studiare innanzitutto i principi della religione cattolica, ai quali però avrebbe dovuto affiancarsi lo studio della lingua italiana e dei classici della sua letteratura, dell'aritmetica, della storia (specialmente di quella siciliana), della geografia, della grammatica, della retorica, della poesia e dei poeti italiani, delle arti figurative, della musica e della danza.⁸⁹ Ciò non significava, naturalmente, che le ragazze avrebbero dovuto affaticarsi sulle pagine di noiosi trattati: un'infarinatura di ciascuna disciplina sarebbe stata sufficiente a prepararle all'onorevole missione di «buone madri di famiglia, dalle quali la prima educazione degli uomini dipende, e in molta parte il benessere dello Stato».⁹⁰

L'idea che la maternità fosse la principale, se non l'unica, condizione capace di conferire legittimità sociale alle donne e di giustificarne quasi l'esistenza stessa era talmente radicata nel senso comune da influenzare, per forza di cose, l'impostazione e la consistenza dei programmi scolastici espressamente rivolti alle ragazze. Postulato che «la donna ad altro mestiere che di letterata è messa al mondo», uno studio praticato per mero desiderio di conoscenza o, peggio ancora, per aspirare a un riconoscimento in campo scientifico o letterario era da ritenersi contronatura, e avrebbe di certo trasformato la donna in un «non so che schifoso da mettere ribrezzo e pietà: peggio che cadavere, mostro».⁹¹ Affinché l'istruzione non si trasformasse in una colpa era necessario che le donne anteponessero all'amore per gli studi quello per i propri figli e coltivassero l'ingegno esclusivamente in funzione di questi ultimi, avendo cura di non lasciare che «la letteratura o la galanteria o la

⁸⁸ A. Conti, *Della vita e degli scritti di Giuseppina Turrise Colonna (1853)*, in Id., *Cose di storia e d'arte* (Firenze: Sansoni, 1874), pp. 3-34 [7];

⁸⁹ C. Pardi, *Sulla educazione delle donne*, cit., pp. 63-68.

⁹⁰ Ivi, p. 53.

⁹¹ N. Tommaseo, *Degli studii che più si convengono alle donne*, in Id., *La Donna. Scritti vari editi e inediti* (Milano: Ditta tipografica G. Agnelli, 1868), pp. 311-316 [313-314].

politica o la miscredenza» soffocassero l'affettuosa spontaneità che, stando a una visione ancora fortemente stereotipata del genere femminile, doveva essere naturale attributo di tutte le donne.⁹² Alla vigilia dei moti risorgimentali, anche per gli intellettuali più all'avanguardia come Carmelo Pardi e Giambattista Castiglia – che avevano salutato con favore la crescente diffusione dell'istruzione femminile, interpretandola come un chiaro segno di progresso – le donne, siciliane e non, rimanevano creature deboli e imperfette, che lo studio e la disciplina avrebbero però potuto trasformare nelle custodi della nuova moralità nazionale. Per affrontare al meglio la missione pedagogica alla quale l'ideologia patriottico-risorgimentale l'aveva destinata, la donna italiana, più che di istruzione, avrebbe avuto bisogno di un'educazione mirata, volta a sgomberarle l'animo da ogni residuo di frivolezza e a nutrirlo di nobili sentimenti, primo tra tutti un genuino amor di patria.⁹³

Figlie legittime di un secolo che fu a tutti gli effetti quello «della scoperta della madre e della esaltazione della funzione materna della donna», anche le siciliane vennero quindi, in primo luogo, «educate ad educare».⁹⁴ Nondimeno, la meticolosa attenzione con cui le famiglie dell'*élite* isolana selezionarono le educatrici e i precettori per le proprie figlie fece sì che molte di queste giovani donne fossero affidate alle cure di intellettuali di primo piano, che diedero loro un'ottima istruzione specialmente in campo letterario: fu questo il caso della poetessa Giuseppina Turrisi Colonna, che insieme alla sorella Anna, divenuta in seguito una stimata pittrice, fu allieva del classicista Giuseppe Borghi. Un percorso affine seguì Concettina Ramondetta Fileti, che ebbe tra i suoi maestri Gaetano Daita, l'antichista e patriota che nel 1860, durante la dittatura di Garibaldi in Sicilia, venne nominato Segretario di Stato per l'istruzione e i lavori pubblici. Non altrettanto lineare fu invece la formazione di Rosina Muzio Salvo, che dopo aver ricevuto la prima educazione in convento venne affidata alle cure di un'istitutrice francese che la introdusse allo studio delle lingue straniere, ma non a quello del greco, del latino e della letteratura italiana; il matrimonio con il barone Gioacchino Muzio – proprietario di una ben fornita biblioteca privata – e l'inizio di un'assidua frequentazione del salotto palermitano dei marchesi D'Albergo – dove strinse amicizia con Francesco Paolo Perez e con altri intellettuali antiborbonici – consentirono a Rosina Muzio Salvo di colmare tali lacune e di diventare, nel giro di pochi anni, una nota scrittrice, apprezzata anche per il suo impegno politico.

Al di là delle sue ragioni di fondo, l'accresciuta accettazione sociale del fenomeno

⁹² Ivi, p. 313.

⁹³ Si veda: S. Soldani, *Premessa*, in *L'educazione delle donne*, cit., pp. VII-XXI.

⁹⁴ C. Covato, *Educata ad educare*, cit., p. 133.

dell'istruzione femminile contribuì comunque a rafforzare l'autostima delle donne, che acquisendo maggiore fiducia nelle proprie capacità presero sempre più spesso la parola per sfatare il mito che le voleva intellettualmente inferiori rispetto agli uomini. È significativo, a tal proposito, uno scritto di Anna Turrisi Colonna pubblicato nel 1840 sul periodico *La Concordia*, nel quale si legge:

oggi più miti costumi hanno reso eguale il nostro a quel sesso che si chiama il più forte: i mortali un tempo si distinguevano solamente per prodezza di mano, e chi più sangue spargeva era più grande; però la pietosa destra delle donne mal poteva emulare quella degli eroi crudeli, ma in oggi si è grandi nelle pacifiche arti, in oggi le virtù dell'animo sono il miglior vanto, e noi che forse inferiori in quelle del corpo, siamo pur troppo uguali in quelle dell'animo, noi possiamo *gareggiare cogli uomini e oscurarli e vincerli!*⁹⁵

Proprio dal timore di simili gare ingaggiate da donne diventate di colpo consapevoli della propria statura intellettuale sembrava nascere l'esigenza di molti letterati italiani di irreggimentare l'istruzione femminile attraverso l'imposizione di un rigido codice prescrittivo che riguardava in primo luogo l'ambito della lettura. Nonostante i molti passi avanti compiuti in tal senso, l'ammissione delle donne all'agone intellettuale continuava infatti ad avvenire quasi esclusivamente per gentile concessione maschile: lo attesta, d'altronde, una considerevole quanto eterogenea mole di fonti letterarie, scritture pubbliche e private con le quali, non soltanto nell'Ottocento, si cercò di accreditare la tesi della pericolosità di alcune letture per la moralità delle donne, essendo queste ultime ritenute troppo facilmente suggestionabili.⁹⁶

Quelle che i lettori contemporanei potrebbero, non a torto, etichettare come irragionevoli superstizioni, nel XIX secolo alimentavano in realtà un sistema di oppressione strutturale che finiva per coinvolgere, in maniera del tutto prevedibile, anche il piano della progettualità politica. Persino nella Francia post-rivoluzionaria la volontà di controllo sul comportamento femminile fu tale da indurre Sylvain Maréchal, uno degli autori del *Manifesto degli uguali* (1796), a stilare un *Progetto di legge per vietare alle donne di imparare a leggere* (1801), dove facendo appello a un principio di razionalità si asseriva, ad esempio, che soltanto le cortigiane potessero avere il diritto di essere «scrittrici, intellettuali e artiste», mentre a tutte

⁹⁵ A. Turrisi Colonna, *Una tomba in Santa Maria di Gesù (1840)*, citato in: G. Taormina, *Giuseppina e Anna Turrisi. Spigolature e scritti rari e sconosciuti* (Palermo: Tip. F.lli Vena, 1887), p. 37. Corsivo mio.

⁹⁶ Dello stigma che nel corso dei secoli ha colpito le donne lettrici e, in particolar modo, le lettrici di romanzi si è occupata in anni recenti Francesca Serra nel saggio *Le brave ragazze non leggono romanzi*, cit., al quale si rimanda anche per un'accurata ricognizione bibliografica sull'argomento.

le donne “oneste” «che si ostinassero a scrivere libri» avrebbe dovuto essere vietato per legge di avere dei figli.⁹⁷ Pur senza scadere in simili eccessi, anche gli intellettuali italiani di età risorgimentale si prodigarono per fornire alle donne consigli di lettura che avevano, non di rado, il retrogusto acre del rimprovero. «Non vi talenti Byron, no egli è frutto dell’Asfaltide, oro fuori, cenere dentro, credetelo *a me esperto* egli mi ha abbacinato l’anima», scriveva ad esempio Francesco Domenico Guerrazzi – patriota di fede mazziniana nonché autore di alcuni tra i più celebri romanzi storici pubblicati durante il Risorgimento – a una giovanissima Giuseppina Turrisi Colonna, adducendo sé stesso come esempio utile a metterla in guardia contro la diabolica capacità di fascinazione che le opere del poeta inglese erano capaci di esercitare anche sui lettori più avveduti.⁹⁸ Turrisi Colonna era una grande lettrice delle opere di Byron, autore del quale apprezzava oltremodo anche la vita tempestosa: lo dichiarava lei stessa in una lettera al fratello nella quale, dopo aver paragonato il poeta inglese a Torquato Tasso e a Vittorio Alfieri, esprimeva nei confronti di tutti e tre la propria sconfinata ammirazione.⁹⁹

Non era comunque il solo Guerrazzi a giudicare le opere di Byron inappropriate per un pubblico femminile. Corrado Sbano, canonico e precettore della poetessa Mariannina Coffa, sconsigliava infatti alla propria allieva la lettura di «autori esagerati e intemperanti», che avrebbero potuto sovraccitare un’immaginazione «troppo indomita» come la sua e una personalità già di per sé incline «all’ira, all’impazienza, all’amore ardente ma facile troppo e troppo ingenuo».¹⁰⁰ Considerato poi che la lettura avrebbe dovuto rappresentare per lei uno strumento per apprendere con più efficacia l’«affetto alla religione, alla famiglia, alla patria, alla virtù in genere», a Mariannina Coffa erano vietate le opere di Byron, Sue, Dumas e Shakespeare, e finanche – ironia della sorte – i romanzi storici di Guerrazzi; poteva accedere invece ai classici italiani (seppur con qualche limitazione relativa a Boccaccio) e alle opere

⁹⁷ S. Maréchal, *Progetto di legge per vietare alle donne di imparare a leggere*, citato in: L. Bolzoni, *Una meravigliosa solitudine. L’arte di leggere nell’Europa moderna* (Torino: Einaudi, 2019), p. XXII.

⁹⁸ Si veda: *Lettere d’illustri italiani a Giuseppina Turrisi Colonna, e alcuni scritti della sorella Anna*, a cura di F. Guardione (Palermo: Tip. editrice del Tempo, 1884), p. 40. Corsivo mio.

⁹⁹ «Io amai certamente prima la vita, e poi le opere del gran Torquato. [...] L’istesso interesse ho trovato nella vita, e nel carattere di Giorgio Byron, e tu sai come lessi avidamente il Pellegrinaggio di Harold, il Manfredi, il Corsaro. Questo poeta nobile, giovane, bellissimo, infelice pieno di poesia, di amore, di fuoco, di dolori ideali, che viaggia tanto, che ama l’Italia più bella della sua Bretagna, che scrive piangendo, interrogando il cuore, che è sì stanco della vita, che corre a salvare la Grecia nelle cui ruine giovinetto si era ispirato; ah questo poeta mi somiglia al divino Alfieri, mi desta mille commozioni!»: G. Turrisi Colonna, *Lettera ad un suo fratello (1840)*, in G. Taormina, *Giuseppina e Anna Turrisi*, cit., pp. 17-22 [19-20]. Sull’influenza della figura e dell’opera di George Byron sulla poesia di Giuseppina Turrisi Colonna, si veda anche: A.A. Schmidt, *Byron and the Rethoric of Italian Nationalism* (New York: Palgrave Macmillan, 2010), pp. 68-72.

¹⁰⁰ C. Sbano, *Memorie e giudizi intorno alla poetessa Mariannina Coffa in Morana di Noto* (Noto: Tip. Zammit, 1879), pp. 10-11 e p. 14.

di Manzoni e di Leopardi; in merito a quest'ultimo, Sbrana invitava però la sua allieva a prestare attenzione soltanto agli «affetti del cuore», e a tralasciare invece «i dubbi desolanti rispetto alla religione».¹⁰¹

Anche Carmelo Pardi, nel suo già citato intervento sull'educazione delle donne, sosteneva che «nella scelta biblioteca di ogni giovanetta bennata» non sarebbero mai dovuti mancare

il Canzoniere del Petrarca, la Gerusalemme del Tasso, l'Orlando Furioso dell'Ariosto ridotto a miglior lezione per uso della gioventù studiosa dell'abate Avesani, i Sermoni di Gozzi, i Sepolcri di Foscolo, e quei d'Ippolito Pindemonte, le Novelle di Grossi, il Giorno del Parini, i soavissimi versi della nostra Giuseppina Turrisi Colonna, l'Antologia poetica ad uso della gioventù compilata da Zanobi Bicchierai, le tragedie di Alfieri, di Niccolini, di Pellico e i drammi sacri del Metastasio, [...].¹⁰²

Oltre a questi testi poetici, Pardi riteneva però necessario che le giovanette leggessero anche dei buoni manuali di condotta, come ad esempio quelli scritti dalle due celebri educatrici e poetesse Luisa Amalia Paladini e Caterina Franceschi Ferrucci.¹⁰³

Nella tradizione italiana, la letteratura di condotta riguardante le donne aveva goduto di stabile fortuna fin dal Medioevo, contribuendo in maniera determinante alla costruzione culturale della femminilità e alla definizione di ruoli, doveri e modelli di comportamento ad essa associati.¹⁰⁴ La produzione di trattati, periodici e manuali di comportamento rivolti al pubblico femminile subì un significativo incremento nel periodo risorgimentale e post-unitario, quando – come si è visto poco sopra – le donne vennero investite di una vera e propria missione civile, quella di educare la prima generazione di cittadini italiani propriamente detti. Sebbene i testi di condotta continuassero a propagandare un ideale di femminilità fondato sull'obbedienza, la castità e la modestia, il nuovo ruolo di «matri educatrici» consentì tuttavia alle donne italiane di ampliare la loro sfera di influenza, che dall'ambito ristretto della famiglia di sangue si estese ben presto all'intera comunità

¹⁰¹ Ivi, pp. 23-24 e p. 69.

¹⁰² C. Pardi, *Sulla educazione delle donne*, cit., p. 68. Sull'incredibile fortuna riscossa per secoli dalle riduzioni per uso scolastico e, più in generale, dalle edizioni "moralizzate" di opere canoniche come *l'Orlando Furioso*, si veda: G. Genovese, *Ariosto a Napoli. Vicende della ricezione del Furioso negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento*, in «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (Lucca: Maria Pacini Fazzi, 2010), pp. 339-355.

¹⁰³ C. Pardi, *Sulla educazione delle donne*, cit., p. 68.

¹⁰⁴ Per un approfondimento, anche bibliografico, sul tema – al quale, per ragioni di brevità, non è possibile provvedere in questa sede – si rimanda al volume: *Conduct Literature for and about Women in Italy (1470-1900)*, a cura di H. Sanson e F. Lucio, cit.

nazionale, concepita anch'essa nei termini di una comunità di parentela.¹⁰⁵

Luisa Amalia Paladini e Caterina Franceschi Ferrucci rappresentano soltanto una porzione molto esigua del gran numero di autrici che nel corso del XIX secolo contribuirono attivamente, con le loro opere, alla codificazione del modello della “nuova” donna italiana, rivolgendosi tanto alle donne borghesi quanto a quelle appartenenti alle fasce più umili della popolazione. Nelle opere di queste autrici, il desiderio di sfatare i numerosi pregiudizi che gravavano sull'istruzione femminile andò sempre di pari passo con l'idea che le letture incontrollate potessero influire negativamente sulla formazione dei giovanissimi, in particolar modo delle ragazze: per questo motivo molti libri di condotta furono indirizzati appositamente alle madri italiane, affinché queste ultime potessero acquisire gli strumenti necessari a vigilare in maniera adeguata sugli studi e sull'educazione dei propri figli e delle proprie figlie. Un esempio in tal senso è rappresentato da testi come *Della educazione intellettuale della donna italiana* (1849) e *Degli studii delle donne* (1854) scritti entrambi da Caterina Franceschi Ferrucci, nei quali – a detta degli editori – le «Madri italiane» avrebbero trovato «quel tanto in cui devono essere edotte per compiere degnamente al mandato che Natura e Provvidenza hanno loro imposto, e per cui potrà l'Italia nostra contar fra poco molti figli che sappiano quanto a Dio, alla Patria, ai fratelli veramente si deve».¹⁰⁶ Uno sguardo alla fornitissima biblioteca della scrittrice Rosina Muzio Salvo – che dopo essersi arricchita dei volumi appartenenti alla figlia Concetta e al genero Luigi Sampolo venne interamente donata, nel 1909, alla Biblioteca centrale della Regione Siciliana – attesta però che, con buona pace dei censori, anche le siciliane più finemente educate non disdegnavano la lettura dei romanzi francesi, né di quelli storici di spiccato taglio civile, e che sugli scaffali delle loro biblioteche le opere di Alfieri, Parini e Foscolo convivevano con le raccolte degli scritti di Byron e di Shakespeare, con i *Canti di Ossian* e con i volumi dedicati alla storia d'Italia e a quella della Sicilia.¹⁰⁷

Se dunque da una parte la realtà dei fatti non coincideva in maniera rigorosa con le prescrizioni di precettori e moralisti vari, è altrettanto vero però che la vivacità culturale e la varietà di interessi mostrate dalla maggior parte delle intellettuali siciliane alla vigilia dei moti risorgimentali non veniva automaticamente a coincidere con il rifiuto, da parte loro, del

¹⁰⁵ In merito alla retorica familistica sottesa al consolidamento dell'identità nazionale italiana forgiata durante il Risorgimento, si veda: A.M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo* (Roma-Bari: Laterza, 2011).

¹⁰⁶ *Nota degli editori*, in C. Franceschi Ferrucci, *Della educazione intellettuale: libri quattro indirizzati alle madri italiane* (Torino: G. Pompa e comp., 1849), vol. I, pp. V-VI [VI].

¹⁰⁷ Il registro completo del Fondo Muzio Salvo è attualmente consultabile presso la Biblioteca centrale della Regione Siciliana “A. Bombace” di Palermo.

classicismo, né tantomeno dei modelli comportamentali che la società di allora imponeva alle donne, soprattutto a quelle dei ceti più agiati. Si prendano, ad esempio, Rosina Muzio Salvo e Concettina Ramondetta Fileti: il fatto che entrambe leggessero autori come Victor Hugo e Eugène Sue non impedì loro di scrivere canzoni, novelle e trattatelli pedagogici nei quali mettevano in guardia le giovani madri italiane contro la strisciante immoralità dei romanzi francesi, promuovendo di fatto gli stessi modelli di condotta rappresentati con frequenza sempre maggiore nella pubblicistica risorgimentale e post-unitaria. Come si vedrà nei capitoli successivi, anche la formazione di queste due autrici era avvenuta, d'altra parte, sotto l'ala protettrice di intellettuali fieramente anti-romantici, oltre che strenui oppositori della monarchia borbonica: questa circostanza finì inevitabilmente per influenzarle non soltanto sul piano della partecipazione politica ma anche su quello dell'espressione letteraria, che risentì non poco di un *modus scribendi* fortemente ancorato alla tradizione dettata dai *patres* della letteratura italiana e che, soprattutto a livello formale accordava grande favore alle soluzioni illuministico-classicistiche di Niccolini, alla vibrante retorica civile di Guerrazzi e ai ritmi martellanti delle romanze di Berchet.

Bisogna comunque ricordare che in Sicilia, così come in altre aree della penisola, il contributo delle donne nobili e alto-borghesi al Risorgimento non rimase affatto confinato al solo ambito letterario. Pur senza allontanarsi in maniera drastica dai ruoli ritenuti a loro più adeguati, che vennero comunque assunti con senso critico e cognizione di causa, le donne siciliane riuscirono a ritagliarsi uno spazio autonomo di partecipazione agli eventi risorgimentali, anche in quei casi in cui il loro contributo sembrò limitarsi soltanto alla silenziosa «collaborazione quotidiana all'opera maschile».¹⁰⁸ Il fallimento della rivoluzione del 1848 non interruppe questo processo di graduale presa di coscienza e di crescente protagonismo delle donne siciliane; proprio a loro, poco più di dieci anni dopo, Garibaldi avrebbe rivolto un discorso pieno di gratitudine nel quale, pur adottando un lessico dalla forte connotazione di genere che tendeva a rimarcare la (presunta) frivolezza delle «vezzose isolate» e ad esaltare invece la «maschia risoluzione» dei combattenti, veniva ripercorsa la storia della Sicilia per dimostrare come, fin dai tempi più remoti, le siciliane avessero «dato prove [...] di tale coraggio da stupire il mondo», sostenendo i loro compagni nella lotta per l'indipendenza.¹⁰⁹ «Chiamate questi fieri isolani alle armi! Vergognate coloro che si

¹⁰⁸ A. Baviera Albanese, *Un aspetto della rivoluzione siciliana del '48-'49: la partecipazione femminile*, in *Atti del Congresso di Studi storici sul '48 siciliano*, a cura di E. Di Carlo e G. Falzone (Palermo: Priulla, 1950), pp. 323-338 [332].

¹⁰⁹ G. Garibaldi, *Proclama alle donne siciliane (Messina, 3 agosto 1860)*, in *Scritti e discorsi politici e militari di Giuseppe Garibaldi*, a cura della Reale Commissione (Bologna: Cappelli, 1937), pp. 282-284 [282].

nascondono nel grembo della madre o dell'amata» le esortava il generale, ignaro forse del fatto che le donne siciliane, e le letterate in particolare, agivano in quel modo già da tempo.¹¹⁰

¹¹⁰ Ivi, p. 283.

III. Sogni di gloria e limitatezza della condizione femminile nella poesia di Giuseppina Turrisi Colonna, «mesta figlia dell'Oreto»¹ (1822-1848)

Chiunque si accosti alla poesia civile di Giuseppina Turrisi Colonna aspettandosi di trovare versi inneggianti alla lotta armata o apertamente critici nei confronti della monarchia borbonica non potrà che ritrovarsi deluso. Come scrisse Ettore Arculeo, Giuseppina Turrisi Colonna non parlò mai «né contro i Borbone, né contro l'oppressione austriaca», ma da buona conoscitrice della storia e della letteratura dei secoli passati, si servì degli esempi più illustri che seppe ritrovare tra quelle pagine «per potere biasimare la tirannide dei suoi tempi».² Facendo propria un'opinione invalsa in quegli anni, Giuseppina Turrisi Colonna credette fermamente nella funzione civile della letteratura, che reputava capace di suscitare nell'animo dei lettori il desiderio di emulare l'esempio di eroi ed eroine del passato, anche di quello più recente, onde risollevar l'Italia dal fatale torpore nel quale l'asservimento alle potenze straniere sembrava averla precipitata. La sua fu pertanto, in primo luogo, una poesia di ampio respiro e nobili ambizioni, nata con l'intento di allontanare i giovani, e in particolar modo le donne, «dalla vita frivola, vana, esteriore», educandoli piuttosto «a sentimenti di puro, di vivo patriottismo», nella convinzione che una vita dedicata allo studio e al lavoro avrebbe sicuramente giovato alla rigenerazione politica e morale dell'Italia.³

III.1 Profilo bio-bibliografico

Tra febbraio e marzo del 1842 il marchese Massimo D'Azeglio si recò in Sicilia insieme alla moglie Luisa Maumary per far visita al fratello Luigi, padre gesuita che insegnava all'epoca diritto naturale presso il Collegio Massimo di Palermo. Cugino dello storico e patriota piemontese Cesare Balbo, D'Azeglio muoveva allora i primi passi sulla scena politica, schierandosi sul fronte antiaustriaco; era comunque una personalità già nota nell'ambiente artistico e letterario della Penisola, non soltanto perché genero di Alessandro Manzoni – del quale aveva sposato la figlia Giulia nel 1831, rimanendone vedovo nel 1834 – ma in quanto pittore e autore di romanzi storico-patriottici come *Ettore Fieramosca o La disfida di*

¹ È la stessa Turrisi Colonna a definirsi in questo modo nella poesia *Il conforto*, in Ead., *Liriche* (Firenze: Le Monnier, 1846), p. 111.

² E. Arculeo, *Giuseppina Turrisi Colonna* (Palermo: "La canzone siciliana" Editrice, 1912), p. 20.

³ R. Alessi, *Giuseppina Turrisi Colonna nella ricorrenza centenaria della nascita* (Palermo: Tip. Michele Montaina, 1922), p. 42.

Barletta (1833) e *Niccolò de' Lapi* (1841), che desumevano la propria materia narrativa da alcuni avvenimenti occorsi al tempo delle guerre d'Italia nel XVI secolo. I protagonisti di questi romanzi, campioni di italianità che impavidamente ma con scarso esito avevano cercato di opporsi all'avanzare delle potenze straniere sulla Penisola erano, per ammissione dello stesso D'Azeglio, funzionali al compimento del suo ideale pedagogico in chiave nazionalista, in virtù del quale egli si proponeva di «agire sugli animi per mezzo d'una letteratura nazionale». ⁴ Al pari degli eroi che popolavano le pagine di quei romanzi che De Sanctis avrebbe presto iscritto nel canone della letteratura risorgimentale, ⁵ i protagonisti delle opere di D'Azeglio, con il loro essere insieme «commoventi e credibili, sentimentali e realistici», erano pienamente capaci di far presa sul pubblico, instillando o irrobustendo nell'animo di chi li leggeva quegli ideali di fervente patriottismo che li avrebbero incoraggiati ad imbracciare le armi contro «gli stranieri oppressori d'Italia». ⁶

A Palermo i coniugi D'Azeglio vennero accolti con tutti gli onori in casa di Mauro Turrisi barone di Buonvicino, dove rimasero piacevolmente colpiti dall'ingegno e dall'estro artistico delle due giovani figlie del loro ospite. Le sorelle Anna e Giuseppina Turrisi Colonna, figlie del barone Mauro e di donna Rosalia Colonna Romano dei duchi di Cesarò, erano allora sulla soglia dei vent'anni: nate rispettivamente il 4 agosto 1820 e il 3 aprile 1822, avevano già dato più che discrete prove di abilità in pittura e in poesia, grazie alle quali si erano guadagnate la stima di alcuni tra i più noti intellettuali dell'epoca, anche al di fuori dei confini isolani. Entrambi i genitori, ma soprattutto la madre, avevano avuto particolarmente a cuore l'educazione delle due ragazze, pretendendo che venissero istruite al pari dei loro fratelli, Niccolò, Giuseppe e Antonio: in un libro di carattere biografico dedicato alle sorelle Turrisi Colonna, edito a Palermo nel 1887, Giuseppe Taormina poneva l'accento proprio sulla benefica influenza esercitata da donna Rosalia sull'educazione delle figlie, non mancando di notare come, rispetto agli standard dell'epoca, potesse essere lei

⁴ M. D'Azeglio, *I miei ricordi (1866-67)*, in *Ricordi – Opere varie*, a cura di A.M. Ghisalberti (Milano: Mursia, 1966), p. 444.

⁵ «In breve spazio uscivano in luce il *Carmagnola*, l'*Adelchi* e i *Promessi Sposi*, la *Pia* del Sestini; la *Fuggitiva*, l'*Ildegonda*, i *Crociati* e il *Marco Visconti* del Grossi, la *Francesca da Rimini* del Pellico, la *Margherita Pusterla del Cantù*, l'*Ettore Fieramosca*, e più tardi il *Niccolò de' Lapi* di Massimo D'Azeglio. Ultime venivano con più solenne impressione le *Mie prigioni*. Ciclo letterario che fu detto romantico, un romanticismo italiano, che faceva vibrare le corde più soavi dell'uomo e del patriota, con quella misura, con quell'ideale internato della storia, con quella storia fremente d'intenzioni patriottiche, con quella intimità malinconica di sentimento, con quella finezza di analisi nella maggiore semplicità de' motivi, che rivelava uno spirito venuto a maturità e ne' suoi ideali studioso del reale»: F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo (Torino: Einaudi-Gallimard, 1996), p. 808.

⁶ S. Jossa, *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano* (Roma-Bari: Laterza, 2013), p. 80.

stessa considerata a sua volta una donna particolarmente istruita.⁷

Stando a quanto racconta Carmelo Pardi, Anna e Giuseppina Turrisi Colonna frequentarono dapprima l'istituto francese delle sorelle Revillon, una scuola femminile nella quale venivano educate le ragazze dell'alta società palermitana, per proseguire poi gli studi in casa sotto la guida di alcuni precettori privati, diversi per ogni materia insegnata.⁸ Tra di essi si distinse per fama il canonico e classicista Giuseppe Borghi, che introdusse Anna, Giuseppina e gli altri giovani Turrisi Colonna allo studio dei classici della letteratura italiana, insegnando loro anche le basi della versificazione. Quando nel giugno del 1838, dopo un soggiorno durato appena tre anni, Borghi fu costretto ad abbandonare la Sicilia e a trasferirsi in Francia perché divenuto persona poco gradita alla monarchia borbonica, i giovani di casa Turrisi ne soffrirono molto. «Mio veneratissimo Maestro, La ringrazio sulle gentili espressioni che usa a riguardo di tutti noi, e può credere che sempre in famiglia si pensa di lei, e si lamenta la sua partenza», gli scriveva Giuseppina Turrisi Colonna il 9 settembre 1838, cogliendo l'occasione per aggiornare il vecchio precettore sullo stato dei suoi studi di letteratura italiana e per chiedergli anche qualche consiglio.⁹ Sebbene l'assiduo scambio epistolare avesse reso meno traumatico il distacco tra Borghi e i suoi giovani allievi, ciò non sembrava essere di sufficiente consolazione per Giuseppina, che in un'accurata lettera del 19 maggio 1840 gli scriveva: «Io non potrò mai dimenticare il suo fortunato arrivo in Palermo, i divini precetti che mutarono i miei pensieri e il mio stile, che m'aprono la diritta via; non dimenticherò mai né il dolore della sua partenza, né lo scoraggiamento di rimanere senza sì illustre guida nella difficile impresa».¹⁰ Nella medesima lettera, Turrisi Colonna inviava a Borghi un dettagliato resoconto degli studi ai quali lei e i fratelli continuavano tenacemente a dedicarsi, e che spaziavano dall'inglese – «che studiamo da un anno sotto un bravo Maestro Irlandese» – al latino che, scriveva, «non s'impara in Sicilia che da' pedanti», passando per la grammatica greca e la matematica, a cui si aggiungeva lo studio della letteratura italiana.¹¹

⁷ G. Taormina, *Giuseppina e Anna Turrisi*, cit., p. XIV.

⁸ C. Pardi, *Sulla educazione delle donne*, cit., p. 52.

⁹ «Avendo fatto un po' di studio sulle canzoni del Petrarca, ho passato a leggere i Canti Scelti dell'Ariosto, il di cui stile mi incanta davvero: poi prenderò, se le pare, la Gerusalemme, e dopo questa qualche altro autore antico che ella vorrà indicarmi, prima di venire ai moderni». La lettera autografa, tuttora inedita, fa parte del carteggio Amico conservato presso la Biblioteca centrale della regione siciliana "A. Bombace" di Palermo.

¹⁰ Per la riproduzione integrale di questa lettera, inclusa nel carteggio Borghi-Colonna conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, si veda: G. D'Anna, *Un carteggio inedito di Giuseppina Turrisi Colonna con Giuseppe Borghi*, in *Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo, 1961-62*, serie IV, vol. XXII (Palermo: Presso l'Accademia, 1963), pp. 5-90 [37].

¹¹ Ivi, pp. 38-39.

In verità, dopo la partenza di Borghi, i giovani Turrisi Colonna non erano affatto rimasti privi di una guida autorevole che li istruisse nelle lettere italiane, dal momento che al posto del canonico toscano era stato chiamato a fare loro da maestro Francesco Paolo Perez, intellettuale palermitano di fede classicista che all'amore per Dante e Foscolo univa un fervente spirito patriottico e antiborbonico, in ragione del quale sarebbe presto diventato uno dei protagonisti dei moti siciliani del 1848 e, per esteso, del Risorgimento italiano.¹² Nella corrispondenza col suo antico maestro, però, la giovane Turrisi Colonna lasciava intendere di non seguire più di tanto gli insegnamenti di Perez, se va inteso alla lettera quanto scriveva a Borghi il 5 novembre 1841: «Viene egli è vero in casa nostra il Sig. Francesco Perez a dar lezione a' fratelli, ma io benché ne ammiri l'ingegno, non ho fiducia in lui riguardo allo stile; né vuo' d'altronde essere discepola di nessuno fuorché del Borghi».¹³

Pienamente immerse in un ambiente culturale dichiaratamente avverso alla monarchia borbonica e nel quale era già possibile cogliere i prodromi delle imminenti rivoluzioni indipendentiste, Anna e Giuseppina Turrisi Colonna iniziarono ben presto a differenziarsi sul piano delle attitudini artistiche, pur rimanendo per tutta la vita legate da un tenace sentimento di reciproco affetto che finirà per riflettersi nelle rispettive opere. Mentre Anna, istruita dai pittori Giuseppe Patania e Salvatore Lo Forte, si dedicò con maggiore profitto alle arti pittoriche producendo, oltre ai numerosi ritratti dei propri familiari, anche opere di più ampio respiro e di vaga ispirazione patriottica come la grande tela *Costanza Normanna esce dal monastero*,¹⁴ la sorella, dal canto suo, preferì approfondire lo studio dei classici della letteratura traendone ispirazione per i propri versi, pubblicati a partire dal 1836. Essi apparvero inizialmente in forma sparsa su alcune riviste che circolavano allora in Sicilia, tra cui *Fata Galante*, *L'Imparziale*, *La Concordia* ed *Effemeridi siciliane*. Stando a quanto riportato da Giuseppe Taormina, ad inaugurare la serie delle pubblicazioni firmate da Giuseppina Turrisi Colonna fu un inno sacro intitolato *A San Michele Arcangelo*, pubblicato

¹² All'attività di letterato, Perez affiancò sempre l'impegno politico: dopo aver fatto parte del Parlamento del Regno di Sicilia nato dalla rivoluzione del 1848, al compimento della restaurazione borbonica si spostò a Torino, poi a Genova e infine a Firenze dove si stabilì, non smettendo mai di avere a cuore la situazione siciliana. Dopo l'Unità ricoprì svariate cariche di prestigio, tra cui quella di sindaco di Palermo nel 1876, di Ministro dei Lavori Pubblici nel 1877-78 e, infine, di Ministro della Pubblica Istruzione nel 1879. Morì a Santa Flavia, in provincia di Palermo, il 17 febbraio 1892. Per un ulteriore approfondimento si rimanda alla voce 'PEREZ, Francesco Paolo', compilata da E. Gaetani Faraci per il *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 82 (2015), *ad vocem*.

¹³ G. D'Anna, *Un carteggio inedito...*, cit., p. 51.

¹⁴ La tela, oggi conservata a Palermo presso la Società siciliana per la Storia Patria, riproduce l'episodio dell'abbandono forzato del monastero da parte di Costanza d'Altavilla (1154-1198), figlia di re Ruggero II e futura madre dell'imperatore Federico II, per sposare Enrico VI di Svevia. L'episodio, che non trova conferma nella storia ufficiale, è narrato da Dante nel III canto del *Paradiso*.

sul *Giornale di scienze lettere ed arti per la Sicilia* nel novembre del 1836 (anno XIV, vol. 56); l'autrice, all'epoca quattordicenne, lo aveva scritto attenendosi fedelmente alla maniera di Borghi e replicandone di fatto lo stile.¹⁵

Questa alacre attività poetica non subì flessioni neanche dopo la partenza di Borghi da Palermo, e portò alla pubblicazione della prima raccolta di versi di Turrisi Colonna, dove a fare da contraltare alla mestizia dei componimenti intimistici e all'ingenuità di quelli dedicati agli affetti domestici c'era il piglio risoluto dei canti civili, esplicitamente rivolti agli uomini e alle donne di Sicilia per incitarli a riscattare la patria oppressa e a rendere onore al glorioso passato dell'Isola. Il volume in questione, intitolato *Alcune poesie di Giuseppina Turrisi Colonna*, uscì a Palermo nel luglio 1841 per i tipi di Francesco Lao: raccoglieva diciotto poesie composte tra il 1836 e il 1841, alcune delle quali erano già state pubblicate sui giornali sopra menzionati, che la poetessa, in quanto «figlia riconoscente», aveva deciso di riunire e dedicare «a' suoi adorati genitori».¹⁶ All'epoca, Giuseppina Turrisi Colonna intratteneva ancora un fitto carteggio con Giuseppe Borghi, al cui giudizio sottoponeva tutti i suoi scritti, provvedendo a rivederli e correggerli in obbedienza ai consigli che lui le inviava per lettera. Borghi, però, non dovette essere molto contento dell'iniziativa di far pubblicare il libello, presa dalla sua ex-allieva in totale autonomia, e all'annuncio della sua uscita – comunicatagli da Turrisi Colonna con una lettera del 7 agosto 1841 – fece seguire un lungo e non altrimenti giustificato silenzio. «Sono ormai quattro mesi che il pensiero d'averla potuto offendere con la pubblicazione di quei versi, e d'aver perduto la sua amicizia, mi travaglia e mi spaventa», gli scriveva il 5 novembre 1841, piena d'angoscia, la poetessa, che aveva visto cadere miseramente nel vuoto ogni richiesta precedentemente avanzata di ricevere dal proprio maestro i consigli e le correzioni necessarie non soltanto a migliorarsi, ma anche a rendere platealmente manifesto il fatto che Borghi fosse per lei «il solo maestro ed autore, da cui solo tolsi il bello stile».¹⁷ La risposta del canonico si fece attendere ancora, ma quando finalmente arrivò valse in buona parte a confermare i timori dell'autrice: lo si può facilmente intuire dalla lettera del 26 dicembre 1841, nella quale il sentimento certamente sfavorevole manifestato da Borghi nei confronti della pubblicazione «di quel fatale Libretto» era detto «giustissimo» dalla poetessa che, seppur animata dal nobile intento di fare un regalo alla madre, ammetteva di aver peccato di «impazienza giovanile» nel dare alle stampe in appena

¹⁵ G. Taormina, *Notizia sulle stampe e sulle edizioni delle liriche di Giuseppina Turrisi Colonna*, in Id., *Giuseppina e Anna Turrisi*, cit., pp. CXXIII-CXXX.

¹⁶ G. Turrisi Colonna, *Alcune poesie* (Palermo: Stamperia di Francesco Lao, 1841).

¹⁷ Cito rispettivamente dalle lettere XXIII e XX, pubblicate nel già citato saggio di Giuseppe D'Anna alle pp. 51 e 48-49.

due settimane tutti i propri versi d'occasione. Il «lungo e inutile pentimento» che Borghi, con il proprio silenzio, l'aveva costretta a soffrire le era valso però da monito, insegnandole «ad essere più pacata». ¹⁸ Nella medesima lettera, la ritrovata armonia con il suo «incomparabile Maestro» sembrava indurre Turrisi Colonna a proseguire nel suo accorato *mea culpa* e ad autoaccusarsi di svariati altri peccati di tracotanza, tra cui quello di aver presentato al pubblico ben sei componimenti che non erano ancora passati al vaglio di Borghi, del quale invocava adesso il «severissimo giudizio». ¹⁹ A conclusione della sua lettera, Turrisi Colonna dava a Borghi la prova estrema di – almeno apparente – sottomissione della propria arte alla volontà del maestro, e dopo avergli chiesto consiglio su come fare a mettere insieme una raccolta più confacente ai gusti di lui si diceva disposta ad accludervi anche una «bella versione», sebbene, per sua stessa ammissione, la pratica del tradurre non rientrasse particolarmente nelle sue corde in quel periodo. Disposta a quello sforzo pur di accontentare il maestro, Turrisi Colonna non nascondeva però – né lo avrebbe mai fatto – di voler impiegare ogni mezzo a sua disposizione per guadagnare la fama letteraria, potendo contare peraltro anche sull'incoraggiamento della propria famiglia. ²⁰

Sebbene le parole indirizzate a Borghi potrebbero indurre a pensare il contrario, Giuseppina Turrisi Colonna non arrivò mai a disconoscere e rifiutare *in toto* quella sua prima raccolta, che le era valsa d'altronde molteplici attestazioni di stima: lo si evince senza particolari difficoltà sia dal sopraccitato carteggio con Borghi sia dalla raccolta intitolata *Lettere d'illustri italiani a Giuseppina Turrisi-Colonna*, pubblicata da Francesco Guardione nel 1884. Si tratta di documenti preziosi ed estremamente utili per ricostruire la robusta ed incredibilmente estesa rete di contatti intessuta dall'autrice, e che regalano al contempo uno sguardo privilegiato sui processi di creazione, revisione e circolazione delle opere di quella che è ad oggi considerata una tra le più celebri autrici siciliane di età risorgimentale.

Era stata la stessa Turrisi Colonna, nella già menzionata lettera del 7 agosto 1841, a chiedere a Borghi di far circolare la raccolta: nella fattispecie, gli aveva chiesto di consegnarne una copia a Giovanni Battista Niccolini, giurista e letterato toscano molto amico di Ugo Foscolo, oltre che accademico della Crusca e autore di svariate tragedie di ispirazione patriottica che rielaboravano in chiave nazionalista alcuni episodi della storia d'Italia,

¹⁸ G. D'Anna, *Un carteggio inedito...*, cit., p. 52.

¹⁹ *Ibidem*. A proposito della severità di Borghi, tenuta dall'autrice come la più sincera testimonianza di affetto che egli potesse riservarle, si veda la lettera XXV, pubblicata da D'Anna alle pp. 54-55, nella quale Turrisi Colonna scrive: «quand'ella mi parla con troppa gentilezza io temo che non mi voglia più bene».

²⁰ G. D'Anna, *Un carteggio inedito...*, cit., p. 52.

investendo di nuovi significati politici i loro protagonisti.²¹ Borghi, peraltro, doveva aver prontamente adempiuto il desiderio della sua ex allieva, se già il 30 settembre 1841 Niccolini le inviava un biglietto di ringraziamento ricco di elogi per la sua opera, nella quale diceva di aver trovato «altezza di pensieri, e calore di affetti».²² Sempre in Toscana, il «fatale Libretto» che tanto aveva fatto arrabbiare Borghi era finito tra le mani di Francesco Domenico Guerrazzi, che rimase particolarmente colpito dall'abilità dell'autrice nella versificazione, specialmente se paragonata alla sua giovane età. In una lettera inviatale molto probabilmente nel 1841 – nella quale lodava il Cielo per aver donato all'Italia anime come quelle di Turrisi Colonna, «che a 16 anni amano ed insegnano ad amare la patria» – Guerrazzi elogiava la poetessa per i «modi eletti» e l'armonia «mestissima, ed arcana» dei suoi versi, suggerendole al contempo di mettere sempre al centro della propria poesia «l'amore, l'amicizia, e i parenti, e la patria», e di non lasciarsi troppo affascinare dalla figura e dall'opera di Byron, che già allora rappresentava per l'autrice una delle più grandi fonti di ispirazione.²³

La contrizione mostrata da Giuseppina Turrisi Colonna nella lettera a Borghi del 26 dicembre 1841 non le aveva inoltre impedito di consegnare, due mesi dopo, il libretto con le sue poesie a Massimo D'Azeglio, pregandolo di recapitarne una copia anche a Tommaso Grossi, considerato all'epoca uno tra i maggiori esponenti del romanticismo lombardo. Le risposte entusiastiche che entrambi le inviarono sono indicative del favore con cui fin da subito le poesie di Turrisi Colonna vennero accolte non soltanto negli scarsamente affollati ambienti intellettuali siciliani, ma anche nei maggiori centri di produzione e irraggiamento culturale che la penisola italiana potesse all'epoca vantare. Così le scriveva, ad esempio, Tommaso Grossi dopo aver letto il volumetto consegnatogli da D'Azeglio:

La scelta degli argomenti sempre veri, importanti e morali, l'indole grave e meditata dei diversi sentimenti che vi si manifestano, e sopra tutto la soavità delle domestiche immagini e dei domestici affetti intimamente sentita, e rivelata da soavi armonie, m'hanno tocco più volte di cara meraviglia, e m'hanno fatto desiderare che la mia parola potesse aver pure qualche peso, onde efficacemente confortarla, gentilissima signora, a correre con alacrità coraggiosa una carriera nella quale ha dato così valorosamente i primi passi.²⁴

²¹ Si pensi, ad esempio, alle tragedie *Giovanni da Procida* (1831), ispirata alla vicenda dei Vespri Siciliani, *Ludovico Sforza* (rappresentata nel 1833, ma la cui pubblicazione venne autorizzata soltanto nel 1847), *Beatrice Cenci* (1838-40), *Arnaldo da Brescia* (1843), considerata il suo capolavoro, e *Filippo Strozzi* (1847).

²² *Lettere d'illustri italiani a Giuseppina Turrisi Colonna*, cit., p. 41.

²³ Ivi, pp. 39-41.

²⁴ Ivi, pp. 45-46.

Tra i letterati-patrioti che ebbero l'onore di ricevere, per esplicita volontà dell'autrice, il volumetto delle sue poesie ci fu anche il filosofo Terenzio Mamiani, all'epoca esiliato in Francia: era stato il barone Vincenzo Favara, amico della famiglia Turrise e futuro protagonista dei moti risorgimentali in Sicilia, ad inviare al suo corrispondente Mamiani, nel 1841, una copia di *Alcune poesie*, ricevendone in cambio una lettera di ringraziamento ricca di parole di stima per la sua giovane autrice. Sicuro del fatto che, data la sua età e il suo essere ancora scevra di più alti e profondi studi, non avrebbe potuto fare di meglio, Mamiani elogiava «la spontaneità, la grazia, l'armonia e più che spesso l'eleganza» dei versi di Turrise Colonna, e assicurava a Favara che, se la poetessa avesse proseguito negli studi e reso così più robusti e nuovi gli affetti che la ispiravano, l'Italia avrebbe presto potuto salutare in lei una rediviva Vittoria Colonna.²⁵ E in un'altra lettera, indirizzata stavolta a Giuseppina Turrise Colonna in persona, Mamiani – per rimediare alla povertà di concetti e all'eccesso di pedanteria nei quali sapeva essere al tempo educati i giovani italiani – omaggiava la poetessa di alcune pillole di patriottismo, ricordandole che «noi siamo divenuti un popolo fiacco, voluttuoso, infingardo, rappicinuto di mente e di animo, e che ci bisognano virtù e vigore e perseveranza, per combattere la sonnolenza comune e nudrir l'animo di profonde meditazioni di sapere alto, di affetti forti e magnanimi, degni dell'antica patria»: la incoraggiava pertanto a rendere onore, con i propri studi, a «quella nostra infelice Italia», che avrebbe potuto «risorgere a dignità e a gloria» soltanto grazie all'intelletto e all'opera dei suoi figli migliori.²⁶

L'invio del volumetto a Mamiani non va considerato come un peregrino quanto azzardato tentativo da parte di Turrise Colonna di ottenere visibilità, ma rientra a pieno titolo in una prassi di conoscenza e scambio intellettuale che teneva legate le personalità allora maggiormente attive nel contesto politico-intellettuale della penisola italiana, e che dato il significativo numero di esuli si estendeva per forza di cose anche al di fuori dei suoi confini geografici. Fu, ad esempio, la presenza di Borghi in Francia a rendere noto anche lì il nome di Giuseppina Turrise Colonna, qualora non fosse già stato sufficiente il prestigio di cui la famiglia della poetessa godeva all'interno dei circoli liberali attivi sia dentro che fuori Palermo. Sebbene l'opera di Turrise Colonna fosse all'epoca costituita per la maggior parte da componimenti d'occasione dedicati ai familiari e da dolenti autoriflessioni di ispirazione leopardiana, fu tuttavia grazie ad alcuni inni e canzoni esplicitamente rivolti a sollecitare nei

²⁵ Ivi, pp. 65-66.

²⁶ Ivi, p. 42.

cuori dei lettori e, soprattutto, delle lettrici l'amore per la patria e per la libertà che l'autrice acquistò fama di poetessa patriottica; e furono proprio due dei suoi componimenti civili – *Giuditta e Alle donne siciliane* – ad essere inseriti nella raccolta antologica *Parnaso Italiano* dell'editore Baudry, pubblicata a Parigi nel 1843.²⁷ L'antologia riuniva alcuni componimenti dei maggiori poeti italiani della contemporaneità – da Leopardi e Manzoni fino a Borghi e Mamiani – e allegava in appendice una raccolta di versi di poetesse italiane scritti a partire dal 1290 fino all'età contemporanea: accanto alle poesie della duecentesca e pressoché ignota Nina Siciliana, e a quelle delle celeberrime petrarchiste Vittoria Colonna e Gaspara Stampa, vi erano stampati i versi di Giuseppina Turrisi Colonna e di altre poetesse coeve tra cui Maria Giuseppa Guacci Nobile e Caterina Franceschi Ferrucci, divenute celebri per il contributo attivo reso alla causa risorgimentale in quei primi anni di lotte. Anche in questo caso, l'intercessione di Giuseppe Borghi si era rivelata fondamentale: era stato lui, infatti, a suggerire che il nome e i versi di Giuseppina Turrisi Colonna comparissero nella raccolta parigina di Baudry, «l'άναξ degli stampatori moderni», come ebbe a definirlo l'autrice in una lettera di ringraziamento inviata a Borghi il 27 febbraio 1841.²⁸

Il successo riscosso oltreconfine venne comunque favorito e, in seguito, accompagnato da una sempre più solida fama in terra natia, testimoniata da due articoli apparsi nel 1841 sul periodico palermitano *La Ruota*, giornale di ispirazione classicista e fervidamente antiromantica al quale collaborava anche il nuovo precettore di casa Turrisi Colonna, Francesco Paolo Perez. «Poiché sortì nitido l'intelletto, fervido il cuore, e cogli studi arricchì, e con la longanimità predispose la mente, rincalzi ella, ardisca; un grande avvenire la attende», scriveva a proposito della poetessa Benedetto Castiglia, recensendo il volumetto di poesie fresco di stampa. Pur senza farle mancare il suo più vivo apprezzamento per la «squisitezza» dei versi, Castiglia suggeriva alla giovane autrice di guardare oltre quella «sfera di passioni, di immagini, di maniere, anche quasi di voci, e di esaltazioni» che coincideva di fatto con l'ambito della famiglia e degli autori a lei più cari e dai quali maggiormente traeva ispirazione, e di scegliere piuttosto per la sua poesia soggetti più elevati: era il tempo presente, infatti, a mostrarsi secondo lui letteralmente affamato di «vasti concepimenti», capaci innanzitutto di rinvigorire e guidare le speranze del genere umano.²⁹ In conclusione del suo articolo, Castiglia ricordava a Giuseppina Turrisi Colonna che anche

²⁷ *Parnaso Italiano. Poeti italiani contemporanei maggiori e minori, preceduti da un discorso preliminare intorno a Giuseppe Parini e il suo secolo, scritto da Cesare Cantù, e seguiti da un saggio di rime di poetesse italiane antiche e moderne scelte da A. Ronna* (Parigi: Baudry, 1843), pp. 1088-1090.

²⁸ G. D'Anna, *Un carteggio inedito...*, cit., p. 46.

²⁹ B. Castiglia, 'Giuseppina Turrisi', in «*La Ruota*», II/15 (1 agosto 1841), pp. 7-8.

se gli inni d'occasione, le canzoni per i familiari e i versi intimistici avrebbero potuto riscuotere, se ben scritti, un buon successo, essi non avrebbero mai avuto, tuttavia, «predominio nel secolo nostro», né avrebbero pertanto potuto rappresentare garanzia di immortalità per la loro autrice.³⁰ Dello stesso avviso anche il fratello di Benedetto, Giambattista Castiglia, che in un articolo apparso sul medesimo numero della *Ruota* notava con particolare favore i progressi compiuti da Giuseppina Turrise Colonna nell'arte poetica: confrontando tra loro i componimenti riuniti nel volumetto, quasi tutti datati, il critico rilevava un progressivo rifinirsi del dettato poetico e una più netta inclinazione dell'autrice verso un uso più vario degli schemi metrici coerente con l'ampliarsi del suo orizzonte tematico di riferimento, arrivando pertanto a definirla «perfetta quanto all'arte, maestra nella lingua e nel verso».³¹ Ciononostante, anche secondo Giambattista Castiglia la poetessa avrebbe potuto raggiungere la vera grandezza solo se si fosse spinta a guardare la società nel suo complesso, oltrepassando i limiti delle mura domestiche e liberandosi soprattutto di quel «sentimento doloroso di noja» che contraddistingueva buona parte della sua poesia e che, data la sua giovane età e la conseguente inesperienza delle cose del mondo, avrebbe potuto secondo lui essere facilmente interpretato come una specie di posa, scevra di ogni ulteriore e più profondo significato.

La somma di queste piccole imperfezioni che, come era prevedibile, non erano sfuggite allo sguardo pur ben disposto dei critici, era stata dunque, con ogni buona probabilità, la causa determinante della contrarietà di Borghi alla pubblicazione del libretto di Giuseppina Turrise Colonna, e della conseguente reazione del canonico. Un simile atteggiamento, che potrebbe apparire quasi un controsenso considerate le effettive attestazioni di stima riservate da Borghi al lavoro e all'abilità poetica di Turrise Colonna, che toccarono l'apice con la sponsorizzazione dei suoi versi per l'antologia Baudry, diventa tuttavia comprensibile se si tiene conto di un particolare che sembra connotare, in questo specifico caso, la percezione sociale del rapporto tra maestro e allieva. Rileggendo infatti i numerosi testi di carattere critico-biografico dedicati fin da metà Ottocento alla vita e all'opera di Giuseppina Turrise Colonna, si ha la netta impressione che tanto le sporadiche critiche quanto gli elogi rivolti all'autrice e al suo modo di fare poesia celassero in realtà dei giudizi sull'operato dei suoi maestri. Ciò non significa che critici e biografi fossero soliti mettere in dubbio l'autenticità dei versi di Giuseppina Turrise Colonna, circostanza che si sarebbe tuttavia verificata agli

³⁰ *Ibidem.*

³¹ G.B. Castiglia, 'Il mondo invecchiando migliora', cit., *passim*.

esordi della carriera della poetessa siciliana, ispirandole versi carichi di risentimento;³² si trattava piuttosto della tendenza ad ascrivere i successi o, viceversa, i limiti di Giuseppina Turrisi Colonna e della sua poesia all'influenza esercitata su di lei tanto da Borghi quanto da Perez, come se questi ultimi altro non fossero che abili artigiani riusciti nell'impresa di plasmare in forme aggraziate un ammasso di creta grezza.

Stando a una simile narrazione – che aveva interessato la scrittura delle donne in passato, e che avrebbe continuato a farlo anche in futuro – la buona riuscita di un'allieva poteva essere considerata una medaglia al valore da appuntare al petto del suo maestro; quanto a lei, avrebbe comunque potuto fregiarsi del merito di essere stata un ottimo materiale conduttore, particolarmente adatto ad amplificare e rendere manifesta la virtù di qualcun altro. In tal senso possono essere letti i contributi di svariati critici, che pur smentendo vigorosamente la diceria che avrebbe visto in Giuseppe Borghi il vero autore dei primi componimenti di Turrisi Colonna riconoscevano tuttavia l'influenza del maestro toscano sullo stile e sulla lingua di quella sua allieva divenuta tanto celebre.³³ Era tuttavia la stessa Turrisi Colonna che, tanto nelle lettere quanto nei versi, contribuiva ad alimentare la *vulgata*, dichiarando con un certo orgoglio la filiazione diretta dei propri versi da quelli del suo «solo maestro ed autore» Giuseppe Borghi, come si legge ad esempio nella già citata lettera del 7 agosto 1841 o in alcuni dei suoi componimenti.³⁴ In una lettera del 1843 anche la madre dell'autrice ringraziava Borghi per aver tanto degnamente incoraggiato e istruito la figlia: «essa deve tutto a lei», gli scriveva, «e continuando a ricevere le sue istruzioni non mancherà, io spero, di giungere a quell'altezza ove tutti desideriamo vederla».³⁵

Francesco Perez, dal canto suo, avocò a sé il merito di aver infuso nell'animo di Giuseppina Turrisi Colonna quei sentimenti di amor patrio che ispirarono i suoi versi civili, la cui particolarità risiedeva peraltro nell'assenza pressoché totale di riferimenti espliciti alle vicende politiche contemporanee: in essi, infatti, l'autrice non faceva altro che manifestare la propria adesione a un generico «sacro ideale» di riscatto patriottico, in nome del quale,

³² «Misera guerra! E l'ali al mio intelletto / Negherà qualche vile o qualche indegno? / Quanto sognai negli estri più felici / Del Maestro diranno e degli amici?»: G. Turrisi Colonna, *Ottavio D'Aragona, ammiraglio siciliano nel 1600*, in Ead., *Liriche*, cit., p. 116.

³³ Si vedano: A. Conti, *Della vita e degli scritti di Giuseppina Turrisi Colonna*, cit., p. 7; M. Villareale, *Giuseppina Turrisi Colonna*, in Id., *Scritti estetici e critici* (Palermo: Stab. Tip. Giliberto, 1883), pp. 153-160 [158]; E. Di Carlo, *Giuseppina Turrisi Colonna*, in *Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo, 1949-50*, serie IV, vol. X (Palermo: Presso l'Accademia, 1951), p. 269; G. Oliveri Montes, *Di due poetesse siciliane del secolo XIX* (Girgenti: Premiata Stamperia di S. Montes, 1898), p. 40.

³⁴ «Quel dì, che contemplai lieta e dolente / l'onesta immagine del Toscan Maestro, / che a me sì pueril d'anni e di mente / lo stile invigorì, gli affetti e l'estro»: G. Turrisi Colonna, *Alla sorella*, in Ead., *Liriche*, cit., p. 34.

³⁵ G. D'Anna, *Un carteggio inedito...*, cit., p. 61.

posto un freno alla dilagante corruzione dei costumi, auspicava che in Sicilia rivivesse la gloria dei tempi passati.³⁶ In alcune lettere Perez si vantava, però, di aver letteralmente convertito l'animo di Giuseppina Turrisi Colonna alla poesia patriottica, a lui certo più gradita di quella dedicata ai santi o agli affetti domestici, e di aver quindi trasformato la giovane autrice da «Arcade innografa manzoniana» a «poetessa *virilmente* civile che tutti ammirano».³⁷ Le parole di Perez ebbero una ricaduta effettiva sulla lettura che alcuni critici diedero dell'opera di Giuseppina Turrisi Colonna negli anni a venire, così che, per citare un esempio, Ottorino Biscioni poté dire che il trasferimento forzoso di Borghi dalla Sicilia era stato una fortuna per la poetessa, che da quel momento in poi aveva potuto beneficiare degli insegnamenti di Perez.³⁸ Di contro c'è stato anche chi, come Eugenio Di Carlo, ha cercato di contestare, prove alla mano, questa convinzione: oltre a tenere conto della già menzionata lettera a Giuseppe Borghi nella quale la poetessa diceva di apprezzare l'ingegno Perez, ma di non aver nessuna fiducia in lui in merito allo stile, Di Carlo notava come fosse sufficiente considerare la cronologia dei componimenti di Giuseppina Turrisi Colonna per rendersi conto del fatto che alcune delle sue poesie civili – come ad esempio gli inni *Aldruda* e *A Giuditta* – fossero antecedenti al 1840, anno in cui Perez diventò ufficialmente il precettore di casa Turrisi.³⁹ Dopo avere ribadito che era inesatto considerare Borghi indifferente ai concetti di patria e di libertà, e riconoscendo pertanto anche a lui il merito di aver educato Giuseppina Turrisi Colonna a questi ideali (peraltro già ampiamente condivisi dalla famiglia di lei), Di Carlo scriveva: «Quel che si può concedere è solo questo: che col Perez, [...], mentre i soggetti sacri dalla Turrisi vengono abbandonati, un più deciso indirizzo verso la poesia civile si afferma e si consolida».⁴⁰ Bisogna comunque tenere presente che dopo l'abbandono degli argomenti sacri, che caratterizzavano in ogni caso una parte abbastanza esigua della sua produzione, Giuseppina Turrisi Colonna non si diede anima e corpo alla

³⁶ Cfr. R. Alessi, *Giuseppina Turrisi Colonna...*, cit., p. 46 e sgg. Similmente, Giacomo Zanella scrisse: «Ho letto e riletto il volume della Turrisi; e di tutto questo frastuono [i moti risorgimentali, ndr], che si continuò fino alla sua giovinezza, nulla ho trovato; solamente qua e là qualche lampo, che rivela come l'anima sua ardesse dell'amore di patria, e nulla più». Si veda: G. Zanella, *Della vita e degli scritti di Giuseppina Turrisi Colonna*, in Id., *Scritti vari* (Firenze: Le Monnier, 1877), pp. 294-321 [297].

³⁷ N.D. Evola, *Lettere di F.P. Perez a R. Salvo e a F. Evola* (Palermo: Boccone del Povero, 1934), p. 31.

³⁸ O. Biscioni, *Giuseppina Turrisi Colonna. Per uno studio su "la poesia femminile siciliana nel sec. XIX"* (Macerata: Stab. Tip. Giorgetti, 1910), p. 37.

³⁹ Per la cronologia dei componimenti di Giuseppina Turrisi Colonna si vedano: G. Taormina, *Notizia sulle stampe e sulle edizioni delle liriche di Giuseppina Turrisi Colonna*, cit., pp. CXXII-CXXX; *Poesie di Giuseppina Turrisi Colonna. Precedute da un discorso e da una notizia sulle varie edizioni di Francesco Guardione* (Palermo: Stab. Tip. Virzi, 1886), pp. XI-LXVIII. Quasi tutte le poesie contenute nell'edizione 1841 dei versi di Giuseppina Turrisi Colonna riportavano comunque la data di composizione.

⁴⁰ E. Di Carlo, *Un carteggio inedito di Giuseppina Turrisi Colonna con Giuseppe Borghi* (Roma: F.lli Palombi, 1952), p. 4. Corsivo mio.

poesia civile, ma continuò a scrivere in prevalenza su soggetti differenti dall'amor di patria, che rappresenta di fatto soltanto uno dei diversi filoni tematici ai quali possono essere ricondotti i suoi componimenti.⁴¹ E a Perez che nel 1841 le faceva dono di un volume delle tragedie di Euripide invitandola a trarne ispirazione per risvegliare con il suo canto la virtù dei siciliani, la poetessa candidamente rispondeva: «Giuro il farò: ma pria lascia che infiori, / E che asperga di pianto / Del britanno Tirteo l'amato avello»; per ribadire, in conclusione: «Né vili o stolti lusingar, né mai / A me stessa mentir tu mi vedrai!».⁴²

Tenendo ben chiaro nella mente questo proposito, dopo la pubblicazione del primo volumetto di versi Giuseppina Turrisi Colonna proseguì dritta lungo la sua strada verso l'agognata fama letteraria, dedicandosi, su consiglio di Borghi, sia alle traduzioni sia alla stesura di componimenti originali, spesso ispirati da incontri e avvenimenti più o meno drammatici che scandivano la sua esistenza. Si collocano a questa altezza temporale la traduzione del *Lavacro di Pallade* di Callimaco e dell'elegia di Mosco in morte di Bione, come anche le stanze in morte dello zio Pietro Turrisi – colui che aveva suggerito di affidare a Giuseppe Borghi l'istruzione della nipote⁴³ –, il canto per le nozze della sorella Anna e l'elegia scritta in occasione della morte del padre. Questi ultimi due avvenimenti, in particolare, colpirono nel profondo l'animo dell'autrice, finendo per accentuarne la vena malinconica. «Le mie pene non le creda ideali e cagionate dalla lettura di Byron. La morte crudelissima del mio povero Padre, e la separazione dell'amata Sorella sono le due pene immense e reali che mi travagliano», scriveva la poetessa a Borghi il 18 luglio 1844.⁴⁴ Pene che essa seppe trasformare in materia per il suo canto, a riprova della capacità di comporre

⁴¹ Stando alla classificazione fatta già negli anni Cinquanta dell'Ottocento da Girolamo Ardizzone, la poesia di Giuseppina Turrisi Colonna potrebbe essere suddivisa in tre macro-filoni tematici: religioso, storico-civile e domestico-biografico. A questi sono stati aggiunti, in epoca più recente, il filone letterario (nel quale troverebbero posto le traduzioni, i riadattamenti e i componimenti dedicati ad autori e autrici della letteratura), e quello dedicato alla natura. Per ulteriori approfondimenti in merito, si rimanda a: G. Ardizzone, *Studi letterari e scritti critici*, a cura di S. Di Matteo (Palermo: Mazzone Editori, 1992), pp. 84-85; G. Inzerillo, 'Storicità e letterarietà nella poesia di Giuseppina Turrisi Colonna', in «L'Obiettivo», XXVIII/5 (2009), p. 7; A.O. Grimaldi, *Risorgimento e donne di Sicilia: il canto di Giuseppina Turrisi Colonna*, tesi di dottorato (Salamanca: Facoltà di Filologia, 2015), p. 117.

⁴² G. Turrisi Colonna, *A Francesco Perez*, in Ead., *Alcune poesie*, cit., p. 42. La poesia inviatale da Perez si trova pubblicata nello stesso volume, alle pp. 39-40. La perifrasi «britanno Tirteo» è riferita a George Byron.

⁴³ Esplicative del rapporto di profondo affetto che legava l'autrice allo zio, e dell'importanza che quest'ultimo riconosceva all'istruzione della talentuosa nipote, sono le seguenti strofe: «Bilustre appena allor che drammi e fole / In mille carte immaginava e mille, / A te le semplicissime parole / Brillaron di poetiche faville: / Lascia, lascia, gridasti, e fusi e spole, / E l'idee più gioconde e più tranquille: / Nata dell'arti all'onor faticoso, / Spendi, in ciò, figlia mia, vita e riposo. // Ma poi che per conforto e per ventura / Qui giunse il traduttore del gran Tebano, / Che con ala sì rapida e sicura / Il vol ne segue per lo ciel toscano, / All'alta sapienza, alla sua cura / Affidar mi volesti, e non invano; / Ne' suoi detti animosa, impaziente, / Sui volumi stancai l'occhio e la mente»: G. Turrisi Colonna, *In morte dell'ottimo zio Pietro Turrisi*, in Ead., *Liriche*, cit., p. 159.

⁴⁴ G. D'Anna, *Un carteggio inedito...*, cit., p. 64.

con maggiore spontaneità versi che fossero espressione di sentimenti esperiti in prima persona: era lei stessa, infatti, a dichiarare di provare «più piacere e più simpatia a scrivere di ciò che sento e ciò che vedo; a scrivere della famiglia, di me stessa e degli amici», considerata anche la riservatezza e la scarsa mondanità nella quale l'autrice era solita condurre la propria esistenza.⁴⁵

L'elegia in morte del padre confluì presto in un libretto d'occasione insieme a un breve scritto in prosa firmato da Anna Turrisi Colonna, che uscì per i tipi della Real Stamperia di Palermo nel marzo del 1844. Caso volle che, ancora una volta, Giuseppina Turrisi Colonna si ritrovasse a dare alle stampe un componimento prima ancora che fossero pervenute le correzioni che aveva, come di consueto, richiesto a Borghi: colpa, a suo dire, dell'impazienza dei fratelli, che poco si curavano dei suoi dubbi di stile e li liquidavano come «inezie», arrecandole un grosso dispiacere.⁴⁶ Nella narrazione confezionata dall'autrice in ossequio al suo maestro, quegli stessi fratelli, in combutta con la madre, non la smettevano di darle il tormento affinché pubblicasse un nuovo volume di poesie; memore della precedente esperienza, Turrisi Colonna rifiutava però di dare il proprio consenso, attendendo – non troppo pazientemente, in verità – che Borghi concedesse l'*imprimatur*.⁴⁷ Sollecitato in più occasioni, il maestro rispondeva che i tempi non erano ancora maturi; l'autrice, intanto, provvedeva personalmente a far circolare i propri lavori a stampa, inviandone copia a letterati di fama, spesso esiliati fuori dalla Sicilia per ragioni politiche.

Era questo il caso dello storico e islamista palermitano Michele Amari, che nel 1842 era stato costretto ad abbandonare la Sicilia per aver dato alle stampe un'opera intitolata *La guerra del Vespro* (divenuta poi, per questioni legate alla censura, *Un periodo delle Storie Siciliane del secolo XIII*), scatenando le ire della polizia borbonica.⁴⁸ Nel 1844 Giuseppina Turrisi Colonna gli inviò il libretto pubblicato in occasione della morte del padre, ricevendone in cambio una lettera nella quale Amari esprimeva con toni dolenti sia il proprio rammarico per il lutto che aveva colpito l'autrice e la sua famiglia, sia la propria nostalgia per la patria lontana, che l'opera inviata gli dalla poetessa – con il suo «lindo e puro stile» e la leggiadria della composizione poetica – non aveva fatto altro che acuire.⁴⁹ Riconoscendo come la sua giovane interlocutrice fosse stata capace di «cingersi una corona tra i poeti

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Lettere di Giuseppina Turrisi Colonna a Giuseppe Borghi*, a cura di G. Guasti (Prato: Tip. Contrucci e Co., 1875), p. 16.

⁴⁷ *Ivi*, p. 17.

⁴⁸ Cfr. *supra*, p. 50.

⁴⁹ *Lettere d'illustri italiani a Giuseppina Turrisi Colonna*, cit., pp. 46-49, *passim*.

d'Italia», Amari azzardava un suggerimento: che la poetessa sfruttasse il proprio ingegno e la propria abilità letteraria a pro della Sicilia, «nostro povero triangolo battuto dal mare», per scrivere un'opera poetica avente per oggetto il suo glorioso passato. Un'opera, scriveva Amari, sulla scorta della *Profezia di Dante* di Byron, in cui gli episodi salienti della storia di Sicilia avrebbero dovuto brillare di luce nuova grazie al calore rivitalizzante della poesia.⁵⁰ «Il soggetto che Ella mi suggerisce è veramente magnifico, ed io le prometto che *se studiando nelle patrie Storie me ne riscaldereò tanto quanto bisogna*, tenterò rappresentare dentro il più bel Tempio della Sicilia le più belle scene dei nostri Eroi», gli rispose Turrisi Colonna pochi mesi dopo.⁵¹ È difficile non cogliere dietro l'assertività di questa frase il manifestarsi di un aspetto caratterizzante sia della personalità sia della prassi scrittoria dell'autrice, un aspetto che emergeva, forse non in maniera altrettanto netta, anche dal carteggio con Borghi: la spiccata tendenza, cioè, a voler avere l'ultima parola in merito agli argomenti che avrebbero dovuto costituire l'oggetto della sua poesia perché, come già accennato prima, era per lei fondamentale che gli eventi e, ancora di più, i sentimenti che si apprestava a narrare la coinvolgessero in prima persona. Ottorino Biscioni a tal proposito ha scritto: «Da tutta l'opera poetica della Giuseppina traspare la donna incapace di mentire a sé e agli altri, e che nel suo orgoglio di scrittrice, non solo non ammette che altri corregga e rifaccia, ma non accetta talvolta neppure i consigli dei maestri».⁵² Non c'è dubbio che l'affermazione di Biscioni vada ridimensionata, specialmente in merito alla questione delle correzioni, che – come emerge dal carteggio con Borghi – sappiamo essere stata cruciale per Turrisi Colonna: nelle lettere, infatti, l'autrice si mostrava sempre ben disposta ad accogliere, seppur non passivamente, le correzioni che il maestro le suggeriva, e che spesso era lei stessa a sollecitare. A conferma di ciò basti mettere a confronto le edizioni a stampa delle poesie di Giuseppina Turrisi Colonna con gli autografi delle stesse, oggi conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: si tratta di fatto delle stesure originarie dei componimenti poi confluiti nelle raccolte, che l'autrice era solita allegare alle lettere inviate a Borghi; una pur sommaria analisi mostrerà come, in molti casi, tra l'originale di queste poesie e la loro versione a stampa siano presenti delle varianti di carattere stilistico-lessicale, che in ogni caso non arrivano mai a compromettere il senso generale dei componimenti né tantomeno la specificità dello stile di Giuseppina Turrisi Colonna. La certezza che le varianti

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ La lettera, datata 5 marzo 1845, è conservata tra le carte Amari presso la Biblioteca centrale della Regione Siciliana "A. Bombace" di Palermo, ed è tuttora inedita. Corsivo mio.

⁵² O. Biscioni, *Giuseppina Turrisi Colonna*, cit., p. 37.

siano ascrivibili all'intervento di Borghi è data dal contenuto delle lettere, nelle quali l'autrice commentava le correzioni del maestro chiedendogli talvolta delucidazioni in merito, o inviandogli i pezzi che aveva riscritto secondo le sue indicazioni.

Si può invece convenire con Biscioni sul fatto che Giuseppina Turrisi Colonna fosse decisamente più restia a lasciarsi consigliare in merito agli argomenti delle proprie poesie: la lettera a Michele Amari rappresenta sicuramente un esempio in tal senso, ma ancora più incisiva è la questione, citata da tutti i biografi, della traduzione da Anacreonte che Borghi le propose di fare e che Turrisi Colonna rifiutò, preferendo dedicarsi piuttosto al *Lavacro di Pallade* di Callimaco. In una lettera a Borghi del 21 febbraio 1842, l'autrice dichiarava: «Anacreonte non fa per me», e invece di assecondare il desiderio di Borghi finiva per dedicargli un componimento in terzine in cui cercava di spiegare i motivi della sua disobbedienza.⁵³ La poesia, intitolata *A Giuseppe Borghi*, iniziava dicendo:

E tu vuoi che di rose ornì la fronte,
e nei campi m'inspiri e nel riposo,
interprete gentil d'Anacreonte?

Oh, se 'l potessi! Ma sperar non oso,
che ritrar possa quel leggiadro core
il mio cor sì dolente e sì sdegnoso.

E brevemente proseguiva, prima di trasformarsi in un lamento per la lontananza del maestro:

No, quei sogni dolcissimi non gode
Quest'alma: alle fanciulle, a' bei garzoni
ei cantò lusingando, io canto al prode.⁵⁴

Anacreonte e la sua poesia animata da giocose atmosfere campestri non erano evidentemente riusciti a «riscaldare tanto quanto bisogna» i sensi della poetessa, che aveva quindi preferito non sforzarsi oltre e impiegare più proficuamente il suo tempo traducendo qualcosa che fosse più affine al suo sentire e al suo modo di esprimersi.

Pur continuando a negare il proprio consenso alla stampa di un nuovo volumetto di versi, Borghi non aveva smesso di preoccuparsi delle sorti professionali della sua ex-allieva, e non perdeva occasione per elogiarla all'interno della propria cerchia di amicizie intellettuali. Rientrato stabilmente a Firenze, intorno al 1845 il canonico si fece sempre più insistente affinché Giuseppina Turrisi Colonna si recasse in Toscana, dove avrebbe potuto

⁵³ G. D'Anna, *Un carteggio inedito...*, cit., p. 55.

⁵⁴ G. Turrisi Colonna, *A Giuseppe Borghi*, in Ead., *Liriche*, cit., p. 57.

perfezionarsi nell'arte poetica ed entrare in contatto con i maggiori esponenti della cultura dell'epoca. L'autrice stessa, d'altra parte, era fermamente convinta che l'isolamento geografico e, in generale, l'intrinseca *insularità* della cultura siciliana fossero deleteri per la sua poesia, e le rendessero altresì molto più difficile ottenere quel successo letterario che anche la madre desiderava per lei.⁵⁵ Proprio Rosalia Colonna si mostrò fin da subito felice dell'opportunità offerta alla figlia di recarsi a Firenze, dove «sotto gli occhi dell'illustre Borghi, dell'affettuoso Maestro si stamperanno le Poesie, che per tale Patrocinio saranno, spero, bene accolte».⁵⁶ L'organizzazione del viaggio si rivelò però più laboriosa del previsto, facendolo slittare di alcuni mesi; intanto la poetessa scriveva al maestro di sentirsi come un «povero augello rinchiuso nella povera Sicilia», digiuna, a suo dire, di amicizie che coltivassero la poesia e sapessero comprendere e saggiamente giudicare i suoi versi.⁵⁷

Mentre bramava il giorno del suo viaggio a Firenze, l'autrice poteva però godere nel frattempo della breve parentesi di vivacità socio-intellettuale che aveva travolto l'*élite* palermitana sul finire del 1845, nel momento in cui gli imperatori di Russia, insieme alla loro corte, avevano deciso di andare a svernare in Sicilia.⁵⁸ Sebbene nelle sue lettere continuasse a dichiarare di vivere defilata e di non prendere parte più di tanto alle numerose occasioni mondane organizzate in città in onore dei sovrani russi, le erano comunque ben noti i personaggi che ruotavano intorno alla corte della zarina Alessandra e della figlia Olga, tanto da suggerire a Borghi di rivolgersi ad alcuni loro per far pervenire una sua opera alla zarina.⁵⁹ Per di più, quando un gruppo di editori siciliani decise di mettere insieme una strenna letteraria per farne dono a quegli ospiti venuti da lontano, vi trovarono posto anche alcune ottave di Turrisi Colonna, che la poetessa si era premurata, come di consueto, a inviare tempestivamente a Borghi affinché le correggesse prima della pubblicazione.⁶⁰

⁵⁵ Significativo quanto scritto da Giuseppina Turrisi Colonna a proposito di Firenze: «Là doveva io nascere per essere qualche cosa al mondo, e non mai nella deserta e povera Sicilia ove la mancanza d'ogni incoraggiamento e d'ogni conforto basta ad agghiacciare ben altro ingegno che il mio». Per mitigare forse un giudizio così severo, la poetessa aggiungeva: «E pure quel mesto angolo della terra mi è tanto caro che soffrirò volentieri di vivere indarno, e di morire ignorata». Si veda: G. D'Anna, *Un carteggio inedito...*, cit., p. 78.

⁵⁶ Ivi, p. 66.

⁵⁷ Ivi, pp. 68-69. Si tratta di affermazioni interessanti, perché ridimensionano il ruolo di Francesco Perez quale maestro e guida della poetessa nell'agone letterario.

⁵⁸ La famiglia imperiale russa si recò a Palermo nell'ottobre del 1845; mentre lo zar Nicola vi rimase appena quaranta giorni, la zarina Alessandra e la figlia Olga si trattennero fino alla primavera del 1846, soggiornando presso una dimora nobiliare in pieno centro.

⁵⁹ G. D'Anna, *Un carteggio inedito...*, cit., p. 70.

⁶⁰ Le ottave *A S.A.I. la Granduchessa Olga* composte da Giuseppina Turrisi Colonna si trovavano stampate alle pp. 81-84 della strenna intitolata *L'Olivuzza. Ricordo del soggiorno della Corte imperiale russa in Palermo nell'inverno 1845-46* (Palermo: Bastianello, Di Giovanni, Frasca e Tripodo editori, 1846). Esse entrarono successivamente a far parte della raccolta *Le Monnier* del 1846, dove si trovano stampate alle pagine 156-

Finalmente sistemate tutte le incombenze familiari legate a eventi più o meno lieti (la malattia di uno zio paterno, la morte improvvisa del fratello della madre, ma anche la nascita del secondo figlio di Anna e il fidanzamento di Niccolò con Ninfa Ballesteros), nei primi giorni di maggio del 1846 Giuseppina Turrise Colonna, accompagnata dalla madre e dal fratello Giuseppe, partì alla volta di Napoli, dove si trattenne per alcune settimane prima di raggiungere Firenze. Già svariati mesi prima Giuseppe Borghi, in occasione dell'inaugurazione del busto di Vittoria Colonna voluto dalla sua discendente Teresa Colonna principessa di Torlonia, aveva provveduto a diffondere con grande enfasi la notizia dell'arrivo della sua talentuosa ex-allieva sul continente: giocando sull'omonimia tra la poetessa siciliana, la celebre petrarchista e la committente del busto, Borghi aveva scritto un'elegia nella quale, rivolgendosi alla principessa di Torlonia, esaltava le doti poetiche e la proprietà linguistica di Turrise Colonna, della quale preannunciava la venuta scrivendo:

Che se Te stessa e le tue glorie ignori,
Modestissima sempre, e Tu per l'etra
D'altra Colonna fa sonar gli onori.

Della rinchiusa nella sua Triquetra
Giovinetta possente a cui fur date
L'arti e le voci della tosca cetra.

E, appena quadrilustre, osa le alate
Sentenze avvicendare e l'armonia
Che scema i vanti della prisca etate.

Verrà, verrà dall'Isola natia
Nell'Ausonia beata, e fioriranno
I ligustri e le rose a lei per via.⁶¹

In quello stesso periodo, Borghi aveva provveduto anche a far assegnare a Giuseppina Turrise Colonna lo status di socia corrispondente dell'Accademia Aretina di Scienze, Lettere ed Arti, che le venne riconosciuto dal segretario Antonino Guadagnoli con una lettera del 12 marzo 1846, nella quale la poetessa era definita «una delle più gentili e delicate cultrici delle Muse Italiane».⁶²

157. Della preparazione della strenna si parla nella lettera XLVI del 12 gennaio 1846, alla quale l'autrice allegò le ottave da far correggere a Borghi. Si veda: G. D'Anna, *Un carteggio inedito...*, cit., p. 71.

⁶¹ G. Borghi, *Capitolo alla principessa D. Teresa Colonna Torlonia*, in AA. VV., *Per la inaugurazione del busto di Vittoria Colonna. Solenne adunanza tenuta dagli Arcadi nella Protomoteca Capitolina il dì 12 maggio 1845* (Roma: Salviucci, 1845), pp. 53-56 [55].

⁶² F. Guardione, *Lettere d'illustri italiani a Giuseppina Turrise Colonna*, cit., pp. 49-50.

Giuseppina Turrisi Colonna e i suoi accompagnatori arrivarono a Firenze nei primi di giugno del 1846 e vi si trattennero per circa due mesi. Le numerose lettere che la poetessa inviò in quel periodo alla sorella Anna testimoniano come le alte aspettative nutrite da lei e dalla madre nei confronti di quel viaggio non fossero state vane; similmente, le lettere che alcuni degli intellettuali incontrati nel corso di quel soggiorno inviarono sia a Borghi che a lei dopo il suo rientro in Sicilia valgono a confermare che nel periodo in cui soggiornò a Firenze Giuseppina Turrisi Colonna non deluse il clima di messianica attesa che aveva preceduto il suo arrivo nella patria della lingua e della letteratura italiana.⁶³ Nelle lettere, ciascuna delle quali era occupata quasi per intero dalla descrizione minuziosa delle opere d'arte e delle bellezze architettoniche nelle quali quotidianamente si imbatteva, Giuseppina Turrisi Colonna si mostrava al pieno della sua forma fisica e intellettuale: diceva di scrivere molto, e di lavorare senza posa alla revisione delle poesie da inserire nella nuova raccolta, alla cui pubblicazione Borghi aveva finalmente acconsentito. A Firenze il canonico la onorava quasi quotidianamente della sua compagnia, e aveva provveduto anche a trovare un editore per le poesie: il 13 giugno 1846 la poetessa annunciava alla sorella di aver stipulato un contratto con Le Monnier. «Spero che i miei poveri versi abbiano in Firenze il compatimento di quei dottissimi uomini, e che usciti alla luce nella Atene della nostra Italia, possano più facilmente essere conosciuti, se pur meritino che se ne tenga notizia», aveva scritto ad Anna il 30 giugno 1846, in procinto di lasciare Napoli e di spostarsi in Toscana.⁶⁴ E tutto era andato secondo i piani, eccedendo talvolta anche le più rosee aspettative.

«L'aria di Firenze mi ha fatto divenire un po' più grassa e più colorita», scriveva entusiasta in quelle lettere la poetessa, rammaricandosi per il fatto di non avere al suo fianco l'amata sorella, che al pari di lei avrebbe potuto beneficiare della compagnia dei più rinomati artisti allora operanti in Italia e fare come quelle pittrici straniere che affollavano con i loro cavalletti la Galleria degli Uffizi, dove si esercitavano a ricopiare le tele di Tiziano e Raffaello. Dal canto suo, grazie all'assidua frequentazione dei notabili del luogo, Giuseppina Turrisi Colonna aveva avuto modo di entrare in contatto con quelli che fino ad allora erano stati soltanto nomi impressi sul frontespizio di un libro o, tutt'al più, in calce a una lettera di cortesia. Così, ad esempio, per il tramite di Luisa D'Azeglio, aveva conosciuto Vittoria Manzoni, figlia dell'illustre scrittore; mentre nel salotto della letterata Carlotta Lenconi

⁶³ Cfr. *Il pensiero civile di Giuseppina Turrisi Colonna. Liriche e lettere*, a cura di F. Guardione (Torino: Paravia, 1922), pp. 77-120.

⁶⁴ Ivi, p. 92.

aveva potuto incontrare le potesse fiorentine Isabella Rossi⁶⁵ e Massimina Rosellini Fantastici⁶⁶, che si mostrarono entrambe estremamente curiose nei confronti dei suoi versi. E ancora, in casa di una non meglio identificata «Marchesa A...», Turrisi Colonna aveva avuto l'occasione di vedere Gino Capponi, mentre Giovanni Battista Niccolini era andato per ben tre volte a farle visita in quei mesi. L'autrice aveva poi incontrato Guerrazzi e Giusti, frequentato la casa della Marchesa Strozzi – dove aveva potuto passeggiare al chiaro di luna in quegli Orti Oricellari tanto cari a Machiavelli, per i quali la marchesa insisteva che scrivesse dei versi⁶⁷ – e aveva goduto della compagnia di alcuni celebri emigrati siciliani, come il letterato Paolo Emiliani Giudici e il medico e botanico Filippo Parlatore: di quest'ultimo, Turrisi Colonna raccontò alla sorella che, nel farle da guida durante la visita al Museo di storia naturale, aveva parlato esclusivamente in dialetto siciliano, spinto dal desiderio di risentire i suoni della sua lingua materna.⁶⁸

Intanto, a metà luglio, la nuova raccolta di poesie aveva finalmente visto la luce, e l'autrice si era premurata di inviarne una copia a tutti i poeti e agli uomini e alle donne di lettere che aveva conosciuto in quelle settimane fiorentine. Si trattava di una raccolta decisamente più ampia rispetto a quella pubblicata nel 1841 (cinquantasei componimenti, contro i diciotto della prima), dalla quale pure riprendeva una dozzina di poesie; nella maggior parte dei casi, però, queste ultime avevano subito delle modifiche, sia nel titolo sia, soprattutto, nel contenuto, presentandosi quindi in una veste rinnovata. Il volume ebbe un'ottima accoglienza, e Borghi non poté che mostrarsi «fuor di sé pel trionfo della scolara»,

⁶⁵ La poetessa Isabella Rossi (Firenze, 1808-1893) fu animatrice di un salotto letterario. Nei suoi scritti, richiamandosi a leggendari episodi della storia d'Italia, si rivolse alle donne della penisola affinché risvegliassero il coraggio nei loro uomini, persuadendoli a combattere contro gli occupanti stranieri. Durante i moti del 1848 promosse svariate iniziative filantropiche, e divenne corrispondente da Firenze per il giornale torinese *Risorgimento*. Fermamente convinta dell'innata debolezza dell'animo femminile rispetto a quello maschile, si schierò contro i movimenti profemministi, predicando come confacenti alle donne i soli ruoli di moglie e di madre. Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla voce 'ROSSI GABARDI BROCCHI, Isabella' compilata da G. Scalessa per il *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 88 (2017), *ad vocem*

⁶⁶ Massimina Rosellini Fantastici (Firenze, 1789 – Lucca, 1859), fu un'improvvisatrice nota in Arcadia con il nome di Temira Parasside. La sua casa natale era luogo di incontro di artisti e intellettuali dell'epoca, tra cui Vittorio Alfieri. Pur antepoendo sempre i suoi doveri di madre all'attività letteraria, fu socia di svariate accademie e assidua frequentatrice del salotto della contessa d'Albany, dove strinse amicizia con Ugo Foscolo. Negli anni della maturità scrisse soprattutto con l'intento di proporre dei modelli di educazione per bambini e, soprattutto, bambine ispirati a solidi principi etici: le sue *Commedie pei fanciulli*, edita a Firenze nel 1831, riscosero un enorme successo. Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla voce 'FANTASTICI, Massimina', compilata da V. Coen per il *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 44 (1994), *ad vocem*.

⁶⁷ Insistenza che Giuseppina Turrisi Colonna sembrava però non gradire, come scriveva il 18 luglio 1846 alla sorella Anna: «[La Marchesa Strozzi] mi tormenta perché io le faccia dei versi sopra il suo famoso giardino, e ti assicuro che mi fa odiare la sua società. Non vi è cosa così noiosa che scrivere per obbligo!». Si veda: *Il pensiero civile di Giuseppina Turrisi Colonna*, cit., p. 113.

⁶⁸ *Ibidem*.

come scrisse Rosalia Colonna ai familiari prima del rientro in Sicilia.⁶⁹ Elogiando lo stile limpido e scorrevole della poetessa palermitana, Isabella Rossi ebbe parole particolarmente favorevoli per i versi di ispirazione civile, nei quali, scrisse, vedeva «la Cittadina più che la Donna», notando come «lì più che altrove emerge non l' "individualismo" [...], ma l'effusione larga, spaziente dello spirito, che si lancia sopra soggetti Patri, grandi».⁷⁰ E a proseguire sulla strada della poesia civile, aggiungendo «alla sua cetra la corda di Tirteo», la esortava anche Guerrazzi, che riteneva eccessiva la tristezza mostrata da Turrisi Colonna in buona parte dei suoi componimenti lirico-soggettivi.⁷¹

Soddisfatta per il successo ottenuto, a metà agosto la poetessa si apprestava a fare ritorno in Sicilia, dove presentiva che la vita le sarebbe stata più difficile, immersa nel «*silenzio sepolcrale*» di quella patria assegnatale da un destino a cui sentiva di doversi, con obbedienza, rassegnare.⁷² Eppure, la nostalgia per la famiglia e per quella terra lontana, amata nonostante tutto, le rendevano più sopportabile il distacco da Firenze, le cui bellezze artistiche tanto l'avevano ispirata e alla quale dedicò la poesia conclusiva della raccolta del 1846, della quale si riportano qui alcuni versi:

Qui palagi, e delubri, e tele, e marmi
Di bellezza multiplice, infinita;
Qui la vera favella, i dolci carmi,
Qui scorre placidissima la vita.
Oh qui tutta potessi trasmutarmi,
E qui (perdona Isola mia gradita)
Qui, libera di cure e di sgomenti,
Nuove immagini ordir, nuovi concetti!

