

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 36, 2022

Il rosario interrotto. L'irruzione del mondo esterno nelle stanze della preghiera in Sicilia:

Verga, De Roberto, Tomasi di Lampedusa

*The interrupted rosary. The irruption of the outside world in the prayer rooms in Sicily:
Verga, De Roberto, Tomasi di Lampedusa*

ANDREA SCHEMBARI

ABSTRACT

Immagine ricorrente nel romanzo e nella novellistica di ambientazione siciliana, tra Otto e Novecento, la recita del rosario assume negli scrittori qui proposti una connotazione peculiare, di ordine stilistico, retorico e propriamente narratologico. In Verga, De Roberto e Tomasi di Lampedusa, infatti, la preghiera predispone spesso all'inserzione repentina di elementi mondani nell'intreccio del racconto; e anzi la sua struttura – iterativa, monotona, litanica – giunge ad essere utilizzata come palinsesto per la rappresentazione di gesti, eventi e sentimenti in chiave antifrastica e deformante rispetto al testo della preghiera stessa. Attraverso i riscontri testuali ritenuti più significativi, il contributo intende offrire una non esaustiva ma rappresentativa esemplificazione delle argomentazioni proposte.

PAROLE CHIAVE: Rosario, Narrativa, Teatro, Narratologia

A recurring image in novels and novellas of Sicilian setting, between the nineteenth and twentieth centuries, the recitation of the rosary takes on a peculiar connotation in the writers proposed here, of a stylistic, rhetorical, and properly narratological nature. In Verga, De Roberto and Tomasi di Lampedusa, in fact, prayer often predisposes to the sudden insertion of worldly elements in the plot of the story; and indeed, its structure – iterative, monotonous, litanic – comes to be used as a palimpsest for the representation of gestures, events and feelings in an antiphastic and deforming key with respect to the text of the prayer itself. Through the textual findings considered most significant, the contribution intends to offer a non-exhaustive but representative exemplification of the arguments proposed.

KEYWORDS: Rosary, Narrative, Theatre, Narratology

AUTORE

Andrea Schembari è docente e ricercatore confermato presso la Facoltà Umanistica e l'Istituto di Letteratura e Nuovi Media dell'Università di Stettino, in Polonia, dove insegna Letteratura italiana contemporanea, Letteratura italiana di viaggio e Letteratura comparata. I suoi interessi di ricerca si sono finora concentrati sulla scrittura narrativa e saggistica di Leonardo Sciascia, con incursioni nell'opera di altri autori del Novecento (Borgese, Bufalino), oltre che nella memorialistica e nella cultura accademica del Settecento in Sicilia. andrea.schembari@usz.edu.pl

Palermo, aprile 1628: «il quadrone di Nostra Signora del Santissimo Rosario nuovamente fatto nella città di Genova di Antonio Van Dyck, flamengo pittore valent' homo»¹ adorna da circa un anno l'altare dell'oratorio adiacente la chiesa di San Domenico, nei pressi del mercato della Vucciria. I frati lo avevano commissionato al celebre pittore di Anversa nell'agosto del 1625, e non avevano badato a spese: il compenso del Van Dyck fu di 104 onze (il valore di una casa gentilizia di circa otto vani)² e «mezza botte di vino di Carini, speditagli colà in regalo».³

Tanta munificenza ebbe solidissime ragioni devozionali. Giunta su un vascello proveniente da Tunisi, la peste flagellava la città dal maggio del 1624 e aveva perso virulenza solo l'anno successivo, in miracolosa coincidenza con la prima processione – il 9 giugno – delle reliquie di santa Rosalia, ritrovate sul monte Pellegrino e riconosciute come certamente appartenenti alla santa solo da poche settimane. Il “quadrone” era dunque un ex voto, il dono offerto “secondo la promessa fatta” (*ex voto suscepto*) al momento dell'invocazione dell'intervento divino. Come avviene nella maggior parte degli ex voto dipinti, «ad essere rappresentato non è il miracolo ma il momento immediatamente precedente, quello della crisi»: ⁴ che nell'opera del Van Dyck ha le fattezze di un bimbo pingue e riccioluto che si tura il naso fuggendo l'odore ripugnante della morte pestilenziale, trasfigurata nel teschio disfatto ai suoi piedi.

L'ex voto testimonia inoltre che la crisi (di un individuo o di una collettività, come – in questo caso – quella palermitana), avvenuta sul piano della storia come delle singole vicende umane, viene risolta su un terreno a-storico, soprannaturale, non umano, racchiuso quasi sempre nell'ordine superiore dei dipinti dove trova posto l'immagine sacra: l'intervento divino «sottrae questi momenti alla iniziativa umana e li risolve nell'iterazione dell'identico», cioè nella ripetizione simbolica della causa della crisi «onde si compie la cancellazione o il mascheramento della storia angosciante».⁵

¹ G. MELI, *Documento relativo al quadro dell'altare maggiore dell'Oratorio della Compagnia del Rosario di S. Domenico, dipinto dal celebre Antonio Vandyck fiamingo*, in «Archivio Storico Siciliano», Nuova Serie, III, 1, 1878, pp. 208-211: 208.

² Cfr. F. FIGLIA, *Il Seicento in Sicilia. Aspetti di vita quotidiana a Petralia Sottana, 'Terra Feudale'*, Officina di Studi Medievali, Palermo 2008, p. 29 n.

³ G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans di Anversa, pittore fiammingo in Sicilia nel secolo XVIII (1715-1744)*, Libreria internazionale A. Reber, Palermo 1912, p. 13.

⁴ A. CAMPUS, *Ex voto*, in *L'universo del corpo*, a cura di A. Lippi, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1999, vol. III, pp. 474-476; disponibile anche in rete all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/ex-voto_%28Universo-del-Corpo%29/ (da cui si cita: consultato il 28/01/2022).

