

Vi dirò storia che toccommi il core:  
LE LEGGENDE E ISPIRAZIONI<sup>1</sup>

di Daniela Bombara



Nel 1841 Felice Bisazza aderisce compiutamente all'ideologia romantica pubblicando le *Leggende e ispirazioni*, opera che vuole essere espressione di un *Volksgeist* italiano e siciliano insieme: nella prima parte del volume troviamo infatti 22 racconti in versi, le *Leggende*, con le quali, afferma l'autore, "ritraendo spesso miserabili casi, ho cercato di presentare una parte elegiaca di qualche cronaca nostra, o di qualche curiosa o mirabil credenza".<sup>2</sup>

Elegia e storia, appello ai sentimenti e tradizione popolare si fondono in queste vicende altamente patetiche, raccontate utilizzando una forma poetica tipica del primo Ottocento, narrativa e lirica insieme: la ballata romantica. Una forma nuova e antica al tempo stesso: essa prende infatti a modello strutture metriche medievali che appaiono, secondo i teorici dell'epoca, più vicine alle modalità espressive italiane; anche i contenuti si rivolgono al passato, riproponendo quell'età feudale che era vista come origine delle tradizioni nazionali e insieme specchio della società moderna, attraversata da simili problemi e conflitti. Stile e lessico, infine, vogliono abbandonare la nobiltà e la compostezza neoclassica per avvicinarsi alla semplicità strutturale ed alla varietà del linguaggio comune.<sup>3</sup>

Questo nelle intenzioni; nella realtà il genere risulta composito, incerto fra classicismo e modernità: alle strutture metriche più varie, che alternano misure tradizionali quali endecasillabo e settenario, e metri più espressivi, dalla forte ritmicità, come il decasillabo, si accompagna uno stile particolarissimo, in cui termini aulici sono accostati a vocaboli usuali, della più piatta quotidianità. Gli argomenti spaziano dalla storia agli eventi contemporanei, ma l'istanza realistica è talvolta frenata da un'attrazione verso il fantastico, il patetico, l'orrido.

Le ballate di Bisazza rientrano perfettamente nel genere: se abbondano, come è stato osservato, di “teschi, spettri, nivei gigli sul primo fiorir tagliati”,<sup>4</sup> icone di una nuova retorica romantica che si sostituisce a quella classica, evidenziano anche un legame profondo fra il poeta e il proprio territorio, e insieme la volontà di diffonderne le vicende e la storia, reale o mitizzata che sia, in una forma accattivante che possa determinare la partecipazione emotiva del lettore. Francesco Dall’Ongaro, dalle pagine di “La Favilla”, periodico triestino da lui diretto fra il 1838 e il 1846, loderà le *Leggende bisazziane*: “egli mostra di conoscere una delle fonti da cui vuol essere derivata la moderna poesia; le tradizioni e le canzoni del popolo”. Altrettanto lusinghiero il giudizio di Giuseppe Pitrè, che sottolinea la carica emotiva di questi testi:

così tu trovi illustrate le tradizioni della setta misteriosa dè *Beati Paoli*, che del vendicare uccidendo s’erano fatti una religione; e dell’*Auto-da-fè*, pomposamente celebrato in Palermo il 6 aprile 1724, nel quale arsi venivano una suor Maria Gertrude e un frate Romualdo, siciliani, amendue chiamati in colpa di false credenze; e di quel *Tonno Calabro*, scolare di Polidoro Caldara da Caravaggio, che preso d’ingorda bramosia de’ danari del suo maestro, aiutato da alcuni amici, scannavalo in Messina mentre dormiva. E tu sei preso di pietà per quella Alaide, figlia di Bernardo Caprera conte di Modica, la quale da lui osteggiata nel suo amore per un giovane di casa Tagliaviva di Modica, seco lui si fugge e trova morte e sepoltura nella *Buca di Bonagia*, dove il tiranno Conte ha fatto precipitare il suo avversario. E rabbriviscisci della fine lacrimevole e pur meritata di quel *Matteo Palizzi*, violento e crudele signor di Messina che, stimandosi in suo poter sicuro de’ cavalieri da lui fatti disarmare, viene in un sotterraneo del proprio palazzo insieme colla moglie e col figliuolo dalle dame stesse della città a colpi di pugnale trapassato. Né saprai trattenere le lagrime udendo la storia di quel *Cola Pesce*, famoso marangone de’ tempi di Federico II il quale ne’ vortici di Scilla, ito per la prima volta a pescare una tazza d’oro fattavi gettare dal re, vi lasciò la vita all’altro tentativo. Miserandi temi son questi e gli altri quindici che li accompagnano, belli sì per semplicità di stile e di intreccio, e per un fare patetico ad un tempo e vibrato che li adorna.<sup>5</sup>

Certo, queste lunghe poesie narrative sono molto legate alla loro epoca: la lingua ibrida, in cui convivono senza problemi aulicismi e latinismi quali *concento*, *fiede*, *face*, *acciari* accanto a termini prosaici come *faccia*, *sozzo*, gli ingenui tentativi di creare un ritmo popolare, le onomatopée, i frequenti diminutivi e vezzeggiativi, il patetismo spesso eccessivo, fanno sorridere lo smaliziato lettore moderno.

Tale ibridismo a noi oggi fa l’effetto d’un forte profumo di muschio in un salotto borghese dove arrivino gli odori della cucina. Ma i nostri padri se ne bearono. Codesta anarchia stilistica s’addiceva bene alla loro morbosa voluttà di pianto.<sup>6</sup>

Eppure le ballate bisazziane possono ancora suscitare un certo interesse; si tratta di testi innovativi, che tentano di creare un’*epica moderna*, abbandonando quel mondo mitologico settecentesco ormai lontano dal sentire della gente.<sup>7</sup> Particolarmente apprezzate all’epoca, come si è visto, le ballate storiche; esse hanno il merito di

affrontare problemi nodali della Sicilia ottocentesca, quali il difficile rapporto con il potere, laico o religioso che sia, ma sempre tirannico, ingiusto, soffocante. Bisazza esprime una sua personale visione anche rispetto alla tradizione favolistica, che aveva creato figure fantastiche e surreali quali l'uomo-pesce, oppure quando racconta le piccole tragedie quotidiane: la morte improvvisa e straziante dei più giovani, il dolore senza tempo provocato dal tradimento o dall'abbandono, la rottura dei legami familiari ad opera degli eventi bellici. Meno significative appaiono le leggende 'gotiche', che contribuiscono comunque a mettere in atto strategie narrative inedite, in cui la raffigurazione del fantastico fa finalmente 'esplodere' l'armonia classica dei testi poetici tradizionali. Siamo alla preistoria del genere *noir*, che dalla poesia passerà al romanzo e poi al cinema del Novecento.<sup>8</sup>

Al di là dei difetti formali, dalle ingenuità stilistiche alle citazioni/calco,<sup>9</sup> alla mescolanza di aulico e triviale, difetti che mostrano una tale *nonchalance* verso la compostezza classica da scadere spesso in sciatteria, queste 'leggende' conservano una loro vitalità, poiché fotografano il gusto e gli interessi di un'epoca, che cercava una maggiore autenticità del fare poetico, tentando da un lato di recuperare la fascinosa affabulazione di un Ariosto o di un Tasso, dall'altro di coinvolgere interamente il lettore, con la mente e con il cuore. La ballata, forma bifronte, epica e lirica insieme, rilanciava la vocazione narrativa della migliore tradizione italiana, ed al tempo stesso voleva recuperare, in un'ottica romantica, la profondità psicologica e la capacità d'introspezione della poesia petrarchesca.

Proponiamo alla lettura due ballate storiche, *I Beati Paoli*, Matteo Palizzi, una ballata legata al filone popolare, *Colapesce*, e infine un testo che racconta una tragedia 'moderna', *La pazza*.

Storia, mito, realtà: fili conduttori del genere dagli anni '30 in poi, il periodo maturo della stagione ballatistica, quando i poeti decidono che bisogna allargare i confini del poetabile e raccontare la contemporaneità, per *docere et movere* il loro affezionato pubblico. La ballata romantica è stata infatti un genere di successo, ed anche quelle bisazziane, tradotte in diverse lingue, presenti in varie strenne, recitate nei teatri europei, si sono spartite la loro fetta di popolarità;<sup>10</sup> hanno contribuito, tra l'altro, a diffondere la nascente ideologia borghese, basata sull'autenticità dell'individuo e sul valore degli affetti.<sup>11</sup> Carducci tuonava: "la ragione salvi i giovani dalle ballate romantiche",<sup>12</sup> e aveva le sue ragioni; ma, col senno di poi, sarebbe invece il caso di rileggere attentamente queste poesie così sorpassate: se Gozzano, ai primi del 900, arriva a far rimare *Nietzsche* con *camicie*, qualcosa deve pure ai tanto bistrattati ballatisti, al loro 'stile mostruoso', al loro

parlar non chiaro, nell'insieme, e forse, se chiaro, assurdo; pure, così efficace, così nuovo in quella sua efficacia fatta di squilibrio, di asimmetria, di sprezzante noncuranza formale.<sup>13</sup>



## *In negra cappa, coperto il viso, sono i fratelli del Paradiso!* I Beati Paoli icona del Male

Le cupe gesta dei Beati Paoli, setta dalle lontane origini medievali, che pretendeva di vendicare i soprusi facendosi interprete della giustizia divina, avevano percorso tutta la storia siciliana fino ai primi dell'Ottocento, interessando soprattutto gli scrittori locali.<sup>14</sup> Novelle, poesie, testimonianze di vario genere fra Sette e Ottocento riecheggiano le imprese del gruppo pseudoreligioso che si era costituito come tribunale alternativo, pretendendo di raddrizzare torti e riparare ad ingiustizie tramite azioni violente: rapimenti, torture, uccisioni dei presunti colpevoli aggiungevano di fatto colpa alla colpa, senza in realtà sanare alcun male della società ma piuttosto soddisfacendo gli istinti sadici degli adepti, ed ancor più andando incontro ai loro interessi politici nascosti.<sup>15</sup>

Sembra infatti che i Beati Paoli, come altre organizzazioni affini presenti nel resto d'Europa, si ponessero un preciso obiettivo, attuato con una strategia del terrore attenta e calibrata: configurarsi come centro di potere alternativo alle istituzioni dominanti, fin dal Medioevo alquanto deboli e dotate di un raggio d'azione limitato. Una sorta di mafia *ante litteram*, che giustiziava per imporre il proprio volere, agganciandosi a quelle organizzazioni sociali e politiche che si qualificavano come bisognose di 'protezione' e di aiuto per fare valere i propri diritti, veri o presunti che fossero. In effetti, anche se la tradizione orale ha trasformato la setta degli incappucciati in vendicatori del popolo, e un serio studioso della cultura e della storia siciliana quale Giuseppe Bruno Arcaro si è potuto esprimere al riguardo in termini decisamente positivi, accogliendo la versione vulgata dei Beati come paladini della sicilianità,<sup>16</sup> la realtà storica, se di storia si può parlare per una setta i cui contorni sfumano nel leggendario, è ben diversa. Nella Sicilia del Settecento, periodo in cui buona parte degli autori siciliani collocano le vicende della setta,<sup>17</sup> la connivenza fra baroni e il brigantaggio locale di fatto impediva al potere centrale qualunque azione riformista: la società era dominata da strutture e gruppi che si ponevano in alternativa allo stato, e di fatto opprimevano la popolazione pretendendo di difenderla; i Beati e le loro gesta leggendarie diventano quindi emblema di questa eversione sotterranea, la cui vera natura viene travisata. Sostiene al riguardo Giovanni Tessitore: "Fondamentale per la formazione dell'humus della mafia, fu, poi, il mito dei "Beati Paoli", originato dalla diffidenza verso le istituzioni statali".<sup>18</sup>

La favola dei truci, ma 'giusti' vendicatori, per quanto lontana da qualunque verità storica, è ben più seducente, e domina nel *feuilleton* novecentesco *I Beati Paoli* di Luigi Natoli; lo scrittore palermitano, servendosi del fascinoso pseudonimo di William Galt, pubblica il suo romanzo a puntate tra il 1909 e 1910, con il "Giornale di Sicilia".<sup>19</sup> L'opera di Natoli, dalla trama complessa e rocambolesca, consta di ben 239 parti e viene pubblicata in volume nel 1921. Il romanzo, si è detto, ci fornisce una versione tutto sommato positiva dei Beati Paoli, società segreta che opera a favore del bene sociale, ripristinando un ordine che le autorità, ormai corrotte, non

sono in grado di mantenere; ma qualcosa slitta in questo quadro rassicurante e colpisce, ad esempio, la definizione che della setta dà l'autore all'interno del romanzo, definizione che si addice in modo impressionante al fenomeno mafioso in sé:

I Beati Paoli apparivano ed erano di fatto come una forza di reazione moderatrice: uno Stato dentro lo Stato, formidabile perché occulto, terribile perché giudicava senza appello, puniva senza pietà, colpiva senza fallire.<sup>20</sup>

Per raccontare la storia della temibile setta Felice Bisazza si rivolge invece ad un passato più lontano, ad un Medioevo cupo e angosciante, in cui il sopruso è legge. Così recita infatti la nota esplicativa:

I Beati Paoli, setta misteriosa e tremenda, nata in Sicilia, il cui sacramento era di punire uccidendo. A quel ch'io sappia, pare essere stati la prima volta scoperti in Palermo, l'anno 1185.

In un tempo che lo *sgherrismo* e il *valentismo*, era infamemente usato dai potenti, e dai Baroni feudali, a cui furon larghi di concessione i sistemi Normanni, sorsero questi uomini, giurati a vendetta, perché vedeano ora impedita la giustizia, ed or legata ai capricci dei nobili. Rispondeano in parte al Tribunale segreto Vestfalice; o Santo Vehemè, o Vehemè-gerichte; e in Palermo viene ancora indicato il luogo, ove convenivano a giudicare quei rigidissimi uomini. Questa setta, che fu poi distrutta, seguì per molti secoli i suoi misteriosi uffici.<sup>21</sup>

L'ambientazione medievale della setta, ed in particolare la datazione all'anno 1185, ci riconduce ad un'altra società segreta, i Vendicosi; nella sua *Indagine sui Beati Paoli*, infatti, Francesco Castiglione cita le testimonianze dell'Anonimo di Montecassino e dell'Anonimo della Cronaca di Fossa Nova, che situano al biennio 1185-6 la comparsa di questa setta inquietante.<sup>22</sup> Il primo ad ipotizzare una derivazione Vendicosi- Beati è Mariano Scasso e Borrello, che nel suo lavoro di traduzione e commento alla *Histoire* del Burigny, di cui si è già parlato, afferma:

Nell'anno stesso delle nozze di Costanza avvenne il rimarchevole scoprimento d'una nuova Setta di empia e capricciosa gente, cui davasi il nome di Vendicosi, ovvero Vendicatori. Nè loro segreti e notturni congressi ogni scelleratezza rendeansi leciti (*sotto colore di riparar gli altrui torti*).[...] Ella è costante opinione appo il Volgo che più volte videsi rinnovellare cotesta Società di nascosti Vendicatori in Sicilia ed altrove, comunemente appellati i Beati Paoli.<sup>23</sup>

Bisazza quindi sceglie di distanziare temporalmente il proprio racconto, attingendo ad un'epoca medievale misteriosa e dominata dalla violenza; la stessa *raza* esplicativa lascia volutamente nell'ombra la fisionomia della setta, descritta con pochi tratti essenziali: origini, azioni, obiettivi di essa risultano alquanto sfumati e leggendari.<sup>24</sup> Anche la narrazione lavora per 'sottrazione', focalizzando un solo episodio di vendetta, particolarmente efferato poiché finisce per ritorcersi contro chi,

a gran voce, ha chiesto ai Beati riparazione per i torti subiti. La storia, semplicissima, presenta infatti una giovane tradita dall'amante, ed abbandonata con un bimbo, che chiede vendetta al tribunale dei Beati. Ma i frati assassini non si limitano ad eliminare il traditore e la sua donna; l'infante frutto del peccato, forse trafitto da un pugnale, viene sacrificato sotto una croce di pietra, simbolo della setta. Il gruppo di vendicatori, presentato di scorcio con poche, cupe pennellate, acquista allora una significazione simbolica, diventa emblema del male insito nel tessuto sociale; l'ambientazione medievale fornisce altresì tutto l'armamentario 'gotico' atto a suscitare, nell'impressionabile lettore ottocentesco, una risposta emotiva 'forte'.<sup>25</sup>



È mezzanotte: nell'aria bruna  
Non v'è una stella, non v'è la luna:  
sopra gli spaldi de le castella  
udì quell'ora la sentinella;  
e disse all'erta, dalla spianata,  
l'ora è sonata, l'ora è sonata.

Dove ten corri solenne e pia,  
segretamente per fosca via,  
o di vegliardi pallida schiera,  
con due lanterne e una bandiera?  
In negra cappa, coperto il viso,  
sono i fratelli del Paradiso!

Fate silenzio! poi dite un'ave  
Entrar le fosche, temute cave:  
ahi dove vanno, per qual sentiero?  
Che tomba è questa, che cimitero?  
Han la bandiera sull'ara alzata,  
l'ora è sonata, l'ora è sonata.

Sul ferreo desco un libro è aperto,  
è dei beati la legge al certo:  
spira d'intorno di tombe un lezzo,  
una catena pende nel mezzo:  
e sotto sotto della catena  
pende una lampa ed arde appena.

A un crocifisso di antico sasso  
Volgono i vecchi il lento passo.  
Signor, dicendo la negra corte,  
tu dai la vita tu dai la morte:  
la nostra mente consiglio aspetta,  
Santo dei santi, Dio di vendetta.

Sopra il Vangelo hanno giurato  
Punir di morte sempre il peccato:  
su neri seggi si son seduti,  
son dieci in tutto, ma stanno muti:  
solo si ascolta per quell'arcata,  
l'ora è sonata, l'ora è sonata.

Bella, ma come un fior che muore,  
santificata dal suo dolore,  
giovane donna nel pianto sciolta,  
muove all'orrenda, funebre volta:  
in bianco velo un pargoletto  
tacitamente si stringe al petto.

Varca la soglia la sventurata,  
s'ode una voce: fosti aspettata!  
Ecco comincia il santo rito,  
ed ella esclama: non ho marito,  
sfiorommi il serto del casto giglio,  
e poi lasciommi sola col giglio!

Per questa croce, pel Nazareno,  
per questo figlio, che ho porto in seno,  
dopo di averlo cotanto amato,  
più non mi volle veder l'ingrato!  
Deh vendicate, lo vuole Iddio,  
il figlio mio, il figlio mio.

Sparsa ha le trecce, lenta la voce,  
posa il fanciullo sotto la croce:  
dov'è l'infido? a lei fu detto:  
Giudici, ei posa in altro letto!  
A pochi passi da questo loco,  
venga qualcuno, vendetta invoco!

Un'ora è corsa, né squilla ancor  
Dagli orologi la second'ora;  
che s'ode un fischio, indi pian piano  
rumor di passi, batter di mano:  
ecco il consesso dai seggi alzato,  
ecco il beato, ecco il beato!

Cappuccio in viso, sandali ai piedi,  
la croce in petto, romito il credi,  
ma della tunica ecco si nuda,  
esclama, il vidi con l'empia druda;  
pel sacramento fatto al Signore,  
eccovi il teschio, eccovi il core!



E la dolente? sembrò pentita,  
cercò piangendo fin la sua vita;  
ed io risposi ai pianti suoi,  
gli angeli miei gli angeli tuoi  
ci stan sul capo con la saetta,  
voglion vendetta, voglion vendetta!

Altro dicesti? Nulla più dissi,  
ella piangeva, io lo trafissi,  
dal sangue il pianto fu vendicato,  
Mora il peccato, Mora il peccato,-  
Fratelli ai piedi del redentore  
Posate il teschio, posate il core!

Riede la donna turbata in viso,  
il figlio cerca da lei diviso:  
sotto la croce da lei fu porto,  
lo bacia in viso ... ma il figlio è morto!  
Un cherubino se l'ha rapito,  
non ha più figlio, non ha marito!

S'ode un'altr'ora: nell'aria bruna  
Non v'è una stella, non v'è la luna:  
sopra gli spaldi de le castella  
udì quell'ora la sentinella;  
e disse all'erta, dalla spianata,  
l'ora è sonata, l'ora è sonata<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> BISAZZA, *Opere ...*, cit., II, pp. 13-17.

Dal buio totale emergono gli elementi caratterizzanti della setta, in un approccio sinestetico che mescola suoni (*l'ora è sonata, l'ora è sonata*), odori (*spira d'intorno di tombe un lezzo*), colori (*pallida schiera, negra cappa, negra corte, neri seggi*), sensazioni tattili (*ferreo desco*); su tutto domina il nero assoluto, in un *ton sur ton* grazie al quale il lettore può solo intravedere, sullo sfondo di una notte cieca senza luna né stelle, il gruppo dei Beati. Nell'impressionante messinscena prevale il dato visivo:<sup>26</sup> l'incontro con la donna si configura come contrasto di colori, fra le tonalità cupe degli incappucciati e il bianco che circonda la ragazza (*in bianco velo un pargolletto/ tacitamente si stringe al petto*); un'opposizione cromatica che immediatamente si pone come morale, poiché la donna senza nome è una martire, *santificata dal suo dolore*, mentre i Beati sono gli adepti di una religione deformata, rovesciata di segno, una sorta di magia *nera*, che ineggia a un *Dio di vendetta*. Sulla scena si combattono allora perversione e purezza, una lotta statica, senza sviluppo: la scena madre del triplice omicidio è bruciata in pochi istanti, in un susseguirsi di stati emozionali che si intrecciano alla voce del Beato giustiziere; pentimento, dolore, ira, sete di vendetta, furia assassina conducono gli attori del dramma alla catastrofe.<sup>27</sup>

Interessante e atipico il personaggio della giovane, *bella, ma come un fior che muore*, che non è la classica 'eroina sventurata' della letteratura ballatistica e melodrammatica; se infatti la donna tradita e vendicatrice incontra in genere le simpatie degli autori romantici, in questo caso abbiamo una situazione diversa, perché la vendetta si ritorce contro chi l'ha commissionata, ed è estesa tragicamente al bimbo innocente; la donna è quindi punita per aver peccato, ma anche per aver desiderato la morte dell'amante.

*E la dolente? sembrò pentita,/ cercò piangendo fin la sua vita;/ ed io risposi ai pianti suoi,/gli angeli miei gli angeli tuoi/ ci stan sul capo con la saetta,/ voglion vendetta, voglion vendetta!*

*Altro dicesti? Nulla più dissi,/ella piangeva, io lo trafissi,/dal sangue il pianto fu vendicato,/ -Mora il peccato, Mora il peccato,-/Fratelli ai piedi del redentore/Posate il teschio, posate il core!*

quasi un *memento*, se non erro, contro ogni forma di giustizia privata, ma anche il modo per mettere a fuoco l'onnipervasività della colpa, il fatalistico trionfo del peccato.<sup>28</sup>

La donna senza nome, che *sparse ha le trecce, lenta la voce* ricorda da vicino un'altra 'dolente' famosa di primo Ottocento, l'Ermengarda manzoniana: raffigurando l'aspetto disfatto e la lentezza dei movimenti, annichiliti dal dolore, che caratterizzano la vittima dei Beati, sicuramente Bisazza pensava alla famosa esastica del coro dell'Adelchi:

*Sparsa le trecce morbide/ sull'affannoso petto, / lenta le palme, e rorida/ di morte il bianco aspetto,/ giace la pia, col tremolo/ sguardo cercando il ciel.<sup>29</sup>*

Ermengarda è *santa del suo patir*, la donna bisazziana *santificata dal suo dolore*; entrambe condividono un destino di ‘santità’ ma insieme di morte, che traspare dal sembiante alterato. Ma la supplice dei Beati deve ancora combattere la sua battaglia terrena, non ha sgombrato *dall’ansia mente i terrestri ardori*<sup>30</sup> come l’eroina di Manzoni: è agitata, tormentata da uno spirito di rivalse, dall’incapacità di dimenticare l’onta subita, che la fa parlare con un linguaggio da melodramma:

*Ed ella esclama: non ho marito, / sfiorommi il serto del casto giglio, / e poi lasciommi sola col figlio!*

Questa, sembra dirci l’autore, è la vera colpa, il vero ‘peccato’ della donna: eliminare la violenza con la violenza, provocando una reazione a catena che finisce per travolgere la stessa protagonista e provocarne, finalmente, il pentimento: ma ormai è troppo tardi, ed il senso di una perdita irreparabile ‘congela’ gli attori del dramma (*Riede la donna turbata in viso, / il figlio cerca da lei diviso / sotto la croce da lei fu porto, / lo bacia in viso... ma il figlio è morto!*), provocando il brusco arrestarsi della storia, destinata comunque a ripetersi all’infinito ad ogni rintocco di campana.

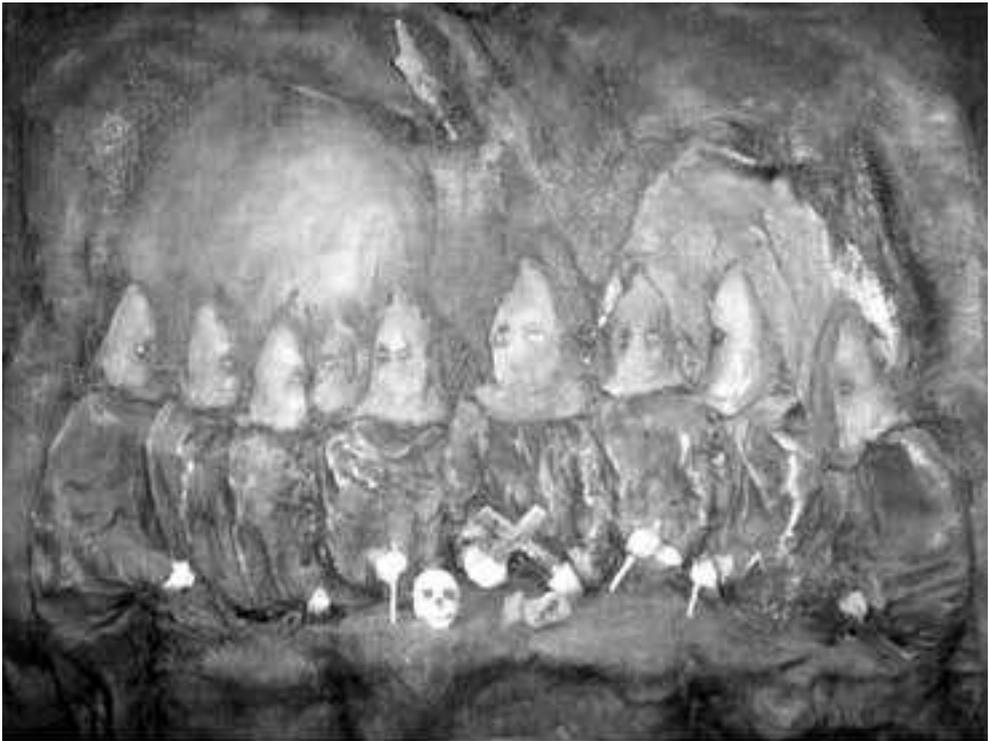
Ma perché raccontare al lettore una vicenda così truce, senza per altro risparmiare i particolari più crudi? Dagli strumenti di tortura alla ferocia degli adepti, le gesta efferate della setta medievale realmente suscitano una forte inquietudine. I Beati Paoli di Bisazza nella loro assoluta negatività rappresentano un *unicum*; abbiamo infatti visto che la tradizione popolare aveva ammantato di nobiltà questa misteriosa società segreta, attribuendole il compito di rivendicare i diritti del popolo, e gli stessi scrittori accoglievano questa versione, sia pure con qualche riserva.<sup>31</sup> Bisogna allora chiedersi perché gli incappucciati bisazziani siano così terribili e disumani; quale senso poteva avere, per il pubblico ottocentesco, una messinscena ai limiti del *decorum*?

Ma in realtà ciò che veramente colpisce nella ballata non è tanto la raffigurazione della setta quanto piuttosto l’infanticidio:<sup>32</sup> l’uccisione di un bambino non veniva mai fatta oggetto di elaborazione poetica nè rappresentata in scena, ma piuttosto raccontata da un testimone, o lasciata presagire da indizi testuali. L’interdizione oraziana aveva colpito la stessa Medea euripidea,<sup>33</sup> e di fatto è solo a questo personaggio che viene demandato un motivo ai limiti dell’accettabilità: l’infanticidio nella letteratura europea si configura dunque soprattutto come uccisione da parte della madre dei propri figli, non tanto per negare la maternità quanto il legame con un compagno odiato, nella fattispecie Giasone.