Ahi nol potrò! Più forte del desio
È l'amor che mi stringe ai miei più cari;
Là, dove nacqui, dove è il ciel sì pio,
Ritornerò per chiuder gli anni amari. [...].⁷³

Rientrata a Palermo, Giuseppina Turrisi Colonna cercò di mettere a frutto la buona influenza che la trasferita in Toscana e la pubblicazione del libro avevano avuto su di lei, e si rimise a studiare «con più piacere e con più impegno», tratteggiando a grandi linee l'idea per un

⁶⁹ *Il pensiero civile di Giuseppina Turrisi Colonna*, cit., p. 85.

⁷⁰ *Lettere d'illustri italiani a Giuseppina Turrisi Colonna*, cit., p. 52.

⁷¹ *Ivi*, p. 68.

⁷² *Il pensiero civile di Giuseppina Turrisi Colonna*, cit., pp. 118-119. Corsivo mio.

⁷³ G. Turrisi Colonna, *A Firenze*, in *Ead., Liriche*, cit., pp. 183-184.

poemetto dedicato agli eroi che avevano lottato per la «Rigenerazione della Grecia» e la sua indipendenza dal dominio turco, causa alla quale anche il suo idolo Byron si era immolato.⁷⁴ Il poemetto, però, non vide mai la luce, arrestandosi di fatto alla sola fase progettuale.

Nuove occupazioni, intanto, attendevano l'autrice, che a pochi mesi dal suo rientro in Sicilia ufficializzò il suo fidanzamento con il principe Giuseppe De Spuches, noto traduttore di classici della letteratura greca, nonché autore di poesie originali sia in latino che in italiano. Borghi, intanto, senza alcun motivo apparente, aveva fatto sapere alla famiglia Turrisi che le sue «gravi occupazioni» erano diventate incompatibili con il mantenimento della loro corrispondenza, interrompendo uno scambio epistolare che, tra alti e bassi, si era protratto per quasi un decennio.⁷⁵ Il matrimonio venne celebrato il 29 aprile 1847, presso la Cattedrale di Palermo; l'unione, però, durò appena undici mesi, a causa dell'improvvisa scomparsa di Giuseppina Turrisi Colonna, morta a Palermo il 17 febbraio 1848. Appena una settimana prima, la poetessa aveva partorito una bambina, Maria Rosalia, morta il 12 febbraio 1848 a pochi giorni dalla nascita. Non ebbe sorte migliore la sorella Anna, morta di tisi qualche giorno prima mentre si trovava a Castelbuono, dove si era rifugiata insieme alla famiglia per sfuggire ai disordini provocati dai moti antiborbonici del 12 gennaio 1848. Le due sorelle vennero sepolte entrambe nella chiesa palermitana di S. Domenico considerata, allora come adesso, il Pantheon dei siciliani illustri. Sul monumento funebre di Giuseppina il marito fece scolpire a mezzorilievo una donna piangente, personificazione della Poesia; al centro del gruppo marmoreo, seduta su una colonna, venne raffigurata la poetessa nell'atto di ricevere una corona di fiori da parte di un genio alato. L'iscrizione ivi incisa, dettata da De Spuches, la diceva «angelo di sembianze e di core», oltre che «prodigio d'intelletto per letterario sapere / per poetica fantasia».⁷⁶

⁷⁴ G. D'Anna, *Un carteggio inedito...*, cit., p. 81.

⁷⁵ Ivi, p. 85.

⁷⁶ M. Musso, *Illustrazione del Pantheon siciliano nel tempio di S. Domenico di Palermo* (Palermo: Stab. Tip. Virzì, 1910), p. 35.

III.2 Tra inquietudine e patriottismo

Facendo leva proprio sulle «angeliche sembianze» di Giuseppina Turrisi Colonna, i numerosi critici che tra Ottocento e Novecento si dedicarono allo studio delle sue opere finirono per idealizzare a tal punto la figura dell'autrice da trasformarla quasi in una creatura semidivina, le cui doti intellettuali altro non sarebbero state che un'ulteriore testimonianza della sua straordinarietà. Alcuni finirono addirittura per rintracciare in un ritratto realizzato dalla sorella Anna, nel quale la poetessa è raffigurata con il



FIGURA 1: A. Turrisi Colonna, *Ritratto di Giuseppina Turrisi Colonna*, olio su tela, Palermo, Biblioteca Comunale.

volto pallido, l'atteggiamento mesto e lo sguardo rivolto al cielo (figura 1), una conferma dell'essere la Turrisi Colonna «giovinetta pudica, vereconda, piissima, e poetessa generosa, ardita, possente», ritrovando in lei non soltanto l'immagine di «angiolo apparso ancora una volta sulla terra» di dantesca memoria, ma addirittura l'essenza di quello che Augusto Conti chiamava, senza riuscire a spiegarlo altrimenti, «l'eterno femminile».⁷⁷

Strettamente interconnessa con questa narrazione era la tendenza a interpretare i versi più pateticamente accorati di Giuseppina Turrisi Colonna come un chiaro presentimento, da parte della poetessa, della sua morte prematura, l'avvenimento provvidenziale che solo le avrebbe permesso di soddisfare il *cupio dissolvi* che è, in effetti, tema centrale di molti dei suoi versi. Poesie come *La malinconia*, *L'estasi*, *La campana del 2 novembre*, *La morte*, *Le rimembranze* o le terzine *Alla madre*, solo per citarne alcune, sono tutte incentrate sul disgusto dell'autrice per il mondo presente e per le sue bassezze, che generava in lei dolore e affanno; a tali sentimenti faceva da contraltare il desiderio di trascendere la condizione terrena – paragonata a «un carcere / che gl'innocenti opprime» – per trovare in un Altrove celeste l'agognato sollievo alle sue tribolazioni.⁷⁸ Non è però un desiderio di annientamento nella morte, bensì una fantasia di rapimento tra le schiere angeliche a contraddistinguere molti dei componimenti di Giuseppina Turrisi Colonna, nei quali le nubi, spesso rosee o dorate, diventavano una postazione privilegiata dalla quale l'autrice sentiva di poter osservare la terra e i suoi cari con l'animo finalmente libero da ogni affanno.

⁷⁷ A. Conti, *Della vita e degli scritti di Giuseppina Turrisi Colonna*, cit., p. 29. Una lettura molto simile si ritrova in G. Taormina, *Giuseppina e Anna Turrisi*, cit., pp. XXXVII-XXXVIII.

⁷⁸ G. Turrisi Colonna, *L'estasi*, in Ead., *Liriche*, cit., p. 37.

Sui motivi dell'angoscia che sembrava attanagliare senza requie l'autrice, era lei stessa a non saper dare una spiegazione. Si leggano, ad esempio, le terzine *Alla madre*, nelle quali Turrisi Colonna scriveva: «Benché aperta cagion non ho d'affanni, / Esser lieta non so, né so lagnarmi / Per non far tuoi dell'egra mente i danni».⁷⁹ O ancora, in quello che era il componimento più dichiaratamente ispirato al modello leopardiano: «...dai teneri anni / Arcanamente dentro il cor profondo / Un amaro provai senso d'affanni, / Un tedio lungo, un diffidar del mondo».⁸⁰ Versi simili, abbastanza ricorrenti nei testi di Turrisi Colonna, seppur popolati da immagini che ricalcavano da vicino alcuni stilemi della poesia leopardiana (il dolore come condizione intrinseca all'essere umano, la vanità di tutto, l'aleatorietà delle illusioni destinate a soccombere alla triste e arida realtà, ecc.), finivano tuttavia per appropriarsi in maniera superficiale del modello, tralasciando le implicazioni filosofiche sottese all'opera e al pensiero del poeta recanatese e risolvendosi di fatto in quel «desolato chiamare la morte» di cui Guerrazzi, considerata anche la giovane età dell'autrice, non riusciva affatto a capacitarsi.⁸¹ Ne è conseguito che alcuni critici finissero per considerare i versi più esplicitamente soggettivi di Turrisi Colonna o come frutto di una posa volutamente assunta dall'autrice o, tutt'al più, come la naturale espressione della sua «estrema sensazione nervosa».⁸² Prima, però, di liquidare questi versi etichettandoli sbrigativamente come frutto di una finzione o indice di una patologia, sarebbe necessario soffermarsi su un altro degli aspetti che li caratterizza e che pure, nell'economia generale del discorso sulle cause del disagio manifestato dall'autrice, potrebbe avere un peso non indifferente.

In quasi tutti i suoi componimenti, anche in quelli d'occasione o dedicati ai familiari, Turrisi Colonna non mancò mai di fare cenno al proprio desiderio di fama letteraria, un desiderio che però, nello stesso istante in cui veniva formulato, sembrava già preconizzare il proprio fallimento. Emblematici a tal proposito sono i seguenti versi, tratti dalla canzone *La malinconia*, nei quali l'autrice legava la frustrazione delle proprie aspirazioni, e il senso di doloroso sconforto che ne derivava, alla limitatezza delle opportunità riservate alle donne, nonché alla scarsa considerazione di cui esse godevano all'interno della società:

Perché nell'ozio femminil, giocondo,
Strani cimenti ardiva e strane cose?
Che ne otterrò dagli uomini e dal mondo?

⁷⁹ G. Turrisi Colonna, *Alla madre. Terzine*, in Ead., *Poesie edite e inedite* (Palermo: Ruffino, 1854), p. 238.

⁸⁰ G. Turrisi Colonna, *Le rimembranze*, in Ead., *Liriche*, cit., p. 41.

⁸¹ F. Guardione, *Lettere d'illustri italiani...*, cit., p. 68.

⁸² G. Taormina, *Giuseppina e Anna Turrisi*, cit., p. CVIII.

Poche lagrime, estinta, e poche rose.
Giovino almen l'ira del cor profondo
Alla Patria, e le rime generose:
Oh potess'io con fortunato ardire
Della vita illustrarla e del morire!

Son tristi i tempi, lugubre il sentiero,
E senza gioie, senza onor la palma.
Ove dei Grandi spregiasi il pensiero,
Che lucrar puote, o che sperar quest'alma?⁸³

Turrisi Colonna – come si legge specialmente nei versi dedicati ai genitori, ma anche nelle lettere a Giuseppe Borghi – non faceva mistero delle proprie aspirazioni, né si asteneva dal dichiarare di voler rendere orgogliosa sua madre forgiando versi robusti, meglio se di ispirazione patriottica: «Anch'io fama vorrei, l'ingegno anch'io / Fra le tombe ispirato e i campi e l'armi; / Io d'ogni gloria, d'ogni bella impresa / De' miei Sicani avidamente accesa», scriveva ad esempio nelle ottave *Alla genitrice*.⁸⁴ Similmente, ne *Il conforto*, l'autrice immaginava di poter vivere dopo la morte nella fama dei propri versi, e di poter essere «un nome benedetto» e un valido motivo d'orgoglio per i siciliani.⁸⁵ Allo stesso tempo, era in lei sempre viva la consapevolezza che tali desideri rappresentassero in qualche modo un eccedere i limiti socialmente imposti al suo genere, e nel prenderne atto non poteva fare a meno di rammaricarsene. Aveva chiaro, ad esempio, che l'ambito di competenza tradizionalmente assegnato alle donne coincideva con il chiuso delle case familiari o, al massimo, dei salotti, e invidiava agli uomini la libertà di poter correre il mondo e onorare, in tal modo, la Patria e i genitori per mezzo di imprese valorose, dalle quali avrebbero anche potuto trarre ispirazione per i loro scritti. «Nel vigor dell'ingegno e dell'etate / Scriver cose potrei fervide e care, / Se godessi dell'uom la libertate. // O rupi, o selve, o procelloso mare, / È per voi questo cor: ma in una cella / Che sentir posso? Che potrei pensare?», si legge nella poesia che Turrisi Colonna dedicò a Giuseppe Borghi.⁸⁶ O ancora, rivolgendosi al fratello: «Poveri carmi! Oh quante volte, oh quante / Io maledissi invan d'esser donzella! /

⁸³ G. Turrisi Colonna, *La malinconia*, in Ead., *Liriche*, cit., p. 151.

⁸⁴ G. Turrisi Colonna, *Alla genitrice*, in Ead., *Liriche*, cit., p. 6.

⁸⁵ «Un dì sul labbro, nell'acceso petto / De' miei Sicani i versi miei vivranno; / Sarò per loro un nome benedetto, / Sarò d'orgoglio un palpito e d'affanno. / Ah, finché resti un generoso affetto, / L'innocente mia polve adoreranno, / E passionato culto e mansueto / Avrà la mesta figlia dell'Oreto»: G. Turrisi Colonna, *Il conforto*, in Ead., *Liriche*, cit., p. 111.

⁸⁶ G. Turrisi Colonna, *A Giuseppe Borghi*, in Ead., *Liriche*, cit., p. 58.

Quale ingegno potria farsi gigante / Fra meste cure in solitaria cella?». ⁸⁷ Seppur talvolta manifestasse scatti d'orgoglio che la portavano ad affermare che «se l'ingegno ferve / non si muor nella gonna e non si serve», Giuseppina Turrisi Colonna non si spinse mai fino al punto di rivendicare per il proprio genere condizioni di vita più accettabili o comunque meno restrittive, limitandosi nella maggior parte dei casi a ripiegarsi su sé stessa e a confidare in una gloria postuma. ⁸⁸ Sarebbe, di conseguenza, inesatto affermare che ci fosse in lei un qualche tipo di consapevolezza politica che potesse giustificare l'attribuzione dell'entusiastica, ancorché anacronistica per quell'altezza temporale, etichetta di «poetessa femminista» o, addirittura, di «autentica precorritrice dell'attuale pensiero femminista europeo», non potendo ignorare il fatto che l'autrice si sia in ogni caso mostrata rispettosa dei limiti che si volevano imposti da Dio e dalla parte più assennata della società alle donne di buoni costumi. ⁸⁹

È comunque innegabile che la produzione lirica di Turrisi Colonna – pur costituita in larga parte da poesie d'occasione scritte in onore di amici o familiari – sia pervasa dal desiderio di comporre versi “utili”, meglio se ispirati a fatti d'armi o a personaggi che avevano illustrato la patria con le loro imprese. Non sorprende quindi che nelle terzine composte per il matrimonio della sorella Annetta con il principe di Fitalia l'autrice affermi: «Util estro vogl'io: per la Patria e l'armi / suoni il greco mio plettro ai miei Sicani»; o che in una delle numerose poesie dedicate alla madre dichiarò senza mezzi termini di voler eguagliare la fama raggiunta da Ludovico Ariosto con il suo poema, riproponendo così in contesti tutt'altro che impegnati alcuni dei concetti chiave della sua poesia più espressamente civile. ⁹⁰ A questa categoria appartengono i componimenti che verranno analizzati nella sezione antologica che segue, a proposito dei quali la critica coeva parlò addirittura di «espressione di un animo possente e *virile*». ⁹¹

Al di là di ogni etichetta, che finirebbe inevitabilmente per rivelarsi riduttiva, ai versi civili di Turrisi Colonna va senza dubbio riconosciuto il merito di aver dato voce e forma

⁸⁷ G. Turrisi Colonna, *Al fratello Giuseppe*, in Ead., *Liriche*, cit., p. 52.

⁸⁸ I versi citati sono tratti da un brevissimo componimento rimasto inedito fino al 1854. Si veda: G. Turrisi Colonna, *Per album*, in Ead., *Poesie edite e inedite*, cit., p. 237.

⁸⁹ S. Correnti, *Donne di Sicilia. La storia dell'isola del Sole scritta al femminile* (Torino: Società Editrice Internazionale, 2001), p. 5. 'La poetessa femminista che incitava alla rivolta' è invece il titolo di un articolo di A. Crisantino dedicato a Giuseppina Turrisi Colonna, apparso sul quotidiano «La Repubblica» il 7 marzo 2008 e oggi consultabile on-line all'indirizzo: <https://palermo.repubblica.it/dettaglio/la-poetessa-femminista-che-incitava-alla-rivolta/1431373> [ultimo accesso: 26 novembre 2018]

⁹⁰ G. Turrisi Colonna, *Per le nozze della sorella col principe di Fitalia*, in Ead., *Poesie edite e inedite*, cit., pp. 68-70 [70]; Ead., *Alla madre*, ivi, pp. 59-61. Il riferimento all'Ariosto si trova a p. 61, nei due versi che recitano: «Io le bell'acque anelo e i verdi allori / del divin che cantò l'arme e gli amori».

⁹¹ M. Villareale, *Giuseppina Turrisi Colonna*, cit., pp. 153-160 [158]. Corsivo mio.

compiuta alla volontà dell'autrice di agire sul presente e, in particolar modo, sulle donne, da lei considerate, in linea con la cultura dell'epoca, come le dirette responsabili della rigenerazione morale degli italiani, le sole in grado di spronare gli uomini a imbracciare le armi per sottrarre la penisola allo stato di asservimento e frammentazione politica nel quale versava. Pertanto, in diversi componimenti, Turrisi Colonna si rivolse direttamente alle donne, siciliane e non, invitandole a emulare le eroine del passato e, soprattutto, a riscoprire gli episodi e i personaggi più iconici della storia di Sicilia per proporli come modello ai loro conterranei. Si veda, ad esempio, la poesia intitolata *A S.A.I. la Granduchessa Olga*, nella quale l'autrice stessa offriva alla dedicataria un nutrito campionario di personaggi che in passato avevano reso grande il nome della Sicilia, affinché un giorno lei potesse usarli per suscitare nei suoi figli il desiderio di compiere «alte imprese»:

Mira, qui fu Ruggier; contro il nemico
Sonaro i Vespri, qui creò divina
La favella d'Ausonia Federico,
Pinse il Novelli, e cantar Meli e Nina.
Noi la libica possa al tempo antico,
Noi la greca vincemmo e la latina,
E volò pien di gloria e di sgomento
Di Siracusa il nome e d'Agrigento.⁹²

Sebbene vi sia stato chi, come Francesco Guardione e Leonardo Gebbia, ha cercato di rintracciare nei versi politici di Turrisi Colonna una precoce aspirazione all'unità nazionale o, addirittura, l'espressione di sentimenti mazziniani, è importante tuttavia tenere presente che ad essere predominante nei suoi versi civili fu soprattutto la dimensione localistica.⁹³ Per Turrisi Colonna, a rispondere al nome di *patria* era infatti, in primo luogo, la Sicilia; di conseguenza, le sue sollecitazioni ad agire per preparare l'avvento di una nuova età dell'oro non potevano che essere rivolte in primo luogo alla comunità siciliana. «E le Sicane menti / guidar di Gloria nel cammin desio / come al trionfo del natio Paese / guidò gli Eroi la Vergine Francese!», scriveva, ad esempio, nella canzone *Alla Patria*, presentandosi nelle vesti di novella Giovanna d'Arco.⁹⁴ Nel medesimo componimento, Turrisi Colonna istituiva un

⁹² G. Turrisi Colonna, *A S.A.I. la Granduchessa Olga*, in Ead., *Poesie edite e inedite*, cit., pp. 149-150 [150].

⁹³ Francesco Guardione sostenne, ad esempio, che la poetessa «non si attenne a un concetto regionale, separatista», ma mostrò veri e propri sentimenti di italianità. Si veda: *Il pensiero civile di Giuseppina Turrisi Colonna*, cit., pp. 11-12. Leonardo Gebbia scrisse invece che Giuseppina Turrisi Colonna ebbe «la stessa aspirazione del Mazzini». Si veda: L. Gebbia, *La Sicilia in alcuni suoi poeti lirici del XIX secolo*, cit., p. 180.

⁹⁴ G. Turrisi Colonna, *Alla Patria. Canzone*, in Ead., *Poesie edite e inedite*, cit., pp. 206-209 [206].

parallelo tra la Sicilia e il resto della penisola italiana, «terra sonnacchiosa» che solo di recente aveva iniziato a risvegliarsi sulla spinta dei venti rivoluzionari che provenivano dagli altri paesi europei; mentre però «i più gagliardi» tra gli italiani agivano ispirandosi ai versi di Dante, di Tasso e di Alfieri, i siciliani rimanevano colpevolmente indietro, poiché non c'era, secondo lei, tra di loro un poeta capace di scuoterne gli animi: l'unico autore degno di nota era all'epoca Giovanni Meli, che aveva eletto però a oggetto del suo canto «greggi, pastor, silenzi, amore», argomenti che infondevano «dolcezza fatal», non certo coraggio, nel petto dei suoi lettori.⁹⁵ Assumendo allora su di sé l'ambizioso compito di soppiantare la poesia bucolica di Meli con una di ispirazione civile, nella strofa finale della canzone Turrisi Colonna si proponeva come l'artefice della riscossa siciliana, colei che unicamente con il proprio canto sarebbe stata capace di risvegliare il valore bellico nei propri conterranei.⁹⁶

Nonostante fosse questa la tendenza dominante, è comunque possibile ravvisare in alcune poesie di Turrisi Colonna riferimenti alla più generale situazione politica italiana, in merito alla quale, però, l'autrice non scese mai nei dettagli. Indicative in tal senso sono alcune delle poesie aventi come protagonista Lord Byron, suo idolo letterario nonché esempio di eroe romantico votato dapprima alla causa rivoluzionaria italiana – tanto da essere diventato membro della Carboneria – e poi partito volontario per la Grecia, dove morì prima di iniziare a combattere a fianco degli indipendentisti contro l'esercito turco. Nell'*Addio di Lord Byron all'Italia*, ad esempio, l'autrice, pur nascosta dietro il suo *alter ego*, si abbandonava ad amare considerazioni sulla discesa di Napoleone in Italia e sulla grande delusione seguita al trattato di Campoformio; in *Lord Byron a Ravenna* la riflessione si faceva invece più teorica, focalizzandosi sulla necessità che uomini magnanimi, indipendentemente dalla loro provenienza, si battessero in prima persona per riportare libertà e giustizia ovunque avesse regno l'oppressione, saldi nel pensiero che «dei sommi è patria il non averne alcuna».⁹⁷ Sfruttando quindi l'espedito dell'apparizione del fantasma di Dante, Turrisi Colonna sottolineava ancora una volta l'importanza di educare i giovani traendo esempio dalle grandi personalità del passato, in particolar modo da coloro che si erano distinti in campo militare e letterario. Vivi nelle loro opere, questi ultimi avrebbero potuto indicare la via agli uomini dell'età presente, instillando nei loro cuori il vigore e il coraggio necessari per combattere contro i tiranni. Nella finzione del canto, l'ombra di Dante suggeriva quindi a Byron in

⁹⁵ Ivi, p. 208.

⁹⁶ Ivi, p. 209. Si vedano in particolare i seguenti versi: «S'ei gli spirti addormenta, / i vivi io desterò, desterò i morti; / e all'opra generosa / la vita sacrerò, gli inni, il pensiero!».

⁹⁷ G. Turrisi Colonna, *Lord Byron a Ravenna*, in Ead., *Poesie edite e inedite*, cit., pp. 76-86 [77].

procinto di partire per la Grecia di prendere spunto dalla vita e dagli scritti di quegli autori che avevano contribuito all'unità culturale dell'Italia, e di prediligere in particolar modo coloro che avevano cantato di guerre e di eroi piuttosto che d'amore: rimproverava infatti a Petrarca l'aver poetato esclusivamente su di un «invariato povero subietto», ossia l'amore per Laura, e ad Ariosto di essersi lasciato trascinare dal «secol molle» a cantare «d'amor / di folle vaneggiar»; di contro, tesseva le lodi di Tasso e, ancora di più, di Alfieri, Parini, Foscolo, Monti e Leopardi.⁹⁸ Interessante anche il breve elogio pronunciato nei confronti delle «generose donne» contemporanee, che «sprezzatrici del fasto e del sembiante, / e dell'esca dei vezzi e degli sguardi» erano diventate «di senno e di virtù colonne».⁹⁹

Proprio le donne sono le protagoniste e le ideali destinatarie di tutti i componimenti di ispirazione patriottica che verranno analizzati e commentati nella sezione antologica posta in appendice a questo capitolo. In queste poesie, differenti nella veste metrica ma non altrettanto distanti dal punto di vista tematico, si può scorgere la volontà dell'autrice di istituire una sorta di genealogia femminile, una galleria di esempi illustri desunti tanto dalla tradizione biblica quanto dalla letteratura e dalla storia medievale, offerti alle donne coeve per testimoniare che il coraggio e l'odio per i tiranni potevano e dovevano albergare anche nei loro cuori, e che esse avrebbero potuto essere capaci quanto i loro compagni di distinguersi in imprese eroiche. Ad essere presi in esame e commentati saranno dunque, innanzitutto, due componimenti giovanili dedicati rispettivamente ad Aldruda Frangipane – la nobildonna che nel 1173 guidò gli abitanti di Ancona alla vittoria contro le truppe di Federico Barbarossa – e a Giuditta, l'eroina biblica che decapitò il comandante assiro Oloferne liberando così il popolo di Israele dalla minaccia di una nuova schiavitù. Seguirà l'analisi di un componimento del 1841 intitolato semplicemente *Canzone*, nel quale Turrise Colonna, adducendo l'esempio di alcune donne illustri, si proponeva di liberare le proprie “sorelle” dall'oblio e dall'immobilità in cui le aveva confinate non soltanto la crudele legge del mondo, ma anche la loro “naturale” inclinazione alla fragilità che interessava sia il corpo sia lo spirito. Un pensiero simile lo si ritroverà anche nella canzone *Alle donne siciliane*, della quale esistono due versioni, una risalente al 1843 e l'altra di datazione incerta, rimasta inedita fino alla morte dell'autrice: proprio con quest'ultima si è scelto di concludere la sezione antologica, poiché riassume in maniera puntuale il pensiero politico dell'autrice, che in questo specifico caso mostra peraltro una forte affinità con il Leopardi delle canzoni civili.

⁹⁸ Ivi, pp. 82-85.

⁹⁹ Ivi, p. 85. Non è improbabile che in chiusura di verso l'autrice abbia voluto fare un velato riferimento a sé stessa per mezzo di un gioco di parole evocativo del proprio cognome.

Si potrebbe pertanto concludere che nella poesia di Giuseppina Turrisi Colonna convivessero più anime che non furono in conflitto tra loro ma riuscirono a contemperarsi, traendo il più delle volte vigore e sostanza le une dalle altre. Sicuramente nelle sue poesie trovò espressione l'angosciosa malinconia della giovane ammiratrice di Tasso e, soprattutto, di Leopardi, autore con il quale sentiva di condividere la stessa sensibilità dolente, che solo la sua incrollabile fede nell'aldilà le permise di non trasformare in pessimismo.¹⁰⁰ Inoltre, per dare voce al proprio affanno, la poetessa fece talvolta ricorso a stilemi e tematiche propri della poesia romantica, specialmente di quella di area inglese, dalle cui atmosfere gotiche e sepolcrali fu indubbiamente affascinata.¹⁰¹ Ciononostante, come ebbero modo di rilevare, tra gli altri, Giovanni Di Pietro ed Eugenio Di Carlo, la sconfinata ammirazione che l'autrice nutriva per poeti come Byron non la condusse mai al punto di «annebbiare» i suoi versi «di un non so che di grottesco e di una cupa tinta settentrionale», mantenendosi sempre entro gli argini di un Romanticismo «temperato, che nulla ha di nebuloso, di strano, di nordico, e si accoppia bellamente al gusto classico».¹⁰² Cifra stilistica di Giuseppina Turrisi Colonna fu dunque la commistione «di patetico e di vigoroso, di leggiadro e di malinconico, di tenero e di concitato», che le permise di dare voce tanto alle impressioni più intime del suo animo, quanto allo spirito più autenticamente civile che, alla vigilia dei moti risorgimentali, scuoteva le coscienze di molti.¹⁰³ E se alcuni studiosi criticarono l'autrice per avere adottato talvolta uno stile verboso e superficialmente musicale, o per aver anteposto, come scrisse Carducci, «l'enfasi sentimentale» al «vero valore inventivo e fantastico» risultando ripetitiva, non si può tuttavia negare che dai suoi componimenti traspaia comunque una marca di spontaneità.¹⁰⁴ Per mezzo dei suoi versi, Giuseppina Turrisi Colonna riuscì a dare sfogo alla propria fantasia, definita da Giovanni Mestica «vivace, ma non mai sbrigliata»;¹⁰⁵

¹⁰⁰ «Oh Leopardi! Tu ci lasciasti memoria perenne dei tuoi giorni infelici, del tuo arcano dolore, della tua noia di ogni cosa umana, di quella pronta, e fredda, e lunga disperazione, che acquistano le anime della nostra tempra a forza di troppo sentire e troppo soffrire»: così scriveva Giuseppina Turrisi Colonna nel 1840 a margine di un volume dei *Canti* di Leopardi (più precisamente l'edizione Starita, uscita a Napoli nel 1835). Il testo, inedito, venne pubblicato da G. Taormina in *Giuseppina e Anna Turrisi*, cit., p. 10.

¹⁰¹ Si vedano, a titolo di esempio, componimenti come *Al mio fratello Niccola o Lord Byron a Ravenna*, presenti entrambi nella raccolta *Le Monnier* del 1846.

¹⁰² G. Di Pietro, *Illustrazione dei più conosciuti scrittori contemporanei siciliani, dal 1830 fino a quasi tutto il 1870* (Palermo: Amenta, 1878), pp. 287-288; E. Di Carlo, *Giuseppina Turrisi Colonna*, cit., p. 286.

¹⁰³ M. Galeotti, *Elogio di Giuseppina Turrisi Colonna*, in *Poesie edite e inedite di Giuseppina Turrisi Colonna*, cit., pp. V-XXXV [XVII].

¹⁰⁴ Giosuè Carducci espresse la sua critica nei confronti della poesia di Giuseppina Turrisi Colonna in una lettera scritta nel 1887 a Francesco Guardione per ringraziarlo dell'invio della raccolta di versi della poetessa palermitana da lui curata. Si veda: G. Carducci, *Edizione nazionale delle opere: Lettere* (Bologna: Zanichelli, 1938-1968), vol. XVI, p. 109.

¹⁰⁵ G. Mestica, *Manuale della letteratura italiana nel secolo decimonono* (Firenze: Barbera, 1889), p. 572.

una fantasia tale da consentirle di mostrare la propria abilità letteraria pur rimanendo sempre entro i limiti di quella “convenienza” che la società dell’epoca imponeva alle donne, al fine di poterle addurre ad esempio di buona condotta alle giovinette che di lì a pochi anni si sarebbero orgogliosamente riconosciute nel nome di *italiane*.

II.3 Alcuni versi civili di Giuseppina Turrisi Colonna, con analisi e commento

L’edizione di riferimento per tutti i componimenti pubblicati nelle pagine che seguono è quella postuma intitolata *Poesie edite e inedite di Giuseppina Turrisi Colonna* pubblicata a Palermo nel 1854 per i tipi dell’editore Ruffino e curata dal poeta Giuseppe De Spuches, vedovo dell’autrice. L’ordine in cui i componimenti sono stati disposti e analizzati non segue quello casuale della raccolta, bensì quello cronologico di composizione, a partire dai più antichi. La vicenda editoriale di ciascun componimento verrà comunque debitamente illustrata di volta in volta, e si provvederà a segnalare in nota eventuali varianti presenti tra le diverse edizioni.

*AD ALDRUDA*¹

(1839)

Benché orrendi perigli
Fulminando minacciano dall'onda
E guerrieri e navigli,
E l'oste formidabile s'avanza
Raccolta, furibonda,
E le torri circonda;
Nei fortissimi tuoi pur volgi, Ancona,
Se vero amor li sprona,
Volgi il trepido affetto e la speranza:
Cadranno, sì, cadranno 10
Le venete triremi, e l'Alemanno.

Né commosso, né stanco
Delle veglie, dei rischi alla battaglia,
Rosso di sangue il fianco,
Dai cimenti valor toglie il gagliardo,
E gridando si scaglia
Dalla scossa muraglia;
Fra le coorti e le minacce e i teli
Dei nemici crudeli,
Vola sicuro nella man, nel guardo; 20
E per la patria sorte
Ottien pugnando degli Eroi la morte.

Infiammarsi le donne
Miro co' padri e co' mariti, e in crude
Armi mutar le gonne,
E osar più ch'essi, e tra nemici il foco
Lanciar di tema ignude,
E nell'ovra più rude,
Nei più forti cimenti agili e destre
Farsi ai guerrier maestre, 30
Ivi pugnando ove men fido è il loco,
Ove ogni cor s'agghiaccia,
E altri cade, altri fere, altri minaccia.

Mentre per lor si suda,
Ai soccorsi, al tuo dir chi non s'affida,
O generosa Aldruda? —
Né vaghezza d'onor, né sete d'oro,
Né talento omicida

¹ Aldruda contessa di Brettinoro [*sic*], nobilissima donna Romana, vendicò in libertà Ancona assediata nel 1174 dai Tedeschi e dai Veneziani, rianimando il coraggio dei guerrieri con forti e magnanime parole, e guidandoli ella stessa alla vittoria. Vedi il libro del fiorentino Boncompagni col titolo: *De obsidione Anconae a copiis Frederici I Imperatoris, eiusque urbis liberatione* [Nota originale del testo].

Fra le schiere mi guida,
 Che pur commossa, dolorosa in questi 40
 Lunghi veli funesti,
 Il mio diletto amor vedova ploro;
 Ma pel suolo natio
 Fra voi, gridasti, sarò prode anch'io!

 Con avari pensieri²
 E l'Alpi e l'onde varcan fulminando
 Gl'indomiti stranieri,
 E i vasti campi e le cittadi e i regni;³
 In ludibrio nefando,
 Vinto l'italo brando, 50
 Vanno le meste itale donne, oh fato!⁴
 Col rapitor soldato;
 E agli uffici più tristi, ai ceppi indegni,
 Lungi dai cari tetti,
 Son dannati vegliardi e giovinetti.⁵

 Oh nei focosi accenti
 Scaldar potessi di valor, di sdegno
 Le generose menti;
 Capitanar magnanima falange⁶
 Sotto novello segno 60
 Al trionfo più degno,
 Le impazienti vergini sdegnose
 E le madri e le spose!⁷
 Ché invan non si lamenta e non si piange,⁸
 Con indomita faccia
 Vendicando gl'insulti e la minaccia.

 Ecco duce e guerriero
 Fra la polve e le spade il figliuol mio
 Sul paterno sentiero;
 E di dolor, di sdegno, di vendetta, 70
 Di cruento desio
 Il cor gli accendo anch'io.
 Dalle torri, dagli alti baluardi
 Fulminate, o gagliardi.
 E che s'indugia omai, che più s'aspetta?
 Viltà gli animi prostra:

² Ed. 1841: «Negli avari pensieri». Questa e le altre varianti qui di seguito riportate fanno riferimento al testo pubblicato nella raccolta *Alcune poesie di Giuseppina Turrisi Colonna*, cit., pp. 19-23.

³ Ed. 1841: «E i vuoti campi e le cittadi e i regni».

⁴ Ed. 1841: «Cadon le meste itale donne, oh fato!».

⁵ Ed. 1841: «Si trascinan vegliardi e giovinetti».

⁶ Ed. 1841: «E guidar qual magnanima falange».

⁷ Ed. 1841: «E le madri dolenti e l'animose / pronte vergini e spose!».

⁸ Ed. 1841: «Ché invan non si querela e non si piange».

Là fra i nemici, e la vittoria è nostra!

Analisi e commento

Canzone in endecasillabi e settenari formata da sette strofe di undici versi ciascuna, con schema rimico aBaCbbDdCeE. Il componimento ha una struttura estremamente regolare, fedele alla tradizione petrarchesca, e tutte le strofe sono identiche sia per la disposizione dei versi sia per lo schema delle rime. Nella prima edizione era presente una strofa in più, che concludeva il componimento e ne esplicitava l'insegnamento morale, finendo però per risultare ridondante; la sua eliminazione nelle successive ristampe contribuì pertanto a rendere il componimento più incisivo.⁹ La data riportata in esergo alla prima edizione del testo identifica *Ad Aldruda* come una delle più antiche composizioni poetiche di Turrisi Colonna, che la scrisse nel 1839 quando era appena diciassettenne. Intitolata inizialmente *Aldruda*, venne pubblicata per la prima volta nella raccolta *Alcune poesie di Giuseppina Turrisi Colonna* uscita nel 1841: come si è già avuto modo di documentare nelle pagine precedenti, la pubblicazione di questa raccolta causò una temporanea incrinatura nei rapporti tra l'autrice e il suo mentore Giuseppe Borghi, che dato lo stile ancora acerbo di alcuni componimenti aveva espresso un parere contrario alla loro diffusione.¹⁰

Una volta appianata ogni controversia con Borghi, Giuseppina Turrisi Colonna tornò a lavorare su alcuni dei componimenti usciti nel 1841, in vista della compilazione di una nuova e più matura raccolta, che vide la luce nel 1846 dopo un breve ma proficuo soggiorno dell'autrice a Firenze. Lievemente modificata nel titolo e in alcuni versi, alleggerita di una strofa, la canzone *Ad Aldruda* vi trovò posto insieme ad alcuni componimenti già editi e a parecchi altri redatti *ex novo* che avevano superato indenni la revisione di Borghi. Quella del 1846 può di fatto essere considerata come l'unica raccolta in grado di esprimere appieno la volontà dell'autrice, che sarebbe morta due anni dopo averla data alle stampe. Essa venne inglobata in tutte le raccolte successive insieme a lettere, traduzioni e poesie inedite recuperate scavando negli archivi di famiglia; di questa considerevole opera di recupero e restituzione va senz'altro riconosciuto il merito a Giuseppe De Spuches, editore della prima raccolta postuma uscita nel 1854, e a Francesco Guardione, che fu zelante studioso della vita

⁹ Così recitava la strofa eliminata: «Ella tacque: feroce / ogni squadra movea, fatta sgomento / nella man, nella voce: / e alle percosse, all'armi, allo scompiglio / del subito cimento, / de' nemici altri è spento, / altri cade, altri sorge, altri si caccia / per la rapida traccia. – / Che non vince dell'opra e del consiglio / la femminil baldanza / qualor sul calle degli eroi s'avanza?». Si veda: G. Turrisi Colonna, *Aldruda*, in Ead., *Alcune poesie*, cit., p. 23.

¹⁰ Cfr. *supra*, pp. 71-72.

e dell'opera di Giuseppina Turrisi Colonna nonché editore di numerose raccolte dei suoi scritti, tra le quali va indubbiamente segnalata l'onnicomprensiva *Poesie di Giuseppina Turrisi Colonna. Aggiuntovi i volgarizzamenti, le lettere della stessa e sulla medesima*, uscita a Firenze nel 1915 per i tipi di Le Monnier, che è, ad oggi, l'edizione più recente delle opere della poetessa palermitana.

Pur trattandosi di un componimento giovanile, *Ad Aldruda* è comunque rappresentativo del profondo e sincero interesse di Turrisi Colonna per l'eroismo femminile e per i personaggi che meglio incarnavano, secondo lei, questo ideale. Al tempo stesso, l'autrice si dimostrava già allora pienamente capace di attingere in maniera accorta dal vasto repertorio storico-culturale d'Italia, desumendone episodi che si prestavano ad essere volti con particolare efficacia in chiave patriottico-risorgimentale. In quest'ottica, Turrisi Colonna attualizza il personaggio quasi mitologico di Aldruda, rendendolo paradigmatico di un'idea del tutto contemporanea di protagonismo femminile alla quale lei stessa guardava con ammirazione. Nella nota esplicativa presente fin dalla prima edizione del testo, l'autrice spiegava di aver tratto il soggetto della canzone da una cronaca alto-medievale «del fiorentino Boncompagni» intitolata *Liber de obsidione Anconae*. Il testo, risalente al 1204, era stato redatto in latino dal grammatico e filosofo toscano Boncompagno da Signa; per la traduzione in italiano si dovette attendere però fino al 1725, quando Ludovico Antonio Muratori decise di donare al *Liber* una nuova popolarità. Circa un secolo dopo, lo storico ginevrino Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi lo utilizzò come fonte per un capitolo della sua *Storia delle Repubbliche italiane dei secoli di mezzo*, la cui traduzione italiana dal francese uscì per la prima volta nel 1817, ottenendo da subito un grande successo.

L'episodio al centro di questa canzone ebbe luogo con ogni buona probabilità nel 1173, quando le truppe dell'imperatore Federico Barbarossa, guidate dall'arcivescovo Cristiano di Magonza e spalleggiate dall'esercito veneziano, presero d'assedio la città di Ancona con l'intento di sottometterla.¹¹ Boncompagno da Signa e quanti nei secoli a venire scrissero a proposito di tale episodio concordano nell'affermare che gli abitanti di Ancona – che era all'epoca un libero comune, alleato con l'impero bizantino – tentarono con ogni mezzo di preservare l'indipendenza della città, e che anche le donne, in quel drammatico frangente, diedero prova di grande coraggio: si racconta ad esempio che la popolana Stamura, dando

¹¹ Nelle fonti, la data dell'assedio oscilla tra il 1172 e il 1174, anno in cui la colloca anche Turrisi Colonna. Nel 1937 Giulio Carlo Zimolo, editore per Zanichelli del *Liber* di Boncompagno da Signa, tramite un'analisi comparata fu in grado di stabilire che l'assedio aveva avuto luogo nel 1173. Si veda a tal proposito: L. Mascanzoni, 'Boncompagno da Signa, l'assedio di Ancona e Bertinoro (1173)', in «Nuova Rivista Storica», XLI-III (Settembre-Dicembre 2007), pp. 777-794.

fuoco a delle munizioni, riuscì temporaneamente a disperdere l'esercito imperiale, consentendo ai propri concittadini di recuperare i rifornimenti necessari per poter continuare a resistere all'assedio.¹²

Diversamente da Stamura, Aldruda Frangipane, protagonista della canzone di Giuseppina Turrisi Colonna, non era una popolana né un'abitante di Ancona in senso stretto. Discendente da una potente famiglia della nobiltà romana, dopo il matrimonio divenne contessa del feudo di Bertinoro (o Brettinoro, come scrive Turrisi Colonna in nota, traslitterando molto probabilmente dal latino *Brittinori*), piccolo centro romagnolo alleato di Ancona, posto sotto la giurisdizione della Chiesa. Quando il marito morì, Aldruda resse da sola il feudo di Bertinoro «ove tenne una splendida corte, dando notevole respiro alle consuetudini cavalleresche e alla letteratura cortese e ove accolse con magnificenza trovatori e nobili». ¹³ All'epoca in cui alcuni emissari anconetani si recarono da lei per chiedere rinforzi contro l'esercito germanico, Aldruda era già vedova e la sua famiglia si era di recente imparentata con l'imperatore bizantino Manuele Comneno: da qui, dunque, l'ostilità della contessa nei confronti di Barbarossa e dei suoi alleati veneziani, che la portò a inviare ad Ancona le truppe bertinoresi e a farsene lei stessa condottiera. Grazie al sostegno di Aldruda e a quello del duca di Ferrara, gli anconetani riuscirono a liberarsi dall'assedio, e a ristabilire ben presto il proprio potere commerciale sull'Adriatico. Non fu pertanto disinteressato amor di patria né innato spirito anti-teutonico a spingere Aldruda a sostenere Ancona contro l'esercito di Barbarossa, sebbene per la retorica risorgimentale fosse molto più proficuo interpretare in questo senso le sue gesta.

Influenzata dunque da una lettura ideologizzata della storia d'Italia e alla ricerca di donne esemplari alle quali ispirarsi, la giovane Turrisi Colonna non poteva che guardare alla contessa di Bertinoro con sconfinata ammirazione, animata dal desiderio di emularne le gesta. La canzone, scritta in uno stile aulico la cui elevatezza è garantita e mantenuta costante dalla combinazione tra un lessico ricercato e l'uso insistito dell'anastrofe, si presenta divisa in due parti: alle prime tre strofe, di carattere descrittivo, ne seguono infatti altre quattro nelle quali è la protagonista stessa a parlare in prima persona e a raccontare l'azione nel suo svolgersi. L'antefatto della vicenda viene esposto in maniera vivida e particolareggiata nelle strofe iniziali, da un narratore onnisciente che sembra esserne testimone oculare:

¹² Il personaggio di Stamura ispirò anche un componimento di Concettina Ramondetta Fileti, scritto nel 1850. Cfr. *infra*, pp. 257-263.

¹³ Si veda alla voce 'FRANGIPANE, Aldruda' compilata da C. Frison per il *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 50 (1998), *ad vocem*.

significativo in tal senso, nell'incipit del verso 24, l'uso di un verbo di percezione come «miro» alla prima persona singolare, che unito all'impiego generalizzato dell'indicativo attualizza il contenuto del canto, azzerando così ogni distanza con il lettore. Quest'ultimo viene a sua volta messo a conoscenza degli sviluppi futuri della battaglia fin dalla prima strofa, strutturata come una lunga proposizione concessiva volta a esortare gli abitanti di Ancona a non demordere: nella drammaticità di quel frangente, solo la certezza che «le venete triremi, e l'Alemanno» sarebbero stati presto sconfitti avrebbe potuto infatti tenere desti «il trepido affetto e la speranza» degli assediati, e rincuorare al contempo quanti si rispecchiavano in loro (vv. 1-11).

Le prime due strofe della canzone sono dunque occupate quasi interamente dalla descrizione delle operazioni militari in corso, redatta, come il resto della canzone, in uno stile classicheggiante che si mostra fin da subito debitore, tanto nel lessico quanto nell'immaginario, a due opere considerate all'epoca pietre miliari del canone letterario di ispirazione civile: la traduzione montiana dell'*Iliade* e le *Odi* di Giuseppe Parini. Se di lì a qualche anno Rosina Muzio Salvo e Concettina Ramondetta Fileti avrebbero fatto propri gli stilemi della poesia patriottica risorgimentale e popolato i loro versi di crudeli oppressori della patria e di sudditi ridotti in condizioni miserevoli, nel 1839 Giuseppina Turrisi Colonna cantava ancora di «guerrieri e navigli» (v. 3), di un «oste formidabile» che avanzava inesorabilmente (v. 4, che tornerà identico una decina di anni dopo in *Messina* di Lauretta Li Greci), di «triremi» (v. 11), «cimenti» (v. 15), «coorti» e «teli» (v. 18), ammantando di epicità il proprio racconto. In uno scenario simile, saturo comunque di violenza e contraddistinto dalla furia, dalle grida e dal sangue dei combattenti, il coraggio degli anconetani viene emblemizzato da un anonimo «gagliardo» (v. 15) che, lanciandosi tra le schiere nemiche e combattendo «per la patria sorte», muore da eroe sul campo di battaglia (vv. 18-22). Altrettanto impavide, le donne sono viste «infiammarsi» insieme ai loro padri e mariti «e in crude / armi mutar le gonne» (vv. 23-25, con forte *enjambement*). Di loro la voce narrante parla al plurale, ritraendole mentre «di tema ignude» appiccano il fuoco tra le schiere nemiche, o si fanno «ai guerrier maestre», dimostrandosi capaci di osare più dei loro uomini (vv. 26-33). Sebbene non venga direttamente nominata, nel leggere questi versi il pensiero non può che correre a Stamura, la cui unicità finisce però per disperdersi, frammentata tra personaggi femminili non meglio identificabili.

A svettare su tutti gli altri, distinguendosi per il proprio eroismo, è in questo modo la sola Aldruda, che nella quarta strofa giunge a portare il proprio aiuto agli anconetani, che fiduciosi si raccomandano a lei e alle sue parole. Il suo discorso, che occupa la seconda metà

della canzone, è aperto da una netta dichiarazione di intenti: le parole che l'autrice le attribuisce, se da un lato allontanano Aldruda dalla realtà storica del suo personaggio, dall'altro rafforzano la sua immagine di eroina patriottica, spinta all'azione non da «vaghezza d'onore», né da «sete d'oro» o da «talento omicida» (vv. 37-38, con triplice anafora della negazione che richiama alla mente il racconto dell'Ulisse dantesco in *Inf.* XXVI, vv. 94-95), ma dal solo e disinteressato amore «pel suolo natò» (vv. 43-44). Quasi a voler ulteriormente garantire la genuinità del proprio patriottismo, Aldruda si offre allo sguardo degli anconetani e, per esteso, dei lettori della canzone, avvolta nei «lungi veli funesti» dell'abito vedovile, lasciando quindi intendere che solo un sentimento alto e nobile – e non certo il bisogno di appagare desideri venali – aveva potuto distoglierla dal pianto per la perdita dell'amato consorte (vv. 40-42).

Nella strofa successiva, il contrasto tra gli ideali di Aldruda e «gli avari pensieri» che muovono invece gli «indomiti stranieri» si fa ancora più evidente (vv. 45-48). Procedendo nel suo discorso, Aldruda descrive i drammatici effetti sortiti specialmente sui soggetti più deboli dal passaggio degli eserciti nemici. Con profonda amarezza, la contessa constata che, dopo la sconfitta dell'«italo brandò», alle «meste itale donne» tocca giacere «in ludibrio nefando» con il «rapitor soldato», mentre «vegliardi e giovinetti» vengono deportati e condannati «agli uffici più tristi, ai ceppi indegni» (vv. 50-55). È interessante notare come nel passaggio dall'edizione del 1841 a quella del 1846 le modifiche apportate dall'autrice a questa strofa carichino le «meste itale donne» di un maggior grado di responsabilità individuale: mentre infatti nella prima edizione esse «cadevano» loro malgrado nello stato di concubinaggio, nella seconda stesura del testo si dice invece che esse «vanno [...] / col rapitor soldato», quasi a voler intendere che, se solo il loro animo fosse più saldo, non cederebbero a un simile oltraggio. Al tempo stesso, con un'operazione uguale e contraria, Turrisi Colonna priva «vegliardi e giovinetti» di quell'elemento di volontarietà che nell'edizione del 1841 caratterizzava il loro agire nei confronti dei nemici: se prima infatti essi «si trascinavano» al loro seguito, adesso sono invece «dannati» in maniera ineluttabile a sottomettersi a loro e ad abbandonare i «cari tetti».

In prossimità della conclusione, nella penultima strofa, il discorso di Aldruda sembra perdere per un attimo il suo mordente, e la determinazione dell'eroina in cui gli anconetani avevano riposto le proprie speranze cede momentaneamente il passo all'insicurezza di chi, pur aspirando a grandi imprese, teme di non avere la forza necessaria per realizzarle. Indicativa della mutata disposizione d'animo della protagonista è la proposizione desiderativa che occupa i primi otto versi della strofa, nella quale il voler «scaldare [...] di

valor, di sdegno / le generose menti» degli anconetani grazie ai propri «focosi accenti», e il voler «capitanare» una «magnanima falange» di «impazienti vergini sdegnose / e [di] madri e [di] spose» verso il «trionfo più degno» sembrano improvvisamente trasformarsi in obiettivi pressoché irraggiungibili, astratti furori destinati a rimanere inappagati (vv. 56-63). L'impressione che si ricava da questi versi è quella di una donna impaurita e sfiduciata, che stride però sia con l'immagine della potente e coraggiosa condottiera tramandata dalla storiografia, sia con quanto affermato dalla voce narrante nelle strofe precedenti, dalle quali si intuiva che Aldruda aveva già posto mano a quelle imprese date adesso come irrealizzabili. L'incongruenza diventa in realtà facilmente risolvibile se si ipotizza che la sconsolata esclamazione di Aldruda («Oh nei focosi accenti / scaldar potessi...», vv. 56-57) non dia voce tanto alla disposizione d'animo del personaggio, quanto piuttosto a quella dell'autrice. Irrompendo per un istante nella finzione narrativa, l'io empirico di Turrisi Colonna sembra infatti sostituirsi temporaneamente ad Aldruda, attribuendole pensieri e attitudini che torneranno, variamente modulati, nei componimenti civili degli anni successivi. Si potrebbe dunque leggere in questi versi la chiara volontà dell'autrice di proporsi ai suoi contemporanei come una rediviva Aldruda, alla quale si sentiva accomunata non soltanto dal genere e dall'estrazione sociale, ma anche dal desiderio di ridestare con le proprie parole gli «spiriti addormentati» dei suoi conterranei, onde guidare «le Sicane menti» lungo il «cammin di Gloria». ¹⁴ Rispetto a quello della leggendaria contessa, l'animo dell'autrice era però meno risoluto, facilmente incline al ripiegamento intimistico e ai sospiri sconsolati che finiscono così per insinuarsi anche in un componimento di tutt'altro tenore.

Chiusa questa breve parentesi, lo spirito guerriero della protagonista torna ad avere il sopravvento: rompendo ogni indugio e rivolgendosi idealmente alle donne che aveva immaginato di guidare, nei versi conclusivi della strofa Aldruda cerca di spronarle all'azione, esortandole a non lamentarsi invano, ma a mettere a frutto il loro dolore «vendicando» con fierezza «gl'insulti e la minaccia» dell'esercito nemico (vv. 64-66). L'ultima strofa introduce un elemento che rende il personaggio di Aldruda ancora più attuale, un indiscutibile modello di condotta per quante ambivano a ottenere considerazione sociale in virtù della propria irreprensibilità. Se già nella quarta strofa Aldruda aveva dato prova dell'amore che la legava alla memoria del marito defunto, nella stanza conclusiva è l'amore materno a caratterizzarla. Vedendo avanzare al suo fianco il figlio che, «duce e guerriero», si fa strada «fra la polve e le spade» ispirato dall'esempio paterno (vv. 67-69),

¹⁴ G. Turrisi Colonna, *Alla Patria. Canzone*, cit., pp. 206-209, *passim*.

Aldruda ascrive anche a suo merito l'intraprendenza del giovane, al quale da brava madre patriottica era riuscita ad «accendere» l'animo «di dolor, di sdegno, di vendetta, / di cruento desio» (vv. 67-72). Allo stesso modo, nell'esortazione finale, la contessa parla al suo esercito, guardando probabilmente a quei «gagliardi» come ad altrettanti figli da educare all'amor patrio: «Viltà gli animi prostra», esclama ammonendoli, quindi li esorta ad attaccare i nemici e a combattere per la vittoria (vv. 73-77).

Eliminata la strofa in cui, nell'edizione del 1841, la voce narrante esaltava «la femminil baldanza» e gli effetti dirompenti che questa poteva avere intervenendo, come in questo caso, «sul calle degli eroi», Turrisi Colonna lascia che siano la voce di Aldruda e il suo dirompente grido di battaglia a chiudere il canto, conscia del fatto che qualsiasi altra precisazione sarebbe stata superflua.

A GIUDITTA¹

(1840)

Va, Giuditta: sul letto nefando
Nell'ebbrezza è sopito quell'empio;
De' tuoi cari già vede lo scempio,
Già n'esulta nel sogno crudel.
Va, Giuditta: nel divo comando
Vinci, riedi, conforta Israel.

Veglian sopra la scossa muraglia
Assetati, derisi, languenti,
Per la notte levando lamenti,
I guerrier dell'offesa città; 10
E paventan che nova battaglia
Del nemico trionfo sarà.²

Al chiaror delle fioche lucerne,
Scarmigliate nei crudi perigli,
Pei mariti pregando, pei figli
Stan le donne dinanzi all'altar:
Altre all'orlo dell'arse cisterne
Forsennate sen vanno a spirar.

Della Luna par sangue la faccia,
Piangon gli astri coperti d'un velo; 20
Da lontano rimbomban pel cielo
Cupi tuoni, che han l'eco nei cor:
Dei celesti a chi va la minaccia,
La nuov'alba a chi reca dolor?

S'ode un grido: vincemmo! accorrete,³
Demolite, varcate le porte;
Non servaggio v'attende, non morte,
Dei prodigi vedrete il maggior;
Per le tende, pei campi vedrete⁴
Negli Assiri diffuso il terror. 30

Chi è Costei che solleva cruenta,
Boccheggiante sul pugno una testa?
Ogni turba a lei vola, s'arresta,
Tace, agghiaccia alla vista fatal:
È caduto: che più vi sgomenta,

¹ Alla sua prima apparizione, nel 1841, il componimento era intitolato semplicemente *Giuditta*. Questa e le altre varianti qui di seguito riportate fanno riferimento al testo pubblicato nella raccolta *Alcune poesie di Giuseppina Turrisi Colonna*, cit., pp. 33-36.

² Ed. 1841: «Degli Assirj trionfo sarà».

³ Ed. 1841: «S'ode un grido ch'appella: accorrete!».

⁴ Ed. 1841: «Per le tende, pei valli vedrete».

Nel cimento qual ferro preval?
 Chi è Costei? del deriso Israello
 È salvezza: inchinate Giuditta:
 Fra i nemici, fra l'armi l'invitta
 Sola, inerme, sollecita uscì. 40
 Ferve il popol; con salmo novello⁵
 Al trionfo ella il guida così: —

Lode al Nume, che veglia, che regge
 La sua plebe, e gli estrani confonde:
 Dalla terra profana, dall'onde
 Fece salve le prime tribù:⁶
 Tutti un segno ne strinse, una legge,
 Arse tutti l'istessa virtù.

Cinque forti al novel Condottiero
 Minacciando, giuraron battaglia; 50
 Ei non teme, discende, si scaglia,
 Dei fuggenti perseguita il vol:
 Parla al sole l'eletto Guerriero,
 E la luce prolunga del sol!

Fulminato il crudel Madianita,
 Che non osan le lance di Giuda?
 È trionfo la guerra più cruda,
 Dei trionfi s'accresce la fè.
 Chi dell'armi alla prova t'irrita,
 Israel, chi presume con te? 60

Smisurato l'orribil gigante
 Ogni ardire sgomenta, ogni possa;
 Ma già scaglia l'ardita percossa,
 Già lo coglie l'ignoto pastor:
 Son più diri nel diro sembante
 Gli atti estremi, l'estremo furor. —

Di Betulia chi guida la figlia⁷
 Sola, intatta nel campo deliro?
 Tronco immane l'indomito Assiro
 Senza moto, senz'ira restò. 70
 Dei nemici la fronte, le ciglia
 Già l'eterna vendetta segnò.

Allungata una mano di foco
 Nel profano vegliar delle notti,
 Ecco annunzia ai potenti corrotti

⁵ Ed. 1841: «Ferve il popol; del canto novello».

⁶ Ed. 1841: «Guidò salve le prime tribù».

⁷ Ed. 1841: «Di Betulia chi regge la figlia».

La ruina ch'estrema sarà:
Nei covili d'insospito loco
Altri brutto coi bruti vivrà.

Ma pietoso, ma provido ai figli
Circoncisi, d'Abramo alla terra,
Ogni rischio ne vinci, ogni guerra,⁸
Della pace prolungane i dì:
Nella gioia, gran Dio, nei perigli
Il tuo popol t'adori così.

80

Analisi e commento

Componimento di tutti decasillabi, costituito da quattordici strofe di sei versi ciascuna, rimati secondo lo schema ABBCAC; in ogni stanza, il quarto e il sesto verso sono sempre tronchi e in rima tra loro. La data posta in esergo alla prima edizione fa risalire questa poesia al 1840, e dunque all'anno precedente la sua pubblicazione: al pari della canzone dedicata ad Aldruda, anche questo componimento apparve infatti per la prima volta nella raccolta del 1841, dove era intitolato semplicemente *Giuditta*. Con il medesimo titolo, e non recante ancora le modifiche formali che avrebbero caratterizzato invece le edizioni successive a partire da quella del 1846, il testo entrò a far parte del *Parnaso italiano*, l'antologia poetica pubblicata nel 1843 dall'editore francese Baudry. Negli anni a venire, Turrisi Colonna procedette a una revisione linguistico-sintattica del componimento, che interessò però soltanto un numero esiguo di versi, che vennero ripuliti dai vocaboli e dai costrutti ritenuti troppo vicini all'uso colloquiale e avvicinati ancora di più alla lingua poetica toscana, alla quale il componimento aveva comunque cercato di adattarsi fin dall'inizio.

Ascrivibile sotto molteplici aspetti alla tradizione poetica romantico-risorgimentale, *A Giuditta* rilegge in chiave patriottica uno degli episodi più iconici dell'Antico Testamento, la cui indiscussa pregnanza semantica ha fatto sì che godesse, nel corso dei secoli, di grande fortuna artistica e letteraria. È il *Libro di Giuditta* a raccontare la storia della decapitazione del comandante assiro Oloferne per mano della vedova israeliana Giuditta, donna molto ricca, «bella d'aspetto e molto avvenente nella persona», a proposito della quale nessuno dei suoi concittadini poteva dire male poiché «aveva grande timore di Dio» ed era nota per la sua saggezza a tutti gli abitanti della sua città.⁹ Stando al racconto biblico, l'episodio si sarebbe verificato all'epoca dell'assedio posto dalle truppe di Nabucodonosor alla città

⁸ Ed. 1841: «Ogni rischio trionfa, ogni guerra».

⁹ *Gdt* 8, 7-8. Tutte le citazioni bibliche contenute in queste pagine sono tratte da: *La Sacra Bibbia*, traduzione ufficiale della Chiesa Cattolica a cura della CEI (Firenze: Edimedia, 2018).

giudea di Betulia, ultimo baluardo che separava il sovrano dalla conquista di Gerusalemme. Su ordine del comandante Oloferne, l'esercito assiro aveva occupato la sorgente dalla quale gli abitanti di Betulia attingevano i propri rifornimenti d'acqua, minacciando che, se non si fossero arresi, sarebbero presto morti di sete.

Vedendo che i suoi concittadini, giunti ormai allo stremo delle forze, erano in procinto di consegnarsi al nemico pur di avere salva la vita, Giuditta aveva chiesto agli anziani e al governatore di accordarle la fiducia necessaria a compiere un'impresa memorabile, assicurando loro che Dio avrebbe salvato Israele per mano sua. Ottenuto da loro il permesso di compiere quanto aveva in mente di fare, Giuditta aveva dismesso l'abito vedovile e si era agghindata a festa; si era quindi presentata, in compagnia di una serva, al campo assiro, dove aveva assicurato a Oloferne in persona di poterlo aiutare a far cadere Betulia. Il generale, incantato dalla bellezza e dal fine eloquio di Giuditta, aveva acconsentito a darle ospitalità nel suo accampamento, e dopo tre giorni l'aveva invitata a un sontuoso banchetto con l'intenzione di concupirla; si era quindi ritirato insieme a lei nella sua tenda, ma a causa del troppo vino era caduto immediatamente addormentato. Giuditta ne aveva quindi approfittato per decapitarlo, servendosi della scimitarra che lo stesso Oloferne portava legata al fianco; rientrata a Betulia, aveva mostrato esultante la testa del generale ai cittadini accorsi a salutarla, invitando tutti a lodare Dio per l'atto prodigioso che, attraverso di lei, aveva compiuto. Privato della sua guida, l'esercito assiro si era disperso, diventando facile preda per gli israeliti che, unendo le proprie forze, lo sconfissero in via definitiva. Da allora in poi, recita la conclusione del *Libro*, «non vi fu più nessuno che incutesse timore agli Israeliti finché visse Giuditta e per lungo tempo dopo la sua morte».¹⁰

Quello di Giuditta è uno dei cosiddetti libri deuterocanonici della Bibbia, accolto cioè soltanto nel testo ad uso della chiesa cristiano-cattolica ed escluso invece dalla Bibbia ebraica. Fu nel 1545, in piena stagione controriformista, che il *Libro di Giuditta* venne dichiarato canonico secondo le norme tridentine, in aperta opposizione alla scelta operata circa un decennio prima da Martin Lutero, che nel tradurre la Bibbia lo aveva collocato tra i testi apocrifi. Sulla fondatezza storica dell'episodio è possibile avanzare più di un dubbio, ma è palese, d'altra parte, che il *Libro di Giuditta* sia ricco di macroscopiche incongruenze sia cronologiche che topografiche: si noti, ad esempio, che l'unico Nabucodonosor noto alle storie non era un sovrano assiro, ma babilonese, e che pur ammettendo che la vicenda di Giuditta sia ambientata durante il regno di quest'ultimo, ossia tra il 605 e il 562 a.C., è

¹⁰ *Gdt* 16, 25.

impossibile spiegare come faccia il *Libro* a parlare del ritorno del popolo ebraico dall'esilio di Babilonia se questo evento si sarebbe verificato soltanto nel 538 a.C.; a ciò si aggiunga che neppure la descrizione fisica della città di Betulia e degli altri luoghi attraversati dall'esercito assiro aderisce alla reale configurazione territoriale di quell'area, che assume pertanto i contorni di una località immaginaria. Più che alla veridicità della storia occorre dunque prestare attenzione al suo valore simbolico: il nome stesso della protagonista – da intendersi come il femminile di Giuda, figlio di Giacobbe e capostipite della tribù dei Giudei, dalla quale discende anche Gesù di Nazareth – sarebbe di per sé indicativo del fatto che il personaggio di Giuditta vada letto e interpretato come una personificazione della nazione, che secondo la tradizione veterotestamentaria è, in senso allegorico, la sposa di Dio.

Autoproclamatasi in più occasioni strumento di salvezza nelle mani del Signore, nella conclusione del *Libro* Giuditta viene lodata dal governatore di Betulia con parole che sembrano di fatto anticipare quelle che nel Vangelo di Luca saranno riservate alla Vergine Maria, l'«ancella del Signore» per antonomasia.¹¹ Proprio un'enfatizzazione della natura strumentale di Giuditta rispetto al potere divino sta alla base del riuso cattolico della sua storia: trasformato in una prefigurazione della virtù mariana, nella rilettura post-tridentina il personaggio di Giuditta va incontro a un significativo ridimensionamento della natura intrinsecamente dicotomica che lo contraddistingue nel *Libro* biblico dove, pur essendo virtuosa e molto spirituale, resta comunque una donna capace di fare un uso fraudolento sia della propria eloquenza sia della propria bellezza, doti che ha piena coscienza di possedere. Scrive a tal proposito Luciana Borsetto:

Trionfante e vittoriosa come la Chiesa della Controriforma di cui è immagine, la Chiesa della Controriforma ne fa una allegoria della cristiana purezza: la donna forte, la vendicatrice, prefigurando per suo tramite l'umile ancella cui Dio affida la missione salvifica di cui si legge in Lc 1, 26-38, la vergine deputata a schiacciare la testa al serpente di Genesi 3, 15.¹²

Su questo paradigma si fondano tanto le opere teatrali quanto le numerose riscritture moralizzanti e i poemi allegorici aventi come soggetto la storia di Giuditta e Oloferne pubblicati per la maggior parte tra il XVI e il XVII secolo. Sebbene, infatti, già Francesco Petrarca avesse menzionato Giuditta nei *Trionfi* – definendola «vedova saggia, casta e forte»

¹¹ Si veda Lc 1, 26-38. In *Gdt* 13, 18 Ozia, governatore di Betulia, saluta Giuditta dicendole «Benedetta sei tu, figlia, davanti al Dio altissimo più di tutte le donne che vivono sulla terra».

¹² L. Borsetto, *Giuditta*, in *Il mito nella letteratura italiana. Vol. V/2: Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di P. Gibellini e A. Cinquegrani (Milano: Morcelliana, 2009), pp. 297-337 [305].

(v. 142) nel *Triumphus Pudicitiae*, «vedovetta ardità» nel *Triumphus Famae* (II, vv. 119-120) e «vedovetta» capace di vincere Oloferne «con bel parlar, con sue polite guance» nel *Triumphus Cupidinis* (III, vv. 52-57)¹³ – sono soprattutto il tardo Rinascimento e poi l'età barocca a mostrare, anche a livello iconografico, uno spiccato interesse per questo personaggio femminile intimamente ambiguo, che nel momento stesso in cui si fa emblema della vittoria del debole sul forte lancia un messaggio di sfida al potere patriarcale e alle sue leggi, minacciandone, seppur velatamente, la sovversione.¹⁴ In anni recenti, Paola Cosentino ed Eugenio Rafini hanno individuato nella figura di Giuditta il modello di riferimento per il personaggio tassiano della maga Armida, rilevando che

entrambe le eroine mostrano di conoscere il potere nascosto del loro aspetto e della loro natura femminile: vinceranno su uomini in armi grazie alla malizia, alla scaltrezza (per Armida legata alle arti magiche, per Iudit addirittura concessa da Dio), alla finta debolezza evocata dalle loro trecce e dalle loro gonne.¹⁵

Tornando però alle riscritture allegoriche maturate in seno alla Chiesa della Controriforma, è sicuramente degna di nota quella messa a punto nel 1671 da Pietro Antonio Tornamira, sacerdote nonché Consultore della Santa Inquisizione nel Regno di Sicilia. Traendo spunto da un altare realizzato nel 1658 dai padri benedettini della chiesa palermitana dello Spirito Santo in occasione dei festeggiamenti per Santa Rosalia, patrona della città, e da un quadro che vi era inglobato, Tornamira diede alle stampe un'opera intitolata *La Giuditta palermitana, ovvero la vergine Santa Rosalia monaca, e romita dell'ordine benedettino, trionfante d'Oloferne, cioè della peste*.

Reciso ogni legame con il contesto originario, Tornamira rifunzionalizzava a scopo encomiastico le figure di Giuditta e Oloferne, allo scopo di rendere onore all'ordine benedettino e alla sua ben nota schiera di santi guaritori tra i quali veniva erroneamente annoverata anche Santa Rosalia, appartenuta invece, molto più probabilmente, all'ordine basiliano. Nel descrivere l'altare realizzato all'interno della chiesa dello Spirito Santo, Tornamira si soffermava a lungo sul quadro che vi era posto sopra, cercando di scioglierne

¹³ F. Petrarca, *Trionfi*, a cura di G. Bezzola (Milano: BUR, 1997).

¹⁴ Tra gli artisti che, specialmente in epoca tardo rinascimentale e barocca, hanno assunto Giuditta e la sua vicenda come soggetto delle loro opere vanno sicuramente ricordati Donatello, Botticelli, Michelangelo, Caravaggio e Artemisia Gentileschi. Per una dettagliata rassegna delle occorrenze artistico-letterarie del personaggio tra Cinque e Seicento si rimanda comunque sia al sopracitato saggio di Luciana Borsetto, sia al volume di P. Cosentino, *Le virtù di Giuditta: il tema biblico della "mulier fortis" nella letteratura del '500 e del '600* (Roma: Aracne, 2012).

¹⁵ P. Cosentino, 'Vedova, puttana e santa. Giuditta figura del desiderio (XVI, XVII e XVIII secolo)', in «Between», III:5 (2013), pp. 1-15 [4]; E. Rafini, 'Giuditta, Armida e il velo della seduzione', in «Italian Studies», 68:1 (2013), pp. 78-98.

la simbologia. Da lui apprendiamo quindi che, sullo sfondo della città di Betulia e del campo assiro, il quadro raffigurava Santa Rosalia accompagnata da due angeli, uno dei quali portava tra le mani la testa di Oloferne. A segnalare la sovrapposizione tra la figura di Giuditta e quella di Rosalia era innanzitutto la spada impugnata da quest'ultima; meno evidente il significato nascosto dietro la corona di rose e ramoscelli d'ulivo indossata dalla Santa, dove l'intreccio tra gli ornamenti floreali tradizionalmente associati alle due donne si offriva quale tangibile testimonianza della loro intima interconnessione.¹⁶ Per rendere ancora più chiara la ragione dell'accostamento, Tornamira ricorreva inoltre alla citazione puntuale di alcuni passi del *Libro di Giuditta* dai quali, stando alla sua lettura, era possibile evincere i numerosi punti di contatto esistenti tra la vita della Santa palermitana e quella dell'eroina biblica.¹⁷ Discendenti entrambe da famiglie molto ricche, avevano infatti rinunciato volentieri all'agiatezza e dato somma prova di castità e coraggio: se infatti Giuditta non aveva temuto di uccidere Oloferne, Rosalia, dal canto suo, non aveva soltanto ingaggiato un'acerrima quanto trionfale lotta contro il demonio che la tormentava, ma fattasi anche lei strumento dell'onnipotenza divina nel 1625 aveva liberato Palermo dalla peste: laddove, quindi, la prima aveva salvato il popolo di Israele da «Holofernex Dux», la seconda aveva salvato i palermitani dalla «Lues Ferox» cifrata, secondo Tornamira, nel nome del comandante assiro, e interpretabile anch'essa come una «Guerra, che ci fa Dio».¹⁸

Non sappiamo se Giuseppina Turrisi Colonna conoscesse il testo di Tornamira; è comunque suggestivo che l'autrice abbia scelto di dedicare un componimento – divenuto peraltro celebre anche all'estero – a un'eroina che nella sua secolare fortuna artistica e letteraria era stata accostata anche alla santa protettrice dei palermitani, oggetto, allora come oggi, di una fervente quanto folcloristica devozione. Non è dunque improbabile che attraverso la scelta di questo soggetto poetico Giuseppina Turrisi Colonna intendesse rimarcare il proprio attaccamento alla Sicilia e ai siciliani, che furono, in ogni caso, i principali destinatari dei suoi versi politici; bisogna però tenere presente che la protagonista del canto di Turrisi Colonna è una patriota, prima ancora che una santa. Più che alle rappresentazioni moralistico-allegoriche di matrice ecclesiastica, la Giuditta di Turrisi Colonna sembra infatti accostarsi a un diverso filone della tradizione letteraria, che a partire almeno dal X secolo – data a cui risale un'opera inglese intitolata, appunto, *Iudith* – aveva

¹⁶ P. Tornamira, *La Giuditta palermitana, ovvero la vergine Santa Rosalia monaca, e romita dell'ordine benedettino, trionfante d'Oloferne, cioè della peste* (Palermo: per Pietro Camagna, 1671), p. II.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

eletto l'eroina biblica a emblema dell'«eroismo di ogni gruppo popolare ristretto in lotta per la fede, la libertà e la sopravvivenza», e l'aveva presa a modello in quanto «salvatrice e conservatrice» della propria comunità di appartenenza.¹⁹ Un'interpretazione eminentemente politica del personaggio e della storia di Giuditta la si può ad esempio rintracciare nel libretto della *Betulia Liberata*, azione sacra scritta da Pietro Metastasio nel 1733 in un momento in cui l'Europa versava in una condizione di forte instabilità geopolitica legata alle vicende della guerra di successione polacca. Oltre a ciò, prima che la letteratura tardo ottocentesca e quella di inizio Novecento cancellassero in via definitiva la sua identità di eroina guerriera per trasformarla in una perturbante figura del desiderio – icona, tanto quanto Salomè, di una femminilità castratrice e sottilmente demoniaca – alcuni scrittori attivi nella Francia post-rivoluzionaria si servirono delle referenze mitiche del personaggio Giuditta per nobilitare la figura della coeva “tirannicida” Charlotte Corday, assassina di Jean Paul Marat.²⁰

Sebbene non goda di grande notorietà, il componimento di Giuseppina Turrise Colonna rappresenta una delle poche attestazioni di riuso politico-patriottico dell'episodio biblico di Giuditta prodotte nel contesto dell'Italia risorgimentale. Esso precede di quasi vent'anni la ben più celebre tragedia che Paolo Giacometti scrisse nel 1857 su commissione dell'attrice Adelaide Ristori, la cui interpretazione contribuì non poco alla fama dell'opera.²¹ Nella *Prefazione*, Giacometti lodava il coraggio dell'eroina biblica, disposta «per zelo di patria e di religione» a mettere in pericolo il proprio onore, nella piena consapevolezza del fatto che «quando pure fosse riuscita a serbare illesa sé stessa, nullameno, oltre il ribrezzo dell'assassinio, sarebbe rimasto indelebile nei molti e facili schernitori il dubbio dei mezzi da lei impiegati per consumarlo».²² Nel suo dramma, Giacometti sembrò peraltro riuscire a tenere insieme le due anime di Giuditta, evitandone l'integrale trasfigurazione tanto in idolo religioso quanto, parimenti, in idolo politico; e pur riconoscendo la decisiva influenza divina sul suo operato, non privò tuttavia Giuditta di quell'autonoma capacità di iniziativa che, unitamente alla fede, le aveva dato il coraggio di agire in nome di un Dio che non le aveva

¹⁹ L. Borsetto, *Giuditta*, cit., p. 300.

²⁰ È quanto avviene, ad esempio, nella tragedia anonima di ispirazione anti-rivoluzionaria intitolata *Charlotte Corday, ou la Judith Moderne* (Caen: De l'Imprimerie des Nouveautés, 1797), come anche nella *Histoire de Charlotte Corday* di Alphonse de Lamartine, da lui inserita nella sua più ampia *Histoire des Girondins* (Paris: Furne et C.ie – W. Coquebert éditeurs, 1847).

²¹ Nel 1858 Adelaide Ristori, celeberrima attrice tragica devota alla causa dell'Unità italiana, conosciuta ed acclamata nei più grandi teatri d'Europa, acquistò la proprietà esclusiva della rappresentazione di questa tragedia; per un ulteriore approfondimento su di lei si rimanda alla voce 'RISTORI, Adelaide' compilata da A. Tinterri per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 87 (2016), *ad vocem*.

²² P. Giacometti, *Giuditta. Tragedia biblica con prefazione e note di Paolo Giacometti, rappresentata sui principali teatri d'Europa da Adelaide Ristori* (Milano: Libreria Sansovino, 1859), p. 10.

mai, di fatto, reso manifesti i suoi piani.

Precorritrice forse più della «maschia Giaele» manzoniana che della protagonista del dramma di Giacometti, fin dalla prima strofa la Giuditta di Turrisi Colonna viene incoraggiata dalla voce narrante ad agire «nel divo comando» – da intendersi, alla latina, in senso strumentale – e compiere quindi in obbedienza a una volontà superiore il gesto faticoso che solo avrebbe scongiurato «lo scempio» meditato da Oloferne nei confronti di Israele (vv. 1-6).²³ Contraddistinta dall'iterazione anaforica della proposizione imperativa «Va, Giuditta», che apre il primo e il quinto verso, la prima strofa fa iniziare il componimento *in medias res*, nel momento cruciale in cui l'«empio» Oloferne, ubriaco e addormentato «sul letto nefando» (vv. 1-2), si offre inerme al braccio vendicatore di Giuditta, che può così «vincere, riedere, confortare» Israele (v. 6). Che il soggetto prescelto fosse noto ai lettori dell'epoca sembra confermarlo l'assenza da questi versi iniziali di dettagli esplicativi riguardanti tanto la vicenda in sé quanto, soprattutto, i suoi protagonisti, che l'autrice provvede comunque a tipizzare da un punto di vista morale. Indebolito ogni legame con il contesto storico e narrativo originario, ridotti a mera incarnazione degli ideali che li guidano, nei versi di Turrisi Colonna Giuditta e Oloferne diventano gli agenti dello scontro manicheo, tanto caro alla letteratura risorgimentale, tra «l'empio tiranno» che brama il suo sanguinoso trionfo sulla popolazione oppressa, e l'eroina che, guidata da Dio, è chiamata ad agire per la salvezza di una comunità nazionale alla quale è canonicamente unita da un legame di tipo familistico («De' tuoi cari già vede lo scempio», v. 3).

È d'altra parte la sola comunità di Betulia ad essere al centro delle quattro strofe successive, che l'autrice si limita a giustapporre alla prima senza preoccuparsi di esplicitare la relazione temporale che lega gli eventi ivi descritti, contemporanei – con ogni buona probabilità – rispetto a quanto enunciato nella stanza di apertura. Lasciata momentaneamente da parte la propria eroina, tra la seconda e la quinta strofa Turrisi Colonna illustra le dolorose condizioni di vita degli israeliti assediati delle truppe assire, indulgiando sugli aspetti più patetici di una situazione nella quale anche i lettori coevi avrebbero potuto facilmente riconoscersi. La scelta di porre l'accento sulla profonda sofferenza del popolo di Betulia

²³ «Sì, quel Dio che nell'onda vermiglia / chiuse il rio che inseguiva Israele, / quel che in pugno alla maschia Giaele / pose il maglio, ed il colpo guidò»: citando due esempi biblici nei quali è il solo intervento di Dio ad assicurare la liberazione degli israeliti dai loro oppressori, in *Marzo 1821* Alessandro Manzoni sembra voler assegnare un valore escatologico alle lotte risorgimentali italiane, sottomettendo di fatto alla giustizia divina il diritto dei popoli all'autodeterminazione. Per un ulteriore approfondimento, anche in relazione alla tuttora dibattuta cronologia del componimento, si veda: G. Barberi Squarotti, 'L'han giurato. Fra Manzoni e Berchet: citazioni e questioni di cronologia', in «Studi e problemi di critica testuale», 85/2012, pp. 173-184. I versi citati sono tratti da: A. Manzoni, *Marzo 1821*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Danzi (Milano: BUR, 2012).

sembra denotare, da parte dell'autrice, la volontà di fornire una giustificazione oggettiva al tirannicidio annunciato poche strofe più avanti, compiuto dalla protagonista in nome del bene collettivo. È in una tale prospettiva che il personaggio di Giuditta – enfatizzata la sua organicità rispetto alla comunità di appartenenza – si trasforma in quello di un'eroina patriottica, investita direttamente da Dio a compiere un gesto fatale, ancorché efferato. Per descrivere la tribolata esistenza degli assediati, l'autrice attinge al repertorio sintattico, retorico e lessicale tipico della maggior parte della poesia civile italiana del Risorgimento, servendosi per tratteggiare un'ambientazione fosca e notturna, resa ancora più sinistra dalla puntuale rappresentazione del paesaggio sonoro che la caratterizza. Mentre Giuditta è incalzata dalla voce narrante a portare a compimento la sua missione, nell'«offesa città» di Betulia la popolazione vive una notte tormentata e tutt'altro che silenziosa, attraversata dai «lamenti» dei guerrieri che «assetati, derisi, languenti» fanno la guardia alle mura cittadine, paventando l'imminente vittoria del «nemico» (vv. 7-12; si noti al v. 8 la *climax* ascendente enfatizzato dalla coordinazione per asindeto). Alcune donne nel frattempo, stremate anch'esse dalla sete, giacciono «scarmigliate» ai piedi degli altari, dove «al chiaror delle fiocche lucerne» pregano Dio affinché protegga i loro uomini impegnati nella difesa armata della città (vv. 13-16); altre invece, ormai «forsennate», vanno ad accasciarsi «all'orlo dell'arse cisterne», in attesa della morte (17-18).

Pienamente partecipe del dramma degli israeliti, nella quarta strofa anche la natura manifesta il proprio sgomento: la Luna si tinge infatti di rosso sanguigno, le stelle «piangono...coperte d'un velo» e l'aria rimbomba di «cupi tuoni, che han l'eco nei cor», mentre gli abitanti di Betulia – ignari di ciò che sta avvenendo intanto al campo assiro – non possono fare a meno di domandarsi a chi sia rivolta una tale minaccia da parte «dei celesti» (vv. 19-24; il plurale, alquanto inadatto in un racconto biblico, va inteso come licenza poetica). Ipotesto di questi versi è l'*Apocalisse* di San Giovanni, di cui nel 1836 Francesco Paolo Perez aveva reso una versione in quarta rima che Turrise Colonna molto probabilmente conosceva.²⁴ Nel sesto capitolo del libro biblico l'apertura del sesto sigillo – preludio dell'avvento del Regno di Dio sulla terra – è seguita da un violento terremoto, dopo il quale

il Sole divenne nero come un sacco di crine, la luna diventò tutta simile a sangue, le stelle del cielo si abatterono sopra la terra, come un albero di fichi, sbattuto dalla bufera, lascia cadere i frutti non ancora maturi. [...]. Allora i re della terra e i grandi, i comandanti, i ricchi e i potenti, e infine ogni uomo, schiavo o libero, si nascosero tutti

²⁴ F.P. Perez, *Versione poetica dell'Apocalisse* (Palermo: Tip. del Giornale letterario, 1836).

nelle caverne e fra le rupi dei monti; e dicevano ai monti e alle rupi: «Cadete sopra di noi e nascondeteci dalla faccia di Colui che siede sul trono e dall'ira dell'Agnello, perché è venuto il grande giorno della loro ira, e chi può resistervi?». ²⁵

Nei versi di Turrisi Colonna la natura lancia i medesimi segnali, che accrescono negli abitanti di Betulia il timore di una catastrofe imminente. A salvarli dal tormento dell'incertezza arriva però un grido trionfante e inequivocabile: «Vincemmo! accorrete» (v. 25). Mentre una voce ancora priva di volto – che per i lettori non è difficile attribuire a Giuditta – chiede di spalancare le porte cittadine, annunciando alla popolazione di aver scongiurato la duplice minaccia, di «servaggio» e di «morte», che pendeva sulle loro teste, si apprende dalla stessa che il campo assiro è, in quello stesso momento, in preda al terrore (vv. 26-30). Anche in questo caso l'autrice agisce sul piano temporale operando una contrazione degli eventi che, in nome della sintesi, allontana in parte il suo racconto dall'originale, dove la scoperta dell'uccisione di Oloferne non è affatto contemporanea al rientro di Giuditta a Betulia, ma successiva di alcune ore.

Un'altra, almeno apparente, incongruenza rispetto al racconto originale si riscontra nei versi iniziali della sesta e della settima strofa, aperte entrambe, con procedimento anaforico, dalla domanda «Chi è Costei?» (v. 31 e v. 37). In questo caso lo straniamento è dato dal fatto che l'interrogativa potrebbe in un primo momento far presumere che Giuditta sia ignota ai suoi concittadini, al contrario di quanto narrato nel libro biblico di riferimento. Si tratta in realtà di un espediente retorico, forse un po' azzardato, usato dall'autrice per accrescere l'enfasi intorno alla figura della protagonista, riconosciuta nella strofa successiva come la «salvezza» del «deriso Israello» (vv. 37-38). Con dettato solenne, l'autrice immortalava Giuditta mentre «solleva cruenta, / boccheggianti sul pugno una testa» (vv. 31-32, con anastrofe), in una posa plastica che non può non richiamare alla mente quella del Perseo bronzeo di Benvenuto Cellini. Come quella di Medusa, anche la testa di Oloferne sembra avere d'altra parte un effetto pietrificante su coloro che la osservano: sfruttando come in altri luoghi del componimento l'espressività connaturata alla *climax*, ai versi 33-34 Turrisi Colonna riesce a rappresentare in maniera icastica lo sgomento della «turba» che, «vola[ta]» incontro a Giuditta, all'improvviso «s'arresta, / tace, agghiaccia alla vista fatal» del tiranno ormai definitivamente abbattuto.

Riverita dalla folla in fermento, Giuditta appare tanto più prodigiosa quanto più è stata capace di affrontare «sola, inerme» i nemici armati, e di tornare «invitta» da tale,

²⁵ Ap 6, 12-17.

impensabile, missione (vv. 39-41). In linea con il racconto biblico, l'autrice colloca a questa altezza del componimento il discorso rivolto dalla protagonista al popolo di Betulia, con il quale lo invitava a lodare Dio per avere avuto a cuore, ancora una volta, la loro salvezza, spronandolo quindi «al trionfo» contro gli oppressori (vv. 41-42). Come già Aldruda nella canzone dell'anno precedente, in questi versi è il personaggio di Giuditta a incarnare alla perfezione uno dei *topoi* della retorica risorgimentale, che sembrava, comprensibilmente, fare presa soprattutto sulle donne: quello dell'eroina dotata, al pari di una rediviva Telesilla, di un'abilità oratoria tale da infondere nell'animo dei cittadini il coraggio necessario a combattere per la salvezza della patria e, soprattutto, ad uscire vittoriosi dallo scontro col nemico. Tanto Giuseppina Turrisi Colonna quanto le altre autrici siciliane che, come si vedrà più avanti, declineranno il tema secondo la loro personale sensibilità, sembrano peraltro volersi identificare con le protagoniste dei loro versi, eroine molto spesso recuperate dalle pagine meno note di una storia scritta per lo più al maschile, da loro assunte a modello di una condotta che tentano, attraverso la poesia, di rivendicare come propria.

Seppur affine nelle modalità, sul piano dei contenuti il «salmo novello» che Turrisi Colonna attribuisce alla protagonista si allontana di molto dal racconto biblico, poiché a differenza di quest'ultimo non è finalizzato a impartire ordini precisi, ma soltanto a suscitare il patriottismo degli israeliti facendo leva su quegli elementi che avrebbero permesso loro di riconoscersi in quanto comunità nazionale. Se lette in questa prospettiva, le strofe che vanno dall'ottava all'undicesima sono quelle che rendono *A Giuditta* un canto patriottico-risorgimentale a tutti gli effetti, nel quale l'autrice, incarnando lo spirito dei tempi, pone a fondamento di una nazione unita la comunanza di storia, di leggi e di costumi che affratella un popolo stanziato sul medesimo territorio. Dopo aver quindi ricordato agli israeliti il momento in cui Dio aveva salvato i loro antenati dalla «terra profana» d'Egitto, dove «le prime tribù» avevano potuto sperimentare la loro diversità rispetto agli «estranei» a cui erano sottomessi, Giuditta ripercorre in sintesi alcuni degli episodi salienti che avevano segnato la Storia della Salvezza del popolo ebraico, offrendo così ai suoi ascoltatori una memoria comune nella quale riconoscersi (vv. 43-48). Procedendo dunque dal racconto dell'Esodo, Giuditta si sofferma in seconda battuta sulla sfida lanciata dai «cinque forti» re Amorrei al «novel Condottiero» Giosuè, colui che dopo la morte di Mosè si era messo a capo delle dodici tribù di Israele salvate dall'Egitto per guidarle alla conquista della Terra Promessa (vv. 49-50). Nel decimo capitolo del *Libro di Giosuè*, dove questo episodio è narrato, è l'intervento diretto di Dio ad assicurare la vittoria degli israeliti contro gli Amorrei, sui quali scatena una tempesta di grosse pietre; prestando quindi ascolto alla preghiera di Giosuè, il

Signore ferma il Sole nel cielo, prolungandone la luce «finché il popolo non si vendicò dei nemici».²⁶ Pur senza mettere in dubbio la matrice soprannaturale di tale episodio, nei suoi versi Giuseppina Turrisi Colonna tende tuttavia a porre l'accento soprattutto sul valore individuale dell'«eletto Guerriero», che nella nona strofa del componimento sembra quasi l'unico artefice del prodigioso arrestarsi del Sole (vv. 53-54). Operando un leggero arretramento cronologico, nella strofa successiva viene menzionato quello che è forse uno tra gli episodi più cruenti della Bibbia, come l'autrice stessa non manca di notare per bocca di Giuditta («è trionfo la guerra più cruda», v. 57); ci si riferisce in questo caso allo sterminio dei Madianiti ordinato da Mosè dopo la fuga dall'Egitto, durante il quale «le lance di Giuda» non risparmiarono neppure le donne e i bambini (v. 56). Riconosciuta l'atrocità di quest'azione, da brava oratrice Giuditta cerca comunque di sfruttare questo episodio a favore della sua tesi, che si fa via via più chiara: ciò che l'eroina sembra voler dimostrare è il fatto che anche le azioni apparentemente spietate possono rivelarsi necessarie ad ottenere un trionfo contro i nemici, che rappresenta, nella sua visione, una valida ragione di accrescimento della fede (v. 58). Erano state d'altronde simili prove di forza – continua Giuditta – a garantire a Israele l'ossequioso rispetto da parte dei potenziali avversari, che pure a un certo punto avevano assunto le sembianze di un «orribil gigante»: il riferimento è qui al filisteo Golia, che nel primo *Libro di Samuele* viene ucciso dall'«ardita percossa» di Davide, «ignoto pastore» e futuro secondo re d'Israele, che dopo averlo colpito con una pietra, decapita il gigante usando la sua stessa spada (vv. 61-64). Questo illustre antecedente chiude in maniera significativa la lunga orazione di Giuditta, che nei versi conclusivi dell'undicesima strofa pare a tutti gli effetti volersi autoassolvere, nel momento in cui dichiara di considerare «gli atti estremi, l'estremo furor» più crudeli nella loro apparenza che nella loro reale sostanza («son più diri nel diro sembante», vv. 65-66, con poliptoto).

