

SAGGI

DAL TESTO NARRATIVO ALL'AVANTESTO FILMICO: *LIBERTÀ* DI VERGA (1883) E *BRONTE* DI VANCINI (1972)

Gabriella Alfieri

 ORCID: GA 0000-0002-6582-5172

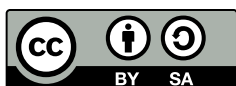
Università di Catania (03a64bh57)

Abstract

Gli adattamenti cinematografici di opere verghiane vanno dai film muti tratti da *Cavalleria rusticana* (1909, 1910) e dai romanzi preveristi come *Tigre reale* (1916), al capolavoro neorealista di Luchino Visconti *La terra trema* (1948), che riattualizzava *I Malavoglia*, ai film tratti da novelle, come *L'amante di Gramigna* (1968) di Carlo Lizzani, o il recente e iper-caratterizzato *Rosso Malpelo* di Pasquale Scimeca (2007). Un caso di studio assai rilevante è *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972) di Florestano Vancini, ispirato al bozzetto *Libertà* (1883), che narra una cruenta rivolta di contadini scoppiata durante la campagna di Garibaldi in Sicilia nell'agosto del 1860. L'analisi qui proposta si incentra sul confronto tra il testo della novella e la sceneggiatura del film, al fine di cogliere le ascendenze verghiane nella fase avantestuale della riscrittura cinematografica. In una sinossi stilisti-co-diegetica tra i due testi si compareranno le diverse modalità di approccio dello scrittore e del regista per oggettivare il racconto della rivolta e della sua repressione. Da una parte si osserverà l'attitudine plurivoca di Verga nel rappresentare da artista e non da storico gli eventi, dall'altra l'attitudine univoca di Vancini nel farne la cronaca, con la collaborazione di uno sceneggiatore d'eccezione, lo scrittore-saggista Leonardo Sciascia. **Parole chiave:** Cinematografia verghiana; *Bronte* di Vancini; *Libertà* di Verga; strategie diegetiche; analisi testuale

FROM NARRATIVE TEXT TO FILMIC PRETEXT: *LIBERTÀ* BY VERGA (1883) AND *BRONTE* BY VANCINI (1972)

Film adaptations of Verga's works range from silent films based on *Cavalleria rusticana* (1909, 1910) and pre-verist novels such as *Tigre reale* (1916), to Luchino Visconti's neorealist masterpiece *La terra trema* (1948), which updated *I Malavoglia*, to films based on short stories, such as *L'amante di Gramigna* (1968) by Carlo Lizzani, or the recent and hyper-characterised *Rosso Malpelo* by Pasquale Scimeca (2007). A particularly relevant case study is Florestano Vancini's *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972), inspired by the sketch *Libertà* (1883), which recounts a bloody peasant revolt that broke out during Garibaldi's campaign in Sicily in August 1860. The analysis proposed here focuses on a comparison between the text of the sketch and the film script, in order to grasp Verga's influence in the pre-textual phase of the film adaptation. In a stylistic-diegetic synopsis



of the two texts, the different approaches of the writer and the director will be compared in order to objectify the story of the revolt and its repression. On the one hand, we will observe Verga's plurivocal attitude in representing events as an artist rather than a historian, and on the other, Vancini's univocal attitude in chronicling them, with the collaboration of an exceptional screenwriter, the writer and essayist Leonardo Sciascia.

Keywords: Verga's cinematography; Bronte by Vancini; Freedom by Verga; diegetic strategies; textual analysis

1. IL TESTO PERPETUO: TRANSCODIFICAZIONE E APPROCCIO STILISTICO-DIEGETICO

Nella tradizione di discorso filmico formata dagli adattamenti per il grande schermo di opere verghiane si possono distinguere tre fasi, di cui due occupano la prima e la seconda metà del Novecento, e la terza si colloca nel nuovo millennio. La prima coincide con gli ultimi anni di vita dell'autore, e comprende i film muti tratti da *Cavalleria rusticana* 1909, 1910 (Longo, 1999) e dai romanzi preveristi: *Tigre reale* 1916, *Storia di una capinera* 1917, *Una peccatrice* 1918 (Gambacorti, 2003). Al Verga verista avrebbe poi attinto la cinematografia del secondo Novecento, riadattandone i testi per lo schermo con un approccio ideologico più "spinto", in rapporto alle posizioni moderate dello scrittore su temi di grande importanza storico-politica dell'Italia postunitaria. Si va dal capolavoro neorealista di Luchino Visconti *La terra trema* (1948), che riattualizza *I Malavoglia*, a film tratti da novelle, come *L'amante di Gramigna* (1968) di Carlo Lizzani, ispirato al racconto omonimo sul brigantaggio, e *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972) di Florestano Vancini, ispirato al bozzetto *Libertà* (1883). Negli anni '90, i registi hanno realizzato trasposizioni cinematografiche più accentuate, che hanno esacerbato gli aspetti volutamente attenuati nella scrittura di Verga: così, la calligrafica *Storia di una capinera* (1993) di Franco Zeffirelli ha enfatizzato il sentimentalismo, e *La Lupa* (1996) di Gabriele Lavia ha esagerato i toni folcloristici. Nel terzo millennio si rasenta l'arbitrarietà nella reinterpretazione diegetica degli adattamenti di Pasquale Scimeca, che mira a «liberare» Verga dalla gabbia storico-critica del verismo (Motta, 2023). Così, in *Rosso Malpelo* (2007) l'oggettività viene annullata e si intravede quasi un lieto fine, mentre ne *I Malavoglia* (2010) la storia si svolge ai giorni nostri, introducendo con il personaggio di Alef il tema dei migranti, vagamente prefigurato da 'Ntoni nel romanzo di Verga. Ma l'intervento più visibile del regista è l'adozione del dialetto siciliano, che impone i sottotitoli anche al pubblico italiano e che diventa metafora dell'emarginazione, dell'incomprensione, riducendosi a pura ma vacua sonorità. Questa scelta espressiva radicale rappresenta un tradimento assoluto della poetica di Verga che, come è noto, ha affidato la rappresentazione del suo ambiente a un italiano regionale molto originale ed efficace, interferito dal siciliano, dal toscano e dal milanese, ma comprensibile a tutti e soprattutto voce sostanziata di un ethos e di un ethnos arcaici, ma saturi di valori (Alfieri, 2017).

L'analisi qui proposta si incentra su un film del periodo intermedio, vale a dire il già citato *Bronte* di Vancini: si istituirà un confronto tra il testo della novella di Verga e la sceneggia-

tura del film, al fine di cogliere il nesso tra scrittura narrativa e fase avantestuale della riscrittura filmica. In una sinossi stilistico-diegetica tra i due testi si compareranno le diverse modalità di approccio dello scrittore e del regista per oggettivare il racconto della rivolta e della sua repressione. Da una parte si osserverà l'attitudine plurivoca di Verga nel rappresentare da artista e non da storico gli eventi (Manganaro, 2022), dall'altra l'attitudine più univoca di Vancini nel farne la cronaca, con la collaborazione di uno sceneggiatore d'eccezione, lo scrittore-saggista Leonardo Sciascia. *Bronte* in tal senso sembrerebbe incarnare il ruolo del cinema come “cerniera” interpretativa tra letteratura e nuovi media teorizzato da Slavoi Žižek¹.

L'approccio stilistico-diegetico alla novella di Verga e alla sceneggiatura di Vancini si riconduce idealmente alle coordinate teorico-metodologiche delle scienze del testo su cui si è formata la mia competenza analitica. Dalla semiotica delle origini riprenderò il principio per cui la transcodificazione in chiave filmica di un'opera di finzione ne altera significante e significato, causando una nuova produzione di senso, e ne riplasma la ricezione in base alla lettura/interpretazione proposta dal regista (Bettetini, 1971). Dalla semiotica più attuale, a prescindere dal perenne dibattito sulla ‘fedeltà’ o meno della ‘traduzione’ (Eco, 2003; Elliot, 2003), trarrò gli strumenti per osservare in una visione multiprospettica – diegetica e linguistica – il processo di adattamento della scrittura narrativa in riscrittura filmica. Per l'analisi dei due testi mi rifarò a linguistica, stilistica, retorica e filologia. Solo un approccio multiprospettico infatti consente di affrontare adeguatamente il «testo fluido» (Bryant, 2002; Bruhn - Gjelsvik - Frisvold Hanssen, 2013), o perpetuo (Ravazzoli, 1991)², risultante da una transcodificazione, e pertanto dotato di una identità socio-culturale metamorfica, esposta agli orizzonti di lettura nelle varie epoche.

In questa metamorfosi traspositiva i capolavori veristi di Giovanni Verga sono andati incontro a distorsioni percettive in prospettiva culturale e socio-etica e conseguentemente in prospettiva didattica. Un caso emblematico è la novella *Libertà*, ritenuta rappresentativa di un presunto atteggiamento reazionario verso il Risorgimento che da Verga si sarebbe tramandato fino a Tomasi di Lampedusa, creando stereotipi educativi sull'immobilismo socio-politico che avrebbero “colonizzato” l'immaginario dei non siciliani (Insenghi, 2011: 96). Questo studio, basandosi su dati testuali osservati nella loro materialità linguistica e semantico-stilistica, vorrebbe contribuire a sfatare simili stereotipi, nella certezza che l'indiscussa attualità di Giovanni Verga nella didattica e nella cultura di oggi (Alfieri – Manganaro, 2022) deriva dall'impatto sperimentale e dalla forza euristica della sua scrittura (Forni, 2022: 155-56), basata su un artificio regressivo metamorfico e perciò oggettivabile in chiave multiprospettica.

Questa tecnica diegetica, fondata su un continuo riallineamento socio-comunicativo e prospettico tra autore e personaggi, è sintetizzata con chiarezza in un'intervista finora inedita rilasciata dallo scrittore pochi giorni prima di morire ad Aurelio Navarria, che si era appena laureato con una tesi sulle *Rusticane*:

¹ Secondo questa teoria le moderne tecnologie mediali svelerebbero le logiche narrative profonde dei romanzi ottocenteschi (Carmagnola – Pievani, 2003: 7).

² Ravazzoli, 1991: 121-46; 173-184. Le pagine rinviano ai saggi su Pirandello ed Eric Rohmer.

Basta mettersi nei panni di qualcuno che racconta ad altri come lui ciò che ha da dire. Immagini come se la scena si svolgesse in un'osteria, con un personaggio che parla e altri che ascoltano. Chi parla ha la sua cultura che non è dissimile da quella di chi ascolta. Quindi le osservazioni, i pensieri, insomma la visione delle cose, non vengono dall'alto ma dal basso e mettono sullo stesso piano chi trasmette il messaggio e chi lo riceve.

[...] Avevo sempre creduto nella fondatezza della realtà oggettiva, da tutti condivisa, col tempo però avevo già cominciato a dubitare per conto mio di questa idea e mi accorgevo che la realtà può variare a seconda dei punti di vista; anzi i miei stessi personaggi più celebri avevano sempre parlato dal loro “punto di vista”, indipendentemente dal mio (Oliva, 2025: 41 e 45).

Anche se l'intervistatore avesse parafrasato o semplificato nella trascrizione le parole di Verga, i concetti espressi sono pienamente coerenti con la poetica dell'autore e con i postulati della sua strategia mimetica: *mettersi nella pelle dei personaggi, vedere le cose coi loro occhi e dirle colle loro parole* (Alfieri, 2007), inquadrare la scena dal basso (Bigazzi, 1975) e riangolare la macchina da presa al punto di vista del soggetto narrante del momento³. Come si vede, e come cercherò di dimostrare nelle pagine che seguono, l'analogia cinematografica si adatta pienamente a uno scrittore-regista che, anche all'interno di una stessa novella – ed è il caso di *Libertà* – delegava il racconto a un narratore multiprospettico (Bigazzi, 1975; Forni in Verga, 2016) e metamorfico al punto da farsi «autore implicito» (Marchese A., 1995: 58). Sembra la stessa tecnica di Florestano Vancini, regista-scrittore che nel film *Bronte* affidava la sua «cronaca di un massacro» a un cineoperatore delegato e occulto⁴ che, con la cinepresa ‘incollata’ alla realtà da filmare, aveva realizzato «une remarquable émission et un modèle de relation historique»⁵.

Questa osservazione ci induce a definire meglio gli obiettivi di questo studio: si cercheranno innanzitutto le ascendenze verghiane nel film di Vancini, evidenziando nella sceneggiatura le tracce di stile e di metodo diegetico della novella; si ricercheranno poi eventuali reminiscenze nella novella e nella sceneggiatura delle fonti storiche e memorialistiche dei fatti di Bronte che Verga e Vancini hanno sicuramente consultato. Se le fonti del regista sono dichiarate nei titoli di coda del film, per Verga occorre disoccoltarle nell'architettura del testo (Guglielmi, 1973: 125), da cui affiorano tratti residuali di cronaca, nonostante la programmatica “dissolvenza” dello scrittore verista nella sua opera.

Com'è noto, *Libertà* è una delle novelle verghiane più controverse e forse ambigue, poiché rievoca, seppur con creatività artistica, un drammatico episodio della campagna garibaldina, dando luogo a polarizzazioni critiche sulla posizione conservatrice o progressista

³ Si veda la penetrante introduzione di Giorgio Forni a Verga, 2016: XI-CV.

⁴ Vancini raccomandava ai collaboratori di «girare il film dando la sensazione che in quell'estate del 1860 a Bronte ci fosse un misterioso cineoperatore che, non veduto, riprendeva quanto stava accadendo» (cit. in Iaccio, 1998: 421).

⁵ Acutamente il recensore del film di Vancini, trasmesso da TF1 la sera del 19 febbraio 1975, osservava: «En prise directe sur l'action à laquelle elles collent de bout en bout, les cameras nous livrent des faits bruts que n'encombre aucun discours, aucune réflexion et, si l'on devine bien que le cœur du metteur scene bat du côté des paysans, il ne cherche pas pour autant à alterer la vérité» (Belot, 1975: 23).

dell'autore⁶. L'ipotesi di una riscrittura verghiana arbitraria o addirittura “mistificante”⁷ dei fatti di Bronte prescindeva comunque, salvo valide eccezioni⁸, da una lettura adeguata dei «complessi aspetti formali del testo»⁹, finora comunque limitata alle tecniche argomentative (Giuntini, 1985) o diegetiche (Marchese A., 1995; Sipala, 1984). Un'analisi aderente al testo, come quella qui proposta, vorrebbe contribuire a una riflessione più adeguata sugli strumenti stilistico-diegetici applicati da Verga in uno dei suoi bozzetti più riusciti. Un simile approccio sottintende il principio, implicito nella poetica verghiana, che la responsabilità ermeneutica è affidata al lettore, e, nel nostro caso di studio, a quello capace di cogliere la verità storica nel “monumento” letterario (Manganaro, 2022). Tale postulato estetico trova oggi riscontro nelle più accreditate teorie sulla rappresentazione letteraria dell'«*homme en action*» (Tortonesi, 2013).

Le rappresentazioni letterarie e cinematografiche del Risorgimento italiano costituiscono un caso tipico di manipolazione storiografica attraverso «costruzioni discorsive» che, secondo Foucault, tramandano visioni schematiche o persino manichee della storia nazionale (Cimini, 2018). Se per Verga l'intrinseca e voluta ambiguità delle modalità stilistico-discorsive adottate (Cimini, 2012) ha prodotto letture antipodiche, su Vancini ha pesato il condizionamento politico-culturale degli anni Settanta del Novecento, per cui la delusione per il mancato rinnovamento sociale del dopoguerra e poi del '68, provocava negli intellettuali italiani un'analogia automatica tra l'Italia postrisorgimentale e l'Italia postbellica¹⁰. Nella cinematografia di quegli anni si ebbero da una parte film come *Allonsafan* (1974) dei fratelli Taviani, che esaltavano il coté utopico del Risorgimento, e dall'altra film revisionisti come *Senso* (1955) e *Il Gattopardo* (1963) di Visconti, e appunto *Bronte* di Vancini, che per la palpabile «ansia di realtà» diventano essi stessi «fonte storica» del periodo in cui vengono realizzati (Orsitto, 2012: 154). *Bronte* in particolare, proponendosi dichiaratamente come «cronaca», va letto, più che come mera «traduzione per lo schermo di un testo letterario», come una ricodificazione della novella verghiana mirante a intervenire pragmaticamente nel dibattito sulla manualistica scolastica in Italia in atto negli anni dopo il '68 (Orsitto, 2012: 156-57).

2. DALLA NOVELLA *LIBERTÀ* AL FILM *BRONTE*: STRATEGIE STILISTICO-DIEGETICHE

La lettura in parallelo di *Libertà* e *Bronte* si incentrerà dunque sugli aspetti retorico-semiotici e stilistico-diegetici, evidenziando le modalità di transcodificazione del testo letterario in testo prefilmico, con metodi e intenti diversi dai confronti già proposti a fini storiografici o didattici¹¹. Come si è accennato, il confronto tra le due narrazioni fictional dei cosiddetti

⁶ Per una sintesi storico-critica di entrambi gli schieramenti si rinvia a Manganaro, 2022 e Cimini, 2018.

