

ANNALI
DELLA
FONDAZIONE VERGA

14

CATANIA
1997

FONDAZIONE VERGA
CENTRO DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

Presidente
ENRICO RIZZARELLI
Rettore dell'Università di Catania

Presidente del Consiglio Scientifico
FRANCESCO BRANCIFORTI

ANNALI

COMITATO DIRETTIVO

Francesco Branciforti, Cristina Grasso, Nicolo Mineo, Guido Nicastro,
Salvatore Nigro, Antonio Pioletti, Gianvito Resta,
Giorgio Santangelo, Giuseppe Savoca, Sarah Zappulla Muscarà

Direttore: FRANCESCO BRANCIFORTI

Direzione e redazione:
Fondazione Verga - Via S. Agata, 2
95131 Catania
Tel. 095.7150623 - Fax 095.314392

ANNALI
DELLA
FONDAZIONE VERGA

14

CATANIA
1997

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 1993 FONDAZIONE VERGA

LUCIA BERTOLINI

PREISTORIA DI UN ROMANZO DI VERGA: *EVA*

9. Fra gli autografi verghiani perduti nella loro fisicità, eppure fortunatamente trasmessi grazie ai microfilm dell'Archivio Mondadori, c'è quello di un inedito romanzo, intitolato *Frine*, che pertiene alla storia redazionale di *Eva* di cui rappresenta il punto di partenza. Dopo sparsi ed episodici accenni, ha dato più completa notizia di questo abbozzo Francesco Branciforti ne *Lo scrittore del verista* del 1986, lavoro preparatorio all'impresa, diretta appunto da Branciforti, dell'Edizione Nazionale, e nel quale si trova un regesto complessivo delle testimonianze a stampa e manoscritte dell'opera dello scrittore catanese.¹ In funzione dell'edizione critica mi è parso necessario determinare preliminarmente i termini cronologici entro i quali si è svolta la vicenda compositiva del romanzo, del quale è accertato il termine finale (coincidente con la pubblicazione di *Eva* presso la casa editrice Treves nel 1873), mentre tutt'altro che concordanti sono le ipotesi dei vari studiosi sulla datazione di *Frine* e sui tempi di scrittura di *Eva*, senza che d'altra parte i dati per le varie proposte siano stati discussi nel loro complesso.

1. Il Branciforti, nel dare notizia del manoscritto, attribuisce la scrittura di *Frine* al 1869,² per il fatto che nelle lettere scritte alla famiglia da Firenze in quell'anno, troviamo i primi accenni al romanzo che però ha già il titolo di

¹ F. Branciforti, *Lo scrittore del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'edizione nazionale*, Firenze, Le Monnier, 1986, pp. 59-170; per *Eva* il suo anteccedente *Frine* si vedano le pp. 79-83; per accenni all'inedito, precedenti al lavoro di Branciforti, C. Codella, *Lettere di "Eva"*, in ID., *Saggi verghiani*, in Appendice *I documenti del Verismo italiano*, Messina, Peloritana Editrice, s.d., pp. 3-22, in partic. p. 17, n. 18. Il microfilm mondadoriano relatore di *Frine* è segnato Bob. IV, fl. 473-698.

² Cf. F. Branciforti, *Lo scrittore del verista*, cit., p. 90, n. 39.

Eva. La prima notizia risale al 26 maggio 1869:³

Pel romanzo ho scritto a Milano ch'è il paese di questo genere di pubblicazioni poiché dovete sapere che qui non se ne stampano che in appendice di giornali. Se non potrò combinare a Milano cercherò di venderlo qui a qualche giornale.

Che l'opera, di cui non si cita il titolo, sia appunto un romanzo intitolato *Eva*, è confermato da una lettera di tre giorni dopo (29 maggio), spedita ancora alla madre:⁴

Ho finalmente saputo che il prezzo che si pagano i manoscritti è da 15 a 30 lire il foglio di stampa; sicché ho fatto il conto che, fosse anche pel minimo di 15 lire il foglio, il mio nuovo romanzo *Eva*, che sarà almeno di 20 fogli di stampa, potrei venderlo 300 lire. Ma bisogna ricorrere assolutamente agli editori di Milano.

Nonostante l'omissione del titolo è chiaro che si parla dello stesso romanzo in una lettera del 23 giugno successivo:⁵

Tra giorni aspetto risposta di E. Treves e C.i Editori da Milano pel manoscritto del romanzo. Se mi riesce quest'affare saranno 630 lire che guadagnerò in un sol colpo su 21 fogli di stampa, in ragione di lire 30 al foglio (il *minimum*) poiché si paga anche a lire 40 il foglio.

In fine il 14 luglio, nonostante che sia ormai impegnato nella conclusione di *Storia di una capinera*, Verga continua a sperare di poter pubblicare il romanzo di cui ancora si omette il titolo:⁶

Sarebbe una vera fortuna l'quella cioè di veder pubblicata la *Storia di*

³ Cf. L. Prusso, *Lettere di Giovanni Verga a sua madre*, «L'Italia letteraria», II, nr. 29-30-31-32-33-34, 1930, in particolare nr. 52 del 10 agosto 1930, p. 3; le lettere sono in parte ridotte da questa fonte in G. Verga, *Lettere sparse* a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979.

⁴ Cf. L. Prusso, ib., e G. Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 21.

⁵ Cf. L. Prusso, *Lettere di Giovanni Verga...*, cit., nr. 33 del 17 agosto 1930, p. 3 e G. Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 27.

⁶ Cf. L. Prusso, *Lettere di Giovanni Verga...*, cit., nr. 34 del 24 agosto 1930, p. 3 e G. Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 36.

una capinera che non è ancora finita, ma per la quale il Dall'Ongaro gli ha già fatto alcune proposte, oltre l'altro mio romanzo pel quale sono in trattative a Milano e che, se non potrò combinare li, presenterò anche quello a Dall'Ongaro perché insieme procuriamo di venderlo anche per appendice di giornale a 40 o 50 lire l'appendice.

Le speranze di collocare *Eva* in volume, presso gli editori milanesi, come si vede, si affievoliscono; seguirà, il 24 luglio, una lettera alla madre⁷ in cui si fa menzione della possibilità di pubblicare il romanzo in appendice alla rivista «La Riforma», operazione che comunque, per quanto ho potuto vedere, non andò in porto.⁸

2. Del resto, nell'epistolario verghiano a stampa non compare nessun accenno a *Frine*. Ma i titoli non ingannino. Che l'*Eva* citata a più riprese nel 1869 fosse quale noi la conosciamo attraverso l'edizione Treves del 1873 è da escludersi assolutamente. Perentoria la testimonianza dell'autore stesso che in una lettera da Milano all'amico Capuana del 7 febbraio 1873 data precisamente la conclusione del romanzo nella redazione che vedrà poi la luce:⁹

L. l. lo ho finito ieri l'altro il mio nuovo romanzo *Eva*, ed il mio entusiasmo si è sbollito dietro un editore che mi offriva 300 [su 120] lire credendo di *pagarmi* profumatamente. L...l.

In quegli stessi giorni il Verga procedeva verosimilmente ad una trascrizione in bella copia di *Eva* che mandava via via a Emilio Treves. L'8

⁷ Cf. L. Prusso, ib. e G. Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 40 («degli amici che hanno relazione colla *Riforma* mi proposero di cedere il manoscritto dell'altro mio romanzo rispetto a *Storia di una capinera* di cui ha parlato subito primal per appendice di quel giornale, promettendomi che mi sarebbe pagato lire 20 ogni appendice, oltre al riserbarmi io la proprietà del romanzo»).

⁸ Evidentemente la Pinocchiaio Chimirri (*Regesto delle lettere a stampa di Giovanni Verga*, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia orientale, 1977), p. 11, dice la «Perseveranza». Per il periodico fiorentino «La Riforma», cf. B. Ricossa, *I periodici fiorentini (1597-1950). Catalogo ragionato*, Firenze, Sansoni antiquariato, 1955, vol. II, p. 25, nr. 2270 e C. Rotondi, *Bibliografia dei periodici toscani (1864-1871)*, Firenze, Olschki, 1972, pp. 66-67, nr. 151.

⁹ Edita da ultimo da G. Riva, *Catologo Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Aeneo, 1984, p. 22.

febbraio infatti scriveva all'editore, che aveva acquistato, insieme all'inedito, *Storia di una capinera*, a questa data già uscita ne «Il corriere delle dame»¹⁰ (fra il 16 maggio e il 22 agosto 1870) e poi in volume presso l'editore Lampugnani (1871):¹¹

Egregio sig. Treves,

Le mando i primi quaderni dell'*Eva*; ma avrei preferito, per lei e per me, mandarle tutto intiero il manoscritto. Ad ogni modo se da ceste poco potrà farsi un'idea del resto tanto meglio. Se la prefazioncella le sembrasse inopportuna per giornale potrebbe sopprimersi; ma insisterei perché andasse nell'edizione in volume. L...¹²

Soltanto nel 1873 dunque *Eva*, con la trama e nella forma quali noi conosciamo, dotata inoltre della provocatoria *prefazioncella*, insomma quell'*Eva* che suscitò al suo uscire scalpore e giudizi discordi,¹³ è conclusa, dopo un lavoro di riscrittura su del materiale preesistente che, a stare alla testimonianza del Verga stesso, lo occupò proprio fra il 1872 e gli inizi del 1873. A distanza di anni, rievocando il proprio esordio, l'autore catanese ricordava infatti in una famosa lettera a Ferdinando Martini del 5 novembre 1880:¹⁴

L... Nel 1869 scrissi a Firenze la *Storia di una capinera*, che Dall'Ongaro raccomandò al pubblico con una lettera e mi fece vendere al

¹⁰ Non su «La Ricamatrice», come talora si è ripetuto sulla scorta di F. De Robertis, *Storia della Storia di una capinera*, in *Casai Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumeci, Firenze, Le Monnier, 1964, pp. 135-179, in partic. p. 165.

¹¹ Cf. G. Rava, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 25.

¹² Il progetto, qui appena accennato, di un'edizione di *Eva* in uno dei periodici della casa editrice Treves, non ebbe poi seguito. Forse esso riguardo il «Giornale illustrato», al quale fu destinata in un primo momento anche la *Storia di una capinera* (cf. lettera del Verga a Capuana, dat. Milano, 21 febbraio 1873 (G. Rava, *Ganteggi vergiano-Capuana*, cit., p. 23); L... tanto più che ho già combinato col Treves una 2^a edizione di *Una capinera* che escirà prima nel «Giornale Illustrato» e poscia formerà due volumetti della Biblioteca Amena. L...).

¹³ Sono indizio sufficiente della reazione infuocata che seguì la pubblicazione di *Eva*, le quattordici (se ho ben visto) recensioni che uscirono fra il 1873 e il 1874, ma la storia della fortuna critica di *Eva* meriterebbe un capitolo a sé.

¹⁴ Falessa integralmente in A. NAVARRA, *Lettere di Verga a Ferdinando Martini*, in *Annotationi verghiane e pagine storiche*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1976, pp. 10-56, in partic. pp. 27-31, e in G. VIEZA, *Lettere sparse*, cit., pp. 100-102. Per la destinazione delle notizie bio-bibliografiche

Lampugnani, editore milanese di giornali di mode; ne ebbi 100 lire che mi parvero un tesoro, ma del libro si parlò poco: dopo circa due anni fiammo dunque nel 1872 o 1873, a seconda che si calcolino i due anni a partire dalla stampa in giornale o da quella in volume, ne lessi un giudizio sommario ma benevolo, che ne dava il De Gubernatis in una rassegna del movimento letterario italiano di quell'anno scritta per l'*Athenaeum* di Londra [...]. Mi trovavo qui da poco [Verga si stabilì a Milano a partire dal novembre 1872], con poche speranze di riuscire a fare qualche cosa che valesse la pena di essere stampata e letta, senza conoscer nessuno, triste e sconsolato, e passavo le sere in un cantuccio del caffè Gnocchi, a sentir la musica e a guardare la gente. La gioia che provai quella sera in quel cantuccio, con quel giornale fra le mani non l'ho provata più se non quando qualche rara pagina mi è venuta scritta quale l'aveva sentita in mente. [...] In quel tempo scrivevo *Eva* o piuttosto la riscrivevo. Farina mi diede una lettera pel Treves, il quale mi accolse freddamente, inciò un pezzo prima di prendere il romanzo, e me ne diede 300 lire. Tu ne scrivesti un articolo, anzi due, che insieme con le 300 lire del Treves mi parvero che assicurassero il mio avvenire letterario da tutti i lati.

3. Insomma l'*Eva* nominata nel 1869 non può essere il testo edito quattro anni dopo. Di che cosa si trattasse possiamo invece arguirlo induttivamente se abbiamo la pazienza di inseguire i ricorrenti calcoli finanziari contenuti nella citata corrispondenza con la madre. In quelle lettere Verga ci informa a più riprese sulla consistenza dell'*Eva* del 1869: di «almeno 20 fogli di stampa» (lettera del 29 maggio) o di «21 fogli di stampa» (lettera del 23 giugno). La mole non corrisponde all'*Eva* della stampa Treves che occupa centonovantaquattro pagine corrispondenti quindi a poco più di dodici fogli di stampa. Il calcolo si basa su varie, ma convergenti, considerazioni: 1) prima di tutto il dato di fatto che un foglio di stampa corrisponde a sedici pagine, come del resto sapeva benissimo anche il Verga che alla fine del manoscritto della prima redazione di *Tigre reale*, entro un'annotazione più ampia che serve a calcolare il ricavato del romanzo destinato alla rivista «Museo di famiglia», dice appunto: «Un foglio componevi di 16 pagine»;¹⁵ 2) due

offerte da Verga al Martini, cf. E. GIULIETTI, *Introduzione a G. Verga, I carbonari della montagna. Sulle lagune. Una peccatrice*, Firenze, Sansoni, 1983, 1990², pp. VI-VII e la lettera propositiva del Martini (datata Roma, 16 ottobre 1880) in F. MARINA, *Lettere 1860-1928* (con 26 tavole e 7 autografi fuori testo), Milano, Mondadori, 1934, nr. 90, pp. 106-107.

¹⁵ Cf. l'annotazione trascritta per intero in G. VIEZA, *Tigre reale I*, edizione critica a cura di M. SPAMPINATO BERETTA, Firenze, Le Monnier, 1988, pp. XVI-XVII, n. 17.

annotazioni nel manoscritto della redazione finale di *Eva*. Il manoscritto,¹⁶ composito, nella sua ultima parte, relativa al duello di Enrico Lanti col conte e all'agonia e poi alla morte del protagonista, utilizza il frammento di un manoscritto in cui *Frine* era stata messa in bella copia;¹⁷ all'interno di questo spezzone più antico, nel margine superiore della pagina numerata anticamente 276, corrispondente alla p.174 della numerazione complessiva, il Verga ha scritto, con inchiostro nerastro, diverso da quello color seppia della bella copia: -12 fogli- poi cassato. La dislocazione di tale nota ci assicura che essa fu apposta prima delle correzioni che vanno da *Frine* verso *Eva*, sicché, sia per la cancellatura, sia per tale anteriorità, si potrebbe rimanere incerti sul significato della testimonianza. Ma alla pagina numerata 297, corrispondente alla p.193l della numerazione più recente, Verga ripete ancora nel margine superiore del foglio: -13 fogli-. Niente dunque a che vedere con i venti o ventun fogli di stampa preventivati per l'*Eva* del 1869, che avrebbero occupato perlomeno trecentoventi pagine a stampa. I venti o ventun fogli si adattano invece meglio alla mole di *Frine*. In questo caso i calcoli sono necessariamente meno precisi trattandosi di pagine manoscritte contenenti cancellature anche estese, riscritture ed aggiunte; secondo tali calcoli le duecentoventi pagine del manoscritto di *Frine*, contro le centotre del manoscritto di *Eva*, corrispondono grossso modo a venticinque fogli di stampa, qualcosa che si avvicina abbastanza ai calcoli verghiani.

L'ipotesi di identità fra *Frine* e l'*Eva* del 1869 è del resto suffragata dalla lettura attenta della missiva con cui Verga, il 14 giugno 1869 proponeva al Treves, con il titolo di *Eva*, il suo «nuovo romanzo intimo».¹⁸

Egregio sig. Treves,

Le offre per la sua *Biblioteca Amenerun* mio nuovo romanzo intimo: *Eva - Storia di ieri*, del genere dell'altro mio lavoro: *Una peccatrice*; stampato tempo fa a Torino dal Negro Editore e che oggi stesso mi procuro di spedirle. [...]

¹⁶ Catania, Biblioteca Universitaria Regionale, Ms. U. 238.3. Per la descrizione del codice cf. F. BRANCHIORI, *Lo scrittore del verista*, cit., pp. 70-80.

¹⁷ In effetti l'ultimo capitolo di *Eva*, relativo all'agonia di Enrico Lanti, non è altro che il capitolo XXX e penultimo di *Frine*, su cui Verga è intervenuto, a parte gli aggiustamenti necessari per l'inserimento nella nuova compagnie, con correzioni piuttosto formali che sostanziali. Per l'analisi di tale lavoro correttivo cf. L. Barouxi, *Correzioni di Verga: da Frine a Eva*, in *Genesi, critica, edizione*, Atti del convegno internazionale di studi, Scuola Normale Superiore di Pisa, 11-13 aprile 1996, a cura di P. D'Iorio e N. Ferrand, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998, pp. 103-140.

¹⁸ G. RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 25.

Dalle parole del Verga possiamo inferire alcune importanti caratteristiche tipologiche del romanzo offerto a Treves. Prima di tutto la definizione di «romanzo intimo», che non può in alcun modo adattarsi all'*Eva* del 1873, conferma quanto già abbiamo ricavato da altre testimonianze; a questo punto ci interessa semmai sottolineare come quella definizione si confaccia invece esattamente a *Frine*. Ancor più importante è inoltre l'accostamento che il Verga propone in questa lettera fra il nuovo romanzo e *Una peccatrice*, la cui stesura risale al 1864. Messi sull'avviso da questo accostamento autoriale, abbiamo verificato sul corpo stesso dei due testi il grado di affinità fra *Una peccatrice* e *Frine*.¹⁹ L'inedito è legato al romanzo pubblicato nel 1866, per esempio, da quelle che potremmo chiamare ossessioni giovanili del Verga quali l'abuso di parole straniere (francesi ed inglesi) spesso storpiate, l'attenzione un po' maniacale per gli abbigliamenti femminili, fatti oggetto in *Una peccatrice* e in *Frine* di accurate ed insistite descrizioni, la cultura musicale (del melodramma e della musica da salotto) spesso ostentata in entrambi i romanzi, il riferimento sia esplicito sia implicito e comunque ricorrente alla *Dame aux camélias*.²⁰ Inoltre, dal punto di vista linguistico, i passati remoti flessi secondo la coniugazione dei perfetti forti, come è comune e caratteristico in Sicilia, del tipo *rimasimo, vidimo*, sono costanti in *Una peccatrice*, mentre nel manoscritto di *Frine* sono attestati nella prima scrittura, ma poi soppiantati, durante la revisione, dalle forme *rimanemmo, vedemmo*.²¹ D'altra parte, a riprova, ma stavolta in negativo, della stretta

¹⁹ A questo proposito possiamo confrontare i nostri risultati con le più generiche affinità rilevate da Salvatore Rossi C. Rossi, *Alcune notazioni critiche su «Frine»*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di Studi (Catania, 21-22 novembre 1980), Catania, 1981, pp. 95-105, in particolare p. 100, fra *Una peccatrice* e *Eva*: «vi ritroviamo la figura dell'artista mediocre perso dietro i suoi vagheggiamenti, la contrapposizione tra *ideale* e *reale*, un certo gusto del macabro che culmina in un'altra, quasi scientifica descrizione di morte, con cui si chiude il libro lasciando quel capitolo che scritto per *Frine* sopeavviverà nella redazione finale di *Eva*, un'ambiguità di sentimenti che ne rendono non facile l'interpretazione».

²⁰ Per questi ultimi due aspetti in relazione a *Una peccatrice*, cf. N. BORGELLA, *Prima di Nedda: Verga da romanziere a scrittore*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, cit., pp. 121-138, a p. 124.

²¹ Per quanto ho potuto vedere le forme «italiane» sono definitivamente acquisite nella scrittura verghiana a partire da *Storia di una capinera*. A margine si possono aggiungere alcuni rilievi «biografici» che, pur non avendo autonomo valore probatorio, possono tuttavia sostanziare ulteriormente le nostre deduzioni. I protagonisti dei due romanzi, Pietro Brusio e Luigi Deforti,

vicinanza d'ispirazione che Verga nel 1869 riconosceva fra *Una peccatrice* e *Frine-Eva* sta la contemporaneità con cui, qualche tempo dopo, l'autore da un lato abbandonerà l'abbozzo di *Frine* per una completa riscrittura del romanzo, dall'altro rifiuterà *Una peccatrice*.²²

Ma la concomitanza di ideazione, se non di scrittura, di *Una peccatrice* e di *Frine* è riprovata da due note autografe apposte sulla prima pagina dei manoscritti dei due romanzi e delle quali non è stata data un'esatta lettura. Sulla prima pagina del manoscritto di *Una peccatrice* si legge infatti:

Bozzetti sul cuore
Una peccatrice
28 giugno-8 luglio 1864.

Tale nota è stata interpretata da Gian Paolo Marchi²³ come «tenera attenzione

hanno entrambi circa 25 anni (in *Una peccatrice*: «Pietro Brusio [...] è, come abbiamo accennato, un giovanotto alto; di circa 25 anni» ma poi nel cap. I Pietro, parlando di sé, dirà: «A ventiquattro lannii si è sceptico, come lo scepticismo»; nel capitolo IV di *Frine*: «Animo, Luigi! Tu hai venticinque anni al più; [...]»; nel cap. XXXI: «quell'uomo ch'è morto a venticinque anni nella paglia»); ad una scansione cronologica, in senso ancora autobiografico, farebbero pensare l'attribuzione di 23 anni al gruppo di amici che assiste stupefatto al funerale della contessa di Prato in *Una peccatrice* (nella prefazione: «giammai questo spaventoso mistero del nulla aveva colpito siffattamente le noncuranti immaginazioni dei nostri 23 anni») e di 22 anni a Raimondo Angiolini, l'amico confidente di Pietro Brusio (cap. I: «Va, Raimondo, amico mio, tu farai il tuo cammino, coi tuoi ventidue anni») mentre ha 24 anni l'amico testimone della vicenda di Luigi Deforti in *Frine* (cap. I: «Era quello per me uno dei giorni di folle allegria che fanno belli i ventiquattro anni»), età che si avvicinano in maniera forse non casuale a quella dell'autore.

²² Giova infatti ricordare che la reazione del Verga alla tarda e abusiva ristampa di *Una peccatrice* nel 1893 (G. RAYA, *Verga e i Treves*, cit., pp. 185-187 e G. PINOCCHIARO CHIURRI, *Polemichetta per una ristampa non gradita*, in *Pastille a Verga. Lettere e documenti inediti con XII tavole inedite di Verga fotografate*, II edizione accresciuta, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 191-197) non è altro che la conferma di distanze prese da quel giovanile romanzo fin dal 1873, a ridosso della pubblicazione di *Era*. Commentando infatti la recensione a *Eva* che era uscita anonima, ma attribuita al Baseggi, sul quotidiano «La Perseveranza» del 14 settembre 1873, il Verga scriveva al Treves il 20 settembre successivo: «Chi m'ha fatto il servizio poi d'andare a dissepellire quel mio aborto giovanile che credevo, e desidero morto da un pezzo e seppellito, quella *Peccatrice* di cui nessuno aveva parlato e che tirano fuori adesso per gettarmela fra i piedi?» (G. RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 31).

²³ G.P. MARCHI, *Dallo «scatolino» all'«ideale dell'astrica». I romanzi fiorentini nella lettura di Giacomo Debenedetti*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, cit., pp. 139-157; le citazioni a p. 140, n. 1.

senile per il ms. di un romanzo ripudiato», come ricordo che «riaccende una fiamma che si insinua tra le depressioni del climaterio e tra le caduche pompe del latitavio, fino a spegnersi tristemente nell'esorcismo classificatorio e rassicurante». Se anche la nota fosse tarda, come proverebbe il foglio utilizzato dal Verga, se intestato «Senato del Regno»,²⁴ non mi pare si possa dare ragione al Marchi secondo il quale «Verga, riordinando i manoscritti dei suoi romanzi giovanili, pensò di raggrupparli sotto l'insegna di *Bozzetti sul cuore*. Se anche la nota autografa apposta sul manoscritto di *Una peccatrice* fosse tarda»,²⁵ dicevo, dovremmo interpretarla come tardo, ma preciso ricordo dell'esatta ideazione del romanzo. Che *Una peccatrice* sia stato pensato fin dall'inizio come elemento di un ciclo di *bozzetti* intimi è confermato dal titolo di *Frine* nella p.1 del manoscritto autografo, pagina nella quale, di seguito, ha subito inizio il testo:

Schizzi del cuore
II^a
Frine

A parte la variante *schizzi* rispetto a *bozzetti* (questa si forse imputabile ad un'imprecisione «senile», comunque interna ad una medesima idea pittorica del genere romanzo), dobbiamo riconoscere in *Frine* l'altro anello di una catena che iniziava con *Una peccatrice*.

²⁴ Non ho potuto vedere direttamente il manoscritto di *Una peccatrice*, si da verificare l'esatta dislocazione della nota autografa, per divergenti descrizioni di essa cf. G.P. MARCHI, *Dallo «scatolino» all'«ideale dell'astrica*, cit., p. 141, n.1 (che dice essere la nota apposta «sulla cartella - formata utilizzando un foglio di carta intestata "Senato del Regno" - in cui fu inserito il ms. di *Una peccatrice*») e F. BRANCIFORI, *Lo scrittoio del reviso*, cit., p. 73 (che invece, pur riportando l'annotazione verghiana, non fa menzione della copertina). Si veda inoltre G. GARRA AGOSTA, *La biblioteca di Giovanni Verga*, Catania, Edizioni Greco, 1977, p.12 dal quale sembra risultare che la nota di cui si tratta si trovi sulla p.1 del manoscritto, diversa dalla «copertina con lo stemma del Senato del Regno» in cui l'autografo sarebbe conservato.

²⁵ Ad una tarda datazione dell'annotazione verghiana potrebbe indurre il termine *bozzetto* che, nel senso di «novella breve che ritrae situazioni e personaggi della vita quotidiana» farebbe la sua prima comparsa nel 1881 sotto la penna del Carducci (cf. M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979-1988, I, s.v.); in realtà il termine va retrodatato perlomeno al 1868, anno in cui uscirono i racconti della *Vita militare* di Edmondo De Amicis, sottotitolati appunto *Bozzetti*. Per il genere e la sua storia cf. R. PERNI, *Bozzetto e racconto nel secondo Ottocento*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Capranica, 19-24 settembre 1988, Salerno Editrice, 1989, vol. 1, pp. 587-606.

4. L'*Eva* di cui si parla nel 1869 non è dunque altro che *Frine*, o meglio una sua rielaborazione all'interno della quale il titolo, oscuro per il grande pubblico che certo era ignaro degli amori cortigiani di Prassitele, fu sostituito con il più facilmente decrittabile *Eva*.

Ma la scrittura dell'abbozzo e la rielaborazione attestata dal manoscritto saranno da collocarsi, entrambe, durante il soggiorno fiorentino del 1869? È, a mio avviso, poco probabile già sulla base di quanto abbiamo detto riguardo alle affinità fra *Frine* e *Una peccatrice*. Inoltre, il 29 maggio 1869, cioè poco più di un mese dopo l'arrivo a Firenze, Verga è già in grado di valutare l'entità del nuovo romanzo. Non fa difficoltà la velocità di scrittura, ben documentata per esempio per *Storia di una capinera*, romanzo che il Verga quantificava anch'esso in venti fogli di stampa e la cui prima redazione fu buttata giù in circa un mese.²⁶ Fa difficoltà piuttosto che in quel mese Verga potesse prendere quella dimestichezza con la toponomastica e gli usi mondani di Firenze che è testimoniata in *Frine* e sulla quale ritorneremo più avanti.

Ma esistono motivi più rilevanti per rinviare indietro nel tempo la prima stesura di *Frine*. Nella già citata lettera a Ferdinando Martini del 5 novembre 1880, poco prima del passaggio che abbiamo già utilizzato, Verga ricordava:²⁷

[...] Il Negro di Torino, molto tempo dopo [cioè nel 1866, anno di pubblicazione di *Una peccatrice*], mi prese un altro primo peccato di gioventù, un volumetto di cui non seppi altro che queste due righe della «Nazione» - credo tue. «Di questo bel romanzzetto parleremo in un prossimo articolo». Beninteso che non se ne parlò più, ma quelle due righe mi rimasero in cuore, mi parve di aver ricevuto il battesimo dell'arte e per un anno lessi tutti i giorni la «Nazione». [...] Per più di tre anni tempestai di lettere tutti gli editori che conoscevo di nome. Sonzogno mi rimandò il manoscritto dell'*Eva* e Treves non mi rispose neppure. Nel 1869 scrissi a Firenze *Storia di una capinera* [...]

²⁶ Cf. L. Pearce, *Lettere di Giovanni Verga*..., cit., nr. 33 (lettera del 23 giugno in cui c'è il primo implicito accenno a *Storia di una capinera*); ib., nr. 34 (lettera del 14 luglio; figurati che saranno 20 fogli di stampa. [...] Il romanzo di cui ti parlo non l'ho incominciato che il 25 giugno; non mi costa adunque che poco più di un mese di lavoro», e lettera del 24 luglio in cui Verga prevede l'ultimazione del romanzo «dentro il corrente luglio»; in effetti il 5 agosto Verga stava lavorando alla copia di *Storia di una capinera*, da consegnare al Dall'Ongaro, mentre il 21 agosto quest'ultimo aveva già attivato le sue conoscenze per la stampa del romanzo).

²⁷ Cf. *supra*, n. 14.

I tre anni durante i quali il Verga tempesto di lettere gli editori per la pubblicazione di *Frine-Eva* sono quelli che separano l'uscita di *Una peccatrice* e il 1869. Di questa corrispondenza non sappiamo niente, a parte la già citata lettera al Treves²⁸ e una lettera, di cui ha dato parziale trascrizione il Raya, datata 10 maggio 1868, nella quale Carlo di Belgioioso si rammarica con il Verga di non poterlo aiutare «per la stampa del nuovo lavoro, che Ella mi annuncia».²⁹

5. Del resto, all'interno di questo mutato panorama, assume significato preciso di conferma la testimonianza, talora messa in dubbio dagli studiosi, di Emilio Del Cerro (cioè l'amico di Verga Nicola Niceforo):³⁰

Eva, stampata nel 1873, fu scritta un poco prima o un poco dopo *d'Una peccatrice*. Chi scrive, verso quel tempo, cioè tra il 1864 e il 1865, poté leggerne il manoscritto.

Nonostante gli anni trascorsi, il Niceforo ricordava abbastanza bene e *pour cause*: la lettura di cui egli parla va infatti sicuramente intesa in senso forte, come revisione del manoscritto che il Verga dovette passargli, giacché nei margini dell'autografo di *Frine* si può riconoscere la mano appunto di

²⁸ Cf. *supra*, p. 6 e n. 18.

²⁹ Cf. G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder, 1990, p. 44; il Raya, con scarsa verisimiglianza, propone di identificare il nuovo lavoro con *Storia di una capinera*, che invece dalla corrispondenza con la madre sappiamo essere stato iniziato solo l'anno successivo. Per Carlo Belgioioso cf. C. MISTRALE, *Verga autore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, p. 22, n. 29 (manca invece una voce dedicata espressamente al personaggio nel *Dizionario Biografico degli Italiani*). Per opere del Belgioioso possedute dal Verga cf. G. GABBA ACOSTA, *La biblioteca di Giovanni Verga*, cit., p. 25 e *Biblioteca di Giovanni Verga*, Catalogo, a cura di C. Lanza, S. Giarratana, C. Reitano, Introduzione di S.S. Nigro, Catania, 1985, pp. 35-36.

³⁰ Cf. E. DEL CERRO, *L'erede e la personalità di Giovanni Verga*, «Siciliana», I, nr. 1, gennaio 1923. Per la figura del Niceforo cf. C. MISTRALE, *Verga minore*, cit., p. 13, n. 15. Alla dichiarazione del Niceforo è stata spesso contrapposta la contraria affermazione che De Roberto fa in *Storia della «Storia di una capinera*», cit., p. 175: «Giovanni Verga, che per rimettersi al lavoro non aveva aspettato le esortazioni, e appena finita la Capinera, nello stesso anno 1869, aveva composto l'*Eva* [...]». Ma già il Ghidetti contrapponeva alla testimonianza de Robertiana, quella ben più autorevole del Verga nella più volte citata lettera al Martini, dalla quale si deduceva la priorità di scrittura di *Eva* rispetto a *Storia di una capinera*; cf. E. GHIDETTI, *Introduzione*, cit., pp. V-VI.

Emilio Del Cerro.³¹ La testimonianza del Niciforo, semmai, va precisata, sia nella datazione relativa (nel senso che *Frine-Eva* fu scritta dopo, non prima, di *Una peccatrice*, dato il numero II° attribuito nell'autografo all'abbozzo), sia in quella assoluta.

6. Dalle testimonianze già prese in esame ricaviamo un sicuro *terminus ante quem* nel 1869, forse anticipabile al 10 maggio 1868 se nel *nuovo lavoro* annunciato da Verga al Belgioioso si può riconoscere *Frine-Eva*. Possiamo inoltre fissare un sicuro *terminus post quem* al 1865 dalla lettura dell'inedito del quale è necessario sinteggiare brevemente la trama.

Luigi Deforti,³² giovane pittore catanese di più che modesta condizione sociale, conosce a Firenze, dove gli è permesso di specializzarsi nella pittura grazie ad una sovvenzione del Comune natale, Eva Manili, *femme fatale* che unisce alle bellezze esteriori la sensibilità, ostentata, dell'artista dilettante. L'amore e l'interesse per l'arte, che serve alla Manili da paravento per la sua condizione di mantenuta, fa breccia nel cuore del giovane artista, pregiudizialmente ostile, in conseguenza della sua origine provinciale, alle cortigiane. Innamorato, Deforti si allontana sempre più dal suo studio, s'indebita gravemente per entrare in modo dignitoso negli ambienti lussuosi

³¹ Ho potuto confrontare gli interventi sui margini dell'autografo verghiano con lettere inviate da Del Cerro a Federico De Roberto nel luglio del 1922 (Catania, Biblioteca Universitaria Regionale; Ms. U. 281.2808 - 2809 e Ms. U. 288.2810), e nonostante il divario cronologico le somiglianze sono eclatanti. Il riconoscimento della mano del Niciforo ha anche precisi risvolti linguistico-testuali; l'amico di Verga infatti interviene per censurare alcune scelte lessicali di *Frine* (in genere francesismi) che Verga cancella con cura sistematica, ma solo dopo averle, quasi sempre, introdotte direttamente nel testo. Pare probabile che il Niciforo vada identificato con l'ignoto amico che si oppose, a detta del Verga, alla pubblicazione e alla rappresentazione della commedia *Rose endulcire*; l'episodio risale al giugno del 1869 e determinò la rottura dei rapporti fra i due (cf. L. Pazzini, *Lettere di Giovanni Verga*..., cit., nr. 53, e poi in G. Verga, *Lettere sparse*, cit., pp. 24-35; per la sicura identificazione della commedia con *Rose endulcire* cf. S. Frassica, «*Rose endulcire*: tra "dramma italiano" e "commedia sociale"», in *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 55-94; per la proposta di riconoscere il Niciforo nel personaggio che si nasconde sotto la sigla X^o, probabilmente attribuibile ad una delicatezza della Peroni verso l'amico del Verga che morì proprio nel 1930, cf. A. Navarra, *Sulla data di composizione di una commedia di Verga*, in *Annalazioni verghiane*, cit., pp. 211-215, in partic. pp. 212-213). La proposta confermerebbe ulteriori memori la datazione per la scrittura di *Frine* e la sua rielaborazione (compresa dunque la revisione del Niciforo sull'autografo) entro il giugno del '69.

³² Questo il nome del protagonista, non Luigi Deforti, come si legge ne *Lo scrittore del verista*, cit., p. 79.

frequentati da Eva, che sapientemente, di volta in volta, lo lusinga e lo respinge finché non gli preferisce un altro, il conte di Fontanarossa. Deforti, schiaffeggiato dal conte, decide di vendicarsi. Comincia così una discesa vertiginosa verso il degrado morale: Luigi, diventato baro per vivere, è costretto da tale attività a girovagare per l'Italia e, ossessionato dalla sua ansia di vendetta, sostituisce la spada al pennello, trasformandosi in un temibile spadaccino. Acquistata tale funesta abilità, torna a Firenze, scommette con un gruppo di amici che il conte di Fontanarossa non è l'amante di Eva, vince la scommessa dopo aver pagato profumatamente la Manili perché faccia la commedia ed infine, dopo aver inseguito la coppia sul lago Maggiore, sfida l'avversario a duello, ferendolo in modo grave. Buona parte della storia è narrata da Luigi stesso ad un amico catanese che farà da secondo a Deforti, che lo assisterà moribondo quando ormai è rientrato in seno alla famiglia, che infine ne difenderà la memoria contro il cinismo di Eva che fa ora da ruffiana ad una giovane età. Secondo una tecnica narrativa frequentemente utilizzata dal giovane Verga, l'anonimo amico di Deforti, che ha partecipato alla vicenda o, in parte, l'ha sentita narrare dallo sfortunato protagonista, diventa l'estensore del racconto.

Già dal breve sunto di *Frine* risultano evidenti i contatti fra quest'ultimo e *Eva*: per esempio Luigi Deforti assomiglia in maniera impressionante al protagonista di *Eva*, Enrico Lanti, anch'egli pittore, anch'egli al centro di una scommessa e di un duello. Inoltre, a parte la persistenza di alcuni altri antroponomì (Vittorina, il conte Silvani etc.) rimane costante nei due romanzi il nome della protagonista femminile che nella storia successiva del testo assurerà addirittura a titolo. Nome, notiamolo, che conferma l'uso di Verga di attribuire alle donne dei suoi romanzi nomi archetipici;³³ e tuttavia, a dispetto della fissità del nome, il personaggio Eva rinvia ad archetipi differenti nelle due compagni narrative: mentre in *Frine* il modello è Eva tentatrice e seducente, in *Eva* il personaggio è più complesso, meno lineare, rinvia in momenti diversi del romanzo alla ballerina-tentatrice e alla donna-angelo del focolare che alla fine delude.³⁴ Nonostante i numerosi punti di contatto, la

³³ Cf. N. Misei, *Società, politica e ideologia nell'opera del Verga. Dal romanzo al versante*, Annali della Fondazione Verga, II, 1985, pp. 7-129, in partic. pp. 18 e 43.

³⁴ Ma si veda invece l'interpretazione di Gino Tellini, che legge nel passaggio del titolo da *Frine* a *Eva* una sostanziale costanza nell'«accezione onomatistica negativa» (G. Tellini, *Introduzione a Eva*, Milano, Marsigli, 1991, p. 5, poi con il titolo *Eva e il «cuore animulato» di Enrico Lanti*, in ID., *Introduzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1993, pp. 191-216, in partic. p. 191).

scrittura di *Frine* è comunque inconfrontabile con quella di *Eva*³⁵ tanto che nella nostra edizione, il testo di *Frine* verrà pubblicato in appendice.

7. Anche *Frine* dunque, come poi *Eva*, si svolge a Firenze, ma nell'abbozzo, più che nel successivo romanzo dato alle stampe, Verga fa continuo ed insistito riferimento alla toponomastica della città toscana (le Cascine, Borgo Ognissanti, il Lungarno Nuovo, Pitti e Boboli, Fiesole), alle sue più rinomate botteghe (la Farmacia Inglese; le case di moda di Sonnemann, di madame Besançon, di madama Delfini-Coda, di madame Lamarre; la sartoria Bicchi; il cappellaio Bossi, cioè Bessi; le gioiellerie Mellerio e Bigatti; il negozio di carrozze di Paul et Maurice; i mobilieri Fontana e Seresco; e inoltre De Ferrari, Stella, Castaldi, Iodi, Boni, Bozzanti, Becucci, Ginori di Doccia), ai suoi luoghi di ritrovo (il Caffè d'Italia, il Caffè Doney in via Tornabuoni e l'omonimo *restaurant* alle Cascine, il Casino Borghesi, il Jockey Club, il Caffè Michelangiolo per non parlare dei teatri, sui quali torneremo più avanti); Verga dimostra inoltre una singolare conoscenza di Pitti, dei quadri ivi conservati e della loro collocazione nelle varie sale della Galleria. Al momento della stesura dell'abbozzo, Verga è insomma un buon conoscitore di Firenze e della vita mondana che vi si conduce.

Non è possibile rendere conto in questa sede della ricchezza e precisione di particolari relativi alla vita quotidiana di Firenze ricavabili dal testo di *Frine*, ma possiamo fra questi evidenziare quelli che hanno rilevanza ai fini della datazione dell'inedito.

7.1. Un generico *terminus post quem* va fissato nell'anno 1865. Nel cap. XXVI alla domanda «Che di nuovo a Firenze?» rivoltagli da uno degli amici incontrati all'Albergo Dauphin sul Lago Maggiore, Luigi Deforti risponde:

è difficile assai, rispondendo alla tua domanda, appagare il gusto di tutti coloro che ci fanno l'onore di ascoltareci a meno che non ti parlassi dell'ultima acconciatura o dell'ultimo cappellino che si ammirano nelle vetrine di madama Delfini-Coda; della più bella pariglia che si sia veduta alla caleče di Lord Helleuy; degli ultimi dispacci dello Stefani; del bel romanzo di Hugo che Daelli ha pubblicato; del successo delle Marchisio alla Pergola; dell'ultima corsa al Prato e che so io...³⁶

³⁵ Con l'unica eccezione già citata (cf. *supra* n. 17).

Il «bel romanzo di Hugo che Daelli ha pubblicato» è sicuramente *I miserabili* con cui si conclude, nel 1865 appunto, l'attività editoriale di Gino Daelli.³⁶

7.2. Il *terminus* può essere più precisamente fissato al maggio del medesimo anno. Nel cap.V di *Frine*, Luigi Deforti incontra la Manili a Pitti, dove si reca quotidianamente a copiare le opere d'arte che sono custodite in quella Galleria. A lui, ammirato dallo splendore della donna e dalla bravura della pittrice dilettante, un amico toscano rivela la condizione di mantenuta di Eva:

Non so dirvi poi il numero delle decorazioni [conquistate dalla Manili nel suo erotico campo di battaglia] in tutte le forme di collane, anelli, braccialetti ecc. che Bigatti abbia venduto per lei ai nostri marchesini e contini.³⁷

I Bigatti, gioiellieri di Sua Maestà, aprirono una succursale a Firenze, nell'ambito di quel rinnovamento edilizio e commerciale determinato dallo spostamento della capitale da Torino a Firenze. «La Nazione» del 4 maggio 1865 salutava così tale rinnovamento:

In questi ultimi giorni abbiamo veduto aprire a Firenze varie botteghe splendide oltre l'uso per ricchezza e per eleganza. Il sig. Martino Novi di Milano, il sig. Variglia di Torino, non che i sigg. Brizzi e Niccolai negozianti di musica si sono sugli altri distinti, per buon gusto di ornamenti e per la bella disposizione delle vetrine. In via Tornabuoni il sig. Bigatti sta stabilendo uno splendido magazzino ove si troverà una magnifica mostra di oggetti della sua arte di orefice [...].

³⁶ Cf. G. Monzani, *Daelli Luigi (Gino)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto Treccani, vol. XXXI, 1985, pp. 628-631 e C. D'Amelio, *Gino Daelli (1816-1882)*. Dati biografici e rapporti con la Tipografia Elvetica di Capologno e con alcune azioni pubbliche e private. *Da scritti ed inediti. Appendice: Quarantotto comasco*. *Trepposse e una allocuzione del suo Carlo Daelli (1825-1886)*, Cons. Stab. Tipografico Enzo Cavalleri, 1929, pp. 45-50. Non si possono trarre considerazioni utili al fine della datazione dalle altre notizie fina per lo spettacolo alla Pergola cf. *infra*) contenute nel brano sopra riportato. Per l'agenzia Stefani, fondata da Guglielmo Stefani (1819-1861) e diretta da altri dopo la sua morte cf. M. Moracca, *L'Agenzia Stefani nella vita nazionale*, Milano, 1930, in particolare, per succincte notizie sul periodo che ci interessa, p. 20.

³⁷ Si veda anche *Frine*, cap. XVIII: «Immaginate che una bella donnina ieri abbia fatto lelogio d'un magnifico braccialetto di Bigatti coll'animo di comperarlo...».

-La Nazione» del 7 maggio dello stesso anno annuncia l'apertura del negozio, ma indicandone erroneamente l'ubicazione:

Un nuovo e splendido negozio venne ad aggiungersi a quelli che fanno sì bella mostra nella nuova via dei Cerretani. È quello dei fratelli Bigatti di Milano, gioiellieri di S.M., i quali portano alla nuova capitale il tributo dell'arte dell'orificeria tanto progredita sulle sponde dell'Olona. [...]³⁸

7.3. Ulteriori precisazioni possiamo ricavare dalle cronache musicali della metà del 1865. Come si è già accennato sunteggiando l'intreccio di *Friue*, Luigi Deforti scommette, durante una serata di gioco al Casino Borghesi, che il conte di Fontanarossa non è l'amante di Eva Manili. La dimostrazione la darà il giorno successivo al teatro della Pergola. Così si apre il cap. III:

Quella importante scommessa, impegnata per una donna di cui il nome correva su tutte le bocche, ci fece trovare naturalmente il giorno dopo alla *Pergola* di buonissima ora.

L'annuncio dello spettacolo prometteva una festa musicale, in cui due artiste in voga, le Marchisio, dovevano regalare il pubblico del duetto della *Norma*, ch'è il loro cavallo di battaglia.³⁹

Carlotta e Barbara Marchisio, rispettivamente soprano e contralto, cantarono alla Pergola nella stagione di Quaresima del 1863 (*Semiramide* e *Nabucco*) e durante la stagione primaverile del 1865.⁴⁰ Fin dal marzo di quell'anno la sola Barbara aveva cantato nel medesimo teatro nella *Forza del destino* a fianco dei coniugi Tiberini e nel *Barbiere di Siviglia*, mentre entrambe le sorelle Marchisio furono scritturate da quello che era diventato Teatro Regio per il periodo maggio-giugno. In quella stagione musicale

³⁸ L'ubicazione del negozio di Bigatti in via Tornabuoni, anziché in via Cerretani è confermata dalla *Guida Indicatore Ia Nuova Firenze* (pubblicata a partire dal 15 giugno 1865) ne «L'Eco di Firenze» Piccolo monitore della sera, nr. 15, del 28 giugno 1865; per il quotidiano cf. B. Rovira, *I periodici fiorentini*, cit., vol. 1, p. 180, nr. 919 e C. Rossati, *Bibliografia dei periodici toscani*, cit., pp. 15-16, nr. 30.

³⁹ Cf. anche il brano già citato sopra dal cap. XXVI di *Friue*.

⁴⁰ U. Morsa, *La R. Accademia degli Immobili ed il suo Teatro "La Pergola" (1649-1925). Cronistoria compilata per incarico del Conte Baldi Alberto Della Gherardesca Presidente dell'Accademia*, Pisa, Simoncini, 1926, pp. 227 e 229-231.

cantarono, nell'ordine *Il giuramento* di Giuseppe Saverio Mercadante, la *Norma*, la nuova opera di Oreste Carlini *Gabriella di Falesia* e infine, sul finire del giugno, la *Semiramide* di Rossini. Secondo l'uso del tempo ciascuna delle recite fu seguita da un balletto (*La polvere e la spada* e *L'esposizione di Londra*) il che rende conto della definizione di *festa musicale* data da Verga allo spettacolo. Dalle cronache musicali dell'epoca⁴¹ ricaviamo piuttosto che il *cavallo di battaglia* delle Marchisio non era il duetto della *Norma*, ma quello fra Arsace e Semiramide «Serbami ognor» nel I atto della *Semiramide* che a metà Ottocento raramente veniva cantato per le arditezze vocali imposte alla parte del soprano. Nel «Carlo Goldoni» del 25 giugno 1865 si legge:

La gran novità della settimana al teatro della Pergola è stata la *Semiramide*; con le Marchisio, le quali, è la nostra opinione, in quest'opera sono grandi come, pare impossibile, sono piccole in tutte le altre.

E nel medesimo giornale del 2 luglio 1865 il recensore dell'ultimo spettacolo dato a Firenze dalle due sorelle diceva fra l'altro:

La stagione primaverile del regio teatro della *Pergola* fu chiusa con la sera di lunedì. Benché il cartellone annunziasse che era l'ultima sera della *Semiramide*, con le celebri Marchisio, benché vi si dicesse che le celebri Marchisio cantavano un *duo* che nessuno canta, il concorso fu scarsissimo [...] Le sorelle Semiramide ed Arsace Marchisio non sono artiste da poter durare una lunga stagione in una città. Il loro repertorio, che si restringe alla *Semiramide*, con o senza il duo, che esse sole cantano, non è tale da contentare le esigenze e il gusto d'un pubblico italiano, particolarmente di Firenze.

Non so se si trattò di vera e propria inesattezza del Verga, o di personale preferenza per l'opera del connazionale Bellini,⁴² ma a favore della prima

⁴¹ Per esempio quelle del «Carlo Goldoni» Giornale letterario teatrale organo dell'Agenzia Gherardo Gherardi e C., è compilato per la maggior parte da Cesare Calvi ed Enrico Montazio, che uscì con questo titolo solo nel 1865 e poi con il titolo «Il Comiere di Firenze» (cf. B. Rovira, *I periodici fiorentini*, cit., vol. 1, p. 152, nr. 755 e C. Rossati, *Bibliografia dei periodici toscani*, cit., pp. 27-28, nr. 593). La testimonianza del giornale fiorentino permette di correggere l'erronea di U. Pesci, *Firenze capitale (1865-1870). (Dagli appunti di un ex-cronista)*, Firenze, Bemporad, 1904, p. 434, che, ricordando le rappresentazioni della *Semiramide* con le sorelle Marchisio, le dice essere avvenute al Teatro Pagliano.

⁴² Il Verga possedette a partire dal primo decennio circa del '900 i libretti dei *Puritani*, della

ipotesi, forse imputabile ad una imprecisa memoria dello spettacolo, sta il fatto che nell'autografo «duetto della Norma» è instaurato su «duetto del Giuramento», e che a sua volta «Giuramento» è stato scritto su spazio lasciato precedentemente in bianco. L'incertezza conferma comunque la conoscenza da parte dello scrittore catanese delle opere effettivamente interpretate dalle Marchisio in quella stagione musicale fiorentina.

7.4. Possiamo infine stabilire che la scrittura del romanzo avvenne dopo il gennaio 1866. Nel primo capitolo di *Fride*, l'amico di Deforti narra il suo primo incontro a distanza con la Manili:

Era quello per me uno dei giorni di folle allegria che fanno belli i ventiquattro anni. Vittorina copriva coi suoi rumorosi scrosci di risa lo stormire dei grandi alberi del boschetto; e se, qualche volta, avvertivamo il rumore che faceva la nostra carrozza correndo per il viale, era perché quella leggiadra testolina si stava appoggiata sulla mia spalla. Noi non parlavamo certamente dell'Esposizione della Società di Belle Arti, né dell'ultimo fascicolo dell'Antologia.

L'Esposizione della Società Promotrice delle Belle Arti in Firenze si aprì nel 1865 il 14 maggio e si concluse il 3 luglio e dunque conferma quanto già abbiamo ricavato per altre vie. Ma l'accenno all'«Antologia», che aveva concluso le sue pubblicazioni nel 1832 va mentalmente rettificato in «La Nuova Antologia» che iniziò le pubblicazioni con il gennaio del 1866 (più precisamente l'editoriale del primo numero, firmato dal direttore Francesco Protonotari, reca la data Firenze, 31 gennaio 1866).⁴³

8. È invece più difficile definire ulteriormente il *terminus ante quem*, poiché sarebbe necessario poter distinguere fra i tempi interni al romanzo e i tempi della scrittura. È certo però che lo svolgimento della vicenda narrata

⁴³ *Norma* in due esemplari, del *Pianta* e della *Sommamulher*, mentre fin dal 1866 ricevettero in dono dall'autore Alessio Olivieri, la canzone *All'immortale Vincenzo Bellini*; cf. G. GARRA AGOSTA, *La biblioteca di Giovanni Verga*, cit., pp. 25 e 74 e *Biblioteca di Giovanni Verga*, cit., pp. 37, 325, 335, 386.

⁴⁴ Cf. B. RUBERA, *I periodici fiorentini*, cit., vol. I, p. 362, nr. 1896 e C. ROTONDI, *Bibliografia dei periodici toscani*, cit., pp. 35-36, nr. 73. Altre volte, per esempio nel carteggio con il Capuana, Verga cita il periodico con il vecchio titolo della prima serie.

non può essere posteriore al 1866, anno in cui fu chiuso il glorioso caffè Michelangiolo, che, fondato nel 1848, e frequentato dagli artisti dopo il 1855,⁴⁴ è più volte citato nel romanzo.⁴⁵

9. Anche a voler giustificare alcune delle notizie riportate in *Fride* con la lettura di guide, prima fra tutte quella del Fantozzi,⁴⁶ non sapremmo poi render ragione in tal modo di alcune novità della toponomastica fiorentina.⁴⁷

⁴⁴ Per la storia del Caffè frequentato dai macchiaioli cf. T. SIVORTSEN, *Il Caffè Michelangiolo*, *Il Gazzettino delle arti del disegno*, nr. 19 (25 maggio 1867), pp. 150-151; nr. 22 (15 giugno 1867), pp. 174-176; nr. 25 (6 luglio 1867), pp. 197-199; nr. 26 (15 luglio 1867), pp. 206-208; nr. 27-28 (29 luglio 1867), pp. 213-217; P. BAGNOLINI, *Caffè Michelangiolo*, Firenze, Vallecchi, 1944, in partic. pp. 161-209; G. ROSSI, *I caffè letterari in Toscana. Memorie di una civiltà*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1988, pp. 28-35. Per le vicende artistiche di quel caffè aneddoticamente raccontate da un protagonista cf. T. SIVORTSEN, *Caricaturisti e caricaturali al Caffè Michelangiolo*, con 48 caricature del tempo a cura di B. M. Bacci, Firenze, Le Monnier, 1952 (la prima edizione uscì a Firenze nel 1893).

⁴⁵ Cf. *Fride*, cap. V: «Lungo la strada, senza che io stesso sapessi spiegarmene il motivo andavo ruminando le parole che mi aveva detto il mio compagno di lavoro e quando fui al Caffè Michelangiolo, fra l'allegria brigata di giovani artisti miei amici lasciai cadere, non so come, il nome di lei»; cap. V (brano successivamente censurato): «Ma quello che mi sorprese fu l'udire ripetere il nome fra gli artisti coi quali mi trovavo spesso al Caffè Michelangiolo»; VI: «Un'altra volta al Caffè Michelangiolo il mio collega che mi aveva proposto di presentarmi alla Manili ritornò sullo stesso argomento»; VII: «Non so che cosa non avrei dato per essere avvenente e bestia come qualcuno dei nostri eleganti di cui avevo schizzato le caricature al Caffè Michelangiolo».

⁴⁶ *Nuova guida osterio descrizione storico-artistica-critica della città e dintorni di Firenze* compilata da E. FANTOZZI architetto, Firenze, Ducci, 1843 (Bologna, Forni, 1974). Da questo testo, per esempio, il Verga avrebbe potuto desumere la descrizione di Boboli e soprattutto la serie delle sale della Galleria Pitti e i quadri conservati in ciascuna delle sale. Più precisamente l'opera del Fantozzi conferma le indicazioni di *Fride* circa la collocazione, a metà Ottocento, della *Madonna della Seggiola* di Raffaello di fronte alla *Giuditta* di Cristofano Allori nella sala di Marte e della *Cleopatra* di Guido Reni (ma per l'identificazione di questa tela cf. *infrar.* 50) nella sala di Saturno; l'attuale disposizione è affatto diversa: il capolavoro del Sanzio è adesso nella sala di Saturno, la *Giuditta* nella sala dell'Educatione di Giove e infine la *Cleopatra* nella sala di Apollo.

⁴⁷ Non si vede per esempio come Verga potesse sapere dell'esistenza stessa del Lungarno che da Ponte alla Carnia giungeva a piazza degli Znati (attuale Piazza Vittorio Veneto), deto Nuovo (ora Lungarno Amerigo Vespucci) perché aperto solo nel 1854-55 (cf. la *Pianta della città di Firenze. Disegno e incisione di G. Poggii*, datata 1855 e riprodotta in G. FANTUCCI, *Firenze. Architettura e città. Atlante*, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. 176-177); si ricorderà infatti che in quegli anni l'unica pianta di Firenze pubblicata a cui era possibile rifarsi era quella, risalente al 1843, contenuta nella già citata guida del Fantozzi, che non registra dunque il Lungarno Nuovo. Più in generale, riesce difficile immaginare come lo scrittore catanese avesse imparato a intuiversi agevolmente per le strade fiorentine la cui toponomastica, con il trasferimento della capitale, aveva subito mutamenti tanto profondi e radicali da rendere necessaria la pubblicazione della già citata *Guida Indicatore La Nuova Firenze*.

né della natura, per così dire, "visiva" di alcune descrizioni. A favore di una visione diretta dei quadri citati in *Frime* parlano per esempio sia la descrizione della *Giuditta* dell'Allori (cap.V, red. primitiva: «Guardate quell'occhio grande ed umido, quella curva di sopraccigli - l'occhio di una vergine che sente di essere eroina - quel tono caldo e forte del cielo d'oriente»⁴⁸ e cap.VII, red. primitiva: «Improvvisamente m'avvidi come se mi svegliassi da un sogno che nella destra di Giuditta avevo disegnato il ramoscello che avevo visto dare alla Manili dal giovane. I freschi colori di quelle foglie spicavano stranamente sul fosco brunito della larga lama che scintillava in pugno a Giuditta») sia quella della *Cleopatra* di Guido Reni (cap.VI, red. primitiva: «a quello sguardo che sembra, morente ancora, scaturire dal fondo di quella tela»).⁴⁹ Per altro verso, è proprio la frequenza con cui cade in imprecisioni ed inesattezze,⁵⁰ che ci

assicura che Verga non attinse a materiale cartaceo (che avrebbe potuto tornare a collaudare), ma alla personale autopsia dei luoghi descritti. In definitiva la ricchezza dei dati toponomastici ed artistici relativi a Firenze capitale, il numero e la disparatezza dei riferimenti all'interno di *Frime*, assicurano che Verga fu nella città toscana nel 1865.⁵¹

⁴⁸ Ma anche in questo caso (cf. *infra*) Verga ricordava con qualche imprecisione, poiché la scena della *Giuditta* è collocata in un interno, e manca ogni traccia del «cielo d'oriente».

⁴⁹ Ma si vedano, fra altri brani, anche il cap. III di *Frime* («Lo splendido vestibolo della Pergola») o il cap. IV («Ecco Pitti, colla sua galleria, col suo giardino Boboli,... mormorò egli con accento strano e con voce quasi lugubre. Ecco laggiù le Cascine! Dietro le nostre spalle via Borgognissanti»). In quest'ultimo caso il protagonista è affacciato alle finestre dell'Albergo Nuova York, presso il ponte alla Carraia, nel Palazzo Ricasoli (cf. la foto 13 in *Firenze scomparsa* di L. Dern con la collaborazione di T. Dern, Introduzione di A. Palazzeschi, Firenze, Vallecchi, 1970); più precisamente si tratta della succursale dell'albergo, aperta dopo la costruzione del Lungarno Nuovo, mentre la sede originaria era in via Cerretani (cf. *Guida Indicatore Le Nostre Firenze*, cit., nr. 15, 28 giugno 1865).

⁵⁰ Ripetiamo qui di seguito, oltre a quelli già visti sopra, alcuni casi delle imprecisioni verghiane, che mi paiono tutte spiegabili come *defautances* della memoria. Il Verga cita fra i trucchi utilizzati dalla Manili il *lute antipellico di Candes*, cosmetico reclamizzato dai giornali femminili dell'epoca come «Acqua di Flora ossia latte antipellico [...] del signor Candes medico di Parigi». All'interno del cap. V si legge: «Una mattina recandomi al mio solito alla Galleria Pitti ove abbozzavo una copia della *Giuditta* vidi una bella carrozza che aspettava dinanzi il portico della Galleria; e passando dalla sala di Saturno, vi trovai la Manili che copiava la *Cleopatra* di Guidi; in realtà, nella sala di Saturno, allora (cf. *supra* n. 46) era collocata la *Cleopatra* del Guidi per antonomasia, cioè Guido Reni, come del resto il Verga avrebbe potuto verificare anche sulla già citata guida del Fantozzi (p.636: «Cleopatra di G.Reni»). Inoltre, a più riprese (capp. IV, V, IX e XXXD viene citato un ritratto, che si dice essere conservato a Pitti, della «pittrice Lebrun», cui è paragonata la Manili; in due occasioni poi il nome della pittrice è detto essere «Virginia Lebrun», ma che io sappia non esiste nessuna Virginia Lebrun pittrice (cf. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart* begründet von U. Thieme und F. Becker I... hrsg. von H. Vollmer, Leipzig, E. A. Seemann Verlag, 1992 (ed. orig. 1907-1950) 22 Band, pp. 509-512) né tantomeno alcun ritratto di una pittrice Lebrun si trova a Pitti. È probabile che il Verga volesse alludere all'autoritratto, conservato però agli Uffizi, di Louise Elisabeth Vigée Lebrun (per notizie biografiche sulla pittrice si veda Thiersch-Becker, cit., 34 Band, pp. 346-7; per l'autoritratto

degli Uffizi cf. *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*. Grand Palais 16 novembre 1974- 3 febbraio 1975, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1974, pl.57 e pp.659-660 e *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine*, Firenze, Palazzo Pitti, 24 aprile-30 giugno 1977, Catalogo a cura di P. Rosenberg con la collaborazione di S. Meloni Trkulja, L. Jalia, N. Reynaud, Firenze, CentroDi, 1977, nr. 21).

⁵¹ Per quanto riguarda i soggiorni fiorentini del Verga i biografi ed i critici sono tutt'altro che concordi. Vedi un sintetico ma aggiornato resoconto delle notizie su cui di volta in volta ci si è basati per accettare o rifiutare la visita di Verga in Firenze nel 1865 in L. Gaumeron, *Verga in Firenze. Nel laboratorio della «Storia di una casiniera»*, Firenze, Le Lettere, 1994, pp. 9-13, che però nega quel soggiorno, a mio parere ampiamente dimostrato da tutto il testo di *Frime*. In aggiunta a quanto detto si noterà che, secondo Nino Cappellani (cf. *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, 1940, p. 59) fra le carte dello scrittore rimanevano, oltre alle lettere del Verga alla nonna, donna Rosa Barbagallo, che morì il 11 luglio 1867, lettere inviate da Firenze e datate dal 20 maggio 1865 in poi, «un estratto conto del Grand Hotel New York - Florence che attesta una permanenza del Verga per i giorni 11-15 giugno 1865», proprio in quell'albergo in cui abitò in *Frime* l'anonimo amico di Deforti e in cui, esattamente nel 1865, abiteranno i personaggi di *Tigre reale II* (cf. *Tigre reale I*, cit., p. 5, nr. 59-69).

DAMIANA TIZIANA LOMBARDO

DE ROBERTO-TREVES: FRAMMENTI DI UN CARTEGGIO

La casa editrice, che il triestino Emilio Treves, trasferitosi a Milano, fondò nel 1861, sviluppò una produzione estremamente varia (storia, arte, politica, filosofia, scienze); ma fu soprattutto nel campo letterario che essa dimostrò il suo maggior impegno pubblicando le opere dei maggiori autori italiani tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Questa incessante attività è documentata anche dai carteggi che Treves intrattenne con personaggi quali Carducci, Croce, D'Annunzio, De Amicis, Pascoli, Pirandello, Rosso di San Secondo, Verga, la Deledda e Federico De Roberto.

Le lettere che quest'ultimo indirizzò all'amico-editore Treves dovevano essere di numero consistente, visto che le responsive di Treves a De Roberto pervenute sino a noi sono centoundici.¹ Il presente lavoro raccoglie, invece, solo nove delle lettere inedite di De Roberto a Treves, rinvenute di recente.² Benché di numero esiguo le missive permettono, anche se non in maniera completa, di illuminare momenti importanti della collaborazione, nonché della cordiale e affettuosa amicizia, che lo scrittore intrattenne per circa un trentennio col grande editore, quel Treves che «smerciava accorte innovazio-

¹ Ci riferiamo alle lettere di Treves custodite nel fondo De Roberto della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania (da ora in poi B.U.C.) che saranno raccolte e pubblicate prossimamente nella serie «Carteggi» della Fondazione Verga. Per maggiore approfondimento su Emilio Treves, si rimanda a M. GINELASER, *TREVES. La vita sociale della nuova Italia*, Torino, UTET, 1977; vedi anche N. TRASPIAGLIA-A. VITTORI, *Storia degli editori italiani*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2000.

² Le lettere di De Roberto a Treves, sino ad ora inedite, sono custodite nel Fondo Treves, presso la Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco a Milano, con la segnatura D 626.

ni.⁵ assecondando il gusto e i modelli di comportamento in via di affermazione.

Sin dalla prima lettera, che reca la data del 29 ottobre 1887, è ravvisabile il carattere del rapporto che legava De Roberto a Treves: «Gentilissimo Signor Treves, un anno fa...ella mi diceva, insieme a molte cose lusinghiere, che non intendeva di pubblicare quelle novelle perché non ne approvava il genere...Ora che mi trovo di avere scritte delle novelle di un genere perfettamente opposto al primo... vorrà pubblicarle? Se sì, stabilisce Ella stessa ogni condizione; le accetto tutte fin da ora. Il titolo del volume sarà *Documenti umani*... Ho pure intenzione di scrivere una prefazione che, se mi riesce come spero, conferirà importanza al libro» (29 ottobre 1887). Da questa lettera traspare il risentimento che De Roberto serbava a quel Treves che aveva rifiutato l'anno precedente di pubblicare il suo primo volume di novelle⁶. *La Sorte*, peraltro recensito positivamente dal Capuana, perché vi si descriveva soltanto «quel che n'è di brutto, di marcio, di sensuale nella società».⁷ In realtà *La sorte* è un libro che riecheggia il Verga delle *Rusticane* minori e di *Vagabondaggio* e quando l'autore tenta di accostarsi agli esempi più impegnativi di *Vita dei campi* rimane ben lontano dal grande modello; ma vi si possono rinvenire i presagi del De Roberto futuro e maggiore de *I Viceré*. Nonostante «quel primo rifiuto» di Treves De Roberto da «sperimentatore insonne» qual è, teso a misurarsi con disparati sistemi di scrittura, come si evince dalla lettera, non si arrende e l'anno successivo alla pubblicazione della *Sorte* propone all'editore, come si è visto, una nuova raccolta di novelle. Il loro ordine viene suggerito dallo scrittore nella lettera successiva: «... Le dieci novelle dovrebbero essere distribuite nell'ordine che troverà qui a tergo; il titolo sarà dato dalla prima di esse: *Documenti umani*. Come le dissi altra volta ho in animo di aggiungere una prefazione da conferire importanza alla pubblicazione...» (12 gennaio 1888). De Roberto in questa seconda lettera ribadisce l'intenzione di scrivere una prefazione e se l'invio dei testi, come si può dedurre dalle lettere pervenuteci, avvenne in fasi diverse, ma comunque vicine, di certo fu

⁵ ANTONIO DI GRATI, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto*, pentilusario, Fondazione Verga, Catania, 1998, p. 204.

⁶ Il volume di novelle *La Sorte*, dopo il rifiuto di Treves, venne pubblicato dall'editore catanese Giannotta nel 1887.

⁷ Segna nella stessa lettera: «... Ho letto tre delle sue novelle. Ho ammirato il suo impegno, il suo stile, la sua forma efficace di narrare. Con tutta franchezza posso dirle che Ella ha tutta la stoffa di un ottimo scrittore. Già che non mi piace è il genere»; cfr. anche il resto della lettera di E. Treves a F. De Roberto del 28 ottobre 1886, in B.U.C., Ms. U. 238-4159-61.

successiva la stesura e l'invio della *Prefazione*. Questo testo dall'andamento polemico, ha la forma di una «lettera aperta diretta dallo scrittore al suo editore».⁸ L'autore, infatti, riprende il giudizio severo ma sincero che Treves aveva espresso sulla *Sorte*⁹ e i *Documenti umani* sono presentati «come costruiti sulla precedente *Sorte* ed in netta contrapposizione ad essa»¹⁰, poiché cambiava l'oggetto della rappresentazione; non tanto «i fatti umani» nel loro dispiegarsi venivano descritti, quanto le loro «motivazioni interne»: «L'analisi psicologica è... il prodotto d'un particolar genere d'immaginazione: l'immaginazione degli stati d'animo».¹¹ Ricevuta la *Prefazione* Treves risponde all'autore con una lettera «privata»; l'editore rivela di aver avuto certa esitazione nell'inviare a stampa il testo: «... Il caso è curioso. L'autore si mette in polemica con l'editore: se questi la stampa senza nota pare che sia persuaso e vi dia ragione; se vi mette una nota, si avrebbe il caso sempre più singolare d'una polemica tra autore e editore, in principio del volume ... Voglio evitare questa stranezza ... Ella però deve venire in mio aiuto: aggiunga alla sua lettera due righe ben fatte per dire che è persuaso di non avermi persuaso, ma che mi prega di stampare tuttavia questa lettera che è una specie di programma personale» (13 ottobre 1888)¹². De Roberto «con debole e rispettosa riluttanza, sulle prime bozze provvide»¹³: «Ho fatto alla lettera-prefazione l'aggiunta che Ella desiderava. Però rileggendo la prefazione sulle stampe non mi è parso che sia necessario avvertire il lettore che Ella non è d'accordo con me ... Rileggi la lettera sulle stampe; se le pare che l'aggiunta sia sempre necessaria, la lasci stare; se trova che queste mie osservazioni sono fondate la tolga» (26 ottobre 1888). La parte aggiunta fu lasciata e così la *Prefazione*, cambiata per volontà dell'editore durante la composizione tipografica del volume, sarà quella che verrà consegnata ai posteri come «programma personale dello

⁸ Per la ricostruzione dettagliata della vicenda intorno alla prefazione ai *Documenti umani* si rinvia a FRANCESCO BRANCHETTI, *Un manifesto contestato: la prefazione ai «Documenti umani» di Federico De Roberto*, AA.VV., *Studi di filologia e letteratura italiana, in onore di Giuseppe Resta*, a cura di Vincenzo Masiello, Salerno, Ed., Roma, 2000.

⁹ F. DE ROBERTO, *Prefazione a Documenti umani*, in Rosarizi, *novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Mondadori, Milano, 1984, 2^a ed. 1993, p. 1627.

¹⁰ F. BRANCHETTI, *Un manifesto...* cit., p. 3.

¹¹ F. DE ROBERTO, *Prefazione a Documenti umani*, cit., p. 1637.

¹² Lettera di Treves a De Roberto, del 13 ottobre 1888, in B.U.C., Ms. U. 238-4169-70.

¹³ F. BRANCHETTI, *Un manifesto...* cit., p. 4.

scrittore».¹²

Alla fine del 1890 inizierà la "fuga" derobertiana dall'angusto ambiente sociale ed intellettuale catanese verso quella Milano *fin de siècle* dove De Roberto s'inserisce in circoli "artistico-mondani scapigliati e antiromantici", frequentati da letterati come Boito, Camerana, Giacosa, Rovetta, Praga, Oliva, Albertini. Ma «a Milano trovava e anzi ritrovava soprattutto Verga, che gli preparava il terreno e finiva di soggiornarvi come per un'ulteriore staffetta simbolica, quando vi giungeva De Roberto». ¹³ Attraverso i soggiorni milanesi piuttosto assidui, lo scrittore grazie ad un'attività indefessa tenterà di farsi conoscere come narratore sia naturalista che psicologico, e come teorico.