Il sintetico catalogo di eroi che con le loro azioni efferate avevano in più occasioni liberato il popolo di Israele da un reale o temuto asservimento alle potenze straniere serve d'altra parte all'autrice per inquadrare l'azione di Giuditta nella prospettiva secondo lei più giusta: non a caso, nelle due strofe successive, Turrisi Colonna interviene ancora una volta sul tempo del racconto, e lanciando uno sguardo retrospettivo su quanto era accaduto nottetempo nel campo di Oloferne, aggiunge un nuovo, importante tassello alla lista di esempi eroici stilata nelle strofe precedenti. Oltre a ciò, nelle tre strofe finali, l'autrice coglie l'occasione per celebrare *apertis verbis* la virtù femminile, e per restituire al tempo stesso alla volontà

²⁶ Gs 10, 11-13.

divina un ruolo centrale nell'intera vicenda. Anche se i cenni al «letto nefando» (v. 1; il sintagma è probabilmente un prestito dall'inno manzoniano *La Passione*) e al «profano vegliar delle notti» (v. 74) avrebbero potuto far temere l'irreparabile, al verso 68 l'autrice parla infatti di Giuditta nel campo assiro definendola «intatta», nonché guidata nel suo agire da una forza soprannaturale, forse da quella stessa «eterna vendetta» che segna, dopo la morte di Oloferne, «la fronte, le ciglia» dei nemici (vv. 67-72).

Trascendendo dal caso specifico, la decapitazione dell'«indomito Assiro» si carica in questi versi di valore universale, e funge da monito ai «potenti corrotti» d'ogni luogo e d'ogni tempo: a costoro essa annuncia, infatti, «la ruina...estrema», che vedrà il nemico abitare «bruto coi bruti» i «covili d'insospito loco» (vv. 73-78). Anticipando in un certo senso la visione provvidenzialista che caratterizzerà l'ode manzoniana dedicata ai moti del 1821, Giuseppina Turrise Colonna conclude *A Giuditta* sciogliendo una lode a quello che, poco sopra, era stato chiamato il «Nume che veglia, che regge / la sua plebe, e gli estrani confonde» (vv. 43-44, con *enjambement*); una lode, cioè, a quel Dio che si era in più di un'occasione mostrato «pietoso» e «provvido» verso la comunità dei «figli / circumcisi» e verso la «terra d'Abramo» da essi abitata, pregandolo affinché continuasse a preservarli da «ogni rischio» e da «ogni guerra» e prolungasse per loro i giorni della pace (vv. 79-84).

CANZONE

(1841)

È ver della natura,
Degli uomini, del ciel crudele, ingrata,
È la legge per voi, sesso men forte;
Legge, che d'onorata
Opra inceppa l'ardir, legge che impone
Ardue, ascose virtù nella prigione
Delle secrete mura.
Ma peggior d'ogni legge, e d'ogni sorte
Vi travolge, v'oscura,
E di fole v'appaga e di mollezza
La lusingata fragile bellezza. 10

Tal non fosti, o dolente
Saffo, o spirto gentil: vive la cetra,
Vive il foco, il tuo amor, Musa più vera!
Un solo cor di pietra
Non s'accese a' tuoi versi. Ahi! per quel core
Dell'universo il desiato onore
Pagavi amaramente.
Non fur si orrendi i giorni suoi, non era
Si lugubre la mente 20
Della Sicula Nina; e se fu grande
Col sangue non comprò le sue ghirlande!

E tu, Vittoria, oh come
Degna tu fosti d'immortal Guerriero,
E all'insidie il togliesti, al procelloso
Onor d'offerto impero.
Non udì femminil canto soave
Italia dopo te: spregiar l'ignave
L'allor delle tue chiome.
Esulta, o Gallia, e vanta il glorioso 30
Invidiato nome,
Di lei, che vinse nell'eterne carte
Viril possa, e allibir fe' Bonaparte!

Oh Saffo, o Nina, o mia
Vittoria, o mia Staël, Muse immortali!
Oh voi beate fra gli amori e l'armi
Apriste agli anni l'ali!
Passar quei giorni e quegli Eroi; non resta
Che del dolor la cetra a chi funesta
Gelida età sortia. — 40
Suonin rampogna almen, suonin miei carmi
Alla fiacca genia,

Se agli studi severi, alle leggiadre
Opre tu invan non mi crescesti, o Madre!

Analisi e commento

Canzone in endecasillabi e settenari costituita da quattro strofe di undici versi ciascuna, con schema metrico aBCbDDaCaEE. Le stanze sono affini per numero di versi a quelle della canzone *Ad Aldruda*, dove si era peraltro già riscontrato il medesimo, regolare alternarsi tra le due forme metriche utilizzate. Scritta nel luglio del 1841, questa *Canzone* entrò contestualmente a far parte della raccolta *Alcune poesie di Giuseppina Turrisi Colonna*, stampata quello stesso mese dalla tipografia palermitana di Francesco Lao; espunta dalla raccolta fiorentina del 1846, la si ritrova, identica alla sua forma originaria, nella raccolta postuma del 1854 dove, insieme a tutti gli altri componimenti appartenuti alla stampa giovanile del 1841, è inclusa tra le poesie inedite e rare. Vicina, nella forma e nel lessico, alla tradizione leopardiana – alla quale l'autrice non fece mai mistero di ispirarsi, pur rimanendo tuttavia parecchio distante dai suoi esiti – questa *Canzone* merita di essere studiata soprattutto per il suo contenuto: in essa, infatti, l'autrice si sofferma a riflettere, seppur in via generale, sulla condizione di svantaggio sociale vissuta in ogni epoca dal genere femminile, valutandone con sguardo critico responsabilità e conseguenze.

Proprio le donne sono, nella prima strofa della *Canzone*, le interlocutrici dirette di Giuseppina Turrisi Colonna, rispetto alle quali, tuttavia, l'autrice sembra voler porre fin da subito una netta distanza. Il componimento si apre infatti con l'enunciazione, in toni apodittici, di quella che, per l'esperienza dell'autrice, doveva senz'altro rappresentare una verità autoevidente: ossia che la legge «della natura / degli uomini, del cielo» è profondamente ingiusta, «crucele» addirittura, nei confronti di «voi, sesso men forte», poiché «inceppa l'ardir» delle donne distogliendole dall'intraprendere ogni «onorata / opra», e impedisce inoltre un'adeguata manifestazione delle loro virtù, che in questo modo rimangono nascoste nella «prigione / delle secrete mura» domestiche (vv. 1-7). Ciò che stupisce, in questi primi versi, è l'uso del pronome «voi» in un contesto nel quale ci si sarebbe aspettati piuttosto di imbattersi in un più inclusivo «noi», che oltre a segnalare la partecipazione dell'autrice a tale condizione di svantaggio, ne avrebbe messo soprattutto in evidenza la volontà di denunciarla.

In realtà, come si evince dai versi successivi, Turrisi Colonna non intende affatto trasformare questi versi in uno spazio di denuncia, né tantomeno farsi portavoce dei bisogni di quel «sesso men forte» dal quale prende, seppur velatamente, le distanze. Pur criticandola

duramente, non si rileva infatti, da parte dell'autrice, alcuna volontà di sovvertire quella «legge» – termine che torna per tre volte, in epanalessi, ai vv. 3-5, ed è ripreso poi al v. 8 – ritenuta, per certi versi, oppressiva nei confronti delle donne, ma considerata al contempo lo specchio dell'ordine naturale delle cose, oltreché del volere umano e divino. Per di più, nella parte conclusiva della strofa, Turrise Colonna ridimensiona drasticamente la forza delle sue precedenti affermazioni, arrivando addirittura a sostenere che «peggior d'ogni legge, e d'ogni sorte» è, per il genere femminile, «la lusingata fragile bellezza», la quale «travolge» e «oscura» le donne impedendo loro di acquisire la fama di cui pure potrebbero essere meritevoli, se solo non sciupassero sé stesse e il loro tempo tra le illusioni e la «mollezza» e si comportassero piuttosto in maniera onorata e rispettabile (vv. 8-11). Più che «l'invidia o il non saper degli scrittori» di ariostesca memoria, nelle parole di Turrise Colonna sono le donne stesse la causa principale dei loro mali e, soprattutto, della scarsa e perlopiù cattiva fama che le aveva sempre perseguitate. Diversi anni più tardi, in un articolo del 1856, la scrittrice termitana Rosina Muzio Salvo sarebbe tornata sul medesimo concetto esprimendo un parere affine a quello di Turrise Colonna, sostenendo che se l'uomo è un «Satana» che insidia le donne, queste ultime, dal canto loro, hanno «ben altri nemici e più stretti, immedesimati in loro stesse: l'ozio, la spensieratezza ed il cuore!», che le indurrebbero a cedere con troppa facilità al tentatore di cui sopra.¹

Nella seconda e nella terza stanza della *Canzone* l'autrice riconosce tuttavia l'esistenza di alcune, importanti eccezioni alla regola enunciata poco prima, alle quali sente di dover rendere il dovuto merito. Si tratta, e non è un caso, di quattro scrittrici, che pur essendo vissute in epoche molto distanti tra loro erano accomunate dal fatto di non aver mai ceduto alle lusinghe della vanità e di essersi guadagnate la fama preferendo lo studio e la scrittura alla «mollezza» degli svaghi. La prima a essere ricordata è Saffo, alla quale l'autrice si rivolge direttamente nell'incipit della strofa, dandole del tu e ponendo l'enfasi sulla sua diversità rispetto alle destinatarie dei versi precedenti. «Tal non fosti, o dolente / Saffo» sottolinea infatti la giovane autrice, lodando subito dopo la poetessa greca per l'immortalità dei suoi versi, capaci di far trasparire ancora nel tempo presente il «foco» che li aveva animati secoli addietro (vv. 12-14). Nel parlare di e, soprattutto, a lei, Turrise Colonna accenna anche al leggendario quanto inappagato amore della poetessa greca per Faone, colui che in questi versi è ellitticamente ricordato come il «solo cor di pietra» che «non s'accese»

¹ R. Muzio Salvo, *All'erta, sorelle, all'erta*, in Ead., *Racconti di Rosina Muzio Salvo, con alcuni scritti morali* (Palermo: Tip. del Giornale di Sicilia, 1869), pp. 409-413.

alla poesia di lei, e per il quale Saffo, stando sempre alla leggenda, si sarebbe uccisa, «pagando amaramente» – scrive Turrisi Colonna – la fama tanto desiderata (vv. 15-18).

Se a rendere celebre Saffo era stato, secondo l'autrice, anche il suo tragico destino, la più felice storia di Nina Siciliana – rimatrice vissuta forse a metà del XIII secolo, la cui reale esistenza è tuttora dibattuta – dimostra invece che la stima dei posteri non doveva per forza essere acquistata rimettendoci la vita («Col sangue non comprò le sue ghirlande», v. 22, con metonimia). Raccontando di lei in terza persona, Giuseppina Turrisi Colonna non entra nel merito della produzione poetica di Nina, confidando probabilmente nel fatto che il suo nome e la sua “grandezza” fossero ben noti a chi leggeva, e in particolar modo al pubblico siciliano. Tra i più convinti sostenitori dell'esistenza di Nina, e del suo essere stata la prima donna a poetare in volgare italiano, c'era ad esempio l'erudito palermitano Agostino Gallo, autore nel 1833 di una lettera critica intitolata *Sul modo da tenersi nel correggere gli antichi codici, e sopra Monna Nina Siciliana, e Oddo delle Colonne, che poetarono in volgare nel secolo XIII*; a Gallo si deve anche l'iscrizione che orna ancora oggi il monumento dedicato a Nina Siciliana all'interno della chiesa palermitana di S. Domenico, nei quali la poetessa è definita come colei che «cara alle Grazie a poetar fu prima / fra il vago sesso nel volgare in rima».²

Costruita in maniera simmetrica rispetto alla precedente, anche la terza strofa è aperta da un'allocuzione, la cui destinataria è stavolta Vittoria Colonna, protagonista dei primi sette versi (vv. 23-28). Ritenendo superfluo citarne il cognome, l'autrice riassume in poche righe le ragioni che rendevano la poetessa petrarchista onorevole ai suoi occhi, sia come donna che come letterata. Ad essere ricordato è in primo luogo il solido rapporto che univa la poetessa al marito Fernando Francesco D'Avalos, marchese di Pescara, l'«immortal Guerriero» del quale, nelle parole dell'autrice, Vittoria Colonna seppe rendersi «degn» sottraendolo «all'insidie» e al «procelloso onor / d'offerto impero» (vv. 23-26). L'episodio a cui questi versi fanno cripticamente cenno era avvenuto nel 1525, quando in seguito alla vittoria nella battaglia di Pavia D'Avalos – all'epoca luogotenente dell'imperatore Carlo V – aveva sconfitto e fatto prigioniero il re Francesco I di Francia; fu allora che Girolamo Morone, segretario del duca di Milano, cercò di convincerlo a tradire Carlo V e a prendere parte, in cambio della corona di Napoli, a un piano per cacciare i francesi, i tedeschi e gli spagnoli dalla penisola italiana. Dopo vari tentennamenti, il marchese diede ascolto a chi, come la moglie, gli consigliava di rimanere fedele all'imperatore, e fece arrestare Morone, attirandosi però il risentimento di quanti avevano guardato a lui come al possibile liberatore

² Si veda: M. Musso, *Illustrazione del Pantheon siciliano...*, cit., p. 53.

della penisola dal dominio delle potenze straniere.³ Oltre che onesta consigliera del marito, Vittoria Colonna era stata però anche una tra le più celebri poetesse petrarchiste d'Italia, come Turrisi Colonna non manca di sottolineare nei versi successivi: in lei l'autrice riconosce l'ultima voce poetica femminile che era stata capace di allietare l'Italia con il proprio «canto soave», dato che negli anni a venire le «ignave» donne della penisola avrebbero «spregiato / l'allor» che aveva ornato invece le sue «chiome» (vv. 27-29).

In assenza di altre connazionali da omaggiare, Giuseppina Turrisi Colonna dedica gli ultimi quattro versi della terza stanza a una scrittrice francese della quale, per analogia con la strofa precedente, parla in terza persona. Pur senza essere nominata direttamente – eccetto che nella strofa conclusiva – l'autrice in questione viene resa riconoscibile per via allusiva come colei che, per mezzo della letteratura («nell'eterne carte», v. 32), aveva saputo battere la «viril possa» e mettere in difficoltà persino Napoleone: il riferimento non poteva che essere dunque a Madame De Staël, nota oppositrice di Bonaparte che, oltre ad averla condannata all'esilio, nel 1810 fece anche ritirare tutte le copie presenti sul territorio francese di *De l'Allemagne*, testo nel quale la De Staël esaltava la cultura tedesca. Nella sua *Canzone* Turrisi Colonna esorta il popolo francese (la «Gallia» di cui al v. 30, con metonimia) a «vanta[re] il glorioso / invidiato nome» della scrittrice, e ad esultare poiché, si sottintende, la grandezza di lei aveva per riflesso accresciuto anche la fama della sua patria (vv. 30-33).

Desiderosa di vedere ricordato un giorno anche il proprio nome per le medesime ragioni, nella strofa conclusiva Turrisi Colonna invoca collegialmente le quattro autrici alle quali si era appellata poco prima, chiamandole «Muse immortali» e avvicinandole ancora di più a sé per mezzo dell'aggettivo possessivo enfaticizzato dall'*enjambement* («...o mia / Vittoria, o mia Staël», vv. 34-35). In loro la giovanissima autrice individua delle madrine, delle antenate nelle quali potersi riconoscere più di quanto non le fosse dato di fare con la folla anonima e inconsistente delle sue «ignave» contemporanee. È al loro esempio eccezionale che Turrisi Colonna guarda con rispetto e ammirazione tali da farle desiderare di esserne emulatrice, per poter godere anch'essa di una fama simile alla loro. Vissute «beate fra gli amori e l'armi» in epoche in cui, secondo l'autrice, vi era ancora spazio per una narrazione epica del mondo, Saffo, Nina, Vittoria Colonna e Madame Da Staël avevano aperto «agli anni l'ali» e si erano mostrate ricettive nei confronti di ciò che il tempo presente aveva offerto loro, facendone materia per il proprio canto (vv. 36-37). A differenza loro, a Turrisi Colonna era toccato in

³ Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla voce 'AVALOS, Ferdinando Francesco d', marchese di Pescara', compilata da G. De Caro per il *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 4 (1962), *ad vocem*.

sorte di vivere in una «funesta / gelida età», nella quale, appurata con rammarico la fine di «quei giorni e quegli Eroi», i poeti non potevano fare altro che tentare «del dolor la cetra» (vv. 38-40, con *enjambements* che isolano in posizione forte alcuni termini-chiave). All'epicità del tempo passato si contrappone dunque, nella visione dell'autrice, il lirismo dell'età presente, accolto con affettata rassegnazione; sembra trattarsi però di una disposizione d'animo passeggera, presto soppiantata dalla risolutezza che connota invece i versi conclusivi della *Canzone*, indirizzati dall'autrice alla propria madre.

Preso dunque atto della difficoltà di cantare «gli amori e l'armi» in un'epoca in cui il disimpegno rischiava di diventare l'attitudine più diffusa, Turrisi Colonna si impegna affinché i suoi versi «suonin rampogna almen /... alla fiacca genia» dei contemporanei, e ne risvegliano sperabilmente anche gli animi (vv. 41-42). Frutto degli «studi severi» e delle «leggiadre / opre» a cui la madre l'aveva educata, è a lei che Turrisi Colonna dedica, più o meno esplicitamente, questi versi e l'intero componimento, a testimonianza del fatto che, secondo lei, doveva essere in primo luogo una responsabilità materna sottrarre le figlie al novero del «sesso men forte», dotandole degli strumenti intellettuali necessari a conquistarsi il rispetto della società (vv. 43-44).

ALLE DONNE SICILIANE – CANZONE

(senza anno)

S'alti pensier divini
Di patria carità destin l'ingegno,
Sole, inermi, o Sicane,
Muteremo d'un popolo i destini!
A farsi di noi degno
Il giovin sacri a' più bei studi l'ore,
E sprone ai fatti più lodati e santi
I palpiti saran d'un puro amore;
Amor di sovrumane
Idee nutrito, di celesti canti, 10
D'ogni più nobil'arte
Nelle tele, ne' bronzi e nelle carte.

Lungi, lungi, o sorelle,
Dal miraglio¹, dall'opre neghittose:
Dei forti, degli egregi
Saran le glorie più felici e belle,
Se non turban le spose,
Ma dividon con lor gli studi e l'alma.
E ti rapì la moglie, o sciagurato
Del-Sarto, ogni conforto ed ogni palma. 20
Disconobbe i tuoi pregi
E folle ti credè, non ispirato,
Byron, la donna oscura,
D'ogni fallo cagion, d'ogni sciagura.

L'arroganza, il cipiglio
Sull'umil gente non vi piaccia, o care,
E sia d'onor la brama
Pudica e santa nel femineo ciglio!
Le virtù che fan care
Giungete alle virtù che illustri fanno, 30
E la dottrina torni alla fanciulla,
Torni gioja alla madre, e non affanno.
Meglio che per la fama,
Vegliate a studio dell'amata culla,
E i pargoli soavi
Degni crescete degli onor degli avi.

Degni crescete i figli
Della Patria, di voi, sicule madri,
Né dal latte venale
Bevano ohimè! tristissimi consigli: 40

¹ È voce letteraria per indicare lo specchio [ndr].

Di forti, di leggiadri
 Esempi provvedete agl'innocenti;
 L'ore tolte a compor gli atti e le chiome,
 Ponete a coltivar le care menti;
 Né vincer la rivale
 Di grazie, ma bramate un santo nome,
 Agli studi più eletti
 Educando fanciulle e giovinetti.

Madri, son vostri i falli
 Dei nati, e vostro ne sarà il rimorso; 50
 Ché voi li trascuraste
 Vaghe d'ornarvi e di piacer ne' balli;
 Rapidissimo è il corso
 Di giovinezza, e nell'età matura
 Ingrati vi saranno e paurosi
 I confidati a mercenaria cura.
 Le pene che mertaste,
 Vi troncheranno i giorni dolorosi;
 Né di pianto o di voti
 La fossa onoreran figli e nipoti. 60

Deh vi suada il vero
 Che al profetico labbro Amore inspira!
 Di speme, di coraggio
 Ebbre correte il nobile sentiero,
 E nell'amor, nell'ira
 Dimostrate il valor che più non dorme.
 Né trastullo, né servo il nostro sesso,
 Col forte salga a dignità conforme;
 Veder deh tosto il raggio
 Di sì bel giorno deh mi sia concesso: 70
 Ahi vi sproni il mio verso
 A ridestar la Patria e l'Universo!

Analisi e commento

Canzone in endecasillabi e settenari, costituita da sei strofe di dodici versi ciascuna, con schema rimico aBcAbDEDcEfF. Fedele anche stavolta al modello petrarchesco, Turrisi Colonna costruisce stanze perfettamente simmetriche tra loro, nelle quali le due tipologie di versi si alternano seguendo sempre il medesimo ordine. Una canzone con lo stesso titolo, ma diversa per lunghezza, contenuti e schema rimico, era stata pubblicata nel 1843 insieme al componimento dedicato a Giuditta sul *Parnaso italiano* dell'editore Baudry; a distanza di tre anni, dopo essere stata sottoposta ad alcune modifiche di tipo lessicale, la canzone era entrata a far parte della raccolta *Le Monnier*, venendo quindi ristampata anche in tutte le

edizioni postume dei versi di Turrisi Colonna uscite tra il 1854 e il 1915. La canzone analizzata in queste pagine apparve invece per la prima volta nel 1854, tra le “poesie inedite e rare” della raccolta curata da Giuseppe De Spuches.

Sebbene non esistano indicazioni certe in merito alla data di composizione, il contenuto di questi versi induce tuttavia a ritenere che Giuseppina Turrisi Colonna possa averli scritti nel periodo immediatamente successivo al suo matrimonio con il principe di Galati, ossia nei mesi compresi tra maggio 1847 e febbraio 1848. Non era certo la prima volta che l'autrice dedicava un componimento alle donne; mai come in questo caso, però, si era rivolta a loro per dispensare consigli riguardanti in primo luogo il matrimonio e la maternità, lasciando per di più intendere di avere esperienza in merito. Nella maggior parte della sua produzione lirica, Turrisi Colonna aveva più volte affrontato in chiave patriottica la questione dell'educazione che le madri avrebbero dovuto impartire ai figli e alle figlie per irrobustirne gli animi e plasmarne la coscienza civile, evitando che l'ignavia e la vanità avessero il sopravvento su di loro; lo aveva fatto, tuttavia, ponendosi sempre nella posizione subalterna della discente piuttosto che in quella attiva dell'educante, e offrendo i suoi versi e la sua stessa vita quale esempio tangibile dell'ottimo lavoro svolto tanto da sua madre Rosalia Colonna, quanto dai maestri ai quali la stessa aveva scelto di affidarla.

Pienamente consapevole del proprio ruolo di letterata e delle responsabilità che ne conseguivano, l'autrice era solita incoraggiare le destinatarie dei propri versi ad ispirarsi all'alto esempio di quante, nei secoli passati, avevano fatto dell'arte della parola uno strumento valido a risvegliare il coraggio e l'amor patrio nei petti dei propri connazionali: per rendersi conto della ricorsività di questo *pattern* nella produzione lirica di Turrisi Colonna basta d'altra parte osservare i componimenti analizzati nelle pagine precedenti, ai quali se ne potrebbero sicuramente aggiungere altri nei quali, però, sia la questione dell'educazione materna sia quella dell'esemplarità femminile vengono affrontate soltanto in maniera collaterale. Anche nella versione di *Alle donne siciliane* pubblicata nel 1843 l'autrice aveva fatto leva sul passato mitico dell'isola per esortare le proprie conterranee a far rivivere nei loro petti «l'antica tempra» nonché «l'ardire dei Sicani Eroi».² Consapevole del fatto che «la benigna etade», seppur messa alla prova dalla recente epidemia di colera, non chiamava ancora i siciliani «al paragon... / dell'ira e delle spade», Turrisi Colonna suggeriva già allora alle donne siciliane di approfittare di quel momento di relativa quiete per dedicarsi

² Per questa e per le altre citazioni tratte dalla prima versione di *Alle donne siciliane* (1843), si fa qui riferimento al testo contenuto nella raccolta *Liriche di Giuseppina Turrisi Colonna*, cit., pp. 53-56.

alla «bell'arte dei carmi», affinché la loro anima potesse trovare conforto «ne' caldi pensier, nell'opre oneste»; adduceva quindi nei versi successivi l'illustre esempio di Nina Siciliana, presenza costante del suo pantheon individuale, per ribadire alle sue lettrici che «celarsi è vergogna» e invitarle ancora una volta a «sorgere» e a riacquistare «l'ardire e la speranza». Fine ultimo della canzone era dunque quello di ricordare alle siciliane che la giovinezza e la bellezza esteriore erano preoccupazioni vane, poiché effimero ne era l'oggetto; per alleviare davvero le sofferenze terrene e tramandare ai posteri un ricordo onorevole e duraturo sarebbe stato meglio per loro dedicarsi al «bell'oprar», accese dall'amore «del natio loco». «Sicilia in noi riscossa / rintegrerà l'indomito ardimento, / le leggi sue, la possa», scriveva l'autrice nel testo del 1843, auspicando forse, seppur in maniera velata, il ripristino della costituzione del 1812, uno dei punti chiave del liberalismo antiborbonico di allora.

A un obiettivo per certi versi affine sembra tendere anche la versione di *Alle donne siciliane* analizzata in queste pagine, che si ipotizza qui essere stata scritta tra il 1847 e il 1848. Permane infatti al fondo del testo la strenua convinzione dell'autrice circa il bisogno, per le donne, di liberarsi una volta per tutte dalla nozione di “femmine vane” ponendo mente, cuore e mano ad attività più nobili del mero agghindarsi. «S'alti pensier divini / di patria carità destin l'ingegno, / sole, inermi, o Sicane, / muteremo d'un popolo i destini» è infatti l'accorato appello che Turrisi Colonna rivolge fin dai primi versi al suo pubblico, includendo stavolta anche sé stessa nel novero di quante avrebbero potuto e dovuto imprimere con il loro operato un cambiamento significativo alle sorti politiche dell'isola (vv. 1-4). È interessante notare come, in questo caso, la spiccata tendenza al protagonismo che caratterizza la maggior parte dei versi di Turrisi Colonna lasci spazio a una visione più inclusiva e, in un certo senso, decentrata rispetto al soggetto poetante, che allarga qui il proprio sguardo fino a considerare come proprie alleate – o, ancora meglio, come «sorelle» – quelle stesse donne rispetto alle quali, in componimenti come *Canzone*, aveva voluto invece marcare con forza la propria superiorità.³ Se poi l'ipotesi relativa alla data di composizione dovesse rivelarsi corretta, andrebbe tenuto in considerazione anche il drammatico e repentino mutarsi degli equilibri politici che avrebbe presto condotto alla rivoluzione del 12 gennaio 1848, e che non avrebbe potuto non trovare un'eco nei versi di un'autrice sensibile e attenta come era appunto Turrisi Colonna.

«Sole, inermi» come Giuditta al cospetto di Oloferne, le «Sicane» alle quali la poetessa si appella in questa canzone dovevano essere tali da suscitare in ogni giovane uomo il

³ Cfr. *supra*, pp. 123-124.

desiderio di rendersi «degnò» di loro, educando la mente agli alti studi e, soprattutto, prestando il braccio «ai fatti più lodati e santi», guidato soltanto dai «palpiti d'un puro amore» (vv. 3-6). Implicita nelle prime due strofe è già l'idea che il valore di una donna vada misurato in base all'influenza che essa è capace di esercitare sul proprio compagno, che sarà lei a dover spingere verso nobili imprese, sostenendone al contempo gli sforzi intellettuali poiché «dei forti, degli egregi / saran le glorie più felici e belle, / se non turban le spose, / ma dividon con lor gli studi e l'alma» (vv. 15-18). Per corroborare la validità di questo assunto, Turrisi Colonna cita due esempi in cui la regola sopra enunciata era stata notoriamente disattesa, portando con sé spiacevoli conseguenze: il primo di questi casi riguardava lo «sciagurato» pittore fiorentino Andrea Del Sarto, al quale la moglie avrebbe tolto con dolo «ogni conforto ed ogni palma» (vv. 19-20). A rendere nota la vicenda coniugale di Del Sarto e di sua moglie Lucrezia di Baccio del Fede era stato Giorgio Vasari nelle *Vite*, dove la bella Lucrezia era stata dipinta come una donna altera e superba «ancor che fussi nata di povero e vizioso padre», che oltre ad aver fatto allontanare il marito dalla sua famiglia d'origine lo aveva anche costretto a rinunciare «alla gloria [e all'] onore per il quale aveva già caminato tanta via», impedendogli di lavorare al servizio di Francesco I, re di Francia; sicché, concludeva Vasari, l'arte di Del Sarto «non si alzava da terra, e lavorando di continuo [egli] non faceva alcun profitto».⁴ Ancorché Del Sarto fosse del tutto presente a sé stesso e pienamente consapevole delle proprie azioni, sia Vasari che Turrisi Colonna imputano tuttavia all'egoismo della moglie la sua scarsa celebrità, come se lui non avesse avuto alternative né tantomeno voce in capitolo. Il secondo esempio addotto dalla poetessa riguardava invece il suo beniamino Lord Byron, del quale una «donna oscura, / d'ogni fallo cagion, d'ogni sciagura» avrebbe disconosciuto i pregi, accusandolo di essere «folle» e «non ispirato» (vv. 21-24). È molto probabile che l'autrice si riferisca qui a Lady Caroline Lamb, scrittrice britannica e moglie del politico William Lamb, che per alcuni mesi del 1812 intrattenne con Byron una relazione amorosa che non finì bene, e la portò in seguito a definire l'ex-amante «mad, bad and dangerous to know», ossia «pazzo, cattivo e pericoloso da conoscere».⁵ Anche in questo caso, la responsabilità attribuita dall'autrice a Caroline Lamb sembra eccedere di molto i termini di ciò che realmente accadde, ma vale a sostenere la tesi secondo la quale le donne altro non sarebbero che le registe occulte delle esistenze dei

⁴ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi (Torino: Einaudi, 1986), pp. 704-710, *passim*.

⁵ P. Douglass, *Lady Caroline Lamb: A Biography* (London: Palgrave Macmillan, 2004), p. 104.

loro compagni, e dunque le reali artefici dei loro più o meno fulgidi destini.

Per far fronte in maniera adeguata a una simile responsabilità, Turrisi Colonna consigliava quindi alle donne di tenersi innanzitutto lontane dallo specchio e «dall'opre neghittose» (vv. 13-14), e di assumere quindi un atteggiamento pudico e dimesso, desiderando per sé soltanto l'onore (vv. 27-28). Che le destinatarie di questi versi non fossero donne comuni, ma le rappresentanti del ceto nobiliare al quale l'autrice stessa apparteneva, lo si evince con chiarezza dai versi che aprono la terza strofa, dove i suggerimenti relativi alla condotta da tenere iniziano a riguardare in maniera più specifica la vita domestica. Dopo aver raccomandato alle sue «care» interlocutrici di non mostrarsi mai arroganti verso «l'umil gente», Turrisi Colonna le esortava a coniugare «le virtù che fan care /... alle virtù che illustri fanno», e a prestare attenzione affinché «la dottrina» diventasse tanto per le madri quanto per le figlie motivo di gioia piuttosto che di angoscia (vv. 29-32). Insita in questi versi è la convinzione che, ancorché necessaria, l'istruzione non avrebbe dovuto allontanare le donne dai ruoli di cura tradizionalmente assegnati loro, né tantomeno renderle “minacciose” agli occhi degli uomini, la cui *leadership* permaneva quale assioma incontrovertibile dell'ordinamento sociale. In linea con il sentire dell'epoca, che gli scritti pedagogico-morali pubblicati soprattutto tra il 1848 e il 1862 avrebbero presto trasformato in solida ideologia, Giuseppina Turrisi Colonna immagina dunque per sé stessa e per le proprie connazionali di pari estrazione sociale ruoli di genere che potrebbero forse apparire limitanti agli occhi dei lettori contemporanei, ma che nel loro contesto originario rappresentavano un tentativo non indifferente di favorire, seppur entro determinati confini, un processo di *empowerment* che, nel lungo periodo, avrebbe portato le donne a prendere progressivamente coscienza dei propri diritti.

Più che il raggiungimento di una fama fine a sé stessa, prerogativa delle donne di ceto medio-alto avrebbe dovuto essere, secondo Turrisi Colonna, il prendersi cura dei propri «pargoli soavi», al fine di farli crescere «degni degli onor degli avi» (vv. 33-36): inizia a questo punto una lunga e ben articolata sezione che sembrerebbe essere stata pensata come un manuale di condotta per madri patriottiche, e che per tale ragione stacca in maniera decisa rispetto al resto della produzione lirica della poetessa palermitana. Sebbene già nei versi dedicati alla granduchessa Olga, Turrisi Colonna avesse esortato la propria interlocutrice a educare i «generosi figli» secondo l'esempio degli eroi siciliani onde «infiamarli ad alte imprese», è tuttavia in questa versione di *Alle donne siciliane* che l'autrice pone apertamente l'educazione materna e lo sviluppo di sentimenti di amor patrio in un rapporto di dipendenza reciproca, investendo le madri siciliane del delicato compito di forgiare gli animi degli eroi

di domani. Replicando anaforicamente l'esortazione che chiudeva la stanza precedente, nell'incipit della quarta strofa l'autrice pone ancora di più l'accento sulla necessità, per le «sicule madri» a cui si rivolge, di allevare figli «degni... / della Patria, di voi» (vv. 37-38).

La prima delle numerose prescrizioni impartite da Turrise Colonna alle destinatarie dei suoi versi riguardava l'allattamento: si rendeva infatti necessario scongiurare l'eventualità che i bambini bevessero «dal latte venale /... tristissimi consigli», ossia che il latte delle balie corrompesse in qualche modo la loro moralità (vv. 39-40). Tale convinzione poggiava su ben radicate teorie parascientifiche risalenti addirittura ad Aristotele e riprese in seconda battuta da Galeno, secondo le quali il latte materno, lo sperma e il sangue mestruale avrebbero tratto origine tutti dalla "cozione" del sangue indotta dal calore naturale del corpo umano, differente nei due sessi. Secondo Gianna Pomata la suddetta teoria, denominata *emogenesi*, era volta «tendenziosamente a provare la preminenza del maschio sulla femmina nell'atto della generazione» in quanto postulava che la perfetta cozione del sangue poteva avvenire soltanto nel corpo maschile in virtù del suo maggior grado di calore, e dare come esito il liquido seminale; di conseguenza, i corpi femminili avrebbero potuto produrre soltanto "sperma imperfetto", vale a dire il mestruo e il latte materno.⁶ Pertanto, mentre l'evidenza empirica assegnava alle madri un peso maggiore nell'atto generativo, la teoria emogenetica

efficacemente invalida l'apparenza empirica di un legame fisico più forte fra madre e feto mostrando che, in realtà, nel ventre della madre la nuova vita è creata principalmente dal padre. La differenza fra sangue materno e paterno gioca un ruolo cruciale in questo rispetto. Il sangue materno può nutrire ma non generare: può essere trasformato in nutrimento, [...] ma non può essere trasformato in seme perfetto, il vero agente della generazione.⁷

Dominante nel Medioevo, la teoria emogenetica era stata messa fortemente in discussione sul finire del Seicento dalle numerose scoperte scientifiche frutto dell'osservazione empirica dei fenomeni. Non era però scomparsa del tutto, né aveva smesso di influenzare il senso comune se ancora nel 1862 Rosina Muzio Salvo definiva il latte materno «una parte del sangue», nel quale «si trasfonde la nostra costituzione».⁸ In una nota al trattatello morale *Sull'educazione*, la scrittrice termitana citava come fonte la *Medicina delle passioni* del

⁶ G. Pomata, 'Legami di sangue, legami di seme. Consanguineità e agnazione nel diritto romano', in «Quaderni storici», vol. 29, n. 86/2 (agosto 1994), pp. 299-334 [319].

⁷ *Ibidem*.

⁸ R. Muzio Salvo, *Sull'educazione. Lettere a Faustina*, in *Racconti di Rosina Muzio Salvo*, cit., pp. 423-469 [426].

francese Jean Baptiste Descuret, un testo del 1841 nel quale si sosteneva che

i bambini succhiano col latte il temperamento e le inclinazioni», ragion per cui le madri avrebbero dovuto allattare da sé i propri figli, «purché non siano elle stesse affette da qualche malattia organica (la sifilide, la scrofola, l'erpete, l'etisia polmonare, i vizi organici del cuore, la paralisia, l'epilessia, la mania, la malinconia tendente al suicidio, l'ipocondria, l'isterismo, l'emigrania, la gotta, la renella, la pietra, e da ultimo la diatesi scirroso e cancerosa) o da passioni inveterate, doppiamente trasmissibili col latte».⁹

Secondo Descuret, anche l'ira rientrava tra le passioni trasmissibili attraverso il latte materno, così come «l'accidia e l'ubriachezza»; consigliava quindi alle madri che ne fossero affette di correggersi prima che fosse troppo tardi o, in caso non ne fossero state capaci, di affidare il bambino a una balia «le cui buone qualità possano correggere le funeste tendenze da lui ricevute insieme colla vita».¹⁰

Proprio al latte stillante dalle mammelle di una balia piuttosto che da quelle della madre biologica intendeva riferirsi Giuseppina Turrisi Colonna con l'espressione «latte venale». Fin dalla prima età moderna, il ricorso al baliatico era una prassi ampiamente diffusa tra le famiglie nobili e alto-borghesi, sia in Italia che altrove; stando ad alcuni studi condotti al riguardo, essa poteva rivelarsi vantaggiosa non soltanto per chi ne traeva un profitto di tipo economico (le balie e le loro famiglie, provenienti in genere dal contado), ma anche per le madri stesse, le quali – come ha rilevato la storica Christiane Klapisch-Zuber a proposito della società fiorentina del XV secolo – «libere dall'onere di allattare, potevano godere di una completa libertà durante la metà della loro vita di donne feconde».¹¹ Anche i medici – tanto quelli citati da Descuret, quanto quelli dei secoli precedenti – si mostravano favorevoli a questa usanza; raccomandavano però di preferire balie somiglianti alla madre biologica, e che fossero al contempo di sana e robusta costituzione oltreché di specchiati costumi. Esaminata però con lo sguardo di quanti, a metà del XIX secolo, vedevano nell'asservimento d'Italia alle potenze straniere una conseguenza diretta del lassismo a cui gli esponenti dei ceti più facoltosi si erano progressivamente abbandonati, la pratica del baliatico diventava l'emblema della rinuncia, da parte delle nobildonne, a quei ruoli educativi e di cura che facevano della famiglia il nucleo primigenio della comunità nazionale, in quanto luogo deputato a formare le coscienze dei futuri cittadini. «Fondamento e norma della città, è la

⁹ J.B. Descuret, *La medicina delle passioni, ovvero le passioni considerate nelle relazioni colla medicina, colle leggi e colla religione*, versione di F. Zappert (Milano: Ernesto Oliva editore-libraio, 1861), quinta edizione milanese, p. 41.

¹⁰ *Ivi*, p. 121.

¹¹ C. Klapisch-Zuber, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze* (Roma-Bari: Laterza, 1988), p. 245.

famiglia», scriveva nel 1833 Niccolò Tommaseo, in un saggio intitolato *Le donne italiane*; e proseguiva rimproverando alle «mogli de' ricchi» di essere

divorate dal vermine della noia, schiave degli umani pregiudizi, schiave di straniere consuetudini nel vestire, nel cibo, nel linguaggio, negli atti: in nessun nobile pensiero atte a trovar distrazione della propria miseria, non ad altro potenti se non a fiaccare l'anima degl'infelici che senza compassione stanno loro dintorno.¹²

A queste donne che talvolta si ritrovavano anche a «vagheggiare la libertà come divertimento dalle noie presenti», Tommaseo poneva, con fare sarcastico, un *aut aut* dall'esito per lui già scontato: liberarsi realmente dai despoti, ma a patto di abbandonare i lussi e dedicarsi alle «opere fruttuose», prima tra tutte quella di «educare da sé i propri figli»; oppure continuare a vivere alle dipendenze di un governo pacifico ancorché dispotico, ottenendo in cambio «noie condite di rimorso, e sonnifere melodie, e passeggi immobili in cocchi eleganti, e diritto d'*effeminarsi* e *imbestiarsi* a grand'agio», oltre ovviamente alla possibilità di «pascere di *latte venale* i propri figli, e affidar l'anima loro ad anima venale».¹³

Nutrita del medesimo pensiero, e strenuamente convinta del fatto che la vanità fosse la più grande nemica del genere femminile, nella sua canzone Giuseppina Turrisi Colonna richiamava le madri siciliane ai propri doveri, ammonendole affinché mettessero a frutto «l'ore tolte a compor gli atti e le chiome» prendendosi cura in prima persona dei propri figli, allattandoli e coltivandone anche «le care menti» attraverso un'educazione ispirata a «forti, leggiadri / esempi» (vv.41-44). Piuttosto che sprecare tempo ed energie gareggiando in bellezza con le altre donne, le siciliane avrebbero fatto meglio, secondo lei, a puntare al più nobile obiettivo di acquisire «un santo nome» in qualità di educatrici, avviando bambini e bambine «agli studi più eletti» (vv. 45-48). Il piglio ammonitorio che pervade l'intera canzone tocca l'apice nella penultima strofa, diventando quasi minaccioso: l'autrice, infatti, non usa mezzi termini e accusa apertamente le madri di essere le principali responsabili delle colpe dei propri figli, «ché voi li trascuraste / vaghe d'ornarvi e di piacer ne' balli» (vv. 49-52). Risuona qui e nei versi successivi l'eco inconfondibile della canzone leopardiana *Nelle nozze della sorella Paolina*, nella quale il poeta recanatese, imputando alle donne italiane la colpa dell'infacchiamento del «valor natio», le metteva in guardia dall'increscioso rischio di essere chiamate «madri d'imbelle prole».¹⁴ Lettrice attenta dell'opera di Leopardi,

¹² N. Tommaseo, *Le donne italiane (1833)*, in Id., *La Donna. Scritti vari editi e inediti*, cit., pp. 292-297 [292].

¹³ Ivi, p. 293. Corsivi miei.

¹⁴ A proposito dell'influenza dell'ammonimento leopardiano sullo sviluppo del patriottismo femminile di età risorgimentale cfr. *supra*, pp. 5-8.

Giuseppina Turrise Colonna mostra qui di dividerne il pensiero civile, e si prodiga affinché i suoi versi, fungendo da sprone alle donne di Sicilia, contribuiscano in maniera decisiva a risollevarle le sorti di quella patria dai confini ristretti alla quale la legava un forte e orgogliosamente rivendicato sentimento di appartenenza.

Appellandosi all'intramontabile, nonché cruciale, questione del rapido dileguarsi della giovinezza e dei suoi attributi, e ricorrendo a un lessico dalla spiccata connotazione negativa, Turrise Colonna sembra intenzionata a spaventare le proprie interlocutrici, alle quali prospetta un futuro fatto di «giorni dolorosi» e gravidi di “meritate pene”, oltre che segnato dal disprezzo di quei figli che, dopo essere stati «confidati a mercenaria cura», non avrebbero affatto onorato con il proprio pianto «la fossa» della madre (vv. 53-60). Per scongiurare questa eventualità, l'autrice incoraggia le donne siciliane a percorrere, «ebbre» di speranza e di coraggio, «il nobile sentiero» che lei stessa, attraverso il suo «profetico labbro» ispirato direttamente da Amore, si stava preoccupando di indicargli (vv. 61-64). Nei versi conclusivi della canzone, il tono inquietante che aveva caratterizzato la strofa precedente lascia spazio a un vitalismo animato di belle speranze, articolato dall'autrice nelle gioiose esclamazioni desiderative che chiudono il componimento. «Dimostrate il valor che più non dorme», ordina Turrise Colonna alle proprie conterrane, auspicando l'avvento di un futuro prossimo in cui il genere femminile («il nostro sesso», v. 67), non sarebbe più stato «né trastullo né servo», ma capace di eguagliare in dignità il cosiddetto «sesso forte» (vv. 65-68). Focalizzando l'attenzione interamente su sé stessa e sulla propria opera poetica, nei versi successivi Turrise Colonna ribadisce con forza la volontà di fare dei suoi versi uno strumento capace di «ridestar la Patria e l'Universo», legando in tal modo le sorti della penisola italiana a quelle della Sicilia; l'auspicio di poter vedere «tosto il raggio / di sì bel giorno» avvalorava l'ipotesi che la canzone possa essere stata scritta in un momento particolarmente delicato della storia politica siciliana, in cui si poteva forse già avvertire nell'aria l'imminenza di un cambiamento radicale.

Scritta con uno stile aulico ma non eccessivamente classicheggiante, lontana pertanto dai componimenti dei primi anni Quaranta, questa versione di *Alle donne siciliane* è intimamente animata da un ardore civile che si traduce, sul piano retorico, nelle numerose esortazioni, apostrofi ed esclamazioni che, sostanziate dalle frequenti figure di ripetizione, la scandiscono nella sua interezza. Oltre a chiarire il punto di vista dell'autrice in merito al ruolo che le donne, e le siciliane in particolare, avrebbero dovuto assumere per favorire la restaurazione politica e morale della patria, la canzone *Alle donne siciliane* sintetizza in maniera efficace e diretta il pensiero civile di Turrise Colonna: proprio in virtù del suo valore

documentario si è scelto di metterla a suggello dell'intera sezione dedicata alla poetessa, sebbene permangano dei dubbi circa la data esatta della sua composizione.

IV. Il patriottismo sicilianista di Lauretta Li Greci (1833-1849)

Quando, il 17 febbraio 1848, Giuseppina Turrisi Colonna morì, nel coro di voci che ne piansero l'improvvisa scomparsa si distinse quella di una giovanissima poetessa palermitana, che scrisse un'ode in morte di lei e che ne avrebbe peraltro, di lì a breve, seguito l'infelice destino, finendo per essere sepolta nella sua stessa cappella all'interno della chiesa di S. Domenico. La poetessa si chiamava Lauretta Li Greci, e di lei le storie letterarie – che associano in genere il suo nome a quello di Turrisi Colonna – si sono sempre limitate a riportare quasi solamente le date di nascita e di morte, mancando talvolta anche di univocità. Profondamente influenzata dall'immaginario byroniano, debitrice a Manzoni per la musicalità del metro e a Leopardi per la tendenza al ripiegamento intimistico, nelle sue poesie Lauretta Li Greci mostrò sempre, nonostante la sua giovane età, una buona padronanza dei mezzi formali, impiegati per modellare versi che pur, differendo nella veste metrica, condivisero la medesima, sotterranea, aspirazione a farsi portavoce della realtà storico-politica dell'epoca in cui furono scritti.

IV.1 Profilo bio-bibliografico

Per diradare almeno in parte l'aura di mistero che ha avvolto fino ad oggi la figura di Lauretta Li Greci è stato necessario uno scrupoloso, e non sempre agevole, lavoro d'archivio, attraverso il quale si è cercato di rintracciare segni tangibili non soltanto del suo passaggio sulla terra, ma anche e soprattutto del suo impegno come letterata e patriota. Consultando i registri di stato civile del Comune di Palermo è stato possibile, innanzitutto, stabilire con certezza che Lauretta – al secolo Laurea – Li Greci nacque nel capoluogo siciliano, e più precisamente nel mandamento cittadino di Santa Cristina, il 15 novembre 1833, e ivi morì di tisi, poco meno che sedicenne, il 4 luglio 1849.¹ Nelle poche note di carattere bio-bibliografico che le sono state dedicate nel corso del tempo, ai dati anagrafici seguono in genere poche frasi di tipo descrittivo che tendono a imprigionarla nello stereotipo tardo-romantico della giovinetta sofferente, amante dei versi languidi e presaga della propria morte prematura; in realtà, accanto ai versi intimistici e di ispirazione leopardiana per i quali viene in genere ricordata, Li Greci fu pienamente capace di veicolare attraverso la poesia anche il

¹ Gli atti di nascita, battesimo e morte di Laurea (Lauretta) Li Greci si trovano attualmente conservati presso l'Archivio di Stato di Palermo, sezione Gancia, dove è stato possibile consultarli.

proprio fervido patriottismo, che individuava nella monarchia borbonica un nemico contro cui combattere a viso aperto.

Figlia del poeta e classicista siracusano Sebastiano Li Greci e di Donna Margherita Adamo, Lauretta Li Greci non poteva vantare nobili natali. Rimasta orfana del padre ad appena due anni, venne comunque allevata in un ambiente alto-borghese intellettualmente stimolante; pur essendo educata in casa, le fu garantita un'istruzione variegata ancorché lacunosa, alla cui limitatezza riuscì comunque a supplire autonomamente grazie alla propria passione per lo studio. Chi conobbe di persona la poetessa e la sua famiglia raccontò che

Le fu dato a maestro un prete di età matura, di fine morale e di buona conoscenza del latino e del greco, più che dell'italiano. Secondo la pensavamo noi, non era il maestro per la Lauretta. Quel tale, di cultura rancida e che non aveva mai scritto un rigo in italiano, non conoscendo la sua scolara, per la quale bisognava un metodo ad essa adatto, abusando anzi della di lei felice percezione, la gravava di studi prematuri di greco e di latino, e non abbastanza della letteratura italiana, *con danno della salute*. Fortuna che il vero maestro per la giovinetta era la natura, onde suppliva da sé alla conoscenza dei classici e dell'italiano. [...]. Questa prodigiosa giovanetta non solo corrispondeva alle severe discipline letterarie ma, quasi moltiplicandosi, *con detrimento della sua salute*, trovava tempo ad apprendere il francese, da sola, e, sotto buoni maestri, cominciare il tedesco e la musica...²

L'insistenza sulla salute cagionevole di Li Greci, che sarebbe addirittura peggiorata a causa del troppo studio, può essere considerata un elemento tipico della narrazione relativa agli studi delle donne, ritenute per secoli fisiologicamente e intellettualmente inferiori agli uomini e pertanto inadatte a dedicarsi a studi troppo complessi o rigorosi. Nel caso di Lauretta Li Greci, questa visione stereotipata della giovane intellettuale finì di fatto per diventare la sua immagine *vulgata*, che – seppure con qualche variazione sul tema – venne ripresa nel corso del tempo da numerosi critici e biografi. Il letterato e patriota siciliano Lionardo Vigo, che fu amico e corrispondente di Li Greci e della sua famiglia, nonché autore della sua biografia, scrisse ad esempio che

essa fu la ripetizione dell'indole fisica e morale del padre, squisitamente ingentilita nell'abito muliebre; e però ne redò appieno l'acume, la melanconia, dote precipua dei sublimi ingegni, il fervore per gli studi, l'immensurabile amore per la terra nativa, la precoce maturità del senno, e la fragilissima macchina, che innanzi tempo in ambedue

² M. Musso, *Illustrazione del pantheon siciliano...*, cit., pp. 37-38. Corsivi miei.

si disciolse.³

Come nel caso di Giuseppina Turrise Colonna, anche dopo la morte di Laretta Li Greci i critici vollero leggere nel suo aspetto fisico i segni rivelatori del suo fervente ingegno e del suo animo sensibile, interpretati spesso come la concreta manifestazione di una natura semi-divina. Si può citare ancora una volta, a tal proposito, la biografia scritta da Vigo, nella quale si dice che i capelli biondi della giovane Li Greci contornavano una fronte che era priva di rughe «come l'anima sua», e che i suoi occhi «pudichi, affettuosi, sereni, rivelavano il candore, l'acume e l'amore che la informavano»; la bocca, ancora, era descritta come «leggiadramente piccoletta, chiusa da soavi labbra, le quali al sorriso atteggiandosi certificavano delle singolari qualità del suo cuore», mentre le guance e il mento pronunciati erano visti come i segni distintivi di quelle persone «che albergano uno spirito non comune»; per il resto, scriveva Vigo, la poetessa era «gracile e quasi diafana, come se di cera la sua compagine», sicché «ancor viva, era già cosa di cielo».⁴ Similmente Matteo Musso sostenne che Li Greci «era nata pel cielo», e la paragonava a un fiore esotico «che trasportato in clima si disfà nei suoi petali prima di spandere il suo odore e di rallegrare col suo vivo colore».⁵ La retorica sottesa a entrambi i testi, volta a raccontare la poetessa come una sorta di donna-angelo, finì di fatto per sottrarre materialità alla sua figura umana e autoriale; di conseguenza, i versi di Laretta Li Greci vennero spesso interpretati in senso esistenzialista, come se fossero stati scritti al solo scopo di sfogare un'inconsolabile malinconia.

Coloro che negli anni scrissero a proposito di Laretta Li Greci si mostrarono, in generale, maggiormente interessati alla sua triste e brevissima parabola esistenziale piuttosto che alla sua produzione poetica. Lapidario al riguardo De Gubernatis, autore in epoca fascista di un *Dizionario dei siciliani illustri*, che pur riconoscendo a Li Greci «il grande amor di patria» e la tendenza a scrivere versi di ispirazione leopardiana, concludeva affermando che erano state «la precocità del suo ingegno, la breve vita dolorosa e l'immatura morte, più che le sue poche liriche» a suscitare l'interesse dei suoi ammiratori.⁶ In effetti, a leggere i talora brevissimi cenni biografici dedicati a Li Greci, verrebbe quasi da pensare che il suo merito più grande sia stato proprio quello di morire giovane, poiché è questo, di fatto, l'unico dato sul quale si tende a porre l'accento. Ad esempio, già in pieno Novecento, in una pagina della *Storia letteraria d'Italia*, Guido Mazzoni scrisse: «Laretta Li Greci, palermitana, ardente

³ L. Vigo, *Biografia di Laretta Li Greci* (Palermo: Morvillo, 1850), p. 6.

⁴ L. Vigo, *Biografia di Laretta Li Greci*, cit., pp. 6-9, *passim*.

⁵ M. Musso, *Illustrazione del pantheon siciliano...*, cit., p. 38.

⁶ A. De Gubernatis, *Dizionario dei siciliani illustri* (Palermo: Ciuni, 1939), p. 293.

patriota, morì di soli sedici anni nel 1849, poco dopo aver pianta in versi la Turrisi Colonna», quest'ultima definita a sua volta «la moribonda venticinquenne».⁷ Mazzoni, d'altra parte, già nell'introduzione alla sezione dedicata alle autrici di età risorgimentale aveva scritto chiaramente che esse meritavano di essere ricordate non tanto «per il vanto de' versi loro», quanto piuttosto per aver esercitato un'azione benefica sulla cultura italiana in qualità di salottiere, «ospiti di animose conversazioni».⁸ Similmente Ettore Janni, curatore di un'antologia dedicata ai poeti minori dell'Ottocento, includendo nella sua raccolta anche i componimenti di Li Greci e Turrisi Colonna scrisse che le due autrici, oltre ad essere state «accomunate dal breve corso della vita», potevano essere ascritte al Romanticismo «per il patetico della loro opera letteraria»: continuava così, anche negli anni Cinquanta del Novecento, la tendenza ad annacquare i meriti letterari di queste autrici in un biografismo incolore, finendo oltretutto per far coincidere i termini *romanticismo* e *patetismo*.⁹ In anni più recenti Giovanna Lombardo ha cercato di fornire qualche informazione più precisa sullo stile e sul lavoro letterario di Laretta Li Greci parlando delle sue «notevoli doti poetiche» e della «consapevolezza matura dei mezzi formali» espresse in «intense liriche di ispirazione romantica e patriottica»; anche Lombardo ha contribuito tuttavia a rafforzare lo stereotipo che vedeva in Li Greci e nel «dolore malinconico» di alcuni dei suoi versi una sorta di profetico annuncio della sua morte prematura.¹⁰

Eppure, specialmente nel corso del XIX secolo, Laretta Li Greci non mancò di essere menzionata insieme a Giuseppina Turrisi Colonna e ad altre autrici coeve come una delle cantrici del Risorgimento, specialmente di quello siciliano nella sua iniziale vocazione indipendentista e antiborbonica. Lionardo Vigo, ad esempio, fece di Laretta Li Greci la protagonista di alcuni versi del poema epico *Ruggiero*, nel quale l'autore acese celebrava l'indipendenza siciliana dalla dominazione araba sancita nel XII secolo dall'eponimo condottiero normanno. Nel XX e ultimo canto del suo poema, Vigo immaginava quindi di condurre in porto «la navicella del [suo] ingegno», e di trovare ad attenderlo in un paradisiaco *locus amoenus* alcuni tra i più celebri protagonisti della vita politica e culturale della penisola italiana, tra i quali vi era anche un nutrito gruppo di poetesse. Oltre a Giuseppina Turrisi Colonna, Maria Giuseppa Guacci Nobile e Irene Ricciardi, Vigo menzionava anche Laretta Li Greci, raffigurata nell'atto di comporre sulla cetra un inno

⁷ G. Mazzoni, *Storia letteraria d'Italia – L'Ottocento* (Milano: Vallardi, 1913), p. 1264.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *I poeti minori dell'Ottocento*, a cura di E. Janni (Milano: Rizzoli, 1955), vol. I, p. 404.

¹⁰ G. Lombardo, *Laretta Li Greci*, in *Siciliane. Dizionario biografico*, a cura di M. Fiume (Siracusa: E. Romeo Editore, 2006), p. 678.

augurale per la Sicilia.¹¹ Sempre Vigo scrisse per Li Greci un epicedio in terzine, nel quale la poetessa, pur continuando ad apparire nelle vesti di creatura angelica discesa sulla terra per mostrare agli uomini la grandezza di Dio, veniva celebrata per aver avuto cari, nel corso della sua esistenza, «la patria, i pii costumi e le sancite / leggi», e per averne fatto oggetto del suo canto in un'epoca che, secondo il poeta, era funestata dalla corruzione morale e da un generale intorpidimento delle coscienze.¹²

Lo sguardo lucido e, soprattutto, il piglio deciso di chi, avendo ben chiara la situazione politica e sociale della Sicilia borbonica non temeva di levare la propria voce e di invocare un cambiamento, emerge in effetti da diversi componimenti di Laretta Li Greci, la cui produzione fu però ben più ampia e particolareggiata di quella che attualmente conosciamo. Attingere direttamente ai suoi testi non è infatti, ad oggi, un'impresa semplice, dal momento che non esiste ancora una raccolta organica dei suoi scritti, molti dei quali sono da considerarsi perduti. In una lettera scritta a Vigo un paio d'anni dopo la morte della poetessa, la madre di lei, Margherita Adamo, dichiarava l'intenzione di «raccolgere in appresso in un bel volume, tutto quel poco che la Laretta scrisse, con tutto quello che di lei si scriverà».¹³ Purtroppo il volume non venne mai pubblicato, e i pochi componimenti di Li Greci a noi noti si trovano sparpagliati tra giornali, antologie e raccolte altrui. La maggior parte di essi vide peraltro la luce soltanto dopo la morte dell'autrice, grazie soprattutto all'interessamento di Girolamo Ardizzone, intellettuale e giornalista palermitano noto per aver fondato il *Giornale di Sicilia*. Fu lui a pubblicare nel 1855, su autorizzazione di Margherita Adamo, due traduzioni dal greco – l'*Ode all'amica* di Saffo e il *Lamento di Danae* di Simonide – e un paio di poesie originali di Laretta Li Greci sulla *Rivista scientifica letteraria artistica per la Sicilia*, spiegando come l'autrice avesse lasciato in realtà molte altre poesie inedite «fra le quali parecchi frammenti di una novella in versi sciolti, *Giovanna Grey*», nessuna delle quali è però pervenuta fino a noi.¹⁴ Anche Matteo Musso attribuì a Li Greci la maternità di svariati componimenti a noi rimasti ignoti, tra cui diverse traduzioni dal greco e dal latino, ma anche «varie prose e versi di argomenti storici e precisamente siciliani, come Alaimo da Lentini, Dina e Clarenza, Cinzica dei Sismondi e versi in italiano», aggiungendo però che, prima di morire, l'autrice aveva autorizzato soltanto la stampa dell'ode per Giuseppina

¹¹ Si veda: L. Vigo, *Ruggiero* (Catania: Galatola, 1865), p. 512.

¹² L. Vigo, *In morte di Laretta Li Greci*, in Id., *Lirica* (Torino: UTET, 1861⁴), p. 117.

¹³ La lettera, datata 30 maggio 1851, è la n. 256 del volume VIII dell'epistolario di Vigo, conservato ad Acireale presso la biblioteca dell'Accademia Zelantea. Per una descrizione dettagliata dell'epistolario vighiano si rimanda al volume di G. Gravagno, *Indici dell'epistolario di Lionardo Vigo* (Catania: Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici, 1977).

¹⁴ Cfr. *Rivista scientifica letteraria artistica per la Sicilia* (Palermo: 1855), anno I, n. 5-6, p. 43.

Turrisi Colonna e di altri versi di argomento patriottico.¹⁵ Occorre però precisare che, sebbene sia probabile che Laretta Li Greci abbia fatto circolare l'ode *In morte di Giuseppina Turrisi Colonna* già nel 1848, cioè subito dopo averla composta, lo stato attuale delle ricerche non permette di confermare questa ipotesi. Al momento, infatti, la prima edizione a stampa dell'ode funebre risale al 1884, anno in cui Francesco Guardione la inserì in una nota al volume *Lettere d'illustri italiani a Giuseppina Turrisi Colonna*. L'anno successivo, Guardione incluse questo e un altro componimento di Li Greci, intitolato *A Girolamo Ardizzone*, nell'*Antologia poetica siciliana del secolo XIX* da lui curata.¹⁶

Per quanto riguarda invece i versi di argomento patriottico citati da Musso, potrebbe trattarsi del carme intitolato *Messina*, edito a Palermo nel 1849 e incluso in quello stesso anno nella *Strenna per il 12 gennaio 1849* fatta stampare dalla Legione delle Pie Sorelle per celebrare il primo anniversario dello scoppio dei moti rivoluzionari in Sicilia.¹⁷ Come si è già detto, tutte le altre poesie di Li Greci a noi note furono date alle stampe dopo la sua morte: nel 1855, sempre sulla *Rivista scientifica letteraria artistica per la Sicilia*, Ardizzone pubblicò, oltre alle traduzioni menzionate sopra, due canzoni in endecasillabi sciolti intitolate *A Girolamo Ardizzone* e *Alla Luna*, risalenti entrambe al 1849; alcuni anni dopo, entrambi i componimenti vennero inclusi da Ardizzone nella sua raccolta di poesie, nella quale *Alla Luna* diventò una canzone lunga quattro strofe: era stato Ardizzone a completarla, immedesimandosi – per sua stessa ammissione – nei pensieri e nello stato d'animo della poetessa morente.¹⁸ Già nel 1850 Lionardo Vigo aveva inserito questi presunti ultimi versi di Laretta Li Greci nella biografia della poetessa, senza aggiungerne altri, ma stampandone però soltanto tre e mezzo.¹⁹ Nel 1910 Matteo Musso stampò invece in una nota del suo libro sui monumenti funebri della chiesa di S. Domenico i primi dieci versi di *Alla Luna*, senza fare però alcuna distinzione tra quelli scritti da Li Greci e quelli aggiunti in seguito da Ardizzone.²⁰

È curioso che, nonostante la natura frammentaria e la sua complicata vicenda editoriale, *Alla Luna* continui a essere uno dei componimenti di Li Greci tra i più citati. La ragione va probabilmente ricercata nel fatto che il tema del canto – uno sconsolato appello alla Luna, della quale si implora il conforto – ben si presta a rappresentare il tormento interiore e,

¹⁵ M. Musso, *Illustrazione del pantheon siciliano...*, cit., p. 38.

¹⁶ *Antologia poetica siciliana del secolo XIX*, cit., pp. 309-315.

¹⁷ L. Li Greci, *Carme. Messina* (Palermo: Clamis e Roberti, 1849); *Strenna per il 12 gennaio 1849* (Palermo: Clamis e Roberti, 1849), pp. 53-58. Sulla Legione delle Pie Sorelle cfr. *supra*, pp. 19-20.

¹⁸ G. Ardizzone, *Canti* (Palermo: Tip. del Giornale di Sicilia, 1867), pp. 25-26 e pp. 44-46.

¹⁹ L. Vigo, *Biografia di Laretta Li Greci*, cit., p. 10.

²⁰ M. Musso, *Illustrazione del pantheon siciliano...*, cit., p. 39.

soprattutto, il presunto “leopardismo” dell’autrice, vera e propria etichetta sotto la quale la critica ha voluto fin da principio raggruppare l’intera esperienza poetica di Li Greci. Bisogna in ogni caso tenere presente che, diversamente dalla poesia leopardiana, i versi di Lauretta Li Greci – come già quelli di Giuseppina Turrise Colonna – furono sempre dominati dalla solida fiducia dell’autrice in un aldilà cristianamente inteso, dove poter condurre un’esistenza finalmente serena e, soprattutto, destinata a durare in eterno. Anche la Luna, l’astro che in Leopardi appariva in genere circondato da un’aura di indifferenza nei confronti dei destini umani, nei versi di Li Greci veniva invece percepita come un’amorevole confidente capace di confortare gli uomini dai loro affanni.

Leopardi non fu, comunque, l’unico autore di riferimento per Li Greci: come lei stessa scrisse in alcune strofe della poesia *A Girolamo Ardizzone*, ad ispirarla furono innanzitutto Omero e Saffo, ma anche l’«esul ghibellino» Dante, il «cantor di Valchiusa» Petrarca e, infine, «il misero Torquato» Tasso, a cui l’autrice aggiungeva le petrarchiste Gaspara Stampa e Vittoria Colonna ricordate, rispettivamente, in quanto esempi di amore doloroso e incondizionato e di fedeltà coniugale.²¹ Riguardo alle influenze letterarie che avrebbero agito sulle sue poesie, è interessante leggere quanto la stessa Li Greci scrisse in tre lettere inviate a Lionardo Vigo tra settembre e ottobre del 1847, che danno anche la misura del tipo e della qualità dell’istruzione ricevuta dall’autrice.²² Ad esempio, nella lettera n. 606 dell’epistolario, inviata da Palermo il 15 settembre 1847, Li Greci cercava di offrire a Vigo un saggio delle proprie conoscenze letterarie, sciorinando una serie di considerazioni topiche sul tema dell’ozio campestre utile a favorire l’ispirazione poetica: a questo proposito, l’autrice citava a memoria, semplificandolo, un passo dei *Tristia* ovidiani, nel quale si diceva che «Carmina secessum scribentis et otia quaerunt» (Ovidio, *Trist.*, 1, 1, 41). Nella stessa lettera, per adulare il suo corrispondente – definito «nuovo Tirsi» e ritenuto capace di richiamare le Muse dalla Grecia per invitarle a stabilirsi sull’Etna – Li Greci inseriva un’altra citazione a memoria, stavolta dal greco: si trattava di un passo degli *Idilli* di Teocrito, citato però in maniera inesatta.²³ Nonostante l’ingenuo scolasticismo che la pervade, la lettera

²¹ L. Li Greci, *A Girolamo Ardizzone*, in G. Ardizzone, *Canti*, cit., pp. 44-46 [45].

²² Le tre lettere, contenute nel volume VI dell’epistolario vighiano, sono tutte firmate «Laura Greci» e sono segnate con i numeri 606, 613 e 629. L’autografo della lettera n. 606, tuttora inedita, è conservato presso la biblioteca dell’Accademia Zelantea di Acireale; le altre due lettere sono contenute invece nel volume di G. Grassi-Bertazzi, *Vita intima. Lettere inedite di Lionardo Vigo e di alcuni illustri suoi contemporanei* (Catania: Giannotta, 1896), pp. 133-135.

²³ Il passo originale, tratto da Teocrito, *Idilli*, I, 65, dice: «Θύρσις ὄδ' ὡς Αἴτνας καὶ Θύρσιδος ἀδέα φωνά» («questo è Tirsi, quello che viene dall’Etna, e di Tirsi la voce è dolce»); inserendolo nella sua lettera, Li Greci lo cambia in: «θύρσις ὄδ' ὡς Αἴτνας, θύρσιος ἄδ' ἂ φωνά» (letteralmente: «questo è Tirsi, che viene dall’Etna, di Tirsi questa è la voce»).

mostra come già a quattordici anni Lauretta Li Greci avesse una discreta conoscenza dei più importanti autori classici, sia greci che latini, oltre che di alcuni autori della letteratura italiana: nella medesima lettera, infatti, l'autrice affermava di apprezzare particolarmente Petrarca, definito – con un sintagma che tornerà nella canzone *A Girolamo Ardizzone* – «l'immortale cantore di Laura nella valle di Valchiusa». Le lettere a Vigo raccontano inoltre dell'attaccamento di Li Greci alla Sicilia, i cui abitanti avrebbero dovuto provare, secondo lei, «quel patrio amore, che investir deve i figli che sono nati in questo suolo, che è il più famoso giardino d'Italia, quell'amore che incita a rendere illustri quegli avanzi, che possano attestare la gloria e la potenza di cui un giorno risplendeva la nostra patria». ²⁴ Un patriottismo sicilianista, il suo, pienamente in linea con le convinzioni di Vigo, che al pari di altri intellettuali isolani coevi fu un convinto difensore del classicismo e della tradizione greco-romana in opposizione alle istanze romantiche, dalle quali tuttavia Lauretta Li Greci non rimase del tutto immune. ²⁵

La massima espressione del patriottismo di Lauretta Li Greci, nonché della sua avversione nei confronti della monarchia borbonica, è rappresentata dal carne *Messina*, scritto per commemorare la strenua resistenza della popolazione zanclea ai tentativi dell'esercito borbonico di riconquistare il potere in seguito ai moti del 1848. La vicinanza del carne al modello byroniano – dal quale l'autrice prende in prestito soprattutto temi e ambientazioni – appare chiara fin dall'incipit; testo di riferimento è *Il Giaurro*, novella in versi nella quale Byron illustrava la situazione della Grecia moderna, che dall'essere una terra nutrice di eroi si era ritrovata schiava dell'Impero Ottomano, a pagare lo scotto della corruzione dei propri costumi. Scorgendo un parallelo con la situazione della Sicilia coeva, Li Greci cercò di trasporre nel proprio componimento la *vis* patriottica del poeta inglese, e ricalcando da vicino sia la descrizione delle bellezze paesaggistiche sia l'invito rivolto da Byron ai greci affinché combattessero per restaurare l'antico splendore dei luoghi natii, si appellò ai messinesi chiedendo loro di fare altrettanto, e di preferire la morte all'onta della sottomissione agli invasori. Nel prosieguo del carne, Li Greci mescolava alla suggestione byroniana numerosi altri riferimenti desunti dalla poesia ossianica – ma anche dall'*Ortis*, dalle *Odi* di Parini e dalla traduzione montiana dell'*Iliade* – arrivando talvolta ad esibire la filiazione diretta da questi modelli per mezzo di citazioni puntali. Uno dei tratti di maggiore interesse del carne è sicuramente lo spazio dedicato all'esaltazione della partecipazione

²⁴ G. Grassi-Bertazzi, *Vita intima*, cit., p. 133.

²⁵ Cfr. A. Maurici, *Il Romanticismo in Sicilia*, cit.

femminile alla rivolta di Messina: «Spettatore inerte / Non fu di tanto orror l'amabil sesso», scrisse l'autrice in lode delle numerose donne che, abbandonato il riparo delle mura domestiche, stavano allora combattendo in prima linea per difendere l'indipendenza della propria città e della Sicilia intera.²⁶ Nonostante i rigidi confini imposti dai modelli autoriali di riferimento – usati talvolta come una sorta di scudo difensivo, o come un modo per conferire credibilità e dignità letteraria al proprio lavoro – in *Messina* Laretta Li Greci riesce nell'impresa di dare voce al proprio amor di patria, sentimento che nei suoi versi appare sinceramente partecipato e non di maniera, e per lei tanto più condivisibile se manifestato dalle donne.

Un atteggiamento simile emerge anche dall'ode *In morte di Giuseppina Turrisi Colonna*, autrice considerata da Li Greci alla stregua di una musa e lodata oltremodo per aver cantato «la Sicilia e i Sicani eroi».²⁷ Quasi sicuramente le due autrici non si conobbero di persona, ma ciò non impedì a Li Greci di vedere in Giuseppina Turrisi Colonna quella «dolce sorella» della quale sperava di poter ripercorrere le orme e continuare la missione poetico-patriottica.²⁸ Attraverso l'uso della forma metrica comune tanto all'inno sacro quanto all'ode civile di manzoniana memoria, Li Greci implorava la defunta Turrisi Colonna affinché proteggesse lei e la Sicilia, preservandone la libertà dai Borbone e dal controllo poliziesco che per lungo tempo gli intellettuali e tutta la popolazione erano stati costretti a sopportare. Negli stessi anni in cui Goffredo Mameli chiamava a raccolta i «Fratelli d'Italia» per incitarli a liberare la penisola dal dominio delle potenze straniere, anche Laretta Li Greci si riconosceva unita da un sentimento di sorellanza a un'autrice sua concittadina, ben più celebre e apprezzata di lei, con la quale sentiva di condividere lo stesso desiderio di cantare in versi le glorie e il riscatto della propria terra natale. Quello per Turrisi Colonna era dunque un canto encomiastico e patriottico insieme, dal quale emergeva la chiara consapevolezza dell'autrice circa il ruolo attivo che le donne avrebbero dovuto assumere in un momento così delicato per la Sicilia e per tutta la penisola italiana.

A Laretta Li Greci va dunque riconosciuto il merito di essersi appropriata in maniera matura e consapevole di autori e testi considerati canonici sia dalla tradizione classica e classicista sia da quella romantica, e di averli parzialmente rielaborati in modo tale da esprimere, per loro tramite, una sua personale visione del mondo e, soprattutto, dell'impegno

²⁶ L. Li Greci, *Carme. Messina*, cit., p. 4.

²⁷ L. Li Greci, *In morte di Giuseppina Turrisi Colonna*, in *Antologia poetica siciliana del secolo XIX*, cit., pp. 313-315 [314].

²⁸ *Ibidem*.

politico femminile negli anni del Risorgimento. Prima ancora che come timida e dolente imitatrice di Leopardi, Laretta Li Greci andrebbe dunque ricordata per ciò che fu a tutti gli effetti: una poetessa-patriota, che nei suoi versi non ebbe timore di raccontare l'attualità politica né dissimulò mai la propria adesione a un ideale politico compiutamente antimonarchico, antiborbonico e indipendentista.

IV.2 Alcuni versi civili di Laretta Li Greci, con analisi e commento

I componimenti riuniti nella sezione antologica che segue – *In morte di Giuseppina Turrisi Colonna, Messina* e *A Girolamo Ardizzone* – furono scritti da Laretta Li Greci tra il 1848 e il 1849. La disposizione nella quale si è scelto di presentarli intende rispecchiarne l'ordine cronologico di composizione, desumibile da elementi interni ai testi oltre che, nel solo caso della canzone *A Girolamo Ardizzone*, da un'esplicita indicazione dell'autrice.

IN MORTE DI GIUSEPPINA TURRISI COLONNA

(1848)

E tu onor de' Siculi
Eri ed orgoglio e vanto,
Tu che costretta a gemere
Della Trinacria al pianto
Di generose lacrime
Spargesti il patrio suol.

Ahi tu, sublime artefice
Dell'itale melodi
Sparisti quando i secoli
A noi tornar dei prodi, 10
Quando al cader del despota
Cambiossi in gioia il duol!

Al gentil sesso italico
Qual gemma, o Dio, si svelse!
Chi rifarà la perdita
Di sue virtudi eccelse!
Chi delle donne sicule
Simile allor corrà?

Oh mio beato spirito
Che in ciel tornato sei 20
Tu dalle sfere eteree
Ascolta i voti miei:
I voti d'una vergine
Muovon la tua pietà.

Mentre mi prostro al tumulo
Che l'ossa tue rinserra,
E d'una pura lacrima
Spargo la mesta terra,
Scendi su nubi rosee
Pietosa al mio dolor! 30

Vieni! E rivedi il libero
Suol del natio paese.
Vieni or che i tuoi magnanimi
Sospiri il cielo intese;
Vieni; non più si spiano
De' prodi i detti, il cor.

Deh tu m'ispira un'anima
Di vate a te simile!
Ah che avess'io l'energico
Pensier, l'ornato stile 40

Onde sì caro agl'Itali
Di tue melodi è il suon!

Per le tue sante ceneri
Chiuse nei mesti marmi,
Dolce sorella, infondimi
La tua virtù de' carmi
Onde alle glorie sicule
Io li consacri in don.

Ohimè! di sogni pascesi
Il cor, di van desio 50
A che sperar che s'animi
Del tuo l'ingegno mio!
Povero egli è, né reduce
Al tuo sarà quaggiù.

Altri la mia Sicilia
Canti, e i sicani eroi,
Sia a me concesso il piangere
Chi fu rapita a noi:
Ahi la virtù che spegnesi
Qui non ritorna più. 60

Analisi e commento

Anacreontica costituita da dieci strofe di sei settenari ciascuna, con schema rimico ABCBDE. La rima del primo verso è irrelata, mentre quella dell'ultimo verso di ciascuna strofa si accorda con quella del verso che chiude la strofa successiva. Il primo, il terzo e il quinto verso di ciascuna stanza sono sdruccioli e sciolti, il secondo e il quarto sono piani e in rima tra loro, mentre l'ultimo verso è sempre tronco. Le stanze dell'ode, ancorché sintatticamente indipendenti l'una dall'altra, possono essere suddivise in cinque coppie, ciascuna delle quali è internamente regolata da affinità metriche e, soprattutto, tematiche.

Il testo qui riprodotto corrisponde a quello della prima edizione a stampa dell'ode, pubblicata da Francesco Guardione nel 1884 in nota al volume *Lettere d'illustri italiani a Giuseppina Turrisi Colonna* da lui curato. La composizione è successiva al 17 febbraio 1848, data di morte di Giuseppina Turrisi Colonna. I numerosi riferimenti a una Sicilia finalmente libera dai Borbone permettono altresì di fissare quale *terminus ante quem* il 7 settembre 1848, data in cui l'esercito monarchico riprese possesso della città di Messina avviando di fatto le operazioni di riconquista della Sicilia.

Si tratta dell'unico componimento di Li Greci tra quelli attualmente conosciuti che adotta lo schema metrico dell'anacreontica, nota anche come ode-canzonetta, cifra caratteristica di

una parte significativa della lirica sette-ottocentesca che procedendo da Metastasio, Parini e Foscolo raggiunse il massimo grado di sviluppo con le ballate romantiche e, soprattutto, con le odi civili e gli inni sacri di Manzoni. È peraltro probabile che, nel comporre quest'ode, Lauretta Li Greci abbia avuto come principali modelli di riferimento proprio tre componimenti manzoniani tra loro affini da un punto di vista tematico oltre che metrico-stilistico, ossia *Il cinque maggio* (1821), *La Pentecoste* (1822) e il coro dell'atto IV dell'*Adelchi*, incentrato sulla morte di Ermengarda (1822); da essi, oltre alla veste metrica, l'autrice desunse con ogni buona probabilità immagini e stilemi che consentono di ricondurre l'ode *In morte di Giuseppina Turrisi Colonna* alla più ampia tradizione dell'inno – e dell'inno sacro in particolare – che godeva all'epoca di grande fortuna anche in Sicilia.¹ Inoltre, se comprovata, l'ipotesi della filiazione dell'ode di Li Greci dai suddetti modelli manzoniani renderebbe più completa e particolareggiata la conoscenza della cultura letteraria dell'autrice, arricchendola di dettagli tutt'altro che scontati.

Un primo punto di contatto tra l'ode *In morte di Giuseppina Turrisi Colonna* e i tre componimenti manzoniani citati sopra può essere rintracciato nell'espedito retorico di cui Li Greci si serve per rendere esplicita nei suoi versi la relazione esistente tra lei e l'oggetto del suo canto. Nell'ode, infatti, Giuseppina Turrisi Colonna – al pari di Ermengarda nel coro dell'*Adelchi* e di Napoleone ne *Il cinque maggio* – non viene mai esplicitamente nominata dall'autrice, che si rivolge a lei unicamente per mezzo dell'allocutivo «tu». È interessante notare che, mentre nei confronti di Ermengarda e di Napoleone Manzoni poneva, fin dall'incipit, una distanza netta tra sé e loro resa sintatticamente attraverso l'uso insistito della terza persona singolare, nella *Pentecoste* l'autore faceva invece largo impiego del pronome «tu» per riferirsi, inizialmente, alla Chiesa e, successivamente, allo Spirito Santo, parimenti protagonisti del suo inno e interlocutori diretti dell'io poetico. Come in quest'ultimo esempio, nell'ode di Li Greci la forza dell'allocutivo che apre il componimento ha la funzione di trasportare immediatamente chi legge al cospetto della dedicataria del canto che, defunta nella persona storica ma eternamente viva in spirito, giganteggia da ogni strofa. Unita a lei da un, seppur virtuale, rapporto di affettuosa familiarità, Lauretta Li Greci ricorre al «tu» per accorciare ulteriormente le distanze tra sé e la protagonista del suo canto, e sembra invitare chi legge a fare altrettanto. Lungi dall'essere un nebuloso ricordo, nei versi di Li Greci Giuseppina Turrisi Colonna è rappresentata infatti come presenza tangibile ed

¹ Si pensi, ad esempio, agli inni sacri di Giuseppe Borghi, sulla cui scorta una giovanissima Turrisi Colonna elaborò le sue prime poesie. Cfr. *supra*, pp. 70-71.

efficace fonte di ispirazione: la sua scomparsa – adombrata dall'uso dell'imperfetto «eri» che apre il verso 2 – viene d'altra parte annunciata ufficialmente soltanto al verso 9, dove il verbo «sparisti» è collocato in posizione incipitaria.

Un'altra caratteristica che l'ode di Li Greci sembra condividere con i tre componimenti manzoniani che, si ipotizza, le abbiano fatto da modello, riguarda la disposizione del materiale narrativo all'interno del canto. Come si è già avuto modo di rilevare, l'ode si articola in coppie strofiche metricamente e tematicamente omogenee, che conferiscono al componimento un senso di generale equilibrio. Trattandosi, dichiaratamente, dell'encomio *post-mortem* di una personalità illustre alla quale l'autrice guardava con profonda ammirazione, non stupisce la scelta di aprire il canto illustrando i meriti di Turrisi Colonna e, nello specifico, della sua poesia civile: definita fin dai versi d'apertura come «...onor.../...orgoglio e vanto» dei siciliani (vv. 1-2), la poetessa viene lodata innanzitutto per aver dato voce all'afflizione della sua terra natale, ricordata con il nome arcaico di «Trinacria» (v. 4). Nei versi immediatamente successivi, Li Greci trasporta Turrisi Colonna e la sua poesia dalla dimensione localistica nella quale erano di fatto radicate a quella più ampia dell'Italia risorgimentale, rintracciando nelle «melodi» della poetessa palermitana gli stessi accenti che animavano all'epoca il canto di altri abitanti della penisola, e che valgono loro, pertanto, l'appellativo di «itale» (v. 8). Proseguendo lungo questo versante, nella terza strofa Li Greci passa a considerare Giuseppina Turrisi Colonna quale preziosa componente della più ampia comunità delle donne italiane, vera e propria corona che con la morte improvvisa della poetessa aveva perso una «gemma» di grande valore (vv. 13-14). Contestualmente, l'autrice si domanda chi tra le donne di Sicilia sarà in grado di eguagliare il valore poetico di Turrisi Colonna per poter prendere così il suo posto nel consesso del «gentil sesso italico» devoto alle arti (vv. 16-18): quella che nelle strofe successive diventerà un'esplicita richiesta di *patronage* viene anticipata ai versi 19-24, che introducono la supplica di Li Greci al «beato spirito» della sua musa. Al personaggio storico di cui si riassume, pur brevemente, l'intera parabola terrena mettendone in luce ciò che l'ha reso degno di encomio si sostituisce, nel giro di poche strofe, l'immagine luminosa di una creatura divina, la cui morte altro non è che un ritorno a quelle «sfere eteree» intese come suo naturale regno di appartenenza (vv. 19-20). In un simile contesto, la descrizione di un movimento ascensionale – vale a dire dalla dimensione terrena e mortale a quella eterna di un aldilà cristianamente inteso – del personaggio di Giuseppina Turrisi Colonna appare come la più prevedibile; si tratta, d'altra parte, dello stesso movimento compiuto dai personaggi manzoniani di Napoleone ed Ermengarda.

Trasfigurata dunque in una divinità, a partire dalla quinta strofa dell'ode Giuseppina Turrisi Colonna diventa oggetto della supplica di Li Greci, che prostrata dinanzi alla tomba che «rinserra» le sue spoglie mortali irrorata del proprio pianto virginale la «mesta terra» nella quale la poetessa riposa (vv. 26-28). Simile all'ancella di un culto primitivo, enfatizzando la propria purezza e facendo libagione delle proprie lacrime, Li Greci prega affinché lo spirito di Giuseppina Turrisi Colonna si affacci da quelle «nubi rosee» sopra alle quali, nelle sue poesie, aveva spesso immaginato di rifugiarsi per trovare sollievo ai propri affanni, e assista così all'agognata rinascita politica della Sicilia (vv. 29-32). Così come Manzoni, nella seconda metà della *Pentecoste*, implorava lo Spirito Santo tramite la martellante iterazione dei verbi «discendi», «scendi» e «spira» collocati sempre in posizione forte, nella sesta strofa dell'ode Laretta Li Greci fa della triplice anafora dell'imperativo «vieni» il fulcro della propria supplica e, per esteso, dell'intero componimento (vv. 31-36).

Nelle due strofe che seguono, l'autrice rende finalmente manifesto uno dei temi cardine dell'ode: la volontà di proporsi quale legittima erede di Turrisi Colonna, dalla quale auspica di ricevere direttamente la necessaria investitura. Alle ragioni di matrice civile addotte in precedenza per giustificare la propria supplica se ne intreccia, quindi, un'altra di natura personale, con l'autrice che finisce per chiedere apertamente allo spirito (santo?) di Giuseppina Turrisi Colonna di infondersi in lei per donarle «un'anima / di vate» del tutto simile alla sua (vv. 37-38). Dopo avere enucleato le caratteristiche precipue dello stile di Turrisi Colonna – o, perlomeno, quello dei suoi versi civili – Laretta Li Greci confessa il desiderio di emulare «l'energico / pensier» e «l'ornato stile» che avevano reso «sì caro agl'Itali» – e dunque celebre anche al di fuori dei confini isolani – il canto della poetessa ormai defunta (vv. 39-42). Non si tratta, però, di richieste fini a sé stesse o alimentate da mero desiderio di celebrità letteraria: obiettivo dichiarato della giovane autrice è, al contrario, quello di sfruttare la «virtù de' carmi» che spera si infonda in lei per farsi portavoce delle «glorie sicule» e rendere così celebri in ogni dove le istanze dei siciliani «risorti» (vv. 46-48). Denso di significato è, in questo frangente, l'utilizzo dell'espressione «dolce sorella» nell'incipit del verso 45, con la quale Laretta Li Greci si rivolge a Giuseppina Turrisi Colonna: essa è indicativa del sentimento di sorellanza che univa all'epoca le donne, specialmente quelle appartenenti ai ceti più elevati e che, come per la controparte maschile, non poggiava più su legami di sangue propriamente intesi ma sulla comune aspirazione ad adoperarsi per la propria famiglia d'elezione, identificata con la patria comune: mentre agli uomini, però, era chiesto di rinsaldare la propria fratellanza scendendo uniti sui campi di battaglia, l'unico spazio concesso alle donne per esercitare il

proprio patriottismo era quasi esclusivamente quello della scrittura, dalla quale nascevano peraltro componimenti pensati per incitare gli uomini alla lotta contro gli oppressori.²

Allo slancio patriottico e all'innalzamento spirituale di queste due strofe, che più di tutte avvicinano l'ode di Li Greci all'orizzonte tematico dell'inno sacro manzoniano, fa però da contraltare il brusco ripiegamento su sé stessa che trova spazio nelle strofe conclusive, aperte da un'addolorata interiezione («Ohimè», v. 49) che sembra vanificare il senso di quanto detto e sperato dall'autrice fino a quel punto. Muovendosi entro gli argini di un prevedibile *topos modestiae*, Li Greci chiude il componimento etichettando come «van desìo» la speranza di poter emulare il proprio idolo. Procedendo quindi lungo il crinale di un'autocommiserazione di maniera, l'autrice oppone ai «sogni» che avevano nutrito il proprio cuore la pretesa evidenza di un ingegno irrimediabilmente «povero» (vv. 50-54). L'ode termina con una vera e propria rinuncia al canto patriottico da parte dell'autrice, che assegna a non meglio identificati «altri» l'onore e l'onere di cantare la Sicilia e «i sicani eroi» (vv. 55-56); ad enfatizzare anche dal punto di vista formale la tensione del verso interviene un forte *enjambement*, figura ampiamente adoperata nell'intero componimento insieme all'iperbato, cui spesso si combina. Rassegnata al fatto che, una volta estintasi, la «virtù» incarnata in Giuseppina Turrisi Colonna non potrà più rivivere in nessun'altra, Li Greci lascia dunque per sé soltanto il compito di intonare un canto addolorato per la scomparsa della poetessa, «rapita» anzitempo all'affetto dei suoi concittadini (vv. 57-60).