⁵ E. DE MARTINO, *Fenomenologia religiosa e storicismo assoluto*, in «Studi e materiali di storia delle religioni», 24-25, 1953-54, pp. 1-25: 19.

Un principio inverso, rispetto a quello veicolato dagli ex voto dipinti, sembra governare invece le pagine di alcuni dei più rappresentativi scrittori siciliani dell'Ottocento e del Novecento: un principio per cui l'incessante vicenda umana nelle sue più diverse declinazioni, individuali e collettive, il "mondo esterno" – come mi è sembrato opportuno definirla – irrompe nel momento cardine di comunicazione con il divino, nello spazio domestico (e anche pubblico) della preghiera, piegandolo alle sue contingenze e necessità.

L'incipit iconografico, oltre a suggerire l'idea di questa inversione concettuale attiva in sede letteraria, fornisce anche – assieme alle coordinate geografiche – un ulteriore elemento di focalizzazione al nostro discorso. I frati della *Compagnia della cappella della Madonna del Rosario in San Domenico di Palermo*, fondata nel 1537, chiesero a Van Dyck di dipingere un nutrito pantheon a fare da corona alla Vergine;⁶ ma la protagonista del dipinto è indubbiamente la Madonna del Rosario, in abito rosso e mantello blu, mentre porge a san Domenico una corona, secondo la tipica iconografia di questa raffigurazione mariana.⁷ Il dipinto, dunque, aveva ancora – come la fondazione stessa della Compagnia, quasi un secolo prima – il compito di diffondere il culto della Vergine e la pratica di quella particolare preghiera.

Preghiera che – inserita nel racconto⁸ in forme diegetiche o mimetiche, o semplicemente evocata dall'apparizione di una corona tra le mani dei protagonisti – è piuttosto radicata nell'immaginario narrativo dei maggiori scrittori siciliani tra Otto e Novecento, e sembra assumere una connotazione peculiare, di ordine stilistico, retorico e propriamente narratologico: negli autori qui proposti, infatti, la recita del rosario predispone spesso all'inserzione repentina di elementi mondani nell'intreccio del racconto,⁹ e anzi la sua struttura – iterativa, monotona, litanica – giunge ad

⁶ Si affollano così nel dipinto diverse figure di santi: san Domenico, santa Caterina da Siena, san Vincenzo Ferrer (tre santi domenicani); poi cinque sante legate alla città di Palermo e alla Sicilia: santa Cristina (patrona della città fino a quell'estate del 1625), santa Ninfa, santa Oliva, sant'Agata e santa Rosalia, nuova patrona della città.

⁷ «È noto che la tradizione domenicana riferisca il culto del Rosario alla consegna del monile che la Vergine stessa fece nelle mani di San Domenico intorno al XII secolo [...]»: P. PALAZZOTTO, *Palermo. Guida agli oratori, confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Kalós, Palermo 2004, p. 47.

⁸ Uso il termine nel senso che ne dà Genette, di «significante, enunciato, discorso o testo narrativo stesso»: G. GENETTE, *Figure III*, Einaudi, Torino 1976, p. 75.

⁹ Per quanto non compreso nel novero principale di autori e testi qui trattati, va subito notato che un'eco di questo aspetto è rintracciabile anche ne *L'esclusa* di Luigi Pirandello, nel passo in cui il padre di Marta spira dopo aver ricevuto il viatico: mentre giù, «per la strada, il suono stridulo del campanello e il rosario delle donne si confondevano con le grida clamorose e gli applausi d'una folla di schiamazzatori, i quali, con una bandiera in testa, esaltavano la proclamazione di Gregorio Alvignani a deputato»: L. PIRANDELLO, *L'esclusa*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, Mondadori, Milano 1973, pp. 3-209: 49.

essere utilizzata come palinsesto per la rappresentazione di gesti, eventi e sentimenti in chiave antifrastica e deformante rispetto al testo della preghiera stessa.¹⁰

Dando avvio alla nostra esemplificazione, è necessario premettere che non di rado il primo Verga verista fa apparire la canonica corona di grani, tra le mani dei suoi personaggi, propriamente nel momento del bisogno o dell'invocazione di una grazia, come è lecito attendersi. Così è per la Lola «sgomenta» e «in camicia» di *Cavalleria Rusticana*, che di fronte alla furia vendicativa di compare Alfio – in procinto di affrontare in duello compare Turiddu alla Canziria – «pregava ai piedi del letto, premendosi sulle labbra il rosario che le aveva portato fra Bernardino dai Luoghi Santi, e recitava tutte le avemarie che potevano capirvi»¹¹; così è, ne *I Malavoglia*, per tutti i Toscano al capezzale di Padron 'Ntoni, che «dicevano il rosario davanti al letto del malato»;¹² e così è, ancora, per lo stesso Padron 'Ntoni, che attendeva il rincasare del nipote dalle serate trascorse a fare «il predicatore» all'osteria della Santuzza «col rosario in mano, borbottando: – O anima benedetta di Bastianazzo! O anima di mia nuora Maruzza! fatelo voi il miracolo!».¹³

Numerosi sono, d'altronde, i passaggi del romanzo in cui più personaggi agiscono “con il rosario in mano”, e in generale le occorrenze del termine; e va almeno segnalato il particolare utilizzo traslato che ne fa Verga per indicare la tresca tra massaro Filippo e la Santuzza, che usano ritrovarsi nella stalla «per dirsi insieme il santo rosario».¹⁴ Ma è l'usuraio zio Crocifisso – che «se ne stava ginocchioni a piè dell'altare dell'Addolorata, con tanto di rosario in mano, e intuonava le strofette con