Esisteva però un’altra possibilità: l’omicidio infantile perpetrato per vendetta, ed è il caso dei figli di Tieste offerti in banchetto al padre.<sup>34</sup> Ma non è neanche questo il caso della ballata bisazziana: il testo presenta chiaramente un infanticidio rituale, compiuto all’interno di un rito purificatorio (*io lo trafissi, / dal sangue il pianto fu vendicato, / Mora il peccato, mora il peccato*); non una vendetta personale, quindi, ma voluta da forze superiori. La tematica acquista allora risonanze antiche, richiama rituali pagani terribili e ignoti, quali i Misteri. Nel Medioevo queste forme di reli-

giosità deviata si erano trasferite alla sfera dell'indicibile stregonesco: la lamia medievale sacrifica i bambini per pura malvagità, o per dominare gli umani col terrore. Ancora l'infanticidio poteva ricordare le accuse infamanti mossi ai primi cristiani, gruppi settari e fanatici, almeno nella percezione dei saggi e colti romani; infine non dobbiamo dimenticare che al popolo ebraico era stata addebitata come colpa gravissima questa pratica inumana. L'infanticidio rituale assume quindi una valenza di stigma, contrassegno di un gruppo o di un popolo al di fuori delle leggi divine ed umane. Questa è, con tutta probabilità, la ragione per cui Bisazza decide di rappresentare un tema così scabroso: egli vuole denunciare, con l'immediatezza che sola può dare la messinscena diretta, l'illegalità e l'inaccettabilità sociale della setta dei Beati Paoli. L'uccisione, per altro immotivata o comunque non spiegata chiaramente, del bimbo, conferisce alla narrazione quel 'giro di vite' che solo può dare il Male collegato alla purezza dell'infanzia.<sup>35</sup>

La leggenda bisazziana acquista allora un preciso significato politico, se si considera lo scenario sociale in cui va collocata, la Sicilia degli anni '40 dell'800, attraversata da bande di briganti, associazioni segrete, forme di criminalità organizzata presenti a tutti i livelli. La nobiltà locale si appropria di queste cellule eversive per impedire qualunque azione del governo napoletano che possa ridurre i privilegi feudali: in un "ambiente sociale in cui la vendetta personale era considerata un piacere e



un dovere”<sup>36</sup> è compito dello scrittore borghese denunciare qualunque organizzazione proto mafiosa che si arroghi il diritto di giudicare e punire, fra l’altro sfruttando simboli religiosi, facendo dunque leva sulla superstizione popolare per irretire e convincere. I Beati Paoli, ci vuol dire Bisazza, non sono santi ma demoni, e il loro esempio non deve essere seguito, pena lo smagliamento e la distruzione finale di un tessuto sociale dove la violenza non può diventare legge. È un appello alla vigilanza, ad evitare le soluzioni facili, le vendette private, e soprattutto quelle forme di religiosità deformata che, come il Tribunale dell’Inquisizione, altro istituto contro il quale si appuntano gli strali dell’autore,<sup>37</sup> non conducono alla salvezza ma piuttosto alla perdizione, ad un’eterna discesa agli Inferi che si ripete sempre uguale e senza tempo.

La conclusione ripropone infatti il fosco rituale che ha dato il via alla vicenda; più che ad una *ringkomposition* penserei, per questo testo, ad una *forma sonata*, che organizza i contenuti nella ben nota scansione triadica: esposizione, sviluppo, ripresa. Sappiamo bene che la riproposta del motivo d’esordio non si configura come semplice ‘doppio’ del discorso iniziale, poiché il lettore/ascoltatore accoglie la ripresa avendo già vissuto tutta l’esperienza dello sviluppo tematico. Allo stesso modo, quando ascoltiamo nuovamente i rintocchi della campana che annunciano l’arrivo di un nuovo supplice, che chiede ansiosamente ma inutilmente vendetta, ripercorriamo, ed anticipiamo al tempo stesso, le fasi della lugubre storia, ed avvertiamo dentro di noi tutto l’orrore che sta dietro questo semplice suono.<sup>38</sup>

## *Abbian la morte gli empi Palizzi nell'istessa corte.* La fine di un tiranno: *Matteo Palizzi*

La vicenda, storica ma offuscata da un alone leggendario, di Matteo Palizzi, famigerato rappresentante di una delle famiglie più potenti della Sicilia trecentesca,<sup>39</sup> affascina gli scrittori messinesi, forse per i possibili riferimenti al potere tirannico ed alla conseguente schiavitù oltraggiosa in cui si trova a vivere l'Italia nel primo Ottocento: non è solo Bisazza a raccontare la morte di Palizzi, ma anche il concittadino ed amico Giuseppe La Farina, il drammaturgo Gaetano Cartella ed uno storico palermitano di una certa levatura quale Isidoro La Lumia salvano dall'oblio questo frammento di storia locale, uno dei pochi e rari momenti in cui la prepotenza nobiliare siciliana era stata osteggiata e sconfitta.<sup>40</sup>

Siamo a metà '300: Pietro II d'Aragona governa con difficoltà una Sicilia in mano ai feudatari locali; sono soprattutto i due fratelli Matteo e Damiano Palizzi a tentare di svolgere un ruolo egemonico congiurando ai danni del fratello del re, Giovanni, per indebolire il potere centrale; falliti i numerosi tentativi per screditare Giovanni agli occhi di Pietro i Palizzi cadono in disgrazia e sono esiliati a Pisa. La situazione non si modifica con l'ascesa al trono del piccolo Ludovico I d'Aragona, figlio di Pietro, poiché lo zio, in funzione di vicario, continua di fatto a governare. L'equilibrio già precario della compagine statale è invece aggravato dalla morte di Giovanni, che designa alla reggenza il catalano Blasco II d'Alagona, malvisto dai signorotti siciliani. Divampano le lotte fra le fazioni baronali, divise in due partiti: quello latino, guidato dai Palizzi e dai Chiaramonte, e quello catalano, guidato dagli Alagona; la regina madre Elisabetta ha, infatti, richiamato i Palizzi, ai quali appare legata da rapporti personali.<sup>41</sup> A questo punto la lotta fra i gruppi politici si fa aspra e ne deriva una vera e propria guerra civile, in una Sicilia spezzata in tronconi: la Val di Noto, dominata dai catalani, Messina e Palermo, su cui spadroneggiano i latini. Il governo dei Palizzi presenta in questo periodo aspetti di rigidità (imposizione di nuove tasse, limitazione della libertà di espressione, accentramento del potere), che suscitano un sempre maggiore malcontento nella popolazione messinese, già provata da anni di carestia e dalla devastante peste del 1348; i moti popolari sono abilmente manovrati dalla fazione nobiliare ostile ai Palizzi, ed i sogni di potenza di Matteo si concludono nel sangue: il tiranno è trucidato insieme a moglie e figlio.

Nella *razo* che introduce la ballata Bisazza focalizza l'attenzione sul governo dittatoriale dei Palizzi come causa prima della rivolta, trascurando l'operato del re che, per quanto poco più che adolescente, aveva svolto una discreta opera di mediazione fra le opposte fazioni; ma in effetti nel segmento temporale scelto come argomento della ballata, cioè la sommossa popolare che dà luogo alla morte di Matteo, il re non interviene attivamente: nella realtà storica, fuggerà dal palazzo poco prima dell'omicidio. È il tiranno quindi ad essere protagonista del componimento, anzi le sue feroci antagoniste: le dame messinesi.<sup>42</sup>

Ai tempi di Ludovico I Aragonese, dando di volta il 1350, Matteo Palizzi Stradigò di Messina, uomo avarissimo e crudele, ruppe in tali eccessi, che era segno all'odio del popolo. Molte dame messinesi allora congiurarono di perderlo, perché per ordine dello Stradigò vennero disarmati i cittadini, non che i mariti delle stesse, quantunque cavalieri della real corte. Tal pensiero venne ad effetto, ed in un giorno d'udienza le dame, introducendosi nella corte, insiememente ai loro inermi sposi, appena entrarono, chiesero ad alte voci il Palizzi, che insieme alla moglie Margherita e al suo figlio Pietro, si era rifuggito a quelle grida in un sotterraneo della reggia. Da quello fu tolto, e dalle dame istesse pugnalato alla presenza del re, che allora saliva appena ai quattordici anni. Il popolo mise in fiamme la casa dei Palizzi, bruciandone ancora i cadaveri.<sup>43</sup>

La versione di Bisazza, che attribuisce alle “dame messinesi”, capitanate dalla nobile Ruffo la responsabilità della rivolta, mentre i mariti restano impotenti sullo sfondo, appare ad uno sguardo superficiale insolita e ‘poetica’, debitrice al genere ballatistico che normalmente privilegia il punto di vista femminile; in realtà il poeta segue con accuratezza le fonti, che sottolineano la partecipazione delle donne alla sommossa popolare.<sup>44</sup>





## *La congiura*

Il sol mettea per i dipinti vetri  
Di gotica cappella un mesto lume,  
e gli estremi morian flebili metri,  
che la sera dan grazia al sommo nume.  
Fioca una lampa, che l'ombre discaccia  
Di fiamminga madonna ardea la faccia.

Ancor l'olezzo dell'incenso santo  
Vaporava la volta bruna,  
né ancor la notte dilatava il manto  
quando chete e solinghe ad una ad una  
entran nobili donne in quella chiesa  
sol dalla lampa scarsamente accesa.

E procedono cupe in ordinanza  
Silenziosamente addolorate,  
e fatte a cerchio nella sacra stanza,  
sembrano statue immobili e gelate;  
sol lampeggiano di aperta ira le luci,  
che si volgono attorno, or meste or truci.

Quando le labbra aprì viril matrona,  
l'altera Ruffo con feroce orgoglio,  
torreggiando di tutta la persona:  
per la santa Madonna e pel suo foglio  
io v'invito a sentirmi e a giurar poi  
ai mariti vendetta, ai figli, a noi.



Sorelle, un empio Stradigò, che offende  
Del buon fanciullo aragonese il trono,  
le nostre gemme ne depreda e vende  
e volte in cencio vil le vesti sono.  
E mentre piangon le orfanelle ignude,  
ei si dimagra colle oscene drude.

Ah vendichiamoci pria che inferocito  
Il popolo che freme e che sospira,  
sull'empio stradigò non piombi ardito  
accessi i bollor di sua grand'ira.  
Ah facciam che si dica anche per noi,  
che le donne in valor vinser gli eroi!

Inermi i prodi! E da chi avrem difesa,  
e chi più salverà la patria nostra,  
ch'egli con alma ad ogni rabbia intesa,  
ora di sangue cittadino innostra?  
Unite siamo alla vendetta, io fremo,  
freme il Cielo con noi, vendetta avremo!

E la tedesca, la malvagia donna,  
che in aurea filigrana i capei lega,  
che imperlata di gemme ha la sua gonna  
ma squallida la faccia al par di strega,  
oh la sua Margherita, io pur vo' farla  
in mille brani e al popol gettarla.

O Messina, Messina a che ti trovi?  
Hai pur troppo sofferto – or su ne alziamo  
E per gli antichi e per gli oltraggi nuovi  
E pei padri e pei figli invan fremiamo.  
E fin di sua sterilità contenta  
D'esser madre ogni donna si spaventa!

Sorelle, e allora rinfieri sua voce,  
sorelle, io tocco prima il santo altare;  
e uscì dal petto una gemmata croce,  
e per questa dicea dobbiam giurare;  
sì, giuriamo sorelle in una volta,  
giuriam, s'aprono i cieli, Iddio ci ascolta.



Tre allor leggiadre verginette bianche  
disser, gli empì morran, questa è la strada –  
Giacchè del soffrir lungo or noi siam stanche,  
e tolta ai vostri sposi è anche la spada,  
noi daremo i pugnali, abbian la morte  
gli empì Palizzi nell'istessa corte.

E fra gli archi tacenti, ove più langue  
Della lampada il pallido chiarore,  
sulla croce giurar vendetta e sangue,  
e la croce baciare toccando il core:  
poi di quel giuro fieramente belle  
baciarsi in fronte, e si chiamar sorelle.

Pareano dagli altari distaccarsi  
I cherubini taciti e pensosi,  
ed i gelidi santi anco animarsi,  
agitando le spade disdegnosi;  
e una croce apparir di stelle cinta,  
quasi dicesse lor, la pugna è vinta.



## L'udienza

Sotto l'azzurro baldacchin raccolto  
Ode il giovane re confusi gridi:  
nella purpurea cappa sua avvolto  
benignamente volgesi ai suoi fidi;  
e par chieggia cogli atti e col sembiante  
qual sia cagion di tante voci e tante.

E la regal badessa, Eufemia siede  
Incoronata di sue bianche bende;  
del fratello vicino all'alta sede,  
e le ragioni dei preganti intende;  
turbata sì chè dai balconi ascolta  
una plebe che freme in sé raccolta.

Adorno il crine di purpuree penne  
ed in serica veste, ecco, che intanto  
una schiera di dame all'atrio venne  
coi loro inerme cavalieri accanto;  
e maestosamente del regale  
palagio entrar nelle gemmate sale.

E giungon reverenti innanzi al trono,  
poi nudando i pugnali in gran tempesta,  
dicono al re, dove i Palizzi sono?  
Altro chiederti, o Prence, a noi non resta.  
E il re grida alle scolte, oh si disarmi  
Chi Palizzi ne chiede, all'armi all'armi.

Ma quel grido fu vano. – ove s'incupa  
Vie più la reggia, in sotterranee mura,  
dove sozza lucerna arde la cupa  
aria di luce che la fa più oscura;  
in quel subbisso spaventoso e tetro,  
quasi giacente in gelido feretro,

veggon l'uomo dal popolo esecrato  
le inferocite donne – ei muto giace,  
di lagrime cosperso ed affannato,  
al morente chiaror di quella face;  
e prostrato col figlio e colla sposa  
pietà chiede alla schiera disdegnosa.



Ma non trova pietà – le furibonde,  
sorde al pianto del figlio e del consorte,  
dall'ima cavità che li nasconde,  
li trascinan furenti, a dar lor morte;  
e dinnanzi del giovine regale,  
li trapassano a colpi di pugnale.

Del dorato balcon dall'alte soglie  
Tre cadaveri allor piombano in terra,  
di Matteo, del figliuolo e della moglie  
né una pietosa man pur li sotterra.  
Mentre pel fero popolo che ondeggia,  
dei Palizzi la sede arde e fumeggia.

E quell'incendio fu agli estinti rogo,  
crucele esempio a chi giustizia fiede  
e fu detto dal popol, che in quel luogo  
fu vista al lume di sanguigne tede,  
agitando negrissima bandiera,  
di demoni danzar fumante schiera.<sup>1</sup>



<sup>1</sup> BISAZZA, *Opere ...*, cit., II, pp. 99-105.

L'ambientazione rientra perfettamente nei canoni del genere: un Medioevo di maniera, con tanto di cappella gotica, vetri multicolori, luci soffuse, impreziosito da riferimenti 'colti'; nell'efficace personificazione *né ancor la notte dilatava il manto* avvertiamo echi di Tasso e Shakespeare insieme<sup>45</sup>. Ma in questo quadro, tutto sommato senza sorprese, si svolge invece una vicenda sorprendente, nella quale risultano invertiti i ruoli sessuali: le donne assumono caratteristiche maschili, gli uomini presentano una debolezza ed una passività femminili. A capo della rivolta si pone l'altera Ruffo, una *viril matrona* che viene tratteggiata con tutte le caratteristiche di un eroe epico (*con feroce orgoglio/ torreggiando di tutta la persona*) e, degna di un grande condottiero dell'antichità, riesce a convincere le altre donne a prendere le armi, facendo leva sulla devozione alla Madonna della Lettera, protettrice della città di Messina (*per la santa Madonna e pel suo foglio,/ io vi invito a sentirmi e a giurar poi/ ai mariti vendetta, ai figli, a noi*).<sup>46</sup>

Da un lato donne combattive che, *nudando i pugnali in gran tempesta, inferocite e furibonde*, fanno scempio dei corpi dei Palizzi, li trascinano, li crivellano di colpi, li gettano sul rogo; novelle baccanti, queste matrone virilizate, la cui rabbia si rivolge soprattutto contro la straniera, la Margherita 'tedesca' (*io pur vo' farla/ in mille brani, e al popolo gettarla*), non hanno pietà neanche per il bimbo di Matteo, che abbandonano alla furia vendicativa della folla.<sup>47</sup>

Dall'altro lato 'i prodi' privi di audacia, gli *inermi cavalieri*, mere comparse che si limitano a seguire silenziosamente le mogli armate; un'impotenza che è anche sessuale se le donne, ormai impossibilitate a procreare, rimpiangono e al tempo stesso temono l'era precedente al dominio dei Palizzi, era non solo libera ma anche feconda: *e fin di sua sterilità contenta/ d'esser madre ogni donna ahi si spaventa!*

La ballata si impernia interamente sulla contrapposizione fra forza e debolezza, fra l'apparente potenza dei soggetti 'virili' e la supposta inanità dei soggetti muliebri, ed è in questa chiave di lettura che bisogna interpretare la polemica antitirannica: Palizzi, il dittatore, si trasforma in un ometto piagnucoloso e imbelite: *ei muto giace, / di lagrime cosperso ed affannato,/ al morente chiaror di quella face; / e prostrato col figlio e colla sposa/ pietà chiede alla schiera disdegnosa*. Le donne, all'inizio *chete e solinghe... silenziosamente addolorate... statue immobili e gelate*, si animano sempre più nella rivolta, acquistano voce, capacità di agire e di offendere.<sup>48</sup>

Particolarmente curato il ritmo del componimento: il racconto si apre su un *pianissimo*, intensificato da una ricerca di cromatismi sfumati, tenui (*Il sol mettea per i dipinti vetri/ di gotica cappella un mesto lume ... fioca una lampa, che l'ombre discaccia/ di fiamminga madonna ardea la faccia*), e dall'uso di termini polisillabici, su cui la voce del lettore si adagia (*scarsamente ... silenziosamente addolorate*); ma l'intervento della Ruffo introduce improvvisamente un *crescendo* che arriva all'apice nell'invocazione a Messina (*O Messina Messina a che ti trovi? / Hai pur troppo sofferto – or su ne alziamo!*), per poi nuovamente ricomporsi durante l'udienza presso il re; il movimento finale, velocissimo e tortuoso, è caratterizzato da una spinta verso il basso, quasi una discesa agli Inferi, nel *subbisso spaventoso e tetro*,

che è, a tutti gli effetti, un ‘regno dei morti’, dove il Palizzi appare *quasi giacente in gelido feretro*, una morte virtuale che precorre immediatamente quella reale.<sup>49</sup> La chiusa inscena una *Totentanz* che, come nelle raffigurazioni medievali, ha la funzione di ristabilire l’ordine e la democrazia: nel rogo purificatore, *crudele esempio a chi giustizia fiede*, si consumano i sogni perversi dei tiranni; di fronte alla morte siamo, inesorabilmente, tutti uguali.



*Re dell'onda il suo trono è nell'onda,  
e di nivee conchiglie ha corona*  
Legami naturali e vincoli sociali: *Colapesce*

E veniamo a Colapesce, la più tipica leggenda siciliana, intimamente legata ad un paesaggio dominato dal mare, forza meravigliosa e terribile; i misteriosi e profondissimi gorgi dello Stretto di Messina sembrano quasi generare col loro magico fascino questa figura ancipite dai tratti inquietanti: l'uomo pesce.

Affrontando il mito del giovane pescatore inghiottito dagli abissi Bisazza si trova di fronte ad una prova difficile: la tradizione scritta ed orale aveva infatti convogliato elementi eterogenei, provenienti dalle aree geografiche più disparate, e da epoche lontanissime, situate ai primordi della civiltà europea.

Se infatti il nome "Nichola" compare per la prima volta nella seconda metà del XII sec., nell'opera del poeta provenzale Raimon Jordan, e del soprannome Pesce troviamo una prima occorrenza nel *Chronicon* di Francesco Pipino, viaggiatore bolognese che narra alcuni fatti risalenti al 1239, già Plinio nella *Naturalis historia* parla di un uomo-marino che ispira terrore ai naviganti poiché ne capovolge nottetempo le navi.<sup>50</sup> La leggenda ha una sua autonoma evoluzione in area inglese, fra il XII e il XIII secolo: il monaco Walter Mapes e Gervasius da Tilbury parlano di un "Nicolaus" dalle straordinarie capacità, che gli consentono di penetrare i segreti degli abissi marini.

Il primo a localizzare la vicenda in area messinese è fra Salimbene da Parma, che fissa alcuni elementi chiave della tradizione: la maledizione della madre, che punisce nel figlio adolescente la troppa confidenza col mare condannandolo ad una doppia natura, umana e animale; la presenza dei gorgi, nei quali perisce Cola per l'insistenza del re, che lo costringe ad immergersi due volte per recuperare una coppa lanciata a sempre maggiore profondità.<sup>51</sup>

Più nota, ed apprezzata anche per la sua squisita letterarietà, la versione di Giovanni Pontano, che immerge Colapesce in un mondo fantastico e sontuoso, popolato di Nereidi e Tritoni, trasformandolo di fatto in eroe mitologico.<sup>52</sup>

La storia dell'uomo-pesce acquista un respiro europeo dal Rinascimento in poi: la troviamo in Spagna, Francia, Grecia.<sup>53</sup> Gli scrittori siciliani accolgono tardivamente la tradizione: a parte i minori secenteschi Tommaso Fazello e Giulio degli Omodei, solo nelle opere di Domenico Tempio e Giovanni Meli il pescatore anfibio diventa un vero e proprio personaggio, ed il Settecento critico ed irridente aggiunge a questa figura dai contorni mitologici una significazione sociale: l'uomo-marino manifesta un totale distacco dai "terrestri", distacco che si risolve in implicita critica diretta a stigmatizzare le pretese dei potenti.

Dal Mediterraneo il mito passa in area nordica, e già a metà Seicento il gesuita Athanasius Kircher, nella sua opera erudita *Mundus subterraneus* del 1655, descrive

con dovizia di particolari un certo Pescecola, la cui natura appare più ittica che umana: dotato di polmoni capientissimi, che gli consentono di rimanere per un giorno intero sott'acqua, presenta membrane fra le dita per favorire la velocità nel nuoto. Ma sarà Schiller a rendere fascinosa la storia, eliminando volutamente tutti i pesanti detriti della tradizione: privo di attributi ambigui Colapesce è solo un bel giovane ed uno splendido tuffatore, come recita il titolo della ballata, *Der Taucher*; il nucleo poetico del testo è costituito dalla raffigurazione del gorgo spumeggiante di Cariddi, emblema di una natura paurosa e selvaggia, ma insieme sublime. Degno di nota è l'introduzione del motivo erotico, che funge da controcanto a quello latamente 'politico': la bella figlia del re è promessa al tuffatore se questi affronterà le prove, e fra i due nasce un'indubbia attrazione che spinge la ragazza a criticare la prepotenza del padre: "Lasst, Vater, genug sein das grausame Spiel!" (Abbandona, padre, questo gioco crudele!).<sup>54</sup>

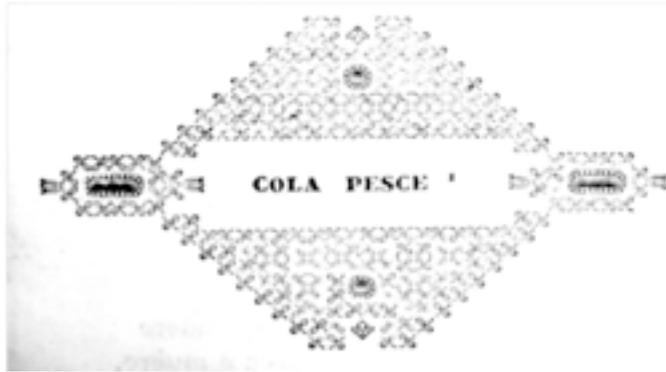
Dalla Germania arriviamo all'Italia meridionale: è a Napoli ed in Sicilia, infatti, che la tragedia di Cola si consuma nelle forme più variegata, grazie ad una trasmissione orale ricca e significativa.<sup>55</sup> Esaminando le versioni della leggenda riportate da Pitre possiamo individuare alcune costanti: è sempre presente il riferimento alle prove a cui il re sottopone Cola, ma è differente la motivazione; è raro che il sovrano agisca solo per imporre la propria volontà, più spesso è mosso dalla curiosità 'scientifica' di conoscere gli abissi marini, e a questa sete di sapere si collega la variante più diffusa del mito, che vede il pescatore costretto a rimanere sott'acqua per reggere una colonna pericolante che fa da puntello alla Sicilia.<sup>56</sup> Il protagonista di questo corpus di tradizioni popolari conserva ben poco d'umano: in effetti è un pesce antropomorfo, che soffoca se resta troppo a lungo sulla terra, e possiede i classici attributi ittici: *aveva li jidita junciuti: chiddi di lu pedi puru comu chiddi di li aceddi d'acqua e li gargi comu li Pesci*.<sup>57</sup> Una figura potenzialmente inquietante, dai tratti mostruosi, che viene resa innocua diventando 'socialmente utile': negli *Annali della città di Messina* del 1756 Caio Domenico Gallo trasforma il mostro mitologico in "postino del mare", affermando che il giovane aiutava i bastimenti in difficoltà portando messaggi e fornendo ai naviganti utili conoscenze relative ai fondali marini.<sup>58</sup>

Siamo ben lontani dai gelidi e perversi abitanti di Innsmouth; fino al Novecento Colapesce è un individuo sicuramente eccezionale ma sostanzialmente benefico. Ma qualche tratto della vicenda leggendaria ci fornisce una diversa chiave di lettura: nell'accanimento inspiegabile del sovrano, che di fatto 'uccide' Colapesce, possiamo intravedere infatti il carattere perturbante e potenzialmente pericoloso dell'uomo anfibio: il re, come rappresentante degli 'umani', ha paura di colui che impersona un'altra linea evolutiva, una razza forse più potente.

E questo discorso ci riconduce alla ballata bisazziana, imperniata proprio sulle due figure antitetiche del giovane pescatore e del regnante. È evidente nel testo la volontà di fornire un'interpretazione dimessa e realistica del mito: Colapesce non è un ibrido uomo-pesce, non presenta dita palmate o squame non ha capacità natatorie fuori dal comune; è piuttosto un povero pescatore, costretto a misurarsi con le

difficoltà della vita, i cui eccezionali poteri gli derivano da una profonda devozione.<sup>59</sup> Nell'antefatto, che è del tutto originale rispetto alla tradizione, l'autore descrive infatti un'impresa di Nicola, che, con l'aiuto della Madonna, salva un bambino abbandonato nel mare tempestoso. La presenza dell'essere soprannaturale sembra conferire al pescatore, saldo come una roccia in mezzo alla furia degli elementi, poteri incredibili; le straordinarie capacità di Cola sono dunque un dono divino.<sup>60</sup>





## *La tempesta*

Sdegnosi i venti d'ogni riposo  
van turbinando di Scilla il mar;  
e sopra un mare sì procelloso  
solo un naviglio errante appar.

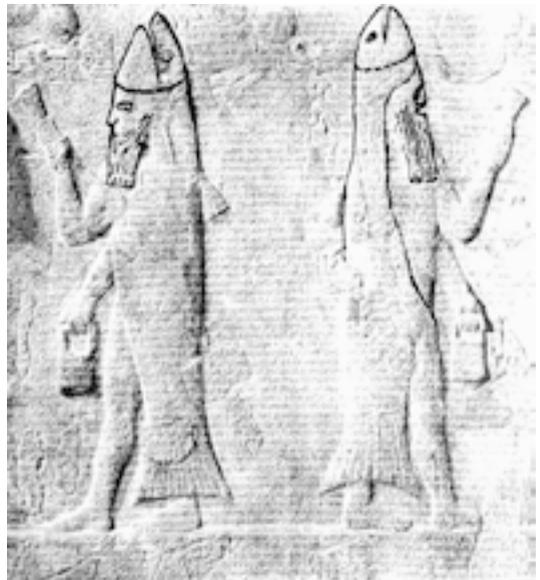
Tinto in vermiglio è il cielo intorno  
Né ancor fra i nemi si affaccia il giorno;  
solo la fiamma del vigil Faro  
dà un lume all'onde pallido e raro.

Chiuso in profondo nugolo nero  
Dei nemi il demone sull'onde è già:  
di quel naviglio chi avrà l'impero,  
chi più quei remi mai reggerà?

Spira d'intorno gelata brezza  
Il fulmin solo sul mar si spezza,  
nell'onde mute d'ogni splendore  
rompe in scintille, balena e muore.

E tuoni a tuoni, e lampi a lampi,  
metton di morte ribrezzo al cor:  
imporporati del cielo i campi  
son di sanguigno fiero splendor.

Ahi del naviglio rotte ha le vele  
L'empia procella che imperversò;  
ahi lo sommerge l'onda crudele,  
preda di morte ognun restò.



Solo un fanciullo bianco vestito  
Sopra quei flutti andò smarrito:  
pregò con voce già moribonda,  
Che la madonna chetasse l'onda.

E a lui sol vista fu un'alta donna,  
che d'aurea sfera luceva ai piè;  
stelle alle tempie, stelle alla gonna,  
dirgli, fanciullo, son io per te.

E un uom fratanto lascia le sponde,  
in sua difesa corre per l'onde,  
in braccio il toglie, sei salvo dice  
sei salvo alfine, pargol felice.

Lo sferza il nembo, l'onda lo irrorà,  
fra il nembo e l'onda pur certo ei sta:  
finchè coi primi rai dell'aurora,  
col fanciulletto in terra è già.

Candida fascia ai fianchi il serra,  
piena di gente appar la terra:  
viva Niccola, Niccola viva,  
s'ode un concerto lungo la riva.

V'è chi di fiori l'ha redimito,  
v'è chi lo asciuga del salso umor.  
Fra tanti plausi ei sol romito  
Al tempio vola del redentor.

E col fanciullo votiva appende  
Mistica face, che bacia e accende;  
al casolare natio poi torna,  
dove la vecchia madre soggiorna.



## *La coppa d'oro*

Chi è colui che dell'elmo è precinto,  
che una croce purpurea ha sul core,  
che di lieti giullari è ricinto?  
È dei sicoli regni il signore.



È lo Svevo Fedrico, seduto  
Su d'un bel pomellato destriere:  
dei giullari accompagna il liuto  
ogni passo del buon cavaliere.

Stella d'oro nei giorni di pace,  
brezza amica che spira al mattino,  
ma nei campi è fiammigerà face,  
è scintilla del fuoco divino.

Ei si ferma; vicino ai suoi piedi  
Chi son quei dal piumato cimiero?  
I suoi figli- son Ezio e Manfredi-  
I due figli del re cavaliere.

Ma squillare una tromba si ascolta,  
una tromba d'argento, che indice  
gran silenzio alla turba raccolta,  
alla turba plaudente e felice.

E d'un rozzo gabbano coperto,  
con sul capo una ruvida lana  
ecco l'uomo dell'acque più esperto,  
ecco innanzi alla corte sovrana.

Cola Pesce lo chiaman devoti  
Al prodigio gli scalzi fanciulli,  
Cola Pesce i veglianti piloti,  
e i prodigi per lui son trastulli.

Re dell'onda il suo trono è nell'onda  
E di nivee conchiglie ha corona,  
d'alga il manto; e nell'acqua profonda  
solo il curvo suo corno risuona.