In base a quanto esposto finora, e nonostante le dichiarazioni rese dall'autrice nella chiusa, *In morte di Giuseppina Turrisi Colonna* non può comunque essere considerato soltanto alla stregua di un lamento funebre: ciò significherebbe, infatti, mettere in secondo piano l'ispirazione patriottica che lo muove e che è legata a doppio filo alla finalità encomiastica enunciata fin dal titolo. Non si può negare, infatti, che nei versi di Lauretta Li Greci Giuseppina Turrisi Colonna sia, oltre che una creatura semi-divina, un'eroina civile, che specialmente nelle prime strofe si rivela e impone quale modello di comportamento e ispirazione per tutte coloro che, in quegli anni politicamente turbolenti, condividevano le medesime preoccupazioni per le sorti della Sicilia e dell'Italia nel suo complesso. A tal proposito, gli svariati punti di contatto che, come si è qui cercato di dimostrare, il componimento di Li Greci sembra avere in comune con una piccola, ancorché significativa, porzione della produzione lirica manzoniana dei primi anni Venti si rivelano utili a mettere meglio in luce aspetti dell'ode ai quali si tenderebbe altrimenti a dare minor peso. *In morte*

² Cfr. *supra*, pp. 14-24.

di Giuseppina Turrisi Colonna è dunque molto più che un mero componimento d'occasione: si tratta piuttosto di un canto vibrante di religiosità civile ma pervaso al contempo da un profondo senso di spiritualità cristiana, che porta l'autrice a leggere nei casi più o meno lieti della vita il riflesso della volontà divina, che tutto può e che sola presiede, secondo lei, alla salvezza degli uomini. Finalmente libera dai legami terreni, Giuseppina Turrisi Colonna diventa, nei versi di Li Greci, la ministra di questa grazia, la mediatrice a cui, in virtù dell'amor patrio manifestato in vita, l'autrice sente di potersi rivolgere per assicurare alla Sicilia una progenie di poetesse degne di cantarne il glorioso passato e l'ancor più promettente futuro.

MESSINA

(1848-49)

Sorgi, e riprendi il possesso di questi luoghi...chi soccomberà nella lotta trasmetterà ai suoi figli una speranza ed una gloria, per cui daranno la vita piuttosto che rendersene indegni, poiché la causa dell'indipendenza legata di padre in figlio finisce sempre per trionfare.

BYRON

Salve terra d'Eroi! Salve immortale
Gloriosa Messina, inclita gemma
Della Sicilia! Oh come un dì, sedendo
Sovresso i flutti del Tirren regina,
Della tua fama lo splendor lasciavi
Quasi in retaggio ai secoli futuri!

Ma che? – Qual nebbia luttuosa infosca
L'aure serene tue? Qual duol ti preme?
A che la solitudine e il profondo
Squallor possiede i tuoi palagi, e i sacri
Altari? ... O gloria del Sican paese
Cadesti ahi dunque, vittima sublime
Di libertade, in olocausto offrendo
I tuoi figli e te stessa? ...

10

Oh come al soffio 15

Di vulcanica fiamma arse e distrutte
Crollan l'eccelse torri! ... al par di tuono
Dell'ignivome bocche il rombo assorda;
Archi, palagi, vasti templi a terra
Cadono infranti ... in vorticosi globi
S'erger tosto la fiamma, e d'una fosca
Nube ricopre il ciel ...

20

Ferve il conflitto,

Già l'oste formidabile si avvanza
Come torma di lupi furibonda,
Famelica di sangue. Oh qual spietato
Alternar di percosse! Oh qual furente
D'armi scontrarsi! Sanguinosa, orrenda
Sovra le penne di un sulfureo nembo
Già si libra la strage; incontanente
Dal siculo valor fuggon respinti
D'Elvezia i figli, ma novelle schiere

30

Corron tosto all'assalto: impetuosi
I Sicani gli affrontano, e sul campo
Cadon pugnando.

Spettatore inerte

Non fu di tanto orror l'amabil sesso;
No, non fuggir l'alme Zanclee; dai tetti,
Dai patrî tetti uscìro, ai prodi Eroi
L'ardir destando nel fatal periglio! 40

E tu, giovine invitta, in su gli spaldi
Della tua patria di morir bramosa,
Poiché cader di servitù nei lacci
Novellamente non volesti, armando
Tosto di ferro la tua fragil destra,
Intrepida accorrevi ove più densa
Fervea la pugna: o quando in su gli avanzi
Ancor fumanti della patria, indarno
Da te difesa, le nemiche schiere
Feroceamente si slanciar; l'estrema 50
Volta appressando al fulminante obizzo
L'accesa miccia, alfin cadesti! – Pace
Alle ceneri tue! – Splenda il tuo nome
Infra le nebbie del passato, e duri
Perennemente la tua gloria – eterno
Rimprovero ai tiranni!¹

E tu, distrutta

Fosti, non vinta, e nel dolor più grande
Di quel che un tempo nella gloria, al mondo
Ti mostrasti, o Messina! Or dalle tue 60
Meste rovine sfolgora una pura
Aureola d'oro, una favilla ardente
Di quel foco celeste, che dal tempo
Giammai si spegne! ... Ah no! Dalle tue rive
La libertà non è fuggita ancora!
Ancor da lungi sventola a' tuoi sguardi
La sua bandiera! ... Di una fronda sola
Si spogliò la sua pianta, ma dal sangue
Irrigata de' martiri, novelli
Frutti di gloria produrrà! ... 70

Messina!

I tuoi profughi figli, del riscatto
Attendon tutti desiosi il giorno;
Tengon gli sguardi le città sorelle
In te rivolti già si appressa il tempo
Che la Sicilia piomberà sdegnosa

¹ Rosa Donato morì combattendo sulle batterie di Messina per la santa causa della libertà. [Nota originale del testo].

Contro il nemico che tue sacre mura
Deturpando profana ... allor, sorgendo
Al suon di un vespro, brandirai la spada
Coronata di mirto, che più bella
Rende la palma, quella spada istessa
Che nel sangue del despota di Atene
Bagnò d'Armodio l'invincibil destra!²

80

Analisi e commento

Componimento di 83 endecasillabi sciolti, articolato in sei strofe di lunghezza disuguale. Il verso conclusivo di ciascuna strofa forma un endecasillabo solo se unito al verso che apre la strofa successiva; i due segmenti hanno lunghezza variabile, e sono sempre separati da un segno di interpunzione forte che preserva l'autonomia sintattica delle singole stanze. Interamente pervaso da un tono denso di *pathos* e carico di risentimento antimonarchico, il carme descrive con dovizia di particolari non di rado cruenti il feroce bombardamento che il 7 settembre 1848 distrusse Messina e la riconsegnò nelle mani di Ferdinando II. Pubblicato sia in forma autonoma sia nella *Strenna pel 12 gennaio 1849* della Legione delle Pie Sorelle, il carme fu sicuramente composto tra la fine del 1848 e gli inizi del 1849: dato il contenuto esplicitamente antiborbonico, non è difficile ipotizzare, infatti, che la stampa e la successiva circolazione siano avvenute prima della restaurazione del potere monarchico in Sicilia, ufficializzata nell'aprile del 1849 in seguito alla resa di Palermo. Sebbene le due edizioni non presentino alcuna variante significativa, si è scelto qui di riprodurre il testo della "stampa autonoma" edita per i tipi di Clamis e Roberti.

All'epoca della rivoluzione del 1848 Messina era uno dei centri più attivi nell'organizzazione della rete politica clandestina avversa ai Borbone: fin dal 1822 si erano registrati in città svariati tentativi di insurrezione, ai quali, però, erano sempre seguiti feroci interventi repressivi da parte dell'autorità regia. Allo scoppio dei moti del 12 gennaio, l'esercito borbonico di stanza a Messina era riuscito a non perdere il controllo della Cittadella, un'ampia zona fortificata nei pressi del porto dove un sistema di mura e fossati proteggeva un arsenale militare di notevole ampiezza. La reazione dei messinesi non si era fatta attendere, e il 29 gennaio 1848 l'intera città era insorta contro i Borbone. Da quel momento in poi Messina fu teatro di aspre lotte tra l'esercito rivoluzionario e quello di

² Vedi la famosa canzone popolare degli Ateniesi sopra Armodio ed Aristogitone «Di mirto avvolgerò la mia spada ecc... tradotta egregiamente dal greco dal messinese poeta Riccardo Mitchell. [Nota originale del testo].

Ferdinando II, che arrivò al punto di ordinare il bombardamento della città. Nonostante la palese disparità delle risorse militari e delle forze in campo, i messinesi riuscirono a resistere per molti mesi all'assedio dell'esercito borbonico, ostacolandone le operazioni di riconquista della Sicilia. I combattenti erano per la maggior parte popolani, equipaggiati con armi di fortuna o con ciò che erano riusciti a trafugare dall'arsenale borbonico: tra di loro vi erano anche numerose donne, come puntualmente notato da Li Greci ai versi 36-56 di *Messina*. Nei mesi dell'assedio, gli incendi e i saccheggi perpetrati dalle forze regie rasero praticamente al suolo Messina; molti dei suoi abitanti vennero uccisi o arrestati, altri riuscirono a mettersi in salvo abbandonando la città.

È dunque la realtà storico-politica, in tutta la sua drammaticità, il fulcro di quello che è a tutti gli effetti il componimento più dichiaratamente patriottico di Laretta Li Greci, che si mostra qui pienamente consapevole non soltanto delle vicende narrate, ma anche dei modelli letterari e degli strumenti retorici di cui servirsi per raccontarle. Densa di riferimenti spesso puntuali ad alcuni degli autori canonici tanto della cultura classicista quanto di quella romantico-risorgimentale, *Messina* appare fin dalla citazione d'apertura come una sorta di compendio della cultura libraria dell'autrice, il catalogo delle sue simpatie letterarie oltre che politiche. Già la scelta dell'endecasillabo sciolto rimanda a una tradizione ben precisa, diversa da quella leopardiana *tout court*. Sebbene, infatti, una parte significativa del repertorio di Leopardi sia caratterizzata dall'uso del verso sciolto, quello adoperato da Li Greci in *Messina* è tuttavia molto più vicino all'endecasillabo delle traduzioni italiane dei classici della letteratura greca e latina, delle quali condivide peraltro il rigore formale e la solennità del dettato poetico.

Considerato troppo vicino alla prosa e maggiormente adatto, pertanto, ad una poesia di tipo discorsivo, a partire dalla seconda metà del Cinquecento l'endecasillabo sciolto diventò il metro d'elezione delle traduzioni in versi. Questa tradizione, inaugurata dall'*Eneide* di Annibal Caro (realizzata tra il 1563 e il 1566, ma edita postuma nel 1581), raggiunse i suoi esiti migliori nel XIX secolo con la traduzione dell'*Iliade* di Vincenzo Monti (1810) e dell'*Odissea* di Ippolito Pindemonte (1822). Inoltre, nel corso del Settecento, vennero messe a punto anche svariate traduzioni in italiano di poesie inglesi: tra queste, va sicuramente ricordata la traduzione/riscrittura delle *Poesie di Ossian* ad opera di Melchiorre Cesarotti datata 1763, della quale Pietro Beltrami ha evidenziato la decisiva funzione di stimolo, anche da un punto di vista metrico, sulla poesia italiana tardo-settecentesca e sui suoi sviluppi

successivi.³ Non bisogna comunque dimenticare che l'endecasillabo sciolto è anche il metro del carne *Dei Sepolcri* di Foscolo (1807), nonché dell'ode manzoniana *In morte di Carlo Imbonati* (1806) e del poemetto *Urania* (1809): come si vedrà meglio più avanti, la poesia di Lairetta Li Greci risentì dell'influenza di entrambi gli autori, anche se nel caso di *Messina* a far sentire maggiormente la loro presenza furono soprattutto Monti, Cesarotti e Byron.

Proprio a una traduzione in prosa di un'opera byroniana appartiene la citazione posta da Li Greci in esergo al suo carne. Si tratta, nello specifico, di un passo del *Giaurro*, novella in versi di carattere frammentario pubblicata per la prima volta nel 1813; Byron la compose nel periodo immediatamente successivo al Grand Tour che lo portò in giro per l'Europa, e sulla scorta del successo riscosso dalla pubblicazione dei primi due canti del *Pellegrinaggio di Childe-Harold*, resoconto romanzato, in versi, di quel suo viaggio. La traduzione di cui Li Greci si avvale e che cita quasi testualmente, fatta eccezione per alcuni *omissis* e per la sostituzione di tre parole con altre di pari significato, è quella realizzata da Carlo Rusconi tra il 1841 e il 1842, dalla quale l'autrice attinge anche la citazione/nota che chiude *Messina*.⁴ Ambientata nella Grecia sottomessa alla dominazione turca, il *Giaurro* rientrava appieno nei canoni di un certo Romanticismo orientaleggiante; negli anni della *querelle* classico-romantica che tenne banco nei circoli intellettuali italiani a partire dal 1816, ebbe anche una certa influenza sulle posizioni teoriche di quanti intervennero, in un modo o nell'altro, nel dibattito: in un intervento pubblicato nel 1818 sul giornale milanese *Lo Spettatore*, l'intellettuale filo-romantico Ludovico di Breme formulò, ad esempio, le proprie considerazioni sull'estraneità del repertorio mitologico rispetto alla cultura italiana contemporanea partendo proprio dall'analisi del *Giaurro*.⁵ In generale, Byron rappresentò un vero e proprio modello di riferimento per un'intera generazione di autori italiani di area romantica, che in lui vedevano mirabilmente riunite le figure del poeta e dell'eroe perennemente in lotta per la libertà, sia personale che politica.

Quella narrata nel *Giaurro* era una storia di amore e morte: ambientata nella Grecia

³ P. Beltrami, *La metrica italiana* (Bologna: Il Mulino, 2011⁵), p. 130.

⁴ Questo il passo completo a cui Li Greci fa riferimento, del quale si indicano in corsivo gli *omissis* e le parole sostituite dall'autrice: «Sorgi e riprendi il possesso di questi luoghi *celebrati dalla storia; dalle ceneri de' tuoi avi estrai una scintilla del loro antico valore; quegli che soccomberà nella lotta aggiungerà ai loro nomi un nome temuto che la tirannide non potrà udire senza spavento; e trasmetterà ai suoi figli una speranza e un onore per cui daranno la vita, piuttosto che rendersene indegni, perché* la causa della vittoria legata di padre in figlio finisce sempre per trionfare». Si veda: G. Byron, *Il Giaurro. Frammento di novella turca*, in *Opere complete di Lord Byron voltate dall'originale inglese in prosa italiana da Carlo Rusconi* (Padova: Coi tipi della Minerva, 1842), p. 434.

⁵ L. di Breme, *Il Giaurro. Frammento di novella turca scritta da Lord Byron. Osservazioni*, in Id., *Polemiche, con introduzione e note di Carlo Calcaterra* (Torino: UTET, 1928), pp. 79-159.

sottomessa al dominio ottomano, racconta di Leila, ancella del tiranno turco Hassan, e del suo amore per il Giaurro – parola turca usata per indicare spregiativamente i non musulmani; barbaramente uccisa dal suo padrone per non essergli stata fedele, la sua morte viene vendicata dall'amante, che dopo aver commesso l'omicidio si ritira a vivere in un monastero per il resto dei suoi giorni. Più che la trama, abbastanza convenzionale, ad essere interessante è la parte iniziale della novella, occupata da un'ampia descrizione paesaggistica avente, però, un risvolto morale: il narratore infatti, dopo aver indugiato sulla spontanea bellezza della natura greca, passava a confrontare questo passato di incorrotto splendore con la barbarie e l'odiosità del tempo presente, in cui la Grecia, un tempo nutrice di eroi e dimora degli Dei, si ritrovava soggiogata dall'invasore straniero, a pagare lo scotto della corruzione dei costumi che, secondo il narratore, l'aveva fatta precipitare in quella miserevole condizione. Non era difficile, pertanto, instaurare un parallelismo con la situazione dell'Italia pre-riorgimentale, alla quale, peraltro, ben si adattava l'esortazione rivolta alla Grecia dal narratore del *Giaurro*: quella, appunto, a *risorgere* e a riprendere il possesso dei luoghi natii, preferendo la morte alla vita indegna degli schiavi.

Introdotta dalla citazione puntuale posta in esergo, l'incipit di *Messina* altro non è che una parafrasi, estremamente concentrata, della sezione iniziale del *Giaurro* byroniano. Come la Grecia nelle parole del poeta inglese così Messina, nell'arco di sei endecasillabi concatenati per mezzo dell'*enjambement*, è salutata, nell'ordine, come immortale e gloriosa «terra d'eroi», «inclita gemma / della Sicilia» nonché «regina» e dominatrice del mar Tirreno, la cui antica fama si era tramandata intatta alle generazioni future (vv. 1-6). Proseguendo sulla scorta della novella byroniana e utilizzando il medesimo registro stilistico alto e ricco di iperbatì adoperato dal traduttore Rusconi, a partire dal verso 7, introdotto dall'avversativo «Ma», Li Greci contrappone alla rappresentazione idealizzata e lontana nel tempo di una Messina *felix* l'immagine desolata della città presente, avvolta da una «nebbia luttuosa», dove «solitudine» e «profondo / squallor» tengono ormai in ostaggio i «palagi, e i / sacri altari» (vv. 7-11). Il verbo «Cadesti», che l'*enjambement* isola in posizione forte ad apertura del verso 12, ha il compito di segnalare, fin dalla prima strofa, la gravità della situazione storica contemporanea; e sebbene «l'eccelse torri» e gli «archi, palagi, vasti templi» citati dall'autrice ai versi 17-19 per simboleggiare sia l'annientamento dell'antico splendore di Messina sia, per esteso, l'idea della caducità dell'essere umano e delle sue opere, riconducano di fatto a un'immagine idealizzata della città, classicheggiante ai limiti dell'anacronismo e influenzata molto probabilmente anche dalla lettura della *Gerusalemme* tassiana, non si può tuttavia negare che esse riescano pienamente nel loro intento di

impressionare il lettore e scuoterne l'animo. Al raggiungimento di questo scopo contribuiscono, in maniera significativa, anche i numerosi espedienti retorici impiegati dall'autrice in tutto il carme, dove all'adozione di un lessico aulico e fortemente connotato in senso negativo, spesso combinato in espressioni idiomatiche e coppie sinonimiche volte ad amplificare il significato dei singoli lessemi,⁶ si aggiunge l'accumularsi di consonanze e allitterazioni che saturano le strofe di suoni aspri e sibilanti completando dal punto di vista sonoro il quadro lugubre e orrorifico di una città sconvolta dalla guerra.

Dopo l'esplicito richiamo iniziale al *Giaurro*, nel prosiegua del carme Li Greci si mostra apertamente debitrice nei confronti di altre opere byroniane, come il *Pellegrinaggio di Childe-Harold* e *L'assedio di Corinto*. Sono, nello specifico, alcune traduzioni italiane delle opere di Byron – specialmente quelle in endecasillabi sciolti – la fonte da cui l'autrice attinge immagini, stilemi e, soprattutto, un ricchissimo vocabolario bellico, necessario a trasporre in versi un evento del quale, dopotutto, non aveva avuto esperienza diretta.⁷ Nonostante il carme sia fitto di citazioni puntuali, bisogna tuttavia riconoscere a Li Greci il merito di essere andata oltre il mero travaso, dimostrandosi capace di appropriarsi con intelligenza di un certo repertorio testuale e di riutilizzarlo in maniera non pedissequa per dare vita a un testo originale piuttosto che a un centone. Esemplate a loro volta sul lessico della traduzione in versi sciolti del *Paradiso perduto* di Milton e dei *Canti di Ossian* nella versione di Cesarotti, le traduzioni byroniane a cui Li Greci sembra fare riferimento offrono oltretutto alla giovane autrice un valido modello a cui richiamarsi per confezionare e dare solidità alla sua epica di ambientazione risorgimentale.

Altrettanto pervasiva in *Messina* è l'influenza di Vincenzo Monti. Fonte di ispirazione per l'autrice non è soltanto la traduzione italiana dell'*Iliade*, ma anche il poemetto epico-lirico *Il Bardo della Selva Nera* (1806), che Monti compose ispirandosi alla poesia sepolcrale inglese di Gray e alla tradizione ossianica. Ideato come un'opera di omaggio a Napoleone, di cui intendeva celebrare le imprese militari, *Il Bardo della Selva Nera* rimase incompiuto, arrestandosi ai primi otto canti scritti per metà in endecasillabi sciolti e per metà in ottave. La vicinanza stilistica e lessicale tra le due opere è sorprendente: Li Greci attinge infatti a piene mani dal vocabolario montiano per descrivere la concitazione e la violenza della

⁶ Si vedano, ad esempio, tra i soli versi 15-21, le coppie «arse e distrutte», «ignivome bocche», «vorticosi globi» e «fosca / nube».

⁷ Le traduzioni a cui Li Greci si richiama sono rispettivamente: G. Byron, *Il pellegrinaggio di Childe-Harold: recato in italiano da Francesco Armenio* (Napoli: Tip. all'insegna del Diogene, 1848) e G. Byron, *Poemi di Lord G. Byron tradotti dall'originale inglese da Pietro Isola* (Torino: Pomba, 1827). È interessante notare che nel 1833 la traduzione di Isola era stata edita anche dalla stamperia palermitana Pedone e Muratori.

battaglia tra i messinesi e l'esercito borbonico che occupa il carne quasi per intero (vv. 15-83). È possibile istituire un parallelo tra *Messina* e il terzo canto del *Bardo*, incentrato sulla presa della città tedesca di Ulma nel 1805 da parte delle truppe napoleoniche, in seguito a una sanguinosa battaglia: dal confronto il carne di Li Greci esce tutt'altro che sminuito, non avendo nulla da invidiare all'icasticità e alla densità espressiva del racconto montiano, da cui trae alcune figure particolarmente evocative. Si pensi, ad esempio, alle «ignivome bocche» del verso 18, sintagma ricercato e fortemente letterario con il quale l'autrice metaforicamente allude alle bocche “vomitanti fuoco” dei cannoni che distrussero Messina. Non si tratta di un tecnicismo desunto dalla letteratura scientifica coeva, dove il termine «ignivomi» era comunemente utilizzato per riferirsi ai crateri dei vulcani; l'accezione in cui compare nel carne di Li Greci rimanda piuttosto all'uso che ne fa Monti alla fine del terzo canto del *Bardo* («...Esterrefatto / balza il misero in piedi; udir già pargli / degl'ignivomi bronzi il tuono, e il grido / dell'assalto») e, prima di lui, Parini in una delle sue *Odi* intitolata *La tempesta* (1761), dove in un'atmosfera cupa segnata anch'essa dal sinistro rombo dei tuoni e da nubi nere che oscurano il cielo, si fa menzione delle bocche dei cannoni che sbucano dal fianco di una nave da guerra. La tempesta, che al pari della guerra segna il trionfo del caos – e che molto probabilmente già in Parini rimandava allegoricamente all'instabile situazione politica milanese di allora – offre a Li Greci uno schema valido entro il quale poter organizzare il materiale narrativo a sua disposizione e veicolare così un messaggio affine, ma non identico.

Un altro termine che Li Greci prende in prestito dall'epica montiana è l'arcaismo «spaldi», che compare al posto del più comune «spalti» al verso 41 di *Messina*. La fonte è in questo caso la traduzione dell'*Iliade*, dove ai vv. 713-718 del libro VIII viene impiegato in un contesto analogo a quello in cui lo inserisce Li Greci. Così Monti:

Voi cari a Giove diligenti araldi,
per la città frattanto ite, e bandite
che i canuti vegliardi, e i giovinetti
a cui le guance il primo pelo infiora,
custodiscan le mura *in su gli spaldi*
dagli Dei fabbricati. [...] ⁸

Il termine occorre altre quattro volte nella versione montiana del poema, nella medesima accezione di “fortificazione presso le mura cittadine” e in un contesto che è sempre quello

⁸ V. Monti, *Iliade di Omero*, a cura di M. Mari (Milano: BUR, 1990), pp. 393-394. Corsivo mio.

della battaglia volta a preservare la libertà cittadina. In *Messina*, la parola «spaldi» è adoperata dall'autrice nella quarta strofa, dove è descritta la strenua difesa della città da parte di una «giovine invitta» bramosa di morire «in su gli spaldi / della [...] patria» pur di non cadere nuovamente sotto il giogo della tirannia borbonica (vv. 41-44). Li Greci stessa identifica in nota la donna con Rosa Donato, combattente messinese che in ragione della sua abilità nel manovrare un cannone sottratto ai soldati borbonici era stata ribattezzata «l'artiglieria del popolo». A proposito della nota inserita nel carne, bisogna segnalare un errore commesso dall'autrice (o da chi per lei mise mano alla nota): non era un segreto, infatti, che Rosa Donato non fosse morta «combattendo sulle batterie di Messina per la santa causa della libertà» – come segnala erroneamente Li Greci – ma avesse soltanto fatto finta di morire in un'esplosione da lei provocata, che aveva ucciso, peraltro, numerosi soldati borbonici; rifugiatisi a Palermo, Rosa Donato aveva continuato a combattere insieme ad altri patrioti, e il 20 novembre 1848 aveva addirittura ricevuto un pubblico elogio dal governo rivoluzionario siciliano.⁹ Al di là della sorpresa che può suscitare questa svista, ciò che preme di più sottolineare è la scelta, da parte di Li Greci, di dedicare un'intera stanza di questo suo componimento epico-lirico alla partecipazione femminile ai moti rivoluzionari, e al valore che queste donne mostrarono nella difesa della patria.

Nello scenario infernale di una città ridotta a un tappeto di macerie, dove il perenne livore del cielo è rischiarato soltanto dai lampi delle armi da fuoco e dalle fiamme degli incendi, la presenza umana è ridotta al minimo: solo a partire dalla terza strofa, mentre il conflitto entra nel vivo, si fanno avanti gli eserciti, descritti sempre come un blocco compatto dal quale mai nessuno si staglia a dar prova di valore individuale. Il primo a scendere sul campo di battaglia è l'esercito nemico («l'oste formidabile» del v. 24), immediatamente relegato al rango subumano delle belve fameliche attraverso una similitudine di ascendenza byroniana: come nell'*Assedio di Corinto*, Li Greci utilizza infatti l'immagine della «torma di lupi furibonda, / famelica di sangue» per descrivere l'esercito borbonico coadiuvato dalle forze militari svizzere («d'Elvezia i figli», in iperbato, v. 32), che con «spietato / alternar di percosse» viene momentaneamente respinto dai messinesi, indicati con l'espressione metonimica di

⁹ Si veda quanto scritto sul *Giornale Ufficiale* del 20 novembre 1848: «Antonio Lanzetta, Giovanni Corrao e Rosa Donato, fieri popolani venuti da Messina, sono meritevoli della riconoscenza del popolo e del governo. Furono tra i più forti combattenti in Messina, né mai volsero le spalle al nemico». Dopo la riconquista borbonica della Sicilia, Rosa Donato rientrò a Messina, dove venne imprigionata per alcuni mesi. Una volta riacquistata la libertà visse in assoluta miseria, morendo infine l'8 novembre 1867. Per ulteriori approfondimenti in merito si rimanda a: F. Guardione, *Antonio Lanzetta e Rosa Donato nella rivoluzione del 1848 in Messina. Con carteggi e documenti inediti* (Palermo-Torino: Clausen, 1893); J. Calapso, *Donne ribelli*, cit., pp. 26-28.

«sicolo valor» (vv. 24-32).¹⁰ «Sanguinosa, orrenda / sopra le penne di un sulfureo nembo / già si libra la strage» scrive Li Greci (vv. 28-30); e non si può non cogliere in questi versi l'eco di quelli byroniani che nel primo canto del *Pellegrinaggio di Childe-Harold* descrivevano lo scontro tra gli spagnoli e i Mori, posto nei termini di una riscossa popolare necessaria a non cadere nelle mani dei nemici:

Cadono i forti nel funero campo
Ad ogni tuon di folgorante scarica
Ripetuta lontan di rupe in rupe;
Su' rossi vanni d'un sulfureo nembo
La ruina si libra; il sanguinoso
Genio de le battaglie la percossa
Terra fa rimbombar col ponderoso
Piede, e gli assorti popoli riscote!¹¹

Intanto, nella quarta strofa, anche le donne di Messina («l'alme Zanclee», v. 38), abbandonata la protezione delle pareti domestiche e dismesso il ruolo di imbelli spettatici, si lanciano nella battaglia da protagoniste, adempiendo al ruolo assegnato di norma alle donne del Risorgimento: quello di infondere coraggio nei petti degli uomini («ai prodi Eroi / l'ardir destando nel fatal periglio», vv. 39-40). Da questa mischia indistinta, ancorché femminile, si leva però, significativamente, l'unica eroina del carne, la sola alle cui imprese Li Greci dedica ben sedici versi: Rosa Donato. Nominata esplicitamente solo in nota, pur con l'inesattezza di cui si è già detto, l'autrice si rivolge a lei direttamente, con la forza dell'allocutivo che apre il verso 41 e che si è già visto in uso nell'ode *In morte di Giuseppina Turrisi Colonna*.¹² «Bramosa» di morire per la patria piuttosto che tornare nuovamente «di servitù nei lacci», Rosa Donato è raffigurata nell'atto di lanciarsi «intrepida» nel vivo della battaglia («ove più densa / fervea la pugna», vv. 46-47) e di affrontare, da sola, «le nemiche schiere» dando fuoco alle polveri del suo cannone (il «fulminante obizzo» del verso 51) come estremo tentativo di risollevare una situazione ormai disperata (vv. 42-51). Nonostante la sconfitta, l'eroismo di Rosa Donato non riesce ad essere spazzato via dalla furia dei

¹⁰ «Furibonda così torma di lupi / su l'orgoglioso bufalo s'avventa, / impavidi s'ei rugge, e se profonda / orna nel suol stampa coll'unghia, ed alto / leva col corno chi primier sua possa / osa affrontar; come quei crudi al muro / s'affrettano anelanti, ed i più audaci / son respinti così. Oh! Quanti il campo / ingombran petti sfracellati informi!»: G. Byron, *L'assedio di Corinto*, c. XXIII, vv. 1-9, in *Poemi di Lord G. Byron tradotti dall'originale inglese da Pietro Isola*, cit., p. 110.

¹¹ G. Byron, *Il pellegrinaggio di Childe-Harold*, recato in italiano da Francesco Armenio, cit., p. 35. Corsivo mio.

¹² Mettersi sullo stesso piano delle proprie eroine rappresentava probabilmente per Li Greci un modo per identificarsi con loro. Cfr. *supra*, pp. 151-152.

conquistatori, perché Li Greci contribuisce con i suoi versi a eternarne la memoria, costruendole un monumento d'inchiostro che coraggiosamente si pone come «eterno / rimprovero ai tiranni» (vv. 55-56, con *enjambement*). È interessante notare come, pur mantenendo inalterata la tensione retorica che attraversa tutto il componimento, quella dedicata a Rosa Donato sia la strofa che risente meno dell'influenza di modelli letterari illustri, che torna però nelle strofe successive.

Nell'incipit della penultima strofa Li Greci utilizza ancora una volta l'allocutivo «E tu», riferito stavolta alla città di Messina: si potrebbe ipotizzare che, in questo modo, l'autrice cerchi intenzionalmente di instaurare un parallelismo tra le due protagoniste del carne – Rosa Donato e, appunto, la città di Messina – e che proprio il tentativo di rendere il destino dell'una l'esatto rispecchiamento di quello dell'altra l'abbia indotta nell'errore di far coincidere la morte della combattente con la sconfitta politica della città.¹³ Di certo, nelle parole dell'autrice, sia Messina che Rosa Donato sono tutt'altro che annientate: se infatti, al verso 41, Donato era detta «giovine invitta», allo stesso modo, ai versi 57-58, Messina è «distrutta / ...non vinta» dal bombardamento nemico.¹⁴ Nel complesso, le ultime due stanze del carne sono animate da un patriottismo febbrile, che rivestendosi di accenti religiosi si traduce nell'annuncio profetico di un nuovo Vespro. Nella quinta strofa l'autrice immagina che dalle macerie ancora fumanti della città bombardata si levi scintillante «una pura / aureola d'oro» che simboleggia l'instinguibile «foco celeste» della libertà di cui in Sicilia sventolava ancora, anche se da lontano, la bandiera (vv. 61-67); non è improbabile che in questi versi vi sia un velato riferimento alle città di Catania e Palermo, riconquistate solo svariati mesi dopo. Il riscatto di Messina contro l'esercito borbonico viene quindi presentato da Li Greci come una certezza, l'unico frutto che una terra irrigata dal sangue dei suoi martiri avrebbe potuto generare (vv. 68-69).

È suggestivo l'utilizzo da parte di Li Greci del termine «sorelle» per indicare le altre città siciliane in rivolta (v. 74): nella sua visione idealizzata della rivoluzione, doveva esistere infatti una solida comunione d'intenti tra i diversi poli della Sicilia, che viene personificata nella strofa conclusiva e immaginata dall'autrice mentre si avventa compatta, nella sua complessità di città e cittadinanze, «contro il nemico che tue sacre mura / deturpando profana» (vv. 76-78). Nei mesi successivi alla caduta di Messina la realtà si sarebbe però

¹³ Il nome della città assume maggiore rilievo nell'incipit della sesta strofa, dove è parola metrica (v. 71).

¹⁴ Con queste stesse parole l'allora ministro della guerra Giuseppe La Farina, messinese di nascita, aveva comunicato al Parlamento siciliano la sconfitta della città. Si veda: G. Pipitone Federico, *Messina nella storia*, in *Natura ed Arte – Rassegna quindicinale illustrata italiana e straniera di scienze, lettere ed arti* (Milano: Vallardi, 1908-1909), pp. 310-326.

rivelata più prosaica, e le visioni discordanti sulla gestione della rivoluzione avrebbero portato infine alla resa di Palermo, il cui ruolo accentratore non era peraltro mai stato ben visto dalle altre città siciliane. Ma nello spazio dell'epica non sembra esserci posto per le beghe politiche e per l'attualità più triviale e Li Greci chiude il carne con la profetica certezza di un imminente "risorgimento" della città («sorgendo», v. 78, in posizione forte), da compiersi traendo esempio dall'antichità classica. Nelle speranze dell'autrice, lo sdegno per la sacralità violata di Messina (la cui femminilizzazione può a questo punto dirsi completa) avrebbe innescato, infatti, un nuovo Vespro, da lei paragonato al tirannicidio dell'ateniese Ipparco per mano di Armodio e Aristogitone avvenuto nel 513 o 514 a.C. Il riferimento occupa i versi 78-83, conclusivi del carne; con una nota, Li Greci stessa lo fa risalire a una poesia conviviale greca attribuita da alcuni a Callistrato e da altri ad Alceo, che il poeta messinese Riccardo Mitchell aveva tradotto nel 1837.

Occorre però fare una precisazione: l'incipit che Li Greci riporta in nota è diverso da quello della traduzione di Mitchell, che nei primi due versi recitava: «Di mirto il brando cingere / Di mirto io vo' come ricinto l'hanno...». La citazione riportata dall'autrice coincide invece con una nota presente nel terzo canto del *Pellegrinaggio di Childe-Harold*, nella traduzione di Rusconi della quale si è già detto. La nota in questione è relativa al paragrafo XX del *Pellegrinaggio*, dove si parla del «fiore dell'Europa [caduto] sotto i piedi di un conquistatore» e della ribellione dei popoli contro tale stato di schiavitù, aggiungendo poco oltre: «ciò che rende preziosa la gloria, gli è quel mirto che avvolge una spada, simile a quella che Armodio brandì contro il tiranno di Atene».¹⁵ Questo passo viene così spiegato da Byron, e successivamente tradotto da Rusconi: «Vedi la famosa canzone sopra Armodio ed Aristogitone. La miglior traduzione inglese di essa è quella di Bland nell'Antologia. 'Di mirto avvolgerò la mia spada ecc.'».¹⁶ Li Greci, dunque, oltre a parafrasare i versi di Byron, ne prende in prestito anche la nota, nonostante Rusconi avesse reso una traduzione poco puntuale; non si lascia tuttavia sfuggire l'occasione per elogiare un poeta suo conterraneo. È probabile comunque che l'autrice non avesse letto la traduzione di Mitchell, della quale riporta però il titolo esatto, variandolo rispetto alla nota di Byron/Rusconi: non si spiega altrimenti l'inserzione di un incipit non corrispondente a quello reale. Il carne si chiude dunque nel segno di Byron, in maniera perfettamente circolare.

¹⁵ G. Byron, *Pellegrinaggio di Childe-Harold*, in *Opere complete di Lord Byron voltate dall'originale inglese in prosa italiana da Carlo Rusconi*, cit., p. 348.

¹⁶ Ivi, p. 363.

A GIROLAMO ARDIZZONE

(Febbraio 1849)

*E quella dolce speme, che risplende
Qual iride di pace oltre l'avello,
Mi conforta sovente in sulla terra,
Ov'io languo qual fior, che innanzi sera
Piega le foglie. Nel materno tetto
In cui vivo solinga, a me dischiusi
Fûr dell'arte i misteri, e l'armonia
Del bello intesi, che a profano orecchio
Risuar non può mai; nella celeste
Luce del vero s'ispirò la mente, 10
E ignoto spirto, ch'io comprendo ed amo,
Su di un raggio di stella a me discese:
«E, prendi egli mi disse, o mia diletta,
«Prendi quest'arpa che dal ciel ti reco
«Messaggero di Dio; ma casta e pura
«Qual da me la ricevi ognor la serba!»
E tentai quelle corde, e dolci suoni
Ne trassi, amor cantando, e fede, e speme,
Unica meta cui l'uman pensiero
Negli affanni vagheggia e nel dolore. 20
Or muta è l'arpa: dal mortal riposo
Chi destarla potrà? Qual man rapirle
Nuovi concetti? Tutta in me già sento
Mancar la vita; più non m'arde in petto
L'immensa, arcana, irresistibil fiamma,
Che a cantar m'incitava. Eppur sovente
In quell'ore solinghe al pianto sacre,
Rammento i dì felici, in cui vegliando
Al fioco lume di notturna lampa
Educava la mente a nobil'opre; 30
E del cieco di Scio negli immortali
Canti, e di Saffo nelle ardenti note
Io m'ispirava. La magnanim'ira
Dell'esul ghibellino; il casto amore
Del cantor di Valchiusa; il rio destino
Del misero Torquato, e il tardo alloro
Che la sua coronò gelida fronte;
Di Gaspara gli affanni e il disperato
Amor, che innanzi tempo a lei dischiuse
L'avello; di Vittoria il nobil core, 40
Ed il casto da lei vedovo letto
Lungamente serbato; ah tutto allora
Mi destava nel cor sublimi sensi!*

E salve, io ripetea, salve o d'Italia
 Illustri figli, che in perenne lotta
 Colla sventura, intemerata fama
 Serbaste e nome altero! Ahi quante volte
 Brancolando cercai dentro le vostre
 Tombe quel foco animator, che i vostri
 Petti infiammava! Ahi quante volte attinsi 50
 Da voi nova virtude e forze nove!
 Dalla Terra del sol, dalle ridenti
 Prode che bagna il limpido Tirreno
 A voi mando un saluto! Oh se potessi
 A voi congiunta nell'eterno Amore,
 Inebbriarmi, errar di stella in stella,
 Tutta goder quella suprema, immensa
 Felicità, che invan si cerca in terra;
 Quanto lieta sarei! Ma forse ancora
 Mi rimane a soffrir; forse vicino 60
 Non è quel giorno, in cui, dal suo terreno
 Velo disciolta, alle celesti sfere
 Spiegherà la mia stanca anima il volo!

Analisi e commento

Componimento di 63 endecasillabi sciolti disposti in *continuum*, senza alcuna divisione strofica, intervallati da frequenti *enjambement*. Un'indicazione esplicita posta dall'autrice in calce al testo ne colloca la composizione nel mese di febbraio del 1849. Pubblicato per la prima volta nel 1855 sulla *Rivista scientifica letteraria artistica per la Sicilia*, venne inserito nel 1867 da Girolamo Ardizzone nella raccolta *Canti*; volendo restituire al testo la sua peculiarità di componimento responsivo, Ardizzone lo pose in dittico con una canzone che lui stesso aveva inviato a Li Greci nel gennaio 1849, dalla quale la poetessa aveva ripreso i due versi conclusivi per utilizzarli come incipit: da qui la scelta dell'editore di stamparli in corsivo, per differenziarli dal resto della poesia.¹ Alcuni decenni più tardi, Francesco Guardione incluse *A Girolamo Ardizzone* nell'*Antologia poetica siciliana del secolo XIX* da lui curata. Le tre edizioni possono dirsi equivalenti, non presentando i testi alcuna variante significativa; la versione inserita in questa sezione corrisponde, in ogni caso, a quella pubblicata da Ardizzone nel 1867.

Nel 1955 *A Girolamo Ardizzone* venne ripubblicata da Ettore Janni sull'antologia *Poeti minori dell'Ottocento*; l'editore, però, ne cambiò il titolo, apponendovi quello forzatamente

¹ Si veda: G. Ardizzone, *A Lauretta Li Greci, cara e gentile poetessa*, in Id., *Canti*, cit., pp. 40-43.

leopardiano di *Presentimento della morte*; vi antepose inoltre le seguenti due quartine di endecasillabi, metricamente slegate dal resto del componimento:

Ed io... chi sa, se al ritornar del maggio,
Quando natura i bei tesori effonde,
Quando d'amore il lusinghiero raggio
Porta ai fiori, agli augelli, ai campi e all'onde,

Chi sa, se stanca d'una inutil guerra,
Non poserò nella natia vallata!
Questa, amico gentil, m'era serbata
Unica gloria, unica gioia in terra!...²

Questi versi, che Janni attribuì inspiegabilmente a Laretta Li Greci, appartengono in realtà a una canzone di sole quartine scritta da Mariannina Coffa Caruso, che nel corso dell'Ottocento dovette godere peraltro di una discreta fortuna: oltre ad essere citata, infatti, dallo studioso francese Amédée Roux nel suo compendio sulla letteratura italiana contemporanea di fine XIX secolo, venne riprodotta anche da Francesco Guardione nell'*Antologia poetica siciliana del secolo XIX* accanto alle poesie di altre autrici siciliane coeve come, appunto, Giuseppina Turrisi Colonna e la stessa Laretta Li Greci.³ È oltretutto inesatto affermare, come fece Janni, che il carne di Li Greci si trovasse «notato qua e là in alquanto differenti disposizioni di versi», dal momento che, come si è detto poco sopra, ritorna identico in tutte le sue diverse occorrenze a stampa.⁴

Al di là della *vulgata* che inquadra Li Greci come poetessa del dolore attribuendole quasi esclusivamente un'ispirazione leopardiana, A Girolamo Ardizzone rivela in realtà, a un'analisi ravvicinata, forti affinità con una tradizione letteraria molto più composita e strutturata di quanto si potrebbe immaginare. Bisogna innanzitutto notare come anche in questo caso Laretta Li Greci abbia scelto di poetare in endecasillabi sciolti: se da una parte questa scelta stilistica enfatizza il legame tra questo componimento e quello che Ardizzone aveva scritto per lei, dall'altro lato la forma metrica prescelta si dimostra, come nel caso di *Messina*, indicativa delle fonti letterarie a cui l'autrice ha scelto stavolta di rifarsi. È necessario, però, procedere con ordine. Il componimento inviato da Girolamo Ardizzone a Laretta Li Greci era un lungo carne in endecasillabi sciolti incentrato sul tema della

² L. Li Greci, *Presentimento della morte*, in *I poeti minori dell'Ottocento*, cit., p. 412.

³ M. Coffa Caruso, *Ultimi versi* (Palermo: Stab. Tip. Virzi, 1878); A. Roux, *La Littérature Contemporaine en Italie. Troisième Période, 1873-1883* (Paris: Plon, 1883), p. 49; *Antologia poetica siciliana del secolo XIX*, cit., pp. 325-328.

⁴ *I poeti minori dell'Ottocento*, cit., vol. I, p. 412.

caducità delle illusioni giovanili che, un tempo ispiratrici di canti gioiosi, erano state inesorabilmente soppiantate dal disinganno, foriero di affanni e di dolore. Rielaborando uno dei temi cardine della poetica leopardiana, Ardizzone portava all'estremo il proprio pessimismo, facendo dell'eterno avvicinarsi della storia la prova inconfutabile della transitorietà di tutto ciò che è umano. Eterni sarebbero, nella strofa conclusiva della sua poesia, soltanto l'ingegno e la virtù, diretta emanazione della luce di Dio: per questo motivo Ardizzone incoraggiava Li Greci a coltivarle e a non perdere mai la speranza nella vita ultraterrena, onde poter sopportare con animo saldo gli affanni della vita.

Sebbene le sue conclusioni fossero diametralmente opposte, Ardizzone non faceva mistero di essersi ispirato direttamente a Leopardi per questo suo componimento: il poeta recanatese veniva infatti citato puntualmente in più occasioni, con particolare riferimento ai versi civili del 1818 – nei quali Leopardi confidava ancora nell'eroica superiorità degli antichi, additati come esempio agli imbelli e corrotti moderni – e alle canzoni dei primi anni Venti, quelle in cui poco per volta la speranza cedeva il passo al disinganno e iniziava a farsi strada la coscienza della vanità del tutto. Ben poco, però, rimaneva in Ardizzone del tormento interiore generato in Leopardi dal venir meno delle illusioni; tutto ciò veniva presentato piuttosto come un dato di fatto, e i toni dolenti con i quali questo sentimento era fissato sulla carta risultavano tanto più insinceri quanto più erano enfatici. La conclusione del carme, interamente giocata su una concezione della vita e degli eventi improntata a un'ideologia cristianeggiante, rappresentava un ulteriore punto di scarto rispetto al modello: il fatto che la risposta di Li Greci si sviluppi proprio a partire da un ragionamento così distante dall'orizzonte del pensiero leopardiano, e che finisca anche per problematizzarlo, ben si presta, quindi, ad essere interpretato come un segnale ulteriore dell'autonomia di pensiero dell'autrice, capace di rifarsi a modelli più vicini alla sua sensibilità.

La ripresa puntuale dei due versi che chiudevano la poesia di Ardizzone, viene adoperata da Li Greci per rendere esplicita, fin dall'apertura del carme, la propria verità: ai versi 1-5 l'autrice spiega infatti che la speranza nell'aldilà non l'ha mai abbandonata, anche in un momento delicato come quello, in cui, paragonandosi a un «fior, che innanzi sera / piega le foglie», sente farsi sempre più vicina la propria fine (vv. 4-5). Argomento della poesia non è però la dolorosa riflessione dell'autrice sulla propria triste sorte o sulla fragilità di tutto ciò che è umano; *A Girolamo Ardizzone* è piuttosto il racconto dettagliato, svolto in prima persona, dell'iniziazione poetica di Li Greci, che ad un certo punto arriva anche a stilare un breve canone dei propri autori di riferimento, a cui sembra sottesa l'idea della necessità di dedicarsi a una poesia genuinamente "italiana".

A partire dal verso 5, fino alla fine del carme, l'autrice occupa con forza, da assoluta protagonista, lo spazio diegetico, raccontando in maniera retrospettiva la propria iniziazione poetica avvenuta al riparo del «materno tetto». È interessante che questa espressione idiomatica ricorra, ancorché senza iperbato, in un testo con cui questa poesia di Li Greci mostra di avere diversi punti in comune, ossia il carme foscoliano *Dei Sepolcri* (1807), dove è usata nell'accezione di "terra natale, madrepatria".⁵ Li Greci la fa propria, e riportando il traslato alla sua significazione originaria affida a quel «materno tetto / in cui vivo solinga» (vv. 5-6, con *enjambement*) il compito di raccontare la propria storia di figlia unica, orfana di padre e allevata quindi unicamente dalla madre, che ne aveva avuto a cuore l'educazione. Il carme di Foscolo, scritto anch'esso in endecasillabi sciolti, verrà ripreso nuovamente dall'autrice poco più avanti; lo aveva citato anche Ardizzone nella sua poesia per Li Greci, prendendone in prestito alcune immagini particolarmente icastiche – l'upupa svolazzante fra le tombe, le belve fameliche che si aggirano per il cimitero – per rendere con ancora più efficacia l'idea del disfacimento degli uomini e delle loro opere.

Era stato dunque nel chiuso della casa materna, corrispettivo femminile del «paterno ostello» di leopardiana memoria, che Lauretta Li Greci si era accostata per la prima volta all'arte poetica, descritta ai versi 7-8 con un lessico che sembrerebbe riferito a una sorta di culto misterico difficilmente comprensibile da un «profano orecchio». Nei versi immediatamente successivi, l'autrice afferma di aver tratto ispirazione «nella celeste / luce del vero», ponendo ancora di più l'accento sulla natura ultraterrena della sua arte e, per esteso, del suo ruolo in quanto poeta (vv. 9-10). Questa auto-narrazione celebrativa prosegue ai versi 11-16, occupati dalla parenesi che un «ignoto spirito», disceso dal cielo «su di un raggio di stella», rivolge all'autrice. È proprio questo spirito «Messaggero di Dio» (v. 15, in posizione incipitaria), che Li Greci sostiene di comprendere e amare, a farle dono dell'ispirazione poetica, metonimicamente emblemizzata dall'«arpa» simbolo della poesia lirica (v. 14). Il dono è però accompagnato dalla perentoria esortazione a conservare sempre «casta e pura» l'arpa ricevuta in dono, e a non piegare quindi la propria arte a scopi poco nobili e a ragioni di cortigiano interesse. Sembra riecheggiare in questi versi l'esempio manzoniano dell'ode *In morte di Carlo Imbonati* (1806): scritta nello stesso metro adoperato qui da Li Greci, e citata con ammirazione da Foscolo proprio nel carme *Dei Sepolcri*, l'ode racconta a un certo punto dell'apparizione dello spirito di Imbonati al giovane poeta, legato

⁵ «Fra queste piante ov'io siedo e sospiro / il mio tetto materno»: U. Foscolo, *Dei Sepolcri*, in Id., *Poesie*, a cura di M. Palumbo (Milano: BUR Rizzoli, 2010), vv. 64-65.

a lui da affetto filiale. Manzoni immaginava che Imbonati, da poco defunto, si manifestasse a lui per confortarlo e guidarlo lungo la via della gloria letteraria, oltremodo affollata da falsi amici e improbabili maestri, dispensatori di consigli ipocriti e spesso dettati dall'invidia: per questo motivo Imbonati – al pari dello spirito immaginato da Li Greci – consigliava al giovane Manzoni di «conservar la mano / pura e la mente» e, soprattutto, di non tradire mai «il santo Vero».

Dopo aver accettato l'investitura poetica arrivata direttamente dalle sfere divine, Li Greci – proseguendo nel suo racconto a ritroso – inizia a modulare «dolci suoni» sulle corde della sua arpa e a cantare di «amor, e fede, e speme»: si trovano qui rapidamente enucleati i temi centrali della sua poesia, dove l'amore è sovente amor di patria, e la speranza è cristianamente considerata come l'«unica meta cui l'uman pensiero / negli affanni vagheggia e nel dolore» (vv. 17-20). A partire dal verso 21, introdotto da «Or», l'autrice torna a focalizzarsi sul presente, che è però (prevedibilmente, considerato anche l'assetto argomentativo del componimento di Ardizzone) l'esatto contrario di ciò che era stato fino ad allora. «Or muta è l'arpa», scrive Li Greci. E ancora: «più non m'arde in petto / l'immensa, arcana, irresistibil fiamma / che a cantar m'incitava» (vv. 24-26, sintatticamente dilatati dall'*enjambement*). Nell'immagine della fiamma che progressivamente si estingue dal petto dell'autrice, metafora abbastanza comune per intendere l'inaridirsi dell'ispirazione poetica, è possibile ritrovare un ulteriore punto di contatto con l'ode *In morte di Carlo Imbonati*, dove Manzoni parlava di una «favilla, che mia mente alluma», da lui gelosamente custodita e alimentata. All'aridità dei tempi presenti Li Greci contrappone immediatamente la rievocazione dei «dì felici, in cui vegliando / al fioco lume di notturna lampa / educava la mente a nobil'opre» (vv. 28-30): inizia qui il racconto dell'educazione dell'autrice, aperto da un verbo («Rammento», v. 28) che rende stavolta più plausibile un accostamento dell'ode alla poetica leopardiana. Al poeta recanatese sembra infatti rimandare, oltre che la dimensione memorialistica, anche l'evocazione delle particolari condizioni in cui l'autrice aveva condotto i propri studi, che si caricano di un significato ulteriore se lette alla luce della specificità di genere di cui Li Greci è portatrice. È significativo infatti che sia proprio una giovane donna a parlare dello studio e della scrittura come di attività che è possibile realizzare solo a costo di strappare del tempo al sonno; la posizione del verbo «vegliando» in chiusura del verso 28, rafforzato dalle coppie aggettivo-sostantivo «fioco lume» e «notturna lampa», ne aumenta la forza espressiva e rende il contesto indubbiamente evocativo (vv. 27-28). Che le donne scrivessero di notte era, d'altra parte, abbastanza comune per l'epoca, anche se probabilmente il racconto di Li Greci potrebbe non

corrispondere del tutto alla realtà da lei quotidianamente vissuta: data la sua giovane età, era infatti improbabile che le fosse affidato lo stesso carico di incombenze domestiche che gravava invece su donne più adulte, già mogli e madri; è interessante, in ogni caso, confrontare questi versi di Li Greci con quanto scritto dalla poetessa e patriota napoletana Maria Giuseppina Guacci Nobile, che in una lettera precedentemente citata affermava: «Io scriveva sempre, rubando i momenti alle mie donnesche occupazioni, principalmente scriveva di notte tempo, e mi ricordo che non mi metteva a letto, dove io non avessi fatto alcun verso».⁶

Sono però i versi 31-42 a rappresentare forse il punto di maggiore interesse del carne *A Girolamo Ardizzone*: in essi, infatti, Li Greci dà notizia del proprio canone letterario di riferimento, regalando così a chi legge preziose informazioni in merito all'istruzione impartita alle giovani donne di buona famiglia nella Sicilia di metà Ottocento. In apertura di questa sezione, ai versi 31-32, Li Greci afferma di aver tratto ispirazione innanzitutto dagli «immortali canti» di Omero e dalle «ardenti note» di Saffo, della quale aveva tradotto il frammento 31 West, pubblicato nel 1855 da Ardizzone sulla *Rivista scientifica letteraria ed artistica per la Sicilia* con il titolo di *Ode di Saffo all'amica*. È interessante notare la perifrasi usata dall'autrice per riferirsi ad Omero, che rimanda ancora una volta all'ode *In morte di Carlo Imbonati*: se infatti per Manzoni Omero era ellitticamente «quel sommo / d'occhi cieco, e divin raggio di mente, / che per la Grecia mendicò cantando» – versi citati a loro volta da Foscolo nel carne *Dei Sepolcri* – per Li Greci il cantore di Achille e Odisseo è più riduttivamente il «cieco di Scio» (v. 31), ma non è da escludersi che tale definizione possa essere esemplata sul modello manzoniano. Similmente, quando per definire Dante Li Greci utilizza l'espressione «esul ghibellino» (v. 34) non può che tornare alla mente quel «ghibellin fuggiasco» utilizzato da Foscolo al verso 174 dei *Sepolcri* per riferirsi all'autore della *Commedia*. In ogni caso, l'appellativo «ghibellino» e il riferimento di Li Greci alla sua «magnanim'ira» (v. 33) fanno sì che Dante venga qui ricordato innanzitutto in qualità di poeta civile, come era d'uso nel periodo risorgimentale. Proseguendo, l'autrice scrive di aver tratto ispirazione anche da Petrarca, il «cantor di Valchiusa» del verso 35, e soprattutto dal «miser Torquato» Tasso, a lei caro in virtù di quel «rio destino» che aveva fatto sì che la corona di poeta gli fosse tributata soltanto dopo la morte: questo il senso del verso «e il tardo alloro / che la sua coronò gelida fronte» (vv. 36-37, con *enjambement* e anastrofe). Si può dire che fino a questo punto Li Greci tenga fede all'orizzonte di attesa del pubblico coevo,

⁶ Cfr. *supra*, p. 18.

che vedeva nelle cosiddette “quattro corone” – Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso – i principali modelli letterari a cui ispirarsi. Influenzata nelle immagini e nel lessico sia dal Foscolo dei *Sepolcri* sia, nella parte relativa a Tasso, dal Leopardi della canzone *Ad Angelo Mai*, Lauretta Li Greci riesce comunque a variare un canone interamente al maschile, citando tra i suoi autori di riferimento anche due donne (oltre a Saffo): le petrarchiste Vittoria Colonna e Gaspara Stampa. Ricordate rispettivamente per «gli affanni e il disperato / amor, che innanzi tempo a lei dischiuse / l’avello», e per «il nobil core, / ed il casto da lei vedovo letto / lungamente serbato», Gaspara Stampa e Vittoria Colonna rappresentano dunque per l’autrice due modelli virtuosi di comportamento, prima ancora che letterari (vv. 38-42).

«A egregie cose il forte animo accendono / l’urne de’ forti», scriveva Foscolo nel carme *Dei sepolcri*. Avviandosi verso la conclusione del componimento Lauretta Li Greci sembra voler ribadire il medesimo concetto, salutando negli «illustri figli» d’Italia appena ricordati dei numi tutelari capaci ancora di instillare «nova virtude e forze nove» in quanti si accostano alle loro tombe alla ricerca di quel «foco animator» che aveva un tempo infiammato i loro petti (vv. 44-51). L’idea che il valore e la fama sopravvivano alla morte è affermata con convinzione dall’autrice, per la quale le tombe non simboleggiano la fine irreversibile di tutto, ma la prova tangibile di una grandezza d’animo che neanche il buio eterno riesce a soffocare. Da qui la differenza ideologica di fondo tra Li Greci e Ardizzone, che nel suo componimento aveva sfruttato invece le tetre atmosfere sepolcrali come paradigma dell’intrinseca vanità della vita terrena.

Sentendosi spiritualmente vicina a quegli autori e a quelle autrici che condividevano con lei la condizione di figli e figlie della comune patria italiana, Lauretta Li Greci manda loro un saluto; trova qui brevemente spazio un rapido accenno alla Sicilia, terra madre alla quale l’autrice sente di essere profondamente legata (vv. 52-54). Nella certezza che gli spiriti di quegli illustri si trovino riuniti in un pantheon celeste, di chiara ascendenza cristiana, Li Greci vagheggia di potersi ricongiungere a loro «nell’eterno Amore», per poter finalmente godere «quella suprema, immensa / felicità, che invan si cerca in terra» (vv. 55-58). Come aveva già fatto nell’ode *In morte di Giuseppina Turrisi Colonna*, Li Greci ribadisce la propria incrollabile fede in un aldilà cristianamente inteso, dove gli esseri umani possano trovare il meritato sollievo alle sofferenze patite sulla terra. Risiede qui uno degli elementi che maggiormente differenzia la poesia di Lauretta Li Greci dal modello leopardiano e dalle sue riprese manieristiche, avvicinandola piuttosto agli scritti di Manzoni e Foscolo ampiamente citati sopra. Nei versi conclusivi del canto Li Greci stempera, infatti, l’amarezza e il dolore della propria condizione presente in una fantasia di fuga ultraterrena, confidando

nell'appressarsi di «quel giorno, in cui, dal suo terreno / velo disciolta» la sua «stanca anima» potrà finalmente fare ritorno «alle celesti sfere» (vv. 61-63). La coscienza della morte non suscita in Li Greci il tormento che caratterizza invece tanta parte della poesia leopardiana, a partire almeno dal *Bruto minore* e dall'*Ultimo canto di Saffo*; per l'autrice la morte rappresenta un evento naturale, il sollievo tanto agognato, il principio di una vita più serena e destinata a durare in eterno. Ecco allora fare capolino dai versi di Li Greci lo stesso sentimento che aveva animato quelli di una delle sue autrici di riferimento, Vittoria Colonna, che nel sonetto 90 delle *Rime spirituali* aveva scritto:

Deh! Squarci ormai la man piagata il velo
Che 'n questo cieco error già quattro lustri
Fra varie tempre ancor mi tiene involta,

onde non più da rai foschi od illustri
s'affreni o sproni l'alma, ma, disciolta,
miri il gran Sol nel più beato Cielo!⁷

⁷ V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock (Roma-Bari: Laterza, 1982), p. 130.

V. Patriottiche educatrici. Rosina Muzio Salvo, letterata e pedagoga (1815-1866)

Dopo la morte di Lauletta Li Greci, un'altra scrittrice ebbe per lei lo stesso affettuoso pensiero che la giovanissima poetessa aveva avuto a suo tempo per la "collega" Turrisi Colonna. A scrivere un epicedio in sua memoria fu Rosina Muzio Salvo, autrice originaria di un piccolo centro della provincia palermitana, che aveva conosciuto e frequentato quella poetessa «di elette forme, mansueta, pura / come il zaffiro di splendente cielo» la quale, accesa «di amore e di sdegno», aveva pregato Dio affinché non la facesse assistere al ritorno dell'odiata monarchia borbonica.¹ Al pari di Li Greci e Turrisi Colonna, anche Muzio Salvo contribuì attraverso i suoi scritti alla causa risorgimentale; il suo contributo, però, non ricadde esclusivamente in ambito letterario, come dimostra ad esempio la sua militanza nella *Legione delle Pie Sorelle* o le altrettanto note prese di posizione a mezzo stampa contro la politica dell'allora ministro della guerra Giuseppe La Farina, da lei apertamente accusato di essere un incapace.² Nel momento in cui si tradusse in versi, tale attivismo patriottico assunse peraltro una forma meno esibita, tanto che persino i componimenti più dichiaratamente politici superarono indenni il vaglio della censura. «Il Borbone fingeva di non udirli», scrisse Francesco Guardione nella biografia dell'autrice, aggiungendo: «temeva forse d'imprigionare una donna».³ Tuttavia, più che ad un simile scrupolo, era forse più probabile che la relativa indifferenza dei censori nei confronti dell'opera di Muzio Salvo fosse dovuta all'effettivo scarseggiare, nei suoi versi politici, di esplicite quanto veementi esternazioni contro i Borbone. Ciò non significa che l'autrice sopportasse di buon grado «la ferrea tirannide», verso la quale non mancò di «prorompe[re] in voci imprecanti»;⁴ è vero però che, molto spesso, Muzio Salvo espresse tanto la propria fede antiborbonica quanto l'adesione alla causa risorgimentale in maniera mediata, celando ad esempio il suo pensiero dietro parole altrui, o sfruttando lo strumento della traduzione per esortare i «figli d'Italia»

¹ R. Muzio Salvo, *In morte di Lauletta Li Greci*, in Ead., *Versi* (Palermo: Tip. del Giornale di Sicilia, 1869), pp. 46-51.

² Cfr. *infra*, pp. 186-188.

³ F. Guardione, *Rosina Muzio-Salvo* (Palermo: Tip. del Tempo, 1884), p. 25.

⁴ R. Muzio Salvo, *Roberto*, in *Strenna pel 12 gennaio 1849*, cit., pp. 67-82 [69].

a ritornare «in un voler fratelli» difendendo i confini nazionali dall'invasione straniera.⁵ Altrettanto significativa fu la scelta di un patriota polacco come co-protagonista del suo primo romanzo, *Adelina*, che proprio per evitare guai con la censura venne pubblicato a Firenze nel 1846: non era un mistero, infatti, che i patrioti italiani guardassero con particolare favore alla causa dell'indipendenza polacca, considerata di fatto il rispecchiamento della loro situazione contingente.

V.1 Profilo bio-bibliografico

Nata a Termini Imerese il 23 dicembre 1815, Rosina Muzio Salvo visse per buona parte della sua vita a Palermo, dove entrò in contatto con gli intellettuali allora più attivi sul fronte dell'opposizione antiborbonica che sarebbero stati in seguito direttamente coinvolti nella rivoluzione del 1848; tra di loro vi erano Francesco Paolo Perez e gli altri compilatori della rivista *La Ruota*, alla quale la stessa Muzio Salvo iniziò ad un certo punto a collaborare.⁶ Se, come si è detto, Muzio Salvo ebbe sicuramente modo di conoscere Lauretta Li Greci prima della prematura scomparsa di quest'ultima, non esiste invece alcuna prova circa una conoscenza diretta tra Muzio Salvo e Giuseppina Turrisi Colonna, verso la quale, contrariamente all'opinione di alcuni critici coevi,⁷ l'autrice avrebbe nutrito soltanto una distaccata ammirazione.⁸ In ogni caso, a differenza di entrambe, Rosina Muzio Salvo ebbe la fortuna di attraversare tutte le fasi del conflitto risorgimentale e di vedere infine l'Italia unita e quasi totalmente libera dal dominio straniero. Degli avvenimenti politici che prepararono e scandirono le tappe di questo percorso lungo circa un decennio, Muzio Salvo rese debita testimonianza nei suoi scritti, soprattutto negli interventi di tipo giornalistico.

È importante ricordare che l'autrice visse il Risorgimento da protagonista, impegnandosi in attività filantropiche a sostegno dei combattenti e delle loro famiglie e tenendo vivi i

⁵ R. Muzio Salvo, *Versione della Profezia di Dante Alighieri di Byron*, in Ead., *Poesie* (Palermo: Clamis e Roberti, 1845), pp. 61-69. L'autrice scelse di non includere questa traduzione nelle successive raccolte di versi stampate a suo nome, sicché è attestata soltanto nella raccolta del 1845.

⁶ Su *La Ruota* e i suoi collaboratori cfr. *supra*, pp. 50-55.

⁷ Cfr. C. Pardi, *Rosina Muzio Salvo*, in Id., *Scritti vari*, cit., pp. 411-419 [414]; L. Sampolo, *Sulla vita e sulle opere di Rosina Muzio Salvo*, in *Racconti di Rosina Muzio Salvo, con alcuni scritti morali*, cit., pp. V-XXVI [VIII].

⁸ Così scriveva Muzio Salvo in una lettera a Francesco Paolo Perez del 13 agosto 1843: «Non conosco la Giuseppina, l'ammiro quanto più ammirar si possa, ma non so amarla, né l'amerò giammai. E che le cale del vostro affetto? ridendo direte. Oh nulla, nulla; ma trovo che val meglio conciliare l'ammirazione coll'affetto carissimo, che destare la sola fredda ammirazione»: la citazione è tratta dalla lettera n. 9 del carteggio Perez-Muzio Salvo, conservato presso la Biblioteca Comunale di Palermo, collocato ai segni 5 Qq D 150 n. 4 e tuttora inedito. Per una descrizione del carteggio e un'ipotesi sulla sua possibile sistemazione si rimanda a: M. Riccobono, 'Voci dal Risorgimento siciliano. Il carteggio inedito tra Rosina Muzio Salvo e Francesco Paolo Perez', in «The Italianist», 38/3 (2018), pp. 310-333.

contatti con gli esuli costretti ad abbandonare la Sicilia dopo il fallimento della rivoluzione del 1848, aiutandoli a preparare il terreno per la venuta di Garibaldi. Fu Rosario Salvo di Pietraganzili, fratello dell'autrice nonché patriota e letterato a sua volta, a fornire in nota a un suo scritto maggiori dettagli su questo aspetto della vita di Rosina Muzio Salvo. Si deve a lui, in particolare, il racconto della retata organizzata nel 1851 dalla polizia borbonica contro il comitato segreto filo-mazziniano di Palermo, che in sinergia con i comitati analoghi esistenti a Genova e a Londra cercava di organizzare la resistenza contro i Borbone. In quell'occasione la polizia arrestò alcuni membri del comitato, ma l'intervento di Rosina Muzio Salvo evitò che accadesse di peggio: l'autrice, infatti, accettò di conservare e poi distruggere documenti che, una volta scoperti, «avrebbero potuto far piangere molte famiglie», onde evitare che cadessero nelle mani sbagliate.⁹ È probabile che il comitato a cui Rosario Salvo faceva riferimento fosse lo stesso citato in una tra le più recenti note biografiche dedicate a Rosina Muzio Salvo, nella quale si attesta l'appartenenza dell'autrice a un gruppo cospirazionista palermitano facente capo al duca Giuseppe Vergara di Craco, fondatore della Società Unitaria Italiana.¹⁰

Al di là dell'aspetto più immediatamente legato all'attivismo politico, la biografia di Rosina Muzio Salvo è comunque ricca di elementi di grande interesse, utili a ricostruire con maggiore precisione il quadro della situazione femminile nella Sicilia di metà Ottocento. Tra le numerose note biografiche scritte su di lei, due in particolare si distinguono per completezza e dovizia di particolari: si tratta, nello specifico, di quella scritta da Giambattista Castiglia e inserita in un articolo apparso su *La Ruota* nel 1841 – quando la carriera letteraria di Rosina Muzio Salvo era ancora agli esordi – e di quella postuma scritta dal giurista Luigi Sampolo, genero dell'autrice, e pubblicata nel 1869 in apertura del volume *Racconti di Rosina Muzio Salvo*. L'articolo di Giambattista Castiglia, già citato a proposito di Giuseppina Turrisi Colonna, oltre ad instaurare un paragone tra le due autrici in merito allo stile, forniva in nota importanti dettagli a proposito della vita di Rosina Muzio Salvo, senza però rivelarne la fonte; è probabile, comunque, che fosse stata lei stessa a rendere partecipe Castiglia e gli altri membri delle «scelte comitive» palermitane che era solita frequentare circa gli aspetti salienti della sua vita e della sua formazione intellettuale.¹¹ Gli atti dello stato civile del Comune di Termini Imerese – conservati presso l'Archivio di Stato di

⁹ R. Salvo di Pietraganzili, *Angiola e Maso. Novella*, in *La Favilla. Giornale di scienze, lettere, arti e pedagogia* (Palermo: Stab. Tip. Giliberti, 1863), pp. 696-734 [710].

¹⁰ D. Battaglia, *Rosina Muzio Salvo*, in *Siciliane. Dizionario biografico*, cit., pp. 748-750 [749].

¹¹ G.B. Castiglia, 'Il mondo invecchiando migliora', in «La Ruota», cit., pp. 3-4.

Palermo – confermano quanto scritto da Castiglia, e cioè che Rosina (all’anagrafe Rosa) Salvo era figlia del marchese termitano Giuseppe Salvo di Pietraganzili e di Giuseppa Sciarrino, morta quando l’autrice era ancora bambina. Educata «squisitamente, ma con molta austerità» dalla nonna paterna, a nove anni Rosina Salvo era stata portata in convento, luogo all’epoca deputato all’educazione delle ragazze di buona famiglia: Castiglia racconta però di come l’indole vivace della scolara avesse reso problematica la convivenza con le suore, per le quali pare che componesse «certi epigrammi e satirette» di chiaro intento derisorio, che affiggeva poi agli usci delle loro celle.¹² Dopo tre anni trascorsi in questo modo, il padre decise di toglierla dal convento e di portarla con sé a Messina, affidandola alle cure di un’istitutrice francese, tale Madame de Chateauneuf, che le insegnò il francese e l’inglese, ma non le regole della versificazione; d’altra parte, continuava Castiglia, nessuno incoraggiava la giovane Salvo a dedicarsi alla poesia, dal momento che «le persone colle quali per la severità della sua educazione erale unicamente consentito di conversare, tenevano i poeti in grado di seccatori solenni, e le davano dell’antipatica appena la fanciulla si lasciava scappar qualche verso dalla bocca».¹³ Il 5 giugno 1833, ad appena diciotto anni, Rosina Salvo sposò il barone Gioacchino Muzio Ferreri, di poco più grande di lei; dopo il matrimonio, celebrato a Termini Imerese, la coppia andò a vivere a Palermo, come è intuibile dagli atti di nascita dei loro primi due figli, Francesco e Concetta, nati a Palermo rispettivamente il 10 luglio 1834 e il 7 dicembre 1835.¹⁴ È probabile che dopo la morte del primo figlio, avvenuta a Palermo il 22 agosto 1835, i coniugi fossero tornati a vivere per un breve periodo a Termini Imerese, dove l’8 febbraio 1838 nacque la loro terza figlia, Maria Francesca, morta nella stessa città il 19 maggio dell’anno seguente. Intorno al 1839 la coppia si trasferì nuovamente a Palermo, dove ebbe un’altra figlia, Giuseppa, nata il 17 luglio 1841 e morta anche lei in tenera età.

Nonostante le svariate gravidanze, i lutti e gli spostamenti da una città all’altra, Rosina Muzio Salvo non smise mai di dedicarsi alla propria formazione intellettuale, iniziando anche a comporre versi – molti dei quali di ispirazione patriottica – e a pubblicarli su alcune riviste siciliane: stando alle notizie fornite da Castiglia, nel 1840 l’autrice avrebbe pubblicato i suoi primi componimenti, *Giovanni da Procida* e *Bice*, sui numeri 16 e 18 della rivista *L’Imparziale*, a cui sarebbero seguiti, nello stesso anno, le poesie *Francesca da Rimini* (su

¹² Ivi, p. 3.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Gli atti di nascita, battesimo e morte di tre dei figli di Rosina Muzio Salvo si trovano attualmente conservati tra l’Archivio di Stato di Palermo, sezione Gancia, e l’archivio dell’Ufficio anagrafe del Comune di Termini Imerese, dove si è avuto modo di consultarli.

La Sentinella del Peloro, n. 21), *Jole* (su *Il Veridico*, n. 2) e *L'Esule* (su *L'Oreteo*, n. 12, poi rivisto e pubblicato sul n. 24 de *La Ruota*, del 15 dicembre 1841); l'anno successivo avrebbero invece visto la luce *Carlotta Corday* (su *La Concordia*, n. 2) e *Il Trovatore* (su *L'Imparziale*, n. 4).¹⁵ A risvegliare «nelle viscere» di Rosina Muzio Salvo «il genio della poesia» sarebbe stata la lettura delle opere di poeti italiani, in particolare Alfieri e Foscolo, presenti in gran numero nella biblioteca del marito, al quale l'autrice avrebbe chiesto peraltro di insegnarle le regole della versificazione, ricevendo in risposta, pare, una sonora risata.¹⁶ A rimediare alle lacune di Muzio Salvo – che, a differenza di Giuseppina Turrisi Colonna e Lauretta Li Greci, non aveva conoscenze né di metrica né di poesia classica – avrebbe provveduto, intorno al 1838, il prete termitano Agostino Giuffrè, grazie al quale l'autrice acquisì gli strumenti necessari a tradurre in versi confacenti al gusto classicheggiante dell'epoca i propri sentimenti e le proprie convinzioni politiche. Quello che l'avrebbe portata ad acquisire consapevolezza del proprio valore intellettuale, ma anche autonomia di giudizio e di pensiero fu dunque per lei un percorso, se non proprio accidentato, quantomeno impegnativo da portare a termine: fu la sua grande determinazione a sostenerla e a permetterle di fronteggiare, come scrive Pitrè, «opposizioni che ogni altra sua compagna non avrebbe manco osato di affrontare».¹⁷ A Palermo, dove fece il suo debutto come poetessa, Rosina Muzio Salvo diventò un'assidua e ammirata frequentatrice del salotto letterario dei marchesi D'Albergo, dove strinse amicizia con intellettuali come Perez e i fratelli Castiglia, che nel 1841 la inserirono tra i collaboratori della rivista *La Ruota*.¹⁸

Di tutto ciò che avvenne negli anni successivi, e in particolar modo in quelli del Risorgimento, si trova notizia in altri autori. Luigi Sampolo, ad esempio, fu uno dei pochi a raccontare della separazione dell'autrice dal marito, avvenuta nel 1842, attribuendone le cause al sopraggiungere dell'«amaro disinganno» e della «funesta diffidenza», che avrebbero scacciato dall'«animo ardente di lei» le «giovanili illusioni d'amore».¹⁹ Le reali motivazioni di un gesto simile, abbastanza inusuale per l'epoca, non vennero mai apertamente dichiarate né dall'autrice né da altri suoi biografi: Antonio Zoncada, ad esempio, pur non ritenendo importante stabilire se si fosse trattato di «discrepanza di umori

¹⁵ G.B. Castiglia, 'Il mondo invecchiando migliora', cit., p. 4.

¹⁶ Ivi, p. 3.

¹⁷ G. Pitrè, *Nuovi profili biografici di contemporanei italiani* (Palermo: Tip. A. Di Cristina editore, 1868), p. 123.

¹⁸ La collaborazione di Muzio Salvo alla rivista durò per circa un anno, da agosto 1841 a luglio 1842; l'autrice vi pubblicò traduzioni dall'inglese e dal francese e versi originali, che sarebbero poi confluiti nelle sue raccolte degli anni successivi. Per l'indice completo dei testi di Muzio Salvo apparsi su *La Ruota* si veda: *La Ruota, 1840-1842*, a cura di M. Sacco Messineo, cit., p. 78.

¹⁹ L. Sampolo, *Sulla vita e sulle opere di Rosina Muzio Salvo*, cit., p. XII.

tra i coniugi, o patiti torti», ci tenne comunque sottolineare che «colpa in lei non ci fu», salvaguardando in tal modo l'autrice da ogni eventuale illazione circa la sua condotta morale.²⁰ La separazione non sembrò dunque avere ripercussioni negative sulla reputazione dell'autrice e non ne limitò né l'impegno letterario né quello sociale e politico. Considerato peraltro il fatto che Rosina Muzio Salvo mantenne per tutta la vita il doppio cognome, non dovette trattarsi di una separazione legale ma soltanto formale, in seguito alla quale l'autrice tornò a vivere a Termini Imerese nella casa paterna, insieme alla figlia Concetta. È comunque interessante apprendere di un fatto capitato in quel frangente, che fu lei stessa a raccontare a Francesco Paolo Perez in una lettera del 3 giugno 1842. In quell'occasione Rosina Muzio Salvo, confidando al suo corrispondente la grande frustrazione che il rientro nello «squallido e monotono» paese natale le aveva provocato, aggiungeva di aver ricevuto, il giorno prima, la visita del luogotenente, che le aveva vietato di uscire di casa da sola, rendendole di fatto molto complicato recarsi a Palermo per rivedere gli amici del salotto D'Albergo.²¹ Non si conoscono le motivazioni né l'effettiva durata di questa misura restrittiva, che comunque non impedì all'autrice di continuare a fare la spola tra Termini Imerese e Palermo e di mantenere i vecchi contatti. Nel frattempo continuava a dedicarsi con costanza alla composizione di versi, attività alla quale si affiancò ben presto anche la scrittura in prosa.

Nel 1845, a Palermo, venne pubblicata per i tipi di Clamis e Roberti la raccolta intitolata *Poesie di Rosina Muzio Salvo*: essa conteneva quasi tutte le poesie originali e le traduzioni già pubblicate su svariate riviste, che l'autrice volle riunire «a mo' di mazzolino» e offrire in dono a suo padre. Come si è già visto a proposito della prima raccolta di Giuseppina Turrisi Colonna, anche in questo caso ci si trova davanti a un volume d'occasione, vera e propria offerta votiva tributata da una figlia riconoscente al genitore che, dando prova di avere una mente illuminata, le aveva concesso di elevare il proprio ingegno e, di conseguenza, la propria condizione per mezzo degli studi. Nella dedica che apre il volume, l'autrice paragonava i «poetici fiori» offerti al padre a quelli che «colti da una terra abbeverata d'assenzio, non esalano che...dolore!», omologando sotto un'etichetta convenzionale – specialmente per i versi di una donna – componimenti nei quali al dolore manieristico che effettivamente traspariva dalle elegie e dalle traduzioni faceva, in realtà, da contrappunto lo sdegno dell'autrice per la tirannia e le ingiustizie sociali, verso le quali

²⁰ A. Zoncada, *Sulle opere di Rosina Muzio Salvo* (Palermo: Tip. del Giornale di Sicilia, 1870), p. 16.

²¹ La lettera in cui si racconta di questo episodio è la n. 15 del già citato carteggio tra Rosina Muzio Salvo e Francesco Paolo Perez conservato presso la Biblioteca Comunale di Palermo. Cfr. *supra*, p. 178.

mostrava una spiccata e sofferta consapevolezza.²² Diverse poesie di questa prima raccolta erano, infatti, popolate da figure emblematiche di quel disagio che doveva all'epoca caratterizzare la quotidianità dei siciliani più poveri, e che non aveva trovato altrettanto spazio nelle poesie di Li Greci e Turrisi Colonna: c'erano gli affamati che chiedevano pietà a un ricco signore incurante dei loro bisogni (*Un lamento*), ma anche le donne coraggiose che sacrificavano la propria vita pur di uccidere un tiranno (*Carlotta Corday*); c'erano gli esuli politici che scontavano con la lontananza dalla patria e dagli affetti l'arditezza del proprio ideale (*L'esule*) e c'erano, infine, le monache vincenziane (*Le Suore della Carità*), che si prendevano cura di ammalati, moribondi, mendicanti e prigionieri abbandonati a loro stessi da un sistema sociale e giudiziario bieco e vendicativo, colpevole, secondo l'autrice, di fomentare le ingiustizie piuttosto che preoccuparsi della rieducazione dei condannati (*A Vincenzo Errante*). Se è vero che Muzio Salvo «non cantò mai per pura vaghezza di cantare, ma sempre mossa da qualche degno e generoso affetto», la scelta di questi temi si mostra già di per sé indicativa delle questioni per le quali, negli anni a venire, si sarebbe esposta in prima persona.²³ Il suo principale interesse, sia come attivista che come letterata, fu in primo luogo quello di portare alla luce la galassia sommersa di problematiche sociali, da lei viste come strettamente interconnesse alla questione rivoluzionaria e per le quali riteneva responsabili tanto il governo borbonico quanto la più generale condizione di asservimento della penisola italiana alle potenze straniere e, per esteso, la sua estrema disunità politica. Non a caso Francesco Guardione, plaudendo al coraggio dell'autrice, scrisse che gli argomenti dei suoi canti potevano essere ritenuti solo apparentemente innocui, poiché al fondo di essi «si asconde[va] il germe di idee rischiose».²⁴

Il patriottismo e la speranza di poter vedere la Sicilia libera dal dominio borbonico e l'Italia finalmente unita furono ideali presenti in vario modo, e con diverse modulazioni di intensità, anche nei suoi romanzi. Il primo di essi, *Adelina*, venne pubblicato a Firenze nel 1846 e si mostrò, per struttura e temi, fortemente influenzato dall'*Ortis* foscoliano. Intrecciando tormento amoroso e ideale politico, esso raccontava della travolgente passione di Adelina, nobile impoverita e prigioniera di un matrimonio infelice, per l'esule polacco Carlo Radzwill; una passione che avrebbe finito per segnare tragicamente il destino di entrambi. In un suo saggio, Daniela Bombara ha voluto sottolineare il primato rappresentato da *Adelina* nel panorama della letteratura siciliana di metà Ottocento: si trattava, infatti, del

²² R. Muzio Salvo, *Poesie*, cit., p. 5.

²³ A. Zoncada, *Sulle opere di Rosina Muzio Salvo*, cit., p. 10.

²⁴ F. Guardione, *Rosina Muzio-Salvo*, cit., p. 40.

primo romanzo in forma epistolare scritto in Sicilia, per di più da una donna, al quale trent'anni dopo si sarebbe ispirato anche Verga per *Storia di una capinera*.²⁵ Il personaggio di Adelina portava la romantizzazione del reale alle sue estreme conseguenze, al punto da poter essere letto come una sorta di monito da parte dell'autrice sui rischi insiti nell'eccessiva consumazione di letteratura sentimentale da parte delle donne. La stessa Muzio Salvo, d'altra parte, nella prefazione al romanzo avvisava: «Possa l'esempio della mia Adelina scolpirsi nella mente delle sventurate giovanette onde arrestarle dal precipizio in cui potria spingerle una passione onnipossente!».²⁶ Toccava, di contro, al personaggio di Emilia, amica e corrispondente di Adelina, mitigare gli eccessivi sentimentalismi della protagonista, avvertendola di non abbandonarsi a «perniciose letture»: tra queste, il *Ruy Blas* di Victor Hugo, dramma definito da Emilia «un miserabile misto di sozzure e di religione», sicuramente non all'altezza della letteratura più genuinamente italiana, che poteva vantare invece le opere di Dante, Alfieri e Foscolo.²⁷ Il brano della lettera di Emilia contenente le critiche a Hugo e al *Ruy Blas* era peraltro la fedele riproduzione di un passaggio di una lettera di Muzio Salvo a Francesco Perez, a riprova del fatto che l'*alter ego* dell'autrice all'interno del romanzo non era tanto l'appassionata e infelice Adelina, quanto piuttosto la sua più saggia e morigerata corrispondente.²⁸ Del sentimentalismo parossistico che aveva contraddistinto questa prima prova romanzesca non rimase, comunque, alcuna traccia nelle prose degli anni successivi, che tanto per la coloritura patetica della narrazione, quanto per la scelta di tematiche che problematizzavano lo scontro etico e sociale tra nobiltà, borghesia e classi subalterne – nonché, infine, per la centralità che in alcuni di essi ebbe la questione dell'educazione dei “nuovi italiani” – potrebbero essere accostate alla produzione filantropico-sociale di Caterina Percoto e di altri autori e autrici del medesimo periodo.

Successiva al 1846 è la novella in versi *Roberto*, che venne inclusa nella *Strenna* fatta stampare dalla Legione delle Pie Sorelle nel 1849, e due altri romanzi intitolati rispettivamente *Giovanni* e *Martina*, che vennero raccolti insieme ad *Adelina* nel volume *Prose e poesie di Rosina Muzio Salvo* uscito a Palermo nel 1852: oltre a questi tre scritti in prosa e alle poesie già pubblicate nel 1845, che in alcuni casi erano state riviste e ampliate, il nuovo volume conteneva anche alcuni nuovi componimenti in versi, come ad esempio quello intitolato *La Donna*. Altre novelle e romanzi di Muzio Salvo – *Matilde* e *Bice*,

²⁵ D. Bombara, 'Ripensamento della tradizione e approdo alle idealità romantiche nella Sicilia di primo Ottocento: vita e opere di tre letterate *ribelli*', in «Quaestiones Romanicae», III/2 (2015), pp. 400-412 [404].

²⁶ R. Muzio Salvo, *Adelina*, in Ead., *Prose e poesie* (Palermo: Clamis e Roberti, 1852), pp. 125-256 [127].

²⁷ Ivi, p. 155.

²⁸ La lettera in questione è la n. 9 del carteggio Perez-Muzio Salvo, di cui si è già detto. Cfr. *supra*, p. 178.

Giannetta, Antonio e Brigida – vennero pubblicati a puntate sulla rivista *La Favilla* tra il 1857 e il 1859, mentre risale al 1862 la pubblicazione della novella intitolata *Dio ti guardi* sulla rivista milanese *Il Museo di Famiglia*.²⁹ Nel corso degli anni l'autrice continuò comunque a lavorare su alcune di queste opere, rimaneggiandole o riscrivendole talvolta di sana pianta: fu questo il caso del romanzo *Giannetta*, diventato in seguito *Le due contesse*, e di *Giovanni*, che Muzio Salvo avrebbe voluto intitolare *Lucia*: stava lavorando proprio a questa riscrittura quando, il 20 febbraio 1866, venne colta da un ictus che le fu fatale. Nel 1869, tre anni dopo la sua morte, Luigi Sampolo diede alle stampe l'edizione definitiva di tutti gli scritti di Muzio Salvo, sia in versi che in prosa: fu allora che *Le due contesse*, *Martina*, *Dio ti guardi*, *Antonio e Brigida*, insieme al frammento *Lucia*, entrarono a far parte del volume intitolato *Racconti di Rosina Muzio Salvo*.³⁰ Come notò Zoncada, Luigi Sampolo intese rispettare fino all'ultimo la volontà autoriale della suocera e la cura meticolosa con cui essa era solita rivedere ogni dettaglio dei suoi scritti, limitandosi a dare alle stampe soltanto ciò che la stessa Muzio Salvo avrebbe pubblicato «se le fosse bastata la vita».³¹ Il volume di prose curato da Sampolo comprendeva in appendice una sezione con alcuni articoli di carattere morale e pedagogico che Muzio Salvo aveva pubblicato nel corso degli anni su alcune delle riviste alle quali collaborava: la scrittura giornalistica fu, infatti, una costante nella carriera letteraria dell'autrice, specialmente negli anni della rivoluzione e in quelli immediatamente post-unitari.

Dopo aver fatto il suo esordio letterario con la pubblicazione di poesie e traduzioni su *La Ruota* e su altre riviste siciliane, allo scoppio della rivoluzione antiborbonica Muzio Salvo fu, come si è già detto, tra le fondatrici e principali animatrici della Legione delle Pie Sorelle e del giornale omonimo, che venne stampato con cadenza irregolare da ottobre 1848 a gennaio 1849. Nata per iniziativa del sacerdote Antonino Lombardo, l'associazione aveva una struttura gerarchica molto rigida, ai limiti del militaresco: essa contava 1200 socie divise in 12 centurie, ciascuna delle quali aveva a capo una direttrice; c'erano poi una tesoriera, una cassiera, una bibliotecaria e un cappellano. Presidente dell'associazione era Eleonora Spinelli, principessa di Butera e di Scordia, mentre Rosina Muzio Salvo ne era la segretaria generale. Sebbene da statuto potessero prendere parte all'associazione tutte le donne senza distinzione di ceti, nei fatti vi si associarono soltanto donne nobili e alto-borghesi, già in

²⁹ Per un quadro generale della produzione a stampa di Rosina Muzio Salvo, si veda: G. Mira, *Bibliografia Siciliana* (Palermo: Uff. Tip. Gaudiano, 1875), vol. II, p. 116.

³⁰ I volumi curati e fatti stampare da Sampolo furono in tutto due: *Versi di Rosina Muzio Salvo* e *Racconti di Rosina Muzio Salvo, con alcuni scritti morali*, usciti entrambi nel 1869 per i tipi del «Giornale di Sicilia».