¹⁰ Ancora da *L'esclusa* si possono trarre elementi per una ulteriore considerazione intorno a Pirandello, sebbene “in negativo” rispetto ai termini dell'argomentazione qui proposta per gli altri scrittori. Nel romanzo la recita accompagna la convalescenza di Marta, che «ascoltava il borbottio della preghiera [...] e spesso, alla litania, rispondeva anche lei alle invocazioni»: ma i due «*Ora pro nobis*» con cui Pirandello avvia e conclude il paragrafo successivo, non sono inframmezzati a dialoghi mondani o eccentrici, e anzi incorniciano piuttosto significativamente un'affannosa introspezione di Marta, una sua intima e intermittente lotta con il ricordo del padre appena morto in quelle «altre stanze, in cui spingeva trepidante, dal letto, il pensiero»: *ivi*, p. 51. Di tutt'altra natura è poi la funzione che Pirandello assegna all'oggetto in sé, alla corona necessaria alla recita, nella novella *Dono della Vergine Maria*, del 1899. Lo sciagurato Nuccio D'Alagna, in procinto di perdere anche la sesta figlia e «con la fama di jettatore che gli hanno fatta in paese», si ritrova in chiesa a implorare la fine delle sofferenze della ragazza, e «nel delirio della preghiera» vede la statua della Madonna prendere vita; ma il «rosario d'oro e di perle» che la Vergine sembra offrirgli in dono, da correlativo oggettivo della possibile (e terribile) grazia richiesta, diventa funzione del rovesciamento parodico che introduce al finale: in cui don Nuccio è preso per ladro, e – malmenato e vilipeso – viene trascinato dalla folla per la via. Cfr. L. PIRANDELLO, *Dono della Vergine Maria*, in *ID.*, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1985, vol. I, t. 1, pp. 730-742: 733, 742 (*passim*).

¹¹ G. VERGA, *Cavalleria rusticana*, in *ID.*, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Mondadori, Milano 1979, pp. 190-196: 195.

¹² *ID.*, *I Malavoglia*, in *ID.*, *Grandi romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Mondadori, Milano 1990, pp. 3-289: 157.

¹³ *Ivi*, rispettivamente p. 211 e p. 219.

¹⁴ *Ivi*, p. 20; e cfr. anche pp. 33 e 248.

una voce di naso che avrebbe toccato il cuore a satanasso in persona»¹⁵ – ad autorizzare per primo l'interruzione della preghiera per discutere delle questioni che lo toccano, e dei soldi prestati ai Toscano: visto che «fra un'avemaria e l'altra si parlava del negozio dei lupini, e della Provvidenza che era in mare, e della Longa che rimaneva con cinque figliuoli».¹⁶

Bisogna però attendere la novella *La chiave d'oro* – «decisamente rilevante»¹⁷ nel percorso, poi incompiuto, della rappresentazione del mondo dei vinti fino alle classi elevate – perché Verga fenda l'aria della serale e distratta preghiera con due colpi di schioppo, aprendo allo stesso tempo alla storia presente e passata della Sicilia borbonica e postunitaria (tratto non infrequente nei suoi testi ma raramente così allusivo e giudicante):

A Santa Margherita, nella casina del Canonico stavano recitando il Santo Rosario, dopo cena, quando all'improvviso si udì una schioppettata nella notte. Il canonico allibì, colla coroncina tuttora in mano, e le donne si fecero la croce, tendendo le orecchie, mentre i cani nel cortile abbaiano furiosamente. Quasi subito rimbombò un'altra schioppettata di risposta nel vallone sotto la Rocca.¹⁸

Nel frutteto di proprietà di un canonico, il *camparo* (figura temibilissima, nell'organigramma dell'economia rurale siciliana) Surfareddu¹⁹ ha sorpreso e ucciso, senza pensarci troppo su, un ladro di olive. Una prassi abusata, quella dell'uso della violenza e delle armi per contrastare le violazioni di proprietà, nella Sicilia borbonica; dove – a mezzo secolo dalla formale abolizione della feudalità, sancita dalla Costituzione anglo-borbonica del 1812 – nei fondi privati di nobili ed ecclesiastici sopravviveva il retaggio culturale del *merum et mixtum imperium*, il complesso dei privilegi giurisdizionali, anche penali, a disposizione dei feudatari di un tempo, e che alle soglie dell'Unità d'Italia si traduceva ancora in una presunzione di impunità di fronte alla legge.²⁰

¹⁵ Ivi, p. 40.

¹⁶ *Ibid.* L'infrazione alla regola non era stata perdonata alla Nedda della novella eponima: «La castalda intuonò il rosario, le avemarie si seguirono col loro monotono brontolio, accompagnate da qualche sbadiglio. Dopo le litanie si pregò per i vivi e per i morti, e allora gli occhi della povera Nedda si riempirono di lagrime, e dimenticò di rispondere amen. – Che modo è cotesto di non rispondere amen? – le disse la vecchia in tuono severo. – Pensava alla mia povera mamma che è tanto lontana; – balbettò Nedda timidamente»; G. VERGA, *Nedda*, in ID., *Tutte le novelle cit.*, pp. 3-31: 11.

¹⁷ A. MANGANARO, *Verga*, Bonanno, Acireale-Roma 2011, p. 132.

¹⁸ G. VERGA, *La chiave d'oro*, in ID., *Tutte le novelle cit.*, pp. 911-915: 911.

¹⁹ *Nomen omen*: un bruttissimo ceffo in odor di malavita, che si accende al minimo attrito, come uno zolfanello; cfr. D. PRIVITERA, *Surfareddu e il senso della soprannominazione in Giovanni Verga*, in «il Nome nel testo – Rivista internazionale di onomastica letteraria», XII, 2010, pp. 409-415.