Preso a tanto prodigio a lui dice  
Lo scettrato, di Scilla vogl'io  
Ti sommerga nell'imo, e felice  
tu sarai, te lo giuro con Dio.



Ed orlata una coppa di gemma  
Già si lancia nel vortice antico  
Dalle cupe tonanti maremme,  
ad un cenno del re Federico!

S'ode un fiotto...indi fiera una pace  
Siede sopra il giacente Peloro...  
Poi si innalza dal gorgo vorace.  
Una mano col calice d'oro.

Egli è Cola, egli è Cola, oh contento!  
Diero allor nei tamburi i soldati;  
ed in plauso di tanto portento  
furon nemi di fiori gettati.



## Morte

Quel che siede di frassini accesi  
Asciugandosi al pallido fuoco,  
mentre i membri di freddo ha compresi,  
in solingo ma placido luoco,  
egli è Cola, che muto riposa  
fra gli amplessi di madre amorosa.

Ed un ruvido desco ha vicino,  
e le reti con l'amo da costa,  
mentre fuma ripiena di vino  
l'aurea coppa che in mano si ha posta;  
E il tracanna, e ripensa quel giorno,  
che dai gorghi scillei fè ritorno.

Quando batte alla porta un scudiere  
Che gli tuona, e il resistere è vano,  
che lo aspetta il gran re cavaliere  
pria dell'alba il temuto sovrano.  
Ed infiorasi l'alba e il buon Cola  
Al palagio del Prence rivola;

Che gli dice, in quel gorgo ti affonda,  
nuovamente o prodigio terreno,  
e una coppa ti getto nell'onda,  
ma il suo fondo di gemme fia pieno,  
e di gemme sia cinta – ten prego  
e se il neghi fia colpa il tuo nego

Una prece è sui labbri- già lascia  
Rattamente la riva tranquilla;  
e coperto di candida fascia,  
ecco entrar la vorago di Scilla.  
Ecco entrar... ma lo scocco di un'ora  
È passato ... né sorge egli ancora.

Un femineo ululato si ascolta,  
lo domandano al mare i fratelli,  
e la madre canuta va in volta,  
lacerando i suoi bianchi capelli;  
e gridando per tutte le vie,  
maledette le viscere mie!



Cade il sole ... alla sera soltanto  
pescator che ramingo passava,  
su di Scilla udi l'aura di un canto,  
vide un lume che Scilla indorava;  
forse un angel mandato da Dio  
trasse al cielo lo spirito pio.

Pescatori che i remi agitate,  
rallumando le tremule spume,  
o pregate, pregate, pregate,  
del buon Cola allo spirito un lume!  
Dite requie passando da Scilla,  
poi tornate alla riva tranquilla.<sup>1</sup>



<sup>1</sup> BISAZZA, *Opere ... cit.*, II, pp. 125-132. L'incipit alquanto perentorio di quest'ultima sestina richiama un verso altrettanto energico del notissimo *Inno per la morte di Luigi XVI* di Vincenzo Monti: "Cittadini che all'arme volate/ in quel sangue le spade bagnate". Fatte salve le differenze contenutistiche è affine nei due testi la struttura vocativo/ relativa/imperativo, che si configura come invito pressante e imprescindibile all'azione; nella ballata bisazziana tale senso è attenuato dall'inserimento di una modale ' lirica ' (*rallumando le tremule spume*) fra la relativa e l'imperativa, ma poi nuovamente ribadito dall'iterazione del verbo esortativo (*o pregate, pregate, pregate*). La significazione antitirannica che informa, come si è visto, tutto il testo, è presente quindi nella stessa invocazione finale: essa mantiene, anche per il tono accorato, il senso combattivo dello scontro tra individuo e forze dominatrici del quadro sociopolitico.

Se il giovane pescatore è il protagonista indiscusso della ballata, di fronte a lui si staglia la figura del sovrano Federico II, pomposo, capriccioso, privo di principi morali. Lo scrittore lo presenta circondato da giocolieri, quasi a prefigurare il gioco crudele che Federico proporrà a Colapesce, un *divertissement* nel quale si alza sempre più la posta fino a farla coincidere con la vita stessa. Colpisce la gratuità assoluta del *gioco*, del *grausame Spiel* schilleriano: il sovrano/ tiranno costringe il pescatore ad immergersi fino a profondità inverosimili, e questi perderà inevitabilmente la vita, subendo una sconfitta che si presenta nel testo come una “morte annunciata”; l’occhio invidioso e maligno del potere non accetta dai sudditi l’eccezionalità, l’evasione dalla norma.<sup>61</sup> In realtà Federico teme oscuramente il povero adolescente, vestito di un *rozzo gabbano*, poiché questi gli è superiore: il giovane è un prediletto da Dio, un predestinato alla grazia divina ed al suo contrario speculare, il martirio. La vicenda di Colapesce, costretto ad una morte orribile per annegamento, è attraversata da una sottile simbologia cristologica, che è affidata per lo più, con felice intuizione poetica, a due potenti figure di madri: la prima, la Madre per antonomasia, ha salvato il bimbo dalle insidie del mare donandogli allo stesso tempo un rapporto privilegiato con l’elemento acquatico; la seconda, la madre biologica, accoglie nel suo abbraccio avvolgente, quasi simbiotico, il giovane che ha affrontato la prima prova imposta dal re Federico.<sup>62</sup> Le braccia della madre rappresentano un rifugio e simboleggiano il luogo incontaminato degli affetti primigeni, ancora non toccato dalla violenza delle istituzioni: *Quel che siede di frassini accesi/ asciugandosi al pallido fuoco,/ mentre i membri di freddo ha compresi/ in solingo ma placido luoco,/ egli è Cola, che muto riposa/ fra gli amplessi di madre amorosa.*



Ma il potere ha la forza di spezzare i legami naturali, e separa a forza la madre dal figlio, dando luogo alla scena più toccante della ballata: Colapesce non riemerge, i fratelli ritornano senza di lui, la madre li avvista da lontano; questa donna, umana e toccante nella sua vecchiaia disfatta, esprime una sofferenza senza scampo che rende evidente al lettore il martirio sotterraneo di Cola e consegna finalmente il messaggio di questa morte tanto attesa, affidato ad un urlo popolare ed universale insieme, negazione e conferma, tragicamente ossimorica, della maternità:

*Maledette le viscere mie!*

L'autore ci offre dunque un Colapesce inedito, spogliato della veste mitologica ma investito da una più complessa significazione religiosa, nella quale colpisce il protagonismo della figura femminile, che si sfaccetta nelle due immagini chiave: la *mater salvifica* e la *mater dolorosa*. Bisazza decide di *abbassare* il mito, spogliandolo dagli elementi fantastici ed irreali, per collegarlo ad una tradizione religiosa ed ad un costume sociale vivo nella Sicilia del tempo: il culto mariano da un lato, la dominanza della figura materna nella cultura isolana dall'altro. Colapesce, novello Cristo e martire, perde l'alone favoloso ma acquista in concretezza e *pathos*.<sup>63</sup> E se la ballata bisazziana può deludere il lettore moderno, per la prolissità, per lo stile incerto fra reminiscenze dantesche, aulicismi, e sintassi popolareggiante,<sup>64</sup> resta nella memoria questo giovane *d'un rozzo gabbano coperto*, ucciso dal *grausame Spiel* di una civiltà che impone all'uomo ruoli e funzioni assurdi e impossibili, tali da polverizzarne la personalità.

“ e pazza divenne per fiamma d’amor”

Amore e morte: *La pazza*

Il tema della follia percorre tutta la letteratura europea, assumendo forme differenti in rapporto agli ambiti temporali e spaziali in cui si situa l’azione del *fou*: tragica, beffarda, patetica, l’insania dei personaggi non è mai fine a se stessa ma addita al lettore la problematicità del reale, tale da causare una profonda ed irrisolvibile distonia fra l’individuo e l’altro da sé. È forse possibile individuare all’interno di questa tematica uno specifico maschile e femminile: se infatti gli uomini perdono la ragione poiché non riescono a dominare intellettualmente la realtà, o ad intervenire efficacemente in essa, e quindi si rifugiano in un mondo virtuale (è il caso degli eroi shakespeariani quali Amleto e Re Lear, ma anche di Don Chisciotte), le donne sono quasi sempre, almeno fino al Novecento, ‘pazze per amore’; in loro lo scompensamento amoroso si trasforma quindi in patologia.<sup>65</sup> La follia femminile appare allora nelle trasposizioni letterarie alquanto monodimensionale, ma in realtà è meno scontata, più profonda e ‘potente’ di quella maschile, poiché chi la manifesta vive in una doppia condizione di emarginazione dalla società degli uomini: perché donna e perché mentalmente alterata.

se il femminile è stato considerato per secoli, nella civiltà occidentale, come il versante d’ombra della cultura patriarcale, come l’alterità per eccellenza, occuparsi del lato oscuro della femminilità ci porta alle prese con ciò che si può definire *l’ombra dell’ombra*, con effetti curiosi di evanescenza ma anche di intensificazione di tutto quello che di inquietante, di pericoloso, di sinistro questo concetto si porta dietro.<sup>66</sup>

Nell’epoca di cui ci occupiamo il discorso risulta ad un primo sguardo semplice e lineare: è la donna tradita, abbandonata, o ancora rifiutata, a impazzire; il comportamento negativo della controparte maschile, o semplicemente la sua assenza, sottrae alla donna il suo ruolo di amante, in cui ella si riconosce interamente. Ne deriva la totale spersonalizzazione di una figura quale quella dell’eroina romantica, che ci appare in questa situazione priva di qualsiasi autonomia, costretta nei limiti di “una soggettività riconosciuta solo in una costante donazione e annullamento di sé”.<sup>67</sup>

Ai primi dell’Ottocento il tema appartiene soprattutto al teatro musicale: *Nina ossia La pazza per amore* di Giovanni Paisiello, su libretto di Giambattista Lorenzi aveva inaugurato, già alla fine del secolo precedente, il fortunato filone,<sup>68</sup> del quale offriva al pubblico una versione *soft*. In questo libretto infatti il tema della follia non viene portato alle ultime conseguenze: Nina, separata bruscamente dall’amato Lindoro, si costruisce un mondo fantastico imperniato sull’imminente ritorno del fidanzato, un mondo nel quale la realtà usuale viene del tutto stravolta; ma l’incontro fra i due innamorati avviene veramente, ed il ritorno di Lindoro ha un effetto asso-

lutamente positivo sulla mente di Nina, che abbandona il delirio e riconosce la famiglia, gli amici, l'amato, in un *happy end* totale, in grado di ristabilire perfettamente l'armonia perduta.

La malattia della 'pazza' bisazziana è invece irreversibile: la protagonista, separata dal promesso sposo che parte per una guerra imprecisata, perde la ragione per ben dieci anni; il ritorno festoso e trionfale di Carlo, il fidanzato, partito fanciullo e ritornato uomo, non provoca alcuna agnizione, anzi piuttosto il violento rifiuto della pazza, che sbeffeggia e quasi aggredisce il giovane. Invitata a toccare, guardare, riconoscere quasi a forza il fidanzato tornato per lei, la pazza è sormontata da una realtà che il suo mondo virtuale non può contenere, e muore, uccisa dal violento trauma.<sup>69</sup>





Chi è quella fanciulla col crine disciolto,  
che d'oro ha le trecce, ma pallido il volto,  
che canta seduta vicino al ruscel?

Or tesse ghirlande e infiora la testa,  
or bianca qual neve la copre una vesta  
or gli occhi piangenti si asciuga col vel!

Perché la romita intorno alle sponde  
Del siculo mare, favella coll'onde  
Ed agita il velo e muove la man?

Laddove s'innalza la bruna torretta,  
che domina il mare sull'ispida vetta,  
perché l'infelice guardando va il pian?

Or beve di latte ricolma una tazza,  
or ride or lamenta, la dicono la pazza,  
e tutto il villaggio la chiama così.

Allor che la squilla che annunzia la sera,  
richiama su i labbri solinga preghiera,  
perché l'infelice desidera il dì?

Piangete! Dall'urna un nome è sortito  
di quei che sperava avere a marito,  
sperava ma Imene la face smorzò.

Gli han tolto dal capo il rozzo berretto.  
Gli posero invece un lucido elmetto,  
invece di falce l'acciar gli toccò!



Lo vide la sera nei bellici arnesi,  
all'alba fu tratto in altri paesi,  
con altri fratelli fu tratto a pugnar.

Oh mesta! L'altare, l'anello sognava,  
le mistiche faci le rose sperava,  
e invece toccolle eterno penar!

Lo vide dal monte svanir sul naviglio,  
e appena seguirlo poteva col ciglio,  
seguirlo coi voti di un misero cor!

Quel volto di rosa pria neve divenne  
Poi smorto si fece – la misera svenne,  
ed ahi per due lustri languì di dolor!

Nei tristi deliri or tende mirava,  
or lance e cavalli, or trombe ascoltava,  
or suon di tamburi, di corni rumor.

Si alzò da quel sogno... non fossesi alzata!  
Svegliossi; ma il senno smarri la svegliata,  
ohi pazza divenne per fiamma d'amor.

E pure quel viso così scolorito,  
quel sempre sognarsi le nozze e il marito,  
quel correr solinga sul monte ed al pian;

quel cinger di fiori la povera testa,  
quel mesto cantare quel ridere mesta,  
son cose che bella nel duolo la fan.

Oh tu che la miri, di nube coperto,  
bell'angel custode, le togli quel serto  
di spine crudeli, ti muovi a pietà.

Dall'urna tua d'oro un balsamo amico  
Sul capo le infondi, nel core pudico;  
il senno le torna, o dunque morrà.



Rimuggia il cannone, un legno già viene,  
gremite di gente si veggon le arene,  
n'è sulla il villaggio, già Carlo arrivò.

Partì giovinetto, or torna più bello,  
ritorna vestito di ricco mantello,  
Oh dopo tant'anni la patria il mirò.

Oh gioja! Tra bianchi capelli del padre,  
fra il dorso già curvo di trepida madre,  
che dolce risalto fa quella beltà!

Ma quasi sdegnosa di un ricco cimiero,  
perché quella fronte s'increspa a un pensiero?  
Oh dopo tant'anni chi mai cercherà?

Di mille pastori fra un lieto saluto,  
perché quel guerriero dimostrasi muto?  
“La pazza la pazza un grido sonò.

“La pazza! né mai dal correre è stanca!  
“Vedete che veste del giglio più bianca!  
“Vedete che fiori al crin si adattò.

La vide, e fu un lampo gittarsele in braccia,  
di baci coprirla... la pazza lo scaccia,  
Ahi più nol conosce! Vedete, pietà!

Oh senti, e la stringe, e amore le giura,  
per Dio per la madre, pel ciel l'assicura,  
ed ella ridendo – oh vattene là -

“Oh senti bell'uomo! L'hai visto tu, Carlo?”  
E or canta, or sorride, or segue a mirarlo,  
or donagli un fiore, or dice, crudel!

Ed egli ne spera, amante infelice!  
La pazza si scuote, malvagio gli dice,  
i fiori calpesta, e lacera il vel!

Ed egli – oh conosci, conosci il tuo fido,  
che pieno di amore ritorna al suo lido,  
oh, tocca il mio viso, rimirami almen.



Ahimè, lo conosce ... ma tanto stupore  
La inebria di un sogno ridente d'amore,  
da cui si risveglia con volto seren.

Serena ma trista! – quest'anima mia  
Oh troppo qui giacque in lunga agonia,  
- Oh vedi, mio bene! il cielo si aprì!

Io sento chiamarmi, mi manca la voce,  
o Carlo, mi abbraccia ... mi reca una croce!  
Ti acquisto, ma moro ... e cadde e morì.<sup>1</sup>



<sup>1</sup> BISAZZA, *Opere ... cit.*, pp. 63-67.

La storia narrata prende certamente lo spunto da eventi reali: le continue guerre che dilanano l'Italia del primo Ottocento provocano forti squilibri nella società, smembrano unioni, distruggono famiglie. Già Berchet aveva rappresentato il dolore della donna colpita negli affetti, tormentata dal 'richiamo alle armi' dei suoi uomini: in *Clarina* una giovane perde il fidanzato, la propria giovinezza e la salute mentale (*questa vergine infelice, questo lutto che le sfiora/ gli anni, il senno e la beltà*) nella guerra esecrata voluta dal 'traditore' Carlo Alberto; in *Giulia* è una madre a temere di perdere il figlio Carlo, il cui nome è estratto dall'urna nel *dì dè Coscritti*.<sup>70</sup> La descrizione di Giulia, impietrita dal terrore, il cui profondo dolore la rende diversa da tutti e distante, è affine alla raffigurazione della pazza bisazziana, e certamente il poeta messinese ha tenuto presente questa ballata nell'elaborazione del suo testo. Simile è infatti la tecnica compositiva, che utilizza l'anafora e l'iterazione per evidenziare una gestualità 'spezzettata' in tante piccole azioni insignificanti, specchio di un profondo disordine mentale. Ecco i gesti e le movenze della 'pazza' bisazziana:

*Chi è quella fanciulla col crine disciolto, / che d'oro ha le trecce, ma pallido il volto,  
/ che canta seduta vicino al ruscel?! Or tesse ghirlande e infiora la testa, / or bianca  
qual neve la copre una vesta, / or gli occhi piangenti si asciuga col vel! [...] Or beve  
di latte ricolma una tazza, / or ride or lamenta, la dicono la pazza, [...] Quel sempre  
sognarsi le nozze e il marito, / quel correr solinga sul monte ed al pian; / quel cinger  
di fiori la povera testa/ quel mesto cantar quel ridere mesta.*

I sintagmi ripetuti 'che', 'or', 'quel' organizzano il testo in modo paratattico, frantumando il comportamento della giovane in tante piccole cellule di uguale rilevanza, sulle quali domina, come dato unificante, una mestizia, una tristezza raccolta e taciuta, che non vuole comunicare né aprirsi agli altri, 'fotografata' da un chiasmo efficace: *mesto cantar ridere mesta*.

Ed ecco invece la Giulia di Berchet, in angosciata attesa del responso:

*E mentre che il volgo s'avvolta e bisbiglia/ chi fia quest'immota che a niun rassomiglia,  
né sai se più sdegno la vinca, o pietà?! Non bassa mai 'l volto, nol chiude nel velo, / non  
parla, non piange, non guarda che in cielo, /non scerne, non cura chi intorno le sta.<sup>71</sup>*

In questo caso è il 'non' l'elemento strutturante, che scandisce una serie di atti non tanto irrazionali - poiché di fatto Giulia, più che 'pazza', appare terrorizzata dall'imminente separazione - quanto piuttosto ossessivi; la donna è bloccata da un groppo emozionale così intenso da impedirle qualsiasi manifestazione esterna.

Simile è anche il metro, il doppio senario o dodecasillabo, reso famoso dal Manzoni che lo utilizza per il primo coro dell'Adelchi (*Dagli atri muscosi, dai fori cadenti*);<sup>72</sup> ma le affinità fra i due testi si concludono, a mio parere, con queste brevi annotazioni, perché il discorso bisazziano si evolve in tutt'altro senso. Mentre infatti un autore 'impegnato' come Berchet utilizza figure di donne dolenti quali Clarina, o Giulia, solo in quanto emblemi degli affetti familiari violati e soppressi, ed il vero protagonista delle sue ballate è la

guerra, ingiusta, che gli italiani sono costretti a combattere, Bisazza evita il discorso politico e intende piuttosto approfondire la natura misteriosa della psicologia femminile.<sup>73</sup>

La raffigurazione della 'pazza' è antitetica all'immagine classica della donna: la ragazza non ha nome né volto, non è descritta canonicamente quanto piuttosto fatta oggetto di una messinscena impietosa, che ne mette in risalto gesti elementari rivolti alla pura sopravvivenza e, con tutta probabilità, ripetuti all'infinito. Questa vita ridotta ai bisogni primari, ad una desolata mendicizia, suscita la curiosità di un immaginario spettatore (*Chi è quella fanciulla col crine disciolto*); ma la pazza è sola, nessuno l'aiuta o le dà conforto. Non c'è d'altra parte alcuna grandezza o nobiltà shakespeariana nella follia di questa giovane, che ci ricorda invece, per il realismo dimesso, *La pazza* di Pier Paolo Parzanese, prete di Ariano autore di ballate, traduzioni, inni sacri, amico, fra l'altro, di Felice Bisazza: *Povera pazza! Povera pazza! [...] Al suo sorriso deh! non credete; / Troppe ha nel core piaghe segrete: / Tutta ha bevuta del duol la tazza, / Povera pazza...*<sup>74</sup>

Chiusa in un suo mondo irrazionale, abitato dai fantasmi di una guerra che vive su se stessa, in comunione ideale col fidanzato lontano, ossessionata dai suoni ritmici e martellanti di trombe e fanfare, la pazza è reclusa in una prigione virtuale da cui non tenta affatto, per dieci lunghi anni, di evadere.

*Nei tristi deliri or tende mirava, / or lance e cavalli, or trombe ascoltava, / or suon di tamburi, di corni rumor [...] Ahi pazza divenne per fiamma d'amor*

In questa situazione cristallizzata anche il ritorno dell'amato non spezza l'autismo della protagonista, che non è più in grado di rapportarsi all'altro da sé. L'aggressività apparentemente immotivata della demente, che non solo non riconosce il fidanzato, anzi lo scambia per un estraneo e addirittura lo sbeffeggia, in realtà è un meccanismo di difesa, funzionale a non rompere quel fragile equilibrio che la donna ha creato nella sua mente per sublimare il dolore del distacco.<sup>75</sup> La pazza non può rinunciare al suo mondo virtuale, il suo delirio è diventato una strategia di sopravvivenza, ha dato luogo anzi ad una superiore armonia che, ci avverte il poeta, possiede una sua tragica bellezza:

*E pure quel viso così scolorito, / quel sempre sognarsi le nozze e il marito, / quel correr solinga sul monte ed al pian; / quel cinger di fiori la povera testa, / quel mesto cantare quel ridere mesta, / son cose che bella nel duolo la fan.*

Una bellezza più vera, perché purificata ed innalzata dalla sofferenza, di quella un po' vacua e sfarzosa del promesso sposo che torna vincitore; non è stato toccato dagli eventi, e dal dolore di chi è restato:

*partì giovinetto, or torna più bello, / ritorna vestito di ricco mantello, / Oh dopo tant'anni la patria il mirò! / Oh gioja! Tra' bianchi capelli del padre, / fra il dorso già curvo di trepida madre, / che dolce risalto fa quella beltà.*

La 'pazza', messa improvvisamente di fronte al fidanzato, resiste: l'incontro tanto atteso si trasforma in scontro, la donna sfugge alle braccia di Carlo, ne sconfessa aper-

tamente l'identità, chiedendogli notizie dell'amato (*Oh senti bell'uomo! l'hai visto tu, Carlo?*) e lo investe di azioni contraddittorie (*or canta, or sorride, or segue a mirarlo, / or donagli un fiore, or dice, crudel!*), in un crescendo che culmina in totale negazione e autoaggressività (*La pazza si scuote, malvagio gli dice, / i fiori calpesta, e lacera il vel!*). La distruzione di fiori e velo, simboli nuziali, la 'chiamata in scena' di Carlo, fanno capire al lettore che la pazza ha compreso, a livello subliminale, l'identità di chi si trova davanti, ma lotta di fronte a questa 'emergenza d'inconscio'.

Sarà il contatto fisico, fortemente voluto da Carlo, che chiede un gesto, un atto di amore, anche minimo (*Oh tocca il mo viso, rimirami almen*), a rompere gli schermi psicologici, a conferire al giovane uomo una realtà insopprimibile, che non può più essere ignorata; e, toccando il viso dell'amato, la giovane ripiomba in un universo di sensazioni fisiche dalle quali, in quanto 'pazza', si era volutamente allontanata, poiché il distacco aveva comportato proprio l'impossibilità di accarezzare ed amare compiutamente il fidanzato.

L'affettività repressa esplode, la pazza riconosce Carlo e la sua follia si tramuta in un nuovo delirio, questa volta amoroso, che ne sfibra del tutto la mente:

*Ahimè lo conosce ... ma tanto stupore! la inebria di un sogno ridente di amore, / da cui si risveglia con volto seren. / Serena, ma trista! - quest'anima mia! Oh troppo qui giacque in lunga agonia! -Oh vedi, mio bene! il cielo si aprì!! Io sento chiamarmi, mi manca la voce, / O Carlo, mi abbraccia ... mi reca una croce!! Ti acquisto, ma moro ... e cadde e morì.*

La morte improvvisa della protagonista è veramente tragica, per quanto attenuata dall'intervento divino, da una presenza celeste che attira in modo ipnotico la donna; l'ingerenza del soprannaturale certo dispiace alla nostra sensibilità di moderni, ed il realismo altamente patetico de *La pazza* appare sicuramente ridotto nella sua carica innovativa da questa chiusa che riconduce la vicenda nell'alveo di una fede consolatoria. È un tributo che lo scrittore deve alla sua epoca, ed anche alla sua cultura personale, fortemente orientata in senso religioso; ciò non toglie che Bisazza eviti il lieto fine, lasciando intatta la problematicità del suo personaggio, dilaniato da opposte spinte di attrazione e rifiuto nei confronti del 'sogno d'amore' romantico.<sup>76</sup> C'è un consapevole sottrarsi alla soluzione facile da dramma giocoso, tipo la *Nina* di Paisiello; ma la ballata bisazziana deve comunque molto al teatro musicale che, nelle numerose messinscene di follia femminile, aveva affrontato la complessità del tema, evidenziandone le contraddizioni. Anche Nina, ad esempio, si è allontanata dalla realtà: non riconosce affatto Lindoro, arriva a chiedergli notizie del fidanzato, e il giovane cerca di ricondurla gradatamente alla consapevolezza ripercorrendo tutta la loro storia d'amore; ma solo alla fine, quando già tutto è stato detto, gioca la carta pericolosa del contatto fisico, determinando la soluzione positiva del dramma.<sup>77</sup> Carlo appare certamente più ansioso e meno 'psicologo', ma la situazione è la stessa, e simile ci sembra la volontà di comprendere il dolore della donna abbandonata, analizzandone le conseguenze devastanti.

La ballata bisazziana risulta quindi un tentativo piuttosto riuscito di conferire spessore ed autenticità ad un tema alquanto abusato; ma questo testo sarebbe rimasto soltanto un valido esperimento letterario se non avesse trovato l'interprete in grado di realizzarne le potenzialità. Si tratta di un'attrice, anzi di una 'grande attrice': Adelaide Ristori.<sup>78</sup>

In una lettera la marchesa del Grillo ringrazia il Bisazza per averle offerto, con la sua ballata, un nuovo 'pezzo di bravura' da mettere in scena:

Milano, 29 novembre 1855

Egregio Signore,

Avrei dovuto prima d'ora ringraziarla delle tante gentilezze che contiene la sua comitissima lettera ricevuta a Parigi, ma le tante occupazioni, e sopra tutto le fatiche della scena, ed il dover percorrere senza tregua una buona parte d'Europa, mi hanno impedito di compiere questo mio desiderio, e dovere, fino a questo momento. Ella, sono certa, me ne vorrà perdonare, e gradisca anche, ritardati, i miei sentimenti.

Non cesso di declamare continuamente la sua bella poesia, *La Pazza*, ed attendo impazientemente la sua nuova Cantica per Saffo. La detta poesia l'ho innestata in una piccola farsa per me scritta dall'Avv. Gherardi del Testa, col titolo di *Ciò che piace alla Prima Attrice*; e la declamerò anco qui lunedì prossimo per la mia Beneficiata. Io parto il 5 dicembre per Torino, ove rimarrò il Carnevale. Passerò quindi il mese di febbraio a Vienna, ed il marzo, aprile e maggio a Parigi.

Ciò le provi che sono in attesa de' suoi caratteri.

Colgo intanto questa circostanza per presentarle gli attestati della mia più sincera considerazione

Adelaide Capranica del Grillo nata Ristori

La Ristori s'impossessa quindi de *La pazza* e la trasforma in un momento di grande recitazione, inserendola, come prezioso tassello, in un suo personale discorso sulla follia.<sup>79</sup>

È indubbio che la poesia di Bisazza si prestasse, con i suoi repentini cambi di focalizzazione, ed improvvisi scarti emozionali fra il riso, il disprezzo, il pianto, ad una tecnica attoriale di grande efficacia, basata sulla varietà dei toni interpretativi, quale quella dei 'mattatori' della prima metà dell'Ottocento.

*La pazza*, recitata in Francia davanti a Napoleone III con grande successo,<sup>80</sup> suscita interesse anche oltre le Alpi: avrà ben tre edizioni francesi in traduzione<sup>81</sup> e un'edizione inglese con testo a fronte, in una silloge che comprende brani letterari di diverso genere, tutti interpretati dalla Ristori.<sup>82</sup>

Oggi della dimensione spettacolare è rimasto solo qualche ritaglio di giornale, ma il testo ha ancora qualcosa da dire; e nello sguardo assente della pazza, nei suoi gesti esitanti, specchio di un totale disordine emozionale, possiamo forse intravedere la sofferenza della nascente classe borghese, costretta a sacrificare affetti e passioni private ad incomprensibili doveri sociali.

## Appendice

Napoleone III potè apprezzare *La pazza bisazziana* nella sua lingua materna ? Con tutta probabilità la risposta è affermativa; riportiamo la versione francese della ballata con testo italiano a fronte, pubblicata nel 1857, e citata, fra l'altro, nel repertorio di RENÉE LELIÈVRE, *Le theatre dramatique italien en France 1855-1940*, Impr. centrale de l'Ouest, 1959, a p. 14: "Sont publiés meme les poèmes que La Ristori déclame dans les salons : La folle de Bisazza (1857) ou Le souper du Roi Alboin, de Prati (1857)". L'anonimo traduttore sceglie una prosa lirica ma sensibilmente scandita dai segni d'interpunzione, una sintassi piana ed un lessico colloquiale; il testo si mantiene fedele all'originale, soprattutto per ciò che riguarda gli elementi più utilizzabili scenicamente, quali esclamazioni e pause, marcate dai puntini di sospensione.