³¹ A. Zoncada, *Sulle opere di Rosina Muzio Salvo*, cit., p. 10.

molti casi avvezze all'esercizio privato di opere di carità cittadina.³²

Contemporanea all'adesione al progetto filantropico-assistenziale della Legione fu la collaborazione di Rosina Muzio Salvo al periodico intitolato *L'educazione popolare*, uno dei numerosi giornali che videro la luce in Sicilia nei mesi della rivoluzione antiborbonica e che ebbero, di conseguenza, vita brevissima. Nella fattispecie, *L'educazione popolare* venne stampato a Palermo dal 25 agosto 1848 al 27 gennaio 1849 con cadenza bisettimanale; animatori e collaboratori della rivista erano gli stessi che avevano preso parte all'esperienza de *La Ruota*, che aveva cessato le pubblicazioni già a metà del 1842. In un avvertimento ai lettori pubblicato sul terzo numero del nuovo giornale, i compilatori chiarivano che l'aver scelto un titolo come *L'educazione popolare* costituiva già di per sé una dichiarazione di intenti: lo scopo che essi si proponevano di perseguire era infatti non soltanto quello di istruire la mente, ma anche quello di «formare il cuore del popolo» siciliano, mostrando a tutti «il vero e il buono, l'utile e il conveniente».³³ Proprio sulle colonne dell'*Educazione popolare* il sacerdote, letterato e patriota Carmelo Pardi scrisse alcuni articoli nei quali elogiava l'operato della Legione delle Pie Sorelle, sostenendo che solo attraverso l'incivilimento dei costumi – obiettivo a cui miravano di fatto le consociate – il popolo siciliano sarebbe riuscito a conservare la libertà tanto faticosamente conquistata.³⁴

Come era già avvenuto con *La Ruota*, Rosina Muzio Salvo contribuì al giornale pubblicandovi inizialmente soltanto i propri componimenti in versi, dedicati sia alla lotta della Sicilia contro i Borbone, sia alla questione dell'indipendenza greca dalla dominazione turca.³⁵ Sul numero 6 del 21 ottobre 1848 uscì però un suo articolo dai toni smaccatamente polemici, con il quale l'autrice criticava senza mezzi termini l'operato di Giuseppe La Farina, che era all'epoca il ministro della guerra del governo rivoluzionario. In un momento delicatissimo per la Sicilia e per il governo, costantemente minacciato dall'esercito borbonico che ne incalzava la resa, Muzio Salvo accusava La Farina di essere un incompetente che aveva accettato un incarico per il quale sapeva già di non essere tagliato. «Un popolo intero, un popolo il cui nome brillerà fin quando brilla il sole, a voi si affida, a

³² Cfr. G. Fiume, 'Due giornali femminili del '48 siciliano', in «Nuovi Quaderni del Meridione», XVI/64 (1978), pp. 396-417.

³³ 'Ai Lettori', in «L'educazione popolare», I/3 (16 settembre 1848), p. 1.

³⁴ C. Pardi, 'La Legione delle Pie Sorelle', in «L'educazione popolare», I/2 (1 settembre 1848), p. 1.

³⁵ Il primo componimento di Muzio Salvo ad essere pubblicato su *L'educazione popolare* fu *L'addio di un greco*, apparso sul n. 5 del 14 ottobre 1848. Seguirono: *La greca deserta* (n. 6, 21 ottobre 1848), *Belmonte* (n. 8, 11 novembre 1848), *Alla Speranza. Ode* (n. 11, 25 novembre 1848), *Corinna ad Osvaldo* (n. 14, 3 dicembre 1848). La serie completa di tutti i numeri del periodico si trova conservata a Palermo presso la biblioteca della Società siciliana per la Storia Patria, dove si è avuto modo di consultarla.

voi si abbandona, in voi ciecamente riposa...Non lo schernite, per Dio! Vi costerebbe assai caro, e più della morte, eterna infamia ne correte sulla lapide vostra», tuonava Muzio Salvo, bollando come «vanagloria matta, peccato gravissimo, imperdonabile» la scelta di La Farina che, dal canto suo, pare fosse solito giustificarsi dicendo di avere accettato l'incarico unicamente per senso del dovere.³⁶ Con la stessa risolutezza usata per le critiche, l'autrice chiudeva il pezzo appellandosi al buonsenso di La Farina e dell'allora ministro degli affari esteri, il marchese di Torrearsa, pregando quest'ultimo di sostituire al più presto il ministro della guerra con qualcun altro, certa del fatto che «qualunque ufficiale, non scevro d'ingegno, deve saperne più di lui».³⁷ L'intervento di Muzio Salvo, compiuta espressione dei malumori e delle spaccature interne che lasciavano presagire la fine imminente dell'esperienza rivoluzionaria, non passò affatto inosservato: circa una settimana dopo, sul giornale di orientamento democratico-repubblicano *Il libero monitore*, apparve un articolo anonimo intitolato *La poetessa*, che bollava come «opposizioni dettate dall'antipatia o simpatia femminile» le critiche mosse a La Farina, alle quali si diceva di voler controbattere «colla evidenza del ragionamento».³⁸ Nonostante tali premesse, la difesa del ministro portata avanti nell'articolo scadeva ben presto in un attacco *ad personam* nei confronti dell'autrice, attaccata sostanzialmente per il fatto di essere un'intellettuale donna. «O alla signora *sedicente poetessa* non le va a genio il Ministro perché giovine ed avvenente; o si vorrà da chi mal si consiglia far correre degli articoli per mezzo di una donna: ma allora in quest'ultimo caso perché offendere la nobiltà del sesso?», scriveva l'anonimo, che in conclusione del suo articolo consigliava «alla Signora *Poetessa*», senza sforzarsi di nascondere il proprio disprezzo, «di proseguire i suoi lavori poetici se ne ha, e non esporsi mai più alla censura dei *rigorosi giornalisti* oppositori».³⁹ In difesa di Muzio Salvo si schierò prontamente Carmelo Pardi, che nel rispondere «a taluni miserabili scrittorelli da trivio che non hanno il coraggio civile di mostrarsi a viso scoperto» ribadiva che l'autrice, «donna [che] non ha bisogno di consigli», spinta dall'«amore ardentissimo» per la Sicilia, non aveva voluto mettere in dubbio le doti morali di La Farina, ma constatarne l'effettiva inadeguatezza per il ruolo che era stato chiamato a ricoprire.⁴⁰

Successivamente a questa vicenda, dopo il fallimento della rivoluzione e la restaurazione della monarchia borbonica, Rosina Muzio Salvo non mise da parte il proprio attivismo, ma

³⁶ R. Muzio Salvo, 'Al ministro signor La Farina', in «L'educazione popolare», I/6 (21 ottobre 1848), p. 4.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ 'La poetessa', in «Il libero monitore», n. 3 (30 ottobre 1848), p. 5.

³⁹ *Ibidem*. Corsivi miei.

⁴⁰ C. Pardi, 'Due parole ad un anonimo', in «L'educazione popolare», I/7 (4 novembre 1848), p. 3.

non pubblicò più articoli apertamente polemici (e politicamente schierati) al pari di quello contro La Farina. Preferì piuttosto dedicare le proprie energie e i propri scritti a una missione che non aveva mai smesso di starle a cuore, e della quale non sottovalutava affatto le implicazioni patriottiche, né gli effetti a lungo termine. Ponendosi nel solco di altre intellettuali italiane che al pari di lei, nello stesso periodo, erano personalmente coinvolte nel processo risorgimentale e cercavano, con le loro opere, di irrobustirne l'apparato ideologico, Rosina Muzio Salvo si mostrò sempre più convinta del ruolo cruciale che l'educazione e l'istruzione avrebbero dovuto avere nello sviluppo dei cittadini e delle cittadine del neonato stato unitario. Si impegnò pertanto, specialmente nei suoi scritti in prosa, a veicolare l'idea per cui solo attraverso un'educazione integerrima, nemica dei vizi e radicata nella devozione alla patria, a Dio e alla famiglia sarebbe stato possibile allevare una nuova generazione di italiani degni di portare questo nome e pronti, all'occorrenza, a difendere armi alla mano la libertà del proprio Paese. Convinta del fatto che, in una simile contingenza, l'onorevole, ancorché gravoso, compito di educare i figli ai valori fondanti del neonato stato unitario toccasse soprattutto alle donne, Muzio Salvo rivolse la sua attenzione soprattutto all'educazione femminile. «Piangono i figli della madre i falli» scrisse in esergo al romanzo *Martina*, inaugurando così, nei primi anni Cinquanta, un filone di scrittura pedagogico-moraleggiante che avrebbe in seguito rappresentato la parte forse più nota della sua produzione letteraria.

Prima che in volume, gli scritti morali di Rosina Muzio Salvo uscirono, come si è già detto, su rivista: tra gli anni Cinquanta e Sessanta l'autrice collaborò infatti con svariati periodici, tra cui i siciliani *La Favilla* e *Le ore d'ozio*, e le riviste femminili genovesi *La Donna* e *La Donna e la Famiglia*, sulle quali scrissero anche due celebri educatrici come Giulia Molino Colombini e Caterina Franceschi Ferrucci. Su *La Donna e la Famiglia* – rivista che, pubblicata a partire dal 1862, ebbe diffusione nazionale – Rosina Muzio Salvo pubblicò a puntate, tra il 1862 e il 1863, il trattatello pedagogico in forma epistolare intitolato *Sull'educazione. Lettere a Faustina*, nel quale, immaginando di rispondere alle lettere ricevute da un'amica (la Faustina del titolo), dispensava consigli su come educare nel migliore dei modi le bambine. «Non ti aspettare, mia cara, un trattato di educazione elegantemente e sapientemente scritto, bensì un affettuoso cicaluccio scritto alla buona», esordiva Muzio Salvo nella prima lettera, vestendo programmaticamente i panni della buona madre di famiglia resa saggia dagli anni e dall'esperienza.⁴¹ Con uno stile dimesso,

⁴¹ R. Muzio Salvo, *Sull'educazione. Lettere a Faustina*, cit., p. 426.

colloquiale, reso talvolta eccessivamente lezioso dall'ampio ricorso ai vezzeggiativi, Muzio Salvo consigliava a Faustina di non delegare ad altri l'educazione dei propri bambini ma di occuparsene direttamente, facendo attenzione affinché i suoi figli crescessero, tra le altre cose, timorati di Dio e fedeli ai principi della religione cristiana. Nello specifico, le *Lettere* non erano altro che un trattatello sull'educazione femminile e, per esteso, sui doveri delle madri nei confronti delle proprie figlie, dal momento che le questioni affrontate riguardavano quasi esclusivamente l'educazione che Faustina avrebbe dovuto impartire alla figlia Giulia. «Per l'amor di Dio, non educare la Giulia all'amore degli ornamenti, non suscitare in modo alcuno la vanità», ammoniva l'autrice, raccomandando però all'amica di non dare alla figlia un'educazione bigotta come quella che avevano ricevuto loro nei conventi, ma di lasciarla libera di correre e anche di giocare con le bambole: grazie a queste ultime, secondo l'autrice, le bambine avrebbero appreso l'importanza della cura domestica, diventando così delle «donnette a modo».⁴²

Il modello educativo proposto dalle *Lettere* intendeva anche mostrarsi innovativo, nella misura in cui sosteneva che per crescere delle ragazze virtuose e pudiche non era necessario che le loro madri le privassero di ogni tipo di svago o che impedissero loro di leggere dei romanzi, ma che vigilassero piuttosto sulle letture, gli svaghi e le compagnie frequentate dalle loro figlie, preoccupandosi in primo luogo di trasformare la loro stessa casa in un tempio di virtù. Nella lettera settima Muzio Salvo affidava al fratello di Faustina il compito di tratteggiare quella che secondo lui – e secondo l'autrice, che abilmente si serviva di un portavoce dell'altro sesso per avvalorare la propria tesi – avrebbe dovuto essere il tipo ideale di donna italiana contemporanea, lontana tanto dalla «femminuccia che fila, e nulla sa e vede al di là del materiale lavoro», quanto dalle «dottoresse che datesi anima e corpo ai libri, lasciano che il marito, i figli, la casa corrano a precipizio».⁴³ Operose massaie e, al contempo, raffinate amanti delle arti, le donne della nuova Italia avrebbero dovuto dare prova di grandi capacità di mediazione e autocontrollo per non scadere mai in nessuno dei due opposti eccessi, finendo di fatto per sacrificare sé stesse sull'altare della famiglia e della rispettabilità sociale. Come sosteneva d'altra parte la stessa Muzio Salvo in un altro dei suoi scritti morali, apparso per la prima volta su *La Donna* nel 1856, compito delle donne avrebbe dovuto essere quello di lottare sempre, con tutte le proprie forze, non soltanto contro gli uomini che, lusingandole, tentavano in ogni modo di insidiarle, ma soprattutto contro «l'ozio, la

⁴² Ivi, p. 431 e p. 435.

⁴³ Ivi, p. 462.

spensieratezza ed il cuore», nemici interiori che, diceva, rendevano le donne incapaci per loro stessa natura di resistere alle tentazioni.⁴⁴ Rivolgendosi alle proprie lettrici Muzio Salvo consigliava pertanto di essere sempre vigili e di pregare, affinché sottomettendo il cuore alla «troppo spregiata ragione» si rendessero finalmente degne «dell'alto nome di donna, e di donna italiana» e si mostrassero sempre modeste e taciturne «quale si addice a mansueto sesso che primeggiare non deve sull'altro cui caramente si appoggia».⁴⁵

L'impegno profuso da Rosina Muzio Salvo sul fronte dell'educazione femminile, che lungi dal rimanere lettera morta venne messo in pratica dall'autrice stessa nel proprio percorso esistenziale di madre e di attivista, le valse la stima e il rispetto di molti intellettuali coevi, che specialmente dopo la sua morte le dedicarono numerosi scritti. In essi Muzio Salvo era lodata, prima che come scrittrice, in quanto «eccellente madre di famiglia, amica sincera, ottima cittadina e in tutto degna di essere proposta a modello di specchiati costumi».⁴⁶ Emblematica, a tal proposito, l'ottava commemorativa che le dedicò Vincenzo Errante, collaboratore de *La Ruota* e suo amico di lunga data, nella quale si legge:

Di madre amante e di celeste amica
Ebbe il cor sempre a Dio devota e al vero;
Stiè salda, e resistette alla nemica
Sorte, e con volto placido e severo;
Visse d'estri beata, e dell'aprica
Sicula terra sublimò il pensiero,
E drizzò l'ali a la superna sede
Stringendo al sen la Libertà, la Fede.⁴⁷

Allo stesso modo, anche altri studiosi posero l'accento più sul carattere e l'aspetto fisico dell'autrice che non sullo stile o sulle opere, subordinando così le sue doti intellettuali al grado di rispettabilità sociale che era riuscita ad ottenere per mezzo di un comportamento consono al suo status di nobildonna. Carmelo Pardi, ad esempio, annoverò tra i meriti di Muzio Salvo la poca cura da lei mostrata per la bellezza fisica, e il suo preferire il silenzio del proprio studio alle «lucide veglie festanti» in cui tante donne dell'alta società erano solite spendere il loro tempo.⁴⁸ Secondo un procedimento retorico molto comune, l'intellettuale donna veniva raccontata da Pardi come un'eccezione non solo rispetto alle altre donne, ma

⁴⁴ R. Muzio Salvo, *All'erta, sorelle, all'erta*, cit., p. 409.

⁴⁵ Ivi, pp. 412-413.

⁴⁶ C. Pardi, *Rosina Muzio Salvo*, cit., p. 412.

⁴⁷ V. Errante, *Ottava*, in *In morte di Rosina Muzio Salvo* (Palermo: Perino, 1866), p. 6.

⁴⁸ C. Pardi, *Rosina Muzio Salvo*, cit., p. 412.

anche rispetto alle caratteristiche intrinseche della femminilità comunemente intesa: scevro di ogni vanità, esempio di modestia, lo stile di Muzio Salvo non avrebbe potuto essere definito altrimenti che «maschio e vigoroso», costantemente rivolto com'era ad apportare benefici alla comunità e a dare sfogo all'anima ardente della poetessa, piuttosto che ad appagarne l'ego.⁴⁹ A soffermarsi in maniera più puntuale sullo stile e sulla personalità artistica e intellettuale di Rosina Muzio Salvo fu il letterato e antropologo siciliano Giuseppe Pitrè, che nel 1868 incluse un profilo biografico dell'autrice nel volume *Nuovi profili biografici di contemporanei italiani*. Neanche Pitrè si astenne però dal puntualizzare che uno dei meriti di Muzio Salvo era stato sicuramente quello di aver cantato di affetti domestici «senza svenevolezza, né smancerie» e «di libertà senza mostrarlo», lodando quindi, ancora una volta, l'autrice per la sua estrema modestia: non a caso, Pitrè raccontò di come Muzio Salvo fosse solita mettere in secondo piano il proprio status di letterata per presentarsi, sia tra gli uomini che tra le altre donne, «senza boria, né pretesione, ma colla modestia che il vero merito suole accompagnare».⁵⁰

Laddove i biografi ottocenteschi cercarono di mettere in risalto quasi esclusivamente qualità che erano per l'epoca le sole di cui una donna potesse e dovesse fregiarsi per essere considerata rispettabile, in tempi più recenti si è voluto invece raccontare Rosina Muzio Salvo come una donna ribelle, mal disposta a rimanere entro i confini di accettabilità sociale previsti per il suo sesso.⁵¹ Considerando però gli scritti di Muzio Salvo – sia quelli dati alle stampe, sia il carteggio rimasto inedito – non è difficile accorgersi che nessuna delle due posizioni può essere considerata completamente vera. Pur avendo a cuore l'istruzione delle donne e riconoscendo l'importanza del loro ruolo nella fondazione di una comunità che potesse dirsi, per la prima volta, autenticamente italiana, Rosina Muzio Salvo si mostrò infatti sempre molto attenta a comportarsi in maniera rispettabile, impegnandosi affinché le sue lettrici facessero altrettanto; non si trattò, naturalmente, della supina accettazione di regole misogine, quanto piuttosto della condivisione di un ideale all'epoca molto diffuso, che assegnava agli uomini e alle donne ruoli sociali diversi in virtù del loro genere, ma in

⁴⁹ Ivi, p. 414.

⁵⁰ G. Pitre, *Nuovi profili biografici di contemporanei italiani*, cit., pp. 125-128.

⁵¹ Oltre al saggio di Daniela Bombara citato sopra, si segnalano a titolo esemplificativo i seguenti contributi: D. Battaglia, *Rosina Muzio Salvo*, cit., pp. 748-750; N. D'Amico, *Un libro per Eva* (Milano: Franco Angeli, 2017), p. 215; E. Rizzo, 'Rosina Muzio Salvo, la poetessa ribelle', pubblicato sulla rivista on-line «Toponomastica Femminile» e consultabile all'indirizzo: www.toponomasticafemminile.com [ultima consultazione: 15 novembre 2018]; A. Crisantino, 'Poetessa e femminista, ritratto di una patriota', pubblicato sul quotidiano «La Repubblica» il 18 marzo 2011, e ora consultabile on-line all'indirizzo: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/03/18/poetessa-femminista-ritratto-di-una-patriota.html> [ultima consultazione: 15 novembre 2018].

ogni caso fondamentali per il risorgimento della patria.⁵² Per avere dunque un'idea quanto più veritiera e, soprattutto, non viziata da partigianerie di sorta di Rosina Muzio Salvo e delle altre autrici siciliane sue contemporanee bisognerà resistere alla tentazione di ingabbiarle in definizioni anacronistiche, e procedere piuttosto a una loro contestualizzazione storico-sociale, senza mai perdere di vista quanto loro stesse ritennero importante comunicare attraverso le loro opere.

V.2 L'attenzione verso gli ultimi

In linea con la sua visione politica, buona parte degli scritti di Rosina Muzio Salvo ebbe come protagonisti i poveri, gli orfani e i carcerati, per le cui miserevoli condizioni di vita l'autrice non accusava soltanto la miopia delle politiche sociali attuate dai Borbone, ma anche la colpevole indifferenza dei ceti più abbienti. Intimamente convinta che il grado di perfezionamento morale di una nazione fosse commisurato al benessere dei suoi cittadini, Muzio Salvo trasformò l'attività filantropica e, più tardi, quella educativa, in una vera e propria missione, affinché la nazione forgiata dalle lotte risorgimentali potesse edificarsi su basi meno inique rispetto al passato. Negli stessi anni in cui, insieme alla Legione delle Pie Sorelle, lavorava per far sì che anche in Sicilia i bambini e le donne del popolo ricevessero un'istruzione adeguata, Muzio Salvo scelse come tema dei suoi versi politici proprio la questione sociale, tratteggiando scenari in cui le pene degli emarginati venivano alleviate grazie all'impegno concreto di alcune donne: tra queste vi erano, ad esempio, le protagoniste della canzone *Le suore della carità*, le «angeliche fanciulle» seguaci di S. Vincenzo de' Paoli che spinte dall'amore per Dio e per il prossimo avevano rifiutato di finire «sepolte» in un convento di clausura e avevano eletto piuttosto a loro «chiostro» le celle dei prigionieri e le case della povera gente, diventando missionarie.⁵³

Come si è accennato alla fine del paragrafo precedente, negli scritti politico-sociali di Muzio Salvo le donne ebbero sempre un ruolo rilevante, ma sostanzialmente diverso – se non, addirittura, radicalmente opposto – rispetto a quello pensato per gli uomini. Laddove infatti questi ultimi, in linea con la tradizionale narrazione risorgimentale, venivano di norma rappresentati come coloro ai quali toccava combattere per la patria, e sopportare per questa ragione le ferite, l'esilio o la prigionia, le donne rappresentavano invece le creature «leggiadre» che «dall'uom disgombr[ano] / di mestizia le nubi», e che oltre a curare le ferite

⁵² Cfr. *supra*, pp. 3-5.

⁵³ R. Muzio Salvo, *Le suore della carità*, in Ead., *Versi*, cit., pp. 100-105. La canzone venne scritta nel 1844.

dei combattenti si preoccupavano anche di assistere le loro famiglie, e di educare le generazioni future al culto della patria.⁵⁴ Un esempio dell'impostazione rigidamente dicotomica che l'opera di Muzio Salvo sembra sottendere in relazione alla divisione dei ruoli sociali tra i due sessi è ravvisabile in uno dei suoi componimenti più antichi, *L'esule*, nel quale la compagna di un oppositore politico condannato all'esilio veniva presentata come la custode della memoria del marito, colei che in sua assenza avrebbe dovuto farsi carico di trasmettere ai figli l'eroico esempio del loro padre. Così si legge negli endecasillabi conclusivi, dove è l'esule stesso a rivolgersi all'amata:

Serbami la tua fe', serbati a' cari
Orbati figli, e narra loro quanto
Amai te con la patria, e che 'n la terra,
Ove assonnati giacciono gli schiavi,
Ogni pensier di gloria, di virtude,
Comprasi col dolor: narra ch'altra
Ebbero l'alma, e sdegnosa, e che di pianto
Non si pascon le ceneri del prode,
Ma di gloria futura, e di vendetta.⁵⁵

Si trova qui *in nuce* quello che in età postunitaria divenne l'indirizzo ideologico predominante nella produzione letteraria di Muzio Salvo, che specialmente negli scritti in prosa si preoccupò di educare le donne a quei ruoli materni e di cura che soli avrebbero permesso loro di identificarsi e dunque definirsi, orgogliosamente, come italiane.

Sebbene non manchino, soprattutto nei versi di matrice politico-sociale, esempi di donne illustri nelle quali Muzio Salvo vedeva incarnarsi l'ideale dell'eroina «che in cor, nell'intelletto / sente una fiamma che non ha confine», è vero tuttavia che donne come Saffo, Charlotte Corday e Beatrice Cenci non vennero mai riconosciute dall'autrice come pienamente artefici del proprio destino, bensì come vittime dell'insensibilità dell'uomo e di quella disparità sociale che, seppur denunciata, non venne mai messa apertamente in discussione. Rappresentativi sono, a tal proposito, i versi di un lungo componimento in endecasillabi intitolato *La donna*, nei quali Muzio Salvo rilevava come «l'uom che sublime giganteggia / sull'universo, e sperde, annienta ed erge / dalle ruine i regni» poco o nulla si

⁵⁴ R. Muzio Salvo, *La donna*, in Ead., *Versi*, cit., pp. 17-24 [17].

⁵⁵ R. Muzio Salvo, *L'esule*, in Ead., *Versi*, cit., p. 111. Il componimento, risalente al 1841, apparve inizialmente sui periodici *L'Oreteo* e *La Ruota*; venne successivamente inserito, con lievi modifiche, in tutte le raccolte di versi dell'autrice.

preoccupasse dei sentimenti «d'una fragile donna, che si avvinghia / tenacemente a lui come la vite / all'arbore si avvinghia»: tale indifferenza finiva così per condannare «al duolo, al pianto» la donna, che «nella polve / conculcata» pativa l'onta dell'oblio mentre l'uomo, dal canto suo, vedeva celebrate le sue gesta con «marmi incifrati» ed «eletti incensi».⁵⁶

Al fondo di questa divisione quasi manichea dei ruoli di genere è comunque possibile ravvisare quello che, in fin dei conti, rappresenta il tratto di maggiore interesse dei versi politici di Rosina Muzio Salvo: la capacità di dare voce alla specificità del patriottismo femminile e alle sue molteplici sfumature, che risaltano vivide nel momento in cui le protagoniste dei suoi componimenti si ritrovano a fronteggiare il dramma della guerra e a farsi carico delle sue conseguenze. La furezza con cui Charlotte Corday, l'assassina di Marat, sale sul patibolo, dopo aver incitato un suo anonimo difensore a vendicare la sua morte e a risollevarne le sorti della Francia (*Carlotta Corday*, 1841); l'amorevole solerzia dell'educatrice che impartisce ai bambini più poveri i rudimenti di un'istruzione che potrà preservarli dall'intraprendere la via del crimine (*Le sale di ricovero*, 1843); la disperazione della ragazza greca che pur amando la patria non è capace di separarsi dal proprio uomo in partenza per il fronte (*La Greca diserta*, 1847); la mestizia dell'Italia, donna in catene, che dopo lunghe tribolazioni viene infine liberata da Vittorio Emanuele, suo sposo, e da Garibaldi, il più valoroso dei suoi figli (*Scena lirica*, 1860), sono tutte espressioni dell'adesione femminile alla causa risorgimentale, che pochi anni prima della sua morte l'autrice sintetizzò in un lungo componimento didascalico intitolato *A Giannina* (1863).

Per veicolare la sua visione del ruolo femminile nelle politiche risorgimentali Rosina Muzio Salvo si avvale, in tutti i componimenti qui menzionati, di uno stile fortemente influenzato dalla scrittura in prosa, dove il massiccio ricorso all'*enjambement* finiva talvolta per andare a detrimento della scorrevolezza e della musicalità dei testi, la maggior parte dei quali furono scritti peraltro in endecasillabi sciolti. Ciò non impedì comunque all'autrice di adoperarsi per conferire ai suoi testi una patina di ricercatezza, facendo ad esempio un largo uso di figure sintattiche di inversione come l'anastrofe e l'iperbato, adottando un lessico ricco di termini dotti e prediligendo le uscite tronche consonantiche, stilema, quest'ultimo, adoperato a tal punto da risultare ridondante. Di questi e degli altri espedienti retorici adoperati da Rosina Muzio Salvo nei suoi versi politici si renderà debitamente conto nella sezione antologica che segue, nella quale i testi saranno disposti dal più antico al più recente: si potrà in questo modo seguire nel suo svolgersi l'inevitabile trasformazione cui non

⁵⁶ R. Muzio Salvo, *La donna*, cit., pp. 20-21.

soltanto lo stile, ma anche il patriottismo dell'autrice andarono incontro con il passare degli anni e lo svolgersi della parabola risorgimentale.

V.3 Alcuni versi civili di Rosina Muzio Salvo, con analisi e commento

L'edizione di riferimento per i componimenti analizzati nella sezione che segue è quella intitolata *Versi di Rosina Muzio Salvo*, curata da Luigi Sampolo e pubblicata a Palermo per i tipi del *Giornale di Sicilia* nel 1869, tre anni dopo la morte dell'autrice; vi si trovano raccolte le poesie che negli ultimi anni della sua vita Muzio Salvo aveva provveduto a rivedere e, talvolta, a modificare, e può pertanto essere considerata come la più compiuta manifestazione dell'ultima volontà dell'autrice. Si provvederà comunque a segnalare in nota, dove necessario, le varianti delle edizioni precedenti. Per quanto riguarda invece il solo componimento intitolato *Le sale di ricovero. Ai siciliani*, verrà messa a testo e analizzata anche la versione contenuta nella raccolta *Prose e poesie di Rosina Muzio Salvo*, edita a Palermo nel 1852 per i tipi di Clamis e Roberti. I componimenti si troveranno disposti in ordine cronologico di composizione, procedendo dal più antico al più recente; della vicenda editoriale di ciascuno di essi si renderà conto in maniera più dettagliata nel commento.

CARLOTTA CORDAY

(1841)

«In questo braccio, e più nel cor sicura,
Vibrai l'acciaro, e l'anima dispietata
Piombò d'abisso nella bolgia impura.

Ahi! cieca plebe a reo servir dannata,
Tu d'un palco ricambi il santo zelo,
Che sanguinar non fe' la piaggia amata!»

Sì disse, e di pallor fattosi velo,
Offrì le molli braccia a le ritorte;
Poi disdegnosa erse le luci al cielo.

Né si commove; imperturbata e forte 10
Il piè sospigne al fato che l'attende,
Udendo intorno risuonare: «A morte!»

Fiamma è lo sguardo, ma serena splende
Del cor la calma nell'etereo viso,
Sì che più bella e cara in un la rende.

Un alto grido s'erger all'improvviso:
«Chi vili, chi al patibolo traete?
Chi va dei cieli a far più bello il riso?

Me pur, me pur con lei, tigri, uccidete:
Ma dei mostri cui servi, o greggia stolta, 20
Il tuo sangue fia poco all'empia sete.»

Ciò detto, con un ferro tra la folla
Après il varco un giovane furente,
E la Virago le voci ne ascolta.¹

A la donzella in volto arse repente
Di gioia un lampo qual celeste ardore,
«E d'uomo un grido – disse – alfin si sente?

Per la patria, per me palpita un core?
Contenta or moro; ma tu generoso
Frena, frena l'incauto furore; 30

Per me il morir fia dolce, e glorioso;
Tu mi sacra il tuo pianto, i tuoi sospiri,
Quando non fia delitto esser pietoso:

Dà bando, o prode, a' tuoi caldi deliri,
Rimanti in vita, e vendicar se vuoi

¹ Ed. 1845 e 1852: «Finché Carlotta le sue voci ascolta». Questa e le altre varianti qui di seguito riportate fanno riferimento al testo pubblicato sia nella raccolta *Poesie di Rosina Muzio Salvo*, cit., pp. 15-18, sia nella raccolta *Prose e poesie di Rosina Muzio Salvo*, cit., pp. 399-400.

Di questo core gli ultimi martiri,
Purga la patria dai tiranni suoi;
Né ti sgomenti questo scempio atroce,
Se un cor ti balza, se novelli eroi....»²

Volea più dir, ma la genìa feroce
Urla, schiamazza, al palco la trascina,
Né si schiude a pietà sola una voce.

Cade di Francia invitta l'Eroina;
Cade, ed il sol, che volgesi all'ocaso,
Tra nugoli pietosi in mar declina,
I casti rai negando all'empio caso.

Analisi e commento

Componimento in terza rima formato da 46 endecasillabi a rima incatenata. Sia il lessico aulico che la costruzione sintattica ricca di anastrofi denotano la volontà dell'autrice di conferire al testo ricercatezza letteraria, fine a cui concorre anche l'utilizzo di una lingua sorvegliata e quanto più possibile vicina all'uso toscano. L'attenzione di Muzio Salvo in tal senso viene meno soltanto in un punto: al verso 27 si legge infatti «E la Virago le voci ne ascolta», dove «voci» non va inteso come un plurale in senso proprio, bensì come un prestito dal dialetto siciliano, che intende «*vuci*» nel senso di «grida»; anche il contesto in cui il termine è inserito sembra confermare l'ipotesi che l'autrice volesse utilizzarlo proprio nella sua accezione dialettale. A livello sintattico, il ricorrere di espedienti retorici come l'*enjambement* e i puntini di sospensione – che tendono a rallentare il ritmo del componimento e ad esaltarne l'aspetto più specificatamente narrativo – lascia già intravedere la propensione dell'autrice per la scrittura in prosa, testimoniata peraltro anche dalla cura con cui vengono tratteggiati, sia dal punto di vista fisico che psicologico, i personaggi che si muovono tra i versi come su un palcoscenico o tra le pagine di un romanzo. È interessante a tal proposito notare come anche la struttura diegetica adottata qui dall'autrice rassomigli, nella sua straordinaria capacità mimetica, quella dei coevi racconti in prosa: vi si alternano infatti le voci e i punti di vista di tre soggetti – Charlotte Corday, un suo anonimo difensore e un narratore intradiegetico – che danno vita a una narrazione impressiva e polifonica dalla quale i lettori finiscono per essere inevitabilmente coinvolti.

Rispetto ad alcuni dei componimenti più maturi di Muzio Salvo, *Carlotta Corday* ha una storia editoriale abbastanza ordinaria: pubblicato per la prima volta nel gennaio del 1841 sul

² Ed. 1845 e 1852: «Che redimiti un dì gli affanni tuoi...».

secondo numero del periodico siciliano *La Concordia*, venne in seguito inserito in tutte e tre le raccolte di versi pubblicate a nome dell'autrice, presentando modifiche minime soltanto nell'edizione del 1869. Protagonista eponima del canto è la nobildonna francese Marie-Anne-Charlotte de Corday d'Armont, che il 13 luglio 1793 a Parigi assassinò Jean-Paul Marat e fu per questo ghigliottinata quattro giorni dopo. Fervente seguace delle idee girondine, Charlotte Corday riconosceva in Marat – fautore della dittatura rivoluzionaria e accusato proprio dai girondini di essere responsabile delle sanguinose rivolte popolari scoppiate negli ultimi mesi del 1792 – un pericoloso despota che, per il bene della Francia, andava eliminato nel più radicale dei modi. Intenzionata a vendicare gli interessi della propria fazione politica e del popolo francese, Charlotte Corday si era quindi recata appositamente a Parigi da Caen, dove abitava, e aveva pugnalato a morte Marat mentre questi si trovava immerso nella propria vasca da bagno.³ Nella prima terzina della poesia di Muzio Salvo è la stessa Corday a rievocare l'omicidio, ponendo l'accento su due elementi: il coraggio che, trasmettendosi dall'animo al braccio, le aveva permesso di vibrare con sicurezza il colpo mortale, e l'intrinseca iniquità dell'ucciso, che lo aveva fatto immediatamente precipitare negli abissi infernali (vv. 1-3).

A guidare l'autrice nella scelta del soggetto non era stato soltanto un genuino interesse per le vicende d'Oltralpe, specialmente per quelle di cui erano state protagoniste le donne, quanto piuttosto l'esigenza di rendere meno indigesto alla censura borbonica un canto che incitasse alla rivolta contro i tiranni, ambientandolo in un altrove neanche troppo remoto. È Francesco Guardione a notare come «nella morte di Carlotta Corday, e nelle ire fulminanti di lei» Rosina Muzio Salvo vedesse riassunto lo spirito di quel 1841 in cui «era in Sicilia uno scempio atroce, e s'aspettava chi la purgasse da' suoi tiranni».⁴ Lo stesso Guardione puntualmente rileva che, sebbene in molti non riuscissero a cogliere i riferimenti all'attualità adombrati sotto il velo della storia europea più recente, il popolo siciliano, tuttavia, «impaziente di sollevazione, taceva e imparava».⁵ Come nella migliore tradizione letteraria risorgimentale, anche i versi politici di Rosina Muzio Salvo avevano dunque, in primo luogo, una finalità pedagogica: quella di incoraggiare lettori e lettrici a ribellarsi, armi alla mano, a un regime politico ritenuto tirannico e oppressivo e a combattere, dunque, per il bene della patria. Al contempo, l'infausto epilogo della storia di Charlotte Corday insegnava che non

³ Della vicenda di Charlotte Corday Muzio Salvo avrebbe scritto anche alcuni anni più tardi, sempre negli stessi termini, menzionando la nobildonna francese in una strofa de *La donna*. Cfr. R. Muzio Salvo, *La donna*, cit., pp. 18-19.

⁴ F. Guardione, *Rosina Muzio Salvo*, cit., p. 47.

⁵ *Ibidem*.

sempre «il santo zelo» di chi provava a sovvertire l'ordine costituito veniva accolto dal favore universale, specialmente perché talvolta la «cieca plebe a rio servir dannata» preferiva il mantenimento di uno *status quo* nel quale aveva, dopotutto, imparato a sopravvivere, all'incertezza derivante da una rivoluzione (vv. 4-5). Si può dunque convenire che il racconto dell'esecuzione di Charlotte Corday intendesse assolvere anche a un'altra funzione: quella di mettere in guardia contro l'eventualità che un'azione rivoluzionaria potesse ritorcersi contro chi l'aveva messa in atto, situazione che peraltro, in epoca risorgimentale, in tanti avrebbero esperito sulla propria pelle.

Nella Francia rivoluzionaria, Charlotte Corday era stata una figura controversa, come lo erano state del resto tutte le altre donne il cui protagonismo politico era stato dapprima incoraggiato e poi gradualmente represso dagli organi di governo. Nell'ottobre del 1793, pochi mesi dopo la morte di Marat, la Convenzione aveva proibito, ad esempio, tutte le organizzazioni femminili, dopo aver lungamente dibattuto sui diritti di cittadinanza delle donne e sulla possibilità di autorizzarle a riunirsi in società monosessuali. In quegli stessi mesi, a Parigi, erano state ghigliottinate quattro donne, ciascuna delle quali, nota Alberto Mario Banti, «viene processata e giustiziata in quanto rappresentante di un modello negativo di femminilità, legato al ruolo pubblico che si sono attribuite nel corso della rivoluzione»: tra di loro c'era Charlotte Corday, che «non impugna un coltello per colpire se stessa, né offre il suo petto come vittima sacrificale, ma aggredisce un uomo politico di primo piano per difendere la sua visione della Repubblica». ⁶ Una donna «atipica», dunque, che non si confaceva ai modelli di genere dominanti che garantivano il mantenimento di un ordine sociale a predominanza maschile. Le motivazioni a sostegno della condanna di Corday poggiavano proprio su questa sua presunta trasgressività sessuale; chi le aveva redatte, si era preoccupato di farla apparire come «una virago, nerboruta piuttosto che rosea, priva di grazia, sciatta... con un portamento mascolino e un aspetto da maschiaccio», per concludere dicendo che «si era posta del tutto al di fuori del suo sesso». ⁷

Anche la Corday che Muzio Salvo ritrae nel suo appressarsi al patibolo è una donna «imperturbata e forte» il cui sguardo è «fiamma»; la descrizione dei segni esteriori indicativi della sua fermezza d'animo viene però controbilanciata dall'esaltazione delle sue caratteristiche più immediatamente femminili, quali il pallore, le «mollì braccia» e la serenità d'animo che le risplende sul volto e che «più bella e cara in un la rende» (vv. 10-15). È come

⁶ A.M. Banti, *L'onore della nazione*, cit., p. 98.

⁷ Ivi, p. 99.

se così facendo Muzio Salvo intendesse non soltanto introdurre nel suo racconto una nota patetica atta a commuovere i lettori, ma anche ingentilire e rendere più rassicurante la figura di Carlotta, che nei versi successivi – pur venendo chiamata «Virago» al verso 27 – si sarebbe comunque mostrata aderente al ruolo di genere che tanto l'autrice quanto la cultura dell'epoca consideravano confacente alle donne, soprattutto se politicamente impegnate.

A riequilibrare in qualche modo l'ordine sociale messo in discussione dall'azione solitaria di Corday interviene, nei versi di Muzio Salvo, un personaggio maschile frutto della fantasia dell'autrice, che fa la sua teatrale apparizione nella sesta terzina del componimento. Si tratta di un giovane uomo di cui non viene mai dichiarato il nome, che «all'improvviso», sovrastando con le proprie grida il rumoreggiare della folla e facendosi materialmente largo tra di essa, arriva ai piedi del patibolo per tentare una difesa *in extremis* della condannata. La mancanza di chiose esplicative da parte della voce narrante fa sì che questo nuovo personaggio sia in primo luogo soltanto una manifestazione sonora, niente più che una voce levatasi a testimoniare una visione civile e politica in pericoloso contrasto con quella di quanti erano accorsi ad assistere all'esecuzione. La violenta requisitoria, resa ancora più drammatica dall'insistenza anaforica con cui l'oratore pone l'accento su di sé e sulla protagonista, chiama direttamente in causa gli astanti, e dunque i membri del popolo minuto, apostrofati in un crescendo di rabbia come «vili», «tigri», «greggia stolta» asservita a dei «mostri» che per soddisfare la loro «empia sete» avrebbero bevuto presto anche il sangue dei propri seguaci (vv. 17-21). A stridere con la veemenza di questa arringa e col contesto è un solo verso, il diciottesimo, nel quale la voce del personaggio sembra lasciarsi sovrastare da quella dell'autrice: volendo forse rendere omaggio alla femminile delicatezza di Corday, la sua esecuzione – della quale si sta denunciando l'insensata ferocia – viene infatti presentata come un evento che andrà a «far più bello il riso» dei cieli, quasi a voler ancora una volta ribadire la natura angelica e la purezza d'animo della condannata.

Chi sia l'animoso difensore viene chiarito soltanto due strofe più avanti dalla voce narrante, che lo identifica come «un giovane furente» che con un'arma in mano (indicata per sineddoche dal «ferro» del v. 22) si fa largo tra la folla «finché Carlotta le sue voci ascolta» (v. 24). Nel vederselo davanti, la giovane donna si rianima: il volto le si illumina di «celeste ardore», e rincuorata dalla certezza che esista «un core» che «palpita» per lei e, prima ancora, «per la Patria», rivolge all'uomo un discorso esemplare prima di affidarsi «contenta» alle mani del boia (vv. 25-29, con anastrofe al v. 26). Dando prova di una superiorità morale che la avvicina alla figura di Cristo, quando arrestato nell'orto di Getsemani intima a Pietro, accorso a difenderlo, di riporre la spada, Carlotta raccomanda al giovane di non agire

d'impulso e di frenare, appunto, «l'incauto furore» che avrebbe potuto costargli la vita (v. 30). «Per me il morir fia dolce, e glorioso», afferma la protagonista, assumendo così in via definitiva il ruolo di martire della patria, che affronta stoicamente la morte in nome di un bene superiore (v. 31). Carlotta persuade quindi il giovane a consacrarle semplicemente il proprio dolore e a non cedere ai «caldi...deliri», affermando che l'unico modo per vendicare la sua morte sarà quello di «purga[re] la patria dai tiranni suoi» (vv. 32-37, con anastrofe e *enjambement* ai vv. 35-36). Significativi anche i due versi successivi, nei quali Corday chiede ancora una volta al proprio difensore di non lasciarsi sconvolgere dallo «scempio atroce» a cui sta per assistere, ma di considerarlo piuttosto come un atto salvifico, un sacrificio necessario cui lei va incontro per redimere la patria e il suo popolo (vv. 38-39). Sebbene la letteratura risorgimentale abbondi di figure cristiche che, morendo per la patria, concorrono alla fondazione e al successivo diffondersi di un vero e proprio culto nazionalista fondato sulla sacralità del sangue dei martiri, è però inusuale che a svolgere una tale funzione siano le donne; da questo punto di vista, la Corday raccontata da Muzio Salvo potrebbe rappresentare un'eccezione all'interno di un paradigma altrimenti connotato quasi soltanto al maschile, nel quale le donne – rappresentate di solito come soggetti subalterni, facile bersaglio della violenza straniera – più che essere le agenti dell'azione patriottica ne sono in genere il motore: è infatti in difesa del loro onore che gli eroi scendono in campo, andando incontro al martirio e alla conseguente glorificazione.⁸

Il discorso di Carlotta viene bruscamente interrotto dalla «genia feroce» che, in un tumultuoso precipitare degli eventi reso con efficacia, a livello sintattico, per mezzo di una costruzione asindetica, «urla, schiamazza, al palco la trascina» (v. 41). L'incisività del verbo «cade», che, ripetuto in anafora, occupa quasi per intero la terzina conclusiva, sembra evocare il rapido quanto spietato precipitare della ghigliottina sul capo della condannata. Mentre il sole, tramontando nel mare, si rifiuta di illuminare con i suoi «casti» raggi quell'«empio caso», anche Carlotta – casta al pari dell'astro che è pietoso verso di lei – si spegne (v. 46). «Cade di Francia invitta l'Eroina», scrive l'autrice, consegnando ai lettori e, soprattutto, alle lettrici un esempio di eroismo di cui fare tesoro in vista di una rivoluzione sempre più incombente (v. 43).

⁸ Cfr. A.M. Banti, *Sublime madre nostra*, cit., pp. 62-72.

LE SALE DI RICOVERO. AI SICILIANI – ed. 1852

(2 dicembre 1843)

Havvi un divino senso, un'armonia
Tra cuore a cuore;¹ una possente, arcana
Voce fraterna, che ad amar ne sforza!
O tu, il cui nome tra gl'incensi e gl'inni
Una gente codarda al cielo estolle,
Dorata plebe, ascolti tu tal suono?
Ascolti tu la disperata madre,
Ch'urta, rompe la folla, «il figlio mio
– Gridando – a me rendete!² Ahi! Con quest'occhi
Da un ribaldo, da un demone assalito, 10
Cader trafitto il vidi!» Il grido ascolti
D'una gente raminga, senza un tetto
Che la ricovri, un pan che la disfami?
L'irrequieta, baldanzosa turba,
Nel cui cipiglio è fitto un pensier truce,
Pensier di sangue, non iscorgi?... Ahi tutti
Sul tuo capo ricadano i misfatti!
E di chi è mai la colpa, se nel sangue
Una sfrenata plebe si gavazza, 20
Sfamando il duolo, l'inasprita rabbia
Di vedersi qual gregge vilipesa?
E mente, e core forse il ciel concesse
A te soltanto, e l'umile genia
D'ogni luce privò? Di questo suolo,
Di questo ciel, che onnipossenti fiamme
Nell'anime trasfonde, non è figlio
Il derelitto vulgo? Or questo foco,
Che per immensi campi spaziando,
È fatto divo dallo studio, e l'arte;
Questo foco compresso, alfin prorompe 30
Rapidissimo, e tutto incende, e strugge!
O stuol patrizio, a cui fortuna arrise,
Non vedi tu quanta miseria accogli
Tra l'immense dovizie? Orsù, tracanna,
Tracanna il nappo di tuo folle orgoglio...
Ebbro n'esulta... ma non senti a tergo
Una voce terribile che tuona:³

¹ L'espressione, ancorché rara, ricorreva nel lessico religioso. Cfr. *Panegirici sacri del P. Carlo Lobelli della Compagnia di Gesù* (Venezia: appresso Cristoforo Zane, 1734), p. 304.

² Ed. 1845: «Ch'urta, rompe la folla, sì gridando: / “Rendetemi il mio figlio!...”». Questa e le altre varianti qui di seguito riportate fanno riferimento al testo pubblicato nella raccolta *Poesie di Rosina Muzio Salvo*, cit., pp. 77-80.

³ Ed. 1845: «Una voce tremenda che ti grida».

«Di tua possanza è già caduto il regno?»

Dal Tamigi al Sebeto in ampie sale
Adunansi⁴ i fanciulli, un amoroso 40
Sacro ministro di pietà li accende,⁵
Mentre una donna con soave affetto
Libri, lavori appresta, e quanto puote
L'intelletto avvivar, rendere un giorno
Utili quelle braccia, quelle menti
A sè stessi, alla patria. Ai pensier casti
I fanciulli nudriti, ed al lavoro,
Del delitto le vie fuggono adulti.
Or mentre ovunque alla virtù s'educa
L'infima plebe, su di cui pietosa 50
Veglia l'illustre gente, alle rapine
Alle bestemmie, al sangue, tra noi cresce,
Educasi, s'inspira! Amor, pietade,
Non solo rito è del Signor la legge. –⁶
Va dal tapino, ne raccogli i nati,
E in terra un serto, in cielo un seggio avrai.

LE SALE DI RICOVERO – ed. 1869

A riscatto dell'uom dava la vita
L'Aspettato dai secoli, e precetto
Fosti, o divina Carità, per cui
I Vincenzi,⁷ i Ferranti,⁸ i Vittorini⁹
Han sulla terra e in ciel vita immortale.
All'ineffabil tuo riso d'amore
Ogni ambascia sen fugge, e a Dio fidente
Volge l'egro sua prece – Ah! Che mai fora
Di questo mar degli esseri, se spenta
Fosse la fiamma che d'amor ne avviva? 10
Ma tu, patrizio stuol, d'ozi beato,
Tra i molli effluvi del piacer, che morto
Hanno in parte il cor tuo, senti il secreto
Accento che congiunge i poverelli
Agli Epulon superbi? Il grido ascolti
Di cento madri che dal duol furenti
Strappandosi i capei gridano «il figlio

⁴ Ed. 1845: «Radunansi».

⁵ Ed. 1845: «Alla virtù li educa».

⁶ Ed. 1845: «Non sole preci, è del Signor la legge».

⁷ Vincenzo di Paoli fondatore in Francia nel secolo XVII dell'istituto – Le suore della Carità [Nota originale del testo].

⁸ L'evangelico sacerdote cav. Ferrante Aporti [Nota originale del testo].

⁹ Vittorino da Feltre [Nota originale del testo].

«Rendetemi, lo voglio; a terra, immerso
 «Nel suo sangue lo vidi, e dileguarsi
 «Tra l'ombre un mostro – Ed ulular quai cagne 20
 Per l'affollate vie non odi i bimbi
 Consunti quasi dal digiun, che adulti
 Di rapina vivran? – L'irata turba,
 nel cui cipiglio è fitto un pensier truce,
 Pensier di sangue, non iscorgi? Ahi tutte
 Sul tuo capo ricadano le colpe!
 E chi è cagion del fallo, se nel sangue
 Sfrenatissima plebe si gavazza
 Onde sua rabbia disfamar? Qual gregge
 Vilipesa non è? Non è schernita, 30
 Se di cultura amor santo la punge?
 E mente e core forse il ciel concesse
 A te soltanto, e l'umil gente d'ogni
 Luce intellettual povera nacque?
 Di questa terra che perenni fiamme
 Nell'anime trasfonde, non è figlio
 Il derelitto vulgo? Or questo foco
 Che errando per lo ciel fassi di lode
 Ragion solenne per istudio ed arte,
 Questo foco compresso alfin prorompe, 40
 E non da guida o freno al ben rivolto,
 Precipita qual lava e incende e strugge.
 Dal Tamigi al Sebeto in ampie sale
 Adunansi i bambini a cui la culla
 Non fu d'oro contesta e di ghirlande,
 Ma di poveri cenci; e «A me venite
 «O pargoletti miei» lor dice un santo
 Ministro del Signore, a sé traendo
 E baciando nei volti i meschinelli
 A cui padre è d'amor. Sciolgono i bimbi 50
 Semplice un canto a Dio, commossi e belli
 Negli occhietti parlanti; e quel pietoso
 Dissemina nei cor tutti innocenza
 I più bei semi di virtù, di amore;
 Mentre una donna dal soave aspetto
 Libri, lavori appresta, e quanto puote
 L'intelletto avvivar, rendere un giorno
 Utili quelle braccia, quelle menti
 A sé stessi, alla patria. Ai pensier casti
 Educati i piccini ed al lavoro, 60
 Del delitto le vie fuggono adulti.
 Or mentre ovunque di virtù si nutre
 L'innocente reietto, ahi! sol tra queste
 Alme contrade educasi, s'ispira

Alle bestemmie, al sangue! Eppure superbi
A delitto apponiam la sconoscenza
Di cattoliche leggi ad altre genti.
Degni di biasmo noi che delle labbra
Rendiam culto all'Eterno e dentro al core
Ergiamo altari all'Io, dimenticando
Che senza carità non s'entra in cielo.

70

Analisi e commento

Componimento in endecasillabi sciolti, pubblicato per la prima volta nel volume *Poesie di Rosina Muzio Salvo* del 1845 dove era intitolato semplicemente *Ai Siciliani* e recava in calce la data di composizione: 2 dicembre 1843. In una lettera inviata a Francesco Paolo Perez il 24 dicembre di quello stesso anno, Rosina Muzio Salvo annunciava soddisfatta la composizione, avvenuta pochi giorni addietro, proprio di questo «carne sulla necessità di educare la plebe», che desiderava al più presto sottoporre all'attenzione dell'amico per riceverne un parere.¹⁰ In realtà, a dispetto del titolo, il componimento non presentava riferimenti particolarmente espliciti ai siciliani e alla loro situazione contingente, ragion per cui – date le condizioni in cui versava la maggior parte degli italiani all'indomani della Restaurazione – si prestava ad essere condiviso da un più ampio numero di persone, che vi si sarebbero potute riconoscere senza alcuna difficoltà. Che la comunità di riferimento dell'autrice coincidesse con quella siciliana, e dunque con la sua comunità di appartenenza, lo si poteva però evincere, oltre che dal titolo, anche da alcune specifiche scelte lessicali, come ad esempio l'uso di deittici indicanti vicinanza rispetto alla voce narrante («*questo* suolo, / *questo* ciel, che onnipossenti fiamme / nell'anime trasfonde», vv. 24-26), o quello del pronome di prima persona plurale nei versi finali del componimento, nei quali si dice che «mentre ovunque alla virtù s'educa / l'infima plebe, ... /...alle rapine, alle bestemmie, al sangue, tra *noi* cresce, / educasi, s'inspira!» (vv. 49-53).

Dopo la prima pubblicazione l'autrice – come era sua prassi – ritornò a lavorare sul testo apportandovi alcune modifiche di carattere formale; decise quindi di includerlo nella seconda e ben più ampia raccolta dei suoi scritti in versi e in prosa uscita nel 1852 per i tipi di Clamis e Roberti. In questa seconda edizione il componimento apparve con il titolo *Le sale di ricovero. Ai Siciliani*, mentre la data di composizione stampata in calce al testo rimase invariata. Fu però negli anni intercorsi tra questa raccolta e quella postuma del 1869 che il componimento subì trasformazioni più radicali, che ne interessarono anche la sostanza.

¹⁰ Cfr. M. Riccobono, 'Voci dal Risorgimento siciliano', cit., p. 320.

Eliminato dal titolo ogni accenno ai siciliani, e resa più indefinita la data di composizione, Muzio Salvo procedette infatti a una sostanziale riscrittura del testo, che oltre a renderlo più lungo di quindici versi finì per enfatizzarne il retroterra cattolico e rendere al contempo ancora più esplicita la sua funzione pedagogica. Da un punto di vista formale, mentre il testo della prima edizione era strutturato in due blocchi strofici formati rispettivamente da 38 e 18 endecasillabi ciascuno, quello stampato nel 1869 si articolava in cinque strofe di lunghezza disuguale, dove soltanto quella iniziale e quella conclusiva condividevano lo stesso numero di versi. In entrambe le versioni l'autrice fece un uso massiccio di anastrofi ed *enjambement*, che sommati alle numerose interrogative retoriche che affollavano in particolar modo il testo del 1869 finirono per appesantire lo stile del componimento rendendolo inutilmente ampolloso. Lo stesso può dirsi del lessico, che ancorché sorvegliato lasciava talvolta emergere, soprattutto a livello sintattico, qualche residuo di colloquialità. Anche stavolta i confini del verso vengono forzati per raccontare ai lettori la drammatica quotidianità delle classi subalterne, fissata in immagini di forte impatto emotivo grazie a un uso appropriato di similitudini che possono però, in alcuni casi, apparire iperboliche. È soprattutto il testo del 1869 a fornire alcuni esempi significativi, come quello delle «cento madri che dal duol furenti / strappandosi i capei gridano» di cui si può leggere ai versi 15-16, o ancora quello dei «bimbi / consunti quasi dal digiun» che si sentono «ulular quai cagne / per l'affollate vie» (vv. 20-22), per non dire della «sfrenatissima plebe» che «nel sangue... si gavazza / onde sua rabbia disfamar» (vv. 27-29).

In entrambe le versioni del componimento Muzio Salvo si avvale del medesimo impianto retorico, dando vita a due lunghe suasioni nelle quali la voce narrante, rivolgendosi direttamente ai cittadini più agiati e colti, cerca di convincerli a farsi carico dei bisogni e delle sofferenze dei poveri, onde evitare che il loro vivere ai margini possa ripercuotersi negativamente sul tessuto della società. Quello a cui l'autrice si appella nei versi introduttivi dei due testi è un ideale evangelico di fratellanza, di chiara matrice cristiano-cattolica, in nome del quale si propone di educare i suoi lettori all'esercizio della carità, intesa come strumento di progresso sociale. Nella prima edizione del componimento, al breve cappello introduttivo nel quale l'amore fraterno viene connotato come un «divino senso», spinta arcana e pertanto inevitabile, fa immediatamente seguito l'apostrofe alla «dorata plebe» che attraverso una lunga sequela di interrogative retoriche viene esortata a prestare ascolto al grido dei disperati (vv. 1-4 e sgg.). Costoro rappresentano l'«irrequieta, baldanzosa turba» che non avendo un riparo né da mangiare tende di conseguenza a trasformarsi in quella «sfrenata plebe» che per «sfama[re] il duolo, l'inasprita rabbia / di vedersi qual gregge

vilipesa» troverà come unica soluzione quella di dedicarsi al crimine (vv. 14-21). Secondo Muzio Salvo, la responsabilità morale dei reati commessi dai più poveri non poteva che ricadere sullo «stuol patrizio, a cui fortuna arrise», che incurante del proprio privilegio sociale ed economico aveva sempre considerato «il derelitto vulgo» alla stregua di bestie prive tanto di intelligenza quanto di sentimenti, piuttosto che riconoscerlo come il figlio meno fortunato di quella stessa terra che aveva dato loro i natali (vv. 22-32). Scopo di questi versi è pertanto quello di mettere in guardia le classi più agiate dalle tragiche conseguenze del loro «folle orgoglio», paragonato qui a un liquore che, tracannato con foga, avrebbe potuto stordirle a tal punto da impedirgli di ascoltare la «voce terribile» che annunciava la fine del loro predominio (vv. 34-38).

A questo quadro a tinte fosche dominato dalla contrapposizione tra alta borghesia e masse proletarie seguiva, nella prima edizione del componimento, una seconda sezione strofica meno estesa della precedente, nella quale l'autrice, abbandonato il piglio inquisitorio, esponeva a grandi linee quella che riteneva essere la soluzione più appropriata alle problematiche sociali appena denunciate. In linea con l'approccio di stampo positivista che aveva già fatto capolino nella prima sezione – secondo il quale le condizioni socio-ambientali di nascita avevano un ruolo fondamentale nello sviluppo futuro dei bambini – Muzio Salvo suggeriva l'adozione di un modello pedagogico che, elaborato in Inghilterra agli inizi del XIX secolo per i figli degli operai, stava all'epoca prendendo piede anche in Italia, diffondendosi dunque «dal Tamigi al Sebeto» (v. 39, con sineddoche).

Era stato il sacerdote e pedagogo Ferrante Aporti ad adattare al contesto italiano il metodo educativo descritto da Muzio Salvo ne *Le sale di ricovero*; si trattava dello stesso metodo che stava alla base delle prime *Infant's Schools* inglesi fondate intorno al 1820 da James Buchanan e Samuel Wilderspin, autore, quest'ultimo, di un'opera intitolata *On the Importance of Educating the Infant Children of the Poor*. Dopo averla letta nella traduzione tedesca di Wertheimer, Ferrante Aporti aveva sviluppato, per sua stessa ammissione, l'idea e il metodo degli asili infantili da lui fondati a partire dagli anni '30. L'elemento di novità che caratterizzava gli istituti aportiani era quello di rivolgersi anche ai bambini e alle bambine delle famiglie più povere, per sottrarli ai pericoli della strada e impartire loro un'educazione che, come scriveva Muzio Salvo, rendesse «utili quelle braccia, quelle menti / a sé stessi, alla patria» (vv. 45-46). Fermamente convinta che l'educazione potesse essere per il popolo il principale strumento di emancipazione – e riconoscendo, di contro, nell'ignoranza la madre di ogni vizio – Muzio Salvo si preoccupava di illustrare al suo pubblico borghese i benefici della pedagogia aportiana, invitandolo implicitamente ad

imitare l'esempio dell'«amoroso / sacro ministro» e della donna che con «soave affetto» educavano i bambini «ai pensier casti /...ed al lavoro», di modo che, una volta adulti, potessero fuggire «del delitto le vie» (vv. 41-48). Operare in tal senso, praticando l'amore e la pietà cristiana, era secondo l'autrice un modo, forse il migliore, per adempiere ai comandamenti divini: da qui l'imperioso invito rivolto ai suoi interlocutori ad andare «dal tapino» e a «raccolglierne i nati», per potersi assicurare tanto la gloria terrena quanto la vita eterna e avere così «in terra un serto, in cielo un seggio» (v. 56).

Muzio Salvo era dunque ben lontana dal condannare la borghesia *tout court*, ma da credente e, soprattutto, da persona che aveva a cuore le sorti sociali e politiche del proprio paese, non poteva fare a meno di criticarne la noncuranza nei confronti della diffusa condizione di degrado in cui versavano le classi popolari: era appunto in previsione di un imminente radicalizzarsi del conflitto che l'autrice promuoveva la diffusione della pedagogia aportiana, e si impegnava in prima persona per far sì che anche in Sicilia nascessero asili infantili pensati apposta per le classi meno agiate. Nel 1848, in piena rivoluzione, se ne sarebbe occupata lei stessa insieme alla Legione delle Pie Sorelle, che tra i suoi obiettivi aveva proprio «la pratica d'ogni sociale virtù, l'applicazione della pietà cittadina, il culto di quella suprema legge morale, che sola può penetrare là ove ogni altra legge non guarda o impotente ammutolisce».¹¹ In linea con il suo percorso esistenziale e senza mai rinnegare il proprio status, Rosina Muzio Salvo affidava dunque proprio all'alta borghesia un ruolo centrale nell'auspicato processo di trasformazione sociale che avrebbe dovuto portare la Sicilia e l'Italia intera al livello dei paesi europei più progrediti.

Una maggiore insistenza sull'aspetto religioso dell'esercizio di carità propugnato tanto da Ferrante Aporti quanto da altri illustri benefattori come san Vincenzo de' Paoli e Vittorino da Feltre caratterizzava la strofa introduttiva della seconda versione de *Le sale di ricovero*, dove si diceva che ad avere «sulla terra e in ciel vita immortale» sarebbero stati, per l'appunto, «i Vincenzi, i Ferranti, i Vittorini» e i loro emuli (vv. 4-5). La scelta di eliminare dal titolo l'indirizzo *Ai siciliani* andava verso un'universalizzazione del messaggio, rivolto anche in questo caso agli esponenti delle classi più agiate, «il patrizio suol» che l'autrice, però, chiamava in causa soltanto nella seconda strofa (v. 11). Nei versi iniziali Muzio Salvo si rivolgeva invece alla «divina Carità», che procedendo dal sacrificio di Cristo, «l'Aspettato dai secoli» che «a riscatto dell'uom dava la vita», aveva ispirato l'azione di tanti uomini e portato pace nel cuore degli emarginati (vv. 1-2). Cosa sarebbero gli esseri umani, si

¹¹ 'Regolamenti della Legione delle Pie Sorelle', cit., p. 2.

domandava l'autrice, se in loro non fosse viva la fiamma d'amore? Di certo, a furia di vivere «tra i molli effluvi del piacer», il cuore di molti poteva già considerarsi in parte morto, poiché incapace di sentire «il secreto / accento che congiunge i poverelli / agli Epulon superbi» (vv. 12-15).¹² Per descrivere le condizioni di vita del popolo, Muzio Salvo adoperava le stesse immagini che aveva utilizzato nella prima versione del testo, ma, forse per fare maggiore presa sul suo pubblico, calcava stavolta la mano sugli aspetti più crudi e truculenti, enfatizzati dal lessico fortemente espressivo che contraddistingue le due strofe centrali.

Alla sequela di accuse rivolte alla borghesia seguiva, in questa seconda versione, l'enunciazione per via metaforica della questione che più preoccupava l'autrice, la quale vedeva nel malcontento popolare un «foco compresso» che privo di una «guida o freno» che lo orientasse al bene rischiava di «precipita[re] qual lava» e avere come unico effetto la distruzione dell'ambiente circostante (vv. 40-42). Quale dovesse essere tale «guida o freno» veniva ribadito da Muzio Salvo nella penultima strofa, aperta dalle stesse parole che nella prima versione del componimento introducevano la sezione conclusiva («Dal Tamigi al Sebeto in ampie sale / adunansi i bambini...»), vv. 43-44). Rispetto a quella pubblicata nel 1845 e nel 1852, in quest'ultima versione veniva posto più chiaramente l'accento sull'estrazione sociale dei bambini accolti negli asili aportiani: di loro si dice infatti che non ebbero «la culla / ...d'oro contesta e di ghirlande / ma di poveri cenci» (vv. 44-46). Similmente, nei versi successivi, l'operato di Ferrante Aporti era descritto dall'autrice in maniera più estesa e dettagliata rispetto a quello della «donna dal soave aspetto» protagonista dei versi 55-61, mutuati direttamente dalla prima versione del componimento. Nell'edizione 1869 de *Le sale di ricovero* era soprattutto al «santo / Ministro del Signore», divenuto «padre d'amor» dei «meschinelli» che aveva tolto dalla strada e radunato intorno a sé, che veniva riconosciuto il merito di aver instillato «i più bei semi di virtù, di amore» nell'animo dei bambini meno fortunati, che «commossi e belli / negli occhietti parlanti» venivano rappresentati nell'atto di innalzare a Dio il proprio «semplice...canto» (vv. 47-54).

Un'ultima differenza tra le due versioni del testo è rilevabile nei dieci versi conclusivi, dove l'esortazione a guadagnarsi «in terra un serto, in cielo un seggio» attraverso le opere di misericordia viene sostituita da un ulteriore rimprovero dell'autrice nei confronti del proprio pubblico di riferimento. Ad essere bacchettata era stavolta la superbia con la quale «a delitto apponiam la sconoscenza / di cattoliche leggi ad altre genti», vale a dire il vizio, comune a molti cattolici, di condannare come “empi” quanti professavano una fede diversa dalla loro

¹² Il riferimento è qui alla parabola del ricco epulone riportata dal vangelo di Luca (Lc 16, 19-31).

(vv. 65-67). Per tali persone, ben lontane dall'essere i campioni di carità fraterna che, in nome del loro credo, avrebbero dovuto, l'autrice non poteva che avere parole di biasimo, che però, utilizzando la prima persona plurale, finiva per rivolgere anche a sé stessa: nel riconoscimento della propria fallibilità come persona e, soprattutto, come cristiana risiede l'elemento di novità rispetto alla precedente versione del testo, nella quale Muzio Salvo si ergeva a giudice di un'intera comunità, rea di mettere in atto comportamenti ai quali lei si riteneva invece estranea. Nel denunciare l'ipocrisia di quanti erano capaci di esaltare Dio soltanto con le parole, per poi erigere invece «altari all'Io» dentro al proprio cuore, l'autrice tornava dunque a riconoscersi come parte integrante di una comunità imperfetta ma capace di migliorarsi, alla quale si sentiva comunque in dovere di ricordare «che senza carità non s'entra in cielo» (vv. 68-71).

L'ADDIO D'UN GRECO e LA GRECA DISERTA

(1847)

L'Addio d'un Greco

Donna, partir degg'io. Calpesti i dritti
Non più saranno dell'oppressa terra,¹
E dissetarsi gli Elleni proscritti
Vedrò nel sangue, di chi Grecia atterra;
Strappar dall'alma i generosi invitti
Sensi mai non potrà chi ci fa guerra;
Ogni duolo, ogni affanno, ogni ira occulta
Sconti il fellow che al greco onore insulta.²

O Grecia mia! Sulle tue chiome splenda
Eterno il diadema, ed alle genti
Mostralo³ e grida: allo stranier non venda
Le membra⁴ chi si giace fra i tormenti
Di rio servaggio, ma le braccia tenda
Ai figli che dal duol resi furenti
Le sacre tombe in are muteranno,
E l'aureo seggio fia tomba al tiranno.⁵

10

Donna! Perché mentr'io di gloria avvampo,
Tu pallida, perplessa, irrigidita
Mi affissi, e del mio sguardo al vivo lampo
Non ti brilla d'amor l'anima smarrita?⁶
Sei Greca e serva, e non m'inciti al campo?⁷
Ma tremar osi per l'inutil vita
Che qui trascino?... Vita maledetta
Per chi impotente anela alla vendetta?⁸

20

Non senti i ferri nostri? Eppur io cieco
Vagheggiando nel libero tuo canto

¹ Ed. 1848: «Redenti i dritti / esser dovan di quest'oppressa terra». Questa e le altre varianti qui di seguito riportate fanno riferimento ai testi pubblicati nel 1848 sul periodico «L'educazione popolare», I/6 (21 ottobre 1848), p. 4, dove la seconda sezione del componimento era intitolata *La Greca deserta*. Stando alla definizione riportata sul dizionario Tommaseo-Bellini, «DESERTO (o DISERTO) nell'ant. it., in forza di part., sta per ABBANDONATO»; similmente, «perché gli abbandonati più sentono i proprii mali, DESERTO usavasi spesso per DOLENTE e INFELICE»: cfr. N. Tommaseo e B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, cit., vol. VI, pp. 527-528.

² Ed. 1848: «Ah no, dal cor strappare i sensi invitti / si spera indarno se virtù li serra / con divo amplesso, e nel dolor possente / li rinfoca d'un impeto furente».

³ Ed. 1848: «Lo mostra».

⁴ Ed. 1848: «Sue membra».

⁵ Ed. 1848: «Ai figli, e i figli in un desire ardenti / la tomba sua convertiranno in ara, / e i seggi aurati agli oppressor fian bara».

⁶ Ed. 1848: «Non ti brilla di amor l'anima attrita».

⁷ Ed. 1848: «Sei greca, e serva, e non m'inciti al campo!».

⁸ Ed. 1848: «Ma tremar osi per l'inutil vita / che qui trascino!.... Vita maledetta / Per chi impotente anela la vendetta».

L'ansia del cor, d'una grand'alma l'eco,
Com'angiol t'adorava; unico vanto⁹
Erami l'amor tuo, divider teco
Lacrime generose infino al santo 30
Giorno in cui Grecia alfin, desto ogni forte,
Risorger debba da cotanta morte.

Fu sogno...Addio. Non ci vedrem più mai.¹⁰
Dei miei fratelli ai cantici di gloria
Io pago chiuderò gli oppressi rai,
Stringendo al core il segno di vittoria.
Ma tu, allor che greche labbra udrai
Ripetere il mio nome, la mia storia!
Non appressarti no, alla mia fossa
Se patrio ardor non sentirai per l'ossa! 40

La Greca disertata

*Fu sogno. Addio. Non ci vedrem più mai.*¹¹
Ahi! perché un ferro non m'immerse in core!¹²
Ed io lassa, smarrita, non osai
Trasfonder nella voce il mio dolore!
Ma quel silenzio più loquace assai
Della parola, un fremito d'orrore
Non ti destava al sol pensiero, o ingrato!
D'abbandonarmi al mio misero fato?¹³
Ahi! quanto in sen di donna si racchiude¹⁴
Immenso amor, l'uomo non mai comprende;¹⁵ 10
E' no, non sa come un suo detto schiude¹⁶
L'abisso e il cielo, e strugge, e a vita rende
Quell'anima affannosa che si chiude
In unico pensiero, e si raccende
Alla virtude dell'amato oggetto
Di un foco tal che le divora il petto.¹⁷
O patria mia! Te libera sospiro,
E che figlia ti sono io sì rammento;
Per te darei il mio sangue, ogni martiro
Per te, superba sfiderei, lo sento: 20
Ma conquista non son da quel deliro

⁹ Ed. 1848: «Qual'angiol t'adorava, e solo vanto».

¹⁰ Ed. 1848: «Fu sogno; addio. Non ci vedrem più mai».

¹¹ Ed. 1848: «*Fu sogno... addio... non ci vedrem più mai*».

¹² Ed. 1848: «Ahi! perché un ferro non m'immerse in core?».

¹³ Ed. 1848: «Non ti destava al sol pensiero, ingrato / di abbandonarmi al misero mio fato!».

¹⁴ Ed. 1848: «Ahi! quanto in cor di donna si racchiude».

¹⁵ Ed. 1848: «Immenso affetto, l'uomo non comprende».

¹⁶ Ed. 1848: «Ei no, non sa come un suo sguardo schiude».

¹⁷ Ed. 1848: «Di un foco tal che le consuma il petto».

Che alle Spartane fea gridare: «Spento
Resta consorte o vincitor; fia gloria¹⁸
Morir da forte al par che la vittoria».

Dividere i perigli, i vivi affanni
Teco nel campo potess'io, mia vita!
Farti del petto scudo dei tiranni
Agli assalti feroci, e pronta aita
Apprestarti se mai con vili inganni
Al fianco tuo schiudessero ferita, 30
E se alla patria il ciel sacrò tuo sangue
Potessi almen caderti allato esangue!

Ahi! misera! non reggo. Avvampo... gelo...¹⁹
Vacillo... Ah! sento l'ora mia vicina...
Sugli occhi oh Dio! mi si distende un velo...
Io manco... Ah per pietà! chi mi trascina
A lui presso...? Vederlo... E farmi un cielo
Ancor del guardo suo... Ahimè! Meschina!
Fors'ei mi maledice... Il senno... il core
Si travolge... si spezza... a tal dolore.²⁰ 40

Analisi e commento

Componimento in ottava rima, diviso in due sezioni perfettamente simmetriche di cinque stanze ciascuna, i cui versi sono rimati secondo lo schema ABABABCC.²¹ A livello retorico, vi si trovano riprodotti alcuni degli stilemi distintivi della scrittura poetica di Muzio Salvo, che affida ancora una volta all'anastrofe il compito di conferire ai suoi versi una patina di ricercatezza; in alcuni punti, però, l'uso massiccio di tale espediente, di solito combinato con l'*enjambement*, complica in maniera eccessiva la sintassi del discorso, rendendone manifesta l'artificiosità: si vedano, ad esempio, i versi 11-16 de *L'addio d'un Greco* e i versi 25-30 de *La Greca disertata*, dove la lunghezza del periodo, il cambio di soggetto e, nel secondo esempio, anche l'omissione del verbo reggente vanno a discapito della chiarezza e della musicalità dei singoli versi. A ciò si aggiunga, nell'ultima strofa de *La Greca disertata*, la presenza diffusa dei puntini di sospensione che, come si dirà meglio più avanti, oltre a

¹⁸ Ed. 1848: «Sarai consorte o vincitor, fia gloria».

¹⁹ Ed. 1848: «Ahi misera nol posso!.. Avvampo... gelo...».

²⁰ Ed. 1848: «Mi si travolge... spezza... a tanto... orrore».

²¹ Insieme alla terza rima – utilizzata da Muzio Salvo in *Carlotta Corday* – l'ottava è la forma di poesia "discorsiva" (epica, narrativa, religiosa) più diffusa nella tradizione italiana, il cui uso è documentato almeno a partire da metà Trecento. Nella sua forma canonica, la stanza è costituita da tre distici di endecasillabi a rima alternata e da un distico conclusivo a rima baciata (schema: ABABABCC); una variante a questo schema è la cosiddetta *ottava siciliana*, formata da quattro distici a rima alternata (ABABABAB). Per un ulteriore approfondimento si veda: P. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., pp. 313-316.

spezzare il ritmo del verso e a riprodurre mimeticamente la dimensione del parlato vanno intesi come il segno tangibile di un'impossibilità comunicativa che nella scrittura di Muzio Salvo è solitamente connessa alla sfera del femminile.

L'addio d'un Greco e *La Greca disertata* vennero pubblicati per la prima volta in forma di dittico sul numero 6 del periodico *L'educazione popolare*, uscito il 21 ottobre 1848; la prima delle due sezioni era stata in realtà già pubblicata sul numero precedente del periodico, ma la mancanza di spazio sul foglio aveva comportato l'arbitrario smembramento del testo, a cui i compilatori avevano cercato di porre rimedio nel numero successivo, ripristinando così la volontà dell'autrice.²² Nessuna delle due sezioni venne accolta nel volume *Prose e poesie di Rosina Muzio Salvo* del 1852, mentre furono pubblicate entrambe nell'edizione postuma del 1869, dopo essere state in parte ritoccate dall'autrice nella loro veste formale, resa meno farraginoso in alcuni passaggi. Negli anni a venire, per ragioni ignote, il componimento smise di circolare nella sua interezza; a scivolare per prima nell'oblio fu *La Greca disertata*, mentre *L'addio d'un Greco* venne inserito da Francesco Guardione nelle due raccolte antologiche di autori siciliani da lui curate e date alle stampe nel 1885 e nel 1892.²³

Composti a Messina il 12 aprile del 1847, questi versi ispirati al tema della rivoluzione d'indipendenza greca esemplificano tuttora, grazie alla loro spiccata capacità mimetica, l'antitetico manifestarsi dei sentimenti di amore patriottico in individui di genere diverso.²⁴ Ciascuna delle due sezioni riproduce infatti, senza alcuna mediazione, le voci, i pensieri e i dissidi interiori di un uomo e di una donna greci che, nella finzione letteraria, si ritrovano coinvolti nella rivoluzione contro l'Impero Ottomano che tra il 1821 e il 1832 mutò le sorti politiche della Grecia e suscitò l'interesse degli intellettuali europei. Fin dagli inizi del XIX secolo la causa dell'indipendenza greca fu infatti particolarmente sentita negli ambienti liberali dell'Europa occidentale, tanto che in diversi paesi vennero istituiti dei comitati filellenici con lo scopo di raccogliere e di portare aiuti e armi ai combattenti. Uno tra i più accesi sostenitori della causa fu George Byron, che nel luglio del 1823 lasciò l'Italia per unirsi ai patrioti greci, recandosi dapprima a Cefalonia e in seguito a Missolungi, dove si

²² Così si legge nella nota a piè di pagina che accompagnava il testo stampato sul n. 6 de «L'educazione popolare»: «Perché tutto l'antecedente foglio era completo, questa poesia non poté essere inserita che a metà [sic], or l'offriamo intera a' nostri cortesi leggitori, per come fu scritta nove mesi innanzi la nostra gloriosa rivoluzione, ed appunto in quel tempo in cui l'arbitraria censura dei *regali castra-pensieri* rivelavasi in tutto il suo pieno vigore, perciò non passava». Cfr.: «L'educazione popolare», I/6 (21 ottobre 1848) p. 4.

²³ *Antologia poetica siciliana del secolo XIX*, cit., pp. 319-320; *Poeti siciliani del secolo XIX*, a cura di F. Guardione (Palermo-Torino: Clausen, 1892), pp. 127-128.

²⁴ L'indicazione relativa al luogo e alla data di composizione è riportata in calce a entrambi i componimenti. Cfr. «L'educazione popolare», I/6 (21 ott. 1848), p. 4.

ammalò gravemente e morì nell'aprile del 1824, senza aver avuto modo di prendere parte alle azioni militari.²⁵ Anche gli intellettuali italiani manifestarono il loro appoggio ai patrioti greci, dei quali ritenevano di condividere la sorte: come loro, infatti, sentivano di appartenere a una terra che, dopo essere stata la culla di civiltà che ne avevano illustrato la storia e la cultura, si era ritrovata a vivere sottomessa a potenze straniere che non rendevano affatto onore e giustizia a questo suo glorioso passato. Fonti storiche attestano peraltro che si trattò di un sentimento reciproco, in ragione del quale, negli anni in cui le lotte risorgimentali italiane si fecero più accese, svariati patrioti greci si arruolarono come volontari combattendo al fianco dei garibaldini. Occorre dunque considerare il filellenismo come un aspetto rilevante della letteratura e, più in generale, della cultura risorgimentale italiana nel suo complesso. In Sicilia, specialmente a ridosso della stagione rivoluzionaria del 1848, vi furono molti intellettuali di entrambi i sessi che scrissero a proposito della Grecia, utilizzando spesso la rivolta indipendentista contro l'impero ottomano come stratagemma per poter fare propaganda antimonarchica aggirando la censura borbonica.²⁶

L'Addio d'un Greco e *La Greca disertata* trassero dunque origine da questo contesto culturale, che li portò inevitabilmente a rappresentare uno dei tanti esempi di poesia civile che cercava, sotto mentite spoglie, di ispirare anche i popoli d'Italia alla rivolta. Come si accennava prima, Rosina Muzio Salvo costruì questi versi in modo tale da mettere in scena, senza avvalersi della mediazione di alcuna voce narrante – utilizzata invece in *Carlotta Corday* per orientare in qualche modo l'attenzione e il giudizio del pubblico – due opposte declinazioni di un medesimo fenomeno, quello del patriottismo interventista. Se infatti per il protagonista maschile testimoniare l'amor di patria significava quasi naturalmente imbracciare le armi e combattere per la libertà della Grecia sacrificando i propri affetti a questo ideale, la donna di cui Muzio Salvo, con indubbia partecipazione emotiva, raccontava si trovava invece nella drammatica situazione di non riuscire a conciliare le proprie emozioni e, in certa misura, i propri desideri con quanto la società si attendeva da lei. Essere donna e, per di più, compagna di un patriota comportava infatti che il suo compito fosse in primo luogo quello di spronare il proprio uomo al combattimento, mettendo a tacere la paura di perderlo e preferendo vederlo morto ma vincitore, piuttosto che vivo ma ricoperto d'infamia. Per la protagonista de *La Greca disertata*, l'incapacità di adeguarsi a questo ideale di

²⁵ Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla voce 'BYRON, George Gordon' compilata da M. Praz per l'*Enciclopedia Italiana Treccani*, cit., vol. VIII (1930), *ad vocem*.

²⁶ Per un'analisi dettagliata del filellenismo italiano, con particolare riferimento alla situazione siciliana, si veda: F. Scalora, *Sicilia e Grecia. La presenza della Grecia moderna nella cultura siciliana del XIX secolo*, cit.

comportamento – al quale si credeva e pretendeva che ogni donna, indistintamente, dovesse aderire – era causa di una sofferenza tale da portarla alla pazzia e, presumibilmente, alla morte: abbandonata e disprezzata dall'amato per quella che lui riteneva un'inaccettabile debolezza d'animo, finiva dunque per pagare a caro prezzo questa sua "insubordinazione".

In palese contraddizione con la morale dell'epoca, in questi versi non c'era, però, alcuna traccia di rimprovero nei confronti della donna; al contrario, Muzio Salvo sembrava voler suscitare l'empatia dei lettori e, ancor di più, delle lettrici, offrendo loro un modello abbastanza realistico nel quale rispecchiarsi. Quella che l'autrice portava a conoscenza del suo pubblico era infatti una donna reale, la cui reazione più immediata al dramma della guerra era anche la più plausibile: il terrore di perdere la persona amata, che metteva in secondo piano tutto il resto. Senza alcuna pretesa di esemplarità, Muzio Salvo raccontava di fatto la storia di un'antieroina che, solo apparentemente vittima dei propri sentimenti, veniva in realtà schiacciata dal peso e dalla contraddittorietà di un sistema culturale che mentre vietava alle donne di combattere per la patria insieme ai propri uomini, le obbligava a educare questi ultimi secondo la massima oraziana del *dulce et decorum est pro patria mori*. Scopo di questi versi non era allora tanto quello di mettere alla gogna la donna greca abbandonata dal compagno, quanto piuttosto quello di prendere atto della situazione di svantaggio vissuta dalle donne in un momento di instabilità politica in cui, di contro a un pressoché assoluto protagonismo maschile, la loro possibilità di essere protagoniste e artefici del proprio destino e di quello della patria veniva di fatto fortemente limitata.

Per rappresentare in maniera adeguata la diversità dell'indole e dell'atteggiamento dei due protagonisti nei confronti della causa rivoluzionaria, Muzio Salvo operava sul testo in maniera tale da riuscire a differenziare i loro discorsi sia sul piano sintattico sia su quello lessicale. Il risultato erano due sezioni antitetiche tanto nel contenuto quanto nelle modalità espressive adoperate per modularlo: se da una parte il discorso del protagonista maschile non era altro che un'energica riaffermazione dei più consueti motivi patriottici, interamente giocata su un linguaggio ricco di termini afferenti sia al campo semantico della schiavitù sia a quello della vendetta e dell'onore («calpesti i dritti / non più saranno dell'oppressa terra», vv. 1-2; «ogni duolo, ogni affanno, ogni ira occulta / sconti il fellon che al greco onore insulta», vv. 7-8; «allo stranier non venda / le membra chi si giace fra i tormenti / di rio servaggio», vv. 11-13; «figli [...] dal duol resi furenti», v. 14; «e l'aureo seggio fia tomba al tiranno», v. 16; «io di gloria avvampo», v. 17; «sei Greca, e serva», v. 21; «vita maledetta / per chi impotente anela alla vendetta», vv. 23-24; «...santo / giorno in cui Grecia alfin, desto ogni forte, / risorger debba da cotanta morte», vv. 30-32; «gli oppressi rai», v. 35;

«stringendo al core il segno di vittoria», v. 36; «patrio ardor», v. 40), quello della donna era, al contrario, un discorso gravato da dubbi e reticenze, al di sotto del quale si poteva cogliere nitidamente il dissidio interiore che la tormentava. Più che amore patriottico, il lessico adoperato in questa seconda sezione era tale da lasciare trasparire tutto il dolore della donna greca per la separazione dall'amato, vissuta come un abbandono: lei stessa, al verso 3, nel dirsi «lassa, smarrita» accusava l'«ingrato» compagno di averla lasciata senza alcun rimorso in balia del «misero fato» (vv. 7-8). L'uomo, da parte sua, ingabbiato in un sistema ideologico monolitico, sembrava rifiutare ogni approccio differente dal proprio, e non si sforzava neanche di comprendere le ragioni che portavano la donna a rimanere «pallida, perplessa, irrigidita» mentre lui «di gloria avvamp[a]» (vv. 17-18); da qui l'infamante accusa rivolta alla compagna di tollerare, dopotutto, la sudditanza greca («Sei Greca, e serva, e non m'inciti al campo?», v. 21; «Non senti i ferri nostri?», v. 25, con sineddoche per intendere le catene), che lo porta a ripudiarla e a vietarle addirittura di avvicinarsi, in un ipotetico futuro, alla sua tomba («Non appressarti no, alla mia fossa / se patrio ardor non sentirai per l'ossa!», vv. 39-40). Interessante notare come nelle parole di lui il tremore che scuoteva la donna impaurita venisse percepito come un affronto, un «osare» aver pena di una vita da lui ritenuta invece priva di senso poiché vissuta alle dipendenze di un tiranno (vv. 22-24).

Il verbo *osare* veniva utilizzato anche nella *Greca disertata*, allorché la protagonista affermava di non avere, per l'appunto, osato «trasfonder nella voce» il proprio dolore (vv. 3-4). Mentre l'uomo occupava dunque la dimensione della parola, spesso declamata a gran voce, la donna sembrava abitare invece il regno del silenzio, da lei stessa definito «più loquace assai / della parola» (vv. 5-6). Attraverso un uso mirato della punteggiatura, e in particolar modo dei puntini di sospensione, nei versi conclusivi de *La Greca disertata* Rosina Muzio Salvo riusciva a riprodurre con efficacia il riflettersi del tormento interiore della protagonista sul suo linguaggio, che dopo essersi frammentato in sintagmi sconnessi perdeva progressivamente di logicità fino a spegnersi del tutto. Un processo simile, di graduale disgregazione della personalità della protagonista che lentamente scivolava nella follia, avveniva anche nel romanzo epistolare *Adelina*, pubblicato circa un anno prima rispetto alla composizione de *L'addio d'un Greco* e de *La Greca disertata*. Anche per la protagonista eponima del romanzo la causa scatenante del proprio malessere era la partenza dell'amato per il fronte: devoto più alla causa politica che alla sua donna, l'esule polacco Carlo Radzwill aveva anteposto l'ideale patriottico all'amore romantico, e si era allontanato dalla compagna lasciandola in preda a un'insana disperazione, documentata nella sezione finale del romanzo. Intitolata non a caso *Frammenti di Adelina*, la sezione raccoglieva i deliri della protagonista,

che ormai fuori di sé riusciva a esprimersi soltanto in maniera sconnessa, con frasi legate per lo più da deboli nessi logici e inframmezzate di frequente dai puntini di sospensione. Per Giuliana Morandini, quella di Adelina – la quale, a un certo punto, lamentava a gran voce l’incapacità dell’amato di comprendere «cosa sia l’aver un fuoco nell’anima e comprimerlo» – era una follia «necessaria per rompere un isolamento», il prezzo da pagare per poter vivere in libertà i propri affetti, specialmente in una società rigida e fortemente giudicante nei confronti delle donne com’era quella italiana di metà Ottocento.²⁷

Anche ne *La Greca disertata* l’autrice portava in scena il conflitto, apparentemente insanabile, tra amore patriottico e amore romantico, che generava angoscia e disagio nell’animo della protagonista e che si rivelava essere, in ultima istanza, un conflitto tra due modi diversi di essere nella Storia e di vivere il presente: a sostanziare tale diversità, un sistema complesso di fattori sociali ed educativi che traendo origine da una concezione essenzialista del maschile e del femminile ingabbiava i soggetti in una rete di costrizioni e divieti che finiva inevitabilmente per plasmarne l’identità. Sclerotizzati in modelli comportamentali che sembravano soffocare le loro naturali inclinazioni, i due greci protagonisti dei versi di Muzio Salvo cercavano allora di performarli come meglio potevano; mentre però l’uomo assumeva quasi con naturalezza il ruolo che la società gli aveva assegnato, la donna non riusciva a fare altrettanto, vivendo con atteggiamento colpevole il desiderio di voler tutelare i propri affetti, antepoendoli alle ragioni della patria: da qui, in un primo momento, la rabbia nei confronti del compagno, incapace di comprendere «quanto in sen di donna si racchiude / immenso amor» (vv. 9-10, con anastrofe ed *enjambement*), che cedeva, però, ben presto il passo a una crisi interiore rivelata attraverso l’afasia e la finale perdita della ragione. Come ha notato Daniela Bombara, «il deragliamento della ragione, in queste donne confinate ai margini dell’esperienza risorgimentale, si pone come punto di rottura di uno schema di pensiero che non riesce veramente a rendere ragione della sofferenza di chi viene escluso dal processo di formazione della Nazione».²⁸ Bisogna comunque tenere presente che la protagonista della *Greca disertata* era ben lontana dal rinnegare il proprio attaccamento alla terra di appartenenza: ribattendo idealmente alle accuse di vigliaccheria e indolenza che il compagno le aveva rivolto prima di partire (vv. 17-25 de *L’addio d’un Greco*), nella terza strofa della *Greca disertata* la donna dedicava infatti

²⁷ G. Morandini, *La voce che è in lei*, cit., p. 55.