⁷ Di mistificazione intenzionale parlò Sciascia, 1970. Si veda anche Puleio, 2022.

⁸ Come quella di Mazzacurati, 1974.

⁹ L'espressione fra virgolette è di Giuntini, 1985: 120.

¹⁰ Per un'esauriente ricostruzione si rinvia al fortunatissimo Del Carria, 1966, cui si ispirarono scrittori, registi, giornalisti dell'epoca.

¹¹ Un confronto con implicazioni storiografiche si deve a LaPenta, 2012 e a Padovano, 2010. Presenta finalità didattiche il lavoro di Mainini, 2009.

“fatti di Bronte” si limiterà alla sceneggiatura del film, istituendo una sinossi tra scrittura narrativa e sua riscrittura pre-filmica¹², l'avantesto, si direbbe quasi la matrice del testo filmico, la cui grammatica visiva sarà comunque considerata, in base ai risultati di studi mirati (Mainini, 2009; Genovese – Gesù, 1996). La scelta di limitare il confronto alla sceneggiatura si giustifica, oltretutto per ragioni di competenza analitica, per fattori di ‘immanenza’ tipologico-testuale. A lungo infatti *Bronte* rimase allo stato di sceneggiatura: progettato nel 1960, anno del centenario dell'Unità italiana, come miniserie televisiva, fu realizzato in tre puntate solo nel 1971, ma alcune criticità di natura politico-culturale ne impedirono la trasmissione nella tv pubblica¹³. Riconvertito da sceneggiato a film, *Bronte* fu proiettato nelle sale nel 1972¹⁴, suscitando un dibattito che spaziò dalle riviste specializzate ai rotocalchi¹⁵, focalizzandosi sulla rappresentazione dell'eroe garibaldino Nino Bixio¹⁶.

Prima di addentrarci nell'analisi sarà bene riassumere la vicenda su cui si basano *LIB* e *BRO*. Entrambe le opere qui prese in considerazione fanno riferimento ai drammatici eventi dell'estate 1860: Garibaldi, sbarcato in Sicilia l'11 maggio, si proclamò Dittatore pro tempore e tra giugno e luglio ordinò con appositi decreti che si distribuissero le terre demaniali ai siciliani che combattevano e ai padri di famiglia. In alcune zone della Sicilia orientale scoppiarono delle rivolte contadine perché le autorità locali non applicarono i decreti di Garibaldi. A Bronte, un piccolo paese sulle falde dell'Etna, la questione si complicava perché oltre alle terre demaniali si sarebbero dovuti assegnare al popolo i possedimenti della Duca di Nelson¹⁷. Di fronte alla resistenza dei borghesi più reazionari (i cosiddetti *cappeddi*), i contadini insorsero uccidendone una quindicina e devastando l'abitato con incendi e saccheggi. Temendo che quei moti popolari potessero compromettere l'esito della guerra in corso, Garibaldi emanò decreti che prevedevano processi per direttissima affidati a tribunali speciali, e mandò i suoi luogotenenti a reprimere le sommosse più violente. A Bronte fu inviato il severo generale Nino Bixio, che, applicando i decreti in vigore, dichiarò lo stato d'assedio, fece processare da un Tribunale speciale cinque presunti istigatori della rivolta, tra cui un avvocato di idee liberali, che furono fucilati il giorno dopo la condanna. Furono arrestati centinaia di rivoltosi, poi giudicati a Catania da un tribunale ordinario in un processo che durò 3 anni e si concluse con condanne all'ergastolo o ai lavori forzati, e con poche assoluzioni¹⁸.

¹² La novella, siglata *LIB*, si citerà dal testo dell'edizione Casanova 1883, riprodotto nell'edizione critica delle *Novelle rusticane* (Verga, 2016: 151-161); alla medesima fonte rinviano eventuali citazioni della redazione del 1920 per “La Voce” (Verga, 2016: 307-312). La sceneggiatura di Nicola Badalucco, Fabio Carpi, Leonardo Sciascia, Florestano Vancini, siglata *BRO*, si cita da Iaccio (2002: 93-230). Si daranno i riferimenti alle pagine direttamente nel testo. Per semplificare si farà riferimento nelle citazioni solamente a Vancini, pur tenendo presente che la scrittura fu elaborata dai 4 autori.

¹³ Carpi, Sciascia, Vancini, 1965. La rappresentazione non del tutto positiva del Risorgimento risultò sgradita alle autorità governative dell'epoca.

¹⁴ Si veda la *Premessa del regista* in Iaccio, 2002: 93, e La Magna, 2022. Il film fu restaurato nel 2002 dalla Scuola di Cinema-Centro sperimentale di cinematografia, e proiettato nelle sale. In televisione è andato in onda varie volte tra il 1985 e il 2018.

¹⁵ Esposito, 2022: 29-39. Un'antologia di recensioni si legge in Genovese – Gesù, 1996.

¹⁶ Tra gli interventi più appassionati ricordiamo Solmi, 1972 e Vancini, 1972.

¹⁷ Nel 1799 Ferdinando IV di Borbone aveva donato all'ammiraglio Nelson il feudo di Bronte per ricompensarlo del supporto dato alla monarchia durante i moti giacobini.

¹⁸ Per una ricostruzione esauriente ed equilibrata dell'intera vicenda si rimanda a Riall, 2012.

Passiamo ora all'esposizione dei dati relativi al confronto tra *LIB* e *BRO*: per maggior evidenza si faranno precedere le osservazioni pertinenti ai singoli aspetti stilistico-diegetici da etichettazioni tematiche.

2.1. Strategie e attitudini diegetiche

Nella novella *Libertà* le strategie diegetiche dominanti sono condensazione e analessi, con risultati di sicura efficacia per cui Verga si rivela uno “scrittore-regista”, come hanno ipotizzato letture cinematografiche della novella¹⁹, passate anche nella manualistica per la scuola²⁰. Nella “cronaca” filmica di Vancini la giustapposizione sequenziale degli eventi è movimentata da un montaggio ispirato alla poetica del *kinoglaž* di Vertov, che affida all'intervento strutturante del regista e non alla penna dello sceneggiatore-letterato (in questo caso Sciascia) il potere di scrivere il “cinedramma” e di proporlo la sua lettura al pubblico (Orsitto, 2012: 163, nota 20).

Sul piano strettamente discorsivo la variabilità prospettico-diegetica è ottenuta nella novella per mezzo del discorso indiretto libero, che, tradotto o meglio trasposto, nei dialoghi della sceneggiatura si stempera e si frammenta in focalizzazioni ‘triturate’ e individualizzate. Sembra questa la prima, ovvia, differenza tipologico-stilistica tra i due testi, scritto e trascritto, il cui rapporto di derivazione è tuttavia innegabile. Benché Vancini non citi la novella tra le numerose fonti storiche o memorialistiche elencate alla fine del film, *LIB* «emerge as a silent source text» di *BRO* (LaPenta, 2012: 20). Il regista riconobbe in ogni caso che l'ispirazione del film era nata dalla lettura della novella di Verga durante un viaggio compiuto in Sicilia per girare un documentario (Vancini, in Iaccio 1996, pp. 3-6). Lo confermeranno le ‘agnizioni’ di lettura (Nencioni, 1967) fra i due testi.

2.1.1. Il paratesto

Anche il paratesto offre elementi rilevanti ai fini del confronto, a partire dal titolo, totalmente implicito in Verga che lo riduce a un sostantivo astratto, assolutizzato e insieme reso ambiguo dalla mancanza dell'articolo²¹, salvo poi farlo chiosare dal narratore interno²², mentre in Vancini è di per sé una presa di posizione e una dichiarazione di metodo. La corposa struttura frasale abilmente allitterante *Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno mai raccontato*, che sostituiva tre precedenti opzioni orientate verso una progressiva impostazione documentaria (*La libertà*; *La rivolta di Bronte*; *I fatti di Bronte*), riflette in pieno gli intenti espressi poi dal regista nella didascalia introduttiva: «I fatti narrati in questo film sono realmente accaduti. L'impegno dei realizzatori è stato di ricercare e ricostruire avvenimenti e personaggi nella loro verità storica, non di inventarli» (Vancini, in Iaccio, 2002: 91-93). E nella replica a un recensore particolarmente ostile Vancini avrebbe ribadito di

¹⁹ La novella è analizzata come se fosse un testo audiovisivo da Sipala, 1984 e Mineo, 2017.

²⁰ Cfr. Riccardi, 1989; Villa, 1995.

²¹ Sul significato di *Libertà* nella novella si sono espressi tutti i critici che l'hanno analizzata.

²² «Ora dovevano spartirsi quei boschi e quei campi. ciascuno fra di sé calcolava colle dita quello che gli sarebbe toccato di sua parte, e guardava in cagnesco il vicino. – Libertà voleva dire che doveva essercene per tutti! – [...] – ora che c'era la libertà, chi voleva mangiare per due avrebbe avuto la sua festa come quella dei *galantuomini!* →» (*LIB* 156-57).

aver voluto fare con *BRO* «un discorso serio» - fino ad allora intentato nel cinema storico - «sulle contraddizioni, sui problemi, sugli errori che stanno dietro la parola Risorgimento» (Vancini, 1972: 135). Come avrebbe poi osservato icasticamente Moravia, il film è storico nel metodo per la scrupolosa verifica sulle fonti, ma antistorico negli intenti per la palese contrapposizione alla narrazione agiografica del Risorgimento nella storiografia ufficiale e scolastica (Moravia, 1972).

Gli intenti di Verga sono inequivocabilmente enunciati nella folgorante frase finale della prefazione ai *Malavoglia*:

Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere.

Il senso profondo dell'attitudine dello scrittore è chiarito, ove fosse necessario, dalle varianti relative al soggetto di questa osservazione: «l'artista» e «l'uomo» (Verga, 2014: 12-13, righe 46 e 63). La realtà dunque non è storicizzabile, si può solo ritrarla nella sua qualità di evento di cui si può solo essere spettatori (*spettacolo*) con attitudine neutra e spassionata, come lo scienziato fa con i fenomeni della natura, di cui può solo constatare la forza irrefrenabile e la belluinità (Manganaro, 2023: 31; Sipala, 1984; Mazzacurati, 1974).

L'autore di *LIB* rappresenta l'evento non certo da storico né da cronista, o da pubblico ministero, ma da scrittore verista che applica la rappresentazione implicita: per questo la sua novella, condotta con la procedura della *vitesse acquise* (Sipala, 1984: 152-53), riesce a rendere dinamicamente, con la mera eloquenza dei fatti, «il trapasso da un regime ad un altro» (Trombatore, 1970: 17-29). In *BRO* il dinamismo è interiorizzato, traducendosi visivamente con il frequente ricorso di Vancini a dei primi piani che mirano a mostrare l'agitazione interiore delle persone (Aichmayr, 1996: 213).

Lungi perciò dal configurarsi come una rappresentazione cronachistica degli eventi del 1860 a Bronte, *LIB* rimane una novella verista, il cui stile concitato ed essenziale, omissivo e simbolico (LaPenta, 2012: 17-18), si fonda semmai sulla tradizione orale e sui suoi etnotesti più tipici, il racconto folcloristico (De Meijer, 1984: 788-789) e la fiaba (Castellana, 2023).

2.1.2. *Dati parastorici, folclorici e dialettali*

Nonostante questi agganci con la cultura orale, però Verga, in *LIB* come in tutta la sua narrativa verista, riduce al massimo i dati marcatamente folclorici o dialettali, limitandosi a tratti di colore locale, come il sostantivo *caldura* ('afa'), che evoca il sic. *caurura* nel contesto che stiamo per citare. È in dialetto, certo per drammatizzare il contesto, l'invocazione del figlio maggiore della baronessa nella truculenta scena dell'assalto al palazzo, in cui lui, la madre e il fratellino neonato verranno ferocemente massacrati: «Mamà! Mamà!» (*LIB* 155). Verga, al contrario di Vancini, non inserisce canti popolari nelle macabre sfilate dei rivoltosi, e traduce in lingua il proverbio *Li strazzzi vannu all'aria*, limitandosi a mimare il discorso popolare modificando l'ordine sintattico della formula (*All'aria ci vanno i cenci*) già adottata dal Manzoni nel contesto di una rivolta popolare²³. Una labile traccia di dialet-

²³ La variante siciliana è fornita dal Pitrè, fonte di tutti i proverbi de *I Malavoglia*, in cui la formula

to, che potrebbe risalire alle fonti storiche, si avverte nella perifrasi che connota, con un distanziamento marcato anche dall'articolo indeterminativo, la bandiera nazionale. Nel graffiante incipit della novella («Sciorinarono dal campanile un *fazzoletto a tre colori*» LIB 151) il narratore delegato popolare la connota come *fazzolettu a tri culuri*, secondo una perifrasi concretizzante tipica dei parlanti semicolti. Ma nell'indiretto libero dell'autore implicito che simula il parlato di un narratore interno colto che sta riflettendo sulla vanità della rivoluzione, il costruito appare italianizzato, e non a caso introdotto dall'articolo determinativo che, come insegna la linguistica testuale, rinvia a elementi discorsivi già noti («Dal campanile penzolava sempre *il fazzoletto tricolore*, floscio, nella caldura gialla di luglio» LIB 156). La perifrasi demolitiva *fazzoletto tricolore* era diffusa nell'uso linguistico dell'epoca, con implicazioni referenziali di stampo risorgimentale²⁴.

In *BRO* la bandiera, non a caso definita spregiativamente da un prete borbonico «questa bandiera con tre colori» (*BRO* 99), diventa il simbolo esibito della rivolta, sin dalla scena 7, in cui il tricolore è sventolato dal gruppo di manifestanti decisi a cooptare nel moto popolare i braccianti che in piazza stanno contrattando l'ingaggio coi mediatori (*BRO* 104). Più avanti, nella stessa scena, la bandiera, issata sulla porta del circolo, diventa l'elemento scatenante della rivolta popolare, allorché, come confermano le fonti storiche, fu definita *pezza lorda* ('straccio sudicio') dal reazionario e borbonico notaio Cannata²⁵.

In generale la sceneggiatura accentua i dati folclorici, introduce battute in siciliano per caratterizzare i protagonisti più infervorati della rivolta, e cita con scrupolo filologico le canzoni in dialetto, come *Palummedda bianca* che allude alla Sicilia liberata da Garibaldi (*BRO* 141), ma anche *La bella Gigogin* (*BRO* 190), per marcare l'incomunicabilità tra contadini siciliani e soldati garibaldini di origine settentrionale. Ma si tratta tutto sommato di dati estrinseci: nei dialoghi il dialetto è smorzato nell'accento regionale dei parlanti, e serve solo a dare il colore epocale e locale²⁶. Ovviamente nel testo scritto di *BRO* il siciliano si percepisce solo in alcune marcature sintattiche, come il passato remoto o il verbo alla fine. Nel film la musica popolare sarà evocata dallo scacciapensieri, che sottolinea la paura dei personaggi o il manifestarsi degli eventi più drammatici (Mainini, 2009: 7).

compare in altra versione e in altro significato (Alfieri, 1985: 216). Il proverbio toscano *I cenci vanno all'aria* compare nel cap. XIV de *I promessi sposi*, sempre riferito alla giustizia che si accanisce solo contro i poveri.

²⁴ *Fazzoletto tricolore* ricorre anche ne *I Malavoglia*, ed è attribuita al vicario borbonico che discute con il farmacista repubblicano e socialista di questo era il frutto di «quella rivoluzione di satanasso che avevano fatto collo sciorinare il fazzoletto tricolore dal campanile» (Verga, 2014: 17). Effettivamente fazzoletti tricolori venivano venduti nelle fiere di paese prima e dopo l'Unità (Sipala, 1984: 153), e con quella perifrasi dispregiativa i reazionari indicavano nell'Italia postunitaria la bandiera della nazione appena nata dal Risorgimento, e nell'Italia preunitaria il simbolo sventolato dai cospiratori. Una ricerca in Google libri mostra che la perifrasi concretizzante ricorre in romanzi postrisorgimentali, in scritti memorialistici sui moti milanesi del 1848, e nel teatro comico. Il sintagma *fazzoletto tricolore* prosegue fino al Novecento, nella letteratura partigiana e persino ne *La luna e i falò* di Cesare Pavese. Per un'interpretazione sociopolitica del dato, cfr. Di Silvestro, 2000.

²⁵ Il notaio lascia il termine in dialetto, forse per farsi capire dai rivoltosi che hanno imbandierato col tricolore la porta del Circolo dei civili: «E perché non togliete questa pezza lorda?» (*BRO* 108), traduzione letterale della frase pronunciata in dialetto: «Pirchi non si leva sta pezza lorda?» (Radice, 2009: 352).

²⁶ La tipizzazione sociale, affidata a dati linguistici, si percepisce meglio nel sonoro del film: i brontesi parlano in siciliano; i soldati di Bixio in un piemontese italianizzato, e Bixio parla italiano standard e anche inglese.