²⁰ Cfr. R. CANCELA, *La questione dei diritti signorili in Sicilia a fine Settecento*, «Mediterranea. Ricerche

Ma la novella, come è stato proposto attraverso compiuti riscontri testuali, offre anche «un quadro drammaticamente verosimile dei rapporti oggettivamente di stampo mafioso che intercorrono tra latifondisti, campieri malavitosi e amministratori della giustizia concussi, a tutto danno e disdoro della “gentuzza”, già nella Sicilia preunitaria (e che si perpetueranno dopo l’unificazione)». ²¹ Il canonico (che non a caso Verga ci presenta come un «servo di Dio che era una specie di *barone antico* per le prepotenze, e teneva al suo servizio degli uomini come Surfareddu per campari, e faceva ammazzar la gente per quattro ulive»: ²² tenendo così insieme il permanere di retaggi feudali e la preconizzazione di dinamiche mafiose) pensa bene di far sparire il suo guardiano e di aggiustare la cosa con la legge.

Al giudice, che arriva con le guardie per il sopralluogo e l’inizio dell’indagine, offre di «prendere un boccone» ²³ all’ombra del frutteto. Il lauto pasto, il caffè e il moscato, assieme ai fiori e alla frutta donati al magistrato, sortiscono effetto. Il giorno dopo il giudice manda a dire con un messo di avere sicuramente smarrito nel frutteto la chiavetta d’oro del suo orologio; il canonico rassicura il messo e due giorni dopo fa recapitare una chiave d’oro al giudice, rinsaldando una volta di più la diuturna «alleanza fra trono ed altare, in cui il sacro funge da *instrumentum regni*» ²⁴, per nulla scalfita dagli eventi rivoluzionari:

È questa la chiavetta che ha smarrito il signor Giudice? - È questa, sissignore - rispose lui: e il processo andò liscio per la sua strada, tantoché sopravvenne il 60, e Surfareddu tornò a fare il camparo dopo l’indulto di Garibaldi, sin che si fece ammazzare a sassate in una rissa con dei campari per certa quistione di pascolo. ²⁵

Il finale della novella sancisce poi la trasfigurazione dei valori di lealtà e rettitudine con l’esaltazione del moderato prezzo della corruzione del giudice: «Fu un galantuomo! Perché invece di perdere la sola chiavetta, avrebbe potuto farmi cercare anche l’orologio e la catena»; mentre i frutti dell’abuso di potere e della connivenza

Storiche», IX, 26, 2012, pp. 445-460: part. 456-460; EAD., *Merum et mixtum imperium nella Sicilia feudale*, «Mediterranea. Ricerche Storiche», V, 14, 2008, pp. 469-504; EAD., «*Per la retta amministrazione della giustizia. La giustizia dei baroni nella Sicilia moderna*», «Mediterranea. Ricerche Storiche», VI, 16, 2009, pp. 315-352. Richiamando questo aspetto, Leonardo Sciascia colse nella novella l’«accusa più netta e terribile [...] contro la classe dei “galantuomini”, contro la loro “giustizia”, e la compiuta dissoluzione di quella «ambiguità tra pietà e ideologia» incarnata esemplarmente dalla novella verghiana *Libertà*: emblema letterario, secondo lo scrittore, di una «mistificazione risorgimentale cui il Verga, monarchico e crispino, si sentiva tenuto»: L. SCIASCIA, *Cruciverba*, in ID., *Opere*, a cura di P. Squillacioti, Adelphi, Milano 2019, vol. II, t. 2, pp. 491-805: 643-644 (*passim*); e A. MANGANARO, *Verga cit.*, pp. 132-133.

²¹ M. DI GESÙ, *Verga e la mafia*, in «Allegoria», XXI, 59, 2009, pp. 56-70: 68-69.

²² G. VERGA, *La chiave d’oro cit.*, p. 914 (corsivi nostri).

²³ *Ibid.*

²⁴ D. PRIVITERA, *Surfareddu e il senso della soprannominazione in Giovanni Verga cit.*, p. 410.

²⁵ G. VERGA, *La chiave d’oro cit.*, p. 915.

tra le classi elevate crescono rigogliosi e graditi a chi li coltiva, se là «nel frutteto, sotto l'albero vecchio dove è sepolto il ladro delle ulive, vengono cavoli grossi come teste di bambini».²⁶

La secolare storia di sopraffazioni e ingiustizie del meridione d'Italia si insinua così, nella pagina verghiana, tra le poste di un rosario serale. Così come avviene nel romanzo paradossalmente più risorgimentale della nostra letteratura: quel *Gattopardo* che – tre quarti di secolo dopo la novella di Verga – chiude fra due recite di rosario il tempo preparatorio del maggio 1860, tra la rivolta della Gancia a Palermo del 4 aprile e lo sbarco dei Mille a Marsala, il 14 maggio: e alla prima – nell'ordine temporale della storia,²⁷ non del racconto – fu aggiunto un «*De profundis* per l'anima dello sconosciuto», per il «giovane soldato del 5° Battaglione Cacciatori che, ferito nella zuffa di S. Lorenzo contro le squadre dei ribelli era venuto a morire, solo, sotto un albero di limone».²⁸

Un altro albero, un altro cadavere – come nella verghiana *Chiave d'oro*²⁹ – e la stessa truculenza della morte lunga e agonizzante, che aveva invaso di ribrezzo il giardino del principe Fabrizio Salina. Ma un mese dopo, concluso il rosario che fa da incipit al romanzo,³⁰ Garibaldi e i suoi uomini sono ormai prossimi allo sbarco a Marsala e don Fabrizio ha già iniziato a coltivare la sua disillusione, scorgendo tra le stelle i destini della sua casata, da affidare all'unico “uomo nuovo” della famiglia, il nipote Tancredi:

“Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.” La recita quotidiana del Rosario era finita. Durante mezz'ora la voce pacata del Principe aveva ricordato i Misteri Dolorosi; durante mezz'ora altre voci, frammiste avevano tessuto un brusio ondeggiante sul quale si erano distaccati i fiori d'oro di parole inconsuete: amore, verginità, morte.³¹

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Cfr. G. GENETTE, *Finzioni III* cit., pp. 75 e 82.