# LA FOLLE,

POÉSIE DE M. FÉLIX BISAZZA,

RECITÉE

Par M<sup>me</sup> RISTORI.



### LA PAZZA.

Chi è quella fanciulla col crine disciolto,  
Che d'oro ha le trecce, ma pallido il volto,  
Che canta seduta vicino al ruscel?

Oh tesse ghirlarde e infiora la testa,  
Oh bianca qual neve la copre una vesta,  
Oh gli occhi piangenti si asciugò col vel!

Perché la remita intorno alle spoglie  
Del Sicilo mare, favella coll' onde,  
Ei agita il velo e muove la man?

Laddove s'innalza la bruna torretta,  
Che domina il mare sull'ispida vetta,  
Perché l'infelice guardando va il pian?

Oh beve di latte ricolma una tazza,  
Oh ride, oh lamenta, lo dicono la pazza,  
E tutto il villaggio la chiama così.

### LA FOLLE.

Quelle est cette jeune fille aux cheveux épars,  
qui a sa chevelure d'or, son visage pâle, et qui  
chante assise près du ruisseau?

Tantôt elle couvre sa tête de fleurs et de guir-  
landes, tantôt elle s'habille d'une robe blanche  
comme la neige, tantôt elle essuie avec son voile  
ses yeux qui pleurent.

Pourquoi, sur les bords de la mer de Sicile, la  
malheureuse parle-t-elle avec les ondes, agite-  
t-elle son voile, et fait-elle des signes avec la main?

Là où s'élève la petite tour noire qui, du pic  
élevé domine la mer, pourquoi la malheureuse  
regarde-t-elle la plaine?

Tantôt elle boit une tasse pleine de lait, tantôt  
elle rit, tantôt elle pleure: on dit: la Folle! et tout  
le village l'appelle ainsi.

Piangote! dall'urna un nome è sciolto  
Di quei che sperava avere a marito,  
Sperava, ma Inene la fate sonorò!

Gli han tolto dal capo il rozzo berretto,  
Gli posero invece un lucido elmetto,  
Invece di fuso l'acciar gli toccò.

Lo vide la sera sui bellici arresi,  
All'alta fu tratto in altri paesi;  
Con altri fratelli fu tratto a pugnar.

Ohi mesta! l'altar, l'anello segnava,  
Le mistiche faci, le rose sperava,  
E invece facolle eterno penar!

Lo vide dal monte svanir sul naviglio  
E appena seguirlo potera col ciglio,  
Seguirlo col voti di un misero cor!

Qual volto di rosa pris nere divenne,  
Poi smorto si fece — la misera svenne,  
Ed ah! per due bustei lungui di dolor!

Nei tristi deliri or tende micava,  
Or lance e cavalli, or trombe ascoltava,  
Or suon di tamburi, di corni rullava.

Si alò di quel sogno... non fossesi alzato!  
Svegliossi; ma il senno smarrì la svegliata.  
Ahi pazzi divenne per fantasia di amor!

E pure quel viso così scolorito,  
Quel sempre sognarsi le nozze e il marito,  
Quel correr solinga sul monte, ed al pian:

Quel cinger di fiori la povera testa,  
Quel mesto cantare, quel ridere mesta,  
Son cose che bella nel duolo la fan.

Pleurez! Il est sorti de l'urne le nom de celui  
qu'elle désirait avoir pour époux. Elle l'espérait,  
mais Hymen éteignit son flambeau.

On lui a retiré de la tête son simple bonnet, on  
lui a mis en place un casque luisant. Au lieu de sa  
fuse, on lui donna une épée.

Elle le vit le soir sous les habits du guerrier; et, à  
l'aube, on l'amena dans d'autres pays, on l'amena  
pour se battre avec d'autres frères.

Oh! malheureuse! elle rêva l'autel et l'anneau,  
elle espérait les flambeaux mystiques et les roses, et  
il ne lui reste en partage que des souffrances éternelles!

Du haut de la montagne, elle le vit disparaître sur  
un navire, et elle put à peine le suivre du regard, et  
l'accompagner avec les vœux de son pauvre cœur.

Ce visage de rose, devint d'abord de neige, puis  
semblable à la mort. La pauvre fille s'évanouit, et,  
pendant deux heures, elle languit de douleur.

Dans son triste délire, elle voyait tantôt des tentes,  
tantôt des lances, tantôt des chevaux; elle entendait  
le son tantôt du tambour, tantôt des cors, tantôt des  
trompettes.

Elle finit ce rêve... ne l'eût-elle pas fini! elle se  
réveilla, mais elle perdit la raison. Hélas! elle devint  
folle d'amour.

Et cependant ce front pâle, ce rêve continuel de  
noces et de mari, ces courses solitaires dans les  
montagnes et dans la plaine,

Ces fleurs dont elle orne sa pauvre tête, ce riev  
triste, sont toutes choses qui la rendent belle, même  
dans la douleur.

Oh tu che la miri di nube coperto,  
Bell'angel custode, le togli quel serto  
Di spire crudeli, ti muovi a pietà.

Dall'urna tua d'oro un balsamo amico  
Sul capo le infondi, nel core pulico:  
E senso le torna, o dunque morrà.

II.

Rimaggia il cannone, un legno già viene  
Gremite di gente si voggon le arene  
N' esulta il villaggio, già Carlo arrivò.

L'arti giovinetto, or torna più bello,  
Intesa vestito di ricco mantello,  
Oh dopo tanti anni la patria il mirò!

Oh! gioia! tra bianchi capelli del padre,  
Fra il dorso già curvo di trepida madre,  
Che dolce risalto fa quella beltà!

Ma quasi sdegnoso di un rieto cinto tu,  
Perchè quella fronte s'increspa a un pens-to?  
Oh dopo tanti anni che mi cercherà?

Di mille pastori fra un lieto saluto,  
Perchè quel guerriero dimostri nuto?  
« La pazza! la pazza! un grido solo,

« La pazza! nè usi dal correre è stanca!  
« Vedete che veste del giglio più bianca!  
« Vedete che fiori al crin si adatti!

Già Carlo la vede, la cingono sue braccia  
Di luci la copre... La pazza lo scaccia  
Alti più nol conosce! più mente non ha.

E al seno la stringe, e amore le giura  
Poi cari parenti, per Dio l'assicura,  
Ed ella ridendo: — oh vattene in là!

Oh! toi qui la vois, bel ange gardien dans tes  
nuages, ôte-lui ce cruel bandeau d'épines; aie pitié  
d'elle.

Verse-lui sur la tête le baume balsamique de ton  
vase d'or. Rends-lui la raison, ou elle mourra.

II.

Le canon tonne, un navire s'avance. La plage  
est couverte de monde, tout le village est en fête.  
Charles est arrivé.

Il partit tout jeune, maintenant il revient plus  
beau; il revient habillé d'un riche manteau. Oh!  
après tant d'années la patrie le revoit.

Oh! bonheur. Entre les cheveux blancs de son  
père et le dos voûté de sa mère tremblante, quel  
magnifique contraste ne rend pas sa beauté!

Mais, comme s'il dédaignait ce casque si riche,  
pourquoi son front se crispe-t-il sous une pensée?  
Après tant d'années que cherche-t-il?

Pourquoi ce guerrier se montre-t-il muet parmi  
les bienveillantes salutations de mille pères? Un  
cri a retenti: la folle! la folle!

« La folle! oh! elle n'est jamais fatiguée de courir.  
« Voyez sa robe qui est plus blanche que le lys,  
« Voyez les fleurs de sa coiffure.

Déjà Charles la voit. Il la presse dans ses bras, il  
la couvre de baisers... La folle le repousse, elle ne  
le reconnaît plus! Elle n'a plus de souvenir.

Et il la serre sur son cœur, lui jure un éternel  
amour devant Dieu et ses chers parents. Mais elle  
en riant lui dit: — Oh! va-t-en.

Oh senti bell'uomo, l'hai visto tu Carlo?  
E se canta o sorride, o se guarda mirarlo,  
O se donagli un fiore o dice, crudel!

Ed egli ne spera amante infelice?  
La pazza si scuote, malvagio gli dice,  
I fiori calpestati, e brera il vil!

Ed egli — ah c'ascolti, conosci il tuo fido,  
Che pieno di amore ritorna al suo fido,  
Oh tocca il mio viso, rimirami almeno!

Ahimè lo conosco... ma tanto stupore  
La inebria di un sogno ridente di amore  
Da cui si risveglia con volto sereno.

Serena, ma trista! — quest'anima mia  
Oh troppo qui giace in lunga agonia,  
— Oh vedi, mio bene! il cielo si aprì!

Io sento chiamarmi, mi manca la voce  
O Carlo mi abbraccia... mi reca una croce,  
Ti acquisto, ma nero... e cadde e morì.

Oh! dis-moi bel homme! As-tu vu Charles?  
tantôt elle chante, tantôt elle sourit, et elle con-  
tinue à le regarder. Elle lui donne une fleur et puis  
elle l'appelle cruel.

Et lui, il espère encore, malheureux amour! La  
folle tressaillit, l'appelle méchant, foule aux pieds  
les fleurs et déchire son voile.

Et lui, — ah! reconnaît donc ton amant fidèle, qui  
revient dans sa patrie plein d'amour. Oh! regarde-  
moi du moins, mets ta main sur mon visage.

Hélas! elle le reconnaît... mais tant d'émotion  
l'enivre d'un rêve d'amour dont elle se réveille avec  
le front seriné.

Elle est heureuse, mais triste. Oh! mon âme est  
restée trop longtemps dans cette agonie. Tu le vois,  
mon bien-aimé, le ciel s'ouvre pour moi.

J'entends qu'on m'appelle, la voix me manque.  
Charles embrasse-moi, donne-moi une croix. Je l'ai  
retrouvé, mais je meurs. Elle tombe et meurt.

## Note

- <sup>1</sup> Si è voluto riprodurre, nei titoli dei testi poetici, il fregio che adornava ogni componimento e la raccolta nel suo insieme nella prima edizione di *Leggende e Ispirazioni* del 1841; allo stesso modo la cornice presente nei componimenti richiama la ‘cornicetta’, tipicamente ottocentesca, che circonda ogni poesia inserita nella pubblicazione suddetta.
- <sup>2</sup> F. BISAZZA, *Opere di Felice Bisazza da Messina, pubblicate per cura del Municipio*, Messina, Tip. Ribera, 1874, II, p. 11.  
È noto che il concetto di *Volksgeist* o spirito del popolo, introdotto nella cultura europea da Johann G. Herder nel saggio del 1774 *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (che si può leggere in italiano nell’accurata traduzione di Venturi: *Ancora una filosofia della storia per l’educazione dell’umanità*, introduzione e traduzione di Franco Venturi, Torino, Einaudi, 1951), sarà subito congeniale ai romantici italiani; basta scorrere un testo cardine dell’ideologia romantica nostrana, la *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*, di Giovanni Berchet, per trovare espressioni ricorrenti quali ‘anima del popolo’, ‘credenza del popolo’ che individuano come valore fondante della nuova letteratura la cultura popolare, comunque nel senso, alquanto ristretto, di patrimonio culturale della classe media.
- <sup>3</sup> Risulta difficile, di fatto, definire dal punto di vista strutturale un genere ‘aperto’ come la ballata romantica. Nelle storie della letteratura più diffuse incontriamo definizioni piuttosto atipiche del genere, che prendono in considerazione più le caratteristiche contenutistiche che formali dei testi poetici presi in esame. Ad esempio ne l’*Ottocento*, a cura di Arnaldo Balduino, ci imbattiamo nella seguente affermazione di Luigi Gregoris: “a fianco della poesia di valenza patriottico-civile e di quella di intonazione religiosa si situa la ballata romantica, dove l’attributo intende giustamente differenziarla dalla antica, con la quale nulla ha in comune, mentre c’è contiguità, invece, con la novella sentimentale in versi, da cui, ad una prima approssimazione, si distinguerebbe per la minore estensione materiale del racconto. In realtà, in Italia, l’impostazione narrativa non arrivò mai ad accamparsi in termini perentori, intrisa sempre da elementi lirici, drammatici, elegiaci, cosicché, se ci si ostinasse ad entificare rigorosamente una nozione che fu e rimase eminentemente operativa, nessuna definizione “ontologica” della ballata romantica sarebbe davvero esaustiva. Si trattava infatti di un *pattern* oggettivamente spurio che, pur essendo prodotto d’importazione, veniva coniugandosi abbastanza spontaneamente ad indigene tendenze verso una musicalità melica e sentimentale di taglio elementare, sovente approssimativa e superficiale” L. GREGORIS, *La prima generazione romantica e il classicismo della restaurazione nella poesia del primo Ottocento*, in A. BALDUINO (a cura di), *L’Ottocento*, tomo secondo, Padova, Vallardi, 1990, pp. 863-928; la citazione è alla p. 903. Un discorso più puntuale e ‘tecnico’ troviamo nei manuali di metrica; citiamo ad esempio le annotazioni di Piero Beltrami, che comunque non tenta una definizione di carattere generale, limitandosi a rilevare alcuni fenomeni metrici e stilistici tipici della ballata romantica: “Le forme liriche settecentesche dell’ode-canzonetta sono, per quanto riguarda la metrica, alla base anche della rielaborazione italiana della ballata romantica, o romanza [...] espressione del mito di un Medioevo fantastico, culla dei popoli e della cultura moderna. [...] Nel repertorio canzonettistico e melodrammatico, gli autori della ballata romantica selezionano, in funzione di un ritmo ‘popolare’, i ritmi più scanditi, con preferenza per i versi parisillabi (senari, ottonari, decasillabi); il novenario con accenti di 2°-5°-8° [...] Propria della ballata romantica è anche la polimetria” (P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 123-124).
- <sup>4</sup> Sono parole di Hans Hinterhauser, che analizza brevemente i caratteri del romanticismo bisazziano nel suo *Modelli narrativi romantici*, in *Cultura meridionale e letteratura italiana: i modelli narrativi dell’età moderna*, a cura di Pompeo Giannantonio. Atti dell’11° congresso dell’Associazione Internazionale per gli Studi di lingua e letteratura italiana, Napoli, Loffredo, 1985, pp. 347-363. La citazione si trova alla p. 362.
- <sup>5</sup> G. PITRÈ, *Bisazza (Felice)*, in *Nuovi profili biografici di contemporanei italiani*, Palermo, Tip. A. di Cristina, 1868, pp. 190-196; il testo citato si trova a p. 193.
- <sup>6</sup> In questi termini Cesare De Lollis bolla, ai primi del ‘900, il cauto sperimentalismo delle ballate di Prati, ma il giudizio si adatta perfet-

tamente a tutta la produzione romantica ‘minore’, anzi risulta ancora più calzante se riferito ad un ballatista siciliano quale Felice Bisazza: nell’isola infatti la stagione romantica è vissuta di riflesso, mentre il retaggio di una tradizione classica ancora viva e sentita condiziona fortemente gli scrittori; e allora l’interazione tra forme del passato e modernità è più difficile e sofferta. Se De Lollis poteva osservare, riguardo alla produzione poetica di Giovanni Berchet, che “la lingua poetica del Berchet è il più strano mostro che si possa immaginare”, per quell’ardita *sprezzatura* che spingeva il poeta milanese a far convivere, nello stesso verso, incredibili arcaismi ed espressioni andanti, o tecnicismi impoetici, ancora più ‘mostruosa’ ed inelegante appare la lingua di un Felice Bisazza, costretto a rinunciare alla cesellatura del verso, all’espressione armonica per liberarsi definitivamente da una tradizione soffocante, che in Sicilia aveva comunque prodotto testi di raffinata eleganza, quali i poemetti di Giovanni Meli. Cfr. C. DE LOLLIS, *Saggi sulla forma poetica italiana dell’Ottocento*, editi a cura di Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1929; le citazioni si trovano, rispettivamente, alle pp. 61 e 38.

<sup>7</sup> Bisogna precisare che nel volumetto pubblicato nel 1841 non sono presenti soltanto ballate, ma anche liriche più tradizionali, per quanto anch’esse influenzate dall’ideologia romantica; già lo stesso titolo, *Leggende e Ispirazioni*, individua due forme differenti di testo poetico, che l’autore definisce nel brevissimo discorso introduttivo alla raccolta, differenziandole non a livello metrico quanto piuttosto contenutistico: “Nelle Ispirazioni ho serbato la religione del cuore, avendo messo nelle Leggende la religione delle memorie” (BISAZZA, *Opere di Felice Bisazza ... cit.*, II, p. 11.) In questo capitolo ci occupiamo soltanto delle *Leggende*, nella convinzione che il corpus ballatistico bisazziano, nella sua pur imperfetta fusione di istanze narrative e liriche, meriti una trattazione specifica; nelle altre sezioni del lavoro, dedicate a tematiche trasversali, saranno invece analizzati componimenti appartenenti alle *Ispirazioni* o ad altre raccolte di liriche.

<sup>8</sup> Le ballate ‘nordiche’ bisazziane, incentrate su temi perturbanti o dichiaratamente orrifiche, subiscono la feroce stroncatura di un critico severo e attento come Carlo Tenca, che invece apprezza notevolmente le leggende storiche, alle quali attribuisce una valenza pedagogica; egli giudica positivamente anche quei componimenti bisazziani legati ad un realismo *larmo-*

*yant*, per la loro capacità, tutta interna al discorso romantico, di ‘muovere gli affetti’: “Né tutte le credenze e le tradizioni del volgo possono degnamente essere cantate in versi. Il mantenere colla popolarità della poesia la fede nelle apparizioni e negli spettri ripugna troppo allo svolgimento attuale delle intelligenze, onde anche il volgo s’è quasi al tutto emancipato da quelle puerili immagini. Le leggende della *Notte del Natale*, della *Danza del Cimitero*, della *Cena dei Morti*, appartengono a superstizioni omai disusate e lontane dall’odierno costume, e vanno considerate come un passo retrogrado nella via della civiltà. [...] Quando nelle volgari tradizioni lo strano e il fantastico non servono a colorire un concetto filosofico o religioso, ovvero un utile ammaestramento della vita, è vana impresa, e qualche volta dannosa, il ricordarle. Così non è delle tradizioni storiche e civili di un popolo, nelle quali una profonda verità è sempre nascosta: e di queste abbonda il volume del signor Bisazza. Il suo *Matteo Palizzi*, il *Tonno*, il *Cola Pesce*, la *Buca di Bonagia* sono appunto fatti che rammentano le glorie e le sventure d’una nazione, e questi è utilissimo ufficio trarre alla luce, e vestire di armoniose parole, perché si stampino più facilmente negli animi del volgo. La *Madonna nera di Chartres*, la *Marietta*, la *Madre* sono malinconiche storie di amore e di dolore che destano una soave commozione nel lettore. Ora è una madre, a cui muore tra le braccia il figliuolo, coronato di fiori per la festa della Vergine; ora una fidanzata che si getta nell’onde per unirsi allo sposo che sta naufragando; ora una donna che, seppellita per morta, è risvegliata alla vita dalla nascita del figliuolo che ha nel seno. In tutte queste poesie è verità di parola e d’affetto, spontaneità di verso, semplicità e chiarezza di stile” (C. TENCA, *Recensione a Leggende e ispirazioni di Felice Bisazza*, “Rivista europea. Giornale di scienze, lettere, arti e varietà”, Anno V, parte I, 1842, p. 407. L’analisi critica delle *Leggende* bisazziane fa parte di un lungo articolo intitolato *Rivista di opera italiane diverse pubblicate nel 1841*, pp. 397-407). Notevole l’osservazione relativa alla scorrevolezza del metro e dello stile bisazziano, tanto più lusinghiera se si considera che proviene da un letterato e giornalista di fama, di cui ancor oggi si apprezza l’intelligenza critica e la sensibilità estetica.

<sup>9</sup> Interessanti, al riguardo, le osservazioni di Raffaele Morabito le quali, pur riferendosi ai meccanismi citazionali presenti nella novella in versi, sono valide anche in riferimento alla bal-

lata romantica: “In questa organizzazione del discorso hanno un ruolo importante le citazioni e i rimandi intertestuali: da Dante a Petrarca, ma anche a poeti più moderni fino a Vincenzo Monti, o a classici, come Virgilio. La trama serata delle corrispondenze contribuisce in modo determinante a sollevare il tono del discorso [...] è un uso dei classici che astrae da ogni motivazione funzionale, perché il loro ruolo non è qui di fornire in una situazione definita una soluzione espressiva adottata da un grande del passato, e per conseguenza da considerare sperimentata e sicura; le citazioni segnalano piuttosto l'appartenenza a un universo che si vuole poetico e nobilitano il discorso conferendogli i colori delle epoche lontane. [...] Ecco emergere quindi delle incoerenze.” R. MORABITO, *La novella romantica in versi come genere letterario*, “Revue Romane”, Bind 21 (1986), 1, pp. 96-106: il testo citato è alle pp. 97-98.

<sup>10</sup> Sull'argomento vedi la nota 49 nel capitolo introduttivo. In realtà sulla ‘popolarità’ e sulla fruizione delle ballate italiane sappiamo veramente poco, a parte qualche dichiarazione di letterati o di critici coevi: sarebbe pertanto interessante, per definire con maggior chiarezza la fisionomia dell'universo ballatistico, ricostruire come sia avvenuta la ricezione delle *Leggende bisazziane* tramite canali meno ufficiali rispetto alla canonica pubblicazione in volume. Il caso di Bisazza - le cui ballate vengono conosciute da un vasto pubblico, a prescindere dall'unica edizione completa del 1841 - è infatti emblematico, in quanto riproduce una situazione frequente nella diffusione del genere, la cui presenza in strenne, almanacchi, in letture pubbliche spesso salottiere, a volte arricchite da un accompagnamento musicale, è ancora non sufficientemente documentata. Ancor meno indagate le rappresentazioni teatrali delle ballate, mentre, nel caso dei testi bisazziani, abbiamo almeno due casi accertati di messinscena: *La pazza*, recitata in molti teatri europei da Adelaide Ristori, ed allestita anche a Messina, al teatro Vittorio Emanuele, il 10 agosto 1864; i Beati Paoli, rappresentati, sempre al Vittorio Emanuele, il 12 settembre 1868. Le locandine relative ai suddetti spettacoli sono riportate in G. MOLONIA, *L'Archivio Storico del Teatro Vittorio Emanuele*, Messina, Filarmonica Laudamo, 1990, rispettivamente alle pp. 314 e 322.

<sup>11</sup> “Il genere epico-lirico è impegnato a sceneggiare, di fatto, la vittoria dei valori borghesi che l'Europa uscita dal congresso di Vienna aveva viceversa repressi. Penso in particolare alla fa-

miglia e al matrimonio, al ruolo della donna e dei figli, e alla funzione che svolgono (o dovrebbero svolgere) all'interno della società; ad essi si riconosce un assoluto protagonismo, o in quanto legami che non è in alcun modo lecito sciogliere, ovvero in quanto persone dotate di diritti pieni e indefettibili” (P. GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni: la ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 27-8).

<sup>12</sup> “le quali, rappresentando un falso oriente e un falso settentrione, un falso medio evo e una falsa cavalleria, una falsa religione e un falso popolo, e falsi sentimenti e falsissimi ghiribizzi di cervellini che si credevano e volevano apparire grandi e robusti, ad altro non riuscirono insomma che a rinnovare una arcadia tanto più nociva quanto più pretenziosa” (GIOSUE CARDUCCI, *Delle poesie toscane di messer Angelo Poliziano*. Discorso [1863], in Id., *Opere*, ed. naz., vol. XII, Bologna, Zanichelli, 1936, p. 327).

<sup>13</sup> DE LOLLIS, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento* cit., p. 49. La famosa rima gozzaniana si trova nel poemetto *La signorina Felicità ovvero la felicità*: “Tu non fai versi. Tagli le camicie/ per tuo padre. Hai fatto la seconda/ classe, t'han detto che la terra è tonda/ ma tu non ci credi ... E non mediti Nietzsche”. Si ricordi però che già Filippo Pananti ‘osa’, nel 1817, una rima fra l'anglicismo ‘country’ ed ‘incontri’ ne *Il Poeta di teatro*, XXVII, 30. Con i ballatisti ed in particolare con Berchet si può dire che abbia inizio l'assimilazione alla letteratura ‘colta’ delle forme popolari, assimilazione che costituirà una componente fondamentale del fare poetico novecentesco, ovviamente ad un più alto livello di consapevolezza. “Una barriera fra ‘popolare’ e ‘colto’ [...] esiste nell'età moderna. Naturalmente è una barriera permeabile, e sempre più permeabile a mano a mano che le creazioni delle arti di massa influenzano le arti tradizionali, e ne vengono influenzati: contaminare i registri è sempre possibile, sempre più possibile. Ma in autori come Berchet o Pascoli o Gozzano la contaminazione si presenta come combinazione consapevole, come recupero colto del registro ingenuo, antiaulico, popolare.” (C. GIUNTA, *Poesia popolare e poesia d'arte*, in [www.claudiogiunta.it](http://www.claudiogiunta.it), 8 aprile 2010, p. 24)

<sup>14</sup> In realtà la leggenda era conosciuta in tutta Italia già dal Rinascimento: Pietro Aretino, nel primo dei suoi *Ragionamenti*, pubblicato nel 1536, parla di due monache che, contendendosi i favori di un garzone, “se ne diedero più che i Beati Paoli”.

<sup>15</sup> Sono soprattutto gli studiosi di fine Settecento a nutrire dei dubbi sull'effettiva azione 'giustiziera' dei Beati Paoli, evidenziando il rischio di eversione e di destabilizzazione della compagine statale insito in ogni forma di vendetta privata. Per Mariano Scasso e Borrello, attento traduttore della *Histoire générale de Sicilie* di Jean Levesque de Burigny, pubblicata all'Aja nel 1745, il fascino esercitato dalle imprese dei Beati è decisamente pericoloso e sono sicuramente tratti in inganno coloro che ne criticano positivamente le azioni: "Si avanzarono alquanto tristarelli fino a commentarne l'empio istituto, come se l'arbitraria briga di assassinare chiunque gli torna a grado, sotto colore di vendicare le offese da altri ricevute, e di prestare come un più forte braccio alla giustizia, potesse servir di scusa in una ben regolata Società ad uno scellerato. Spreghiate le patrie leggi, e coloro che vegliano a custodirle, e a farle eseguire, non resterebbe annullata la libertà civile, e nel più terribile scampiglio gli uni gli altri temendo, i Cittadini simili non diverrebbero a quei malvagi Trogloditi, di cui il Presidente di Montesquieu ci ha lasciata la più interessante dipintura?" (*Storia generale di Sicilia del Signor de Burigny tradotta dal francese, illustrata con Note, Addizioni, Tavole Cronologiche, e continuata fino a' nostri giorni dal Signor Mariano Scasso e Borrello*, in Palermo, dalle Stampe di Solli, a spese di D. Rosario Abbate Mercante Librajo, 1787- 1794, cit. in F. RENDA, *I Beati Paoli. Storia, letteratura e leggenda*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 80-81). Altrettanto decisa la condanna di Francesco Maria Emanuele, marchese di Villabianca, le cui annotazioni sui Beati Paoli sono servite da falsariga per buona parte degli studi successivi: "Questi Beati Paoli o sian scellerati uomini, a mio credere, per la tradizione che da figliolo ebbi da intendere, non sono tanto antichi e forse più di ogni altro luogo si fecero sentire nella città di Palermo, a causa che il sgherrismo e il valentismo era bastantemente coltivato dalle persone potenti e dai nostri baroni di regno. Le persone mezzane quindi e basse, non potendo fare tal spese di mantenere sicarii, si portavano il vanto col procedere empianamente da per se stessi colle lor mani. Tutti effetti e male allora conseguenza della debolezza che si conosceva nel braccio della giustizia." (Francesco Maria Emanuele marchese di Villabianca, *Storie letterarie tessute di varia erudizione sacra e profana spettante la gran parte alla Città di Palermo e al Regno di Sicilia*, "Opuscoli Palermitani", manoscritto

conservato presso la Biblioteca comunale di Palermo ai segni Qq. E 90, n. 3. Trascrizione di Fabio Marino. Supervisione di Salvatore Pedone, riportato in RENDA, *I Beati Paoli ... cit.*, pp. 82-86).

<sup>16</sup> "Non posso dubitare, che la congrega siciliana non avesse avuto uno scopo assolutamente politico e sociale; basta un'occhiata a volo d'uccello alle emergenze sociali di quell'epoca per convincersene; perciò era una protesta sempre armata, sempre nascosta alle ingiustizie, alle vessazioni di governi stranieri che per soprammercato, struggendo le nostre politiche e tradizionali costituzioni, ci voleano inspagnolare, impiemontizzare, intedescare in ogni modo. Era una protesta, una rivalse contro il privilegio dei nobili e di un foro sempre ligio alla volontà dei despoti; ed era finalmente una nobile aspirazione alla indipendenza e alla libertà della Sicilia" (G. BRUNO ARCARO, *Sopra una pagina di storia municipale (Origine e scopo dei Beati Paoli. Loro affinità con la tedesca Santa Fema)*, in "Libertà e Diritto", *Appendice*, Palermo, 19 agosto - 2 settembre 1873, nn. 23-29). Per comprendere adeguatamente le affermazioni di Arcaro bisogna considerare il clima storico- sociale in cui vengono proferite, quella Sicilia di fine Ottocento alla ricerca di una propria identità, che possa compensare i danni, soprattutto ma non solo economici, derivanti da un'unità d'Italia in qualche modo imposta dall'alto; alla ricerca quindi di personaggi e vicende autenticamente 'siciliani' che possano risolvere le aporie di un potere centrale sempre distante dalle esigenze degli individui. In questo contesto l'associazione dei Beati Paoli assolve perfettamente al compito richiesto: Arcaro, e dopo di lui Luigi Natoli (l'autore del notissimo romanzo *I Beati Paoli*, su cui vedi anche le note 19 e 20), mitizzano le gesta dell'inquietante setta, che diventa simbolo di giustizia e libertà.