²⁸ D. Bombara, *L’antirisorgimento al femminile di donne nevrotiche, afasiche, “pazze per amore”: le ragioni del cuore contro la retorica patriottica*, in *Hermeneutics of textual madness: Re-readings*, a cura di M.J. Muratore (Fasano: Schena editore, 2016), vol. I, pp. 45-65 [47].

alla patria parole cariche di trasporto che esprimevano il desiderio filiale di vederla finalmente libera dal giogo straniero, e si diceva pronta a dare la vita per lei («Per te darei il mio sangue, ogni martiro / per te, superba sfiderei, lo sento», vv. 19-20, con anafora, anastrofe ed *enjambement*). Ciò che però si doleva di non riuscire ad accettare era «quel deliro / che alle Spartane fea gridare ‘Spento / resta, consorte, o vincitor; fia gloria / morir da forte al par che la vittoria’»: avrebbe preferito di gran lunga combattere al fianco del proprio compagno e poter «far[gli] del petto scudo» o, nella peggiore delle ipotesi, morire insieme a lui, piuttosto che rimanere in casa in preda all’angoscia, ad attenderne un improbabile ritorno (vv. 21-32). Della vanità di tali desideri era lei stessa ad essere cosciente: costretta a soffocare nel silenzio il desiderio di opporsi a regole percepite come ingiuste, l’annullamento della volontà nella follia si rivelava allora l’unica via praticabile per fronteggiare il presente.

Espressione di un patriottismo *sui generis*, a questi versi va senz’altro riconosciuto il merito di aver dato spazio a una prospettiva femminile inedita, forse perché ritenuta poco esemplare: quella che inconsciamente rifiutava la guerra in quanto negazione dell’amore romantico e della dimensione degli affetti domestici, l’unica peraltro a essere considerata di totale pertinenza femminile e nella quale le donne, finalmente riconosciute come soggetti, potevano avere quindi maggiore libertà di azione. Più o meno consapevolmente, ne *La Greca diserta* Muzio Salvo metteva in discussione il sistema valoriale di matrice maschile che stava alla base della retorica risorgimentale, mostrando così «l’altra faccia dell’impegno bellico e patriottico: la perdita della dimensione umana e domestica, il dolore senza rimedio di chi resta, la disgregazione dei nuclei familiari».²⁹ In contrasto con la narrazione dominante, che le voleva intrepide e stoicamente disposte a sacrificare i propri uomini sull’altare della libertà nazionale, donne come la protagonista di questi versi raccontavano invece quale fosse in realtà il prezzo da pagare per poter essere considerate degne cittadine di una nazione che, almeno nel caso italiano, avrebbe impiegato ancora molto tempo a riconoscere loro pieni diritti politici.

²⁹ Ivi, p. 63.

SCENA LIRICA

(1860)

Personaggi

L'ITALIA, VITTORIO EMANUELE, POPOLO

La scena è in vasta pianura circondata di colli ed allegrata di luce e di fiori.

Si ode lontano CORO di voci

Tanto riso di ciel, tanta festa
Di natura perché ne circonda?
Ahi! la piena del cor si trasfonda
Nel creato e l'ammanti di duol.

Esce l'ITALIA, le mani ha tra i ceppi; si rimane mesta ad udire.

L'ITALIA prostrandosi

Signore ascolta i gemiti
D'un disperato cor,
D'ogni mia fibra il fremito
È grido di dolor.
Da questo capo il barbaro
Il serto mio strappò,
Da lui mi salva e vendica,
Tutto per te si può.

Con grande abbandono resta immersa in profondo dolore.

CORO in catene.

O fratelli! Di lurchi tiranni
Sarem sempre dannati al servaggio?
No; sorgiamo, vendetta all'oltraggio,
Mordan gli empì quest'italo suol. (*L'ITALIA si scuote*).

L'ITALIA balza in piedi, ed aggirandosi fuori di sé dall'affanno grida:

Miseri figli miei! A certa, orrenda
Morte correte voi. Chi vi soccorre?

VITTORIO accorrendo ed abbracciandola con trasporto di affetto.

E il chiedi tu dove Vittorio ha regno?

L'ITALIA

Mi perdona, signor, madre son io,
e mi struggo di duolo, e piango, e grido
Per le viscere mie.

VITTORIO con gran passione.

Cadran gl'immani
Che t'han vinta, non doma. E allor diletta

Di questo cor m'abbraccerai tuo sposo.
M'odi: verrà terribile
Guerrier che del suo nome,
Meco pugnando, ai despoti
Farà rizzar le chiome.

L'ITALIA con ansia.

Ah! Dov'è mai?

VITTORIO

Coll'impeto
Di affetto onnipossente
Ei vola ovunque è il fremito
Di conculcata gente.

Odesi fragore di voci e lontani colpi di cannone.

VOCI di dentro

Sassi vibriam. Si uccidano.

ITALIA

O Ciel!

VITTORIO, ITALIA

Che fia?

VOCI

Perir
Tutti dovranno...

VITTORIO salito su d'un colle spinge in fondo lo sguardo.

L'ITALIA

Quai palpiti
Di tema, di desir!

VOCI da tutte le parti

Su i monti... al piano... a cingerli
D'intorno...

L'ITALIA avviandosi risoluta

Oh! Mio valor!

VOCI di dentro

Evviva il Re sabauda!

VITTORIO con grande allegrezza all'ITALIA.

Quel desso è qui;... fa cor.

Irrompe da tutti i lati quantità di Popolo in ceppi, GARIBALDI n'è a capo. VITTORIO e GARIBALDI si abbracciano, mentre il Popolo grida furente

Sangue, sangue. Terribile il fato
Ai ladroni scettrati si appresta;
Di terror nostro grido gl'investa,
Mano ai sassi, ai moschetti, ai pugnali.

VITTORIO, GARIBALDI

Sangue, sangue. Terribile il fato
Ai ladroni scettrati si appresta.

TUTTI

Di terror nostro grido gl'investa,
Mano ai sassi, ai moschetti, ai pugnali.

Il POPOLO e l'ITALIA rompendo i ferri

Questi ferri che in faccia ai tiranni
Sempre, e indarno, scotemmo frementi,
Or cangiati in flagelli roventi
Daran morte nell'imo del cor.

GARIBALDI al popolo indicando VITTORIO

E fuggate le barbare torme
Splenda al crin del magnanimo Eletto,
Del guerriero, del Vate predetto
La corona dell'italo onor.

POPOLO, GARIBALDI, ITALIA con grande entusiasmo

Sì, di Monza la ferrea corona,
O Vittorio, ti fregi le chiome,
Che a te solo si addice il gran nome
Di leale e magnanimo Re.

VITTORIO sguainando la spada

Questo acciaio nel petto ai tiranni
Già già vibro di sdegno fremente,
E il sorriso di libera gente
Guiderdone sarammi d'amor.

GARIBALDI

Su corriamo. L'invitta Palermo
Forte rugge dagli arsi vulcani,¹
Del suo sangue hanno lorde le mani
I novelli feroci Cain.

VITTORIO, GARIBALDI, POPOLO

¹ Sebbene non esistano, né a Palermo né nel suo circondario, vulcani spenti (questo, infatti, il senso del termine «arsi» secondo il Tommaseo-Bellini), l'autrice sembra qui corroborare una leggenda di lunga e consolidata tradizione, secondo la quale i due monti che dominano il capoluogo siciliano – Monte Cuccio e Monte Petroso – altro non sarebbero che vulcani spenti, considerati tali in virtù della loro forma conica [ndr].

Viva Italia! Terribile il fato
Ai ladroni scettrati si appresta.

VITTORIO, GARIBALDI

Di Quirino son mute le mura,
Muto il tempio dell'alma vittoria,
Or dell'inno di guerra e di gloria
Tutta echeggi l'eterna città.

TUTTI

Su corriamo. Terribile il fato
Ai tiranni scettrati si appresta;
Di terror nostro grido gl'investa,
Mano ai sassi, ai moschetti, ai pugnali.

GARIBALDI al Popolo

Non vedete la bella dell'onde
Gemer sotto le fiere ritorte?
Nell'angoscia crudele di morte
Par l'aiti un arcano desir.

POPOLO, GARIBALDI

Sì, vendetta. L'esoso straniero²
La ridente laguna abbandoni,
E Vinegia l'anello ridoni
All'atteso invocato Signor.

TUTTI

Guerra, guerra. Terribile il fato
Alla turba scettrata si appresta;
È scoccata già l'ora funesta,
I tiranni più scampo non han.

Analisi e commento

Dramma in versi connotato da una significativa varietà e complessità ritmica che non ha uguali all'interno della produzione lirica di Muzio Salvo, quasi interamente costituita da lunghi quanto regolari componimenti in endecasillabi sciolti o combinati talvolta con il settenario. Scritta nel 1860 e pubblicata per la prima volta l'anno successivo sulla *Strenna femminile a profitto dell'Associazione Filantropica delle Donne Italiane* promossa da Felicità Bevilacqua La Masa, questa *Scena lirica* di ispirazione patriottico-risorgimentale

² Secondo il Tommaseo-Bellini, si definisce *esoso* «un cittadino mal visto, e in disgrazia dello Stato che regge; che non ha cagioni di punirlo, ma non lo può vedere, e non gli dà onori»: cfr. N. Tommaseo e B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, cit., vol. VII, p. 696.

venne inserita da Luigi Sampolo nell'edizione postuma dei *Versi* di Muzio Salvo da lui curata e pubblicata nel 1869.³ Si tratta dell'unico esempio a noi noto di poesia drammatica realizzato dall'autrice nel corso della sua prolifica carriera, ed è anche l'unico tra i suoi componimenti a essere esplicitamente incentrato su questioni di attualità politica, quali erano allora le lotte garibaldine per l'Unità italiana e per la liberazione di Roma e Venezia.

Costruito sfruttando il codice espressivo canonico della poesia patriottica risorgimentale nonché alcune delle immagini topiche della sua retorica, il dramma si svolgeva in un indefinito quanto idilliaco campo di fiori inondato dalla luce del sole, la cui festosità contrastava però con la mestizia dei personaggi che lo abitavano. Questi erano innanzitutto l'Italia, personificata da una donna piangente e incatenata, e i suoi due eroici salvatori, Vittorio Emanuele e Giuseppe Garibaldi. A circondarli, in funzione di coro, il popolo italiano anch'esso inizialmente in catene, per la cui sorte l'Italia «si strugge di duolo». Sebbene non sia possibile stabilire se Muzio Salvo avesse composto questo testo con l'intenzione di farlo effettivamente rappresentare sulla scena, si può comunque affermare con relativa sicurezza che dal punto di vista metrico esso si inserisce appieno nella tradizione della poesia teatrale, che procedendo dalle più antiche elaborazioni cinque-seicentesche di Chiabrera, Tasso e Guarini arrivava fino ai melodrammi di Metastasio e Da Ponte e alle opere liriche della più matura stagione ottocentesca. Musica e melodramma rappresentavano, d'altra parte, un aspetto fondamentale dell'educazione delle poetesse risorgimentali, che adeguandosi alla sensibilità e al gusto dell'epoca non mancarono di trasferire nei propri versi gli stilemi retorici e lessicali caratteristici dei libretti d'opera, nel tentativo di facilitare il coinvolgimento emotivo del pubblico popolare. La «narrazione melodrammatica della storia nazionale» fu il dispositivo retorico più utilizzato dalla pubblicistica risorgimentale, che servendosi di una lingua preziosa e solenne, ma talmente appassionata da risultare facilmente accessibile a un ampio pubblico, era solita mettere in scena «intrecci semplici e largamente prevedibili» incentrati di fatto sulla «contrapposizione basilare tra bene e male» e sulla finale restaurazione della virtù inizialmente violata.⁴

³ Oltre a raccogliere fondi per l'Associazione Filantropica Nazionale delle Donne Italiane fondata nel 1861 da Felicità Bevilacqua, moglie del patriota siciliano Giuseppe La Masa, lo scopo della *Strenna* – compilata da autrici residenti in tutta la penisola – era quello di «far manifesto che le donne italiane dalle Alpi alla punta estrema della Sicilia, poste in fraterni rapporti e mosse da carità cittadina, sono unite e concordi nel desiderio di accomunare i loro sforzi all'intento dell'educazione delle classi povere». Si veda: *Strenna femminile a profitto dell'Associazione Filantropica delle Donne Italiane* (Torino: Arnaldi, 1861), p. V. Per un approfondimento sulla figura di Felicità Bevilacqua La Masa si rimanda al già citato saggio di E. Sodini, *Il fondo Bevilacqua: un itinerario tra famiglia, patriottismo femminile ed emancipazione*.

⁴ C. Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento* (Roma-Bari: Laterza, 2015), p. 132.

Prediligendo le strutture strofiche semplici e i versi brevi, Muzio Salvo si avvale in questo caso di diversi schemi rimici e metrici, nei quali liberamente si alternavano versi piani, tronchi e sdruciolli non sempre in rima tra loro. Proprio come in un libretto d'opera, in tutto il testo le battute dei personaggi erano sempre introdotte da brevi didascalie in prosa che oltre a descrivere nel dettaglio l'ambientazione del dramma fornivano anche indicazioni utili alla sua eventuale messinscena. Corpo centrale della *Scena* è un'ampia sequenza dialogica costruita per mezzo di svariate tipologie di versi non rimati – dall'endecasillabo, che ha però soltanto poche occorrenze, ai numerosi settenari, fino agli sparuti ottonari, senari, quinari, quadrisillabi, trisillabi e bisillabi – cui fanno da cornice numerose sequenze monologiche e corali rappresentate da tetrastici di decasillabi con rima ABBC, dove C è sempre un verso tronco; l'unica eccezione a questo schema è rappresentata dal monologo iniziale dell'Italia, composto da 8 settenari rimati secondo lo schema ABABCDEDED, dove B è però una consonanza («gemito/fremiti») che dà pertanto luogo a una rima imperfetta. Va inoltre segnalata la presenza di un ritornello, pronunciato per la prima volta dal popolo immediatamente dopo la sequenza dialogica e ripetuto poi per quattro volte dai personaggi in coro sia per intero sia a metà, con ripresa cioè dei soli versi iniziali. Variato sempre nell'incipit – che recita dapprima «Sangue, Sangue» e poi, nell'ordine, «Viva Italia!», «Su corriamo» e «Guerra, guerra» – è proprio il ritornello a chiudere la *Scena*; si noti che solo in quest'ultimo caso i due versi finali del tetrastico sono del tutto diversi rispetto alle precedenti occorrenze, dovendo stavolta assolvere a una funzione fondamentale, quella cioè di rendere definitivamente chiaro il messaggio sotteso al componimento.

Sfruttando appieno le potenzialità del verso breve e della coordinazione per asindeto, nella sequenza dialogica Rosina Muzio Salvo sintetizzava e puntualmente riproduceva il concitato avvicinarsi di una variegata gamma di sentimenti ed emozioni nell'animo dei protagonisti della *Scena*, dove l'ansia e la paura iniziali cedevano gradualmente il passo alla rabbia e al desiderio di vendetta, sublimati nella coraggiosa e corale dichiarazione di guerra del tetrastico conclusivo. Tanto il lessico quanto gli espedienti retorici adoperati qui da Muzio Salvo erano tipici della poesia patriottica ottocentesca, nella quale la centralità di termini quali *vendetta*, *oltraggio*, *servaggio*, *sangue*, *fratelli*, *tiranni* ecc. era enfatizzata, come in questo caso, sia attraverso l'impiego diffuso di figure di ripetizione come analessi e anadiplosi, sia per mezzo dell'*enjambement*, che consentiva all'autrice di isolare in posizione forte alcune delle parole-chiave citate sopra.

Dal punto di vista contenutistico, il dramma raccontava le fasi salienti delle lotte risorgimentali, concentrandosi in particolar modo sul ruolo che tanto Garibaldi quanto

Vittorio Emanuele ebbero in tale processo di liberazione e unificazione nazionale. Ad essere esaltata era però soprattutto la figura del re sabauda, che appariva fin da subito sulla scena insieme all'Italia incatenata e piangente; quest'ultima, prostrandosi ai suoi piedi, lo supplicava di ascoltare «i gemiti / d'un disperato cor» e di vendicare l'affronto di cui «il barbaro», ossia l'invasore straniero, si era reso colpevole nel momento in cui le aveva «strappato la corona dalla testa». Mostrandosi pienamente capace di adoperare immagini che rappresentavano all'epoca il modo più efficace per fare presa sul pubblico e garantirne il coinvolgimento emotivo, nella *Scena lirica* Muzio Salvo rappresenta la perdita della sovranità territoriale italiana attraverso una delle metafore fondanti dell'ideologia risorgimentale: la femminilizzazione della patria e la sua conseguente trasformazione in una vittima innocente della violenza maschile, tanto più brutale se perpetrata da un soggetto estraneo alla comunità nazionale. Profanata nel suo onore e calpestata nella sua dignità, l'Italia-donna chiedeva dunque aiuto ad uno dei suoi uomini più valorosi, affinché la vendicasse e le assicurasse la salvezza, punendo i colpevoli in maniera esemplare. Proseguendo lungo il solco della tradizione, l'autrice faceva sì che tutti i personaggi presenti sulla scena fossero uniti tra loro da legami di tipo parentale: non sorprende dunque che l'Italia si dichiarasse fin dalle prime battute «madre» di quel popolo che, con espressione carica di *pathos*, definiva «viscere mie», un popolo a sua volta costituito da «fratelli» i quali, facendosi reciprocamente coraggio, si dicevano pronti a «sorgere» e a «vendicare l'oltraggio» degli empi, riprendendo possesso dell'«italo suol». In un simile scenario, Vittorio Emanuele non era figlio ma «sposo» dell'Italia e, di conseguenza, padre di quel popolo in catene che si apprestava a salvare. Nelle didascalie, il rapporto tra i due «sposi» era descritto nei termini di una bruciante quanto convenzionale passione amorosa, con l'Italia che inizialmente restava «con grande abbandono immersa in profondo dolore» mentre Vittorio Emanuele accorreva ad abbracciarla «con trasporto di affetto» e a rassicurarla «con gran passione» sul buon esito della sua vendetta. Nessun oltraggio sarebbe rimasto impunito «dove Vittorio ha regno», assicurava il sovrano, preconizzando il giorno in cui l'Italia, dopo aver assistito alla caduta degli «immani» dai quali era stata «vinta, non doma», sarebbe corsa anch'essa ad abbracciarlo con il trasporto di una sposa innamorata.

Contestualmente, il sovrano precisava che non sarebbe stato da solo a portare a termine questa missione, ma si sarebbe avvalso dell'aiuto di un «terribile / guerriero» il cui nome era capace, già da solo, di fare «rizzar le chiome» in capo «ai despoti». Il riferimento a Garibaldi era palese, sebbene il suo nome non venisse mai pronunciato da alcuno dei personaggi, comparso soltanto nelle didascalie. A questo primo annuncio circa un suo imminente

ingresso in scena seguiva un'ansiosa richiesta di assicurazioni da parte dell'Italia, alla quale Vittorio Emanuele rispondeva informandola che il guerriero di cui le aveva parlato «vola ovunque è il fremito / di conculcata gente». Se da una parte questo processo di astrazione della causa ideale dal contesto storico-geografico in cui si stava concretizzando non faceva che rinsaldare la narrazione di Garibaldi come "Eroe dei Due Mondi", interessato più al perseguimento dell'obiettivo generale che alle sue particolari declinazioni, dall'altra il separare la sua figura dalla questione italiana *tout-court* finiva inevitabilmente per creare una contrapposizione tra lui e Vittorio Emanuele il quale, al contrario, sembrava essere devoto soltanto all'Italia, in nome del vincolo parental-sentimentale che li univa. Ciò non significa che nella *Scena lirica* Muzio Salvo intendesse mettere in secondo piano la figura o il valore di Garibaldi, ma è innegabile che tra lui e Vittorio Emanuele l'autrice riconoscesse a quest'ultimo una responsabilità che eccedeva l'ambito della politica per coinvolgere quello delle relazioni affettive. Se Vittorio Emanuele era, per traslato, sposo legittimo dell'Italia e dunque padre dell'«itala famiglia», allora secondo il senso comune avrebbe dovuto essere lui a difenderla da tutti gli attacchi provenienti dall'esterno; ben venga, quindi, il sostegno di uomini valorosi come Garibaldi, le cui gesta non eguagliavano però, agli occhi dell'autrice, l'impegno del *pater familias*, né tantomeno erano in grado di metterne in discussione il primato.

Nel rappresentare il primo ingresso di Garibaldi sulla scena, Muzio Salvo poneva pertanto il condottiero a capo di una «quantità di Popolo in ceppi»: in questo modo l'autrice, nel momento stesso in cui faceva di lui il più valoroso tra i figli d'Italia, subordinava le azioni di Garibaldi al volere di Vittorio Emanuele, verso il quale il condottiero si poneva peraltro in atteggiamento di riverente sottomissione. Nelle parole di Garibaldi, il futuro re d'Italia diventava così il «magnanimo Eletto», il solo a cui spettava per diritto «la corona dell'italo onor». Rinvigorito dalla presenza del condottiero, il popolo innalzava intanto il proprio «furente» grido di guerra contro i «ladroni scettrati» (che nelle battute conclusive della *Scena* sarebbero diventati, con leggera *variatio*, dapprima «tiranni» e infine «turba scettrata»), minacciando l'imminente sopraggiungere del «terribile fato» che li avrebbe puniti per i loro misfatti: le lotte risorgimentali e, in generale, il processo di unificazione nazionale venivano così a configurarsi come il frutto di una predestinazione, nient'altro che il compimento di un progetto divino i cui artefici altro non erano che strumenti nelle mani del fato. In un crescendo di rabbiosa presa di coscienza, il popolo spezzava infine le catene che tenevano legati i suoi polsi mentre l'Italia, animata da nuovo entusiasmo, si liberava anch'essa dalle sue catene unendo la voce al coro che, assetato di vendetta, invitava frenetico a porre mano

«ai sassi, ai moschetti, ai pugnali» e a dare morte ai tiranni con ogni mezzo.

È a questo punto della *Scena* che l'autrice inserisce alcuni riferimenti relativi a episodi e oggetti simbolici della storia politica d'Italia, riferimenti che potrebbero non essere immediatamente compresi dal pubblico contemporaneo, ma che per i lettori dell'epoca dovevano con ogni buona probabilità rappresentare un retroterra culturale condiviso nel quale potersi finalmente riconoscere in quanto comunità nazionale, al di là di ogni particolarismo geografico. Non è improbabile che ad agire da sprone sull'autrice, sollecitandola a mostrare una conoscenza della storia d'Italia ben più fine e approfondita di quella che aveva sino ad allora sostanziato i suoi componimenti civili, fosse stata la destinazione del testo, una *Strenna* a tiratura nazionale realizzata da un'associazione femminile di chiara vocazione patriottica, che avrebbe sicuramente compreso e apprezzato un certo tipo di erudizione. Il primo di questi riferimenti compariva nel tetrastico pronunciato «con grande entusiasmo» e a una sola voce dal popolo, da Garibaldi e dall'Italia alla volta di Vittorio Emanuele; si trattava di un augurio, affinché la «ferrea corona» di Monza potesse presto «fregiare le chiome» del principe sabauda a cui solo «si addice il gran nome / di leale e magnanimo Re». Venerata nei secoli come una reliquia, la corona ferrea citata in questi versi era utilizzata fin dall'Alto Medioevo per l'incoronazione dei sovrani d'Italia, per i quali rappresentava un simbolo dell'origine divina del loro potere. Custodita tuttora presso il Duomo di Monza, la corona deve la sua fama a una leggenda, secondo la quale la lamina circolare di metallo posta al suo interno sarebbe stata forgiata con il ferro di uno dei chiodi utilizzati per la crocifissione di Cristo. Utilizzata dai re Longobardi e dai sovrani del Sacro Romano Impero fino a Carlo V, con l'abdicazione di quest'ultimo nel 1556 e la conseguente divisione in due dell'impero la tradizione delle incoronazioni si interruppe per circa due secoli, riprendendo sul finire del Settecento con il passaggio del Ducato di Milano all'impero austriaco. Dopo aver quindi «fregiato le chiome» di Francesco I d'Austria, nel 1805 la corona si posò per un breve periodo sul capo di Napoleone Bonaparte, per tornare però, pochi anni dopo, nuovamente nelle mani degli austriaci. Durante le guerre d'indipendenza, e fino alla definitiva sconfitta degli austriaci nel 1866, la corona venne addirittura portata via da Monza e custodita a Vienna, dove si trovava nel momento in cui Rosina Muzio Salvo compose la *Scena lirica*. Contrariamente a quanto auspicato dall'autrice, i Savoia scelsero di non servirsene per le loro incoronazioni, sia perché, essendo stata utilizzata dagli austriaci, era simbolicamente legata al potere degli oppressori d'Italia, sia perché, dati i conflitti con il papato successivi alla conquista di Roma, ritennero poco opportuno fregiarsi di un cimelio

che era comunque in primo luogo una reliquia sacra.⁵

Incitato dunque da tutti i personaggi che guardavano a lui come all'unico legittimo sovrano d'Italia, Vittorio Emanuele sguainava la spada e «di sdegno fremente», assumendo una posa guerresca, prometteva di conficcarla «nel petto ai tiranni», per poter essere infine ricompensato dal «sorriso di libera gente». Garibaldi intanto, dopo aver brevemente fatto cenno alla campagna di Sicilia e alla lotta fratricida che vi si era di fatto consumata, formulava insieme a Vittorio Emanuele l'auspicio di far risuonare «l'eterna città» di Roma – mai nominata direttamente in questi versi, ma evocata soltanto attraverso due monumenti rappresentativi della forza bellica dell'Impero Romano, ossia le mura di Quirino e il tempio della Vittoria – «dell'inno di guerra e di gloria», risvegliandola così dal suo imbellesse torpore. Insieme a Venezia, ricordata nei versi immediatamente successivi, Roma rappresentava all'epoca il maggior cruccio dei patrioti italiani, il nodo da sciogliere affinché la penisola potesse dirsi realmente unita. All'epoca in cui la *Scena lirica* venne composta, Roma si trovava ancora sotto il dominio del Papa e la protezione della Francia, e vi sarebbe rimasta fino all'ottobre del 1870; la liberazione di Venezia dagli austriaci e la sua annessione al Regno d'Italia sarebbero avvenute invece nel 1866, al termine della terza guerra d'indipendenza.

Proprio in relazione a Venezia (nominata, a differenza di Roma, per mezzo del toponimo, oltre che di locuzioni attributive come «la bella dell'onde» e «la ridente laguna») Muzio Salvo inserisce altri riferimenti “dotti”, utilizzando ad esempio la variante arcaica, di memoria dantesca, del toponimo e facendo menzione di un'antica quanto longeva cerimonia tradizionale veneziana, religiosa e politica insieme, chiamata “Sposalizio del Mare”. Celebrata a partire dall'anno 1000 nel giorno della festa dell'Ascensione con intento propiziatorio, la cerimonia prevedeva inizialmente che una processione di imbarcazioni, guidata dalla nave del doge, uscisse dalla laguna e si fermasse nelle acque prospicienti la chiesa di San Nicolò, dove tutti i partecipanti al rito, dopo aver recitato una preghiera, sarebbero stati aspersi dal doge con acqua benedetta, una parte della quale sarebbe stata poi gettata in mare. In realtà lo “Sposalizio del Mare” intendeva anche commemorare un evento significativo della storia veneziana, ossia la conquista della Dalmazia da parte della Repubblica e la conseguente espansione del potere di quest'ultima nel mare Adriatico. Nel

⁵ Nel corso del XIX secolo vennero dati alle stampe numerosi volumi che illustravano nel dettaglio la storia della corona ferrea; tra questi si segnala la *Storia della Corona Ferrea dei Re d'Italia* scritta da Rocco Bombelli (Firenze: Tip. Cavour, 1870). Per gli studi più recenti si rimanda invece al volume di V. Maspero, *La corona ferrea. La storia del più antico e celebre simbolo del potere politico in Europa* (Monza: Vittone Editore, 2003).

1177, dopo la firma del trattato di pace tra l'imperatore Federico Barbarossa e Papa Alessandro III, la valenza politico-sacrale della cerimonia venne ulteriormente enfatizzata: a questa altezza temporale risalirebbe infatti l'introduzione dell'usanza di gettare in mare un anello consacrato, che sanciva il legame indissolubile tra Venezia e l'Adriatico e legittimava dunque la città ad esercitare il proprio dominio su quel mare a cui si era simbolicamente e fattivamente unita nel sacro vincolo del matrimonio.⁶

Nella *Scena lirica*, il riferimento allo "Sposalizio del Mare" era contenuto nei versi conclusivi del tetrastico pronunciato da Garibaldi e dal coro degli italiani: qui, dopo avere richiamato l'attenzione sul persistente stato di asservimento della città lagunare, il comandante e il popolo si auguravano che «l'esoso straniero» ne abbandonasse presto le rive, in modo tale che «Vinegia l'anello ridoni / all'atteso invocato Signor». Ancora una volta, dunque, si guardava a Vittorio Emanuele come a un Messia, la cui venuta era fiduciosamente attesa da un popolo ormai stanco della propria schiavitù. Considerato il fatto che la narrazione metaforica svolta nella *Scena lirica* è intessuta da cima a fondo di immagini che pertengono in primo luogo alla sfera dell'onore (sessuale, ma non solo) dell'Italia – raffigurata non a caso nelle vesti di una donna oltraggiata – e della sacralità del vincolo matrimoniale che la univa a Vittorio Emanuele, tale riferimento sembra voler rafforzare, in maniera quasi pleonastica, non soltanto i medesimi concetti, ma anche l'idea della legittimazione divina del potere sabauda, già peraltro implicita nell'allusione alla corona ferrea. Similmente, l'annuncio corale dell'avvento dell'«ora funesta» nella quale sarebbe stata morte ai tiranni, oltre a sancire in maniera solenne la conclusione della *Scena*, può essere interpretato come un ulteriore segnale della volontà dell'autrice di leggere nell'intero processo risorgimentale l'avverarsi di un disegno divino.

Attingendo dunque a un immaginario forgiato su un apparato ideologico destinato ad avere lunga vita, Rosina Muzio Salvo sintetizzava nel proprio racconto alcuni concetti di inesausto valore mitopoietico, primo tra tutti quello di *onore* in generale e di *onore femminile* in particolare, rendendoli popolari, e di conseguenza appetibili, tra un pubblico potenzialmente molto vasto e, soprattutto, composto per la maggior parte da donne.

⁶ Cfr. M. Brunetti, 'SPOSALIZIO DEL MARE', in *Enciclopedia Italiana Treccani*, cit., vol. XXXII (1936), *ad vocem*.

A GIANNINA

(1863)

Nota: Nel testo che segue, si è deciso di indicare tra [parentesi quadre] i versi che, presenti nella prima edizione del componimento (1863), furono espunti per volere dell'autrice dalle due edizioni successive, datate rispettivamente 1865 e 1869. Non li si conteggerà pertanto nella numerazione complessiva dei versi.

O mia Giannina, ve'! meco t'invita
A riposarti sulla molle erbetta
Questa di tanti vaghi fior gremita¹
Vastissima pianura,
E la grata frescura
Che va lambendo caramente il viso,
E tanto paradiso
Di luce e d'armonia,
Che il guardo e il core insaziato beve,
Mentre in modo ineffabile s'india 10
L'alma fatta più lieve.

Lungi d'ogni frastuono, oh! qui divisa
Da insulso sciame, che ti ronza intorno
Com'api a fresca rosa,²
Dolce ti scenda, o mia fanciulla, al core
La libera parola
Che mi consiglia amore.
Giovanetta, il rimembri? Era un bel giorno,
E da tue logge il curioso guardo³ 20
Giravi in sulla via, d'armi, d'armati,
Di carri ingombra, di destrier, d'immensa
Gente parata a festa.
Ahi! che tra il vivo turbinio s'avanza
A passo lento e tardo
Curva sul suo baston la vecchiarella,
Ch'ai perdoni si avvia,
Com'è l'antica usanza
Della gente devota;⁴
Ma apparsa appena, o Dio! lacera e pesta

¹ Ed. 1863 e 1865: «Questa di mille vaghi fior gremita». Questa e le altre varianti qui di seguito riportate fanno riferimento al testo pubblicato nel 1863 su *La Favilla. Giornale di scienze, lettere, arti e pedagogia*, cit., pp. 224-228. Dove segnalato, saranno riportate anche le varianti presenti nel testo incluso nell'*Appendice alla Strenna veneziana dell'anno passato* (Venezia: Tip. del Commercio, 1865), pp. 199-203.

² Ed. 1863: «Com'api a fresca leggiadretta rosa».

³ Ed. 1863 e 1865: «E da tue logge il curioso sguardo».

⁴ Ed. 1863 e 1865: «(Com'è l'antica usanza / della gente devota)».

La misera si giace!... 30
 [Ora sen dorme in pace!]
 Chi detto te l'avria,
 Mia festosa Giannetta,
 Che l'egra meschinella
 Nelle vesti negletta,
 [E dagli uman' rejeta,]
 In nivei lini si addormìa cullata,
 Quand'era bambinella?
 E nei suoi dì primaverili, ornata
 Di veli leggiadrissimi e di trine,
 Dotta d'arti e moine,
 Mille petti accendea 40
 Coi grand'occhi loquaci,
 Che a questi, a quei volgea?

 Vuota la mente e il cor d'ogni sublime
 Senso, che l'alma dalla creta estolle,
 La spensierata donzelletta vana,
 Dalle fulgide chiome,
 Che Geltrude avea nome,
 Tra imberbi assisa giovani plaudenti,
 Il sigaretto tra le labbra chiude,⁵
 Ed ai vortici olenti 50
 La rugiadosa sua bocca dischiude.
 Poi folleggiando ardita
 Sulla virtù severa,
 [Ch'ella dice chimera,]
 Vezzossissima invita
 Ai brindisi gli amici;
 E fantastica e vaga,
 Su focoso destrier ve' salta e fugge
 Rapida come il vento. Ai pazzi modi
 Segue fragor di lodi...Ahi! per brev'ora!
 Sul vaghissimo viso⁶ 60
 Striscia l'ala del tempo [e a poco a poco] ...
 [La beltà ne scolora]
 [Ed ha pur fine il gioco!]
 Ah! che all'illusa di funereo ammanto⁷
 Tutto si cinge il mondo!⁸
 [E a quel suo far giocondo]
 [Succede largo pianto!]
 I giorni sì fugaci,

⁵ Ed. 1863: «Il sigaretto tra le labbra chiude».

⁶ Ed. 1863: «Chè sul rosato volto».

⁷ Ed. 1863: «Come all'illusa di funereo ammanto».

⁸ Ed. 1863: «Allor si cinge il mondo».

Nel silenzio di sua casa deserta,
Passar vede lentissimi, incresciosi,⁹
E non un solo degli amanti riede¹⁰
Ad allegrarla della fe' promessa!
[Dall'aura fredda di ragione spento]
[Il giovanil bollore,]
Mormora ognuno in core:
La misera fuggendo: «Oh! no, non sia¹¹ 70
Frivola donna la compagna mia».

Innata, oh cara, è della donna in seno¹²
Di piacere la brama;
E poi che vinte dal fatal veleno
Di *dottissime carte* anelan fama
Di *vittime incomprese*
Nostre languide belle,
E di *vieti costumi* spregiatrici
Mostransi in faccia all'universa gente 80
Le amazzoni novelle,
Dall'alta di virtù sfera discese
Nella mota la donna.

Ma stolto ben sarà chi dell'ingegno,
E del foco che brilla
Nella vostra pupilla,
O donne mie, non senta
L'invincibile possa.
Per diverso sentier di voi più degno,
Che alle gioie serene e a fama adduce,
L'estro dell'alma mia 90
Avviarvi si attenda.
Oh! perché scuoti sdegnosetta il capo,¹³
Incredula fanciulla? Ah! non temermi
Verbosa, arcigna predicante; al riso
L'anatema non grido. Io solo voglio
Gridar si possa con sublime orgoglio:
«Itala donna sono».

Dall'aureo velo di pudor soffusa,
D'Eva l'amabil figlia 100
A un angiol s'assomiglia
Nella sua vita nuova,
Se al dolce conversar sciolga la voce
O a Dio la prece muova,

⁹ Ed. 1863: «Passar lenti incresciosi, ahi! lassa! vede».

¹⁰ Ed. 1863: «E non un solo riede».

¹¹ Ed. 1863: «L'infelice fuggendo: Ah nò, non sia».

¹² Ed. 1863 e 1865: «Insita, o cara, è della donna in seno».

¹³ Ed. 1863: «Or perché scuoti sdegnosetta il capo».

[Per l'avo suo diletto]
 [Carco d'età, di affanni,]
 [Ch'ella del canto allieta e del suo affetto;]
 O l'agil piè veloce
 Nelle danze ella giri,
 E sommessa sospiri.
 Or la fanciulla è donna;
 Il cor timido, desto
 Ad affetti possenti,
 Dispiega i suoi portenti. 110
 Amor, vita, corona
 Ell'è del suo consorte,
 A cui mentre si avvince
 Come tenera vite ad alma pianta,
 Con voci umili e accorte
 A ben oprar lo sprona.
 Di che vivido lume
 Della madre risplende il nobil fronte,
 Allor ch'ai dolci figli,
 Di precetti e consigli 120
 Inessiccabil fonte,
 Del saver gl'innamora,
 E a forti di virtù sensi educando
 I cari giovanetti,
 Quando scoccata è l'ora,
 Essa lor cinge un brando,
 Li benedice e sclama: «O figli, sia
 Il nome vostro itala gloria e mia!»

Analisi e commento

Canzone libera in endecasillabi e settenari, articolata in cinque strofe di lunghezza disuguale. Il testo qui pubblicato è quello appartenente alla raccolta postuma dei versi dell'autrice, datata 1869; la prima apparizione a stampa del componimento risale però al 1863, quando venne pubblicato sul periodico siciliano *La Favilla*, del quale Muzio Salvo fu assidua collaboratrice. Due anni dopo, modificata in alcune sue parti, la canzone venne inserita nell'*Appendice alla Strenna veneziana dell'anno passato*, nella quale erano raccolte le prose e le poesie di cinquanta donne illustri italiane provenienti da ogni parte della penisola che, devote alla causa risorgimentale, si erano all'epoca distinte per la loro attività di letterate. Tra di esse spiccavano i nomi delle poetesse siciliane Mariannina Coffa Caruso e Concettina Ramondetta Fileti, della romanziera messinese Letteria Montoro, oltre a quelli di Rosina Muzio Salvo e di sua figlia Concetta Sampolo; altre letterate, tra cui Cristina Trivulzio di

Belgioioso, Caterina Franceschi Ferrucci e Caterina Percoto, avevano invece declinato l'invito a prendere parte alla *Strenna*, «affrettandosi d'addurre il prepotente motivo, che lor toglieva, come scrivevano, il piacere e l'onore di far parte dell'eletta adunanza».¹⁴

La decisione di pubblicare un'appendice alla *Strenna* che dal 1861 veniva annualmente stampata a Venezia per celebrare un aspetto della storia e della cultura cittadine, era stata dettata dalla constatazione che l'argomento prescelto per la *Strenna* del 1864 – *La letteratura veneziana e le sue donne passate e presenti* – aveva tagliato fuori, per forza di cose, tutte le letterate non veneziane, delle quali l'Italia non era affatto carente. Per questa ragione, l'anno successivo, gli editori avevano ritenuto «bello e opportuno aprire di tal guisa nella *Strenna veneziana* una specie di palestra letteraria a tutte le donne italiane» che permettesse loro di «porgersi in nobile gara la mano» e di dare parimenti prova «dell'unione degli intelletti, segno dell'unione degli animi».¹⁵ Tale iniziativa si inseriva nel progetto di unificazione culturale della penisola italiana avviato in maniera strutturata all'indomani del raggiungimento dell'unità politica, e contribuiva a rafforzare l'idea per cui, una volta fatta l'Italia, le donne *in primis* avrebbero dovuto veicolare quei modelli di comportamento fondati sul primato dell'italianità e sull'orgoglio da essa derivante, onde accendere i petti di italiani e italiane fin dalla loro più tenera età. Non tutti i componimenti inseriti nell'*Appendice* erano improntati a finalità pedagogiche, ma *A Giannina* rientrava appieno in questa tipologia: il suo scopo dichiarato era infatti quello di fornire istruzioni di buona condotta a una ragazza – la Giannina del titolo, per l'appunto – affinché potesse presto affermare anche lei «con sublime orgoglio: 'Itala donna sono!''» (vv. 94-95).

Come si può evincere dalle numerose varianti del testo segnalate in queste pagine, prima di approdare all'edizione del 1869 la canzone *A Giannina* subì svariate modifiche, che oltre a mondarla da qualche trascuratezza stilistica e lessicale la accorciarono anche di alcuni versi, passando dai 140 della prima edizione ai 128 delle due successive; anche il numero di strofe si ridusse gradualmente nel passaggio da un'edizione all'altra, così da contarne sette nel testo edito nel 1863, sei in quello di due anni dopo e cinque, infine, nel testo del 1869. È noto che Rosina Muzio Salvo fosse solita rivedere i propri scritti e “limarli” apportandovi modifiche spesso rilevanti. In questo caso, l'autrice procedette a una riduzione delle rime bacciate e all'eliminazione di versi che, nell'economia generale del racconto, potevano apparire ridondanti; relativamente all'aspetto linguistico e lessicale si può notare invece la

¹⁴ *Appendice alla Strenna veneziana dell'anno passato*, cit., p. XIII.

¹⁵ G. Piucco, *Il perché della Strenna*, in *Appendice alla Strenna veneziana...*, cit., pp. III-IX [VI].

sostituzione di alcuni termini con varianti più conformi alla lingua poetica (es. «mille» sostituito con «tanti», o «sguardo» sostituito con «guardo»), o ancora l'uniformazione all'uso toscano di prestiti linguistici come nel caso dell'ispanismo «cigaretto», trasformato in «sigaretto» già nel testo del 1865. A rimanere inalterata nel corso degli anni fu invece la veste retorico-sintattica, con i suoi numerosissimi *enjambement* e le figure di inversione come anastrofi e iperbati, così frequenti da apparire talvolta superflue.

Definita da Oscar Greco «moralissima, schietta, semplice», questa canzone aveva un impianto esplicitamente didascalico.¹⁶ Aperta da un'apostrofe che introduceva immediatamente nel discorso sia la voce narrante – dietro la quale non era difficile ravvisare l'autrice stessa – sia la giovanissima destinataria dei suoi ammaestramenti, *A Giannina* non poteva non richiamare subito alla mente dei lettori di Muzio Salvo il recente trattatello *Sull'educazione. Lettere a Faustina*, apparso a puntate tra il 1862 e il 1863 sul giornale genovese *La donna e la famiglia*. Nell'opera in questione, l'autrice dispensava a una giovane madre i propri consigli in merito all'educazione dei bambini e delle bambine, ponendosi nei confronti della sua interlocutrice in un atteggiamento di superiorità e facendo di conseguenza sfoggio di un'avvedutezza frutto, a suo dire, dell'età e dell'esperienza.¹⁷ La medesima struttura narrativa si trova riproposta nei versi di *A Giannina*, dove però – a differenza che nelle *Lettere* – l'interlocutrice della voce narrante non è più una madre, ma una ragazza poco meno che adolescente che proprio in virtù della sua giovane età si mostra talvolta riottosa a un certo tipo di conversazione.

Fine ultimo di questi versi era quello di ammaestrare tanto la Giannina della finzione quanto, soprattutto, le reali lettrici della canzone, delle quali essa rappresentava l'emblema. Per mettere a segno questo obiettivo, la voce narrante proponeva alla sua interlocutrice alcuni esempi più o meno virtuosi di comportamento femminile, a partire dai quali fissava norme di carattere generale. L'attitudine di Muzio Salvo per la drammatizzazione le consentì di camuffare con facilità il carattere fortemente prescrittivo del componimento, e di evitare quindi che si presentasse come un lungo e noioso *vademecum*: esso era piuttosto la riproduzione fedele di una situazione dinamica, in cui l'attività didattica era rappresentata nel suo svolgersi. A fare da sfondo un ridente paesaggio primaverile, con una sconfinata pianura «di tanti vaghi fior gremita» sulla cui «molle erbetta» la narratrice immaginava di condurre la sua discepola; qui, rifocillate dalla «grata frescura» e con «il guardo e il core»

¹⁶ O. Greco, *Bibliografia femminile italiana del XIX sec.* (Venezia: presso i principali librai d'Italia, 1875), p. 435.

¹⁷ Cfr. *supra*, pp. 188-190.

pieni «di luce e d'armonia», le loro anime «fatte più lievi» avrebbero potuto “indiarci”, ossia innalzarsi a Dio avvicinandosi in questo modo a una felicità paradisiaca (vv. 1-11). Ai fini del racconto, la scelta di ambientare la vicenda in un contesto simile, palesemente ispirato alla tradizione idillica leopardiana, aveva anche un risvolto pragmatico: quello di isolare Giannina dal «frastuono» dell'«insulso sciame» che le ronzava intorno «com'api a fresca rosa», e di porla così in una condizione ottimale per l'apprendimento (vv. 12-17). Adombrata in questi pochi versi c'era l'idea che la compagnia delle coetanee potesse talvolta risultare deleteria per le ragazze, poiché – come l'autrice aveva già spiegato nelle *Lettere a Faustina* – «le frutta fracidicce confuse alle belle e fragranti le han subito guaste».¹⁸

Separata dunque da ogni influenza che avrebbe potuto comprometterne l'integrità morale, Giannina si apprestava ad accogliere nel profondo del proprio cuore «la libera parola» della sua maestra, alla quale era stata a sua volta suggerita direttamente da amore (vv. 15-17). Veniva quindi introdotto il primo modello di condotta, al quale Giannina era invitata a prestare attenzione. Significativa l'apostrofe «Giovanetta, il rimembri?», che nel chiamare in causa la dimensione del ricordo evidenziava un ulteriore punto di contatto tra questa canzone e l'opera di Leopardi, con particolare riferimento ai canti pisano-recanatesi ai quali, peraltro, sembravano già rimandare la veste metrica e l'ambientazione campestre. Addentrandosi nella seconda strofa le affinità si facevano ancora più numerose ed evidenti: ad essere richiamato alla mente di Giannina era infatti un episodio verificatosi in «un bel giorno» in cui la ragazzina, affacciata alla finestra di casa sua, vagava con lo sguardo curioso sulla strada sottostante, affollata «d'armi, d'armati / di carri [...], di destrier d'immensa / gente parata a festa» (vv. 18-22). Se l'apostrofe poteva far pensare all'incipit di *A Silvia*, la descrizione del borgo in festa sembra invece evocare sia la prima strofa de *La quiete dopo la tempesta* sia i versi del *Passero solitario* nei quali Leopardi diceva che «tutta vestita a festa / la gioventù del loco / lascia le case, e per le vie si spande; / e mira ed è mirata, e in cor s'allegra».¹⁹ Di indubbia memoria leopardiana è poi «la vecchiarrella» che nei versi successivi si fa strada «a passo lento e tardo» in mezzo al «vivo turbinio» di cose e persone, emergendo poco per volta dalle nebbie del ricordo per farsi presenza vivida davanti agli occhi delle due protagoniste (vv. 23-28). Da questa apparizione prendeva avvio il lungo flashback per mezzo del quale la voce narrante, rivolgendosi alla sua «festosa» discepolo, esponeva nel dettaglio la storia dell'«egra meschinella», finita in miseria nonostante la sua

¹⁸ R. Muzio Salvo, *Sull'educazione. Lettere a Faustina*, cit., p. 442.

¹⁹ G. Leopardi, *Il passero solitario*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di M.A. Rigoni (Milano: Mondadori, 1996) pp. 47-48 [48].

agiata condizione di nascita (vv. 31-36). È importante sottolineare che mentre nel suo «buon tempo» la «vecchierella» del *Sabato del villaggio* era solita trascorrere «i dì della festa» tra svaghi innocenti, danzando «intra di quei / ch'ebbe compagni dell'età più bella», l'anziana donna ricordata da Muzio Salvo doveva essere invece di tutt'altra pasta.²⁰ Di lei, infatti, la voce narrante racconta che «nei suoi dì primaverili» usava accompagnarsi a una comitiva di «imberbi giovani plaudenti», ammaliati sia dai suoi «grand'occhi loquaci», sia dalla sua maestria nell'usare «arti e moine» (vv. 37-42).

Utilizzando un lessico tutt'altro che neutro, nella strofa successiva veniva abbozzato un ritratto di quella «spensierata donzella vana» chiamata Geltrude, che eccedendo di gran lunga il segno di una fisiologica levità adolescenziale faceva mostra di essere del tutto priva «d'ogni sublime / senso, che l'alma dalla creta estolle» (vv. 43-45). Al pari della sua omonima di manzoniana memoria, di lei la narratrice metteva subito in risalto due caratteristiche: le «fulgide chiome» e la bocca dalle labbra «rugiadose», semi-dischiuse nell'atto di soffiare in «vortici olenti» il fumo di una sigaretta (vv. 45-51). Consapevole del fascino che era capace di esercitare sugli uomini, la giovane Geltrude si abbandonava spesso ad azioni sregolate, che manifestavano tutta la sua insofferenza per la «virtù severa» e per i limiti da essa imposti (vv. 52-59). Con il passaggio all'età adulta, il «fragor di lodi» suscitato inizialmente da queste sue imprese era però destinato a estinguersi: una volta sfiorita la bellezza, Geltrude vide infatti dileguarsi tutti i suoi amanti, e restò sola a trascorrere i giorni «lentissimi, incresciosi» nel silenzio di una casa ormai deserta, mentre il mondo «si cinge» per lei «di funereo ammanto» (vv. 59-68).

La sfortunata sorte di Geltrude non sembrava però suscitare alcuna compassione nella narratrice, né tantomeno la induceva a riflettere sull'imperscrutabilità del destino o sull'impotenza degli esseri umani al suo cospetto: ponendosi, al contrario, in un'ottica fortemente giudicante, la maestra di Giannina riteneva che Geltrude fosse l'unica responsabile della sua disgrazia, che veniva in questo modo a configurarsi come la diretta conseguenza della condotta “immorale” tenuta da ragazza. La somiglianza con gli idilli leopardiani si arrestava quindi al mero piano figurativo: dell'inquietudine e dell'amarezza per il rapido dileguarsi dell'«età fiorita» e delle sue illusioni, come anche del delicato lirismo con cui nei canti pisano-recanatesi Leopardi rifletteva sulla propria condizione di infelicità esistenziale, non rimaneva infatti quasi nulla nella canzone di Muzio Salvo. Attingendo a piene mani da un repertorio abbastanza canonico di *topoi* della poetica leopardiana, l'autrice

²⁰ G. Leopardi, *Il sabato del villaggio*, in *Id.*, *Poesie e prose*, cit., pp. 91-92 [91].

aveva scritto una storia completamente nuova, nella quale a fare da protagonista era la convinzione che la gaia intraprendenza giovanile fosse per le donne ragione sufficiente a indurre gli uomini a non sposarle; non a caso gli ex-amanti di Geltrude, incontrandola per strada, la evitavano mormorando «Oh! no, non sia / frivola donna la compagna mia» (vv. 69-71).²¹ Per assicurarsi di non fare la stessa fine, era quindi necessario che Giannina traesse il giusto insegnamento da questa storia, imparando fin da subito a comportarsi in maniera consona al suo *status* sociale e, soprattutto, al suo genere. Bando dunque alla sensualità e all'edonismo salottiero da “Signora delle camelie”: ciò che occorre insegnare fin da subito alle ragazze era l'arte di reprimere «la brama di piacere» che, dando voce al senso comune, la narratrice considerava «innata» nelle donne (vv. 72-73).

Procedendo dall'esempio di Geltrude, nella quarta strofa la narratrice estendeva le proprie considerazioni a tutte le donne contemporanee, finendo inevitabilmente per risultare parziale. Stando alle sue parole, la totalità delle donne italiane di allora – le «languide belle» di cui al verso 77 – sarebbe stata infatti vittima del «fatal veleno» stillante da sedicenti «dottissime carte», che avrebbero avuto come unico effetto quello di riempire di singolari quanto deleterie convinzioni le loro teste (vv. 74-77). La presunta pericolosità di letture inappropriate – la cui pretesa di apparire “dottissime” era sbeffeggiata dall'autrice caricando questo e i corsivi seguenti di una nota decisamente sarcastica – e la cattiva influenza che esse avrebbero avuto sulla moralità delle donne era una questione ampiamente dibattuta tra gli intellettuali di allora: ad essere presi di mira erano soprattutto i romanzi d'appendice, in particolar modo quelli francesi, contro i quali si erano espressi, ad esempio, il poeta Giovanni Prati, il linguista e scrittore Niccolò Tommaseo e la letterata e pedagoga Caterina Franceschi Ferrucci; tra i siciliani, solo per citarne alcuni, avevano scritto sull'argomento Francesco Guardione, Carmelo Pardi e Concettina Ramondetta Fileti, che ne aveva fatto il soggetto della novella in versi *Agnese*, scritta nel 1858.²² Sulla scorta, dunque, di un'opinione fortemente radicata nella cultura dell'epoca, attraverso la sua narratrice Muzio Salvo bacchettava con fare severo tutte coloro che, disprezzando pubblicamente i «vieti

²¹ Similmente, nelle *Lettere a Faustina*, Muzio Salvo notava che «ogni giovane onesto teme, ed a ragione, di affidare il proprio decoro a frivola fanciulla, e l'affida invece a giovane dal modesto contegno». Si veda: R. Muzio Salvo, *Sull'educazione. Lettere a Faustina*, cit., p. 447.

²² Cfr. G. Prati, *Sui romanzi francesi*, in Id., *Passeggiate solitarie* (Padova: Tip. Liviana, 1847), pp. 96-102; N. Tommaseo, *Ai padri e alle madri italiane (1864)*, in Id., *La Donna*, cit., pp. 217-226; C. Franceschi Ferrucci, *Della educazione intellettuale. Libri quattro indirizzati alle madri italiane*, cit.; Ead., *Degli studi delle donne italiane* (Firenze: Le Monnier, 1876²); F. Guardione, *Rosina Muzio Salvo*, cit.; C. Pardi, *Sulla educazione delle donne*, cit., pp. 27-70; C. Ramondetta Fileti, *Agnese*, in Ead., *Poesie* (Palermo: F.lli Pedone Lauriel, 1862), pp. 39-55.

costumi) e presentandosi «in faccia all'universa gente» nelle vesti di «amazzone novelle», avrebbero privato «la donna» – intesa quale entità predeterminata e universalmente riconoscibile – delle sue virtù, trascinandola metaforicamente nel fango (vv. 78-82). Rivolgendosi momentaneamente a tutte le donne piuttosto che alla sola Giannina, la voce narrante ci teneva però a chiarire che, nonostante le suddette pecche, soltanto uno sciocco avrebbe potuto negare «l'invincibile possa» dell'ingegno femminile: era pertanto necessario preservare un simile tesoro per mezzo di una corretta educazione, che sola avrebbe potuto avviare le donne lungo un «sentier di [lor] più degno» (vv. 83-91).

Tuttavia, per evitare il rischio di passare per «verbosa arcigna predicante» – come lasciava presagire d'altra parte lo «scuotere sdegnosetta il capo» di Giannina – la narratrice metteva le mani avanti assicurando di non pretendere affatto che la sua allieva bandisse l'allegria dalla sua vita; se però voleva rendersi degna del nome di «Itala donna» occorreva che imparasse a dosare questa sua vivacità nella giusta misura (vv. 92-97). Come già nelle *Lettere a Faustina*, anche in questi versi Muzio Salvo si faceva promotrice di un metodo educativo volto a trasformare le donne italiane in mogli, madri e, da ultimo, cittadine inappuntabili, basato sull'assunto che, in termini di efficacia, a nulla sarebbe valso privare le bambine e le ragazze della libertà di divertirsi. All'intransigenza di un metodo oppressivo, Muzio Salvo contrapponeva un approccio più morbido e in linea coi tempi, cercando anche di dimostrarne l'efficacia. Così scriveva ad esempio nelle *Lettere*:

Benché, o mia diletta Faustina, non pochi siano i pericoli che incontransi nel civile consorzio, non perciò mi penso che in elegante campana di cristallo chiudersi debba una giovane, acciò né anco l'aria la tocchi. Davvero che non lo crederei bellino il rimedio. Poche essendo oramai le donzelle vogliose del chiostro, ed il maggior numero dovendo vivere nel mondo, il tenernele lontane come da vietato frutto le struggerebbe di desiderio; e quando poi libere saranno *dall'oppressione* materna, avido correranno dietro ai sognati dilette, ed anche a scapito della dignità di moglie. Per quanto lo abusare dei divertimenti mi sia sempre parso nocivo allo spirito ed alla salute, utile invece ho stimato il discretamente usarne.²³

Assodata quindi l'inutilità di prediche lunghe e noiose, nell'ultima strofa della canzone la narratrice illustrava a Giannina il percorso ideale che ogni donna in vita sua avrebbe dovuto compiere, invitandola implicitamente ad adeguarsi al modello.

In un rapido *excursus* per immagini, l'«amabil figlia» di colei che aveva condannato il

²³ R. Muzio Salvo, *Sull'educazione. Lettere a Faustina*, cit., pp. 445-446.

genere umano al peccato originale era colta nel suo affacciarsi all'adolescenza, «sua vita nuova», circondata da un'aura di pudore che la rendeva simile a una creatura celeste: il mantenimento di tale condizione era però vincolato alla sua capacità di manifestare sempre, in qualsiasi attività avesse deciso di intraprendere, una buona dose di modestia (vv. 98-106). Diventata donna, doveva essere in grado di fronteggiare il risvegliarsi del «cor timido» sotto l'influsso di «affetti possenti», che l'avrebbero portata in breve tempo a diventare «amor, vita, corona» di un marito al quale si sarebbe aggrappata «come tenera vite ad alma pianta» (vv. 107-114). Questa similitudine floreale, che si ritrova identica nel componimento *La donna*, esemplificava in maniera puntuale la concezione che Muzio Salvo aveva e predicava a proposito dei rapporti di forza che regolavano la vita di coppia, dove l'elemento dominante era di fatto quello maschile. Sorretta e alimentata da quest'ultimo, la donna aveva tuttavia la facoltà di spronarlo «a ben oprar», a patto che non dimenticasse di farlo «con voci umili e accorte» (vv. 115-116). In ogni caso, continuava la narratrice, il vero coronamento dell'esistenza di una donna, l'espressione più alta della sua natura, sarebbe stata la maternità: messi al mondo «i dolci figli», che la voce narrante immaginava essere tutti maschi, alla donna sarebbe toccato educarli «a forti di virtù sensi», così che al momento opportuno avrebbe potuto mettere tra le loro mani una spada e invitarli a diventare ad un tempo gloria d'Italia e della loro madre (vv. 117-128).

Sebbene non si tratti di poesia patriottica in senso stretto, si è ritenuto comunque necessario inserire *A Giannina* in questa sezione, poiché nella sua intrinseca politicità si mostra particolarmente adatta a rappresentare il percorso, intellettuale e civile insieme, che portò Rosina Muzio Salvo a farsi interprete, in modi ogni volta diversi, sia del fermento rivoluzionario con il suo carico di grandi speranze, sia della stagione post-unitaria di ritorno all'ordine. Indossate senza difficoltà le vesti di pedagogo, Muzio Salvo non fece che portare a compimento il progetto di edificazione morale della nazione appena risorta che aveva già abbozzato in alcuni dei suoi componimenti più antichi, nei quali si era fatta promotrice di una politica sociale che non lasciasse indietro i ceti più svantaggiati, ma ripartisse, al contrario, proprio dalla loro educazione.²⁴ Divenuta interprete dei bisogni della società coeva, Muzio Salvo mise quindi ancora una volta la sua arte a servizio della patria, per dimostrare dopotutto di meritare anche lei il nome di «Itala donna».

²⁴ È il caso della poesia *Le sale di ricovero*. Cfr. *supra*, pp. 202-210.

VI. «Ottima poetessa e vera madre di famiglia»: le due anime di Concettina Ramondetta Fileti, testimone dell'Italia unita (1828-1900)

Nel delineare il ritratto della perfetta donna intellettuale di età contemporanea, in un passo delle *Lettere a Faustina* Rosina Muzio Salvo portò come esempio alle sue lettrici il caso di Concettina Ramondetta Fileti, scrittrice palermitana che dando prova di grande solerzia e modestia attendeva in quegli anni in prima persona ai suoi doveri di moglie e di madre, trovando anche il tempo per dedicarsi agli studi e alla scrittura.²⁵ Sebbene fino alla prima metà degli anni Sessanta uno dei motivi cardine della sua poesia fu l'ispirazione civile, Concettina Ramondetta Fileti divenne celebre soprattutto per i numerosi versi d'occasione dedicati ai suoi cari, e in particolar modo ai suoi figli. Furono proprio questi componimenti – che prima di essere raccolti in volume circolarono su strenne e riviste come, ad esempio, il periodico genovese *La donna e la famiglia* – a regalarle la fama di donna «insuperabile nella santa missione di madre» prima ancora che in quella di scrittrice.²⁶

Quando negli anni Settanta pubblicò la sua seconda raccolta di versi, i critici dell'epoca mostrarono quasi all'unanimità di preferire i componimenti nei quali a prevalere era l'aspetto più spiccatamente malinconico della sua personalità: in molte delle sue poesie, d'altra parte, Concettina Ramondetta Fileti diede effettivamente spazio a immagini emblematiche della tenerezza materna, come ad esempio quella dell'allattamento, velandole dell'angoscia per il loro rapido trascorrere. Nondimeno, l'idea che il compito della poesia fosse anche quello di far tremare e impallidire «i tiranni» che ostacolavano l'unificazione politica della penisola italiana tornò spesso nei suoi componimenti, soprattutto in quelli giovanili, portandola a concepire versi come quelli di *Alla poesia*, nei quali affermava: «Vorrei che tuono e fiamma il verso mio / fosse all'indegno stuolo, / che ammorba l'aure del giardin natio».²⁷ In lei convissero dunque, più o meno pacificamente, la patriota capace di forgiare versi «temprati da virile gagliardia e da audace forza», e la madre devota, nel cui canto non potevano che riecheggiare «il divino ritmo de la materna sollecitudine, l'ansio culto de la culla, la religione

²⁵ «Moglie, e madre di numerosa prole, essa non vien meno ai suoi doveri non solo, ma par si moltiplichi onde provvedere a tutto che abbisogna in numerosa famiglia. Dotata intanto di fervido ingegno e della diva scintilla, coltiva la mente e si abbandona agli estri, senza menar vanto alcuno di tanti suoi pregi. Se tutte le donne le somigliassero, chi non le amerebbe le donne amanti dei libri?»: R. Muzio Salvo, *Sull'educazione. Lettere a Faustina*, cit., p. 462.

²⁶ O. Greco, *Bibliografia femminile italiana del XIX secolo*, cit., p. 414.

²⁷ C. Ramondetta Fileti, *Alla poesia*, in Ead., *Poesie. Seconda edizione* (Imola: Tip. d'Ignazio Galeati e figlio, 1876), p. 91.

instancabile de le tenere idealità». ²⁸

VI.1 Profilo bio-bibliografico

Discendente anche lei da una delle famiglie dell'antica nobiltà siciliana, Concettina – al secolo Concetta Isabella Francesca Benedetta Lucia Gaspara Baldassara Melchiora – Sammartino Ramondetta era figlia del duca Francesco e di Anna Felice Tarallo della Ferla. Nacque a Palermo il 31 dicembre 1828 e risiedette per tutta la vita nel palazzo di famiglia, un'antica dimora nobiliare situata nel cuore del centro storico palermitano: sulla facciata del palazzo è tuttora visibile una lapide commemorativa posta lì in suo onore in occasione del cinquantenario del 27 maggio 1860, giorno dell'insurrezione di Palermo e dell'ingresso in città dell'esercito garibaldino. ²⁹ Il 25 novembre 1850 sposò Domenico Fileti, che pur non essendo nobile discendeva comunque da una famiglia molto in vista, i cui membri avevano ricoperto – e ricoprivano anche allora – cariche di comando nella marina mercantile. Dal matrimonio nacquero, tra il 1851 e il 1871, dieci figli, a uno dei quali, nato nell'ottobre 1860, venne dato il nome di Vittorio Emanuele, segno inequivocabile della fede politica di entrambi i genitori. ³⁰ Seppur funestata dalla prematura scomparsa di due delle sue figlie – Maria Beatrice, morta nel 1869 ad appena tre mesi, e Annetta, morta nel 1877 – la vita di Concettina Ramondetta Fileti fu tutto sommato lunga e serena, e si protrasse fino agli albori del nuovo secolo: morta il 1 gennaio 1900, la scrittrice poté assistere allo svolgersi dell'intera parabola risorgimentale, alla quale, si racconta, diede un contributo che non fu soltanto letterario.

Nella prefazione al volume *Lettere inedite d'illustri scrittori a Concettina Ramondetta Fileti*, pubblicato in occasione del primo anniversario della morte dell'autrice, il curatore del volume citava un ampio brano tratto da un diario, oggi perduto, che Ramondetta Fileti avrebbe tenuto tra il 1848 e il 1849 dove, sotto forma di lettera fittizia ad una «greca donzella» di nome Sofia, l'autrice raccontava di essere fuggita da casa di suo padre, il 16 marzo 1849, per unirsi alla resistenza antiborbonica. ³¹ In quei mesi l'esercito rivoluzionario, coadiuvato da un buon numero di volontari, stava scavando fossati nel quartiere palermitano

²⁸ V. La Scola, *A la vittoria. Epigrafi* (Palermo: Stab. Tip. Giannitrapani, 1910), p. 47.

²⁹ «In questa casa / Nacque fiori si spense / Concettina Ramondetta Fileti / Poetessa insigne del secolo XIX / Palermo / La vide fanciulla accesa di libertà / sui terrapieni del MDCCCXLVIII / L'ascoltò fremente / Negli audaci estri contro la tirannide / La seguì rapita / Nell'animatrice poesia de la culla / Nell'elegiaco schianto del materno amore»: V. La Scola, *A la Vittoria*, cit., p. 48.

³⁰ Gli atti di nascita, matrimonio e morte di Concettina Ramondetta Fileti e dei suoi figli si trovano attualmente conservati presso l'Archivio di Stato di Palermo, sezione Gancia, dove si è avuto modo di consultarli.

³¹ *Lettere inedite d'illustri scrittori a Concettina Ramondetta Fileti*, cit., p. 10.

di Sant'Erasmus, a ridosso della costa, per impedire alle truppe regie di riconquistare la città; stando al brano riportato da Algozini, nelle parole dell'autrice, allora ventenne, c'era tutto l'entusiasmo e l'ardore che la rivoluzione siciliana aveva suscitato nella maggior parte della popolazione, indipendentemente dal genere e dall'estrazione sociale. «Giorno di Paradiso», «il più memorabile della mia vita», il solo capace di darle la misura di una vita degna di essere vissuta: così Ramondetta Fileti raccontava nel dettaglio il proprio risoluto passaggio all'azione, quando per mettere a tacere i sensi di colpa per il dolore che temeva di stare arrecando ai genitori si era detta: «la patria è pur madre, voliamo!». ³² Il passaggio in cui l'autrice descriveva il momento della fuga e l'arrivo sul campo di battaglia rappresenta un caso evidente di *self-fashioning presentation*: occupando da protagonista lo spazio letterario e servendosi della propria cultura in materia per giustificare un'azione che contravveniva apertamente alle norme sociali cui una giovane nobildonna come lei avrebbe dovuto attenersi, Ramondetta Fileti intendeva dare di sé un'immagine precisa, di eroina combattente degna erede di Giovanna d'Arco. Questo il suo racconto:

Mentre andavo al campo, pensavo tra me stessa: ora non dico soltanto parole, ora anch'io servo la patria: finalmente l'affetto inesprimibile che ho per essa non starà più nascosto nel mio cuore come l'amore della donzella di Schakspeare [sic]... Io adesso non invidio neppure Milziade; il più difficile ostacolo, che era quello di fuggire di casa, l'ho già superato, e se tratto la zappa, servendomene per la patria mia, essa mi sembra più onorevole della penna con cui Dante scrisse il divino poema... Un mio amico mi presentò al 5° battaglione della guardia nazionale, a cui recitai un brano del mio inno. Mia cara, io mi credetti veramente Giovanna D'Arco. Ma non ero armata? E un cuore che palpita per la patria e per la libertà non vale assai più d'un cannone?³³

In quella ragazza che si presentava ai soldati e ai suoi ipotetici lettori con la mente affollata di esempi tratti dalla storia e dalla letteratura, e che non aveva altre armi se non il proprio amore per la patria e i versi che per lei aveva composto, vibrava senza dubbio quello che Algozini chiamava «lo spirito agitatore e innovatore della rivoluzione francese», che la portava a fondere insieme, in un unico culto, l'arte e la patria, mettendo la prima a servizio di quest'ultima.³⁴

Quello della fuga da casa è un episodio sicuramente eccentrico rispetto all'orizzonte di attese legato al ruolo delle donne nei moti risorgimentali, e rivela alcuni aspetti del carattere

³² Ivi, p. 11.

³³ Ivi, p. 12.

³⁴ Ivi, p. 15.

di Ramondetta Fileti che non è difficile ritrovare nei suoi scritti. Pur essendo diventato noto al grande pubblico soltanto dopo la morte dell'autrice e, oltretutto, per interposta persona, questo episodio si impresso con forza nell'immaginario dei lettori e dei numerosi biografi che nel corso del tempo hanno scritto a proposito di Ramondetta Fileti. Sono state soprattutto le biografie più recenti ad essersi concentrate quasi esclusivamente sull'episodio della fuga, trasformandolo nella chiave interpretativa attraverso cui leggere tanto la vita quanto la produzione letteraria dell'autrice nel suo complesso.³⁵ Bisogna tuttavia riconoscere che, in base a quanto la stessa Ramondetta Fileti scelse di comunicare attraverso la pubblicazione dei suoi scritti, i toni bellicosi e i temi più dichiaratamente politico-patriottici caratterizzarono soltanto una parte della sua ampia produzione letteraria, volta per il resto all'esaltazione degli affetti domestici: non a caso, proprio in ragione dei numerosi canti dedicati ai figli, a Dio e alla famiglia sarebbe stata ricordata dai suoi contemporanei come «Grande in Pindo, maggior presso la culla».³⁶

Come Giuseppina Turrisi Colonna, Laretta Li Greci e Rosina Muzio Salvo, anche Concettina Ramondetta Fileti ebbe la fortuna di nascere in una famiglia nella quale i genitori, e in particolar modo il padre, si mostrarono attenti alla sua educazione e istruzione. Nella dedica alla sua prima raccolta di versi fu lei stessa a dichiarare la propria gratitudine nei confronti del padre e della madre, ai quali era lieta di offrire «l'umile frutto degli studi a' quali, con tanta amorevole cura, m'educast[e]».³⁷ Da una lettera del 20 marzo 1864 indirizzata al poeta e letterato trapanese Ugo Antonio Amico si apprende, peraltro, che in occasione dell'uscita di quella prima raccolta Ramondetta Fileti era rimasta molto contrariata dal fatto che il suo cognome non fosse stato stampato nel modo corretto sul frontespizio, dove quello da sposata precedeva e quasi "oscurava" il suo cognome da nubile; per questa ragione l'autrice scriveva ad Amico: «a malincuore veggo il nome del mio babbo, cui debbo tutto e che amo più della luce degli occhi, quasi dal mio diviso e mi sembra come ch'io vi abbia di leggeri rinunciato»; pregava quindi il suo corrispondente di presentarla sempre, per

³⁵ Tra i contributi critici più recenti che hanno dato centralità all'episodio della fuga da casa si ricordano: J. Calapso, *Donne ribelli*, cit., p. 46; G. Lombardo, *Concettina Ramondetta Fileti*, in *Siciliane. Dizionario biografico*, cit., pp. 813-814; R. Verdirame, *Narratrici e lettrici. 1850-1950* (Padova: Libreriauniversitaria.it, 2009), p. 57; S. Rutherford, *Verdi, Opera, Women* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), p. 55; G. Montemagno, *Concettina Ramondetta Fileti*, in *Enciclopedia delle donne*, consultabile on-line all'indirizzo: www.enciclopediadelledonne.it [ultima consultazione: 16 dicembre 2018].

³⁶ Questa frase, che i figli di Ramondetta Fileti vollero apporre come epitaffio sulla tomba della madre, era contenuta in una lettera che Francesco Silvio Orlandini – letterato e filologo toscano celebre per aver curato la prima edizione delle *Grazie* di Ugo Foscolo – inviò alla poetessa il 26 maggio 1864 per complimentarsi con lei dopo aver letto la sua ultima raccolta di versi. Si veda: *Lettere inedite d'illustri scrittori...*, cit., p. 71.

³⁷ C. Ramondetta Fileti, *Poesie di Concettina Fileti, nata Sammartino Ramondetta* (Palermo: F.lli Pedone Lauriel editori, 1862), p. 3.

l'avvenire, come «Concetta Ramondetta Fileti».³⁸ I genitori non furono comunque le uniche persone a cui l'autrice sentì di dover essere riconoscente per la propria iniziazione alle lettere e alla poesia poiché, come dichiarò lei stessa in un componimento del 1867, anche uno zio materno ebbe in questo un ruolo fondamentale. Nella poesia in questione, intitolata *I miei primi versi*, l'autrice raccontava di come il desiderio di dedicarsi alla poesia fosse nato in lei dopo aver partecipato, giovanissima, a una riunione mondana insieme alla propria famiglia, durante la quale tutti avevano accolto con grande entusiasmo le «inculte rime» di un giovane poeta, rispetto al quale lei sentì immediatamente di poter fare molto meglio. Fu allora che un fratello di sua madre le si sedette accanto e iniziò a leggerle «di Clorinda...l'estremo fato», facendola così innamorare di Tasso e della poesia in generale.³⁹

Concettina Ramondetta fu educata in casa, secondo l'uso dell'epoca, da precettori che oltre alle lingue classiche le insegnarono anche l'inglese e il francese. Fu Gaetano Daita, suo precettore, a introdurla negli ambienti intellettuali palermitani dove stavano allora maturando le istanze rivoluzionarie che sarebbero presto sfociate nei moti indipendentisti del 1848: lì l'autrice conobbe e acquisì familiarità con alcune tra le personalità intellettuali e politiche allora più in vista, tra cui vanno sicuramente ricordati Francesco Paolo Perez, Vincenzo Errante e Isidoro La Lumia, futuro fondatore della Società siciliana per la Storia Patria.⁴⁰ Alessandro Algozini, che riportò queste notizie nell'introduzione alla già citata raccolta *Lettere d'illustri scrittori a Concettina Ramondetta Fileti*, non chiariva se il salotto frequentato dalla giovane autrice fosse o meno quello dei marchesi D'Albergo, dove ricevette il proprio battesimo letterario Rosina Muzio Salvo;⁴¹ ciò che è certo, in ogni caso, è che quell'ambiente alimentò lo spirito patriottico e la fede liberale e antiborbonica di Ramondetta Fileti, che li espresse soprattutto nei versi composti nei primi anni Cinquanta, dopo la restaurazione della monarchia borbonica.⁴² Attraverso il tono vibrante di componimenti come *Le nozze o Una festa in costume* – di cui si dirà più estesamente nella sezione antologica – l'autrice, sfidando la censura, volle rendere manifesto il proprio sdegno

³⁸ La lettera, tuttora inedita, fa parte del Carteggio Amico conservato presso la Biblioteca centrale della Regione Siciliana "A. Bombace" di Palermo, dove si è avuto modo di consultarla.

³⁹ C. Ramondetta Fileti, *I miei primi versi*, in Ead., *Poesie. Seconda edizione*, cit., pp. 111-114.

⁴⁰ Isidoro La Lumia (Palermo, 1823-1879), fu uno storico, letterato e politico siciliano che ricoprì ruoli di responsabilità durante i moti del 1848 e del 1860. Fu allievo, al pari di Giuseppina Turrisi Colonna, sia di Giuseppe Borghi che, in seguito, di Francesco Paolo Perez, del quale sposò l'ideale politico improntato al liberalismo moderato. Dopo l'Unità d'Italia diventò direttore degli archivi siciliani, ma non smise mai di impegnarsi sul fronte della politica cittadina. Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla voce 'LA LUMIA, Isidoro' compilata da G. Fallico per il *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 63 (2004), *ad vocem*.

⁴¹ Cfr. *supra*, p. 181.

⁴² A. Algozini, *Introduzione*, in *Lettere inedite d'illustri scrittori...*, cit., pp. 10-12.

verso chi, per avere salva la vita, aveva rinnegato la rivoluzione ed era tornato a mostrarsi connivente con il re Ferdinando II, che nei versi di lei appariva interessato unicamente a dissipare la propria ricchezza «ne' piacer folli e mendaci», incurante delle condizioni di povertà materiale e schiavitù intellettuale in cui versava all'epoca la popolazione siciliana. «Chi ne' tripudi, chi stolido esulta / e fa del riso omaggio a un vil tiranno? / chi con gioia sacrilega c'insulta / fra tanto affanno?», si domandava Ramondetta Fileti in apertura di *Una festa in costume*, vero e proprio canto di denuncia che chiamava direttamente in causa, senza paura di farne il nome, un sovrano che definiva «ribelli» anche i mendicanti, e che sarebbe stato presto oggetto di sicura vendetta da parte del popolo.⁴³ Con pari veemenza, ne *Le nozze*, l'autrice si scagliava contro «l'empia» che, rinnegando la patria e condannando all'infamia i propri figli, aveva sposato un funzionario dell'esercito borbonico.

Anche se in maniera velata, era possibile cogliere un accenno alla situazione della Sicilia post-rivoluzionaria anche in versi apparentemente disimpegnati come quelli dedicati *Ad un uccello fuggito dalla gabbia*, dove dietro all'immagine metaforica del cacciatore che, con la forza delle armi, metteva fine alla breve parentesi di libertà conquistata da un uccellino evaso dalla propria gabbia, era adombrata la vicenda del popolo siciliano che nel 1849 aveva dovuto soccombere alle bombe dell'esercito borbonico.⁴⁴ Al di là di questi versi e dell'episodio della fuga da casa, a rendere testimonianza dell'adesione di Concettina Ramondetta Fileti alla causa rivoluzionaria ci fu anche la sua partecipazione alla *Strenna pel 12 gennaio 1849* voluta dalla Legione delle Pie Sorelle, sulla quale pubblicò tre componimenti, due dei quali mostravano chiaramente, fin dal titolo, di essere improntati a sentimenti patriottici: i trattava delle poesie intitolate rispettivamente *La solitudine*, *A' fratelli estinti per la patria* e *La patria*, nessuna delle quali sarebbe mai entrata a far parte delle raccolte di versi pubblicate dall'autrice negli anni successivi.⁴⁵ La prima di queste raccolte venne pubblicata a Palermo nel 1862, a poco più di un decennio di distanza dal matrimonio dell'autrice e dalla nascita dei suoi primi figli. Come avrebbe in seguito dichiarato pubblicamente la stessa Ramondetta Fileti, il marito non ostacolò mai la sua vocazione letteraria, e si impegnò «con ogni studio» affinché lei potesse coltivare «l'arte dei carmi»: per questa ragione l'autrice gli fu sempre riconoscente.⁴⁶

⁴³ C. Ramondetta Fileti, *Una festa in costume*, in Ead., *Poesie*, cit., pp. 83-85 [83].

⁴⁴ «Che val se a te la folgore / del cacciator sovrasti? / Un'ora almen provasti / di gaudio e libertà»: C. Ramondetta Fileti, *Ad un uccello fuggito dalla gabbia*, in Ead., *Poesie*, cit., pp. 75-76 [76].

⁴⁵ Si veda: *Strenna pel 12 gennaio 1849*, cit., pp. 133-135; 155-156; 201-202.

⁴⁶ Così scrisse l'autrice nella dedica alla sua seconda raccolta di versi, pubblicata nel 1876. Si veda: C. Ramondetta Fileti, *Poesie. Seconda edizione*, cit., p. 5.

Nella raccolta del 1862 confluirono i componimenti scritti tra il 1849 e il 1861, compresi due inni dedicati a Garibaldi e uno scritto per celebrare l'ingresso a Palermo di re Vittorio Emanuele, avvenuto il 1 dicembre 1860. Il volume era organizzato in maniera rigorosa, con i componimenti ordinati in base alla loro tipologia e al tema affrontato. Alla dedica seguiva una sezione intitolata *Cantiche* (divenuta poi *Novelle*, nella seconda edizione della raccolta) comprendente quattro novelle in versi, alcune delle quali a sfondo patriottico, che l'autrice sembrava aver scritto con chiaro intento edificante, dal momento che a ciascuna di esse era sottesa una morale. Tre di queste novelle avevano peraltro delle protagoniste femminili, e sembravano pertanto rivolgersi a un pubblico ben preciso. La prima novella, *Imelda*, tratta da un'episodio della *Storia delle Repubbliche Italiane* di Simonde de Sismondi, si apriva con un compianto per l'Italia, la «madre d'eroi» che dopo essere stata scenario di lotte fratricide si era ritrovata sottomessa alle potenze straniere: a quest'ampio preludeo seguiva il racconto delle sventure di due giovani amanti, Imelda e Bonifacio, che cresciuti in due famiglie nemiche al tempo della lotta tra Guelfi e Ghibellini avevano infine trovato la morte per mano dei fratelli di lei. Nel 1852 Ramondetta Fileti inviò *Imelda*, composta circa tre anni prima, a Tommaso Grossi, dalle cui novelle in versi a sfondo patriottico-sentimentale l'autrice era stata indubbiamente influenzata. Grossi, che all'epoca si era già ritirato dalla scena letteraria per dedicarsi esclusivamente alla professione di notaio, ringraziò del dono l'autrice, inviandole una lettera piena di ammirazione nella quale, dopo aver lodato il «nobile, pellegrino e franco procedere della parola armoniosa e naturale», la incoraggiava a proseguire nella carriera intrapresa, certo del fatto che non avrebbe potuto «fallire a glorioso fine». ⁴⁷ Delle altre novelle – *Lucia*, *Una magnanima menzogna* e *Agnese* – la prima diceva di essere ispirata a un fatto realmente accaduto nel 1854 in una città svizzera, del quale pare avessero ampiamente parlato i giornali dell'epoca. Di fatto, però, la novella non faceva altro che rielaborare il topos della “sepolta viva” reso celebre dai racconti di Edgar Allan Poe, indulgendo peraltro in particolari cruenti, chiaramente desunti dalla tradizione della narrativa gotica e dell'orrore. ⁴⁸ *Una magnanima menzogna* affrontava invece in maniera esplicita il

⁴⁷ La lettera, inviata da Grossi a Ramondetta Fileti il 1 aprile 1852, venne inserita nell'edizione 1876 delle poesie dell'autrice. Si veda: C. Ramondetta Fileti, *Poesie. Seconda edizione*, cit., p. 260.

⁴⁸ A far pensare che Concettina Ramondetta Fileti conoscesse i racconti di Edgar Allan Poe intervengono altre due circostanze: la prima è la vicinanza tematica e stilistica della ballata *Il fantasma* (in C. Ramondetta Fileti, *Poesie. Seconda edizione*, cit., pp. 115-124) con un racconto di Poe intitolato *Eleonora* (in E.A. Poe, *I racconti: 1831-1849*, trad. di G. Manganelli, Torino: Einaudi, 1983, pp. 285-290); la seconda è un passaggio di *The Cambridge History of Italian Literature* nel quale si dice che «Edvige de Battisti Scolari, Marianna Bacinetti-Florenzi and Concettina Ramondetta Fileti, [...] made available to Italian readers works by Schiller, Goethe, Schelling, Cousins and Poe». Si veda: *The Cambridge History of Italian Literature*, a cura di P. Brand e L. Pertile (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), p. 405.

tema delle prime lotte risorgimentali, pur rimanendo comunque una novella pienamente in linea con il gusto patetico-sentimentale della maggior parte della letteratura di consumo dell'epoca. In una nota al testo, Ramondetta Fileti dichiarava che la vicenda narrata – il sacrificio di un vecchio che, per salvare da morte certa un padre vedovo che aveva sparato ad un soldato austriaco, si addossava la colpa del fatto e veniva perciò giustiziato – si era realmente verificata a Livorno nel 1849, quando le truppe austriache avevano preso possesso della città. Anche *Agnese*, infine, poteva essere latamente considerata una novella di ispirazione patriottica, poiché attraverso la vicenda di una ragazza portata alla perdizione e poi alla morte dalla lettura dei romanzi francesi intendeva mettere in guardia i genitori contro gli effetti funesti che una cattiva educazione, unita allo scarso controllo sulle letture e le frequentazioni dei propri figli, avrebbe potuto avere sull'integrità morale di questi ultimi e della società italiana nel suo complesso. Questo tema sarebbe tornato anche negli scritti successivi di Concettina Ramondetta Fileti, che come Rosina Muzio Salvo e le altre collaboratrici de *La Donna e la Famiglia* ritenne sempre di vitale importanza per la formazione e la sopravvivenza della comunità nazionale italiana l'educare i ragazzi e, soprattutto, le ragazze a sani principi. La raccolta del 1862 comprendeva poi altre tre sezioni, intitolate rispettivamente *Liriche*, *Affetti* e *Traduzioni*: mentre la prima raccoglieva i componimenti d'occasione e di ispirazione civile, nella seconda erano pubblicate le poesie dedicate alla famiglia e quelle di carattere intimistico-soggettivo. Seguivano nove traduzioni dal greco, dal francese e dall'inglese, tra le quali comparivano anche quattro delle *Melodie Irlandesi* di Thomas Moore. Non entrarono, invece, a far parte di questa raccolta, né delle successive, le due odi funebri *In morte di Tommaso Grossi* e *In morte di Giambattista Mazzearella* pubblicate rispettivamente nel 1854 e nel 1855.⁴⁹

Prima di essere raccolti in volume, quasi tutti i componimenti di Ramondetta Fileti apparvero sulle numerose riviste alle quali l'autrice collaborava, e che le permisero non soltanto di raggiungere un pubblico più ampio, ma anche di entrare in contatto con una comunità letteraria femminile sparsa su tutto il territorio nazionale. Oltre che su *La Donna e la Famiglia*, Concettina Ramondetta Fileti pubblicò le sue poesie anche sui periodici siciliani *La Favilla* e *Le ore d'ozio*, sulla *Rivista Europea* di Firenze e sul *Museo di Famiglia* di Milano, mentre un componimento intitolato *I fanciulli*, che sarebbe entrato a far parte della raccolta del 1876, apparve sulla *Strenna nazionale italiana pel 1872* pubblicata a Milano.

⁴⁹ C. Ramondetta Fileti, *In morte di Tommaso Grossi* (Palermo: Pagano, 1854); Ead., *In morte di Giambattista Mazzearella* (Palermo: Pagano e Piola, 1855).

Questo protagonismo letterario rese Ramondetta Fileti conosciuta anche al di fuori dei confini nazionali, come attesta l'inclusione di una sua breve biografia sia nella *Histoire de la littérature contemporaine en Italie sous le régime unitaire: 1859-1874* di Amédée Roux, dove era citata insieme a Rosina Muzio Salvo e a Mariannina Coffa Caruso, sia nel monumentale *Bibliophile Dictionary* pubblicato nel 1904.⁵⁰

L'instancabile lavoro creativo portato avanti dall'autrice negli anni successivi all'uscita della prima raccolta ebbe come esito la pubblicazione di due nuove raccolte, che rappresentarono, in sostanza, un ampliamento della prima. In *Nuove Poesie*, del 1870, e soprattutto in *Poesie. Seconda edizione*, del 1876, il numero dei canti dedicati agli affetti domestici crebbe in maniera significativa, tanto da valere all'autrice non soltanto il titolo di «valente poetessa» ma, prima ancora, quello di «ottima figlia, e degna sposa e madre», pienamente felice solo nell'amore della propria famiglia.⁵¹ Tale descrizione divenne ancora più cogente quando nel 1877, in seguito alla morte della figlia Annetta, Concettina Ramondetta Fileti mise definitivamente da parte la bellicosità ideologica per ripiegarsi sempre più su sé stessa, privilegiando dapprima la composizione di liriche dominate da un sentimento di addolorato e intimistico raccoglimento, e arrivando poi ad abbandonare quasi del tutto la scrittura. Testimonianza di questo cambiamento radicale nel suo modo di intendere l'attività poetica è la raccolta *Nuove poesie* del 1887, nella quale l'autrice non volle includere nessuno dei componimenti pubblicati nelle due raccolte precedenti. Dopo la pubblicazione di questa raccolta, Concettina Ramondetta Fileti non scrisse più nulla, ad eccezione delle ottave *In morte di P. Cusumano* pubblicate nel 1888 sulle riviste *La Carità* e *La Donna e la Famiglia*. Nella poesia che chiudeva il volume, indirizzata al sacerdote e poeta veneto Giacomo Zanella che l'aveva invitata a continuare a scrivere, l'autrice cercava di spiegare l'impossibilità, per lei, di tornare ad ispirarsi a qualcosa che non fosse il dolore per la perdita della figlia:

Né m'uccide il dolor; ma questo core
Che di tutte bellezze inebbriato
Ispirò l'arte, la virtù, l'amore,
questo povero cor com'è cangiato!
Più palpiti non ha che pel dolore;
e se trascorro il bel tempo passato,

⁵⁰ A. Roux, *Histoire de la littérature contemporaine en Italie sous le régime unitaire: 1859-1874*, cit., p. 152; *The Bibliophile Dictionary*, a cura di N. Haskell Dole, F. Morgan e C. Ticknor (Honolulu: University Press of the Pacific, 2004 [1904]), *ad vocem*.

⁵¹ C. Pardi, *Concettina Ramondetta Fileti*, in Id., *Scritti vari*, cit., pp. 420-425 [424].

siccome trasognata mi rimango,
e per pietà di me medesma io piango.⁵²

VI.2 Dai campi di battaglia all'educazione domestica: le due facce dell'impegno politico

Nel 1868, Niccolò Tommaseo – tra i redattori de *La Donna e la Famiglia* – nel pubblicare un volume miscelaneo di scritti dedicati alla donna e alla sua educazione morale vi inserì anche una canzone di Concettina Ramondetta Fileti, che l'autrice stessa gli aveva inviato in un'occasione particolare.⁵³ Nel 1864, infatti, Tommaseo aveva lanciato un appello attraverso le pagine de *La Donna e la Famiglia* rivolgendosi ai padri e alle madri di tutta la penisola, affinché proteggesero per mezzo di un'educazione rigorosa i propri figli da quelle immagini e opere letterarie ritenute immorali provenienti soprattutto dalla Francia, che circolavano allora in gran numero in Italia. Conscio del fatto che l'assenza di «morale unità» avrebbe messo in pericolo anche l'unità politica da poco faticosamente conquistata, Tommaseo esortava i genitori italiani, indipendentemente dalla loro fede politica, a «pubblicamente riprovare con giudizio autorevole, chiunque con commercio pubblico di immagini turpi, o con immagini e scritti ingiuriosi alle credenze di molti o di pochi e alla fama, offende il costume e la civiltà, la nazione contamina e disonora». ⁵⁴ A questo accorato appello Concettina Ramondetta Fileti, in qualità di «italiana e madre», si era sentita in dovere di rispondere, inviando «versi belli di candido affetto» nei quali proponeva che l'affetto domestico si facesse «vindice della civile dignità». ⁵⁵

La canzone di Ramondetta Fileti – inserita poi, senza alcuna modifica, nella raccolta del 1876 – si apriva su una scena di tenerezza domestica, che veniva però immediatamente turbata dall'affacciarsi di un'angosciante preoccupazione nella mente dell'autrice: il timore, cioè, che anche i suoi figli, una volta cresciuti, potessero essere indotti dalle cattive letture a intraprendere la via della dissolutezza. Dopo aver quindi maledetto tutti quegli autori rei di «imputridire» il loro ingegno «nel fango della Senna» e di profanare così il «divino sermon dell'Aligheri», Ramondetta Fileti suggeriva di porre un argine alla corruzione morale dei giovani italiani insegnando loro ad attingere «lena e voce» esclusivamente dai padri immortali della letteratura, definiti «i Grandi che son vivi in Santa Croce»: solo così, una volta cresciuti, i ragazzi sarebbero stati pronti a difendere la patria e a offrirle tutto il sostegno

⁵² C. Ramondetta Fileti, *A Giacomo Zanella*, in Ead., *Nuove Poesie* (Palermo: Tip. dello Statuto, 1887), pp. 52-54 [53].