²⁸ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, in ID., *Opere*, a cura di G. Lanza Tomasi e N. Polo, Mondadori, Milano 1995, p. 24.

²⁹ Lo ha notato per tempo Marzio Pieri, avvertendo che «questa novella è quasi una premessa all'inizio del *Gattopardo*, dall'incipit [...] alla rievocazione, di lì a poche pagine, del soldato [...]»: G. VERGA, *Novelle e teatro*, a cura di M. Pieri, UTET, Torino 2002, p. 140 n.

³⁰ Nella sua celebre trasposizione cinematografica, Luchino Visconti salderà i due momenti, e anzi farà sovrastare le orazioni del rosario incipitario dalle grida dei servitori eccitati che in giardino hanno fatto la macabra scoperta.

³¹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo* cit., p. 19. Sulla «costellazione di significati, consci e inconsci, gravitanti intorno al pensiero e al desiderio della morte», che scaturiscono dall'incipit del romanzo, come dal passo sul ritrovamento del cadavere del soldato, cfr. N. ZAGO, *I gattopardi e le iene*, Sellerio, Palermo 1983, pp. 26-27.

La polemica che si scatenò all'indomani della sua pubblicazione, nel 1958,³² oggi non sottrae più il romanzo a un'analisi di merito squisitamente letteraria, che ne fa un autorevole esempio di autobiografismo del nostro Novecento, «una notizia del mondo, un disvelamento del vivere, in cui un'esperienza e un giudizio personali, devono rendersi come esemplari misure di durevole significato generale, senza perdere il connotato e il valore, la pregnanza di un'appassionata avventura individuale».³³ Rimane tuttavia la percezione che, con il *Gattopardo*, Tomasi di Lampedusa ingaggiasse consapevolmente se stesso nell'agone del dibattito storico-ideologico quanto letterario, ma con la ferma convinzione di poter dare un contributo di merito non esplicitamente schierato, come testimoniato da un significativo passaggio delle sue lezioni di letteratura inglese, tenute sul finire del 1953 e dunque a un anno dall'inizio della stesura del romanzo:

Sarebbe superfluo ricordare che a me, personalmente, interesserebbe di più lo studio della storia politica di quello della storia letteraria. E se avessi la minima competenza e quindi la possibilità di occuparmi di storia politica, quello che più mi attrarrebbe sarebbe lo studio delle crisi, anzi, ho detto male, lo studio dell'*inizio* delle crisi, la considerazione di quell'impercettibile abbassamento del barometro, di quella minuscola nuvoletta all'orizzonte, di quella bava di vento fiacca e (apparentemente) trascurabile che è poi la prima pattuglia di punta del ciclone che si scatterà. Momenti appassionanti da rivivere, questi, nei quali tutto il mondo ignora ciò che lo aspetta mentre un occhio acuto conosce di già ciò che infallibilmente succederà, momenti di crudele rapimento nei quali l'uomo che sa può davvero credersi uguale a un dio...³⁴

La novella verghiana e il romanzo di Tomasi di Lampedusa – così lontani e pure così prossimi tra loro, nella rete di rimandi intertestuali – appaiono dunque come passaggi fondamentali della metamorfosi che l'immobile progresso della storia siciliana, e la dimensione tutta “familiare” (delle famiglie naturali come di quelle clientelari) del potere nell'isola, subiranno ancora tra le pagine di scrittori siciliani del

³² Cfr. E. MONDELLO, *La crisi degli anni '50 e il 'caso' Tomasi di Lampedusa*, Mucchi editore, Modena 1993.

³³ N. TEDESCO, *Il contributo dei siciliani al rinnovamento del codice narrativo tra il 1945 e il 1992*, in *Gli spazi della diversità*, Atti del Convegno Internazionale “Rinnovamento del codice letterario in Italia dal 1945 al 1992” (Leuven, Louvain-la-Neuve, Namur, Bruxelles, 3-8 maggio 1993), a cura di S. Vanvolsem, F. Musarra, B. Van Den Bossche, Bulzoni-Leuven University Press, Roma-Leuven 1995, vol. II, pp. 353-371: 363.

³⁴ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Letteratura inglese. L'Ottocento e il Novecento*, Mondadori, Milano 1990, p. 155.

Novecento come Brancati e Sciascia;³⁵ ma essa risulterebbe incompiuta se non si tenesse conto – certo tra molti altri – di un testo peculiare al nostro discorso, che ha reso plasticamente evidente l’osmosi tra preghiera e cronaca, tra il mormorio devozionale dello spazio domestico e il voci della strada (che ha la funzione di riportare nel racconto la vita e il giudizio morale della comunità esterna, come il coro in una tragedia greca): *Il rosario* di Federico De Roberto.³⁶

La novella, oltre a essere naturalmente predisposta – per la struttura fortemente dialogica – alla rappresentazione teatrale,³⁷ è un capolavoro di prossemica e spazializzazione, con tre ambienti scenografici distinti e tutti altamente significanti. Le sorelle Sommatino sono tre zitelle che vivono con la madre-padrona donna Antonia, in un rapporto di totale dipendenza e assuefazione. Una quarta sorella da tempo non vive più e non ha relazioni con loro: ha rotto il patto di obbedienza alla tradizione e