Rientrato a Catania, il contatto con Milano si mantiene attraverso un fitto carteggio con molti scrittori e con gli amici più cari, tra i quali il Lopez, il Praga e lo stesso Treves. Nel corso degli anni il rapporto epistolare con l'editore si è fatto sempre più cordiale ed amichevole: «...grazie del *tu* che mi dai: è una nuova prova di simpatia alla quale sono profondamente sensibile, e che vorrei meritarmi sempre più. Trent'anni addietro, quando cominciai a scrivere, sognai di avere in te un editore e un amico» (19 marzo 1900). Si vedono, così, comparire nel carteggio in nome dell'amicizia e della stima reciproca, nomi di conoscenze e amici comuni tra i quali Verga, tanto caro ad entrambi: «Se vedo il nostro Verga? Ma tutti i giorni! E tu, per l'appunto, sei uno degli argomenti delle nostre conversazioni quotidiane: parliamo sempre della finezza del tuo gusto, dell'acutezza del tuo spirito, dell'ospitalità della tua casa» (13 maggio 1900). Da un punto di vista produttivo, però, le epistole testimoniano un affievolirsi della vena creativa del De Roberto, sempre più prostrato dai suoi disturbi nervosi, che propone all'editore ora la ristampa dei vecchi volumi in edizioni rivedute e corrette, ora un numero dell'*Illustrazione* sull'Etna: «Quest'anno l'eruzione mi ha fatto ripensare al mio tema, il quale avrebbe perciò un sapore d'attualità» (13 maggio 1900).

Nel 1909 i rapporti con Treves dovevano essere freddi, se, come si evince da una lettera dello stesso anno, De Roberto rivolgendosi a Treves sostituisce al "tu" del rapporto amicale il "lei". Inoltre nel disquisire sulla

¹² Di *Documenti umani*, infatti, ci furono altre edizioni, di cui di seguito vengono elencate le date: Treves, Milano, 1889 e 1890; Galli, Milano, 1896; Galli Baldini e Castoldi, Milano, 1898.

¹³ A. DI GRADO, *La vita, le carte...*, cit., p. 143.

pubblicazione della lunga novella *La bella morte*¹⁴, l'autore non si affranca da quella che può essere ancora una sorta di "cortesia di circostanza". Quattro anni dopo esce per conto di Treves *Le donne, i cavalieri...* (1913), un volume che raccoglie molti articoli di De Roberto, che sarà ancora una volta spettatore di un suo fiasco letterario: «... la mia sorte letteraria (e non letteraria) mi è, come mi è sempre stata, avarissima ... Dei precedenti fiaschi avevo già notizia: ora misuro quello delle *Donne*» (8 febbraio 1914). Lo scoramento è tale che per la pubblicazione dei suoi tre lavori teatrali in volume, proposta il mese precedente, si rimette alla volontà dell'editore, con il quale De Roberto sembra aver ritrovato quella distensione amichevole e quell'affiatamento che qualche anno prima si erano affievoliti. Le opere teatrali, a cui lo scrittore si riferisce, sono *La strada maestra*, *Il cane della favola*, *Il Rosario*, che testimoniano il "programmatico eclettismo" d'un De Roberto che, dopo essere stato narratore e "giornalista d'occasione", ora si cimenta in una diversa forma d'arte. E della trepidazione, dell'ansia con cui l'autore si avvicina al teatro fa fede il fitto scambio epistolare che egli ha con Marco Praga, Salvatino Lopez e Nino Martoglio. Dai carteggi affiora quanto De Roberto tenesse a questa nuova esperienza teatrale e ciò è confermato dal fatto che, nonostante l'accoglienza negativa de *Il Rosario* e de *Il cane della favola*, egli non si arrende e anzi si cimenta nella trasposizione scenica de *La messa di nozze*, che riduce per il teatro in tre atti col titolo *La strada maestra*. Prima di farla rappresentare, però, vuole il parere di Treves: «... io non l'ho voluta finora lasciar recitare, né la darò se non avrò prima ottenuto il giudizio alla lettura ... finché non apparirà in volume, sarà, sotto l'aspetto che più m'interessa, come inedita. Ti propongo di raccogliere i miei tre lavori teatrali ... Siccome del *Rosario* e del *Cane* hai già notizia, e non ne hai della *Strada* ... te la mando» (26 gennaio 1914). *La strada maestra*, sulla cui rappresentazione De Roberto molto s'illuse, non vide mai le luci del palcoscenico e così lo scrittore dovette includere nel suo conto passivo anche la sfortunata esperienza teatrale. Dopo la lettera datata 8 febbraio 1914, l'epistolario s'interrompe; delle restanti lettere di De Roberto a Treves nulla si sa, se ne può solo supporre l'esistenza, visto che noi possediamo quelle dell'editore al suo corrispondente. Di certo un carteggio che avesse compreso la corrispondenza reciproca ci avrebbe aiutato non poco ad approfondire la natura di quello che è stato un trentennale rapporto di collaborazione ed un affettuoso sodalizio tra uno scrittore del rango di De Roberto e un editore come Emilio Treves.

¹⁴ La lunga novella *La bella morte* uscirà nello stesso anno (1909) sull'*Illustrazione Italiana*.

Catania, 29 Ottobre [18]87

Gentilissimo Signor Treves,

Un anno fa, in questo stesso giorno, rispondendo all'offerta della mia *Sorte*¹, ella mi diceva, insieme con molte cose lusinghiere, che non intendeva di pubblicare quelle novelle perché non ne approvava il genere. La sua lettera finiva con queste parole: «Perdoni la mia brusca franchezza. Le mostro l'alta stima in cui tengo il suo ingegno, che vorrei vedere impiegato in modo migliore. Con questa speranza, mi dico, etc.» Ora che mi trovo di avere scritte delle novelle di un genere perfettamente opposto al primo, vorrà ella avere la pazienza di leggerle e, quando le piacessero, vorrà pubblicarle? Se sì, stabilisca ella stessa ogni condizione; le accetto tutte fin da ora.

Il titolo del volume sarà *Documenti umani*.² Qualcuna di queste novelle è stata pubblicata dal «Fanfulla della D.³», una, la più lunga, in appendice al «Fanfulla» [...]!⁴ Se il presente originale⁵ non le pare sufficiente — come credo anch'io — a formare un volume di una certa mole, le manderò appena mi avrà fatto conoscere il suo consenso, un'altra novella di considerevole lunghezza e forse qualche altra di proporzioni ordinarie. Ho pure intenzione di scrivere una prefazione che, se mi riesce come spero, conferirà importanza al libro.

Conto sulla sua experimentata cortesia per una risposta. Qualunque essa possa essere, voglia sempre credere all'assicurazione della mia più grande stima.

Di Lei

devot.mo

F. DE ROBERTO

* La presente raccolta comprende nove lettere di Federico De Roberto all'editore Emilio Treves, ripartite in un arco di sedici anni dal 1887 al 1914. Il piccolo carteggio, formato solamente da lettere non accompagnate dalle buste, è custodito, come s'è detto, nella Civica Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano. Le lettere, tutte manoscritte, si presentano in fogli usati nel senso della lunghezza della carta; degli eventuali indirizzi o altre particolarità, se presenti, s'è tenuto conto nella descrizione di ogni reperto. La riproduzione del testo è fedele all'autografo mantenendo l'usus scribendi dello scrittore. La data è posta sempre all'inizio delle lettere con l'integrazione tra parentesi quadre dell'anno o del mese quando nell'originale manca o si trova in forma abbreviata. Sono state unificate graficamente le indicazioni dei titoli citati secondo l'uso corrente (in corsivo i titoli delle opere; tra doppi apici le testate dei periodici) e regolarizzato l'uso delle maiuscole per conferire una certa uniformità alla trascrizione. Le parole indecifrabili o mancanti sono indicate con una terza di puntini tra parentesi quadre.

1. — Descr.: lettera autografa.

¹ *La Sorte*, raccolta di novelle, stampata dall'editore catanese Giannotta nel 1887. Verra ristampata da Treves nel 1910 e poi nel 1919.

² *Documenti umani*, raccolta di novelle pubblicate da Treves nel 1889, precedute dalla lettera prefazione all'editore, comprende racconti apparsi per lo più sul «Fanfulla della Domenica».

³ «Fanfulla della Domenica», supplemento letterario del «Fanfulla», fondato e diretto nel 1878 da F. Martini.

⁴ Il «Fanfulla», quotidiano politico fondato a Firenze nel 1870 e dal 1871 pubblicato a Roma, divenuto organo dell'opposizione, dopo l'avvento della Sinistra al potere.

⁵ Da intendere «manoscritto», qui e in appresso.

2.

Catania 12 [Gennaio] del 1888

Gentilissimo Signor Treves,

Non avendo finora ricevuta una sua desideratissima risposta relativamente ad una mia raccolta di novelle per la quale ebbi tempo fa da Lei una graziosa promessa, penso di mandarle il resto dell'originale che, insieme con quello speditole due mesi or sono, forma la materia di un volume di trecento pagine. Le dieci novelle dovrebbero essere distribuite nell'ordine che troverà notato qui a tergo; il titolo sarà dato dalla prima di esse: *Documenti umani*. Una di quelle che oggi Le mando ha le proporzioni e, se non m'inganno, l'interesse di un racconto. Come Le dissi altra volta ho in animo di aggiungere una prefazione da conferire importanza alla pubblicazione; aspetterò a scriverla che Ella mi abbia favorito di una risposta.

Le ripeto qui quel che Le ho detto fin da principio: sottoscrivo anticipatamente tutte le condizioni che Ella stimerà di fare. Un solo desiderio avrei: che il volume si pubblicasce in quest'inverno; ma di questo, come di ogni altra cosa, lascio arbitrio Lei.

Suppongo che il suo silenzio sia dipeso dai molteplici affari che in questa stagione assorbono tutta la Sua attività; Le sarò pertanto vivamente obbligato se trovando un ritaglio di tempo vorrà dare una scorsa a questi miei scritti, è questione di un paio di ore, se pure.

Mi dica liberamente il Suo giudizio; se dovesse essere contrario, come un anno fa per la *Sorte*, glie ne resterei ugualmente grato. In questo caso vorrà avere la bontà di farmi restituire il manoscritto.

Conto sulla cortesia di Lei, gentilissimo signor Treves, per una risposta, che sarà tanto più gradita quanto più sollecita, e La prego frattanto di

accogliere l'assicurazione della mia alta stima e devozione più singolare.

P. DE ROBERTO

2. — Descr.: lettera autografa.

3.

Catania, 26 [Gennaio] dell'88

Gentilissimo Signor Treves,

L'amico Capuana, partito ieri per Roma, mi ha lasciato le ultime prove dei *Semiritmi*¹ perché le rivedessi e le spedissi a Lei. Le riceverà insieme con la presente; il Capuana La prega di far eseguire lo spostamento di pagine che troverà indicato, perché nella disposizione primitiva la fiaba *Rospus*² non era abbastanza distinta dal resto dei componimenti.

Nel mandarle le stampe³ del mio amico, io penso se avrò il piacere di poterle rimandare quelle delle mie novelle. Giacché l'occasione se ne presenta, facendo seguito alla mia lettera di ieri l'altro, io vorrei esprimere in modo più esplicito il desiderio che io avrei di mettere a Sua disposizione questa mia qualunque attività letteraria. Piccolo o grande, un autore italiano non può avere speranza di riuscita se non per mezzo della Sua Casa; nessun'altra può come essa soddisfare l'amor proprio di uno scrittore. Persuaso di ciò, considererel come una vera fortuna il potere affidare a Lei i miei scritti. Non ardisco in nessun modo di annettere un valore al mio nome; nondimeno esso non è completamente sconosciuto; Ella stessa ebbe, tempo fa, parole molto lusinghiere per me. Quantunque al "Panfulla della Domenica" i miei articoli siano in una certa misura rimunerati, io sono pronto a prendere con Lei, pel Suo giornale, ogni impegno, incondizionatamente, nella speranza che Ella voglia tentare la stampa di qualche mio volume.

È un esperimento che forse non Le costerà troppo; vuol dire che se riesce ci avremo guadagnato, in diverso modo, entrambi; se non riesce sarà il caso di smettere.

Con la fiducia di ricevere presto un suo graditissimo riscontro, mi creda sempre

devotissimamente Suo
F. de Roberto

P.S. Se ha da scrivere al Capuana, diriga le Sue lettere all'Albergo

Milano - Roma.

3. — Descr.: lettera autografa.

¹ La raccolta era stata preparata nell'87 «in due giorni», come dirà all'amico De Roberto nella lettera da Mimeo dell'11 luglio 1887 ed era stata revisionata anche dal Verga (lettera del 26 agosto 1887), al quale poi il Capuana destinò in dono il manoscritto. L'edizione Treves vide la luce nell'88. Per le due lettere citate, vedi il vol. *Verga De Roberto Capuana. Catalogo della mostra tenuta a Catania nel maggio-giugno 1955*, Giannotta Ed., 1955, pp. 101-2.

² La fiaba, scritta per il maestro Giuseppe Pernotta e a lui dedicata, era stata già pubblicata nella primavera dell'anno precedente: L. CAPUANA, *Rospus, fiaba in un atto in prosa o quasi*, Firenze, Tipografia dell'Arte della Stampa, 1887, pp. 23.

³ Da intendere "bozze di stampa".

4.

Catania, 26 Ottobre [18]88

Gentilissimo Signor Treves,

Ho fatto alla lettera-prefazione l'aggiunta che Ella desiderava. Però, rileggendo la prefazione sulle stampe non mi è parso che sia necessario avvertire il lettore che Ella non è d'accordo con me. Sono io che parlo per conto mio, né il fatto di stampare la mia lettera implica che Ella divide in tutto o in parte le mie opinioni. Del resto, la lettera si chiude con una intonazione satirica che mette in forse l'assolutismo dei concetti precedentemente sviluppati; talché mi parrebbe una specie di contraddizione il tornare ad insistere sopra delle professioni di fede che io stesso ho finito per prendere a scherzo. In questo stato di cose, lascio Lei arbitro d'una risoluzione. Rilegga la lettera sulle stampe; se Le pare che l'aggiunta sia sempre necessaria, la lasci stare; se trova che queste mie osservazioni sono fondate, la tolga. Io lo saprò dalle prove compaginate.

Ho ricevuto la lettera del 21 c. in cui mi si ricorda il mio debito di 100 lire a complemento delle 200 convenute. Se sono state tirate le 5 copie su carta a mano, io sono debitore di altre 20 lire, secondo quello che mi fu scritto in data del 23 luglio s. Il fatto che ora si parla di 100 lire soltanto, mi fa temere che queste copie non furono tirate, supposizione nella quale mi confermo, pensando che non ho avuto risposta tutte le volte che ne ho domandato. Questo mi rincrescerebbe molto. Ad ogni modo, mi faccia sapere come stanno le cose, e se debbo 100 o 120 lire. Appena ricevuta la sua risposta, spedirò la somma.

Giacché ci siamo, mi dica pure se manderanno delle copie del volume ai giornali, ed a quali: m'interessa saperlo per fare la lista delle persone a cui

spedirò delle copie io stesso e per evitare che uno stesso giornale riceva due copie, una da Lei e l'altra da me. Non se ne dimentichi. Si ricordi pure di far tenere una copia sciolta al signor Gerolamo Rovetta¹, e un'altra a me, appena la stampa sarà finita.

Io sono stato due volte in questi due giorni dal libraio Tropea per la commissione Sua; tutt'e due volte ei ho trovato solo un fattorino o commesso che sia, il quale non mi ha saputo dir niente. Ci tornerò, e se saprò qualche cosa non mancherò di scrivergliene.

Mi comandi sempre e mi creda

Cordialissimamente Suo
F. DE ROBERTO

4. — Deser. lettera.

¹ Gerolamo Rovetta (1851-1910) era legato a De Roberti da sincera e forte amicizia, come testimoniano le lettere pervenute. Lo scrittore bresciano si dedicò dapprima al giornalismo, in seguito si rivelò vivace narratore nei suoi romanzi, *Materdomini* (1892), *Il primo rimanente* (1892), *L'idolo* (1898).

5.

[Roma,] 19 marzo [1900]

Mio caro Emilio,

Grazie della lettera or ora ricevuta; grazie del *tu* che mi dai: è una nuova prova di simpatia alla quale sono profondamente sensibile, e che vorrei meritarmi sempre più. Trent'anni addietro, quando cominciai a scrivere, sognai di avere in te un editore e un amico: il sogno si effettua, un poco tardi, ma ancora in tempo. Credimi se ti dico che questa è per me una delle maggiori fortune della mia vita.

Rileggi, ti prego, la lettera con la quale ti proposi la ristampa dei vecchi volumi: vedrai che m'impegnavo fin da allora a rimaneggiarne il testo; condizione che la mia coscienza di scrittore m'imponeva; e che credevo dovesse riuscirti gradita, perché sulle copertine avresti potuto porre: «*Edizione riveduta e corretta*.» Avrei dovuto, è vero, pregarti di rimandarmi gli originali per farvi i rimaneggiamenti necessari; ma siccome ero certo che avresti cominciato col libro nuovo, vivevo nella fiducia di avere molto tempo ancora dinanzi a me. L'arrivo delle bozze della *Sorte* mi ha stupito e costretto a fare correzioni pesanti, delle quali mi scusat scrivendo alla Casa. Ti ringrazio vivamente di avermele passate: non te ne pentirai, sarà tanto

di guadagnato per i compratori della *nostra* merce. Ti raccomando di farmi rivedere le bozze di quelle due prime novelle dopo che saranno state corrette. Rimandami, col resto dell'originale della *Sorte*, gli originali degli altri tre volumi: sono esauritissimi, e non ho altro testo su cui mettermi a lavorare.

Ora che ti ho parlato di me, lasciami dire qualche cosa degli altri. Il Barbi di cui pubblicasti sul «*Secolo XX*»² un articolo intorno a Gubbio ed alle sue feste, non ebbe, come ti scrissi, nessun compenso³. Tu mi rispondesti che avresti provveduto alla dimenticanza del tuo amministratore; ma si vede che te ne sei dimenticato a tua volta, perché il mio amico non ha ricevuto ancora nulla. Vuoi dar ordine che sia finalmente regolato il suo conto?

Un altro mio giovane amico di molto talento e di buoni studii, di cui avrai notato alcuni articoli sulla «*Perseveranza*»⁴, il Pettinato⁵, desidera sottoporsi qualche sua novella. Vuoi promettermi che la leggerai? Te ne sarò molto grato.

Aspetto con vivo desiderio il tuo passaggio da Roma, che Verga mi assicura imminente. Con questo caro amico comune parliamo spesso di te. Sarei felice di rivederti. Scrivimi un parola che me ne lasci la speranza e credimi più che mai

tuo aff.⁶

F. DE ROBERTO

5. — Deser. lettera autografa.

Ind. mitt.: Roma II Via del Quirinale, 7.

¹ *Secolo XX*, rivista popolare illustrata, fondata da Cesare Treves all'inizio del secolo, che annovera tra i suoi collaboratori G. D'Annunzio, R. Barbieri, U. Ojetti, G. De Prezzi, N. Martiglio.

² Di questo minimo episodio si ha un tardivo riscontro in una lettera del 18 novembre 1915, nella quale lo stesso Luigi Barbi, in cerca di una seconda raccomandazione per il Treves, scrive a De Roberti: «Ho pensato di fummi raccomandare da Lei a qualche editore, per esempio al Treves. Io rammento che Ella mi presentò all'Aragno al Comm. Emilio affinché si trattasse di pubblicare il mio scritto sui Ceri di Gubbio. Ma c'è passato tanto tempo...» (B.U.C., Ms. n. 238.148).

³ «*Perseveranza*» (1859-1920), periodico di Ruggiero Bonghi.

⁴ Concetto Pettinato, nato a Catania nel 1880, fu «figlioccio» di F. De Roberti. Giornalista e scrittore, fu redattore e corrispondente dall'estero (Russia, Francia, Polonia) della «Stampa» di Torino e collaboratore di vari quotidiani importanti. La sua copiosa produzione, che ebbe anche traduzioni all'estero, è costituita in parte da raccolte e rielaborazioni di servizi giornalistici, in parte da opere originali di storiografia.

13 Maggio [1]900

Mille grazie, Emilio carissimo, dell'amichevole risposta. Sono molto contento di sentire che non hai mai pensato di fondere in un solo volume *l'Albero*¹ ed i *Processi*², e fra giorni ti rimanderò il testo del primo affinché tu possa farne cominciare la stampa. Potrei mandartelo oggi stesso, se non fosse il desiderio, dico meglio: il bisogno di purgare quanto più mi è possibile la forma di quei racconti.

Se vedo il nostro Verga? Ma tutti i giorni! E tu, per l'appunto, sei uno degli argomenti delle nostre conversazioni quotidiane: parliamo sempre della finezza del tuo gusto, dell'acutezza del tuo spirito, dell'ospitalità della tua casa. Concepimmo entrambi la viva speranza di vederti quaggiù, o di potere ossequiare se non altro la tua egregia famiglia, quando l'insigne Mosso³ si fermò a Siracusa, verso Pasqua; ma la nostra speranza restò delusa. Te ne scrissi in quella lettera che dev'essere andata smarrita, poiché neanche ora ti rammenti della proposta che in essa ti facevo e mi inviti a ripetertetela.

Si trattava del numero 1 di Natale dell' "Illustrazione".⁴ L'anno scorso, quando ebbi il piacere di vederti allo *Splendid*, a Roma, ti proposi di fartene uno sull'*Etna*⁵; tu mi rispondesti che eri già impegnato per Venezia. Quest'anno l'eruzione mi ha fatto ripensare al mio tema, il quale avrebbe perciò un certo sapore d'attualità. Non si parlerebbe soltanto del vulcano propriamente detto, dei suoi crateri, delle sue foreste, delle sue valli, ma anche delle città grandi e piccole che gli fanno corona, da Taormina a Catania, da Acireale a Randazzo, e dei borghi, dei castelli medioevali saraceni e normanni, etc., etc. L'illustrazione fotografica sarebbe copiosa e variata, comprendendo panorami, vedute, riproduzioni di opere d'arte, di scene popolari etc., etc. Il Ferraguti⁶, che conosce i luoghi, potrebbe comporre le tavole colorate. Quanto al testo, io ti potrei assicurare che farei del mio meglio, appassionato come sono dell'argomento e padrone come credo di esserne.

Tutto questo ti dicevo nella mia lettera di oltre un mese addietro. Vedi bene che c'era qualche cosa da rispondere, non foss'altro un bel *no*. Poiché tu mi scrivi «se non ti ho risposto è probabilmente perché non c'era niente da rispondere», debbo proprio credere che tu non abbia ricevuto la mia lettera. Nella quale ti dicevo anche che, probabilmente, tu potevi già avere scelto un altro tema per il prossimo Natale; ma che, anche in questo caso, se il mio ti piacesse, potresti rimandare all'altro anno il già scelto, e dare questa volta

l'Etna, sul quale l'eruzione ha richiamato l'attenzione pubblica.

Ora che ti ho ripetuto tutto quanto, o press'a poco, dimmi tu quel che ne pensi. Se fosse un sì, ne sarei molto contento. Con la più affettuosa stretta di mano e nuovi cordialissimi ringraziamenti, ti prego, mio caro Emilio, di credermi sempre

Aff.^{mo} tuo
F. DE ROBERTO

Grazie anche delle confidenze, che resteranno naturalmente fra Verga e me.

6. — Descr.: lettera.
Ind. mitt.: Catania: Via Etna 221.

¹ *L'Albero della scienza*, raccolta di novelle, edita da Galli, Milano, nel 1890, uscì per Treves nel 1911. Si segnala la recente edizione: Franco De Roberto, *L'Albero della Scienza*, Edizioni Lassografica, Caltanissetta, 1997, con introduzione di R. Castelli.

² *Processi verbali*, raccolta di novelle pubblicate da Galli, Milano, nel 1890, ristampata dalla Baldini & Castoldi, Milano, nel 1899.

³ Angelo Mosso, scienziato, professore di fisiologia, sposò Maria Treves figlia di Emilio.

⁴ *Illustrazione italiana*, periodico illustrato di attualità e cultura di grande formato, fondato a Milano nel 1873 dalla casa editrice Treves. Intitolato inizialmente "Nuova Illustrazione Universale" mutò denominazione nel 1875.

⁵ Si ricorda che F. De Roberto delle vicende delle eruzioni dell'Etna era ben informato; infatti, a diciannove anni, nel 1880, divenne corrispondente del *«Fanfulla»* con lo pseudonimo di Hamlet e titolare di una rubrica *«Echi dell'Etna»* che, affiancata ad un'altra *«Cose della Sicilia»*, continuò fino al 26 luglio 1883. Di quest'ultimo anno è la corrispondenza sull'eruzione dell'Etna (Catania 29 marzo 1883) pubblicata sul *«Fanfulla»* l'1 aprile 1883. Vedi in proposito F. Bazzocchi, *Alcune annotazioni in margine a Encyclopaedia di Federico De Roberto*, in *Siculorum Gymnasium*, a. XLVIII, 1995, pp. 39-45.

⁶ Arnaldo Ferraguti, pittore, nato a Ferrara nel 1862, studio all'Accademia col Morelli e poi col Michetti, ma imparò molto studiando dal vero. La casa editrice Treves lo inviò in America per illustrare *L'Oceano* di De Amicis; sposerà poi Olga Treves, figlia del maggiore dei fratelli, Michele.

25 marzo [1]909

Caro Treves,

Vi ringrazio della risposta, amichevole senza dubbio, ma non tanto favorevole come avrei sperato. E per cominciare dalla novella, sono molto contento che abbiate consentito di lasciarle il suo titolo e di pagarmela 200 lire, ma vi confesso che non mi aspettavo il rifiuto del permesso di pubblicarne un frammento sul "Giomale d'Italia".¹ Tutti i miei amici della

Redazione vollero leggere cotesta *Bella Morte*⁴ come il primo frutto del mio ritorno all'arte narrativa dopo dieci anni d'inerzia, di malattie, di guai; tutti mi inebriarono di lodi e mi proposero ad una voce, per festeggiare questo mio ritorno, di pubblicare un frammento del racconto. Potevo dire di no? Non dovevo esser sicuro che la cosa avrebbe fatto piacere anche a voi? Bergamini⁵ non è stato indiscreto: io stesso gli ho promesso il vostro consenso. Egli mi ha soltanto riferito che voi gli siete sempre largo di primizie, anche degli scritti dell'*"Illustrazione"*, e che gli mandate finanche le bozze degli articoli del Martini.⁶ Perché mai volete ora negarmi di mantenere l'impegno che io ho preso? In che cosa potranno nuocervi la pubblicazione di otto cartelle sopra quaranta? Non potrà anzi giovare? Giulio de Frenzi⁷ scriverà una nota preliminare, quasi un articololetto, in cui dirà che l'intero racconto si leggerà nell'*"Illustrazione"*. Vi sarò particolarmente grato se, anche come eccezione, come prova di amicizia, vorrete darmi il vostro consenso. Per il piacere di essere con voi io ho rinunziato al maggior compenso che avrei ottenuto dalla *"Lettura"*⁸; farò di più: darò anche a voi, e non alla *"Lettura"*, la nuova novella a cui sto lavorando; ma voi non mi negherete di appagare un desiderio dei miei amici che è tanto lusinghiero per me. È inteso? Dite di sì? Grazie vivissime! Avrei anche molto gradito che il mio racconto non fosse relegato fra le inserzioni; ma, se non potete, non insisti su questo punto. Aggiungerete almeno qualche illustrazione al testo? Ne sarei *fanciullescamente* felice.

E adesso ai volumi vecchi. Oggi stesso vi mando *La Sorte*, arrivata fresca fresca – per modo di dire! – da Catania. Contro *L'albero della Scienza*⁹ ed i *Processi verbali*¹⁰ avete osservato che sono troppo esigui per ripubblicarli a più di una lira – ed anche ad una lira sola. Volete che io vi additi tutti i volumi dell'*Amena*¹¹ – ed a prezzi superiori – ancora più esigui del mio? Mi risponderete che gli autori erano di più chiara fama – e non avrò nulla da opporvi. Ma l'esiguità – del resto relativa – non è per Isel stessa un ostacolo. Notate poi che io rimaneggerò il testo da cima a fondo, e che da questa operazione esso uscirà certamente accresciuto. Ora dunque, se voi credete, si potrebbe fare così: rimettere nell'*Amena* i *Documenti umani*, che già vi stettero, e che hanno ancora il loro numero nel Catalogo; passare anche all'*Amena* uno dei tre altri volumi:

- o *L'albero della Scienza*,
- o i *Processi verbali*,
- o la *Sorte*,

cio propenderei per i *Processi*, che sono i più esigui e forse i meno vendibili) e ripubblicare a 2 lire, o a 2,50, *L'albero della Scienza* (nel titolo, novelle

d'amore, sentimentali, psicologiche, e perciò capaci di esercitare una certa attrazione) e *La Sorte* (volume che possiede un certo suo sapore, e che fu scelto un tempo dal povero Torelli¹² fra i premi del *"Corriere della Sera"*). Naturalmente anche questi due volumi, allo scemare della vendita, passerebbero all'*Amena*. Pensateci su, e ditemi il vostro pensiero.

Quanto al volume nuovo (*Le dame, i cavalieri...*)¹³ sono contento che vi piaccia e non ho difficoltà di rimandarne la pubblicazione all'anno venturo; soltanto vorrei che cominciasse a intenderci un poco prima. Rispondetemi per ora intorno ai volumi vecchi, sistemiamo quest'affare, e poi inizieremo le trattative per il nuovo. Va bene?

Aspetto da un momento all'altro la vostra risposta intorno ai volumi del Romagnoli¹⁴, e spero vivissimamente che li prenderete, che ne prenderete almeno uno. Con questa e con le altre speranze, vi prego di gradire la più cordiale stretta di mano dal

Vostro aff.^{mo}
F. DE ROBERTO

7. — Descr.: lettera autografa.
Ind. mit.: Roma; Via Parma 111.

⁴ Il *"Giornale d'Italia"*, quotidiano (1901-1976), per taluni aspetti fu una specie di versione "romana" del *"Corriere della Sera"*. Attraverso le sue colonne, note per la larga ospitalità concessa alla letteratura, alla mondanità, al divismo, all'indiscrezione galante, ospitò i progetti di accademici eruditi come D'Ovidio, Del Lungo e concesse spazio ai primi scritti di E. Corallini, G. De Frenzi, etc.

⁵ Naturalmente nelle bozze, infatti la lunga novella *La bella morte*, fu pubblicata nel numero del 16 maggio del 1909 sull'*"Illustrazione italiana"* (a. XXXVI, n. 20).

⁶ Alberto Bergamini (1871-1962), giornalista e uomo politico, direse il *"Giornale d'Italia"* dal 1901 al 1923, quando la netta opposizione al fascismo lo indusse a dimettersi. Senator nel 1920, presidente dell'Associazione stampa periodica italiana, dal 1923 al 1924 riprese la direzione del *"Giornale d'Italia"*.

⁷ Marini Ferdinando (1841-1928), letterato, critico d'arte, autore drammatico, fu uno dei fondatori del *"Panfulla"* in cui scrisse articoli pieni d'erudizione sotto lo pseudonimo di *Fantasio* e di *Fox*; nel 1878 fondò e diresse il *"Panfulla della Domenica"*, supplemento letterario settimanale del quotidiano *"Panfulla"*. Collaborò, inoltre, in accreditate riviste, come la *"Nuova Antologia"*.

⁸ Luigi Federzoni (int. atto Giulio de Frenzi, 1878-1967) viveva anticlista, critico ed autore drammatico. Bolognese, dapprima collaborò con articoli, soprattutto letterari ed artistici, ai giornali *"Capitan Fratellino"* e il *"Travaso"*, quindi divenne redattore capo a Bologna del *"Resto del Carlino"* nel 1904 e, dal 1905 al 1913, redattore del *"Giornale d'Italia"*, per il quale si trasferì definitivamente nella capitale, continuando la collaborazione al quotidiano bolognese.

⁹ *La lettura* faceva parte della catena di pubblicazioni collaterali *"Domenica del Corriere"*, il *"Corriere dei piccoli"* del *"Corriere"*.

¹⁰ Milano, Galli, 1890, pp. VII - 300.

¹¹ Milano, Galli, 1890, pp. VIII - 257.

¹-Biblioteca Americo-collana fondata da Emilio Treves nel 1866. Per oltre mezzo secolo sarà il centro di raccolta della narrativa ufficiale della nuova Italia, con autori come De Amicis, Giacosa, Rovetta, Boito, Bonghi, Verga, etc.

² Ernesto Torelli Viollier fu il primo direttore (1876-1880) del «Corriere»; egli era già stato redattore del «Secolo» nel suo primo periodo moderato e direttore della «Lombardia».

³ Doveva essere il titolo provvisorio de *Le donne, i contadini...*, raccolta in volume di molti suoi articoli, uscita a Milano per la Treves nel 1913.

⁴ L'illustre grecista Ettore Romagnoli (1871-1938) tenne la cattedra di Lingua e Letteratura greca nelle Università di Padova e Catania e svolse una intensa attività di letterato, conferenziere e di organizzatore di rappresentazioni classiche negli antichi anfiteatri di Siracusa, Piesole, Verona. Della sua vasta e varia produzione, alcuni titoli entrarono nel catalogo della Treves, come i *Drammi satireschi* (1913), *Il teatro greco* (1918), *Pensieri universitari* (1919), *Il libro della poesia greca* (1921), *Ricordi romani* (1928).

8.

Catania, 26 [Gennaio] del 1914

Mio caro Emilio,

Con la viva speranza che l'indisposizione da cui fosti impedito di firmare l'ultima tua lettera sia totalmente passata, ti chiedo cinque minuti del tuo tempo per una proposta di pubblicazione:

Tu hai sentito parlare del *Rosario*¹ e del *Cane della favola*², i due atti unici che furono rappresentati a Milano ed altrove dal Talli³, destando il primo discussioni vivacissime. Guido⁴ li conosce e volle giudicarli con molta indulgenza sull'«Illustrazione». Io ho poi un'altra commedia in 3 atti, *La Strada maestra*,⁵ della quale si è parlato a Milano ed a Roma, e che è stata più volte annunziata come di imminente rappresentazione. Ma io non l'ho voluta finora lasciar recitare, né la darò se non avrò prima ottenuto il giudizio alla lettura. È stata pubblicata sulla «Rassegna contemporanea» alla fine dello scorso anno; ma, finché non apparirà in volume, sarà, sotto l'aspetto che più m'interessa, come inedita. Ti propongo dunque di raccogliere insieme i miei tre lavori teatrali, distribuendoli nell'ordine seguente:

La strada maestra, 3 atti;

Il cane della favola, 1 atto;

Il Rosario, 1 atto.

Potresti farme, a tuo piacere, un volumetto della *Elegante* (ex-Bijou): hai fatto benissimo a bandire quella voce francese) oppure un volume della *teatrale*. Per la *Strada maestra* io scriverei una prefazione abbastanza nutrita,

spiegando il perché dell'anticipata pubblicazione (ed il come della derivazione dalla *Messa di nozze*). Le condizioni sarebbero le solite: 15% e alcune centinaia di lire d'anticipo (tre o quattro; meglio quattro che tre). Siccome del *Rosario* e del *Cane* hai già notizia, e non ne hai della *Strada*, così te la mando. Se dirai di sì, avrai subito gli altri due copioni; se sarà un no, ti prego di rimandarmi questo originale.

Mi farai cosa molto grata anche se, rispondendomi intorno a questa proposta, vorrai anche mandarmi il solito specchietto semestrale dimostrativo delle vendite. Non spero già di avere crediti da riscuotere; ma desidero vedere che spazio hanno avuto i miei libri.

Salutami tanto tanto Guido e lasciateli abbracciare dal tuo

E. de Roberto

8. — Descr.: lettera manoscritta.
Ind. iniz.: Catania; via Etna, 221.

¹ Il *Rosario* (1898) atto unico, riduzione teatrale dall'omonimo racconto dei *Processi verbali* (pubblicato il 16 aprile 1899 sulla «Nuova Antologia») doveva essere rappresentato dalla Compagnia Teatro d'Arte di Torino diretta da Domenico Lanza. La compagnia, però, nei primi mesi del 1899 si sciolse e il De Roberto pubblicò il dramma nell'aprile dello stesso anno sulla «Nuova Antologia».

² Il *cane della favola* atto unico (1911), tratto dall'omonima novella, di ascendenza esopiana, pubblicato nel gennaio del 1912 sulla «Lettura» (poi nella raccolta *Irome* 1920), fu rappresentato dalla compagnia di Virgilio Talli al Teatro Manzoni di Milano nel novembre del 1912, insieme a *Il Rosario*; fu apprezzato dalla critica ma non dal pubblico.

³ Virgilio Talli (1858-1928), attore e regista teatrale. Nel 1900 costituì la compagnia Talli-Grammatica-Calabresi, che per sei anni fu una delle più illustri formazioni teatrali della scena italiana. Dopo la collaborazione con la Grammatica-Calabresi formò un'altra compagnia con altri insigni artisti, come Lydia Borelli, Antonio Gandusio e altri.

⁴ Trattasi del nipote Guido, figlio del fratello Michele. Entrato nella casa Treves nel 1905, alla morte di Achille Tedeschi assunse la condirezione dell'«Illustrazione Italiana», e la funzione di critico teatrale (spesso con lo pseudonimo di Ugo de Vestri).

⁵ *La strada maestra*, tratta dal breve romanzo *Messa di nozze* (Treves, 1911) fu ridotta per il teatro in una commedia di tre atti col titolo provvisorio *L'anello ribaltato* e poi definitivo *La strada maestra*, e pubblicata nei nn. del 25 nov. e 10 e 25 dicembre 1913 della «Rassegna Contemporanea» di Roma. Vedi A. Di Grado, *Rigguagli denubianti: la chiave della «Messa di nozze»*, in «Le forme e la storia», VIII, 1996, pp. 569-587.

Catania, 8 Febbraio [1]914

Mio carissimo Emilio,

La tua lettera, con la notizia dei mali che ti hanno travagliato, mi è stata cagione di vivissima pena. Sono andato subito dal nostro Verga per parlare di te, e me ne sono sentito riconfortare. Egli mi ha detto che si propone di scriverti, ma intanto mi ha fatto osservare che l'asma ti tormenta purtroppo da moltissimo tempo: trent'anni addietro, mi ha narrato, dopo una grave crisi, vi incontraste presso la Posta, a Milano, e tu gli dicesti, con la tua più arguta espressione: «Sono ancora qui!». Non è dunque il caso di aggravare con l'immaginazione un male che ti ha consentito di giungere ad una vecchiezza tanto lucida e laboriosa, e che ti consentirà – non dubitiamo – di ripetere: «Ci sono ancora» quando Verga ed io ripasseremo da Milano.

Aspettando quel giorno, ti voglio subito dare due belle notizie intorno al nostro grande amico. Egli ha avuto la consolazione di veder nascere un pronipotino: la nipote sua ha dato da pochi giorni alla luce un bel maschietto¹. L'altra notizia ti farà più piacere. L'assoluta inerzia dello spirito in cui Verga passava il suo tempo era per me un soggetto di cruccio indicibile, ma invano gli parlavo della *Duchessa di Leyva* e del dovere che egli aveva dinanzi a sé stesso ed all'arte di portare a compimento quel romanzo: purtroppo le mie esortazioni lo trovavano sordo della peggiore sordità. L'altro giorno, essendo io tornato alla carica, riuscii a scuoterlo, tanto che mi disse: «Ti voglio dare da leggere il primo capitolo, che è ricoppiato e pronto per la stampa: chi sa che la tua impressione non mi incoraggi a rimettermi al lavoro...». Io ho dunque letto questo primo capitolo, che è una meraviglia, e glie l'ho restituito con queste precise parole: «Vorrei bastonarti! La tua inerzia mi pareva finora scusabile, perché credevo che ti sentissi arrugginito, che ti mancasse l'estro; ma l'uomo che ha scritto questo capitolo, così fresco, così fuso, così vivo, l'uomo che ha saputo maneggiare questa folla ed impiantare così saldamente il dramma, è imperdonabile d'essersi fermato e di non voler andare avanti». Tante altre cose gli ho poi soggiunte, ed egli ne è rimasto contento ed eccitato e mi ha promesso nel modo più solenne di rimettersi al lavoro. Dimmi bravo, Emilio caro: avere finalmente ottenuto questo risultato, del quale oramai disperavo, è un vanto per me².

Di altre soddisfazioni la mia sorte letteraria (e non letteraria) mi è, come mi è sempre stata, avarissima. Il conto che tu mi mandi mi fa cascar le braccia. Dei precedenti fiaschi avevo già notizia: ora misuro quello delle *Donne*³. In

luglio tu non mi mandasti il conto, e del resto quel volume era allora uscito da troppo poco tempo: ora, dopo più di otto mesi, vedo che ne hai ancora 185 copie, sopra una tiratura che non dev'essere stata superiore al migliaio: un disastro! Non ho proprio animo di insistere nella proposta del volume di teatro. Ti ringrazio dal profondo del cuore di avermi scritto che, nonostante questi risultati, non mi vuoi nulla rifiutare; ma io non voglio e non debbo abusare del sentimento d'amicizia che ti ha dettato queste care parole. Fa' tu. Se non vuoi stampare le tre commedie, rimandami la *Strada muerta*⁴; non solo non me ne avrò a male, ma ti darò pienamente ragione; se vuoi stamparle, stabilisci tu stesso le condizioni: le sottoscrivo anticipatamente.

Una sola preghiera voglio soggiungerti. Rileggendo questo conto, vedo che manca la *Pagina della storia dell'amore*⁵. Già tu mi avevi promesso di non tener conto dell'antico contratto e di corrispondermi anche per questa *Pagina* il 10%, come per gli altri volumi dell'*Amena*, ed io ti ringrazierò caldamente a suo tempo per questa nuova prova della tua bontà. Certo, ti è uscito di mente di avvertire del tuo amichevole impegno i tuoi ragionieri, e se vorrai rammentartene, io te ne sarò nuovamente grato. Capirai che non si tratta davvero dell'entità del credito! Se tanto mi dà tanto, tu avrai venduto una cinquantina di copie di quel libro, ed il mio 10% ammonterà alla ragguardevole somma di 5 lire; si tratta soltanto della malinconica soddisfazione di veder figurare anche la *Pagina* sul conto. Se vorrai pertanto disporre che lo rifacciano, comprendendovi cotesto volume e precisando la tiratura delle *Donne* – a me ignota, per non aver avuto, ripeto, il conto del precedente semestre – avrai nuovo diritto alla mia gratitudine.

Ti ringrazio anche di aver notato il mio articolo sul «Giornale d'Italia»⁶. Da dieci mesi io non faccio che lavorare al nuovo *Leopardi*⁷: è una fatica diabolica, ma ne verrà fuori un libro totalmente nuovo, nel quale non troverai neppure una pagina del vecchio – e grosso tre volte tanto. Ho l'ambizione di fare qualche cosa di definitivo – e che ti piacerà.

Ti abbraccio teneramente, aspettando prima d'ogni altra cosa buone notizie della tua salute.

Tuo aff.^{issimo}
F. de Roberto

Mandami la *Principessa Belgioioso del Barbiera*⁸: è uno di quei libri di letteratura aneddotica che ti esortai pubblicamente a stampare nella prefazione delle *Donne* di risposta alle tue amichevoli critiche. Se me lo manderai, vedrò di fare qualche cosa intorno ad esso.

9. — Descr.: lettera autografa.
Ind. mitt.: Catania, via Etnea, 221.

¹ È il pronipote Felice, figlio di Caterina, che aveva sposato Nino Catalano.

² Ancora un'altra testimonianza inedita per la *Duchessa di Leyre*. Come si sa, malgrado i numerosi accenni al lavoro di composizione e financo di preannunzi di stampa imminente, il romanzo non fu mai scritto. Alla morte dello scrittore pervenne nelle mani di De Roberto il manoscritto del primo capitolo e di un frammento assai breve del secondo (vedi l'annuncio nell'art. *La duchessa di Leyre* nel «Giornale di Sicilia» del 27 marzo 1922), che egli si affrettò a pubblicare nel numero del 1^o giugno dello stesso '22 ne «La Lettura». Il presente accenno, così circostanziato e preciso, fissa il termine *ad quem* di composizione di questo primo capitolo almeno al febbraio del '14; ma le parole del Verga f-chi sa che la tua impressione non mi incoraggi a rincorrermi al lavoro... lasciano intendere un lungo e pendente periodo di inerzia.

³ Trattasi del vol. *Le dame, i cavalieri...*, uscito l'anno precedente.

⁴ Delle due opere teatrali finora composte, *Il rosario* (1899), *Il cane della fiore* (1912) e *La strada mestra*, solo quest'ultima era uscita recentemente, nel dicembre del 1913, sicché ne aveva potuto inviare copia all'editore. La quarta, *La domenica* uscirà nel '18.

⁵ Una paginetta della storia dell'amore, stampata da Treves nel 1898, era stata ristampata dall'editore nel 1913. Per il resoconto, si fa riferimento all'«antico contratto», quello appunto del '98.

⁶ Trattasi dell'art. *Leopardi e la Francia*, pubbli. nel numero del 27 gennaio.

⁷ L'autore riuscì a pubblicare presso Treves il saggio su Leopardi, 1898, appena prima del centenario della nascita, che si sarebbe celebrato il 29 giugno 1898. Nel 1921 uscirà la seconda edizione del *Leopardi* (Milano, Treves editore), con l'aggiunta in apertura di un *Avvertimento* dell'autore e di una lettera elogiativa del Carducci.

⁸ *La Principessa Belgioioso*, libro di letteratura aneddotica scritto da R. Barbiera nel 1902. R. Barbiera (1851-1934), giornalista e scrittore divenne la sua notorietà ad alcuni libri di piacevole erudizione storica intorno al periodo risorgimentale: *Il salotto della contessa Maffei* (1895), *I fratelli Baruffa* (1912), *Carlo Porta e la sua Milano* (1921), etc.

RAFFAELE DI CESARE

CAPUANA E BALZAC

Nell'ambito di quella cultura francese di cui, come è ben noto, Luigi Capuana è fervido, esperto e documentato conoscitore, vorremmo dare qui notizia di tutti i riferimenti che lo scrittore siciliano fa all'opera di Balzac; e mettere con ciò in evidenza la quantità delle letture e l'intensità dell'ammirazione per il grande narratore francese delle quali egli ha lasciato traccia lungo quasi mezzo secolo.

L'impresa a cui ci accingiamo non è facile giacché la vasta produzione letteraria, critica e di fantasia, di Capuana, pur assiduamente indagata nel corso di questi ultimi decenni, non è stata fatta ancora oggetto di una catalogazione completa; e, dispersa in libri, riviste, giornali, ripubblicata a più riprese dall'autore con lievi varianti formali o con più ingenti rifacimenti, continua a riservare non poche sorprese a chi voglia seriamente occuparsi della sua opera.¹

Esaurente o non, l'esame degli scritti capuaniani da noi percorsi ci permette tuttavia fin d'ora di procedere ad una indagine alquanto soddisfacente nei suoi tratti generali, e denuncia in ogni caso una massa tale di giudizi, rinvii critici, allusioni che non sembra lasciar dubbi sulle conclusioni a cui potrà pervenire domani un ricercatore a cui tutta l'operosità di Capuana sia perfettamente conosciuta. Nuovi studi e nuove più approfondite inchie-

¹ I repertori di A. NAVARRA, *Bibliografia delle novelle di Luigi Capuana*, «Archivio storico siciliano», s. III, v. XVIII, 1966 e di G. RAVI, *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1909)*, Roma, Ciranna, 1969, pur utilissimi e degni di elogio, non sono pustropo esenti né da lacune né da sviste.

ste sapranno certamente precisare, ampliare, perfezionare i risultati del presente lavoro, ma - riteniamo - non riusciranno a contraddirre la realtà della ipotesi qui avanzata: e cioè che la vasta informazione della *Comédie humaine* la capillare influenza esercitata da essa nell'opera di Capuana, l'ammirazione profonda e quasi incondizionata di lui per Balzac si presentano come sicuri dati di fatto di una incontrastabile imponenza.²

E rifacciamoci agli inizi di questo incontro intellettuale fra Capuana e Balzac.

Dalle pagine rievocatrici degli esordi letterari capuaniani, *Come direnni romanziere. Confessione a Neera*, redatte a Mineo il 20 agosto 1887 e premesse alla seconda edizione di *Homol*,³ risulta che la prima conoscenza fatta con l'opera di Balzac da parte del giovane scrittore siciliano risale agli anni del soggiorno fiorentino, fra il 1864 ed il 1868; e che essa, dopo un primo, indifferente contatto, ebbe effetti sorprendenti nello svolgimento della sua formazione intellettuale.

Scriveva infatti Capuana ricordando le circostanze di questo avvenimento:

A venticinque anni io, futuro novelliere e futuro romanziere, ignoravo assolutamente, oh vergognai!, che fosse al mondo Balzac. Questo nome mi capito, per la prima volta sotto gli occhi (1864), in un volumetto di non

² Inutile avvertire che, pur di fronte all'abbondanza, nella critica capuaniana, di considerazioni e di annotazioni intorno al problema dei rapporti intellettuali fra Capuana e Balzac, nessuna immagine specifica e complessiva — a nostra conoscenza almeno — è stata finora condotta su di essi. L'unico contributo direttamente riguardante l'argomento, e cioè l'articolo di C. Di Bray, *Ritrovare del Capuana. Primi e decisivi contatti con la narrativa di Balzac*, *Corriere di Sicilia*, n° 257, Catania, 30 ottobre 1949, e di carattere essenzialmente giornalistico. Esso si limita ad indicare l'esistenza delle opere di Balzac nella Biblioteca di Capuana, accenna alle confessioni di *Homol*, rileva in generale l'importanza della lettura della *Comédie humaine* nell'apprendistato narrativo dello scrittore siciliano senza peraltro seguirlo nei suoi interventi critici sul romanziere francese né affrontare le questioni di influenza letteraria ad essi connessi.

³ Pubblicata a Milano, dal Treves, nel 1888. Neera era lo pseudonimo della scrittrice milanese Anna Radius Zuccari.

ricordo più qual discepolo dell'abate Fornari, dove si esprimevano evidentemente le idee di quella scuola e di quel tempo intorno al romanzo contemporaneo. Vi si citavano pochi nomi di scrittori stranieri e del Balzac vi si diceva: *Il leggerissimo Balzac*; ma allora quel *leggerissimo Balzac* non mi fece né caldo né freddo. Come vedete, tutto mi andava a seconda per farni rimanere quello che la provvida Natura doveva avermi impastato nel suo seno materno. Infatti allora mi preoccupavo di novelle e romanzi quanto del terzo pie' che non ho.⁴

Una decina di pagine più avanti, dopo aver parlato dei vari tentativi drammatici abbandonati in seguito alla scoperta della sua nuova vocazione di narratore sollecitatagli dentro appunto dalla lettura dei romanzi di Balzac, Capuana aggiungeva con comici accenti di simulata indignazione verso se stesso, gli amici, le occasioni che gli avevano fatto scoprire l'esistenza del grande romanziere francese:

Quella malefica gramigna del *Dottor Cymbalus* aveva continuato intanto ad invadere lentamente, sordamente i miei maggesi intellettuali. Ed ecco che, in quei giorni, mi capitava in mano il Balzac! L'Italia stramaledica, come faccio io, Carlo Levi, alloca corrispondente del «Pungolo» milanese, il biondo e pallido Carlo Levi che mi spinse coi suoi suggerimenti a leggere il Balzac! Maledica la libreria Bocca, istallatisi di fresco nella capitale provvisoria, che mi vendette ad un franco e venticinque centesimi l'uno i quarantacinque volumi, tutti, della *Comédie humaine*! Maledica Telemaco Signorini, l'ingleseggianti pittore di piazza Santa Croce che mi rivelava di li a poco (che fretta aveva egli!) le novelle e i romanzi del Diderot! E se l'Italia, in questi momenti africani, non vuol darsi tanta pena, non importa nulla: gli ho maledetti abbastanza io perché il Signore li punisca, quando che sia, nella vita presente e nella futura!

O silenziosa camera di piazza Santa Caterina, o piccolo giardino che fiorivì sotto la mia finestra e spandevi la tua ombra fresca sul davanzale di essa, mentr'io - appoggiati su i gomiti e tenendo il capo fra le mani - divoravo quelle dapprima ostiche pagine balzacchiane che dovevano infondermi nelle vene il mortifero veleno della novella e del romanzo! Perché mai non ebb'io la forza di buttar via quei tristi ma affascinanti volumi e di riprendere le interrotte scene della *Gibosa* un dramma storico che Capuana aveva allora in cantierel, il più shakespeariano dei miei drammati tentati?...⁵

⁴ *Homol*, ed. cit., pp. VII-VIII.

⁵ *Ibidem*, pp. XX-XXI.

E, ancora, riandando col pensiero all'esperienza di critico drammatico a «La Nazione», raffrontando le letture allora fatte dei narratori italiani (Manzoni, Carcano, d'Azeglio, Guerrazzi, Canto) con quelle dei francesi e sottolineando la minore influenza esercitata in lui dai primi su i secondi, confessava con persistente ironia:

Ebbene⁶ io non doveva aver occhi - fu il mio fastigio - per scorgere la bella luce sentimentale e patriottica in essa nostra, e dovevo lasciarmi accecare dal torbido fumo balzacchiano, flaubertiano, zolliano, degoncourtiano, il peggio fumo che mai ingombrasse il limpido cielo dell'arte e che mai lo appestasse colle sue fetide esalazioni...⁷

Una eco di questi stessi ricordi riaffiora nella redazione delle pagine proemiali alla terza edizione -riveduta con prefazione dell'autore- di *Giacinta* che Capuana scriverà e daterà da Roma il 24 giugno 1889: pagine che ritornano (ma in un testo diverso) su quella *Confessione a Neera* di cui si è ora parlato.

Anche qui, infatti, nel ripercorrere la storia del proprio apprendistato di romanziere, Capuana accennava alla conoscenza, all'influenza ed al magistero di Balzac durante gli anni fiorentini:

... In quanto al romanzo, non avevo ancora un'idea precisa di quello che potevamo tentare, addentellandolo alla forma più sviluppata e quasi compiuta di esso, la francese. Uscivo allora dalla farraginosa lettura del Balzac; e i romanzi di questo, e *Madame Bovary* e i primi volumi del *Rougon-Macquart* letti immediatamente dopo, non erano arrivati a fondersi così bene nella mia mente, da darmi il chiaro concetto della misura con cui si sarebbe potuto ottenere anche in Italia il risultato d'una narrazione originale. Era un esperimento nuovo o quasi; avevamo dei timidi tentativi soltanto e più del genere di Ottavio Feuillet che d'altro...⁸

E, più oltre, ripensando agli angosciosi problemi che l'invenzione e l'impianto di *Giacinta* avevano provocato in lui, diviso fra il modello narrativo balzacchiano e quello, più impersonale, di Flaubert e di Zola, aggiungeva:

La forma stessa del racconto procedeva incerta, tra quella del Balzac

⁶ *Ibidem*, pp. XXVIII-XXIX.

⁷ *Giacinta*, Catania, Giannotta, 1889, p.V.

dove l'autore interviene e giudica e riflette e l'altri, che più mi seduceva, dove l'autore si sforza di nascondersi, lasciando piena libertà all'azione e ai caratteri dei personaggi.⁹

A distanza di una quindicina d'anni dagli avvenimenti ricordati, la memoria di Capuana subiva qualche incrinatura. La data del 1864 affidata alla impressione ricevuta dalla menzione del «leggerissimo Balzac» non coincide infatti con quella della effettiva pubblicazione del «volumetto di non so più qual discepolo dell'abate Fornari» che l'enunciava. In realtà, Luigi Bonopane, autore del saggio *Del romanzo moderno*, dove appunto si ritrova la lepida definizione, aveva stampato a Napoli questo suo scritto solo nel 1867.¹⁰ Ed anche l'allusione alla contemporaneità della redazione del *Dottor Cymbalus* (3-9 ottobre 1867) con la lettura della *Comédie humaine* necessita di qualche precisazione.

La fortuna vuole che nella Biblioteca comunale di Mineo, nella quale è confluita una buona parte dei libri posseduti da Capuana, si conservino ancora i volumi delle *Oeuvres complètes* di Balzac pubblicate da Michel (e, successivamente, da Calmann) Lévy a Parigi fra il 1865 ed il 1876 che lo scrittore siciliano via via acquistò, e che ciascuno di essi rechi una nota autografa di possesso indicante luogo e data dell'acquisto.

Sulla base di tale documentazione, è possibile quindi restituire ad una più esatta cronologia le singole acquisizioni delle opere balzacchiane fatte da Capuana.

Elenchiamo nell'ordine dell'entrata nella biblioteca dello scrittore siciliano (e, presumibilmente, della loro lettura) questi romanzi.

A Firenze, il 4 dicembre 1866, Capuana comprava *Les Paysans*; sempre a Firenze, l'11 giugno 1867, *Le Père Goriot* e, ancora a Firenze, il 13 giugno 1867, *Eugénie Grandet* e, l'indomani, *La Cousine Bette*. Il 1º aprile 1868, acquistava la seconda parte del dittico de *Les Parents pauvres*, e cioè, *Le Cousin Pons*. Rientrato in Sicilia, si faceva spedire a Mineo, il 30 settembre

⁸ *Ibidem*, p. XI.

⁹ Di questo scarto cronologico s'era già accorto P. ARIKAN, *Le Versione dans la prose narrative italienne*, Paris, Boivin, 1937, pp. 250-251. Sul Bonopane si veda anche L. CUCCHETI, *Editoria e critica balzacchiana in Italia (1851-1875)*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari», v. XXXV-XXXVI, 1992-1993, pp. 540-541.

1868, *La Peau de chagrin*, *Louis Lambert*, *Les Proscrits*, *Sérapit*; il 21 novembre dell'anno successivo, *L'Entrevue de l'histoire contemporaine*, *Z. Marcus*, *Le Député d'Arcis*, *La Recherche de l'Absolu*, *Jésus-Christ en Flandre*, *Melmoth réconcilié*, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Une ténébreuse affaire*, *Une épisode sous la Terreur*. Sempre a Mineo, il 22 febbraio 1871, riceveva *L'Histoire des Treize* (*Ferragus*), *La Duchesse de Langeais*, *La Fille aux yeux d'or*, *La Dernière incarnation de Vautrin*, *Un prince de la Bobême*, *Un homme d'affaires*, *Gaudissart II*, *Les Comédiens sans le savoir*, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *Ursule Mirouët*, *La Maison du chat qui pérote*, *Le Bal de Sceaux*, *La Bourse*, *La Vendetta*, *Madame Firmiani*, *Une double famille*, *La Paix du ménage*, *La Fausse maîtresse*, *Etude de femme*, *Autre étude de femme*, *La Grande Bretèche*, *Albert Savarus*, *Modeste Mignon*. Ancora a Mineo, il 21 settembre dello stesso anno, entrava in possesso di *Les Mariana*, *Le Réquisitionnaire*, *El Verdugo*, *Un drame au bord de la mer*, *L'Auberge rouge*, *L'Elixir de longue vie*, *Maitre Cornélius*, *Le Médecin de campagne*; il 12 settembre 1872 (?), di *Physiologie du mariage*; e il 21 settembre 1874, dei tre volumi componenti i *Contes drolatiques*. Durante un soggiorno romano, il 2 novembre 1875, acquistava *Grandeur et décadence de César Birotteau*, i due volumi di *Les Rivalités* (*La Vieille fille*, *Le Cabinet des Antiques*), *L'Illustré Gaudissart*, *la Musée du Département*, *Honorine*, *Le Colonel Chabert*, *La Messe de l'Abbaye*, *L'Interdiction*, *Pierre Grasou*. A Napoli, il 9 novembre dell'anno seguente, si faceva acquirente di *La Maison Nucingen*, *Les Secrets de la princesse de Cudignan*, *Les Employés*, *Sarrazine*, *Facino Cane*, *La Femme de trente ans*, *La Femme abandonnée*, *La Grenadière*, *Le Message*, *Gobseck*. Venuto a Milano, il 26 gennaio 1877, comprava i due volumi dei *Célibataires* (*Pierrette*, *Le Curé de Tours*, *Un ménage de garçon*) e, una settimana dopo, il 3 febbraio 1877, i due volumi del teatro contenenti *Vautrin*, *Les Ressources de Quinola*, *Paméla Giraud*, *La Marâtre*, *Le Faiseur*. Di passaggio da Catania, il 30 ottobre 1877, acquistava *L'Enfant maudit*, *Gambetta*, *Massimilla Doni* e, restituitosi a Milano, il 15 febbraio 1878, i *Mémoires de deux jeunes mariées*, *Une fille d'Ève*, *Le Lys dans la vallée*. Nuovamente a Catania, nell'estate del 1878, il 1º agosto, comprava *Le Contrat de mariage* e *Un début dans la vie*; e il 1º maggio 1879, *Le Curé de village*, *Petites misères de la vie conjugale*. Nuovamente a Milano, dieci giorni dopo, il 10 maggio 1879, acquistava *Béatrix*. E, sempre durante la sua permanenza milanese, il 20 ottobre 1880, il trittico delle *Illusions perdues* (*Les Deux poètes*, *Un grand homme de province à Paris*, *Les Souffrances de l'inventeur*), *Les Chouans*, *Une passion dans le désert*, *Sur Catherine de Médicis*. A corredo dell'intera

Comédie humaine per una migliore conoscenza di essa, Capuana si era già reso possessore, il 18 dicembre 1879, dell'*Histoire des œuvres de H. de Balzac* del visconte Spoelberch de Lovenjoul, pubblicata in appendice delle *Oeuvres complètes* dall'editore Calmann Lévy, poco tempo prima.¹⁰

Come si vede da questo catalogo, si tratta di un complesso di ben 45 volumi che raccolgono la totalità dei romanzi e dei racconti costituenti la *Comédie humaine*, i *Contes drolatiques*, il *Théâtre*, ed ai quali fa seguito un 46° volume formato da quell'opera monumentale dello Spoelberch de Lovenjoul che riuniva allora (ed in parte rappresenta tuttora) la summa dell'indagine testuale, storica, letteraria e critica condotta sull'intera produzione intellettuale balzacchiana.

Stando a tali dati, possiamo affermare dunque che, fra il 1866 ed il 1880, Capuana possedesse e conoscesse tutte le opere di Balzac allora edite. Diciamo possedesse e conoscesse perché non mancano prove nei volumi dell'edizione Lévy di una avvenuta lettura. E qui, la prima operazione che ci correrebbe l'obbligo di compiere sarebbe quella di sfogliare con minuziosa vigilanza ognuna delle decine di migliaia di pagine delle *Oeuvres complètes* e di registrare tutti i luoghi che, con segni di avvertimento a margine, con sottolineature, con postille e con altri espedienti di richiamo, mostrano di aver destato il particolare interesse portato dallo scrittore siciliano lungo la sua lettura.

Ma, purtroppo, l'operazione, in sé estremamente utile, si rivela di troppo ardua esecuzione. Gli indizi di impressioni di lettura, più vivaci o più intense di altre, sono così numerosi che occorrerebbe una lunga trattazione a parte per elencarli e per illustrarli convenientemente ponendo a raffronto di essi altrettanti passi dei romanzi, delle novelle e degli scritti critici di Capuana e discutendo le assimilazioni che vi si appalesano.

Non rimane che limitarci ad osservare che - messi a parte le annotazioni che non hanno relazione con il testo balzacchiano, i disegni a penna, il cui rapporto con esso ci sfugge¹¹ - Capuana ha indicato, in appendice al volume

¹⁰ Tutti i volumi de *La Comédie humaine* conservati nella Biblioteca comunale di Mineo recano oggi la segnatura V. F. 9-50; l'opera dello Spoelberch de Lovenjoul, II. B. 45.

¹¹ Ma il disegno a penna, in terzo di copertina, del volume di *Engente Gravuel* (Mineo, Bibl. Com., V. F. 18), raffigurante un profilo di giovane donna non sembra essere estraneo all'immagine che Capuana doveva essersi fatta della protagonista del romanzo balzacchiano.

contenente *Louis Lambert* e *Séraphita* (il cosiddetto *Livre mystique*) una serie di luoghi notevoli relativi a problemi di natura religiosa, filosofica, morale sollevati nell'uno e nell'altro romanzo,¹² e che ha additato in margine o sottolineato, in quasi ogni volume, considerazioni di Balzac di carattere psicologico o di costume, riflessioni sul magnetismo, sul meccanismo della memoria, sulle motivazioni di certe reazioni umane (particolarmenete femminili), sull'evolversi di certe situazioni, sui moventi nascosti di sentimenti e di atteggiamenti. Di tutto ciò, per concludere, egli si è variamente avvalso nel corso dei propri lavori critici o di invenzione.

Nella impossibilità in cui ci troviamo, come abbiamo detto, di percorrere il cammino impervio dei raffronti suggeriti dai segni tracciati entro le pagine dell'edizione Lévy della *Comédie humaine*, inoltriamoci lungo la strada più agevole (e, tutto sommato, più sicura) delle reminiscenze esplicitamente ammesse; e procediamo ad una indagine in cui la menzione di Balzac e delle sue opere trova, negli scritti che Capuana ha redatto a partire della fine del 1866, espresso riconoscimento.

Il 4 dicembre 1866, come si è visto, egli aveva acquistato e letto *Les Paysans*, e il 19 dello stesso mese ne metteva a frutto le impressioni emerse a margine del romanzo nella *Rassegna drammatica* della rappresentazione che, al teatro Niccolini di Firenze, la Compagnia Bellotti-Bon aveva fatto de *I Nostri buoni villaci* di Victorien Sardou.

In tale resoconto, calorosamente favorevole, pubblicato ne «La Nazionale», egli instaurava infatti un paragone fra la descrizione della gente di campagna raffigurata nel dramma di Sardou e nel romanzo di Balzac ed a lungo si intratteneva su alcuni tipici aspetti di *Les Paysans*:

¹² Minco, Bibl. Com., V. E. 44. Interessanti, in particolare, i rinvii alle pagine di Balzac dedicate alla vita e alle doctrine di E. Swedenborg.

trova in nessuna geografia della Francia e un generale di corazzieri non esistiti giannmai negli eserciti del primo impero? Si, i campagnuoli dell'Avonne, di Soulages, di Ville-aux-Fayes, di questo magnifico paesaggio che egli nella lettera di Blondet ci dipinge con mano veramente maestra, sono creature terribili. Memori della Jacquerie, figli dell'89, trionfatori della legge feudale, essi hanno per terreni un amore sconfinatamente geloso e, in attesa di preda, odiano il lavoro che li potrebbe far vivere di onesta vita perché trovano nella loro miseria un maggiore tornaconto. «A voir comment ils s'appuient sur leur misère, on devine que ces paysans tremblent de perdre le prétexte de leurs débordements», dice il suo arguto Blondet; ma ciò non è tutto. Ecco come essi parlano:

«Le paysan sera toujours le paysan! Ne voyez-vous pas (mais vous ne connaissez rien à la politique!) que le gouvernement n'a tant mis de droits sur le vin que pour repincer notre *guillotin* et nous maintenir dans la misère? Le bourgeois et le gouvernement, c'est tout un. Quequ'ils deviendraient si nous étions tous riches! laboureraient-ils leurs champs? feraient-ils la moisson? Il leur faut des malheureux l'ai été riche pendant dix ans, et je sais bien ce que je pensais des gueux...». Compare questo discorso alle tirate di Grinchu di *Nos bons villageois*, e conoscerai la differenza che passa fra i compagnuoli di Balzac e quelli di Sardou. Il giovane poeta ha avuto dunque paura anche lui? Ma proseguì ancora il confronto perché la relazione è necessariamente grandissima, sebbene la differenza sia anche più grande. Che sinistre congiure quelle della vallata dell'Avonnel... Mentre i congiurati discutono alla taverna-caffè del Grand-Vert, la vecchia megera Tonsard sta in sentinella sull'uscio per assicurare ai bevitori il segreto delle loro parole... Entra poi nel salone dei Soudry a Soulages; vedrai che ceffi ti cadranno sott'occhi! Semirai che macchiarissimo distillato in quintessenza! Che cosa diventano innanzi a quella galleria che in Balzac porta il titolo: *les conspirateurs chez la reine* i complotti del calunniatore Grinchu, dell'avaro Tétillard, dell'ambizioso Flupin? Che cosa le notti passate a spiare attorno le mura del parco del sindaco per scoprire il supposto amante della baronessa sua moglie, innanzi a quella notte terribile in cui il povero Michaud,onorata ed intrepida guardia campestre, è ucciso a tradimento da quegli assassini che escono cheti cheti da un ballo di nozze per tornarvi poco dopo come se nulla fosse stato, mentre hanno le mani ancora calde del sangue d'un uomo? Che cosa ti paranno quei gridi d'avvisaglia che limitano il gracidoare delle rane, quando tu senti nei *Paysans* arrivare il cavallo della vittima? «Il y avait dans le galop furieux du cheval et dans le claquement des étriers vides qui sonnaient je ne sais quoi de désordonné accompagné de ces hennissements significatifs que les chevaux poussent quand ils vont seuls. Bientôt..., le cheval arriva à la grille, haletant et trempe de sueur mais seul; il avait cassé ses brides dans lesquelles il s'était sans doute empêtré».

Però, se noi ti facciamo notare queste differenze non è per rimproverare il Sardou di non aver dato al suo quadro quelle proporzioni e quel-

colocato che esso meritava. Balzac infatti scriveva un'opera da pensatore; e destinava il suo libro al legislatore, al pubblicista; egli levava il grido d'allarme in mezzo alla *vertigine democratica che acceca tanti scrittori*, e mostrava che cosa sia *cotesto campagnuolo il quale rende il codice inapplicabile, e riduce la proprietà a qualcosa che è e che non è... cotesto elemento sociale, creato dalla rivoluzione che un giorno o l'altro assorbirà la borghesia come la borghesia ha divorziato la nobiltà.*

Ma il Sardou non ha mostrato finora di essere un ambizioso, né fa quindi l'oppositore...

L'istanza sociale mossa da Balzac nei *Paysans* era nuovamente sottolineata, nella medesima recensione, poco oltre, nei termini seguenti:

Ma la verità è sempre più forte di noi! Vi è un capitolo nel libro di Balzac già citato - l'ultimo della seconda parte - che s'intitola: *Le Triomphes des vaincus!* Il generale de Montcomet che aveva combattuto sul Danubio contro gli Austriaci, ove erano perite intorno a sé tutte le sue legioni di corazzieri, non ha nelle sue possessioni di Aigues forze bastanti da lottare contro le piccole guerreglie dei compagni vinti e si vede costretto a mettere all'asta il suo castello se non vuole un giorno o l'altro incontrare la sorte del povero Michaud. Così i compagni vinti (perché taluni sono già arrestati presunti autori dell'uccisione di questi, gli altri impediti dalla imponente forza governativa di devastare i boschi del generale) giungono con sordi manovre a riudirlo alla risoluzione disperata di tornare a Parigi.

Anche nella commedia di Sardou vi è questo inevitabile *triomphe des vaincus*.¹³

L'anno successivo, il 25 giugno 1867, nel pubblicare, sempre ne «La Nazione», una recensione a *Comédie et Comédiens*, raccolta di appendici teatrali di Pier Angelo Fiorentino, edita a Parigi da M. Lévy nel 1866-1867, Capuana si soffermava su di un aneddoto concernente la vita privata del romanziere, raccontato dal vivace pubblicista franco-napoletano:

Trovandosi un giorno de Balzac alla famosa villa di Jardie (sic), Fiorentino vide tra gli altri cartolari che avevano titoli conosciuti come *Contes philosophiques*, *Contes drôlatiques* un piccolo volume rilegato in pelle di sagri che sul frontespizio aveva per titolo: *Contes mélancoliques*. «Guardi! Io ignoravo questi racconti», disse egli a Balzac.

- Sono inediti, mio caro; potete leggere, questi rispose.

Fiorentino aprì a caso, e legge: «burro, radici, prezzemolo, vitello, carote» ecc. Ecco ciò che Balzac chiamava i suoi *Contes mélancoliques*.

Durante il desinare Balzac aveva detto che Parigi è la città degli estremi;

e dopo aver provato alla sua maniera che soltanto i poveri stanno bene,

- Rivoltiamo la medaglia, continuò. Siete voi ricco? Per puro necessario vi occorrono almeno ducento mila franchi all'anno. E qui dettaglio l'impiego della somma: tanto per fitto, tanto per domestici, tanto per le scuderie, tanto per la tavola. Ma in onta che accrescesse sempre ogni articolo, non arrivava mai al totale. Ricomincio due o tre volte il suo calcolo.

- Ebbene, disse Gautier ch'era presente, tutto ciò non fa che centosettanta mila franchi.

- Ebbene! trenta mila franchi di burro, disse Balzac, siete contento?¹⁴

Echi drammatici di un romanzo e comici episodi dell'esistenza quotidiana, misera e sfarzosa, di Balzac affioravano dunque con solidale simpatia alla memoria di Capuana. Ma ecco che, nello stesso anno 1867, il 12 settembre, egli estendeva queste frammentarie risonanze ad una valutazione, di intonazione più generale, della grandezza dell'opera di Balzac, erede, nel suo genere, della secolare tradizione epica del mondo occidentale. Ben più impegnata delle reminiscenze precedenti, essa denunziava una adesione più alta e più piena al potente genio narrativo balzacchiano.