<sup>17</sup> Ma Francesco Paolo Castiglione ha dimostrato in modo piuttosto convincente come le origini storiche del fenomeno risalgano ai primi anni del Cinquecento, quando la morte di Ferdinando il Cattolico, con il conseguente indebolimento del viceregno, provoca una serie di rivolte, durante le quali da un lato la nobiltà feudale cerca di mantenere i propri privilegi, dall'altro l'agguerrita borghesia mercantile trama per conquistare una fetta di potere. In questo contesto si colloca nel 1517 il tentativo eversivo di Gian Luca Squarcialupo, esponente della media borghesia, che a Palermo cerca di attua-

re un vero e proprio colpo di stato; egli, non potendo disporre di forze adeguate, è costretto a chiedere l'appoggio del popolo per dar forza alla rivolta, e perde quindi il sostegno dei ricchi borghesi. Il progetto non riesce, per l'opera di delatori che informano l'oligarchia dominante, e per l'azione congiunta di alta borghesia e nobiltà feudale, che soffocano nel sangue una sommossa dalla temibile valenza democratica e popolare, aiutati in ciò da misteriosi frati dell'Ordine di San Francesco di Paola, i futuri Beati Paoli. Si tratta in realtà uomini travestiti da frati, che costituiscono la chiave di volta degli eventi suddetti, poiché informano la classe dirigente della congiura ai loro danni e provvedono all'eliminazione dei rivoltosi. L'associazione dei Beati Paoli non nascerebbe dunque con l'intento di proteggere il popolo anzi, al contrario, con il preciso obiettivo politico di tutelare gli interessi delle classi dominanti. (Cfr. F. P. CASTIGLIONE, *Il segreto cinquecentesco dei Beati Paoli*, Palermo, Sellerio, 1999).

<sup>18</sup> G. TESSITORE, *Il nome e la cosa: quando la mafia non si chiamava mafia*, Milano, Franco Angeli editore, 1997, p. 64. La mafia siciliana si è appropriata in più occasioni del nome e delle imprese dei Beati Paoli, quasi per conferire una patente di nobiltà alle proprie azioni e qualificarsi come 'onorata società', che protegge le componenti più deboli del tessuto sociale. Il fenomeno è stato studiato da Gabriello Montemagno, che riferisce, ad esempio, una deposizione di Tommaso Buscetta, nella quale il noto capo mafioso afferma testualmente: "La mafia non è nata adesso, viene dal passato. Prima c'erano i Beati Paoli che lottavano coi poveri contro i ricchi [...] abbiamo lo stesso giuramento, gli stessi doveri". E Montemagno sottolinea ancora un altro dato illuminante: ai tempi dell'inchiesta sull'uccisione di Joe Petrosino era emerso che alcune organizzazioni legate alla malavita si erano impadronite del mito dei Beati Paoli intesi come una sorta di Robin Hood siciliani, riunendosi negli stessi luoghi in cui, secondo dicerie popolari, nel passato si riunivano i membri di tale setta, vera o leggendaria che fosse. La spinta all'identificazione pare fosse data non da notizie storiche o dicerie popolari relative alla setta quanto piuttosto da una conoscenza diretta del diffuso romanzo novecentesco di Luigi Natoli, a cui si è già accennato (G. MONTEMAGNO, *Luigi Natoli e I Beati Paoli*, Palermo, Flaccovio, 2002, rispettivamente pp. 51 e 53). Ancora Tessitore ricorda che il mafioso Totuccio Contorno as-

sunse lo pseudonimo di Coriolano della Floresta, protagonista della saga romanzesca del Natoli; ma altri episodi analizzati dallo studioso confermano ulteriormente come noti affiliati della mafia si considerino idealmente i continuatori del nome e delle gesta dei Beati Paoli: "Totò Riina e Gaspare Mutolo, in un confronto in un'aula di giustizia e senza che nessuno dei due scherzasse, si sono accusati reciprocamente di non rispettare l'autentico spirito dei Beati Paoli; il legale americano di Gaetano Badalamenti, durante il processo "Pizza connection", ha sostenuto che il "boss" si ricollegava alla tradizione della mitica setta, distinta dalla nuova mafia della droga" (TESSITORE, *Il nome e la cosa ... cit.*, p. 65). Sulle possibili connessioni fra mafia e Beati Paoli qualcosa di più preciso può dirci Giuseppe Pitrè, che nel capitolo *La mafia e l'omertà* del suo *Usi e costumi*, spiegando il gergo dei carcerati dell'antica prigione palermitana, la Vicaria, ci offre questa definizione del vocabolo *Cuncuma*: "riunione e compagnia di uomini, per lo più non buoni e giudicati come non buoni. Riunione segreta e misteriosa come quella dei Beati Paoli, che avevano le loro grotte paurose ed impenetrabili presso il giardino detto della Cuncuma. *Essiri di la Cuncuma*, essere del tal numero de' tristi, della cosca, aver l'arte e l'attitudine d'ingannare e prevedere gli inganni, esser furbo, ecc.". Se 'essere della Cuncuma' significa, nell'Ottocento, appartenere ad una cosca allora, sostiene Castiglione, "non trovandoci davanti a dichiarazioni di sprovveduti come Buscetta o Calderone, ma ad evidenze storiche[...] l'ipotesi della derivazione della mafia da quella setta segreta andrebbe più attentamente considerata." (CASTIGLIONE, *Il segreto cinquecentesco dei Beati Paoli ... cit.*, p. 159. La definizione della 'Cuncuma' fornita da Pitrè è citata a p. 50). D'altra parte già negli anni '70 Santi Correnti, nel suo bel lavoro sulle leggende siciliane considerava la relazione Beati/mafia un dato di fatto piuttosto che un'ipotesi: "Un'altra leggenda è poi di capitale importanza per la comprensione della coscienza popolare siciliana, ed è quella dei Beati Paoli, che spiega la genesi storica della mafia [...] naturalmente, di quella antica, perché quella di ora è l'industria del crimine, ed è ben altra cosa dalla originaria difesa dei diritti della povera gente, come volevano fare i Beati Paoli, nel loro ingenuo tentativo di giustizia popolare" (S. CORRENTI, *Leggende di Sicilia e loro genesi storica*, Milano, Longanesi, 1975, pp. 185-6).

<sup>19</sup> La figura dell'insegnante palermitano Luigi Natoli (1857-1941), giornalista del "Capitan Fracassa", autore di una quindicina di romanzi storici, fra cui *Coriolano della Floresta* – il seguito dei *Beati Paoli- I Vespri siciliani, Gli schiavi* – ambientato nel secolo I a. C., durante la rivolta degli schiavi in Sicilia – è stata recentemente riscoperta grazie all'attività critica di Umberto Eco e Rosario La Duca, che hanno curato rispettivamente saggio introduttivo e note storiche e bio-bibliografiche dell'edizione Flaccovio dei *Beati Paoli* del 1971, più volte ristampata. Lo pseudonimo è ispirato, con tutta probabilità, alla figura di un autore scozzese famoso all'epoca, John Galt (1779-1839), autore di versi, drammi, romanzi storici e libri di viaggi, amico di Byron.

<sup>20</sup> L. NATOLI (W. Galt), *I Beati Paoli*, Palermo, 1993, pp. 125-6. Umberto Eco, nella prefazione al romanzo di Natoli, sottolinea quanto di ideologico vi sia nel *feuilleton* dell'autore palermitano, la cui versione 'edulcorata' del fenomeno Beati Paoli è funzionale ad una strategia di riduzione del conflitto sociale: "Non potendo essere rivoluzionario perché deve essere consolatorio, il romanzo popolare è costretto ad insegnare che, se esistono delle contraddizioni sociali, esistono forze che possono sanarle. Ora queste forze non possono essere quelle popolari, perché il popolo non ha potere, e se lo prende abbiamo la rivoluzione e quindi la crisi. I risanatori debbono appartenere alla classe egemone. Poiché, come classe egemone, non avrebbero interesse a risanare le contraddizioni, devono appartenere a una schiatta di giustizieri che intravedono una giustizia più ampia e più armonica. Poiché la società non riconosce il loro bisogno di giustizia e non capirebbe il loro disegno, essi debbono perseguirlo contro la società e contro le leggi. (U. Eco. "I Beati Paoli" e l'ideologia del romanzo "popolare", in L. NATOLI, *I Beati Paoli: grande romanzo storico siciliano*, Flaccovio, 2007, pp. V-XXI: la citazione è a p. XX).

Della setta leggendaria, prima di Natoli, si erano occupati diversi storici, il cui atteggiamento verso il fenomeno è sicuramente negativo: abbiamo già citato Mariano Scasso e Borrello ed il marchese di Villabianca, ma anche Gabriele Quattromani, ufficiale napoletano che prestava servizio nelle truppe borboniche in Sicilia, nelle sue *Lettere su Messina e Palermo di Paolo R.*, certamente non approva le azioni della setta e afferma infatti: "niuno dava il dritto ad una associazione di privati giudicare, non ascoltar

le difese, punire col ferro dell'assassino un uomo che non riconosceva, non conosceva un tribunale terribile ed inesorato. Era chiamata la setta dei beati paoli, era diffusa nella Sicilia, forse anche nella meriggio Italia, ma mi è stato detto che i principali reggitori della setta fossero in Palermo" (G. QUATTROMANI, *Lettera L*, del 18 ottobre 1835, in *Lettere su Messina e Palermo di Paolo R.*, pubblicate per cura di Gabriele Quattromani, Palermo, Tipografia R. di Guerra, 1836).

La tradizione popolare sembra invece lumeggiare un'immagine positiva dei Beati, coraggiosi paladini degli oppressi: dal racconto di Francesca Campo, serva di Salomone Marino, emerge un senso di rimpianto nostalgico per un'epoca in cui i deboli avevano chi li potesse difendere dai soprusi: "Si conta ca a tempi arreri cc'era 'na Suciità di maistri e di populu abbasciu ca difinnianu li gritti di li boni aggenti, e li vinnicavanu contra li pripudenti ricchi e li nobili ca avianu lu putiri 'mmanu e facianu angarii e cosi torti a la pupulazioni.[...] 'Nsumma addifinnianu li nostri gritti, e li cosi camminavanu cu lu versu, no comu caminanu ora, ca li Biati Pauli cci vurrèvanu pi daveru. (S. SALOMONE MARINO, *Li Biati Pauli raccontati da Francesca Campo sua serva*, in G. PITRÈ, *Fiabe novelle e racconti popolari raccolti e illustrati da Giuseppe Pitrè*, volume quarto, Palermo, Pedone Laurel, 1875, riportato da RENDA, *I Beati Paoli... cit.*, p. 235). In realtà sull'argomento è indispensabile consultare anche i preziosi appunti di Salomone Marino, che gettano un'ombra sull'immagine romantica della setta 'giustiziera': lo storico, infatti, esaminando testi popolari e testimonianze orali, ascrive il nome Beati Paoli al campo semantico della violenza, della vessazione, dell'inganno: "la frase 'dare i beati paoli' vale: dar legnate solenni, bestiali, terribili, maltrattare orrendamente, anche presa nel senso morale. Nel comune linguaggio di Sicilia, col nome di *Biatu Paulu* si designa colui che, avendo il cuor tristo e malvagio, mostrasi in apparenza pieno di bontà e religiosità." (*Appunti e Studi di Storia e Letteratura siciliana tratti da Manoscritti e Libri, da Salvatore Salomone Marino – 1887*; manoscritto inedito, consultabile presso l'Archivio Etnostorico Nazionale di Palermo, CXXXIII *I Beati Paoli*, pp. 106-109, cit. in CASTIGLIONE, *Il segreto cinquecentesco dei Beati Paoli*,... pp. 189-194).

La rielaborazione letteraria della leggenda mantiene un atteggiamento oscillante fra accettazione e rifiuto: da un lato abbiamo raffi-

gurazioni ottimistiche, in cui i Beati, difensori del popolo, appaiono quasi santificati nella loro missione di proteggere i deboli dalle angherie dei potenti; emblematico il poemetto di Carmelo Piola, *Li Biati Pauli* (pubblicato nel 1857 a Palermo, stamperia Paganu e Piola, in una silloge di *Liggenni popolari*), che ci mostra gli affiliati alla setta immobili in delle nicchie, immersi in “immensi sigritissimi pinseri”, saggi ed imperscrutabili membri di “un’occulta setta/ dell’inganno e dell’intrigo/nemicissima perfetta”. Ma la misteriosa associazione appare sicuramente più ambigua, ed attraversata da insanabili contraddizioni fra funzione ‘giustiziera’ e torbidi intenti di vendetta personale, nel racconto di Vincenzo Linares, *I Beati Paoli* (pubblicato in una prima versione in “Il Vapore giornale letterario e dilettevole”, Palermo, 29 e 30 dicembre 1836, nn. 35 e 36; ampliato ed inserito nella raccolta di notevole successo *Racconti popolari*, Palermo, Tipografia di Bernardo Virzì, 1840) e poi nel dramma in cinque atti di Benedetto Naselli, *I Beati Paoli o la famiglia del giustiziato*, dove il protagonista Matteo, Beato Paolo in crisi, comprende che le azioni della setta vengono strumentalizzate per attuare gli interessi personali di un capo malvagio e corrotto. Il dramma, rappresentato il 21 dicembre del 1863, viene pubblicato l’anno successivo in B. NASELLI, *Teatro drammatico siciliano*, Palermo, Tip. Clamis e Roberti, 1864). Di pochi anni dopo è *Un vero amore o i Beati Paoli*, di Rosalia Lucchesi Palli (o Rosalia Pignone del Carretto), che sceglie un’ambientazione settecentesca per la setta, come farà, ai primi del ‘900, Luigi Natoli. Ed anche la Lucchesi Palli si rivolge alla forma romanzo per raccontare le gesta dei ‘falsi’ frati; il testo, che Anna Santoro definisce “compiutamente romanzo storico” (A. SANTORO, *Narratrici italiane dell’Ottocento*, Federico § Ardia, 1987, p. 12), sarà pubblicato a Napoli, nel 1876, coi tipi di M. Savastano.

Il lavoro di Francesco Renda sui Beati Paoli, più volte citato, mette a confronto tradizione popolare, ricerca storica ed opere letterarie, riportando molto opportunamente i testi relativi in una sezione denominata *Documenti e testi letterari*: non menziona però la ballata di Bisazza, né mostra di conoscerla Antonio Fichera, che nel suo *Breve storia della vendetta. Arte, letteratura, cinema: la giustizia originaria*, Roma, Castelvecchi, 2004, ci offre, a p. 204, un’agile disamina dei testi siciliani aventi come argomento i Beati. Anche Francesco Paolo Castiglione, au-

tore di ben due lavori sulla setta siciliana, il già citato *Il segreto cinquecentesco dei Beati Paoli e Indagine sui Beati Paoli* (citato per esteso alla nota 22), ignora l’esistenza della versione bisazziana, ed è un fatto alquanto singolare, poiché l’interpretazione che lo scrittore messinese ci fornisce della leggenda è notevole, e decisamente diversa rispetto alle altre ‘riscritture’ letterarie. Alla ballata di cui ci stiamo occupando riserva un breve accenno Lucrezia Lorenzini nel volume da lei curato *Possibilità conoscitive del fenomeno mafia in Sicilia nella letteratura e nelle relazioni Stato- società* (Rubbettino, 2010, p. 38), senza però entrare nel merito del testo: “Anche l’ottocentesco poeta messinese Felice Bisazza scrive sull’argomento una novella poetica, *I Beati Paoli*: cfr. *Storia letteraria d’Italia*, A. BALDUINO, (a cura di), t. 2, Piccin Nuova Libreria Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, Milano 1990, p. 1393; AA.VV., *Mappe della letteratura europea e mediterranea*. II. *Dal Barocco all’Ottocento*, G. M. ANSELMINI (a cura di), Mondadori, Milano 2000, p. 349. Su *I Beati Paoli* si registra anche una ballata, R. BARBIERA, *Polvere di palcoscenico: note drammatiche*, N. Giannotta, Catania 1908, p. 182”. (L. LORENZINI, *Il concetto di paradigma nella letteratura in Possibilità conoscitive del fenomeno mafia in Sicilia nella letteratura e nelle relazioni Stato- società*, Rubbettino, 2010, pp. 9-105; la citazione è a p. 38).

Per quanto riguarda i dati bibliografici si rilevano alcune inesattezze: in *Mappe della letteratura europea e mediterranea* l’autrice del lavoro a cui si riferiscono le pagine riportate, cioè Monica Farnetti, non nomina direttamente la ballata ma cita piuttosto un noto saggio di Umberto Eco, *Dieci modi per sognare il Medioevo*, nel quale si accenna ai *Beati Paoli* di Bisazza (“che non sono settecenteschi come quelli di Natoli, ma del secolo dodicesimo, perché anche la mafia ha origini medievali”); abbiamo quindi in questo caso una citazione di citazione. Per quanto riguarda poi la ballata ‘innominata’ di cui parla Raffaele Barbiera, in realtà si tratta proprio dei *Beati bisazziani*; Barbiera ricorda infatti, in *Polvere di palcoscenico*, a p. 182, “quei misteriosi vendicatori detti *I Beati Paoli*, cantati dal lirico messinese Felice Bisazza in una romantica ballata”.

<sup>21</sup> BISAZZA, *Opere di Felice Bisazza da Messina*, cit., vol. II, p. 13. Nella *raza* introduttiva lo scrittore mostra di seguire due fonti: gli *Opuscoli palermitani* del Villabianca, dai quali ricava il dato storico sulle origini medievali del fenomeno, e l’indicazione della causa prima

che ad esso diede origine, cioè la prepotenza nobiliare, alla quale ci si riferisce citando quasi letteralmente lo storico palermitano. Confronta infatti la *razo* di Bisazza con le affermazioni del Villabianca, già citate alla nota 15: “Questi Beati Paoli o sian scellerati uomini, a mio credere, per la tradizione che da figliolo ebbi da intendere, non sono tanto antichi e forse più di ogni altro luogo si fecero sentire nella città di Palermo, a causa che il sgherrismo e il valentismo era bastantemente coltivato dalle persone potenti e dai nostri baroni di regno” (Francesco Maria Emanuele marchese di Villabianca, *Storie letterarie ... cit.*, riportato in RENDA, *I Beati Paoli ... cit.*, p. 83). L'altra fonte è la *lettera L* di Gabriele Quattromani, dalla quale il poeta messinese ricava l'informazione del possibile collegamento fra Beati Paoli e Santa Vehme, una società segreta operante in area tedesca fra il XIII e il XVIII secolo. Afferma infatti il Quattromani: “Io non so come questa terribile setta si estinguesse, e parmi non errare se la credo figlia di quello che in Germania chiamavasi Tribunale Segreto Westfalico, o Santa Vehemé o Vehemé gerichte” (QUATTROMANI, *Lettera L... cit.*, p. 187). È possibile che Bisazza non conoscesse direttamente la *Lettera L*, ma piuttosto quanto ne era riportato in calce alla prima versione minor del racconto di Vincenzo Linares, *I Beati Paoli*, certamente più noto e di più facile accesso rispetto all'opera di Quattromani. Il movimento della Santa Vehme o Santa Fema fu fondato in Germania attorno al 1260 con lo scopo principale di far rispettare la giustizia secondo i dettami e i modelli biblici e difendeva i propri membri (per la quasi totalità appartenenti alla piccola nobiltà terriera) contro saccheggi e brigantaggio, all'epoca assai diffusi. La vicenda del tribunale pseudo religioso tedesco, recepita e mitizzata dalla tradizione orale, sarà fatta oggetto di una deformazione che trasforma la Santa Vehme in baluardo dei diritti popolari. Perfino uno studioso attento ai fenomeni sociali quale Karl Marx arriva ad affermare: “Per vendicare i misfatti della classe dominante esisteva nel Medioevo in Germania un tribunale segreto chiamato il ‘tribunale della Fema’. Se si vedeva una croce rossa tracciata su di una casa, la gente sapeva che il proprietario era stato condannato dalla Fema. Tutte le case d'Europa sono oggi segnate con la misteriosa croce rossa. La storia è il giudice, il suo esecutore è il proletariato” (cit. in E. DEAGLIO, *Raccolto rosso: la mafia, l'Italia e poi venne giù tutto*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 98).

<sup>22</sup> Cfr. F. P. CASTIGLIONE, *Indagine sui Beati Paoli*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 15. Recitano infatti le due cronache: “1185 [...] Novum genus hominum, qui Vendicosi dicebantur, in quadam parte regni surrexit, quos praedictus Rex suspendi fecit, et diversis poenis affligi. Un nuovo genere di uomini, che eran detti Vendicosi, insorse in un luogo del regno, che re Guglielmo fece parte impiccar per la gola e parte di varie pene tormentare” *Breve cronica di un monaco cassinese anonimo, tradotta da M. Naldi con dilucidazioni di G. del Re*, p. 471; “1186 Indictione tertia, hoc anno surrexit quaedam secta in Regno Siciliae de vanis hominibus, qui faciebant se nominare Vendicosos, et mala omnia, quae facere poterant, non in die, sed in nocte faciebant. 1186 Indiz. III” Sorse in questo anno nel Regno di Sicilia una certa setta di uomini vani, i quali si facevano chiamar Vendicosi, e tutti i mali, che commetter potevano, non il giorno commettevano, ma la notte” *Cronica di Fossa Nova di anonimo autore, tradotta da S. Volpicella, con note e commenti di G. del Re*, p. 517. Entrambi i testi sono inclusi nella silloge *Cronisti e scrittori sincroni della dominazione normanna nel Regno di Puglia e Sicilia raccolti e pubblicati secondo i migliori codici da Giuseppe del Re*, Napoli, dalla stamperia dell'Iride, 1845.

<sup>23</sup> *Storia generale di Sicilia del Signor de Burigny tradotta dal francese ...* riportato da RENDA, *I Beati Paoli ... cit.*, p. 80. Mariano Scasso e Borrello diventa un’“autorità” in fatto di Vendicosi: le sue affermazioni vengono infatti riprese, alla lettera, da tutti gli storici successivi, e a distanza di decenni troviamo, nell’ampia opera in tre volumi di Giovanni De Castro sulle società segrete, un discorso pressoché identico: “empia e capricciosa gente, cui davasi il nome di Vendicosi ovvero di Vendicatori, che nei segreti e notturni congressi ogni scelleratezza rendeani lecito sotto colore di riparar gli altrui torti” (G. DE CASTRO, *Il mondo segreto*, III, Milano, G. Daelli e C. editori, 1864, p. 162). De Castro ritornerà sullo stesso argomento qualche anno dopo, con l’ampio e documentato volume *Fratellanze segrete: la cavalleria, i Templari, Franchi Giudici, Beati Paoli, astrologhi e alchimisti, vecchie corporazioni*, Milano, Tip. Ed. Lombarda, 1879 [rist. anastatica: Forni, Bologna, 1978].

<sup>24</sup> Manca ad esempio qualsiasi riferimento all’origine del nome, su cui si erano pronunciati buona parte degli storici: a parte il Villabianca – secondo il quale il capo della setta, volendo essere simile a Paolo apostolo, il san-

to guerriero, si era definito Beato Paolo, da cui la denominazione della setta – tutti gli altri, in accordo, per altro, con le testimonianze popolari, derivano il nome dall’ordine di San Francesco di Paola. Gli affiliati all’associazione si sarebbero travestiti da monaci di San Francesco di Paola per avere di giorno maggiore libertà di movimento e poter quindi carpire informazioni da utilizzare per allestire i temibili tribunali notturni. Secondo Castiglione non si tratterebbe di un travestimento ma di una reale appartenenza: ai tempi della rivolta di Gian Luca Squarcialupo i frati dell’Ordine di San Francesco di Paola, avendo ricevuto una serie di favori dal vicerè Pignatelli, avrebbero contribuito a sedare la rivolta nei modi che si son detti (sull’argomento vedi la nota 17). La spiegazione di Tessitore, più lineare, accoglie la versione popolare: “Una setta il cui nome derivava dalla consuetudine dei membri di travestirsi da monaci dell’ordine di San Francesco di Paola, per andare in giro inosservati a raccogliere notizia di torti da vendicare” (Tessitore, *Il nome e la cosa: quando la mafia non si chiamava mafia* ... cit., pp. 64-65).

All’interno della ballata Bisazza definisce i Beati “Fratelli del Paradiso”; si tratta di una denominazione che non trova riscontro in altri testi, né storici né letterari, che si riferiscano alla setta. Nella realtà i Fratelli del Paradiso erano i Fratelli del Sacro Cuore di Lione, una Congregazione fondata a Lione ai primi dell’Ottocento da padre André Coindre, missionario diocesano. Si tratta di una congregazione laicale, dagli scopi nobilissimi: l’educazione dei giovani e l’attività missionaria. Con tutta probabilità, quindi, Bisazza voleva fornire al lettore una denominazione non identificativa ma antifrastica: i Beati sono l’antitesi dei Fratelli del Paradiso, non convertono ma piuttosto corrompono, non educano i giovani ma li sopprimono.

<sup>25</sup> Nel raccontare la *gesta* dei Beati Paoli Bisazza sembra quindi scegliere un approccio di tipo emotivo e simbolico, piuttosto che realistico, anche se, come vedremo, il ‘male’ di cui i Beati sono emblema ha un preciso senso politico, se inserito nel contesto storico coevo. Non sono dunque d’accordo con Paolo Giovannetti il quale, nel suo saggio sulla ballata romantica italiana, sostiene - a proposito della nota esplicativa ai *Beati Paoli* bisazziani -, che “lo scarso spessore informativo delle annotazioni o proprio la loro assenza sono sintomo di una deformazione tutta ideologica della realtà e della tradizione”; per il critico la *raza* bisazziana ri-

vela le intenzioni ‘antidemocratiche’ del poeta, poichè questi non vuole informare il lettore ma piuttosto soggiogarlo, potenziando la carica di mistero che emana dalle vicende narrate (Cfr. P. GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni: la ballata romantica italiana*... cit., p. 248). A mio parere, invece, la raffigurazione orrificica dei Beati è funzionale ad un discorso ben calato nella realtà ottocentesca; la setta medievale è un *exemplum* di ciò che la società del tempo deve evitare, di ciò di cui deve, assolutamente, avere paura: la violenza privata e gratuita, i poteri paralleli.

<sup>26</sup> Ma non bisogna sottovalutare la componente sonora, fondamentale in una narrazione scandita dal battere delle ore; il suono della campana individua infatti i tre momenti del dramma: inizio, *spannung*, conclusione. La scena madre, inoltre, è introdotta da una serie di rumori ritmici che annunciano il ritorno del beato, rumori inquietanti poichè sembrano far parte di un oscuro rituale: *che s’ode un fischio, indi pian piano/ rumor di passi, batter di mano*. D’altra parte la stessa macrostruttura del testo, organizzata in *forma sonata*, come vedremo meglio in seguito, obbedisce a leggi musicali; notevole anche, in questo quadro, la scelta metrica, che individua un particolare decasillabo con forte cesura al mezzo, di fatto un doppio quinario. E sappiamo bene che il quinario, nel teatro musicale, era il verso legato alla raffigurazione del soprannaturale e del perturbante, come nota, ad esempio, Wolfgang Osthoff, che si riferisce però specificatamente al quinario con uscita sdrucchiola: “Gli ambiti semantici che abbiamo trovato associati con questo metro sono l’ultraterreno – compreso il magico” (W. OSTHOFF, *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell’opera italiana*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, 1986, p. 129). Sull’argomento vedi anche le annotazioni di Daniela Goldin: “il quinario, spesso alternativamente sdrucchiolo e piano, usato soprattutto nei momenti di turbamento o di sospensione drammatica” (D. GOLDIN, *La vera fenice: librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 206). L’autore della ballata prende quindi in prestito dal melodramma una forma metrica fortemente connotata, già di per sé veicolo di significati specifici. È pur vero che nel testo sono accuratamente evitate le uscite ritmicamente più marcate, quali sdrucchiole e tronche; la scelta è probabilmente dovuta al desiderio di mantenere un andamento degli accenti costante, al tempo stesso cantile-

nante e solenne, che ben si addice alle azioni della setta demoniaca.

A proposito di 'messinscena' bisogna osservare che *I Beati Paoli* risulta essere una delle ballate più teatrali di Bisazza, per la predominanza dei contrasti cromatici, per il ritmo serrato, per la drammaticità in sé della vicenda; infine, come si è appena detto, per la presenza di una forte componente sonora. Non è stato mai tentato comunque, per quanto sappiamo, un allestimento scenico del testo: l'unica rappresentazione di cui si ha notizia, avvenuta il 12 settembre 1868 al teatro Vittorio Emanuele di Messina, consisteva in una semplice lettura, per quanto probabilmente declamata, ad opera dall'attrice Graziosa Majeroni. Sull'argomento vedi anche la nota 49 dell'*Introduzione*.

<sup>27</sup> Tanto più impressionante perché affidata ad un testo ai limiti della comprensibilità, fortemente brachilogico, in cui è difficile individuare la fisionomia del parlante: il beato assassino esordisce sulla scena rivolgendosi a tutti i beati (*Pel sacramento fatto al Signore...*), ma dopo qualche verso, a quel che sembra, è ancora lui a parlare (*ed io risposi ai pianti suoi...*), imponendo con prepotenza il proprio personaggio, sino ad allora lasciato in ombra; si consideri infatti che l'azione omicida si era svolta fuori campo, risolvendosi però sulla scena con la crudele esibizione dei trofei del delitto compiuto. Alla figura dell'omicida è demandata l'esplicazione della componente negativa, bestiale, di pura ferocia, presente nella setta degli incappucciati: il Beato è ossessionato dalla 'vendetta', termine che torna nel testo per ben sei volte; arriva a smembrare i corpi (*eccovi il teschio, eccovi il core!*), e ad uccidere - forse - il neonato innocente solo perché concepito nel peccato. A questa 'voce', intervenuta improvvisamente nel racconto che in precedenza, tranne pochi momenti dialogici, si era svolto in terza persona, è affidata l'espressione di istanze emotive nascoste ed inconfessabili; questo è un elemento fondante del genere ballatistico, come nota Giovannetti: "L'intervento in prima persona di un attante, specie se suscettibile di occupare la totalità di un quadro, comporta cioè l'introduzione di un io lirico *alternativo* a quello 'autorale', di un'istanza enunciativa parallela [...] rispetto a quella considerata primaria" (GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni...* cit., p. 152) il discorso dell'assassino appare fumoso, delirante; sembra, ad un certo momento, che l'uomo si rivolga ad un altro personaggio, quasi gli stia raccontando la sua storia, o

piuttosto stia interpretando una parte, quella del giustiziere: *Altro dicesti? Nulla più dissi, / ella piangeva, io lo trafissi*. Colpisce, in queste battute, l'uso del passato remoto, in una narrazione svolta invece interamente al presente, un presente atemporale ed assoluto; sembra quasi che il beato voglia prendere le distanze da un'azione tabù quale l'infanticidio spostandola in una zona anteriore al racconto.