³⁵ E nel solco del tema di questo contributo, ci pare opportuno ricordare che una insolita, quasi militare, «recitazione del Rosario» fa da partitura al primo omicidio in *Todo modo* di Sciascia: quello dell’ex senatore Michelozzi, caduto nello spiazzale dell’albergo-eremo di Zafer, tra il folto gruppo di notabili riuniti per gli annuali esercizi spirituali, sotto la guida dell’obliquo Don Gaetano. Agli occhi del pittore-investigatore (che è anche narratore di tipo extradiegetico-omodiegetico, secondo un’altra nota tipologia di Genette: cfr. G. GENETTE, *Finzioni III* cit., p. 296), «quell’andare su e giù nello spiazzale quasi buio, non come in un quieto passeggio ma a passo svelto, appunto come chi ha paura del buio e si affretta a raggiungere la zona di luce [...]; quelle loro voci che si levavano nel Padrenostro, nell’Ave maria, nel Gloria con un che di atterrito e di isterico; la voce di don Gaetano, che succedeva alle loro, distante e fredda: e da quella voce espressioni come “misterioso messaggio”, “mistero della salvezza”, “antico serpente”, “spada che trafiggerà l’anima” si intridevano di un senso tutto fisico, non più metafore ma eventi che stavano realizzandosi, che si realizzavano, in quel posto al confine del mondo, al confine dell’inferno [...]»: L. SCIASCIA, *Todo modo*, in ID., *Opere*, a cura di P. Squillacioti, Adelphi, Milano 2012, vol. I, pp. 835-895: 872-873 (*passim*). Siamo qui di fronte a una deformazione iconoclasta delle tradizionali rappresentazioni della preghiera, che va ben oltre lo straniamento degradante declinato da Federico De Roberto (v. *infra*); e in cui il mondo esterno, più che irrompere nello spazio dell’invocazione divina, sembra essersene impossessato da tempo, tanto da averne fatto strumento alle umane passioni e causa prima di ogni aberrazione civile.

³⁶ De Roberto trasse dal racconto, incluso nella raccolta *Processi verbali* (Galli, Milano 1890), anche una riduzione teatrale in atto unico, pubblicata su «Nuova Antologia» il 16 aprile 1899 (con il titolo *Il rosario. Bozzetto drammatico*), poi riedita con sostanziose varianti su «Rassegna contemporanea» (con il titolo *Il Rosario. Dramma unico*) e portata in scena solo nel 1912, al Teatro Manzoni di Milano: cfr. A. GIANNANTI, «Una forma inferiore»? *Il teatro di Federico De Roberto*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi (Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012), a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Adi editore, Roma 2014, p. 8 n.

³⁷ Almeno per la prima stesura, la scelta di cimentarsi nella scrittura per il teatro rientrava ancora, per De Roberto, nel solco di quella ricerca di impersonalità assoluta ritenuta «incompatibile con la narrazione e la descrizione», e che «non può conseguirsi che nel puro dialogo»; resta tuttavia fondata l’osservazione che le novelle dei *Processi verbali*, e *Il rosario* in particolare, «fanno ben vedere quanto sia difficile trasformare davvero in una scena teatrale una narrazione» (v. *infra*): F. DE ROBERTO, *Prefazione a «Processi verbali»*, in ID., *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Mondadori, Milano 1984, p. 1641; e G. TURCHETTA, *Il punto di vista*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 62.

alla matriarca,³⁸ sposando, contro il volere di quest'ultima, un uomo spiantato e senza posizione, e per questo è stata estromessa dalla asfittica cerchia familiare.

L'uomo è ora in fin di vita, e la donna invoca il soccorso e la vicinanza delle congiunte; il vicinato tutto si fa mediatore del grido di aiuto che dal mondo esterno arriva al mondo chiuso delle sorelle Sommatino, fermandosi però alla frontiera invalicabile per tutti, in entrata e in uscita, ovvero l'uscio che dalla casa immette nel giardino (presto sostituito dal cancello esterno della proprietà, considerato «più sicuro»³⁹). Quel giardino, e gli spazi di casa abitati dalle sorelle, rappresentano in realtà un "mondo mediano", sospeso tra desiderio e timore reverenziale: solo lì il mondo di fuori riesce a far arrivare il suo messaggio e il suo giudizio morale di biasimo, per l'assenza di carità cristiana delle sorelle; le quali si indispettiscono persino col cognato morente, per l'imbarazzo causato alle loro irregimentate esistenze: «Ma vedete che seccatura!... Non poteva morire al suo paese, questo santo cristiano?».⁴⁰

C'è dunque un ultimo spazio di scena, in questa storia, esclusivo e appena evocato: è il quartiere della madre, la zona della casa dove a nessuno è permesso entrare, nemmeno alle figlie, che si limitano a lasciarle i pasti fuori dall'uscio. Donna Antonia ne esce solo la sera, per la recita del rosario, che è lo spazio retorico e scenografico del suo dominio sulle figlie. E qui il trentenne De Roberto, alla ricerca ancora dell'effetto massimo di impersonalità, costruisce quei dialoghi che Verga aveva solo accennato, nei *Malavoglia*, e intesse le poste e i misteri della preghiera con le direttive e le chiacchiere di Donna Antonia:⁴¹

«Padre nostro che state in cielo, santificato il vostro nome, venga a noi il vostro regno, sia fatta la vostra santa divina volontà così in cielo come in terra... La figlia di massaro Nunzio oggi che non è venuta? [...]. Un'altra volta dovete dirle di non dare a mangiar cipolla alle galline. Ave Maria piena di grazie, il Signore è con voi,

³⁸ Nunzio Zago ha individuato nella novella un perfetto esempio del «fondamento antropologico» al discorso sul potere di De Roberto, che troverà poi ne *I viceré* la più compiuta realizzazione: un fondamento radicato tutto nell'istituzione familiare e «[in] una cornice che qui, seppur implicita o appena abbozzata, è facile identificare con quella della nobiltà siciliana (donna Antonia è chiamata "Eccellenza" dalle figlie), cioè di una classe sociale succube, per lo più, di valori arcaici, feudali, di riti che assomigliano a stanche fissazioni maniacali, bloccata in un arrogante isolamento di casta dove vigono assurde pratiche repressive e si consumano esistenze di squallida e disperata solitudine»: N. ZAGO, *Fenomenologia del potere nella narrativa di De Roberto*, in *I linguaggi del potere*, Atti del Convegno internazionale di studi (Ragusa Ibla, 16-18 ottobre 2019), a cura di F. Rappazzo e G. Traina, Mimesis, Sesto San Giovanni 2020, pp. 499-508: 500.