Recensendo, ne «La Nazione», il poema *Carlo Pisacane e la spedizione di Sapri* di Eliodoro Lombardi, e polemizzando con l'autore che nell'introduzione della sua opera poetica auspiciava il ritorno, nell'ispirazione dei contemporanei, dell'epopea, Capuana così scriveva:

Ostinarsi nella ricerca dell'epopea, secondo noi, vuol dire non accorgersi che le forme dell'arte, in generale ed in particolare, abbiano subito straordinari e radicali cambiamenti; vuol dire non avvedersi che noi possediamo al giorno d'oggi un'opera d'arte non meno difficile dell'epopea e popolare quant'essa al suo tempo, ma più seria, più variata, più efficace, diremo quasi più eccellente, e questa è il romanzo. Non già il romanzo storico, parlo ibrido e falso, nato in un momento di esaltazione archeologica e morto subito con essa, bensì quello che dipinge caratteri e costumi della società contemporanea; sicché non sappiamo capire perché, per esempio, *Les Parents pauvres* e *Le Père Goriot* di Balzac non possono mettersi accanto all'*Iliade* e all'*Odissea* nella storia dell'arte.¹⁵

¹³ «La Nazione», VIII, n° 353, Firenze, 19 dicembre 1866.

¹⁴ «La Nazione», IX, n° 176, Firenze, 25 giugno 1867.

¹⁵ «La Nazione», IX, n° 255, Firenze, 12 settembre 1867.

L'apprezzamento per l'intera "carriera" letteraria di Balzac che, prima di raggiungere il vertice di perfette creazioni artistiche, si era fatto, per così dire, le ossa del mestiere, in una serie di opere giovanili, esercizi oscuri dei futuri capolavori; e, ancora una volta, l'ardito raffronto della *Comédie humaine* con i poemi omerici, l'una e gli altri "immortali capolavori poetici" non meno che «importanti documenti di storia» venivano affermati e ribaditi, qualche anno dopo, nella recensione della *Storia di una capinera* di Verga, proposta nell'agosto del 1872 a Celestino Bianchi, direttore de «La Nazione», rimasta inedita e pubblicata solo postuma. A proposito del difficile e accidentato camminò di Verga nella strada del romanzo, Capuana osservava:

L'arte del narratore è arte difficile. Gerti segreti di concezione, di svolgimento, di osservazione minuta e non minuziosa, di disposizione di parti, di preparazione di effetti non si apprendono a un tratto. Balzac per sciogliersi, come egli diceva, la mano scrisse una ventina di romanzi messi fuori tutti anonimi prima di presentarsi al pubblico con un lavoro da lui stimato di recare in fronte il suo nome (precauzione di un genio che mette in pensiero!) Ora che meraviglia se questi segreti dell'arte non apparivano tutti posseduti dall'autore della *Peccatrice*...¹⁹

Ed a proposito del sigillo che contrassegna l'autenticità di un'opera d'arte, confermava:

Una vera opera d'arte è la vita colta nei suoi caratteri più rilevanti: e *vita* vuol dire prima d'ogni altra cosa un movimento reale dello spirito, quindi storia fermata nell'opera d'arte proprio sul punto di farsi. Così l'*Iliade* e l'*Odissea* non sono soltanto due immortali capolavori poetici, ma anche due importanti documenti di storia; così la *Comédie humaine* sarà consultata in avvenire con maggior profitto di qualunque altra opera storica più propriamente detta.²⁰

In questo stesso anno 1872, Capuana provvedeva a raccogliere in volume i suoi scritti sparsi di critica teatrale ed inseriva fra essi anche l'articolo su Eliodoro Lombardi già da noi citato.²¹ Non solo, ma nel quarto di copertina

¹⁹ Cito da C.A. Marazzasa, *Capuana e il naturalismo*, Ikeri, Laterza, 1970, p. 305 che, per primo, ha edito questo seconosciuto testo capuaniano, ristampato anche da M. Pissini, *L'arte Capuana. Verga e d'Annunzio*, Bologna, Cappelli, 1972, pp. 61-73.

²⁰ Marazzasa, *Capuana e il naturalismo*, cit., p. 310.

²¹ Cfr. *suprat.* nota 15.

di tale volume, *Il Teatro italiano contemporaneo*, stampato a Palermo dall'editore Luigi Pedone Lauriel, prometteva al pubblico, come di imminente uscita, un intero saggio critico dedicato a Balzac.²²

Il saggio progettato e promesso non apparirà per ora. Ciò nonostante, il pensiero di Capuana continuava a muoversi, sia pure non senza soluzioni di continuità, intorno al nome di Balzac ed alle opere di lui di cui andava, via via, ampliando la lettura.

Dei volumi della *Comédie humaine* posseduti alla data del 1873 nella biblioteca di Mineo egli intratteneva l'amico Giovanni Verga che, il 14 dicembre 1873, lo pregava di inviargliene in prestito taluni.²³ Della vita di Balzac rammentava un comico episodio nella *Rassegna drammatica* pubblicata nel «Corriere della sera» del 14 gennaio 1877, nella quale, discutendo una recente polemica fra due critici drammatici, tracciava uno sconsolante bilancio dell'attuale situazione del teatro italiano.²⁴ Infine, del

¹⁹ Ultimo fra le *Opere dello stesso autore di pressoché pubblicazione* (molte delle quali non hanno mai visto la luce), è registrato: *O. de Balzac, studio critico*. Un volume.

²⁰ Si veda la lettera di Verga a Capuana del 14 dicembre 1873, da Milano a Mineo, in cui il primo chiedeva al secondo il prestito dei «volumi di Balzac di cui mi parlasti»; cfr. G. Riva, *Casteggio Verga Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1994, pp. 26-27.

²¹ *Rassegna drammatica. Il teatro italiano, polemica Piccarri - d'Arcais*, «Corriere della Sera», II, n° 14, 14 gennaio 1877. Il vivace racconto (che Capuana siava al tempo dell'amicizia con Gli Lassally, ma che altri attribuiranno all'epoca della collaborazione con J. Sandea) merita, sia pure in nota, di essere riprodotto *in extenso*, nonostante la sua lunghezza: «Quanto è accaduto tra il nostro pubblico e gli autori drammatici (l'entusiasmo, la fretta dell'uno di veder rizzato su il grande edifizio del moderno teatro italiano; la buona volontà, i mille tentativi degli altri per appagarlo e la stanchezza che poi li ha fatti allontanare quasi con orrore dal palcoscenico) mi richiana alla memoria un bizzarro episodio della vita del Balzac. Il gran romanziere fu preso un giorno da uno di questi accessi febbrili di creazione artistica e di speculazione finanziaria che eran così frequenti nel suo insincero cervello. Più non gli bastava il romanzo: voleva invadere il teatro, o, per dir meglio, tutti i teatri di Parigi, creare una associazione, una collaborazione gigantesca per dramm, commedie, farse, lavori drammatici di ogni genere e ammassare dei milioni.

Pel Balzac soltanto il milione rappresentava qualcosa? Invaso da quest'idea, per una stranezza inesplicabile, egli scelse a suo collaboratore un certo Lassally, buon giovane, debole, fantastico, ma incapacissimo di concepire la più piccola idea drammatica. Lo alloggiò alla famosa villa della Jardie (sic!), fuoco, vitto, lume, biancheria. Lassally non doveva pensare a nulla. Doveva solitario tenersi costantemente a disposizione del Balzac, pronto a suggerire una scena, un intreccio, un progetto drammatico a richiesta.

Balzac costumava lavorare di notte. Spesso, mentre Lassally trovavasi nel meglio del sonno, una scampigliata lo svegliava; era Balzac che chiamava il suo collaboratore al lavoro.

Faiseur, letto il 3 febbraio 1877, nel secondo volume del *Théâtre* nell'edizione di M. Lévy, egli si ricordava l'indomani, scrivendo per il «Corrieré della sera» un resoconto del *Dio Milione*, commedia in quattro atti di Francesco de Renzis. Questa mediocre produzione del diplomatico e drammaturgo campano richiamava infatti alla memoria del recensore la commedia balzacchiana ed il suo protagonista Mercadet; e la citazione veniva avanzata per rilevare le profonde differenze che lo «sbiadito» personaggio principale di de Renzis presentava, a tutto suo svantaggio, con taluni suoi «colossali» predecessori: Giraud (della *Question d'argent* di Dumas figlio), Guérin (di *Maitre Guérin*) e, appunto, Mercadet.²²

Nel 1877, Capuana pubblicava inoltre la sua prima raccolta di novelle, *Profili di donne*. Uno di tali «profili» è dedicato ad *Ebe*, ed in un episodio di esso è assai probabile che l'autore abbia trasferito una reminiscenza de *Le Lys dans la vallée*.²³ Vogliamo alludere alla scena in cui Félix de Vandenesse si reca al capezzale di madame de Mortsauf agonizzante, e che sembra riflessa

Il povero giovane si vestiva in fretta, sbagliando, mettendo le pantofole all'inverso e, ringrillito, stordito, si presentava nella stanza di studio.

— Avete trovato niente? Gli domandava il Balzac che, dalla veglia e dal lavoro, aveva un viso da spirito. — Mahe... converrebbe... certamente, halbutiva il Lassally che non sapeva che pesce pigliare... — Un dramma o una commedia? Insisteva il Balzac. — No, no, ... però... — Delle scene? Delle situazioni? — Può darsi... Ecco! — Sentiamo, — O se lei volesse prima comunicarmi le sue idee! Si potrebbe... fondendole insieme... — Ma voi dormite ritto! — Oh, no! — Sbagliate! — È il freddo, — Via, via, tornate a letto; da qui ad un'ora vedremo la vostra mente sarà più schiarita! E il Lassally si trascinava, batendo i denti sino al suo letto; e appisolato appena, nuova scamparsela, e di nuovo la stessa scena, riacapo lo stesso dialogo. Balzac che lo tempestava di domande; l'altro che non aveva nemmeno forza di balbettare una parola; e la scena e il dialogo spesso in una notte si ripetevano sino a sei volte. Il povero Lassally sarebbe morto di sfinimento e ammazrito se non scappava via subito. E inutile soggiungere che la gigantesca speculazione si sciolse in fumo dopo il cattivo esito del primo dramma al teatro della Poeta Saint-Martin.

Ora non sembra anche al lettore che il pubblico italiano abbia, in questo caso, una grande tolleranza col Balzac? I nostri Lassally sono stati certamente assai meno infelici... Ma infine...

²² La recensione, *Recensione drammatica. Teatro Manzoni*, «Il Dio Milione», commedia in quattro atti di F. de Renzis, sarà ripubblicata con il titolo *Un tipo comico* negli *Studi sulla letteratura contemporanea*, serie prima, Milano, Brigola, 1880, pp. 295-299.

²³ L'opera sarà acquistata solo il 15 febbraio 1878 (cfr. *supra*, nota 10). Ma se il raffronto a cui ora procediamo è probante bisognerà pensare che Capuana avesse già letto il *Lys dans la vallée*, prima di tale data.

in quella in cui Alberto, deuteragonista di *Ebe*, si reca in casa della donna già amata e lasciata, e da cui è stato inutilmente riamato negli anni del distacco. Aveva narrato Balzac in una delle pagine conclusive del romanzo:

Labbé Birotteau, l'un de ces hommes que Dieu a marqués comme siens en les revêtant de douceur, de simplicité, en leur accordant la patience et la miséricorde, me prit à part.

— Monsieur, me dit-il, sachez que j'ai fait tout ce qui était humainement possible pour empêcher cette réunion. Le salut de cette sainte le voulait ainsi. Je n'ai vu qu'elle et non vous. Maintenant que vous allez revoir celle dont l'accès aurait dû vous être interdit par les anges, apprenez que je resterai entre vous pour la défendre contre vous-même et contre elle peut-être! Respectez sa faiblesse. Je ne vous demande pas grâce pour elle comme prêtre, mais comme un humble ami que vous ne saviez pas avoir, et qui veut vous éviter des rémords... Quittez les pensées de l'homme du monde, oubliez les vanités du cœur, soyez près d'elle l'auxiliaire du ciel et non celui de la terre. Que cette sainte ne meure pas dans une heure de doute en laissant échapper des paroles de désespoir...²⁴

Nel quadro di una analogia circostanza, Capuana faceva incontrare Alberto da un vecchio sacerdote che, sulla soglia della camera della donna ormai in fin di vita, rivolgeva all'amante gli stessi avvertimenti religiosi e cercava di imporgli, al cospetto della morte imminente, l'oblio di ogni affetto terreno:

Un vecchio prete, uscito in fretta dalla stanza dove era corsa la cameriera, mi venne incontro, mi porse la mano e con accento semplice e calmo, ma che imprimeva intanto qualcosa di solenne al suo aspetto quasi volgare: — Signore, mi disse, quali che possano essere le sue idee religiose, la prego di non turbare alla morente questi ultimi istanti. Iddio le ha concesso una tranquillità ch'ella stessa non sperava. Dimenticata la terra, tutti i suoi pensieri sono ora rivolti al cielo che si apre misericordioso alla sua anima afflitta. Non ci appartiene più, o signore! Questi momenti sono di Dio!²⁵

Questa costante, anche se fin qui alquanto intermittente, presenza di

²⁴ *Le Lys dans la vallée*, ed. J.-H. Donnard, Paris, Nouvelle Pléiade, 1978, p. 1199.

²⁵ *Profili di donne. Ebe*, in *Racconti*, ed. E. Ghidetti, Roma, Editrice Salerno, 1973, v. I, p. 96.

Balzac nell'opera critica e narrativa di Capuana era attestata anche da un passo di una lettera di lui, indirizzata da Mineo a Milano, il 26 maggio 1878, a Verga.

Capuana, rientrato in Sicilia e pur distratto da amori ancillari, occupazioni familiari e doveri municipali, intendeva costringere se stesso ad un regime di raccoglimento interiore, di letture, di impegni letterari che lo riscattasse dallo stato di dissipazione e di dispersione in cui si trovava. Ed il modello che egli diceva di voler seguire era scelto appunto in Balzac, lavoratore esemplare, strenuo ed instancabile, investito dalla sua missione d'arte e tutto preso dalla sua vocazione:

Da una settimana mi son chiuso in casa. Voglio fare qualcosa di simile ai grandi isolamenti alla Balzac, lavorando 16 ore al giorno, dormendo poco e mangiando poco. Castità perfetta.²⁶

Frutti di tale programma sono l'invenzione, l'implanto e la redazione, particolarmente laboriosa, di *Giacinta* e, col ritorno a Milano, l'intensa attività giornalistica al «Corriere della sera» che, fra il 1878 ed il 1879, allinea numerosi interventi critici di portata e di dimensioni sovente notevoli.

Nello spazio di questa attività, Balzac diventa una delle presenze, se non dominanti, più largamente frequentate. Valga a dimostrarlo l'elenco degli scritti di cui ora ci occuperemo.

Il 20 giugno 1878, nel far seguito ad un articolo su *L'Assommoir* di E. Zola apparso nel «Corriere della sera» del 10 marzo 1877, Capuana pubblicava un altro saggio su *Une page d'amour*. L'infatuazione (non spoglia peraltro di qualche riserva) per Zola è troppo nota perché sia il caso di ridiscuterla. È necessario però dire che essa non cancella né attutisce l'entusiasmo per Balzac in cui il critico siciliano vede un ascendente diretto dell'autore dei *Rougon - Macquart*; anzi, più di lui, rispettoso delle ragioni della poesia nell'irrompere di quel «metodo di investigazione delle scienze naturali» diventato ormai il canone irrinunciabile dell'artista. Basti, a chiarire l'atteggiamento di Capuana, la seguente citazione che, per quanto lunga, è indispensabile riferire integralmente:

Questo infiltrarsi dell'elemento scientifico nell'opera di arte è un vero *seppio del tempo*. L'arte tende a ritemprarsi, a rinnovellarsi per mezzo della osservazione diretta e meticolosa che è l'impronta del secolo. Il difficile sta

nel mantenere la giustezza delle proporzioni, fra gli elementi della scienza e quelli della fantasia, in guisa che la libera natura dell'arte non ne sia tarpata, e nello stesso tempo in modo che il processo della creazione artistica si sottometta a tutte le esigenze del metodo scientifico positivo. Bisogna confessarlo: l'arte ha già perduto in questo connubio qualcosa della sua fresca e virginea spontaneità. Ha già un'aria severa, quasi triste. Non può presagisene nulla di buono per la sua esistenza nell'avvenire.

La cosa non è di data molto recente. Il Balzac, nella sua celebre prefazione alla *Comédie humaine*, ne diede il primo accenno sin dal 1842. Il suo immenso lavoro doveva essere il saggio di una possibile *storia naturale dell'uomo*. Il concetto del Balzac presentava per la sua vastità un che d'indeterminato e nei particolari dell'opera si avvertiva appena. L'artista aveva potuto conservare nell'esecuzione la più illimitata libertà. Tutti quei romanzi, legati poi insieme sotto il gran titolo di *Comédie humaine*, erano dapprima stati scritti senza nessuna preoccupazione di un metodo scientifico qualunque. L'unica preoccupazione era stata il soffiare nel personaggio e nell'azione lo *spiraculum vitae*, il far *concurrence*, com'egli diceva, d'*l'état civil*; tutto il resto diventava un mezzo per raggiungere più facilmente quel supremo scopo dell'arte.

Nel Zola, che discende in linea retta dal Balzac, passando alcuni poco pei fratelli de Goncourt, la teorica scientifica si annuncia con tutta la cruda precisione del vocabolo tecnico. E quasi ch'egli non sentisse ancora in pace la sua coscienza di scrittore dopo la così esplicita dichiarazione citata, eccolo con una Nota messa in testa a questa *Page d'amour* e coll'albero genealogico dei *Rougon - Macquart* ad affermare più risolutamente il vero carattere del suo lavoro.

I *Rougon - Macquart* saranno, innanzi tutto, quello che debbono essere, un'opera d'arte, un vero monumento che, se non avrà la vastità della *Comédie humaine*, avrà su di essa il pregio d'una più rigorosa unità di concetto; e un monumento nel quale il valore dell'esecuzione sembra non volere rinantere punto inferiore all'elevatezza del concetto scientifico. Questo significa che i criteri coi quali il lavoro va giudicato tanto nei particolari quanto nel suo insieme debbono precipuamente essere criteri d'arte. Ma per quanto (come in qualunque lavoro artistico) il valore della forma predomini, le ragioni del puro concetto scientifico debbono necessariamente avere anche la loro parte nei criteri di un giudizio parziale e d'insieme. Non è possibile tagliare in due un lavoro d'arte e mettere da un canto la forma e dall'altro il concetto; è impossibilissimo, poi, in un lavoro grandioso e complesso come i *Rougon - Macquart* dove la creazione artistica, per decisa volontà dell'autore, è perfettamente subordinata ad un concetto fisiologico, l'eredità naturale...²⁷.

²⁶ G. Raya, *Carriaggio Verga Capuana*, cit., p. 10.

²⁷ Riproduciamo il testo del «Corriere della sera» del 20 giugno 1878 avvertendo che

Ancor più ricco di quanto non sia stato il 1878, il 1879 è un anno denso di riferimenti a Balzac che viene frequentemente ricordato da Capuana sia nei tratti particolari dell'esistenza quotidiana sia nelle più importanti testimonianze dell'operosità letteraria; e che non manca nemmeno, più sottilmente, di penetrare nelle pieghe dell'ispirazione artistica del narratore siciliano.

Allineando i documenti raccolti in ordine cronologico possiamo cominciare registrando l'aneddotto raccontato da Gozlan di cui si faceva eco Capuana in una lettera indirizzata da Mineo, il 6 febbraio 1879, all'amico Giovanni Gianformaggio. Nell'invitare a questi un'acquaforte di sua fattura che l'incisore dilettante valutava sarcasticamente una fortuna ("un milione") e che temeva non sarebbe stata sufficientemente apprezzata dal corrispondente, ma accolta con un sorriso di compatimento, Capuana pregava Gianformaggio di «non fare come il Gozlan che rispose 'prestami cinque franchi' al Balzac che lo invitava a divider con lui i tesori di Golconda! Strazieresti il cuore del generoso donatore...»²⁸.

Su di un piano diverso e più elevato, possiamo continuare la nostra rassegna ricordando la pubblicazione di *Giacinta* (giugno 1879) che, già nella sua prima redazione, tradiva visibilmente una discendenza "francese" e, almeno sotto certi aspetti, l'esistenza di una più particolare eredità narrativa balzacchiana. Accanto, certo, a più conspicui influssi flaubertiani e zoliani, ci sembra apparir fuor di dubbio, anche in mancanza di precise conformità testuali, che Capuana, nell'analizzare gli sgomenti e le rivalse di un'anima femminile, nel costruire questo romanzo di costumi entro la cerchia di un mondo sociale borghese in una città di provincia, non abbia dimenticato le impressioni destate in lui dalla lettura di talune *Etudes de moeurs* e, soprattutto, di quelle che si raccoglievano intorno alle *Scènes de la vie privée* e alle *Scènes de la vie de province*. Da qui, infatti, sembra aver preso avvio l'attenzione con cui il romanziere siciliano scandagliava, con abbondanza di dettagli e con minuzia di osservazioni, le tormentate reazioni psicologiche di Giacinta e l'incidenza dell'ambiente provinciale sulle sue drammatiche

quello degli *Studi sulla letteratura contemporanea*, serie prima, cit., dove l'articolo sarà ripubblicato alle pp. 65-76 (la citazione si trova alle pp. 67-68) sarà sottoposto ad una ampia revisione formale.

²⁸ *Carteggio inedito* a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Giannotta, 1973, pp. 94-95.

vicende e sul comportamento dei personaggi attorniati la protagonista: mondo provinciale che, fra sospetti, indiscrezioni, spionaggi, incombe sull'azione, provoca, giudica i fatti e li avvolge entro un'aura grigia di assedio morale.

Tutto ciò può dire ben poco e sembrare molto vago. Ma non toglie che l'atmosfera circolante intorno al dramma di Giacinta perda un suo avvertibile respiro balzacchiano.

Del resto, di un'aria per così dire di famiglia fra *Giacinta* ed i romanzi della *Comédie humaine*, s'era già accorto più di un lettore contemporaneo. E non a caso all'esempio di Balzac poteva rinviare (sia pure esprimendo un giudizio che opponeva le crudezze del romanziere italiano ad una più sorvegliata castità di linguaggio del narratore francese) Emmanuele Navarro della Miraglia quando, il 2 luglio 1879, scriveva da Sambuca Zabut a Capuana le prime impressioni alla lettura di *Giacinta*:

Non ci sarebbe stato scandalo se aveste modificato, qui e là, qualche mezza pagina, se aveste addolcito qualche tinta cruda, se aveste soppresso qualche frase un po' troppo sensuale e, lasciatene lo dire, brutale. Sembra anche a me che spesso la forma salvi il fondo. Guardate Balzac. Nessuno de' cosiddetti naturalisti moderni ha e avrà mai le sue arditezze di concetti. Qual donna più corrotta della signora Marnieff? Qual vecchio più laidamente degradato del barone Hulot? Qual nodo più infame di quello che unisce l'abate Herrera a Luciano di Rubempre? Non dimeno, i libri di Balzac possono andare e vanno per le mani di tutti. E sapete perché? Perché, se spesso il pensiero guazza nel fango, l'espressione è sempre castigata, sempre²⁹.

Poco più di due mesi dopo la pubblicazione di *Giacinta*, nel «Corriere della sera» del 25 agosto 1879, Capuana inseriva un lungo articolo commemorativo di Théophile Gautier³⁰, in cui il nome di Balzac era citato a due riprese. Dapprima, per sottolineare la facilità di invenzione e la impeccabilità formale che l'autore della *Comédie humaine* riconosceva all'autore di

²⁹ Estratto più volte pubblicato da C. Di Biagi, *Lirigi Capuana...*, Mineo, Biblioteca Capuana, 1954, p. 225; da A. Barbina, *Capuana inedito*, Bergamo, Minerva Italica, 1974, p. 42; da C. Zimmo, *La Biblioteca Capuana...*, Catania, Greco, 1982, p. 98.

³⁰ Il testo del «Corriere della sera» - che qui riproduciamo - sarà ripreso con qualche variante formale negli *Studi sulla letteratura contemporanea*, serie prima, cit. pp. 16-34.

Mademoiselle de Maupin

Il Balzac gli [a Gautier] invidiava la facilità. Gautier era sempre pronto a scrivere, il suo articolo in qualunque posto, in qualunque ora. La sua prosa, una delle più ricche della lingua francese, colava dalla sua penna colla fluidità dell'inchiostro, senza nemmeno una cancellatura. - "Due soli in Francia sanno il francese", soleva dire il Balzac, Gautier ed io..."

Quindi, per rilevare come, nonostante tale ricchezza di poligrafo e di colorista, la capacità di Gautier di creare un mondo di personaggi, dotati di movimento vitale e di autonomia psicologica, fosse peraltro incommensurabilmente inferiore a quella di Balzac:

La forma! Il colorito! I suoi viaggi, le sue novelle, i suoi romanzi, le sue poesie, si può dire non siano altro. Gautier non lascia una sola creatura vivente come ne ha lasciate a centinaia il Balzac: lascia dei quadri. Il bello egli lo trovava soltanto nella natura e nelle arti. L'intelligenza dell'uomo voleva ammirarla nei suoi prodotti senza preoccuparsi dei segreti del loro destino...

Più numerosi e di un peso maggiormente consistente, sono i riferimenti che si leggono nel saggio dedicato da Capuana al pittore Gavarni (Sulpice-Guillaume Chevalier), apparso nel «Corriere della sera» del 24 novembre 1879: saggio ispirato al critico dalla monografia recentemente scritta dai fratelli Goncourt e dal profilo tracciato vari anni prima da Sainte-Beuve nei *Nouveaux Lundis*³¹.

Lo studio, animato da una calda ammirazione per un disegnatore potente nell'osservazione acuta e nell'icistica raffigurazione della realtà contemporanea, era in gran parte condotto sulla trama di un confronto con Balzac. Onde, fin dalle pagine di apertura, Capuana scopriva e spiegava le affinità di fondo che legavano, l'uno all'altro, questi due artisti eccezionali, testimoni singolari ed interpreti avvincenti di quella caleidoscopica galleria umana, diversa e contraddittoria, che formava la società dell'Ottocento francese.

³¹ Nelle citazioni che seguono diamo il testo del «Corriere della sera». Esso sarà ripreso, con alcune varianti, negli *Studi sulla letteratura contemporanea*, serie seconda, Catania, Giannotta, 1882, pp. 101-115.

Il Gavarni è il Balzac della matita. Gli storici futuri della prima metà del secolo XIX, insieme alle immortali pagine della *Comédie humaine*, studieranno i diecimila disegni del Gavarni come i documenti più autentici della vita francese moderna. Il Balzac ha decomposto e analizzato tutte le passioni, tutti i vizii, tutte le virtù, tutte le debolezze, tutte le miserie di questa civiltà democratica sorta sulle rovine del vecchio mondo aristocratico fra gli entusiasmi e i baccanali della grande Rivoluzione; un lavoro d'artista pensatore, che appare più meraviglioso e più straordinario di mano in mano che ci accostiamo ad esso e ci abituiamo alla sua vertiginosa immensità. Il Gavarni ha fissato colla matita e colla punta acciaiata della sua leggenda lo stesso mondo di Balzac, rendendolo più immediato e cristallizzandolo colla elegante sveltezza del suo disegno, colla vigorosa potenza dei suoi chiari e scuri litografici dandoci, per di più, oltre l'espressione e la movenza della persona, oltre la commedia e il dramma figurato, il motto vivo, la frase scultoria, condensata, stavo per dire il suono della voce e l'emozione dell'accento di tutti i suoi personaggi.

Questi due grandi osservatori, cosa strana!, sono stati, quasi allo stesso modo, due grandi sognatori. Tutti e due hanno lavorato sotto l'aspro pungolo dei creditori e degli uscieri, privi affatto del senso della realtà della vita, prodighi, trascuranti le necessità giornaliere, l'uno animassando coll'immaginazione gigantesca montagne d'oro che fondevansi come neve appena egli stendesse la mano per toccarle, l'altro coll'idea fissa d'una grande rivoluzione da produrre nella scienza dinamica...

Né le attinenze si arrestavano qui, a questo comune destino di gloria e di miseria:

C'è delle rassomiglianze più notevoli. Il Gavarni si rovinò, come il Balzac per una speculazione fallita, il suo *Journal des gens du monde* che non poté andare più in là del diciannovesimo numero e gli mangiò ventiquattro mila franchi e l'opprese di debiti per quasi tutta la vita. Come il Balzac ebbe le sue Jardie e in quel giardino attaccato alla sua casa sulla via di Versailles, a *Point-du-jour*, una casa storica che prima era stata fucina di falsi monetari, e poi proprietà del famoso Leroy, sarto dell'imperatrice Giuseppina. In quel benedetto giardino era un continuo fare e disfare. Ogni giorno un viale spostato, alberi trapiantati, aiuole rase e disposte diversamente, ponticelli, salite, bacini, un gran tavolo di pietra per desinari all'aria aperta, canili che parevano stanze, muri di rinforzo, letti di torrenti artificiali..., insomma un buttar in aria di ogni cosa quando già ogni cosa sembrava al suo posto. E che progetti per l'interno! Mobili, bronzi ed una pergola da adornar le mura della sala da pranzo, qualcosa di somigliante ai fantastici affreschi che il Balzac mostrava al Gozlan sulle nude pareti delle Jardie appena rivestite di calce.

La vita di tutti e due è stata una continua lotta: a e tutti e due hanno conquistato il loro posto nell'arte a furia di pazienza e di ostinatezza, quasi

aizzati al lavoro dal piungolo delle avversità economiche che essi dimenticavano inebriandosi d'arte, assorbendosi nelle proprie creazioni con identico processo, vivendo per una potente concentrazione del pensiero la vita dei loro personaggi, cacciandosi sotto la loro pelle per meglio affermarne l'intima natura del carattere, delle passioni, del ridicolo, dei vizii.

Nel Balzac c'era qualche cosa che repugnava al Gavarni, la trascuratezza della persona. Egli elegantissimo, pettinato, profumato, pretenziosamente ricercato nel vestire fino a portare in gioventù degli anelli sopra i guanti e degli stivaletti che sembravano stivaletti da donna, non poteva patire quegli enormi panciotti bianchi che il Balzac comprava dai rivenditori e quei cappelloni da muratore col fondo di lustroso bleu che questi portava in testa. La prima volta che il Gavarni lo vide nella stanza della redazione del giornale *«La Mode»*, corpulento, coi begli occhi neri, col naso rincagnato e un po' schiacciato, colla voce sonora, lo scambiò per un commesso libraio. Più tardi, i due sognatori furono uniti da uno stesso interesse, quello di sottrarre alla sentenza di morte il giornalista Peytel, condannato dalle Assise di Bourg per aver ucciso la moglie. Peytel era amico del Gavarni; il Balzac si era montato la fantasia credendo il Peytel condannato a torto. Partirono insieme per Bourg per consultarlo su certi punti della difesa. Il Gavarni raccontava un giorno ai de Goncourt che, al primo rilievo dei cavalli, il Balzac cominciò a dire al postiglione: « Fate presto. Quel signore li guadagna cinquanta franchi al giorno, io cento... Capirete quel che ci fa perdere ogni ora di ritardo... ». E ad ogni rilievo il Balzac aumentava la cifra di quel che tutti due guadagnavano.

Non si amarono, non furono stretti da grande intimità, ma si giudicarono tutti e due imparzialmente.

«Gavarni s'è fatto uno stile ed una maniera che il suo pubblico riconosce e nota con una fedeltà onorevolissima per l'artista... Gavarni ha fatto un libro senza saperlo: egli ruba gli scrittori contemporanei... Il suo segreto è la natura presa sul fatto, la verità» [Balzac].

«Balzac ha fatto delle belle cose; non si potrà spingere più in là la vigoria dell'analisi: la sua opera, composta d'immaginazione e di intuizione, è una grand'opera» [Gavarni].

L'ultima volta che si videro, alla stazione degli omnibus di Versailles, Gavarni era in prima, Balzac in terza classe.

- Eccoci qui tutti e due, gli disse questi, voi erivellato di debiti, io obbligato a prendere un posto in terza classe... Ne ho parlato questa mattina al Ministro.

Per compiere la rassomiglianza furono tutti e due conservatori in politica...

La nostra rassegna dell'anno 1879 si conclude con un altro rinvio che, sebbene in via di ipotesi, ci sembra riconducibile a Balzac.

In apertura del severo articolo di critica teatrale sulle commedie di Leopoldo Marenco, *I Guai dell'assenza*, e di Stefano Interdonato, *Catene*

legali, pubblicato nel *«Corriere della sera»* del 22 dicembre 1879⁵², Capuana riprendeva una osservazione di Dumas figlio secondo la quale una situazione drammatica non è, in sé e per sé, che un frammento insignificante di storia. Sta ad un grande autore di teatro svilupparlo convenientemente, organizzarlo in un orchestrato e convincente complesso di fatti: in altre parole, farlo vivere e parlare.

Per rendere più evidente tale affermazione, Capuana aggiungeva una immagine che chiamava in causa la perspicacia di un illustre scienziato francese: Georges Cuvier.

Avere in mano una situazione è come avere in mano uno di quegli ossi di animali preistorici che servivano al Cuvier per ricostruire l'animale intero già sparito da migliaia di secoli dalla faccia della terra.

Ora, questo curioso paragone ha un precedente in Balzac, e non è raro ritrovarlo in vari racconti e romanzi della *«Comédie humaine»*, allorché un personaggio dotato di profondo intuito e di grande spirito deduttivo nella valutazione dei fatti umani e sociali, viene appunto confrontato col celebre naturalista.

Elenchiamo, schematicamente, i luoghi in cui tale raffronto viene utilizzato - quasi come un "tic" mentale - da Balzac. L'inizio del *«Traité de la vie élégante»* (1830):

Aussi, dans la vie élégante, tout s'enchaîne et se commande. Quand M. Cuvier aperçoit l'os frontal, maxillaire ou crural de quelque bête, n'en induit-il pas une créature, fut-elle antédiluvienne, et n'en reconstruit-il pas aussitôt un individu classé, soit parmi les sauriens ou les marsupiaux, soit parmi les carnivores ou les herbivores?... Jamais cet homme ne s'est trompé; son génie lui a révélé les lois unitaires de la vie animale.

La Peau de chagrin (1831):

Vous êtes-vous jamais lancé dans l'immensité de l'espace et du temps, en lisant les œuvres géologiques de Cuvier? Emporté par son génie, avez-vous plané sur l'abîme sans bornes du passé comme soutenu par la main

⁵² L'articolo verrà nuovamente pubblicato, nel 1882, in *Studi sulla letteratura contemporanea*, serie seconda, cit., pp. 269-283.

d'un enchanteur? En découvrant de tranche en tranche, de couche en couche, sous les carrières de Montmartre ou dans les schistes de l'Oural, ces animaux dont le dépouilles fossilisées appartiennent à des civilisations antédiluvienne, l'âme est effrayée d'entrevoir des milliards d'années, des millions de peuples que la faible mémoire humaine, que l'indestructible tradition divine ont oubliés et dont la cendre, entassée à la surface de notre globe, y forme les deux pieds de terre qui nous donnent du pain et des fleurs. Cuvier n'est-il pas le plus grand poète de notre siècle? Lord Byron a bien reproduit quelques agitations morales; mais notre immortel naturaliste a reconstruit des mondes avec des os blanchis, a rebâti comme Cadmus des cités avec des dents, a repeuplé mille forêts de tous les mystères de la zoologie avec quelques fragments de houille, et retrouvé des populations de géants dans le pied d'un mammouth.

Louis Lambert (1832):

...en effet il [Louis Lambert] sut en [dello straordinario fenomeno del "déjà vu" del castello di Rochambeau] déduire tout un système en s'emparant, comme fit Cuvier, dans un autre ordre de choses, d'un fragment de pensée pour reconstruire toute une création...

L'Interdiction (1836):

Il [Popinot] creusait un procès comme Cuvier fouillait l'humus du globe. Comme ce grand penseur, il allait de déductions en déductions ayant de conclure, et reproduisait le passé de la conscience comme Cuvier reproduisait un anoplotherium...

Les secrets de la princesse de Cadignan (1839):

Un femme instruite peut lire son avenir dans un simple geste, comme Cuvier savait dire en voyant le fragment d'une patte: Ceci appartient à un animal de telle dimension, avec ou sans cornes, carnivore, herbivore, amphibia etc... âgé de tant de mille ans...

Une ténébreuse affaire (1841):

Sur ce mot, ces deux hommes [Corentin e l'abate Goujet] se regarderent, et tout fut dit entre eux: ils appartaient l'un et l'autre à ces profonds anatomistes de la pensée auxquels il suffit d'une simple inflexion de voix, d'un regard, d'un mot pour deviner une âme comme Cuvier devinait tout un animal disparu d'après le sabot ou la corne.

Splendeurs et misères des courtisanes, 3^e partie: Où mènent les mauvais chemins (1846):

Ainsi cet homme prodigieux [Vautrin] devinait vrai dans sa sphère de crime, comme Molière dans la sphère de la poésie dramatique, comme Cuvier dans les créations disparues. Le génie en toute chose est une intuition...³³

...

Non dissimilmente dal 1879, enucleati anzi con più forte incisività, i riscontri balzacchiani si accumulano nell'opera di Capuana lungo l'intero arco del 1880.

Fin dal 5 gennaio di quest'anno, il nome del romanziere francese appariva nella rassegna letteraria che Capuana dedicava ad una serie di libri recentemente pubblicati e che veniva stampata nel «Corriere della sera» di quel giorno³⁴.

Polemizzando con Ferdinando Petruccelli della Gattina che, nel suo romanzo storico *Giorgione*, aveva mosso ai più recenti narratori italiani il rimprovero di non essere riusciti a dare opere d'immaginazione simili a quelle dei Francesi e degli Inglesi, Capuana rispondeva con considerazioni in cui anche il nome di Balzac faceva spicco.

Aveva scritto Petruccelli della Gattina che la responsabilità del fenomeno da lui denunciato, fatto sociale prima ancora di essere letterario, risaliva alla assenza in Italia di una "società" capace di ispirare la fantasia e di dare tono alla narrativa contemporanea al di qua delle Alpi:

Ma perché non vi è "società" in Italia? Perché? Perché non vi è "salone". E perché non vi sono saloni in Italia, come a Parigi, a Londra, un po' meno a Vienna, a Pietroburgo? Perché non vi sono "donne"... In Italia c'è la "femme", non la donna, vi è il sesso, non l'essenza; vi è il "pot-à-plaisir", come dice Balzac, non il "pot-à-esprit"... Quella cosa deliziosa che chiamasi "une causerie" è intingolo affatto parigino. Dovunque altrove si "parla".

³³ Rispettivamente, *La Comédie humaine*, Paris, Novelle Pléiade, 1976-1981, v. XII, p. 237; v. X, pp. 74-75; v. XI p. 621; v. III, p. 433, v. VI, p. 988; v. VIII, pp. 576-577; v. VI, p. 733.

³⁴ Rassegna letteraria: *Libri nuovi: "Giorgione", romanzo storico di Petruccelli della Gattina - "Cesare" di Bruno Sperani - "Amanda" di Raffaele Colucci - "Povera Maria" di R. Bonfadini - "Tempora", tre cantiche di G. Lipani Condorelli - "Roma", saggi poetici di Adolfo Eridano - "Primi ed ultimi versi" di Papillunculus (Cesario Testa)*, «Corriere della sera», V, n° 5, Milano, 5 gennaio 1880.

come dovunque altrove "si mangia". A Parigi solo "on cause" ed "on dine" - si desina, si discorre. Laonde, non società, non "salon", non donna, non "causerie" - come di grazia può sbocciare il "romanzo intimo" italiano?

Ribatteva spazientito Capuana:

Reci sorpresa il vedere aggruppati tanti spropositi in così poche parole. Secondo il Petruccelli parrebbe che il "romanzo intimo" come egli chiama il romanzo contemporaneo sia unicamente riservato in Francia ed in Inghilterra alla pittura dello *high-life*.

Ma, per citare soltanto il Balzac, le *Scene della vita privata*, le *Scene della vita di provincia*, le *Scene della vita di campagna* quali rapporti hanno con quella "società dei saloni" della quale egli rimpiange la mancanza in Italia?

Il Petruccelli parla poi di una società "europea", di quella società che il Balzac chiamava una massoneria; ma se egli la trova uguale a Parigi, a Londra, a New-York, a Vienna, a Pietroburgo perché deve dispiacergli di trovarla uguale anche in Italia? Certamente una gran dama romana sarà ben diversa delle dame del Faubourg, di Belgrave-Square, del West-End, sarà, come egli vuole, una esagerazione, una caricatura di queste. Che importa? Quando l'arte riesce a cogliere tali caratteristiche, ha raggiunto il suo scopo; ha dato la nota, il punto di colore italiano, e creato il romanzo italiano che non è uscito ancora dalle fuscie.

La constatazione di un romanzo italiano appena in fasce, attribuita non alla situazione sociale invocata da Petruccelli, ma a ragioni intrinseche di forma, di abilità tecnica, insomma di quel "mestiere" di cui Balzac e Flaubert erano maestri, veniva illustrata meglio, in seguito, allorché Capuana passava all'esame di alcune altre opere discusse nel titolo della rassegna:

Certamente non è la "vita" italiana che manca nel soggetto dei tre racconti annunziati in testa alla presente rassegna. *Cesare* è una storia d'amore un po' stecchita, ma bene annodata; la *Povera Marta* dipinge i montanari della Valtellina perduti fra le "malgne" e le "baite" in un paesaggio immenso, pieno di solenne bellezza; *Amatula* siaggira nell'alta società milanese e napoletana, e mescola giornalisti e ballerine in un intrigo che finisce tragicamente e sembra un "fatto diverso" di giornale. Quello che vi manca è l'abilità tecnica per la quale non abbiamo tradizioni di sorta nella nostra letteratura. Coloro che accusano di imitazione francese i pochi romanzi italiani di soggetto contemporaneo confondono la "vita" col "processo artistico". Scorgono in un romanzo i riflessi della forma, mettiamo, del Balzac, del Flaubert ed ora di quella molto esteriore del Zola, ed esclamano subito: personaggi francesi! mentre l'autore non ha fatto altro che copiare fedelmente soggetti vivi i quali gli posavano avanti inscientemente da modelli. Ma già questo prova che l'arte è soprattutto forma,

unicamente forma; e prova che forma vuol dire in gran parte processo, tecnicismo.

L'organismo del romanzo contemporaneo si è svolto e fornito fuori d'ogni nostra influenza. La storia della letteratura italiana fa un salto di parecchi secoli dal Boccaccio al Manzoni; un vero salto mortale. Nel Boccaccio erano tutti i germi del romanzo moderno; ma noi li abbiamo lì in un'inerzia completa: essi fiorirono e fruttificarono sotto cielo più clemente. Oggi romanzo vuol dire Balzac, Flaubert, Zola e le forme minori. Dickens e Thackeray vanno annoverati fino ad un certo punto, fra queste: la impersonalità della loro creazione non è completa. Dickens v'interviene col suo sentimentalismo umanitario, col suo umorismo consolante, Thackeray col suo scetticismo, col suo pessimismo; e questo intervento toglie molto valore alla loro opera d'arte.

Finché non studieremo in che modo l'organizzazione della forma del romanzo sia giunta a perfezionarsi fuori d'Italia, finché non sapremo assimilarci tutto il processo tecnico, che è una buona parte di ogni lavoro artistico, non sarà facile vedere un romanzo contemporaneo italiano che sia vero specchio della nostra vita in ogni condizione sociale.

Noi ci ostiniamo stranamente in un isolamento letterario che sfrutta tante forze. Una schiera di giovani quasi tutti d'ingegno rifa, ripete in mille elveziri, un "momento poetico" che è già un momento storico, cioè un passato il quale non ha più nessuna ragione di esistere: un'altra, sconosciuta la natura ed il limite del sentimento poetico, tenta ridurlo a una pura riflessione, cioè l'opposto di quello che deve e può essere...³⁵

Il 2 febbraio 1880, sempre nel «Corriere della sera», vedeva finalmente la luce il primo dei saggi capuaniani interamente consacrati all'opera ed alla

³⁵ Appartiene probabilmente ai primi mesi del 1889 (la prima edizione in volume del romanzo fu pubblicata dallo Charpentier all'inizio di quest'anno) la recensione di *Nana* della quale non siamo riusciti a rintracciare né la data né la rivista in cui apparve originariamente e il cui testo sarà ripreso, nel 1882, in *Studi sulla letteratura contemporanea*, serie seconda, cit., pp. 175-189. In chiusura della recensione, estremamente favorevole verso un'opera definita, nella sua pittura, di una evidenza straordinaria, "cista della castità dell'arte", Capuana difendendo, contro l'accanimento della critica, Zola al quale venivano imputate non solo immobilità di fondo e scosceze di dettaglio, ma anche improprietà di stile ed incertezze di sintassi, ricordava che le stesse frecciate, qualche decennio prima, s'erano appuntate - e spuntate - su Balzac: "Oggi non è soltanto il suo lodi Zola! ingegno che viene discusso, ma perfino la sua grammatica. Se ne coorsoli facilmente. Quegli stessi che gli buttano tutto questo fango sul viso, ieri, a proposito di lui, parlando del Balzac, non dicevano che i romanzi di questo avrebbero qualche merito 'se fosser stati scritti in una lingua un po' più vicina del francese'!"

personalità di Balzac. Esso non era certamente lo studio promesso nel 1872 giacchè non poteva essere stato allestito dall'autore se non nei mesi immediatamente precedenti la sua pubblicazione. E, a differenza di quello, pensato allorchè la documentazione sull'argomento era ancora *in fieri*, esso testimoniva ora il tentativo, assai più giustificato, di una monografia che aveva dietro di sé una congrua preparazione e, sia pur priva di una salda compattezza strutturale né molto originale per profondità di valutazioni critiche, concedendo, anzi, troppo spazio ad una aneddotica spicciola, poteva abbordare con maggior padronanza vari aspetti della personalità umana e letteraria dello scrittore francese.

In queste pagine, Capuana faceva infatti confluire l'esperienza delle assidue letture delle opere della *Comédie humaine* fin qui fatte, e l'arricchiva di tutti quei dati di critica testuale e storica che gli erano stati forniti da una esemplare ricerca a cui egli aveva avuto l'occasione di ricorrere nel dicembre 1879.

Il 19 dicembre di quell'anno, egli aveva acquistato e letto, come si è visto³⁶, la monumentale *Histoire des œuvres de H. de Balzac* in cui il visconte Ch. Spoelberch de Lovenjoul faceva il punto, con una erudizione allora mirabile, sui problemi redazionali ed editoriali che la *Comédie humaine* poneva e sulla prima accoglienza pubblica di cui era stata l'oggetto.

Sulla scia di tale opera, e grazie, ripetiamo, alla conoscenza personale ormai acquisita della maggior parte dei romanzi balzachiani, Capuana si accingeva ora a documentare più rigorosamente quella entusiastica ammirazione per le dimensioni e la potenza della creazione narrativa dello scrittore francese, già proclamata frammentariamente negli scritti dal 1866 in poi.

L'articolo prendeva le mosse dalla rievocazione, alquanto colorita e non del tutto esatta (un conto era l'invenzione, nel 1834, dei personaggi cosiddetti ricorrenti, un conto era la decisione, nel 1842, di riunire i romanzi sotto un titolo comune e generale, emblematico della loro unità architettonica) dell'episodio in cui Balzac aveva avuto l'illuminazione di far intervenire gli stessi eroi, nelle vicende romanzesche da lui successivamente inventate, creando così nella sua opera immensa una rete di identità, di parentele, di

affinità e di coincidenze, tali da formare una sorta di ideale registro di stato civile:

Il giorno che il Balzac concepì l'idea di riunire sotto il titolo *La Comédie humaine* tutti i suoi romanzi fino allora pubblicati (questo avvenne, se non mi inganno, nel 1841) corse subito in casa di una sorella, la signora Surville, per annunciarle il grande avvenimento. La signora Surville lo vide entrare nel salotto col cappello un po' inclinato sull'orecchio, la pancia in avanti, la mazza levata in alto come un capouimburo, suonando colle labbra una marcia, bra-bra-bra-bra! muovendo i passi cadenzati, solennemente, quasi fosse davvero alla testa di un reggimento. Giunto innanzi al canapé ove sua sorella era seduta, si fermò ad un tratto; poi, con un accento grave e comico nello stesso punto:

- Signora, le disse, salutate un Genio!

E si mise a ridere di quel suo riso grasso, rablesiano, che scoteva tutto il suo corpo.

Il Balzac aveva la coscienza del proprio valore e soleva manifestarla con un'ingenuità fanciullesca...

Seguivano a questo altri aneddoti biografici riferiti da scrittori contemporanei tendenti tutti a dimostrare la consapevolezza che Balzac aveva del proprio genio: consapevolezza della quale Capuana giustificava perfettamente le ragioni:

Sono trascorsi trent'anni dalla morte di Balzac, ed eccolo più vivo, più venerato, più amato di quando il suo nome toccava le cime della celebrità europea. Da quel monumento letterario in ventiquattro volumi che è l'edizione completa delle sue opere, pubblicata dal Lévy, egli sembra ripetere al pubblico le profetiche parole dette scherzando alla sorella: salutate un Genio!

Autentico Genio - ribadiva Capuana - per aver creato un vero e proprio universo e per avergli impresso quelle forme esemplari che avevano dato inizio e vita al romanzo contemporaneo:

Oggi noi vediamo benissimo come tutto il romanzo moderno sia già nel Balzac, anche il "naturalista", anche lo "sperimentale" poichè lo si vuol chiamare così. Il Flaubert, i de Goncourt, lo Zola procedono tutti direttamente da lui, non hanno fatto altro che sviluppare, perfezionare, ingrandire certe forme secondarie le quali nella *Comédie humaine* erano o accennate o imperfettamente svolte come accade in tutte le produzioni della natura e dello spirito umano, che sono infine la medesima cosa. Per noi che moviamo nella via del romanzo i primi passi, e coll'incertezza dei bimbi appena appena staccatisi, sarebbe un lavoro di grande importanza un libro

³⁶ Cfr. *supri*, nota 10.

intitolato *Predecessori, contemporanei e successori del Balzac*.

Una ricerca storico-letteraria di tal genere, rigorosamente condotta - continuava Capuana - farebbe piena luce sull'evoluzione del romanzo francese e sarebbe indispensabile in Italia dove la narrativa, novellistica e romanzesca (a parte i modelli medievali di Boccaccio, e, nei tempi moderni, l'esempio isolato di Manzoni) non ha trovato finora manifestazioni degne di nota. Così progettava lo schema di questa guida, il critico, e ne delineava i vantaggi ad uso dei romanzieri di casa nostra:

Studiare in che modo le forme incipienti del romanzo di carattere si sian trasformate e perfezionate nelle sue [di Balzac] mani come si perfezionarono contemporaneamente in quelle di altri scrittori le forme del romanzo di avventure; in che modo dal romanzo di carattere sia poi nato nel gran lavoro di Balzac il romanzo di costumi, e come questo sia oggi diventato per opera del Flaubert, del de Goncourt e dello Zola il romanzo contemporaneo, non sarebbe certamente inutile per tutti coloro che si sforzano di trapiantare in Italia questo fiore letterario rinasto fin ad oggi un fiore esotico per noi. I nostri costumi, i nostri sentimenti, i nostri vizi, le nostre virtù son li che aspettano ancora il loro storico, il loro pittore, il loro Balzac. Possibile che dal vasto caos di grandi sentimenti, di grandi idee, di grandi fatti, di grandi miserie, di grandi abbiezioni che ha prodotto in vent'anni il nostro risorgimento nazionale, non debba venir fuori uno scrittore potente, un pensatore artista, tal da ritrarre nel romanzo la generazione presente, come il Balzac e i suoi successori han fatto in Francia e continuano a fare colla loro?

Un'altra appassionante indagine sull'opera di Balzac (questa già iniziata dallo Spoelberch de Lovenjoul e rivelatasi ricca di sorprese) risiederebbe, sempre a giudizio di Capuana, nello studio delle successive trasformazioni interne dei racconti della *Comédie humaine*, delle varie fasi, cioè, attraverso cui essi sono passati prima di raggiungere il porto felice della loro redazione definitiva. Balzac - l'osservazione già espressa da Th. Gautier veniva qui ripresa - "non possedeva il 'dono letterario'; nella sua mente c'era sempre un abisso fra il concetto e la forma. Egli o non trovava il suo modo di esprimersi o lo trovava dopo stenti infiniti".

Nasceva da qui, dall'originario difetto di una immediata facilità stilistica, quel continuo, tormentoso lavoro di riscrittura, di correzione e di revisione, fatto di ripensamenti e di aggiustamenti, che è caratteristico della maniera balzacchiana e che Capuana illustrava rapidamente - con l'aiuto dello Spoelberch de Lovenjoul - a proposito della composizione de *La Femme de*

trente ans, di *Autre étude de femme*, de *La Grande Bretèche* de *La Muse du Département*.

Nel vortice di siffatte ansie che sollecitavano in Balzac l'angosciosa ricerca di un perfezionamento strutturale e formale, una esplorazione che analizzasse con minuziosa finezza le varianti dei romanzi della *Comédie humaine* sarebbe la più adatta ad individuare le vie segrete che conducono la creazione fantastica dell'artista ai vertici della loro poetica riuscita. A tale scopo, Capuana non mancava di soffermarsi sulle correzioni tipografiche, diventate leggendarie, di Balzac. E ciò faceva, sulla fede delle testimonianze contemporanee, nella convinzione che il lavoro di lima fosse ispirato anche da un nobile motivo morale: la naturale umiltà dello scrittore il quale, riguardo allo stile, "arrivava anche a perdere il suo grande orgoglio d'artista, ascoltava benignamente le osservazioni che gli si facevano, ringraziava. Una volta, il Planche gli notava delle espressioni che, secondo lui, erano troppo tormentate. - Ebbene, aveva risposto il Balzac, segnatemi col lapis tutti gli errori che offendono il vostro gusto".

Lavoratore instancabile, esigente giudice di sé stesso, spoglio di superbia intellettuale, Balzac era dunque qui visto come uno scrittore dotato di una immaginazione senza confini. Egli emergeva, da queste pagine, quale artista grandissimo, rievocatore potente di un intero mondo fantastico, indiscusso caposcuola del romanzo moderno; e nella persistenza di un plauso alto, incondizionato, dominava dall'apertura alla chiusura il saggio capuaniano del 1880³⁷.

Frequentatore assiduo, fin dai primi anni del suo soggiorno milanese, del salotto della contessa Chiara Spinelli Maffei, Capuana aveva sollecitato l'autorizzazione, verso la fine del 1880, di esaminare il manoscritto e le bozze di stampa de *Les Martyrs ignorés* che Balzac aveva offerto alla "petite Maffei", nel giugno 1837, di ritorno a Parigi al termine del suo primo viaggio milanese, e che la contessa conservava come un cimelio prezioso delle sue affettuose relazioni con lo scrittore francese.

Dopo ciò che si è letto nell'articolo del 2 febbraio 1880 sull'opportunità di procedere ad una analisi sistematica delle varianti dei singoli romanzi della

³⁷ Il saggio fu ristampato, con leggere varianti formali, nel 1882 in *Studi sulla letteratura contemporanea*, serie seconda, cit., pp. 73-85. Nelle citazioni qui riportate abbiamo dato il testo del «Corriere della sera».

Comédie humaine, la richiesta di Capuana non destava alcuna meraviglia; nè stupisce il fatto che la consultazione del "dossier" de *Les Martyrs ignorés* dovesse interessare vivamente lo scrittore siciliano e gli suggerisse l'idea di uno studio espressamente dedicato alla storia redazionale di questo racconto.

Ottenuto il consenso della proprietaria dell'autografo⁹¹, Capuana mise ogni impegno nell'esaminare le principali caratteristiche; e il 6 dicembre 1880 poteva già annunciare a Ferdinando Martini, direttore del «Fanfulla della domenica», l'imminente invio di un articolo, destinato a quel giornale, concernente il manoscritto balzacchiano e le successive trasformazioni attraverso cui era passato prima di essere pubblicato, nell'agosto 1837, nel tomo XII delle *Etudes philosophiques* edite da Ed. Werdet:

Nella settimana entrante, ti manderò anche un articolo sopra l'autografo dei *Martyrs* (sic) *ignorés* del Balzac: l'autografo è importante e curiosissimo⁹².

L'articolo - intitolato *Un autografo del Balzac* - pervenne regolarmente a Martini che lo pubblicò nel primo numero del 1881 del «Fanfulla della domenica», il 2 gennaio⁹³.

⁹¹ La contessa Maffei non si limitò a concedere a Capuana il permesso di consultare i documenti dei *Martyrs ignorés* a lei inviati in omaggio da Balzac e a trarre da essi l'argomento di un articolo. Ella dovette anche far dono al critico di una delle tante aggiunte autografe fatte da Balzac al primo getto o alle prime bozze del manoscritto, staccandola dal "dossier". E questa sicuramente l'origine del foglietto di mano di Balzac contenente un frammento dei *Martyrs ignorés* che si conserva tuttora alla Biblioteca comunale di Mineo fra le carte capuaniane e che fu già riprodotto in fac-simile, nel 1902, nel trattato vallandiano sul *Romanzo e la novella nel secolo XIX*, p. 145 (di cui parleremo più avanti) e, successivamente - e non impeccabilmente - ripreso da C. Zamosc, *La Biblioteca Capuana*, cit., pp. 209-210. Il contenuto del foglietto, fin qui sconosciuto agli editori francesi, corrisponde al testo fornito da M. Ambrière-Pargeaud per la Nouvelle Pléiade, Paris, 1981, v. XII, pp. 738-739 con molte ed importanti varianti.

⁹² G. Oliva, *Capuana in archivio*, Catanissetta-Roma, Salvatore Sciascia 1979, p. 259. A questa lettera fari seguito un'altra, da Mineo, che l'Oliva (p. 260) data 19 gennaio 1881, ma che dovrà essere probabilmente anticipata al 19 dicembre 1880. L'articolo era stato pubblicato nel «Fanfulla della domenica» del 2 gennaio, e Capuana ne era al corrente fin dal 3 gennaio quando, scrivendo a Verga, incaricava questai di far pervenire una copia del giornale ed i suoi rinnovati ringraziamenti alla contessa Maffei.

⁹³ L'articolo fu successivamente inserito, con qualche variante, in *Studi sulla letteratura contemporanea*, serie seconda, cit., pp. 85-99, senza titolo ma solo con la numerazione II, a seguito dell'articolo *Balzac* già pubblicato nel «Corriere della Sera» del 2 febbraio 1880. (Cfr. *supra*, p. 75). Nelle citazioni che seguono noi daremo il testo dell'edizione del quotidiano milanese.

Di notevoli dimensioni, esso si apriva con alcune pagine dedicate ai viaggi di Balzac in Italia nel 1837 e nel 1838. Capuana parlava dapprima del soggiorno del romanziere a Genova e del progetto di sfruttamento delle miniere argentifere della Sardegna: progetto, come è noto, fallito per l'intervento di un affarista genovese che, in concorrenza a Balzac, s'era già fatto concedere dal Governo Sardo l'esclusiva della speculazione. Successivamente, si diffondeva anche sui soggiorni milanesi dello scrittore, motivati dalla necessità di raccogliere l'eredità della madre dell'amico, conte Emilio Guidoboni Visconti, di venire ad un accomodamento con il fratellastro di lui, Laurent Constantin, e di liquidare i beni che il conte possedeva ancora in Lombardia.

Di tali soggiorni milanesi, Capuana ricostruiva le vicende con qualche inesattezza, ma, complessivamente, su di una documentazione (tratta in particolare dalla *Correspondance*) abbastanza vasta e, per quei tempi, del tutto nuova. Ricordava le opere scritte o abbozzate a Milano, le amicizie contratte (il principe Porcia, la contessa Bossi, la contessa Bolognini), le sue impressioni della metropoli lombarda e dei suoi abitanti, estratte dalle lettere indirizzate a madame Hanska; le dediche a personaggi della aristocrazia e della cultura lombarde fatte delle sue opere (Porcia, Puccinatti, Maffei, Vimercati Tadini-Sanseverino, Bolognini).

Tutte queste notizie (alla conoscenza delle quali dovettero contribuire non poco anche le confidenze della contessa Maffei) non costituivano, tuttavia, che la cornice storica al saggio e servivano solo per entrare nel vivo dell'argomento principale. Il quale era fondamentalmente rivolto all'esame del volume de *Les Martyrs ignorés* (manoscritto e bozze di stampa) che, come si è detto, Balzac stesso aveva donato alla contessa Maffei il 15 giugno 1837. In ciò, lo studio capuaniano rappresentava la prima analisi testuale compiuta dalla critica italiana all'opera balzacchiana (ed anche nella prospettiva ecdotica francese occupava una posizione pionieristica).

Fatta tale premessa, è necessario lasciare la parola a Capuana e trascrivere integralmente, nonostante la lunghezza della citazione, la disamina che, con attenzione e con acume, il critico siciliano faceva della tecnica di lavoro di Balzac, dei suoi molteplici interventi alla arrovellata ricerca di una forma perfetta:

È preziosissimo [il volume de *Les Martyrs ignorés*]. Ci mostra il grande romanziere intento al lavoro in quella terribile lotta colla forma che rende proprio miracolosa la sua vasta produzione in mezzo a tali preoccupazioni d'interessi materiali d'ammazzare qualunque altro uomo non nato, come lui,

un colosso di mente e di corpo.

Lo Champfleury ha scritto un opuscolo intitolato: *Balzac, ses mémoires de travail. Études d'après ses manuscrits* (Paris, Patay 1879) ove sta sempre sulle generali e non dice nulla che non si sapesse. Persino il *fac-simile* di una prova di stampa del *Début dans la vie*, premessa al suo opuscolo, ha ispirato dei dubbi sulla sua autenticità. Secondo il Lovenjoul, che deve intendersene, le correzioni, piuttosto che del Balzac, paiono della signora Surville, sua sorella. Perciò ho creduto che, anche dopo lo scritto dello Champfleury, queste notizie possono avere un po' d'interesse. E ringrazio la gentile persona che m'ha cortesemente confidato il prezioso manoscritto e m'ha permesso di descriverlo.

È un volume in 8° grande, rilegato in rosso, col dorso di cuoio filettato in nero; il titolo, in oro: *Études philosophiques (Les Martyrs ignorés)*.

Nella prima pagina si legge: "Offert par l'auteur comme un souvenir du gracieux accueil qu'il a reçu. H. de Balzac, Paris, ce 15 juin 1837. C'est, comme je vous l'ai dit, le premier ouvrage que j'ai fait à mon retour".

Questo non è precisamente vero di tutto il lavoro. Al suo solito, il Balzac aveva fatto un innesto sul frammento *Ecce Homo* pubblicato nella "Chronique de Paris" nel giugno 1836. Al suo ritorno, egli aveva potuto scrivere soltanto le undici pagine di manoscritto che formano l'introduzione. Infatti, nell'ultima pagina, dopo tredici righe di scrittura, si trovano incollati due pezzettini ineguali di stampato, e di fianco si legge: "Continuer avec la copie de la 'Chronique'".

Nella seconda pagina, prima aveva scritto: *Les Martyrs ignorés de la légende (Fragments du Pérolon d'aujourd'hui)*, ma poi cancellò la parola *de la légende*.

Vengono poi undici fogli di manoscritto su carta di paglia comune, scritti, meno il primo, tutti da una sola facciata, con pochissime correzioni.

Seguono, rilegate col manoscritto, cinque prove di stampa che sono certamente quelle della quarta edizione degli (sic) *Études philosophiques* (volume XII) pubblicata col nome di Werdet presso Delloye e Leconte.

Qui comincia il fermento del lavoro del Balzac. Le prove si riempiono di cassature, di richiami, s'ingrossano di aggiunte su pezzettini di carta incollati a margine con delle ostie; le correzioni si accavallano, le correzioni sottentranno alle correzioni. Nel manoscritto l'introduzione era di sei pagine e sei righe; nella prima prova sono già incollate altre due paginette, e in fine c'è l'avvertenza: "Charles, laissez-moi deux pages blanches". Nella prima pagina, alla prima prova di stampa, ove è il solo titolo, scrive: "Charles, tâchez d'avoir fini cela pour une heure en vous y mettant avec quelques lipins, que les corrections soient bien faites, cela ira jusque à 4 feuillets, pas plus. Mettez-moi la 21-22 en page et composez-la, vous avez 4 garnitures. On pourrait si ce peut-il mardi. On a fait une boulette au commencement voyez ce qui est à mettre en petit teste comme un titre de comédie et interl<igne> sans fin".

Nella seconda prova ha già fatto scomporre l'introduzione per ricom-

porla in carattere più piccolo, dove diceva *Personnages* ha messo *Silhouettes des futur locuteurs*; ma già vuole "en italique" le prime sette righe. Anche questa prova ritorna alla stampiera orribilmente maltrattata, sovraccarica di aggiunte incollate ai margini, con aggiunte incollate alle aggiunte. È un vero fuoco d'artificio. Si vede il viso che doveva fare quel povero proto di Carlo, leggendo dietro alle bozze: "Charles, encore une épreuve et composez la 1/2 feuille de la fin en y mettant la table des matières". E più sotto: "Puis-je cette fois compter avoir une épreuve à trois heures? R<épondez> s'*<il> v<ous> p<fait>*". E la quarta bozza differisce poco dalle altre. Ghirigori, razzi, si partono da tutte le pagine, intrecciandosi, confondendosi in maniera da far perdere la testa ai correttori. E l'incontentabile autore scrive: "Charles, encore une épreuve, vous devriez corriger vous-même pour que je puisse la rendre en bon à tirer".

Il povero proto non ne può più: la rivisto, ha corretto anche lui. Manda la quinta prova perfettamente ripulita. Credete che il Balzac sia contento? "Donnez une révision"? Sarebbe capace di cominciare da capo.

Scelgo un piccolo squaret, uno dei meno complicati, per porre sotto gli occhi dei lettori il processo letterario con cui sono state fatte tutte le opere del Balzac. Metto fra parentesi, in corsivo, le parole cancellate e segno con puntini ove la cancellatura è illeggibile.

Il manoscritto diceva:

"Le docteur Phantasma (Chose); il m'est impossible de passer sous silence un fait qui est à ma connaissance personnelle et qui ne s'expliquerait que par le système (de Moisieur) du docteur Physidor. Voici l'histoire à laquelle je ne voudrais (rien) ajouter aucun ornement superflu qui lui donnât (l'air d') une tourture romanesque. Je ne sais (pas) si vous avez connu (M) l'abbé Bouju (de Tonduse), vicaire général de... Je ne (connais pas) me rappelle jamais les diocèses (d'aujourd'hui) conservés parmi ceux d'autre fois. Eh bien, il y a vingt ans Monsieur Bouju c'était (ce que l'on nomme) vulgairement parlant (un bon viraud) ce qui devrait s'appeler en bonne philosophie un égoïste. (Il) Soit qu'il (eût pensé de la...) regardât comme profondément risibles les idées de ceux qui s'occupent d'avenir, qui (...) font des théories délicieuses quand il est prouvé que l'espace entre la terre et le soleil est de trente-trois millions de lieues; et (qui il est) que l'espace entre nous et certaines planètes est si considérable que leur lumière ne nous est pas encore arrivée quoique la lumière fasse de millions de lieues à la minute, soit (qui il ne) que tout lui fut indifférent, excepté ses propres jouissances, il ne faisait que ce que lui plaisait".

Tutto questo è troppo pieno, troppo pesante; si legge a fatica. Ma già nella prima correzione comincia a svoltarsi. Ecco qua:

"Le docteur Phantasma. Il m'est impossible de passer sous silence un fait qui est à ma connaissance personnelle et qui ne s'expliquerait que par le système de Physidor. Je ne sais si vous avez connu l'abbé Bouju, un vicaire général de..., de..., de... Ma foi, je ne me rappelle jamais les diocèses conservés parmi ceux d'autres fois. Eh bien, il y a de cela quelque quarante

ans, M. Bouju était, vulgairement parlant un *bon vivant*, ce que les imbéciles nomment un égoïste, comme si nous n'étions pas tous égoïstes, l'oubli de soi-même est une dépravation. Soit qu'il regardât comme profondément risibles les idées religieuses, soit que tout lui fût indifférent etc.".

Nella seconda prova l'epurazione continua. Il periodo si muove con più agio. La mano incosistibile dello scrittore sfonda, sfonda senza pietà. Osservate:

"*Le docteur Phantasma*. J'ai rencontré hier quelqu'un qui m'a rappelé un fait qui est à ma connaissance personnelle et qui s'appliquerait au système (de) que Physidor nous développait avant-hier. Avez-vous entendu parler de l'abbé Bouju (*un*) qui est vicaire général de..., de..., de... Ma foi, je ne me rappelle jamais les diocèses conservés parmi ceux d'autre fois. Eh bien, c'est lui dont il s'agit. Il y a quelques quarante ans, M. Bouju était etc.".

Ma già alla terza prova il brano è quasi irriconoscibile; è dialogo, non più racconto:

"*Le docteur Phantasma*. J'ai rencontré hier une douillette pouce..."

Le Libraire. Mâle ou femelle?

Phantasma. Elle m'a rappelé un fait à ma connaissance personnelle et qui s'appliquerait au système que vous nous dévelopez avant-hier. Avez-vous entendu parler de l'abbé Bouju qui est vicaire général de..., de..., de... Ma foi, je ne me souviens jamais des diocèses conservés parmi ceux d'autre fois. Eh bien, c'est de lui qu'il s'agit".

E il resto continua come nella seconda prova: solamente dopo le parole "tous égoïstes" aggiunge "de naissance ou par expérience".

Nella quarta prova, questo passo subisce un'insignificante modifica. Dove diceva "M. Bouju était" si legge "mon Bouju". È tutto. La lezione si conserva tale nell'edizione definitiva.

Allo stesso modo che coi periodi della sua prosa, soleva adoperare il Balzac colla struttura dei suoi romanzi, Fondeva insieme più racconti, saldava parti diverse e non sempre in maniera che la saldatura non si scorgesse. Ma in molti punti della sua *Comédie humaine* il lavoro lento, paziente della creazione ha ottenuto il gran risultato a cui agognava: vi si sente l'immortalità della vita, dell'arte e la onnipotenza del genio.

L'articolo non richiede lungo commento. L'amorosa sollecitudine con cui Capuana accompagnava le fasi travagliate dell'elaborazione di questo racconto, le riflessioni che esse gli suggerivano, la valutazione finale sull'"onnipotenza del genio" di Balzac confermano ciò che si è fin qui detto: il sentimento di ammirazione, pieno, senza riserve, entusiastico che il critico siciliano nutriva per il romanziere francese.

Lo stesso sentimento veniva del resto espresso - e quasi con le medesime parole - qualche mese più tardi, in un altro articolo pubblicato, sempre nel «Fanfulla della domenica», il 29 maggio 1881.

Intendiamo riferirci alla recensione de *I Malavoglia* che Capuana aveva

redatta nell'intento di celebrare quest'ultimo romanzo dell'amico Verga, pubblicato pochi mesi prima, così diverso dai precedenti, così innovatore nell'impianto e nelle forme, e di rianimare, con il fervore delle sue lodi l'"accoglienza freddina" (in realtà, un fiasco completo) incontrata fra i lettori⁴¹.

In verità, più che di un puntuale resoconto de *I Malavoglia*, si trattava di una professione di fede estetica, di un manifesto programmatico, bilancio consuntivo e preventivo del passato, del presente e dei destini futuri del romanzo italiano. Capuana coglieva il destro dalla novità dell'invenzione e degli strumenti linguistici del Verga "siciliano" per affiancare all'elogio de *I Malavoglia*, opera rivoluzionaria che irrompeva con primitiva freschezza «dentro la morta atmosfera della nostra stalattica letteratura», considerazioni severe sulla attuale situazione della narrativa italiana: situazione squallida, frantumata, pedantesca retorica e ormai stantio romanticismo. Al contempo, risaliva, a rapidi passi, il cammino del romanzo straniero moderno, soprattutto francese, miniera dei più preziosi modelli da seguire.

Nel ritornare su idee già espresse più volte ed ormai radicate nel suo pensiero, Capuana riaffermava il principio che, nella nostra storia letteraria, il romanzo è «pianta che bisogna ancora acclimare», e che, a parte *I Promessi sposi*, composizione esemplare «più per una meravigliosa esecuzione delle parti secondarie che per tutto l'insieme», non esiste lungo l'intero arco del XIX secolo un capolavoro narrativo all'altezza dei tanti che arricchiscono la letteratura inglese e francese.