In un testo così ambiguo esistono comunque varie possibili interpretazioni: ed allora si potrebbero intendere le due domande (*E la dolente?! Altro dicesti?*), che seguono l'esibizione dei macabri trofei, il teschio e il cuore, come battute pronunciate dal gruppo dei beati ansiosi di sapere come sia avvenuto il duplice omicidio. Nella frase *Ella piangeva io lo trafissi* i due pronomi personali si riferirebbero dunque all'amante del traditore, cioè all'*empia druda*, e all'uomo stesso; il bambino quindi non morirebbe perché ucciso dai Beati, ma di freddo, di paura, o per una pura casualità. Nell'antologia di Raffaello Barbiera, *I poeti italiani del secolo XIX* (Milano, Treves, 1913) dove Bisazza è presente alle pp. 1021 e 1024, rispettivamente con *I Beati Paoli* e *A Byron*, troviamo una punteggiatura diversa sia rispetto all'edizione del 1841 di *Leggende e Ispirazioni* che all'edizione Ribera, una punteggiatura 'normalizzante' che conduce appunto alla suddetta interpretazione, sicuramente più lineare; bisogna tener presente però che l'interpunzione presente nelle edizioni ottocentesche non conduce a tale lettura, ma mantiene il discorso poetico poco perspicuo, forse per consapevole scelta stilistica.

<sup>28</sup> GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni...* cit., p. 103. Anche un critico coevo, e autore di ballate, Gaetano Grassi, sottolinea la carica emozionale di questa figura femminile: "e quanto alla scena il punto più toccante ci sembrò quello in cui la donna offesa ed amante si pente di aver provocata una vendetta che sta per ottenere a costo della vita dell'amato infedele, perocché è conforme alla natura del cuore umano, agitato dall'amore e dall'oltraggio, di immaginare piena soddisfazione a sé stesso nella vendetta spinta fino al sangue, poi o di arrestarsi suo punto di ottenerla, o di disperarsi se compiuta" (G. GRASSI, *Recensione a Leggende e ispirazioni di Felice Bisazza da Messina*, Messina, 1841, per G. Fiumara, in "Giornale dell'I.R. Istituto Lombardo di scienze, lettere e arti", Tomo I, 1841, parte II, Biblioteca italiana, pp. 227- 236: la citazione è alle pp. 230-231).

<sup>29</sup> A. MANZONI, *Adelchi*, Atto IV, vv. 1-6. Ma la donna simile ad un fiore, scarmigliata, sciupa-

ta nella sua bellezza dal dolore, ricorda anche la protagonista del poemetto di Carmelo Piola: “Ntra na gnuni ritirata/ Rosa, ciuri di biddizza, / si trovava, scapiddata/ la sua longa e biunna trizza (Ritirata in un cantuccio/ Rosa, fiore di bellezza /si trovava spettinata/ la sua lunga e bionda treccia)”. Nel momento in cui ottengono vendetta, inoltre, le due dolenti eroine sembrano entrambe sopraffatte dall’errore del delitto compiuto, e perdono i sensi; così infatti reagisce Rosa di fronte alla gioia selvaggia del cognato che esibisce trionfante la testa mozzata del colpevole: “Lu cugnatu risulenti, / chi pri giubilu brillava, / pirchi l’omu preputenti/ lu so debitu pagava/e ci dici: - O donna afflitta, / godi almenu na jurnata, / la tirribili vinnitta/ ntra sta testa è consumata!-/A dda vista di spaventu/ la nfilici assintumau (Il cognato risolente/ che nel giubilo brillava/ perché l’uomo prepotente/ il suo debito pagava/ e le dice: - O donna afflitta,/ oggi godi la tua festa: / la terribile vendetta / si consuma in questa testa. – Nell’immenso suo spavento/ l’infelice viene meno)”. C. PIOLA, *Li Biati Pauli*, in *Liggenni popolari*, Palermo, Paganu e Piola, 1857.

<sup>30</sup> MANZONI, *Adelchi*, Atto IV, vv. 13-14.

<sup>31</sup> Nel racconto di Linares, ad esempio, è ben evidente il carattere truce della setta, la gratuità delle vendette perpetrate, la sofferenza delle vittime, ma l’autore assegna ai Beati, almeno nelle prime fasi del racconto, una fisionomia positiva di ‘giustizieri’, i cui eccessi sono da imputare alle storture di una società classista e antidemocratica: “Ora in uno stato, la cui esistenza era poggiata sulla divisione de’ cittadini in classi, sull’atrocità degli atti di fede, sulla ingordigia e la debolezza del governo, non è meraviglia si formasse una tenebrosa congrega d’uomini, intesi a raddrizzare un po’ la giustizia. Sforzi inetti, illegali, violenti, ma conseguenza della oppressione e della ignoranza de’ tempi”. (V. LINARES, *I Beati Paoli in I Racconti popolari... cit.*, p. 34.) Ma nel corso della vicenda emergono gli aspetti negativi della società segreta, dominata da odii personali, da personaggi loschi e inaffidabili. La conclusione è tragica: muore per errore la giovane Costanza al posto del fidanzato Corrado, che era stato preso di mira dalla setta solo perché il malvagio Beato Prospero voleva conquistare la ragazza. La posizione di Linares rimane dunque ambigua: sembra che l’autore sia in qualche modo attratto dal cupo fascino dei ‘vendicatori’, intorno ai quali imbastisce

una narrazione seducente, da *feuilleton*, ricca di colpi di scena, mentre abbiamo visto come Bisazza riduca all’essenziale il narrato per far risaltare la componente distruttiva e assolutamente negativa della setta. Al tempo stesso però Linares mantiene una superiore capacità di giudizio, che lo induce a condannare i Beati come espressione di ‘abuso di potere’: “Quando l’esercizio del potere non teme né leggi né appello, né pubblicità, allora gli abusi ne sono inevitabili e gravi; imperciocché le umane passioni, gl’interessi privati, le relazioni di amicizia possono prender luogo di virtù e giustizia. È cosa osservabile che Palermo allora racchiudeva due poteri di questa natura, l’uno legale l’altro illegale; ma ambidue assurdi, ambidue terribili avvolgevano nel mistero, con la differenza che l’uno faceva pompa de’ suoi barbari giudizi, l’altro occultava i suoi colpi di mano; quello intendeva purgare gli uomini, e ricondurli alla religione di Cristo con i roghi e le torture, l’altro riparare i torti degli uomini. L’uno era il tribunale dell’Inquisizione, l’altro quello de’ Beati Paoli” (*Ivi*, p. 36.)

La posizione di Bisazza, così atipica nel panorama culturale siciliano, sembra derivare da un’elaborazione assolutamente personale da un lato delle fonti storiche che, come si è visto, prendevano accuratamente le distanze da un fenomeno così pericoloso per la società quale la presenza di un’associazione segreta il cui agire risultasse basato sulla violenza gratuita; dall’altro delle etnofonti, della tradizione popolare, per i quali il nome Beati Paoli si iscriveva nel campo semantico del dolore e dell’inganno, come dimostreranno di lì a qualche anno le ricerche di Salomone Marino. (Sull’argomento vedi la nota 20).

<sup>32</sup> Poco importa, per il nostro discorso, se i Beati effettivamente uccidano il bambino, o se quest’ultimo muoia spontaneamente (vedi al riguardo la nota 27). In realtà nell’atmosfera ‘magica’ creata dalla presenza della setta il piccolo potrebbe perdere la vita solo perché è venuto a contatto con la realtà feroce e disumana dei Beati, quindi a tutti gli effetti si tratta di un infanticidio. Lo scrittore messinese aveva altri esempi celebri di omicidi magici: nella famosa ballata di Goethe, *Il re degli elfi*, nota nell’Italia di primo Ottocento, un bimbo muore solo per aver intravisto gli abitanti fantastici del bosco che sta attraversando con il padre, e per essere stato da loro fuggevolmente toccato.

<sup>33</sup> È noto il passo dell’*Ars poetica* in cui Orazio prescrive di tener lontane dagli occhi degli spet-

- tatori scene particolarmente terribili, angoscienti, che possano risultare contrarie al *decorum*; fra di esse è considerato del tutto non rappresentabile l'infanticidio, la cui esplicazione drammatica deve avvenire tramite il racconto di uno dei personaggi: "Non tamen intus/ digna geri promes in scaenam, multaue tolles/ ex oculis quae mox narret facundia praesens/ ne pueros coram populo Medea trucidet" (vv. 182-185)
- <sup>34</sup> La rivalità fra i gemelli Atreo e Tieste, contrassegnata da scontri e violenze, culmina nell'uccisione dei tre figli di Tieste; essi vengono trucidati da Atreo, preso da un odio mortale per il fratello che gli ha sedotto la moglie, e imbanditi come pietanza al padre. Su questo atroce episodio si impenna una delle più cupe tragedie di Seneca, il *Thyestes*; in età moderna sarà Shakespeare a riprendere il motivo del banchetto cannibalico nel *Tito Andronico*.
- <sup>35</sup> È d'obbligo il riferimento al romanzo di Henry James, *Giro di vite*, ed alla nota affermazione dell'autore per cui suscitano un maggiore senso di orrore ed appaiono particolarmente inquietanti le narrazioni in cui sono i bambini, e non gli adulti, ad essere coinvolti in eventi soprannaturali e malefici. Cfr. H. JAMES, *The Turn of the Screw*, 1898, trad. it. *Il giro di vite*, a cura di Fausta Cialente, Torino, Einaudi, 1985, p. 4.
- <sup>36</sup> Sono parole di Denis Mack Smith, che nella sua *Storia della Sicilia medievale e moderna* è fra i primi a ribaltare l'ottica risorgimentale, secondo la quale il dispotico governo di Ferdinando II (1830-59) aveva paralizzato le nascenti forze progressiste siciliane, mentre piuttosto è vero il contrario: il regno borbonico cerca di opporsi al baronato e di avviare una seria ripresa economica, ma deve fare i conti con l'emergere di interessi particolaristici. "I latifondisti [...] agirono in modo tale da neutralizzare il tentativo di riforme di Ferdinando. Radunando intorno a sé i loro dipendenti e i loro bravi, sfruttando il patriottismo locale, la xenofobia e la diffusa avversione a ogni legge e regola, essi cercarono di convincere il popolo che non erano loro, ma gli odiati Borboni, a impedire ogni progresso e a mantenere povera la Sicilia" (D. MACK SMITH, *Storia della Sicilia medievale e moderna*, Bari, Laterza, 1970, p. 548, e *sopra* p. 485.)
- <sup>37</sup> Bisazza compone infatti una ballata, *L'auto-de-fè*, che racconta il supplizio di Suora Maria Gertrude Cardovano e fra Romualdo, ordinato dal Tribunale dell'Inquisizione a Palermo il 6 aprile 1724. L'autore esalta i due religiosi e ne segue con tristezza la sofferenza e il martirio,
- che finisce per provocare l'ira divina, evidente al popolo sgomento sotto forma di una nube di sangue spirante dai cadaveri; al tempo stesso il poeta non risparmia gli Inquisitori, falsi credenti circondati dal lusso e da vuoti emblemi, che vorrebbero esprimere la santità dell'istituzione ecclesiastica. In una nota si legge infatti: "Nelle insegne del Sant'Uffizio erano inalberati l'*ulivo* e la *spada*, come nell'*arca* erano unite la *manna* e la *verga*, simboli di clemenza e di giustizia!" BISAZZA, *Opere di Felice Bisazza da Messina ... cit.*, II, p. 69.
- <sup>38</sup> Penserei ad un'organizzazione musicale dei contenuti anche rispetto alla presentazione dei due temi, quello tragico dei bestiali giustizieri e quello elegiaco della donna abbandonata. I motivi, presentati separatamente nell'esposizione, si confrontano e si 'combattono' nello sviluppo, che si conclude con l'eliminazione della figura femminile, e insieme del tono mesto e dolce espresso da questa dolente immagine; nella conclusione-ripresa giganteggia il solo motivo tragico, la rappresentazione della setta dei Beati in attesa di un nuovo essere sofferente da 'vendicare'.
- <sup>39</sup> Il Villani lo ricorda nella sua *Nuova Cronica*, Tomo terzo, libro XIII, definendolo fra i signori più potenti di Messina e narra della sua fine e della sua casata.
- <sup>40</sup> G. LA FARINA, *Matteo Palizzi dramma storico* Firenze, P. Fumagalli, 1845 (edito in Messina nel 1846); G. CARTELLA, *Matteo Palizzi*, Messina, 1849; I. LA LUMIA, *Matteo Palizzi, frammento di studi storici sul secolo XIV in Sicilia*, Palermo, tip. di Francesco Giliberti, 1859. Matteo e Damiano Palizzi compaiono anche, come personaggi non protagonisti, in un'opera di Luigi Natoli, *Il conte di Geraci* (cfr. L. NATOLI, *Il conte di Geraci: scene medievali in due atti scritte per la serata del cav. C. Dominici, 27-11-1884*, introduzione di Ida Rampolla Del Tindaro, Palermo, Flaccovio, 1991). La ricerca storica più recente ha in realtà rivalutato il governo del Palizzi, che aveva cercato di stabilizzare una situazione economica difficile, e di normalizzare il sistema di alleanze politiche, cercando di contenere la volontà di dominio degli altri feudatari siciliani; sarà uno di questi, Enrico Rosso conte di Aidone, a sobillare la popolazione contro il presunto tiranno. In riferimento alla questione vedi almeno E. PISPISA, *Messina nel Trecento. Politica, economia, società*, Messina, Intilla, 1987, pp. 158-215.
- <sup>41</sup> La tedesca Margherita, dama di compagnia di Elisabetta, vedova di Martino di Santo Stefano,

maggiordomo di Pietro II, aveva infatti sposato Matteo Palizzi; la donna era inoltre legata da vincoli di parentela alla regina. Matteo, grazie all'appoggio della regina madre, fa una rapida carriera a corte: nominato da Elisabetta Consigliere Personale, diventa ben presto Maestro Razionale del Regno e poi stratigoto della città di Messina. La fonte di queste notizie è il La Lumia, ma Pispisa esprime dei dubbi al riguardo: se infatti l'intervento della regina è fondamentale per consolidare il potere del Palizzi, il quale "poteva adesso controllare con rinnovata autorità la città di Messina", non sembra che "assumesse alcuna carica pubblica, come vorrebbe il La Lumia, il quale, sulla scorta di vaghi accenni di Michele da Piazza, afferra arbitrariamente che Matteo si fece eleggere stratigoto. La carica non gli era indispensabile, dal momento che era già tutore del re, e poteva trarre maggiori vantaggi qualora la magistratura fosse stata affidata ad un esponente del blocco di potere che lo sosteneva" (PISPISA, *Messina nel Trecento* ... cit., p. 197).

<sup>42</sup> La trasfigurazione letteraria non sempre coincide con la realtà storica, nella quale il ruolo del re appare ben più significativo. Osserva infatti Francesco Giunta: "[Matteo Palizzi] continuava a governare con una formula politica che si può definire dittatoriale. Ma come ogni dittatura, anche la sua giunse al suo momento critico, quello cioè in cui appare chiara ai sudditi la sua posizione politica e la sua azione: egli, infatti, aveva falsato gli ideali e deluso le aspettative. Donde la reazione decisa a questo stato di cose: all'iniziativa del popolo oppresso, s'accompagnò la politica autonoma del Re e l'opera di una nuova personalità che si affacciava sulla scena politica siciliana e che avrebbe esercitato un'influenza decisiva sulle vicende intricate di questo periodo: quello della badessa Costanza, sorella del Re". (F. GIUNTA, *Il Vespro e l'esperienza della "communitas Siciliae": Il baronaggio e la soluzione catalano-aragonese dalla fine dell'indipendenza al vicereame spagnolo*, in *Storia della Sicilia*, III, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, 1980, pp. 305-407: la citazione è alle pp. 337-338).

Nella ballata bisazziana il giovane re e la sorella ci appaiono semplici comparse del dramma; a proposito di questo personaggio femminile c'è da dire che, durante la sommossa popolare contro il Palizzi, il giovane re Ludovico non è più aiutato dalla sorella Costanza, che è passata alla fazione opposta e non si trova nel palazzo regale, bensì dall'altra sorella, Eufemia, "la

quale comunque avesse dei talenti, non lasciava di esser donna e capricciosa, e [...], per quanto mostrasse di voler fare pacificare le due fazioni contrarie, purnondimeno, cambiando ora in favore di una, ed ora dell'altra, tenne sempre il regno, finchè visse, in discordia" (G. E. DI BLASI, *Storia del regno di Sicilia dall'epoca oscura e favolosa sino al 1774*, II, Palermo, dalla stamperia Oretica, 1846, p. 541).

La ballata riprende puntualmente il dato storico: "E la regal badessa Eufemia siede/ incoronata di sue bianche bende; / del fratello vicino all'alta sede, / e le ragioni dei preganti intende; / turbata sì, chè dai balconi ascolta/ una plebe che freme in sé raccolta." La strofa, dal vivace andamento ariostesco, conferisce dignità e prestigio alla 'consigliera' del re, il cui ruolo viene ulteriormente chiarito dalla puntuale nota esplicativa, di mano dello stesso autore: "Il re nelle sue udienze e nei suoi viaggi era sempre seguito da sua sorella Suor Eufemia d'Aragona, badessa nel Monastero di Santa Chiara di Messina" (BISAZZA, *Opere di Felice Bisazza da Messina*... cit., II, p. 103).

<sup>43</sup> Ivi, p. 99.

<sup>44</sup> Racconta infatti Isidoro La Lumia: "Le donne di Messina, che tante volte diedero a quella età argomento di spiriti più che virili, non vogliono all'altro sesso lasciare indiviso l'onore della sospirata riscossa: movevale affetto di spose, di sorelle, di madri palpitanti troppo a lungo e dolenti pe' mariti, pe' fratelli, pe' figli; ed uscendo dalle proprie dimore, e avendo innanzi un vessillo, con cui precedevale la più animosa fra esse, si dirigevano verso la porta di Sant'Antonio" (LA LUMIA, *Matteo Palizzi* cit., p.173). Anche Michele da Piazza parla di "egredientes mulieres de domibus, erecto vexillo regio, cujus erat vexillaria quidam mulier, recto tramite ad portam Sancti Antonii, quam invenerunt clausam, sunt professae" (Michele da Piazza, *Historia Sicula*, pars I. cap. 63, cit. in LA LUMIA, *Matteo Palizzi* cit., p.173).

L'intervento femminile si svolge in realtà in due tempi: un primo tumulto popolare si origina per l'uccisione di Corrado Spadafora, appartenente al gruppo degli antipalizziani: "Si levarono grida ostili a Matteo e si invocò la morte del traditore alla parola d'ordine "viva lu re e lu populu". Le donne uscirono dalle loro case e, posto a capo della folla adirata il vessillo regio, guidarono i rivoltosi verso la porta S. Antonio che, spezzati i catenacci, aprirono preparando libero accesso alle truppe accampate a S. Filippo il piccolo". (PISPISA, *Messina nel Trecento*... cit., p. 213).

Matteo, non avendo forze sufficienti per sedare il tumulto, si rifugia allora nel palazzo regio, col sovrano e la propria famiglia, confidando nel fatto che il popolo non oserebbe forzare la dimora regale, per non incorrere nel delitto di lesa maestà. Gli assediati ritornano alla carica il giorno dopo, il 19 luglio 1354, chiedendo udienza al re; pretendono che sia loro consegnato il Palizzi. Non ottenendo risposta decidono di farsi giustizia da soli; anche in questo caso la presenza femminile è preponderante: “le popolane ritornarono in piazza e si posero ancora una volta alla testa di un gran numero di gente armata” (Ivi, p. 214).

<sup>45</sup> “Sotto l’oscuro e tenebroso manto/ della caliginosa e fredda notte” (T. TASSO, *Il mondo creato*, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1823, giornata sesta, p. 223). Ma il verso ricorda anche un passo della celeberrima ‘scena del balcone’, dal *Romeo and Juliet* “I have night’s cloak to hide me from their eyes” (W. SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, II, 1, in *The complete works of William Shakespeare*, Wodsworth Edition, p. 254).

<sup>46</sup> Il culto della Madonna della Lettera aveva assunto a Messina una peculiare dimensione ‘bellica’: in occasione dei moti messinesi del ’48 fede religiosa e politica si mescolano e, ci ricorda Maria Tosti, “si affrontava il nemico al grido di VIVA MARIA e, con lo stesso grido di fede, si sfidavano le bombe scoppianti nella città. Questo grido rimane tuttavia nel nostro popolo, a significare un tumulto (Oggi è accaduto un Viva Maria)”. M. TOSTI, *Felice Bisazza e il movimento intellettuale in Messina nella prima metà del 19° secolo*, Messina, Prem. Off. Graf. La Sicilia, 1921, p. 97, nota 2. Per la rivoluzione del ’48 il Bisazza comporrà un inno, stampato in fogli volanti e distribuito alla popolazione (*A nostra Donna della Sacra Lettera madre santissima ed amatissima dei prodi ed immortali messinesi. Versi scritti dopo la famosa sera del 29 gennaio 1848, anno di nostra redenzione*), stampato da Antonino D’Amico Arena nello stesso anno e poi pubblicato per intero dalla Tosti nel saggio citato (*Felice Bisazza...*, pp. 95-98); ma già nel 1842 il poeta aveva scritto un *Inno per le solenni feste secolari di Nostra Donna della Sacra Lettera*, preghiera alla Madonna dalle evidenti implicazioni politiche, tanto da essere presa di mira dalla censura, che espunse la quinta strofa.

Nella tradizione popolare, dunque, la Madonna della Lettera era sentita come una divinità pugnace, e tale appare anche nell’inno bisazziano del 48 (*Madre dei forti, misticolo/Fiore dei nostri*

*campi, /o luce, che nel fulmine/dei valorosi avvampi*); si comprende dunque perché l’autore possa assumere questa figura in qualità di ‘patrona’ della rivolta delle donne.

È più difficile definire la fisionomia della nobile che dirige l’attacco al Palizzi: esiste infatti, per il periodo considerato, un Enrico Ruffo signore di Gerace (1320-1357), ciambellano di Giovanna I regina di Sicilia, ma non si ha alcuna attestazione di un suo coinvolgimento nella congiura contro Matteo Palizzi, a parte un cenno di Antonino Busacca, che nel suo *Dizionario geografico statistico e biografico della Sicilia* (Messina, Nobolo, 1858, p. 152) parla di un “conte Errico Ruffo [il quale] con molti armati si recò in Messina per opprimere Matteo”. Tutte le altre fonti indicano come capo della rivolta Enrico Rosso conte di Aidone, potente feudatario della Sicilia, che mediava il conflitto fra i Chiaramonte e gli Alagona. È questo Enrico Rosso, protetto dalla sorella maggiore del re, la madre badessa Eufemia, a progettare la conquista di Messina e il conseguente omicidio di Palizzi. Con tutta probabilità esisteva una versione della rivolta storicamente poco attendibile che aveva confuso, causa l’affinità fonica, Enrico Rosso ed Errico Ruffo, ed è da questa fonte che Bisazza trae la convinzione che fossero stati i nobili Ruffo ad essere implicati nell’*affaire* Palizzi; il poeta però, in ottemperanza al suo progetto di magnificare il ruolo femminile nella vicenda aveva eliminato la figura di Errico per esaltare una donna della famiglia, probabilmente la moglie, della cui presenza non vi è traccia in alcuna fonte.

<sup>47</sup> Anche nelle cronache è fondamentale il ruolo delle donne nella morte del Palizzi, come già si è accennato; si osservi quanto il testo bisazziano segua da vicino il racconto di Michele da Piazza: “Die vero Veneris sequenti circa horam tertiarum insurgunt mulieres immenses cum ensibus evaginatīs, et Regio erecto vexillo ad portam palacii Regii pervenerunt; et videntes Regem, alta voce clamarunt: Domine Rex, tradere nobis dignare impium proditorem comitem Matheum, qui nostros lares, maritos, fratres et filios destruxit, et etiam Regnum vestrum et civitatem Messane viribus et pecuniis exinanivit. Cui Rex: ad domos revertimini vestras, quia hoc modo fieri non potest ... quapropter una voce clamantes *focu focu*, ignem in predicta palacii (di Matteo) porta imposuerunt...Et intrans in palacium come Henricus tantum cum aliis Messanensibus de dicto comite Matheo subtiliter investigando exquirat,

de quo nullam poterat habere spem ipsum habendi.” (Michele da Piazza, *Historia Sicula*, pars I, cap. 63, cit. in V. DI GIOVANNI (a cura di), *Cronache siciliane dei secoli XIII. XIV. XV.*, Bologna, Romagnoli, 1865, p. 202). Molto simile la versione di La Lumia: “una schiera di quelle terribili donne, sotto la stessa bandiera, con ignudi pugnali, torna a mostrarsi e si spinge verso la reale dimora. Ludovico apparisce alla sommità di un verone. “Il re! Il re!” si grida da ogni banda; e una voce femminile più ardita “Degnatevi, o sire, consegnarci quell’iniquo Matteo che spense i nostri cari, desolò nostre case, tiranneggiò Messina vostra e il regno. Il giovinetto, in cui esercitava gli ultimi influssi la riverenza professata al Palizzi, cercava con parola acchetarle. “Fuoco! Fuoco!” si ripete con violenza di giù: e tosto la minaccia traducesi in atto; si recano legni e sarmenti: fuma e si solleva l’incendio. [...] Intorno all’assalito edificio crescono frattanto le fiamme, cresce il numero e l’ira delle donne e del popolo. (LA LUMIA, *Matteo Palizzi...* cit., pp. 174-5).

<sup>48</sup> Resta da capire perché Bisazza scelga proprio la rivolta contro Palizzi, che comportava inevitabilmente un’esaltazione del ruolo femminile, per condurre il suo discorso latamente politico. Bisogna considerare, in primo luogo, che il poeta scrive in una Sicilia che era stata, pochi anni prima, all’avanguardia nel riconoscere l’importanza della donna nella società civile; è palermitano, infatti, l’autore di un volumetto sorprendentemente innovativo in cui si dà per scontata la parità di diritti uomo- donna, ed anzi addirittura si afferma il maggior valore di quest’ultima (Cfr. V. DI BLASI, *Apologia filosofico-storica in cui si mostra il sesso delle donne superiore a quello degli uomini, consacrata dall’autore alla grandezza della signora Marianna Alliata*, Catania, Simone Trento, 1737) Anche a livello di elaborazione letteraria la cultura siciliana, per quanto ‘maschilista’, ha sempre dato centralità alla figura femminile, che “emerge ad un livello per certi aspetti “demoniaco”, come richiamo perentorio ad una naturalità negata o rimossa eppure continuamente riproposta dall’elemento oscuro, dionisiaco, delle valenze di cui si carica la sua presenza. [...] Ed è atteggiamento letterario che ha profonde radici in una situazione socio-culturale che non è solo siciliana: l’opposizione di un *mutterecht* ad una “cultura del padre”, nella prospettiva ormai vulgata di Bachofen, è, infatti, situazione ben rilevata e precisata nella società mediterranea [...]; mentre nell’età gio-

vanile è l’uomo ad avere una posizione decisamente egemone, come di colui che è privilegiata forza produttiva, e la donna una funzione subalterna, oggetto sessuale e pertanto portatrice di valenze oscure e perturbatrici, nella vecchiaia i termini si ribattono. Allora l’uomo, non più capace di “produrre”, viene ad essere sempre più relegato ai margini del clan familiare, mentre la donna, ormai “madre”, assume quella rappresentatività culturale dei valori naturali, della tradizione, perfino di certe tecniche di gestione familiare, che le assicurano nell’ambito della stessa struttura un ruolo autorevole e decisivo. Si determina, cioè, un passaggio di valore tra “donna” e “madre” capace di rovesciare i termini del problema.” (G. RESTA, *Prolosione a Letteratura siciliana al femminile: donne scrittrici e donne personaggio*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1984, pp. 5-9; la citazione è a p. 6). Ma sul protagonismo, in campo letterario, sociale, storico, della donna siciliana vedi anche S. CORRENTI, *Donne di Sicilia: la storia dell’isola del sole scritta al femminile*, Trapani, Coppola, 2001, che comunque non tratta l’episodio della rivolta antipalizziana.

In realtà le donne/ baccanti, le donne/ Erinni che trucidano il Palizzi evidenziano sia il lato inquietante della natura femminile, capace di un’aggressività assoluta e del tutto istintiva e priva di sentimenti umani, quali la compassione, che quello autorevole e di dominio, prerogativa della donna ormai ‘adulta’: la Ruffo, in quanto *matrona*, ha superato l’età della seduzione; può quindi trasmettere alle più giovani, che la seguono senza discutere, la fede nei valori tradizionali – cioè gli ideali di libertà e maternità – affermati però attraverso la violenza e lo spargimento di sangue. Questo perché la colpa del Palizzi è gravissima, e tale da richiedere un’azione di forza: egli non solo ha privato la popolazione dei suoi diritti fondamentali, ma ha impedito alle donne di procreare, sottraendo loro un’importante elemento d’identità. E *l’altera Ruffo*, insieme alle sue *sorelle*, impugna le armi e si trasforma in uomo per consentire alle *verginette bianche* del suo seguito di essere compiutamente donne.