³⁹ F. DE ROBERTO, *Il rosario*, in ID., *Romanzi, novelle e saggi cit.*, pp. 1485-1497: 1485.

⁴⁰ Ivi, p. 1488.

⁴¹ «Tecnica di fondamentale importanza per ottenere lo straniamento è qui innanzi tutto quella della "chiacchiera riduttrice" e banalizzante, che sminuisce valori basilari o ritenuti tali»: A. VINCRE, *Procedimenti stilistici di tendenza espressionista e modalità di straniamento nelle novelle veriste di Federico De Roberto*, in «ACME», Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, LX, 1, Gennaio-Aprile 2007, pp. 281-295: 287.

voi siete benedetta fra tutte le donne e benedetto è il frutto del vostro ventre, Gesù».

«Santa Maria, madre di Dio, pregate per noi peccatori ora e nell'ora della nostra morte, così sia. Sissignora, glielo dirò...»⁴²

Seguono, in un «calibratissimo contrappunto fra quelle formule svuotate e le stranianti intrusioni della vita esterna»,⁴³ discorsi di ogni sorta: il “cambio di stagione” da fare e i matrimoni in paese; il tempo, l'uva e i pomodori della proprietà; e le morti. Finché le campane a martello non si intromettono tra le litanie e le chiacchiere: chiesto per chi suonassero, e appreso che si trattava del marito della figlia Rosalia, la donna riprende imperterrita la recita delle poste, mentre le figlie iniziano a loro volta a interpolare le orazioni prescritte con quelle – nuove e urgenti – che invocano per la sorella il perdono della madre. Ma la replica della donna è terribile, per il lettore e le figlie presenti, e inaugura la spietata rappresentazione dell'odio familiare che avrà la sua apoteosi ne *I viceré*:

«Vi ha disobbedito, è vero, mammà... si è preso uno che non era del suo stato... vi ha dato tanti dispiaceri... ma adesso! se la vedeste, non si riconosce più... Vuole buttarsi ai vostri piedi... per chiedervi perdono... Sapete: non ha come fare, non ha più nulla!... Volete che venga a domandarvi perdono?...».

«Padre nostro che state in cielo, santificato il vostro nome...» Interrompendosi un poco, cogli occhi sempre socchiusi, donn'Antonia disse: «Di chi stai parlando?».

«Di Rosalia, mammà... di vostra figlia...»

«Venga a noi il vostro regno, sia fatta la vostra santa divina volontà... Io non ho figlie di nome Rosalia. Mia figlia è morta... Così in cielo come in terra...» E suggerendo la ripresa alle figliuole, che restavano mute, con le schiene sulle seggiole, continuò sola sino in fondo: «Dateci oggi il nostro pane quotidiano... perdonate i nostri peccati, come noi perdoniamo i nostri nemici...».⁴⁴

C'è uno scarto espressivo non indifferente tra il finale della novella è quello dell'atto unico, che risulta ancora più accentuato se si pone come termine di paragone la seconda stesura del dramma, del 1912; la spietatezza dell'impassibile chiosa di donna Antonia, tutta compressa «nell'invito al perdono pronunciato da parte di chi ha appena rifiutato con cieca absolutezza ogni invito a perdonare»,⁴⁵ è quasi inespugnabile nel linguaggio di scena, e necessita paradossalmente di un intervento dell'autore onnisciente, perché ne risalti una pari efficacia espressiva:

⁴² F. DE ROBERTO, *Il rosario* cit., p. 1493.

⁴³ A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Fondazione Verga, Catania 1998, p. 131.

⁴⁴ F. DE ROBERTO, *Il rosario* cit., p. 1497.

⁴⁵ G. TURCHETTA, *Il punto di vista* cit., p. 64.

LA BARONESSA – (*con gli occhi socchiusi, lentamente*) Di chi avete parlato?
 LE SORELLE – (*insieme*) Di Rosalia, mamma!... Di nostra sorella... della sua figliuola...
 LA BARONESSA – Sia fatta la vostra volontà, così in cielo come in terra... (*Si alza rigida e tragica; con voce rauca*) Io non ho figlie di nome Rosalia. Mia figlia è morta.
 CATERINA – (*supplice e dolente*) Mamma, mamma!... non dica così... perdoni a quella sventurata...
 CARMELINA – (*giungendo le mani*) Lo faccia per noi...
 AGATINA – (*col pianto nella voce*) Le abbiamo mai chiesto nulla per noi, mamma?... Perdoni ora a quegli orfanelli, a quei poveri innocenti... Sono del suo sangue anch'essi...
 LA BARONESSA – (*più forte, quasi gridando*) Fuori di casa mia non c'è più nessuno del mio sangue!
 AGATINA – (*più piano, abbattuta, sconfortata*) Perdoni alla loro mamma, alla sua figliuola...
 LA BARONESSA – (*padroneggiatasi, facendo cadere le parole gelate ad una ad una, immobile e inesorabile*) Mia figlia è morta. L'ho piantata. Non vedete? (*Mostra le sue vesti*) – Ne porto ancora il lutto, da sette anni... (*Con le braccia distese fa il segno del numero, agitando le mani. Poi torna a sedere; suggerisce*) Dateci oggi il nostro pane quotidiano...
 (*Nessuna delle astanti riprende la preghiera; il suono delle campane a morto arriva più nitido, più vibrato, come più vicino*).
 LA BARONESSA – (*suggerendo ancora, con un gesto imperioso dell'indice*) Perdonate i nostri peccati, come noi perdoniamo i nostri nemici...⁴⁶

Il risentimento, mal contenuto dalla rauca voce della baronessa e quasi esploso in un grido, incrina qui la cinica e autoritaria flemma che la sua *alias* donna Antonia manteneva ancora nella novella, e sconfinava per alcuni istanti – nel mostrare gli abiti del lutto, nella conta infantile degli anni, nel gesto stizzito dell'indice⁴⁷ – in pose

⁴⁶ F. DE ROBERTO, *Il Rosario. Dramma in un atto*, «Rassegna contemporanea», v, 12 (dicembre 1912), pp. 403-419: 418-419.