In tale contesto, i nomi di Balzac, di Flaubert e di Zola cadevano perfettamente di taglio; ed era il primo ad essere, di nuovo, chiamato con particolare insistenza in causa: precorritore autorevole ed indiscusso della nuova stagione narrativa, vertice ideale di quel grande triangolo ottocentesco:

In Francia, specialmente, si può seguire passo a passo tutto lo svolgimento di questa modernissima forma dell'arte [il romanzo] che ha un

⁴¹ Questa recensione, intitolata "I Malavoglia" di Giovanni Verga verrà in seguito pubblicata senza tale titolo e con qualche ritocco formale, quale continuazione dell'articolo sulla *Vita dei campi*, sotto il titolo *Giovanni Verga*, nel 1882, in *Studi sulla letteratura contemporanea*, serie seconda, cit., pp. 135-144. Le citazioni che seguono riproducono il testo del «Fanfulla della domenica».

colosso, il Balzac, fra i suoi cultori, uno di quei genii che fanno fare all'arte i passi del Giove omerico...».

Il primato di questo "Giove omerico" era ribadito ancora, poche colonne più avanti, allorché a lui veniva attribuito il merito di aver inaugurato una maniera che, nei decenni successivi, aveva fatto scuola ed aveva insegnato il metodo ai più illustri seguaci:

Il Balzac, il gran padre del romanzo moderno, fra i suoi predecessori ai quali sta, forse, meno attaccato che i suoi successori non istiano attaccati a lui necessariamente. Il Flaubert, i de Goncourt, lo Zola non hanno fatto e non fanno altro che svolger meglio, ridurre a maggior perfezione quelle parti della forma del romanzo che nella *Comédie humaine* rimasero in uno stato incipiente e imperfetto. Il "naturalismo", i famosi "documenti umani" non sono una trovata di Zola. Bisogna non aver letto la prefazione del Balzac al suo immenso monumento per credere che il trasportare nel romanzo il metodo della storia naturale sia una novità strana e pericolosa.

Già prima di Zola che, del principio della impersonalità, faceva il cardine, forse talora troppo rigido, del suo universo fantastico, il genio di Balzac, sia pure fra larghe intermissioni di partecipazione umana e morale, aveva trovato l'energia di distaccarsi dai suoi personaggi, il coraggio di lasciarli liberi, scolti da ogni costrizione, in balia di se stessi e della loro propria fatalità:

Nei romanzi del Balzac questo sparire dello autore avviene ad intervalli. Egli si mescola ogni po' all'azione, spiega, descrive, torna addietro, fa delle lunghe divagazioni prima di lasciar i suoi personaggi a dibattersi soli soli, colle loro passioni, col loro carattere, colle potenti influenze del tempo e dei luoghi; e l'onnipotenza del suo genio non si mostra mai così intensa come quando quelle sue creature rimangono libere, abbandonate ai loro istinti, alla loro tragica fatalità naturale...

Più scarsa si presenta la messe di citazioni balzachiane che si può raccogliere nelle opere di Capuana appartenenti al biennio 1882-1883.

È peraltro da segnalare che, pubblicando nel 1882, presso l'editore Giannotta di Catania il volume comprendente la seconda serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea*, lo scrittore siciliano vi inseriva quegli articoli relativi a Balzac o contenenti accenni alla *Comédie humaine* apparsi in giornali e riviste degli anni precedenti, dei quali abbiamo qui già parlato.

Ne si limitava ad una pura e semplice ristampa di essi, ma li sottoponeva ad una più o meno ampia revisione formale che ne presupponeva una vigile rilettura critica¹².

Un intero paragrafo della rubrica settimanale del «Fanfulla della domenica», *Da una domenica all'altra* (anonima, ma negli anni 1882-1883 redatta da Capuana), ritornava il 13 agosto 1882 sulla "vexata questio" del realismo e del naturalismo e, a proposito di George Eliot, riproponeva il problema del vero e dell'illusione del vero nella creazione dei personaggi posti in scena dai romanzi moderni. Sulla scia di un articolo recentemente apparso nella «Revue universelle», Balzac veniva ancora una volta citato quale capostipite di una rivoluzione che aveva mutato volto alla narrativa europea:

Sul *realismo* nel vero o largo senso della parola - e sulla *verità dei caratteri* nel romanzo moderno - troviamo giustissime e veramente notevoli queste parole della «Bibliothèque universelle» a proposito di G. Eliot: "L'anima umana non è stata mai studiata con più cura che da George Eliot. Egli ha creato il vero romanzo realista - non già quello che si acclama oggi col nome di realista, e che non prende dalla realtà che il puro lato esteriore, ma quello che studia l'uomo tutto intero con la sua natura così complessa, così contraddittoria, così ondeggante, e perciò appunto così difficile a riprodursi e dipingersi. La superiorità straordinaria di George Eliot consiste principalmente in questa meravigliosa comprensione dell'essere umano. Per convincersene, basta paragonare i *caratteri* ond'egli ha arricchito la letteratura moderna con quelli descritti dai romanzi analitici i più giustamente famosi. Balzac potrà servirci di punto di paragone. Chi conosce i suoi tipi immortali dell'avaro, dell'usuraio, della cortigiana? Ma sono essi concepiti dietro una paziente osservazione della natura o creazioni uscite di getto dal suo cervello? Per dipingere Grandet, Balzac ha riunito tutte le caratteristiche che formano il tipo astratto dell'avaro; gli ha dato quella potenza di vita e di colorito di cui egli aveva il segreto, talché il lettore ha l'*illusione* della realtà. Ma non è che una illusione, perché noi abbiamo dimini agli occhi un essere ridotto ad una semplificazione estrema; e il proprio del carattere umano è la complessità. Grandet è come Goldeck e come quasi tutti i personaggi della *Commedia umana* un tipo eccezionale.

¹² Sono i saggi su Govanni («Corriere della sera» del 24 novembre 1879, cfr. *supra*, nota 51); sulle commedie di L. Marenco e di S. Interdonato («Corriere della sera» del 22 dicembre 1879, cfr. *supra*, nota 32); su Balzac («Corriere della sera» del 2 febbraio 1880, cfr. *supra*, nota 37); su *Les Mortes ignorés* («Fanfulla della domenica» del 2 gennaio 1881, cfr. *supra*, nota 40); su *I Malavogliardi Verga*, «Fanfulla della domenica» del 29 maggio 1881, cfr. *supra*, nota 41); su *Natura* di Zola (1888) cfr. *supra*, nota 55).

Certo, ogni romanziere ha il diritto di presentarci dei tipi eccezionali; ma ciò facendo si allontana dalla verità più del romanziere che rappresenta la natura umana tal quale la riscontriamo ogni giorno in noi e attorno a noi...³³

Un fugace rimando a Balzac, ingiustamente detestato al pari di Zola, dal "legittimista", "idealista" e "cattolico" Armand de Pontmartin, era poi suggerito a Capuana nell'articolo dedicato, nel «Fanfulla della domenica» del 26 novembre 1882, ai *Mémoires* di questo battagliero pubblicista francese³⁴.

Il 1º gennaio 1883, inoltre, una recensione delle *Novelle rusticane* di Verga, apparsa sempre nel «Fanfulla della domenica» di quel giorno, esaltava la potenza di invenzione, il vigore delle concezioni narrative, lo splendore del colorito, la profondità di osservazione, la finezza dell'umorismo propri della raccolta; e non senza qualche iperbole dettata dalla fraterna amicizia per l'autore, innalzava questi all'altezza dei più grandi scrittori - Balzac incluso - di tutti i secoli:

Leggete *Il Rererendo*, la prima delle novelle rusticane. È una figura altamente comica nel vero senso della parola, cioè di quelle che rasentano il tragico, come le concepivano Molière, Shakespeare, Balzac. Ogni parola che dice è una rivelazione; ogni gesto che fa vi apre un abisso di questo cuore umano dove la bestia ringhia e appetisce più che non si voglia far credere da certi moralisti da strapazzo³⁵.

Al 1883 è anche ascrivibile un accenno a Balzac affiorante in un episodio della novella *Bagni di sole* pubblicata in quest'anno nella prima edizione di *Homo!* (ma successivamente, nel 1888, espunta dalla seconda edizione della medesima raccolta).

Nel mettere in scena due vecchi amici che, dal fondo di una cittadina della provincia siciliana, commentano e giudicano negativamente la politica

nazionale quale è diretta a Roma, fra il Quirinale e Montecitorio, Capuana rievoca un aneddoto raccontato a proposito di Balzac, ospite della sua villetta delle Jardies, alla periferia di Parigi. Aneddoto di ben scarso rilievo, ma che conferma comunque, una volta di più, la buona conoscenza che lo scrittore italiano s'era ormai fatta delle vicende quotidiane, vere o presunte che fossero, del romanziere francese:

Ogni mattina, allo spuntar del sole, ogni sera, prima di andarsene a letto, i due amici salgono religiosamente sopra una terrazza e di lassù sputano con tutti i polmoni lontano come il Balzac (di cui ignorano il nome) sputava qualche volta dalle Jardie su Parigi. Essi credono di sputare verso Roma su Monte Citorio, anche sul Quirinale; ma per colpa della topografia del luogo, sputano invece verso il Cairo, in viso al Kedive che non c'entra...³⁶

L'anno 1884 va, esso pure, incluso nella presente rassegna per la pubblicazione di *Spiritismo?*, datato 20 gennaio 1884 ed edito dal Giannotta di Catania il 20 giugno successivo.

In questa singolare trattazione (non troppo peregrina; tuttavia, se la si voglia ricongiungere alla grande vogia che, negli ultimi decenni del secolo, incontravano le indagini sui fenomeni spiritistici), Capuana raccolglieva i

³³ Fanfulla della domenica, *Da una domenica all'altra*, «Fanfulla della domenica», IV, n° 53, Roma, 15 agosto 1882.

³⁴ Fanfulla della domenica, *Bricciche*, «Fanfulla della domenica», IV, n° 48, Roma, 26 novembre 1882. Ripubblicato tre anni dopo con il titolo *Truciolli III in Per l'Arte*, Catania, Giannotta, 1885, dove il passo si legge a pp. 184-185.

³⁵ Il passo è già stato citato (sotto la data inesatta del 1º gennaio) da M. TIEPO, *L'Apologo, la favola, il grottesco. Forme semplici e simboliche delle "Novelle rusticane" di G. Verga*, in *Naturalismo e verismo. Atti del Congresso internazionale di studi*, Catania, Fondazione Verga, 1988, v. I, p. 299, nota 78.

³⁶ *Homo!*, Milano, Brigola, 1883, p. 269; la data di appartenenza del racconto al 1883 è desunta dalla *Bibliografia...*, dell'Navarra. Non è fuor di luogo ricordare, a proposito di *Homo!*, la recensione anonima apparsa nella «Nuova Antologia» del 15 luglio 1883 che notava fra l'altro: «È [Capuana] naturalista di tre colpi; ma non è vero che sia (come fu detto) pedisseppio seguace di tutte le dottrine dello Zola, alcune delle quali ha anzi abertate, per esempio l'assurda idea del *romanzo sperimentale*. Piuttosto egli è, al pari dello Zola stesso, discepolo e continuatore del Balzac che emula anche nel faticoso studio di uno stile efficace ed originale, senza retorica». Con altra voce, più sonora e plausibile, questa filiazione balzachiana di Capuana sarà espressa da Edoardo Scarfoglio nel secondo capitolo (*Pruse di romanzi*) del *Libro di don Gbrisiotte* (1883): «...nel suo ultimo volume di novelle, *Homo!*, l'utilità degli studi di letteratura popolare appare ad evidenza. Per esempio, una delle novelle, *Gomparatico*, che io senza esitare giudico meravigliosa e tale da stare gloriosamente anche nel *Decamerone* o tra le più perfette cose di Balzac, è un rifacimento in prosa italiana di una storia in poesia siciliana che il Capuana scrisse nel '68, e presentò al Vigo che, senza punto avvedersi dell'inganno, la stampò nella sua *Raccolta ampissima di canti popolari siciliani*. Confrontino i lettori la novella e la storia, e leggano gli altri racconti di questo volume così maschialmente palpitante di umanità, così forte, così originale; e mi sapranno dire se ho avuto torto di collocare il Capuana sopra tutti quanti gli altri romanzieri d'Italia». (Citiamo dall'edizione Milano-Roma, A. Mondadori, 1925, dove il passo si trova a pp. 92-93).

risultati delle sue esperienze di magnetizzatore (iniziate fin dal lontano 1864 a Firenze, in casa Poggi) ed esponeva, con inconcussa fiducia nella loro oggettiva realtà, i casi medianici, sonnambolici a lui noti.

La incidenza soprannaturale degli straordinari fatti occulti qui registrati era affermata dallo scrittore negli aspetti più diversi dell'esistenza umana ed estesa in qualche misura anche all'attività artistica. In altre parole, non vi sarebbe opera d'arte che non partecipi in varia proporzione alle "misteriose oscurità dell'incoscienza".

Una conveniente formazione culturale, una particolare predisposizione intellettuale, il "mestiere", la "tecnica" di ciascun artista erano ovviamente considerati gli indispensabili ingredienti dell'impatto di cui si sostanzia ogni invenzione dello spirito, ma il lievito che miracolosamente lo faceva fermentare, lo rendeva vivo e vitale era identificato nell'intervento di una forza inconsapevole ed ignota che nulla aveva a spartire con il raziocinio umano né poteva essere compresa nei suoi parametri.

Di questa insolita teoria, dove intuizioni felici si coniugavano ad implicazioni rischiose, Capuana dava nel suo trattato non solo le fondazioni generali, ma anche una serie di proposizioni storiche e sedicenti tali. Ed è qui che un posto distinto era riservato a Balzac il cui nome era accompagnato da quello di Zola e persino da quello di un mediocre narratore sardo, Salvatore Farina (ma non dimentichiamo che a lui era dedicato il libro) in una contiguità che, invero, non era per accrescere molto credito alle applicazioni dedotte.

Trascriviamo comunque l'intero brano attinente al nostro proposito tralasciando di discutere la maggiore o minore attendibilità degli accostamenti proposti. Gioverà invece osservare come il richiamo a Balzac ricorra, nelle argomentazioni di Capuana, anche in indagini come queste dove la critica letteraria confina con l'esplorazione fisiologica e neurologica:

Per quanto sia vero che la riflessione entri oggi nell'opera di arte in maggior quantità che non pel passato, c'è sempre un punto, nell'atto della produzione, in cui la facoltà artistica agisce con completa incoscienza.

Il mestiere, il tecnicismo giova, fino a un determinato grado, nell'elaborazione della forma; la prepara, la stimola, l'agevola, la mette in moto; ma l'atto, ma il vero punto della creazione si avvolge infine, come in ogni altro fenomeno vitale, nelle misteriose oscurità dell'incoscienza.

Le preparazioni, i processi possono variare all'infinito. Tra il Balzac, per esempio, che ha bisogno di un elaborazione faticosissima e si dibatte e si contorce disperatamente nei suoi lunghi dolori del parto, tra lo Zola che architetta freddamente, matematicamente tutta la serie dei suoi lavori e un certo Salvatore Farina di nostra intima conoscenza che, preso un foglio di

carta, scrive le prime righe di una novella o di un romanzo senza saper nulla intorno ai suoi personaggi e alle loro azioni e va incontro ad essi e dietro a queste, *flânant*, alla ventura, sicuro che le sue creature usciranno, a poco a poco, dalla loro indeterminatezza e si metteranno ad agire e a parlare con piena libertà d'arbitrio nel limpido mondo della sua fantasia, c'è, chi non lo vede?, un'enormissima differenza di messa in opera e di processo. Ma nel punto culminante? Il Balzac, lo Zola e quel Salvatore Farina di nostra intima conoscenza riescono tutti e tre ad un identico risultato, riescono a quella che chiamerò l'*allucinazione artistica*, alla incosciente incarnazione di un loro concetto, inesorabile analisi psicologica, legge di patologia umana, geniale benignità morale, non fa caso.

Il valore, la vitalità dell'opera di arte dipende dalla maggiore o minore preparazione tecnica che nella concezione di essa interviene. L'arte, come forma e nient'altro che forma, ha un proprio organismo che si va di giorno in giorno sviluppando in tutta la sua rigogliosa crescenza, e non sta nell'arbitrio dell'artista l'accettarne o il rifiutarne la preesistente ricchezza di forma, allo stesso modo che non sta allo scienziato l'accettare o rifiutare il materiale della scienza raccolta fino al punto in cui egli la trova. Eppure la compenetrazione di quella forma col fantasma artistico individuale, qual esso risulta dal complesso delle facoltà dell'artista, rimarrà, forse per sempre, un fenomeno inesplicabile nella sua essenza. Cessa di essere, per questo, un fenomeno normale, ordinario, naturalissimo?

Il valore, la vitalità di un'opera di arte dipende anche dalla maggiore o minor quantità di impressioni immediate che noi vi facciamo intervenire. Queste non sono, come parrebbe a prima vista, intieramente coscienti. La più gran parte, accumulate indirettamente per le vie dei sensi, nei ricettacoli nervi e psichici del nostro organismo, si svegliano, si coordinano, si fondono in uno stuipendo insieme sotto il pungolo di un'eccitazione volontaria o che almeno sembra tale.

L'artista procede, in questa circostanza, come i soggetti del sonnambulismo provocato, ed ha la sua particolare allucinazione; la quale differisce dalle sonnamboliche unicamente per gradi, minimi o massimi, d'intensità e non per la intima sua natura.

Per entrare, come sogliamo dire, nella pelle del nostro personaggio noi adoperiamo ora contrazioni muscolari e isolamenti di determinate sensazioni a fine di lasciarne libere alcune altre più confacenti al nostro scopo, ora vere interruzioni o sospensioni della nostra personalità; e il Mosso potrebbe dire l'equivalente trasformazione in calore di questi diversi movimenti. La perfetta oggettività della ben riuscita opera d'arte non ha altra origine; talché l'artista non fotografa neppure quand'egli stesso crede di soltanto fotografare. Interpretare, integrare, compiere i dati più immediati della realtà con altri più complessi accumulati nel suo organismo, dalle sensazioni inavvertite e (oggi bisogna aggiungerlo) con quelli più remoti e non meno efficaci, condensati in esso dall'eredità; ecco le operazioni concorrenti alla produzione dell'opera di arte, ed ecco la chiave di oro che può, forse, aprircene i meravigliosi segreti.

Due o trecento personaggi della *Comédie humaine* hanno tale e tanta evidenza da farli confondere affatto con quelli della vita reale. L'*allucinazione* dell'artista sì è lì così prodigiosamente condensata e solidificata nella forma, che l'impressione della letteratura non solo eguaglia l'impressione diretta ma talvolta la vince, perché nell'opera di arte c'è come un concentramento di raggi in cui l'eccitata immaginazione dell'artista fa l'ufficio di lente⁴⁷.

Agli inizi del 1885, Capuana raccoglieva e pubblicava sotto il titolo *Per l'Arte* vari suoi scritti critici editi negli anni precedenti in riviste e giornali, e fra essi inseriva quelli sui *Mémoires* di Pontmartin e sulle *Noelle rusticanæ* di Verga (1882) di cui abbiamo già fatto cenno. Ad introdurre questa miscellanea, egli redigeva altresì alcune pagine proemiali, fortemente polemiche contro l'atteggiamento ostile di quanti rimproveravano al romanzo italiano contemporaneo eccessiva servilità verso i modelli francesi.

Di tale dipendenza, al contrario, Capuana dava una giustificazione storica e menava vanto; e qui pure il nome di Balzac, unito a quello di Flaubert e di Zola, rappresentava quel punto inevitabile di riferimento a cui era impossibile sottrarsi. L'ideale continuità con gli esempi francesi, che i critici di corte intendimento consideravano una imitazione triviale, veniva così trasformata in merito ed orgogliosamente rivendicata:

Secondo voi [i critici contemporanei], i nostri romanzi, le nostre novelle sono calcate sulla falsa riga dello Zola e compagnia bella. No, signori. La vostra accusa è vera fino a un certo punto, ed è un'accusa che ci torna a lode; possiamo farcene un merito. Prima di metterci a scrivere guardammo attorno a noi. Che vedemmo? Vedemmo il romanzo moderno già grande, già colossale in Francia, col Balzac, e neppur in germe in Italia. Sotto il

⁴⁷ *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884, pp. 216-223. Sempre a proposito di *allucinazione* artistica, Capuana nouava, due pagine più avanti: «Il Balzac non parlava forse dei personaggi dei suoi romanzi come di persone reali, impensiero delle difficoltà di un matrimonio, attristato da una seabrosa avventura di qualcuno di essi?»

L'anno 1884 è anche da segnalare per una interessante lettera del 19 luglio che, da Firenze, Eugenio Checchi indirizzava a Capuana. Qui, il lontano ricordo degli anni vissuti insieme in Toscana, le speranze e le illusioni di quel periodo, «i gentili fantasmi di un tempo irrimediabilmente perduto», rievocati quasi proustianamente, si intrecciano nella memoria con letture balzachiane comuni ai due corrispondenti (*Le lys dans la valle*). Cfr. C. Di Blasi, *Luigi Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta, s. d., pp. 101-102 e C. Zauner, *La Biblioteca Capuana...*, p. 115.

piedistallo del monumento che il Balzac si è rizzato da sé *aere perennius*, vedemmo una schiera di scrittori di primo ordine che ha lavorato a ripulire, a migliorare, a perfezionare la forma lasciata a mezzo del maestro: il Flaubert, i de Goncourt, lo Zola, il Daudet, e diciamo risolutamente: bisogna addentellarsi con costoro! Ci mettremo subito all'opera⁴⁸.

Dell'influenza di Balzac sugli esordi narrativi di Capuana, attestata nel proemio alla seconda edizione di *Homo!* (agosto 1887) abbiamo già parlato altrove⁴⁹ né vale più ritornarvi.

Alle pagine autobiografiche dedicate a tale influenza non c'è da aggiungere, nel corso di questo stesso anno, che un passo della recensione delle novelle di Federico de Roberto e di Remigio Zena (pseudonimo del marchese Gaspare d'Invrea), pubblicata pochi mesi prima, il 1 maggio 1887, sempre nel «Fanfulla della domenica». Il passo è, diciamolo subito, irrilevante. Esso non va tuttavia lasciato cadere se non altro a riprova della diligenza con la quale Capuana aveva letto, a suo tempo, *Eugénie Grandet*. Nell'elogiastico resoconto delle novelle dello scrittore napoletano e di quello genovese, ambedue dotati di «una forte tempra di artisti», il recensore indugiava, sia pure molto marginalmente, su ciò che definiva «uno dei più grossi guai della nostra pretesa critica letteraria»: l'analisi a fior di pelle ed il giudizio, altrettanto superficiale, delle opere d'arte prese in esame. Né guaio minore, aggiungeva, era «la mania, anch'essa superficialissima, dei riscontri e dei confronti». A proposito della quale, menzionava un ingiustificato avvicinamento fra un personaggio femminile di un romanzo di Neera ed *Eugénie Grandet*:

Ricordo d'aver letto in un giornale l'accusa d'un riscontro balzachiano fatto alla Neera, a proposito d'uno dei suoi meglio riusciti personaggi di donne: Teresa. Si citava nientemeno che l'*Eugenia Grandet*; e intanto non c'era tra i due caratteri proprio nulla di comune, all'infuori del fatto, molto

⁴⁸ *Per l'Arte*, Catania, Giannotta, 1885, pp. V-VI. In una pagina successiva di questo stesso scritto (p. LIV) il nome di Balzac ritorna per un riferimento, anch'esso polemico contro la critica contemporanea, ai *Coutes drolatiques* che «se uso dei nostri novellieri si lasciasse prendere dalla tentazione» di imitare, descerrebbero lo scandalo di certi critici di oggi.

⁴⁹ Cfr. *supra*, nota 3

secondario, di essere tutte e due rimaste, per un diverso seguito di casi, zitellone³⁰.

Anche alle reminiscenze balzacchiane della *Confessione a Neera* nella prefazione della terza edizione di *Giacinta*, apparsa a Catania due anni dopo, abbiamo sufficientemente accennato nelle prime pagine di questo saggio e non occorre qui dilungarci ulteriormente³¹.

Quanche parola andrà invece detta sull'articolo *La lotta per la vita. Dramma in 5 atti e 6 quadri di Alfonso Daudet*, scritto in occasione della rappresentazione di quest'opera al Teatro Manzoni di Milano e pubblicato nel «Carro di Tespi» del 7-8 dicembre 1889. Tratteggiando un vivace ritratto, pieno di simpatia, di Daudet, Capuana contrapponeva la concezione d'arte del Provenzale - scrittore pervaso da una meravigliosa gioia di vivere, fornito di una buona dose di nativa millanteria, irresistibilmente predisposto al riso e ad una sorta di spavida malizia - a quella, intesa come austero sacerdozio, professata da Balzac, Flaubert, Zola:

L'arte è innanzitutto un divertimento per lui [Daudet]. Per Balzac, per Flaubert, per lo Zola era ed è qualcosa di più assai: una funzione elevata, una specie di sacerdozio e, per lo Zola specialmente, proprio una carica di giustiziare sociale³².

Progredendo nel tempo, soffermiamoci ora sull'anno 1890 per un rapido inserto balzacchiano incastonato in un nuovo dettagliato profilo di A. de Pontmartin, pubblicato nella rivista bolognese «Lettere ed Arti» del 12 aprile³³. Nel ritornare sulle considerazioni abbastanza agrodolci intorno alla

³⁰ Noeoffe, «Panfulla della domenica», IX, n° 18, Roma, 1º maggio 1887. Poi, in *Libri e Teatro*, Catania, Giannotta, 1892, pp. 143-154, dove la citazione si legge a p. 148. La quale si riferisce quasi sicuramente all'articolo di E. Gazzola, «Teresa» di Noeoffe, pubblicato nello stesso «Panfulla della domenica», VIII, n° 34, Roma, 22 agosto 1889.

³¹ Cfr. *supri*, note 7 ed 8. Si può solo aggiungere che le pagine proemiali contengono un'altra allusione a Balzac: tanto periferica alle confessioni letterarie di Capuana quanto storicamente mesata né sappiamo da dove tratta. Il Elogio di Tommaso che «non guardava con occhio di commisurazione i romanzi dei Balzac e della Sand, come gli altri nostri letterati facevano» (p. VIII). In realtà, Tommaso disdisimava Balzac ed apprezzava, al contrario, G. Sand.

³² «Carro di Tespi», I, n° 4, Roma, 7-8 dicembre 1889.

³³ Armando de Pontmartin, «Lettere ed Arti», II, n° 13, Bologna, 12 aprile 1890, pp. 196-198. Poi, in *Libri e Teatro*, cit., pp. 171-181 con qualche ritocco formale. Le citazioni che seguono riproducono il testo dell'edizione primitiva di «Lettere ed Arti».

produzione critica del Pontmartin, già esposte nel novembre di otto anni prima³⁴, Capuana commemorava la recente scomparsa del poligrafo francese in un più ampio articolo dove i limiti culturali, l'angustia delle convinzioni politiche, le reazioni temperamental, dure ed ingiuste di lui, lasciavano scarso adito ad una convincente posizione letteraria che si salvava solo per una facile agilità di stile:

[Pontmartin] non era né artista né critico nel vero senso di queste parole; ma mostrava nei suoi scritti una finezza ed una facilità da gentiluomo bel parlatore.

La mediocrità di lui risiedeva appunto nei suoi pregiudizi, e la sua preconcetta ostilità nei riguardi di Balzac e di Zola (a cui si aggiungeva ora il nome di Bourget) veniva nuovamente ricordata:

Le sue rassegne sono spigliate conversazioni; niente altro. Non ha tenacità propriamente dette. Spesso il contenuto d'un lavoro, un contenuto secondo le sue idee, gli fa velo alla intelligenza del giudizio letterario; perciò egli non pote mai mostrarsi equanime nemmeno verso Balzac che pur si dava l'aria di conservatore.

Non meno scarse di quelle ora segnalate per il periodo 1882-1890 - anche se ugualmente contrassegnate da un sincero fervore - sono le reminiscenze balzacchiane che affiorano nelle opere di Capuana fra il 1892 e la fine del secolo. Enumeriamole brevemente nel rispetto della loro cronologia, non sempre purtroppo facile ad essere ricostruita.

Il 17 gennaio 1892, Capuana coglieva l'occasione dal progetto di erigere, in una piazza di Parigi, un monumento a Balzac per pubblicare nell'elegante settimanale napoletano, «La Tavola rotonda», un articolo interamente dedicato al romanziere, dal titolo *Per monumento al Balzac*. Esso prendeva le mosse immediate dal libro recente di Julien Lemier (*Balzac, sa vie, son oeuvre*) per rilevarne defezioni di impostazione storica e ingenuità di interpretazioni («È un libro insignificante. Come biografia non reca nulla di nuovo nei fatti della vita; come studio critico è di una puerilità che muove a sdegno»). Ma non si limitava ad una stroncatura. Partendo da questo «cattivo

³⁴ Cfr. *supri*, nota 44.

libro", il recensore avanzava lungo un suo proprio cammino sia per auspicare nuovamente l'avvio di una ricerca critica seria e rigorosa, sulla vita e sull'opera di Balzac che aggiornasse e perfezionasse l'esemplare *Histoire* dello Spoelberch de Lovenjoul e l'altrettanto benemerito *Répertoire* di A. Cerfberg e di J. Cristophe, sia, e soprattutto, per proclamare ancora una volta l'inimitabile, prodigiosa gradezza dell'uomo e dello scrittore.

-La vita di Onorato de Balzac - era detto in un luogo di quest'articolo - è un romanzo altrettanto meraviglioso quanto i migliori da lui scritti. Per farlo rivivere nelle pagine di una biografia tal quale egli fu, ci vuole forse una forma di immaginazione e una potenza creativa uguale a quella impiegata a dipingere i personaggi più grandiosi della sua epopea in quaranta volumi.

A dar vivacità di colore al ritratto, il critico concedeva poi largo spazio ad una serie di aneddoti (tratti per lo più da Gozlan, da Laure de Surville, da Werdet, da Champfleury e da Houssaye) che illuminavano l'imponente, diversa e sconcertante, personalità umana del "gigantesco" architetto della *Comédie humaine*⁵⁵.

Nel volume, *Libri e Teatro*, pubblicato a Catania dal Giannotta nel 1892, nel quale lo scrittore siciliano raccoglieva poco più di una decina di studi, saggi, recensioni ed appunti critici redatti quasi tutti fra il 1887 e il 1891, due articoli contenevano più o meno ampie menzioni di Balzac. Il primo di essi, di cui non c'è riuscito ad individuare né la data né il luogo della edizione preoriginale, dedicato ad Emile Augier, accennava al metodo di lavoro del commediografo, e rinviava alle difficoltà che caratterizzavano la travagliata redazione della *Comédie humaine*:

Emilio Augier non aveva il lavoro facile. Un giorno che sentiva lodare da uno le grandi gioie del lavoro, alzò sornionamente la testa e rispose: - Dite sul serio?

Come per Balzac e per Flaubert, l'opera d'arte diventava per lui un grande sforzo di volontà e di persistenza, una vera fatica che non gli permetteva di gustare i godimenti del risultato della sua alta creazione. Non vedeva l'ora di finire; e quando l'ultima parola della commedia gli usciva dalla penna, egli metteva fuori un gran sospiro; si sentiva liberato da un incubo opprimente.

⁵⁵ *Per monumento al Balzac*, La Tavola rotonda, II, n° 3, Napoli, 17 gennaio 1892.

E, parallelamente, accomunava la potenza creativa e la facoltà di rappresentare personaggi "vivi" dell'Augier a quelle di Balzac:

Il suo figlio Augier arguto istinto di artista gli suggerì l'opportuna innovazione che il teatro chiedeva. Egli ha fatto per teatro, non forse in uguale proporzione, quel che il Balzac e il Flaubert per romanzo. Ha intravisto che era ormai tempo di sostituire al personaggio "tipo" il personaggio "individuo". Si persisteva ancora nell'estrazione, nella maniera; si cercava la passione, non la persona appassionata, il vizio, non la persona viziosa con tutte le varie particolarità di un dato individuo.

L'Augier, per primo, ha messo sulle tavole del teatro moderno personaggi che somigliano in tutto e per tutto alle persone da noi incontrate per le vie, nei salotti e che vivono di vita propria, e sentono, pensano, agiscono, parlano per conto loro, senza apparire mai portavoce e fantasmi di un concetto qualunque dell'autore...⁵⁶.

Il secondo articolo, relativo ad Alphonse Daudet, non era che la semplice riesumazione di quello pubblicato nel «Carro di Tespi» del 7-8 dicembre 1889 al quale abbiamo fatto accenno qualche pagina più addietro⁵⁷.

Nel terzo frammento di quegli *Appunti critici* che Capuana redigeva per il giornale romano «Roma di Roma», il 10-11 maggio 1896, l'equiparazione della forma creatrice di Balzac a quella di Omero e di Shakespeare tornava ad essere nuovamente riaffermata:

Il grandi intendimenti filosofici, scientifici, si riducono a lustre, a clarlatanerie per chiappare il momentaneo favore del pubblico, se poi non riescono a creare persone vive. Omero, Shakespeare, Balzac che avevano reni solide per la bisogna creativa, non andavano tanto per le vie traverse: mettevano al mondo creature immortali, non vuote parvenze. Ed Elena, e Andromaca, e Nausicaa durarono, fino alla fine dei secoli, da pensare e da discorrere più di qualunque nostro simbolo moderno; e Amleto ha fatto e farà scervellare filosofi e scienziati più che non abbia fatto e non possa fare una persona realmente esistita; e madame Marmef e il barone Hulot e il *Père Goriot* e il *Cousin Pont*, perché creature vive, iscritte con inchiostro

⁵⁵ Emile Augier in *Libri e Teatro*, cit., pp. 93-115. I due riferimenti si leggono a pp. 98-99 e a pp. 109-110.

⁵⁷ Cfr. *suprat.* nota 52. Alphonse Daudet in *Libri e Teatro*, cit., pp. 157-167. Gli riferimento si legge a pp. 164-165). Nella stessa raccolta di *Libri e Teatro*, Capuana reinseriva anche la recensione delle novelle di De Roberto e di Zena di cui si è già parlato *suprat.* alla nota 50.

indelebile nel registro dello stato civile dell'Arte si prestano compiacientemente a fare da simboli con Elena, con Amleto e con tutti gli altri loro pari...⁵⁸

Tre anni dopo, nella conferenza che l'11 maggio 1899 Capuana tenne al Teatro Nuovo di Pisa (*Nuovi ideali d'arte e di critica*)⁵⁹, venivano poste in discussione, fra l'altro, le teorie letterarie ascetico-moralistiche dell'ultimo Tolstoi: teorie che, naturalmente, il critico siciliano dichiarava inaccettabili. Ma il discorso s'allargava ad altre personalità di artisti e, contemporaneamente, ad una risposta che Capuana indirizzava a tutti quei critici che rimproveravano alla narrativa italiana contemporanea di essere ripetitiva e di camminare stancamente sulle orme già percorse da scrittori europei.

La polemica non era nuova in chi, come già si è visto, aveva preso a bersaglio l'incapacità di una parte della critica di cogliere il significato delle conquiste artistiche espresse dalla più recente narrativa italiana. Di nuovo c'era solamente il modo di svolgerla e di ribaltare i rimproveri avanzati. Erano ora gli stessi critici denigratori a parlare e ad esporre le loro ragioni più che giuste e condivise dal conferenziere nelle loro premesse, assolutamente errate nelle conclusioni che se ne volevano trarre.

Si legga il brano seguente dove, ripetiamo, si immagina che siano i critici accusatori a rivolgersi così agli autori incriminati:

Come non vi accorgete che, con lievi, apparenti modificazioni ci ricantate sempre la stessa storia? Sono secoli e secoli che voi artisti ci parlate di amore, di gelosie, di tradimenti coniugali e cose simili! L'amore? Abbiamo già *Giulietta e Romeo*; non ci avete più saputo dare niente di meglio. La gelosia? Abbiamo *Otello* e non vi siete ancora stancati di ricoparlo. L'adulterio? Ma non vi sembra che bastino, per non parlare degli antichi, *Madame Marneffe* e *Madame Bovary*?

Anche la bella recensione del *Fuoco* di D'Annunzio, apparsa nella «Rivista d'Italia» del 15 marzo 1900⁶⁰, racchiudeva un riferimento a Balzac che

⁵⁸ Appunti critici, «Roma di Roma», I, n° 12, 10-11 maggio 1896. Poi, in *Idealismo e cosmopolitismo* (1896 o 1897, in polemica con U. Oetti). Ora in *Gli "ismi" contemporanei*, (1890), Milano, Fabbri, 1973, p. 22.

⁵⁹ Ristampata lo stesso anno in *Chronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899, pp. I-XXXII. La citazione si legge a pp. XIX-XX.

⁶⁰ «Il Fuoco» di Gabriele d'Annunzio, «Rivista d'Italia», III, n° 3, Roma, 15 marzo 1900, pp. 475-488. La citazione è a p. 488.

confermava, solennemente reiterandola, quella grande ammirazione per il narratore francese della quale si son viste fin qui le manifestazioni.

Al dilettantismo ed all'autobiografismo che diversamente insidiavano la perfetta riussita dell'invenzione narrativa Capuana contrapponeva la "professionalità" sicura, l'imperturbabilità, l'oggettività impietosa e sovrana (tale per cui i personaggi, scolti da ogni condizionamento, si strappano dalle mani del loro artefice e vivono di una loro esistenza indipendente) di altri "grandi creatori". E, insieme a quello di Shakespeare, il fantasma di Balzac tornava a fare la sua gloriosa apparizione:

C'è ancora un largo vestigio di dilettantismo in questo *Fuoco*, ma c'è pure la non fallace promessa che un giorno o l'altro il d'Annunzio saprà scancellarmi ogni traccia. E tutti coloro che gli vogliono bene e non vorrebbero nuocergli adulandolo, attendono impazienti ch'egli ci dia finalmente questa opera di creazione schietta, di vita e di bellezza intima in una, dove lo stile e le immagini non siano cosa sovrapposta, capriccio, munificente regalo di artefice cesellatore che si diverte a proporsi e a vincere le innumerevoli difficoltà della parola, ma polpa e sostanza da passare, a prima vista, inavvertite, accanto al miracolo della creazione del personaggio.

Chiedergli che spariscia ogni vestigio dalla sua persona, dall'opera sua non è un assurdo. Tutti i grandi creatori sono riusciti tali a questo patto. L'arte, la verità, la grande, l'assoluta, impone questo sacrificio all'artista. Lo Shakespeare l'ha compiuto; il Balzac l'ha compiuto. È fatale che il pensiero si nasconde e spariscia sotto la densità della forma come il pensiero divino si è nascosto nella Natura e così profondamente che noi stentiamo a rintracciarglielo, e spesso ci smarriamo nella ricerca.

Pochi mesi più tardi, il 3 giugno 1900, la *Lettera VII. All'Assente* (che è, come si sa, una delle missive aperte indirizzate ad Adelaide Bernardini già intimamente legata a Capuana e che questi sposerà nel 1908) vedeva la luce ne «Il Marzocco». E qui pure, Balzac e Flaubert, i due Gemelli di cui la mitologia capuaniana aveva già celebrato la costellazione nel suo Olimpo, tornavano ad essere innalzati al rango di romanzieri esemplari.

Tale apprezzamento si riconnetteva ad un romanzo di G. Lipparini, *Ombrosa*, che l'"Assente" aveva sdegnosamente giudicato un maldestro rifacimento di Bandello. L'autore della *Lettera* ne prendeva le difese ed obbiettava:

Bandello rifatto? Niente affatto. Un Bandello, se mai, che ha letto il Balzac, il Flaubert, che ha appreso a vivificare col soffio dell'arte i suoi, in gran parte, magri fatti diversi, che noi oggi apprezziamo più per gli

accessori - le lettere d'invio - che non per loro stessi⁶¹.

Con il secondo semestre dell'anno iniziale del secolo e con l'anno successivo (dapprima, fra il settembre ed il novembre 1900, a puntate, nel giornale palermitano *L'Ora*; quindi, nel 1901, in volume edito dal Treves) prendeva finalmente definitiva forma il *Marchese di Roccaverdina*, la cui genesi e la cui travagliata redazione s'erano protratte da circa venti anni.

È difficile ritrovare in questo romanzo, così profondamente radicato in una realtà storica e psicologica siciliana, modelli assunti e resi esemplari dalla narrativa francese in generale e da quella balzacchiana in particolare. Onde se affinità con opere di altri scrittori andranno cercate esse dovranno essere individuate in una tradizione isolana, guardando soprattutto al *Mastro don Gesualdo* di Verga (1888-1889) e non altrove.

Eppure, non ci sembra da escludere che anche nella tessitura del *Marchese di Roccaverdina* si siano annodati alcuni fili di provenienza balzacchiana e che di essi si possano riscontrare le tracce.

Nell'intento di procedere, con attenzione non meno che con prudenza, all'identificazione di queste reminiscenze, elenchiamo i contatti che ci colpiscono maggiormente.

Ci sono, anzitutto, curiose rassomiglianze di personaggi. La figura alta, magra, allampanata dell'avvocato Aquilante Guzzardi, perennemente vestito di nero, il suo incedere assorto, la sua mania di evocare gli spiriti, i suoi pretesi misteriosi colloqui con i defunti nella ferma convinzione di riceverne risposta, richiamano costumi e caratteri di un altro *grand vieillard vêtu de drap noir*, perduto nelle sue meditazioni ed incrollabilmente persuaso della comunicazione con le anime dell'al di là, che è il vecchio medico di Tours del quale parla Physidor nella conversazione al Café Voltaire, nei *Martyrs ignorés*⁶².

Per rimanere nell'ambito di questo racconto - come si è visto, ben noto a Capuana e da lui già attentamente esaminato nel manoscritto e nelle sue successive fasi redazionali⁶³ - vien fatto inoltre di domandarsi se il pensiero ossessivo ed ossessionante dell'omicidio di Rocco Crescione che tormenta ed avvolge nelle spirali della pazzia il marchese di Roccaverdina e lo trascina alla morte non sia modellato su quello stesso genere di pensiero di cui sempre Physidor così riassume la devastatrice potenza:

La pensée est plus puissante que n'est le corps, elle le mange, l'absorbe et le détruit; la pensée est le plus violent de tous les agents de destruction, elle est le véritable ange exterminateur de l'humanité, qu'elle tue et vivifie car elle vivifie et tue.

Pensiero che, come è detto alcune righe più avanti, si alimenta (allo stesso modo di ciò che avverrà nel marchese di Roccaverdina) di tutti i sentimenti eccessivi che governano il destino dell'esistenza umana.

Savez-vous ce que j'entends par penser? Les passions, les vices, les occupations extrêmes, les douleurs, les plaisirs sont des torrents de pensées⁶⁴.

Più labile, ma non perciò meno suggestiva, è l'ipotesi che anche *Louis Lambert*, altro romanzo letto e postillato da Capuana⁶⁵, abbia lasciato qualche memoria nella immaginazione di lui lungo la redazione del *Marchese di Roccaverdina*.

Qui, beninteso, nessuna rassomiglianza è ravvisabile fra l'eroe dell'*Etude philosophique* balzacchiana ed il protagonista del romanzo di costumi siciliano. Né può ritrovarsi analogia alcuna fra le ragioni che conducono entrambi alla pazzia, all'ebetudine e, infine, alla morte. L'uno, martire delle sue alte speculazioni filosofiche, l'altro, schiavo di una frenesia passionale e forsennata, possiedono due personalità intellettuali *toto coelio* diverse.

Ma anche qui c'è da domandarsi se la pazzia, l'ottusità mentale, la morte che concludono l'esistenza dei due protagonisti e la peripezia dei due

⁶¹ *Lettere all'Assente. Lettera VII*, «Il Marzocco», giugno 1900. Poi, in *Lettere all'Assente*, Torino-Roma, Casa editrice nazionale Roux e Viarengo, 1904, p. 99. (La citazione è esemplificata su quest'ultima edizione).

⁶² *Les Martyrs ignorés*, cit., p. 742.

⁶⁴ Cfr. *suprat.* note 38-40.

⁶⁵ *Les Martyrs ignorés*, cit., p. 744.

⁶⁶ Cfr. *suprat.* nota 12.

romanzi non abbiamo qualcosa in comune e se - una volta di più - la rappresentazione di una forza oscura, di un arrovellamento del pensiero divenuto ormai incubo incontrollabile che, nel *Marchese di Roccaverdina*, porta alla catastrofe finale non sia debitrice in qualche modo alla tesi che sottende alla affabulazione di *Louis Lambert*⁶⁶. Ed a questo romanzo - non meno che a *Séraphîta* - ci riconducono infine alcune osservazioni dell'avvocato Guzzardi sulla dottrina di Swedenborg, "l'apostolo della Nuova Gerusalemme" che non mancano di apparire eccentriche al quadro storico-geografico del romanzo, estranee come sono alla cultura ed alle eventuali pratiche magiche di un avvocato della provincia siciliana, e sembrano pertanto tolte di peso da un altro contesto⁶⁷.

Nel corso di questo stesso periodo, in vista di una grandiosa opera celebrativa dei fasti del XIX secolo intrapresa dall'editore Vallardi⁶⁸, Capuana riceveva l'incarico di redigere, in collaborazione col critico ed amico Eugenio Checchi, la sezione relativa a *Il Romanzo e la novella nel secolo XIX*⁶⁹.

Messosi al lavoro per la parte della sezione che gli competeva, il critico siciliano ripercorreva l'evoluzione di questo genere letterario nelle sue forme storiche o storicizzanti (Scott, Manzoni, Dumas), nelle caratteristiche varie che il romanzo francese assumeva presso quegli scrittori che l'avevano coltivato solo parzialmente (Capuana li chiamava "Intermedi") e fra essi schierava, un po' alla rinfusa, Hugo, Sand, Sue, Beyle, About, Gautier, Musset,

⁶⁶ I particolari che descrivono lo stato di ebetismo dei due protagonisti differiscono in alcuni gesti macchiniali (là, i movimenti delle gambe; qui, quelli delle mani), ma concordano in altri tratti (il volto sfigurato, le pupille vitree, l'opacità dello sguardo).

⁶⁷ *Il Marchese di Roccaverdina*, ed. G. Finzi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1991, pp. 212-214.

⁶⁸ L'opera, *Il Secolo XIX nella vita e nella cultura dei popoli*, comprenderà 17 grossi volumi in - 4°, e sarà pubblicata fra il 1899 ed i primi anni del secolo successivo. Il volume XVI, in cui appaiono i saggi congiunti di Capuana e di Checchi (pp. 127-226), non reca data, ma per i riferimenti storici che contiene nel suo interno mostra di non essere stato stampato prima della fine di settembre 1902.

⁶⁹ Il saggio di Capuana occupa l'Introduzione ed i primi quattro capitoli della sezione *Il Romanzo storico, Il Romanzo di costumi, Gli Intermedi, Ancora del romanzo di costumi* e va dalla p. 127 alla p. 182. Il saggio di Checchi si articola su tre capitoli (*Ancora il romanzo francese, Il Romanzo italiano e il nuovo romanzo italiano, Il Romanzo russo, il romanzo inglese, il romanzo tedesco*), una Conclusione ed una appendice sulla *Novella nel secolo XIX* e continua dalla p. 183 alla p. 226.

Méry, Sainte-Beuve, Vigny, Barbey d'Aurevilly, Sandau, Feuillet, Champfleury, Durany). Ritornando quindi al romanzo di costumi, egli parlava nuovamente di Balzac, tratteggiava il profilo di Flaubert, quello dei fratelli Goncourt, di Zola (il cui metodo dell'"osservazione naturalistico-sperimentale" era giudicato fra lodi e riserve) e, in ultimo, di Daudet, scrittore "simpatico", traboccante di una inesauribile vivacità meridionale.

Ora, in quella cinquantina di pagine di gran formato che comprendeva tale trattazione, il posto occupato da Balzac - visto sempre nella luce di genio tutelare di tutta la narrativa europea del XIX secolo - era veramente dominante e l'entusiastica valutazione dei suoi meriti formulata da Capuana - sia che direttamente egli elogiasse l'autore della *Comédie humaine*, sia che lo raffrontasse a gran parte dei narratori della sua età (ma il raffronto si decideva alla pari nei riguardi di Stendhal e di Flaubert; ed era questo un nuovo segno della sicurezza di gusto di Capuana) - si manifestava a chiare lettere e prorompeva alta e solenne.

Veramente, il ritratto di Balzac che, fin dalle prime pagine dell'*Introduzione*, il critico si accingeva a delineare, non presentava, rispetto a ciò che questi aveva scritto su di lui nei decenni precedenti, novità di gran rilievo; e riprendeva, anzi, molte delle cose già dette. Ma fondeva, in un disegno più unitario, secondo un tracciato meno frammentario e più composito, le diverse linee sparse negli scritti di un tempo e le armonizzava in una raffigurazione più proporzionata ed evidente.

Dall'articolo del febbraio 1880⁷⁰, egli riprendeva, quasi testualmente, la pagina di colore sulla invenzione dei cosiddetti personaggi ricorrenti della futura *Comédie humaine* e sull'orgoglio fanciullesco e rumoroso che l'autore aveva risentito a suo tempo. L'episodio, tuttavia, era esposto con un tono di maggiore serietà, e corredata da una riflessione di carattere più generale. Affermando che «nel 1842, l'edizione che attuava questo grandioso progetto stendeva, inconsapevolmente, nello stato civile dell'Arte, l'atto di nascita del romanzo moderno» e che tutto il romanzo del secolo XIX procedeva da lui (p. 127), Capuana aggiungeva quanto "l'idea compositiva" balzacchiana fosse stata fertile di straordinarie novità:

⁷⁰ Cfr. *suprat.* pp. 75-79.

Fino al Balzac, il romanzo non ha coscienza della sua forza, della sua nobiltà, del suo valore. La prefazione ormai famosa con cui egli spiega il concetto scientifico che lo ha guidato nel riunire in un vasto organismo i suoi lavori già pubblicati e nello stendere il disegno di quelli che dovevano seguirli per completarlo (parecchi dei quali rimasero sventuratamente semplice progetto) la prefazione della *Comédie humaine* esagera un po' l'importanza scientifica e storica del romanzo, ma mette giustamente in rilievo il merito di esso come documento di costumi e di sentimenti.

Quel che il romanzo, prima, faceva incosapevolmente e per ciò manchevolmente, da ora in poi esso lo eseguirà con piena consapevolezza e con cura minuziosa. Non sarà più una pura opera di fantasia che torrà in prestito dalla storia quel tanto che basti a dargli apparenza di realtà, ma vorrà essere una lunga e nuova inchiesta intorno all'umanità del proprio secolo, e per ciò non sdegnerà di adoppare i metodi di cui si servono gli scienziati per le loro ricerche... (p. 128).

Poco più oltre, nel primo capitolo (*Il Romanzo storico*), questa stessa *Preface* era nuovamente citata per ripetere il giudizio espresso da Balzac su W. Scott⁷¹.

Ancora più avanti, *Il romanzo di costumi*, interamente dedicato alla vita ed all'opera di Balzac, ne presentava un essenziale tracciato. Cinque grandi pagine ricostruivano la biografia del romanziere dalla nascita alla morte, dai primi tentativi letterari di lui, pubblicati sotto diversi pseudonimi, sino alle produzioni gloriose della maturità. Basandosi, ancora una volta, sul programma della *Preface* della *Comédie humaine*, e nel rinnovato intento di stabilire una ideale continuità fra essa ed i *Rougon-Macquart*, Capuana riaffermava che se W. Scott aveva elevato il romanzo a dignità di storia, «egli [Balzac] intendeva elevarlo a dignità di scienza; vuol essere, per la specie umana, quel che è stato Buffon per gli animali» (p. 141).

Dopo aver indicato le singole scene in cui si suddivide l'opera balzacciana, Capuana ritornava - sempre sulla falsa riga degli scritti del 1880-1881 - a far menzione della particolare tecnica di lavoro del suo autore ed a porre in risalto la sua tormentosa e drammatica incontentabilità mirante ad

⁷¹ «Pel Balzac 'Walter Scott eleva al valore filosofico della storia il romanzo... vi mette lo spirto dei tempi antichi, vi riunisce insieme il dramma, il dialogo, il ritratto, il paesaggio, la descrizione; vi introduce il meraviglioso ed il vero, elementi dell'epoca e, allato alla poesia, mette la familiarità del più umile linguaggio» (p. 130).

una perenne ricerca di situazioni meglio correlate fra loro ed a quella eccellenza stilistica di cui si sentiva nativamente poco dotato.

Egli non trovava subito e facilmente la sua vena. Il suo lavoro era un continuo mirabile rifacimento. Il Balzac invidiava al Gautier la sua grande fortuna di poter scrivere quantità di pagine senza farvi una sola cancellatura. Il suo manoscritto era invece la disperazione dei compositori. Essendosi addossato, nel contratto con un giornale le spese di correzione, vi perdettero quasi tutto il suo compenso (p. 142).

A tale proposito, Capuana insisteva nel sottolineare l'indefeso lavoro di lima esercitato dal romanziere sui manoscritti e sulle bozze di stampa delle proprie opere, e si valeva di quelle osservazioni già fatte, un ventennio prima, allorché aveva redatto lo studio sui *Martyrs ignorés*⁷². A conclusione di esse, facendo per così dire il punto sugli splendidi risultati cui l'instancabile proponimento di perfezione aveva condotto il grande narratore francese, diventato in tal modo inimitabile osservatore morale e, al tempo stesso, perfetto coreuta del mondo contemporaneo, poteva formulare la seguente felice sintesi:

Si rimane sbalorditi. Tutte le classi sociali, tutte le professioni vi sono minutamente studiate in maniera così sorprendente che c'è da domandarsi se il Balzac non abbia realmente vissuto in una lunga serie di precedenti esistenze, quelle vite di banchieri, di usurai, di militari, di maniaci per le collezioni, di negozianti, di preti, di contadini, di avvocati, di medici, di donne sentimentali, eroiche, amanti fino al sacrificio, di mistiche, di gran dame, di operaie, di dame galanti, di donne perverse ecc., tanto intensa, tanto profonda, tanto evidente e drammatica è la visione ch'egli comunica ai suoi lettori. Egli non ha soltanto acutamente osservato attorno a sé; ha pure, e non meno acutamente, divinato quel che lo stato sociale di allora nascondeva agli occhi dei contemporanei e che era un germe impercettibile, di cui nessun altro poteva sospettare lo svolgimento. Cosa è accaduto che i suoi contemporanei giudicassero falsi, o grandemente esagerati, caratteri, passioni, fatti che a noi sembrano il contrario perché il germe si è schiuso, è cresciuto, ha biorito, ha fruttificato, e la divinazione del romanziere è diventata realtà visibile anche all'occhio meno esperto e all'osservatore più superficiale.

Quanta energia intellettuale e fisica c'è voluta perché questo gran

⁷² Cfr. *suprat.* pp. 89-94.

monumento della *Comédie humaine* venisse condotto allo stato in cui l'autore colto dalla morte a cinquant'anni, ha dovuto interrompere (p. 144).

Avvicinandosi al termine del saggio, Capuana non dimenticava di ricordare alcuni episodi salienti della vita privata di Balzac, l'incessante lotta di lui con le difficoltà economiche, la sua lunga relazione sentimentale, coronata dal matrimonio solo pochi mesi prima della morte, con la contessa Hanska, l'incontro, negli ultimi giorni, con Victor Hugo, la scarsa stima dimostrata dalla cultura ufficiale francese per l'opera di lui, i suoi infortuni accademici. E, con una annotazione sarcastica alla nomina di Vatout che gli Immortali francesi avevano anteposto a Balzac così concludeva:

Chi ricorda oggi quel Vatout che gli fu preferito? Bisogna ricorrere, come ho fatto io, al Dizionario del Vapereau (*sic* per Vapereau) per conoscere chi fosse cotesto signore per sapere che è stato sottoprefetto, bibliotecario del duca d'Orléans, e che ha fin scritto due romanzi: *L'Idée fixe* e *La Conspiration de Cellemare*. Per sua fortuna non ha scritto *Le Père Goriot* né *Eugénie Grandet* né *César Birotteau*... Senza questo misero accidente non sarebbe stato appunto fra gli Immortali! (p. 145).

L'appassionato interesse di Capuana per Balzac non si esauriva tuttavia qui. Nel primo paragrafo del capitolo quarto (*Ancora il romanzo di costumi*), il critico ripigliava le fila del discorso sul romanziere francese per metterne in evidenza altre caratteristiche peculiari della sua creazione artistica e, in particolare, la meravigliosa simbiosi fra la psicologia dei personaggi e l'ambiente in cui essi vivono:

Raramente egli fa una descrizione per solo scopo di mostrare la sua virtuosità. Per lui, i luoghi e le persone hanno rapporti segreti. Certi posti sono idee, certe muta, caratteri. Non s'intendono quelle e questi se non si vede l'ambiente dove le une e gli altri si sviluppano e si muovono.

Sembra che egli fabbrichi pezzo per pezzo, solidamente, case, vie, cittaduzze di provincia, paesaggi; e che da essi, con la stessa lentezza, con la stessa solidità, poi passi a creare i personaggi. Da prima, la descrizione può apparire troppo minuziosa; ma appena l'azione si è ingaggiata, appena passioni e caratteri entrano in lotta, si scorge la grandiosità dell'opera sua, dove ogni minuto particolare prende significato ed appare importante, necessario (pp. 162-163).

A riprova delle sue affermazioni, Capuana citava qui la descrizione della casa di Grandet in *Eugénie Grandet* e quella della pensione Vauquer nel *Père Goriot*.

Inoltre, ricollegandosi ad osservazioni già fatte nel capitolo secondo e sviluppandole pertinentemente, egli ribadiva la convinzione della straordinaria maestria con la quale Balzac penetrava nell'animo dei suoi personaggi quali che fossero la loro sostanza morale, la loro formazione intellettuale, la classe sociale di appartenenza:

Alla minuziosa costruzione dell'ambiente corrisponde la ugualmente minuziosa organizzazione dei caratteri. Il Balzac ha creato proprio un mondo; tutte le classi, tutte le professioni, tutte le arti, tutti i mestieri modificano secondo le loro varie influenze l'animo dei suoi personaggi, foggiano i loro gesti, la loro parata, le loro passioni. E perciò non c'è crudezza che non vi si trovi spietatamente analizzata, non c'è idealità che non vi si trovi inclusa; tutte le miserie del cuore e dello spirito, tutti i nobili slanci dell'eroismo, tutte le più alte aspirazioni dell'intelligenza vi hanno avuto il lor posto. Dalle bassezze umane del barone Hulot, di madame Mameffe, di Vautrin, di Rastignac, egli è salito alle vertiginose vette del misticismo swedenborghiano con *Séraphita*, passando per i misteri dell'intelligenza e della volontà con *Louis Lambert*. Non c'è angolo della vita esteriore e interiore dov'egli non abbia frugato; ogni colpo di piccone ha rivelato un filone nuovo. Coloro che son venuti dopo di lui hanno dovuto solamente scavare più addentro per estrarne le ricchezze da lui additrate.

Non c'è da meravigliarsi che sussistano nell'opera sua resti di forme ora compiutamente sparite dall'organismo del romanzo moderno. La *Comédie humaine* non è un edificio elevato con piano prestabilito prima di gettarne le fondamenta. Si scorgono qua e là evidenziati i segni delle saldature di novelle e racconti che la intenzione dell'autore avrebbe voluto far apparire fuse e senza sbavature di sorte alcuna. Si rimane shalorditi quando si riflette che quest'uomo ha rivissuto i suoi mille personaggi e si è immedesimato con essi fino a confondere i fatti fantastici con la realtà (p. 164).

Questa ultima parte della trattazione capuaniana si concludeva, per quanto concerne la *Comédie humaine*, con una riflessione sulla fortuna postuma di Balzac che merita anch'essa di essere ricordata. Senza forse trovare un esatto riscontro storico, essa riconfermava infatti non solo l'immenso ammirazione del critico siciliano per il narratore francese (ammirazione di cui si è continuato a vedere le costanti testimonianze succedutesi fin qui) ma un secondo fatto che coinvolge il magistero artistico di un altro scrittore considerato da Capuana fra i più grandi della letteratura europea del XIX secolo. Vogliamo riparlare di Flaubert, astro non meno scintillante nell'Olimpo narrativo capuaniano che viene giudicato tale, oltre che per essere dotato di luce propria, per aver raccolto l'eredità di Balzac e per averne riacceso il fulgore con un suo capolavoro:

Honorato de Balzac moriva nel 1850, senza che qualche suo contemporaneo potesse far supporre che egli era o sarebbe stato tra poco il suo successore. L'influenza del romanticismo durava grandissima tuttavia, i colossi che lo rappresentavano nella lirica o nel dramma, tenevano in mano anche il romanzo o, almeno, credevano così, giacchè l'opera del Balzac rimaneva da parte, solitaria, non apprezzata nel suo giusto valore dalla critica e dal pubblico che si entusiasmava per i romanzi della scuola in voga. Sembrava che la *Comédie humaine* dovesse rimanere senza nessuna influenza nel genere letterario a cui apparteneva; monumento grandioso per disegno e per mole, sì, ma strano ed eccentrico per la forza, la violenza dell'ingegno, e tale perciò da rimanere inescondito.

Ed ecco, sei anni dopo la morte del gran romanziere, tutt'a un tratto, senza che altri tentativi lo precedessero, lo annunziassero o lo facessero attendere, ecco un libro che mette in rivoluzione il mondo letterario, che suscita ammirazione, critiche acerbe e fin i fulmini della giustizia tutelatrice della pubblica morale; insomma quel che si dice un successo di scandalo.

Il libro s'intitolava borghesemente *Madame Bovary*. L'autore sconosciuto fin allora, Gustave Flaubert (p. 165).

Negli anni che intercorrono fra il 1902 e la morte di Capuana (29 novembre 1915) la presenza balzachiana nell'opera sua sembra affievolirsi. Ma, pur meno assidua, essa non cessa dell'essere quell'oggetto di culto che aveva fin qui rappresentato nella religione letteraria di lui.

Non è difficile verificare la persistenza di tale atteggiamento nel corso delle testimonianze che ci è stato possibile raccogliere.

Nella novella *Non predestinato*, apparsa nel «Fanfulla della domenica» il 2 febbraio 1902⁷³, un esplicito riferimento rinviava alla *Physiologie du mariage*. Un personaggio della novella, Remossi, enumerava le varie categorie dei mariti traditi:

- Non usciamo però dalla specie di fatti dei mariti fatalmente predestinati... Ce n'è di parecchie categorie. Quella di coloro che non hanno occhi per vedere né orecchie per sentire; quella di coloro che

⁷³ Ristampata poi, nello stesso anno, nella raccolta *Delitto ideale* (n° XI). Ora in *Racconti*, ed. E. Ghidetti, II, pp. 415-421.

vedono e sentono e si rassegnano al loro destino; quella di coloro che si ribellano inutilmente, giacchè un fatto è un fatto e niente può annullarlo dopo che esso è avvenuto. Un marito che ammazza la moglie infedele o l'amante...

Il catalogo era interrotto da una osservazione di un altro personaggio, Gramoglia, che così commentava:

- È superfluo che tu balzacheggi; la *Fisiologia del matrimonio* l'ho letta anch'io. Che cosa voglio provarvi? Che noi ci siamo appunto resi schiavi di un pregiudizio o di un sentimento ridotto tale. Non ci sono "predestinati" nel matrimonio, ma invece mariti sciocchi, imprevidenti, incuranti, mariti nervosi, irragionevoli, delinquenti...

Alla fine del 1903 (esattamente il 6 novembre), Capuana, professore di Lessicografia e Stilistica nell'Ateneo catanese, leggeva per l'inaugurazione dell'anno accademico nel "Siculorum Gymnasium" la prolusione *Arte e scienza*. Nel rifarsi alla conferenza pisana dell'11 maggio 1899⁷⁴, egli ritornava, sia pure in un contesto diverso e con qualche variante formale, su quelle stesse accuse che numerosi critici contemporanei muovevano alla più recente narrativa italiana. E ad esse rispondeva negando la ripetitività stucchevole che agli artisti d'oggi veniva rimproverata, e rivendicando, al contrario, novità di intenti e varietà di risultati:

Gli artisti avrebbero potuto rispondere alle accuse dei critici che hanno fatto, e sempre, precisamente quel che oggi si pretende, come cosa nuova, da essi. Se non che, lo hanno fatto - e tale era il dover loro - da artisti, gettando nella forma i concetti astratti dei politici, dei sociologi, dei filosofi, creando, non discutendo, con l'immaginazione, non col ragionamento.

Ma, (per parlare come quegli altri) non sono anch'essi per nulla del XX secolo! E han voluto ragionare, discutere. Uno di loro, assumendo inconsapevolmente la rappresentanza di tutti, a proposito della forma d'arte più specialmente moderna, il romanzo, sentito parlare di scienza sperimentale, ha avuto la malaugurata idea di proclamare, alla sua volta, il *Romanzo sperimentale*.

Prima di lui, Onorato Balzac aveva additato, nella celebre prefazione alla sua *Comédie humaine*, il posto elevato che il romanzo doveva conquistare, divenendo una specie di storia naturale dell'umanità. Fino al

⁷⁴ Cfr. *supmt*, nota 59.

Balzac, il romanzo era stato una specie di fiaba per adulti. La fantasia vi regnava da sovrana assoluta. L'ufficio del romanzo si riduceva a quello di trasportar il lettore fuori della realtà, in un mondo in cui le avventure si moltiplicavano capricciosamente, metavigliosamente; e infatti le parole *romanzo*, *romanzesco* servivano a indicare qualcosa di straordinario, stava per dire, d'impossibile, l'opposto insomma degli avvenimenti della vita comune.

Col Balzac penetrava nel romanzo l'idea della diretta osservazione e dell'influenza dei luoghi, dell'ambiente, come oggi si chiama, della professione e del mestiere su le passioni e i caratteri. Il romanzo s'introduceva negli studi dei notai, nei locali delle banche, nelle botteghe; e rintracciava commedie, drammì e tragedie là dove sembrava che esso non avrebbe potuto mai trovare elementi per la sua rappresentazione. Così un profumiere, Cesare Birotteau, diventava interessante quanto un eroe di cappa e spada; così Re Lear trovava un riscontro inatteso in Papà Goriot; un umile parroco di villaggio, un medico condotto, un contadino si vedevano elevati ad altezza d'arte fin allora da simili personaggi non raggiunte. I fatti interiori, del cuore e dello spirito, venivano scrutati ed analizzati al pari dei fatti esteriori della vita sociale. Dalla bassa radura degli interessi materiali, il romanzo si elevava fino alla nebbiosa cima del misticismo con *Séraphita-Séraphitus*, diretta discendente del visionario - e forse l'epiteto non è esatto - Emanuele Swedenborg, dopo di esser passato pei fenomeni del magnetismo con Orsola Mironet. Insomma, dopo il Balzac, nessun più nascosto angolo della vita rimaneva escluso dallo studio della rappresentazione artistica narrativa, senza però trascendere fino alla pretesi che il romanzo dovesse ridursi una succursale della Scienza e attingere la stessa importanza di questa.

E, in chiusura della prolusione, la lode a Balzac risuonava ancor più alta:

Ma il rispetto impostomi dalla mia ignoranza non mi vietò di umilmente confessare che io sarei stato lietissimo della mia sorte se circostanze di influenze ataviche, di lesioni traumatiche o patologiche, mi avessero posto in condizione di produrre un'opera d'arte da gareggiare con la *Divina Commedia*, con le tragedie di Shakespeare, coi quadri di Raffaello e del Guercino, con le sculture di Michelangelo e le musiche del Bellini e del Wagner. E'ardiso timidamente pensare che soltanto la nostra deficiente forza di immaginazione più non ci permette di elevare al rango di semidei, come avveniva nell'età primitiva, Dante, Shakespeare, Raffaello, Michelangelo e i nostri contemporanei Onorato Balzac e Riccardo Wagner.⁷⁵

⁷⁵ *Arte e scienze*, discorso letto il 6 novembre 1905 per la solenne inaugurazione degli studi nella R. Università di Catania, Catania, Galati, 1904, pp. 7-9 e p. 15.

Nel «Giornale d'Italia» del 14 e del 27 maggio 1906, due articoli di Capuana ripercorrevo le vicende biografiche e l'itinerario spirituale di Emmanuel Swedenborg. Né Balzac né *Séraphita* erano nominati in essi; ma non ci sembra di escludere del tutto che alcuni degli avvenimenti della vita e degli aspetti del magistero religioso del visionario svedese possano essere stati suggeriti o ispirati dalle pagine che Balzac aveva dedicato a lui nel *Livre mystique*⁷⁶.

Pochi mesi dopo, il 24 agosto 1906, sempre nel «Giornale d'Italia», Capuana pubblicava una recensione di *Dal tuo al mio* di Verga analizzato sia nella sua versione teatrale sia in quella narrativa⁷⁷.

Anche in queste pagine di affettuoso omaggio all'amico, il discorso del critico si diffondeva in una esposizione storico-letteraria della evoluzione del romanzo dell'ultimo cinquantennio, e Capuana vi ribadiva il principio - in lui fondamentale - della inscindibilità della forma dal «contenuto elaborato dall'immaginazione». La lotta titanica che ogni grande scrittore deve combattere per dare alle creazioni della sua fantasia una degna veste formale era rievocata prendendo ad esempio Balzac, narratore tanto dotato di potenza immaginativa quanto povero di una nativa perizia stilistica che egli raggiungeva a prezzo di indicibili sforzi:

Bisogna leggere con intelligente occhio di critico un romanzo, una novella di Balzac per scorgere qua e là l'energico sforzo con cui la forma tenta di raggiungere la sua futura attuazione. Il gran creatore del romanzo moderno vi agita, vi rimuove, quasi affannosamente, la materia che contiene i preziosi elementi da cui dovrà venir fuori il miracolo della sua opera vivente; egli è ancora oppresso dall'ingombro ereditario di organi che funzionano male o non funzionano più; ma all'ultimo, quasi sempre, gli accade di sbarazzarsi di tutto, di restare faccia a faccia con le sue creature e di tirarsi da parte per lasciare che esse agiscano con la rapidità, con la violenza che gli interessi e le passioni impongono alla vita reale; e dal conflitto risulta un movimento di azione che non è più narrativo, ma

⁷⁶ *Misteri dello spirittismo, un dotto "medium" vegente che preannunciò l'ora della sua morte*, «Il Giornale d'Italia», v. n° 134, Roma, 14 maggio 1906; *I Pianeti abitati secondo un illuminato*, «Il Giornale d'Italia», v. n° 147, Roma, 27 maggio 1906.

⁷⁷ Tale recensione sarà ancora ripresa da «L'Illustrazione italiana» del 30 settembre 1906, e può leggersi ora in BARBIA, *Capuana inedito*, cit., pp. 199-203. Su di essa si veda anche D. TANTERI, *Le lagrime e le risate delle cose*, Catania, Fondazione Verga, 1989, pp. 191-193.

drammatico, tutto dialogo - e che dialogo! - da far dimenticare la lentezza della preparazione e, stavo per dire, l'impaccio⁷⁸.

La nostra ricerca potrebbe concludersi qui, con questa citazione che corona la persistenza con la quale la figura luminosa e magistrale di Balzac si è imposta, dal 1866 al 1906, per un quarantennio, alle meditazioni intellettuali di Capuana; che riconosce di nuovo la funzione di caposcuola che compete al creatore della *Comédie humaine* e di essa riattesta lo straordinario rilievo nella storia del romanzo.

Senza timore di esagerazione si può - pensiamo - dichiarare che di nessun altro scrittore europeo moderno Capuana ha elogiato di più la vastità, la profondità, la potenza dell'invenzione creatrice e di nessun altro ha più solidariamente condiviso le miserie e gli splendori della sua travagliata esistenza.

Tutto ciò le pagine che qui precedono presumono di aver ampiamente dimostrato né occorrerebbe aggiungere altri commenti alle testimonianze di plauso che abbiamo visto susseguirsi a ritmo diverso ma con toni costanti e concordi.

Non ci sembra inutile, tuttavia, chiudere la nostra inchiesta con una notizia data, poco dopo la morte di Capuana, da persona che ben lo conosceva, che a lui era legato da rapporti di affinità intellettuale, di consuetudine umana e di profonda amicizia e che era depositaria di molte sue confidenze.

Intendiamo parlare di Federico de Roberto e del necrologio di Capuana che egli dettò per la rivista romana «Noi e il mondo», il 1 gennaio 1916⁷⁹.

Nel profilo dell'amico scomparso si leggeva fra l'altro:

⁷⁸ Non datato né (almeno per noi) databile, un *Pensiero* di Capuana, manoscritto, sulla gelosa solitudine dei grandi scrittori, riunisce Balzac a Leonardo da Vinci, Shakespeare, Goethe. Lo segnaliamo qui, al termine della presente ricerca, sull'indicazione che ha dato di esso C. Zanone, *La Biblioteca Capuana...*, cii., p. 36.