<sup>49</sup> Le variazioni ritmiche ben si addicono ad una ballata densa di eventi e situazioni, che inscena quadri differenti, passando da ambienti chiusi e claustrofobici, quali la cappella gotica, la reggia, e soprattutto il sotterraneo del castello, ad un esterno non caratterizzato dove si consuma

il dramma finale. Fra le leggende bisazziane è forse quella più ‘narrativa’, dove l’evolversi della vicenda è in primo piano rispetto alle reazioni emotive dei personaggi. Segno di questa vocazione al narrare è certamente l’andamento ariostesco delle esastiche di endecasillabi; l’affinità stilistica col *Furioso* è evidente, ad esempio, nei versi *e par chieggia cogli atti e col sembiantelqual sia cagion di tante voci e tante*, che riecheggiano un passo del poema rinascimentale: *E mostrava nei gesti e nel sembiente / Di cosa ragionar molto importante* (L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, canto 31, ottava 38).

<sup>50</sup> “Auctores habeo in equestri ordine splendentes, visum ab iis in Gaditano oceano marinum hominem toto corpore absoluta similitudine; ascendere eum navigia nocturnis temporibus statimque degravari quas insederit parte et, si diutius permaneat, etiam mergi” (PLINIO, *Naturalis historia*, IX, 10). La doppia natura, terrestre ed acquatica, di questa creatura fantastica, ha sicuramente risvolti inquietanti: un essere che vive in simbiosi con la natura più nascosta e sotterranea possiede misteriosi poteri, tali da mettere in discussione l’identità e la capacità di dominio dell’uomo, che nella sua evoluzione sembra aver abbandonato e dimenticato le proprie origini marine. Ma stranamente il carattere perturbante dell’anfibio antropomorfo, ‘anello mancante’ nella catena evolutiva, non si ripresenta nelle elaborazioni successive del mito; dobbiamo arrivare ai primi del ’900 per ritrovare uomini-pesci orrifici, grazie alla penna geniale e visionaria di Lovecraft, che ne *La maschera di Insmouth*, racconto del 1931, crea un’intera comunità di anfibi, nati dall’unione fra gli umani e orribili creature degli abissi, i *Deep Ones*. Gli ibridi, dagli occhi fissi e sporgenti, dotati di palpebre immobili, si muovono con passo strascicato e presentano numerose piaghe intorno al collo che ricordano le branchie dei pesci; la loro natura malvagia e corrotta li spinge a pratiche abominevoli sugli umani, quali violenze, torture, sacrifici rituali. Segno ed insieme stigmata di questa razza abominevole è la ‘maschera di Insmouth’, un insieme di caratteristiche fisiognomiche che indicano la relazione carnale fra gli abitanti della cittadina e l’etnia aliena che domina gli abissi marini. Lovecraft aveva già affrontato questa tematica nel suo primo racconto, *Dagon*: il dio malefico e gigantesco emerge da un gorgo, e la vista del corpo squamoso del mostro è così insostenibile da far impazzire il protagonista. In questo caso lo scrittore americano stravolge

una figura mitologica dai tratti positivi: Dagon, citato anche nella Bibbia, era un dio mesopotamico adorato dai Filistei, derivato probabilmente da un’antica divinità sumerica, Oannes, al quale si attribuiva il dono della conoscenza agli uomini. La valenza negativa del mito passerà poi al cinema: ne *Il mostro della laguna nera*, pregevole horror in bianco e nero diretto nel 1954 da Jack Arnold, l’anfibio vive in assoluta solitudine in un ambiente lagunare rimasto immutato sin dalla preistoria; il contatto con la civiltà, impersonata da un gruppo di paleontologi, ne determinerà la morte.

<sup>51</sup> Parallelamente, o anteriormente a queste primi testi letterari, si sviluppa una tradizione orale, che arricchisce dei più diversi particolari il canovaccio originale. Di fatto non sappiamo quali siano esattamente i rapporti fra fonti orali e scritte, e già Croce, nel suo articolo *La leggenda di Niccolò Pesce*, in “Giambattista Basile”, III, 15 luglio 1885, n. 7, pp. 49-52, poi inserito in *Storie e leggende napoletane*, Bari, Laterza, 1967 (1919 1° ed.), pp. 306-313, avvertiva la difficoltà di ricostruire il tessuto di corrispondenze fra i due filoni del corpus leggendario: “Le dissertazioni degli eruditi non hanno recato nessuna luce sulla genesi della leggenda, sebbene abbiano associato che essa era già narrata, come leggenda particolare del Faro, sulla fine del secolo dodicesimo, quando la riferisce Gualtiero Mapes nelle sue *Nugae curalium*, scritte fra il 1188 e il 1193, e che, dopo il Mapes, fu rinarrata da Gervasio da Tilbury nei suoi *Otia imperialia*; circa il 1210; e che vi accenna un poeta provenzale, denominando l’eroe “Nichola de Bar”, e che la raccontarono ancora fra Salimbene nel Dugento e fra Pipino e Fazio de li Uberti e Ricobaldo da Ferrara nel Trecento, e moltissimi altri nei secoli appresso. Ma che essa avesse origine da un famoso nuotatore o palombaro di Messina, è una congettura come un’altra; e non è certo comprovata dalle asserzioni degli scrittori più antichi, i quali tutti danno il caso come storico, ma ciascuno come accaduto ai tempi suoi propri o prossimi ai suoi: Gualtiero Mapes lo pone agli anni del secondo Guglielmo di Sicilia; Gervasio da Tilbury, a quelli di re Ruggiero; Salimbene, a quelli di Federico II. E se fra Salimbene cita come informatori i frati di Messina, grandi suoi amici, e un suo fratello consanguineo, il Mapes pretende addirittura di averlo appreso da taluni, che conobbero di persona Niccolò”. (B. CROCE, *La leggenda di Niccolò Pesce... cit.*, p. 303.)

<sup>52</sup> G. PONTANO, *Urania seu de stellis libri quinque. Meteorum. De hortis hesperidum. (et alia opera)*. Firenze, Filippo Giunti, giugno 1514. Afferma al riguardo Croce: “Se mai dovessi abbandonare le semplici parole del popolo per le elaborazioni letterarie della leggenda, preferirei sempre, alla poesia dello Schiller e ad ogni altra, i belli esametri dell’*Urania* di Gioviano Pontano, nei quali Niccolò Pesce ridiventa un fratello degli eroi mitologici, di Ercole, di Teseo, di Perseo. *Alta Pelori/ saxa virum genuere, aluit quoque sicilis Aetna./ et puer humanos hausit de matre liquores./ instructusque hominum curis et ab arte magistra./ Sed tamen, ut paulatim aetas tulit, avia montis/ nulla petit, nulla ipse feris venabula torquet./ Littoribus tantum assistit, neptuniaque antra/ sola placent, solis gaudet piscator arenis.*» CROCE, *La leggenda di Niccolò Pesce...* cit., p. 312.

<sup>53</sup> Troviamo un accenno a Colapesce nel *Don Quijote* di Cervantes (“digo, que ha de saber nadar, como dicen que nadaba el peje Nicolas ó Nicolao” M. CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Imprenta de la viuda è hijos de Gorchs, 1832, part. II, cap. XVIII, p.177); Sébillot, nella sua raccolta di leggende del mare, sostiene che la vicenda del pescatore anfibio era nota perfino in Olanda (P. SÉBILLOT, *Légendes, croyances et superstitions de la mer*, Paris, 1886, Sèrie I, p. 201).

Sulla ‘presenza’ di Colapesce nella cultura greca è fondamentale consultare N. G. POLITIS, *Cola Pesce in Grecia*, “Archivio per lo studio delle tradizioni popolari”, XXII, 1903, e G. CAVARRA, *La leggenda di Colapesce*, Messina, Intilla, 1998. Fornisce preziose informazioni sulle origini e diffusioni della leggenda A. SEPELLI, *Mito e circolazione della cultura. In margine alla leggenda di Cola Pesce: ‘salto nell’acqua’ e ‘vita di mare’*, in Id., *Sacralità dell’acqua e sacrilegio dei ponti*, Palermo, Sellerio, 1977. Si segnala infine il recente saggio di G. MONDARDINI, *Le acque del mare come luogo del limen. Riflessioni intorno alla leggenda di Cola Pesce*, in “La Ricerca Folklorica”, n. 51, pp. 75-83, 2005.

<sup>54</sup> Nino Campagna ha tracciato una ‘storia’ del Colapesce di area germanica, soffermandosi in particolare sulla ballata schilleriana ma senza trascurare opere minori, quali l’interessante poemetto di Franz von Kleist, *Nicolaus der Taucher* pubblicato a Berlino nella “Deutsche Monatsschrift” (settembre-dicembre 1792); qui il povero pescatore viene presentato come vittima di un sovrano malvagio e sopraffattore, e la

vicenda offre lo spunto per un’accesa polemica contro l’Assolutismo. (Cfr. N. CAMPAGNA, *La leggenda di Colapesce e i miti dello “stretto” nella letteratura europea*, Ass. Culturale Italo-tedesca, Pescia, 2008).

<sup>55</sup> Alla leggenda di Colapesce il Pitrè dedica una vera e propria monografia nel suo *Studi di leggende popolari in Sicilia e Nuova raccolta di leggende siciliane*, Torino, 1904, pp. 1-173, orientando la ricerca soprattutto verso la tradizione popolare, della quale fornisce 18 versioni differenti. Dettagliata la descrizione che lo studioso ci dà della fortuna di cui essa ha goduto a partire dal sec. XII. “La storia di Cola o Nicola Pesce è una delle più conosciute e da secoli e secoli è stata raccontata per filo e per segno. Scienziati e letterati, teologi e filosofi, storici e novellieri, prosatori e poeti l’hanno citata a ragioni diverse, chi per dimostrare come si possa vivere lungamente sott’acqua, chi per descrivere una particolare conformazione dei nostri polmoni, chi per istabilire un essere intermedio all’uomo e al pesce, chi per dare un’idea della natura del fondo sottomarino e delle comunicazioni che esso ha nello Stretto di Messina, o della ricchezza che il mare possiede e nasconde, chi per offrire un esempio della curiosità di un re capriccioso, o della debolezza di un povero palombaro” (PITRÈ, *Studi...* cit., p. 1). Pitrè si occupa anche (pp. 101-107) del rapporto fra Colapesce e S. Nicola, l’Aghios Nikolaos dei Greci, sul quale vedi il recentissimo saggio di Sergio Todesco, *Il grano e la manna. Mitologie di San Nicola di Bari in Sicilia in San Nicola nel Valdemone tra memoria e devozione*, Atti del Convegno di studi, a cura di C. Micalizzi - D. Macris, Messina, 4 dicembre 2010, Comunità Ellenica dello Stretto, pp. 27-44.

<sup>56</sup> La curiosità del re è connotata in modo positivo soprattutto nelle leggende di area napoletana.

<sup>57</sup> Versione popolare raccolta da G. Pitrè (PITRÈ, *Studi di leggende popolari...* cit., p. 152). Anche Vincenzo Linares, nel suo *Il nuoto e Pesce Cola*, inserito nei *Racconti popolari*, Palermo, Lauriel, 1886, insiste sull’impossibilità da parte del giovane di condurre un’esistenza normale: “Da ragazzo egli passava la sua vita nel mare, e a forza di dimorarvi contrasse un’abitudine tale, che vivea con pena sulla terra sino a sentirsi colpito da dolori acutissimi”. (V. LINARES, *Il nuoto e Pesce Cola*, in *Racconti popolari*, Palermo, Lauriel, 1886, pp. 492-493. La citazione è alla p. 493).

<sup>58</sup> La stessa volontà di disinnescare la carica perturbante del mito presenta il racconto, già citato, di Vincenzo Linares, nel quale la descri-

zione della ‘disumanità’ di Cola è seguita da un rassicurante reinserimento nel tessuto sociale: “Egli era conosciuto al suo tempo, recavasi a bordo dei bastimenti, faceva da corriere da lito in lito, e nelle isole vicine, specialmente quando il mare era in tempesta, tenendo ligata al fianco una borsa di cuoio per conservare le lettere”, (*Ibidem*). Sembra in effetti che la natura anfibia di Cola sia vissuta, a livello popolare, più come menomazione che come potenziamento delle facoltà umane, una sorta di *handicap* o potere negativo che bisogna ricondurre a ‘normalità’. Ciò spiegherebbe la ragione dell’antefatto – spesso presente nella leggenda – avente come oggetto la maledizione materna: la madre condanna Cola ad un’esistenza separata dal consorzio umano per punirne l’eccessiva ‘confidenza’ con il mondo marino. Il topos si presenta anche nella tradizione letteraria più antica: lo troviamo nel *Chronicon* duecentesco del frate domenicano Francesco Pipino ed è al centro dei versi di Fazio degli Uberti: *Nicola bestemmiato dalla madre,/ ch’ei non potesse mai dal mare uscire,/ convenne abbandonar parenti e padre./E poi volendo al precetto ubbidire/ di Federico, nel profondo mare,/ senza tornar mai su, si mise a gire.* (FAZIO DEGLI UBERTI, *Il Dittamondo*, Milano, per Giovanni Silvestri, 1826, cap. XXVII, vv. 13-18).

<sup>59</sup> La nota esplicativa è, in questo caso, fuorviante, poiché esordisce presentandoci l’immagine vulgata di un Colapesce teratomorfo: “Nicolò Pesce uno dei più famosi sottomarini siciliani, vivea in Messina nel secolo decimo terzo, regnando Federico II di Sicilia. Si vuole, che le sue dita fosser congiunte da quella membrana, che veggiamo nelle oche, e che avesse amplissimo petto”. BISAZZA, *Opere di Felice Bisazza da Messina...* cit., vol. II. p. 125. Con tutta probabilità per la descrizione del giovane lo scrittore si serve della versione più popolare della leggenda, quella che Pitrè fornisce per prima, come canovaccio dalla quale tutte le altre derivano: “il figliuolo diventò mezzo uomo, mezzo pesce, con le squame alle carni e la pelle tra le dita delle mani e dei piedi come quelle delle anatre e delle oche”. In questa leggenda ‘capostipite’ troviamo altri elementi notissimi, quali il racconto orrifico di Cola che intravede negli abissi mostri immensi e, soprattutto, le famose tre colonne, una intatta, una scheggiata, ed una seriamente compromessa; su di esse si regge, in equilibrio pericolosamente instabile, la Sicilia. Bisazza ignora volutamente i dati fantastici dell’esperienza di Cola, e ci sembra voglia confinare in nota la versione

più diffusa della leggenda, quasi come ossequio doveroso alla tradizione; ma il suo racconto è decisamente più attuale, e prende le distanze dal contesto favolistico in cui la vicenda era usualmente collocata.

<sup>60</sup> Il racconto della tempesta presenta quindi due ‘attori’ del miracolo, ma appare poco chiaro questo doppio intervento, anche perché di fatto nel testo la presenza della Madonna e quella dell’uomo ‘salvatore’ sono giustapposte piuttosto che collegate; è piuttosto insolito, inoltre, che una figura tutto sommato secondaria quale il fanciullo in pericolo di vita compaia come primo personaggio della ballata. Si ha quasi l’impressione che il poeta abbia pensato in prima istanza di raffigurare il Cola adolescente, che ha il privilegio di vedere, lui solo, la Madonna, e viene trasfigurato da questa visione celeste, acquisendo capacità sovrumane; in seconda battuta viene presentato il Nicola adulto, nel pieno delle sue forze, che attua l’impresa miracolosa a cui è stato destinato. Uno slittamento temporale e attanziale del tutto alogico, ma al tempo stesso possibile in un genere quale la ballata romantica che propone al lettore, più che sequenze di eventi, blocchi emozionali; “la funzione forse più importante dei pezzi epico-lirici variamente incastonati non è tanto mettere in scena una storia, raccontando un caso inedito, bensì esibire un nucleo di sentimenti enfatizzati al massimo [...] Al limite, il componimento ballattico segnala innanzi tutto il proprio esserci, il proprio intento di evocare una pura commozione in maniera indipendente dal significato delle parole” (GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni...* cit., p. 17). Insomma, quel che conta è l’immagine di Cola fatto oggetto di un miracolo che lo ha trasformato in un essere sovrumano, immagine caratterizzata dal colore bianco, ad indicare la purezza dell’uomo investito della grazia divina; e si noti che nella ballata sia il fanciullo che l’uomo soccorritore sono appunto vestiti di bianco.

<sup>61</sup> Significazione politica e antropologica si intrecciano in questa ballata bisazziana: Cola è in primo luogo emblema del suddito povero ed impotente, ma di pari dignità rispetto al sovrano; si notino le precise corrispondenze fra *l’elmo di Federico e la corona di nivee conchiglie* di Cola, fra *la tromba d’argento della corte federiciana* e il *curvo corno* del pescatore, fra lo sfarzo di cui si circonda il re della Sicilia e l’assoluta sovranità di Cola, (*re dell’onda il suo trono è nell’onda*), ben più estesa perché rivolta a tutto il mondo sottomarino. Al tempo

stesso, però, si intravede nelle assurde pretese del sovrano il timore inconscio di non poter dominare l'alterità di Cola, la sua 'disumanità', la sua 'maschera di Innsmouth'.

La citazione del *grausame Spiel* dal *Der Taucher* non è casuale; probabilmente Felice Bisazza conosceva la ballata schilleriana, con la quale il suo *Colapesce* presenta alcune affinità, sia a livello di scelte tematiche che testuali: entrambi gli autori snelliscono l'apparato mitologico, focalizzando il discorso sul conflitto fra il giovane ed il sovrano; in ambedue i testi è rilevante la presenza dell'elemento femminile, che manca nella tradizione; stilisticamente è simile il trattamento della partecipazione popolare, resa con moduli iterativi, atti a esprimere l'entusiasmo delle masse per il loro 'eroe'. [SCHILLER] *Er lebt! Er ist da! Es behielt ihn nicht! (Ei vive, è qui! è fuor dalla voragine perduta!*, trad. di Maffei); [BISAZZA] *Viva Niccola, Niccola viva ... Egli è Cola, egli è Cola, oh contento!* Bisogna comunque ricordare che la più diffusa traduzione italiana delle ballate schilleriane, ad opera di Andrea Maffei, poc' anzi citato, è successiva alla pubblicazione delle *Leggende* di Bisazza (A. MAFFEI, *Gemme straniere*, Firenze, Le Monnier, 1860; la ballata di Schiller, col titolo *Il nuotatore*, si trova alle pp. 11-18), anche se non è escluso che il poeta siciliano avesse preso visione per altre vie di un testo poetico all'epoca piuttosto noto.

<sup>62</sup> Si noti come il Colapesce bambino sembri librarsi sopra le onde, mentre tutti gli altri sono sommersi dai marosi (*Solo un fanciullo bianco vestito/sopra quei flutti andò smarrito*); il dolore ed il disfacimento fisico della madre non possono non ricordare, inoltre, la notissima lauda di Jacopone da Todi, *Pianto della Madonna*; infine l'ascesa al cielo di Cola contiene tutti gli elementi, narrativi e coloristici, dell'Ascensione di Cristo.

<sup>63</sup> Colpisce nella leggenda del poeta messinese l'assenza di qualunque riferimento alla 'curiosità', che sia di Colapesce o del sovrano, di conoscere gli abissi marini, di entrare in una dimensione 'altra', temibile e forse orrificica ma anche preziosa per le meraviglie che nasconde. In molte leggende popolari, lo si è accennato, l'immersione del giovane avviene proprio in virtù di questa esigenza intellettuale: superare il limite del mondo conosciuto e ricavarne forse informazioni utili per l'esistenza degli umani che vivono sulla terra; il tuffo non rappresenta allora la fine di un percorso vitale bensì un inizio, come nella nota immagine del

*Tuffatore di Paestum*, (480-470 a. C.). L'agile figurina sembra entrare con tranquillità e senza timore in un'altra dimensione; l'archeologo Mario Napoli, che scoprì la *Tomba del Tuffatore* nel 1968, vi vede "il transito dell'anima verso la vita ultraterrena", e afferma: "così la pittura greca rappresenterebbe l'eterno" (cit. in R. MUSSAPI, *Inferni, mari, isole. Storie di viaggi nella letteratura*, Milano, Bruno Mondadori 2002, pp. 11-12). La tragedia del nostro Colapesce consiste invece proprio nell'ineluttabilità della fine, che si rispecchia nel dolore cupo di chi resta: la morte del pescatore non 'inizia' nulla, né dà luogo a conoscenza, ed è servita solo a soddisfare un momentaneo, fuggitivo capriccio: esso è costato una vita, per quanto modesta.

<sup>64</sup> Si osservi nell'onde mute di ogni splendore che ricorda il dantesco *io venni in loco d'ogni luce muto* (*Inf.*, V 28); come aulicisms ed arcaismi possiamo menzionare termini quali *nembi, vorago, imo, plaudente*, o una voce inusuale quale *rallumando*, da *rallumare*, cioè illuminare, fra l'altro inserita in un contesto semanticamente complesso (i pescatori, remando, danno luce alla spuma del mare tremolante); ma, al di là delle preziosità linguistiche, il testo presenta volutamente una cadenza da cantilena popolare, grazie alle continue iterazioni (*viva Niccola, Niccola viva, s'ode un concerto lungo la riva; Egli è Cola, egli è Cola, oh contento!*; *Re dell'onda il suo trono è nell'onda o pregate, pregate, pregate*) e agli insistiti procedimenti anaforici: *ecco l'uomo dell'acque più esperto, ecco innanzi alla corte sovrana; Che gli tuona, e il resistere è vano, che lo aspetta il gran re cavaliere; ecco entrar la vorago di Scilla/ Ecco entrar...*

<sup>65</sup> Sull'argomento è fondamentale consultare il recente saggio di Monica Farnetti "*Pathologia amoris...*", che, pur esaminando testi estranei ai limiti temporali del nostro lavoro, fornisce una serie di utili indicazioni sulla raffigurazione della malattia mentale nei personaggi femminili. (Cfr. M. FARNETTI, "*Pathologia amoris...*", *Alcuni casi di follia femminile nel romanzo italiano fra Otto e Novecento*, in *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, atti di seminario, Trento, maggio 1991, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 247-265).

<sup>66</sup> E. PELLEGRINI, *Ombre. Donne in follia*, in *Follia, follie*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2006, pp. 439-460; la citazione è a p. 446.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 441.

<sup>68</sup> La prima rappresentazione dell'opera, in un atto, avviene al Palazzo Reale di Caserta nel 1789; una versione ampliata in due atti è allestita per il Teatro dei Fiorentini a Napoli nella stagione autunnale del 1790. La funzione modellizzante della *Nina* nell'elaborazione ottocentesca della follia femminile è stata messa in luce da Emilio Sala: "la Nina deve essere considerata il modello di quello che divenne poco per volta un 'sistema di rappresentazione' (anche musicale) della follia 'al femminile'. Nina divenne *la folle par amour* per antonomasia. Anche in Italia, soprattutto grazie al *remake* di Paisiello, Nina ha esercitato questa funzione di archetipo: basti pensare ai casi ben noti di Amina della *Sonnambula* e di Elvira dei *Puritani*" (E. SALA, *Prefazione a Nina ossia La pazza per amore. Commedia d'un atto in prosa ed in verso, e per musica (Monza, 1788)*, edizione critica a cura di Davide Daolmi, Milano, LED, 2006, pp. IX-XII; la citazione è a p. X.) Il volume citato si riferisce però non alla più diffusa versione di Paisiello, ma al primo adattamento italiano da un originale francese, *Nina ou La folle par amour*, scritto da Benoit Joseph Marsollier Des Vivetières e Nicolas Maria Dalayrac, adattamento realizzato da Giuseppe Carpani e rappresentato al Teatro Arciduciale di Monza nell'autunno del 1788. Sulla follia femminile nel melodramma si vedano almeno A. BENISELLI, *Tra colpa ed innocenza: la follia dell'eroina nel teatro di Sette-Ottocento*, in *Nevrosi e follia ... cit.*, pp. 111-129; e il recente saggio di Simonetta Chiappini, che analizza i numerosi ritratti musicali della fragile e sofferente figura della donna ottocentesca, innamorata, folle e vittima. Cfr. S. CHIAPPINI, *Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2006. Utile anche, della stessa autrice, *La voce della martire. Dagli "evirati cantori" all'eroina romantica in Storia d'Italia - Annali 22 - Il Risorgimento*, a cura di Alberto Mario Banti e Paul Ginsborg, Torino, Einaudi, 2007, pp. 289-330.

<sup>69</sup> La conclusione tragica avvicina la 'pazza' bisazziana alla celeberrima folle per antonomasia del melodramma, Lucia di Lammermoor, ma le affinità fra la ballata messinese ed il libretto sono limitate all'esito negativo della vicenda, poiché il melodramma di Donizetti incentra la rappresentazione della follia sul momento del delirio, che diventa l'unico spazio disponibile per l'esaltazione amorosa della donna, passione fino ad allora repressa. Sull'argomento la bibliografia

è nutrita ma vedi in particolare G. MORELLI, *La scena della follia nella Lucia di Lammermoor*, in L. BIANCONI, *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 411-432.

<sup>70</sup> Sia *Clarina* che *Giulia. Romanza* si possono leggere in una nota edizione ottocentesca, *Opere di Giovanni Berchet edite e inedite*, pubblicate da Francesco Cusani, Milano, Pirota, 1863, rispettivamente alle pp. 97-100 e 115-118.

<sup>71</sup> *Opere di Giovanni Berchet ...cit.*, p. 116.

<sup>72</sup> Affine anche la struttura strofica, che segue lo schema AAB CCB, con il verso finale di ogni terzina tronco ed in rima con il verso finale della terzina successiva. C'è da dire che, da un punto di vista grafico, Bisazza organizza il testo in terzine e non in esastiche, come aveva fatto Manzoni nel coro citato e come farà Berchet in *Giulia*. Forse Bisazza preferisce servirsi di più agili terzine, che meglio rendono il continuo agitarsi della protagonista ed il suo affannoso scontro con il reale.

<sup>73</sup> Di tutt'altro avviso Maria Tosti, che postula una diretta derivazione de *La pazza* dalla ballata di Berchet: "Chi non sente in questa andatura di versi rievocarsi alla memoria la *Giulia* del Berchet? Chi non ne vede la somiglianza? Benchè il fine delle due poesie sia ben diverso, tuttavia vi sono, oltre il ritmo e la tecnica del verso, parecchi motivi comuni: Carlo è il figliolo della Giulia, che parte soldato, Carlo è il nome del giovine fidanzato della povera pazza, che ugualmente parte soldato: e l'uno e l'altro vanno a pugnare *contro altri fratelli*; Giulia resta *muta e intontita*, per l'amore di madre, la pazza perde la ragione per l'amore dello sposo: è sempre il cuore di una povera donna che soffre!

Ma benché si senta l'intonazione della *Giulia* del Berchet, tuttavia in questa prima parte non manca freschezza ed originalità! Se il Bisazza si fosse limitato alla sola descrizione della pazza, come fece il Parzanese, senza aggiungere quella seconda parte così inverosimile, priva di verità e naturalezza, la Sua leggenda sarebbe stata migliore!" (M. TOSTI, *Felice Bisazza e il movimento intellettuale in Messina... cit.*, pp. 157-158.) Il poeta messinese, dunque, secondo la Tosti non solo ha imitato in modo scoperto un testo coevo, ma ha prodotto un risultato decisamente inferiore al modello; un giudizio riduttivo, in accordo per altro con l'assunto iniziale con cui l'autrice esordisce trattando del Bisazza 'poeta narrativo': "Ma riuscì veramente, come per tradizione si crede, nelle Sue ballate romantiche, il Bisazza? Rileggendole oggi,

con animo pacato e spoglio di quella influenza che il tempo esercitava, non deve sembrare audace il nostro giudizio se affermiamo che Egli sia rimasto, per vivacità di sentimento ed efficacia di rappresentazione, alquanto indietro ai Suoi modelli. Infatti, mentre del Prati e Carrer parecchie ballate si leggono ancora con commozione e piacere, perché animate da un calore passionale che le invade in ogni parte e si trasfonde nei cuori, solo qualcuna delle leggende cantate dal Bisazza produce un uguale effetto.” (TOSTI, *Felice Bisazza ... cit.*, p. 149.) Un metro di giudizio ‘romantico’ poco adatto, a nostro parere, ad un testo che, come vedremo, esce dagli schemi della raffigurazione patetica del femminile, va decisamente oltre l’iconografia tipica della ‘sventurata’, della quale ribalta e stravolge la tradizionale passività.

Sul Parzanese autore di una ‘pazza’ vedi *supra* e la nota successiva a questa. Ci sarebbe forse da dire ancora qualcosa sugli incipit, molto simili, delle due descrizioni femminili (*Chi fia quest’immota* [Berchet] *Chi è questa fanciulla* [Bisazza]): l’interrogativa introduce, in entrambi i casi, un personaggio del tutto sconosciuto al lettore, ed anche al narratore, almeno nella finzione letteraria. Si tratta di un modulo stilistico che già Berchet aveva usato ne *I profughi di Parga* (*Chi è quel Greco che guarda e sospira*); Vittorio Spinazzola parla al riguardo di tecnica innovativa, cinematografica, che fissa i personaggi in precise inquadrature, creando un effetto *suspense*, di ‘teatralità visionaria’: gli attori del dramma saranno presentati solo molto dopo che le loro azioni hanno attirato l’attenzione del lettore, con risultati di notevole efficacia drammatica. (V. SPINAZZOLA, *La poesia romantico-risorgimentale*, in E. Cecchi – N. Sapegno [a cura di], *Storia della letteratura italiana*, VII: *L’Ottocento*, Milano, Garzanti, 1969, pp. 961-1067; in particolare pp. 976-978). Anche Giovannetti sottolinea le peculiarità di questo avvio, che egli definisce, con formula appropriata, ‘focalizzazione esterna con interrogazione’: il narratore prende le distanze dalla storia, mostra di non conoscerne gli eventi per aumentare il coinvolgimento, “così da proiettarci in *medias res*, nel cuore cioè dell’enigma narrativo”. (Cfr. GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni ... cit.*, p. 160). Se l’incipit interrogativo era già stato usato da Vincenzo Monti (e i poeti patriottici, osserva Baldacci nell’*Introduzione a Poeti minori dell’Ottocento*, p. XV, mutuano dall’inno per la decapitazione di Luigi XVI non solo l’interrogativa iniziale,

*Chi è quel vile che vinto s’invola*, ma soprattutto il ritmo “concitato e tirtaico”) è probabile però che in ambito ballattistico funzioni però un altro modello prestigioso, il Goethe della famosa ballata *Der Erlkönig* (*Il re degli elfi*), che abbiamo già citato a proposito dell’infanticidio ‘magico’ presente ne *I Beati Paoli*; il componimento si apre infatti con una domanda al lettore: “Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? (Chi cavalca così tardi per la notte e il vento?).