2.1.3. *Adattamenti strutturali dalla novella al film*

Per meglio evidenziare le complesse modalità di adattamento dei fatti storici nel testo narrativo e nella sceneggiatura del film-cronaca può essere utile abbozzare la cronaca dei fatti di Bronte, evidenziando in corsivo i dati ripresi da Verga²⁷, e indicando tra parentesi quadra la scena (siglata *SC*) corrispondente di *BRO*:

- 29 LUGLIO, LUNEDÌ: finto funerale di «Re Bomba» e dei notabili, con fucilate e tocchi di campana [*SC* 14]
- 31 LUGLIO, MARTEDÌ, MATTINA: agitazioni dei contadini per le terre demaniali vengono sedate dall'avv. Lombardo [*SC* 6-10]; i capipopolo, saputo che si è chiesto l'intervento di soldati da Catania, decidono di anticipare al 1 agosto la rivolta programmata per il 5;
- 1 AGOSTO, MERCOLEDÌ, MATTINA: i rivoltosi mettono dei presidi nei punti strategici del paese [*SC* 25]
- SERA: ore 22 circa, *suonano le campane di due chiese* e si sentono colpi di fucile;
- 2 AGOSTO, GIOVEDÌ, MATTINA FINO A MEZZOGIORNO rivendicazioni davanti al Casino dei Civili: *uccisione della guardia municipale Carmelo Luca Chiu-chiurella*, che aveva tentato di annotare dei nomi di rivoltosi a un presidio [*SC* 40]. ORE 23: *Rivoltosi armati di scuri, e fucili, preceduti da un branco di monelli, e accompagnati da donne scarmigliate, gridano: Viva l'Italia! morte ai sorci! viva Garibaldi!, si ubriacano e si danno per l'intera notte a saccheggi, incendi di case private e edifici pubblici* [*SC* 30-38].
- 3 AGOSTO, VENERDÌ: MATTINA INOLTRE - la folla, sorda ai richiami alla calma di Lombardo, continua nei saccheggi e va a caccia di «sorci». POMERIGGIO: ORE 3.00-5,00: assassinati il notaio Cannata, e il figlio [*SC* 53]; ORE 5.00-7.00: vendono trucidati 6 uomini, di estrazione sociale medio-bassa: 2 impiegati del catasto, un giovane avvocato, il cassiere comunale, 1 falegname e suo fratello. Di tutti vengono arsi i cadaveri. [*SC* 43-45//47-48//52]
- SERA: si espongono alle finestre lampioncini, bandiere tricolori, e la folla ebbra di vino si dà a danze orgiastiche
- 4 AGOSTO, SABATO, ALBA: arriva la Guardia Nazionale da Catania, con 80 uomini. Vengono fatti prigionieri i notabili inviati al popolo, e nonostante il tentativo di Lombardo di salvarli, un Tribunale del popolo li condanna a morte e vengono fucilati il giorno stesso [*SC* 53-54]. NOTTE: si gozzoviglia, si progettano altri eccidi, e si elabora un piano di reazione all'intervento della truppa regolare.
- 5 AGOSTO, DOMENICA: *Suonano le campane a stormo* per segnalare l'arrivo dei soldati guidati dal col. Poulet, che riesce a placare i rivoltosi [*SC* 56//58-59], ma non a impedire un ultimo omicidio: Antonino Lupo, fratello di Nunzio è assassinato da un'orda feroce di Malettesi.
- 6 AGOSTO, LUNEDÌ: Alle 10 del mattino arriva Bixio [*SC* 60], convoca i notabili

²⁷ I dati eventivi sono stati ricavati da Radice, 2009: 364 sgg. e da Riall, 2012.

e si fa dire i nomi dei colpevoli [SC 61], emana il decreto sullo stato d'assedio [SC 62]; ordina che la Commissione di guerra, prevista dai decreti di Garibaldi in vigore da giugno, vada a Bronte da Adernò, sua sede, per istruire il processo [SC 65].

7 AGOSTO, MARTEDÌ: MATTINA – si insedia la Commissione di guerra e inizia il processo lampo agli arrestati (l'avv. Lombardo, il Dott. Luigi Saitta, Giuseppe Meli Mauro, i fratelli Silvestro a Carmelo Minissale, e alcuni popolani). POMERIGGIO - Bixio fa un sopralluogo a Randazzo per sedare un'altra rivolta.

8 AGOSTO, MERCOLEDÌ: MATTINA, da Randazzo Bixio sollecita la fine del processo; ORE 12 -Bixio rientra a Bronte, e ordina la restituzione dei beni trafugati nei saccheggi [SC 76].

9 AGOSTO, VENERDÌ MATTINA: Bixio fa un sopralluogo a Regalbuto per reprimere un'altra rivolta [SC 78]; il processo si svolge in sole 4 ore. Vengono condannati a morte: Nicolò Lombardo, Nunzio Ciraldo Fraiunco il matto, Nunzio Nunno Spitaleri, Nunzio Samperi, e Longhitano Nunzio Longi. Gli altri imputati furono rimandati al Consiglio di guerra di Messina [SC 77].

POMERIGGIO: Bixio rientra a Bronte, e rimanda all'indomani mattina l'esecuzione della sentenza di fucilazione, inizialmente fissata per le 22 [SC 75 e 79].

10 AGOSTO, SABATO MATTINA, ORE 8: Fucilazione dei condannati; i cadaveri vengono lasciati esposti sul luogo dell'esecuzione fino a sera, come monito per i rivoltosi [SC 84-85].

11 AGOSTO, DOMENICA: Bixio nomina una commissione di civili, presieduta dal Commissario di guerra Zappalà, a governare il paese, e lascia Bronte.

12 AGOSTO, LUNEDÌ: Da Randazzo Bixio emana un proclama con un severo monito per mantenere l'ordine.

14-22 AGOSTO: il Consiglio Comunale assolda una compagnia di 60 uomini armati a presidio di Bronte, e nomina un Delegato di Pubblica Sicurezza; torna Poulet con una compagnia di Guardia Civica; *si scatena un clima di diffidenza reciproca nella popolazione*, con delazioni e arresti arbitrari; il Delegato libera gli arrestati che ritiene innocenti e *gli altri vengono trasferiti a Catania per il processo penale*.

15 GIUGNO 1861-12 AGOSTO 1863: *si svolge in 3 anni il processo penale a Catania; la sentenza prevede 37 ergastoli e condanne varie a lavori forzati*; vengono assolti il fratello dell'avv. Lombardo e il nipote Giuseppe Meli Mauro.

Come si può constatare, gli eventi narrati da Verga in sei dense paginette²⁸ e concentrati in soli 3 giorni con impianto speculare nella struttura diegetica²⁹ si svolsero in realtà nell'arco

²⁸ Il riferimento è all'autografo. Nell'edizione critica la novella occupa 10 pagine, ma si deve tener conto che metà è occupata dall'apparato critico con le varianti (Verga, 2016: 151-161).

²⁹ L'intuizione analitica si deve a Giuntini, 1985.

di una settimana, dal 3 al 10 agosto 1860. Nella sceneggiatura Vancini allinea gli eventi in una seriazione ordinata, con pochi spostamenti analettici o prolettici.

Qualche dato numerico chiarirà meglio la differenza. In *LJB* ho potuto individuare 9 nuclei narrativi che, secondo una tecnica già rilevata nel Verga novelliere, si possono equiparare, con terminologia analogica e non filmica, a sequenze suddivise in ‘fotogrammi’³⁰. Nella sceneggiatura di Vancini si contano invece 85 scene. A parte l’ovvio condizionamento tipologico che differenzia la novella dal film, per cui il serrato indiretto libero di *LJB* non può paragonarsi ai fitti dialoghi di *BRO*, la trascrizione scenica di Vancini si presta a un confronto strutturale-diegetico con la sua fonte letteraria.

Schematizzerò qui di seguito la cronologia degli eventi, rapportandola ai corrispondenti nuclei diegetici di *LJB*³¹ che, per uniformità di approccio analitico, distinguerò in sequenze e rispettivi fotogrammi, con relative inquadrature.

Sequenza 1 – Il venerdì della rivolta [151-154, 1-82]

Fotogramma 1 [151, 1-16] – Venerdì mattina: Rivolta e prima strage (uccisi il barone, il prete, il ricco epulone, lo sbirro, il guardaboschi)

Fotogramma 2 [152, 17-29] – Uccisione del figliuolo della Signora e di don Paolo

Fotogramma 3 [152, 29-38] - Uccisione di don Antonio, del figliuolo della Signora, di don Paolo

Fotogramma 4 [153, 39-50] - Venerdì pomeriggio: uccisione del notaio e di suo figlio

Fotogramma 5 [154, 51-59] – Le popolane fanno strage delle donne altoborghesi

Fotogramma 6 [154, 60-82] – Venerdì sera: Assalto al palazzo baronale e uccisione della baronessa e dei due figli (uno adolescente e uno lattante).

Inquadratura 1. Assalto del palazzo e Fuga della baronessa [154, 60-72]

Inquadratura 2. Uccisione della baronessa e dei due figli [154, 72-82]

Sequenza 2 [154-155, 83-91] Sabato sera: tregua notturna dopo l’eccidio

Sequenza 3 [155-156, 92-114] Domenica di resipiscenza

Fotogramma 1. Mattina: raduno in piazza dei paesani e analisi della situazione [155, 92-100]

Fotogramma 2. Mezzogiorno: i popolani si confrontano con diffidenza sul criterio di distribuzione delle terre [156,101-106]

Fotogramma 3. Sera: lite per la spartizione e minacce di nuove stragi per i prepotenti [156-157, 107-114]

Sequenza 4: Lunedì: Arrivo di Bixio e repressione della rivolta [156, 115-131]

Fotogramma 1 [157, 115-121] – Lunedì mattina: Arrivo di Bixio

Fotogramma 2 [157-158, 122-131] – Lunedì pomeriggio-sera: repressione di Bixio e fucilazione dei primi condannati

³⁰ Cerruto, 2023. Tra i primi a segnalare questa dinamica narrativa Fava Guzzetta, 2016: 197-211, e Sorbello, 2012: 280-282.

³¹ Per brevità ometterò la sigla *LJB* nei rimandi al testo di *Libertà*, sempre citato nell’edizione critica (Verga, 2016: 151-161), indicando, separati da una virgola, il numero di pagina e quello delle righe.

Inquadratura 1. Bixio accudisce i suoi soldati e ordina di fucilare sul posto 5 o 6 arrestati presi a caso. [157-158, 122-126]

Inquadratura 2. Fucilazione dei condannati: il taglialegna si dispera; eco degli spari come mortaletti [158, 127-131]

Sequenza 5 - Tempo indefinito, presumibilmente varie settimane: processo di imputazione con i giudici istruttori arrivati da fuori [158, 132-136]

Sequenza 6 - Tempo indefinito, vari giorni di marcia: i condannati vengono scortati in città dai soldati e le mogli li seguono [158-159, 136-141]

Sequenza 7 [159, 141-154] - Tempo indefinito, presumibilmente molti mesi: carcerazione preventiva dei colpevoli e rientro delle donne in paese

Sequenza 8 [159-160, 154-165] - Tempo indefinito, presumibilmente molti mesi: il paese torna alla normalità

Sequenza 9 [160-161, 166-186] – Tre anni: il processo e la sentenza.

- 7 fotogrammi, di cui 4 ricorsivi e 3 istantanei:
 - fotogramma 1. Appello degli imputati ed escussione dei testimoni [160-161, 166-175]
 - fotogramma 2. Arringhe degli avvocati [161, 175-178]
 - fotogramma 3. Giudici che ascoltano arringhe e testimonianze [161, 178-179]
 - fotogramma 4. Giuria di galantuomini, che ascoltano arringhe e testimonianze, e imputati che ne studiano l'attitudine [161, 178-183]
 - fotogramma 5. La giuria esce e gli imputati aspettano la sentenza [161, 183-184]

Come si vede, e premesso che si tratta di una suddivisione funzionale alla presente analisi³², *LIB* si articola in 9 sequenze, 18 fotogrammi e 4 inquadrature, la cui partizione ritmica è affidata a un sapiente apparato retorico, con ipotiposi, anafore, sinestesie³³, climax, e a parole chiave con funzione di cornice, come *libertà*, *cappelli*, *galantuomini* che inquadrano la sequenza 3.3.

In *BRO* mancano precisi indicatori temporali atti a separare scene o gruppi d'inquadrature. In base all'alternarsi del giorno e della notte lo *script* può essere diviso in sette "giornate filmiche" contigue, in cui, come in *LIB*, si condensa l'azione. Nelle prime due "giornate" di *BRO* i dialoghi riassumono gli antefatti della rivolta che nella cronaca reale occupavano due mesi; così la repressione di Bixio, durata 5 giorni, viene riproposta in quattro giornate. Come in *LIB* la rivolta è descritta ampiamente, e occupa due giornate filmiche, che culminano nella strage guidata da Gasparazzo. Questa partizione sembra rispettata nel film (Mainini, 2009: 3).

³² Una ripartizione in 5 macrosequenze, elaborata in base a dati diegetici, è stata proposta da Marchese A., 1995: 54.

³³ Come la *caldura gialla* di luglio in 3.1. Un'analisi stilistico-retorica di *Libertà* è oggetto di un altro studio in corso di elaborazione.

2.1.4. *I tempi della narrazione*

Il tempo della novella, pur indeterminato da Verga, sembra imperniato su un andamento ternario, con implicazioni simboliche. La rivolta è quasi un triduo pasquale, dal venerdì di passione alla domenica di ‘resurrezione’, o meglio restaurazione dell’ordine preesistente. Dopo l’intervallo segnato dall’udienza preliminare per il rinvio a giudizio degli accusati e la loro carcerazione preventiva, si apre lo scenario finale, scandito anch’esso da uno schema ternario costituito dal triennio del processo di Catania. Nella novella e nel film si ha una sequenzialità diacronica degli eventi narrati, con un passaggio veristico «dal tempo pieno e frenetico del massacro al tempo vuoto e attonito in cui il massacro subito precipita e s’annulla, e infine al tempo lungo, naturale e storico», in cui i rivoltosi tornano ad aderire al proprio destino (Fenzi, 1996: 57). In *BRO* - che, coerentemente con la sua natura di *cronaca di un massacro*, si chiude con la fucilazione - manca però questa seconda fase. Nella deissi diacronica di *BRO* sembra di poter intravedere un’ascendenza verghiana, seppur in astratto, come scelta diegetica. In *LIB*, come in molti capolavori di Verga, il tempo appare sospeso e assolutizzato: i dati circostanziali e storiografici si evincono da dati retorici (es. la sineddoche delle *camicie rosse* dei garibaldini che si vedono salire verso il paese). Nella sceneggiatura e poi nel film di Vancini, che si propongono come cronaca, si indica nella didascalia iniziale la data dello sbarco in Sicilia come premessa ai fatti, ma, quasi verghianamente, non si danno poi riferimenti puntuali alla datazione degli avvenimenti. Altre tracce verghiane in *BRO* sembrano le caratterizzazioni simboliche, quasi bachtiniane³⁴, della rivolta con metafore ossimoriche stagionali. In Verga il sovvertimento dell’ordine sociale dei tre giorni di rivolta, con probabile allusione ai saturnali romani, è connotato dall’autore implicito come «quel carnevale del mese di luglio» (*LIB* 155), con alterazione a fini creativi dell’effettivo dato cronologico della vicenda³⁵. Come si è anticipato, poi, la carneficina seguita dal ristabilimento dell’ordine sociale precedente è rappresentata come un ciclo eventivo che va dal venerdì di passione alla domenica di resurrezione, secondo una strategia diegetica già collaudata nella «Mala Pasqua» di *Cavalleria rusticana*. Nella sceneggiatura di Vancini vengono evocati, certo non a caso, Natale e Pasqua nella scena 26, in cui il protagonista è il matto del paese, che nella sua percezione ludica della realtà, suona la novena di Natale con la cornamusa, suscitando il sarcasmo degli astanti:

Popolano: C’è poco da ridere. L’ha detto Frajunco..... Quest’anno Natale cade d’agosto... [...]

Primo vecchio: Lui dice che è Natale, secondo me è Pasqua

Secondo vecchio (cupò): E i galantuomini saranno gli agnelli pasquali» (*BRO* 140).

La designazione indeterminata delle ore, tipica delle culture arcaiche, è ripresa da Verga nella narrazione del mezzogiorno del sabato di tregua dopo la rivolta: «E come l’ombra

³⁴ Per un’attenta analisi in questa direzione si rinvia a LaPenta, 2012.

³⁵ Sciascia interpretava l’anticipazione a luglio della rivolta, che di fatto si svolse nei primi di agosto, tra gli elementi della presunta mistificazione verghiana della storia. La critica ha dibattuto a lungo sulla questione, con varie ipotesi: ma la variante dell’autografo, in cui la novella sarebbe stata inizialmente ambientata in giugno (*LIB* 156), conferma che si tratta solo di una scelta coerente con l’intento di trasfigurare un tragico evento socio-politico in un testo di finzione.

s'impiccioliva lentamente sul sagrato, la folla si ammassava tutta in un canto» (*LIB* 156). Vancini sembra ricollegarsi all'archetipo letterario verghiano allorché nella didascalia introduttiva della scena 7 descrive i «numerosi braccianti, allineati lungo una strisciolina di ombra sotto un muro» mentre attendono di essere scelti dal 'caporale' per l'ingaggio giornaliero (*BRO* 103).