⁷⁹ La commemorazione, già inserita da P. Sironi, *Inediti 1850-1915. Lettere e documenti di Luigi Capuana e diretti a Capuana e alla moglie*, Acireale, 1979, pp. 61-64 (ma non nella seconda edizione di questa pubblicazione, Caltagirone, 1991), può leggersi ora in G. FRANCARDO-CARINI, *Inediti ed archetipi di Luigi Capuana*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 105-124. E da qui che trascriviamo il passo successivamente citato.

Il culto che egli portò ad un colosso dell'arte narrativa, al creatore del romanzo moderno - non occorre nominare Onorato di Balzac - parve influenzare tutta la sua vita, la sua vita d'uomo oltre che quella di artista.

All'immortale autore della *Commedia umana* egli aveva già dedicato qualcuno dei *Saggi sulla letteratura contemporanea*, ma quelle pagine gli erano parse troppo poca cosa, e del genio balzachiano egli si era proposto di comprendere la natura, di spiegare la formazione, di sviluppare i frutti. Col penetrantissimo senso critico che lo fece profeta - buon profeta questa volta - dello svolgimento del genio di un altro grande romanziere francese, dando così argomento di stupore e di ammirazione ad un ottimo intenditore come Edoardo Rod, col suo acume infallibile e col suo intuito divinatorio è certo che Luigi Capuana avrebbe fatto opera mirabile e che avrebbe detto qualche cosa di nuovo anche dopo il Taine; senonché per compiere degnamente quel proponimento egli voleva andare in Francia, vedere i luoghi dove il Balzac nacque, dove crebbe e visse e lavorò, cercare le fonti della sua ispirazione, riscontrare i suoi manoscritti, studiare tutti i documenti della sua vita - e la vita sua propria, di Luigi Capuana, si svolse in modo che il sogno e può dirsi il bisogno di quella indagine non poté mai essere appagato. Qualche cosa del destino balzachiano pesò su lui; egli conobbe come il padre suo spirituale tutta la fatalità del contrasto fra le vaste aspirazioni della fantasia tumultuosa e le rigide leggi della realtà inesorabile; come il suo Autore sciaguratamente egli conobbe la terribile pena di non poter comporre quasi mai liberamente, come l'estro dettava, quando l'estro dettava, di dovere invece scrivere per forza, a data fissa, sotto l'assillo delle necessità; come il Balzac egli sopportò passeggiatamente, eroicamente, la condanna dei lavori forzati, letterari a vita,

Nella stessa sua persona, c'era alcunché di balzachiano. Ecco un altro suo ritratto nell'atteggiamento che egli scherzosamente definì da *Maccellaio letterario*: muscoloso e nerboruto il braccio, forte e nervosa la mano, ampio il torace, la fronte vastissima, esuberante di energia vitale l'espressione ispirata del viso. Sotto un altro aspetto la sua faccia aveva qualche cosa di monastico, ed egli stesso cantò di se:

gonfia
le monacali gote e la sonora
epa distende, dondolandosi i fianchi,
com'uom dell'alto suo valor sicuro.

Il saio gli si sarebbe attagliato, come al Balzac che lo rivestiva nel mettersi al lavoro, e la vita claustrale e le dotte fatiche d'un benedettino non gli sarebbero riuscite né impossibili né ingrate: perch'egli se fu romanziere, novelliere, commediografo, artista, egli fu anche, e forse prima, studioso, critico, ricercatore...

Il documento è suggestivo e non potrebbe illuminare più eloquentemente l'importanza del sodalizio intellettuale che avvinse Capuana a Balzac, la profondità del significato di rivelazione che assunse, l'intensità delle affinità

culturali che provocò, in una parola, quella "scoperta" di Balzac, splendente e spiritualmente rassicurante, di cui abbiamo ora tentato di ricostruire il percorso nell'opera dello scrittore siciliano.

ADDENDUM - Il testo di questo articolo era già stato consegnato da tempo alla Redazione degli «Annali della Fondazione Verga» quando mi è accaduto di rintracciare una nuova scheda sull'argomento che, nella impossibilità di inserire ora, a composizione tipografica avvenuta, nel suo luogo cronologico, ritengo opportuno segnalare qui in appendice. Essa ribadisce ancora la funzione di creatore del romanzo moderno assegnata da Capuana a Balzac e riconosce una sorta di primato di questi su Zola per aver evitato di dare un troppo sistematico assetto scientifico alla sua creazione letteraria («L'arte è l'arte, la scienza è la scienza»).

Nel novembre 1894, nel corso dell'articolo *Emilio Zola* («Tribuna illustrata», V, n° 11, pp. 347-351) lo scrittore siciliano, nel dare un caldo benvenuto a Zola, arrivato a Roma per documentarsi da vicino sulla vita della capitale d'Italia, in vista del suo romanzo *Rome*, elogia l'arte narrativa di quel "nobilissimo ingegno". Ma non gli risparmiava alcune riserve sull'applicazione rigida e tenace del metodo positivo, naturalistico e sperimentale; e dichiarava di sentirsi non meno attratto dalla *Comédie humaine*, più incerta nel suo disegno generale e nella sua realizzazione concettuale, più intermittente nella sua struttura scientifica (pur vivamente intuita ed a cui pur mirava), ma dotata di una maggior ricchezza nella raffigurazione dei costumi, nella partecipazione dei sentimenti, più intensa di libera immaginazione: umana non meno che poetica:

Il gran Balzac aveva avuto la chiara intuizione di quel che sarebbe divenuto il romanzo col traboccare dell'elemento scientifico positivo nel pensiero moderno. E quell'intuizione egli aveva cercato di attuarla, riannodando, rifondendo in una vasta unità tutta la sua enorme produzione, elevando, con immenso sforzo, il gigantesco monumento della *Comédie humaine*.

Nel Balzac, la messa in opera del metodo scientifico, applicato alla formazione dell'opera d'arte, era stata istintiva, quindi un po' indecisa ed anche più libera. La classificazione dell'animale umano avveniva dopo, con rifacimenti e saldature, più esteriormente che interiormente; e il metodo non penetrava la concezione artistica nelle più intime profondità del suo organismo. Infatti l'artista, anzì che rimanere estraneo - fin dove si può - al proprio soggetto di studio, interveniva, discuteva, analizzava, giudicava appassionatamente, lasciava ancora grandissima libertà alla pura immagi-

nazione. Faceva, forse, più opera d'artista in un certo senso; ma pregiudicava l'atteggiamento ed il titolo di *professore di scienze naturali* ch'egli si voleva voler assumere secondo l'evoluzione presentita e, da pari suo, già da lui iniziata nel romanzo moderno (p. 348).

Zola, invece, "riprendendo parecchi anni dopo il metodo di Balzac, lo applicava con maggior rigore, lo portava alle sue ultime conseguenze...". Così facendo, realizzava nel ciclo dei *Rougon - Macquart* un'opera che aveva tutti i pregi "che l'applicazione sistematica del metodo scientifico alla formazione dell'opera d'arte conduce con sé", ma che denunciava anche tutti i suoi limiti. "Pretendere che l'opera d'arte potesse assumere valore di dimostrazione scientifica o meglio far servire la concezione artistica al preconcetto di una teoria fisiologica non ancora bene assodata, e credere che il vero valore dell'opera d'arte dovesse principalmente consistere in tale preconcetto, in tale dimostrazione, ecco ciò che diventava proprio eccessivo".

Aggiungiamo che un accenno, poche frasi più avanti, tornava su di una scala di valori, già espressa più volte, ponendo Balzac sulla stessa linea di Dante, di Shakespeare, di Manzoni e celebrando, insieme alla *Comédie humaine*, la grandezza di *Madame Bovary*.

ROSSANA MILIS

LA LETTERATURA QUOTIDIANA A NAPOLI NEL SECONDO OTTOCENTO *

§. 3. LETTERATURA E CRITICA NEL «CORRIERE LETTERARIO»

3.1 - *I giovani narratori meridionali: i racconti di Francesco Bernardini.*

Se le appendici di letteratura straniera erano un canale privilegiato per esibire narrazioni dagli intrecci inconsueti - per mettere quindi in risalto, del racconto, soprattutto la *storia* - di carattere molto diverso risultò la produzione narrativa dei giovani autori, pubblicata nelle parti non consacrate all'appendice. Rievocando quei mesi, scrisse poi il Verdinois: «Arrivarono i giovani finalmente; a uno, a due, a dieci, a cento»¹.

All'interno di quel «semenzaio» (come egli amava chiamarlo), bisogna anzitutto distinguere e mettere da parte un gruppo nutrito di bozzetti e novelle dovuti alla penna di un giovanissimo scrittore leccese, Francesco Bernardini². Nei suoi tentativi confluirono molte esperienze; si può comunque dire che egli, con le sue prime prove, affrontò precoceamente il compito,

* Vedi «Annali della Fondazione Verga», vol. XIII, 1996, pp. 105-162.

¹ Piccini, *I giovani*, in *Profili letterari napoletani*, Napoli, Morano, 1881, p. 192 (uscito precedentemente in tre puntate nell'annata 1879 della «Rivista Nuova», col titolo *I nostri giovani autori*).

² Francesco Bernardini, nato a Fecce nel 1857, studiava allora legge a Napoli. Per ragioni di famiglia dovette ben presto rientrare nella città natale, dove fondò, nel 1882, il settimanale *La sentinella*. Attivissimo poligrafo, si distinse in seguito per una vasta e interessante produzione teatrale. Morì a Roma nel 1951. Cfr. la voce, curata da M. BARLETTA, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Encyclopedie Italiana, IX, 1967, pp. 179-80.

sentito e auspicato in quegli anni, come è noto, da tanti intellettuali, ma ancora poco praticato, di raccontare storie ambientate nelle campagne e nei paesi del Sud³.

Il primo racconto del Bernardini uscito sul supplemento aveva un titolo chiaramente programmatico: *L'esorcismo (Bozzetto delle campagne Leccesi)*. Il giovane scrittore vi spiegava, dietro l'esplosivo intreccio del bozzetto, alcune usanze delle sue terre, in particolare il rito esorcistico della *lettura*. Lo scritto si apriva con descrizioni di interni campagnoli:

Nella cucina innanzi ad un gran focolare bollivano delle grosse pentole di legumi: la *massara* e sua figlia, la bella Maria, si davano tutto attorno per la stanza, ravvivando il fuoco, rimestendo i legumi, e preparando i piatti e le cucchiaie.

I campagnuoli sono spicci nelle loro faccende, appena tornati dai campi non pensano a far conversazione, o a contemplare il cielo, o a cercare tre numeri al lotto; corrono difilati a sfrattare le pentole, s'assidono tutto intorno, ricevono dalla *massara* il loro piattello, e trangugiano in silenzio. Terminato d'ingoiare l'ultimo boccone tutti scappano in tracca del letto. Sicché verso le otto là dentro siete certi di non ci trovare anima viva. Eccettuate qualche gran festa, i tempi delle vendemmie e della mietitura, in cui la sera, dopo tornati dai campi, si fanno quattro giri di tarantelle⁴.

La narrazione culminava poi con la descrizione dell'esorcismo:

Intanto parecchi vicini erano giunti; il chiericonzolo, dietro un gesto significativo di don Angelo, aveva sparecchiato la tavola d'ogni utensile, e

³ Basti ricordare, tra tutti, quello che scriveva Francesco De Sanctis, nel febbraio 1875, nella prima puntata di *Un viaggio elettorale*, uscita sulla «Gazzetta di Torino». «Tornai ieri, ancora commosso. Nella mente mi si volgeva tutta una storia prega di grandi dolori e di grandi gioie, ricca di osservazioni interessanti; avevo imparato più in quei paeselli che in molti libri. E diss' questo non è più storia mia; è storia di tutti, ci s'impara tante cose. E il mondo studiato dal vero e dal vivo e studiato da uno, che sotto i capelli bianchi serba il core giovine e intatto il senso morale e potente la virtù dell'indignazione. Ecco materia viva di una commedia elettorale. E non ne conosco nessuna ancora» (F. De Sanctis, *Un viaggio elettorale. Racconto*, in *Un viaggio elettorale seguito da discorsi biografici, dal taccuino parlamentare e da scritti politici vari*, a cura di N. Cortese, Torino, Einaudi, 1968, p. 8).

⁴ P. BERNARDINI, *L'esorcismo (Bozzetto delle campagne Leccesi)*, in Cl., 5, pp. 1-2. Da notare, tra l'altro, come, a distanza di poche righe, convivano vocaboli dialettali consapevoli, rilevati dal corsivo (*-massara*), e dialettalismi probabilmente involontari (*-cucchiale*). Cfr. anche più avanti, § 4.4.

con due candele e il quadro d'una Madonna aveva improvvisato un altarino; vi messe accanto un secchietto d'acqua benedetta e un aspersorio, trasse dalle bisacce un involto da cui cavò una mozzetta che servì a ricoprire le spalle dell'Arciprete, e quindi fe' inginocchiare tutti gli astanti, e vicino l'altarino la fanciulla che versava le sue più grosse lagrime. Dopo tutto questo prese fra le mani un messale e si costituì in leggio.

Don Angelo inforse un par d'occhiali, alzò gli occhi al cielo, e quando l'ispirazione sembrò essergli venuta aprì il libro là dove comincia il Vangelo, tese una mano sulla testa della fanciulla, e cominciò la lettura.

Mentre con voce altisonante legge le sacre carte, lasciate ch'io vi spieghi in che consiste questo esorcismo, che vuol dire essere *letti*.

Quando il demonio s'impadronisce dell'anima o del corpo di qualcuno, quando un ragazzo ha i vermini, quando una malattia non vuol passare, quando si è in fin di vita, quando un amore funesto colle belle e con le buone non vuole andar via; e tutti i mezzi per cacciare il demonio, i vermini, la malattia si son tentati senza alcun risultato, si ricorre in *extremis* alla *lettura*, panacea che ha virtù secondo l'intenzione che vi si annette. Si chiama un prete e questi legge il Vangelo sulla testa della persona affetta dal male o dalla passione.

Dopo di ciò, se qualcuno vuol morire è padrone; ma bisogna dire che ci avesse proprio la triste intenzione.

Persuadetevi; però che i vermini, l'amore per quanto appassionato, il diavolo per quanto indiavolato, la malattia per quanto inveterata, vanno via. Dopo quella *lettura* si rinascie quasi a novella vita; succede quasi nelle persone *lette* una metamorfosi; la malattia continuerà a suo bell'agio ma la persona che la soffre non se la sente, chi l'attornia non ve la trova. I vermini restano in corpo al fanciullo, ma passando presto o tardi si vede sempre l'effetto benefico della *lettura*⁵.

L'argomento veniva affrontato dall'autore con distacco ironico, non con quell'atteggiamento scientifico che avrebbero richiesto, di lì a qualche mese, i direttori della «Rassegna settimanale», né con la partecipazione dolorosa che aveva usato il Padula⁶. I successivi, numerosi racconti del Bernardini che uscirono sul periodico, e spesso erano drammatiche storie d'amore, avevano sempre, tuttavia, nello sfondo o in primo piano, come

⁵ Ivi, p. 2.

⁶ Su Vincenzo Padula rimando alle pagine introduttive di C. Muscetta a V. PADULA, *Personae in Calabria*, 2 ed., Roma, Edizioni dell'Atereo, 1967, pp. IX-CLX; cfr. anche l'introduzione di A. Marinari a V. PADULA, *Calabria prima e dopo l'Unità*, Bari, Laterza, 1977, t. I, pp. V-XXXI e D. Scoparo, *Vincenzo Padula. Storia di una censura*, Cosenza, Lerici, 1979.

viatico per il lettore, accenni alle campagne e ai paesi napoletani o pugliesi⁷.

Napoletana, intorno a una «casuccia di Mergellina», era l'ambientazione della lacrimosa e moraleggianti storia di *Seduzione*⁸; napoletana anche la vieenda narrata in *L'ultimo bacio*. La descrizione iniziale di quest'ultimo racconto (con la voce narrante che si assumeva il ruolo di cronista giudice) era costruita anche sul contrasto ricchezza/povertà, motivo che rimandava senza alcun dubbio, in area napoletana, all'esperienza mastriana:

Il sole si nascondeva lentamente dietro la collina di Posillipo. La riviera di Chiaia e Mergellina erano animate dalla solita quantità di splendidi equipaggi che giornalmente percorrono quelle vie.

Verso quell'ora, ed in quei luoghi si vede il più strano contrasto fra l'eleganza, il lusso e la miseria e l'Indigenza. Ricchi cavalieri su maestosi cavalli, eleganti pedoni, sfarzose dame s'incontrano, si salutano, s'incrociano, si gettano sguardi d'invidia, d'amore, di disprezzo, d'odio, e passano via superbi e alteri. E accanto a loro bambini stracciati, donne sudicie, uomini imbrattati, vecchi stomachevoli, mucchi ambulanti di cenci e di miseria, contemplano con occhio stupido e indifferente lo splendore e la ricchezza che gl'inzacchera o li frusta in viso.

I marinai scendono dalle barchette, le traggono alla riva, spandono le reti, mettono in bella mostra i luccicanti pesciolini, e si seggono vicino accendendo la pipa e aspettando di venderli. Le donne rammentano coll'ago gli sdrucci e i brandelli negli abiti de' mariti, le vecchie filano e i bambini si ruzzolano nell'arena o si nascondono dietro le barehe.

Sotto l'uscio d'una casetta bassa ed umida di Mergellina, sul limitare della porta, era seduta una fanciulla rittozzando una consunta vela [...].⁹

⁷Cosa si apriva, per esempio, *Nina*: «Allorché si costruiva la ferrovia che da Napoli mena in Puglia, e dovea traforarsi la collina sulla quale è il Camposanto, centinaia d'operai erano accampati in que' dintorni. Nell'ora del riposo essi invadevano le bettole, le taverne e le trattorie di campagna che s'ergono là intorno come in tutte le vicinanze della gaja città» (F. Bernardini, *Nina*, in CL, 7, pp. 1-2).

⁸Id., *Seduzione*, in CL, 26-28, pp. 2-3.

⁹Id., *L'ultimo bacio*, in CL, 10, pp. 1-2. Per l'influenza di Francesco Mastriani, secondeggioso romanziere napoletano, apprezzatissima dal 1876 del quotidiano «Roma», rimando a A. PALERMO, *Il socialismo gotico di Francesco Mastriani*, in *Da Mastriani a Vittorini*, Napoli, Liguori, 1972. Cfr. anche l'ampia monografia di A. Di Fiuccò, *Lo scacca e la ragione. Gruppi intellettuali, giornali e romanzi nella Napoli dell'890*. Mastriani, Lecce, Milella, 1987; T. SCAPPATOCCHI, *Il romanzo d'apprendice e la critica di Francesco Mastriani*, Cassino, Garigliano, 1990. Osservazioni linguistiche in L. SIBILANI, *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 230-36; cfr. anche R. MELIS FREDA, *Alcuni tecnicismi lessicali in un romanziere dell'800*, in «Lingua Nostra», XXX, 1969, pp. 10-15.

Erano descrizioni di maniera, che faticosamente, e molto parzialmente, si liberavano da quei clichés narrativi (anche manzoniani) che invece affioravano in continuazione, non appena il paesaggio si disancorava da una realtà determinata. Così veniva descritta, in *Monacella*, la natura primaverile attorno alla giovane protagonista:

A quell'ora il sole era apparso di poco all'orizzonte, ed i suoi raggi obliqui, non ancora scottanti, venivano a posarsi con riflessi d'oro sulla terra delle aiuole, sulle frondi e sulle corolle de' fiori. In quell'ora di pace e di gioia ella dal suo sedile, cogli occhi socchiusi, vedea le piante quasi svegliarsi aprendosi le bocciuzze de' fiori e allargandosi le frondi; vedea i vermicciuoli uscire dalla terra umida, stendere le loro membra al sole, e poi li sentiva stridere sulla sabbia de' viali. Sentiva il zeffiretto che susurrando lieve lieve veniva a baciare le più alte cime delle piante, e portava seco le farfalle dalle ali di colori smaglianti, che si posavano su' fiori dopo d'aver descritti mille bizzarri voli per l'aria¹⁰.

Quando invece era svincolato da un intreccio narrativo, e poteva mettere a frutto le sue capacità descrittive nella cronaca di un viaggio, immediatamente il Bernardini riusciva meno manierato, più concretamente reporter, come in *Una escursione al Volturno*, pezzo ricco di scorci paesaggistici, descritti minutamente, con un periodare spesso segmentato e pausato attraverso l'utilizzo abbondante dei due punti:

Poi, messi per la campagna si va in uno stradale lungo lungo, interminabile, ombreggiato da olmi di altezza sterminata, e da pini mingherlini e alti; tutto intorno e a perdita d'occhio olmi, pini, e vegetazione fiorente.

Più in là campagna arida, brulla, ricoperta d'erba secca; finché si cominciano a trovare i primi canali d'acqua, un'acqua appannata e melmosa, ricoperta d'una patina verdastra e limacciosa; acqua che non scorre, ma resta lì per dare solo febbri, rane e giunchi [...] .

Gi mettiamo per la campagna, poiché nostro scopo è quello di visitare i lavori di bonifica fatti in quella parte, lateralmente al fiume. La campagna è vasta, eguale eguale, senza alberi e senza piante fin dove l'acqua può estendersi: solo là lontano si vedono certi alberi, ma pare che stiano alla fine del mondo, e che non ci si possa arrivare mai. Il terreno è brullo, arido, e deve scottare sotto i piedi dei nostri cavalli; vi crescono in

¹⁰Id., *Monacella*, in CL, 15, pp. 1-2.

copia erbe selvagge, spinose e già secche: meno che quel gruppo d'alberi lontano non si vede altro che terra arida e cielo infocato. Pare proprio che si stia nel deserto: e tutti noi che siamo tanti, ricoverati il capo da panni bianchi, per schivare i raggi del sole, seguiti da guardiani coi fucili in spalla, e che andiamo a trotto, uniti, serrati, o dispersi qua e là per la campagna, sembriamo una vera carovana nel deserto¹¹.

Non può sfuggire l'importanza di tali tentativi, in quei mesi, proprio sul foglio napoletano diretto dal Verdinois. Nell'indagine a più ampio spettro sulla narrativa di quel periodo, *I colori del vero*, Roberto Bigazzi ricorda come un anonimo articolista avrebbe scritto, nel maggio 1878, sulla «Rassegna settimanale» - la rivista che aveva tra i suoi obiettivi più sentiti quello di «cooperare alla maggiore unificazione intellettuale e morale della nazione» - : «L'Italia non conosce se stessa». E avrebbe quindi invitato a studiare la realtà delle province, soprattutto di quelle meridionali: «Se la nostra voce avesse autorità diremmo ai giovani scrittori: lasciate i lavori di fantasia, i drammi, i romanzi, e dacché avete in bocca il *vero* e il *verismo*, eccovi largo campo di osservazioni, eccovi miserie, eccovi affetti, ecco creature umane da ritrarre senza mischianza di falso, e con giunta, un risultato benefico [...]. A tutti diremmo: studiamo l'Italia vera, i suoi veri bisogni, il suo stato reale: perché noi, duro a dirsi, non conosciamo ancora la patria nostrà»¹².

Quell'articolista, secondo un'ipotesi, era il giovane allievo di De Sanctis Giustino Fortunato, corrispondente da Napoli della «Rassegna settimanale».

¹¹ Io., *Una escursione al Volturno*, in CL, 16, p. 3 (continuaz. nel n. 17, p. 3). Un'altra interessante descrizione paesaggistica pubblicata nel CL era dovuta alla penna di un giovane scrittore siciliano, Emanuele Navarro Della Miraglia, il quale annotava, fruendo di un periodare dai membri brevi, asindetici, scene di spigolatura. Cfr.: «Ma comincia a far caldo. Il sole daneggia fuoco. Un'afa pesante e grave impedisce la respirazione. Le ciance e le risa cessano. Le spigolatrici stanche restano indietro. I mietitori segnano il grano, taciturni, cupi, affannati, grotolanti di sudore. Il soprastante, diventato irascibile, malmena tutti, maledice in cuor suo il padrone, e grida con voce tonante, ad ora ad ora: «Presto, picciotti, presto!» (E. NAVARRO DELLA MIRAGLIA, *Paesaggio*, in CL, 15, p. 1; da notare che in più punti il discorso diretto era caratterizzato da qualche sicilianismo, sia tradotto («Amici, la Bella Madre vi saluta»), che riportato direttamente in dialetto, rilevato comunque dal corsivo («Salutiamo a tutti»). Sullo scrittore, cfr. il recente articolo di E. VILLA, *Emanuele Navarro della Miraglia*, in «Critica letteraria», XXIII, 1995, 388/89, pp. 371-394 e la monografia di C. ROSARIO, *Emanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di Secondo Ottocento*, Catania, Fondazione Verga, 1998.

¹² R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa 1869-1880*, Pisa, Nistri Lischì 1978 (2^a ed.), p. 249.

per incarico di Pasquale Villari¹³, amico dei fratelli Tornaca, e anche uno dei «più cari amici» di Verdinois¹⁴. Del resto, il volume che aveva dato occasione alla sua appassionata perorazione era, non a caso, la raccolta degli articoli in cui, con mirabile precocità, Vincenzo Padula aveva descritto, un decennio prima, lo stato delle persone della sua terra, raccolta che era proprio allora uscita presso un editore napoletano¹⁵. Che il «Corriere Letterario» quindi pubblicasse, nel corso di tutta l'annata '77, i bozzetti del Bernardini, costituiva un timido, primo segnale a livello divulgativo (che in parte si innestava, non bisogna dimenticarlo, sull'esperienza mastriana) di una capacità giovanile, nata in area meridionale, di guardare alla realtà più vicina, e di raccontarla. Un atto che sottolinea appunto il ruolo di allevatore, sostenitore e divulgatore di possibilità narrative del direttore Verdinois, attento a cogliere stimoli che da più parti, cittadine e nazionali, indirizzavano verso quelle mete¹⁶.

3. 2 - Linee di tendenza dominanti nella produzione narrativa giovanile.

Come avrebbe ricordato lo stesso Verdinois alla fine della parola vitale del «Corriere Letterario» («Abbiamo in qua e in là connesso delle novelle e perpetrato dei versi più che giovanili, infantili» scriveva nel primo numero del 1878)¹⁷, le prove narrative dei giovani autori consistevano spesso in

¹³ Cfr. C. A. MARIBUNANI, *Scienze, filosofia, storia e arte nella cultura del positivismo*, in *L'letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da C. MUSSETTA, VIII, t. I, Bari, Laterza 1975, p. 474. Probabilmente però la recensione era di Alessandro D'Ancona. Cfr. V. PAVLA, *Calabria prima e dopo l'Unità...*, cit.; il Marinari, nell'*Introduzione* (p. XXXIX, nota 10), avanza tale ipotesi, rimandando, a questo proposito, a G. PRINI, *Bibliografia delle tradizioni popolari*, Torino-Palermo, 1894, p. 372.

¹⁴ Ricordando nel 1880 il suo primo incontro con Capuana, Verdinois scriveva: «Uno dei miei più cari amici e dei più colti, - Giustino Fortunato, - mi disse all'orecchio: «Quello là è il Capuana. Vuoi che ti presenti?» (F. VERDINOIS, *Profilo letterario napoletano. Luigi Capuana*, in «Rivista Nuova», II, 18, 30 sett. 1880, pp. 557-59:557, poi in *Profilo letterario...*, cit., pp. 105-115:106).

¹⁵ Nel 1878 Padula raccolse in due pubblicazioni i suoi scritti giornalistici del periodo 1864-65: *Prose giornalistiche*, Napoli, Stab. tip. P. Androsio e *Il Bruzio, giornale politico letterario*, Napoli, tip. Testa, vol. I.

¹⁶ Bernardini riuni questi scritti, assieme a altri pubblicati nel «Corriere del Mattino», nel volume *Novelle*, uscito nel 1879 a Milano, presso Brigola; cfr. più avanti, nota 27. Un breve accenno anche in Bigazzi, *I colori del vero...*, cit., p. 270, nota 79.

¹⁷ VERDINOIS, *Anno nuovo, vita vecchia*, in CL, II, 1, p. 1.

bozzetti molto manierati, dall'intreccio inesistente o improbabile. La loro presenza nel periodico aumentò progressivamente, man mano che procedevano i mesi¹⁸. Modello prevalente di queste prove era un racconto con due personaggi, di preferenza di sesso diverso, di ambientazione borghese, dove l'azione era pressoché assente, e dominava il dialogo (o anche il monologo), con assenza dei *verba dicendi*. Spesso le parti descrittive ricordavano le didascalie teatrali, e tutto il bozzetto procedeva appunto come una *pièce da teatro*.

Esemplare, a questo proposito, il racconto lungo *Un Amore*, di Landolfo Landolfi, pubblicato in due puntate. La prima parte era costituita soprattutto dal dialogo, condotto rispettando la lentezza e l'artificiosità del formulario mondano, e interrotto poi da brevi didascalie, sulle quali si innestavano frasi dallo statuto ambiguo, con caratteristiche di indiretto libero, per poi ricadere nella breve annotazione descrittiva e di nuovo nel dialogo. Eccone un esempio:

- Signor tenente, si ricordi ch'io non le ho fatta mai l'offesa di supporre che ella potesse offendermi, e non starei qui sola con lei, in questo momento, se avessi potuto concederle anche per un istante il diritto di farmi un rimprovero.
- Io sono un pazzo, perdoni.
- Lo so.
- Vuole che parla?
- Sì, e subito.
- Io non tornerò più.
- Avrà la forza di sopportarlo. Vada, addio, restiamo degni l'uno dell'altro, gliel'ho già detto.
- Ma questa forza dove la trova lei se io che sono più forte, più robusto di lei, la cero, e non la posso trovare mai?

In questa un angioletto di due anni bello e biondo entrò correndo, e si gettò in grembo alla madre. - L'uffiziale divenne bianco [...].

Attraversò un salotto piccolo ed elegante, dove c'era un odore di fiori vago, diffuso, leggero. Su d'un tavolino, nel mezzo, c'era un ricamo

cominciato appena: si guardò attorno, tornò a guardare, lo prese, e vi stampò tre o quattro volte baci pieni di fuoco: c'era lei in quel ricamo... e lui la sentiva tanto... e il petto ansava sotto la seria divisa: questa volta negli occhi c'era proprio una lagrima... il sole forse? No: questa volta il sole era già caduto. - A un tratto una cortina si alzò e la severa figura di un uomo su' cinquant'anni gli venne incontro. Era il marchese di B., il suo capitano di fregata.

- Oh! sei qui.
- Parlo,
- Sì.¹⁹

La seconda parte del racconto, che doveva narrare la fine tragica di un amore, poneva in primo piano i pensieri del protagonista, che emergevano attraverso la registrazione di un lungo monologo scenico; in esso la descrizione degli stati d'animo intrecciava anche discorso diretto e indiretto libero:

- Avvenne che alcuni suoi amici partirono volontari per la Campagna: era il 1866: e lui quando le vide in divisa quelle figure gentili, avvezze a tutt'altro che alla giubba ruvida del soldato, si sentì scuotere, sentì il bisogno anche lui di fare qualche grande azione, di levarsi un poco da quella volgarità di vita che se rispondeva alle sue determinazioni, perché assopiva le tristi memorie, non rispondeva al suo carattere buono ed onesto. - A questo pensava, allorché una sera al Club il cameriere gli portò una lettera.
- Era un caratterino fino fino, un caratterino di donna. - Strappò la busta. - Io parto da Napoli, sola, senza uno che mi dica addio. Torno presso la mia famiglia. Ah! è lei, disse Armando sorridendo, e gettò quella lettera su quel tavolino dove due mesi prima aveva scritto a lei ridendo, e cercando attorno un amico per ridere in compagnia. - Sorrise... Vorrebbe ricominciare, disse fra sé; e pensava. Poi disse: è una commedia come tutte le altre; e stette alcuni minuti lì in piedi fermo, senza che gli occhi o i muscoli della faccia dicessero a che pensava. Ma furono pochi istanti. Le voci festevoli degli amici dall'altra stanza lo chiamarono al tavolino di gioco - Corse - poi si volse, prese la lettera e se la mise in tasca: giuocò. - Non era un mezzo a proposito per cancellare? - Quella notte perdé 900 lire - [...]!²⁰

I dialoghi dei racconti di questo gruppo, soprattutto quelli condotti in

¹⁸ Cfr., per l'annata 1877, soprattutto: DELTA, *I trent'anni d'una prima attrice* (4, pp. 2-3); L. SAIBINI, *Carlo* (7, p. 2); E. ANNENKAR, *Lisa (dal vero)* (17, p. 2); G. COIRO, *Miseria e beneficenza* (18, p. 2); G. COGNETTI, *Ghita* (33, pp. 1-2); E. ANNENKAR, *Una caduta* (35, p. 1); G. COGNETTI, *Nanna* (36, pp. 1-2).

¹⁹ L. LANDOLFI, *Un amore*, in CL, 29, p. 3.
²⁰ L. LANDOLFI, *Un amore*, in CL, 30, p. 3.

ambienti sociali elevati, tendevano a riprodurre le schemaglie mondane tra i due sessi con frasi brevi, spesso monomembri:

- Tant'è, dunque, che, per questo appunto, l'esser bella è un brutto mestiere.

- Non capisco.

- Mi spieghi.

- Avanti.

- D'una bella donna non c'è imbecille che non s'innamori.

- E che importa ciò?

- Importa moltissimo... le conto la storia d'una settimana.

- Sentiamo... lunedì?

- Signori - Lunedì [...]!²¹

In sintesi, si può dire che la resa del parlato nei dialoghi delle narrazioni era caratterizzata da scelte linguistiche (grammaticali, sintattiche e lessicali) che stilizzavano manieristicamente, con pochi ma fissi elementi attinti alla tradizione (come si vedrà anche per le traduzioni delle *Appendici*), le situazioni di oralità.

Significativa, per esempio, la pubblicazione in tre puntate di un lungo racconto di Giuseppe Ciapelli, *L'ufficiale di guardia/Bozzetto marinareseco*²², narrazione tutta incentrata sulle divagazioni mentali di un ufficiale durante le interminabili ore di guardia, tese con lunghi monologhi, ricchi di tecnicismi marinareschi²³. L'elemento che caratterizzava la lingua del protagonista, rispetto agli altri pochi personaggi, sia nel dialogo che nel monologo, era l'uso frequente di toscanismi:

- Se n'è andato! che Dio l'accompagni! - sciamò l'ufficiale traendo un

sospiro ancor più grosso di quello che aveva tratto il capitano.

Dico la verità, che con questi tempi, delle sue visite ne farei proprio a meno; esse non mi garbano punto punto; le sono improvvisate dalle quali Dio ci tenga lontani. Già, sono tutti così; quando c'è buon tempo, buon vento, sempre allegri, dispensano sorrisi a destra e a sinistra, scherzano perfino coi mozzati; se poi sopraggiunge la bonaccia o il vento in prua, allora, salvisi chi può! fanno un muso tanto lungo, un muso che muove il mal di mare, si lagiano di tutto, di tutti [...].

- Ma che non sieno ancora passate queste benedette quattr'ore? - pensava il nostro ufficiale passeggiando in freno per il ponte. - Per bacco! ne sono ristucco di starmene in coperta; una guardia di quattr'ore diavolo, pare non finisca più, e con questa bonaccia poi...²⁴

L... spicco un salto e venne a piantargli dinanzi, lì, duro, impalato, colle gambe larghe, il naso all'aria, schiamando: Ecco! qui!

- Benissimo! ed io me ne vo - gli rispose il nostro ufficiale riscosso da quell'«ecco! qui» - io me ne vo ed ora tocca a lei; ma già, là sarà una guardia deliziosa la sua, perchè, come vede, soffia ovest-nord-ovest, il suo vento prediletto... E poi lei... che ha sempre una sì buona dose di filosofia indosso... Ma perchè mi fa quegli occhietti? crede che la burla... eh via! chiuda un po' quegli occhi da spirito; stia buono, là, s'accenda la pipa, e a rivederci tra quattr'ore!²⁵

In altri racconti la tendenza a caratterizzare linguisticamente i personaggi era più spiccata per l'utilizzazione di espressioni dialettali non toscane. Bisogna notare però che erano assolutamente assenti le espressioni in dialetto napoletano, e che anche quelle in altri dialetti erano, proporzionalmente al resto, poco frequenti. Interessante, per esempio, il bozzetto di Vincenzo Magaldi, *La notte di s. Giovanni*, che descriveva una festa popolare romana, in cui il protagonista-narratore, Cencio, trascriveva più volte, spesso rilevandoli col corsivo, discorsi diretti costituiti da espressioni e frasi in dialetto romanesco, e a sua volta dava al proprio discorso diretto (che talvolta

²¹ G. RAVASI MORETTI, *Povertà lilli (Schizzo)*, in GL, 35, pp. 2-3-2.

²² G. CIAPELLI, *L'ufficiale di guardia/Bozzetto marinareseco*, in GL, 37, pp. 2-3; 38, p. 3; 39, p. 3. Il racconto era a sua volta tratto dal periodico veneziano *Veglia Veneziana*.

²³ I tecnicismi erano spesso rilevati dal corsivo: «il volto dell'ufficiale s'irradi di gioia, i suoi occhi brillarono dal piacere: - Due! tre! quattro! - egli cominciò, e con passo rapido e salientante si mise a percorrere la coperta in qua e in là, onde vedere se le *cime dei carri della numerosa* concorrenza si trovassero raccolte sulle rispettive *carregghe* o sul *trincarino*, e se i *bracci*, le *drizze*, le *scotte*, fossero ben tesi niente l'ufficiale, che doveva dargli il cambio, trovasse tutto all'ordine». (Ivi, 39, p. 3. Cfr., per i marinismi, A. GUARDELLINI, *Vocabolario marino e militare*, Roma, Voghera edit., 1899, s. v.).

²⁴ Ivi, 38, p. 3. Da notare la mescolanza di espressioni colloquiali, sempre tratte dal serbatolo toscano (non mi garbano punto punto, le sono improvvisate, ne sono ristucco, ecc.), che convivono con scelte letterarie (cfr. l'enditico salvisi chi può).

²⁵ Ivi, 39, p. 3. La colloquialità, la tendenza alla resa del parlato, era cercata in vario modo, anche attraverso la vivacizzazione del lessico, la segmentazione del periodo, con numerose interiezioni, e con definiti, oltre che attraverso il consueto uso del pronomine pleonastico (la sarà una guardia deliziosa la sua).

sfrciava, come di consueto in questi testi, nel monologo) una patina, nelle sue intenzioni, toscaneggianti:

- *La spigbēta, la spigbēta!*
 - *Un batocco er matzzetto!*
 - *Che garofani, che spigbēta!*
 - *Come so bōne le lumache!*
 - Che buscherio d'inforno è egli mai codesto, Gigi!
 - Sta zitto, Cencio mio caro, ti voglio iniziare nei misteri della vita romana. Tu che se' venuto, non è poi gran giorno, tutto sdegnoso dal tuo paese, avrai tante belle cose da vedere! Ma incominciamo dai misteri eleusini...
 - Che misteri eleusini mi vai tu ora contando? O se qua tutto è palese
- L.I.
- Gigi non ha replicato; che avesse preso cappello?
 - Non credo; gli è poi un bravo giovanotto, e io sono spesso crudele con lui. Ma non so moderarmi quando lo sento a sballarle di così grosse²⁵.

I personaggi del racconto tendevano quindi a esprimersi linguisticamente con caratterizzazioni rigide, spiccate, simili a quelle dei personaggi della commedia dell'arte. Si cerca qui di registrare, ovviamente, delle indicazioni di tendenza, dei sintomi, piuttosto che un quadro ben delineato, perché quasi tutti gli scrittori dei testi di cui qui si tratta, anche se mescolavano tra loro registri linguistici diversi, non li padroneggiavano assolutamente, né tantomeno li usavano con coscienza parodistica, come avrebbe invece fatto abitualmente il direttore Verdinois. L'uso frequente e insistito del dialogo, che dominava tali racconti «teatralizzati», doveva essere però, come vedremo, una scelta favorita e incoraggiata proprio da Verdinois.

3. 3 - Una costante: la ricerca della «scena».

Quando, nel giugno del 1879, Verdinois si trovò a recensire, per la *Parte letteraria* del «Corriere del Mattino», quella raccolta di *Novelle* che il

²⁵ V. MAGNI, *La notte di s. Giovanni*, in CL, 21, p. 2 (Cfr. i popolarismi «buscherio», «avesse preso cappello», «sballarle»). Per l'uso spiccatamente fiorentineggianti, nel monologo e nel dialogo, del pronome pleonastico, cfr. anche il racconto di A. STELLA, *È lui*, uscito nei nn. 43 e 44 del CL: «L'idea di fare della nostra casa il ricovero dei vagabondi la mi sapeva un po' troppo di sale» (43, p. 5); «le sono idee» (44, p. 2); «To' to', pensai io, la ci dà del lei» (*Ibid.*), «fare il moralista lui dopo essersi ridotto in quello stato, la era nuova di conioli» (*Ibid.*).

Bernardini aveva allora pubblicato a Milano da Brigola, cui si è già accennato²⁷, avrebbe ricordato l'esordio del giovane leccese e l'impatto che i suoi racconti, piuttosto inusuali, avevano avuto nella cerchia degli amici del giornale²⁸. Avrebbe quindi sottolineato le caratteristiche che gli erano parse, e gli parevano ancora apprezzabili in quelle prime prove: «Queste del Bernardini meglio che novelle sono bozzetti: c'è il dramma, ma più di tutto c'è la scena; ed egli ha l'arte di colorirla così viva da farvela vedere e toccar con mano. I suoi personaggi sono pigliati nel nostro popolo, con tutti i loro pregiudizi, le loro passioni, la loro ignoranza e le loro fedi: sono uomini e donne che ci paiono vivi, perché molte volte ne abbiamo visti di vivi come loro: e in quanto all'amar forte e all'uccidere, che pare esagerazione da novelliere, ne può dir qualche cosa la cronaca dei reati e il cronista del nostro giornale, giovane novelliere anch'egli, che da braccio fedele la va fumando e scovando²⁹.

Sottolineava dunque, coll'affettuoso accenno al giovanissimo *reporter* Roberto Bracco (da poco acquisito nella redazione del «Corriere del Mattino»)³⁰, l'intreccio tra giornalismo, verità, letteratura. Ma soprattutto tornava,

²⁷ Il volume uscì con dedica al Verdinois, datata *Lecce, febbraio 1879*. «A Federico Verdinois / Dedico a voi queste novelle per testimoniarvi quanto vi stimo, per ricambiare la bontà che avete sempre avuto per me con un peggio che vi dimostrò la mia riconoscenza e la mia affezione / E ben meschino il dono, non degnio di voi, non rispondente a quanto vorrei offrirvi; ma mi conforta una sola idea; quella che non vi dedico un volume di versi *realist*; e so che questo per voi non è poco / vogliatemi bene». Cfr. anche nota 16.

²⁸ «Assistenti alle prime sue prove, a quelle che più di tutte, nella loro ingenuità schietta e nella inesperienza di chi le ha dettate, vi danno il carattere dello scrittore, la noue del suo ingegno e del suo modo di sentire. *Un primo braccio, Nitrit, L'esorcismo* furono lette con piacere, con affettuosa curiosità, e da alcuno con maraviglia, il quale domandava come mai facesse a scrivere bene una persona che non aveva scritto mai grayissima e profonda osservazione che si fa a tutti quelli che hanno il torto d'incominciare dal loro primo lavoro, invece d'incominciare dal secondo o dal terzo» (F. VERDINOIS, *Libri nuovi. Novelle di F. Bernardini*, Milano, Brigola 1879, in CM, VII, 177, 28 giugno 1879, p. 3).

²⁹ Avrebbe anche rilevato le parti che gli erano parse più deboli, soprattutto l'artificiosità di alcune situazioni, e le incertezze linguistiche: «Dell'esagerazione ce n'è qualche volta nella delicatezza di questi sentimenti popolari e in un certo lirismo di pensiero e di frase che scenna efficacia alla verità e alla speditezza del racconto; e altra volta la medesima esagerazione si riscontra nel concetto stesso che informa la novella come nella *Mezzanotte*, che è una delle ultime e peggiori» (*Ibid.*).

³⁰ R. Bracco (1861-1945) era entrato giovanissimo nella redazione del CM. Cfr. la voce, curata da G. Piastra, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. XIII, 1971, pp. 646-50.

ancora una volta, alla formula della ricerca della «scena», ricerca cioè di una prosa narrativa che racchiudesse in sé le caratteristiche di riproduzione di quel «vivente» che i gesti, l'intonazione, il dialogo concorrevano, nel teatro, ad ottenere. Massimo obiettivo della poetica desanctisiana, una tale ricerca influiva sulla fortuna del termine stesso «bozzetto», termine preso a prestito da altre forme artistiche, e che corrispondeva, nell'incompletezza stessa del prodotto cui alludeva, al tentativo di riprodurre appunto una *tranche de vie* diretta³¹.

Se i racconti dei giovani narratori del supplemento esibivano spesso, come abbiamo già visto, un elevato tasso di dialogicità, una tale scelta era dunque dovuta a quella tensione verso il «vivente» (e quindi verso una lingua «parlata») che era propria degli artisti di quegli anni, e che Verdinois cercava di far realizzare nell'officina del «Corriere Letterario».

L'ipotesi che Verdinois preferisse racconti che includessero ampi brani di dialogato è sorretta, indirettamente, da alcune sue scelte editoriali. Per esempio, il «Corriere Letterario» pubblicava, nel giugno 1877, un racconto di un giovane che sarebbe poi diventato un affermato autore di teatro, Goffredo Cognetti³². Il racconto, *Il più bel giorno della vita*, faceva parte di una raccolta che stava per essere pubblicata proprio in quei giorni dal Paravia di Torino, e che sarebbe stata a sua volta recensita favorevolmente da Verdinois nel numero successivo del supplemento³³. La scelta del racconto da anticipare sul

³¹ Sulla fortuna del termine «bozzetto» in ambito letterario, cfr., da ultimo, F. FRANCESCHINI, *Scelte linguistiche e dimensione narrativa in Pratesi, Fucini, Nieri*, in *I Verismi regionali*, Atti del Convegno di Studi della Fondazione Verga (Catania 27-29 aprile 1992), Catania, BIBLIOTECA della Fondazione Verga, 1996, I, p. 221, nota 6.

³² Goffredo Cognetti (Napoli 1855 - Livorno 1943) apparteneva a una famiglia di letterati e musicisti (il padre era giornalista, la sorella Luisa diventerà una celebre pianista). Acquisirà notorietà con i drammì ambientati nella Napoli popolare: *A Santa Lucia* (andata in scena a Torino nel 1887), *A basso porto*, *Mala resa* (cui legò il suo nome anche Salvatore Di Giacomo), *Alla camorra* e altri. La produzione teatrale venne raccolta in 3 volumi (G. C., Teatro, Bologna-Livorno, Brugnoli-Belforte, 1929-31), cui l'autore premise una *Prefazione*, tuttora interessante per la storia del teatro, dialetale e nazionale, degli ultimi decenni del secolo scorso.

³³ Cfr. G. COSETTI, *Prime armi. Bozzetti*, Torino, Paravia, 1877. Comprendeva i racconti: *Il maestro Generale*, *Saint-Remy*, *Veglione*, *I cavalleggeri*, *Adolescenza*, *Giovinezza!*, *Un primo duello*, *Il più bel giorno della vita* (alle pp. 104-10), *Gino, Agli arresti*. La dedica era datata Torino, 27 maggio 1877. (Alcuni episodi vennero ripresi, con varianti, nella raccolta *Altri tempi. Ricordi e aneddoti*, Livorno, Belforte, 1932). I racconti furono recensiti dal Verdinois nel n. 18 del CL a p. 23. *Il più bel giorno della vita* era stato pubblicato nel numero precedente (17, pp. 1-2). Nel

«Corriere Letterario» era infatti caduta proprio su quello in cui più di tutti, e di gran lunga, era ridotta la parte descrittiva, e dominava il dialogo. Il dialogo - nel quale la voce narrante mimava il parlato (attraverso i consueti accorgimenti: punteggiatura, interiezioni, ridondanze, attualizzatori del discorso) - volgeva a sua volta verso il monologo; così come il discorso diretto volgeva all'ambiguità dell'indiretto libero, e la narrazione accoglieva frammenti di discorso diretto:

- S'hanno a mettere subito gli spallini?

- È presto... pure... mettiamoli.

Ed il soldato non compare ancora! Quello stupido ritarda!

- E non sa che è giunto il più bel giorno della vita!, eppure lo è! E ci sono tante cose a farsi... che confusione... bisogna farsi puliti, e pettinarsi... Era meglio andar prima dal parnacchiere... basta, non importa... ci andremo dopo.

I pantaloni sono infilati, poi gli stivaletti, oh! gli sproni, gli sproni! Eppure facevano poco rumore, eppure quegli scellerati non risuonavano forte e non volevano dire a tutto il mondo: «Signore e Signori, è arrivato, sapete, è giunto!»

Eppoi i polsini, eppoi il colletto, e questo va male, via! se ne provi un altro. Va bene infine. La sciabola. Dov'è questa benedetta sciabola? Eccola qua. Il cinturino d'oro, la dragona d'oro. È fatto, il brando è cinto! Gli spallini sono messi alla giubba. Dio, come è bella! C'è da fare venire la voglia di metterla anche ad un eremita, ad un San Luigi Gonzaga.

È messa. È tutta abbottonata.

Il fazzoletto, i guanti, il portafoglio, le chiavi di casa, i sigari, i fiammiferi. Quanta roba! Ove metterla?³⁴

Un altro racconto, infine, uscito quasi al termine di quell'esperienza editoriale, e anonimo, intitolato *Bel gioco il lotto!*, sembra realizzare insieme gli obiettivi della vivacità del dialogo, nell'immediatezza della presa diretta

periodico uscirono altri scritti suoi: *Gbuta* (35, pp. 1-2); *Nannu* (36, pp. 1-2); *Certe ore!* (43, pp. 1-2); *La leggenda di Pezzoler* (II, 5, pp. 1-2). Vi scrissero inoltre Leonardi e Maria Cognetti: *Prosai!* (15, pp. 2-3), *I sogni* (40, p. 2), *Piceno matto* (II, 3, p. 3; 4, pp. 2-3) e Luisa Cognetti: *St. James Hall (ricordo di Londra)* (39, pp. 1-2).

³⁴ Le scelte pendevano ancora vistosamente verso la soluzione monologo. Nella redazione in volume, di pochi giorni successiva, lo scrittore optava però con più decisione verso l'indiretto libero, volgendo parecchi tempi presenti all'imperfetto. P. es.: «Dio, come era bella! C'era da fare [...]», ecc.

(nella cui direzione andava il brano appena citato di Cognetti), e quello della registrazione, e diffusione, di una storia ambientata in un paese della sconosciuta provincia italiana.

Il racconto aveva come protagonista un giovane che, interrotti gli studi universitari per la morte dei genitori, aveva potuto diventare solo maestro elementare, a Montazzoli, in provincia di Chieti. Si era sposato con una ragazza povera, e aveva avuto un bambino. D'accordo con la moglie, per poter arrotondare lo stipendio, le aveva comprato a credito una macchina da cucire con cui potesse lavorare. La voce narrante, che si rivolgeva alla seconda persona di un lettore- ascoltatore, registrava a questo punto le reazioni dei paesani, attraverso un dialogo in cui a volte si mescolavano, senza stacchi grafici, le voci degli altri personaggi:

Figurati, che fu nel paese. Pronta esecuzione, finitezza di lavoro, tenuità di prezzo, tutti lasciarono gli altri sarti e corsero a Rita. Chi avrà potuto farle concorrenza? La macchina si sarà potuta comperare, ma la maniera di adoperarla? Almeno per allora era impossibile. Di qui le ire, le invidie, le gelosie, le maldicenze degli altri del mestiere. Ognuno aveva la sua parola, e ti sentivi: Ecco, ecco a che è uscita la signora: tanta boria, all'ultimo è uscita a sarta. E sì, che lo volea dire io, io me n'ero accorto dal bel principio, e mio marito, a cui fido tutto, lo sa, perché un giorno glielo dissi, che quella m'aveva l'aria non troppo sincera, e non m'andava punto punto a sangue. Già, se non fosse stato così... Bella cosa, cacciare via i padroni di casa. La famiglia Schiattini, a cui servivamo noi, ora per lei l'abbiamo perduta. Che le venga il malanno.

- E tu vuoi affliggere per questo? Io non me ne affliggo io, comare mia, perché son persuasa, che non durerà.

- Sì? Non lo credo io.

- E durasse tanto la povertà mia, quanto durerà donna Rita a cucire a macchina. Ti pare mò, che quella faccia di madonnina sia faccia da lavoro?

- Th, sì, per...

- Eh, no.

- Ma senti, sì, perché c'è il bisogno, e il bisogno...

- E poi, entrava a dire un'altra, siamo giuste, io la so per una donna sollecita delle cose sue, solente, operosa, e da che venne da Chieti...

- Eccola qua quella che vede il mondo sempre con le lenti d'ingrandimento.

- Niente affatto.

- Ma che!

- Oh, bella! è giudizio di tutti.

- Quali? quali sono questi tutti?

- Il paese.

- Quando mai?

- Uh, che rabbia! Sal; è anche peccato negare le cose così a faccia a faccia. Come, sinora non s'è tenuta donna Rita per una signora...

- Sì, sì, ma la teneva tale chi non ancora l'avea capita. Come sapea farsi credere, come sapea fare quella bocca melata, che bei modi, che belle parole... Tutte finzioni.

- E tu puoi negare, che anche tu non sapevi chiuderne bocca?

- Io? dove mai l'ho conosciuta io? Con questa sorta di gente io ho fatto sempre, buon di, buon giorno, e passa: ne sono stata sempre lontana. Una volta sola, nella chiesa, dette un bacio al mio Giglino, il bacio di Giuda,

- Oh, davvero che...

- Davvero, che mi pari un avvocato de' poveri.

- E sempre a questo modo.

- E per chiunque sia...

- E senz'essere chiamata.

- Senza che n'abbia niente. Sì, sta a vedere, che per queste tue difese ora avrai...

- Che debbo avere? Io non voglio niente io, e se parlo in tal guisa, gli è perché odio il torto, da qualunque parte esso venga. Certo, anche a me dispiace l'affare della macchina, perché la figlia del sindaco, per esempio, a cui serviva io, ora l'ho perduta; ma non per questo...

- E sta zitta, allora. Io tengo, che ella sia quel che sia, e ti dico, che la vedrò come me.

- Ce ne vogliamo far risa allora.

E questi e simili discorsi, poi, con tanto di più, erano riferiti alla povera Rita, la quale quanto se ne dolesse, puoi immaginarlo³⁵.

Il narratore rispettava tuttavia i piani tradizionali del racconto, e legava i passaggi da una situazione all'altra rivolgendosi direttamente al lettore- ascoltatore. Molto interessanti anche per la vivacità delle espressioni e dei modi di dire popolari utilizzati erano infine altri lunghi brani dialogati tra Rita e il marito, che introducevano infine all'episodio culminante del sequestro e del pignoramento, riportato sempre dalla voce narrante:

...E mentre ella stava cucinando quel po' di ben di Dio, eccole

³⁵ *Bel gioco il lotto*, in CL, 45, pp. 2-3-3. Da notare la mescolanza dei consueti toscanismi (-non m'andava punto-punto a sangue-) con forme antiche (-avria-, -saria-, ecc.), e la presenza di meridionalismi (-mo-, -quando mai!), -ce ne vogliamo far risa-, inoltre, se si considera la popolarità locale, l'espressione -ti vuoi affliggere-, probabilmente solo in parte involontari, perché concorrono, insieme alle abbondanti esclamazioni, e alle ridondanze (-Io non voglio niente io-), ad un voluto effetto di oralità.

addosso tre esseri, che non avrebbe voluto, vogliere, un usciere e due altri. Bianca come un cencio lavato, corre a chiamare Vittorio, che faccia i convienevoli, se si può far convienevoli a certa sorta di gente, in certa sorta di casi. Vittorio si turba, vuole uscire, non vuole uscire, si vede impicciato come un pulcino nella stoppa, alla fine esce, incontra i nuovi venuti, ne riceve e ne dà i saluti, ne sente le scuse, e sa... non lo sapeva? e sa, che egli sono venuti a fare il loro dovere. Tu già hai capito, un sequestro. A tale dichiarazione egli volge l'occhio intorno, vede la moglie, e non sa balbettare altre parole, che: Questa è la casa.

- Questa è la casa! mai no; si fece a dir Rita, che sino allora, piena di timore e di vergogna, s'era tenuta indietro solo ad ascoltare; qualunque sacrificio, ma non sequestro.

E pregato l'usciere di ritornare tra poche ore, cercarono il modo di riparare.

Come si fa? come non si fa? L'unica via è il Monte de' Pegni. Ma, su che! - Eh, su che! Ah, su che! - Non c'è la macchina? - Oh, la macchina - lì, la macchina - Sì, la macchina. E la macchina fu portata, e s'ebbero cento lire, e Vittorio non ebbe più che dividere con quel birbo di esattore delle imposte, il quale, per queste cento lire di ricchezza mobile che gli doveva, lo aveva costretto a non passare dalla sua casa, dalla bottega da caffè, dalla tale e tale via, che subito te lo vedevi fare certi occhiacci; non gli dava pace insomma³⁶.

L'anonimo narratore aveva recepita in pieno la lezione manzoniana nell'intersecare narrazione e parlato. Aveva messo in atto una capacità macchietistica e ironica - il cui massimo rappresentante in quegli anni nel mondo giornalistico italiano era Collodi, che non a caso pubblicava molto anche a Napoli³⁷ - molto «teatrale», di giocare, con variazioni, sulle battute del dialogo, tanto da far venire il dubbio che dietro l'anonimato si nascondesse lo stesso Federico Verdinois (o, ancora, che fosse caduta, nella composizione, la «V» con la quale spesso si firmava). Lo stile del direttore del supplemento, come già si è visto nei suoi pezzi più impegnativi, cioè negli articoli di fondo del settimanale, era dominato infatti da un atteggiamento fatico, per cui dialogava continuamente col lettore-personaggio, lo rappresentava nella

pagina, interrogandolo, e trascrivendone le immaginarie obiezioni. Una costante che caratterizzava tutta la sua prosa, comprese appunto le composizioni narrative, e che era intrinsecamente legata al suo mestiere di giornalista e di critico teatrale.

3. 4 - Caratteristiche della critica teatrale: Edoardo Boutet.

Infatti, come osservava negli stessi mesi Francesco Torraca in un brano già citato³⁸, il critico teatrale aveva di fronte a sé un compito arduo: trasmettere al lettore, con vivacità e competenza, le impressioni di uno spettatore; passare insomma da un sistema di comunicazione ad un altro, tenendo salva la singolarità dell'esperienza teatrale.

Dall'ottobre del '77 la rubrica fissa di critica teatrale *Arte e artisti* del «Corriere Letterario», solitamente firmata dal Verdinois, incominciò ad essere curata dal ventenne Edoardo Boutet³⁹. Erano pezzi molto lunghi, essenzialmente dialogici, in cui il critico riassumeva molto analiticamente le rappresentazioni teatrali napoletane, e cercava appunto, con l'ampia scelta sinonimica, e soprattutto costruendo una sintassi imitativa del parlato, di rendere simpateticamente la «scena», il «vivente» teatrale.

Per esempio, riferendo del dramma *Puschkin* di Valentino Carrera, scriveva:

Egli [Puschkin] ci pensa un pochino su, ma correndo poi dietro le

³⁶ Cfr. l'articolo *Guerzoni-Graf*, già citato alla nota 55 della prima parte di questo saggio (*Annali della Fondazione Verga*, vol. XIII), pubblicato sul GN nell'ottobre 1878.

³⁷ Il desanctisiano Edoardo Boutet, che avrebbe dedicato tutta la sua vita al teatro, era nato a Napoli nel 1856. Come ricorda P. Fasano (in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1971, pp. 530-34) esordì proprio nel CL (il suo primo scritto, *Amleto*, comparve nel terzo numero); svolse negli anni Ottanta un ruolo di primo piano nel giornalismo critico napoletano, e entrò nel 1884 nella redazione del «Napoli», quotidiano fondato da Cafiero, assieme a R. Bracco, V. Gervasi e L. Tofano. Non a caso Francesco Torraca, nel dicembre del 1902, ribadendo antiche convinzioni, nella prolusione al corso di letteratura comparata, pronunciata all'Università di Napoli, *Francesco De Sanctis e la sua seconda scuola*, ricordò insieme «un siciliano e un napoletano, Luigi Capuana ed Edoardo Boutet, i quali, portando il metodo del De Sanctis nella critica drammatica - la più difficile - l'hanno rialzata e rinvigorita» (la prolusione è ripubblicata in F. DE SANCTIS, *La giovinezza. Memorie posteriori seguite dai testimonianze biografie di amici e discepoli*, a cura di G. SAVARESE, Torino, Einaudi, 1961, pp. 460-472-471); cfr. anche R. SEVERINI, *Per un ritratto di Edoardo Boutet*, in «Critica letteraria», XIV (1986), 53, pp. 747-64 e, della stessa, *Edoardo Boutet e la società teatrale italiana fra Otto e Novecento. Carteggi inediti*, Chieti, U.D.S.U., 1990.

³⁸ Ivi, p. 3.

³⁹ A monte agiva, ovviamente, il modello sterniano. Cfr. D. Manciucca, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, nel volume, curato dalla stessa, di C. Colom, Opere, Milano, Mondadori, 1995, da cui ora emerge in modo netto l'importanza del Collodi giornalista.

fantasime de' suoi sogni di gloria non si accorge naturalmente che la ragazza lo sposerà non potendo far altro di meglio. Eh! vi direte, se se n'accorgesse, il dramma sarebbe stato bello e finito.

Niente affatto ho l'onore di dirvi. L'autore si serve in certi casi di questa congiuntura, gli altri atti sono rimpinzati di altro ingrediente più o meno inutile non nego. Caso curioso! Chi è quella governante che siede in quel cantuccio della camera? Quella? Eh! diavolo, non comprendete, è la zingara, proprio lei. Ha valicato monti, traversato mari, ha lacerata la carne de' suoi piedini fra gli sterpi, senza lui non sapeva essere *nè morire*. Casi e posizioni imbarazzanti che toccano solo agli zingari. Si è fatta serva in casa *Gaucerro*. Puschin la vede. *Tu?... Io?... e qui giù una filza delle solite chiacchieire, dove il pubblico la fa da suggeritore. Che deve fare Puschin?... Di chi è la colpa di quel diavolo?*... Sua no, di *Mitidinka* nemmeno, mia no certo. Egli gira, rigira, chiacchiera, fa sapere alle mura di casa *Gaucerro* che egli è il poeta, vorrebbe sbarazzarsi di quella zingara... inopportuna, non sa risolversi. La zingara ora piange, prega; non vuol altro che stargli vicino. Sarà beata vedendolo felice fra i figliuoli che verranno (dolcissimo augurio), tacerà, gli farà fresco sulla minestra se scotta, e agiterà il cucchiaino nella tazza del *tbe*. A questi patti e condizioni Alessandro Puschin accetta. In questo atto poi quei poveri personaggi, vittime di strano potere, s'agitano, vanno di qua e di là. Il dramma s'avvia sulle grucce, inferno e malaticcio, verso una meta' vaga. I caratteri sono trascurati. Parole, parole, parole. Le scene si succedono alle scene, s'incomincia ad affastellare ogni cosa [...]!⁴¹.

Altro esempio, fra i tanti, la cronaca della rappresentazione di *Trinummus*, ricca di formule allocutive, e di fraseologia del parlato:

E certo che *Lesbonico* perde siffattamente la testa che incomincia a far debiti, sopra debiti, a ingarbugliarsi in labirinti bui ed intricati, va dritto alla rovina più completa. S'è fatto cattivo, sciupatempo, irritabile. A papà Carmide dagli, dagli, e dagli monta la senape al naso? Bisogna trovare un rimedio... Certamente. Che pensa di fare?... Ve la do in mille. Affida la figliuola e moltissimo denaro, frutto de' suoi risparmi, ad un suo amico vecchio provato, *Gallice*, manda a carte quarantanove il figliuolo e se ne va?... Dove va?... Perché quella logica maomettana?... Ad una certa età è pur vero che le facoltà intellettuali si furlano. *Lesbonico* non si spaventa, quel bircchino ha le mani bucate; i suoi quattrini, li mangiano i cuochi, i formai, gli ortolani, i profumieri, i beccai, i pescivendoli mettendo fuori il conto il caro e bel visino e il servo dalle mani con gli artigli [...]. Il pover'uomo,

⁴⁰ Boettner, *Arte e artisti. Puschkin, drammaturgo* in *Satti di Valentino Garavini*, in CL, 38, p. 3.

onesto a tutta prova, ha in cuore di renderla all'amico che ritomerà quando che sia. Il vicinato però parla male de' fatti suoi. Ecco! Fa certi brutti almanacchi. Gli dà dell'avarca, del briccone. Perfino un *Megaronide* suo amico, un pezzo d'assino dando retta alle ciclate gliche canta sul muso di tutti i toni e poi resta con un naso lungo più d'una spanna quando vede il suo torto⁴².

Anche la prosa non narrativa del supplemento confermava quindi, e cogli esempi non del solo Verdinois, una tendenza verso un linguaggio ad alto tasso comunicativo; ricerca che si risolveva tutta all'interno della tradizione italiana, ma la cui resa sintattica era fortemente venata di inserti imitativi del parlato, approdando a una strenua mimesi di dialogo col lettore.

Che il linguaggio critico più contiguo a quello narrativo fosse quello teatrale, è indice della concreta diffusione dell'esperienza drammatica (quindi della vitale consapevolezza, per il critico, di avere alle spalle un pubblico di lettori), e insieme una ulteriore conferma del legame, anche formale, che nel secondo Ottocento intercorreva, anche a Napoli, tra opera teatrale e tendenza al «realismo» dell'opera narrativa. Una aspirazione al realismo (intesa come avvicinamento a uno stile orale) che si inquadra in uno scenario europeo, e che per i nostri protagonisti poggiava, sul piano critico - è appena il caso di ricordarlo - sulle desanctisiane lezioni napoletane su Manzoni, con la loro attenzione alla rappresentazione, alla scena, ai personaggi come «attori»⁴³.

3. 5 - Precocità della critica zolliana: la recensione di Cafiero all'«Assommoir».

Napoli, con la crudezza della sua fisionomia di metropoli ottocentesca, è ancora una volta alla base di un lungo articolo del «Corriere Letterario», importante sia per la sua precocità che per aver permesso al letterato che lo scrisse di esprimere vivacemente una parte profonda dei suoi interessi e dei suoi affetti.

Uno scenario napoletano introduceva infatti alla recensione di Martino Cafiero all'«Assommoir» di Emile Zola, uscita in due puntate tra il marzo e

⁴¹ Boettner, *Arte e artisti. Trinummus*, in CL, 44, p. 3.

⁴² Rimando, a questo proposito, alle osservazioni di R. Bigazzi, condotte coll'occhio attento soprattutto al ruolo giocato dall'ambiente teatrale fiorentino, in *I colori del teatro... cit.*, in part. alle pp. 75 e 121.

l'aprile del 1877⁴³:

Un giorno di quest'ultima estate, due consiglieri municipali ed io, visitando le proprietà del Comune nella sezione Mercato, passammo per i pubblici lavatoi. Sono quelli che noi chiamiamo comunemente *il Lavinaia*. Vi si entra dalla strada dello stesso nome, per parecchie porte munite di cancelli. Il luogo è inferiore al livello della via; è una specie di portico chiuso, che riceve aria dalle porte e da finestrini con grosse inferriate, sulla stessa linea delle porte. È lungo e stretto: tutte le mura nude, umide, muffite; in mezzo i lavatoi in pietra; e le sponde dei lavatoi, di qua e di là, occupate da una fila di donne, senza un dito di spazio vuoto. Quando io v'entrai erano le tre del giorno; faceva un caldo di venticinque gradi.

Lì dentro, mi parve di soffocare. Il luogo chiuso, senza movimento d'aria; vapori d'acqua sudicia, ammassi di cenci indescrivibili, esalanti pestilenzia. Da' finestrini di lato entrava il sole, e batteva obliquo sulle teste di tutte le donne di quel lato; e poi lucicava nell'acqua torba, che di rimbalzo ne faceva serpeggiare e ballonzolare i riflessi sotto la volta e nel muro di rincanto, nel mezzo del quale una figura della Madonna del Carmine se ne illuminava di tanto in tanto e pareva movesse la faccia convulsivamente.

E tutte quelle donne alzavano ed abbassavano il busto sul lavatoio; di quelle dell'una fila io vedeva il dorso, dalla testa cinta di cenci bianchi o colorati, ai piedoni o nudi o in calzacee giallognole, pestanti, per effetto del movimento del corpo, in zoccoli e in certe scarpaie senza forma e senza colore; di quelle dell'altra, al di là dell'acqua, vedeva le facce, il petto seminudo, le braccia e le mani rosse di sangue, in continuo movimento, avanti e indietro, e sempre così, sempre così. E ci erano tutte le età; vecchie che parevano steccchi, giovani, fanciulle che arrivavano appena al lavatoio, alcune su di un tinello capovolto. E tutte con la fame improntata nella figura: ingiallite, sfatte, malsane, mormoranti e gridanti come animali, in una voce rauca, rotta dalla fatica, in un gergo laido, in un accento che nelle diverse lingue del mondo è sempre lo stesso, ed è l'accento dell'ignoranza e della miseria⁴⁴.

Dalla descrizione di un esterno di miseria partenopea passava, per analogia, alla plebe parigina dell'*Assommoir*:

Quella scena mi rimase impressa nello spirito; e quando, nelle prime

pagine dell'*Assommoir*, ne ho trovata descritta una simile, con colori d'una verità e d'una vivacità insuperabili, mi è parsa naturalissima l'opera del signor Zola. La plebe, vista da vicino, produce una profonda impressione: che un artista - ed il signor Zola lo è - tenti di rifare in un'opera quella impressione, è cosa, ripeto, naturalissima. Solamente, la qualità dell'arte e la qualità dell'artista spaventano, nell'*Assommoir*, i conservatori dell'estetica, della politica e della costituzione sociale. E spaventano, per verità, anche me: quell'arte e quell'artista fanno paura, non lo nego; ma sapeste perché fanno paura? Perché hanno per base il vero.

Ricordando poi un'espressione del critico Henry Houssaye, che aveva definito quell'opera «il suicidio del realismo», controbatteva:

Non è un suicidio: è il natale d'una specie di mostro, che disgusta, ma che è vivo, molto vivo, ed avrà prole.

L'autore non ha fantasia, ma è un osservatore di prima forza: conosce il popolo nei suoi tipi, nei suoi mestieri, nelle sue impressioni incomplete ma vive, nel suo linguaggio rozzo e impuro ma efficace: conosce il popolo nella sua ignoranza, nella sua miseria, nel suo fango. E dipinge questo popolo con tutti questi attributi. La pittura è maravigliosa di verità. Questa verità le dà un elemento d'arte innegabile: e se fa male al cuore, se risveglia nell'animo, insieme con la pietà, la nausea e l'orrore: eh bene, doleteli che vi sia l'originale, e non che vi sia il fotografo.

Continuava con una violenta invettiva contro il terzo stato⁴⁵ e concludeva la prima puntata della recensione con una netta difesa del libro, insieme a un giudizio politico altrettanto negativo sulla società contemporanea:

L'Assommoir non è un romanzo di composizione: è lo studio di una classe: lo ripeto ancora, è uno studio che fa male, ma è uno studio vero. C'è una classe che è miserabile ed infelice non come individui, non come eccezione, ma come classe.

Questa miseria, bisogna mitigarla, bisogna sollevarla, bisogna di-

⁴³ Uscì nei numeri 4 e 5 del CL.

⁴⁴ M. CARRE, *L'Assommoir, romanzo di Emilio Zola (primo articolo)*, in CL, 4, p. 3.

⁴⁵ Ricordava, tra l'altro: «La rivoluzione del terzo stato era preceduta dall'Encyclopédia, opera fine ed arguta delle forze del pensiero: quella che minaccia voi, terzo stato, degeneri e corruto, ha per foriere *l'Assommoir*, prima pagina d'una letteratura plebea a cui manca la gentilezza, ma non la forza: questo elemento che voi borghesi avevate dichiarato il solo padrone del mondo, con inversione indegna; poiché voi, nata dalla forza del diritto, avevate inventato poi il diritto della forza».

struggerla. Fate lo con le leggi, o le sfrenate passioni rivoluzionarie lo faranno esse con la Comune: con un mezzo infame, cioè, che non raggiungerà lo scopo, ma che metterà sottosopra la società moderna. Voi società siete materialista? Non credete a Dio, non credete alle religioni? Avete distrutta la carità, avete abbattuto il convento: quel che supera date ai poveri vi fa ridere: avete dichiarato che il benessere è la massima della vita? Ebbene, state logica, ed abolite la miseria non dell'individuo, che è fuori della vostra azione, ma la miseria dello stato, della classe, tanto più quando questa classe è due terzi di voi, due terzi della società. Avete voluto distruggere le finzioni del passato? L'avvenire vi minaccia. Non potete restare a mezzo. I re per salvarsi han dovuto diventare rivoluzionari. Tu, società costituita del tempo d'oggi, devi fare la rivoluzione sociale: devi farla o devi subirla: scegli.