⁵³ Si veda: N. Tommaseo, *La Donna. Scritti vari editi e inediti*, cit., pp. 220-226.

⁵⁴ Ivi, pp. 221-222.

⁵⁵ Ivi, p. 224.

necessario.⁵⁶ Dopo essere stata centrale nella novella *Agnese*, tornava quindi ad affacciarsi nei versi di Ramondetta Fileti l'idea che per sviluppare e rendere saldo l'attaccamento patriottico delle nuove generazioni al neonato Regno d'Italia fosse necessario educarle per mezzo delle opere letterarie di autori come Dante, Petrarca, Alfieri e Foscolo, considerati i precursori – quando non i veri e propri artefici – di un'identità nazionale che era stata culturale prima ancora che politica.⁵⁷ D'altra parte, anche le *Lettere a Faustina* di Rosina Muzio Salvo – per non parlare delle ben più celebri opere di Caterina Franceschi Ferrucci – intendevano veicolare un insegnamento simile, e convincere di conseguenza le donne italiane della centralità e sacralità del loro ruolo di madri e, soprattutto, di educatrici.

Anche a molte delle poesie che Ramondetta Fileti dedicò agli affetti domestici era dunque sotteso un ideale civile, nella misura in cui, in età risorgimentale, la famiglia era intesa come la cellula primigenia di una società improntata alla virtù e alla rettitudine morale: per questa ragione le madri italiane erano tenute a insegnare ai figli ad amare la patria e a difenderne l'onore e le tradizioni, in primo luogo quelle legate al cattolicesimo. Questa sorta di religione civile si concretizzava sul piano fattuale in un preciso modello educativo, sintetizzato da Ramondetta Fileti nei versi conclusivi della poesia *I fanciulli*, dove rivolgendosi ai giovanissimi cittadini del Regno d'Italia scriveva: «Ma in voi sia primo palpito e desio / l'onor, la patria e, sovra tutto, Iddio».⁵⁸ D'altra parte già nel 1849, in una poesia intitolata *La Patria*, Ramondetta Fileti chiamava «vile chi la sua patria vilipende, / vile chi l'amor patrio non comprende»;⁵⁹ similmente, in un'ode del 1851 l'autrice sosteneva di preferire un figlio morto piuttosto che uno privo di virtù e non adeguatamente innamorato della patria.⁶⁰

In ossequio a questo ideale secondo cui solo la condotta morale integerrima dei cittadini avrebbe potuto garantire e preservare la sopravvivenza dell'unità italiana, dopo il 1861 Concettina Ramondetta Fileti cercò, attraverso i suoi scritti, di mettere in guardia i più giovani contro le dottrine scientifiche e le mode letterarie straniere – come ad esempio l'evoluzionismo darwiniano o il romanzo sentimentale francese – che a parer suo attentavano all'integrità morale e religiosa degli italiani. Scrisse pertanto, oltre alla canzone inviata a Tommaseo, altri componimenti nei quali sosteneva che l'Italia avrebbe raggiunto la completa indipendenza dalla dominazione straniera solo nel momento in cui non si sarebbe

⁵⁶ Ivi, p. 226.

⁵⁷ Cfr. *supra*, pp. 21-23.

⁵⁸ C. Ramondetta Fileti, *I fanciulli*, in *L'adolescenza. Strenna nazionale italiana per il 1872* (Milano: presso Enrico Politti, 1872), pp. 45-48. La poesia venne poi inserita nella raccolta *Poesie di Concettina Ramondetta Fileti. Seconda edizione*, pubblicata a Imola nel 1876.

⁵⁹ C. Ramondetta Fileti, *La Patria*, in *Strenna per il 12 gennaio 1849*, cit., p. 202.

⁶⁰ C. Ramondetta Fileti, *Ode*, in Ead., *Poesie. Seconda edizione*, cit., pp. 157-159.

più lasciata influenzare culturalmente dal pensiero d'Oltralpe. Così si legge, ad esempio, nella poesia dedicata al letterato marsalese Salvatore Struppa:

Finché del costume e del pensiero
Italia nostra è ligia allo straniero,
Finché alla turpe scola
Dubbio e veleno attinge,
Onde la luce d'ogni Ver s'imbruna,
Sebben già spieghi all'aure il suo vessillo,
Sebben già forte ed una,
Nobil vate, mel credi, Italia bella
Non è libera, è ancella!⁶¹

Il fatto che Concettina Ramondetta Fileti venisse lodata in prima battuta dai suoi contemporanei per i versi «nati quando la madre tenerissima veglia a studio della culla, [...], quando la donna accudisce alle domestiche faccende», e solo in minima parte per i versi patriottici e l'impegno in favore della causa risorgimentale espresso sempre senza reticenze, mostra chiaramente come anche lei si inserisse a pieno titolo e con cognizione di causa in quel filone letterario e civile che all'indomani dell'Unità d'Italia vide le scrittrici e le intellettuali diventare sacerdotesse della nuova religione nazionale fondata sul focolare domestico, nucleo patriottico primigenio che occorreva preservare da ogni tipo di corruzione, sia fisica che morale.⁶²

Da una lettura più attenta di alcuni dei componimenti dedicati alla famiglia e delle lettere che diverse autrici, italiane e non, scambiarono con lei, è possibile però intravedere un'incrinatura in questa immagine altrimenti perfetta di madre e letterata capace di occuparsi contemporaneamente e con pari profitto della famiglia e della scrittura, senza mostrare mai alcun segno di cedimento. Sebbene, stando ai biografici, fosse la stessa Ramondetta Fileti a distanziarsi volutamente dal «tipo artificioso e convenzionale della donna letterata», preferendo in genere presentarsi nella sua veste di madre e, in secondo luogo, di donna di buone letture dotata di una naturale inclinazione a cantare in versi gli affetti familiari, non si può tuttavia ignorare la costanza con cui l'autrice disseminò nei suoi testi frasi che lasciavano intuire la sua difficoltà nel corrispondere all'ideale di studiosa e, insieme, moglie e madre che aveva assunto esclusivamente su di sé l'onere di provvedere alla propria numerosa

⁶¹ C. Ramondetta Fileti, *Al signore S. S.*, in Ead., *Poesie. Seconda edizione*, cit, p. 144.

⁶² G. Pitre, *Poesie di Concettina Ramondetta Fileti*, in *Nuove Effemeridi Siciliane* (Palermo: Pedone Lauriel, 1876), pp. 360-361 [360].

famiglia.⁶³ Così, ad esempio, nella canzone inviata a Tommaseo, il pur fugace riferimento al sacrificio compiuto per amore dei suoi figli, la cui nascita l'aveva portata a mettere da parte «i più begli anni e il santo / amore dell'arte», lasciava trasparire una sorta di velato rammarico per tutto il tempo che le occupazioni domestiche avevano sottratto a quelle intellettuali, nello stesso momento in cui l'autrice rivendicava comunque per sé il ruolo di madre patriottica, unica guida di quei bambini che considerava la sua ghirlanda.⁶⁴

Considerazioni analoghe si trovavano espresse anche in altre poesie, come ad esempio quella dedicata alla poetessa Marina Astori, mai vista di persona ma conosciuta e ammirata attraverso gli scritti pubblicati sulla rivista *La donna e la famiglia*. Nella canzone in questione, Ramondetta Fileti sembrava quasi invidiare la condizione dell'amica, che viveva circondata dai libri in una cella «piena di pace e calma» in un convento nei pressi di Verona. Trascorrendo le sue giornate «tra le gare e l'uggioso / frastuono e il folleggiar vertiginoso / dei fanciulli», condizione che la rendeva comunque «felice su' felici», l'autrice non poteva fare altro che desiderare un po' di quiete e di silenzio, necessari per appagare il «nobil desio del canto» che da sempre sentiva agitarsi nel profondo del cuore.⁶⁵ Similmente, in un componimento del 1866 intitolato *Ai miei figli F. e G. che studiano sul mio tavolino*, il rimpianto per i giorni in cui poteva dedicarsi interamente ai libri e alla scrittura veniva paragonato da Ramondetta Fileti a quello di chi «sospiri un caro estinto» o «rimpianga il lontan tetto natale»: ora, infatti, quel tavolino «dove un dì l'alma e la mente / nei volumi per lunghe ore nudria», era occupato dai suoi figli, e a lei non restava che rimpiangere «l'antica pace», spazzata via dal «loquace / stuolo infantil».⁶⁶

Non sarebbe dunque azzardato affermare che Concettina Ramondetta Fileti avesse assunto su di sé i doveri di moglie e di madre esemplare in maniera tutt'altro che acritica: sebbene nei suoi versi non arrivò mai a rigettare la propria scelta di vita (né mostrò di volerlo fare), non riuscì tuttavia a tacere delle difficoltà da lei effettivamente incontrate nel tentativo quasi funambolico di coniugare i doveri domestici con le occupazioni intellettuali. Questa sua incapacità di fingere una perfezione che sarebbe comunque suonata irrealistica le valse la stima e la solidarietà di Mariannina Coffa Caruso, che ritrovandosi nella medesima situazione, in una lettera le scrisse:

Anch'io, Egregia mia Signora, scrivo qualche verso: ma le cure di famiglia e i miei tre

⁶³ A. Algozini, *Introduzione*, in Id., *Lettere inedite d'illustri scrittori...*, cit., p. 17.

⁶⁴ C. Ramondetta Fileti, *Canzone*, in Ead., *Poesie. Seconda edizione*, cit., p. 174-177 [176].

⁶⁵ C. Ramondetta Fileti, *A Marina Astori*, in Ead., *Poesie. Seconda edizione*, cit., pp. 133-135, *passim*.

⁶⁶ C. Ramondetta Fileti, *Ai miei figli F. e G. che studiano sul mio tavolino*, in Ead., *Poesie. Seconda edizione*, cit., pp. 184-186, *passim*.

figlioletti non mi danno il tempo necessario onde volgermi alle lettere. Ella che è madre, che come me sente il dovere, unico per la donna, di badare alle sue creature, Ella mi comprende, al certo, *né osa condannarmi, come han fatto taluni*, ché non passo la mia vita fra i libri come facevo nove anni or sono! Ma allora io ero sola, presso genitori dilette che mi adoravano...⁶⁷

Proprio il dover vivere in una società costantemente giudicante costringeva Concettina Ramondetta Fileti, Mariannina Coffa e le loro contemporanee a dissimulare costantemente le proprie aspirazioni, a derogare di continuo ai propri desideri in nome di una rispettabilità sociale che era in fondo mera concessione di quegli uomini che, soli, avevano dettato regole alle quali le donne dovevano conformarsi per sfuggire allo stigma dell'anomalia.

I suoi versi più espressamente patriottici Concettina Ramondetta Fileti li compose invece tra il 1849 e il 1861, quando oltre a denunciare il malgoverno borbonico e ad esaltare la vittoria dei rivoluzionari, incitò le donne a rendersi protagoniste delle lotte risorgimentali traendo esempio da alcune eroine del passato. Diversamente da autrici come Giuseppina Turrisi Colonna e Lauretta Li Greci – che essendo vissute nel periodo precedente ai moti del 1848 focalizzarono la loro attenzione principalmente sull'indipendenza siciliana dai Borbone – nelle poesie di Concettina Ramondetta Fileti la Sicilia venne sempre concepita come parte integrante della nazione italiana, intendendone quindi la liberazione come funzionale al raggiungimento della tanto agognata unità politica della penisola. È un'idea che informa di sé, più o meno esplicitamente, i sei componimenti riuniti nella sezione antologica che segue, scritti tra gennaio 1850 e dicembre 1860. Leggendoli dal più antico al più recente si può tracciare lo svolgersi dell'intera parabola risorgimentale in terra di Sicilia, fissata nelle sue fasi salienti: alla rabbiosa invettiva contro le “traditrici” del sangue siciliano all'indomani del fallimento della rivoluzione del '48 (*Le nozze*, marzo 1850), segue quindi l'altrettanto veemente denuncia dell'egoistico sperpero di denaro da parte del governo borbonico, in un momento in cui il popolo viveva in condizioni talmente miserande da rendere sempre più imminente e necessaria una nuova rivolta (*Una festa in costume*, febbraio 1855), fino ad arrivare all'esultanza per l'avvenuta liberazione della Sicilia, cui si aggiunge l'auspicio di poter presto annoverare anche Roma e Venezia tra le città italiane finalmente riunite sotto un'unica bandiera (*A Vittorio Emanuele* e *A Giuseppe Garibaldi*, scritte entrambe nel dicembre del 1860). A questi componimenti vanno aggiunti *Stamura* e *Le donne Suliotte ai Suliotti*, scritti entrambi nel 1850, attraverso i quali l'autrice, rileggendo in

⁶⁷ Lettera del 6 ottobre 1868, in *Lettere inedite d'illustri scrittori...*, cit., p. 108. Corsivo mio.

chiave risorgimentale la storia d'Italia e la più recente storia dell'indipendenza greca, si proponeva di offrire alle donne siciliane due esempi di patriottismo femminile ai quali ispirarsi. Nel 1885 la canzone dedicata alle donne sulioti venne inserita insieme ad altri due componimenti (*A una stella* e *Una visita a Cefalù*) nell'*Antologia poetica siciliana del secolo XIX* curata da Francesco Guardione.⁶⁸

Pur trattandosi di componimenti contraddistinti da un buon tratto di originalità e da una scarsa predisposizione al citazionismo *tout court*, bisogna comunque rilevare la loro vicinanza ad autori e modelli metrico-stilistici propri del romanticismo italiano, tra cui vanno sicuramente ricordati Grossi, Berchet e Manzoni. Ramondetta Fileti si mostrò comunque capace di rielaborare in maniera originale il materiale desunto dalle fonti, adoperando con proprietà di stile una discreta varietà di forme metriche, dalle ballate in decasillabi ai polimetri, passando per le strofe saffiche e le canzoni in endecasillabi e settenari.

Capace dunque di rendere in versi scorrevoli e di facile musicalità tanto le cure e gli affetti domestici, quanto il patriottismo unitarista che la infiammò nel corso della stagione risorgimentale, Concettina Ramondetta Fileti andrebbe ricordata facendo attenzione a non scindere mai questi due aspetti che la caratterizzarono come donna e come autrice, e che informarono inevitabilmente i suoi scritti. Nessun balzo improvviso, allora, della «donna vibrante schietto e caldo amor di patria» sulla madre perennemente intenta a onorare «la religione instancabile de le tenere idealità», ma il sapiente temperarsi di due componenti fondamentali di un'unica, complessa, personalità umana e autoriale che seppe dare loro voce senza infingimenti.⁶⁹ Orgogliosa e rispettabile madre italiana e, al contempo, fervente patriota garibaldina, Ramondetta Fileti tenne sempre vivo, anche e soprattutto nelle sue funzioni di educatrice, lo spirito civile che l'aveva portata a inneggiare a Roma capitale d'Italia e a mettere da parte, in quella circostanza, l'ossequioso rispetto per il Papa che ci si sarebbe attesi da una cattolica come lei.⁷⁰

⁶⁸ *Antologia poetica siciliana del secolo XIX*, cit., pp. 328-332.

⁶⁹ V. La Scola, *A la vittoria*, cit., p. 47.

⁷⁰ Il riferimento è alla poesia intitolata *A Vittorio Emanuele*, nella quale Ramondetta Fileti scrisse: «Dal Campidoglio e da Venezia bella / Italia griderem libera e forte»; si veda: C. Ramondetta Fileti, *Poesie*, cit., p. 100.

VI.3 Alcuni versi civili di Concettina Ramondetta Fileti, con analisi e commento

Come si è già avuto modo di ricordare nelle pagine precedenti, Concettina Ramondetta Fileti compose le sue prime poesie patriottiche nel 1849. Si è preferito tuttavia non includere in questa appendice i tre componimenti giovanili di ispirazione civile con i quali l'autrice contribuì alla *Strenna* della Legione delle Pie Sorelle, dal momento che fu lei stessa a considerarli stilisticamente poco maturi e ad escluderli per questo motivo da tutte le raccolte pubblicate in seguito a suo nome. Per quanto riguarda invece i componimenti qui pubblicati, l'edizione di riferimento è *Poesie di Concettina Ramondetta Fileti. Seconda edizione* uscita a Imola per i tipi di Ignazio Galeati nel 1876, dove si trovano riprodotti senza alcuna variante i testi contenuti nella raccolta palermitana del 1862. Tutti i componimenti qui considerati – sempre datati in calce – erano inseriti, in entrambe le raccolte, nella sezione *Liriche*, e si trovavano disposti in ordine cronologico: si è scelto di mantenere la medesima disposizione, che rispecchiando fedelmente l'effettivo svolgimento della vicenda risorgimentale siciliana rende, di conseguenza, una preziosa testimonianza circa l'opinione dell'autrice in merito agli eventi vissuti e narrati.

STAMURA
(Gennaio 1850)

Corri, vola: già presso a le porte
Son le torri dell'empio oppressore.
Fu respinta l'avversa coorte;
Ma più fero il periglio si fe'.
Corri, vola: difesa maggiore
Or la patria s'aspetta da te.

Non s'arrende; ma pur nel servaggio
Cadrà tosto del despota atroce,
Che pensoso a cotanto coraggio
Sulle torri all'assalto vien già, 10
La rapina e lo strazio feroce
Pregustando dell'arsa città.

Sulle mura i fratelli diletti
Stan pugnando: le voci non odi?
Col furor, colle braccia, co' petti
Sembran quasi la morte sfidar;
Ma già cede la schiera dei prodi,
Cui distrugge la fame, l'acciar.

Supplicanti, atterrite nel tempio
Stan le donne co' pargoli in seno; 20
Altre, innante che veggan lo scempio
De' lor cari, desiano morir;
Dolorando sul nudo terreno
Versan altre l'estremo sospir.

Piangon tutte; una tace, una sola
Non risponde a quel pianto, Stamura.
Alle meste compagne s'invola
Tutta assorta in un santo voler.
Sola, inerme, s'avanza sicura;
Fra' morenti si schiude il sentier. 30

Ispirata nel volto procede,
E qual nume alla gente si mostra:
Non ascolta, non teme, non vede,
Non l'arresta la tremula età,
Che il suo cor colle membra non prostra,
E più degna e sublime la fa.

Dardi e sassi piovean sulle mura;
Stanchi già per l'estrema battaglia
Sono i prodi; ma giunge Stamura,
E alza un grido che infiamma ogni cor: 40

— Rammentate Tortona! — e si scaglia
Fra le torri con santo furor.

Che mai tenta? Ma un grido s'innalza;
Ma una luce percote ogni ciglio:
Fra il terror che gli sprona, gl'incalza,
I nemici si danno a fuggir.
Chi poteva, in sì duro periglio,
Chi poteva tant'opra compir?

Della patria chi sorge colonna
E alla possa nemica prevale? 50
Colla face nel pugno una donna,
Ecco, appiè delle macchine appar,
Paga sol che dall'ora mortale
Le fu dato la patria salvar.

Donne, o voi che volgete la chiave
D' ogni core, a bell'opre sorgete.
Deh! non fia che vi gridino ignave
Ed imbelli, sol nate all'amor.
D'alti sensi le menti accendete;
Ridestate il sopito valor. 60

Nell'obbrobrio, vilissima ancella,
Giacea Roma in obbligo di sé stessa:
Di due donne la sorte, novella
Libertade due volte le diè;
Ed Ancona atterrita ed oppressa,
O Stamura, l'ottenne da te.

L'alta brama vi sorga nel petto
D'esser madri di figli gagliardi;
S'abbia il vostro magnanimo affetto
Sol colui che la patria onorò. 70
Maledetta chi sensi codardi
Nella mente dell'uomo ispirò!

Analisi e commento

Componimento formato da dodici strofe di sei decasillabi ciascuna, con schema rimico ABACBC. Appartiene al genere della *romanza*, nota anche come *ballata romantica*, che discendendo direttamente dalle *ballads* romantiche inglesi e dalla poesia per musica del Settecento, arrivò in Italia all'inizio del XIX secolo grazie alle opere del poeta milanese Giovanni Berchet. Cifra caratteristica del genere è il ritmo serrato del metro, da cui deriva l'estrema musicalità dei componimenti; in questo caso, però, Concettina Ramondetta Fileti spezza talvolta la fluidità del verso, inserendo degli *enjambement* che rallentano l'andamento

della ballata, come si può vedere, ad esempio, ai versi 13-14, 21-22, 38-39, 55-56, 57-58 e 63-64. Tra le altre figure retoriche alle quali l'autrice fa ricorso con maggiore frequenza è da segnalare l'anastrofe e, in misura minore, l'iperbato, mentre figure come le anafore e le apostrofi vengono usate con parsimonia e unicamente a scopi espressivi.

Argomento della ballata è un episodio di eroismo femminile ammantato di leggenda, tratto dalla storia medievale italiana. Stando a quanto raccontato nel 1204 da Boncompagno da Signa nel *Liber de obsidione Ancone* – testo al quale anche Giuseppina Turrisi Colonna si era ispirata per scrivere la canzone *Ad Aldruda*¹ – mentre nel 1173 la città di Ancona cercava di resistere con ogni mezzo all'assedio delle truppe imperiali di Federico Barbarossa, un'anziana donna del popolo di nome Stamura, dando prova di grande coraggio, era uscita dalle mura della città e aveva incendiato una botte piena di materiale infiammabile che gli anconetani avevano lanciato davanti agli steccati dei nemici senza avere però il coraggio di darle fuoco. Così facendo, Stamura era riuscita da sola a respingere momentaneamente l'esercito di Barbarossa, permettendo ai propri concittadini di uscire dalle mura per rifornirsi di cibo e poter così continuare la resistenza.

Nel corso del tempo, e in particolar modo nella prima metà del XIX secolo, l'episodio dell'assedio di Ancona conobbe una notevole fortuna letteraria che non rimase confinata al solo territorio italiano, come testimonia ad esempio la tragedia *The Siege of Ancona* scritta nel 1844 dall'inglese Walter Savage Landor. Anche il patriota e scrittore siciliano Giuseppe La Farina, traendo spunto dal *Liber* di Boncompagno da Signa, dedicò all'episodio dell'assedio di Ancona alcune pagine della sua *Storia d'Italia narrata al popolo italiano* uscita a Firenze nel 1846; al 1848 risalgono invece *Stamura d'Ancona. Cenni storici* di Felice Govean e *L'assedio di Ancona* del patriota modenese Giuseppe Cannonieri. Quest'ultima opera in particolare si discostava parzialmente dalla cronaca duecentesca di Boncompagno, e assomigliava piuttosto a un romanzo storico scritto alla maniera di Dumas padre. Secondo Cannonieri, infatti, Stamura non era il nome ma il cognome di una ricca proprietaria terriera (e non di una popolana, come voleva invece il *Liber* di Boncompagno), vedova di un patriota milanese che era stato brutalmente assassinato dalle truppe di Barbarossa. Da qui l'incontenibile odio della donna contro l'imperatore, nei confronti del quale cercava vendetta organizzando la resistenza degli anconetani. La figura di Stamura e l'assedio di Ancona ispirarono anche il pittore anconetano Francesco Podesti, che dedicò loro due dipinti: *Il giuramento degli anconetani* (1844-1847) e *Stamura che incendia le*

¹ Cfr. *supra*, pp. 99-107.

macchine all'assedio di Ancona (1877). In entrambe le opere Stamura era ritratta come una giovane donna armata, vestita sempre con abiti signorili. Diversa era invece la descrizione resa da Simonde de Sismondi nella *Storia delle Repubbliche italiane*: citando esplicitamente il *Liber* di Boncompagno, lo storico ginevrino parlava di «una vecchia nominata Stamura», che nelle ore concitate dell'assedio si era armata di «un legno acceso, e lanciandosi verso le torri in mezzo alle frecce, non si era ritirata finché non era stata sicura che il fuoco appiccato alle macchine non poteva più essere spento».² La ballata di Concettina Ramondetta Fileti teneva fede a questa versione della storia; l'autrice, d'altra parte, aveva già tratto ispirazione dall'opera di de Sismondi per la stesura della novella in versi *Imelda*, scritta nel 1849.³

In accordo al tema guerresco della ballata, Ramondetta Fileti adoperava un lessico comune a molta letteratura in versi di età risorgimentale, ricco cioè di termini come «patria», che torna per ben quattro volte (v. 6; v. 49; v. 54; v. 70), e di altri vocaboli afferenti sia al campo semantico della schiavitù e, in generale, dell'oltraggio ingiustamente subito («servaggio», v. 7; «rapina», v. 11; «ancella», v. 61; ecc.) sia a quello del valore militare, sempre inteso in funzione del riscatto patriottico («difesa», v. 5; «coraggio», v. 9; ecc.). Non sorprende, quindi, che la ballata sia densa di coppie sostantivo-aggettivo come «empio oppressore» (v. 2), «strazio feroce» (v. 11), «fratelli dilette» (v. 13), «santo furor» (v. 42), «figli gagliardi» (v. 68), solo per citarne alcune, e di coppie aggettivali come «ignave / ed imbelli» (vv. 57-58, con *enjambement*, riferito alle donne), o «atterrita ed oppressa» (v. 65, a proposito della città di Ancona). Ricorrenti sono poi i termini desunti dal linguaggio bellico, come ad esempio «torri», che identifica un tipo di macchine da guerra (v. 2; v. 10; v. 42), «coorte» (v. 3) e «acciar», con cui si intendono, per sineddoche, le armi (v. 18). Si incontrano poi, variamente declinati, verbi come *sorgere*, *innalzarsi*, *pugnare*, *sfidare*, *distruggere*, *piangere*, *incalzare*, *salvare*, atti a rappresentare in maniera immediata ed efficace tanto la concitazione della battaglia contro gli invasori quanto lo sdegno suscitato dalla percezione dell'ingiustizia subita.

Da un punto di vista tematico, la narrazione degli eventi segue una progressione che porta chi legge a restringere il proprio sguardo dal generale al particolare: avviene così che la comparsa di Stamura sulla scena venga differita fino alla quinta strofa, e che le stanze iniziali siano invece occupate dalla descrizione tanto dello scenario in cui si stava consumando la lotta contro l'oppressore, quanto dei sentimenti e degli stati d'animo delle parti coinvolte. A

² J.C.L. Simonde de Sismondi, *Storia delle Repubbliche italiane dei secoli di mezzo* (Capolago: Tip. Elvetica, 1831), vol. II, p. 153.

³ C. Ramondetta Fileti, *Poesie. Seconda edizione*, cit., p. 259.

tal proposito, è interessante notare come gli eventi raccontati nella ballata rimangano quasi del tutto sospesi in una dimensione spazio-temporale indefinita, dal momento che l'autrice non ritiene necessario fornire ai suoi lettori coordinate storiche e geografiche dettagliate: della città di Ancona, ad esempio, si fa esplicita menzione soltanto al verso 65, mentre per tutto il componimento ci si rivolgerà a lei chiamandola semplicemente «patria»; per quanto riguarda invece l'«empio oppressore» (v. 2) e i «fratelli dilette» che combattono per la libertà (v. 13), essi rimarranno fino alla fine privi di ulteriori e più puntuali caratterizzazioni. È probabile che al pubblico coevo bastasse leggere il solo nome di *Stamura* per capire quale fosse il contesto storico di riferimento; è anche vero, però, che l'attualizzazione in chiave risorgimentale di vicende tratte dalla storia italiana più remota era una costante nella letteratura dell'epoca, che non si limitava soltanto a rendere edotti i lettori sul passato della nazione, ma intendeva in primo luogo scuotere le coscienze e offrire loro validi esempi ai quali ispirarsi. Di conseguenza, autori e autrici si mostravano più interessati a raffigurare con toni vibranti e tutt'altro che neutrali l'eterno scontro tra oppressi e oppressori piuttosto che preoccuparsi di contestualizzare in maniera dettagliata i singoli episodi storici di cui si trovavano a scrivere.

Non di rado avveniva che i lettori e le lettrici venissero direttamente coinvolti nel testo, attraverso esortazioni di cui erano i soli destinatari. Proprio con un'esortazione chiaramente rivolta a un interlocutore esterno si apre *Stamura*, dove attraverso la coppia verbale «corri, vola» in climax ascendente (v. 1, con ripresa anaforica al v. 5), l'autrice sembra voler coinvolgere il lettore nell'azione rappresentata, immaginandolo fin da subito come un membro di quella schiera amica dalla quale la patria attende «difesa maggiore» (v. 5). La personificazione della patria è il soggetto di quel «non s'arrende» che apre la seconda strofa: identificata completamente con i soldati che stanno combattendo per lei, essa è ad un passo dal cadere schiava del «despota atroce» che la assedia, e che pure era rimasto attonito di fronte al coraggio da lei mostrato (vv. 7-9). A fugare ogni dubbio sulla disumana crudeltà dell'oppressore ci pensano i versi che chiudono la strofa, nei quali è raffigurato mentre pregusta «la rapina e lo strazio feroce» della città che intende conquistare e dare alle fiamme (vv. 11-12). Al secondo verso della terza strofa l'autrice torna a rivolgersi direttamente al lettore, chiedendogli se non sente anche lui le voci dei «fratelli dilette» che stanno combattendo con una concitazione tale da sembrare quasi sfidare la morte (vv. 13-16): ancora una volta, la battaglia di Ancona contro l'esercito di Barbarossa è descritta dall'autrice come un evento presente, in pieno corso di svolgimento, le cui sorti sono ancora al di là dall'essere decise. Non è comunque la sola forza militare del nemico a far vacillare i

combattenti («la schiera dei prodi», v. 17), dal momento che l'impossibilità di uscire dalle mura assediate per rifornirsi di cibo contribuisce non poco a fiaccare le forze degli anconetani, stremati dalla fame (v. 18).

Come nella più classica delle narrazioni epiche, mentre gli uomini espongono i loro corpi combattendo sulle mura cittadine, le donne «supplicanti, atterrite» se ne stanno rintanate dentro un «tempio» insieme ai loro bambini, pregando che la morte le colga prima di dover assistere allo «scempio / de' lor cari» (vv. 21-22, con *enjambement*). Con una costruzione chiasmica l'autrice ci informa, già nell'incipit della quinta strofa, che mentre «piangon tutte; una tace, una sola» (v. 25): si tratta di Stamura, nominata in posizione forte, per la prima volta nell'intero componimento, al verso 26. Allontanandosi dalle «meste compagne», la donna incede con sicurezza facendosi largo tra i combattenti caduti sul campo; Ramondetta Fileti la ritrae mentre cammina «sola, inerme», senza mostrare alcun cenno di disperazione, «tutta assorta in un santo voler» (vv. 27-30). Ciò che l'autrice cerca di comunicare opponendo l'atteggiamento di Stamura a quello delle altre donne, è semplice: lei non è come le altre, ha in sé qualcosa che non appartiene a questo mondo. Il concetto è reso ancora più esplicito ai versi 32-33, quando Ramondetta Fileti afferma che Stamura «qual nume alla gente si mostra» e avanza come in *trance* verso le mura, senza vedere né ascoltare ciò che le accade intorno. L'*epanalessi* che si dispiega ai versi 33-34 («non ascolta, non teme, non vede, / non l'arresta la tremula età») enfatizza il ritmo già serrato del decasillabo, rendendo anche da un punto di vista metrico l'inesorabilità dell'incedere di Stamura; è a questo punto che viene fatto cenno alla sua giovinezza ormai sfiorita («tremula età», v. 34), che ha però il pregio di renderla ancora «più degna e sublime» (v. 36).

«Dardi e sassi piovean sulle mura»: è lo scenario mutuato dalla *Storia* di de Sismondi a fare da sfondo all'eroica impresa che Stamura è in procinto di compiere (v. 37). Ancora una volta, l'eccezionalità della donna si rivela nell'opposizione alla fragilità altrui: mentre «i prodi» giacciono stremati per «l'estrema battaglia», sopraggiunge Stamura e al grido di «— Rammentate Tortona! —» si scaglia «con santo furor» contro le macchine da guerra del nemico (vv. 38-42). Al ricordo di Tortona, la città lombarda che nel 1155 era stata assediata da Barbarossa ma aveva resistito per diversi mesi prima di cedere al saccheggio, gli animi dei combattenti si infiammano nuovamente; si odono grida, una luce accecante «percote ogni ciglio» e i nemici fuggono in preda al terrore, sebbene nessuno capisca cosa stia accadendo (vv. 43-46). Tutto si chiarisce alla nona strofa, che per densità e plasticità di immagini sembra essere quasi la riproduzione in versi di un dipinto: tra il fumo dell'incendio, ai piedi delle torri degli invasori, «sorge» la statuaria figura di Stamura, «della patria...colonna» (v.

49, in anastrofe; significativa la rima con «donna», al v. 51), mentre regge fieramente «nel pugno» la fiaccola con la quale ha appiccato il fuoco che ha disperso i nemici, salvando la patria «dall'ora mortale» (vv. 49-54). Si noti l'incredibile somiglianza tra il personaggio di Stamura e la Giuditta di Giuseppina Turrisi Colonna, ritratta anche lei in una posa plastica dopo aver compiuto la missione patriottica ispiratale direttamente da Dio.⁴

Nelle stanze conclusive della ballata, Ramondetta Fileti annulla definitivamente ogni distanza tra il passato e il presente, e si rivolge – come aveva fatto nelle strofe iniziali – ai suoi contemporanei. Destinatarie del suo appello sono stavolta le donne, che l'autrice apostrofa in apertura della terzultima strofa (v. 55). A loro, capaci di volgere «la chiave / d'ogni core» (vv. 55-56, con *enjambement*), l'autrice chiede di ispirarsi all'esempio di Stamura, salvatrice di Ancona, e a quello delle «due donne» che avevano ridato la libertà a Roma nel tempo in cui essa giaceva «vilissima ancella, / ...in oblio di sé stessa» (vv. 61-62; il riferimento rimane però oscuro). Solo ridestando «il sopito valor» e accendendo le loro menti «d'alti sensi» le donne italiane avrebbero potuto, secondo l'autrice, liberarsi dalla nomea di essere «ignave / ed imbelli» (vv. 57-58, con *enjambement*), e aspirare piuttosto a diventare «madri di figli gagliardi» (v. 68).

L'eroismo di Stamura, che devia di fatto dall'orizzonte di attesa legato alla femminilità, è accettabile solo nella misura in cui esprime un'eccezionalità che trascende l'umano; obiettivo di Ramondetta Fileti non è pertanto quello di invitare le sue lettrici a occupare da protagoniste i campi di battaglia, ma di spronarle a rimanere salde nell'animo anche in quei momenti in cui sarebbe stato naturale lasciarsi sopraffare dalla paura e dallo sconforto: solo così, infatti, gli uomini avrebbero potuto trovare il coraggio necessario per continuare a combattere. «Maledetta chi sensi codardi / nella mente dell'uomo ispirò!», scrive l'autrice nei versi conclusivi della ballata (vv. 71-72), a riprova che l'eroismo femminile sarebbe stato tanto più degno di lode quanto più capace di manifestarsi per interposta persona. Ponendosi nel solco della tradizione inaugurata da opere come *Nelle nozze della sorella Paolina* di Leopardi (1821) o il saggio foscoliano *The Women of Italy* (1826), Ramondetta Fileti sembra dunque voler contribuire, al pari di altre autrici coeve, all'elaborazione di un nuovo modello di comportamento, che avrebbe reso le donne italiane “degne” di portare questo nome.

⁴ I due componenti sembrano convergere anche sul piano lessicale. Cfr. *supra*, pp. 108-121.

LE NOZZE
(Marzo 1850)

Ma se le svergognate fosser certe
Di ciò che il ciel veloce loro ammanna,
già per urlare avrian le bocche aperte.
DANTE, *Purgatorio*

Cessi il canto; l'obbrobrio, lo sdegno
Accompagni la sposa reietta:
Giurò fede allo sgherro, all'indegno
Della patria crudele oppressor.
Cessi il canto; di giusta vendetta
Faccia voti per essa ogni cor.

Giurò fede; ma porta scolpita
Del rimorso l'impronta sul viso;
Verun labbro a sorrider la invita,
Ma tacendo rampogna le dà: 10
Dell'amante alla gioia, al sorriso
La smarrita risponder non sa.

Giurò fede: vilmente sicura
Rinnegò la sua patria, i fratelli;
Rinnegò la comune sventura.
Ma già l'onta sul cor le pesò;
E un contrasto di affetti ribelli
Il rimorso nel sen le destò.

Trepidante, celarsi desira
Alla gente, e gli sguardi tien bassi; 20
Fin dall'aura che incerta respira,
Rinnegata, si sente accusar;
Le traballa il terren sotto i passi,
Qual se anch'esso la voglia scacciar.

— No, l'amante a chi Dio m'ha sortita
Non mi rende colpevol cotanto;
S'egli veste l'assisa aborrita,
Puote sensi nutrir di virtù:
Ei non gode de' Siculi al pianto;
Forse geme alla lor servitù. — 30

Tal si scusa: si volge allo sposo;
Ma repente ritorce la faccia,
Che sul petto allo sgherro, all'esoso

Vede il bianco e l'azzurro spiccar.¹
Allor questa tremenda minaccia
Da ogni labbro già parlar ascoltar:
Di Messina e Catania lo scempio,
O spietata, ricorda tal segno;
Di tal segno fregiavasi l'empio
Della strage ch'ei fece in mercé: 40
No, chi 'l mira e non arde di sdegno,
Di Sicilia no figlio non è.

Quella mano che stringi al tuo petto
Gronda sangue, ma sangue fraterno;
E quel labbro che ardente di affetto
Or ti volge parole di amor,
Ordinava la strage, e lo scherno
Aggiungeva all'immane furor.

Segui l'empio: dei Siculi oppressi
La vendetta ti colga e l'affanno; 50
Nell'ebbrezza dei trepidi amplessi
Il rimorso ti gridi così:
— I tuoi figli oppressori saranno
Di quel suol che ti accolse e nutrì. —

L'almo nome di Siculo figlia
Sul tuo volto l'infamia cancelli:
Oh! non sia nell'umana famiglia
Chi al tuo fallo non frema di orror.
Empia, va: rinnegasti i fratelli,
Rinnegasti la patria, l'onor! 60

Analisi e commento

Romanza costituita da dieci strofe di sei decasillabi ciascuna, con schema rimico ABACBC, dove il quarto e il sesto verso sono tronchi, mentre i restanti hanno uscita piana. Significativa, in alcune strofe, la relazione tra le parole in rima, che porta chi legge a imbattersi in coppie antitetiche del tipo «sicura...sventura» (vv. 13-15), «fratelli...ribelli» (vv. 14-17), «virtù...servitù» (vv. 28-30), «sposo...esoso» (vv. 31-33), «amor...furor» (vv. 46-48), «oppressi...amplessi» (vv. 49-51), «orror...onor» (vv. 58-60; *onor*, in questo caso, è in posizione doppiamente forte, perché chiude sia il verso che la ballata). Se letto in relazione al tema della ballata, questo espediente retorico sembra voler porre ulteriormente l'accento sulla natura intrinsecamente antinomica della vicenda narrata. Fulcro tematico de *Le nozze*

¹ Erano i colori dello stemma del Regno delle Due Sicilie [ndr].

è infatti il rovesciamento dell'amore coniugale, un sentimento ritenuto in genere nobilitante per le donne, ma che per la protagonista della ballata diventa motivo di vergogna e di emarginazione sociale. In una nota esplicativa inserita già nella prima edizione del testo, l'autrice si preoccupava di chiarire che «questa ode fu scritta, come appare dalla data, poco dopo la restaurazione borbonica del 1849, e quindi sotto l'impero delle commozioni politiche prevalenti in quell'epoca»: attraverso questa *excusatio non petita*, Ramondetta Fileti sembrava quasi volersi giustificare per la veemenza di quei versi carichi di rabbia e riprovazione, che per essere davvero compresi andavano debitamente contestualizzati.

Sia da un punto di vista tematico che da uno più specificamente metrico-lessicale, *Le nozze* si ispira a una romanza di Giovanni Berchet intitolata *Il rimorso*, che l'artista milanese compose tra la fine del 1823 e gli inizi del 1824 durante il suo esilio a Londra.² La protagonista di questo componimento – costituito da dodici strofe di otto decasillabi ciascuna, con schema rimico ABABCDCD, dove il sesto e l'ottavo verso erano tronchi – era una donna lombarda che aveva sposato un soldato austriaco, cioè un membro dell'esercito occupante: in virtù di questa unione, per la quale aveva perso la propria cittadinanza e acquisito in via definitiva quella del marito, la donna era guardata con disprezzo dai suoi concittadini, che la consideravano una traditrice e la additavano come «la donna di un nostro tiranno». Da qui il rimorso che dà il titolo alla ballata, che portava la donna a considerarsi meritevole della comune riprovazione, tanto più perché aveva lasciato che la sua colpa ricadesse anche sul figlio, condannandolo a essere «un estraneo sul suol dov'è nato».

Allo stesso modo, Concettina Ramondetta Fileti dedica il suo canto – in cui la parola «rimorso» ricorre per ben tre volte (v. 8; v. 18; v. 52) – a una donna siciliana che, colpevolmente dimentica della «comune sventura» e del sacrificio dei suoi compatrioti durante la stagione rivoluzionaria del 1848-49, aveva sposato un soldato dell'esercito borbonico, variamente definito dall'autrice come «sgherro» (v. 3; v. 33), «empio» (v. 39; v. 49), «della patria crudele oppressor» (v. 4, con anastrofe). Laddove però Berchet, grazie all'inserzione del discorso diretto, era riuscito a dare voce a una pluralità di punti di vista e a mantenersi comunque equidistante da ciascuno di essi, Ramondetta Fileti si presenta invece come parte integrante della comunità che aveva in odio la sposa di un oppressore della patria, e si fa quindi portavoce di tutto l'astio della *vox populi* nei suoi confronti. Non c'è pertanto alcuno spazio, in questa ballata, per quel sentimento di pur giudicante pietà che Berchet riservava alla «mesta pensosa» protagonista del suo componimento: per Ramondetta Fileti,

² G. Berchet, *Il rimorso*, in Id., *Opere*, a cura di M. Turchi (Napoli: F. Rossi, 1972), p. 84.

la siciliana che ha sposato il soldato borbonico è fin da subito «la sposa reietta», alla quale riserva soltanto parole di condanna (v. 2).

Comune a entrambi i testi è la convinzione per cui tra le cause principali dell'asservimento italiano alle potenze straniere ci sarebbe stata la corruzione morale delle donne, pronte a sacrificare il bene della patria pur di non dover porre un freno ai propri istinti.³ Su questo concetto insisteva con maggior forza Berchet, che dopo aver messo in bocca a un accusatore della protagonista la frase: «maledetta chi d'italo amplesso / il tedesco soldato beò», lasciava che fosse direttamente la donna a maledirsi per la propria lascivia:

Trista me! Qual vendetta di Dio
Mi cerchiò di caligine il senno,
Quando por la mia patria in oblio
Le straniere lusinghe mi fenno?
Io, la vergin ne' gaudi cercata,
Festeggiata – fra l'Itale un dì:
Or chi sono? L'apostata esosa
Che vogliosa – al suo popol menti.⁴

Il lessico adoperato dall'autore poneva fin da subito l'azione della donna nell'ambito della sconsideratezza, di cui il cenno alla «vendetta di Dio» e al momentaneo annebbiamento delle facoltà mentali avrebbero voluto forse limitare la portata, deresponsabilizzando in parte la protagonista. La contrapposizione tra «vergine» e «vogliosa» faceva però ricadere nuovamente ogni responsabilità sulle sue spalle, ponendo oltretutto l'accento sulla questione dell'onore sessuale come elemento capace di garantire l'integrità della comunità nazionale. La condizione di «vergine», con tutte le sue implicazioni di carattere morale e culturale, veniva infatti a coincidere, nelle parole di Berchet, con l'appartenenza della protagonista al gruppo delle «Itale»; la sua incontinenza sessuale, il suo esser stata «vogliosa» al punto da cedere alle diaboliche lusinghe dello straniero, l'aveva posta invece sia legalmente sia, soprattutto, moralmente al di fuori di questa comunità, che aveva le caratteristiche di una famiglia e, al tempo stesso, di una chiesa: per questa ragione, il matrimonio con il soldato austriaco era interpretato sia come un tradimento nei confronti degli altri membri della comunità (non a caso, il v. 56 dice che la donna «al suo popol menti»), sia come il volontario rifiuto di un credo religioso, che faceva della protagonista un'«apostata esosa» incapace ormai di identificarsi in alcunché («Or chi sono?», v. 55; «Di che popol dirommi?», v. 85).

³ Cfr. *supra*, pp. 5-8.

⁴ G. Berchet, *Il rimorso*, cit., p. 84.

Anche la protagonista de *Le nozze* viene presentata come una traditrice, che nel «giur[are] fede» a un oppressore (v. 3; v. 7; v. 13) capovolge il senso di un'azione che in epoca risorgimentale rappresentava un vero e proprio atto fondativo della comunità politica, l'adesione entusiastica e volontaria a un progetto di riscatto comune da parte di quanti si riconoscevano come membri di una nazione.⁵ Come si è già accennato sopra, nel testo di Ramondetta Fileti l'insistenza sugli aspetti più direttamente legati alla sfera dell'onore sessuale delle donne italiane è meno esplicita rispetto a quanto avveniva nella ballata di Berchet; ciononostante, l'autrice guarda con sdegno i «trepidi amplessi», dai quali non nasceranno patrioti, ma novelli oppressori (vv. 51-54). Per di più la protagonista de *Le nozze*, nonostante tenga gli occhi bassi, non appare pentita tanto quanto la protagonista della romanza di Berchet, e nella quinta strofa cerca anzi di autoassolversi, presentando dapprima il suo matrimonio mal assortito come frutto della volontà divina («l'amante a chi Dio m'ha sortita», v. 25) e, in secondo luogo, cercando di sfatare il pregiudizio secondo cui tutti gli stranieri sarebbero ontologicamente cattivi, invitando a tenere conto del loro effettivo comportamento prima di giudicarli. «S'egli veste l'assisa aborrita, / puote sensi nutrir di virtù: / Ei non gode de' Siculi al pianto; / forse geme alla loro servitù», sostiene la protagonista della ballata, che è però la prima a rendersi conto della vanità delle sue ipotesi non appena posa gli occhi sull'emblema bianco e azzurro che il marito porta appuntato al petto, simbolo della sua partecipazione alle stragi di Catania e di Messina (vv. 27-42).

Sposando l'idea per cui il comportamento poco sorvegliato delle donne poteva avere delle ricadute negative sulla società, Ramondetta Fileti sembra voler informare i lettori e, soprattutto, le lettrici della ballata circa le responsabilità morali e civili delle donne italiane nel contesto delle lotte risorgimentali. È indicativa, a tal proposito, la terzina posta in esergo alla ballata, che riproduce i versi 106-108 del canto XXIII del *Purgatorio* dantesco. Ambientato nella VI cornice, si tratta del canto in cui Dante incontra Forese Donati, che dopo aver tessuto l'elogio della moglie Nella – donna onesta e pudica – si lancia in un'invettiva contro le donne fiorentine e il loro degrado morale, giunto ormai a un punto tale che si sarebbe presto dovuto impedire loro di andare in giro a seno scoperto.⁶ Donati, che in quanto anima del *Purgatorio* ha il dono della preveggenza, sa però che nel giro di pochi anni si abatterà su Firenze una sventura, tremenda a tal punto che, se solo le «svergognate»

⁵ Cfr. A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento* (Torino: Einaudi, 2000), pp. 56 sgg.

⁶ «O dolce frate, che vuo' tu ch'i' dica? / Tempo futuro m'è già nel cospetto, / cui non sarà quest'ora molto antica, // nel qual sarà in pergamo interdetto / ale sfacciate donne fiorentine / l'andar mostrando con le poppe il petto»: D. Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, revisione e commento di G. Inglese (Roma: Carocci, 2011), c. XXIII, vv. 97-102, p. 289.

fiorentine ne fossero a conoscenza, inizierebbero già a gridare di terrore. Nel canto non viene chiarito a quale sventura si riferisca Donati; nel suo commento alla *Commedia*, Giorgio Inglese ipotizza che possa trattarsi di una pseudo-profezia riferibile alla sconfitta subita dai fiorentini a Montecatini nell'agosto del 1315, in seguito alla quale morirono almeno un centinaio di loro: perciò, scrive Inglese, «le donne fiorentine urleranno di dolore in quanto mogli e madri di uomini uccisi».⁷ È interessante che questa sventura venga presentata da Forese Donati come una diretta, nefasta conseguenza del comportamento immorale delle donne fiorentine; il fatto che Ramondetta Fileti si sia servita di questo passo della *Commedia* per introdurre e rafforzare la propria personale condanna contro la corruzione dei costumi femminili è utile, da una parte, ad illustrare il fenomeno tipicamente risorgimentale del riuso in chiave patriottica dell'opera dantesca, ma serve al contempo a esplicitare il messaggio sotteso alla ballata, e a chiarire entro quale orizzonte ideologico bisogni collocarla.

Obiettivo comunicativo di Ramondetta Fileti sembra essere infatti, in primo luogo, quello di esprimere senza mezzi termini la propria rabbia nei confronti di chi, secondo lei, aveva tradito il popolo siciliano e il sangue di quanti erano morti durante i moti del 1848-49; in questo modo l'autrice intende suscitare la reazione sdegnata del suo pubblico, ossia di quella comunità con la quale condivide gli stessi ideali patriottici. Il lessico adoperato ne *Le nozze* afferisce pertanto sia al campo semantico dell'amor di patria (e del relativo desiderio di vendicarne l'onore), sia a quello della vergogna e del rimorso: la coesistenza di entrambi fin dai primi versi della ballata enfatizza la contrapposizione tra la comunità di quanti giudicano il comportamento della protagonista – alla quale appartiene anche l'autrice – e la donna stessa, colpevole di avere, con il suo matrimonio, «rinnegato i fratelli» (v. 59) e di avere quindi, per esteso, tradito la patria. Quest'ultima – che nel caso specifico de *Le nozze* coincide sempre con la Sicilia e non con la penisola italiana nella sua interezza – viene insistentemente rappresentata dall'autrice come una comunità di parentela, i cui membri sono legati tra loro da vincoli di sangue: così, ad esempio, ai versi 41-42 si dice che chi «non arde di sdegno» alla vista degli oppressori non è «figlio» della Sicilia, vera e propria madre che «accoglie e nutre» quanti la abitano, ma che adesso pare «voglia scacciare» la colpevole facendole tremare «il terren sotto i passi» (vv. 23-24). Sposando un soldato borbonico, le cui mani grondano «sangue fraterno» (v. 44), la protagonista si è dunque macchiata di un'«infamia» tale da annullare il suo status di «Sicula figlia», e da meritare che tutta «l'umana famiglia» frema di orrore nell'udirne la storia (vv. 55-58). Dal canto suo,

⁷ Ivi, p. 290.

«l'empia» che ha rinnegato l'«onore» dei siciliani (vv. 59-60) è additata fin dall'incipit come una «reietta» (v. 2), una «rinnegata» (v. 22), una «spietata» (v. 38, nel senso etimologico di "donna priva di *pietas*", intesa come virtù civile), meritevole, nell'ordine, di «obbrobrio» (v. 1), «sdegno» (v. 1; v. 41), «giusta vendetta» (v. 5; v. 50), «rampogna» (v. 10) da parte dei suoi compatrioti.

L'insistenza dell'autrice su vocaboli che oltre ad afferire allo stesso campo semantico sono anche sinonimi fa il paio, a livello retorico, con la sovrabbondanza di figure di parola basate sulla ripetizione: si incontrano infatti, nella ballata, numerose anafore («cessi il canto», v. 1 e v. 5; «giurò fede», v. 3, v. 7, v. 13; «rinnegò» vv. 14-15), alle quali si aggiungono le anadiplosi («...ricorda *tal segno*; / di *tal segno*», vv. 38-39; «...*rinnegasti* i fratelli, / *rinnegasti* la patria», vv. 59-60) e un'epanalessi particolarmente impressiva («gronda *sangue*, ma *sangue* fraterno», v. 44). È chiaro che questi espedienti vengano utilizzati dall'autrice per rendere ancora più enfatico e persuasivo il tono già di per sé declamatorio della ballata, il cui ritmo è spezzato, ma non rallentato, da frequenti *enjambement*. Ad accentuare la solennità del dettato poetico concorrono poi le numerose anastrofi sparse in maniera omogenea in tutto il testo (si vedano alcuni esempi ai versi 3-4, 28-29, 37-38, 49-50), mentre l'accumulo di sibilanti e di suoni aspri vale a rendere in maniera efficace la tensione emotiva connessa alla drammaticità dell'evento narrato.

Ancora una volta Concettina Ramondetta Fileti si serve dello spazio poetico come strumento di propaganda risorgimentale, veicolando per questo tramite modelli di comportamento utili a invogliare le donne italiane a migliorarsi e a contribuire, in tal modo, al riscatto della nazione. Senza discostarsi dall'orientamento ideologico maggioritario, l'autrice ribadisce pertanto il seguente concetto, che all'epoca era già stato variamente declinato da intellettuali di ambo i sessi: l'unico spazio di azione patriottica è, per le donne, quello della famiglia, nucleo fondativo della comunità nazionale e garante della sua integrità.

LE DONNE SULIOTTE AI SULIOTTI

(Aprile 1850)

E noi verrem! Qual barbaro, inumano
Consiglio omai v'incita
A insanguinar la mano
Nel sangue stesso che vi diè la vita?
Nel sangue delle care,
Onde con tanto affetto
Foste cresciuti sul materno petto?

In un medesmo suolo, in un ostello,
Sin da' primissimi anni,
Della vita il più bello 10
Con noi partiste e i più secreti affanni.
O quale, o qual di noi,
Madri, sorelle, o spose
Non vi seguì nelle caverne ascose?

Alla possa nemica, alla minaccia
A quale, a qual di noi
Impallidì la faccia?
Quale a pugnar non incitò gli eroi
Col labbro e con l'esempio,
Lieta impugnando l'armi 20
Fra l'echeggiar de' marziali carmi?

Deh! rimembrate i dì trascorsi, quando
Estenuati e lassi
Deponerate il brando
Fra queste mani; e sovra gli aspri sassi,
O su raccolta paglia,
Che ne la notte insonne
Prepararono a voi le vostre donne,

Disteso il fianco, narravate come
Cadde il nemico affranto. 30
Dal viso, dalle chiome
Il sudor vi tergea ciascuna intanto:
Chi l'acciar vi forbiva:
Chi dell'ansante petto
Al vostro capo amato facea letto.

Come in udir le geste e l'opre ardite,
Oh! come s'infiammava
Ciascuna, e le ferite
Di non femminile pianto vi bagnava;
E poscia l'archibugio 40
Fornia dell'omicida

Piombo, fra il plauso di giulive grida.

E a voi siam note, all'empio musulmano

Siam note e al mondo intero:

Noi con la spada in mano,

Accese il volto di furor guerriero,

Non donne, eroi sembrammo;

Noi, vincitrici e gravi

Di spoglie, seguitar tremanti schiavi.

Sì, noi siam desse: né chiediam la vita 50

Onde coi crini adorni

Dell'edera gradita

Viver negli ozi di tranquilli giorni;

Ma per morirvi al fianco;

Ma per salvar la cara

Oppressa patria, i nostri figli e l'ara.

Noi difender saprem questi innocenti

Amati pargoletti,

Che teneri, che ardenti

Sortiro al par di voi sublimi affetti; 60

Cui dell'armi al baleno

La gioia ed il sorriso

Vividamente disfavilla in viso.

Ove di schiavitù peggior di morte

Ne minacci l'affanno,

Tra le fiamme, col Forte

Fanciulli e vecchi in aria sbalzeranno.

Allor fia vana l'ira

Del musulman feroce:

L'armi! qua l'armi! andiam: viva la croce! 70

Analisi e commento

Canzone di endecasillabi e settenari suddivisi in dieci strofe di sette versi ciascuna, con schema rimico AbaBcdD. Ogni strofa è al suo interno perfettamente simmetrica, con gli endecasillabi a segnarne l'inizio, il centro e la fine. La disposizione dei versi e delle rime resta invariata tra una strofa e l'altra, così che ai quattro versi iniziali a rima alternata segue sempre un verso irrelato che introduce il distico conclusivo a rima baciata: si tratta di uno schema metrico abbastanza tradizionale, lontano quindi dalle più recenti sperimentazioni leopardiane. Prima di essere inserita nelle raccolte del 1862 e del 1876, questa canzone era apparsa nel 1857 sulla rivista triestina *L'Anello*, che riportava a sua volta, in calce al componimento, l'indicazione di una sua precedente pubblicazione sul periodico genovese

La Donna.¹ Argomento della canzone è un episodio di eroismo femminile che si diceva fosse accaduto durante la guerra d'indipendenza greca contro l'impero ottomano (1821-1832); un tema politico, dunque, che rientrava appieno nell'orizzonte culturale della Sicilia risorgimentale di cui l'autrice sposava appieno le istanze.

Come si è già avuto modo di constatare, Concettina Ramondetta Fileti non fu l'unica autrice siciliana del suo tempo a fare della tematica filellenica uno degli argomenti della sua poesia. In quegli anni, infatti, sia Giuseppina Turrisi Colonna che Rosina Muzio Salvo dedicarono dei componimenti alla questione dell'indipendenza greca: la prima, profondamente affascinata dalla figura e dall'opera di Byron, raccontò la rivoluzione antiturca nella poesia intitolata *Lord Byron a Missolongi*, filtrando gli eventi attraverso il punto di vista del poeta inglese.² Rosina Muzio Salvo si soffermò invece sulla questione greca in due componimenti, *L'addio d'un Greco* e *La Greca disertata*, analizzati nelle pagine precedenti.³ Similmente, come già nella ballata *Stamura*, Ramondetta Fileti prende in prestito dalla storia – in questo caso da quella greca più recente – una situazione che, in ragione dei valori e delle posizioni ideologiche ad essa sottesi, avrebbe potuto adattarsi senza alcuna difficoltà a un contesto storico e geografico differente, trasformandola in un racconto edificante dal quale anche le donne italiane avrebbero potuto trarre ispirazione.

Protagoniste e voci narranti sono in questo componimento le donne suliole, appartenenti cioè a una piccola popolazione albanese originaria delle montagne dell'Epiro che durante la guerra d'indipendenza greca aveva coraggiosamente combattuto contro i turchi. Sulioto era anche Markos Botzaris, uno degli eroi della rivoluzione ricordato da Giuseppina Turrisi Colonna nella poesia *A mio fratello Niccola*.⁴ In tutte le edizioni della canzone Ramondetta Fileti inserì una nota al testo per spiegare brevemente l'antefatto della vicenda che si apprestava a narrare; è lei stessa a specificare di aver desunto l'argomento della canzone dal libro primo, capitolo quarto, della *Storia del risorgimento della Grecia* di François Pouqueville, pubblicata a Parigi nel 1824 e subito tradotta in diverse lingue. Così scrive:

Il seraschiere Kurscid fece nuove proposizioni di accordo a' Suliotti, i quali le rifiutarono e giurarono di pugnare sino agli estremi; e quando vedessero ogni speranza di salute svanita, uccider le donne e i fanciulli e poscia gittarsi in mezzo a' nemici ad

¹ Si veda: «L'Anello – Giornale per tutti», I/63 (24 apr. 1857), p. 2.

² G. Turrisi Colonna, *Lord Byron a Missolongi*, in Ead., *Poesie edite e inedite*, cit., pp. 91-97.

³ Cfr. *supra*, pp. 211-219.

⁴ «O Marco! Degli Ellenici guerrieri / novo indomito Achille, o giovinetto, / Vincitor dei nemici in guerra atroce, / per la Patria cadesti e per la Croce!»: G. Turrisi Colonna, *A mio fratello Niccola*, in Ead., *Poesie edite e inedite*, cit., pp. 9-12 [11].

incontrarvi morte vendicata e gloriosa. Ma le donne, le quali avean dato mille prove di coraggio e valore, rammaricaronsi forte di essere trattate come creature inutili, e proruppero in questi accenti.⁵

La canzone è dunque presentata dall'autrice come la risposta in versi e in prima persona delle donne suliote ai loro uomini, che pur di proteggerle dagli stranieri avevano pensato bene di pianificarne l'uccisione in massa, trattandole appunto come oggetti di cui disporre e non come compagne di vita e di lotta. Nel citare la fonte Ramondetta Fileti commette però un'inesattezza, replicata in tutte le edizioni della canzone: nel quarto capitolo del primo libro della *Storia* di Pouqueville non c'è infatti alcuna traccia di questo episodio, contenuto invece nel *Compendio della Storia del risorgimento della Grecia dal 1740 al 1824* compilato da Mario Pieri a partire dall'opera di Pouqueville. È qui, infatti, che nel quarto capitolo del primo libro si legge il brano che segue, di cui si segnano in corsivo le parti effettivamente citate in maniera puntuale da Ramondetta Fileti nella sua nota:

I suliotti furono tutti d'una sola opinione, consentendo tutti nella volontà di *difendersi infino agli estremi, e quando vedessero ogni speranza di salute svanita, uccidere le donne e i fanciulli, indi gittarsi in mezzo ai nemici ad incontrarvi una morte vendicata e gloriosa: ma le donne rammaricaronsi forte d'essere tenute quali creature inutili ed inette alla guerra, dopo aver dato in tante occasioni tante prove di coraggio e valore:...*⁶

Il brano di Pieri proseguiva con un lungo virgolettato che riportava il vibrante discorso delle donne suliote ai loro uomini, tacciati di superbia per aver pensato di potersi sostituire a Dio nel disporre della vita di coloro che, oltre ad essere loro pari per nascita, li avevano anche partoriti e allevati. Dando prova di grande abilità oratoria, le suliote incalzavano i loro uomini per mezzo di alcune interrogative retoriche, ricordando loro non soltanto i sacrifici fatti per assisterli («qual delle donne di Suli non vi seguì sempre dalla capanna infino al campo, dove le vostre sorelle, le vostre mogli, le vostre madri non restarono tra' più gravi perigli di caricare i vostri fucili, di stagnare il vostro sangue, di curare le vostre ferite, e di rinfrescare di salutari bevande i vostri petti ansanti, senza temere le palle dell'inimico?»), ma anche e soprattutto le numerose occasioni in cui si erano distinte sul campo di battaglia, dove «colla sciabola in mano caricarono i barbari, fecero degli schiavi ed onorarono il nome di Suli innanzi agli occhi del mondo».⁷ Le suliote concludevano quindi il loro discorso

⁵ C. Ramondetta Fileti, *Le donne Suliote a' Suliotti*, in Ead., *Poesie. Seconda edizione*, cit., p. 261.

⁶ M. Pieri, *Compendio della storia del Risorgimento della Grecia dal 1740 al 1824* (Napoli: Marotta e Vanspandoch, 1832), vol. I, p. 227.

⁷ Ivi, pp. 227-228.

chiedendo agli uomini di lasciarle «morir da cristiane e da vere suliotte in difesa della Croce e della nostra patria, e non quale vil gregge immolate»: stando al racconto di Pieri, il discorso ebbe l'effetto sperato e i sulioti, commossi, acconsentirono affinché anche le donne combattessero al loro fianco.⁸

La canzone di Ramondetta Fileti altro non è che la trasposizione in versi di questa accorata suasoria, dalla quale riprende, oltre che il lessico, anche l'impianto retorico. Dopo l'enfatica esclamazione incipitaria che consente a chi legge di farsi fin da subito un'idea del carattere risoluto delle protagoniste, le prime tre strofe de *Le donne Suliotte* sono infatti occupate da una serie di interrogative retoriche, nelle quali il frequente ricorso all'*enjambement* contribuisce a tenere alta la tensione ritmica. Seguendo da vicino la sua fonte, Ramondetta Fileti riproduce, grazie anche all'impiego diffuso dell'anastrofe, la solennità del discorso delle suliotte, che per fare presa sul loro uditorio ponevano l'accento su alcune immagini particolarmente evocative – il sangue, la parità di nascita, le cure verso gli uomini, il valore militare – che l'autrice riprende nel medesimo ordine, enfatizzandole per mezzo delle figure di ripetizione: si vedano, ad esempio, l'anafora di «nel sangue» ai versi 4-5, o le epanallessi ai versi 12 e 16 («O quale, o qual di noi»; «A quale, a qual di noi»), a cui possono aggiungersi le diverse coppie di sostantivi che pur non costituendo vere e proprie dittologie sinonimiche accostano tuttavia parole di significato affine, in cui però il secondo elemento risulta essere più specifico del primo, spesso in senso peggiorativo (ess: «qual *barbaro, inumano*», v. 1; «in un medesimo *suolo*, in un *ostello*», v. 8; «alla *possa nemica*, alla *minaccia*», v. 15). La centralità del sangue come elemento che rinsalda la comunità legando i suoi membri in un vincolo parentale, inscindibile per sua stessa natura, viene ribadita al verso 13, dove le donne suliotte si autorappresentano esclusivamente come «madri, sorelle o spose» dei combattenti: i tre sostantivi, disposti in climax discendente in base al criterio della consanguineità, definiscono i ruoli sociali che ogni donna di Suli rivendica per sé, in nome dei quali si sente legittimata a rivolgersi ai propri compatrioti in un modo così diretto e paritario.

Dopo aver chiarito nelle prime tre strofe le ragioni per cui anche loro ritengono di dover versare volontariamente il proprio sangue per la patria piuttosto che essere offerte in sacrificio da quegli uomini che credevano di essere i loro proprietari, le suliotte della canzone passano, nelle tre strofe seguenti, a ricordare ai loro uomini le situazioni specifiche in cui sono state al loro fianco, preparando i giacigli, ascoltando i loro racconti, tergendolo il sudore dalla fronte o affilando le loro armi (vv. 25-33). L'andamento di queste tre strofe è

⁸ Ivi, p. 228.

narrativo, molto meno solenne rispetto a quello delle precedenti; sono ancora una volta gli *enjambement* a guidare il movimento dei versi, frammentandone la sintassi e dilatandoli fino a far sì che, in un caso, occupino addirittura due strofe differenti: succede ai versi 25-30, con un periodo che inizia a metà della quarta strofa e trova la sua conclusione sintattica soltanto al secondo verso della quinta. Interessante, nei primi versi della sesta strofa, l'accento alla reazione delle donne al racconto delle gesta belliche dei loro compatrioti: pur commosse o, meglio, «infiammate» dalle loro parole, le sulioti bagnano le ferite dei soldati di un pianto «non femminile», che non è dunque un disperato o lamentoso indice di debolezza – e quindi, in senso lato, di “femminilità” – ma il moto spontaneo di un animo colmo di orgoglio e amor di patria (vv. 37-39).

Come aveva già fatto riferendosi all'eroina Stamura, anche nei confronti delle donne sulioti Concettina Ramondetta Fileti procede a una sorta di trasfigurazione che le porta a trascendere i limiti socialmente imposti alla condizione femminile senza arrivare tuttavia a scandalizzare chi legge. Così, ad esempio, nella settima strofa, dopo aver affermato di essere note non soltanto ai propri compatrioti ma anche «all'empio musulmano» – doppiamente detestato in quanto oppressore politico e nemico della fede – e «al mondo intero» (vv. 43-44, con *enjambement* che isola il sintagma «empio musulmano» in posizione forte, a chiusura di verso), le donne sulioti raccontano di quando, scese anche loro sul campo di battaglia, «con la spada in mano, / accese il volto di furor guerriero, / non donne, eroi sembrammo» (vv. 45-47). Un'immagine indubbiamente iconica, al pari di quella di Stamura che leva in alto la fiaccola prima di appiccare l'incendio contro gli assediati di Ancona, che richiama alla mente le numerose figure femminili che popolavano in particolar modo le pitture dell'epoca, dove però erano utilizzate per rappresentare in forma allegorica enti universali e astratti come ad esempio la Patria o la Libertà.⁹ In questo caso sono le sulioti stesse a sottolineare il loro essere “altro” rispetto al proprio genere, che non viene negato in sé ma nelle sue manifestazioni che la cultura indicava come naturalmente derivanti da esso: fragilità psicofisica, mancanza di coraggio, remissività, modestia, frivolezza, incapacità di anteporre un bene superiore (come, appunto, la salvezza della patria) ai propri affetti. Non a

⁹ Uno tra gli esempi più celebri in tal senso è il dipinto *La Libertà che guida il popolo* di Eugène Delacroix (1830), dove la scelta di dare sembianze femminili alla Libertà non sottendeva però alcuna volontà di concedere maggiori spazi di partecipazione politica alle donne. Per un maggiore approfondimento sulla questione delle raffigurazioni femminilizzate della Patria e della Libertà e dei loro significati intrinseci si rimanda a: A.M. Banti, *L'onore della nazione*, cit., con particolare riferimento al capitolo intitolato *Allegorie femminili della nazione*, pp. 9-32; si veda anche: S. Jossa, *Matria. L'Italia femmina degli italiani maschi*, in *Una. D'arme, di lingua, d'altare, di memorie, di sangue, di cor*, a cura di M. Di Gesù (Palermo: duepunti edizioni, 2013), pp. 193-220.

caso, nell'ottava strofa, le suliote ribadiscono che la loro richiesta di non essere sacrificate non deriva affatto dalla volontà di trascorrere nell'ozio, «coi crini adorni / dell'edera gradita», i propri giorni ma, al contrario, dal desiderio di essere artefici del proprio destino e di morire al fianco dei compagni, avendo a cuore, nell'ordine, la salvezza della patria oppressa, dei propri figli e della religione cristiana (vv. 50-56). Ancora una volta, Ramondetta Fileti consegna ai suoi lettori il ritratto di creature straordinarie, che nonostante possano essere di ispirazione alle altre donne rimangono comunque, per loro, difficilmente imitabili *in toto*.

Anche nelle due strofe conclusive, dove le suliote si autorappresentano come madri patriottiche, si ha come l'impressione che esse eccedano in qualche modo le aspettative sociali legate al ruolo, che viene portato alle sue estreme conseguenze. Più che amorose educatrici di futuri cittadini, le suliote si mostrano infatti quali coriacee protettrici della libertà civile dei propri figli, quegli «innocenti / amati pargoletti» (vv. 57-58, con forte *enjambement*) il cui viso si illuminava già «al baleno» delle armi, che si dicono pronte a sacrificare pur di non lasciarli cadere in mano al nemico (vv. 61-67). Con un movimento circolare, la canzone si chiude con il grido di guerra delle suliote, che tenendo fede alla volontà espressa nel verso di apertura chiedono a gran voce le armi per avviarsi a combattere contro il «musulman feroce» (vv. 69-70, con epanalessi). Si conclude così, con questa estrema attestazione di vigore bellico, il terzo componimento dichiaratamente patriottico di Concettina Ramondetta Fileti, che mette la propria arte a servizio della causa rivoluzionaria cercando di ridestare nel suo pubblico, specialmente in quello femminile, un patriottismo che, data la situazione politica della Sicilia e della penisola italiana, non poteva rimanere sopito ancora a lungo senza destare scandalo. Se però nella conclusione di *Stamura* l'autrice, prendendo direttamente la parola, riusciva in parte ad attenuare il potere dirompente dell'esempio citato, adattandolo alle esigenze di un pubblico che, in questo modo, avrebbe potuto replicarlo più facilmente, ciò non avviene ne *Le donne Suliote*, dove l'autrice resta sempre in disparte lasciando risuonare soltanto la voce delle protagoniste. L'insegnamento morale rimane pertanto implicito alla vicenda; tocca ai lettori e alle lettrici capire in che modo e fino a che punto poter trarre insegnamento dalla vicenda narrata e da quelle donne tanto indipendenti e volitive da rivendicare con forza il diritto ad essere considerate pari e indipendenti rispetto ai loro uomini, ai quali non avrebbero mai permesso di disporre a piacimento delle loro vite.

Nemici tuoi.³

Ma trema! indarno folle gioia ostenti:
Gioir non può, fra un popolo che langue,
Re che sprema dal cor d'opresse genti
Lacrime e sangue.

40

Analisi e commento

Componimento in strofe saffiche, costituito da dieci quartine di tre endecasillabi e un quinario a rima alternata; si tratta nello specifico di una saffica italiana rimata con schema ABAb. Il frequente ricorso all'*enjambement* conferisce al testo un andamento tendenzialmente narrativo, e fa al contempo risaltare il tono lapidario che contraddistingue i quinari. Questi ultimi, seppure isolati dall'*enjambement*, sono sempre legati sintatticamente agli endecasillabi che li precedono e, a partire dal verso 16, consistono soltanto in sintagmi dalla forte accezione negativa («ribelle chiami», v. 16; «i tuoi delitti», v. 20; «vittima cade», v. 24; «ti maledice», v. 28; ecc.). La solennità del dettato poetico viene comunque preservata grazie alla frequente combinazione tra *enjambement* e anastrofe, come si nota ad esempio ai versi 19-20 («certo pesato avria più mite Iddio / i tuoi delitti») e 23-24 («nell'ozio l'artigian, della sciagura / vittima cade»). Per quanto riguarda il lessico, l'autrice attinge ancora una volta al vocabolario risorgimentale, dal quale non manca di trarre immagini particolarmente brutali, ancorché evocative: si pensi ad esempio al passaggio conclusivo della poesia, dove di Ferdinando II, identificato fin dal principio come un «vil tiranno» (v. 2), si dice che «spreme... lacrime e sangue» dal «cor d'opresse genti» (vv. 39-40), cioè da quel «popolo che langue» sotto il suo dominio (v. 38) e che vede perennemente bollate come atti di ribellione le proprie richieste di giustizia sociale (vv. 15-16).

Nonostante sia successiva di alcuni anni rispetto agli altri suoi componimenti politici, anche questa poesia trae origine e *vis* polemica da un episodio di attualità di cui Ramondetta Fileti rende conto in una nota al testo inserita già nella prima edizione della sua raccolta. Antefatto di *Una festa in costume* è dunque la sfarzosa «festa alla *Richelieu*» che il re delle Due Sicilie Ferdinando II aveva organizzato nell'inverno del 1855, mentre la maggior parte dei siciliani era ridotta in miseria a causa di un «insolito caro dei viveri». Interpretando il comportamento del sovrano come l'ennesimo affronto alla dignità del suo popolo e, insieme, come la dimostrazione lampante dello scarso interesse da lui nutrito nei confronti dei

³ «Verri» sono letteralmente i maiali, termine al quale si addice, peraltro, l'essere retto da un verbo come «impinguare». L'uso della maiuscola in tutte le edizioni del componimento induce però a ritenere che si tratti di un gioco di parole retto da un'antonomasia, come si cercherà di chiarire meglio più avanti [ndr].

siciliani, Concettina Ramondetta Fileti utilizza lo spazio poetico per affrontarlo a viso aperto, assumendosi un rischio non indifferente; ad oggi, però, non vi sono prove che attestino una circolazione del componimento antecedente al 1862.

Le due interrogative retoriche che aprono il componimento azzerano fin da subito la distanza tra la voce narrante e gli interlocutori ai quali immagina di rivolgersi, che vengono immediatamente travolti dalla durezza della sua requisitoria. Bersaglio polemico sono innanzitutto i partecipanti alla festa in costume, che la voce narrante sembra voler stanare uno per uno: a livello retorico, tale veemenza si traduce nell'insistita ripetizione del pronome interrogativo «chi», dietro cui si celano tutti coloro che, avendo scioccamente esultato «ne' tripudi» insieme a «un vil tiranno», avevano con la loro «gioia sacrilega» fatto un insulto a quei siciliani che vivevano all'epoca in totale miseria (vv. 1-4). Il fatto che l'autrice utilizzi qui il pronome di prima persona plurale («*ci* insulta», v. 3) testimonia di come per lei l'appartenenza a una comunità nazionale significhi in primo luogo condividere *in toto* il destino e le sofferenze di tutti, indipendentemente dalla propria condizione sociale di nascita. È per questa ragione che le battaglie di cui si fa promotrice nei suoi versi sono sempre orientate al conseguimento del bene comune e mai di quello individuale. Sarebbe pertanto più corretto intendere la voce narrante di questo componimento come voce collettiva di tutti i siciliani avversi ai Borbone, piuttosto che farla coincidere con la sola voce dell'autrice.

Dopo aver preso di mira i cortigiani di Ferdinando II, nelle due strofe successive è il re in persona a essere accusato. Mentre la seconda e parte della terza quartina descrivono in breve lo svolgimento della festa, e vi si trovano elencati per asindeto alcuni particolari indicativi dell'atmosfera lussuosa e sensuale in cui tutto era avvolto («un dolce olezzo, un'armonia gradita / i sensi investe», vv. 7-8; «ferve la danza, brillano le faci», v. 9), alla fine della terza quartina la voce narrante apostrofa direttamente il re, chiamandolo per nome («Fernando!», v. 11) e rimproverandolo perché, preoccupato soltanto di essere «vanto e decoro» di una festa piuttosto che di un intero popolo, sperpera il suo denaro «ne' piacer folli e mendaci» (vv. 10-11, con dittologie sinonimiche in entrambi i versi).

Il comportamento di Ferdinando è tanto più deprecabile quanto più contrasta con le condizioni di vita della maggior parte dei siciliani, di cui si ha un primo accenno nella quartina successiva, articolata in due proposizioni avversative aperte entrambe dalla congiunzione «E», che ha però il chiaro valore di «mentre» (v. 13 e v. 15). Se quindi da una parte il re sperperava tempo e denaro nei bagordi, dall'altra c'era chi «con la pietà del volto scarno» gli chiedeva «un pan, un pan che lo disfami» (v. 14, con epanalepsi che ne amplifica il *pathos*) e lo pregava più volte senza ottenere nulla in cambio, se non l'accusa di essere un

sedizioso («E chi prega, riprega, e sempre indarno, / ribelle chiami», vv. 15-16, anche qui con figura di ripetizione). Date queste premesse, non può che apparire retorica la domanda che la voce narrante rivolge al re nei versi successivi, chiedendogli perché un sovrano descritto da alcuni come «*benigno e pio*» non utilizzi il suo tesoro per dare sollievo agli afflitti (vv. 17-18). Il fatto che il sintagma «*benigno e pio*» compaia in corsivo in tutte le edizioni del testo lascia intendere non soltanto la volontà dell'autrice di dissociarsi da questa affermazione – già sconfessata, peraltro, dal racconto delle quartine precedenti – ma anche quella di rendere manifesta e, di conseguenza, condannare la piaggeria di quanti la utilizzavano per esaltare Ferdinando e ingraziarsene i favori. Nella poesia devozionale, ad essere salutato come «benigno e pio» era in genere Gesù Cristo; non stupisce, però, che alcuni si servissero di questa espressione idiomatica per rendere omaggio ai sovrani, il cui potere si credeva ancora che fosse legittimato direttamente da Dio. Per citare un esempio relativo a Ferdinando II e ai Borbone delle Due Sicilie, basti pensare alle *Lodi di S.S.R.M. Ferdinando II e della Regal famiglia* scritte dal canonico Domenico Avella e pubblicate a Palermo nel 1847, dove in un'ode dedicata al giovane principe ereditario, il futuro Francesco II delle Due Sicilie, si legge:

Io non vivrò; ma i popoli
Dell' illustre Sebeto,
E quelli felicissimi
Del celebrato Oreto

Ti renderan con mutua
Gara di fede omaggio;
Diran che sei *magnanimo*,
Giusto, benigno e saggio:

Bella perfetta *immagine*
D'un Genitor sì pio
Te chiameranno, e Principe
Secondo il cuor di Dio.⁴

Ramondetta Fileti era, però, di tutt'altro avviso rispetto ad Avella, e ai versi 19-20 sembra addirittura dare per scontato che il sovrano possa presto incorrere nella punizione divina.

L'ampia e variegata casistica delle difficoltà che i siciliani si trovavano a fronteggiare in

⁴ D. Avella, *Per S.A.R. il Principe Ereditario – Ode*, in Id., *Lodi di S.S.R.M. Ferdinando II e della Regal famiglia* (Palermo: Tip. di Francesco Lao, 1847), pp. 83-86 [86]. Corsivi miei.

quei mesi viene dettagliatamente illustrata in tre quartine, introdotte dall'imperativo «Mira» (v. 21): guidando Ferdinando e, di conseguenza, i lettori attraverso veri e propri gironi infernali in cui la disperazione dei sudditi è il sentimento dominante, l'autrice tratteggia un quadro abbastanza fosco della situazione sociopolitica di allora. L'uso di iperboli, ripetizioni e immagini particolarmente impresse contribuisce ad incrementare la drammaticità di questi versi, in cui si dice innanzitutto che «uno stuolo» di mendicanti «innonda» [sic] le città siciliane, mentre chi aveva un lavoro si ritrova, dopo averlo perso, a sprofondare «nell'ozio» e a cadere ben presto vittima «della sciagura» (vv. 21-24). Allo stesso modo qualcun altro, disteso in mezzo alla sporcizia, agonizza «per fame» insieme alla sua famiglia, e consacra il suo «estremo fiato» a maledire il re, ritenuto responsabile di quella situazione (vv. 25-28). Un altro uomo ancora vaga per la campagna confondendosi con le bestie, alla ricerca di qualche erba con cui sfamare la propria famiglia: la trova, ma si tratta di un'erba velenosa che uccide lui e i suoi cari (vv. 29-32).⁵

La penultima quartina rende esplicita, anche se in maniera iperbolica, la causa scatenante delle scene di disperazione descritte ai versi precedenti, alla quale l'autrice aveva comunque accennato nella nota al testo. «Ed è per te», scrive Ramondetta Fileti al verso 33, immaginando di rivolgersi direttamente a Ferdinando, alla cui avidità viene ascritta la colpa di quelle morti innocenti. «Le mura sin, le messi, / l'aria che Dio ci dà tu vendi a noi»: questa l'accusa rivolta al re, ritenuto capace di arrivare addirittura a rivendere a caro prezzo ai siciliani anche ciò che spettava loro di diritto, pur di accumulare ricchezze che avrebbe utilizzato per ingrassare «Verri novelli» i quali, prima o poi, gli si sarebbero rivoltati contro (vv. 33-36). Al di là del significato letterale del verso 35, è molto probabile che ci si trovi davanti a un gioco di parole retto da un'antonomasia, ipotesi che l'uso della maiuscola in tutte le edizioni della poesia sembra peraltro confermare. L'autrice giocherebbe qui sull'omonimia tra la parola «verri», con cui si intendono i maiali, e il cognome «Verri», come a voler sottintendere che *nomen omen*. Sull'identità del «Verri» qui chiamato in causa si possono avanzare alcune ipotesi; non va escluso, ad esempio, che possa trattarsi di un cortigiano di Ferdinando II, o comunque di un personaggio ben noto ai siciliani perché coinvolto nell'apparato governativo monarchico. È però altrettanto probabile che il referente di questa antonomasia sia l'intellettuale e scrittore milanese Pietro Verri, fondatore insieme al fratello Alessandro e a Cesare Beccaria della rivista *Il Caffè*: proprio per questa rivista

⁵ Una dettagliata casistica della povertà in età moderna, che induceva spesso al consumo di piante allucinogene che potevano talvolta risultare nefaste a chi le ingeriva, è quella ricostruita da Piero Camporesi sulla scorta di fonti letterarie europee in *Il pane selvaggio* (Milano: Il Saggiatore, 2016 [1990]).

Verri aveva scritto infatti un articolo nel quale, pur condannando l'inutile prodigalità, si era espresso a favore del lusso, inteso come strumento utile alla redistribuzione della ricchezza. Sostenitore di una forma di governo definibile come "dispotismo illuminato", Verri era convinto che soltanto la collaborazione dei nuovi intellettuali di fede illuministica con il potere centrale avrebbe reso possibile una riforma radicale della società. Per questo motivo scelse di diventare funzionario della casa imperiale d'Austria, che governava all'epoca sul Lombardo-Veneto, e nei suoi scritti fece sempre attenzione a non urtarne la sensibilità. Tuttavia, nel 1786, dopo esser stato destituito da ogni incarico senza aver ottenuto riconoscimenti considerevoli, rivide le proprie posizioni sul governo austriaco e iniziò a guardare con interesse alla Rivoluzione francese e, in seguito, alla venuta di Napoleone Bonaparte in Italia e al progetto della Repubblica Cisalpina. Collaborò dunque anche con gli occupanti francesi, fino al sopraggiungere della sua morte. Alla luce di tutto questo, l'ipotesi che Ramondetta Fileti possa riferirsi proprio a lui quando parla di «Verri novelli» che diventano oppositori di quei potenti dai quali avevano dapprima ricevuto dei benefici non appare poi così improbabile. Il sintagma «Verri novelli» venne utilizzato diversi anni dopo anche da Giovanni Lucifora ne *La Rivoluzione siciliana del 1848-49*, dove parlando della cacciata dei Borbone seguita ai moti del 12 gennaio scrisse che i siciliani pensavano che da allora in poi avrebbero avuto «un Re che sarebbe rimasto sempre fra le sue mura» e «non più dilapidatori, non più Verri novelli».⁶ Doveva trattarsi dunque di un'espressione entrata nell'uso comune, la cui origine rimane comunque avvolta nell'incertezza.

In un crescendo di impetuosità espressiva, l'ultima quartina del componimento si apre con una minacciosa esclamazione, indirizzata ancora una volta a re Ferdinando. «Ma trema! Indarno folle gioia ostenti», grida al sovrano la voce narrante, preconizzando la fine imminente di quella sua euforia tanto folle quanto immotivata, perché non sorretta affatto dal favore popolare (vv. 37-40). Implicitamente, nella chiusa, sembra farsi strada l'annuncio profetico di una rivoluzione ormai alle porte, guidata da quel popolo che non avrebbe potuto tollerare ancora a lungo un sovrano che, dopo aver spremuto da loro «lacrime e sangue», sperperava poi ogni ricchezza in beni effimeri e autoconsolatori.

⁶ G. Lucifora, *La Rivoluzione siciliana del 1848-49* (Palermo: Stab. Tip. Bondi, 1905), p. 120.

settenari, che occupano sempre la seconda e la sesta posizione. L'impiego di alcuni espedienti retorici come, ad esempio, la coordinazione per asindeto, conferiscono alla canzone un andamento solenne e conforme al suo scopo comunicativo, cadenzandone meglio il ritmo e rendendolo più sostenuto. Al medesimo scopo concorrono un uso più parco dell'*enjambement*, adoperato per enfatizzare alcuni passaggi particolarmente significativi (vv. 2-3; vv. 5-6; vv. 15-16; vv. 24-25), e l'impiego di anastrofi (vv. 5-6; v. 18; v. 28) e anafore (vv. 2-4; vv. 22-23). Si tratta, in generale, di un componimento estremamente regolare da un punto di vista metrico-stilistico, che pur essendo privo della veemenza che aveva caratterizzato i componimenti politici del decennio precedente rimane comunque fedele agli ideali e alla prassi scrittoria di Ramondetta Fileti.

A differenza delle poesie patriottiche che aveva scritto sino ad allora, *A Vittorio Emanuele* è un componimento d'occasione, nato per celebrare l'ingresso a Palermo di colui che, in questi versi, viene raffigurato come il salvatore della Sicilia e dell'Italia intera. L'autrice nutre d'altra parte una particolare ammirazione per il re sabauda, tale da farle scegliere per il suo sesto figlio – nato il 14 ottobre 1860, alla vigilia del plebiscito che avrebbe sancito l'annessione della Sicilia al Regno d'Italia – proprio il nome di Vittorio Emanuele.¹ Al di là del suo personale sentire, e sulla scorta di *Una festa in costume*, Ramondetta Fileti intende però far nuovamente risuonare le istanze di un'intera comunità: per questo motivo la voce narrante è una voce al plurale, che vuole rendere l'idea della compattezza di intenti e aspirazioni di tutti i siciliani, in maniera indistinta. Se da una parte ciò si traduce nell'estrema semplificazione di una realtà molto più complessa e variegata, dall'altra non ci si sarebbe potuto attendere diversamente da un canto patriottico nato proprio con lo scopo di celebrare la fine di ogni divisione politica. Superato dunque il concetto localistico di patria siciliana, a cui avevano dato voce autrici come Giuseppina Turrisi Colonna e Lauletta Li Greci, Concettina Ramondetta Fileti canta adesso l'appartenenza a una nazione i cui confini, seppure in via di definizione, iniziavano realmente a estendersi «dall'Alpi a Sicilia».²

Per comprendere appieno la festosità di cui questa canzone è intrisa bisogna avere chiaro il contesto sociale e, soprattutto, politico da cui scaturisce. Sul finire degli anni Cinquanta, la penisola italiana e la Sicilia avevano conosciuto una radicale e turbolenta trasformazione, dalla quale Ramondetta Fileti, sempre attenta e ricettiva rispetto a quanto le accadeva intorno, non poteva non essere stata influenzata. In seguito alla vittoriosa impresa

¹ Cfr. *supra*, p. 243.

² G. Mameli, *Il canto degli Italiani*, cit.

garibaldina in Sicilia nel maggio del 1860, il 21 ottobre dello stesso anno una serie di plebisciti aveva sancito la definitiva annessione dell'ex Regno delle Due Sicilie al costituendo Regno d'Italia; all'inizio del mese di dicembre, Vittorio Emanuele fece il suo ingresso trionfale a Palermo, dove il 2 dicembre 1860 gli vennero presentati i risultati del plebiscito. Il Regno d'Italia sarebbe nato ufficialmente alcuni mesi dopo, il 17 marzo 1861.