2.1.5. *Gli spazi scenografici: il paesello attonito dopo la rivolta*

Nell'immaginaria scenografia del narratore-regista Verga, che nelle *Rusticane* elabora un'autentica poetica del paesaggio³⁶, è centrale lo spazio scenico della piazza con la chiesa e il casino dei galantuomini, dove il dramma ha avuto inizio e dove verrà archiviato:

E in quel carnevale furibondo del mese di luglio, in mezzo agli urli briachi della folla digiuna, continuava a suonare a stormo la campana di Dio, fino a sera, senza mezzogiorno, senza avemaria, come in paese di turchi. Cominciavano a sbandarsi, stanchi della carneficina, mogi mogi, ciascuno fuggendo il compagno. Prima di notte tutti gli usci erano chiusi, paurosi, e in ogni casa vegliava il lume. Per le straduciole non si udivano altro che i cani, frugando per i canti, con un rosicchiare secco di ossa, nel chiaro di luna che lavava ogni cosa, e mostrava spalancati i portoni e le finestre delle case deserte.

Aggiornava; una domenica senza gente in piazza né messa che suonasse. Il sagrestano s'era rintanato; di preti non se ne trovavano più. I primi che cominciarono a far capannello sul sagrato si guardavano in faccia sospettosi; ciascuno ripensando a quel che doveva avere sulla coscienza il vicino. Poi, quando furono in molti, si diedero a mormorare. – Senza messa non potevano starci, un giorno di domenica, come i cani! – Il casino dei galantuomini era sbarrato, e non si sapeva dove andare a prendere gli ordini dei padroni per la settimana (*LIB* 155-156).

È uno dei contesti che ha generato una delle più evidenti reminiscenze verghiane in Vancini, nella didascalia che descrive la scena 39:

Il paese è deserto. Finestre e porte sono chiuse.

Chiusa anche la porta della Matrice, la chiesa principale di Bronte, qualche cane randagio si aggira fra i resti ancora fumanti dei roghi e annusa e fruga fra le rovine fermandosi a leccare qua e là una macchia scura, forse di vino, o di sangue. È l'alba della domenica.

Poi ecco aprirsi una porta e uscirne fuori silenziosamente una donna, tutta scura nelle vesti domenicali, in testa la mantellina di panno nero [...] [*seguono altre donne che vorrebbero andare a messa, ma non trovano nessuno*]

Ma le campane sono mute, il portale chiuso (*BRO* 131).

La suggestione del testo letterario su quello pre-filmico non necessita di molti commenti. Basti solo sottolineare che il dettaglio dei cani che leccano le macchie di vino o di sangue

³⁶ Si veda Marchese D., 2009, e in particolare le pp. 179-218, dedicate a *Libertà* e ai *Galantuomini*.

è un'ulteriore reminiscenza verghiana. La didascalia di *BRO* riprende infatti, attenuandolo, uno dei più crudi contesti della novella, marcato dall'ossessiva allitterazione onomatopeica del nesso *cb*, che preannuncia poi l'ipotiposi cinematografica della luna che come un riflettore illumina, con efficace sinestesia (*lavava le pietre*), le case devastate e nude come scheletri. Benché sia stato appena citato, vale la pena di estrapolarlo dal contesto più ampio:

Per le straduciole non si udivano altro che i cani, frugando per i canti, con un rosicchiare secco di ossa, nel chiaro di luna che lavava le pietre, e mostrava spalancati i portoni e le finestre delle case deserte (*LJB* 156).

Il termine *straduciole*, connotato dalla vocale fonosimbolica e cupa *u*, tramite la quale Verga marca l'onomatopea della scena lugubre, sostituisce non a caso il più comune *stradicciuole* dell'autografo³⁷. Il GDLI attesta solo la forma *straducola* in vari autori settentrionali, ma una ricerca in Google libri rivela la diffusione di *straduciole* in molti testi, anche letterari, otto-novecenteschi.

2.1.6. *Dettagli diegetici: le campane a stormo*

Con tre scheggianti dettagli diegetici, allineati con andamento anaforico marcato da omoteleuto («sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza: “viva la libertà!”» *LJB* 151), Verga ci fornisce le coordinate dell'evento che sta per narrarci. Tali informazioni sono ricavate da fonti processuali, memorialistiche o giornalistiche coeve. In ordine al primo tipo di fonti, va ricordato che tra i giurati del processo catanese c'era un Giuseppe Verga di Vizzini, zio dell'autore di *LJB* (Pappalardo, 2009: 77), e può darsi che in famiglia si parlasse del processo, oppure, come ipotizzava Sciascia, Verga potrebbe aver assistito al dibattimento o aver consultato le carte processuali. Inoltre alcuni eruditi locali scrissero storie di Bronte in cui rammentavano la rivolta e le sue conseguenze giudiziarie (De Luca, 1883). Infine le riviste e i giornali dell'epoca parlarono ampiamente del processo in Corte d'Assise a Catania, riportando l'arringa in cui il Pubblico Ministero rievocava la cronaca dei fatti, evocando con stile arcaizzante (*storno per stormo*)³⁸ il dettaglio con cui Verga avrebbe poi inaugurato la sua narrazione:

Verso le ore 23 e ½ suona qualche campana a stormo, dei villici armati si dividono all'estremità del paese occupando più luoghi, gridando all'armi, morte ai civili, abbasso il Presidente del Consiglio civico e del Municipio. Il Giovedì tutto è terrore nel paese, la gentaglia è ai posti per chiudere ogni scampo alla fuga, l'ordita cospirazione è allo svolgimento, compiuti i preparativi i cospiratori si armano, discendono sulla pubblica piazza, suonano le campane a stormo, si dà principio alla devastazione, al saccheggio ed alla strage³⁹.

³⁷ Cfr. la riga 88 dell'apparato di *LJB* 156.

³⁸ La variante *campane a stormo* è diffusa nella lessicografia sei-settecentesca dell'italiano.

³⁹ L'arringa si legge nel n. 8 de “L'Italia. Giornale giuridico economico politico” dell'8 luglio 1863, p. 30. Il periodico fu fondato e diretto il 18 giugno 1863, tre giorni dopo l'inizio del processo, da Paolo Figlia, magistrato del collegio giudicante della Corte d'Assise, e diffondeva a scopo propagandistico le arringhe di difesa e accusa (Pappalardo, 2009: 78). La trascrizione delle arringhe si legge in appendice al volume di

In una sintesi elaborata dal cancelliere del primo processo penale svoltosi a Bronte nell'agosto 1860 si rintracciano tutti gli elementi della narrazione verghiana:

Alle ore 6 di quella notte si sentivano suonare a stormo le campane di talune chiese e chiamavano i ribelli al disordine ed al trambusto. Fatto giorno il tumulto proseguiva, e tutto il paese era cinto di gente armata, che impediva a chiunque l'uscita. In detto giorno aprivasi la tremenda scena con l'uccisione di Carmelo Luca. Circa le ore 22 si riunì un gran numero di ribaldi, il quale al suono di tromba e di tamburi minacciavano tutti a seguirli al grido di Viva l'Italia ed al trasporto del tre colore vessillo⁴⁰.

Il dato è confermato da una fonte memorialistica coeva a *LIB*, che Verga con molta probabilità doveva conoscere (De Luca, 1883: 203, 204 e 207). E si noti in margine la designazione della bandiera - che per il narratore interno e l'autore implicito di *LIB* era stata *il fazzoletto a tre colori* o *fazzoletto tricolore*, e in *BRO* sarà denotativamente *il tricolore* - come *tre colore vessillo*, secondo i canoni della retorica burocratica del cancelliere.

In Vancini l'epigrafica narrazione verghiana si diluisce nella scena 6, incentrata sulla caratterizzazione del matto del paese, Ciraldo Frajunco che, con in testa un turbante tricolore, grida, seguito da monelli che lo canzonano: *Viva Caribbardo, viva Caribbardo* (deformazione di *Viva Garibaldi*). Il codazzo di ragazzini si infoltisce via via con un seguito di curiosi, cui si uniranno i manifestanti che fronteggiano in piazza i braccianti che discutono coi mediatori, coinvolgendoli a forza nel corteo diretto al Circolo dei civili (*BRO* 100-102). Come si vede, sparisce il dettaglio delle campane, sia nelle fonti citate che in Verga era un chiaro segnale concordato tra i rivoltosi per iniziare il tumulto.

2.1.7. *Selezione diegetica di episodi e personaggi: soppressioni, condensazioni, aggiunte*

Un fattore rilevante nella ricerca degli adattamenti da *LIB* a *BRO* riguarda la selezione diegetica di episodi o personaggi che, rispetto agli eventi reali, Verga di volta in volta omette, aggiunge, condensa o trasforma nel suo racconto, mentre Vancini il più delle volte dilata gli avvenimenti, integrandovi a fini di drammatizzazione scene non documentate dalle fonti storiche. In *LIB* si segnalano due tipologie rilevanti di selezione diegetica: l'inserimento dell'assalto alla casa della baronessa, e la condensazione nel solo episodio di Bixio di due interventi militari, quello pacificatore ma effimero della Guardia Nazionale comandata dal colonnello Poulet, e quello duramente repressivo del generale garibaldino. Escludendo motivazioni di carattere biografico o storico-politico⁴¹, direi che tali interventi dell'autore siano dovuti semplicemente alla volontà di raggiungere l'efficacia e la densità richieste dalla sua poetica.

Papalardo; quella dell'accusa presenta numerose lacune, in quanto la copia del periodico conservata al Collegio Capizzi di Bronte risulta danneggiata. Le mie citazioni sono tratte da una copia integra del numero 8 de «L'Italia» conservata alla Biblioteca Civica Ursino Recupero di Catania. Per i riscontri in altre arringhe, cfr. Papalardo, 2009: 137-38 e 203.

⁴⁰ La citazione degli Atti del processo (volume I, foglio 83) è tratta da Radice, 2009: 417.

⁴¹ Sciascia e altri critici ritenevano che Verga, all'epoca dei fatti arruolato nella Guardia Nazionale di Catania, avesse partecipato all'intervento di Poulet, e che volesse nascondere questo episodio per non scoprire il proprio ruolo di testimone oculare dei fatti di Bronte. Inoltre pensavano che cancellare la mediazione di Poulet coi rivoltosi desse una giustificazione in più alla dura repressione di Bixio.

Innanzitutto il saccheggio del palazzo baronale e l'omicidio della baronessa e dei suoi figli (sequenza 1.6) potrebbe costituire un'allusione velata alla duchessa di Bronte, erede di Nelson, che dall'Inghilterra, attraverso i suoi amministratori, opprimeva di tributi i contadini (Riall, 2012). In ogni caso va ricondotta a motivazioni argomentativo-diegetiche la scelta di sostituire l'insistita e macabra descrizione della devastazione del palazzo baronale e dell'efferato femminicidio e infanticidio al generico accenno delle cronache e delle fonti giudiziarie ai molteplici saccheggi e incendi delle case di possidenti e notabili. Verga, o meglio l'autore implicito, sa bene, come ogni reporter, che la tecnica dell'argomentazione *per exemplum*, col racconto approfondito di una singola storia toccante è più efficace dell'informazione astratta sulla tipologia di delitti. Inoltre la strategia diegetica di alterare ed enfatizzare i dati eventivi mirava a rendere universale e astratta la vicenda. Nella realtà infatti i rivoltosi non osarono attaccare il castello della Duca di Bronte, per rispetto agli Inglesi che stavano proteggendo i garibaldini e per il ricordo dell'assalto fallito durante i moti del '48 (Radice, 2009: 374). Verga in definitiva introduce un'inesistente baronessa – moglie, si badi, dell'immaginario *barone* trucidato all'inizio del racconto – proprio per accentuare da una parte la natura orgiastica della rivolta e degli eccidi compiuti dai ribelli e per chiudere ciclicamente, con un episodio massimamente cruento e terrificante – come l'uccisione di una donna inerme e dei suoi bambini – il racconto del venerdì di sangue, che era iniziato con l'omicidio del barone e con un altro infanticidio, il barbaro assassinio del figlio undicenne del notaio.

Mentre, come vedremo più avanti, *BRO* è fedele alla realtà dei fatti, rappresentando il figlio del notaio Cannata come un giovane di 22 anni, a sua volta padre di due bambini, trucidato dopo il genitore, la rielaborazione di *LIB* prende spunto dalla vicenda del figlioletto dell'amministratore della Duca, rapito e poi liberato dai rivoltosi.

Vale la pena di insistere su un dettaglio che ha suscitato l'interesse di Sciascia e della critica, vale a dire il nano, che in *LIB* sostituirebbe il matto del paese, Nunzio Ciraldo Frajunco, fucilato nonostante la sua disabilità perché cingendosi la testa di pezzuole tricolori, si era unito ai rivoltosi, gridando: *Cappelli, guardatevi, l'ora del giudizio si avvicina, popolo, non mancare all'appello!* (Radice, 2009: 364). Proficuo il confronto tra novella e sceneggiatura:

LIB - Sequenza 4.2.1

E subito [*il generale*] ordinò che glie ne fucilassero cinque o sei, Pippo, il nano, Pizzanello, i primi che capitarono. Il taglialegna, mentre lo facevano inginocchiare addosso al muro del cimitero, piangeva come un ragazzo, per certe parole che gli aveva dette sua madre, e pel grido che essa aveva cacciato quando glie lo strapparono dalle braccia. Da lontano, nelle viuzze più remote del paesetto, dietro gli usci, si udivano quelle schiopettate in fila come i mortaletti della festa [157-158, 122-126]

BRO – Scene 84 e 85 [*I condannati tra due ali di folla vengono portati nel luogo della fucilazione*]

Frajunco ha lo sguardo perso come quello di un naufrago qua e là sbattuto [...] Guarda avanti e indietro meravigliato, sorpreso, sta per cadere.

Può perdere la testa da un momento all'altro e lanciare uno dei suoi urli di sumani. [...]

Frajunco: Non voglio morire... Lo capite che non voglio morire?

Si fruga nel petto, sotto la camicia, ne trae un “abitino della Madonna”. Lo mostra prima a Lombardo, poi al garibaldino che gli sta al lato.

Frajunco: [...] La Madonna del Carmine... vedete la Madonna del Carmine? [...] La Madonna mi farà la grazia (p. 223)⁴².

Due o tre garibaldini fanno voltare i condannati con le spalle al plotone d'esecuzione. [...] È un momento di totale silenzio [...]

Frajunco: La grazia... La Madonna del Carmine... la grazia... [...]

Ufficiale garibaldino: Fuoco!

Quattro corpi crollano sotto la scarica.

In piedi resta solo Frajunco.

Osserva i corpi che gli sono caduti a lato, si guarda intorno. [*Chiede grazia, ma viene finito con un colpo alla testa*]

Al comando dell'ufficiale il plotone, rimesso in posizione di marcia, si allontana.

Sullo spiazzo rimangono i corpi dei cinque giustiziati (pp. 226-227).

Come si vede, lo stile diegetico della sceneggiatura è segmentato e fondato sulla massima esplicitazione degli eventi, su cui la macchina da presa indugia per creare un effetto impressivo, potenziato dalla scelta di Vancini di chiudere il film con questa scena. Nella narrazione di Verga si ottiene comunque un potente effetto cinematografico, benché la fucilazione sia solo evocata come eco prolungata degli spari che ai paesani sembrano i fuochi d'artificio di una festa. Con semplici espedienti retorici (il paragone mimetico del parlato popolare e l'effetto allitterante dell'aulicismo *schiopezzate*, con consonante semplice⁴³ che accelera il ritmo ed evoca il sic. *scupittati*), lo scrittore ottiene una rappresentazione più efficace della ‘presa diretta’ un po’ troppo rallentata del regista.

Secondo Sciascia l'introduzione del presunto nano mirerebbe ad attenuare la crudeltà di Bixio che, condannando a morte un individuo incapace di intendere avrebbe violato la sacralità dei pazzi nella cultura popolare (Sciascia, 1970: 88-89). L'ipotesi, che oggi appare impressionistica, è stata contestata dalla critica con argomentazioni del tutto condivisibili: intanto il nano nell'immaginario popolare è un soggetto più buffo e ilare che malefico; inoltre la fucilazione di un nano, che difficilmente avrebbe avuto la forza fisica di compiere i violenti omicidi descritti in *LJB*, appare una rappresaglia ancora più ingiustificata di quella nei confronti di un ‘pazzo’ (Bigazzi, 1975: 83, nota 17). Secondo altri il “pazzo” e il “nano” rimanderebbero, con allitterazioni allusive, ai nomignoli di popolani effettivamente coinvolti negli eccidi⁴⁴. Questa interpretazione effettivamente si avvicina a quella che

⁴² La scena 84 fu poi girata «in maniera abbastanza diversa dalle indicazioni di sceneggiatura» (Vancini, in Iaccio, 2002: 223, nota).

⁴³ Il termine italiano sarebbe *schiopezzate*, e così figura nell'autografo e nella versione in rivista (*LJB* 158, 130-31). Verga sostituì nelle bozze del volume la variante poetica, con consonante scempia, adoperata anche da Pascoli.