La seconda puntata della recensione era costituita in gran parte dal riassunto del romanzo. Nei periodi conclusivi Cafiero, riprendendo le immagini di miseria napoletana con cui aveva aperto, tornava a ricordare la necessità di affrontare la questione sociale:

Il primo impulso, leggendo questo libro, è quello di gettarlo via; nè credo vi sia stato un solo lettore, il quale sia andato fino in fondo d'un fiato,

Ma quando, lasciato a mezzo il libro, passando per un viottolo, avete gittato l'occhio in un tugurio; quando avete fissato lo sguardo su d'una faccia di vecchia donna, lacera, lurida, trascinantesi stupidamente per le vie; quando, ritornando a casa la sera vi siete soffermato innanzi ad una bettolaccia, e avete veduta quella gente, e avete ascoltato quel fracasso, e avete raccolto quelle voci, quel gergo, quegli obbrobri; quando avete guardato le lunghe file di finestrini sinistramente spalancati d'un ospedale; quando avete vista passare innanzi a voi la donna perduta, e avete pensato che il numero è spaventevole, e che ognuna di quelle miserie di persona rappresenta una miseria di famiglia - ebbene, allora tornate al libro, e lo leggete tutto. Il libro dice la verità. La dice crudamente, ma potenteamente. Avete invocato l'arte sociale? Eccovela. Eccola davvero: non fotografie di un quadro di fantasia, ma del vero, d'un vero che fa spavento, appunto perché vero. S'è fatto più d'un romanzo sulla schiavitù d'America; era la miseria della casa altrui, e l'Europa intera ha trovato santissimo il libro, ha dispensata la sua commozione platonica e la sua ammirazione transatlantica. Ora eccovi la miseria nostra: subitene la descrizione: essa è vera. E vera arte quella che ve la riproduce? Non so, anzi non credo. Ma è l'arte come tu, epoca, l'hai voluta. Tu ti sei baloccata della descrizione delle miserie morali: hai voluto l'intingolo delle miserie del sentimento: te ne sei sentita sollecitata nelle tue curiosità malsane, nelle tue avidità viziose, nelle tue sazietà, nel tuo rilasciamento di principi assoluti. Ora eccoti il quadro della miseria materiale.

Non reclamare contro il genere d'arte, non ne hai il diritto: ascolta,

vergognati, e poiché volesti l'anatomia dell'arte, non retrocedere innanzi alla piaga: curala, se sai, e cerca di non morirne⁴⁶.

Una presa di posizione antiborghese, a difesa del realismo contro gli ipocriti lettori, che ricorda molto da vicino la vergiana prefazione a *Eva* del 1873, prefazione molto nota, che era stata ripresa a Napoli proprio l'anno precedente, nel 1876, da un giovane scrittore siciliano, Ruggero Mascari, nella premessa alla sua raccolta di novelle *Storie intime*, pubblicata da Morano, e dedicata appunto a Verga⁴⁷.

Qui Cafiero tuttavia, difendendo il realismo zoliano, coglieva l'occasione per una perorazione - dalle cadenze tribunizie - a favore di una politica sociale avanzata, che trovava accenti appassionati proprio perché egli ben conosceva le condizioni della miseria e del degrado napoletani⁴⁸. È l'aspetto più rilevante dell'intervento, assieme al fatto che fu uno dei primi in assoluto sull'*Assommoir*. Seguiva infatti di pochi giorni la favorevolissima recensione, uscita nel milanese «Corriere della Sera», che Capuana aveva dedicato al romanzo, e che era stata condotta, però, con occhio attento esclusivamente agli aspetti formali dell'opera⁴⁹. Lo stesso De Sanctis avrebbe iniziato il suo

⁴⁶ M. CAFIERO, *L'Assommoir, romanzo di Emilio Zola (secondo articolo)*, in CL, 5, p. 3.

⁴⁷ La *Dedica*, datata Napoli Aprile 1876, si chiudeva con questa perorazione: «Non confondiamo per spirto d'ipocrisia l'osceno col reale, come fanno alcuni critici disonesti. La realtà ammette tutto, è uguale per tutti, la realtà è chiarezza, apre il fuoco contro il conventionalismo, contro l'autorità dei pedanti, contro il vuoto meccanismo delle forme e da adito alla vita coi suoi problemi, le sue leggi, le sue aspirazioni e le sue deformità. E realtà la stola santissima di Federigo Borromeo; è realtà il gonnellino vaporoso di Eva. / Ecco il credo del neofita, e così sia». R. MASCARI, *Storie intime. Novelle*, Napoli, Morano, 1876, p. 89.

⁴⁸ Cfr., a questo proposito, R. MUSA, *Narrativa popolare/rusticana e modello vergianiano nei periodici napoletani di fine '800: tra il «Corriere del Mattino» e «Fantasia»*, in *I Verisimi regionali...*, cit., p. 471.

⁴⁹ Scriveva Capuana: « Egli ha studiato così profondamente il suo soggetto, si è talmente connaturato coi pensieri, colle passioni, col linguaggio dei suoi operai, ch'anche quando parla per conto proprio continua ad uscirne la parlata vivace, espressiva, insolente, beccera direttissimo noi, e fino alla sguaiataggine, e fino all'indecenza. Questo ha scandalizzato gli schifitosi, gli amanti del press' a poco tanto nella vita quanto nell'arte. Ma lo Zola gli ha lasciati urlare al sordo, convinto che in una opera d'arte la forma sia tutto, e che quella sia la forma più appropriata al suo soggetto; convinto che senza quella lingua piena di rigoglio, di novità, ricca d'immagini e di libera poesia, il quadro non avrebbe raggiunto nemmeno un terzo della sua efficacia; convinto finalmente che qualunque indecenza, qualunque nudità della vita non è più né indecente né nuda quando giunge a penetrare nella sublime atmosfera dell'arte». L'articolo, uscito nel «Corriere della Sera» dell'11 marzo 1877, fu poi ripubblicato negli *Studi sulla letteratura contemporanea*, I serie, Milano, Brigola, 1880, alle pp. 50-65:55).

Studio sopra Emilio Zola, uscito a puntate sul quotidiano «Roma», solo tre mesi dopo, a fine giugno⁵⁰, e avrebbe tenuto la famosa conferenza su *Zola e l'Assommoir* a distanza di due anni, nel giugno del 1879⁵¹.

L'accorta, puntuale descrizione di Cafiero avveniva, come sappiamo, negli stessi mesi in cui uscivano le inchieste su Napoli di Jessie Mario, di Renato Fucini, giornalisti-scrittori non meridionali. Una testimonianza, quindi, di quell'attenzione degli stessi intellettuali meridionali nei confronti della condizione sociale della plebe, che aveva ritrovato vigore almeno dagli anni Sessanta⁵². Inquadrata in questo contesto, è più agevole comprendere la stessa radicata e precoce fortuna napoletana di Zola.

3. 6 - Un raro sconosciuto del «Corriere Letterario»: il primo racconto di Salvatore Di Giacomo.

Nell'articolo, già citato, di bilanci e di nuovi propositi, che inaugurava l'annata 1878 del «Corriere Letterario», se da un lato Verdinois riconosceva la debolezza di una buona parte del materiale venuto alla luce, dall'altro difendeva la giustezza di quell'operazione. «Abbiamo voluto sgombrar la via ai giovani» scriveva - «e se peccato è stato il nostro è stato di soverchia indulgenza [...]. Qualche nome, prima oscuro, al quale era conteso il mezzo di venire in luce, ha trovato qui nel nostro *Corriere* un cantuccio dapprima inosservato e poi, a poco a poco, battendo il chiodo, pigliando animo,

⁵⁰ Uscì in 11 articoli, dal 27 giugno al 20 dicembre 1877. Cfr. F. De Sanctis, *Studio sopra Emilio Zola*, in *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti esatti*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, pp. 387-431.

⁵¹ Anche De Sanctis avrebbe in quell'occasione paragonato la *bauhienne* parigina ai bassifondi di Napoli: «Questo racconto non è solo la storia di Gervasia, ma una storia sociale. / E se volete averne un concetto, guardate Napoli. Napoli non ha ancora i suoi quartieri bassi? Non vi è mai giunta la voce di certi covi, dove stanno ammazzati padri, figli, madri, senza aria, senza luce, tra lordezze perpetue, cenciosi, lacerti, scrofosi, anemici? Nessuno di noi ha avuto stomaco di andare lì e studiare quella miseria: il disgusto ce ne allontana». Cf. De Sanctis, *Zola e l'Assommoir*, in ivi, p. 435).

⁵² Cafiero risultava quindi uno dei coautori, a livello di inchiesta giornalistica, di quel «racconto urbano», le cui storie e le cui trame erano sottese dalla topografia della città, e di cui Mastriani era un rappresentante notissimo. Cfr. A. Di Filippo, *Lo scacco e la ragione*..., cit., in part. I capp. 6 e 7; E. Giannitrami, *La letteratura 1860-1970: il grande romanzo di Napoli*, in G. Galano, Napoli-Bari, Laterza, 1987, pp. 383-412; della stessa, il saggio *La cultura della regione napoletana. I modelli, le forme, i temi*, in *Storia d'Italia. La Campania*, a cura di P. Maggi e P. Villani, Torino, Einaudi, 1990.

disimpecciandosi dalle pastoie e dalle paure della scuola, si è fatto notare, ha raccolto qualche lode, ha pigliato o forse piglierà il suo bravo posto fra quella sottilissima schiera degli scrittori che si fanno leggere»⁵³.

La coscienza di aver svolto, con quelle pagine, un ruolo positivo, aumenterà sempre più col tempo; Verdinois lo rammenterà, appena potrà, in articoli successivi, in lettere private, e infine nelle sue memorie, con quel tono allusivo e favoloso che sarebbe poi stato ripreso nei ricordi di tutti i protagonisti di quella stagione.

Anche Salvatore Di Giacomo, in una sua pagina autobiografica del 1886, ricordava, parlando del suo noviziato letterario alla fine degli anni Settanta:

Cera allora al *Corriere del Mattino* Martino Cafiero e curava la famosa «parte letteraria» Federico Verdinois. Raffaele Perrelli, carissimo giovane, sedeva sulle cose della seconda pagina. Nel *Corriere* principiavai a scrivere alcune novelle di genere tedesco, che, se puzzavano di birra, non grondavano, però, dell'onore dei mariti e del sangue degli amanti. Quelle novelle piacevano, e l'aver creduto, tanto il Cafiero quanto il Verdinois, che io le copiassi da qualche libro tedesco, mi decise, anzi mi costrinse a scriveme molte altre. Dopo tre o quattro mesi, ebbomi diventato ordinario collaboratore al *Corriere* insieme con Roberto Bracco e Peppino Mezzanotte. In quel tempo tutti e tre scrivevamo novelle, ci volevamo un gran bene e ci stimavamo assai⁵⁴.

Ricordava, in quelle righe, l'accoglienza che il pubblico del quotidiano aveva riservato a un suo racconto, *L'Odocbantura Melanura*, uscito anonimo in sei puntate nel giugno 1879. Infatti un trafiletto del «Corriere del Mattino» (probabilmente del Verdinois) precisava, a pubblicazione avvenuta, in tono sapientemente ambiguo, a metà tra il *divertissement* e la trovata pubblicitaria:

Molti ci chiedono il nome dell'autore di questa novella, che ha avuto nel pubblico dei lettori un grandissimo successo. Oggi la ripubblica nelle sue appendici la *Gazzetta letteraria* del Bersezio.

⁵³ VERDINOIS, *Anno nuovo, vita vecchia*..., cit.

⁵⁴ Compare, col titolo *Pubblicisti: Salvatore Di Giacomo*, in «L'Occialetto» del 18 sett. 1886; ora c., col titolo *Paginina autobiografica* (da cui cit.), in S. Di Giacomo, *Poesie e prose*, a cura di E. Casci e L. Orsi, Milano, Mondadori 1977, pp. 389-393-392.

L'autore è il signor S. Di Giacomo, giovanissimo. Ci presento questo suo scritto che ci parve assai bello e che accettammo con gratitudine. Incominciatane la pubblicazione, ci fu detto da qualcuno che l'*Odachantura* non era cosa nuova; altri accennò a traduzione dal tedesco [...]».

Per questo non abbiamo apposto alla novella la firma dell'autore, non avendo mezzo di veder lui ed aspettando che gli accusatori ci dessero prova palpabile dei loro sospetti. La prova non è venuta; e invece il signor Di Giacomo, che abbiamo ogni ragione di stimare per le qualità dell'animo come per quelle della mente, è tornato da noi e ci ha affermato che la novella è sua, come ora noi stessi non dubitiamo.

Del Di Giacomo i lettori ricorderanno le altre due bellissime novelle *Idillio nel bosco* e *Karl il violinista*. Anche per queste si levarono i medesimi sospetti, i quali ora tornano a grande onore del nostro giovane autore. Aggiungiamo ai sospetti i nostri complimenti più vivi e sinceri, e facciamo ai lettori la bella promessa di pubblicare altri scritti che il Di Giacomo ci promette di tradurre... dal proprio cervello⁵⁵.

Se *Karl il violinista* era uscito in quello stesso quotidiano poche settimane prima⁵⁶, irreperibile era risultato, malgrado le stesse preziose ricerche di Franco Schlitzer, il primo racconto, conosciuto dunque solo per la notizia del Verdinois⁵⁷. Ma doveva essere anch'esso vanto non piccolo del direttore del «Corriere letterario», proprio qui infatti era uscito, nel luglio 1877, *Idillio nel bosco*, opera prima di un Di Giacomo diciassettenne, che aveva appena frequentato la seconda liceo⁵⁸. Il racconto era probabilmente una prova scolastica di fine anno, come, l'anno successivo, lo sarebbero stati altri due, *Rosetta e Memorie di un cane*, il cui primo lettore e giudice fu appunto il professore di terza liceo, Francesco Torraca⁵⁹.

⁵⁵ *Odachantura melanura*, in CM, VII, 166, 17 giu. 1879, p. 5; riportato anche in P. Schirru, *Salvatore Di Giacomo. Ricerche e note bibliografiche*. Ed. postuma a cura di G. Doria e C. Ricottini, Firenze, Sansoni, 1966, p. 30.

⁵⁶ Cfr. CM, VII, 123, 4 maggio 1879, p. 3.

⁵⁷ Dichiarava a questo proposito Franco Schlitzer, nella sua accuratissima bibliografia: «Non ci è stato possibile ritrovare questa novella in «Il Corriere del Mattino» di cui abbiamo consultato l'unico esemplare completo della Biblioteca Universitaria di Napoli». (*Salvatore Di Giacomo*, ... cit., p. 5, nota 1). Ne accenna ora C. De Carlo, *Tuffolino al «Nottefiere»: gli esordi di Matilde Serao* in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», XXXVIII, 1, 1996, pp. 133-45: 134.

⁵⁸ S. Di Giacomo, *Idillio nel bosco*, in CL, 21, p. 5 (riportato in *Appendice*, pp. 184-186). Di Giacomo frequentò i tre anni di liceo al «Vittorio Emanuele» di Napoli. L'insegnante di lettere del secondo anno fu Vincenzo Padula, sostituito, nell'anno scolastico finale, il 1877-78, da Francesco Torraca.

⁵⁹ Cfr. F. Schirru, *Salvatore Di Giacomo*, ... cit., p. 30.

Il racconto - il cui ritrovamento retrodata alquanto l'apprendistato letterario del giovane Di Giacomo - era piuttosto breve, con ampie parti dialogate. Vi si narrava dell'infatuazione amorosa di un vecchio sindaco di villaggio per una bella fanciulla incontrata nel bosco, figlia di un fattore amico. La breve illusione del vecchio di essere accettato come marito, veniva alla fine interrotta duramente dalla scena di un vero idillio a cui gli era toccato di assistere, non visto, tra la fanciulla e il suo giovane promesso sposo.

Scritto garbatamente, senza pesantezze sintattiche, il racconto attingeva all' italiano della tradizione letteraria⁶⁰. Le scelte lessicali erano alquanto manierate, con abbondanza di diminutivi⁶¹; fruiva inoltre di un formulario letterario ben conosciuto⁶². Solo il discorso diretto era appena venato da popolarismi⁶³.

Era insomma una esercitazione giovanile che denotava le acerbe capacità assimilatrici di uno studente liceale. Tuttavia, se vogliamo dare al racconto un valore di archetipo, vi possiamo rintracciare senza difficoltà, anche se affrontati con impaccio, temi che saranno duraturi nell'arte digiacomiana: la delusione dell'amore non corrisposto, e la vecchiaia, con i suoi malinconici equivoci.

§. 4. DIBATTITI SULLA LINGUA

4. 1 - *Le scelte linguistiche del «Corriere Letterario»*.

Che l'attenzione ai fatti di lingua fosse nel «Corriere Letterario» un elemento dichiaratamente prioritario, emerge fin dal suo esordio. Il primo numero del supplemento ospitava infatti, in prima pagina, subito dopo la presentazione del direttore, un polemico articolo di Emmanuele Rocco intorno alla lingua italiana, dall'eloquente titolo *Non c'intendiamo più. «Permettete ch'io intitoli così questo scritto»*, iniziava, «perché davvero sul fatto della lingua non c'intendiamo più». E precisava:

⁶⁰ Cfr. l'alta frequenza di scelte morfologiche quali: «facea», «parea», «si dibatteano», «doveva», «soleggiava», «diceva», «beverò», ecc., e la presenza di forme enclitiche: «vuotollo», «mostravasi».

⁶¹ Cfr. «villanella», «sentiersiolo».

⁶² Cfr. «la luna appariva in tutta la sua pallida maestà».

⁶³ Cfr. «Che andate facendo?», «Gesummino!».

E noi dico soltanto per fatto degli scrittori e dei maestri che ci fanno sentire

Diverse lingue, orribili favelle,

ma ancora per fatto di coloro che vogliono fermare i principii e i criterii che debbono essere norma al bello scrivere. I quali principii e criterii sono venuti fino a' di nostri variando sempre, per far si che sempre il fiorentino su tutto prevalesse, non perché si venisse a fermarli in modo che ad ogni contraria obbiezione rimanessero saldi e fondati sul vero. Permettetemi adunque ch'io in breve ve ne dia la storia⁶¹.

Continuava con uno stringato profilo dedicato al ruolo egemone esercitato dal fiorentino nel corso dei secoli, fino al «novo trovato», cui era ricorsa «una schiera di fiorentini intransigenti, arrabbiati, che si vedevano sfuggire dalle mani il privilegio della buona lingua»; la «*lingua parlata*». «Così», proseguita Rocco, «avemmo il vocabolario dell'uso toscano di quel valentissimo filologo che è Pietro Fanfani, e più tardi il vocabolario della lingua parlata dello stesso Fanfani e del Rigutini, che si può dire e per suo volume e per suo scopo la Bibbia degli Italiani che vogliono scrivere bene».

Precisava quindi la sua posizione, arrivando infine a toccare i motivi del suo dissenso:

Or che in questi lavori ci sia molto del buono, non può negarsi; ma non può negarsi neppure che la massima parte di questo buono potea transi dai buoni scrittori senza ricorrere alle plebi toscane. Che si spoglino il Saccenti, il Fagiuoli, il Leopardi (Giovanni e non Giacomo), il Batacchi, il Guidagnoli, il Giusti, e si raccogliera ottima messe, senza ricorrere ai contadini e al popolino. Tutto il resto è borra che non merita di aver luogo nel vocabolario italiano, dove già ce n'è a ribocci di robba simile, che ormai non si può cacciar via per essersi generalizzata e diffusa per la penisola in grazia della fama degli autori onde fu tratta.

Ma v'è di più: cotesti propugnatori della lingua parlata non si contentano di porre in mostra voci e significati: essi vi schierano innanzitutto una quantità di costrutti contrari a ciò che la grammatica c'insegna, e li adoprano poi nei loro scritti senza uno scrupolo al mondo, e pretendono che questi loro scritti vadano per le mani degli scolaretti, i quali vi sono costretti a disimparare ciò che loro fece apprendere il signor maestro di grammatica. O che vivacità, dicono essi, che evidenza in quelle sgrammaticature! Ebbene, al fuoco le grammatiche, e andiamo a scuola a Camaldoli, a

⁶¹ E. ROCCO, *Non c'intendiamo più*, in GL, I, pp. 1-21.

Guelfonda, a Varlungo, a Peretola e a Lamporecchio⁶².

Era dunque una presa di posizione ben rieta in difesa di un italiano scritto (costruito anche attraverso l'uso di scrittori toscani e toscanecci, e non attraverso fonti popolane immediate⁶³), formulata a Napoli da un linguista di riconosciuto valore: proprio in quegli anni, infatti, D'Ovidio, scrivendo a Ascoli, lo definiva «il più valente lessicografo del dialetto napoletano»⁶⁴.

Emergeva, in quelle brevi righe polemiche, l'orgoglio della tradizione letteraria e grammaticale napoletana, legata anche all'esperienza puotiana (pur diversamente atteggiata), nel solco di un ambiente culturale che da lungo tempo prestava forte attenzione ai fatti di lingua (anche se la posizione di Rocco, svincolandosi dall'arcismo, si distingueva nella linea del tradizionalismo linguistico napoletano che dal Settecento arrivava al Puoti). Una tradizione che, nell'Ottocento, era abituata a farsi sentire, e quindi a divulgare le questioni, proprio attraverso i giornali⁶⁵. Né bisogna dimenticare le posizioni antifiorentine, in parte analoghe e nettamente avverse alla «lingua parlata» (nonostante interne contraddizioni), su una linea tradizionalista e arcaizzante, che in quegli anni continuava a tenere anche un altro letterato, Vittorio Imbriani, ben presente a Napoli e attentamente seguito, anche se spesso contrastato⁶⁶.

⁶² Ivi, p. 2.

⁶³ Infatti i nomi che Rocco cita sono tutti di scrittori toscani che spesso si compiacevano di anteggerre al toscanicismo.

⁶⁴ L'espressione è nella lettera di D'Ovidio a Ascoli (senza data ma collocabile intorno al 1879), trascritta in P. BONCI, N. De BOIS, R. LIBRANA, *F' te riuscirà parla. Storia della lingua a Napoli e in Campania*, Napoli, Pironti, 1993, p. 316.

⁶⁵ Sulla consolidata prassi di interventi linguistici nei giornali napoletani, cfr. ivi, pp. 180-85.

⁶⁶ Per esempio, proprio nel primo numero del G. Verdinois pubblicava una brillante recensione del volume allora uscito di Vittorio Imbriani, *Fame insurpare!* (Napoli, Margheri, 1877), in cui tra l'altro osservava: «A momenti la fa da pedante ed entra in questioni di lingua e di grammatica; ma egli, maestro, non si perita di scrivere così coll'interrogativo, *qualcosa di bello, frontizzare, perdonerò, spreccare*, e cento altri neologismi, gallicismi, barbarismi e spropositi, coronandoli tutti con un *puole* grande quanto una cupola». L'articolo venne poi ripubblicato integralmente, qualche settimana dopo, nella «Gazzetta piemontese letteraria» (1,13, 31 marz-6 apr. 1877, p. 3). Sulle teorie linguistiche di Imbriani, cfr. L. SARTORI, *La lingua di Vittorio Imbriani*, ora in *Saggi di Storia Linguistica Italiana*, Napoli, Moreano, 1989, pp. 215-51; G. AURAMI, *La lingua «sconciata». Espressionalismo ed espressivismo in Vittorio Imbriani*, Napoli, Liguori, 1990; E. GIABINETTI, *La cultura della regione "napoletana"*, cit., pp. 819-21; 824 sgg.

Il direttore Verdinois, collocando quell'intervento nel primo numero del supplemento, tra il suo articolo programmatico (in cui aveva scritto: «confessiamo senza paura che della grammatica siamo innamorati») e quello di Gherardi Del Testa sul teatro popolare, metteva in rilievo quanto ritenesse preliminari le questioni di lingua. Anchi'egli del resto avrebbe mantenuto, nel supplemento e poi nel quotidiano, un esplicito atteggiamento a difesa di scelte linguistiche sorrette da una sicura frequentazione della tradizione letteraria, sia pur vivacizzate dall'esperienza manzoniana. E anche per lui spesso l'atteggiamento dei fiorentini in fatto di lingua costituiva sinonimo di leggerezza e di presunzione, come avrebbe osservato in un articolo successivo del «Corriere Letterario»⁷⁰.

«Non si studia», dichiarava nello stesso pezzo, «manca l'educazione, si sente il bisogno della grammatica». Chiodo su cui sarebbe tornato appena possibile, fino alla parabola conclusiva di quell'esperienza, nel bilancio del primo numero del 1878. «Per esser autori», si raccomandava, «si richiede che prima di cavare una qualunque idea dal proprio cervello piccino, impari a cavarsene da quelli più massicci degli altri, e cioè si eserciti nello studio, e poi ancora, ed ancora nello studio: nello studio della grammatica e della logica, nello studio assiduo e modesto delle cose minute ed elementari». ⁷¹

La salvaguardia della tradizione italiana era per lui sempre il miglior salvacondotto che permetteva di aprirsi alle letterature straniere senza lasciarsene fagocitare. «Che gli stranieri vadano studiati, sta bene, ma non bisogna mai dimenticare che sono stranieri», aveva scritto in un suo articolo già citato, aggiungendo poi: «Come questo studio vada fatto, con quale ordine e quale misura, non è qui il luogo di dire né gli articoli di questo giornale possono presumere di far lezione ad alcuno»⁷².

4. 2. Le traduzioni.

Nei limiti entro cui era ben cosciente di muoversi, Verdinois tuttavia cercò di dimostrare concretamente in quale rapporto si doveva entrare con gli stranieri, conciliando le opposte esigenze di apertura alle loro esperienze narrative e di salvaguardia della tradizione letteraria italiana, attraverso l'accuratezza delle traduzioni esibite nell'*Appendice* del suo supplemento.

Esse dovevano essere spesso condotte, secondo quanto dichiarava la dicitura, direttamente sulla lingua originale⁷³. Per le prime nove appendici tuttavia il nome del traduttore era omesso (ma è fondato supporre, dall'abilità e dalla capacità di utilizzare registri stilistici diversi, con ricerca di resa colloquiale, che dovesse essere sempre Verdinois)⁷⁴. Dal decimo numero cominciò ad apparire il nome del traduttore. Dovette essere una scelta obbligata, perché quell'appendice riproduceva un articolo di Innocente De Maria, uscito poche settimane prima sulla «Gazzetta piemontese letteraria», sullo scrittore danese Christian Andersen, che conteneva anche ampi brani tradotti⁷⁵.

I nomi dei traduttori si ripetevano spesso, e talvolta per lingue diverse: dal tedesco traducevano Francesco Macedonio, oppure Tommaso Bruno, dal francese Salvatore Gaeta, Alfonso Cito, Clelia Verdinois, dall'inglese R. C. Trifari, il Cito, dallo spagnolo Demetrio Duca, dal danese sempre il Macedonio, e Innocente De Maria.

Nell'insieme, le scelte linguistiche erano orientate verso un uso molto corretto dell'italiano letterario, con presenza piuttosto rilevante di forme

⁷⁰ Cfr. Verdinois, *Napoli 25 Marzo*, in CL, 4, p. 1.

⁷¹ In., *Anno nuovo, vita vecchia...*, cit. Bisogna ricordare tuttavia che il suo era un atteggiamento fondamentalmente didattico, giustificato dal fatto che si rivolgeva a principianti. Diverso tono avrebbe tenuto nei confronti di Achille Torelli, nel profilo a lui dedicato, dove osservava: «Gliene hanno dette tante sulla lingua ch'egli è caduto da un eccesso nell'altro, e sarebbe diventato un perfettissimo pedante, se non avesse l'ingegno che lo salva, il sentimento che lo spinge verso la bella terra delle scorzezioni dove palpitanò i cuori contro tutte le regole della sintassi. Sa il Fanfani a menadito; lo sfoglia ad ogni poco; se lo tiene accanto. Lima, lima, fino a guastare qualche volta il ben fatto. Non si fa capace che la lingua non s'impara nei vocabolari, e che tutti i fanfani del mondo messi insieme non faranno mai l'inglezia del dito magnolino di un mezzo poeta» (cito dai *Profili letterari...*, pp. 68-69).

⁷² Verdinois, *Napoli 29 Maggio...*, cit.

⁷³ Cfr. gli *Indici* pubblicati in *Appendice*. Significativo in ogni caso che venisse sottolineato il procedimento traduttivo dalla lingua originale.

⁷⁴ Cfr. il periodo iniziale di B. Haen, *L'idillio della Valle Rossa*. Sandy aveva molto alzato il gonnal e giaceva sotto un cespuglio di azalee, in quella medesima posizione in cui alcune ore prima era caduto. Da quanto tempo se ne stesse lì a quel modo, non avrebbe potuto dirlo, e non gli premeva un fico. (CL, 1, p. 1-3-1); oppure: «In fin de' conti, disse, tornando alla sua prima idea, che un angelo avesse aiutato i due fanciulletti nel loro lavoro, certo è che la rassomiglia a capello a quella statuetta di neve... e, Dio mi perdoni, io starei quasi per credere che proprio di neve sia fatta questa bambina» (N. Hawthorne, *Bambina di neve*, in CL, 7, pp. 1-2-2).

⁷⁵ Cfr. I. De Maria, *H. Cristiano Andersen. Il libro d'immagini senza immagini*, in CL, 10, p. 1 (Una prima parte dell'articolo era stata pubblicata nel numero precedente, alle pp. 1-2, ma era stato omesso il nome dell'autore). Cfr. anche «Gazzetta piemontese letteraria», I, 16 (21-27 apr. 1877).

antiquate (ma ancora usuali nella prosa ottocentesca)⁷⁶, con scarti minimi verso il versante del parlato, e quasi esclusivamente circoscritti al discorso diretto.

Considerando per esempio le traduzioni di Francesco Macedonio, permanevano le forme verbali con desinenza in -a- per la prima persona dell'imperfetto indicativo (fenomeno che era ancora piuttosto diffuso in tutto il periodico, anche in settori extranarrativi⁷⁷); abbondavano inoltre cultismi, forme letterarie quali «palagi», «subietto», «scovrire», «ricono» [per «raccolto»], «coverta», «ruina», «pruova», ecc.⁷⁸. Nel discorso diretto (e quasi esclusivamente in esso) il traduttore usava frequentemente la forma pronominale atona -la- come introduttore ridondante del verbo, per segnalare, in maniera stilizzata, il livello di colloquialità⁷⁹. Una formula di «scritto-parlato» di antica tradizione, che era adottata nel periodico anche da altri traduttori⁸⁰, e che si può dire fosse

⁷⁶ Sulla difficoltà di una messa a fuoco abbastanza precisa delle forme culte o di quelle antiquate, nell'ambito della lingua ottocentesca, rimando alle osservazioni in proposito di P. V. MONGAIOLO, sparsamente contenute in *L'epistolario di Niero: un'analisi linguistica*, Bologna, Il Mulino, 1987, e a quelle di L. SEBAGN, *Sulla «lingua degli autori»: discagioni di uno storico della lingua*, in *Saggi di Storia Linguistica Italiana...*, cit., pp. 9-26.

⁷⁷ Cfr., p. es., A. WOLF, *La stella del bello (tradotta dal tedesco da F. Macedonio)*, in CL, 10, pp. 2-3. Secondo l'indagine di Scavuzzo, nei quotidiani messinesi di fine Ottocento era ormai prevalente la terminazione in -o- (C. SCAVUZZO, *Studi sulla lingua dei quotidiani messinesi di fine Ottocento*, Firenze, Olshki, 1988, p. 56, nota 53). Ma è sempre da tener presente che la sua ricerca verte sulle pagine di cronaca, ed esclude invece la parte narrativa o letteraria dei quotidiani presi in esame. Anche negli scritti di Verdinois di quegli anni permanevano ambedue gli esiti. Cfr., a questo proposito, B. MIGLIORI, *Storia della lingua italiana*, in *Tecnica e teoria letteraria*, Milano, Marzorati, 1951, p. 80; A. MASSA, *La lingua di alcuni giornali milanesi dal 1859 al 1865*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp. 65-66. Per la permanenza dell'imperfetto in -a- nei racconti *Tru gli stracci* (del 1876) e *Due anime in un corpo* (del 1877) di Emilio De Marchi, cfr. anche M. FOGLI, *Il realismo linguistico di Emilio De Marchi*, in *I vertusimi regionali...*, cit., I, pp. 119-20.

⁷⁸ Cfr. A. WOLF, *La stella del bello*, cit., e S. S. BUCHER, *Un ricordo del Jutland (traduzione dal danese di F. Macedonio)*, in CL, 14, pp. 1-3.

⁷⁹ Cfr. «Non c'importa che la sia falsa, tanto per lei è lo stesso»; «costui non ha talento, l'è chiara» (A. WOLF, *La stella del bello*, cit.); «son tre mesi che la è morta» (S. S. BUCHER, *Un ricordo del Jutland* cit.). In questa traduzione è da notare, sempre nel dialogato, un'altra scelta che tendeva a rendere il parlato attraverso una costruzione fiorentineggiante, cioè l'uso del verbo alla terza persona singolare preceduto da -s- al posto della prima plurale: «Che nome le s'ha a dare?»; «L'è mia moglie» (G. GORIARD, *Un botardo medico per forza (traduzione di Francesco Macedonio)*, in CL, 25, p. 1).

⁸⁰ P. es.: «Animò! avanti, per tutti i diavoli! E che la è smessa la tregenda!» (I. TOSCANESARE, *Il cane (traduzione di A. Cito)*, in CL, 32, p. 2).

l'unico segnale di questo livello all'interno delle appendici, se si fa eccezione per quelle di Verdinois e di un'altra sola, anonima, ma, come vedremo, di Martino Cafiero.

Le traduzioni di Verdinois comunque, tra tutte, spiccavano per l'ampia gamma di scelte lessicali, con diffusa presenza di toscanismi (che concorrevano alla resa di uno stile popolareggianto), per la costruzione sintattica a membri brevi, e per la preferenza, già notata, rivolta a racconti con ampi inserti dialogati, in cui abbondavano i segnali discorsivi tipici dell'oralità, e in cui spesso potessero confondersi i piani del parlato e del narrato.

Esemplare, a questo proposito, la scelta di tradurre *Sotto il ventaglio* di Gustavo Droz, racconto tutto costruito sul dialogo, che si dichiarava addirittura «stenografato»⁸¹, fra tre ragazze. Ne riporto alcune battute, caratterizzate, come tutta la traduzione, anche da scelte toscaneggianti:

- [...]Vedi laggiù la Giannina che ci saluta ? Ma che! l'è dunque eterna quella sua veste? Come la è male infagottata con quel rosone nei capelli e quel bottoncino sul naso! Ha buon cuore, non dico di no; ma quel color di rosa! è una cosa stupida, vedi, una cosa che non dice niente, specialmente sul biondo. Mi fa l'effetto di un pezzo di salmone in salsa bianca. Ah! a proposito di salmone, sei andata via troppo presto l'altra sera; sai che s'è cenato?

- Com'era bellina la Giulietta, eh? Quello sì che è un visino da dipingere! Darei dieci anni di vita per esser fatta come lei. Si davvero, dieci anni; in fondo poi, la vita non è proprio un'allegria. Come le stava bene quell'acconciatura!⁸²

Un'altra traduzione infine, *Il Conte Nulin* di Alessandro Puškin, si distaccava dalle altre, sia per una voluta utilizzazione di vocaboli antiquati e

⁸¹ «Quel che segue è dunque lavoro da stenografo; se la memoria o l'abilità mi hanno fatto difetto, perdonatemi, che mi studierò di far meglio un'altra volta» (G. DROZ, *Sotto il ventaglio (traduzione di Verdinois)*, in CL, 20, pp. 1-3:1).

⁸² Ibid. Da notare l'alta frequenza dei diminutivi e in genere degli alterati affettivi, che insiste su un vezzo noto come proprio del toscano. Per la persistenza del fenomeno in area meridionale, cfr. le osservazioni di P. Bruni sulla scrittura, posteriore di alcuni anni, di Matilde Serao, nella quale «gli umili qua e là fiorentineggiano» (in *Sondaggi sulla lingua e tecnica narrativa del verismo nel vol. Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*, a cura di P. Grancantonio, Napoli, Loffredo, 1985, p. 500).

per ricercate inversioni sintattiche⁶³, che per un duttile e scaltro uso dei piani del racconto, per inserti preziosi di termini in lingua straniera, con esiti complessivi che parodiavano il genere romanzesco:

L...l tutto a un tratto s'udi in lontananza un tintinnio di sonagli.

Chi ha vissuto un pezzo in una villa isolata, sa per esperienza quanto il distante squillo dei sonagli esalta il cuore e la immaginazione. Forse sarà qualche amico attardato, qualche compagno della nostra gioventù... Forse sarà desse? Dio mio! s'accosta, s'accosta... Il cuore ci balza in petto. Il rumore s'appressa sempre più... ma ohimè! già s'indebolisce, si dilegua e svanisce dietro il monte.

Natalia Paplovna vola al balcone. Quella musica la rallegra; guarda e scorge una calescia che corre accanto al mulino di là del fiume... ora passa il ponte... vien da lei senza dubbio... no... svolta a sinistra. - Natalia la segue cogli occhi, e quasi piange dal dolore. Ma di subito... oh che fortuna! nello scender la china, la calescia ribalta.

Filippo, Basiliot Ehi di casa! Presto! è ribaltata una calescia! Conducetela qua, e invitare a pranzo il viaggiatore... ma sarà vivo?... andate a domandarne... presto, presto!

Il servitore parte. Natalia Pavlovna accomoda in fretta i suoi ricci, si getta uno scialle in dosso, tira le cortine, spinge una sedia, e aspetta: quanto le conserverà aspettare? Finalmente arrivano; arrivano finalmente. Impallaccherato dalla melleita della strada, triste e mezzo sciampato, s'avanza l'equipaggio. Segue il signore zoppicando. Il cameriere francese non si sgomenta; va ripetendo: *allons! courage!* Salgono sul verone; entrano nel vestibolo. Mentre il cameriere *Picard* brontola e si adira; mentre il signore introdotto a porte spalancate in una stanza separata, s'occupa della sua toilette; domandate forse chi è costui? Egli è il conte di Nulin che torna dall'estero, ove dissipò in pazzie e in mode tutte le sue rendite future. Ora, oruoto di *fracchi*, di *gliè*, di cappelli, di ventagli, di mantelli, di fascette, di spille, di bottoni da camicia, di occhiali, di *foulard*, di calze ricamate a giorno, egli si trasporta a Pietroburgo per farvisi vedere come un animale curioso [...].

Sorgono da tavola. La giovine padrona è straordinariamente allegra. Il conte si dimentica di Parigi, e ammira la di lei leggiadria. Passano la serata

⁶³Cfr.: «Ma questo appunto è ciò che piace al cacciatore! Sdegna egli le mollezze della vita; lancia il coesiero nelle vaste campagne; cambia ogni sera soggiorno; bestemmiando, inzuppandosi, e mangiando a più non posso, inseguie le fiere e ne fa orrenda strage. / Ma che sarà della signora, durante l'assenza del marito? Non le mancano le faccende. Salire i funghi, pascere le oche, ordinare il pranzo e la cena [...]» (A. Piscati, *Il conte Nulin*, in CL, 39, pp. 1-2-1).

in festa e in riso. Il conte non capisce in sé dal dilettò. Lo sguardo della signora esprime la benevolenza, e talora si china a terra fiso e languido⁶⁴.

Se nel periodico la traduzione era anonima, sappiamo tuttavia indirettamente, da un volume della collezione Fillipuziana dell'editore Chiurazzi, che il traduttore era Martino Cafiero, l'altro artefice della felice stagione del «Corriere del Mattino»⁶⁵. È probabile che, a differenza di Verdinois, non traducesse direttamente dal russo, tuttavia, utilizzando vocaboli rari e stereotipi letterari in funzione parodica, in periodi velocemente ritmati dai presenti verbali, con brevi inserti da cui emergeva la voce dei personaggi, dimostrava di essere un letterato appassionato in operazioni di sperimentazione e di virtuosismo linguistico, e insieme di trasferimento e di divulgazione di esiti già raggiunti in altri paesi e in altre culture.

Anch'egli, del resto, come Verdinois, si inseriva in una tradizione editoriale napoletana abituata a tradurre, soprattutto nel settore della letteratura amena. Come ha ricostruito una recente indagine, a metà Ottocento il libraio Fibreno «aveva promosso la collana «Nuova raccolta di romanzi» con traduzioni dall'inglese e dal francese, presentate spesso come «prima versione italiana»»⁶⁶. La lingua di quelle traduzioni appariva «complessivamente orientata su un modello letterario della traduzione aulica», con traduttori «estranei alla lezione manzoniana», che «praticavano quasi per inerzia scelte di termini aulici o arcaici identificabili nel loro complesso con il «codice scritto»»⁶⁷. Le traduzioni del «Corriere letterario», di qualche lustro più tardi, rientravano agevolmente, in taluni casi, nella stessa casistica (penso per esempio a quelle firmate da Francesco Macedonio).

Si può però aggiungere che il supplemento nel suo insieme dimostra-

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Cfr. M. CAFFIERO, *Forestiero*, Napoli, Chiurazzi, 1892. Il volumetto conteneva i racconti *Forestiero*, *Due baci*, *Potere Paolot*, *La lettera di Gianni* (dal francese), e, alle pp. 93-123, *Il Conte Nulin* (di Alessandro Puschkin). Erano preceduti da una breve presentazione di Vincenzo Di Napoli - Vita, datata 15 marzo 1892, che accennava al dolore tuttora vivo dei napoletani per la morte di Cafiero, avvenuta nel novembre 1884.

⁶⁶ «La serie, iniziata nel 1853 con i *Leoni maturi* di Fenimore Cooper tradotti da Rodrigo Nolli, era continuata sino al 1865 con un ritmo di un volumetto ogni quindici giorni, divulgando così moltissimi autori stranieri, da A. Dumas a Féval e Masson, da Scott e Sandeau a Soulié e Ponson du Terrail» (P. BRANCHI, N. DE BLASI, R. LIBRANDI, *I te inviterà parla...*, cit., pp. 192-193).

⁶⁷ Ivi, pp. 193, 194.

va, sia con l'operazione massiccia di traduzioni di Verdinois, che con quella isolata di Cafiero, di attingere a un patrimonio narrativo straniero con ambizioni di resa formale ormai qualitativamente diverse.

4. 3 - *La lingua dei giovani narratori.*

Per quanto riguarda il settore del periodico dedicato alle prove narrative di giovani scrittori, ho già accennato a qualche osservazione sulla presenza di ampie parti dialogate, e sulla sporadica incidenza di espressioni o vocaboli dialettali consapevolmente mantenuti. Fenomeno, quest'ultimo, che coincide con i risultati di altri spogli di giornali meridionali posteriori agli anni Sessanta⁹⁰, e che trova un'ovvia spiegazione nel progetto culturale unitario, il quale impegnava la classe dirigente, e tutta l'intellettuallità meridionale nel suo complesso, nei confronti delle scelte linguistiche, in modo più rigido di quanto non accadesse nelle regioni settentrionali.

Ora sarebbe arduo, da un insieme di esercizi letterari così vario (e talvolta assemblati probabilmente a caso), che sfociavano in esiti artistici incerti, estrarre delle linee di tendenza collegabili alla contemporanea evoluzione della lingua, a meno di non sottoporre quelle prove a una schedatura linguistica analitica e di non risalire alla storia individuale di ogni autore. E anche in tal caso, ne uscirebbe un panorama poco significativo. Bisogna infatti ricordare che il campo d'indagine che qui interessa riguarda non la prosa giornalistica vera e propria, che presenta nell'Ottocento caratteristiche peculiari già ben delineate, soprattutto nella cronaca, nella pubblicità, o anche nel commento politico⁹¹, ma esclusivamente il settore narrativo, i cui modelli si rifacevano soprattutto alla tradizione letteraria, e che venivano quindi condizionati in maniera meno diretta, e soprattutto meno innovativa, dal mezzo in cui venivano pubblicati⁹².

Tuttavia, si può sinteticamente osservare che esistono due linee di tendenza. A un polo si collocano un gruppo di racconti in cui il dominio

incerto della lingua si manifestava attraverso una compresenza di forme antiquate (frequenti però spesso in altri settori del periodico, e in genere vive in tutta la penisola) e di meridionalismi irriflessi, più sintattici che lessicali⁹³ (esiti questi ultimi invece, come ho già ricordato, accuratamente banditi dal giornale, forse anche per opera redazionale).

Al polo opposto si possono collocare le prove dei giovani narratori la cui lingua si rifaceva esclusivamente alla tradizione letteraria: un esempio eloquente, già visto, è offerto dal primo racconto di Salvatore Di Giacomo.

Un altro campione rappresentativo di questo ultimo gruppo è un raccontino di Olga Ossani, la quale pubblicò le sue prime prove nel «Corriere Letterario»⁹⁴. La giovanissima scrittrice utilizzava una lingua ricca di cultismi, con assoluta assenza di meridionalismi. Anche nei suoi scritti, come in quelli di quasi tutti i narratori del periodico, era presente una qualche patina di colloquialità, rigorosamente circoscritta ai discorsi diretti, e resa con limitati segnali popolareggianti o toscaneggianti, mescolati a cadenze fiabesche⁹⁵.

⁹⁰ Cfr. DELTA, *I trent'anni d'una prima attrice*, in CL, pp. 2-3: «M'ero fatto in capo che la Compagnia [...] fra otto giorni avesse dovuto rappresentare una mia commedia, -non volle sentire a parlare; -ricco sfrondolato» (segnaile, quest'ultimo esempio, di incertezze lessicali).

⁹¹ Olga Ossani (Roma 1875- ivi 1933), scrittrice e giornalista, che avrebbe in seguito assunto lo pseudonimo di Febea, pubblicò nel CL due scritti, *Un fiore della campagna romana* (34/bis, pp. 1-2) e *Una vecchia ziafia* (II, I, p. 2). Amica intima di Matilde Serao, era molto apprezzata e ammirata dal Verdinois. Egli scriveva infatti, nel febbraio del 1879 (quando la Ossani era già collaboratrice assidua della *Parte letteraria* del CM) a Angelo De Gubernatis, che aveva allora completato il primo fascicolo del suo *Dizionario biografico del contemporaneo*, fatto uscire in quel mese da Le Monnier di Firenze: «Alla lettera O andrebbe messo il nome di Olga Ossani, che è certamente fra le scrittrici nostre quella che più fa sperare di sé, tenuto conto della età giovanissima e del valore delle sue produzioni letterarie. Non ha che 21 anni. Ne ha parlato a lungo il Fortis nella Illustrazione italiana, come di una delle figure napoletane più singolari per coltura, bellezza, spirito. È amica del Cossa, del Marenco, del Castelvecchio, del Torelli, del Morelli, del Dalbono, del Tofano, di quanti letterati ed artisti stanno a Napoli o passano di qua. Ha scritto novelle, critiche artistiche, pensieri morali ecc. Non per questo posso da *bas-bleu*, e conserva la tradizione, direi così, casalinga delle letterate italiane, come sono state la Ferretti, la Guacci, la Dalbono, com'è la Marchesa Colombi, la Neera, la Saredo» (BNCF, Carteggi De Gubernatis, cass. 139, n. 29. La lettera è datata 22 febbraio, senza indicazione di anno, ma da rimandi interni facilmente collocabile nel 1879). La scrittrice si trasferì nei primi anni Ottanta a Roma, entrando nella redazione del «Pracassa». Legata da amicizia intima col giovane Gabriele D'Annunzio, gli ispirò, nel *Placenter*, il personaggio di Elena Muti. (Cfr. L. BESANTE, *Percorsi nei carteggi dannunziani, le lettere a Febea*, in «Critica letteraria», XIX, 1991, 71, pp. 239-60).

⁹³ Cfr.: «La Maria s'avviava un bel mattino con le sue pecorelle verso i prati, allorché vide due uomini in abito di città che s'eran fermati a guardarla. Uno di loro le si avvicinò e prese

⁹⁰ Cfr. L. SERAVASI, *Storia della lingua italiana...*, cit., p. 30, con relativa bibliografia.

⁹¹ Per un quadro sintetico e aggiornato, anche bibliografico, rimando a A. MASINI, *La lingua dei giornali dell'Ottocento*, in *Storia della lingua italiana* a cura di L. SERAVASI e P. TRIFONE, II (scritto e parlato), Torino, Einaudi, 1994, cit., II, pp. 635-665.

⁹² Nelle indagini sulla lingua dei giornali, sono generalmente dedicati pochi cenni alla scrittura delle appendici (cfr., per es. ivi, p. 652)

Una lingua dunque costruita su modelli colti, con stilizzazioni popolari, ma sempre astratta, e molto probabilmente distante dalle reali abitudini linguistiche dei giovani che costituivano in quegli anni a Napoli una élite intellettuale.

Proprio la Ossani, che di questa élite era un' esponente rappresentativa (ricordiamo tra l'altro che a lei si sarebbe ispirato Salvatore Di Giacomo per il famoso sonetto *Uccbie de suoumo...*, pubblicato nel marzo del 1882 nel «Corriere del Mattino», e incluso poi nella raccolta *Sonetti* del 1884, dedicati appunto alla Ossani)⁹⁴, avrebbe rilasciato, qualche tempo dopo, una preziosa confessione sulle proprie abitudini linguistiche in una lunga lettera a Carlo Del Balzo, nella quale, evidentemente dietro invito, andava tracciando un suo profilo biografico. La lettera accompagnava alcuni suoi scritti per la «Rivista Nuova»; era senza data, ma, da riferimenti interni, si può far risalire al 1879⁹⁵. In quelle righe la ventenne scrittrice accennava alle traversie dolorose vissute da tutta la famiglia, prima del Sessanta, per motivi politici; parlava poi della sua formazione scolastica, dell'essere quindi cresciuta, a Roma, tra artisti⁹⁶. Delineava anche qualche tratto del suo carattere, della sua condizione sentimentale. Finalmente, in un poscritto, aggiungeva:

Ahi! ancora una cosa. I miei articoli son seminati di parole francesi. Ne domando perdono ai puristi, ma è la lingua in cui sono abituata a parlare sempre.

a dirle gentilmente: / «Bella ragazza, vuoi guadagnarti uno scudo d'argento in un'ora?». Maria pensò che celasse, ma siccome quelle parole erano dette in tono molto cortese, rispose, fra incredula e sdegnosa: «O che dovrei fare per guadagnare questo scudo?» (CL-31bis, pp. 1-2)

⁹⁴ Cfr. S. Di Giacomo, *Sonetti*, Napoli, Tuccio, 1884. Malgrado i dubbi espressi dallo Schlitzer (*op. cit.*, p. 39), è proprio per le testimonianze di Verlinois del 1879, è probabile che Di Giacomo e Olga Ossani si conoscessero giovanissimi, prima degli anni Ottanta.

⁹⁵ Il nome della scrittrice compariva tra i collaboratori della rivista fin dal primo numero, del 15 febbraio 1879. In quell'anno vi pubblico due scritti: *Un articolo di mente* (2, pp. 61-64) e *Miss Mary Johnson, morella* (13, pp. 398 - 404).

⁹⁶ «Fu educata letterariamente da un uomo. Un prete di Sorrento, d'una dottrina profonda che disgraziatamente non riuscì a comunicare alla sua allieva. Lasciò il suo paesello per venire a far la mia educazione. Vi ritorno appena compiuta. Lo amo e lo venero come una persona di famiglia. / Nacqui e crebbi in un centro artistico e letterario. Il Nerone fu scritto sotto i miei occhi» (Avellino, Biblioteca Provinciale «A. Capone», Manoscritti Del Balzo, ms. 639. Nerone era l'opera drammatica più famosa di Petro Cossa (Roma 1830 - Livorno 1881), rappresentata per la prima volta nel maggio del 1871, al Teatro Valle di Roma). La lettera è ora pubblicata integralmente in M. Casella, *La «Rivista nuova di scienze lettere ed arti» (1879-1881). Storia, indici e carteggi*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 186-187.

E se sapessero che negli articoli di terre, d'*entraîn*, di spolvere scrivo prima in francese e poi traduco! Ma, chut!! Arrivederci.

Ancora una conferma, dunque - sia pure attraverso l'esempio di una situazione privilegiata, e accompagnata da un'educazione scolastica tradizionale - che alla fine degli anni Settanta del secolo scorso la conquista dell'italiano di conversazione, delle schermaglie da salotto (che costituivano, come abbiamo visto, molta parte delle prove dei giovani narratori del «Corriere letterario»), passava attraverso la lingua e la cultura francese, addirittura anche in modi così rigidi da richiedere una prima stesura scritta in quella lingua. E l'episodio che la Ossani ricordava in quella sua lettera, l'avere cioè ricevuto una educazione scolastica tradizionale, costatandone però l'inutilità, di fronte alla forza d'attrazione ben più forte esercitata dalla lingua francese, non costituiva certo un caso isolato. Probabilmente quella forza che esercitava il nuovo dovette influire più di altri fattori sulla prosa «cattiva e scorretta» di tanti scrittori di quegli anni⁹⁷.

Certamente un processo faticoso li attendeva, se non volevano rifarsi esclusivamente alla tradizione letteraria, ma costruire una prosa legata alla vita contemporanea. Alcuni anni dopo, Capuana, in un passo piuttosto noto, rammentando appunto come gli scrittori italiani degli anni Settanta si fossero messi alla ricerca di una lingua che potesse competere con gli esiti dei nuovi romanzieri francesi, l'avrebbe definita un'impresa «infemale», proprio per la mancanza assoluta di un precedente «moderno»:

Pel nostro lavoro avevamo bisogno di una prosa viva, efficace, adatta a rendere tutte le quasi impercettibili sfumature del pensiero moderno, e i nostri maestri non sapevano consigliarci altro: *studiate i trecentisti!* Avevamo bisogno d'un dialogo spigliato, vigoroso, drammatico, e i nostri maestri

⁹⁷ Cfr. le osservazioni di F. Bruni, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo...* cfr., pp. 539-41. Lo studioso accetta, fra le cause più importanti delle incertezze e scorrettezze linguistiche degli scrittori meridionali della seconda metà dell'800, l'ipotesi di Federico De Roberti, secondo il quale le responsabilità andavano cercate nella formazione scolastica moderna, dove era ormai assente la dimestichezza coi classici. Però le confessioni della Ossani fanno intuire fratture, anche linguistiche, imputabili soprattutto a interessi culturali diversi, a *gap* generazionali. Sempre Bruni sottolinea come il francese fu «un polo importante della coscienza linguistica della Sera». (In *Nota introduttiva* a M. Serpa, *Il romanzo della fanciulla*, a cura di F. Bruni, Napoli, Liguori, 1985, p. XXVI).

ci rispondevano: studiate i comici del cinquecento! [...]

Fu forza decidersi a cercare qualcosa da noi, a tentare, a ritentare, quella prosa moderna, quel dialogo moderno bisognava, insomma, inventarlo di sana pianta. I toscani, che avrebbero potuto darci il gran soccorso della loro lingua viva, non facevano nulla; covavano Dino Compagni e la Crusca e in questo affare sudavano goccioloni. Dovevamo rimanere colle mani in mano, aspettando la prosa nuova di là da venire? E ne abbiamo imbastita una pur che sia, mezza francese, mezza regionale, mezza *confusionale*, come tutte le cose messe su in fretta. I futuri vocabolariisti non la citeranno (eppur, chi sa? Fénelon disse: *c'est dommage que Molière ne saache pas écrire*, e Molière oggi è un classico); ma gli scrittori che verranno dietro a noi ci accenderanno qualche cero, se non per altro, per l'esempio di *aver parlato* scrivendo. Se voi sapete che travaglio c'è costata questa prosa ora da voi fulminata con tanto disdegno! E se voi sapete come ne siamo scontenti! Ma è meglio che nulla⁹⁵.

Ma l'intervento di Capuana era del gennaio del 1885, e faceva parte dell'introduzione a una sua militante raccolta di articoli romani, scritti soprattutto tra il 1882 e il 1883, a difesa di una sperimentazione letteraria, quella verghiana, espressa in una nuova prosa, che prepotentemente si era imposta nel panorama letterario italiano. Tra l'esperienza di cui stiamo trattando, percorsa dagli incerti tentativi già ricordati (ma caparbiamente alla ricerca «d'un dialogo spigliato, vigoroso, drammatico»), e le osservazioni caputaneane sarebbero passati pochissimi anni. Però, come sappiamo, le acquisizioni raggiunte in quel breve lessico di tempo sarebbero state tali da permettergli quella appassionata e orgogliosa difesa delle ricerche degli anni Settanta.

4.4. Le varianti delle «Novelle» di Francesco Bernardini.

Della prosa dei giovani scrittori del «Corriere Letterario» alcuni parziali rilievi possono essere prodotti circoscrivendo l'attenzione su testi, pubblicati nel periodico, di cui possiamo conoscere gli eventuali cambiamenti perché furono raccolti in volume a distanza di qualche anno.

Per esempio, le costanti variantistiche che emergono dal confronto tra

⁹⁵ L. Capuana, *Per l'arte*, in *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885, pp. VI-VIII, datata Mineo, 29 genn. 1885. Cfr. a questo proposito, A. Stura, *Lingua e problemi della lingua in Luigi Capuana*, ora in *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, p. 155 sgg.

i racconti di Francesco Bernardini comparsi sul «Corriere Letterario» e la successiva edizione in volume, posteriore di circa due anni⁹⁶, sono circoscritte soprattutto al campo grafico⁹⁷ e a quello fonomorfologico⁹⁸.

A livello lessicale, le correzioni sono molto ridotte: rispondono all'esigenza di maggiore comprensibilità⁹⁹, o tendono a contrastare la differenziazione diatopica, con l'eliminazione di alcuni meridionalismi, sia nel discorso diretto che nel narrato¹⁰⁰. In generale si può dire che si collochino

⁹⁶ Cfr. nota 16. La raccolta comprendeva le novelle, già pubblicate in CL, *Monocellari* (15, pp. 1-2), *L'ultimo bacio* (10, pp. 1-2), *Bisudium* (39, p. 1), *Ninai* (7, pp. 1-2), *L'isocultum* (5, pp. 1-2), *Seduzione* (26-28, pp. 2-3), più altre, incite nel CM tra il 1878 e il marzo del 1879. Il confronto è limitato alle novelle comparse sul CL.

⁹⁷ A livello grafico, è da segnalare l'introduzione dell'accento circonflesso «colta->-colta-» (p. 43), «volta->-volta-» (p. 91), inoltre «studi->-studi-» (p. 96), e in un caso, della + semiconsonantica: «ena > -jena-» (p. 45). Nelle parole che presentano nessi con palatale, al plurale viene introdotta la desinenza con -i: «spalluce->-spalluccie-» (p. 23), «tracce->-tracce-» (p. 104), ecc.

⁹⁸ A livello fonoLOGICO, è presente una tendenza alla riduzione del ditongo dopo palatale «-oro» a -o-: «vermiccioli->-vermiccioli-» (p. 4), «campagnuoli->-campagnoli-» (p. 90), ecc. Sistematica l'eliminazione dell'elisione: «tut'intomo» > «tutto intimo» (p. 5), delle apocope vocaliche davanti a consonante: «star->-state-» (p. 12), «passaroni->-passaroni-» (p. 12), «soni->-sono-» (p. 90) e di quelle postvocaliche: «co' braccini->-coi braccini-» (p. 3), «de' viali->-dei viali-» (p. 4), «su' fiori->-su fiori-» (p. 5), «ne' volteggiamenti->-nei volteggiamenti-» (p. 19), «que' giorni->-quei giorni-» (p. 46), ecc. Altri passaggi fonomorfologici, che riguardano forme allotropiche ancora correnti nella prosa ottocentesca: «affumigato->-affumicato-» (p. 16), «coverto->-coperto-» (p. 46), ma «malinconia->-melinconia-» (p. 22), «gremiale->-gremiale-» (2 volte, p. 25), «abbronzato->-abbronzito-» (p. 43), e inoltre «sponsalizio->-sposalizio-» (pp. 10, 46), «scodizzolando->-scodinzolando-» (p. 95). Si verifica anche un movimento da consonanti doppie a semplici, e viceversa: «obbligui->-obligui-» (p. 4), «dinnanzi->-dianzi-» (2 volte, p. 90), «birichina->-biricchina-» (2 volte, p. 23), «susurrando->-sussurrando-» (p. 5), «affisando->-affissando-» (p. 31).

Nel campo della morfologia verbale, è presente una diffusa tendenza al passaggio da forme di imperfetto di terza persona singolare e plurale senza labiodentale (p. es. «si dibatte», «volesse», «parevano», «faceva», «piangevano», «battevano», ecc.) alle corrispondenti con labiodentale («si dibatteva» (p. 45), «volesse» (p. 45), «parevano» (p. 48), «faceva» (p. 90), «piangevano» (p. 94), «battevano» (p. 96), ecc.), anche se si registra una continua oscillazione delle forme nella stessa pagina o nello stesso riga.

⁹⁹ È interessante rilevare come un vocabolo che a livello nazionale poteva presentare ambiguità di significati, venisse sostituito con uno meno ambiguo, ma di lingua francese, a riprova di quanto il francese fosse punto di riferimento comune e, in settori particolari, ancora insostituibile: «Il giovane si strappò con impeto dalla sottoveste un bottone che aveva fra le dita->Il giovane si strappò con impeto un bottone del gilet che aveva fra le dita-» (p. 12).

¹⁰⁰ Cfr. il nome proprio «Vittorio Emanuele» riportato a «Vittorio Emanuele» (p. 19), l'espressione «una testa tanto fatta»- corretta in «una testa tanto grossa» (p. 10), il passaggio, nel

soprattutto nell'ambito delle scelte tra allotropi, usuali nella prosa ottocentesca¹⁰³.

Il lavoro correttore del Bernardini, sostanzialmente limitato agli esempi citati, o a fenomeni di eguale peso, segue quindi un movimento non sistematico ma oscillatorio, secondo linee d'intervento che non privilegiano la lezione manzoniana¹⁰⁴.

Bisogna infine osservare che un tale intervento si presenta più fitto nei primi racconti della raccolta: forse segno di fretta per motivi editoriali, comunque indubbio indicatore di una coscienza linguistica ancora incerta. Si può del resto supporre che il lavoro correttore fosse opera non del solo autore, ma anche di un correttore di bozze della casa editrice, la milanese Brigola, una consuetudine insieme molto diffusa e poco documentabile¹⁰⁵.

4. 5. - Le varianti dei «Profili letterari napoletani» di Verdinois.

Altre parziali indicazioni di tendenza vengono dal confronto tra l'edizione in periodico di alcuni dei *Profili letterari napoletani* di Verdinois

discorso diretto, dal verbo «tengere a -scrivere» > «ancora lo tieni» > «ancora lo scrivi» (p. 12) (in questo caso l'intervento nasce probabilmente da un'esigenza ipercorrectoria), e l'uso, sempre nel discorso diretto, di «sposare» (di area centrale e meridionale): «perché ora sposi?» > «perché ora ti sposi?» (p. 12).

¹⁰³ Cfr., per es., «viso» > «volto» (p. 13), «faccia» > «viso» (p. 22). Sull'uso di questi sinonimi, cfr. T. POGGIO SALANI, *A proposito di «nuzi» delle parole» nel «Primo ed Speciale libro, volto, faccia», in *Omaggio a Gianfranco Polenta*, Padova, Editoriale Programma, 1993, III, pp. 1685-1696.*

¹⁰⁴ Cfr.: «Lei cadeva su se stessa» > «Ella cadeva su se stessa» (p. 25). Ma non è detto, naturalmente, che la lezione manzoniana fosse, per quegli anni e per quell'autore, uno spartiacque ricevuto in modo cosciente, e che la variante accolta non fosse invece sentita, come la maggior parte di quelle già viste, semplicemente come la più vicina all'italiano letterario. Infine, è interessante notare come talvolta, nella revisione testuale, per esigenze di concisione, cali il livello di espressività originario. Cfr.: «L'occhio di Pippo guardava tutto sbadatamente, senza veder nulla di sotto alla fronte corrugata. La mente correva, correva, senza dargli posa un minuto» > «L'occhio di Pippo guardava tutto sbadatamente e corrugando la fronte. La mente correva senza darvi posa un sol minuto» (p. 18).

¹⁰⁵ Anche l'epistolario del Verga reca tracce di suggerimenti correttori, e di interventi diretti sulle bozze, da parte di direttori e redattori di periodici. Cfr., per tutti, i suggerimenti, presentati per altro molto rispettosamente, del toscano Carlo Cecconi in una lettera del 25 dic. 1881, sulla novella *In piazza della Scala*, e parzialmente accolti da Verga (in R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Turra e i primi critici vergiliani (1875-1885)*, Catania, Fondazione Verga, 1990, p. 287). Sull'incidenza di una tale pratica in epoca cinquecentesca, cfr. P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991.

e quella in volume, pubblicata dal Morano di Napoli nel 1881¹⁰⁷.

Alcuni profili subiscono, tra il 1877 e il 1881, modifiche piuttosto notevoli, che tuttavia non investono in modo significativo la lingua utilizzata, ma nascono da ripensamenti successivi alla prima stesura (in genere smussano i giudizi di singoli profili) o da concrete situazioni che hanno modificato alcuni dati biografici dei personaggi¹⁰⁸.

Poco rilevanti sono invece (a parte un uso più accurato e diffuso della punteggiatura), nell'insieme, i cambiamenti linguistici, i quali riflettono soprattutto, anche in questo caso, oscillazioni tipiche dell'epoca e della lingua stessa del Verdinois¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Ho confrontato i profili di *Francesco De Sanctis*, *Emanuele Rocco*, *Achille Torelli*, *Michele Circinello*, *Petrucelli della Gattina*, *Rocco de Zerbi*, *Il padre Luigi Tosti*, *Giuseppe Ricciardi*, usciti rispettivamente nei nn. 23, 24, 32, 34 bis, 36, 38, 42 dell'annata 1877, 1 dell'annata 1878, corrispondenti a circa un terzo di quelli poi raccolti in volume.

¹⁰⁸ Tra tutti, sono più rilevanti le modifiche al testo del profilo di Rocco De Zerbi, che, a detta dello stesso Verdinois, aveva suscitato alla sua uscita reazioni vivaci, perché intessuto di osservazioni disinvolgentemente punzANTI. Nella pubblicazione in volume il testo subì quindi una notevole attenuazione dei giudizi. Eppure, se si pensa alla fine tragica del De Zerbi, travolto alcuni anni dopo dallo scandalo politico-finanziario della Banca Romana, emerge tutta l'acutezza di alcune frasi conclusive del profilo delineato dal Verdinois, poi espunte dall'edizione del 1881: «Il giornale lo guasta, lo traie qualche volta in una via opposta a quella ch'egli vorrebbe battere. Allontanandosi dall'arte, non sa trovare altra fede, e in mezzo alle lotte più ardenti combatte e si scalda a freddo. Scrive assai meglio, scrive egregiamente, con nerbo, con sentimento, quando scrive per conto suo romanzi e novelle, quando non s'ha da occupare di politica. E dalla politica dovrebbe avere la forza di staccarsi, trascendendo in più serena sfera, lontano dalle ire che gli sciupano il carattere, lontano da un'ambizione che non dovrebbe essere la sua, senz'altro amore, senz'altra ambizione che l'arte. Allora forse arriverebbe e presto; e dove, si saprebbe; in alto; la politica lo trascina in basso» (CL, 38, p. 13).

¹⁰⁹ Per quanto riguarda le modifiche grafiche, intervengono generalmente sul plurale dei nomi in «-o» atono (tra parentesi riporto, qui e più avanti, l'indicazione delle pagine corrispondenti all'ediz. in volume): «studi» > «studii» (p. 31, 32, 33, 37, 63); «avversari» > «avversari» (p. 47); «vari» > «varii» (p. 19). Il movimento è tuttavia oscillatorio, cfr. infatti «studii» > «studi» (p. 20); «temerari» > «temerari» (p. 50). In campo fonologico, c'è oscillazione tra l'eliminazione e l'introduzione delle elisioni, delle apocopì vocaliche e di quelle post-vocaliche: «d'una fanciulla» > «di una fanciulla» (p. 1), «d'altro» > «di altro» (p. 9), ma «di Italia» > «d'Italia» (p. 34), «di ogni cosa» > «d'ogni cosa» (p. 63); «esser grandi» > «essere grandi» (p. 64), «mescolar» > «mescolare» (p. 32), ma «muovere» > «muover» (p. 85); «co' suoi» > «coi suoi» (p. 21), ma «dai mille» > «da' mille» (p. 19), «dai vari» > «da' vari» (p. 19), «dei programmi» > «de' programmi» (p. 35). Oscillazione anche nelle vocali: «Dicembre» > «Decembre» (p. 4), «maraviglia» > «meraviglia» (p. 20) (che nel testo seguiva a convivere con «maraviglia»). Una costante correttoria è rappresentata invece dal dittongo «-uo» di «giuocare» e derivati, che passa sempre a «-o» in posizione atona: «giuoco» > «giocò» (p. 22), «giocatori» > «giocatori» (p. 4), ecc.

Se, a livello morfologico, è più marcata la tendenza al passaggio da forme in imperfetto del tipo «-ea» a forme in «-eva»¹¹⁰, sono insieme da registrare scelte di controtendenza, che, unite a altre forme (che avrebbero costituito anche in seguito una costante dello scrittore), contribuivano a dare alla sua prosa una leggera, disinvolta patina d'antico¹¹¹.

Anche in Verdinois l'intervento correttore mira all'eliminazione di vocaboli o espressioni sentiti come più vicini al parlato, oppure come meridionalismi. Si può infatti valutare come ipercorrettore il passaggio da «cavarsi il soprabito» a «levarsi il soprabito», da «scordare» a «dimenticare»¹¹², e probabilmente va nella stessa direzione l'espunzione di «pure» e di «accattare»¹¹³.

In un'occasione infine si assiste all'eliminazione di un costrutto prolettico, tipico dell'italiano parlato, e del resto collocato in un discorso diretto: «[...] di dove le volete cavare le vostre commedie?» > « [...] di dove volete cavare le vostre commedie?»¹¹⁴. Una correzione, quest'ultima, che ribadisce quale fosse l'ideale di scrittura del critico napoletano, già esibita con la pubblicazione della perorazione contro la lingua parlata del purista moderato Rocco. Verdinois infatti avrebbe giudicato in modo combattuto, in quegli stessi anni, le stesse scelte linguistiche desanctisiane, macchiate di meridionalismi lessicali e sintattici, e comunque intrise di oralità.

Nel rapporto tra forme semplici e doppie, si registra: «pantofola» > «pantoffola» (p. 3) (esito che sembra più comune a Napoli in quegli anni: lo usava comunemente anche Caffiero, e cfr. anche l'esempio di Imbriani, in GDLI, s. v.); «abberazione» > «ibernazione» (p. 54); «soprattutto» > «sopratutto» (p. 49, ma qualche riga più avanti di nuovo «soprattutto»), «si inchiria» > «si inchira» (p. 49, 50).

¹¹⁰Cfr. «faceane» > «facciano» (p. 61), «avea» > «aveva» (p. 34, 62), «voles» > «voleva» (p. 63), ecc.

¹¹¹ È infatti da notare il passaggio dalla terminazione in «-o» della prima persona dell'imperfetto a quella etimologica in «-e»: «avevo» > «aveva» (p. 29), «andavo» > «andava» (p. 61), cui si deve aggiungere la accentuata frequenza della forma «-ei» per «egli». Sono esiti che permarranno qua e là nella prosa di Verdinois anche negli anni successivi, convivendo con scelte ben diverse (ma circoscritte al discorso diretto), influenzate dalle esperienze narrative posteriori agli anni Ottanta. Rimanda, per confronti con la lingua dello scrittore dopo il 1879, alle due raccolte di novelle già citate, *Racconti intervisitali* e *Principia*, corredate di un apparato di varianti delle edizioni in periodico, a cura di C. Di Caprio.

¹¹² Cfr. «si cava il soprabito» > «si leva il soprabito» (p. 4); «scordano facilmente» > «dimenticano facilmente» (p. 31).

¹¹³ Cfr. «così pure non dubita» > «così non dubita» (p. 82); «a picchiare e ad acciuffare alla sua porta» > «a picchiare alla sua porta» (p. 31).