<sup>74</sup> P. P. PARZANESE, *Canti del povero*, in *Opere complete, edite ed inedite*, Serie prima III, Ariano, Stab. Tipogr. Appulo-Irpino, 1894, p. 38. Come disse il De Sanctis, parlando dei personaggi di Parzanese: “Quali figure vi trovate innanzi costantemente? Il povero in tutte le sue forme, che chiede la limosina, o che sia un’orfano, o un cieco, o una povera pazza, cui il dolore ha guasto il cervello, ludibrio de’ ragazzi, o la giovinetta che fila e tesse per vivere, o il contadino curvo sulla marra che si guadagna a stento il vitto coi suoi sudori. Fisionomia dominante è miseria e dolore”. F. DE SANCTIS, *La letteratura italiana nel secolo XIX. Scuola liberale- scuola democratica*, lezioni raccolte da Francesco Torraca e pubblicate con prefazione e note da Benedetto Croce, Napoli, Morano, 1897, p. 150. Si osservi il particolare della ‘tazza’ da cui beve la giovane, che si ritrova in entrambe le ballate; più realistico ed espressivo, a mio parere, nella ‘pazza’ bisazziana, dove la tazza è reale ed accentua quel senso di precarietà, di accattonaggio, che circonda la dolente figura della donna malata; in Parzanese invece il ricorso alla metafora elimina il riferimento oggettuale, per lasciare solo il peso fonico al termine *tazza*, che rima con *pazza*.

<sup>75</sup> Senza voler scomodare teorie freudiane, ci sembra che le reazioni della pazza realmente evidenzino nell’autore della ballata una capacità di scavo psicologico notevole per l’epoca in cui il testo fu scritto, a tal punto notevole da non poter essere riconosciuta neanche molti anni dopo. Osserva infatti, a proposito di questo momento conclusivo, la Tosti (e siamo già nei primi decenni del ‘900): “Che narrazione inverosimile! E così, invece di restare commossi, come alla lettura della prima parte, restiamo freddi ed estranei a tutto questo disordine di pazzia, di riconoscimento e di subitanea morte, che ha poco di naturale!” (TOSTI, *Felice Bisazza ... cit.*, p. 159.)

<sup>76</sup> Non bisogna comunque dimenticare il peso delle convenzioni interne al genere: la ballata

italiana, infatti, tende alla conclusione negativa, tragica o quantomeno patetica; è raro che nei testi ballatistici italiani si sceneggino eventi lieti, mentre la ballata europea presenta una gamma di motivi più estesa, e tenta anche il registro comico o elegiaco.

<sup>77</sup> Lindoro fa in modo che Nina si riappropri del suo passato, caricando di significato le diverse tappe del loro amore:

“[LINDORO] Dal primo di che Lindoro ti vide, ti amò [NINA,] Dal primo di? [LINDORO] Sì, ma molto passò poi, / prima che egli osasse dirtelo. / Soltanto i suoi occhi sapevano farsi capire. [NINA,] E i miei? [LINDORO] Parlarono ... E Lindoro allora ti dichiarò tutta la sua fiamma. [NINA,] La sua fiamma? Sì, sì, me ne risovvenngo. [...] [NINA,] Mi sento ... oh Dio!..., che calma! Parmi ... che in seno l'alma ... con te ... con voi ..., con lei... non sappia più tremar [...] [LINDORO] Allor, mia Nina, osai ... [NINA,] Tu!... come? ... osasti ... [LINDORO] Ah, no. Il tuo Lindoro osò. [CORO] *Tra loro sottovoce* (Si turba. Si calmò.) [LINDORO] Osò la prima volta di sposa il sacro nome darti, / seduta qui [...] [NINA,] *sopraffatta dagli affetti diversi, e non potendo spiegare ciò che avviene dentro di sé, lascia cadere il suo capo sulla spalla di Susanna* Sposa ... mia cara ... oh Dio!”.

Il momento cruciale del contatto è ‘preparato’ lungamente da Lindoro, che comunque ha di fronte un soggetto ben disposto e non aggressivo, come la pazza bisazziana; in più il giovane possiede un oggetto transizionale, la sottoveste ricevuta in dono dalla fidanzata, che funziona come potente simbolo di affetto:

“[LINDORO] Poi la tua man Lindoro prese: la strinse al seno/ e in questo istesso loco v'impresi, / o mio tesoro, un bacio mio di foco, / anima mia, così. *Le bacia la mano* [NINA,] Tu! ... cielo!..., ah qual momento! Ciò che nel core il sento, spiegare a te vorrei, / né so spiegarlo ancor. [...] [LINDORO] Più non reggo. Ah, Nina, vedi, *Si scopre, ed accenna la sottoveste donatagli da Nina* Riconosci il tuo lavoro... [NINA,] Ah Lindo... [LINDORO] Nina. [NINA,] Lin...do...ro...”.

<sup>78</sup> Ed è curioso come una ballata così vicina al melodramma, con cui condivide l'interesse per le dinamiche interpersonali e la volontà di scandagliare le zone profonde della psiche femminile, sia stata realmente portata a teatro, fruita da un pubblico di spettatori; abbia finalmente acquisito, quindi, quella dimensione scenica a cui naturalmente la destinava la *vis* drammatica di cui l'autore aveva caricato il testo.

<sup>79</sup> È noto che la Ristori dispiegava proprio nelle scene di follia tutta la sua arte, affidando la rappresentazione del disordine mentale all'“effetto inquietante del suo gioco di sguardi e di voce”, focalizzando l'attenzione dello spettatore sul contrasto fra “la levigatezza monumentale di cui si ammantava e]fiotti di passionalità trascinatrice”. Una recitazione stilizzata, affidata a pochi tratti altamente significativi: “Il disordine e la trasgressione dovevano essere sempre e comunque sterilizzati e sublimati”. La follia, sia pure angosciante e perturbante, viene inglobata in un quadro di superiore armonia, sottoposta al controllo razionale del professionista, che dosa la sua espressività; in scena è evidente “una fisicità disordinata e ‘patologica’ [che però] la grande attrice romantica e eloquente ancora sorveglia e sublima.” Cfr. M. PIERI, *Ossessioni, deliri e trance: la recita della pazzia nel teatro borghese italiano*, in *Follia follie ...* cit., pp. 345-369. Le citazioni si trovano, rispettivamente, alle pp. 353, 353, 352, 352.

Se l'affascinante Isabella Andreini affollava di gesti e azioni inconsulte la sua personale interpretazione della follia, parlando diverse lingue, alternando sproloqui verbali, atti di furia, sporadici momenti di lucidità, addirittura spogliandosi in scena, la Ristori rende visibile il delirio dei suoi personaggi, ad esempio di Lady Machbeth, in modo essenziale: “sa incutere una espressione di terrore pur con lo sguardo; col passo, col pallore del labbro, col profondo e misterioso singulto che le esce dal core” (recensione riferita ad una recita londinese, pubblicata nel “Corriere delle Dame” del 14 luglio 1857 e riportata in G. CIOTTI CAVALLETTO, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, Milano, Mursia, 1978, p. 38).

<sup>80</sup> “Adelaide Ristori, da Milano, il 29 novembre 1855, scriveva al Bisazza: *Non cesso di declamare continuamente la sua bella poesia: La Pazza*; e infatti la declamò davanti al III° Napoleone e in tutte le Corti d'Europa, riscuotendo sempre applausi per sé e per il Poeta” (TOSTI, *Felice Bisazza*, cit., p. 156). Sulle recite francesi ed austriache della Ristori ne *La pazza* cfr. la nota 36 del primo capitolo. Avremo una rappresentazione messinese quasi dieci anni dopo, il 10 agosto del 1864; nella stagione estiva di quell'anno, infatti, debutta a Messina la Drammatica Compagnia Italiana, diretta proprio dalla Ristori. “Trionfale stagione in cui la prima tra le grandi attrici italiane ebbe dal pubblico messinese il più ampio riconoscimento del suo altissimo valore. La sua serata d'onore

con la “Mirra” dell’Alfieri, una poesia “La Pazza” di Felice Bisazza e lo scherzo comico “Ciò che piace ad una attrice” rimase tra le più celebri del teatro messinese. L’incasso raggiunse la somma ingente di L. 2870” (N. SCAGLIONE, *La vita del teatro Vittorio Emanuele* (a cura di G. Molonia), Messina, Edizioni G.B.M., 1983, p. 35). Ma la ballata bisazziana era già nota al pubblico cittadino, poiché costituiva da tempo un banco di prova per attrici famose e debuttanti. Così è commentata infatti nel 18 luglio del 1857 su “Il Tremacoldo” la *performance* della brava attrice Pieri (con tutta probabilità si tratta di Elena Pieri Tiozzo, prima donna della compagnia Peracchi e Trivelli, attiva a Messina nell’estate del 1857, “valentissima attrice quanto bellissima donna, che destava ovunque certi fanatismi di pubblico che in oggi non usano più”, come ebbe a dire di lei, anni dopo, Ermete Novelli), che aveva declamato *La Pazza* sul palcoscenico del Santa Elisabetta: “Cominciamo dalla serata a favore della prima attrice, che ebbe luogo sabato con la *Monaldesca* – *La Pazza* e *Un marito che va al circolo*. La serata della Pieri fu affollatissima, il che prova in che pregio sia tenuta questa brava attrice. Dopo la *Monaldesca*, la Pieri declamò la *Pazza*. Dacché la Ristori, mercè questa poesia del Bisazza fece scuotere i Parigini della sala Ventadour, essa va di giorno in giorno eccitando la gara delle prime attrici e delle prime dilettanti d’Italia. – Davvero fu ardito quanto laudabile pensiero questo della Sig. Pieri di declamare qui in presenza del poeta quella cara leggenda – ma tanto più è da tributarle onore perché ella commosse il pubblico che la chiamò vivamente all’onor della scena e contento il poeta che per nostro mezzo le testimonia la sua soddisfazione, e le fe’ un sacco di complimenti.” (“Il Tremacoldo. Giornale omnibus”, 18 luglio 1857). L’interpretazione della Ristori sulle scene messinesi, anni dopo, riguarda quindi un testo già conosciuto ed amato dal pubblico; la fama e la bravura dell’attrice, unita alla forza drammatica del testo, determinano un vero e proprio trionfo, rievocato da Catara Lettieri nel contesto di una commemorazione ufficiale di Bisazza letta all’Accademia Peloritana:” E non

vedemmo noi, non è valico che qualche anno, la Ristori declamar sul nostro maggior teatro la stessa poesia, che ha fatto il giro del mondo, interpretar così bene la mente del poeta, a tal che il pubblico, prorompendo in frenetici applausi all’attrice ed all’autore, chiamar sul proscenio l’uno e l’altra, e colmarli di ripetuti evviva e di fiori e di ghirlande?” (A. CATARA LETTIERI, *Commemorazione degli illustri accademici morti nel colera del 1867*, Reale Accademia Peloritana, Messina, presso I. D’Amico, 1868, p. 34).

Un altro componimento bisazziano sarà interpretato, anni dopo, da un ‘grande attore’, amico e collega della Ristori: si tratta di Tommaso Salvini, che il 4 luglio del 1896 recita il *Byron moribondo*, – commossa rievocazione della morte di Lord Byron a Missolongi che Bisazza aveva incluso nella raccolta *Fede e dolore* – al teatro Costanzi di Roma; accanto al Salvini la Ristori declamò un suo cavallo di battaglia, il quinto canto dell’Inferno. Ci dà notizia dell’evento Eugen Guglia, nel suo *Noch eine reise nach Italien*; in una tappa romana egli ricorda infatti di aver visto “Hierauf Salvini mit einer Deklamation: Der sterbende Byron von Bisazza. Die Ristori rezitierte del 5. Gesang des Inferno”. (E. GUGLIA, *Noch eine reise nach Italien*, Leipzig-Berlin, G. H. Meyer, 1900, p. 118). Il poeta messinese ammirava incondizionatamente Tommaso Salvini, del quale aveva esaltato le eccelse capacità istrioniche in una poesia celebrativa dall’eloquente titolo: *A Tommaso Salvini campione dell’arte drammatica italiana*.

<sup>81</sup> *La Folle, poésie de M. Félix Bisazza, déclamée par Mme Ristori*, Paris, impr. De C. de Mourgues frères, 1857; Paris, impr. de Michels-Carré, 1859; Paris, impr. De Poitevin, 1870.

<sup>82</sup> *Recitation by Madame Adelaide Ristori*, [S.I. s.n., fra 1840 e 1899]. I testi sono *Le pauvre gens* di Victor Hugo, *La madre italiana* del Professor Botto, *La pazza* di Felice Bisazza, tradotta da Joseph Rocchetti, il canto quinto dell’Inferno di Dante, tradotto da Thomas William Parsons. Nell’opera sono presenti i testi in lingua originale, italiano o francese, con accanto la traduzione inglese.

## Bibliografia

### Testi

- ARIOSTO L., *Orlando Furioso*, canto 31, ottava 38.
- BARBIERA R., *I poeti italiani del secolo XIX*, Milano, Treves, 1913, p.1021 sgg. (*I Beati Paoli*).
- BERCHET G., *Clarina e Giulia*, in *Opere di Giovanni Berchet edite e inedite*, pubblicate da Francesco Cusani, Milano, Pirotta, 1863, pp. 97-100 e 115-118.
- BISAZZA F., *A nostra Donna della Sacra Lettera madre santissima ed amatissima dei prodi ed immortali messinesi. Versi scritti dopo la famosa sera del 29 gennaio 1848, anno di nostra redenzione*, Messina, Antonino D'Amico Arena, 1848.
- BISAZZA F., *Inno per le solenni feste secolari di Nostra Donna della Sacra Lettera sotto gli auspici dell'Intendente della Provincia Sig. Commendatore De Liquoro*, Messina, dai torchi di Antonino D'Amico Arena Impressore dell'Ecc.mo Senato, 1842.
- BISAZZA F., *Leggende e ispirazioni, di Felice Bisazza*, Messina, per G. Fiumara, 1841.
- BISAZZA F., *Opere di Felice Bisazza da Messina, pubblicate per cura del Municipio*, Messina, Tip. Ribera, 1874, II, pp. 13-17 (*I Beati Paoli*); pp. 63-67 (*La pazza*); pp. (Auto-de-fè) pp. 99-105 (*Matteo Palizzi*); pp. 125-132 (*Colapesce*).
- CARPANI G., *Nina ossia La pazza per amore. Commedia d'un atto in prosa ed in verso, e per musica (Monza, 1788)*, edizione critica a cura di Davide Daolmi, Milano, LED, 2006.
- CARTELLA G., *Matteo Palizzi*, Messina, 1849.
- CERVANTES SAAVEDRA M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Imprenta de la viuda è hijos de Gorchs, 1832, part. II, cap. XVIII, p. 333.
- DA PIAZZA M., *Historia Sicula*, pars I. cap. 63.
- HORATIUS F. Q., *Ars poetica*, vv. 182-185.
- KLEIST F. von, *Nicolaus der Taucher* in "Deutsche Monatsschrift", settembre-dicembre 1792.
- LA FARINA G., *Matteo Palizzi dramma storico* Firenze, P. Fumagalli, 1845.
- La Folle, poésie de M. Félix Bisazza, déclamée par Mme Ristori*, Paris, impr. De C. de Mourgues frères, 1857; Paris, impr. de Michels- Carré, 1859 ; Paris, impr. De Poitevin, 1870.
- LA LUMIA I., *Matteo Palizzi, frammento di studi storici sul secolo XIV in Sicilia*, Palermo, tip. di Francesco Giliberti, 1859.
- LINARES V., *I Beati Paoli*, in *Racconti popolari*, Palermo, Tipografia di Bernardo Virzi, 1840.
- LINARES V., *Il nuoto e Pesce Cola*, in *Racconti popolari*, Palermo, Lauriel, 1886, pp. 492-493.
- LOVECRAFT H. P., *The Shadow over Innsmouth*, Weird Tales, 1942, trad. it. *La maschera di Innsmouth*, in H. P. LOVECRAFT, *Tutti i racconti*, a cura di G. Lippi, Milano, Mondadori, 1992.
- LUCCHESI PALLI R., *Un vero amore o i Beati Paoli*, Napoli, M. Savastano, 1876.
- MANZONI A., *Adelchi*, Atto IV, vv. 1-6; 13-14.
- NASELLI B., *I Beati Paoli o la famiglia del giustiziato*, in ID., *Teatro drammatico siciliano*, Palermo, Tip. Clamis e Roberti, 1864.

- NATOLI L., (W. Galt), *I Beati Paoli*, Palermo, Flaccovio, 1993.
- NATOLI L., *Il conte di Geraci: scene medievali in due atti scritte per la serata del cav. C. Domini*, 27-11-1884, introduzione di Ida Rampolla Del Tindaro, Palermo, Flaccovio, 1991.
- PARZANESE P. P., *La pazza*, in ID., *Canti del povero*, a sua volta in *Opere complete, edite ed inedite*, Serie prima III, Ariano, Stab. Tipogr. Appulo-Irpino, 1894, p. 38 sgg.
- PIOLA C., *Li Biati Pauli*, in *Liggenni popolari*, Palermo, Paganu e Piola, 1857.
- PONTANO G., *Urania seu de stellis libri quinque. Meteorum. De hortis hesperidum. (et alia opera)*, Firenze, Filippo Giunti, giugno 1514.
- PLINIUS S. G., *Naturalis historia*, IX, 10.
- Recitation by Madame Adelaide Ristori*, [S.I. s.n., fra 1840 e 1899].
- SALOMONE MARINO S., *Li Biati Pauli raccontati da Francesca Campo sua serva* in G. PITRÈ, *Fiabe novelle e racconti popolari raccolti e illustrati da Giuseppe Pitrè*, volume quarto, Palermo, Pedone Laurel, 1875.
- SCHILLER F., *Der Taucher*, tradotto da A. MAFFEI, *Il nuotatore*, in *Gemme straniere*, Firenze, Le Monnier, 1860, pp. 11-18.
- UBERTI F. degli, *Il Dittamondo*, Milano, per Giovanni Silvestri, 1826, cap. XXVII, vv. 13-18.

### Saggi

- BELTRAMI P. G., *Metrica antica e moderna dell'Ottocento*, in *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 123-131.
- BENISCELLI A., *Tra colpa ed innocenza: la follia dell'eroina nel teatro di Sette-Ottocento*, in *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*. Atti di seminario, Trento, maggio 1991, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 111-129.
- BRUNO ARCARO G., *Sopra una pagina di storia municipale (Origine e scopo dei Beati Paoli. Loro affinità con la tedesca Santa Fema)*, in "Libertà e Diritto", *Appendice*, Palermo, 19 agosto - 2 settembre 1873, pp. 23-29.
- CAMPAGNA N., *La leggenda di Colapesce e i miti dello "stretto" nella letteratura europea*, Ass. Culturale Italo-tedesca, Pescia, 2008.
- CARDUCCI G., *Delle poesie toscane di messer Angelo Poliziano. Discorso* [1863], in ID., *Opere*, ed. naz., vol. XII, Bologna, Zanichelli, 1936, p. 327.
- CASTIGLIONE F. P., *Il segreto cinquecentesco dei Beati Paoli*, Palermo, Sellerio, 1999.
- CATARA LETTIERI A., *Commemorazione degli illustri accademici morti nel colera del 1867*, Reale Accademia Peloritana, Messina, presso I. D'Amico, 1868.
- CAVARRA G., *La leggenda di Colapesce*, Messina, Intilla, 1998.
- CHIAPPINI S., *Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano*, Le Lettere, 2006.
- CHIAPPINI S., *La voce della martire. Dagli "evirati cantori" all'eroina romantica*, in *Storia d'Italia - Annali 22 - Il Risorgimento*, a cura di Alberto Mario Banti e Paul Ginsborg, Torino, Einaudi, 2007, pp. 289-330.
- CORRENTI S., *Leggende di Sicilia e loro genesi storica*, Milano, Longanesi, 1975.

- CORRENTI S., *Donne di Sicilia: la storia dell'isola del sole scritta al femminile*, Trapani, Coppola, 2001.
- CROCE B., *La leggenda di Niccolò Pesce*, in "Giambattista Basile", III, 15 luglio 1885, n. 7, pp. 49-52, poi in *Storie e leggende napoletane*, Bari, Laterza, 1967 (1919 1° ed.), pp. 306-313.
- DEAGLIO E., *Raccolto rosso: la mafia, l'Italia e poi venne giù tutto*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- DE CASTRO G., *Il mondo secreto*, III, Milano, G. Daelli e C. editori, 1864.
- DE LOLLIS C., *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, editi a cura di Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1929.
- DEL RE G., *Breve cronica di un monaco cassinese anonimo, tradotta da M. Naldi con dilucidazioni di G. del Re e Cronica di Fossa Nova di anonimo autore, tradotta da S. Volpicella, con note e commenti di G. del Re in Cronisti e scrittori sincroni della dominazione normanna nel Regno di Puglia e Sicilia raccolti e pubblicati secondo i migliori codici da Giuseppe del Re*, Napoli, dalla stamperia dell'Iride, 1845.
- DE SANCTIS F., *La letteratura italiana nel secolo XIX. Scuola liberale- scuola democratica*, lezioni raccolte da Francesco Torraca e pubblicate con prefazione e note da Benedetto Croce, Napoli, Morano, 1897, p. 150.
- DI BLASI G. E., *Storia del regno di Sicilia dall'epoca oscura e favolosa sino al 1774*, II, Palermo, dalla stamperia Oretea, 1846.
- ECO U., "I Beati Paoli" e l'ideologia del romanzo "popolare", in L. NATOLI, *I Beati Paoli: grande romanzo storico siciliano*, Flaccovio, 2007, pp. V-XXI.
- FARNETTI M., "Pathologia amoris"., *Alcuni casi di follia femminile nel romanzo italiano fra Otto e Novecento*, in *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*. Atti di seminario, Trento, maggio 1991, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 247-265.
- FICHERA A., *Breve storia della vendetta. Arte, letteratura, cinema: la giustizia originaria*, Roma, Castelvechi, 2004.
- GIOVANNETTI P., *Nordiche superstizioni: la ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999.
- GIUNTA C., *Poesia popolare e poesia d'arte*, in [www.claudiogiunta.it](http://www.claudiogiunta.it), 8 aprile 2010.
- GIUNTA F., *Il Vespro e l'esperienza della "communitas Siciliae": Il baronaggio e la soluzione catalano-aragonese dalla fine dell'indipendenza al vicereame spagnolo*, in *Storia della Sicilia*, III, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, 1980, pp. 305- 407.
- GOLDIN D., *La vera fenice: librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Einaudi, 1985.
- GRASSI G., *Recensione a Leggende e ispirazioni di Felice Bisazza da Messina*, Messina, 1841, per G. Fiumara, in "Giornale dell'I.R. Istituto Lombardo di scienze, lettere e arti", Tomo I, 1841, parte II, Biblioteca italiana, pp. 227- 236.
- GREGORIS L., *La prima generazione romantica e il classicismo della restaurazione nella poesia del primo Ottocento*, in A. BALDUINO (a cura di), *L'Ottocento*, tomo secondo, Padova, Vallardi, 1990, pp. 863-928.
- HINTERAUSER H., *Modelli narrativi romantici*, in *Cultura meridionale e letteratura italiana: i modelli narrativi dell'età moderna*, a cura di Pompeo Giannantonio. Atti dell'11° congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di lingua e letteratura italiana, Napoli, Loffredo, 1985, pp. 347-363.

- LORENZINI L., *Possibilità conoscitive del fenomeno mafia in Sicilia nella letteratura e nelle relazioni Stato-società*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010.
- MACK SMITH D., *Storia della Sicilia medievale e moderna*, Bari, Laterza, 1970.
- MOLONIA G., *L'Archivio Storico del Teatro Vittorio Emanuele*, Messina, Filarmonica Laudamo, 1990, pp. 314 e 322.
- MONDARDINI G., *Le acque del mare come luogo del limen. Riflessioni intorno alla leggenda di Cola Pesce*, in "La Ricerca Folklorica", n. 51, 2005, pp. 75-83.
- MONTEMAGNO G., *Luigi Natoli e I Beati Paoli*, Palermo, Flaccovio, 2002.
- MORABITO R., *La novella romantica in versi come genere letterario*, "Revue Romane", Bind 21 (1986), 1, pp. 96-106.
- MORELLI G., *La scena della follia nella Lucia di Lammermoor*, in L. BIANCONI, *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 411-432.
- MUSSAPI R., *Inferni, mari, isole. Storie di viaggi nella letteratura*, Milano, Bruno Mondadori 2002.
- OSTHOFF W., *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana in La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 125-141.
- PELLEGRINI E., *Ombre. Donne in follia in Follia, follie*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2006, pp. 439-460.
- PIERI M., *Ossessioni, deliri e trance: la recita della pazzia nel teatro borghese italiano*, in *Follia, follie*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2006, pp.345-369.
- PISPISA E., *Messina nel Trecento. Politica, economia, società*, Messina, Intilla, 1987, (sulla vicenda di Matteo Palizzi vedi in particolare pp. 158-215).
- PITRÈ G., *Bisazza (Felice)*, in *Nuovi profili biografici di contemporanei italiani*, Palermo, Tip. A. di Cristina, 1868, pp. 190-196.
- PITRÈ G., *Studi di leggende popolari in Sicilia e Nuova raccolta di leggende siciliane*, Torino, 1904.
- POLITIS N. G., *Cola Pesce in Grecia*, "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari", XXII, 1903.
- QUATTROMANI G., *Lettera L*, del 18 ottobre 1835, in *Lettere su Messina e Palermo di Paolo R.*, pubblicate per cura di Gabriele Quattromani, Palermo, Tipografia R. di Guerra, 1836.
- RENDA F., *I Beati Paoli. Storia, letteratura e leggenda*, Palermo, Sellerio, 1988.
- RESTA G., *Prolusione a Letteratura siciliana al femminile: donne scrittrici e donne personaggio*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1984, pp. 5-9.
- SALA E., *Prefazione a Nina ossia La pazza per amore. Commedia d'un atto in prosa ed in verso, e per musica (Monza, 1788)*, edizione critica a cura di Davide Daolmi, Milano, LED, 2006, pp. IX-XII.
- SALOMONE MARINO S., *Appunti e Studi di Storia e Letteratura siciliana tratti da Manoscritti e Libri, da Salvatore Salomone Marino – 1887*; manoscritto inedito, consultabile presso l'Archivio Etnostorico Nazionale di Palermo, CXXXIII *I Beati Paoli*, pp. 106-109.
- SANTORO A., *Narratrici italiane dell'Ottocento*, Federico § Ardia, 1987.
- SCAGLIONE N., *La vita del teatro Vittorio Emanuele* (a cura di G. Molonia), Messina, Edizioni G. B.M., 1983.

- SCASSO E BORRELLO M., *Storia generale di Sicilia del Signor de Burigny tradotta dal francese, illustrata con Note, Addizioni, Tavole Cronologiche, e continuata fino a' nostri giorni dal Signor Mariano Scasso e Borrello*, in Palermo, dalle Stampe di Solli, a spese di D. Rosario Abbate Mercante Librajo, 1787-1794.
- SÈBILLOT P., *Légendes, croyances et superstitions de la mer*, Paris, 1886, Sèrie I.
- SEPPILLI A., *Mito e circolazione della cultura. In margine alla leggenda di Cola Pesce: 'salto nell'acqua' e 'vita di mare'*, in ID., *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, Palermo, Sellerio, 1977.
- SPINAZZOLA V., *La poesia romantico-risorgimentale*, in E. Cecchi - N. Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, VII: *L'Ottocento*, Milano, Garzanti, 1969, pp. 961-1067.
- TENCA C., *Recensione a Leggende e ispirazioni di Felice Bisazza*, in *Rivista di opera italiane diverse pubblicate nel 1841*, pp. 397-407. "Rivista europea. Giornale di scienze, lettere, arti e varietà", Anno V, parte I, 1842.
- TESSITORE G., *Il nome e la cosa: quando la mafia non si chiamava mafia*, Milano, Franco Angeli editore, 1997.
- TODESCO S., *Il grano e la manna. Mitologie di San Nicola di Bari in Sicilia*, in *San Nicola nel Valdemone tra memoria e devozione*, Atti del Convegno di studi, a cura di C. Micalizzi - D. Macris, Messina, 4 dicembre 2010, Comunità Ellenica dello Stretto, pp. 27-44.
- TOSTI M., *Felice Bisazza e il movimento intellettuale in Messina nella prima metà del 19° secolo*, Messina, Prem. Off. Graf. La Sicilia, 1921.
- VILLABIANCA F. M. E. (marchese di), *Storie letterarie tessute di varia erudizione sacra e profana spettante la gran parte alla Città di Palermo e al Regno di Sicilia*, "Opuscoli Palermitani", manoscritto conservato presso la Biblioteca comunale di Palermo ai segni Qq. E 90, n. 3. Trascrizione di Fabio Marino. Supervisione di Salvatore Pedone.