⁴⁴ Verga avrebbe adombrato in *Pizzanello* il *pazzò* del paese, e nel nano Nunzio Spitaleri, il cui nomi-

vorrei suggerire, e che è avallata da dati filologici: tutto parrebbe derivare da una virgola introdotta arbitrariamente, con altre normalizzazioni grafiche, da un tipografo con velleità di grammatico⁴⁵, e sfuggita al Verga nel correggere le bozze del volume. Nell'autografo⁴⁶ e nella prima stampa in rivista di *LIB*⁴⁷ *Pippo e il nano* non sono separati dalla virgola, che compare invece nella prima edizione delle *Rusticane* pubblicata da Casanova nel 1883, e si trasmette per inerzia all'unica ristampa⁴⁸. Nell'edizione vociana delle *Rusticane* del 1920 l'autore reintroduce però il costrutto unitario composto dal nome del personaggio, seguito dal nomignolo popolare *Pippo il nano*⁴⁹. Senza nulla eccepire all'edizione critica di Forni che, applicando i dettami della filologia d'autore e dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, ha adottato la variante della princeps, la lezione senza virgola sembra più congruente con la logica del contesto: *Peppi* – poi *Pippo* – *il nano* è un costrutto unico, che, con tecnica tipica dei nomignoli popolari, si appunta su un tratto fisico caratterizzante per connotare un membro della comunità, in questo caso un uomo di piccola statura. Merita un cenno anche la rappresentazione dei due protagonisti storici della rivolta in *LIB* e in *BRO*: l'avvocato brontese Angelo Lombardo, vittima delle rigide leggi di guerra, e il generale Nino Bixio che le dovette applicare. Il rammarico del luogotenente di Garibaldi nell'eseguire un mandato che sentiva contrario alla propria indole e alla propria etica è documentato dai sinceri sfoghi con la moglie e con gli amici⁵⁰ riguardo al «triste dovere» e alla «missione penosa» di dover impedire altre «infamie» a coloro che «si trucidano per la pancia»⁵¹.

gnolo era *Nunno* o *Nanno* (Sipala, 1984: 158).

⁴⁵ È il caso, ad es., dei pronomi composti *gliene* e *glielo*, che Verga aveva univertato nell'autografo e nella rivista, e che nel volume del 1883 figurano corretti, con una certa pedanteria, in *glie ne* e *glie lo* (*LIB* 157, 125-126 e 129). Si tratta del contesto concitato del frenetico intervento repressivo di Bixio, in cui la sequenza di varianti conferma l'attenzione di Verga a trovare la formulazione più adeguata: ««fece fucilargli i primi che capitarono» > «fece fucilare i primi che gli capitarono della rivolta» > «fece fucilare i primi rivoltosi che gli capitarono» > «ordinò che gliene fucilassero cinque o sei, Peppi il nano, Pizzanello, e tanti altri» > «ordinò che gliene fucilassero cinque o sei, Peppi il nano, Pizzanello, i primi che capitarono».

⁴⁶ L'autografo di *Libertà* è riprodotto nel Fondo Verga dei Microfilm Mondadori (bob. V, ft. 430-435).

⁴⁷ La novella fu pubblicata per la prima volta ne «La Domenica Letteraria», I, 6, 12 marzo 1882.

⁴⁸ La raccolta ebbe una ristampa, di cui l'autore non seguì l'elaborazione tipografica, nel 1885 (Forni, in Verga, 2016: LVI-LVII).

⁴⁹ Si legga l'intero contesto della sequenza: «Questo era generale! Perciò fece subito fucilare cinque o sei di quei manigoldi che avevano messo sottosopra tutto il paese. Pippo il nano, Pizzanello, i primi in lista. Il taglialegna, mentre lo facevano inginocchiare dietro il muro, piangeva come un ragazzo, per le ultime parole che gli aveva detto sua madre e il grido che essa aveva cacciato quando glielo strapparono dalle braccia. Da lontano, nelle viuzze più remote del paesetto, dietro gli usci, si udivano quelle schioppettate in fila come i mortaletti della festa» (*LIB* 393, 109-115).

⁵⁰ Nelle lettere e nel diario Bixio definisce la propria forzata repressione una «triste missione per noi venuti a combattere per la libertà» (in Riall, 2012: 179, note 40 e 42; lettera alla moglie del 17 agosto 1860, ivi: 296; lettera ad Agostino De Pretis, 12 agosto 1860, ivi: 295, nota 3). Alcuni anni dopo, il deputato Bixio caldeggiava l'approvazione di una severa legge contro i disertori e rievocava per analogia i fatti di Bronte. Pur esprimendo il disagio per aver dovuto reprimere violentemente la rivolta, rammentava le atrocità commesse dai ribelli, di cui era stato testimone: «Ho veduto io stesso di persona i cadaveri bruciati e lacerati, da cui avevano estratto il cuore» (*Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Discussioni*, 10 dicembre 1863: 2211; e Riall 2012: 176).

⁵¹ «In mezzo a tutte queste miserie, e diciamo la parola, a tutte queste *infamie*, non ci abbandoni la

Attenendoci ai dati puramente diegetici, osserveremo che in Verga si ha una descrizione epicizzante ma oggettivante di Bixio, sagacemente categorizzato, come tutti i personaggi simbolici di *LJB*, con l'etichetta socio-professionale. Con una potente sineddoche il *generale* appare «piccino» e solo, in sella al cavallo nero, ai rivoltosi che ne osservano inerti la salita verso il paese. Il narratore implicito lo caratterizza poi con i dati comportamentali contraddittori diffusi nella vulgata dell'epoca (da padre amorevole che mette a dormire i suoi soldati a soldataccio bestemmia-tore che entra in chiesa a cavallo se la mattina non si svegliano all'alba), e commenta lapidario: «Questo era l'uomo» (*LJB* 157-158). In Vancini invece si ha una descrizione rispondente alla realtà, ma interpretativa, per cui Bixio arriva in carrozza e poi prosegue ostinatamente a piedi, suscitando lo stupore dell'amministratore della Ducea:

Bixio: Forse lei conosce la Sicilia. Ma è certo che non conosce Nino Bixio.

Thovez: Aspetti almeno i suoi soldati; si tratta di poche ore.

Bixio (seccatissimo): Per me sono importanti anche le ore, e i minuti... E poi... Io posso entrare a Bronte come e quando voglio! (non riesce più a frenare la sua collera) Io non sono quel minchione di Poulet! (*BR* 186).

La critica letteraria e storica più recente ha superato le tendenze della critica degli anni Sessanta e Settanta del Novecento che tendeva a santificare o, rispettivamente, a demonizzare le due figure. Nell'ottica del nostro confronto tra testo letterario e avantesto filmico ci compete segnalare l'ellissi diegetica di Verga che esclude da *LJB* la figura dell'avv. Lombardo, non certo per una presunta mistificazione storiografica di matrice ideologica (Sciascia, 1970), ma anzi per accentuare lo sbandamento, l'impotenza e la confusione dei contadini siciliani, che si ritrovarono del tutto isolati di fronte agli «sconsiderati decreti di Garibaldi-Crispi», la cui mancata o parziale applicazione da parte della velleitaria borghesia locale fu l'«esca per la rivoluzione»⁵². La scelta di Verga appare congruente ai propri intenti estetici e alla 'filosofia' soggiacente alle *Rusticane*, in cui si polarizza il rapporto tra contadini e *galantuomini* come categorie sociali, e non c'è posto per singole personalità, carismatiche o negative che siano. Basti a dimostrarlo la designazione del *Reverendo* dell'omonima novella, di cui non viene reso noto il nome, con l'allocutivo usato dai popolani per rivolgersi a lui come pastore di anime e come usuraio. O, per stare al testo di *LJB*, basti segnalare che le vittime della strage vengono connotate in base al ruolo sociale («– A te prima, barone! [...] – A te, prete del diavolo! [...] – A te, ricco epulone [...]! – A te, sbirro! [...] – A te, guardaboschi! [...] *LJB* 151), rendendoli delle macrosineddoci e delle macrometonimie, simulacri e simboli del potere che rappresentano (burocrazia, clero ecc.). Il fatto che l'autore implicito a cui è affidato questo spezzone di racconto evochi il ricco epulone del Vangelo

speranza di cose migliori. Il Dittatore, affidandoci *la missione penosa* che stiamo compiendo, prometteva che approssimandosi il momento di attraversare lo Stretto ci chiamerebbe a sé: allora gettando uno sguardo sull'immenso orizzonte della nostra patria, dall'alto *di quest'Etna i cui abitanti si trucidano per la pancia*, noi sapremo trovare la forza necessaria a guadagnare il punto di imbarco tanto celermente quanto importa per essere al nostro posto d'onore, come oggi siamo al posto del *triste doverò*» (Lettera di Bixio al suo battaglione, Bronte, 8 agosto 1860, in Radice, 2009: 389).

⁵² Lo notava acutamente Bigazzi, 1975: 83, nota 17.

autorizza un'analogia con lo stile delle parabole, in cui i personaggi vengono caratterizzati col ruolo sociale o ideologico, proprio come *il ricco* che rimane anonimo nella parabola di Luca (XVI, 20), mentre il povero, di cui viene fatto il nome (Lazzaro), verrà poi assunto in cielo accanto ad Abramo. In altri contesti diegetici del resto Verga mima lo stile evangelico, ad es. nell'indeterminatezza di perifrasi temporali come *In quel tempo*, che non a caso punteggia una delle novelle più 'paraboliche' e forse cristologica⁵³, *Jeli il pastore*, non a caso definito da Asor Rosa (1973) «il primo uomo del mondo». Ovviamente nel film di Vancini le vittime della strage saranno individuate con i loro nomi anagrafici, ma verrà rispettata, con una ripresa cinematografica dall'alto al basso la gerarchia sociale decrescente degli uccisi che rappresentano la ricchezza e il potere, (Sipala, 1984: 153; LaPenta, 2012: 171-185). In *BRO* i dimostranti hanno nome e cognome, ma le sineddochi e le antonomasie che anche in *LIB* caratterizzano le classi sociali vengono di volta in volta stemperate o accentuate rispetto a Verga. Così il *casino dei galantuomini* si italianizza in *circolo dei civili*, forse per evitare un'ambiguità che sarebbe poi stata marcata da Nino Bixio, nella finzione filmica e nella realtà storica:

Una domanda, signori. Dove stavate, voi che in Sicilia siete chiamati galantuomini, mentre la canaglia metteva a soqquadro il paese? (*BRO* 188)

Nel disarmo di Bronte comparvero oltre 350 fucili d'uomini che in Sicilia si chiamano galantuomini e che noi chiamiamo miserabili vigliacchi. Perché non si difesero?... [...] tutti disertano il loro posto gridando aiuto, e i pochi ignoranti e tristi rimasero padroni del paese⁵⁴.

Anche i borghesi di *BRO* non mancano di sottolineare questo dato:

Nunzio Cesare (insinuante): Lombardo è un galantuomo... come noi, porta il cappello... come noi, non la coppola.

Leotta: Bravo! Il Municipio che chiede aiuto al capo della opposizione. [...]

Nunzio Cesare: Meglio il cappello di Lombardo che la coppola di Longhitano Longi... (*BRO* 111).

Non è escluso che nella novella di Verga si avvertano echi delle fonti documentarie: il pubblico ministero del processo di Catania nella sua arringa definì *galantuomini* quelli che per lui erano le vittime della rivolta. Negli altri interventi pronunciati in sede processuale aveva adoperato le più neutre definizioni di *cappeddi* e *civili*, ma ricorse al termine con duplice valenza in italiano e in siciliano nel testo argomentativo che doveva orientare la sentenza e che fu prontamente diffuso dalla stampa locale per manipolare l'opinione pubblica a sfavore degli imputati⁵⁵. Il regista emula lo scrittore nella connotazione retorica dei protagonisti della rivolta: così i toscaneggianti *berretti bianchi* dei contadini ribelli di *LIB* vengono sicilianizzati come *coppole* da Vancini, che conserva invece la metonimia verghiana *cappelli*, ma vi appone una chiosa («cioè i galantuomini» *BRO* 106-7). Diverso invece il trattamento

⁵³ È quanto emerge da una mia lettura stilistica della novella che pubblicherò a breve.

⁵⁴ Nino Bixio, Lettera al governatore di Catania del 10 agosto 1860, in Riall, 2012: 219.

⁵⁵ "L'Italia. Giornale giuridico economico politico", I, n. 8 dell'8 luglio 1863. Cfr. qui la nota 38.

degli slogan dei rivoltosi: Verga abbina all'interiezione allusiva al titolo della novella (*Viva la libertà!*) l'invettiva *Addosso ai galantuomini!*, che traduce l'originale *Morte ai sorci!*, ingiuria gergale con cui il popolo connotava i reazionari filoborbonici di estrazione borghese⁵⁶. Vancini invece riporta le minacce documentate dalle fonti storiche:

- Sorcio!
- Sanguisuga!
- Ladro!
- Viva Garibaldi!
- A morte i sorci! (BRO 109)

L'allusione alle *sanguisughe* che si nutrivano del *sangue del povero* è convalidata da un testimone del processo di Catania, che, pur attraverso il filtro della trascrizione del cancelliere italofono, restituisce efficacemente la dinamica degli assalti dei rivoltosi:

Cotesta devastazione ed incendio si operava sfondando in prima le porte d'ingresso a colpi di scure, e buttando indi dalle finestre tutti o parte dei mobili che guarnivano le stanze. Buttati giù dalle finestre nei vicoli i detti mobili vi attaccavano il fuoco, e vi stavano attorno per evitare che la povera gente ne asportasse di quel fuoco qualche pezzo a casa propria essendo la parola d'ordine [...] tutto doversi bruciare e niente rubare perché *era sangue del povero, roba loro*⁵⁷.

Verga traduce la testimonianza processuale in invettive contro gli assassinati in entrambe le versioni della novella:

A te, ricco epulone, che non puoi scappare nemmeno, tanto sei grasso del sangue del povero (LIB 151).

Sarebbe stato notaio anche lui! Succhiasangue lui pure! (LIB 308).

Vancini distribuisce le espressioni connotative dello sfruttamento in un concitato dialogo tra il popolano arricchito che verrà risparmiato per solidarietà sociale dai rivoltosi, e un caporione accanito del branco:

Calanna: Ma che cosa volete da me? Sentitemi, Voi lo sapete che io non sono come uno di quei galantuomini. Io ho lavorato tutta la vita e la roba me la feci con le mani mie.

Aidala: Succhiandoci il sangue nostro. E tu hai la roba e noi solo umiliazioni e miseria... e i nostri figli a casa muoiono di fame. [...]

Calanna: La roba me la feci col sangue! Prendetevela pure... Ma prima ammazzare mi dovette! (BRO 166-167)

⁵⁶ L'invettiva reale era «Viva l'Italia, morte ai sorci!». La scelta lessicale di Verga avallerebbe la lettura della rivolta di Bronte come episodio conforme alle istanze della rivoluzione garibaldina (Sipala, 1984: 153).

⁵⁷ La deposizione, filtrata con evidenza dal cancelliere, come denotano i toscanismi (*cotesta*) e i burocratismi (*in prima*), si legge negli atti del Processo, faldone VII, foglio 5, ed è riportata in Mavica, 2010: 224.

2.1.8. *Espansione di dati diegetici*

La dinamica di espansione diegetica è palese sin dal confronto tra l'inizio della novella e le scene di apertura del film:

Sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza: «Viva la libertà!». Come il mare in tempesta. La folla spumeggiava e ondeggiava davanti al casino dei galantuomini, davanti al Municipio, sugli scalini della chiesa: un mare di berrette bianche; le scuri e le falci che luccicavano. Poi irruppe in una stradicciuola.

– A te prima, barone! che hai fatto nerbare la gente dai tuoi campieri! – Innanzi a tutti gli altri una strega, coi vecchi capelli irti sul capo, armata soltanto delle unghie. – A te, prete del diavolo! che ci hai succhiato l'anima! – A te, ricco epulone, che non puoi scappare nemmeno, tanto sei grasso del sangue del povero! – A te, sbirro! che hai fatto la giustizia solo per chi non aveva niente! – A te, guardaboschi! che hai venduto la tua carne e la carne del prossimo per due tari al giorno!

E il sangue che fumava ed ubbriacava. Le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue! – Ai galantuomini! Ai cappelli! Ammazza! ammazza! Addosso ai cappelli! (*LJB* 151).

La narrazione in *medias res* di Verga, impiantata in una sintassi visivo-sonora contrappuntata da allitterazioni, anafore, omoteleuti, metafore innestate su sineddoci, e marcata da perifrasi corpose (*fare la giustizia*, simile al *fare la libertà* che affiorerà più avanti), sintetizza o per meglio dire evoca un fatto realmente avvenuto. Si tratta del processo sommario al quale una sorta di tribunale del popolo sottopose alcuni notabili del paese che la Guardia Nazionale aveva arrestato per proteggerli dalla furia dei rivoltosi. Dopo averli giustiziati nella località che era stata sede delle fustigazioni all'epoca del regime feudale, i ribelli ne tagliarono a pezzi i cadaveri (Riall, 2012: 174).