¹¹⁴ Cfr. p. 62.

Ne è una riprova proprio un passo del profilo da lui dedicato al De Sanctis. Nell'edizione in periodico, parlando della sua prosa, Verdinois osservava:

Ora su pei giornali scrive di critica e di politici. Ha una forma viva, spigliata, scorretta, colorita, qualche volta vaporosa. Scolpisce più che descrivere.

Il passo, nell'edizione in volume, era così modificato:

Ha scritto su pei giornali di critica e di politica. Ha una forma viva, spigliata, colorita, qualche volta vaporosa. Una volta gli diedi dello scorretto. Non se n'ebbe a male, e mi ricordò in un suo bigliettino che nella scuola del Puoti lo chiamavano per antonomasia il *grammatico*. Scolpisce più che non descriva¹¹⁵.

Il confronto tra le due edizioni mette dunque allo scoperto la reazione che dovette avere il De Sanctis alla lettura di quel giudizio sulla forma «scorretti», contenuto nel ritratto del «Corriere letterario». Una reazione (poi onestamente registrata dal Verdinois), altamente significativa, perché conferma e sottolinea quanto le scelte linguistiche del critico irpino fossero coscienti e ponderate. Rileva però anche quanto esse fossero isolate nell'ambiente dei letterati napoletani, se contestate da un ammiratore attivo quale il Verdinois. Strettamente collegate all'idea del vero e del vivente, su cui poggiavano le teorizzazioni critiche desanctisiane, quelle scelte precorritrici dovranno in seguito passare al vaglio delle correzioni più lige alle norme linguistiche correnti e a un lessico toscaneggiante cui le sottoporrà Pasquale Villari¹¹⁶. Non a caso, anche Benedetto Croce, parecchi anni dopo, raccogliendo in volume le lezioni napoletane degli anni Settanta, che Torracca aveva stenografato «dalla viva voce» del critico¹¹⁷, si sarebbe discostato dalla prosa desanctisiana,

¹¹⁵ A p. 8 dei *Profili*.

¹¹⁶ Cfr. la *Nota al testo* di G. Savarese in F. De Sanctis, *La giosinezzat...*, cit., pp. XLIII - XLVII, e sempre di G. SAVARESE, *Il manoscritto della «Giosinezzat»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CXXXV, fasc. 410-11, 1958, pp. 392-403.

¹¹⁷ Cfr. F. De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, a cura di B. Croce, Napoli, Morano, 1897, pp. XXXVII, XXXVIII. Cfr. anche *Carteggio fra Benedetto Croce e Francesco Torracca*..., cit., pp. 55-56.

intervenendo e correggendo, o espungendo, là dove gli sembrava che troppo risentisse dell'impronta del parlato.

4. 6. Civiltà teatrale e cosmopolitismo napoletano, componenti fondamentali dell'originalità del supplemento letterario.

Da ultimo, se si vuol tentare di rintracciare una linea dominante nella prosa del supplemento, anche alla luce degli influssi che le scelte linguistiche di Verdinois vi esercitarono, non si può non ripartire dall'ambiente in cui era nato e dal terreno di cui si era continuamente alimentato il «Corriere Letterario», cioè dal teatro.

Come abbiamo visto, la strada che Verdinois, alla fine degli anni Settanta, stava sagggiando, era quella di una vivacizzazione della prosa narrativa attraverso l'aumento del tasso di dialogicità, sia pure con espunzione quasi assoluta di espressioni dialettali (per quell'ideale linguistico unitario che in quegli anni lo accomunava a tanti letterati meridionali).

Ma era insieme una prosa che, soprattutto a livello sintattico, presentava esiti nuovi, e proprio nel momento in cui accettava quella lezione del parlato che nasceva dal contatto con l'esperienza della lingua di teatro e della cultura teatrale. Guardare al teatro significava inoltre, in una ricerca realistico-mimeticista, guardare a quel genere che avrebbe permesso di annullare definitivamente l'ingombrante presenza dell'autore-narratore: un'aspirazione che alimentava, nel secondo Ottocento, gli sperimentalismi narrativi europei, uno degli approdi dei quali sarebbe stato l'uso dell'indiretto libero¹¹⁸.

Quelli napoletani erano sicuramente tentativi timidi, ma proprio in quelle pagine, mi pare, nell'anno in cui durò quell'esperienza, è da cercare il nucleo dell'originalità di un filone importante della produzione letteraria legata all'ambiente napoletano. Essa sarà poi contaminata dall'esperienza verghiana, ma manterrà una sua lunga, significativa vitalità, che si presenterà spesso come un rapporto conflittuale, o comunque mai pacificato, tra narrativa e teatro: è infatti altamente significativo che alcuni giovani scrittori già incontrati in quelle pagine, continuando a scrivere, nei decenni successivi, verranno assorbiti soprattutto dal teatro. Penso a Francesco Bernardini, a

Luigi Cognetti, all'appena intravisto Roberto Bracco, ma anche, in parte, a Di Giacomo, per non parlare del grande animatore teatrale Edoardo Boutet¹¹⁹.

Il foglio di Verdinois, insomma (e le indagini sulla successiva pagina quotidiana del «Corriere del Mattino» lo metteranno ancor più in luce), prefigurò e in parte realizzò scelte artistiche che si sarebbero rafforzate più avanti, arrivando fino al Novecento e agli esiti di Luigi Pirandello: mentre lo sperimentalismo della narrativa del Verga degli anni Ottanta non rappresentò che una felice deviazione da una tale linea, che, se infiammò per breve periodo gli scrittori, non alimentò, se non indirettamente e per altre vie, la produzione regionalistica e nazionale italiana¹²⁰.

Saremmo ingiusti, però, se non insistessimo su un altro grande pregio del «Corriere Letterario», da cui derivò sia la predilezione per il racconto che l'enorme rilievo dato alla narrativa contemporanea straniera: cioè quell'atteggiamento profondamente cosmopolita che informa, come abbiamo ampiamente sottolineato, la cultura e la personalità tutta di Verdinois.

Tuttavia, un'operazione culturale con fisionomia così spiccata rispetto alle coeve esperienze italiane¹²¹, non poté fondarsi solo sulle spalle e gli umori di un singolo; fu invece il felice risultato di apporti diversi, cui ho solo in parte accennato e che andrebbero indagati con cura.

¹¹⁸ L'accenno meriterebbe di essere approfondito, se non per Di Giacomo e Bracco, la cui produzione teatrale è piuttosto nota, almeno per Cognetti e Bernardini, autori teatrali realisti-pochissimo visitati negli ultimi decenni.

¹¹⁹ È da ricordare, a questo proposito, la celebre osservazione del 1914 di Renato Serra, sulla differenza tra Verga scrittore e Verga maestro di verismo: «Qualcuno è lontano, in luogo glorioso da cui non lo vorremo disturbare: Verga. Passano gli anni e la sua figura non diminuisce; il maestro del verismo si perde, ma lo scrittore grandeggia» (R. Serra, *Scritti letterari morali e politici*, a cura di M. Issacan, Torino, Einaudi, 1974, p. 429).

¹²⁰ Naturalmente mancano riconoscimenti a tappeto. Esaminando tuttavia il «Supplemento politico-letterario» commerciale della domenica della «Gazzetta d'Italia» di Firenze (costituito da 4 fasciate, di formato grande, a 6 colonne, che veniva mandato gratis agli abbonati), il cui primo numero uscì il 25 marzo 1877, quindi immediatamente a ridosso dell'esempio torinese e napoletano, balza immediatamente all'occhio il ruolo alquanto marginale che vi svolgeva la narrativa, inserita, ma saltuariamente, nelle appendici. Queste appendici inoltre, che ospitavano spesso scrittori stranieri (Lermontoff, Dickens, Bret Hart, Zola), ma che non registravano mai i nomi dei traduttori, andavano diradando man mano che passavano i mesi. Col primo numero del 1878 cambia il sottotitolo in «supplemento politico-letterario della domenica»: durante l'anno ospita alcuni racconti di Francesco Bernardini e poco altro. Col 1879 il supplemento viene soppresso; contemporaneamente, però, venne dato più spazio alla narrativa e alla critica nel numero domenicale del quotidiano fiorentino.

¹²¹ Cfr., ora, l'indagine sul romanzo italiano dai *Pronti di spolti a oggi* di E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, che sottolinea più volte i legami tra esperienza teatrale e imitazione della scena drammatica nelle opere narrative.

Bisogna, per esempio, aggiungere che Napoli vantava, oltre il Circolo Filologico, e la tradizione di collane editoriali di traduzioni, anche un'altra antica istituzione, la prima in Italia per importanza, cioè l'antico Collegio dei Cinesi (che poi avrebbe assunto il nome di Istituto Orientale)¹²², fucina, tra l'altro, di insegnanti e di traduttori dalle lingue orientali e slave.

Una presenza che sicuramente dovette influire sugli interessi e la cultura di Verdinois; infatti, anche se non sappiamo con precisione quando Verdinois iniziò a insegnare all'Istituto Orientale, sappiamo però che egli aveva già, negli anni di cui abbiamo trattato, esplicati legami con una famiglia di letterati di origini russo-francesi residenti a Napoli, i Foulques¹²³, famiglia che aveva a sua volta aperto scuole private di insegnamento di lingue europee e orientali, e che avrebbe costituito, con le grammatiche e gli scritti dei suoi

¹²² Sulla storia di quest'importante istituzione, cfr. F. D'OVATO, *Il Collegio dei Cinesi e il R. Istituto Orientale*, Napoli, Tipografia della R. Università, 1890 (discorso inaugurale pronunciato dallo studioso, che era stato allora nominato presidente del Consiglio d'amministrazione), e la bibliografia raccolta da U. NARDELLA, *La conoscenza dell'hindi e urdu in Italia nei secoli XVIII e XIX*, in *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa in Italia nei secoli XVIII e XIX*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1989, vol. III, t. I, pp. 1-64.

¹²³ Sulla poliglotta famiglia Foulques vedi le prime ricerche complessive in U. NARDELLA, *Foulques e Tagliabue: l'insegnamento dell'indostano a Napoli*, in *Napoli e l'India (Atti del Convegno, Napoli-Ercolano, 2-3 giugno 1988)*, a cura di A. SORRENTINO e M. TADEI, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1990, pp. 317-349. Alessandro Eduardo Foulques (Saravat 1861-Napoli 1907) scrisse, nel 1883, una delle prime grammatiche indostane per gli italiani. Era figlio di Eugenio Foulques (1810-1876), nato a Grenoble ma vissuto per lunghi anni a Pietroburgo, dove insegnava alla corte dello Zar lingua e letteratura francese, e di Adelaide Henning, di origine tedesca. Da un precedente matrimonio con una nobildonna inglese, il padre aveva avuto un altro figlio, Eugenio Wenceslao (Karcov 1852- Napoli 1928). La famiglia giunse a Napoli intorno al 1870, e lì si stabilì, dedicandosi all'insegnamento delle lingue estere, e alla pubblicazioni di grammatiche e testi utili allo studio delle lingue. Adelaide Henning pubblicò un'importante grammatica tedesca. Eugenio Foulques era anche narratore e poeta. Eugenio Wenceslao scrisse numerosissime opere, divulgò a Napoli la produzione culturale e letteraria francese, inglese, tedesca, e soprattutto russa (cfr. la traduzione, con D. CIAMPOLI, *Melodie russe: leggende, liriche, poemetti*, pubblicata a Lipsia nel 1881). Cenni sull'importanza della personalità di E. W. Foulques a Napoli anche in F. NICUSSA, *L'editio ne rariorum delle opere di Benedetto Croce*, Napoli, 1960, pp. 473-74 (in cui viene definito «una sorta di Federigo Verdinois in tono minore»); e in C. G. DE MICHELI, *Domenico Ciampoli studioso di letterature slave*, in *Domenico Ciampoli. Atti del convegno*, Lanciano, Carabba, 1982, p. 107. Colma ora la lacuna sull'importanza a Napoli di tutta la famiglia Foulques lo stesso U. NARDELLA, in un ampio saggio, *I Foulques. Il loro contributo alla cultura italiana e i loro rapporti con Angelo De Gubernatis*, in *Angelo De Gubernatis. Europa e Oriente nell'Italia umbertina*, III, a cura di M. TADEI, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1998, pp. 127-369.

componenti sulle questioni teoriche legate alla conoscenza delle lingue straniere e alle traduzioni, un vitale, continuo elemento di stimolo e confronto col mondo culturale partenopeo, ma soprattutto con gli interessi poliglotti del direttore letterario del «Corriere del Mattino». Nel supplemento del '77-'78 comparvero infatti alcuni scritti di due membri di questa importante famiglia, il romanziere Eugenio Foulques¹²⁴, e il figlio Eugenio Wenceslao¹²⁵, a segnare, come in altre situazioni che abbiamo sin qui ricordato, avvii fecondi di collaborazioni e di tendenze che poi sarebbero state rafforzate nel corso degli anni successivi nelle pagine stesse del quotidiano, dando allora i loro frutti più maturi.

¹²⁴ E. FOULQUES, *Il piano d'attacco*, novella (versione del prof. Salvatore Gaeta), in CL, 37, pp. 1-3; *Il corrugio della paura* (versione del prof. S. Gaeta), ivi, 40, p. 1; 41, p. 1.

¹²⁵ E. W. FOULQUES, *Gli studenti tedeschi*, in CL, 12, pp. 1-2; *Gli studenti inglesi*, ivi., 31, pp. 1-2. Tradusse anche T. KORNÉR, *La rupe di Giovanni Heiling*, ivi., 33, pp. 1-2; 34, pp. 1-2.

INDICI DEL «CORRIERE DEL MATTINO LETTERARIO» (1877 - 1878)

ANNO I, NUMERO 1 - NAPOLI, DAL 4 AL 11 MARZO 1877

VERDINOIS, *Napoli 5 Marzo*, p. 1

EMMANUELE ROCCO, *Non c'intendiamo più*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / Breit Harte, *L'idillio della Valle Rossa*, pp. 1-2

T. GHERARDI DEL TESTA, *Della commedia popolare*, p. 2

Una lapide veritiera [riportato il testo della lapide a Alfonso Casanova, scritta da Vito Fornari], p. 2

Poesia / ANDREA MAPPEI, *Una fanciulla morente*, p. 2; / ENRICO PANZACCHI, *Bada bene!*, p. 2; / FEDERICO PERSICO, *L'ignoto* / (*da Autran*), p. 2; / STEFANO PALADINI, *Ad Achille Torelli / Un salmo della vita* / (*da Enrico W. Longfellow*), p. 2

Teatri ed artisti / S. CORVETTI, *Australasia*, pp. 2-3

L. DE BERNARDO, *Le Compagnie drammatiche*, p. 3

Appunti bibliografici / DOMENICO BOLOGNA, *Poesie scelte di Irene Capocciato*, p. 3; VERDINOIS, *-Fame usurpata-*, quattro studi di Vittorio Inbrianti, Napoli, Riccardo Margheri editore, 1877, p. 3

Varietà, p. 3

ANNO I, NUMERO 2 - NAPOLI, DALL'11 AL 18 MARZO 1877

VERDINOIS, *Napoli 11 Marzo*, p. 1

Belle Arti / VITTORIO BERSEZIO, *Un nuovo quadro di Andrea Gastaldi*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / EICKMANN-CHATHIAS, *La treccia nera*, p. 1

LUIGI SETTEMBIRINI, *Pagine inedite*, p. 2

Poesia / ACIBILE TORELLI, *La leggenda di Corradino*, p. 2

ENRICO RAMONDINI, *Amore e Morte di Giacomo Leopardi*, pp. 2-3 II part.

G. VENTAFIDIA, *Per la storia dell'Arte*, p. 3

Teatri ed Artisti / VERDINOIS, *L'Aida* - al San Carlo, p. 3; *Della commedia nostra popolare* / (*lettera all'amico cronista*), p. 3

DELTA, *Francesco Toraldo - Grimaldi*, p. 3

ANNO I, NUMERO 3 - NAPOLI, DAL 18 AL 25 MARZO 1877

VERDINOIS, *Napoli 18 Marzo*, p. 1

EMMANUELE ROCCO, *Un nuovo museo*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / SACHESE

MASOCHE, *Don Giovanni di Kolomea* II part., pp. 1-2

DOMENICO BOLOGNA, *Concorso drammatico governativo in Firenze*, p. 2

BOUTET, *Auditor*, p. 2

ENRICO RAMONDINI, *Amore e Morte di Giacomo Leopardi* III part., pp. 2-3

Poesia / GIUSEPPE PATA-MUSIO, *Il Convito*, p. 3

Teatri ed artisti / VERDINOIS Innotizie teatrali!, p. 3

L. DE BERNARDO, *Compagnie Drammatiche*, p. 3

Appunti bibliografici / D. ALLATA, *-Simplicità - Studi letterari-* di Carlo Raffinello Barbieri, Milano, N. Battezzati, p. 3

ANNO I, NUMERO 4 - NAPOLI, DAL 25 MARZO AL 1 APRILE 1877

VERDINOIS, *Napoli 25 Marzo*, p. 1

FEDERIGO POLIDORO, *Un muratore musicista*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / SACHESE

MASOCHE, *Don Giovanni di Kolomea* III part., pp. 1-2

DELTA, *I trent'anni d'una prima attrice*, pp. 2-3

Poesia / ANTONIO MILANI, *Il Duello*, p. 3; / G. RICCIARDI, *La croce e la mezzaluna*, p. 3

Arte ed artisti / VINCENZO PETRA, *Le compagnie di giro*, p. 3

Appunti bibliografici / MARTINO CAFFEO, *L'Assommoir*, romanzo di Emilio Zola / 32^a edizione, II part., p. 3

ANNO I, NUMERO 5 - NAPOLI DAL 1^o ALL' 8 APRILE 1877

VERDINOIS, *Napoli 1 Aprile*, p. 1

FRANCESCO BERNARDINI, *L'esorcismo* (bozzetto delle campagne Leccesi), pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / SACHESE

MASOCHE, *Don Giovanni di Kolomea* III part., pp. 1-2

Poesia / C. BENUZZI, *Il nido d'usignuoli* / (*da una prosa francese di Genfier*), pp. 2-3

Arte ed artisti / VERDINOIS Innotizie teatrali!, p. 3

Appunti bibliografici / MARTINO CAFFEO, *L'Assommoir*, romanzo di Emilio Zola III part., p. 3

Varietà / ANONIMO, *Un mostro marino*, p. 3

ANNO I, NUMERO 6 - NAPOLI, DALL' 8 AL 15 APRILE 1877

VERDINOIS, *Napoli 8 Aprile*, p. 1

FEDERIGO POLIDORO, *Gian Battista Pergolesi*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / NATANIELLE HAWTHORNE, *Bambina di neve* [Il partel], pp. 1-2
LUIGI SCHIAVONI SCHIPANI, *Episodio della presa di Otranto nel 1840* (Leggenda Pugliese), p. 2
DUCA DI MADDALONI, *La Mostra nazionale di belle arti*, I, pp. 2-3
Arte ed artisti / VERDINOS, [notizie su G. Giacosa], p. 3
EMMANUELE ROCCO, *Appunti bibliografici*, p. 3
Varietà / [ANONIMO], *La stampa periodica in Germania*, p. 3

ANNO I, NUMERO 7 - NAPOLI, DAL 15 AL 22 APRILE 1877

VERDINOS, *Napoli, 15 Aprile*, p. 1
FRANCESCO BERNARDINI, *Ntra*, pp. 1-2
Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / NATANIELLE HAWTHORNE, *Bambina di neve*, [Il partel], pp. 1-2
DUCA DI MADDALONI, *La Mostra nazionale di belle arti*, II, p. 2
LUIGI SALERI, *Carlo (a Luigi d'Andrea)*, p. 2
DOMENICO BORGONESE, *I compositori di musica in Italia*, I, pp. 2-3
Poesia / ACIBILE TORELLI, *Un pensiero di Shakespeare in azione*, p. 3; / E. PANZACCHI, *Aminta* [datato Bologna, 15 marzo], p. 3
VERDINOS, *Illusioni*, p. 3
Arte ed artisti / VERDINOS, *Il successo della Dora*, p. 3
Varietà / [ANONIMO], *La popolazione dell'Olanda; La musica a Londra*, p. 3

ANNO I, NUMERO 8 - NAPOLI, DAL 22 AL 29 APRILE 1877

VERDINOS, *Napoli 22 Aprile*, p. 1
ANGELO DE GUBERNATIS, *Roberto Hamerling*, p. 1
DOMENICO BORGONESE, *I compositori di musica in Italia*, II, p. 1
DUCA DI MADDALONI, *La Mostra nazionale di belle arti*, III, p. 2
VERDINOS, *Diretta al Municipio*, p. 2
Poesia / G. FIORENZANO, *Fiore raccolto*, p. 2; / D. ALLATA, *Gioia e sventura* / (dal russo), p. 2; / LEONARDO AUTERA, *Il bacio* / (dallo spagnuolo), p. 2
VERDINOS, *Il signor Aristide*, pp. 2-3
Appunti bibliografici / EMMANUELE ROCCO, *Di alcuni racconti storici*, p. 3
VERDINOS, *Quel vile interesse!*, p. 3

ANNO I, NUMERO 9 - NAPOLI, DAL 29 APRILE AL 6 MAGGIO 1877

VERDINOS, *Napoli 29 Aprile*, p. 1

ALBERTO AVENA, *Un cennio sul Devin du village*, pp. 1-3
Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / INNOCENTE DE MARIA, *H. Cristiano Andersen / Il libro d'immagini senza immagini* [Il partel], pp. 1-2
DUCA DI MADDALONI, *La mostra nazionale di belle arti*, IV, p. 3
Poesia / FONTANA FERDINANDO, *Primavera / Ad Alberto Barbavara* [datato Maggianico di Lecco, 15 aprile 1877], p. 3

ANNO I, NUMERO 10 - NAPOLI, DAL 6 AL 13 MAGGIO 1877

FRANCESCO BERNARDINI, *L'ultimo bacio!*, pp. 1-2
Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / INNOCENTE DE MARIA, *H. Cristiano Andersen. Il libro d'immagini senza immagini* [Il partel], p. 1; / F. MACEDONIO, *La stella del bello di Augusto Wolf* (dal tedesco), pp. 2-3
DUCA DI MADDALONI, *La mostra nazionale di belle arti*, V, pp. 2-3
Poesia / S. CHIAIA, *La confessione*, p. 3; / ANTONIO MILANO, *Chor di fanciulla*, p. 3
Arte ed artisti / V., [notizie teatrali], p. 3

ANNO I, NUMERO 11 - NAPOLI, DAL 13 AL 20 MAGGIO 1877*

VERDINOS, *Napoli 13 Maggio*, p. 1
VITTORIO BEZZEJO, *Lo scrittore e l'uomo (Ai giovani che vogliono essere Autori)*, pp. 1-2
Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / BRET HARTE, *L'uccello destro del comandante* / (traduzione di R. C. Trifari), pp. 1-2
ATTILIO BELLUCCI LA SALANDRA, *Pensiero delicato*, p. 2
DUCA DI MADDALONI, *La Mostra nazionale di belle arti*, VII, pp. 2-3
Poesia / ANTONIO MILANO, *Il ladro*, p. 3; / PASQUALE MANZI, *La pentita*, p. 3
MISS PICKS, *La festa di S. Valentino*, p. 3
GEORGE SAND, *Il freddo* / (dalla Lelia), traduzione di L. M. Cognetti, p. 3
Arte ed artisti / VERDINOS, [notizie teatrali], p. 3

* dal numero 11 l'ufficio di redazione è spostato a Piazza S. Ferdinando, 48.

ANNO I, NUMERO 12 - NAPOLI, DAL 20 AL 27 MAGGIO 1877

VERDINOS, *Napoli 20 Maggio*, p. 1
V., *Due ospiti illustri* [sulla presenza a Napoli di Andrea Maffei e Giacomo Zanella], p. 1
E. W. FOULQUES, *Gli studenti tedeschi*, pp. 1-2
Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / ENGARDO

- ALAN POE, *Il sistema del dottor Catrame* II partel, pp. 1-3
 V., *Poeti vesuviani*, pp. 2-3
 V., *Una variante*, p. 3
 V., *Una dichiarazione d'amore*, p. 5
Appunti bibliografici / V., *Giornale Napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche*, anno III, vol. V, fasc. 2 - Napoli, Riccardo Margheri editore.

ANNO I, NUMERO 15 - NAPOLI, DAL 27 MAGGIO AL 3 GIUGNO 1877

- VERDINOSI, *Napoli 27 Maggio*, p. 1
 E. NAVARRO DELLA MIRAGLIA, *Paesaggio*, p. 1
 ALBERTO AVENA, *Sulla fossa*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / EDGARDO ALLAN POE, *Il sistema del dottor Catrame* (traduzione di Alfonso Cito) III partel, p. 1; HOFFMANN, *I due amici / Frammento di un dialogo tra il gatto Murz ed il barbone Pontio* (traduzione di Tommaso Bruno), p. 2

Poesia / G. ARANGO RUIZ, *Epicarmo*, p. 2; ACHILLE TORELLI, *Il bacio più dolce*, p. 2
 V., *La quarta pagina*, pp. 2-3
 V., *Storia vera*, p. 3

Appunti bibliografici / VITTORIO BUZZEZZI, *-Costantinopoli- di Edmondo De Amicis*, vol. I, Milano, Treves, 1877, p. 3; F. BERNARDINI, *Verse stampate e no stampate de M. A. Tancredi*, Roma, Comitium, 1877, p. 3

Arte ed artisti / V., *Innotizie teatrali*, p. 3

ANNO I, NUMERO 14 - NAPOLI, DAL 3 AL 10 GIUGNO 1877

- V., *Napoli 3 Giugno*, p. 1
 V., *Autori ed attori*, p. 1
 V., *Pellegrini*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / STEIN STEENSEN BUCHER, *Un ricordo del Jutland* (traduzione dal danese di F. Macedonio) II partel, pp. 1-3

V., *Variante di variante*, p. 2
Poesia / ACHILLE TORELLI, *All'ombra d'un faggio. Il cimitero dell'Olimpo*, p. 2
 V., *A proposito di amicizia*, p. 2

Appunti Bibliografici / V., *-Commedie* di Paolo Ferrari, Milano; *-Della dignità del medico nelle questioni di giustizia e delle riforme all'attuale legislazione*, del prof. Antonio Raffaele, Reggio Emilia, tip. Calderini, 1877; *-Tempesta e bonaccia*, romanzo senza eroi della Marchesa Colombi, Milano, Brigola, 1877, pp. 2-3

Arte ed artisti / V., *Innotizie teatrali*, p. 3

ANNO I, NUMERO 15 - NAPOLI, DAL 10 AL 17 GIUGNO 1877

- A. LA CARA, *Poeti Vesuviani*, p. 1
 FRANCESCO BERNARDINI, *Monacella*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / STEIN STEENSEN BUCHER, *Un ricordo del Jutland* III partel pp. 1-2; EMILIO ZOLA, *Un poeta pazzo*, pp. 2-3; SIEBECK, *La vecchia zitella*, p. 3

Poesia / W. GOETHE, *Fioria tra l'erbe in un pratello ascosa* (traduzione di A. MAFFEI); *Dell'albo del signor Abenteuer*, p. 2; GIACOMO ZANELLA, *Ad una fanciulla*, p. 2; ENRICO PANZAGLIO, *Don Giovanni. Faust*, p. 2; EMILIO SPAGNOLO, *Rivincita*, p. 2; T. BARBATI DE MARTINO, *Fiorini di prato*, p. 2

L. M. COGNetti, *Prosai*, pp. 2-3
 EMILIO CAPOBIANCO, *I Sepolcri del Foscolo* II partel, p. 3

ANNO I, NUMERO 16 - NAPOLI, DAL 17 AL 24 GIUGNO 1877

- VERDINOSI, *Napoli 17 Giugno*, p. 1
 EMILIO CAPOBIANCO, *I Sepolcri del Foscolo* III partel, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN, *La cornetta* (tradotta dallo spagnolo da Ugo Pioretti), pp. 1-2
 CICCOLO GOLDONI, *Un poeta... un vero poeta!*, p. 2

Poesia / GIUSEPPE FARÀ MUSICA, *Aura Ellenica*, pp. 2-3; TERESA DE PIERO, *La luciolina* (dall'*Albo del signor Gerardo Laurini*), p. 3
 [F. BERNARDINI], *Una escursione al Volturino* II partel, p. 3

Arte ed artisti / V., *Innotizie teatrali*, p. 3
 IL TRASCENSI, *Salvi di quindici*, p. 3

Appunti bibliografici / ALBERTO AVENA, *Traslazioni delle ceneri di Vincenzo Bellini. Memorie ed impressioni di Francesco Florimo*, Napoli, 1877

ANNO I, NUMERO 17 - NAPOLI, DAL 24 GIUGNO AL 1 LUGLIO 1877

- ACHILLE TORELLI, *Il Tribunale e il Teatro*, p. 1
 GOTTFRIED COGNETH, *Il più bel giorno della vita*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / ANGELO DE GUERRA, *La madre e la sposa Indiana*, pp. 1-3

Poesia / STEFANO PALADINI, *L'anno nazionale del Regno Unito* (da G. THOMASON); ACHILLE TORELLI, *Se fosse il Mille!*, p. 2; *Canto Finlandese*, p. 2; FEDERIGO PERSICO, *La divisione della terra* (da Schiller), p. 2

E. ARENACAR, *Lisa* (dal vero), p. 2
 S. CORONEL, *D'ogni erba un fusto*, pp. 2-3
 FRANCESCO BERNARDINI, *Una escursione al Volturino* III partel, p. 3
 F. MACEDONIO, *Il palazzo rosso* II partel, p. 3

ANNO I, NUMERO 18 - NAPOLI, DAL 1 AL 7 LUGLIO 1877

VERDINOS, *Napoli 1 Luglio*, p. 1

EMMANUELE ROCCO, *Il fuoco sacro*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / SACHA MASCHI, *Il palazzo rosso* [III partel], p. 1 (per errore al num. prec. il racconto era attribuito al traduttore F. Macedonio)

PAOLO FERRARI, *Un'Epistola*, p. 2

FRANCESCO MARIO MANDALARI, *Una canzone popolare napoletana*, p. 2

GENNARO COTTO, *Miseria e beneficenza*, p. 2

Poesia / GIOVANNI PRATI, *Il rizoscello di mandorlo*, pp. 2-3; STEFANO PALADINI, *La squilla*, p. 3; E. ABENACAR, *Due baci*, p. 3; S. PIGNATARIS TIBIANOVA, *Fantasia*, p. 3

Appunti bibliografici / V., «*La leggenda di Valfreda*», racconto di Emma, Milano, Brigola, 1877; «*Prime armi*», racconti di Goffredo Cognetti, Torino, Stamperia Reale di G. B. Paravia, 1877, p. 3

Arte ed artisti / V., *Innotizie teatrali*, p. 3

ANNO I, NUMERO 19 - NAPOLI, DALL'8 AL 15 LUGLIO 1877

J. DE LITALA, *Teatro stabile*, p. 1

S. C., *Sant'Agostino in ballo*, p. 1

Poesia / GUS. ALESSIO COSTANZO, *A Dafne Gargioli- Nazari*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / SACHA MASCHI, *Il palazzo rosso* [III partel], pp. 1-3

A. R. LEVI, *Demetrio Paparrigopulo*, p. 2

AUDREY TECHEYON, *Le sorelle*, *Diverbio e pace* [versi]; traduzione di Carlo Faccioli, p. 2

Appunti bibliografici / PASQUALE MAZZARELLA, *T. Barbati de Martino*, «*Fiori avrizzitti*», Napoli, Mergellina, 1877, pp. 2-3; [EMILIO CAPOBIANCO], *Il Guglielmo Tell di Federico Schiller* [I partel], p. 3

Arte e artisti / [ANON.], «*Il Dio milione*» del Bar. De Renzis, p. 5; «*Un Avvocato dell'avvenire*» del signor Valentino Carrera

ANNO I, NUMERO 20 - NAPOLI, DAL 15 AL 21 LUGLIO 1877

VERDINOS, *Napoli, 15 Luglio*, p. 1

I. DE LITALA, *Il teatro stabile*, II, pp. 1-2

EMMANUELE ROCCO, *Lettera al Direttore*, p. 2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura straniera / GUSTAVO DROZ, *Sotto il ventaglio* (traduzione di Verdinosa), pp. 1-3

MOLIERE, *Il Misantropo* (atto I, scena II), p. 2

Appunti bibliografici / V., *Amalia de' Colleteri*- di Arturo De La Feld, novella

storica, Napoli, S. Pietro a Maiella, 1877, p. 2 / EMILIO CAPOBIANCO, *Il Guglielmo Tell di Federico Schiller* [II partel], p. 2

V., *Vincenzo Giordano Zocchi* [necrologio], p. 3

ANNO I, NUMERO 21 - NAPOLI, DAL 22 AL 29 LUGLIO 1877

I. DE LITALA, *Teatro stabile*, III, p. 1

ACHILLE TORELLI, *Ancora Sant'Agostino in ballo*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura straniera / GIOVANNI EUGENIO HARTZENBACH, *La pazzia contagiosa / Aneddoto del secolo XVII* (traduzione di Demetrio Duca), pp. 1-2

VINCENZO MAGALIA, *La notte di S. Giovanni*, p. 2

S. DEL CORONE, *Chiasso e silenzio*, pp. 2-3

SALVATORE DI GIACOMO, *Idillio nel bosco*, p. 3

Poesia / Achille Torelli, *A Olinda*, p. 3

Appunti bibliografici / EMMANUELE ROCCO, «*Vocabolario di architettura e di arti affini*», opera di Francesco Jaoal architetto municipale di Napoli, Napoli 1874, p. 3; F. MACEDONIO, *Victor Hugo*, «*La légende des siècles*», p. 3

ANNO I, NUMERO 22 - NAPOLI, DAL 29 LUGLIO AL 5 AGOSTO 1877

V., *Napoli 29 Luglio*, p. 1

EMMANUELE ROCCO, *Lettera a Achille Torelli*, p. 1

VALENTINO CARRERA, *Chiacchiere scucite sul teatro nazionale*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / H. TAINE, *Frammento (Vie et opinions de M. Frédéric Th. Galindorge, cap. XXIV)* / traduzione di Alfonso Cito, pp. 1-3

Poesia / STEFANO PALADINI, *Excelsior*, p. 2; ENRICO COSSOVICH, *Amia tua madre*, pp. 2-3; S. DEL CORONE, *A traverso la storia del teatro*, p. 3

Appunti bibliografici / ALFONSO MARTINO, «*Profili di donne*» di Luigi Capuana, Milano, Brigola, p. 3

V., *In necrologio di Giuseppe Maria Luzi*, p. 3

ANNO I, NUMERO 23 - NAPOLI DAL 5 AL 12 AGOSTO 1877

VERDINOS, *Profili letterari napoletani / Francesco De Sanctis*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura straniera / LEONE GODARD, *Un boiardo medico per forza* (traduzione di Francesco Macedonio), p. 1

VITTORIO BERSEZIO, *La morte della madre*, p. 2

L. SCHIAVONI SCHIPANI, *La Fata Morgana* (frammento estratto dalle impressioni

e ammirati di viaggio di un «touriste» nelle Puglie), pp. 2-5

Poesia / A. SENDIC, *Spiritismo / ad Achille Torelli*, p. 3; / LUIGI CIRILLO, *A settant'anni*, p. 3 / [ANONIMI], *Alba e tramonto* II partel, p. 3
Arte ed artisti / [ANONIMI], *Innotizie teatrali*, p. 3

ANNO I, NUMERO 24 - NAPOLI, DAL 12 AL 19 AGOSTO 1877

VERDISIO, *Profilo letterari napoletani* / Emanuele Rocco, p. 1

Poesia / ACHILLE TORELLI, *Ad un fringuellino accecato / (dal vero)*, p. 1; / VENANZO RAPOLA, *Iddio*, p. 1; / [ANONIMI], *Volare è potere*, p. 2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura straniera / ALBERTO MILAUD, *La moglie muta (da Rabelais) / Commedia in un atto in versi / (traduzione di E. Abentacar)*, pp. 1-3

Appunti bibliografici / GAETANO CARLO MEZZACAPPO, «*Odi barbarie di Gioacchino Carducci, Bologna, Zanichelli, 1877*», pp. 2-3; L., «*L'arte in Italia e le esposizioni, conferenza di Agostino Della Corte, Napoli, Morano, 1877*», p. 3

GAETANO CARLO MEZZACAPPO, *Alba e tramonto* III partel, p. 3

Arte ed artisti / V., *Innotizie teatrali*, p. 3

ANNO I, NUMERO 25 - NAPOLI, DAL 19 AL 26 AGOSTO 1877

Concorso drammatico, p. 1

VITTORIO BRISSEZIO, *La morte del padre*, pp. 1-3

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / ALBERTO MILAUD, *La moglie muta* III partel, pp. 1-2

Appunti bibliografici / GAETANO CARLO MEZZACAPPO, «*Odi barbarie*» III partel, p. 3; DELTA, G. CERCUNE CELESTRI, «*Sulla questione sociale del capitale e del lavoro in eterna lotta, Napoli 1877*», p. 3

Arte ed artisti / VISCOTTE DI MISOLE, *[Corrispondenza da Parigi]*, p. 3

ANNO I, NUMERO 26, 27 E 28 - NAPOLI, DAL 26 AGOSTO AL 2 SETTEMBRE 1877

VERDISIO, *Profilo letterari napoletani / Il Duca di Middaloni*, p. 1

V., *Poeti nuovi*, pp. 1-2 [rec. a G. CARDUCCI, *Odi Barbarie*; A. BOFFO, *Re Orsol*]

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / BRETHARTE, *Il palazzo di Five Forks (traduzione di F. Macedonio)*, pp. 1-3

FRANCESCO BERNARDINI, *Seduzione*, pp. 2-3

Poesia / SAC, GEREMIA FIORE, *Lo spiritismo*, p. 3

ANNO I, NUMERO 29 - NAPOLI, DAL 2 AL 9 SETTEMBRE 1877

VERDISIO, *Napoli 2 Settembre*, p. 1

D. ALLATA, *Ricbeprin*, p. 1

ALBERTO AVENA, *Una nuova poetessa / (L. Ackermann, «Prémières poésies - Poësies philosophiques»)*, Paris, A. Lemerre 1874, 3 ed.), pp. 1-2

Poesia / ALFONSO SENDIC, *Due clancie in risposta allo spiritista G. F.*, p. 2; / G. FIORENZANO, *Ad un'amica sul colle di Quisisana*, pp. 2-3

BALDASSARRE LOMBARDI, *Lo Spillo*, p. 3

[LANDOLFO LANDOLFI, *Un Amore* II partel, p. 3

ANNO I, NUMERO 30 - NAPOLI, DAL 9 AL 16 SETTEMBRE 1877

VERDISIO, *Profilo letterari napoletani / Domenico Bolognese*, p. 1

VITTORIO BRISSEZIO, *Amor tristissimo*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura straniera / MARK TWAIN, *Fra gli spiriti*, pp. 1-2

Poesia / ANTONIO MILANO, *A Miss*, p. 2; / STEFANO PALADINI, *Un addio (da A. Tennyson)*, p. 2

Ancora Ricbeprin, pp. 2-3

Appunti bibliografici / V., *Carteggio di Maria Carolina regina delle Sicilie, con Lady Emma Hamilton di Raffaele Palumbo, Napoli, Jovene 1877*, p. 3

Arte ed artisti / V., *Innotizie teatrali*, p. 3

LANDOLFO LANDOLFI, *Un amore*, p. 3

ANNO I, NUMERO 31 - NAPOLI, DAL 16 AL 23 SETTEMBRE 1877

E. W. FOCHOUS, *Gli studenti inglesi (da documenti inviati da Londra dal signor J. Mancini)*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura straniera / [L. TOUCQUES], *Il cane* / [traduzione di A. Gros], II partel, pp. 1-2

VITTORIO BRISSEZIO, *Maritata per interesse*, pp. 2-3

Appunti bibliografici / L. SCHAVONI SCHIFANI, *Poesie di Concettina Villanti, Napoli, tip. V. Morano, 1877*, p. 3

Arte e artisti / V. Innotizie teatrali, p. 3

ANNO I, NUMERO 32 - NAPOLI, DAL 23 AL 30 SETTEMBRE 1877

VERDISIO, *Profilo letterari napoletani / Achille Torelli*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura straniera / L. TOUCQUES,

Il cane / traduzione di A. Cifo [III parte], pp. 1-3

Poesia / ?, *Il ritratto di lei*, p. 2; / GIUSEPPE FARÀ MUSO, *Il verso*, p. 2

Appunti bibliografici / EMMANUELE ROCCO, -*Versi* di Luca Savarese, Napoli 1876; - *Guerra alla povertà* di G. Ricciardi, Napoli 1877; / A. AVENA, -*Storia critica delle condizioni della musica in Italia e del conservatorio San Pietro a Maiella*- per Michele Ruta, Napoli Detken e Rocholl, 1877; / V., -*La mitologia greca*- di Ludovico Preller, recata in italiano da Isacco Paoli, professore di lingua italiana nel liceo di Poggio, Quinto, 1877;

L. DE LITALA, Alcamanno Morelli, -*Mannuale dell'artista drammatico*-, Milano 1877, pp. 2-3

Arte ed artisti / V. [notizie teatrali], p. 3

ANNO I, NUMERO 33 - NAPOLI, DAL 30 SETTEMBRE AL 7 OTTOBRE 1877

GOFFREDO COGNETHI, *Gbita*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura straniera / [TEODORO KORNEL], *La rupe di Giovanni Heiling / Leggenda boema* / (traduzione di E. W. Foulques), pp. 1-2

EMMANUELE ROCCO, *Al Cb. Comm. Francesco Florimo / Archirista in S. Pietro a Maiella*, p. 2

Poesia / CARLO DE FERRABIS, *Echi del cuore*, p. 2; / ENRICO GOSOWSKI, *L'età fuggitiva*, p. 2

Arte ed artisti / BOUTET, *Sincero*, p. 3

ANNO I, NUMERO 34 - NAPOLI, DAL 7 AL 14 OTTOBRE 1877

GAETANO CARLO MEZZACAPPO, *Il Mefistofele del Boito e la musica dei nostri giorni*, pp. 1-2

Appendice del Corriere letterario / Letteratura straniera / TEODORO KORNEL, *La rupe di Giovanni Heiling / Leggenda boema* (traduzione di E. W. Foulques), pp. 1-2

FRANCESCO MAGEDONIO, *Alfonso Daulet*, p. 2

Poesia / LA MARCHESA COROMBI, *Nelle nozze.... Un augurio*, p. 2; / L. SCHIAVONI SCHIPANI, *Addio!*, p. 2

LORD OME, *Lord Byron* (traduzione di Raffaele De Rosa), pp. 2-3

Arte ed artisti / [Anonimol], p. 3

ANNO I, NUMERO 34 [bis] - NAPOLI, DAL 14 AL 21 OTTOBRE 1877

VERDINOS, *Profilo letterari napoletani / Michele Cucinello*, p. 1

OLIA OSANA, *Un fiore della campagna romana*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura straniera / IE. T. W. HOFFMAN, *Bertoldo il pazzo*, pp. 1-3

V., *Un altro poeta* [su C. Corradino], p. 2

V., *Nuovi giornali* [sul -Preludio- e altri], p. 2

Poesia / MARCO D'ORIONA [Emilio De Marchi], *Commento a Dante; Rosario*, p. 2; CARLO SERINA, *Ferrari, Torelli, Cossa, Marenco*, pp. 2-3

Appunti bibliografici / V., -*Tre anni a bordo della Vettor Pisani (1874-77)*- di Luigi Graffagni, Genova, Istituto Sordomuti, 1877; / G. ARMANDO RUIZ, -*Spogli dell'anima*, versi di Giuseppe Crescimano Santangelo, Firenze, Barbera, 1877; / A. MARTINO, -*Evoluzione, scienza e naturalismo*- per S. Tommasi e G. B. Ercolani, a proposito dei dialoghi di P. Siciliani, Napoli, Morano, 1877, p. 3

Arte ed artisti / V. [notizie teatrali], p. 3

ANNO I, NUMERO 35 - NAPOLI, DAL 21 AL 28 OTTOBRE 1877

E. ABENICAR, *Una caduta*, p. 1

RAFFAELE DE ROSA, *Rose senza spine*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura straniera / IE. T. W. HOFFMAN, *Bertoldo il pazzo*, pp. 1-2 [parte]

E. TAINÉ, *Il Lago Maggiore* (versione della signorina Luisa Garofalo), p. 2

G. RAGUSA MOLETTI, *Povertà Lilli! / Schizzi*, pp. 2-3

Poesia / ACHILLE TORELLI, *La morte dell'ideale*, p. 3; / A. SENDICI, *Il reggimento passa*, p. 3; V. A., *Buio e luce*, p. 3

Appunti bibliografici / A. ABENICAR, -*Le grandi e piccole industrie*, relazione di Alberto Errera, Napoli, Margheri 1877, p. 3; / V., -*Note di un viaggio di circumnavigazione*, di Stefano Accardi, Palermo, Lao, 1877

Arte ed artisti / [Anonimol], p. 3

ANNO I, NUMERO 36 - NAPOLI, DAL 28 OTTOBRE AL 4 NOVEMBRE 1877

VERDINOS, *Profilo letterari napoletani / Petruccelli della Gattina*, p. 1

GOFFREDO COGNETHI, *Nanna* [racconto datato Torino, ottobre 1877], pp. 1-2

Appendice del Corriere letterario / Letteratura straniera / E. T. W. HOFFMAN, *Bertoldo il pazzo* [III parte], p. 1

Poesia / GRAZIA PIERANTONI MANGINI, *Maddalena*, p. 2

P. M., *Il giocatore* (leggenda popolare napoletana), pp. 2-3

Arte ed artisti / BOUTET, *Il Fratello d'Armi*, p. 3

ANNO I, NUMERO 37 - NAPOLI, DAL 4 ALL'11 NOVEMBRE 1877

- LUCIA CODENÒ DI GERSTENBRAND, *Giuseppe Codenò (ricordo artistico famigliare)*, pp. 1-2
Appendice del Corriere letterario / Letteratura straniera / EUGENIO FOULQUES, *Il piano d'attacco / novella / (versione del prof. Gaeta)*, pp. 1-3
POESIA / ACHILLE TORELLI, *D'inverno*, p. 2; / A. SINDRA, *Nerina / A Federigo Verdinois*, p. 2
[GIUSEPPE CIAPELLI], *L'ufficiale di guardia / Bozzetto marinresco II partel*
Arte ed artisti / V., [notizie teatrali], p. 3

ANNO I, NUMERO 38 - NAPOLI, DALL'11 AL 18 NOVEMBRE 1877

- VERDISSO, *Profili letterari napoletani / Rocco de Zerbi*, p. 1
RAFFAELE GIOVANNINI, *I Longobardi e i giudizi di Dio / (A proposito della rappresentazione del «Monumetto II» di Vittorio Salminni al Teatro Manzoni di Milano)*, pp. 1-2
Appendice del Corriere letterario / Letteratura straniera / GUSTAVO DROZ, *La diana / Alla signora A. C. / (Traduzione di Clelia Verdinois)*, pp. 1-2
NEBBIA, S. Carlo, pp. 2-3
POESIA / ACHILLE TORELLI, *Il poeta e le ore*, p. 3; / TERESA ANTONA TRAVERSI, *Al Vesuvio*, p. 3
[GIUSEPPE CIAPELLI], *L'ufficiale di guardia III partel*, p. 3
Appunti bibliografici / V., *«Storia del cav. Giaquinto» di P. Semarelli Barletta, 1877*, p. 3
Arte ed artisti / BOUTET, *«Puschkin, dramma in 5 atti di Valentino Carrera*, p. 3

ANNO I, NUMERO 39 - NAPOLI, DAL 18 AL 25 NOVEMBRE 1877

- FRANCESCO BERNARDINI, *Blondina / (Ad Achille Torelli)*, p. 1
LUIS COGNETH, *St. James's Hall / Ricordo di Londra*, pp. 1-2
Appendice del Corriere letterario / Letteratura straniera / ALESSANDRO PUSCIBR, *Il conte Nulin*, pp. 1-2
G. CERTO, *Novella*, pp. 2-3
POESIA / ACHILLE TORELLI, *La leggenda del río / traduzione albanese*, p. 2; / E. ABENIACAR, *All'amico Francesco Jernice*, p. 2
INNOCINATO, *Nella*, pp. 2-3
GIUSEPPE CIAPELLI, *L'ufficiale di guardia III partel*, p. 3
Appunti bibliografici / EMANUELE ROCCO, *«Etica nuova» avverte «Arte di essere felice» di G. Ricciardelli*, p. 3
Arte ed artisti / V., [notizie teatrali], p. 3

ANNO I, NUMERO 40 - NAPOLI, DAL 25 NOVEMBRE AL 2 DICEMBRE 1877

- VITTORIO BESEZIO, *Dolori e gioie della vita / (Augioletto in Paradiiso)*, pp. 1-2
Appendice del Corriere letterario / Letteratura straniera / E. FOULQUES, *Il coraggio della paura / (Versione del Prof. Salvatore Gaeta)*, p. 1
EMANUELE ROCCO, *Una buona notizia artistica*, p. 2
L. M. COGNETH, *I sogni / Giarle quasi-scientifiche*, p. 2
POESIA / FEDERICO BERTINI, *A Bellat*, p. 2; / CARLO CARATA DI NOIA, *Il padre / A Federigo Verdinois* (Dal francese di F. Coppée), p. 2; / LAURA ALLATA DEL DUCA DI SAPONARA, *Dalle melodie irlandesi di T. Moore*, p. 2; / EMILIA PISACANE, *Arpa e canto*, pp. 2-3
Arte ed artisti / BOUMT, *«Golpe de' padri», commedia in 4 atti di L. T. D'Aste*, p. 3

ANNO I, NUMERO 41 - NAPOLI, DAL 2 AL 9 DICEMBRE 1877

- ALBERTO AVENA, *Remigio Del Grossi*, pp. 1-2
Appendice del Corriere letterario / Letteratura straniera / E. FOULQUES, *Il coraggio della paura*, p. 1
[LUCIA CODENÒ DI GERSTENBRAND], *Per monti e per valli / Corseggianta pittorica* [I partel], p. 2
POESIA / LA MARCHESA COLOMBI, *Per l'onomastico d'una compagna*, pp. 2-3
Arte ed artisti / GAETANO CARLO MEZZACAPO, *La «Cleopatra» del Cessati*, p. 3; / V., *«Fanciulle maritate», commedia in 3 atti di A. Studici*, p. 3
Appunti bibliografici / C. F. B., *Isidoro del Lungo, «La critica italiana dinanzi agli stranieri ed all'Italia»*, p. 3

ANNO I, NUMERO 42 - NAPOLI, DAL 9 AL 16 DICEMBRE 1877

- VERDISSO, *Profili letterari napoletani / Il Padre Luigi Tosti*, p. 1
PIETRO PAOLO PARZANENSE [contiene una lettera e la poesia inedita *Le stelle*], pp. 1-2
Appendice del Corriere letterario / Letteratura straniera / GIOVANNA EUGENIO HARTZENBACH, *La bellezza per castigo / racconto fantastico / traduzione dallo spagnuolo di Demetrio Duca*, pp. 1-2
LUCIA CODENÒ DI GERSTENBRAND, *Per monti e per valli* [datato Treviso, ottobre 1877], pp. 2-3
Arte ed artisti / [ANONIMO], p. 3

ANNO I, NUMERO 43 - NAPOLI, DAL 16 AL 23 DICEMBRE 1877

- G. CIVALDEO, *La donna propone e l'uomo dispone* [datato Genova 24 novembre]

1877], p. 1

GOFFREDO COGNetti, *Certe ore!* [datata L'Aquila 20 novembre 1877], pp. 1-2

Poesia / ANNA MANIER CUCCHETTI, *Il cicalino*, p. 2; / MARINO PULCI DORIA, *In morte di mia sorella*, p. 2; / FLORIO BEATTI, *Solitudine*, p. 2; [A. STELLA], *È lui* [il partel], pp. 2-3

Appunti bibliografici / A. MARTINO, «Scritti» editi ed inediti di Antonietta Pozzolini, Firenze, Youband, 1877, p. 3; / K., Carlo Siniaci, «Emma (memorie di un prigioniero)», *Picciotti e Autoci* 1877, p. 3

Arte ed artisti / BOUETT, «*Messalina*» (teatro de' Fiorentini), p. 5

ANNO I, NUMERO 44 - NAPOLI, DAL 23 AL 30 DICEMBRE 1877

ALBERTO EBERRA, *Introduzione allo studio dell'Economia politica / Prolusione letta nella r. Università di Napoli* [il partel], p. 1

MARA, *Pagina staccata dall'Albo d'uno scettico*, pp. 1-2

Poesia / G. ARANGIO RUIZ, *Ad Alessandro Volta*, p. 2

A. STELLA, *È lui* [il partel], pp. 2-3

Arte ed artisti / BOUETT, *Triunfumus*, p. 3; / ARENIACAR, *S. Carlo*, p. 3

ANNO I, NUMERO 45 - NAPOLI, DAL 30 DICEMBRE AL 6 GENNAIO 1878

ALBERTO EBERRA, *Introduzione allo studio dell'economia politica* [il partel], pp. 1-2

Poesia / GIUSEPPE FLORIO, *Una carta di visita per un giorno solenne*, p. 2; /

EMENIA FRASCARI, *Mistero*, p. 2; / ANDREA CAPONE, *Rammarico*, p. 2

[ANONIMO], *Bel gioco il lotto!*, pp. 2-3

Arte ed artisti / ADOLFO DE CESARE, *[Notizie teatrali]*, p. 3

ANNO II, NUMERO 1 - NAPOLI, DAL 6 AL 13 GENNAIO 1878

VERDINOSI, *Anno nuovo, vita vecchia*, p. 1

VERDINOSI, *Profili letterari napoletani / Giuseppe Ricciardi*, pp. 1-2

Appendice del Corriere letterario / Letteratura Straniera / VICTOR HUGO,

Lucrezia Borgia / *[Prefazione]*, p. 1

OSSA OSSANI, *Una vecchia zitella*, p. 2

PAOLO EMILIO IMBRIANI, *A Vincenzo Baffi*, p. 2

BERSEZIO, *Costantinopoli* [rec. all'omonimo libro di De Amicis], pp. 2-3

V., *Ricordanze*, p. 3

PASQUALE MARTIRE, *Raggio di mattino*, p. 3

V., *Un romanzo italiano che si fa leggere* [rec. a *Corruccio* di V. Bersezio], p. 3

Arte ed artisti / [ANONIMO], p. 3

ANNO II, NUMERO 2 - NAPOLI, DAL 13 AL 20 GENNAIO 1878

VERDINOSI, *Il Premio Goldoni*, p. 1

V., *Una coda al profilo*, p. 1

AUTOMANIACO, *Altre osservazioni*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / ALESSANDRO

PUSCHIN, *Il prigioniero del Caucaso*, pp. 1-3

VITTORIO BERSEZIO, *Sulla tomba d'una bambina*, p. 2

V., *Alessandro Manzoni e il suo poema inedito*, pp. 2-3

Poesia / ANTONIO MILANO, *Il mattino d'autunno*, p. 3

Arte ed artisti / V., «*Esopo*» di Riccardo Castelvecchio, p. 3

ANNO II, NUMERO 3 - NAPOLI, DAL 20 AL 27 GENNAIO 1878

VERDINOSI, *Profili letterari napoletani / Antonio Tari*, p. 1

G. MAZZONE, *Il libro del sacerdote C. M. Curci e la critica fattane dall'on. Bonghi*, pp. 1-2

Appendice del Corriere Letterario / Letteratura Straniera / GUSTAVO

DIOZ, *Un'amica di scuola*, pp. 1-2

V., *Commedia vecchia*, pp. 2-3

V., *A proposito di un altro romanzo* [recens. a *Vecchie Catene* di Neera], p. 3

L. M. COGNETTI, *Povero matto!* [il partel]

I. G., *Fiori latini*, p. 3

Arte ed artisti / [ANONIMO], p. 3

ANNO II, NUMERO 4 - NAPOLI, DAL 27 GENNAIO AL 3 FEBBRAIO 1878

LUIGI LOMBARDI, *Sugli Appennini*, p. 1

VITTORIO BERSEZIO, *Angioletto in Paradiso*, pp. 1-2

L. M. COGNETTI, *Povero matto!* [il partel], pp. 2-3

Arte ed artisti / YORK, «*Le due dame del Ferrari*» [il partel], p. 3

ANNO II, NUMERO 5 - NAPOLI, DAL 3 AL 10 FEBBRAIO 1878

GOFFREDO COGNETTI, *La leggenda di Pezzolla* [datata Aquila 16 gennaio 1878], pp. 1-2

YORK, «*Le due dame del Ferrari*» [il partel], pp. 2-3

Poesia / STEFANO PALADINI, *Alla Maestà di Umberto I re d'Italia*, p. 3

Arte ed artisti / ARENIACAR, [rec. a *L'amante legittima* di L. Davy], p. 3

APPENDICE

SALVATORE DI GIACOMO, *Idilli nel bosco*

Quel giorno il vecchio sindaco del villaggio, dopo aver girato tutto il bosco senza uccidere un tordo, stanco, quando il sole incominciava a nascondersi, si sdraiò sull'erba sotto una quercia secolare.

Faceva caldo, si tolse di capo il largo cappello di paglia bianca, posò a terra il fucile ed il camiere, e chinò il capo sul petto; cullato dal mormorio degl'insetti, da quel mormorio che è proprio dei boschi, il nostro sindaco placidamente s'addormentò. Accanto a lui accovacciato il vecchio cane, ora alzava gli occhi a guardar le farfalle che s'inseguivano, ora aprendo e serrando la bocca si sforzava acchiapparvi al volo le mosche che lo punzeccchiavano.

Il sindaco vagava già nel regno dei sogni; gli pareva correre pel bosco col cane alle calcagna, gli pareva vedere uno stuolo di passeri passargli dinanzi; alzava il fucile, faceva fuoco... i passeri si dibattevano per terra.

Egli allora ne riempiva il camiere, lieto, giubilante...

Il latrare del cane lo riscosse. Si alzò pian piano, sorrise guardando il camiere vuoto per terra, e facendo uno shadiglio si chinava a raccoglierlo, quando gli sembrò udire lontano un canto indistinto. Si fermò; quella voce si veniva sempre più avvicinando; ben presto divenne chiara; era fresca, argentina e doveva appartenere certo a qualche bel tocco di villanella.

Ed allora sbucò fuori da una macchia vicina... vorrei lasciarlo dire al signor sindaco che rimase a bocca aperta al cospetto d'una bella ragazza, dai lunghi capelli svolazzanti, dagli occhi più neri dei capelli, colle guance rosse paffute, ed un canestrino di fragole in testa.

La fanciulla restò li sorpresa al vedersi dinanzi l'autorità del villaggio; si fece rossa come le fragole, abbassò i suoi occhioni neri e con voce appena intelligibile mormorò:

"Buona sera, signor sindaco"

La risposta si fece aspettare un pochino, il pover'uomo era rimasto di sasso; ma pigliando coraggio, e sorridendo benevolmente, col pollice della sinistra nel taschino del panciotto, dondolandosi tutto, rispose:

"Buona sera, bella mia, che andate facendo pel bosco a quest'ora?

"Vengo da cogliere le fragole, signor sindaco

"Fragole?... proprio?... Ci vado pazzo per le fragole io!..."

"Ne volete?...via, pigliatene pure..."

Gli stese il canestro. Egli ne prese un pizzico e accostandole alla bocca:

"Come ti chiami? domando,

"Margherita.

"Fragole eccellenți!... Se non m'inganno, Margherita, ti ho vista anche un'altra volta, così di sfuggita... Ah! mi ricordo; una mattina che giocavo con Francesco, il fattore..."

"Io sono sua figlia, signor sindaco.

"Cospetto! figlia a... Ah! birbante d'un fattore, aver questa gioia di figlia, e non

mostrarmela mai!... Tu ritorni a casa, Margherita, non è vero? Io non ho che farmene, t'accompagnerò"

Pose il fucile ad armacollo, chiamò il cane che abbaiava ad una lucertola e si mise con la fanciulla per un sentieruolo che faceva capo alla casetta del fattore.

Stava questi fumando sul limitare dell'uscio; vedendo arrivare il sindaco, posò in un cantuccio la lunga pipa, e cavandosi il berretto gli andò incontro dicendo:

"Benvenuto il signor sindaco nostro, che onori son questi?

"Combinazioni, combinazioni; non lo vedi? Accompango tua figlia.

"Gesumario! che opere! usci a dire una vecchietta pulita pulita, ch'era la madre della fanciulla. E tu che te ne stai a far lì impalata sotto l'uscio, e non ringrazial il signor sindaco? - Poi fece d'occhio al marito che aveva offerto una sedia al signor Mattia, e disse piano:

"Vado!"

Francesco non capì, perché scosse il capo come chi dimanda - La vecchia allora chiudendo la mano accostò alla bocca il pollice steso. Il marito allora comprese e rispose:

"Va tosto"

Il sindaco intanto se la chiacchierava con la Margherita; la vecchia ritornò con un boccale di vino che posò sulla tavola, e Francesco empiì i bicchieri ne pose uno al signor Mattia che offrendolo alla ragazza le disse pavoneggiandosi:

"Via Margherita, tirane un sorsetto, io beverò i tuoi pensier!"

Essa appoggiata al muro, col capo basso, attorcigliava una punta del grembiule; arrossi, ma al cenno della madre, accostandosi, bagnò le labbra nel vecchio vino. Il sindaco toccò allora col suo il bicchiere del fattore e vuotollo d'un fiato. Al primo succedette il secondo ed a questo il terzo; il vecchietto guardava la ragazza, alzava gli occhi alla soffitta come per contare le travi, ma a poco a poco abbassandoli li fissava su Margherita che attorcigliava il grembiule e che non poteva fare a meno di sorridere.

Stettero così sì quando l'Ave Maria batté con lenti rintocchi alla campana del villaggio; allora il vecchio, facendosi della mano puntello sul tavolo, si alzò a stento, diede in un sospiro e salutando amichevolmente il fattore prese la via che menava a casa sua.

Il signor Mattia se ne andava passo passo, mentre la luna mostravasi a poco a poco dietro gli alberi d'un lungo viale.

"L'ho fatta bella, pensava lui, ma ora non c'è più rimedio, sei preso, caro Mattia, confessalo... E come non restare abbagliato alla vita di quella belta campestre? Ah! Margherita!... Che felicità accanto a te! Ma ora che ci penso mi pare che io le vada piuttosto a genio; mi ha sorriso più volte, con quei sorrisi! Pur d'averne un altro mi contenterei di non esser più sindaco... E gli anni? Mattia dove li lasci gli anni?... Ah! Francesco baderebbe giusto agli anni se gli chiedessi la figlia! Scherzate? Moglie di sindaco! Se gliela chiedessi?... E fatto! Rompo gli indugi; domani la chiedo al padre, nasca quel che sa nascere". Era giunto quasi alla fine del bosco; ad un tratto si fermò; udìa vicino a lui un calpestio e parole confuse. Poi distinse una voce d'uomo che diceva:

"Dunque a quando le nozze?

"Ancora altri otto lunghi giorni; che martirio! mi sa mille anni!"

Udendo queste parole il nostro sindaco scostò i rami, ma non vide che due ombre che s'accostavano a lui - La luna sorgeva; il sindaco afferrò il cane, gli accennò di star zitto e fatti piccin piccino si nascose dietro una macchia.

Gli amanti s'avvicinarono ancora; si tenevano per mano e di tanto in tanto si guardavano teneramente.

"Sai, dicea la fanciulla, oggi ho incontrato il sindaco nel bosco.

"Quel vecchio rimbambito?" era la voce maschile.

"Powerino; lui è tanto buono con me! Che ne dici se mi facesse il compare?

"Margherita!

"Tonietto mio!"

Il signor Mattia avea tutto ascoltato; si alzò rabbrividendo, coi pugni stretti; barcollando si allontanò, e prese un'altra via.

Ad un tratto si volse a guardare; non vide che le ombre confuse, ma quando la luna appariva in tutta la sua pallida maestà, udi fremendo il rumore d'un bacio scambiato...

* Cl, I, 21 (22- 29 luglio 1877), p. 3

NOTIZIARIO BIBLIOGRAFICO *
a cura di Francesco Brancifoni

* Il presente *Notiziario* si avvale in buona misura delle indicazioni delle seguenti bibliografie debitamente integrate: *Bibliografia generale della lingua e della letteratura italiana* (BiGLI), direttore Enrico Malato, Roma, Salerno Editore, MCMXCIII e sgg.; *Letteratura Italiana. Aggiornamento bibliografico* (L.I.A.B.), direttore Benedetto Ascherò, Trieste, Alcione Edizioni, 1991 e sgg.; OTTO KLAPP, *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaften*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1960 e sgg.

Indice dei periodici spogliati

- Accademie e Biblioteche d'Italia
Allegoria
Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Archivio Glottologico Italiano
Archivio Storico per la Sicilia Orientale
Archivio Storico Siciliano
Autografo
Belfagor
Bollettino del Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani
Cahiers (Les) Naturalistes
Comparatistica. Annuario italiano
Canadian Journal of Italian Studies
Critica letteraria
Cultura e scuola
Esperienze letterarie
Filologia e critica
Forme (Le) e la storia
Giornale Storico della Letteratura Italiana
Italianistica
Italica
Lettere italiane
Lingua Nostra
Nuova Antologia
Nuove Effemeridi
Otto/Novecento
Problemi
Quaderni del Dipartimento di Lingue e letterature neolatine - Università di Bergamo
Rassegna della Letteratura Italiana
Rassegna Storica del Risorgimento
Revue des Etudes italiennes
Rivista di Letteratura Italiana
Rivista italiana di dialettologia
Siculorum Gymnasium
Spunti e ricerche
Strumenti critici
Studi di filologia italiana
Studi di grammatica italiana
Studi di lessicografia italiana
Studi linguistici italiani
Teatro e storia
Testo a fronte
Verri (Il)

§. 1. Secondo '800 e primo '900

AA.VV., *I versini regionali*. Atti del Congresso Internazionale di studi (Catania, 27-29 apr. 1992), Catania, Fondazione Verga, 1996, voll. 2, pp. 867 [Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n. 7].

Isomuniz: Vol. I. Il versino piemontese: FRANCESCO SPERA, *Il versino piemontese: la poesia realista tra Piemonte* (pp. 11-22); ALDO ROSSERANTIANO, *Riflessi ventinesi nella lingua dei suonatori piemontesi del secondo Ottocento* (pp. 23-52). Il versino ligure: CARLA RICCARDI, *Versini figure: Zema nocchiera* (pp. 55-74). Il versino lombardo: GIAS PMMO MARCHI, *Appunti sul versino lombardo* (pp. 77-96); SILVIA MORGANA, *Il versano in Lombardia tra lingua vera e vera finanza* (pp. 97-117); MARINELLA FOLLI, *Il realismo linguistico di Emilio De Marchi* (pp. 119-129). Il versano veneto: ELVIO GUAGNINI, *Elementi caratteristici e naturalistici nella letteratura dell'area veneta* (pp. 133-149); UGIANO MORBIATO, *Sopra alcuni aspetti linguistici della letteratura veneta di fine Ottocento* (pp. 151-165). Il versano in Toscana e nel Lazio: RICARDO SCRIVANO, *Il versano dell'Italia mediana: aspetti letterari* (pp. 169-210); FABIZIO FRANCESCHINI, *Scelte linguistiche e dimensione narrativa in Pirandello, Facchini, Neri* (pp. 219-299). Il versano in Umbria e nelle Marche: PASQUALE TUSCANO, *Il versano e le marce umbre e more bigiane tra fine Ottocento e primo Novecento* (pp. 303-332). Il versano in Abruzzo e nel Molise: GIANNI OLIVA, *Aspetti del versano in Abruzzo: Domitilla Chianciadi e modelli letterari del realismo* (pp. 333-363); PIETRO TREPONE, *Italiani letterari regionali. Il caso del rivista chietino G. Mezzanotte* (pp. 365-378); ANTONIO SCOBILLA, *Il versano di Gabriele D'Annunzio* (pp. 379-411); SEBASTIANO MARTELLI, *Il versano nel Molise* (pp. 413-451). Vol. II. Il versano in Campania: ANTONIO PALIDIMO, *La concidenza letteraria degli scrittori napoletani al tempo del versano* (pp. 447-463); ROSSANA MELIS, *Naturalisti popolare rusticano e modello congiunto nei periodici napoletani di fine '800: tra il «Gerrivo del Mattino» e «Finestra»* (pp. 465-530); PATRICIA BIANCHI, *Scenere alla maniera versinata: ambienti e personaggi tra regionalismi e lingua letteraria* (pp. 531-554). Il versano in Puglia e in Basilicata: FERDINANDO PAPPALAIODO, *Il versano in Puglia e in Basilicata* (pp. 557-588); NICOLA DE

BLASI, *Lingua e colore locale nelle inedite identificates di José Ortega (pp. 585-618). Il versano in Calabria: RITA LIBRANDI, *Lingua e cultura narrativa di epoca recente nella letteratura calabrese. Musei e Pinacoteca* (pp. 621-669). Il versano in Sardegna: GIOVANNI PIRORIOZA, *Restiamo, naturalista e versano in Sardegna* (pp. 673-685); CRISTINA LAVINO, *Lingua e colore locale nella narrativa sarda del secondo '900* (pp. 687-705). Il versano in Cosenza: ANNAELISA NESI, *La novella storica in Cosenza: prospettive di un possibile revisione* (pp. 709-751). Il versano a Malta: GIUSEPPE BRINCAT, *Il versano a Malta, dal bozzetto al romanzo impegnato* (pp. 755-785); ARNOLD CASSOLA, *Il caviglio e gli scritti maltesi di Luigi Capurro* (pp. 787-813). Considerazioni: GABRIELLA ALFIERI, *Lingua e letteratura nel «versano»: un intreccio o un intudio?* (pp. 815-825).*

BAGULEY DAVID, *Le naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995, pp. 206.

BEER MARINA, *Miti e realtà contingenti nel romanzo italiano tra Ottocento e Novecento*, nel vol. AA. VV., *Storia del matrimonio*, a cura di De Giorgio Michela e Klapisc-Zuber Christiane, Bari-Roma, Laterza, 1996, pp. 439-463.

BOITO ARRIGO, *Opere letterarie*, a cura di Angela Ida Villa, Milano, Istituto Propaganda Libraria, 1996.

BONGHI RUGGERO, *Lettere inedite alla «Nuova Antologia», 1866-1895: trent'anni di collaborazione col fratello Prototutore*, cur. D. Lisi, Grassina (Firenze), Le Monnier, 1993.

BRIGANTI ALESSANDRO - CATTARULLA CAMILLA - D'INTINO FRANCO, *Stampa e letteratura: spazi e generi nei quotidiani italiani dell'Ottocento (Catalogo ragionato)*, Milano, Angeli, 1996.

CALVINO ITALO, *Sulla fiaba*, Milano, Mondadori, 1996.

(Vedi soprattutto il cap. SERAPITNO AMABILE GUASTELLA, "Le parità e le storie morali dei nostri villani", pp. 79-94, e "Novelle popolari siciliane" (raccolte e annotate da Giuseppe Pisci), pp. 157-60).

CESERANT REMO, *Pause e partizioni nella narrativa breve dell'Ottocento: appunti per una tipologia*, in AA.VV., *Strategie e Pause del testo*, Atti del XVII Convegno (Bressanone 1989), Padova, Esedra, 1995, pp. 343-351.

CHIUMMO CARLA, *Il libro di tutti e la grande industria: «La Lettura» di Giacosa e di Simoni (1901-1923)*, in *«Italianische Studien»*, vol. XVI, 1995, pp. 65-79.

CICCIA CARMELO, *Giuseppe Tommasi di Lampedusa*, in *«Silarus»* (Battipaglia-Salerno), nn. 185-6, 1996, pp. 24-32.

IDI alcuni ricontri di Dante, Verga, Capanna, De Roberto e Pirandello nel *Gattopardo*.

CIMINI MARIO, *Carlo Del Balzo, la «Rivista nuova» e l'europeismo della cultura partenopea postunitaria (con due lettere inedite di Max Nordau)*, in *Critica letteraria*, vol. XXIII, 1995, pp. 439-455.

COLIN MARIELLA, *Un roman engagé d'Antonio Fogazzaro: «Daniele Cortis»*, in *«Revue des Etudes Italiennes»*, vol. XLII, 1996, pp. 237-251.

COMETO MARIA TERESA, *La marchesa Colombi, la prima giornalista del «Corriere della Sera»*, Torino, Blu Editoriale, 1996.