La canzone celebrativa che Concettina Ramondetta Fileti compone in onore di Vittorio Emanuele in occasione del suo ingresso a Palermo aderisce appieno ai dettami del canone poetico risorgimentale: aperta da un saluto solenne a cui fanno seguito gli attributi che rendono immediatamente manifesta tanto la regalità del dedicatario quanto la sua appartenenza per diritto di sangue alla nazione («Salve, Re prode, Italo ardente figlio!», v. 1), essa ripropone nel lessico tutti i termini e le immagini-chiave del patriottismo nazionalista, che ricorrono, ad esempio, anche nel *Canto degli Italiani* di Goffredo Mameli. Vittorio Emanuele, costantemente appellato per mezzo del pronome «tu» (v. 2; v. 4; v. 8; v. 20 e, con lieve variazione di caso, v. 28), ma chiamato per nome solo nell'incipit del verso conclusivo, viene fin da subito paragonato a una divinità, a un «genio» che il popolo siciliano «ebbro di gioia» può finalmente acclamare, dopo averlo ripetutamente invocato nei giorni «dell'affanno e del periglio» (vv. 2-5). La Sicilia, «suol beato» i cui abitanti non avevano mai smesso di sperare nella libertà, sostenendo «col pianto e col martiro» questo loro desiderio, si offre ora al vincitore come parte integrante del suo regno.

Emblematica, fin dall'incipit, la seconda strofa, nella quale Vittorio Emanuele è indicato come colui che «desta» l'Italia «a nova vita», colui che, letteralmente, la fa risorgere (vv. 7-8): a un simile sovrano, che per primo aveva mostrato al mondo come fosse possibile coniugare il potere regale con la virtù, i siciliani – «popolo che gemea sinor negletto» – chiedono di essere «accolti» nell'appena costituitasi “famiglia” nazionale, proclamandosi «Itali pur, di libertà sì degni» (vv. 9-14). È interessante notare come in questi versi non si incontrino mai le parole «Sicilia» o «siciliani», ma tornino invece più volte, nel giro di pochi versi, i termini «Italo» (v. 1), «Itali» (v. 11) e «Italia» (v. 8 e v. 25), a riprova che anche nella società isolana si era verificato un significativo cambiamento ideologico rispetto agli anni dei primi moti rivoluzionari. Nella terza strofa, la voce narrante invita il dedicatario e, per esteso, i lettori, a posare lo sguardo sul triste spettacolo delle città distrutte e a drizzare l'orecchio per sentire ancora riecheggiare le grida disperate «de' martiri innocenti»: i verbi all'imperativo presente attualizzano a tal punto la tragedia da rendere plausibile il fatto che possano ancora scorgersene i segni, che rimarranno impressi nella memoria dei posteri e faranno «inorridir le genti» in ogni tempo e in ogni dove (vv. 15-18, con figura di

ripetizione). Questa breve parentesi rievocativa si conclude repentinamente al verso 19, aperto dall'avversativo «ma» e seguito dal congiuntivo esortativo «taccia»: con fare imperioso la voce narrante invita tutti a non lasciarsi rovinare quel giorno di festa dal ricordo delle passate sventure, e rivolgendosi direttamente a Vittorio Emanuele gli chiede di guidare il popolo siciliano sotto il suo vessillo, quella bandiera tricolore che tradizionalmente accoglie la comunità nazionale che con essa si identifica (vv. 19-21, dove «bandiera» è in posizione forte a chiusura di verso e di strofa). Proprio sotto la bandiera italiana i siciliani vengono esortati dalla voce narrante a compiere un giuramento, che nell'immaginario patriottico rappresenta il più compiuto atto di fede nei confronti della nazione; e come i «Fratelli d'Italia» di Mameli avevano giurato di «far libero / il suolo natio», così i siciliani, sotto quella bandiera dove è l'«onore» stesso a radunarli, giurano solennemente di vincere o morire per la patria, non ancora del tutto redenta (vv. 22-23).³

I versi immediatamente successivi toccano quello che per i simpatizzanti di Garibaldi e del suo progetto politico era ancora un nervo scoperto: la mancata annessione di Venezia e, soprattutto, di Roma al Regno d'Italia. Nell'impeto del giuramento di fede al re e alla bandiera, la voce narrante formula quindi un pronostico, in cui dopo aver messo in fuga «l'orde nemiche» – atterrite al solo udire il nome di Vittorio Emanuele – il popolo italiano potrà finalmente gridare con una voce sola «Italia...libera e forte» anche «dal Campidoglio e da Venezia bella» (vv. 24-28). Ci si trova davanti al passaggio più controverso della canzone, per il quale l'autrice – donna di indubbia religiosità e devota al culto della Vergine Maria – non mancò di essere criticata. Non poteva, infatti, non lasciare interdetti il fatto che una donna di specchiata religiosità come lei, che spesso nei suoi versi aveva reso testimonianza della propria devozione a Maria Vergine, auspicasse di vedere Roma sottratta al potere papale e sottomessa al re. Il medesimo auspicio si trova formulato anche nell'*Inno per musica* che Ramondetta Fileti compose nell'aprile del 1861 e che venne in seguito musicato dal maestro catanese Pietro Platania.⁴ Per questo motivo, dopo aver letto la raccolta poetica pubblicata nel 1876, il sacerdote ed erudito palermitano Isidoro Carini aveva indirizzato all'autrice una lettera nella quale, oltre a lodare «la squisitezza greca» e «la naturalezza cara della forma» dei versi ispirati «alla religione, alla patria e alla famiglia», si

³ G. Mameli, *Il canto degli Italiani*, cit. Un altro celebre esempio letterario dell'importanza del giuramento patriottico si incontra nelle strofe iniziali dell'ode civile manzoniana *Marzo 1821*, dove gli italiani giurano di essere «o compagni sul letto di morte, / o fratelli su libero suol» (vv. 15-16). Si veda: A. Manzoni, *Marzo 1821*, cit.

⁴ «Di Roma e Venezia, fratelli gementi, / Ei giura salvarvi, cessate i lamenti»: si veda C. Ramondetta Fileti, *Inno per musica (A Giuseppe Garibaldi)*, in Ead., *Poesie. Seconda edizione*, cit., pp. 100-101.

sentiva in dovere di darle un suggerimento, a cui era sotteso un neanche troppo velato rimprovero. Così scriveva il canonico:

Mi fo ardito anche di soggiungere, che in una terza edizione *vedrei scomparire con piacere quelle due o tre volte in cui s'accenna a Roma capitale d'Italia*, ed è condanna immeritata al santo vecchio che regge da trent'anni la Chiesa [Papa Pio IX, ndr]. Vorrà perdonarmi quest'osservazione che io dovevo alla sua specchiata religione e pietà.⁵

Concettina Ramondetta Fileti, che nella maggior parte dei suoi versi amava autorappresentarsi nei panni di madre amorevole e di educatrice attenta a insegnare ai propri figli il culto delle virtù civili, viene dunque rimproverata dal suo censore per essersi lasciata prendere troppo la mano dall'entusiasmo politico e aver rischiato così di mostrarsi sconveniente. Ancorché spropositata agli occhi dei contemporanei, la reazione di Carini è indicativa di quello che doveva essere per gli intellettuali dell'epoca il modo più comune di relazionarsi al patriottismo femminile, incoraggiato soltanto a patto che rispettasse le regole di una società ancora radicalmente patriarcale. In un contesto simile era quasi naturale che le donne ritenessero di dover esprimere le proprie opinioni con estrema cautela, per non dare adito a illazioni circa la propria integrità morale e poter essere, di conseguenza, giudicate degne di ammirazione e rispetto. Come è noto, Ramondetta Fileti non pubblicò mai una terza edizione della sua raccolta di versi, preferendo metterne insieme una nuova che contenesse soltanto i componimenti dedicati ai propri cari. Non sappiamo, quindi, se il paternalismo di Isidoro Carini possa averla influenzata in qualche modo; sappiamo soltanto che, pur essendo trascorsi quattordici anni tra la prima e la seconda edizione dei versi per Vittorio Emanuele, l'autrice non intervenne mai per modificarli, ritenendo evidentemente che il suo pensiero politico e il conseguente desiderio di unità nazionale non andassero affatto a discapito della sua rispettabilità in quanto donna e madre di famiglia.

⁵ *Lettere inedite d'illustri scrittori...*, cit., pp. 97-98. Corsivo mio.

A GIUSEPPE GARIBALDI

(dicembre 1860)

— E vivo anch'io! — Nell'impeto
D'un'esultanza altera,
Mostrando a prenci e popoli
La trionfal bandiera,
Grida Sicilia libera,
Degna d'Italia figlia,
E all'Itala famiglia
Lieta si stringe alfin.

Ma al ferro de' carnefici,
Ma a lunga orribil morte 10
Chi t'involò? qual Genio
Franse le tue ritorte?
Chi t'armò il braccio, e vindice
D'ogni tuo mal si rese?
Di speme il sen t'accese,
D'allòr ti cinse il crin?

Eri mesta, deserta, o patria mia.
Fra l'osceno insultar di turba schiava;
E di sgherro oppressor la tirannia
Su te pesava. 20

Ma il popol sorse, e coll'assidua voce
Sfidò dell'armi la crudel minaccia;
E spesso rimirò l'orda feroce
Pallida in faccia.

Che sperar, che temer nel suo sgomento?
A minacciarne strage e sepoltura
Già le ignivome bocche a cento a cento
Stan sulle mura.

Deh le saette sue scagli il tiranno;
Palermo atterri! Nelle sue ruine 30
Ahi! di cotanto disperato affanno
Avrem la fine.

Qual gioia sfavilla sui mesti sembianti?
D'insolita speme già balza ogni cor.
Ci guatan gli sgherri sparuti, tremanti:
È nostra vendetta quel giusto terror.

L'Eroe, Garibaldi, che all'Itala terra,
Che ai popoli oppressi la vita sacrò,
Con mille suoi fidi compagni di guerra
Ai gemiti nostri si mosse, volò. 40

Ei giunse a Marsala, talun l'ha veduto,
Ha rossa la veste, no sogno non è;
Dal lido Boëo ci manda un saluto:
— Sta in armi, Sicilia! combatto con te! —

Fra schiere vendute, fra cento castelli
Ei preme una terra ricinta di mar;
Ma egli è Garibaldi! sui pochi drappelli
Che guida alla pugna, chi può trionfar?

E all'urto primiero l'avversa coorte
Qual fere il suo brando conobbe, spari; 50
Sul colle, ove pianse nemico più forte,¹
Or piangere un vile nemico si udì.

L'attende con ansia, lo accoglie Palermo,
Lo mira splendente d'un raggio seren:
Al fato che 'l preme lo sgherro fa schermo
Dell'ira feroce che gli arde nel sen.

Tra il sangue e le fiamme, tra' muri cadenti
Il duce ne accende di nobile ardir;
De' martiri nostri, de' cari innocenti
È grido di guerra l'estremo respir. 60

Eppur nell'affanno di tanta sventura
Di faci risplende l'altèra città.
Ah! troppa è la gioia di speme sicura:
Coperto d'infamia l'indegno cadrà.

Trionfa ove passa l'Eroe condottiero
Co' prodi che infiamma del proprio valor;
Invan gli si oppone l'esecito intero,
Cui sta la sconfitta, l'obbrobrio nel cor.

Dall'Etna alla patria di Mario e Cirillo
L'eterna vendetta dirige il suo vol: 70
Sul trono distrutto, del nostro vessillo
I vivi colori risplendono al sol.

Fra l'Itale suore le misere ancelle
Ei spinse vestite di luce immortal;
Ei d'altre due gemme sì vaghe, sì belle
Fregiò di Vittorio la fronte regal.

E nel ritiro, agli ozii
D'un umile soggiorno,
Dai campi di vittoria
Ecco tu fai ritorno; 80

¹ È noto come la battaglia di Calatafimi fu combattuta sopra un colle detto *Monte del Pianto dei Romani*, per una vittoria riportata dai Segestani sui padroni del mondo [Nota originale del testo].

De' tuoi trionfi immemore,
Dell'avvenir pensoso,
Il braccio glorioso
Pieghi a rude lavor:

Quel braccio che dei despoti
Scote i troni cruenti,
Che sorge formidabile
A liberar le genti;
Quel braccio che ogni popolo
Soggetto invoca e spera,
Onde alla tua Caprera
Fa plauso il mondo ognor.

90

Ed a Caprera volgesi
D'ogni sican l'affetto,
E un vivo desiderio
Sente di te nel petto;
Te prode, te magnanimo,
Te padre e redentore,
Nel riso e nel dolore
Triquetra invocherà.

100

Oh! quando fia che i rustici
Strumenti al suol gittando,
Riprenderai la porpora
Della tua veste e il brando?
Verrà, verrà Sicilia
Teco a Venezia oppressa!
Tu la conosci; anch'essa
Morire e vincer sa.

Analisi e commento

Componimento polimetro in cui si alternano tre differenti forme metriche e altrettanti schemi rimici. Delle ventuno strofe di cui è costituito, le prime due contano otto settenari ciascuna, rimati secondo lo schema ABCBDEEF, e sono seguite da quattro strofe saffiche cosiddette italiane, formate cioè da tre endecasillabi e un quinario a rima alternata. Il nucleo centrale della poesia è rappresentato invece da undici quartine di senari doppi, con schema rimico ABAB, alle quali fanno seguito quattro strofe di otto settenari ciascuna, che riproducono lo schema rimico delle due strofe iniziali e chiudono così, in maniera circolare, il componimento. Considerando la raccolta del 1876 nella sua interezza, si nota come l'autrice compia la medesima scelta stilistica in altre tre occasioni: oltre al componimento dedicato a Garibaldi sono infatti polimetri anche la novella in versi *Lucia* (1855), la ballata romantica *Il fantasma* (1867) e il componimento intitolato *Per malattia di mia figlia Annetta* (1855).

In ciascuno di questi testi l'autrice si serve delle stesse forme metriche utilizzate in *A Giuseppe Garibaldi*, alle quali aggiunge talvolta l'ottava e la quartina di endecasillabi, organizzandole però in combinazioni che variano da un testo all'altro. In ogni caso, la regolare alternanza tra versi brevi come i settenari, versi ampi e "narrativi" come l'endecasillabo e versi dalla più spiccata musicalità come il senario doppio (utilizzato, ad esempio, da Manzoni nel primo coro dell'*Adelchi*), avvicina questi testi al genere della poesia drammatica e, in particolare, ai drammi per musica, dove l'impiego di diverse strutture metrico-ritmiche serve a differenziare le parti costitutive del testo e a rendere esplicita la funzione narrativa di ciascuna di esse.

Nella tradizione letteraria italiana, già la poesia bucolica quattrocentesca era caratterizzata da una certa tendenza alla polimetria, divenuta poi una costante nei drammi pastorali tardo-cinquecenteschi di Tasso e Guarini, dove le parti recitate – scritte di solito in endecasillabi e settenari – erano inframmezzate da parti liriche in funzione di cori, che adottavano un metro differente. La poesia drammatica finì ben presto per condividere questa sua peculiarità con la poesia per musica: a partire dai melodrammi di Metastasio e Da Ponte divenne infatti prassi comune alternare ai recitativi in endecasillabi e settenari arie composte nelle forme strofiche dell'ode-canzonetta, costituite in genere da soli settenari. Negli anni a venire, la polimetria passò a caratterizzare anche la poesia romantica, come dimostra una delle più celebri ballate di Berchet, *I profughi di Parga*, dove a un uso massiccio del decasillabo si combinava l'impiego di versi più brevi – quinari e settenari *in primis* – organizzati in strofe differenti per estensione e schema rimico. In ogni caso, se si tiene conto del fatto che il loro argomento non era lirico ma narrativo, e che la sostanziale semplicità della struttura metrica le rendeva orecchiabili e, di conseguenza, facili da cantare, le ballate romantiche – altrimenti dette *romanze* – possono comunque essere considerate come una forma di poesia drammatica; d'altra parte, nell'Italia di metà Ottocento, il termine *romanza* era frequentemente adoperato come sinonimo per intendere le arie delle opere liriche, genere all'epoca molto diffuso e apprezzato, discendente diretto dei melodrammi settecenteschi rispetto ai quali prevedeva anche l'inserzione di parti corali.²

Sebbene l'autrice non lo dichiara esplicitamente, la struttura metrico-stilistica di questo testo lascia intendere che si tratti di un componimento per musica, e più precisamente di una *cantata*, una composizione per voci e strumenti costituita da arie, recitativi e cori divenuta

² Sulla polimetria, la poesia drammatica e le ballate romantiche si veda: G. Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana* (Torino: Einaudi, 1999).

celebre in Italia tra XVII e XVIII secolo. Di conseguenza, secondo questa interpretazione, le strofe di settenari altro non sarebbero che arie, mentre le strofe di endecasillabi corrisponderebbero ai recitativi; per quanto riguarda invece il senario doppio esso avrebbe, come nell'*Adelchi* manzoniano e nel teatro lirico coevo, la precipua funzione di isolare formalmente le parti riservate al coro, che specialmente nei drammi di età risorgimentale rappresentavano un fondamentale spazio d'espressione per la voce popolare e collettiva.

Che *A Giuseppe Garibaldi* sia stato concepito dall'autrice sul modello delle *cantate* e, più in generale, dei coevi drammi per musica, sembra confermarlo anche la diversa funzione narrativa assegnata a ciascuna delle quattro sezioni in cui il testo è articolato: non è difficile, infatti, accorgersi che alla staticità descrittiva delle strofe di settenari che incorniciano il componimento si contrappone l'andamento propriamente narrativo dei due blocchi centrali, che pur mettendo in luce aspetti differenti della vicenda rendono comunque conto del suo svolgersi. Laddove, infatti, le strofe saffiche – il cui andamento prosastico è enfatizzato dai frequenti *enjambement*, presenti soprattutto tra il terzo e l'ultimo verso – indulgono in particolare sulla realtà politica che precede, e in qualche modo prepara, lo sbarco di Garibaldi e dei Mille in Sicilia, la sezione in senari doppi riesce invece, grazie al ritmo serrato del metro, a riprodurre con puntualità e grande efficacia descrittiva il precipitoso susseguirsi degli eventi che in poco meno di un mese portano alla definitiva cacciata dei Borbone dall'Isola e all'instaurarsi della dittatura garibaldina.

Scritto nel dicembre del 1860 e dunque, verosimilmente, in contemporanea alla canzone per Vittorio Emanuele, *A Giuseppe Garibaldi* non è l'unico componimento che Ramondetta Fileti dedica all'artefice dell'unificazione nazionale: si è infatti già avuto modo di parlare dell'*Inno* che l'autrice compose nell'aprile del 1861 e che venne in seguito musicato da Pietro Platania, nel quale Garibaldi, «l'invitto Nizzardo che impera ne' cor'», è descritto alla stregua di una divinità guerriera con la chioma bionda e la veste «purpurea», segno tangibile della sua dignità politica e militare.³ L'*Inno*, scritto in senari doppi e pertanto facilmente cantabile, è costituito da tre strofe di otto versi ciascuna, chiuse dalle medesime rime che fungono dunque da ripresa. La sua finalità più immediata era quella di esaltare la figura del Garibaldi redentore d'Italia, e di portare al contempo l'attenzione dei lettori sulla necessità, civile e morale insieme, di liberare anche Roma e Venezia dal dominio straniero: solo così, infatti, gli artefici del Risorgimento italiano avrebbero potuto portare a compimento il progetto di unità nazionale e sfuggire, di conseguenza, al disprezzo dei posteri. Parole simili

³ Cfr. *supra*, p. 288.

tornano anche in una lirica scritta nel novembre del 1861 e intitolata *L'orfana del bombardamento*: qui Garibaldi è l'eroe che «impavido» ha affrontato a testa alta i «despoti», sconfiggendoli e permettendo «all'oppressa umanità», ormai redenta, di «sollev[are] alfin la fronte» verso di loro, senza più temere ritorsioni.⁴

Il componimento del dicembre 1860 è aperto dall'esultante esclamazione di una Sicilia personificata («E vivo anch'io!», v. 1), che può finalmente gioire del suo essere stata non soltanto liberata, ma anche riconosciuta nello status di «degnà d'Italia figlia», definitivamente sancito dalla sua annessione «all'Italia famiglia» (vv. 6-7). Torna dunque, sintetizzata già nei versi introduttivi, una delle idee cardine della retorica risorgimentale, alla quale si è qui più volte accennato: quella della nazione come “famiglia” e dunque come comunità legata da sacri quanto indissolubili vincoli di sangue, che è necessario difendere armi alla mano. In un simile contesto ideologico, l'autrice ribadisce la sostanziale uguaglianza tra la Sicilia e le altre regioni della penisola, quasi si trattasse delle tessere di un mosaico tutte parimenti necessarie alla completezza del disegno finale. Considerato anche quanto scriveva nella canzone *A Vittorio Emanuele*, si potrebbe non a torto ritenere che entrambi i componimenti nati a ridosso dell'Unità celino, in maniera neanche troppo velata, la volontà dell'autrice di manifestare la propria adesione nei confronti della soluzione politica che aveva allora finito per prevalere, vale a dire quella unitarista. L'annessione al Regno d'Italia, e dunque la conseguente “sottomissione” a Vittorio Emanuele, viene infatti salutata in entrambi i componimenti come un evento salvifico, la cui letizia non viene mai sminuita da alcun accenno a quelle istanze indipendentiste che pure erano all'epoca fortemente radicate nella società siciliana, né alle problematiche sociali ad esse legate.

Anche la seconda e ultima strofa dell'aria introduttiva vede come protagonista la personificazione della Sicilia, alla quale la voce narrante rivolge una serie di interrogative retoriche che preparano il campo all'entrata in scena di Garibaldi. La presenza dell'*enjambement*, più insistita rispetto alla strofa precedente, tende a isolare in posizione forte – e più precisamente all'inizio e alla fine dei versi 11 e 13 – alcuni degli attributi comunemente riferiti al condottiero, che viene quindi presentato come colui che ha sottratto la Sicilia «al ferro de' carnefici», salvandola da «lunga orribil morte», ma anche come il «Genio» che, dopo averne infranto le catene, ne aveva armato «il braccio» e si era fatto «vindice» di ogni sua sventura (vv. 9-14). È chiaro come in questi ultimi versi la voce narrante intenda riferirsi al popolo siciliano in senso proprio, identificato per sineddoche con

⁴ C. Ramondetta Fileti, *L'orfana del bombardamento*, in Ead., *Poesie. Seconda edizione*, cit., p. 103.

la terra di appartenenza.

Una volta illustrato il contesto in cui il racconto viene a innestarsi, nelle quattro strofe che formano il recitativo la voce narrante passa a rievocare con tono ora mesto ora accorato e vibrante di sdegno la difficile condizione della Sicilia borbonica, affettuosamente evocata al verso 17 con un enfatico «o patria mia». Il lessico aulico, fitto di latinismi e di termini desunti dal vocabolario guerresco, descrive in maniera puntuale l'antefatto e lo svolgersi delle più recenti rivolte antimonarchiche: soggiogato dalla «tirannia» dello «sgherro oppressore», che specialmente nell'ultimo periodo usava circondarsi di truppe mercenarie (la «turba schiava» del verso 18), il popolo siciliano ad un certo punto «sorge» e si ribella, sfidando «la crudel minaccia» rappresentata dall'esercito borbonico (vv. 18-22). Non si tratta però, almeno non in prima battuta, di una lotta ad armi pari, tanto che il popolo, cosciente di tale svantaggio, rimane attonito e non sa più «che sperar, che temer nel suo sgomento» (v. 25). È una visione fortemente soggettiva: come nella maggior parte dei componimenti politici di Ramondetta Fileti, la voce narrante appartiene a uno o più indefiniti componenti della comunità siciliana, che vivono in prima persona il disagio della sudditanza ai Borbone e scalpitano per liberarsene. Il copioso armamentario dispiegato dai monarchici non lascia presagire nulla di buono e «le ignivome bocche» dei cannoni disposti sulle mura (v. 27, con ricercata perifrasi già pariniana, ripresa da Li Greci in *Messina*) altro non sono che un presagio dell'ormai imminente sopraggiungere di «strage e sepoltura» (v. 26, in *climax* ascendente). Un rapido susseguirsi di accorate esclamazioni chiude il recitativo; consci della loro imminente sconfitta i siciliani affrontano a testa alta «le saette» del «tiranno», accettando con stoica rassegnazione che Palermo sia rasa al suolo, consci del fatto che solo così, «tra le sue ruine» avrebbero potuto trovare sollievo da «cotanto disperato affanno» (vv. 29-31). A chiudere la strofa e il recitativo un vero e proprio epitaffio – «Avrem la fine» – la cui sentenziosità viene esaltata dal vuoto creatogli intorno dall'*enjambement* con il verso precedente (vv. 31-32).

L'apparente rassegnazione all'ineluttabilità del fato cede però repentinamente il passo alla «gioia» che viene variamente modulata nelle undici strofe della sezione corale; qui, in un improvviso quanto provvidenziale ribaltamento delle parti, il «giusto terrore» degli «sgherri» che se ne stanno di colpo «sparuti, tremanti» si contrappone all'«insolita speme» che fa invece palpitare i cuori dei siciliani; la ragione di tale entusiasmo resta però



FIGURA 2: Anonimo, *Ritratto di Garibaldi nel 1850 trasfigurato in Redentore per eludere la censura*, litografia, 1850

momentaneamente ignota, per rivelarsi soltanto nelle strofe successive (vv. 33-36). In un crescendo di intensità e trasporto, il popolo siciliano leva infatti con voce unanime il suo canto trionfale e celebra «l'Eroe, Garibaldi», che all'udirne i lamenti era giunto in un lampo a prestare soccorso (vv. 37-40). L'intento di mitizzare le gesta e la figura del comandante in camicia rossa è piuttosto evidente, al pari della tendenza a vedere in lui una sorta di figura cristiana che nel consacrare la propria vita «all'Italia terra» e «ai popoli oppressi» si era fatto carico di redimerli e guidarli, dunque, verso la salvezza (vv. 37-38). Non era, d'altra parte, una novità per la cultura dell'epoca che Garibaldi venisse paragonato a Gesù Cristo o che si finisse per ritrarlo nelle vesti di quest'ultimo: da un articolo di Matilde Serao basato su un suo ricordo d'infanzia e apparso dapprima sul *Giorno* e in seguito su *Nuova Antologia*, si apprende ad esempio che le donne siciliane portavano a Garibaldi i propri bambini «come al Cristo», per farli benedire;⁵ e proprio nell'atto di impartire una benedizione lo ritrae una litografia anonima del 1850 (figura 2), che Alberto Mario Banti cita tra gli esempi che meglio rappresentano la «simmetria che collega la triade figurale della narrazione nazionale (gli eroi; i traditori; le vergini) a quella che struttura la storia della redenzione (Gesù Cristo e, con lui, i suoi seguaci, apostoli e martiri; Giuda; la vergine e, con lei, le sue imitatrici, sante e martiri).⁶ Garibaldi come Cristo, dunque, che insieme ai «mille suoi fidi compagni di guerra» accorre a liberare i popoli che ne avevano invocato l'aiuto (vv. 39-40).

Una sintesi esaustiva dell'epopea garibaldina in Sicilia trova spazio tra la terza e l'ultima strofa della sezione corale, dove il condottiero e il suo esercito continuano ad essere rappresentati alla stregua di creature mitologiche, dotate di forza sovrumana e destinate pertanto ad avere la meglio sul «vile nemico» (v. 52). Più che l'inizio di un'operazione militare, lo sbarco di Garibaldi a Marsala diventa, per la voce narrante, il prodigioso quanto insperato manifestarsi di un dio guerriero vestito di rosso, un evento leggendario a cui, proprio perché tale, molti avrebbero potuto non credere. «Talun l'ha veduto», assicura la voce narrante, sentendosi quasi in dovere di specificare che non si tratta affatto di un sogno (vv. 41-42). Dopo aver «manda[to] un saluto» al popolo siciliano, incoraggiato a rimanere

⁵ Vale la pena citare per esteso un breve passaggio dell'articolo di Serao, che rende conto della percezione che le donne, soprattutto quelle appartenenti ai ceti popolari del meridione, avevano di Garibaldi, e che può pertanto aiutare a comprendere a quale immaginario Ramondetta Fileti possa avere attinto per comporre i due testi a lui dedicati. Scrive Serao: «Potevano le signore di Lecce, la patriottica città, partire per seguire le sue ambulanze [le ambulanze di Garibaldi, ndr], lasciando cose e ricchezze, ma in Sicilia gli portavano a benedire i bambini, come al Cristo. E alle donne, coi suoi capelli gettati indietro, con la fronte alta e bianca, con gli azzurri occhi corruscanti di luce, con la barba bionda, vestito di rosso, col fantastico mantello bigio, sembrava proprio il Nazareno vestito di porpora che cammina sulle acque in tempesta e le cheta»: M. Serao, 'Un ricordo d'infanzia', in «Nuova Antologia», fasc. 854 (16 luglio 1907), pp. 346-347.

⁶ A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento*, cit., p. 123.

«in armi», Garibaldi ribadisce la propria adesione alla causa rivoluzionaria e promette di combattere al fianco degli insorti (vv. 43-44). L'inferiorità numerica dell'esercito garibaldino rispetto agli schieramenti borbonici non sembra preoccupare i siciliani, la cui cieca fiducia nelle miracolose abilità del comandante è sintetizzata nell'esclamazione che apre il verso 47 e nell'interrogativa retorica che la segue: «Ma egli è Garibaldi! sui pochi drappelli / che guida alla pugna, chi può trionfar?» (vv. 47-48, con *enjambement*). In effetti, il rapido volgersi degli eventi a favore dei rivoluzionari non fa che confermare questa prima impressione; semplificando all'estremo, e lasciandosi come trascinare dalla frenesia ritmica intrinseca al senario doppio, Ramondetta Fileti tratteggia a grandi linee il quadro della campagna garibaldina in Sicilia, fissata nei suoi episodi salienti (lo sbarco a Marsala, la vittoria di Calatafimi, la conquista di Palermo, la definitiva liberazione del Regno delle Due Sicilie), contribuendo in tal modo alla costruzione e al successivo affermarsi di un vero e proprio culto popolare legato alla persona di Garibaldi.⁷

«Trionfa ove passa l'Eroe condottiero» (v. 65): repentina e luminosa come il transito di una cometa, l'avanzata di Garibaldi e del suo esercito sulla Sicilia ha il potere di annientare e, addirittura, cancellare ogni traccia dell'«avversa coorte» che a Calatafimi si ritrova, ironia della sorte, a «piangere» su quella stessa collina dove secoli addietro «pianse un nemico più forte», l'esercito romano sconfitto dagli abitanti di Segesta all'epoca della seconda guerra punica (vv. 49-52). La resistenza dello «sgherro» si rivela così non soltanto vana ma anche patetica, dal momento che non viene più letta come la naturale opposizione tra due eserciti rivali, bensì come il tentativo di ostacolare addirittura il «fato che preme» (v. 55). L'autrice tende dunque a rimarcare il carattere di ineluttabile fatalità della vittoria garibaldina, e nel tentativo di giustificare e conferire maggiore concretezza a questa sua interpretazione la traduce in una serie di segni che finiscono per connotare la figura di Garibaldi: uno di questi è ad esempio il «sereno» raggio di luce che avvolge e rende «splendente» la figura del condottiero mentre fa il suo ingresso a Palermo, dove era atteso «con ansia» dalla popolazione, nuovamente identificata per *sineddoche* con la propria città di appartenenza (vv. 53-56). La drammatica portata dello scontro combattuto a Palermo viene riassunta simbolicamente da tre elementi, il sangue, le fiamme e i «muri cadenti» di cui al verso 57;

⁷ Scrive al riguardo Lucy Riall: «[Garibaldi] fu un generale che trionfò contro ostacoli apparentemente insormontabili, un capo dignitoso che aveva a cuore le sorti dell'uomo comune, una figura romantica che aveva fatto personalmente esperienza della sofferenza, della solitudine e delle privazioni. Il suo aspetto straordinario – il bel volto e i vestiti pittoreschi – lo rese una figura immediatamente riconoscibile, mentre i suoi modi semplici e l'austero stile di vita che seguiva accentuarono il fascino seducente di un eroe che non si era lasciato trasformare dal culto di cui era divenuto oggetto». Si veda: L. Riall, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe* (Roma-Bari: Laterza, 2007), p. XIV.

nella medesima strofa, si fa doverosa menzione dei «martiri...innocenti» caduti per la patria non dopo aver lanciato un estremo «grido di guerra»: a loro «il duce» Garibaldi aveva acceso i petti «di nobile ardir», consacrandoli a morte gloriosa (vv. 58-60).

A differenza dello sconforto che aveva preceduto lo sbarco dei Mille, testimoniato nella mestizia del recitativo, adesso, nonostante le perdite sul campo, a dominare è tra i siciliani «la gioia di speme sicura», che porta la voce narrante ad affermare con assoluta certezza che «coperto d'infamia l'indegno cadrà» (v. 64). D'altra parte, a sostenere una simile speranza, stavano non soltanto le effettive vittorie militari riportate dai garibaldini contro l'esercito borbonico, ma anche un articolato sistema ideologico in nome del quale l'inesorabile e rapida avanzata dei Mille e del loro comandante poteva essere letta in senso metaforico come il «volo» dell'«eterna vendetta», la dea implacabile di cui Garibaldi sembra essere la personificazione (v. 70). Una volta sconfitti in via definitiva i Borbone, ecco che sul loro «trono distrutto» possono finalmente rispendere i «vivi colori» della bandiera italiana, quel «vessillo» che la voce narrante chiama «nostro», sotto al quale il popolo siciliano, nella canzone *A Vittorio Emanuele*, si era riunito per giurare fedeltà al re e alla nazione italiana (vv. 71-72).⁸ Mentre però il testo dedicato al sovrano non si soffermava affatto sul ruolo di Garibaldi nel processo di unificazione, la strofa conclusiva di quest'ampia sezione corale rende invece il dovuto merito all'Eroe dei Due Mondi, la cui presenza attiva è enfatizzata dall'anafora di «Ei» ai versi 74-75: protagonista assoluto della quartina, Garibaldi è colui che «spin[ge]» le due «misere ancelle», Napoli e Palermo, nel consesso delle «Itale suore», dopo averle elevate a nuova dignità rivestendole di «luce immortale» (vv. 73-74). I due versi finali chiariscono però che l'eroe non ha agito per interesse personale ma per la gloria di Vittorio Emanuele, la cui «fronte regale» può ora metaforicamente fregiarsi «d'altre due gemme sì vaghe, sì belle» (vv. 75-76).

Le quattro strofe dell'aria conclusiva celebrano il riposo dell'eroe, che abbandona momentaneamente la scena politica per ritirarsi a Caprera; qui, in accordo alla *vulgata*, l'autrice lo immagina mentre «immemore» dei recenti successi militari piega il «braccio glorioso» al lavoro contadino, seppur con la mente rivolta al futuro (vv. 77-84). E proprio il braccio diventa, nella strofa seguente, l'emblema della forza garibaldina, parte per il tutto che mirabilmente riassume il senso di una parabola esistenziale che pur non essendosi ancora conclusa poteva già dirsi formidabile e degna di eterna lode. Interessante notare la concatenazione delle prime tre stanze dell'aria, unite da un legame interstrofico a *coblas*

⁸ Cfr. *supra*, p. 288.

capfinidas per cui all'inizio di ogni stanza viene ripresa, diventando centrale nella sua costruzione, la parola che chiude la strofa precedente. In questo modo, a una seconda strofa il cui protagonista indiscusso è «quel braccio» (v. 85, con ripresa anaforica al v. 89) capace di scuotere «i troni cruenti» e di sorgere «formidabile / a liberar le genti» che speranzose lo avevano invocato (vv. 86-90, con *enjambement*), ne segue una terza dedicata, nella prima metà, all'isola di Caprera, alla quale – concludeva la strofa precedente – «fa plauso il mondo ognor» (vv. 91-92). Esattamente verso Caprera, recitano i versi iniziali, è rivolto «d'ogni sican l'affetto» (vv. 93-94, con anastrofe); nelle parole della voce narrante è come se il popolo siciliano, memore del recente aiuto ricevuto da Garibaldi, guardi con impazienza al luogo in cui il condottiero, pur non avendo ancora completato il processo di unificazione nazionale, ha scelto di ritirarsi (vv. 95-96). Da qui l'invocazione che occupa la seconda metà della penultima strofa, dove la martellante insistenza sulle sue eccelse qualità morali, enfatizzata dalla costruzione anaforica e dalla velocità ritmica del settenario, trasforma Garibaldi in una vera e propria divinità, il «padre e redentore» della nazione, a cui in ogni circostanza la Sicilia rivolgerà la sua preghiera (vv. 97-100).

Che i siciliani confidassero in un imminente ritorno in campo del comandante lo conferma la stanza conclusiva del componimento, aperta da un'articolata interrogativa rivolta direttamente a Garibaldi: quest'ultimo viene velatamente incoraggiato dalla voce narrante a gettare via «i rustici / strumenti» e a riprendere piuttosto «la porpora /...e il brando», a lui più confacenti, per portare a compimento un lavoro che aveva di fatto lasciato a metà (vv. 101-104). Senza fare menzione di Roma, la preoccupazione della voce narrante (e dell'autrice stessa) è stavolta esclusivamente per «Venezia oppressa», a difesa della quale anche i siciliani si dicono pronti a partire insieme a Garibaldi per dimostrare ancora una volta di sapere, eroicamente, «morire e vincere» (vv. 106-108). La disposizione dei due termini del binomio è solo apparentemente contraddittoria: nella retorica risorgimentale, la morte sul campo di battaglia era infatti *conditio sine qua non* affinché la vittoria potesse rivestirsi di un'aura di sacralità ed essere, di conseguenza, celebrata con orgoglio dai posteri.

È meno scontato di quanto si potrebbe pensare che una donna convintamente religiosa come Concettina Ramondetta Fileti possa avere contribuito alla canonizzazione del “divo” Garibaldi, il «redentore» notoriamente anticlericale incensato però al pari di una reincarnazione di Gesù Cristo. Certo l'autrice non fece mai mistero della sua ammirazione per il comandante, né ritenne illogico far coesistere nella medesima raccolta i versi di natura religiosa con quelli politicamente più schierati. Una piena comprensione della figura umana e autoriale di Ramondetta Fileti deve dunque, per forza di cose, passare attraverso

l'accettazione di una simile eterogeneità di idee e di interessi, che nella loro apparente inconciliabilità si rivelano indicativi del modo in cui deve essere stato percepito e agito il fenomeno risorgimentale da parte di alcune fasce della popolazione femminile: l'eterna tensione tra poli opposti, il costante sfidarsi tra la dimensione domestica e l'immagine pubblica che molte di loro stavano allora, faticosamente, iniziando a conquistarsi.

Nota conclusiva

L'analisi stilistico-letteraria fin qui condotta sui versi politici di Giuseppina Turrisi Colonna, Lauretta Li Greci, Rosina Muzio Salvo e Concettina Ramondetta Fileti ha preso le mosse da una riflessione, che vede nel genere – inteso come costruzione culturale storicamente determinata – un elemento capace di influenzare la partecipazione delle donne agli eventi storici più drammatici e di condizionare, di conseguenza, la definizione della loro identità politica e il loro ruolo all'interno della comunità nazionale.

Partendo da questo presupposto, ci si è chiesti in che modo e con quali esiti le donne colte e benestanti vissute in Sicilia durante il Risorgimento siano riuscite a dare voce al loro essere siciliane, italiane, patriote e, in primo luogo, donne, rendendo produttiva in senso artistico-letterario la complessa e non sempre pacifica convivenza tra questi molteplici aspetti della loro identità; si è quindi scelto di focalizzare l'attenzione sulle parole e, soprattutto, sugli strumenti retorici e i modelli letterari di cui le autrici prese in esame si sono servite per raccontare sé stesse e il proprio impegno civile in un contesto in cui si faticava ancora ad ammettere che le donne potessero avere pari dignità politica rispetto agli uomini. Protagoniste, al pari delle loro contemporanee, di un radicale processo di trasformazione civile e culturale che stava portando le abitanti della penisola a riconoscersi e ad essere riconosciute come membri attivi ed essenziali della comunità nazionale italiana, le poetesse qui considerate affidarono ai loro versi il racconto del cambiamento allora in atto, filtrandolo attraverso il proprio punto di vista e proponendosi di suscitare nei lettori e nelle lettrici caldi sentimenti di amor patrio.

Come si è detto nelle pagine precedenti, in epoca risorgimentale le donne vennero investite del compito di mettere al mondo e di educare la generazione di patrioti che avrebbe dovuto liberare l'Italia dalle dominazioni straniere e dare, infine, uno Stato a quel popolo che si riconosceva già – seppur in maniera problematica – come comunità nazionale: ogni donna, anche se giovanissima, era considerata una madre in potenza, una creatura da educare quel tanto che bastava per farne, a sua volta, un'ottima educatrice. In quegli anni, del resto, l'Italia stessa era comunemente rappresentata nelle vesti di madre dolente e, talvolta, in catene, che solo l'amore incondizionato dei suoi figli più valorosi avrebbe potuto salvare dal disonore della schiavitù: l'influenza di tale iconografia fu talmente pervasiva da condizionare la percezione sociale delle donne, che al pari dell'Italia avrebbero potuto

ricevere tanto più lustro quanto più fossero state capaci di allevare figli coraggiosi e devoti, pronti ad immolarsi per la madre-patria. Affinché ciò avvenisse era però necessario che le donne si rendessero in qualche modo degne della missione che erano chiamate a compiere: da qui l'imposizione di rigidi modelli di comportamento che trovavano il loro fondamento nella decenza e nella modestia, valori che ogni essere umano dovrebbe avere a cuore, ma che nel caso delle donne diventavano un vero e proprio *diktat*, un dovere da osservare scrupolosamente pena l'essere oggetto di pubblica riprovazione.

In ciascuno dei testi analizzati e commentati nelle pagine precedenti, l'imperativo di dover sempre agire «nella dovuta decenza e modestia» sembra essere stato pienamente introiettato dalle autrici, che al pari delle loro “colleghe” al di là dello Stretto aderirono con entusiasmo al progetto risorgimentale, assumendo in piena coscienza la missione di educare al patriottismo la propria comunità di riferimento e di farlo attraverso la scrittura. Testimoni di fasi diverse del Risorgimento e interessate, pertanto, agli aspetti più vari del fenomeno rivoluzionario, Giuseppina Turrisi Colonna, Laretta Li Greci, Rosina Muzio Salvo e Concettina Ramondetta Fileti popolarono tuttavia i loro componimenti civili di immagini eroiche affini tra loro, attingendo non soltanto al medesimo immaginario, ma anche allo stesso repertorio stilistico-letterario. Pur rimanendo fedeli al canone risorgimentale, esse manifestarono comunque una certa dose di autonomia nella scelta dei testi e degli autori a cui fare riferimento, prediligendo non di rado opere e scrittori ritenuti poco adatti ad essere letti da una donna in quanto promotori di modelli di vita contraddistinti da un'accesa – o, secondo alcuni, eccessiva – passionalità.

Più che ribellione nel senso pienamente politico del termine, la loro fu semmai un'embrionale presa di coscienza dell'insensatezza di molti divieti imposti alle donne specialmente in ambito culturale, e dei pregiudizi che li sostanziavano; ciò non si risolse, però, in un rifiuto categorico della struttura patriarcale della società, né tantomeno nella richiesta di maggiori diritti politici: se da un lato, infatti, attraverso la scrittura, queste autrici affermarono con decisione la legittimità di un nuovo protagonismo femminile al di fuori delle mura domestiche, dall'altro lato non smisero mai di esortare le altre donne ad adeguarsi ai modelli di rispettabilità sociale previsti per il loro genere, onde provare con i fatti che le accuse di frivolezza e pavidità mosse per secoli contro di loro erano del tutto infondate. La lettura dei testi mostra, d'altra parte, che si trattava del medesimo atteggiamento sotteso alla loro prassi scrittoria, dove la ligia osservanza di modelli stilistici desunti dal canone dei *patres* della letteratura e l'adozione di temi “robusti” come, appunto, quelli patriottici rispondevano in primo luogo al desiderio di vedere finalmente riconosciuta la pubblica utilità

della loro attitudine letteraria e di non essere più considerate l'anello debole della società. Anche se potrebbe sembrare un controsenso, la conformità di queste poetesse-patriote tanto alle norme letterarie quanto ai modelli di condotta codificati, di fatto, da una società ancora interamente dominata dagli uomini riuscì comunque a garantire loro uno spazio di libertà, facendole finalmente assurgere al rango di soggetti sia nell'ambito della creazione letteraria sia in quello della "grande famiglia" della nazione italiana bisognosa, allora come non mai, di madri educanti.

Etichettate fin troppo spesso in maniera sbrigativa come mediocri imitatrici di modelli "alti" e penalizzate per la loro connivenza con un codice disciplinante che ne penalizzava l'estro artistico, le autrici di età risorgimentale sono state impietosamente tagliate fuori dal canone letterario ufficiale, per essere prese in considerazione soltanto come fenomeno minore, o addirittura di costume. È però soltanto attraverso una scrupolosa analisi filologico-letteraria dei loro versi, civili e non, che ci si potrà rendere conto del rapporto non sempre pacifico instaurato da queste autrici con i modelli letterari e di condotta ai quali pure aderivano per rafforzare, intorno a sé e intorno ai loro testi, un'aura di credibilità e dignità letteraria che una donna dell'epoca, specialmente se giovane e non sposata, difficilmente avrebbe potuto raggiungere. Riscoprendo e offrendo alle proprie lettrici modelli di eroismo femminile ai quali ispirarsi per acquisire prestigio agli occhi della comunità nazionale, esortando sé stesse e le proprie "sorelle" a vivere da protagoniste quell'epoca di profondi cambiamenti e confessando al contempo, pur tra mille reticenze, la difficoltà di dedicarsi contemporaneamente alla letteratura e ai doveri domestici, le autrici qui considerate riuscirono a ritagliarsi, grazie alla scrittura, dei significativi spazi di autonomia, attraverso i quali lasciarono trapelare la loro personale visione del mondo contemporaneo e delle dinamiche sociali e familiari che le vedevano coinvolte.

Ci si accorge così, non senza amarezza, che nonostante le fondamentali conquiste civili e politiche ottenute dal movimento femminista a partire dalla metà dell'Ottocento le parole di autrici vissute più di un secolo fa sono ancora tristemente attuali. In un presente in cui la voce delle donne e le loro testimonianze continuano ad essere messe in discussione, in cui si ricerca nella condotta privata delle vittime la giustificazione alle azioni più vili perpetrate contro di loro e in cui l'appello a comportarsi «nella dovuta decenza e modestia» è tutt'altro che un ricordo lontano, ritornare con occhio critico sui testi delle patriote risorgimentali non è dunque soltanto un mero esercizio accademico ma un vero e proprio atto politico, necessario a ricordarci che sebbene di strada ne sia stata già percorsa parecchia, c'è ancora molto da lottare affinché le donne possano essere veramente libere.

Ringraziamenti

Nei molti mesi in cui la soddisfazione di vedere questo lavoro prendere forma ha convissuto, non proprio pacificamente, con la stanchezza e il timore di essermi imbarcata in un'impresa più grande di me, a convincermi che valesse la pena arrivare fino in fondo sono stati la stima e il supporto delle persone che ho avuto accanto, alle quali va adesso la mia più sincera e affettuosa gratitudine. Voglio ringraziare in primo luogo la professoressa Lina Bolzoni, che per prima ha creduto in questo progetto di ricerca e mi ha dato l'opportunità di trasformarlo in qualcosa di concreto, insegnandomi l'importanza di rimanere sé stessi in un ambiente in cui difficilmente, a volte, si comprende la differenza tra l'essere seri e l'essere seriosi.

Più o meno a metà di questo percorso, le parole necessarie a dare corpo alla mia tesi hanno iniziato a bloccarsi dentro la testa, rifiutandosi di venire fuori: se sono riuscita a superare questa fase e a riscoprire la bellezza e l'importanza dei miei studi il merito va alla professoressa Helena Sanson e alla sua contagiosa positività. Insieme a lei, non posso non ringraziare le tante belle persone incontrate durante il mio semestre a Cambridge, che con naturalezza sono riuscite a farmi sentire a casa, e a superare indenne il gelo inglese e la nevicata più lunga della mia vita.

Se da una parte gli anni trascorsi in Normale mi hanno costretta a fare i conti con le mie insicurezze, dall'altra mi hanno regalato l'amicizia di due persone senza le quali sarebbe stato di gran lunga più difficile affrontare la quotidianità – accademica e non – in terra pisana: ad Arianna e Annalisa va pertanto il mio grazie più gioioso, per avermi dato affetto, sorrisi, cibo e spalle su cui piangere, e per aver affrontato insieme a me lunghe sedute di autocoscienza dalle quali, se non proprio guarite, siamo sicuramente riemerse con la consapevolezza di non avere niente che non va.

La scelta di studiare la scrittura delle donne non è stata per me casuale, ma parte integrante di un percorso politico che mi ha portata a riscoprire la preziosità della sorellanza, oltre che dell'impegno civile e della gratuità: alle compagne e ai compagni incontrati in questi anni, con cui ho condiviso manifestazioni femministe e sport popolare, e che mi hanno arricchita come donna e come persona, va dunque tutta la mia riconoscenza.

L'inizio del dottorato è coinciso, per me, con un momento importante di crescita personale: sebbene non sia stato indolore, lasciare la Sicilia e iniziare la mia vita adulta a parecchi chilometri di distanza mi ha permesso di conoscermi e di trovare un nuovo

equilibrio, ma anche di apprezzare ancora di più le mie radici. Ringrazio quindi i miei genitori per avermi sempre lasciata libera di scegliere il corso della mia vita, e mio fratello Riccardo per essere, tra noi due, la parte equilibrata, capace di ascoltare e dare saggi consigli. Voglio ringraziare anche mia zia Mariagrazia e la sua famiglia per il loro affetto tangibile e sincero, e dedicare un pensiero a due persone che non ci sono più, ma che avrebbero sicuramente gioito nel vedermi raggiungere questo traguardo: a mia zia Elena e a mio nonno Rosario, che mi hanno insegnato i proverbi e le parole più strane in siciliano, e mi hanno incoraggiata ad andare sempre avanti e a fare sempre meglio.

Mi domando ogni tanto come sarebbe stato affrontare questo percorso senza avere Michele al mio fianco, a fare il tifo per me e a rendere ogni giorno la mia vita un posto felice in cui abitare; a lui che c'era il giorno dell'ammissione, che ha condiviso con me euforia e sconforto e che è capace di tirare fuori la versione migliore di me stessa dedico questo lavoro, perché questa tesi, ormai, è un po' anche sua.

Bibliografia

Bibliografia primaria

‘Ai Lettori’, in «L’educazione popolare», I/3 (16 settembre 1848).

Appendice alla Strenna veneziana dell’anno passato (Venezia: Tip. del Commercio, 1865).

Charlotte Corday, ou la Judith Moderne (Caen: De l’Imprimerie des Nouveautés, 1797).

Formola del plebiscito della Sicilia (21 ottobre 1860), in *Statuto Fondamentale del Regno in data 4 marzo 1848* (Torino: Stamperia della Gazzetta del Popolo, 1884), p. 29.

L’adolescenza. Strenna nazionale italiana pel 1872 (Milano: presso Enrico Politti, 1872).

L’Olivuzza. Ricordo del soggiorno della Corte imperiale russa in Palermo nell’inverno 1845-46 (Palermo: Bastianello, Di Giovanni, Frasca e Tripodo editori, 1846).

‘La poetessa’, in «Il libero monitore», n. 3 (30 ottobre 1848).

La Sacra Bibbia, trad. uff. della Chiesa Cattolica a cura della CEI (Firenze: Edimedia, 2018).

Parnaso Italiano. Poeti italiani contemporanei maggiori e minori, preceduti da un discorso preliminare intorno a Giuseppe Parini e il suo secolo, scritto da Cesare Cantù, e seguiti da un saggio di rime di poetesse italiane antiche e moderne scelte da A. Ronna (Parigi: Baudry, 1843).

‘Regolamenti della Legione delle Pie Sorelle’, in «La Legione delle Pie Sorelle», I/1 (21 ottobre 1848).

Strenna femminile a profitto dell’Associazione Filantropica delle Donne Italiane (Torino: Arnaldi, 1861)

Strenna pel 12 gennaio 1849 (Palermo: Clamis e Roberti, 1849).

ALESSI R., *Giuseppina Turrisi Colonna nella ricorrenza centenaria della nascita* (Palermo: Tip. Michele Montaina, 1922).

ALIGHIERI D., *Commedia*, revisione e commento di G. Inglese (Roma: Carocci, 2011).

ALGOZINI A. (a cura di), *Lettere inedite d’illustri scrittori a Concettina Ramondetta Fileti* (Palermo: Stab. Tip. Virzì, 1901).

ARCULEO E., *Giuseppina Turrisi Colonna* (Palermo: “La canzone siciliana” Editrice, 1912).

ARDIZZONE G., *Studi letterari e scritti critici*, a cura di S. Di Matteo (Palermo: Mazzone Editori, 1992).

AVELLA D., *Lodi di S.S.R.M. Ferdinando II e della Regal famiglia* (Palermo: Tip. di F.sco Lao, 1847).

- BALSAMO P., *Sulla istoria moderna del Regno di Sicilia. Memorie segrete* (Palermo: Edizioni della Regione siciliana, 1969 [1848]).
- BERCHET G., *Opere*, a cura di M. Turchi (Napoli: F. Rossi, 1972).
- BISAZZA F., *Del Romanticismo*, in ID., *Opere* (Messina: Tip. Ribera, 1874), vol. III, pp. 285-319.
- BISCIONI O., *Giuseppina Turrisi Colonna. Per uno studio su "la poesia femminile siciliana nel sec. XIX"* (Macerata: Stab. Tip. Giorgetti, 1910).
- BORGHI G., 'Una parola di conciliazione letteraria ai classicisti e ai romantici', in «Giornale di Scienze, Lettere e Arti per la Sicilia», XIII/51 (luglio-settembre 1835), pp. 33-41;
- ID., *Capitolo alla principessa D. Teresa Colonna Torlonia*, in *Per la inaugurazione del busto di Vittoria Colonna. Solenne adunanza tenuta dagli Arcadi nella Protomoteca Capitolina il dì 12 maggio 1845* (Roma: Salviucci, 1845), pp. 53-56.
- BOZZO G., 'Sullo studio della letteratura in Sicilia. Memoria di G. Bozzo in risposta ad un articolo del *Giornale Arcadico* di Roma', in «Giornale di Scienze, Lettere e Arti per la Sicilia», tomo XXX (1830).
- BYRON G., *Poemi di Lord G. Byron tradotti dall'originale inglese da Pietro Isola* (Torino: Pomba, 1827);
- ID., *Il Giaurro. Frammento di novella turca*, in *Opere complete di Lord Byron voltate dall'originale inglese in prosa italiana da Carlo Rusconi* (Padova: Coi tipi della Minerva, 1842);
- ID., *Il pellegrinaggio di Childe-Harold: poema di Lord Byron, recato in italiano da Francesco Armenio* (Napoli: Tip. all'insegna del Diogene, 1848).
- CASTIGLIA B., 'Una rivoluzione nel romanzo storico', in «La Ruota», I/20 (30 sett. 1840);
- ID., 'Giuseppina Turrisi', in «La Ruota», II/15 (1 agosto 1841).
- CASTIGLIA G.B., 'Stravolgimento di idee', in «La Ruota», II/20 (15 ott. 1841);
- ID., 'Il mondo invecchiando migliora', in «La Ruota», II/15 (1 ago. 1842).
- COFFA CARUSO M., *Ultimi versi* (Palermo: Stab. Tip. Virzì, 1878).
- COLONNA V., *Rime*, a cura di A. Bullock (Roma-Bari: Laterza, 1982).
- CONTI A., *Della vita e degli scritti di Giuseppina Turrisi Colonna (1853)*, in ID., *Cose di storia e d'arte* (Firenze: Sansoni, 1874), pp. 3-34.
- D'AZEGLIO M., *I miei ricordi (1866-67)*, in ID., *Ricordi – Opere varie*, a cura di A.M. Ghisalberti (Milano: Mursia, 1966).
- DE LAMARTINE A., *Histoire de Charlotte Corday*, in ID., *Histoire des Girondins* (Paris: Furne et C.ie – W. Coquebert éditeurs, 1847).
- DESCURET J.B., *La medicina delle passioni, ovvero le passioni considerate nelle relazioni colla medicina, colle leggi e colla religione*, versione di F. Zappert (Milano: Ernesto Oliva editore-libraio, 1861).

DI BREME L., *Il Giaurro. Frammento di novella turca scritta da Lord Byron. Osservazioni*, in ID., *Polemiche*, con introduzione e note di C. Calcaterra (Torino: UTET, 1928), pp. 79-159.

DI PIETRO G., *Illustrazione dei più conosciuti scrittori contemporanei siciliani, dal 1830 fino a quasi tutto il 1870* (Palermo: Amenta, 1878).

ERRANTE V., *Ottava*, in *In morte di Rosina Muzio Salvo* (Palermo: Perino, 1866).

FOSCOLO U., *The Women of Italy / Le donne italiane*, in ID., *Scritti vari di critica storica e letteraria (1817-1827)*, a cura di U. Limentani (Firenze: Le Monnier, 1978), vol. XII, pp. 418-469;

- ID., *Poesie*, a cura di M. Palumbo (Milano: BUR Rizzoli, 2010).

FRANCESCHI FERRUCCI C., *Della educazione intellettuale: libri quattro indirizzati alle madri italiane* (Torino: G. Pomba e comp., 1849);

- EAD., *Degli studii delle donne. Libri quattro* (Torino: cugini Pomba e comp., 1855);

- EAD., *Degli studi delle donne italiane* (Firenze: Le Monnier, 1876²).

GALEOTTI M., *Elogio di Giuseppina Turrisi Colonna*, in G. Turrisi Colonna, *Poesie edite e inedite di Giuseppina Turrisi Colonna* (Palermo: Ruffino, 1954) pp. V-XXXV.

GARGALLO T., *Di alcune novità introdotte nella letteratura italiana. Lezione del marchese Tommaso Gargallo recitata il giorno XXX agosto MDCCCXXXVII nell'I. R. Accademia della Crusca* (Milano: presso G. Resnati libraio, 1838).

GARIBALDI G., *Proclama alle donne siciliane (Messina, 3 agosto 1860)*, in *Scritti e discorsi politici e militari di Giuseppe Garibaldi*, a cura della Reale Commissione (Bologna: Cappelli, 1937), pp. 282-284.

GIACOMETTI P., *Giuditta. Tragedia biblica con prefazione e note di Paolo Giacometti, rappresentata sui principali teatri d'Europa da Adelaide Ristori* (Milano: Libreria Sansovino, 1859).

GIOBERTI V., *Del Primato morale e civile degli italiani*, a cura di U. Redanò (Milano: Bocca, 1938-1939).

GRECO O., *Bibliografia femminile italiana del XIX sec.* (Venezia: presso i principali librai d'Italia, 1875).

GUARDIONE F., *Rosina Muzio-Salvo* (Palermo: Tip. del Tempo, 1884);

- ID., *Proemio: il presente libro e la Sicilia dopo il 1815*, in F. Guardione (a cura di), *Antologia poetica siciliana del secolo XIX* (Palermo: Tipografia Editrice "Tempo", 1885), pp. X-LI;

- ID., *Antonio Lanzetta e Rosa Donato nella rivoluzione del 1848 in Messina. Con carteggi e documenti inediti* (Palermo-Torino: Clausen, 1893).

GUARDIONE F. (a cura di), *Lettere d'illustri italiani a Giuseppina Turrisi Colonna, e alcuni scritti della sorella Anna* (Palermo: Tip. editrice del Tempo, 1884);

- ID. (a cura di), *Poeti siciliani del secolo XIX* (Palermo-Torino: Clausen, 1892);

- ID. (a cura di), *Il pensiero civile di Giuseppina Turrisi Colonna. Liriche e lettere* (Torino: Paravia, 1922).
- GUASTI G. (a cura di), *Lettere di Giuseppina Turrisi Colonna a Giuseppe Borghi* (Prato: Tip. Contrucci e Co., 1875).
- IMBRIANI V., *Alessandro Poerio a Venezia* (Napoli: Domenico Morano libraio, 1884).
- LA SCOLA V., *A la vittoria. Epigrafi* (Palermo: Stab. Tip. Giannitrapani, 1910).
- LEOPARDI G., *Poesie e prose*, a cura di M.A. Rigoni (Milano: Mondadori, 1996);
- ID., *Canti*, a cura di L. Tinti (Siena: Barbera Editore, 2007).
- LI GRECI L., *Carme. Messina* (Palermo: Clamis e Roberti, 1849);
- EAD., *In morte di Giuseppina Turrisi Colonna*, in F. Guardione, 1885, pp. 313-315;
- EAD., *A Girolamo Ardizzone*, in G. Ardizzone, *Canti* (Palermo: Tip. del Giornale di Sicilia, 1867), pp. 44-46.
- MALVICA F., 'Recensione all'Elogio di Pietro Novelli scritto da Agostino Gallo', in «Giornale Arcadico di scienze, lettere ed arti», tomo XLIV (ottobre-dicembre 1829).
- MAMELI G., *La vita e gli scritti*, a cura di A. Codignola (Venezia: La Nuova Italia, 1927);
- ID., *Il canto degli italiani* [URL: www.quirinale.it/page/inno].
- MANZONI A., *Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare D'Azeglio*, a cura di M. Castoldi (Milano: Centro nazionale di studi manzoniani, 2008);
- ID., *Tutte le poesie*, a cura di L. Danzi (Milano: BUR, 2012).
- MAZZINI G., *Ai poeti del XIX secolo*, in ID., *Scritti editi ed inediti* (Imola: Galeati, 1916), vol. I, p. 362.
- MONTI V., *Iliade di Omero*, a cura di M. Mari (Milano: BUR, 1990).
- MUSSO M., *Illustrazione del Pantheon siciliano nel tempio di S. Domenico di Palermo* (Palermo: Stab. Tip. Virzì, 1910).
- MUZIO SALVO R., *Poesie* (Palermo: Clamis e Roberti, 1845);
- EAD., 'Al ministro signor La Farina', in «L'educazione popolare», I/6 (21 ottobre 1848);
- EAD., *Prose e poesie* (Palermo: Clamis e Roberti, 1852);
- EAD., *Versi di Rosina Muzio Salvo*, a cura di L. Sampolo (Palermo: Tip. del Giornale di Sicilia, 1869);
- EAD., *Racconti di Rosina Muzio Salvo, con alcuni scritti morali*, a cura di L. Sampolo (Palermo: Tip. del Giornale di Sicilia, 1869).
- OLIVERI MONTES G., *Di due poetesse siciliane del secolo XIX* (Girgenti: Premiata Stamperia di S. Montes, 1898).
- PARDI C., 'La Legione delle Pie Sorelle', in «L'educazione popolare», I/2 (1 settembre 1848);
- ID., 'Due parole ad un anonimo', in «L'educazione popolare», I/7 (4 novembre 1848);
- ID., *Sulla educazione delle donne (1857)*, in C. Pardi, *Scritti vari* (Palermo: Tip. del Giornale di Sicilia, 1871), pp. 27-70;

- ID., *Rosina Muzio Salvo*, in C. Pardi, 1871, pp. 411-419.
- PEREZ F.P., *Versione poetica dell'Apocalisse* (Palermo: Tip. del Giornale letterario, 1836);
- ID., *Lettera al curato di Montacino in Milano* (Palermo: presso la tip. Oretea, 1839).
- PETRARCA F., *Trionfi*, a cura di G. Bezzola (Milano: BUR, 1997).
- PIERI M., *Compendio della storia del Risorgimento della Grecia dal 1740 al 1824* (Napoli: Marotta e Vanspandoch, 1832).
- PITRÈ G., *Nuovi profili biografici di contemporanei italiani* (Palermo: Tip. A. Di Cristina editore, 1868);
- ID., *Poesie di Concettina Ramondetta Fileti*, in *Nuove Effemeridi Siciliane* (Palermo: Pedone Lauriel, 1876), pp. 360-361.
- POE E.A., *Eleonora*, in ID., *I racconti: 1831-1849*, trad. it. di G. Manganelli (Torino: Einaudi, 1983), pp. 285-290.
- PRATI G., *Sui romanzi francesi*, in ID., *Passeggiate solitarie* (Padova: Tip. Liviana, 1847), pp. 96-102.
- RAMONDETTA FILETI C., *In morte di Tommaso Grossi* (Palermo: Pagano, 1854);
- EAD., *In morte di Giambattista Mazzeola* (Palermo: Pagano e Piola, 1855);
- EAD., *Poesie di Concettina Fileti, nata Sammartino Ramondetta* (Palermo: F.lli Pedone Lauriel editori, 1862);
- EAD., *Poesie. Seconda edizione* (Imola: Tip. d'Ignazio Galeati e figlio, 1876);
- EAD., *Nuove Poesie* (Palermo: Tip. dello Statuto, 1887).
- RINI A., LOMBARDO A., 'Anche noi siam risorte!', in «La Legione delle Pie Sorelle», I/3-4 (9 novembre 1848).
- ROSSI PARLATORE C., 'Riflessioni sul nostro giornale', in «La Legione delle Pie Sorelle», I/5-6 (2 dicembre 1848).
- ROUX A., *La Littérature Contemporaine en Italie. Troisième Période, 1873-1883* (Paris: Plon, 1883).
- SALVO DI PIETRAGANZILI R., *Angiola e Maso. Novella*, in *La Favilla. Giornale di scienze, lettere, arti e pedagogia* (Palermo: Stab. Tip. Giliberti, 1863), pp. 696-734.
- SAMPOLO L., *Sulla vita e sulle opere di Rosina Muzio Salvo*, in *Racconti di Rosina Muzio Salvo, con alcuni scritti morali* (Palermo: Tip. del Giornale di Sicilia, 1869), pp. V-XXVI.
- SARRI G., *Il diritto alla successione reale nel Regno di Sicilia* (Palermo: Stamperia dei SS. Apostoli, 1760).
- SBANO C., *Memorie e giudizi intorno alla poetessa Mariannina Coffa in Morana di Noto* (Noto: Tip. Zammit, 1879).
- SERAO M., 'Un ricordo d'infanzia', in «Nuova Antologia», fasc. 854 (16 luglio 1907), pp. 346-347.
- SETTEMBRINI L., *Ricordanze della mia vita*, a cura di A. Omodeo (Bari: Laterza, 1934 [1879]).

SIMONDE DE SISMONDI J.C.L., *Storia delle Repubbliche italiane dei secoli di mezzo* (Capolago: Tip. Elvetica, 1831).

TAORMINA G., *Giuseppina e Anna Turrisi. Spigolature e scritti rari e sconosciuti* (Palermo: Tip. F.lli Vena, 1887).

TESTA F., *Sul linguaggio dei primi abitatori della Sicilia* (Palermo: Filippo Solli, 1832).

TOMMASEO N., *Degli studii che più si convengono alle donne*, in ID., *La Donna. Scritti vari editi e inediti* (Milano: Ditta tipografica G. Agnelli, 1868), pp. 311-316.

TORNAMIRA P., *La Giuditta palermitana, ovvero la vergine Santa Rosalia monaca, e romita dell'ordine benedettino, trionfante d'Oloferne, cioè della peste* (Palermo: per Pietro Camagna, 1671).

TURRISI COLONNA G., *Alcune poesie* (Palermo: Stamperia di Francesco Lao, 1841);

- EAD., *Liriche* (Firenze: Le Monnier, 1846);

- EAD., *Poesie edite e inedite* (Palermo: Ruffino, 1854);

- EAD., *Poesie di Giuseppina Turrisi Colonna. Precedute da un discorso e da una notizia sulle varie edizioni di Francesco Guardione* (Palermo: Stab. Tip. Virzì, 1886);

- EAD., *Poesie*, a cura di F. Guardione (Firenze: Le Monnier, 1915).

VASARI G., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi (Torino: Einaudi, 1986).

VERGA G., *Novelle Rusticane* (Torino: F. Casanova, 1883).

VIGO L., *Biografia di Lauretta Li Greci* (Palermo: Morvillo, 1850);

- ID., *In morte di Lauretta Li Greci*, in L. Vigo, *Lirica* (Torino: UTET, 1861⁴);

- ID., *Ruggiero* (Catania: Galatola, 1865).

VILLAREALE M., *Giuseppina Turrisi Colonna*, in ID., *Scritti estetici e critici* (Palermo: Stab. Tip. Giliberto, 1883), pp. 153-160.

ZANELLA G., *Della vita e degli scritti di Giuseppina Turrisi Colonna*, in ID., *Scritti vari* (Firenze: Le Monnier, 1877), pp. 294-321.

ZONCADA A., *Sulle opere di Rosina Muzio Salvo* (Palermo: Tip. del Giornale di Sicilia, 1870).

Bibliografia secondaria

ALBERGONI G., *Letterati, lettere, letteratura*, in A.M. Banti et al. (a cura di), *Atlante culturale del Risorgimento* (Roma-Bari: Laterza, 2011), pp. 86-100.

ANDERSON B., *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi* (Roma-Bari: Laterza, 2018 [1991²]).

ASCENZI A., *Il Plutarco delle donne. Repertorio della pubblicistica educativa e scolastica e della letteratura amena destinate al mondo femminile nell'Italia dell'Ottocento* (Macerata: EUM edizioni, 2009).

BANTI A.M., *La nazione del Risorgimento* (Torino: Einaudi, 2000);

- ID., *L'onore della nazione: identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra* (Torino: Einaudi, 2005);

- ID., *Nazione*, in A.M. Banti et al., 2011, pp. 214-221;

- ID., *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo* (Roma-Bari: Laterza, 2011).

BANTI A.M. ET AL. (a cura di), *Nel nome dell'Italia: il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini* (Roma-Bari: Laterza, 2010).

BARBERI SQUAROTTI G., 'L'han giurato. Fra Manzoni e Berchet: citazioni e questioni di cronologia', in «Studi e problemi di critica testuale», 85/2012, pp. 173-184.

BAVIERA ALBANESE A., *Un aspetto della rivoluzione siciliana del '48- '49: la partecipazione femminile*, in E. Di Carlo e G. Falzone (a cura di), *Atti del Congresso di Studi storici sul '48 siciliano* (Palermo: Priulla, 1950), pp. 323-338.

BELTRAMI P., *La metrica italiana* (Bologna: Il Mulino, 2011⁵).

BLANDO A., 'La guerra rivoluzionaria di Sicilia. Costituzione, controrivoluzione, nazione (1799-1848)', in «Meridiana», 81/2014, pp. 67-84.

BOLLMANN S., HEIDENREICH E., *Le donne che leggono sono pericolose* (Milano: Rizzoli, 2007).

BOLZONI L., *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna* (Torino: Einaudi, 2019).

BOMBELLI R., *Storia della Corona Ferrea dei Re d'Italia* (Firenze: Tip. Cavour, 1870).

BONACCHI G., GROPPI A. (a cura di), *Il dilemma della cittadinanza. Diritti e doveri delle donne* (Roma-Bari: Laterza, 1993).

BOMBARA D., 'Ripensamento della tradizione e approdo alle idealità romantiche nella Sicilia di primo Ottocento: vita e opere di tre letterate *ribelli*', in «Quaestiones Romanicae», III/2 (2015), pp. 400-412;

- EAD., *L'antirisorgimento al femminile di donne nevrotiche, afasiche, "pazze per amore": le ragioni del cuore contro la retorica patriottica*, in M.J. Muratore (a cura di), *Hermeneutics of textual madness: Re-readings* (Fasano: Schena editore, 2016), vol. I, pp. 45-65.

BONETTA G., *Istruzione e società nella Sicilia dell'Ottocento* (Palermo: Sellerio, 1981).

BORSETTO L., *Giuditta*, in P. Gibellini e A. Cinquegrani (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana. Vol. V/2: Percorsi. L'avventura dei personaggi* (Milano: Morcelliana, 2009), pp. 297-337.

BOSELLI A., EVOLA N.D., *La stampa periodica siciliana del Risorgimento* (Roma: Società nazionale per la storia del Risorgimento italiano, 1931).

- BRAND P., PERTILE L. (a cura di), *The Cambridge History of Italian Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).
- BRICCHI M., *La roca trombazza. Lessico arcaico e letterario nella prosa narrativa dell'Ottocento italiano* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2000).
- CALAPSO J., *Donne ribelli. Un secolo di lotte femminili in Sicilia* (Palermo: Flaccovio, 1980).
- CAMPONESI P., *Il pane selvaggio* (Milano: Il Saggiatore, 2016 [1990]).
- CARDUCCI G., *Edizione nazionale delle opere: Lettere* (Bologna: Zanichelli, 1938-1968), vol. XVI;
- ID., *Presso la tomba di Francesco Petrarca (1874)*, in G. Carducci, *Discorsi letterari e storici* (Bologna: Zanichelli, 1945), vol. VII, pp. 333-353.
- CEPEDA FUENTES M., *Sorelle d'Italia. Le donne che hanno fatto il Risorgimento* (Torino: Blu Edizioni, 2011).
- CORRENTI S., *Donne di Sicilia. La storia dell'isola del Sole scritta al femminile* (Torino: Società Editrice Internazionale, 2001).
- COSENTINO P., *Le virtù di Giuditta: il tema biblico della "mulier fortis" nella letteratura del '500 e del '600* (Roma: Aracne, 2012);
- ID., 'Vedova, puttana e santa. Giuditta figura del desiderio (XVI, XVII e XVIII secolo)', in «Between», III/5 (2013), pp. 1-15.
- COTTIGNOLI A., *Fratelli d'Italia. Tra le fonti letterarie del canone risorgimentale* (Milano: Franco Angeli, 2011).
- COVATO C., *Istruzione femminile e metamorfosi dell'identità in Italia fra Ottocento e Novecento*, in H. Sanson e F. Luciola (a cura di), *Conduct Literature for and about Women in Italy, 1470-1900* (Paris: Classiques Garnier, 2016), pp. 283-299;
- EAD., *Educata ad educare: ruolo materno ed itinerari formativi*, in S. Soldani (a cura di), *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento* (Milano: F. Angeli, 1991²), pp. 131-143.
- CRIMI A., *L'istruzione femminile tra il Sette e l'Ottocento in Sicilia* (Palermo: Banco di Sicilia, fondazione Mormino, 1983).
- CRISANTINO A., 'La poetessa femminista che incitava alla rivolta', in «La Repubblica», 7 marzo 2008 [URL: <https://palermo.repubblica.it/dettaglio/la-poetessa-femminista-che-incitava-alla-rivolta/1431373>];
- EAD., 'Poetessa e femminista, ritratto di una patriota', in «La Repubblica», 18 marzo 2011 [URL: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/03/18/poetessa-femminista-ritratto-di-una-patriota.html>].
- CRIVELLI T., *La donzella che nulla temea. Percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento* (Roma: Iacobelli editore, 2014).
- CUSUMANO N., 'Di ricche librerie forniti, o non sanno, o non ne vogliono giovare. Note su cultura, editoria e circolazione libraria in Sicilia (secc. XVIII-XIX)', in «Mediterranea. Ricerche storiche», 35/2015, pp. 629-650.

- D'AMICO N., *Un libro per Eva* (Milano: Franco Angeli, 2017).
- D'ANNA G., *Un carteggio inedito di Giuseppina Turrisi Colonna con Giuseppe Borghi*, in *Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo, 1961-62*, serie IV, vol. XXII (Palermo: Presso l'Accademia, 1963), pp. 5-90.
- DE SANCTIS F., *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo (Torino: Einaudi-Gallimard, 1996).
- DI CARLO E., *Giuseppina Turrisi Colonna*, in *Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo, 1949-50* (Palermo: Presso l'Accademia, 1951), serie IV, vol. X, pp. 267-287;
- ID., *Un carteggio inedito di Giuseppina Turrisi Colonna con Giuseppe Borghi* (Roma: F.lli Palombi, 1952).
- DI GESÙ M., *Una nazione di carta. Tradizione letteraria e identità italiana* (Roma: Carocci, 2013).
- DOUGLASS P., *Lady Caroline Lamb: A Biography* (London: Palgrave Macmillan, 2004).
- DUGGAN C., *Creare la nazione. Vita di Francesco Crispi* (Roma-Bari: Laterza, 2000).
- EVOLA N.D., *Lettere di F.P. Perez a R. Salvo e a F. Evola* (Palermo: Tip. del Boccone del Povero, 1934).
- FALZONE G., *Battaglie romantiche e antiromantiche in Sicilia* (Bologna: Patron, 1965).
- FARINA R., SILLANO M.T., *Tessitrici dell'Unità escluse dal Risorgimento*, in R. Farina (a cura di), *Esistere come donna* (Milano: Mazzotta, 1983), pp. 79-83.
- FAZIO I., *Istruzione e educazione delle donne nella Sicilia borbonica*, in *Contributi per un bilancio del Regno Borbonico* (Palermo: Fondazione L. Chiazzese, 1990), pp. 117-135.
- FILIPPINI N.M., SCATTIGNO A. (a cura di), *Una democrazia incompiuta. Donne e politica in Italia dall'Ottocento ai nostri giorni* (Milano: Franco Angeli, 2007).
- FIUME G., 'Due giornali femminili del '48 siciliano', in «Nuovi Quaderni del Meridione», XVI/64 (1978), pp. 396-417.
- GALANTE GARRONE A., DELLA PERUTA F., *La stampa italiana del Risorgimento* (Roma-Bari: Laterza, 1979).
- GALLO F., *La nascita della nazione siciliana*, in F. Benigno e G. Giarrizzo (a cura di), *Storia della Sicilia. Dal Seicento a oggi* (Roma-Bari: Laterza, 2003), pp. 3-15.
- GALOPPINI A., *Il lungo viaggio verso la parità. I diritti civili e politici delle donne dall'Unità ad oggi* (Bologna: Zanichelli, 1980).
- GEBBIA L., *La Sicilia in alcuni suoi poeti lirici del secolo XIX* (Piazza Armerina: sta. tip. Bologna, 1928).
- GENOVESE G., *Ariosto a Napoli. Vicende della ricezione del Furioso negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento*, in L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (a cura di), «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole* (Lucca: Maria Pacini Fazzi, 2010), pp. 339-355.

- GENTILE G., *Il tramonto della cultura siciliana* (Firenze: Sansoni, 1985²).
- GRASSI-BERTAZZI G., *Vita intima. Lettere inedite di Lionardo Vigo e di alcuni illustri suoi contemporanei* (Catania: Giannotta, 1896).
- GRAVAGNO G., *Indici dell'epistolario di Lionardo Vigo* (Catania: Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici, 1977).
- GRIMALDI A.O., *Risorgimento e donne di Sicilia: il canto di Giuseppina Turrisi Colonna*, tesi di dottorato (Salamanca: Facoltà di Filologia, 2015).
- HASKELL DOLE N., MORGAN F. E TICKNOR C. (a cura di), *The Bibliophile Dictionary* (Honolulu: University Press of the Pacific, 2004 [1904]).
- INZERILLO G., 'Storicità e letterarietà nella poesia di Giuseppina Turrisi Colonna', in «L'Obiettivo», XXVIII/5 (2009), p. 7.
- JANNI E. (a cura di), *I poeti minori dell'Ottocento* (Milano: Rizzoli, 1955).
- JOSSA S., *L'Italia letteraria* (Bologna: Il Mulino, 2006);
- ID., *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano* (Roma-Bari: Laterza, 2013);
 - ID., *Matria. L'Italia femmina degli italiani maschi*, in M. Di Gesù (a cura di), *Una. D'arme, di lingua, d'altare, di memorie, di sangue, di cor* (Palermo: duepunti edizioni, 2013), pp. 193-220.
- KLAPISCH-ZUBER C., *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze* (Roma-Bari: Laterza, 1988);
- EAD., *Introduzione*, in G. Duby e M. Perrot, *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo* (Roma-Bari: Laterza, 1990), vol. II, pp. 3-17.
- LIMENTANI U., *Introduzione*, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo: Scritti vari di critica storica e letteraria (1817-1827)*, a cura di U. Limentani (Firenze: Le Monnier, 1978), vol. XII, pp. LXVIII-LXXIV.
- LUCIFORA G., *La Rivoluzione siciliana del 1848-49* (Palermo: Stab. Tip. Bondi, 1905).
- LUCIOLI F., 'Due lettere "sopra la cicisbeatura" (e un episodio singolare della fortuna di Giuseppe Baretti tra Italia e Inghilterra)', in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», n. 633 (2014), pp. 57-81.
- LUPO S., 'Regione e nazione nel *Risorgimento in Sicilia* di Rosario Romeo', in «Storica», 24/VIII (2002), pp. 7-30.
- MACK SMITH D., *Storia della Sicilia medievale e moderna* (Bari: Laterza, 1970).
- MANACORDA M.A., *Istruzione ed emancipazione della donna nel Risorgimento. Riletture e considerazioni*, in S. Soldani, 1991², pp. 1-33.
- MANCINA C., 'La cittadinanza delle donne fra diritti e riconoscimento', in «Genesis», 1/2 (2002), pp. 123-138.
- MANNORI L., *Unità*, in A.M. Banti et al., 2011, pp. 372-388.

- MARINO G.C., *L'ideologia sicilianista. Dall'età dell'illuminismo al Risorgimento* (Palermo: Flaccovio, 1988²).
- MASCANZONI L., 'Boncompagno da Signa, l'assedio di Ancona e Bertinoro (1173)', in «Nuova Rivista Storica», XLI/III (sett.-dic. 2007), pp. 777-794.
- MASPERO V., *La corona ferrea. La storia del più antico e celebre simbolo del potere politico in Europa* (Monza: Vittone Editore, 2003).
- MAURICI A., *Il Romanticismo in Sicilia* (Palermo: Remo Sandron editore, 1893).
- MAZZONI G., *Storia letteraria d'Italia – L'Ottocento* (Milano: Vallardi, 1913).
- MEROLLA R. (a cura di), *Il Romanticismo e il primo Risorgimento* (Firenze: La Nuova Italia, 1972).
- MESTICA G., *Manuale della letteratura italiana nel secolo decimonono* (Firenze: Barbera, 1889).
- MIRA G., *Bibliografia Siciliana* (Palermo: Uff. Tip. Gaudiano, 1875).
- MITCHELL K., *Sorelle in arte (e politica): The 'Woman Question' and Female Solidarity at the fin de siècle*, in K. Mitchell e H. Sanson (a cura di), *Women and Gender in Post-Unification Italy. Between Private and Public Spheres* (Oxford: Peter Lang, 2013), pp. 197-223.
- MONTEMAGNO G., *Concettina Ramondetta Fileti*, in *Enciclopedia delle donne* [URL: www.enciclopediadelledonne.it].
- MORANDINI G., *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra Ottocento e Novecento* (Milano: Bompiani, 1980).
- MORI M.T., *Salotti. La sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento* (Roma: Carocci, 2000);
- EAD., *Figlie d'Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento* (Roma: Carocci, 2011).
- MOSSE G.L., *La nazionalizzazione delle masse* (Bologna: Il Mulino, 1975);
- ID., *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità* (Roma-Bari: Laterza, 1996).
- MOZZONI A.M., *La liberazione della donna*, a cura di F. Pieroni Bartolotti (Milano: G. Mazzotta, 1975).
- MUSIANI E., 'E voi specialmente siete, o donne, ed esser dovete, maestre di doveri'. *Le donne del Risorgimento: mogli, madri, educatrici*, in E. Musiani (a cura di), *Non solo rivoluzione. Modelli formativi e percorsi politici delle patriote italiane* (Roma: Aracne, 2013), pp. 61-75;
- EAD., 'La scrittura come avvio alla conquista della cittadinanza femminile nell'Italia di un lungo Ottocento', in «The Italianist», 38/3 (2018), pp. 352-368.
- PACI D., PIETRANCOSTA F., 'Intervista a Giuseppe Carlo Marino', in «Diacronie. Studi di storia contemporanea. Dossier: luoghi e non-luoghi della Sicilia contemporanea: istituzioni, culture politiche e potere mafioso», II/3 (2010), pp. 1-23.

- PALAZZI M., SARTI R., SOLDANI S., 'Introduzione', in «Genesis», I/1 (2002), pp. 9-22.
- PATRIARCA S., *Italianità. La costruzione del carattere nazionale* (Roma-Bari: Laterza, 2010);
- EAD., *Italiani/Italiane*, in A.M. Banti et al., 2011, pp. 199-213.
- PIERONI BARTOLOTTI F., *Alle origini del movimento femminile in Italia, 1848-1892* (Torino: Einaudi, 1963).
- PIPITONE FEDERICO G., *Messina nella storia*, in *Natura ed Arte – Rassegna quindicinale illustrata italiana e straniera di scienze, lettere ed arti* (Milano: Vallardi, 1908-1909), pp. 310-326.
- PLEBANI T., *Il "genere" dei libri. Storie e rappresentazioni della letteratura al femminile e al maschile tra Medioevo ed età moderna* (Milano: F. Angeli, 2001).
- POMATA G., 'Legami di sangue, legami di seme. Consanguineità e agnazione nel diritto romano', in «Quaderni storici», vol. 29, n. 86/2 (agosto 1994), pp. 299-334.
- RASY E., *Le donne e la letteratura: scrittrici, eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere* (Roma: Editori Riuniti, 1984).
- REFINI E., 'Giuditta, Armida e il velo della seduzione', in «Italian Studies», 68/1 (2013), pp. 78-98.
- RENDA F., *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970* (Palermo: Sellerio, 1984).
- RIALL L., *Il Risorgimento in Sicilia*, in F. Benigno e G. Giarrizzo, 2003, vol. II, pp. 31-43;
- EAD., *Garibaldi. L'invenzione di un eroe* (Roma-Bari: Laterza, 2007).
- RICCOBONO M., 'Voci dal Risorgimento siciliano. Il carteggio inedito tra Rosina Muzio Salvo e Francesco Paolo Perez', in «The Italianist», 38/3 (2018), pp. 310-333.
- RIZZO E., 'Rosina Muzio Salvo, la poetessa ribelle', in «Toponomastica Femminile» [URL: www.toponomasticafemminile.com].
- RUTHERFORD S., *Verdi, Opera, Women* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).
- SACCO MESSINEO M. (a cura di), *La Ruota: 1840-1842* (Palermo: Edizioni dell'Ateneo, 1975).
- SAMA C.M., "*Il secolo delle donne*": *scrittrici del Settecento*, in A. Arslan e S. Chemotti (a cura di), *La galassia sommersa. Suggestioni sulla scrittura femminile italiana* (Padova: Il Poligrafo, 2008), pp. 81-93.
- SAMMARCO M., 'Letterate e partecipazione politica al 1848 palermitano: l'esperienza di Rosina Muzio Salvo', in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2/2006, pp. 143-165.
- SANSON H., 'La madre educatrice' in *the Family and in Society in Post-Unification Italy: The Question of Language*, in K. Mitchell e H. Sanson, 2013, pp. 39-63.
- SANTANGELO G., *Lineamenti di storia della letteratura in Sicilia dal secolo XIII ai nostri giorni* (Palermo: Edizioni Biondani, 1952).

SANTOVETTI O., *Lettura e lettrici dentro il romanzo: il tema dell'identificazione letteraria nel romanzo italiano di fine Ottocento*, in G. Rizzarelli e C. Savettieri (a cura di), *C'è un lettore in questo testo? Rappresentazioni della lettura nella letteratura italiana* (Bologna: Il Mulino, 2016), pp. 183-202.

SARACENO C., *La dipendenza costruita e l'interdipendenza negata: strutture di genere della cittadinanza*, in G. Bonacchi e A. Groppi (a cura di), *Il dilemma della cittadinanza. Diritti e doveri delle donne* (Roma-Bari: Laterza, 1993), pp. 166-189.

SCALORA F., *Sicilia e Grecia. La presenza della Grecia moderna nella cultura siciliana del XIX secolo* (Palermo: Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici "B. Lavagnini", 2018).

SCHMIDT A.A., *Byron and the Rethoric of Italian Nationalism* (New York: Palgrave Macmillan, 2010).

SCIASCIA L., *Come si può essere siciliani?*, in ID., *Fatti diversi di storia letteraria e civile* (Milano: Adelphi, 1989), pp. 9-13;

- ID., *Verga e la libertà*, in L. Sciascia, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia* (Milano: Adelphi, 2007 [1970]), pp. 79-94.

SERRA F., *Le brave ragazze non leggono romanzi* (Torino: Bollati Boringhieri, 2011).

SODINI E., *Il fondo Bevilacqua: un itinerario tra famiglia, patriottismo femminile ed emancipazione*, in L. Guidi (a cura di), *Scritture femminili e storia – sec. XIX-XX* (Napoli: ClioPress, 2004), pp. 331-350.

S. SOLDANI, 'Donne e nazione nella rivoluzione italiana del 1848', in «Passato e presente», XVII/46 (1999), pp. 75-102;

- EAD., 'Italiane! Appartenenza nazionale e cittadinanza negli scritti di donne dell'Ottocento', in «Genesis», I/1 (2002), pp. 85-124;

- EAD., *Il Risorgimento delle donne*, in A.M. Banti e P. Ginsborg (a cura di), *Storia d'Italia. Annali: Il Risorgimento* (Torino: Einaudi, 2007), vol. XXII, pp. 184-224;

- EAD., *Prefazione*, in M.T. Mori, 2011, pp. 9-16.

SORBA C., *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento* (Roma-Bari: Laterza, 2015).

TAFURO A., *Madre e patriota: Adelaide Bono Cairoli* (Firenze: Firenze University Press, 2011).

UNGARI P., *Il diritto di famiglia in Italia dalle costituzioni giacobine al Codice civile del 1942* (Bologna: Il Mulino, 1970).

VERDIRAME R., *Narratrici e lettrici. 1850-1950* (Padova: Libreriauniversitaria.it, 2009).

WOOD S., *Italian Women's Writing 1860-1994* (London: The Athlone Press, 1995).

WOOLF V., *Le tre ghinee*, trad. it. a cura di A. Bottini (Milano: Feltrinelli, 2016 [1980]).

ZANCAN M., *La donna*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana: le questioni* (Torino: Einaudi, 1986), vol. V, pp. 765-827.

Dizionari, vocabolari, enciclopedie

Dizionario biografico degli italiani (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1960–).

Enciclopedia Italiana Treccani (Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1929-1937).

BERTONE G., *Breve dizionario di metrica italiana* (Torino: Einaudi, 1999).

DE GUBERNATIS A., *Dizionario dei siciliani illustri* (Palermo: Ciuni, 1939).

FIUME M. (a cura di), *Siciliane. Dizionario biografico* (Siracusa: E. Romeo Editore, 2006).

MORTARA A.E., BELLINI B., CODOGNI G., *Vocabolario universale della lingua italiana. Edizione eseguita su quella del Tramater di Napoli con giunte e correzioni* (Mantova: f.lli Negretti, 1845-1856).

TOMMASEO N., BELLINI B., *Dizionario della lingua italiana* (Milano: BUR, 1977, ripr. facs. dell'ed. Torino: UTET, 1865).