Vancini riprende integralmente l'episodio nella scena 54, rispettando la cronologia degli eventi e narrandolo con reminiscenze fraseologiche che accusano l'«archetipo letterario verghiano»⁵⁸. Terminato il processo sommario, i 5 imputati, tra cui il carceriere e l'uscieri addetto ai pignoramenti, vengono giustiziati. Un carbonaio commenta soddisfatto con l'avv. Lombardo che, seduto al caffè in piazza, appare turbato:

- Don Nicola! Sarà contento il generale Garibaldi.

A Bronte la libertà l'abbiamo fatta da soli... Con queste mani nostre... (*BRO* 177).

La percezione concretizzante di concetti sociopolitici come manufatti che un qualsiasi artigiano può realizzare è tipica della mentalità dei personaggi popolari in Verga: nei *Malavoglia* padron 'Ntoni supplicherà il farmacista di *fare la repubblica* al più presto, in modo che il nipote possa evitare il servizio militare, e in *LJB* e *BRO* il 'prodotto' da fabbricare è proprio la libertà.

⁵⁸ Sarebbe questa la parte del film che forse deve più alla novella secondo Orsitto, 2012: 165.

Sempre a partire dall'incipit di *LJB* Vancini sviluppa in episodio-prologo l'allusione dei rivoltosi che uccidono gli oppressori. Così la battuta che condanna a morte il guardaboschi (– *A te, guardaboschi! che hai venduto la tua carne e la carne del prossimo per due tarì al giorno!*) si espande nella cruda scena iniziale di *BRO*, in cui un contadino e il figlio, sorpresi a far legna nel feudo dei Nelson, vengono brutalmente fustigati dal campiere (*BRO* 94). Altre reminiscenze verghiane, benché da testi diversi da *LJB*, si osservano nella scena 2, in cui per connotare la miseria estrema del popolo siciliano vengono raffigurati, con la tecnica del continuity editing⁵⁹, un pescatore di sanguisughe e due gruppi di bambini, alcuni «laceri e scalzi», altri «magri e col ventre dilatato, scalzi, nudi, e con la pelle scurissima» che frugano «in cumuli di immondizie» o «nella terra come cani da tartufo, estraendo di tanto in tanto qualche radice» (*BRO* 95). Vancini pensava certo ai monelli di *Fantasticherie* (1878) e a uno dei protagonisti della novella *Vagabondaggio* che apre la raccolta omonima (1887). Nella realizzazione della pellicola il prologo, «girato con una tremolante camera a mano», ci immerge in un contesto di degradazione che anticipa e in certo senso intende motivare la violenza delle scene degli eccidi, col risultato di «un film che coinvolge sconvolgendo» (Orsitto, 2012: 161).

Lo scoppiare della rivolta, che Verga condensa in poche righe epiche, senza antefatto, in cui tre verbi al passato remoto scandiscono la «proiezione storica del fatto» (Sipala, 1984: 152), è tradotta da Vancini in una serie di scene rapide e concitate. Il regista, per assolutizzare la rivolta contadina, espande la narrazione con un innesco che richiama la Rivoluzione francese. Il matto Frajunco e gli altri rivoltosi assaltano, quasi fosse una piccola Bastiglia paesana, la prigione in cui la Guardia Nazionale ha rinchiuso gli arrestati dai ribelli per proteggerli:

Alle carceri, alle carceri! A liberare i prigionieri! Viva la libertà! (*BRO* 142).

In tutte queste scene iniziali anche il montaggio si fa più veloce, per rendere la violenza, la concitazione e il caos della rivolta, riproducendo nella sintassi filmica la sintassi a ritmo sostenuto della novella verghiana (Iaccio, 1998: 210).

In *BRO* i tempi contratti e compatti di *LJB* (3 giornate per la rivolta e la repressione, 3 anni per il processo) si sfaldano in diverse giornate, come nella realtà dei fatti. Le scene 40-55 descrivono minutamente gli assassinii dei singoli personaggi, che in Verga sono concentrati in pochi fotogrammi narrativi. Nella scena 40 discende dal monte il drappello dei carbonai capeggiato da Calogero Gasparazzo: i ribelli sono caratterizzati con un'ipotiposi ritmata da isocolo che sembra mimare la sintassi ritmata di *LJB* («Neri, torvi, sporchi, li guida uno più nero e più torvo di tutti» *BRO* 152; e cfr. *LJB* 151: «Le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue!»).

Anche nei dialoghi affiorano ascendenze verghiane, seppur con qualche artificio:

Gasparazzo: Salute, picciotti. Allora, la facciamo questa rivoluzione? [...] Santo diavolone! E come si fa a fare la rivoluzione contro i cappelli se chi la comanda è un cappello? [...] Picciotti, noi andiamo a stanare i sorci, voi fate buona guardia che qualcuno non scappi dalla trappola (*BRO* 153-154).

⁵⁹ Il *continuity editing* è un rapporto di causa effetto che pone sistematicamente lo spettatore al centro dell'attenzione (Orsitto, 2012: 158).

La guardia municipale li spia e annota su un taccuino i nomi degli insorti, ma viene scoperto e trucidato:

Contadino ubriaco: Morte agli sbirri! Morte a Chiurchiurella!

Chiurchiurella retrocede spaventato, ma Calogero Gasparazzo gli spara due colpi, quasi appoggiandogli le canne del fucile sullo stomaco. Chiurchiurella cade nella polvere dello stradale (*BRO* 155-56).

In Verga, come si è appena visto, si aveva solo l'invettiva: *A te sbirro!* Il fotogramma più crudo dell'uccisione del notaio, che in *LJB* si limitava a una rievocazione inserita nella più sconvolgente uccisione del figlio, è scorporata in *BRO* nella raccapricciante scena 44:

Ma il peggio avvenne appena cadde il figliolo del notaio, un ragazzo di undici anni, biondo come l'oro, non si sa come, travolto nella folla. Suo padre si era rialzato due o tre volte prima di strascinarsi a finire nel mondezzaio, gridandogli: – Neddu! Neddu! – Neddu fuggiva, dal terrore, cogli occhi e la bocca spalancati senza poter gridare. Lo rovesciarono; si rizzò anch'esso su di un ginocchio come suo padre; il torrente gli passò di sopra; uno gli aveva messo lo scarpone sulla guancia e glie l'aveva sfracellata; nonostante il ragazzo chiedeva ancora grazia colle mani. – Non voleva morire, no, come aveva visto ammazzare suo padre; – strappava il cuore! – il taglialegna, dalla pietà, gli menò un gran colpo di scure colle due mani, quasi avesse dovuto abbattere un rovere di cinquant'anni – e tremava come una foglia. – un altro gridò: – bah! egli sarebbe stato notaio, anche lui! (*LJB* 153).

La battuta finale, che evoca un ethos biblico nell'allusione ai figli che pagano le colpe dei padri, sarà assolutizzata in *LJB* del 1920 («Sarebbe stato notaio anche lui! Succhiasangue lui pure!» *LJB* 308). Verga inoltre trasferisce nella descrizione della morte del bambino, affidata a un mirabile innesto tra discorso diretto e indiretto libero, la ferocia dell'omicidio del padre, che, secondo i testimoni del processo, fu ucciso a coltellate e ferito con piccoli pugnali mentre si trascinava morente. Prima di bruciarne il cadavere, uno dei rivoltosi vi avrebbe addirittura affondato il coltello, leccando poi il sangue che vi si era rappreso⁶⁰. Nella sceneggiatura il notaio, incalzato dai rivoltosi semi-ubriachi, fugge rasente i muri della stradina ma viene raggiunto e accerchiato; si rifugia in una stalla, ma viene scoperto perché un ragazzo guercio lo indica agli inseguitori, che entrano e lo trovano nascosto «in uno sportone di letame». L'omicidio è descritto nei dettagli:

Contadino: Ti sei divertito ad arrestare la povera gente?... Ora ci divertiamo noi!...

Lo afferra per i piedi, lo trascina con violenza per alcuni metri e lo offre in pasto alla folla urlante.

Tutti si avventano sul notaio, colpendolo con calci e pugni, sferrando colpi di falchetto, affondando le lame dei coltelli, rovesciandogli addosso altro letame.

Grida: Ladro!... Sanguisuga!... Assassino!... A morte!... A morte!... Picciotti, il primo sorcio è fatto!... *BRO* 161

⁶⁰ Gaudio, 2023: 161. La prima edizione dell'opera risale al 1973.

In *BRO* anche la morte del figlio del notaio è tradotta in una scena efficace ma ipercaratterizzata, che contiene una citazione verghiana, nell'allusione ai rivoltosi sanguinari come lupi famelici in *LIB*⁶¹, qui rifunzionalizzata e rivolta ai *galantuomini*:

Il giovane in ginocchio geme e chiede pietà.

Gasparazzo, urlando, gli spara a bruciapelo un altro colpo, uccidendolo. Poi si rivolge alla folla.

- Suo padre era notaio, suo nonno pure... Sarebbe stato notaio anche lui.

Lombardo si avventa contro Gasparazzo per strappargli di mano il fucile. Ma Gasparazzo glielo impedisce, e urla:

- Se in una tana ci sono sei lupi e se ne ammazzano solo cinque, quello che resta fa per sei...

Nuovamente, insensatamente la folla passa con Gasparazzo (*BRO* 172-173).

Poco verghiano invece il commento dello sceneggiatore che giudica la folla, inserendo il commento avverbiale “insensatamente”.

Nella novella, come si è anticipato, Verga fa una crasi degli eventi, li condensa, e abbassa l'età del figlio del notaio da 22 a 11 anni, per accentuare la ferocia della folla che sparge il terrore, accusando varie rimanenze da fonti storiche. L'origine della crasi può essere l'episodio per cui il figlio decenne del contabile della Ducea, Guglielmo Leotta, si consegnò volontariamente col padre ai ribelli, ma fu poi liberato (Radice, 2009: 376). La descrizione dettagliata della morte del notaio Cannata e del figlio, entrambi uccisi a colpi di scure ed effettivamente inginocchiatisi davanti ai carnefici, si trova in varie testimonianze del processo di Catania⁶².

Un'altra ascendenza verghiana dislocata in *BRO* si può rintracciare nella scena 77, in cui si rappresenta l'audizione dei testimoni nel processo lampo cui la Commissione di guerra sottopone i cinque imputati. Viene interrogato il becchino, che descrive minutamente lo stato dei cadaveri sepolti dopo la strage:

[*il notaio don Ignazio Cannata*] innumerevoli colpi di coltello e di falchetto, da non potersi più riconoscere... Rosario Leotta aveva una fucilata nel braccio destro, un'altra nella pancia, la terza nelle spalle... Giuseppe Luca un colpo di fucile nel centro della fronte... ma anche due colpi di scure nel petto (*Bro* 209).

La macabra descrizione, che richiama quelle verghiane delle uccisioni, trova dunque ampio riscontro nelle fonti storiche dei processi.

2.1.9. *Topoi diegetici della rivolta: la folla e il sangue*

La protagonista attoriale della rivolta di *Libertà* è la folla, che con abile ipotiposi diege-

⁶¹ «Anche il lupo allorchè capita affamato in una mandra, non pensa a riempirsi il ventre, e sgozza dalla rabbia» (*LIB* 152).

⁶² Le testimonianze sono riportate integralmente in Gaudio, 2022: 163, 168 e 170.

tica Verga rappresenta attraverso una metafora topica rivitalizzata e rilanciata dall'iperbole non meno stereotipata che segue (*un mare di berrette bianche*):

Come il mare in tempesta. La folla spumeggiava e ondeggiava davanti al casino dei galantuomini, davanti al Municipio, sugli scalini della chiesa: un mare di berrette bianche; le scuri e le falci che luccicavano (LIB 151).

Nell'ideologia narrativa di Verga, la metafora della folla come *mare* evoca quella della *fiumana*, sancita nella prefazione a *I Malavoglia*, e, come nei tumulti per il pane nel cap. XII dei *Promessi sposi* di Manzoni, «raffigurata come una forza della natura, travolgente e spersonalizzata, che annulla la volontà individuale e trascina ogni cosa nel proprio movimento: un'onda, un torrente, una calca tumultuosa che si fa metafora della storia»⁶³. A conferma della centralità del topos nella poetica e nello stile di Verga, si osservi che nel manoscritto di *Cos'è il Re*, che come *Libertà* fa parte delle *Novelle rusticane*, *fiumana* è soprascritto a *onda* (Verga, 2016: 21) e che *torrente d'uomini* è la variante di *torrente* nel drammatico fotogramma dell'uccisione del figlio del notaio (LIB 153).

L'immagine potrebbe risalire alle fonti processuali, in quanto il Pubblico Ministero del processo di Catania apriva la sua arringa con la stessa analogia di Verga:

Io convengo che senza il concorso della *moltitudine* non si sarebbero consumati in Bronte tanti eccidii e tanta strage; ma l'influenza della *moltitudine* è imputabile in simili avvenimenti a coloro che portano la devastazione, la strage ed il saccheggio, e a coloro che prendono parte attiva in questi eccessi – gli altri di ordinario si uniscono per *far turba* e numero, e sono come *l'onde del mare* che ciecamente seguono l'impulso dei venti, senza conoscere per lo più lo scopo della sedizione e del tumulto⁶⁴.

Come si vede, all'interno dell'indistinta *moltitudine* si distinguono i veri responsabili e *gli altri*, che si lasciano trascinare passivamente, inconsapevoli persino delle ragioni per cui si ribellano. La distinzione richiama quella della moderna sociologia tra *folla* (aggregazione di persone compresenti fisicamente) e *massa* (quantità cospicua di individui che condividono un interesse materiale o immateriale, ma non la sede)⁶⁵. In Zola la folla, pur rispecchiando i canoni psicosociali dell'irrazionalità (Le Bon, 1970: 60-63 e 57-58), presenta un ritmo interno governato dall'autore, che le garantisce il ruolo di «associazione, sodalizio, lega, quarto elemento storico e ancor più, consociandosi, popolo», mentre in Verga l'elemento collettivo è rappresentato con tecnica verista come organismo autonomo, mosso solo dall'emotività e come tale ingovernabile (Sipala, 1984: 161).

Simile percezione era condivisa dalla classe dirigente coeva allo scrittore. Nel processo di Bronte, svolto subito dopo i fatti per stabilire il rinvio a giudizio degli imputati, un testimone colto dichiarava di aver fatto parte inizialmente della «corrente del popolo» che si stava dirigendo pacificamente verso le terre demaniali che le autorità avevano promesso

⁶³ Cito dalla voce *fiumana* redatta da Stephanie Cerruto per il VIVer, il Vocabolario digitale dell'Italiano Verista (Cerruto, in stampa).

⁶⁴ *L'Italia. Giornale giuridico economico politico* 1863: 29.

⁶⁵ Per approfondimenti si rinvia a Lofland, 1996: 10 ss.; 368 ss.

di distribuire, ma puntualizzava di essersi rifugiato in casa ai primi segnali di rivolta⁶⁶. Gli imputati semicolti e dialettografi, interessati evidentemente a disculparsi, designavano invece la massa dei rivoltosi con espressioni deprecative e distanzianti che il cancelliere italianizzava con perifrasi enfatiche: si va da un neutro *folla di malfattori* (p. 152) ai più connotati *ciurmaaglia dei malfattori* (p. 146), *ciurma di gente armata* (p. 158), *ciurma di giovinastrì* (p. 158), *torma di popolo* (p. 160), per culminare nel paraletterario e allitterante *turba tumultuante di tristi* (p. 159). Così se il pubblico ministero parlava di *orda selvaggia*, gli avvocati della difesa designavano i ribelli come *immensa turba*, o *marmaglia furibonda*⁶⁷.

Gli sceneggiatori di *BRO* riescono a immedesimarsi nella mentalità dei personaggi del film, come tradisce la voce del narratore esterno, autore delle didascalie, che allude ai rivoltosi con il denotativo *la massa* (*BRO* 106), e poi ricorre, con una rivitalizzazione della metafora degna di Verga, all'immagine non certo neutra del serpente. Come si è accennato, il primo focolaio della rivolta scoppia in seguito alla definizione del tricolore come *pezzza lorda* da parte del notaio Cannata:

La frase oltraggiosa raggiunge le prime file dei paesani [...] e subito si comunica al gran corpo della folla che esplose furente, serpeggiando come un'unica miccia infuocata, dalle prime alle ultime file, tutta unita in una comune indignazione (*BRO* 108).

Ma Vancini non rinuncia, forse inconsciamente, alla citazione verghiana della *marea* che, come si sa, era il titolo originario della serie di romanzi de *I vinti*:

Ecco ora che nella *marea* dei ragazzi emergono ben visibili parecchi uomini (*BRO* 102).

È significativo che la concezione sociologica della folla come entità inconsapevole e incapace di controllare i propri impulsi sia recepita in pieno da Vancini nella battuta di un sacerdote retrivo e vigliacco, che si rifiuta di aiutare Lombardo a placare i rivoltosi:

Rettore: E io, cosa posso fare io? Un uomo, forse, potrei fermarlo... ma una folla? Io parlo alle anime, alle coscienze, e voi sapete che una folla non ha coscienza... (*BRO* 168).