⁴⁷ Le indicazioni parentetiche qui evidenziate (due delle quali – la seconda e la terza – assenti nel *Bozzetto drammatico* del 1899) sono spie della difficoltà di raggiungere l'effetto di impersonalità assoluta, per mezzo del "puro dialogo", anche nella scrittura di scena; come già rilevato per la narrazione, appare infatti ancor più evidente che «l'ultima parola spetta proprio a chi apparentemente 'tace', cioè all'autore, proprio perché è lui a costituire il punto di vista generale verso cui convergono i punti di vista locali»: G. TURCHETTA, *Il punto di vista* cit., p. 64. Per altre sostanziali differenze tra le due stesure teatrali de *Il rosario* (soprattutto tra le didascalie iniziali, che descrivono la sala del rosario, che è tra l'altro l'unico ambiente di scena dell'intera rappresentazione), cfr. A. GIANNANTI, «Una forma inferiore»? *Il teatro di Federico De Roberto* cit., pp. 7-9 e n. L'articolo, del 2014, rileva come «gli editori moderni del dramma [...] abbiano preferito l'edizione del 1899 e non quella del 1912 che, tra l'altro, fu la sola effettivamente andata in scena» (ivi, p. 9). L'affermazione è ancora oggi valida, ma va ricordata la pubblicazione del copione portata in scena al Teatro delle Arti di Roma da Anton Giulio Bragaglia nel 1940. Segnalato tempo fa come «testo derobertiano [...] ristampato» (V.J. CINCOTTA, *Federico De Roberto commediografo (dalle lettere all'amico Sabatino Lopez)*, Tringale, Catania 1980, p. 39), il testo appare evidentemente, e fin dal titolo, esemplato sulla stesura del 1912, ma sottoposto a

scomposte e grottesche:⁴⁸ che inscrivono anche questa figura, «tra intrigo e follia, [nel]l'uniforme antropologia dei "vicerè"». ⁴⁹ Nel grande romanzo del 1894, d'altronde, donna Teresa Uzeda era già l'*exemplum* più compiuto di un dominio patriarcale esteso e ossessivo: «un personaggio paradossalmente presente per assenza, [...] dal cui funerale prende avvio il racconto e il cui testamento [...] contiene *in nuce* [...] la storia»;⁵⁰ e «la corona del Santissimo Rosario»,⁵¹ insieme agli altri oggetti del corredo funerario, aveva innescato, anche tra quelle pagine, un dispositivo narrativo di rovesciamento caustico e dissacrante, affidato alle voci della folla catanese:⁵² effimera rivalse di un mondo, esterno agli spazi del potere, che si apprestava a farsi improvvido strumento della perpetuazione della razza dei "viceré" a classe dirigente della nuova Italia.

un non blando intervento di adattamento da parte – si presume – del regista, che ne amplificò proprio certi effetti parossistici. Al momento della conta degli anni di lutto, ad esempio, l'indicazione di scena recita che la baronessa «*alza le braccia, fa il segno del numero, con tutte le dita della destra e due della sinistra aperte, scuotendo le mani [...]*»: *Rosario. Dramma in un atto di Federico De Roberto*, in «Il Dramma», xvi, 325, 1° marzo 1940, pp. 35-41: 41.

⁴⁸ Rimangono sempre valide e suggestive, in questo senso, le conclusioni di Natale Tedesco, che iscrisse il dramma (per quanto riletto nella stesura datata 1899) «nella temperie del primissimo espressionismo degli anni Novanta», e lo individuò come significativa prova tangibile, «anche a volere escludere [...] certe raffigurazioni caricaturali dei personaggi dei *Viceré*, [...] dell'interesse dello scrittore all'espressione dell'interiorità sentimentale, alla deformazione formale»: N. TEDESCO, *Un grido nel silenzio delle coscienze. «Il rosario» e l'espressionismo di F. De Roberto*, in ID., *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*, Guida, Napoli 1980, pp. 47-59: 53-54 (*passim*; corsivo nel testo).

⁴⁹ A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo* cit., p. 216; Di Grado ha qui mantenuto, per il termine "vicerè", la grafia con accento grave voluta da De Roberto per il titolo del romanzo: cfr., a tal proposito, A. STUSSI, *Esse, non effe! (nel centenario dei "Viceré")*, in «Italianistica», xxiii (maggio-dicembre 1994), 2-3, pp. 513-514.

⁵⁰ L. SCIASCIA, *Perché Croce aveva torto*, in «La Repubblica», 14-15 agosto 1977, p. 10 (poi, con il titolo *I vicerè*, in ID., *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, Adelphi, Milano 2000, pp. 32-36).

⁵¹ F. DE ROBERTO, *I viceré*, in ID., *Romanzi, novelle e saggi* cit., pp. 413-1103: 431.

⁵² «La cassa con tre chiavi!... Sarà tanto più difficile tornare a questo mondo!... E la tonaca e il rosario!... Tanta penitenza con un funerale da regina! A voce più bassa le male lingue aggiungevano: – Dopo l'allegria vita!...»: *ivi*, p. 441.