Uno dei motivi fondanti - anzi si direbbe quasi il motivo fondante - di *LIB* è il sangue, insieme causa ed effetto tangibile della strage. Se le occorrenze del termine in senso metaforico, con allusione alla roba in locuzioni come il *sangue del povero*, sono assimilabili a quelle che si trovano nei capolavori veristi, le occorrenze con significato letterale vanno ricondotte alla testualità "ferina" di Verga (Manganaro, 2023). Due i contesti di rilievo, pertinenti rispettivamente al narratore delegato popolare e all'autore implicito:

E il sangue che fumava ed ubbriacava. Le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue! (*LIB* 151)

⁶⁶ La testimonianza dell'aristocratico Giovanni Paternò Asmundo è riportata da Gaudio, 2022: 162. A questa fonte rinviano anche le espressioni citate nel testo indicando per brevità il solo numero di pagina.

⁶⁷ Le passionante arringhe del pubblico ministero Muratori e dei difensori Orazio Mangano e Pietro Russo al tribunale di Catania si leggono in Pappalardo, 2009: 138, 151 e 157.

Non importa! ora che si avevano le mani rosse di quel sangue, bisognava versare tutto il resto. tutti! tutti i *cappelli!* – non era più la fame, le bastonate, le sofferchierie che facevano ribollire la collera. Era il sangue innocente. Le donne più feroci ancora, agitando le braccia scarne, strillando d'ira in falsetto, colle carni tenere sotto i brindelli delle vesti. – tu che venivi a pregare il buon dio colla veste di seta! – tu che avevi a schifo d'inginocchiarti accanto alla povera gente! – te'! te'! – nelle case, su per le scale, dentro le alcove, lacerando la seta e la tela fine. Quanti orecchini su delle facce insanguinate! e quanti anelli d'oro nelle mani che cercavano di parare i colpi di scure! (*LIB* 154).

Se nel primo prevale la retorica del significante, con serrate allitterazioni, omoteleuti, isocoli, enumerazioni, scandite da una graffiante sintassi asindetica, nel secondo si punta decisamente alle figure di parola e di pensiero: anafore, gerundi dinamici come nel *Maestro-don Gesualdo* (Mantegna, 2022), incastonati in una sintassi nominale e interiettiva. L'insieme si traduce in una magnifica ipotiposi epica, che sembra un quadro corale di Eugène Delacroix, come, non certo a caso, *La Libertà che guida il popolo* (1830). L'interferenza valutativa dell'autore implicito si attenua, almeno apparentemente, nelle *Rusticane* del 1920, in cui Verga sostituisce l'epiteto moraleggiante (*innocente*) con un aggettivo indefinito («Era il sangue *stesso*» *LIB* 308), che rafforza la lapidarietà della sentenza.

La fonte di Verga sembrerebbe ancora una volta il dibattimento processuale: si noti in margine che i dettagli delle scuri e degli orecchini ricorrono nelle deposizioni dei testimoni. Nell'arringa al processo di Catania il Pubblico Ministero si rammaricava di dover «aprire delle pagine tinte di sangue», ma riteneva utile riepilogare per la giuria gli eventi, per cui i galantuomini «furono brutalmente moschettati e spenti; e continuando con sete di sangue furono anche assassinati», e non esitava a proferire un duro commento sotto forma di generalizzazione sentenziosa: «l'orda selvaggia di sangue nuovo sangue dimanda» (Pappalardo, 2009: 134 e 139).

I contesti di *BRO* sovrapponibili a quelli verghiani sembrano la scena 10 e la scena 51, poi non girata. Nella prima, con esplicitazione inimmaginabile in Verga, l'avv. Lombardo spiega al capo dei rivoltosi il senso della campagna garibaldina:

Lombardo: No, non è così... Garibaldi è venuto a portare la rivoluzione: e noi la stiamo facendo, voi, io, tutti quelli che vogliono cambiare le cose... Se la rivoluzione dice che bisogna dividere le terre, chi impedisce la divisione è un traditore della rivoluzione, della legge della rivoluzione. Capite?

Aidala (sinistro): E noi la testa gli tagliamo. Solo questo dobbiamo fare. Tagliargli la testa a tutti i capelli!

Lombardo: Niente sangue, vi dico. Basta far sentire la nostra forza (*BRO* 116).

Nella seconda, l'avv. Lombardo si confida con il Rettore del Collegio Capizzi:

Lombardo: Tutti m'hanno abbandonato, tutti! [...] Sono tutti impazziti, assetati di vino e di sangue... [*BRO* 168]

Il sangue, che, come si è visto, è il motivo animatore di *LIB*, in *BRO* viene addirittura negato, ma nel film occuperà moltissime scene, al punto che la critica biasimò l'eccesso di violenza

nella rappresentazione degli eccidi. La reminiscenza verghiana è percepibile dunque solo nella versione cinematografica, e non nel suo avantesto.

2.1.10. *L'epilogo nella novella e nel film*

Chiudiamo la rassegna di esempi con le scene cruciali dei processi e della fucilazione. Nel primo caso si tratta di un dettaglio apparentemente insignificante, che però sia nella novella che nell'avantesto filmico connota efficacemente l'attitudine dei giudici. L'unico processo che Verga descrive accuratamente, rispetto ai tre che si svolsero nella realtà storica⁶⁸, è quello alla Corte d'Assise di Catania dal 1861 al 1863, affidando il racconto al narratore popolare delegato:

Li facevano alzare in piedi ad uno ad uno. – Voi come vi chiamate? – E ciascuno si sentiva dire la sua, nome e cognome e quel che aveva fatto. Gli avvocati armeggiavano fra le chiacchiere, coi larghi maniconi pendenti, e si scalmavano, facevano la schiuma alla bocca, asciugandosela subito col fazzoletto bianco, tirandoci su una presa di tabacco. I giudici sonnecchiavano, dietro le lenti dei loro occhiali, che agghiacciavano il cuore. Di faccia erano seduti in fila dodici galantuomini, stanchi, annoiati, che sbadigliavano, si grattavano la barba, o ciangottavano fra di loro. Certo si dicevano che l'avevano scappata bella a non essere stati dei galantuomini di quel paesetto lassù, quando avevano fatto la libertà. E quei poveretti cercavano di leggere nelle loro facce (*LIB* 160-161).

Nella scena 79 di *BRO* si svolge il processo sommario a Lombardo e agli altri 4 accusati che, come lui, saranno poi fucilati. Gli imputati tentano disperatamente di difendersi, mettendo in imbarazzo la Commissione di guerra che li deve giudicare, e il Presidente tradisce il proprio disagio col linguaggio del corpo:

Il Presidente De Felice [...] in un gesto meccanico si toglie gli occhiali, quasi non sopportasse il peso di quello sguardo (*BRO* 219).

Nella scena 75 Bixio convoca la commissione di guerra e comunica la sua impostazione del processo:

Centocinquanta delle vostre canaglie saranno portate a Catania, e processate da quel tribunale. Cinque saranno processate qui, subito, e domattina andranno davanti al plotone di esecuzione (*BRO* 206).

La recisa asserzione del generale traduce nella sceneggiatura la lapidaria informazione dell'autore implicito, che abbiamo già analizzato a proposito del presunto nano, e che vale la pena di rileggere in entrambe le versioni di *Libertà*, quella del 1883 e quella meno neutra del 1920, in cui Verga sembra sentire il bisogno di esplicitare la motivazione della sentenza:

⁶⁸ Oltre al processo per direttissima del tribunale di guerra, nelle settimane seguenti alla rivolta del 1860 si tenne a Bronte un processo per il rinvio a giudizio delle centinaia di imputati arrestati da Bixio, cui seguì il processo vero e proprio, svolto a Catania.

E subito ordinò che glie ne fucilassero cinque o sei, Pippo il nano, Pizzanello, i primi che capitarono (*LIB* 158)

Perciò fece subito fucilare cinque o sei di quei manigoldi che avevano messo sottosopra tutto il paese. Pippo il nano, Pizzanello, i primi in lista (*LIB* 310).

L'epilogo è divergente nei due testi: mentre Vancini chiude inesorabilmente il film con la scena drammatica della fucilazione, Verga affida la morale della storia al carbonaio che, al momento di essere ammanettato dopo la lettura della sentenza, si stupisce, come già era avvenuto a *Jeli il pastore* e a *Pentolaccia*⁶⁹, di dover scontare una pena ingiusta secondo il suo codice etico. Più in generale *LIB* si chiuderà con il ritorno all'ordine sociale prerivoluzionario, con due reazioni diverse nell'autore implicito, che accetta la complementarità delle classi secondo il principio corporativo del noto apologo di Menenio Agrippa, e nel narratore popolare che in una prospettiva diegetica dal 'basso', incarna la mentalità dei poveretti che «nel vedere la pace restaurata fra *cappelli e berretti*» si identificano nel proverbio per cui «all'aria ci vanno i cenci» (Marchese A., 1995: 58).

3. CONCLUSIONI

Il confronto tra *LIB* e *BRO* si è rivelato fecondo. Abbiamo potuto constatare innanzitutto, in base al numero e alla tipologia di 'ascendenze' di *LIB* nel testo di *BRO* che il rapporto di dipendenza del film dalla novella è consistente e poliedrico.

Sul fronte delle strategie e della strutturazione diegetica Verga ci dà l'esito dei fatti, come in una tragedia: e non certo a caso Sciascia avanzò, per poi escluderla, l'ipotesi che il racconto di *LIB* derivasse da una «sintesi tragica» dei fatti di Bronte filtrata dalla memoria dello scrittore (Sciascia, 1970: 89). Vancini invece, tenendo fede al sottotitolo di *Bronte*, fa una descrizione annalistica degli eventi, per cui il film appare sostanzialmente una cronaca documentaria, basata su fonti d'epoca, e quindi autentica, cronologicamente pedissequa ai fatti. Ma alcune prolessi o analessi, o alcune dislocazioni a effetto, come quella dell'uccisione del notaio Cannata, spostata in avanti rispetto al reale andamento eventivo, rendono *Bronte* un testo ibrido, quella che oggi si chiamerebbe una docufiction.

Eliminando ogni dato spaziotemporale circostanziato, sia onomastico che toponomastico, come del resto fa ne *I Malavoglia*, Verga intende epicizzare e assolutizzare il racconto, renderlo emblematico di ogni rivoluzione violenta. Solo i soprannomi popolari, peraltro inventati rispetto a quelli documentati dalle carte processuali, e i nomi di mestiere servono, come macro-metonomie o antonomasie di classi sociali, a identificare da parte del narratore popolare vittime e carnefici che a loro volta diverranno vittime, come il carbonaio che si stupisce della condanna e chiude epigraficamente la novella.

Il comportamento di Vancini sul fronte della deissi spazio-temporale di *BRO* e del film rappresenta una delle più vistose ascendenze verghiane: a parte l'irrinunciabile didascalia iniziale che contestualizza gli eventi nell'ambito della campagna garibaldina, gli sceneggiatori non danno indicazioni sulle giornate in cui si svolgono i fatti. Il contrario avviene nella

⁶⁹ Com'è noto, i due protagonisti di novelle di *Vita dei campi* si meravigliano di essere stati condannati per aver salvato il proprio onore uccidendo gli amanti delle loro mogli.

deissi dei personaggi: se in *LIB* bastava caratterizzarli in base al loro ruolo sociale, in *BRO* era indispensabile individuarli anagraficamente. Sempre in ordine alla caratterizzazione socio-ambientale, Verga si mantiene coerente con la consueta prassi stilistica, limitando il dato dialettale all'onomastica o a riecheggiamenti di parole o espressioni siciliane in parole o espressioni italiane, mentre Vancini tende a ipercaratterizzare protagonisti e ambiente introducendo nei dialoghi battute, canzoni e interiezioni in dialetto. Ma nelle didascalie, destinate a realizzatori o interpreti del film, stempera i tratti idiomatici, denominando *gramolate* (*BRO* 109) le *granite* che vengono servite al Circolo dei Civili, e sostituendo il controverso termine *galantuomini* con il più neutro *civili*.

Sul piano diegetico infatti la sceneggiatura sviluppa, spesso dislocandoli, semplici spunti del testo letterario: è il caso delle invettive dei rivoltosi che massacrano le vittime, e che vengono espanse e sparse in varie scene del futuro film. Per quanto riguarda poi la grammatica e la retorica visiva le corrispondenze tra i due testi si rivelano evidenti, come nelle numerose ipotiposi e nelle anafore, che in Verga sono ritmate da isocoli e allitterazioni e in Vancini si traducono in didascalie interferite dallo stile letterario. In definitiva sembra che la suggestione esercitata dalla testualità verghiana sul regista sin dal suo primo impatto come documentarista con la realtà isolana (Vancini in Iaccio, 2002) non si fosse esaurita con gli anni, riaffiorando con andamento carsico nel copione di *BRO*.

In generale poi se in Verga la rappresentazione degli eventi si concretizza nell'aspetto formale della struttura e della sintassi della novella come rapida successione di episodi di violenza, nel film di Vancini, che pur si propone come cronaca, si riconosce «un'analisi storica e uno studio dei nessi concreti tra un avvenimento e l'altro», mentre in *LIB* gli avvenimenti «colano come lava» (Aichmayr, 1996: 213). Questa impostazione naturalistica del racconto qualifica *LIB* come un testo movimentato e quasi convulso, mentre *BRO*, con la sua fedeltà pedissequa all'andamento degli eventi, tradisce una sostanziale staticità, nonostante la rapidità delle riprese, effettuate con la macchina da presa a spalla piuttosto che con il carrello, da un regista che tende a eclissarsi per «rappresentare gli avvenimenti mentre accadono» (Vancini, in Iaccio 1998: 310).

La differenza sta proprio nella natura e nella tipologia degli autori, reali e mimetici, di *LIB* e di *BRO*. Mentre la novella proviene da un autore monoencefalico, che intenzionalmente si sdoppia in autore implicito e narratore popolare delegato ma mantiene integra la sua personalità autoriale e quindi la sua visione del mondo, in *BRO*, sceneggiatura poliencefalica, si sovrappongono tre sguardi diversi e complementari: quello di Leonardo Sciascia e di Vancini, su cui incombe quello di Giovanni Verga (Padovano, 2010: 49).

Allora potremmo domandarci se, sempre in tema di interferenze estetiche, Vancini possa considerarsi un narratore che, suo malgrado, attinge l'impersonalità, realizzando in *BRO* un film verista. Lo ipotizzava un recensore d'eccezione, che apprezzava in *Bronte* la scrupolosa documentazione, di matrice sciasciana, su fonti storiche e archivistiche: simile metodo assicurava all'opera di Vancini un «piglio secco ed energico», la preservava dalla «retorica dei sentimenti e delle idee», ma soprattutto la rendeva un film «impersonale in senso veristico dove la ricostruzione, per forza di cose, è lasciata all'immaginazione» (Moravia, in Genovese – Gesù, 1996: 316).

È ovvio che nella scrittura letteraria di Verga i modi della rappresentazione verista sottraggono i testi, compresa *LIB*, a ogni sovrapposizione interpretativa e a ogni sovrastruttura ideologica. Il senso profondo e viscerale dei testi si può affidare solo alle “cose” che essi

narrano, e l'intramatura dell'autore nella scrittura diegetica come persona coinvolta o giudicante implica l'inesorabile esclusione di ogni dettaglio estraneo ai fatti in sé (Fenzi, 1996: 63). Per questo la sostanzialità dell'azione è affidata alla materia espressiva: in una cultura in cui si "fa" la roba, e, come diceva Bixio, ci si "trucida" «per la pancia», la *libertà* non è più un valore astratto, ma, come la *giustizia*, si "fa", come un prodotto artigianale, tangibile e visibile. E si potrebbe anche evocare la condensazione metonimica del *fare la libertà* come effetto del *fare la rivoluzione*. Al medesimo fine risponde la concretizzazione – e si direbbe la carnalità – linguistica che pervade il testo della novella, dalle *carni tenere* delle popolane che uccidono le donne altoborghesi, alle *carni bianche* della baronessa, nutrite e quindi *fatte* letteralmente di pernici e fagiani. Sempre in questa direzione va letta la perifrasi concretizzante *mettere la terra sulla carta*, riferita al ruolo imprescindibile del notaio nel sistema sociale restaurato dopo la rivolta (Verri, 2017).

Verga allora non opera nessuna mistificazione omettendo fatti o persone reali in *LJB*, anzi l'indefinitezza di luoghi e tempi della novella ci propone la rivolta dei contadini siciliani traditi nei loro diritti sanciti dalla legge come una storia (non cronaca, si badi) universale. E la Sicilia di Verga non si configura come metafora⁷⁰ astratta e stilizzata, ma come allegoria dell'umano: dovrebbe essere questa la chiave di lettura più adeguata per interpretare il rapporto dell'isola con il cinema e con la letteratura. Da questo punto di vista Vancini sembra centrare l'obiettivo in quanto, con «pudore narrativo» degno di un autore verista, sa rendersi invisibile, ma «come senza volerlo», rappresentando «attraverso la realtà di un piccolo gruppo umano, verità drammatiche che sono di ogni tempo» (Nobécourt, 1972: 2).

In definitiva le numerose tracce di *LJB* in *BRO* confermano dall'interno dei testi che il film è palesemente ispirato alla novella, di cui condivide inevitabilmente la lettura pessimistica della mancata rivoluzione risorgimentale. Ma mentre il pessimismo dello scrittore catanese è inesorabilmente legato al «narcisismo della sconfitta» (Trombatore, 1970: 29) come unica possibile modalità di concedere un'epifania artistica a sfruttati e oppressi, il pessimismo del regista emiliano è quello del progressista deluso dal fallimento del riformismo condiviso. E la collaborazione di Sciascia alla sceneggiatura del film di Vancini potrebbe anche rispecchiare l'intento di restituire alla novella *Libertà* le presunte rimozioni di verità storico-politiche contrarie all'ideologia di un conservatore pervicacemente postrisorgimentale come Verga (Padovano, 2010: 5).

Il confronto tra la novella e la sceneggiatura ha confermato che alla sola ispirazione artistica, e non alla presunta malafede di un Verga «monarchico e crispino»⁷¹, vanno invece attribuite le omissioni, le condensazioni o le manipolazioni diegetiche di fatti storici, come la scelta di descrivere l'uccisione del figlio del notaio, pur contaminandone la vicenda con quella del figlioletto dell'amministratore del feudo Nelson, o di introdurre episodi immaginari come il massacro della baronessa e dei suoi figli. A questa onestà di rappresentazione artistica va ascritta anche la zigzagante attitudine diegetica, che porta sia il narratore popolare delegato che l'autore implicito ad assolvere tanto le vittime innocenti quanto i loro disperati assassini, come il taglialegna e il carbonaio. Verga insomma è vicino ai vinti della *Prefazione a I Malavoglia*, calpestati dai sopravvenienti, «i vincitori di domani»,

⁷⁰ Si allude al volume di Sciascia, 1979, che riportava l'intervista rilasciata dallo scrittore a Marcelle Padovani.

⁷¹ Era la definizione adottata da Sciascia (1970: 87), per etichettare l'attitudine dell'autore di *Libertà*.

e in questa chiave propone in *LJB* «una demistificazione delle retoriche risorgimentali con cui gli imbonitori borghesi o i militari avevano incitato il popolo a ribellarsi ai regimi preunitari» (Brugnolo, 2014: 58). Più unilaterale la posizione di Vancini che, presentando la controversa vicenda come un «massacro di cui i libri di storia non hanno parlato», ha adottato univocamente il punto di vista dei popolani, che sì, avevano subito la condanna a morte del generale – e non dimentichiamo che si era in regime di guerra e in una fase cruciale della campagna garibaldina – ma si erano macchiati di feroci eccidi. La violenza insomma è da entrambe le parti, sembra dire Verga per bocca del suo anonimo portavoce diegetico. E la responsabilità interpretativa torna al lettore, che è il reale giudice cui Verga demanda ogni giudizio. «Ai posteri l'ardua sentenza» aveva detto qualcun altro a proposito di Napoleone: il poeta (o lo scrittore) può solo rappresentare con la sua arte una realtà che, proprio perché vi è immerso, non può e non vuole giudicare. In questo caso i posteri siamo noi, ma prima di noi la critica e la cultura mediologica, la cinematografia che, riappropriandosi del testo, ne seleziona di volta in volta gli aspetti più 'convenienti' (nel senso del greco *kairòs*) e li fa sopravvivere nella cultura coeva. E allora, per *Libertà* e *Bronte*, come per qualsiasi altro caso di studio, la sola realtà è il testo, nella sua fascinosa ambiguità, che ne fa un'entità 'perpetua' perché sempre leggibile da nuove prospettive e con sempre rinnovata libertà interpretativa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aichmayr M. (1996), “Mito e utopia. La figura del pazzo e il mondo carnevalesco in *Bronte* di Florestano Vancini, in *Genovese - Gesù* (1996), pp. 213-19.
- Alfieri G. (1985), *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto ne “I Malavoglia”*, Fondazione Verga, Catania.
- Alfieri, G. (2007), “«Coi loro occhi e colle loro parole». *Verga traduttore e interprete della parlata siciliana*”, in *Contributi di filologia dell’Italia mediana*, XX, pp. 205-290.
- Alfieri, G. (2017), “Dialecto e dialetti in Verga: funzionalizzazione diamesica della diatopia fra narrativa e teatro”, in G. Marcato, a cura di, *Dialecto uno, nessuno, centomila*, Atti del Convegno internazionale di studi, Sappada/Plodn, (30 giugno-4 luglio 2016), CLUEP, Padova, pp. 305-319.
- Alfieri G. - Manganaro A., a cura di (2022), “A scuola con Giovanni Verga”, *Annali della Fondazione Verga* 16 n.s.
- Antonazzo A., Forni G., Galatà F., Vitale M. M., a cura di (2023), *Le «miniature di Verga»: narrativa breve e scena del mondo*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Messina, 3-4 novembre 2022), Fondazione Verga-Euno Edizioni, Leonforte.
- Asor Rosa A. (1973), “«Il primo e l’ultimo uomo del mondo»”, Id. (a cura di), *Il caso Verga*, Palumbo, Palermo, pp. 9-85.
- Belot J. (1975), “Les événements de Bronte”, *Le Figaro*, 19 fevrier.
- Bettetini G. (1971), *L’indice del realismo*, Bompiani, Milano.
- Bigazzi R. (1975), *Su Verga novelliere*, Nistri-Lischi, Pisa.
- Brugnolo S. (2014), “«Libertà» di Verga ovvero come il testo rovescia l’ideologia dell’auto-re”, in *Lettere aperte*, 1, pp. 51-64.
- Bruhn J., Gjelsvik A., Frisvold Hanssen E., a cura di, “Textual Identity and Adaptive Revision: Editing Adaptation as a Fluid Text”, *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Bloomsbury, London, pp. 47-67.
- Bryant J. (2002), *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Carmagnola F. – Pievani T. (2003), *Pulp Times. Immagini del tempo nel cinema d’oggi*, Meltemi, Roma.
- Carpi F., Sciascia L., Vancini F. (1965), “La libertà a Bronte non è diventata film”, in *Cinema Nuovo*, luglio-agosto, pp. 247-49.

- Castellana R. (2023), “Leggende rusticane: le novelle di Verga tra demopsicologia e fiaba europea”, in A. Antonazzo, G. Forni, F. Galatà, M. M. Vitale, a cura di, 2023, pp. 177-194.
- Cerruto S. (2023), “Verga e la narrazione per fotogrammi: *L'agonia di un villaggio* e *Lacrymae rerum*”, in A. Antonazzo, G. Forni, F. Galatà, M. M. Vitale, a cura di (2023), pp. 215-234.
- Cerruto S. (in stampa), in G. Alfieri - S. Cerruto, “Il ‘Vocabolario del vero’: presupposti e prospettive del vocabolario digitale dell’italiano verista (VIVer)”, in A. Di Silvestro, a cura di, *I colori del vero nelle riviste del secondo Ottocento. Testi, contesti, archiviazione elettronica, indagini linguistiche. Atti del Convegno Internazionale promosso dal progetto COVerLeSS (Corpus on line del Verismo tra Letteratura, Storia e Società)*. Catania, 29-30 maggio 2025, Il Veltro, LXX, 2026, in stampa, paragrafo 6.
- Cimini M. (2012), “«Nel fare del bene cominciava dai suoi, come Dio stesso comanda»: le ambiguità del narratore nel Verga novelliere”, in Id., *Modelli e forme della narrazione. Dall'eredità manzoniana a Silone*, Carabba, Lanciano, pp. 55-76.
- Cimini M. (2018), “La novella *Libertà* di Verga e la demitizzazione della retorica risorgimentale”, in *Italianistica Decrezeniensis*, XXIV, pp. 30-38.
- Del Carria R. (1966), *Proletari senza rivoluzione*, Oriente, Milano, voll. 3.
- De Luca, G. (1883), *Storia della città di Bronte*, Tipografia di San Giuseppe, Bronte.
- De Meijer P. (1984), “La narrazione: scrittura e tradizione orale”, in A. Asor Rosa, a cura di, *Letteratura italiana: La prosa narrativa moderna*, Einaudi, Torino, vol. 3, pp. 775-789.
- Di Silvestro A. (2000), *Il fazzoletto rosso di «Libertà»: riscritture dell'apocalisse nelle «Novelle rusticane» (1920)*, in *Per un bilancio di fine secolo. Catania nel Novecento*, atti del II Convegno di studio (1921-1950), a cura di C. Dollo, Catania, Società di storia Patria per la Sicilia orientale.
- Eco U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, pp. 315-344.
- Elliot K. (2003), *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge University Press, Berkeley, Cambridge.
- Fava Guzzetta L. (2016), “L'occhio ‘nuovo’ del Verga. Verso una scrittura filmica e multimediale”, in D. Reichardt – L. Fava Guzzetta, a cura di, *Verga innovatore. L'opera caleidoscopica di Giovanni Verga in chiave iconica, sinergica e transculturale | Innovative Verga. The Kaleidoscopic Work of Giovanni Verga in Iconic, Synergetic and Transcultural Terms*, con una prefazione di R. Venturelli, Peter Lang, Frankfurt am Main, pp. 197-211.
- Esposito V. (2002), *La critica*, in Iaccio, P. (2022), pp. 29-39.
- Fenzi E. (1996), “«Se avevano detto che c'era la libertà!...»”, *Nuovi argomenti*, n. 8, luglio-settembre, pp. 57-72.

- Forni G. (2022), “Sperimentazioni verghiane fra novellistica, teatro e romanzo (1881-87)”, in Id., a cura di, *Verga e il Verismo*, Carocci, Roma, pp. 147-168.
- Gambacorti I. (2003), *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D’Annunzio*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, pp. 147-210.
- Gaudio M., *Storicismo e verismo nella narrativa del mondo degli umili di Giovanni Verga*, a cura di G. Miraglia e D. Stazzone, Agorà, Viagrande (CT), 2022.
- Genovese, N. – Gesù S. (1996), a cura di, *Verga e il cinema*, Maimone, Catania.
- Giuntini, F. (1985), “Tecniche argomentative nel Verga: Appunti su *Libertà* ed altre *Rusticane*”, in E. Campanile, R. Lazzeroni, R. Peroni, a cura di, *Scritti in onore di Riccardo Ambrosini*, Giardini, Pisa, pp. 119-127.
- Guglielmi G. (1973), *Ironia e negazione*, Einaudi, Torino.
- Iaccio P. (1998), *Cinema e storia. Percorsi, immagini, testimonianze*, Liguori, Napoli.
- Iaccio P. (2002), a cura di, *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato. Un film di Florestano Vancini*, Liguori, Napoli.
- Insenghi M. (2011), *Storia d’Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla Società dello spettacolo*, Laterza, Roma-Bari.
- La Magna F. (2022), *Giovanni Verga e “Il castigo di Dio”. Per una storia dei rapporti tra cinema e narrativa*, Algra, Viagrande (CT).
- LaPenta K. (2012), *Fare la libertà, fare la storia: Sicilian Narratives of the Risorgimento*, New Brunswick, New Jersey.
- Le Bon, G. (1970), *Psicologia delle folle*, Longanesi, Milano.
- Lofland J. (1996), *Social movement organizations. Guide to research on insurgent realities*, Aldine de Gruyter, New York.
- Longo G. (1996), “La *Cavalleria rusticana* del 1910”, in N. Genovese e S. Gesù, a cura di, *Verga e il cinema*, Maimone, Catania, pp. 121-125.
- Longo G. (1999), “*Cavalleria rusticana* au cinéma. Les «séries d’art»”, in *Chroniques italiennes*, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris, n. 57, pp. 101-109.
- Mainini A. (2009), “*Libertà* e *Bronte*: cronache di un massacro a confronto”, *fondamenti-dellaletteraturaitaliana*, 4 Maggio.
- Manganaro A. (2022), “I ‘fatti di Bronte’ (1860) e un “monumento” del realismo letterario: *Libertà* di Giovanni Verga”, in *Italianistica Debreceniensis XXVIII*, pp. 60-72.

- Manganaro A. (2023), *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture vergiane*, Fondazione Verga Euno Editore, Leonforte.
- Mantegna E. (2022), *La sintassi descrittiva nel «Mastro-don Gesualdo» tra realtà e fantasticheria*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n.s., n.2, Fondazione Verga- Euno Editore, Leonforte.
- Marchese A. (1995), “Narratore personaggio e autore implicito nelle *Novelle rusticane* di Verga”, *Otto/Novecento*, XIX, n. 2, marzo aprile, pp. 5-71.
- Marchese D. (2009), *La poetica del paesaggio nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. 13, Fondazione Verga- Euno Editore, Leonforte
- Mavica M. S. (2010), *I “Fatti di Bronte” del 1860. Indagine storico-sociale*, Tesi di dottorato, Dottorato di ricerca in Scienze umane dell’Università di Catania, XXVI Ciclo.
- Mazzacurati G. (1974), “La bilancia di *Libertà* ovvero della rotazione imperfetta”, in Id., *Forma e ideologia*, Liguori, Napoli, pp. 176-216.
- Mineo N. (2017), “Per una rilettura di *Libertà* di Giovanni Verga”, *Annali della Fondazione Verga*, 10 n.s., pp. 63-102.
- Moravia A. (1972), “Bronte”, in *L’Espresso*, 7 maggio, cit. in Genovese – Gesù (1996), p. 316.
- Motta D. (2023), “Pasquale Scimeca”, in *Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano*, 19. Numero monografico: A. Floris, M. Gargiulo, F. Rossi, a cura di, *Pagine schermate: sui rapporti tra letteratura e cinema nella produzione italiana del nuovo millennio*, pp. 252-53.
- Musumarra C. (1984), a cura di, *Novelle rusticane di Giovanni Verga (1883-1983). Letture critiche*, Palumbo Palermo.
- Nencioni G. (1967), “Agnizioni di lettura”, in *Strumenti critici* 2, pp. 192-98.
- Nobécourt J. (1972), “Sulla cronaca d’un massacro”, *La Stampa*, anno 106, n. 145, 23 giugno 1972, p. 2.
- Oliva G. (2025), “Aurelio Navarra: le carte, i libri e un’intervista ritrovata”, *Annali della Fondazione Verga*, 18 n.s., pp. 27-53.
- Orsitto F. (2012), “Re-visioni risorgimentali nell’Italia degli anni Settanta: Bronte di Florestano Vancini”, in Id., a cura di, *Cinema e Risorgimento. Visioni e re-visioni*, Vecchiarelli, Manziana (Roma), pp. 153-171.
- Padovano M. (2010), “Risorgimento verkehrt. Das Massaker von Bronte (1860) im Blick von Giovanni Verga, Leonardo Sciascia und Florestano Vancini”, *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart, Italien 1861-2011: Einbeit und Vielfalt*, n. 50, pp. 49-62.

- Pappalardo V. (2009), *L'identità e la macchia. Il battesimo della coscienza civile nel dibattito sulla strage del 1860*, Maimone, Catania.
- Puleio B. (2022), *Verga e Sciascia, tra storia e identità siciliana*, in «Dialoghi Mediterranei» 1 maggio 2022, Periodico bimestrale dell'Istituto Euroarabo di Mazara del Vallo, <<https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/verga-e-sciascia-tra-storia-e-identita-siciliana/>>
- Radice B. (2009), *Nino Bixio a Bronte*, in Id., *Memorie storiche di Bronte*, Associazione Bronte Insieme Onlus, /www.bronteinsieme.it/ pp. 335-424 (edizione digitale del volume edito nel 1936)
- Ravazzoli F. (1991), *Il testo perpetuo. Studi sui moventi retorici del linguaggio*, Bompiani, Milano, 1991.
- Riall L. (2012), *La rivolta. Bronte 1860*, Laterza, Roma Bari.
- Riccardi C. (1989), a cura di, G. Verga, *Novelle*, Bruno Mondadori, Milano.
- Sciascia L. (1970), “Verga e la libertà”, in Id., *La corda pazza*, Einaudi, Torino, pp. 68-94.
- Sciascia L. (1979), *La Sicilia come metafora*, Mondadori, Milano.
- Sipala P. M. (1984), “Libertà”, in C. Musumarra, a cura di (1984), pp. 151-61.
- Solmi A. (1972), “Caro Vancini, Bixio non era un nazista”, in *Oggi*, 20 maggio: 130-33.
- Sorbello G. (2012), “«Come se fossimo al cosmorama»: ritratti veristi (e ritratti animati) degli eroi dell'Italia moderna”, in Id., *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Bonanno, Acireale-Roma, pp. 265-282.
- Tortonese, P. (2013), *L'Homme en action. La representation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier.
- Trombatore G. (1970), “Verga e la libertà”, in Id., *Riflessi letterari del risorgimento in Sicilia e altri studi sul secondo Ottocento*, Manfredi, Palermo,
- Vancini F. (1972), “Eroe o demonio questo Bixio?”, *Oggi*, 3 giugno: 135-36.
- Verga G. (2016), *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga – Interlinea editore, Novara, 2016.
- Verga G. (2014), *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga – Interlinea editore, Novara.
- Verri A. (2017), *Per la giustizia in terra. Leonardo Sciascia, Manzoni, Belli e Verga*, Piove di Sacco, Art&Print
- Villa R. (1995), *Testi e scritture: modelli, generi, temi e motivi*, Bruno Mondadori, Milano.