D'AGOSTINO GABRIELLA, *Trilberretti e cappelli*, in *«Nuove Effemeridi»*, vol. VII, 1994, pp. 78-91.

Su Scrafino Amabile Guastella (1819-1899).

DE AMICIS EDMONDO, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1996.

Comprende i due romanzi *Giuse e Primo Allegro* e alcune novelle, *Garnetta, Furio, Amese e ginnastica, La misteriosa degli operai, Cinematografo cylindrale*; seguono note ai testi e bibliografia.

DE NICOLA FRANCESCO, *Il romanzo in Italia nella seconda metà dell'Ottocento: evoluzione e tipologia*, in *«Otto-Novecento»*, vol. XIX, 1995, pp. 141-152.

DI BENEDETTO ARNALDO, *Sulla narrativa campagnola*, nel vol. *Ippolito Nievo e altro Ottocento*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 51-94.

In due distinti capitoli descrive il carattere e il profilo della narrativa campagnola in Italia tra il 1839 e il 1899, parlando di Garzanti, Correnti, Dall'Ongaro, Perconti e Nievol.

DICKIE JOHN, *La logica dello stereotipo: «Un omicida» della Contessa Lara*, in *«Lettere Italiane»*, vol. XLVIII, 1996, pp. 286-294.

DI FAZIO MARGHERITA, *La lettera e il romanzo. Esempi di comunicazione epistolare nella narrativa*, Roma, Nuova Atena, 1996.

Studia la presenza della lettera nella narrativa, che è in genere occasionale nel romanzo e nel racconto, e strutturata nel romanzo epistolare. A tale scopo esamina le opere di vari autori, quali Foscolo, Manzoni, Fogazzaro, De Amicis, Pirandello, Svevo, Manzini, De Cespedes e Sciascia.

DOMBROSKI ROBERT S., *Properties of writing. Ideological discourse in modern Italian fiction*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1994.

Ipocrisia in prospettiva sociologica della narrativa italiana dal Manzoni al Calvino.

FAITROP PORTA ANNE-CHRISTINE (a cura di), *Parigi vista dagli italiani, 1850-1914*, Genève, Slatkine, 1995.

Riporta le impressioni e i resoconti degli scrittori italiani che nel periodo indicato visitarono e vissero a Parigi, da De Amicis alla Serao e a Prezzolini.

FARINA SALVATORE, *La mia giornata*, Sassari, Edes, 1996.

FORCHESATO WALTER, *La guerra nei libri per ragazzi*, Milano, Mondadori, 1996.

IParla di molti autori di questo genere di opere, quali De Amicis, Capuana, Goria, Calvesi, dal Risorgimento alla seconda guerra mondiale.

GANERI MARGHERITA, *Vicende ottocentesche del romanzo storico*, in *«Filologia Antica e Moderna»*, vol. X, 1996, pp. 58-81.

GEDDA LIDO, *Donne di casa Giacosa*, nel vol. AA.VV., *Fantasmi femminili nel castello dell'inconscio maschile*. Atti del Convegno Internazionale (Torino, 8-9 marzo 1993), Genova, Costa & Nolan, 1996, pp. 32-50.

GENEVOIS EMMANUELLE, «Entre naturalisme et «feminisme»», nel vol. AA.VV., *Les femmes écrivaines en Italie aux XIX^e et XX^e siècles*, Ed. Marie-Anne Rubat du Mérac, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1993, pp. 63-76.

GHIDETTI ENRICO, *Il tramonto dello storicismo. Capitoli per una storia della critica novecentesca*, Firenze, Le Lettere, 1993.

GIACOBELLO GIUSEPPE, *L'entropia sommersa di Girolamo Ragusa Moletti*, in *«Nuove Effemeridi»*, vol. VIII, 1955, pp. 115-125.

GIGLI MARCHETTI ADA, *Le riviste della moda a Milano nel XIX secolo*, in *«Padania»*, vol. VII, 1993, pp. 190-200.

GRAMIGNA ANITA, *Il romanzo di un maestro* di Edmondo De Amicis, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

IMBRIANI VITTORIO, *I romanzi*, a cura di Fabio Pusterla, Milano, Fondazione Bembo-Guarda, 1992.

IMBRIANI VITTORIO, *Racconti e prosa (1863-1876)*, a cura di Fabio Pusterla, Milano, Fondazione Bembo-Guarda, 1992.

IMBRIANI VITTORIO, *Racconti e prosa (1877-1886)*, a cura di Fabio Pusterla, Milano, Fondazione Bembo-Guarda, 1994.

LIBRALATO LAURA, *Roberto Sacchetto "ritratto" (da racconti rurali a «Vecchio guscio»)*, in *«Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti»*, vol. CLIV, 1995-6, pp. 445-468.

LONGO NICOLA, *Rileggendo l'interpretazione desancristiana del romanzo sperimentale di Emile Zola*, in *Critica letteraria*, vol. XXIII, 1995, pp. 309-329.

LUTI GIORGIO, *Il modello dell'antitesi. Francesco De Sanctis e le teorie darwiniane*, in *«Comparatistica»*, vol. VII, 1995, pp. 47-64.

MADRIGNANI CARLO ALBERTO, *Il*

"libro che vuole e deve esser" in tutto sincero", in «Filologia Antica e Moderna», vol. IV, 1993, pp. 133-156.

Sir Ferdinandi Martini e sulla sua opera *Nell'Africa italiana del 1893*.

MADRIGNANI CARLO ALBERTO, *I romanzi francesi di Luigi Guido*, in AA. VV., *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 351-364.

MANAI FRANCO, *Intellettuali e popolo nel Risorgimento lombardo: la narrativa rustica di Giulio Garcano*, in «Quaderni d'Italianistica» (Toronto), vol. XV, 1991, pp. 49-50.

MANTOVANI ALESSANDRA, *L'industria del presente. Giornalismo, critica, letteratura nell'età della "Voce"*, Ospedaletto, Pacini, 1995.

MARCHETTI GIUSEPPE, «La Voce. Ambiente, opere, protagonisti», Firenze, Vallecchi, 1994.

MAZZARELLA SALVATORE, *Fra poeti e prosatori*, in «Nuove Effemeridi», vol. VIII, 1955, pp. 67-76.

Sulla cultura presunita, da Alessio Nardone in post.

MIRMINA EMILIA, *Itinerario niviano*, Udine, Grafiche Missio, 1994, voll. 3.

Vol. I. *Alteire della storia poetica*. Vol. II. *Dal primo romanzo alla narrativa radicale*. Vol. III. *Dal «Barone di Alcántara» al capodavoro*.

MODENESI MARCO, "Ehmui" e "fin-de-siècle". Decadentismo e naturalismo a confronto, in AA. VV., *Sotto il segno di Saturno. Malinconia, spleen*

e nervosità nella letteratura dell'Ottocento

, a cura di Elio Mosele, Fasano Schena, 1994, pp. 253-278.

MORANDI ELENA, *La Lettura (1901-1952)*, in «Olio/Novecento», vol. XIX, 1955, pp. 153-211.

MORETTI VITO, *Il plurale delle voci: la letteratura abruzzese fra Sette e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996.
Raccolta di saggi già pubblicati; vedi *L'Abruzzo fra campagne e città nella narrativa realistica del secondo Ottocento (1882-1897): gli archetipi regionalistici* (pp. 75-76); *D'Annunzio di "Terra vergine" e i modelli dell'apprenditato* (pp. 76-89); *Treccce nere* di Domenico Cangoli (pp. 89-110) e *Federico Scataglio e "Il processo di Fine"* (pp. 111-129).

NIEVO IPPOLITO, *Norelliere campagnuolo*, a cura di Folco Portinari, Segrate (Milano), Mondadori, 1994.

NIEVO IPPOLITO, *Le maglie di Grado*, a cura di Barbaranelli Andrea, Udine, Istituto Editoriale Veneto Friulano, 1995.

ORECCHIA D., *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stantsiarski: un aspetto del debattito sul naturalismo*, Genova, Costa & Nolan, 1996.

PACCAGNINI ERMANNO, *All'interno della Scapigliatura: Ghislantoni e i suoi amici*, in «Otto/Novecento», vol. XIX, 1995, pp. 19-54.

PELLEGRINI RIENZO, *Racconti friulani di Caterina Percoto*, in «Metodi e ricerche. Rivista di studi regionali» (Udine), vol. XII, 1993, pp. 55-69.

PELLINI PIERLUIGI, *L'ultimo Gioscosat-*

Intertestualità e ricezione, in «Otto/Novecento», vol. XIX, 1995, pp. 41-73.

PERIODICI (I) siciliani dell'Ottocento.
I. *Periodici di Palermo*, a cura di Pina Travagliante, Catania, C.U.E.C.M., 1995.

PERIODICI (II) siciliani dell'Ottocento.
II. *Periodici di Catania*, a cura di Maria Grillo, Catania, C.U.E.C.M., 1995.

PERSIANI SILVIA, *Alle origini della narrativa tozziana: "Paolo"*, in «Esperienze letterarie», vol. XVIII, 1995, pp. 49-71.

PETRONI FRANCO, *Tozzi: la poesia e le strutture narrative*, in «Allegoria», vol. VII, 1995, pp. 51-67.

PIETROBON ERMENEGILDA, *Il fascino elusivo dell'intellettuale maschile: femminismo ed antifemminismo di Neira*, in AA.VV., *Power and Italian Culture and Literature*. Atti del IX Convegno Internazionale dell'Associazione dei Professori d'Italiano (Johannesburg, 13-16 set. 1995), Johannesburg, A. P. L., 1996, pp. 210-219.

ROTA VITTORIO, *Tra scienza e fantascienza: il cervello umano in alcuni scrittori postunitari*, in «Otto/Novecento», vol. XIX, 1995, pp. 35-64.

SALSINI LAURA, «Verismo». *Matilde Serao's Gendered Genre*, in «Italian Quarterly», vol. XXXIII, pp. 127-8.

SCAPPATICCI TOMMASO, *Introduzione a Serao*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

SCRIVANO RICCARDO, *Letteratura e*

colonialismo, in «Filologia Antica e Moderna», vol. XV, 1993, pp. 9-34.

SIGNORELLI ALFIO, *Socialità e circolazione di idee: l'associazionismo culturale a Catania nell'Ottocento*, in «Meridiana», n. 22-3, 1995, pp. 39-65.

STORTI ABATE ANNA, *Alcuni recenti contributi su Ippolito Nievo*, in «Metodi e Ricerche. Rivista di studi regionali» (Udine), vol. XII, 12, 1993, n. 1, p. 41-53.

TESIO GIOVANNI, *Una "scorciatola" per Torino milleottocentottanta*, in «Studi piemontesi», n. 1, pp. 111-8.

Trattasi dell'introduzione ad un'antologia di testi di Besozzo, De Amicis, Sacchetti e Ealdella sulla vita di Torino (1890-1977).

VOISIN-POUGERE MARIE-ANGE, *Le sérieux et la felute. Le bourgeois dans la littérature réaliste*, in «Romantisme», vol. XXX, 1955, pp. 3-12.

ZOLLINO ANTONIO, *Il "feit motiv": modalità di una struttura musicale fra Gadda e D'Annunzio*, in AA.VV., *Parole d'altri*, in «Sagana», nn. 5-6, 1996, pp. 91-112.

Tratta della tecnica della ripetizione e del suo sviluppo da Bante al Manzoni e ai versili.

§. 2. Edizione di testi e critica testuale

CAPUANA LUIGI, *Un vampiro*, Firenze, Passigli, 1995.

CAPUANA LUIGI, *Malia*, a cura di D. Morea, Napoli, Bellini, 1955.

CAPUANA LUIGI, *Il Marchese di Roccavendina*, intr. e note di Bruno Dossini, Perugia, Guerra, 1996.

CAPUANA LUIGI, *Il parninfo (tra narrativa e teatro)*, a cura di Sarah Zappulla Muscari, Catania, C.U.E.C.M., 1996.

Riconiglie il testo del racconto *Il parninfo* e la sua versione teatrale *La parninfia* sia nella sua veste dialettale che in lingua.

CAPUANA LUIGI, *Profumo*, a cura di Paola Azzolini, Milano, Mondadori, 1996.

Testo del manoscritto secondo l'ed. 1994, con ampia introduzione, nota biografica e bibliografia ed analoga critica.

DELLE COSE DI SICILIA. Testi inediti o rari, voll. 4, Palermo, Sellerio, 1996, Nuova Edizione, a cura di Leonardo Sciascia (Prima edizione 1980-86).

Qui si pubblicano tra gli altri i testi di Alessandro 1968 di Giovanni Verga (pp. 184-185), G. Verga di Lawrence David Herbert (pp. 186-191), Discorso ai Siegi di Luigi Pirandello (pp. 209-222), Ricordi di De Roberto di Vitaliano Brancati (pp. 223-227).

DE ROBERTO FEDERICO, *I grandi romanzi. Il ciclo degli Uzedi: «L'illusione», «I Viceré», «L'impero»*, cur. Sergio Campailla, Roma, Newton Compton, 1994.

DE ROBERTO FEDERICO, *I Viceré*, a cura di Sergio Campailla, Roma, Newton Compton, 1996.

MORACE ALDO MARIA, "Le istantanee" di Capuana, in *Annali della Fondazione Verga*, vol. X, 1995, pp. 15-60.

Pubblica, con ampia introduzione sulla problematica testuale e metrica, l'edizione critica delle "Istantanee" di Capuana e relativo apparato.

PATRIZI GIORGIO, *Il testo cancellato, il testo immaginato: le due prefazioni di «Maleroglia»*, in AA.VV., *Strategie del testo. Preliminari Partizioni. Paese*. Atti del XVI e del XVII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989), Padova, Esedra, 1995, pp. 251-258.

RANDI GIUSEPPE, *L'abbazzo di «Fantasticheria» e la trama di «Padron Ntoni»*, in *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina*, vol. XIII-XIV, 1995-1996, pp. 561-577.

RICCO LAURA, *Testo per la scena-Testo per la stampa: problemi di critica*, in *Giorn. Stor. della Lett. It.*, vol. CXIII, 1966, pp. 210-266.

RIZZO GINO, *Filologia ed esegesi vergiana: le due redazioni del «Marrito di Elena»*, nel vol. *Filologia e critica tra Seicento e Ottocento*, Congedo Ed., 1996, pp. 93-134.

Dopo aver riferito alcuni giudizi critici sul manoscritto e posti alcuni confronti con *Il Malfigno*, descrive le due redazioni del testo e procede ad un attento esame del manoscritto della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania.

TRAINA GIUSEPPE, *A proposito delle varianti a stampa della «Disdetta» di Federico De Roberto*, in AA. VV., *Lettatura e Lingue nazionali e regionali. Studi in onore di Nicolo Minervi*, Roma, Il calamo, 1996, pp. 541-555.

Studia e caratterizza le varianti delle tre redazioni (BSR, 1891, 1910) della novella.

VERGA GIOVANNI, *Dal tuo al mio*.

Edizione critica a cura di Tania Basile, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1995 [Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, vol. XIII].

VERGA GIOVANNI, *La Maleroglia*. Edizione critica a cura di Ferruccio Cecco, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1995, pp. I - LXXXIX, 563.

Prima edizione critica del romanzo, preceduta da un'ampia introduzione (pp. IX-LXXXIX) e seguita da tre Appendici contenenti la prima la Prefazione definitiva e gli Appunti di lavoro, la seconda gli Abbacchi, la terza i Frammenti vari.

VERGA GIOVANNI, *Due sceneggiate inedite*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Bompiani, 1995.

Bono pubblicare le due sceneggiate cinematografiche inedite di *Guccia alla colpa* (pp. 19-40) e *Storia di una cognacca* (pp. 41-57) con ampi profilo.

VERGA GIOVANNI, *Dal tuo al mio*. Edizione critica a cura di Tania Basile, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1995 [Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, vol. XIII].

VERGA GIOVANNI, *La morte di Gesualdo (da «Mastro-don Gesualdo»)*, introduzione, commento e apparati di Daniela Brogi, in *«Allegoria»*, vol. VII, 1995, pp. 95-110.

Mette a confronto e commenta il testo dell'episodio nelle due redazioni della *Spesa Antologica* (1888) e dell'ed. Treves 1890.

VERGA GIOVANNI, *Cavalleria rusticana: l'archetipo e le sue figure*, a cura di Pictropaolo Benedetti, Roma, Sigedit, 1996.

Pubblica il testo della novella (ed. Treves 1890), il testo teatrale (ed. Casanova 1894), il libretto

del melodramma di Giovanni Targioni Tozzetti e Guido Monti per l'opera di Mascagni (ed. Sonzogno 1890).

VERGA GIOVANNI, *Rosso Malpelo, La lupa, Cavalleria rusticana*, a cura di Vincenzo Consolo, Roma-Bari, Laterza, 1996.

Si ripubblicano le tre novelle con la presentazione di Vincenzo Consolo, pp. 1-12.

VERGA GIOVANNI, *La lupa e altre novelle*, con note introduttive di Mario Cantella e Danila Rotta, Milano, La Spiga, 1996.

Antologia scolastica di nove novelle di Verga.

VERGA GIOVANNI, *Novelle di Sicilia e di Milano*, a cura di Giacomo Vittorio Paolozi, Napoli, Loffredo, 1996.

Antologia scolastica di novelle del Verga.

VERGA GIOVANNI, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di Gianni Oliva e Maria Lucia Zito, Brescia, La Scuola, 1996.

Edizione scolastica del romanzo secondo il testo dell'89 (ed. crit. Riccani, 1979), con introduzione e bibliografia essenziale.

VERGA GIOVANNI, *«Cavalleria rusticana» et autres nouvelles*, trad. di Gérard Luciani, Paris, Gallimard, 1996.

Antologia di novelle di Verga in versione francese e testo italiano a fronte.

VERGA GIOVANNI, *Mastro-don Tzezonialto*, trad. di Ephe Kallophatide, Athina, Gutenberg, 1996.

Traduzione in lingua greca del *Mastro-don Gesualdo*.

ZAPPULLA MUSCARA' SARAH, *Ludigi Capuana e le carte messaggere*, Catania, C.U.E.C.M., 1996, voll. 2.

IVengono raccolti insieme alcuni cenni, in buona parte pubblicati già altrove: Capuana - Giannìmpaglio (pp. 33-174), Capuana - Nacomo della Mariglia (pp. 175-214), Capuana - Miranda (pp. 215-276), Capuana - Angiolo e Adolfo Orsiello (pp. 275-376), Capuana - Gallois (pp. 377-402), Capuana - Ciniboli (pp. 403-416), Capuana - Gaeta (pp. 417-424), Capuana - Adelaide Bernadini e Manzella Frontini (pp. 425-468), Capuana - De Rossi (pp. 469-492), Capuana - Cecchi (pp. 493-496), Capuana - Mario Buccino (pp. 497-516), Capuana - Rossi (pp. 517-532), Capuana - Pasta (pp. 533-540), Capuana - Adelaide Bernadini, Nino Martoglio, Angelo Musco (pp. 549-744), Capuana - Paggi, Bompard (pp. 745-769), Capuana - Picandello (pp. 769-776), Capuana - Ojetti (pp. 779-800), Capuana - Angiolo e Adolfo Orsiello (pp. 801-808).

§. 3. Critica letteraria

AA.VV., *Festierri 1931: Dino Garone e la cultura italiana degli anni Venti-Trenta* (Atti del Convegno di Pesaro, 23-4 aprile 1993), a cura di Giorgio Cerboni Baiardi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.

(Vedi in particolare i saggi: RICCARDO SCRIVANO, *Giovanni Verga e il suo tempo* (pp. 1-20); ANTONIO MARZIO METTERLE, *Dino Garone, Verga e la finzione* (pp. 21-41); LUCIANA MARTINELLI, *La specificità del linguaggio vergiano in Garone* (pp. 91-104).

AMATANGELO SUSAN, *The Political Heroine in Verga's Early Novels*, in *Romance Languages Annual* 1995, vol. VII, 1996, pp. 185-189.

Mentre in luce l'immagine della bellezza in Giustina nei *Carbonari della montagna*, e dell'impegno politico in Giulia nel romanzo *Sulle leggiule*.

ASOR ROSA ALBERTO, *I Malavoglia*

di Giovanni Verga, in *Letteratura Italiana. Le Opere. III. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Binaudi, 1955, pp. 735-877.

Isommaria I. Gesù e storia. 1. Una lunga gestazione. 2. Cronistoria di un evento. 3. Avventura e disavventura di un'infanzia (che non c'è). 4. Il punto di vista dell'ottica vergiana (il Naturalismo e positivismo, e il loro contrario). 2. La Sicilia come "utopico". 3. I principi dell'ottica vergiana. 4. Le condizioni dell'ottica vergiana. 5. Le conseguenze dell'ottica vergiana: distacco e immedesimazione. II. *Nicotra*. 1. Una questione di miti. 1. Disposizione e misura della narrazione. 2. Cicloicità e edicità del racconto. 3. L'organizzazione narrativa della materia. 4. Tempi e cronologia (I. Traslazioni logico-temporali). 5. Il microcosmo di Trezza. III. *Trezzurie*. 1. L'etica del "progetto chiuso" (I. Dovere, onore, orgoglio e vergogna). 2. Gli "oggetti simbolici" del racconto. 3. Come chi si battono (i Malavoglia) (I. Economico). 2. Il paese e cultura. 3. L'implicabile alteranza dei casi umani. 4-5. La via del colto e chi lo vuol cruda. 4. La scelta. 5. Come riscevono l'umile speranza malavoglia. IV. *Mauri e i suoi*. 1. L'intervento dei rivolti interni. 2. Il "racconto rustico" o del populismo romantico. 3. Protesta e ribellione sociale. 4. I grandi maestri della narrazione. 5. *Marzionario*. V. Un romanzo sui *malavoglia*. 1. Il problema stilistico dei *Malavoglia*. 2. "Pluri del racconto" e "verbale stede". 3. Il teatrino di Agi Trezza. 4. Il meccanismo delle "ripetizioni". 5. Scena e postumo (I. Perché il motivo degli amici mai muore). 2. Epressismo popolare. 3. Trasmutazione semantica di soggetti e oggetti del racconto. 6. La sintesi del "non denio". 7. La poetica come punto di arrivo dell'ingresso percorso stilistico vergiano. 8. "Lacrymae rerum". VI. Nota bibliografica.

BALDI GUIDO, *L'inetto e il superuomo. D'Annunzio tra "decadenza" e vita ascendente*, Torino, Scriptorium, 1996.

Interessante il confronto tra la novella *Delfino* di *Terra vergine* e *Rosso Malpelo* di Verga.

BIGAZZI ROBERTO, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996.

Braccioletta di saggi già pubblicati in altra sede. Vedli soprattutto i seguenti contributi: *Travaglio e i giovani, tra Niceré e Pirandello* (pp. 90-94); *Ritrovamento di critici e artifici* (pp. 119-129); *Dialogo raccontato e racconto dialogico*; Verga (pp. 187-196); *L'infernito del teatro, tra Zola e Verga* (pp. 196-209); *Fine secolo: dalla narrativa al teatro* (pp. 209-209); *Il pericolaggio e il suo duplice Gesualdo* (pp. 215-233).

BISICCHIA ALFIO, «*L'addio ai monti in Manzoni e in Verga*», in *-Nuova Secondaria-* (Brescia), vol. XI, 1994, pp. 51-2.

BORRI GIANCARLO, *Cent'anni fa uscirono «I Viceré» di Federico De Roberto. Un'opera poderosa, tra saga familiare e romanzo storico*, in *«Il Ruggiuglio libarico»*, n. 61, 1994, n. 1, p. 3-4.

BORRI GIANCARLO, *Come leggere «I Viceré» di Federico De Roberto*, Milano, Mursia, 1995.

BROGI DANIELA, *Il "fiasco" del «Malavoglia»*, in *«Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Siena»*, vol. XVII, 1996, pp. 165-205.

CACCIAGLIA NORBERTO, *Il "fantastico" nelle novelle di Giovanni Verga*, in *«Critica letteraria»*, vol. XXIII, 1955, pp. 407-423.

CAMPAILLA SERGIO, *Il giovane, il vecchio e Capuana*, in *«Libri e Riviste d'Italia»*, vol. XLVIII, 1996, pp. 411-417.

Rapporto tra Luigi Capuana e Verga e De Roberto.

CANTELMO MARINELLA, *Vedere, far vedere, essere visti: dalla "Weitanschauung" dell'autore alla visione narrativa*, in *«Strumenti critici»*, vol. XI, 1996, pp. 111-135.

Sulla teoria dell'uniorismo di Picandello e i suoi effetti di depotenziamento della rappresentazione verista, segue il confronto tra «Viceré» di De Roberto e «Il mostro della morte» di D'Annunzio, presentato l'uno come esempio di una struttura narrativa chiusa e forte e l'altro di una struttura debole e aperta.

CANTELMO MARINELLA, *Silenzio d'autore: mito e modi dell'impersonalità nel «Viceré» di Federico De Roberto*, in *«Strumenti critici»*, vol. XI, 1996, pp. 449-477.

CARNAZZI GIULIO, *Verismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1996.

CARSANIGA GIOVANNI, *Aspects of narrative Realism*, in *«Altro Polo»* (Federick May Foundation for Italian Studies, University of Sydney), vol. XI, 1996, pp. 164-179.

CASELLA PAOLA, *Le descrizioni nelle novelle di guerra di Federico De Roberto: indici di uno sperimentalismo travagliato*, in *«SIT., Cahiers du Séminaire d'Italien. Université de Neuchâtel»*, n. 5, 1996, pp. 85-101.

CELATI GIANNI, *Le posizioni narrative rispetto all'altro*, in *«Nuova Corrente»* (Genova), vol. XLIII, 1996, pp. 3-18.

Esamina la tecnica di distanziamento dello scrittore dal lettore, esemplificando dal *-Mastro-don Gesualdo-* di Verga e dal *-Venuto de Paris-* di Zola, in confronto con la tradizione, dall'*-Orlando furioso-* di Ariosto al *-Pinocchio-* di Collodil.

CHU MARK, *Federico De Roberto e le ragioni del potere*, in *«Modern Languages Notes»*, vol. CXI, 1996, pp. 74-88.

CHU MARK, *Un grande comunicatore: le ragioni del potere in Federico De*

Roberto, in AA.VV., *Power and Italian Culture and Literature* cit., pp. 278-290.

Le ragioni del potere, soprattutto nel «Viceré» e nell'«Impero».

CONSOLO VINCENZO, *Vittime e messaggero. La donna nella narrativa siciliana*, in «L'Indice dei Libri del Mese», n. 8, 1996, p. 44.

La concezione della donna in Verga, Pirandello, Vittorini, Brancati, Tommasi di Lampedusa e Sciasci.

DEI CESARE, *Psicosaggi: i «Promessi Sposi», «Pinocchio», «I Malavoglia», «Don Chisciotte», «Amleto*, Torino, Genesi, 1995.

DELLA COLETTA CRISTINA, *Teoria realista e prassi fantastica: «Un vampiro» di Luigi Capuana*, in «Modern Language Notes», vol. CX, 1995, pp. 192-208.

DERLA LUIGI, *Gita al formicario. Stu «Fantasticheria» di Giovanni Verga*, in «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», 1993, n. 26, pp. 36-47.

DI GRADO ANTONIO, *L'isola di carca: incanti e inganni di un mito*, Palermo, Lombardi Arnaldo, 1996, seconda ed. riveduta ed ampliata.

Vedi i saggi: *Il silenzio dell'Ottocento. Il ministro di Verga: gli "restratti furori" di Antonino Abate* (pp. 15-27); *Verga e il suo doppio lettura de «I galatinoi»* (pp. 29-44); *Gli "spettatori silenziosi": il pubblico mancato del teatro vergiano* (pp. 45-52); *Del riformismo autoritario all'autoritarismo senza riforme: note sull'«aperto» di De Roberto*, pp. 53-68.

DI GRADO ANTONIO, *Raggagli d'erbertiani: La chiave della «Messa di*

nozze»», in «La Forme e la Storia», vol. VIII, 1996, pp. 141-60.

ESPOSITO VITTORIANO, *Letteratura della dissidenza e altri studi*, Roma, Edizioni dell'Urbe, 1994.

(Contiene, tra numerosi altri, un saggio su *Le origini del verismo vergiano*).

FARNETTI MONICA, *Veristi*, nel vol. *L'ermo colle e altri paesaggi*, Ferrara, Liberty House, 1996, pp. 69-73.

FARNETTI MONICA, *Il romanzi del mare: morfologia e storia della narrativa marinara*, Firenze, Le Lettere, 1996.

InNell'esaminare gli esemplari della letteratura marinara in Europa, studia in particolare i romanzi italiani, quali le «Avventure di Pinocchio» di Collodi, «Manlio» di Garibaldi, «I Malavoglia» di Verga, le «Nostalgie marine» di Checchi, il «Brigantino del Papa» di Vittorini, l'«Horcyus Orca» di D'Arrigo e tutti gli altri numerosi autori, che parlano del mare.

FENZI ENRICO, «Se avevano detto che c'era la libertà!...», in «Nuovi Argomenti», n. 8, 1996, pp. 57-64.

FISICHELLA ROSARIO, *Manzoni e Verga: due oggettività diverse*, in «Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze di Arezzo», vol. LIV, 1992, pp. 347-363.

Studia la diversa disposizione di Manzoni e di Verga verso gli umili.

FONTANA PIO, *Storia e mito. Per un tema di critica vergiana*, in «Versants», vol. XXVII, 1995, pp. 7-40.

GENCO GIUSEPPE, *Da «Noni Malavoglia» a Mastro Don Gesualdo: la fine*

dell'"epos" e la tragedia del "moderno", in «Nuova Secondaria», vol. XII, 1955, pp. 55-57.

GIACHERY EMERICO, *Postilla Vergiana-Dannunziana a "Testimonianza e prologo"*, nel vol. *Letteratura come amicitia*, Roma, Bulzoni, 1996.

GIANNETTI VALERIA, *Capuana e lo spiritismo: l'anticamera della scrittura*, in «Lettere italiane», vol. XLVIII, 1996, pp. 268-285.

GIOVANNETTI PAOLO, *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marcos y Marcos, 1994.

(Del verso libero italiano, dai «semintimi» di Capuana in poi).

JANNUZZI LINA, *Sul primo Verga*, Napoli, Loffredo, 1995.

(Sommario: I. Il «revisionismo» vergiano (in Appendice le varianti d'autore dei «Carbonari della montagna»); II. Ambiente culturale e modelli letterari; III. Processi storici e sperimentazioni narratologiche; IV. Dopo «Corrado il carbonaro»; V. La doppia ottica vergiana nel romanzo «Sulle lagune»).

HOFFMANN BELA, «Ragalmazo elbeszelo-rejtózkodó Iro». Giovanni Verga -Rosso malpelo- címu novellaajanak interpretacioja, in «Italianistica Debreceniensis», n. 3, 1996, pp. 135-146.

Esamina la novella di Verga soffermandosi sul valore simbolico dei nomi e dei colori e della tecnica orientativa dello scrittore per il lettore.

LO CASTRO GIUSEPPE, *Lettura del «Marito di Elena»*, in «Filologia Antica e Moderna», vol. VIII, 1995, pp. 77-106.

LUPERINI ROMANO, *L'Eva vergiana*, in «Belfagor», vol. LI, 1996, pp. 293-302.

MANAI FRANCO, *Impersonalità e follore nelle «Poesie» di Capuana*, in «Filologia Antica e Moderna», vol. VIII, 1995, pp. 107-121.

MANAI FRANCO, *Fenomenologia delle corna in Capuana e Pirandello*, in «Italianistica», vol. XXV, 1996, pp. 357-366.

MARCHESE ANGELO, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novele rustiche» di Verga*, in «Otto/Novecento», vol. XIX, 1995, pp. 5-71.

MARCHI GIAN PAOLO, «I colloqui con Giovanni Verga» di Eugenio Zaniboni, in «Quaderni di Lingue e Letterature», Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Verona, vol. XX, 1995, pp. 151-172.

MARCHI GIAN PAOLO, *A cent'anni da Adua (1896-1996). I soldatini di carta di Verga, Pascoli e D'Annunzio*, in «Il Cristallo», n. 3, 1996, pp. 64-73.

La sconfitta di Adua nei giornali e nelle opere di Verga, Pascoli e D'Annunzio.

MAZZARINO ANTONIO, *Bada come scritti (appunti sul metodo)*, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», vol. XIII-XIV, 1995-1996, pp. 311-329.

(Ancora sugli «alveari», a critica della interpretazione di Salvatore Claudio Sgori in «La Sicilia», del 12.7.92) e del commento di Gianni Oliva e Maria Lucia Zito nella edizione del «Maestro-don Gemmelli», Brescia, La Scuola, 1996.

MELIS ROSSANA, *Lettere di scrittori e*

artisti nell'Archivio Cima. Il carteggio tra Giovanni Verga e Vittoria Cima, in «Giorn. Stor. della Lett. Ital.», vol. CLXXII, 1995, pp. 227-260.

MONTEROSSO PERRUCCIO, *La dolorosa intelligenza. Testimonianze e saggi tra romanticismo e la fine del Novecento*, Viareggio-Cremona, Baroni-Turris, 1996.

Raccolta di saggi già editi in altra sede. Vedi tra gli altri: *Romanticismo giovanile di I. Albero. Le lettere a Matilde (1850)*, pp. 25-44; *Sessantasestino di L. Guido (1847-1898)*, pp. 69-74; *Un secolo di sicurezza: da Verga a De Roberto a Boniari*, pp. 177-191.

MUSUMARRA CARMELO, *Verga, le Banche e le Imprese industriali*, in «Memorie e Rendiconti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti degli Zenanti e dei Dafnici di Acireale», ser. IV, vol. IV, 1994, pp. 87-102.

MUSUMARRA CARMELO, *De Roberto la storia e le lettere*, in «Critica letteraria», vol. XXIII, 1955, pp. 457-459.

MUSUMARRA CARMELO, *Accademia e trasgressione nella cultura catanese dal Settecento al Novecento*, Bonanno Ed., Acireale, 1996.

Raccolte una serie di saggi, già pubblicati in altra sede. Vedi tra gli altri: *Verga e il "federalismo"* (pp. 78-80); *Personaggi del "Malavoglia": la Dora* (pp. 81-83); *Federico De Roberto, la storia e le lettere* (pp. 87-93).

NICOLOSI FRANCESCO, *Suggerimenti vergiani e sperimentazioni naturalistiche nelle novelle dannunziane*, in AA.VV., *Gabriele D'Annunzio. Un seminario di studio*, Genova, Marietti, 1991, pp. 275-290.

NIGRO SALVATORE S., *E De Pisis in-*

contro Verga. Il "divino fanciullo" avrà cercato lo schivo ottuagenerario sperando che il suo libro «Il signor Luigi B.- ne incontrasse i favori, in «Il Sole 24 ore», 15/9/96, p. 37.

Ripubblica il disegno inedito di De Pisis *Ritratto di Giovanni Verga*, 1921.

PAGLIANO GRAZIELLA, *La linea narrativa Manzoni-Verga-Seruso e il paradosso della marginalità in letteratura*, nel vol. AA.VV., *Letteratura e marginalità*, a cura di Ada Neijer, Trento, New Magazine, 1996, pp. 11-31.

PALADINO VINCENZO, *Manzoniana e altri saggi tra Otto e Novecento*, Milano, Istituto Propaganda Libraria, 1996.

Raccolte una serie di studi già apparsi altrove; vedi, tra gli altri, *Verga e il suo lettore. La conquista del Malavoglia* (pp. 145-160); *Lo scrittore del Verga* (pp. 161-63).

PALERMO ANTONIO, *La folla dei «Viceré»*, in «Filologia e critica», vol. XIX, 1994, pp. 356-360.

PALERMO ANTONIO, *Capuana critico: dopo il naturalismo*, in «Critica letteraria», vol. XXIII, 1955, pp. 395-406.

PANNUNZIO GIORGIO, «L'Impero» di Federico De Roberto: ideologia e letteratura negli ultimi capitoli, in «Otto/Novecento», vol. XIX, 1995, pp. 163-169.

PAPA ENZO, *Due scolti sciassanti*, in «Belfagor», vol. LI, 1996, pp. 587-592.

Esamina criticamente due giudizi di Sciascia, uno su un episodio del «Malavoglia» (in «Cruciverba», 1985) e il secondo su un particolare della novella «Liberta» (in «La corda pazzia», 1977).

PAPPALLARDO VALERIA, *Patologia*

medica e letteratura in Capuana, in «Arch. Stor. per la Sic. Or.», vol. XCI, 1995, pp. 159-166.

PATRUNO MARIA LUISA, *Verino e umorismo: poetiche in antitesi*, Bari, Laterza, 1996.

PATRUNO MARIA LUISA, *Pirandello critico. Il "Discorso" su G. Verga*, in AA. VV., *Miscellanea di studi in onore di Pompeo Giannantonio*, II. 2. *Litteratura meridionale*, in «Critica letteraria», vol. XXIV, 1996, pp. 221-237.

PESTELLI CORRADO, *Capuana noveliere. Stile della prosa e prosa "in stile"*, Verona, Gutemberg, 1991.

PICA VITTORIO, *Lettere a Federico De Roberto*, introduzione e note di G. Maffei, Catania, Fondazione Verga, 1996 [Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Carteggi, n. 3].

PIERI MARZIO, «E qui ciò citemi» due ossicini di pollo per una cabaletta non venuta, in AA.VV., *Parole d'altri...*, cit., pp. 263-279.

Studia i rapporti tra melodramma e letteratura nell'Ottocento (Manzoni-Verdi, Tommaseo-Rossini, Verga-Mascagni).

SCRIVANO RICCARDO, *Capuana critico*, in AA.VV., *Da una riva e dall'altra*, a cura di Dante Della Terza, Fiesole, Cadmo, 1995, pp. 349-362.

SIPALA PAOLO MARIO, *De Roberto e lo scacco dell'Eros*, nel vol. AA.VV., *Letterature e lingue nazionali e regionali...* cit., pp. 453-460.

SPINAZZOLA VITTORIO, *L'ambiguità ironica dei «Viceré» di Federico De*

Roberto, in AA.VV., *Caturno e il conioco*. Atti del III colloquio calviniano (Firenze - S. Giovanni Valdarno, 17-18 nov. 1988), a cura di Luca Clerici e Bruno Falchetto, Milano, Marcos y Marcos, 1994, pp. 163-175.

SPINAZZOLA VITTORIO, *I romanzi del distinguo. De Roberto, Pirandello, Tommasi di Lampedusa*, in «Libri e Riviste d'Italia», vol. XLVI, 1994, pp. 38-45.

STUSSI ALFREDO, *Esse, non esse! (nel centenario dei «Viceré»)*, in «Italiamistica», vol. XXIII, 1994, pp. 512-3.

STUSSI ALFREDO, *Aspetti dell'elaborazione del «Marchese di Roccaverdina»*, in «Giom. Stor. della Lett. It.», vol. CXII, 1995, pp. 400-414.

TANTERI DOMENICO, *Naturalismo e impersonalità*, nel vol. AA. VV., *Letterature e Lingue nazionali e regionali...* cit., pp. 517-539.

TAIVANI GIOVANNA, *Letteratura e cinema: per un'esperienza didattica nelle scuole*, in «Allegoria», n. 24, 1996, pp. 72-92.

Propone una lettura esemplificativa parallela e di confronto del «Malavoglia» e della «Terra nostra» di Visconti.

VERDICCHIO MASSIMO, *Theory and practice in «L'amante di Gramigna»*, in «Quaderni di Italianistica» (Toronto), 1993, pp. 261-276.

ZAGO NUNZIO, *Il realismo allegorico dei «Viceré»*, in «Le Forme e la Storia», vol. VIII, 1996, pp. 161-175.

ZANGRILLI F., *Pirandello e i classici*.

Da Euripide a Verga, Firenze, Cadmo, 1995.

In un capitolo parla dell'influenza di Verga in *Tisbe* e in alcune novelle di Pirandello.

ZAPPULLA MUSCARA' SARAH-ZAPPULLA ENZO (a cura di), *Le robe di Casa Verga*, Catania, Strano Arti Grafiche, 1996.

Catalogo della mostra di Vizzini (sett. 1996) di fotografie, documenti, cattelli vergianesi.

ZAPPULLA MUSCARA' SARAH, *Pirandello, Verga, Capuana e De Roberto*, in AA.VV., *I libri in maschera. Luigi Pirandello e le biblioteche*, Roma, De Luca, 1996, pp. 125-147.

Catalogo della mostra tenutasi a Roma il 7 nov.- 31 dic. 1996 sulla biblioteca di Luigi Pirandello.

§. 4. Teatro

AA.VV., *Verga e il cinema: con una sceneggiatura vergiana inedita di "Cavalleria rusticana"*, a cura di Nino Genovese e Sebastiano Gesù, Catania, Maimone, 1996.

Sommario: GENOVESE NINO, *Verga e il cinema. "Gestito di Dio" o "San Giacomo magno?"* (pp. 7-25); FAVA GUZZETTA LIA, *Le immagini "cinematografiche" nella scrittura teatrale vergiana* (pp. 27-35); VERDONI MARIO, *Inflessi vergiani sulla giornale critica "di fronte"* (pp. 37-39); BRUNETTA GIAN PIERO, *Verga e la Sicilia di Visconti e De Santis* (pp. 41-49); CARDILLO MASSIMO, *Donne vergiane tra pagina e film* (pp. 51-70); GROVIALE FERNANDO, "Ob, dolce roventina, desto d'amor gentil", *Passione, -Tigre rosse-* e l'immaginazione melodrammatica (pp. 81-101); GENOVESE NINO, *Per una storia di "Cavalleria rusticana": dalla novella ai film* (pp. 89-97); COMUZIO ERMANNO, *"Cavalleria rusticana": tra novella, film, teatro e musica* (pp. 99-119); LONGO GIORGIO, *Cavalleria rusticana: del 1910* (pp.

121-125); ZAPPULLA MUSCARA' SARAH, *Giovanni Verga soggettista cinematografico* (pp. 127-135); RICCIARDI CARLA, "Gli artisti parlano" *La recensione "mista" di "Giacomo alla rospesa"* (pp. 135-145); TAGLIABUE CARLO, *Lettaturam, cinema e radioteatro nel periodo del mito* (pp. 145-155); DE GIAMMATTEO FERNANDO, *"I Malasoglio" da Verga a Viscutti: dal sarcasmo alla misticità del paesaggio* (pp. 155-173); CANTELLI ROSARIO, *da terra messo: codici linguistici e strumenti narrativi* (pp. 175-185); SCALIA SALVATORE, *Verga, Visconti e l'accompagnata vergianiana* (pp. 187-189); CAMERINI CLAUDIO, *La magia nel fiume - la Lupa - tra fiaba, mitologia, teatro e film* (pp. 191-197); CARDILLO MASSIMO, *A proposito de "L'annone di Gramigna". Interessi di Carlo Lazzaro* (pp. 199-201); VORAUER MARKUS, *Proprio questa storia mi raccomando: di rumore e poi di silenzio. Riflessioni su "Bromio" di Florestano Vancini* (pp. 205-211); ALCHIMAYR MICHAEL, *Mito e mito. La figura del pazzo e il mondo carnevalesco in "Bromio" di Florestano Vancini* (pp. 215-219); RAFFAELLI SERGIO, *Il cinema nelle lingue di Giovanni Verga* (pp. 223-227); GAIRÀ AGOSTA GIOVANNI, *Giovanni Verga e la sceneggiatura cinematografica medita di "Cavalleria rusticana"* (pp. 237-245); BIFALINO GESUALDO, *Per Giovanni Verga* (pp. 245-247).

ALONGE ROBERTO - TESSARI ROBERTO, *Lo spettacolo teatrale. Dal resto alla messinscena*, Milano, L.E.D., 1996.

ANGELINI FRANCA, *"Cavalleria rusticana" di Giovanni Verga*, in *Lettatura Italiana. Le Opere. III. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 955-980.

Sommario: 1. Genesi e storia. 2. Struttura (1. Dalla novella al dramma. 2. Struttura del dramma: la scena. 3. Una tragedia moderna. 4. Spazio e tempo. 5. Il "gesto" come scrittura del personaggio. 6. Il lungo della morte). 3. Il italiano: la lingua. 4. Il pubblico e gli attori. 5. Fortuna di "Cavalleria rusticana": il melodramma (1. "Cavalleria rusticana" e il cinema). 6. Nota bibliografica.

BARBINA ALFREDO - GUERCIO FRANCESCA, *Mafiosi, baroni, creditori. Teatro minore siciliano tra Otto-*

cento e Novecento, Roma, Bulzoni, 1996.

Trattasi del n. 11 dei «Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani». Contiene tra l'altro i saggi: ALFREDO BARBINA, *Di alcuni aspetti del teatro siciliano tra Ottocento e Novecento*, pp. 11-27; FRANCESCA GUERCIO, *Una storia e testi: letteratura e lingua del teatro siciliano*, pp. 29-47.

CHANDLER BERNARD S., *Verga's View of the Theatre*, in *Rivista di Studi Italiani*, vol. II, 1996, pp. 193-197.

FLAIANO ENNIO, *Lo spettatore addormentato*, a cura di Simona Costi, Milano, Bompiani, 1996.

Fra gli articoli e saggi raccolti compaiono le recensioni a spettacoli, tra gli altri anche di Capuana.

FROSINI VITTORIO, *Sacro e profano nel teatro di Verga*, in *Tempo presenti*, 1995, n. 169-170, pp. 61-64.

GIULIANI FRANCESCO, *Il teatro ed il convento. I due cicli del "Don Candeloro e C.L." di Verga*, San Severo (Foggia), Miranda, 1994.

MARCHI GIAN PAOLO, *Drammaturgia vergiana*, in *Critica letteraria*, vol. XX, 1995, pp. 425-437.

NICASTRO GUIDO, *La Sicilia, il melodramma e Pirandello*, in AA.VV., *Lettatura e lingue nazionali... cit.*, pp. 337-348.

TESSARI ROBERTO, *L'osservatorio teatrale di Capuana*, in AA.VV., *Gesto e parole. Aspetti del teatro europeo tra Ottocento e Novecento*, Padova, Esedra, 1996, pp. 41-61.

§. 5. Storia linguistica

AA.VV., *Lingua letteratura computer*, a cura di Mario Ricciardi, Torino, Bolfati Beringhieri, 1996.

ALFIERI GABRIELLA, *La Sicilia*, in AA.VV., *Storia della lingua italiana. I. Italiano nelle regioni*, a cura di Francesco Bruni, Milano, Garzanti, 1996, pp. 441-539.

ALFIERI GABRIELLA-GIOVANARDI CLAUDIO, *Italiano non letterario in Francia nel Novecento*, in *Studi di grammatica italiana*, vol. XVI, 1996, pp. 189-320.

ALFONSETTI GIOVANNA, *Italian-Dialect. Code switching and code mixing in Catania: a syntactic and functional Study*, in *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina*, vol. XIII-XIV, 1995-1996, pp. 101-150.

BERTINETTO PIER MARCO, *La perifrasi progressiva e continua nella narrativa dell'Ottocento e Novecento*, nel vol. AA. VV., *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 77-100.

BONOMI ILARIA, *Note sull' insegnamento della grammatica italiana nella scuola elementare tra il 1860 e i primi del '900*, in *Acme*, vol. XLIX, 1996, pp. 99-129.

CATRICALA' MARIA, *L'italiano tra grammaticalità e textualizzazione. Il dibattito linguistico-pedagogico del primo sessantennio postunitario*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1995.

DE VENTURA PAOLO, *Forestierismi e neologismi nella lingua poetica di Renigio Zena*, in «Studi Linguistici Italiani», vol. XX, 1994, pp. 256-27.

DI GIROLAMO C. - RINALDI GAETANA - SGROI SALVATORE CLAUDIO, *La letteratura dialettale siciliana*, nel vol. AA.VV., *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana* (Salerno, 5-6 nov. 1993), Roma, Salerno Ed., 1996, pp. 359-393.

DIAMASINO MARIA GRAZIA, *Le correzioni linguistiche al «Marco Visconti» di Tommaso Grossi*, in «Studi di grammatica italiana», vol. XVI, 1996, pp. 119-188.

FOLENA GIANFRANCO, *Antroponimia letteraria (ultima lezione 23 maggio 1990)*, in «Rivista Italiana di Onomastica», n. 2, 1996, pp. 356-368.

Nei nomi nei testi letterari. Esamina Collodi, Manzoni, Verga.

LEONE ALFONSO, *Profilo di sintassi siciliana*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1995.

MANNI PAOLA, *Il «Nuovo dizionario universale della lingua italiana» di Policarpo Petrocchi*, in «Studi linguistici italiani», vol. XXII, 1996, pp. 181-222.

MANNI PAOLA, *Il «Nuovo dizionario universale della lingua italiana» di Policarpo Petrocchi*, in «Studi linguistici italiani», vol. XXII, 1996, pp. 181-222.

NENCIONI GIOVANNI, *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, Bologna, Il Mulino, 1993.

SCHWEICKARD WOLFGANG, *Un prezioso contributo alla lessicografia italiana dell'Ottocento: il «Vocabolario patronimico italiano di nazionalità o sia adjettivario italiano» di Francesco Cherubini (1860)*, in «Travaux de Linguistique et de Philologie» Strasbourg-Nancy, vol. XXXIII-XXXIV, 1995-96, pp. 483-489.

SGROI SALVATORE CLAUDIO, *Dal dialetto alla lingua nazionale. Testimonianza di italiano popolare (regionale ed altro) agli inizi del Novecento: «Gli americani» di Rabbato, di Luigi Capanna, nel vol. AA. VV., «Dialecti e lingue nazionali*. Atti del XXVII Congresso della Società di linguistica italiana, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 287-315.

5.6. Letteratura comparata

AA.VV., *Hundert Jahre Rougon-Macquart im Wandel der Rezeptionsgeschichte*, hrsg. von Winfried Engler und Rita Schober, Tübingen, 1995.

Ivetti i saggi di PETRUCCINI MARIO, *La reception des «Rougon-Macquart» in Italie de 1871 à 1889*, (pp. 95-107) e KUPPER JOACHIM, *Vergas Antwort auf Zola. «Mastro-dam Gesindel» als Voleumfang des naturalistischen Projekts* (pp. 109-136).

AA.VV., *I traduttori di Verga in Francia (1880-1910)*, a cura di Raffaele La Sala, Avellino, Grafic Way Ed., 1996 [Progetto Giovani 2000].

Treatasi di volenterosa esercitazione scolastica.

BAFARO GEORGES, *Le roman réaliste et naturaliste*, Ellipses, 1994.

Nel quadro di un vasto campo storico esplora-

to, da Stendhal a Huysmans, parla della «fattaglia realista» (Champfleury, Durany, Flaubert e i Goncourt), per appodare al Naturalismo Zola e i «médiatisés».

BIGAZZI ROBERTO, *Dumasiani e naturalisti (H. de Balzac, Flaubert, Zola)*, in «Le risorse del romanzo...» cit., pp. 177-187.

BRAUN MARTIN, *Emile Zola und die Romantik - Erblast oder Erbe? Stadium einer komplexen Naturalismuskonzeption*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1993.

CABANES JEAN-LOUIS, *Naturalisme et écriture répétitive*, in «Littératures», n. 29, 1993, pp. 97-106.

Esaminando l'Assommoir, i «Malavoglia» e i «Duddenholz», individua la presenza di un *feuilleton* come costante narrativa del naturalismo, che è nel contempo tema, figura e artificio compositivo.

CHECONE JOLE CARLESIMO, *The realism of Zola and Verga in «Germinal», «Rosso Malpelo», and «Malavoglia»*, Thesis Univ. of Pittsburgh, 1955, pp. 245 [Dissertation Abstracts International, LVII, 1996-1997].

CHEVREL YVES, *Probleme einer komparativen Literaturgeschichtsschreibung - am Beispiel des Naturalismus in den europäischen Literaturen*, in AA.VV., *Germanistik und Komparatistik*, DFG-Symposium 1993, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1995, pp. 466-480.

DE CESARE RAFFAELE, *Balzac e Manzoni e altri studi su Balzac in Italia*, Milano 1993.

DE MARCHI EMILIO, *I romanzi euro-*

pevi visti da Emilio De Marchi, in «Autografo», vol. II, 1995, pp. 127-140.

In cura di Nicoletta Trotta si pubblica uno scritto inedito contenente un panorama della narrativa europea adatta per i giovani.

DI MAIO MARIELLA, *Entre Bourget et Barrès. Quelques aspects de la réception italienne de Stendhal*, in AA.VV., *Le Temps du «Stendhal-Club» (1880-1920)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 225-238.

FAITROP-PORTE ANNE-CHRISTINE, *Le Mythe de Paris vu par les voyageurs italiens*, in «Studi francesi», vol. XXXVIII, 1994, pp. 23-43.

Parla degli scrittori italiani a Parigi. Navano della Miraglia, De Amicis, Faldella, Del Balzo, Martini, Fogazzaro, Serao, Oliva etc. E.

MATUCCI MARIO, *Lignes de force de la critique rimbaudienne en Italie*, in AA.VV., *Rimbaud et son temps*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», année 92, pp. 1037-1047.

Mette in luce l'opera di Vittorio Pica per la formazione dei poeti maledetti in Italia intorno al 1885, di contro ai detrattori Edouard Rod e Anton Graff.

NELSON BRIAN, *Naturalism in the European Novel: New critical Perspectives*, New York, Berg, 1992.

Barcolla di studi. Delle tre parti, la seconda tratta della diffusione del naturalismo in Europa: Joseph Joni studia l'accoglienza dell'opera di Zola in Germania; Emanouel Rodgers in Spagna; Maurice Hemingway i rapporti Zola-Emilia Pardo Bazan; Jonathan Smith lo sviluppo del venesimo in Italia e il ruolo di Giovanni Verga; Lyn Pykett in Inghilterra.

PAGANO TULLIO, *Forms of ideology. A comparative study of Verga's and*

Zola's fiction, Thesis Univ. of Oregon, 1991, pp. 337 [Dissertation abstracts International, LII, 1991-1992].

PELLEGRINI ERNESTINA, *Necropoli immaginaria. Le rappresentazioni della morte in Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Dostoevskij e Tolstoj*, Firenze, Le Lettere, 1996.

Ivelli il cap. *La morte dei eroi*, pp. 88-89.

RANZATO FEDERICA, *Realismo in Francia, verismo in Italia*, in «Il Veltro», vol. XXXIX, 1995, pp. 69-83.

ROCCHI PATRIZIA, *Bibliographie de Huysmans en Italie (1879-1959)*, Firenze, Institut Français de Florence, 1995.

SANCHEZ ALICIA, *Emilia Pardo Bazan y el naturalismo español*, in «Palabra y el Hombre» (Veracruz, Messico), vol. LXXIX, 1991, pp. 139-159.

SCHONING UDO, *Zola und Giovanni Verga. Naturalischer und veristescher Wahrheitsbegriff im Vergleich*, in *Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft*.

Festschrift für Jürgen von Stackelberg, Frankfurt/Main, 1996, pp. 319-330.

SMITH D. M., *Narrative Subversion in the Naturalist Novel: Three Novels of the 1880s*, in «Comparative Literature Studies», vol. XXIX, 1992, pp. 157-171.

In parte su «L'Assommoir» e «Gennina».

THOREL-CAILLETEAU SYLVIE, *Trois arts poétiques. «L'Assommoir», «Les Malavoglia», «Les Buddenbrooks*, Mont-de-Marsan, Editions Inter-Universitaires, 1993.

THOREL-CAILLETEAU SYLVIE, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et Décadence*, Mont-de-Marsan, Editions Inter-Universitaires, 1994.

YEHOSHUA MATHIAS, *Bourget, écrivain engagé*, in «Vingtième Siècle», n. 45, 1955, pp. 14-29.

WAENTIG PETER W., *Realismo letterario in Italia, Francia e Germania. Teorie e tradizioni narrative nell'Ottocento e Novecento*, Ravenna, Ed. del Girasole, 1990.

La presente pubblicazione è stata realizzata con il contributo dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione.

INDICE

LUCIA BERTOLINI, <i>Preistoria di un romanzo di Verga: "Eva"</i>	p. 7
DAMIANA TIZIANA LOMBARDO, <i>De Roberto-Treves: frammenti di un carteggio</i>	• 23
RAFFAELE DE CESARE, <i>Capuana e Balzac</i>	• 49
ROSSANA MELIS, <i>La letteratura quotidiana a Napoli nel secondo Ottocento</i>	• 117
Notiziario Bibliografico, a cura di Francesco Branciforti	• 187

Direttore responsabile: FRANCESCO BRANCIORTI
Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 375
del 17-11-1981

Finito di stampare nel mese di Gennaio 2009
presso la Tipolitografia S. SQUIGLIA
Via Crociferi, 87-89 — CATANIA
Tel. 095 31 22 70

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE

Distributrice: LICOSA
Via Benedetto Fortini, 120/10
50125 FIRENZE

COSIMO CUCINOTTA

LE MASCHERE
DI
DON CANDELORO

CATANIA 1981 - pp. 335 - L. 16.500

Le novelle di *Don Candeloro e C.* scandiscono, dal 1889 al 1893, l'ultima stagione verghiana: si tratta di un *recherche* rivelatrice degli esiti amari a cui approda la disponibilità dello scrittore nei confronti della dimensione teatrale e che si affida a personaggi desolati il cui spessore morale si è ormai ridotto alla sola apparenza.

La prima parte del volume si risolve in un itinerario ascendente che attraversa il mondo del teatro, dal gradino più umile, rappresentato dal puparo errante che si trascina appresso le sue marionette, sino a quello splendido ed esaltante delle *dive* dell'opera.

Definito il grottesco rapporto speculare che lega la realtà rappresentata alla realtà vissuta, Verga può individuare nel tessuto stesso e nelle connessioni del *corpus sociale* le costanti 'comiche' in rapporto alle quali ha luogo, in misura sempre più vistosa, i processi di sofisticazione dei diversi parametri morali.

La seconda parte del *Don Candeloro* vede infatti lo scrittore impegnato, tra mortificate palinodie ed ironiche controistorie, in una sorta di viaggio *à rebours*: dal teatro come vita alla vita come teatro, dall'esplorazione condotta all'interno di un'istituzione storica al ricupero e alla fruizione di quella stessa istituzione sul piano metaforico.

Sommario: I. I tempi di don Candeloro (p. 7); II. La metafora delle marionette (p. 29); III. La finzione teatrale (p. 97); IV. La menzogna della vita (p. 151); Appendice (p. 223).

In copertina: A. Brancato, *Le fantasie di Don Candeloro*, 1981.

GABRIELLA ALFIERI

IL MOTTO DEGLI ANTICHI

Proverbio e contesto nei *Malavoglia*

CATANIA 1985 - pp. 317 - L. 20.000

Tra gli istituti linguistici del discorso malavogliesco, il proverbio è stato tra i più studiati, dal punto di vista stilistico, antropologico, psicologico ed etico, nonché storico e culturale, ma sempre in senso astrattivo, considerandolo quasi un elemento avulso dalla struttura testuale in cui è incorporato. In questo volume invece esso viene studiato prioritariamente nella sua piena dinamica contestuale, a partire dalla ricerca delle fonti, paremiografiche e lessicografiche (finora svolta in maniera parziale e arbitraria), da cui il Verga derivò i centosessanta proverbi del suo capolavoro, e verificandone poi le modalità di inserzione. Alla raccolta preparatoria e alla relativa selezione precontestuale (fase compilativa della lista autografa di proverbi) e contestuale (effettiva immissione nel manoscritto già concluso del romanzo) delle varianti formulari sono dedicati i primi due capitoli del volume, in cui si ricostruisce pertanto la diacronia di scrittura delle strutture paremiologiche ne *I Malavoglia*, laddove i capitoli centrali (terzo e quarto) sono dedicati a quella che potremmo chiamare riscrittura del proverbio stesso. L'operato verghiano si qualifica come un intelligente e creativo processo di intramatura del materiale formulare nel testo poetico, che va da un diretto inserimento a una complessiva riconversione del proverbio, adattato al contesto senza tradire la propria origine e natura linguistica e culturale.

Sommario: Cap. I. - Proverbo e contesto (p. 9); Cap. II. - Raccolta preparatoria e scelta definitiva (p. 37); Cap. III. - Contestualizzazione del proverbio (p. 105); Cap. IV. - Strutture del significante (p. 165); Cap. V. - Proverbo e discorso (p. 203); Cap. VI. - Proverbo e testo (p. 249). Appendice. La lista autografa dei proverbi.

In copertina: adattamento dello schizzo dell'autore dalle carte dell'autografo de *I Malavoglia*.

RAYMOND PETRILLO

ITINERARIO DEL PRIMO VERGA

1864-1874

CATANIA 1987 - pp. 240 - L. 22.000

Nel tracciare per intero l'itinerario dello scrittore, la critica s'è sempre trovata dinanzi al problema della produzione del «primo» Verga, ora giudicata come primo tirocino per una naturale evoluzione interna (tesi della continuità), ora, al contrario, come fase iniziale «mondana», subito superata e contraddetta dalla susseguente rivoluzione verista (tesi della innovazione). In un senso o nell'altro, la nozione di un «mistero» - Verga sembra persistere.

Senza pretendere di volere o di potere risolvere la questione, la presente ricerca, dovuta ad uno studioso italo-americano, tende a chiarirne o modificarne i termini, individuando e illustrando nello scrittore giovane una consistente ed organica continuità di interessi narrativo-strutturali.

Questa disamina, fittamente condotta, ci presenta un Verga giunto alla fine del suo lungo e drammatico viaggio dopo aver conseguito per i personaggi, e per se stesso come autore, la vittoria del «domestico» (tradizione, famiglia, sicurezza psicologica, stabilità sociale) sull'esotico, l'«aperto», che tanta attrazione aveva esercitato sulla immagine dei suoi primordi giovanili. Non è una vittoria gioiosa o sublime: è semplicemente la vittoria del suo conservatorismo sociale e morale. Finita l'odissea romantico-giovanile veicolata attraverso l'*Io* lirico dei vari protagonisti, Verga è pronto ad abbracciare attisticamente e linguisticamente quella poetica dell'*impersonalità* che lo condurrà ai capolavori della maturità.

Sommario: Introduzione (p. 7). Cap. I. - La fase iperbolica: *Una peccatrice* (p. 19); Cap. II. - L'esperienza fiorentina: la *Storia di una capinera* (p. 77); Cap. III. - La prima fase milanese: *Esa, Tigre reale, Nedda* (p. 153). Bibliografia.

In copertina: Edoardo Tofano, *La Monaca* (Napoli, Quadreria del Municipio).

GIORGIO PATRIZI

IL MONDO DA LONTANO

Il fatto e il racconto nella poetica verghiana

CATANIA 1989 - pp. 165 - L. 22.000 (esaurito)

Genette ha definito come *soglie* del testo quei luoghi in cui le forme testuali si elaborano, si definiscono, maturano una nitida autocoscienza, si apprestano a dar vita a strategie di senso. Le *soglie* dell'opera narrativa di Verga sono molteplici, contrariamente all'apparenza. La critica ha sempre lamentato la scarsità di pagine dedicate a dichiarazioni di poetica: oppure ha rilevato la scarsa omogeneità, quando non addirittura la contraddittorietà, di prefazioni, dedicatorie, lettere esplicative. Eppure certe pagine verghiane si rivelano, ugualmente, di una forza singolare, di una tensione assertiva precisa e inequivocabile: la lettera al Farina per *L'Amante di Gramigna*, la prefazione ai *Malavoglia*, gli scambi epistolari con Capuana agli inizi degli anni Ottanta, sono tutti luoghi da cui emerge una nitida volontà progettuale, una riflessione chiara ed articolata sui modi e fini del raccontare, una coscienza acuta e perfino orgogliosa delle possibilità di conoscenza e di espressione della pagina letteraria.

Cosa emerge da questa mappa para- e meta-testuale lo si comprende a pieno verificando l'intreccio e la consequenzialità che lega le tre idee (progetti? tesi?) del narrare che qui sono state individuate e usate come chiavi di lettura, come principi organizzatori di tutto il materiale di ricerca e di riflessione. *Reale*, *Fatto*, *Racconto* si pongono quindi come concetti destinati a far luce sulla concezione della letteratura e del racconto che Verga va progressivamente maturando.

Indice: Introduzione (p. 7); Cap. I. Un'idea di realismo (p. 13); Cap. II. - L'universo del fatto (p. 31); Cap. III - Il racconto come artificio oggettivo (p. 69).

In copertina: disegno di Arnaldo Ferraguti per l'ed. di *Vita dei campi*, Treves 1897.

DOMENICO TANTERI

LE LAGRIME E LE RISATE
DELLE COSE

Aspetti del verismo

CATANIA 1989 - pp. 291 - L. 24.000

Gli «aspetti» del verismo che nel presente volume vengono presi in esame sono di vario genere e di diversa «portata». Alcuni dei saggi in esso riuniti riguardano in modo specifico un unico autore, altri trattano temi che in vario modo e misura interessano tutti e tre i maggiori rappresentanti del movimento.

Si va dall'analisi di un singolo testo narrativo (la prima novella pubblicata da Luigi Capuana), allo studio di un argomento importante per la conoscenza complessiva del verismo, quale il concreto significato che la nozione di «vero» assume nella poetica e nell'arte di quello che viene comunemente considerato il maggior teorico del movimento; si va, ancora, dalla ricerca «settoriale» volta a illuminare un aspetto particolare della vicenda culturale siciliana nel secondo Ottocento, quale il modo di porsi dei veristi siciliani nei confronti della lezione manzoniana, alle indagini di maggiore apertura che, procedendo «trasversalmente» attraverso gli scritti dei diversi autori ed estraendone gli elementi utili a ricostruire la trama, essenzialmente unitaria e coerente, affrontano temi centrali nella riflessione e nell'arte di questi scrittori, quali la dimensione «sociologica» che essi tendono spesso a conferire alle loro opere nelle poetiche dell'impersonalità da tanti autori in quegli anni elaborate e messe in atto.

Indice: 1. Alle origini della narrativa di Capuana (p. 7); 2. Il «vero» di Capuana. Poetica e ideologia (p. 33); 3. Manzoni nel dibattito culturale dei veristi siciliani (p. 65); 4. La «sociologia» dei veristi (p. 99); 5. Le poetiche dell'impersonalità da Flaubert a De Roberto (p. 129).

In copertina: *Campagna siciliana* (disegno a china di Santo Marino).

ROSSANA MELIS

LA BELLA STAGIONE DEL VERGA

Francesco Torraca e i primi critici
verghiani (1875-1885)

CATANIA 1990 - pp. 298 - L. 25.000

La splendida recensione malavogliesca che Francesco Torraca scrisse su un quotidiano romano, il desanctisiano «Diritto», a poche settimane dall'uscita del romanzo, è alla base di questa indagine. Essa recupera, attraverso la rievocazione che lo stesso Torraca farà nella *Prolusione al Corso di letterature comparate* del 1902, importanti testimonianze sui legami tra la «seconda scuola» del De Sanctis e Giovanni Verga, mettendo in rilievo il ruolo che l'intellettuallità meridionale giocò, all'interno del dibattito sul realismo, nell'itinerario formativo dello scrittore siciliano. L'ampia analisi di documenti epistolari, tra cui fondamentalmente quelli tra il Verga post-malavogliesco e il Torraca comparatista e studioso di letterature popolari, nonché l'esame di quotidiani e riviste della fine degli anni Settanta del secolo scorso, permettono di collocare lo sperimentalismo verghiano all'interno di un fitto tessuto di ricerche demologiche e filologiche che attraversava allora l'Italia, e aveva in Milano uno dei poli determinanti.

La seconda parte della ricerca è la storia della battaglia per il realismo che Torraca, tra il 1882 e il 1885, condusse a fianco di Verga dalle pagine letterarie, finora sconosciute, del quotidiano romano «La Rassegna», in mezzo alla fitta e caotica pubblicistica coeva.

Le Appendici finali trascrivono alcune recensioni che Torraca, sotto il nome di *Liber*, pubblicò sulla «Rassegna» a favore di Verga; il carteggio Verga-Torraca, quello Torraca-Capuana, nonché altri, relativi ai rapporti tra Verga e due scolari del De Sanctis e ai rapporti tra Verga e la «Rassegna Settimanale».

Indice: Premessa (p. 7); Cap. I - «Un tentativo ardito». La recensione di Francesco Torraca ai *Malavoglia* (9 maggio 1881) e il magistero desanctisiano (p. 15); Cap. II. - Torraca, Verga e la stagione della «Rassegna» (p. 95); Appendice Prima (p. 227); Appendice Seconda (p. 248).

In copertina: Giovanni Fattori, *Ragazzo seduto in riva al mare*, (part.) acquaforte su zinco.

ANTONIO DI GRADO

LA VITA, LE CARTE, I TURBAMENTI
DI FEDERICO DE ROBERTO, GENTILUOMO

CATANIA 1998 - pp. 424 - L. 38.000

Una vita difficile, quella di Federico De Roberto, esplorata per la prima volta in questo libro con l'ausilio di documenti inediti: cartege, memorie, prove d'autore. Una vita segnata da rensoti traumi, da un angoscioso "romanzo familiare" (vistosa protagonista, l'oppressiva Marianna Asmundo, spettrale comprimario, Federico De Roberto *senior*), da brucianti passioni e penose inadempienze (le *liaisons* con Vannina Santelia, Renata Ribera, Pia Vigada), e dalle stimmate della nevrosi ma pure del dubbio, d'una strenua e inappagata ricerca, d'una laica scepsì affrancata dalle certezze e dai pregiudizi del "secolo agonizzante".

E un esodo sorprendente maturo, fin dall'inizio all'altezza delle problematiche intellettuali e delle ricerche expressive del decennio successivo, il più intenso, quello che oltre *I Viceré* si prolunga fino all'ultimo scorci del secolo, fino alla ricca stagione milanese dello scrittore affermato ed eclettico, del saggista attento e curioso, del *columnist* del "Corriere della sera". Infine, all'alba del secolo nuovo, la caduta in quel gorgo di scacco, impotenza, mal di vivere, che segnerà il ritorno allo "scoglio" verghiano, al torpido grumo d'affetti e d'abitudini della provincia, a una proba e dolente sopravvivenza.

Perciò è piuttosto la frontiera, la zona franca dell'*entre-deux-siècles*, fitta di ricerche e di prefiguranti innovazioni, il terreno in cui si colloca l'inquieta sperimentazione derobertiana: accanto al primo Pirandello e al primo Svevo, agli azzardi figurativi precressionisti, alle nuove scienze e alle "culture della crisi", al rovello letterario, musicale, artistico degli anni Novanta.

CINZIA ROMANO

EMMANUELE NAVARRO DELLA MIRAGLIA

Un percorso esemplare di Secondo Ottocento

CATANIA 1998 - pp. 308 - L. 35.000

La produzione narrativa di Emmanuele Navarro sulla quale si ferma, tra il 1875 e il 1879, l'attenzione critica di Cameroni e Capuana, in una fase nodale del dibattito teorico sul "realismo", è stata oggetto, agli inizi degli anni Sessanta, di una vera e propria riscoperta.

Testimone e protagonista degli eventi che a cavallo degli anni Sessanta caratterizzano lo scenario dell'unificazione politica nazionale, Emmanuele Navarro si segnala alla cronaca soprattutto per il tempismo e la non comune lucidità che egli rivela, in qualità di pubblicista, nell'individuare le ragioni socio-economiche del mancato decollo del Mezzogiorno. La delusione e il disincanto seguiti ai primi anni di impegno per la causa nazionale, le modalità dell'inserimento, per molti versi traumatico, della società meridionale nella nuova compagine politico-economica, sono tra le ragioni che lo spingeranno ad intraprendere una lunga fase di migrazione in Italia e in Francia, negli anni della guerra franco-prussiana e della Comune del '70.

Gli incontri con artisti, letterati ed intellettuali, l'impatto con realtà più evolute sul piano economico e più dinamiche su quello sociale, la necessità di una continua mediazione di adattamento culturale, costituiranno il terreno favorevole per un atteggiamento ambivalente di distacco critico e di adesione sentimentale che accomuna Navarro a tanti intellettuali, "esuli volontari" che, dopo il 1866 e nel corso degli anni '70, lasciano la Sicilia in risposta ai progetti di unificazione culturale della penisola.

ANTONIO DI SILVESTRO

LE INTERMITTENZE DEL CUORE

Verga e il linguaggio dell'interiorità

CATANIA 200 - pp. 248 - L. 40.000

Nel momento in cui la vena creativa e le intenzioni di stile di Verga approdano ad una cifra di scrittura "impersonale", è possibile che il linguaggio dell'interiorità sia sacrificato all'etica dell'impossibilità, della neutralità, dello studio sincero e spassionato?

In realtà la dialettica tra mondo dei sentimenti e universo economico sembra frangersi in quelle lasse narrative "pure", in quelle zone di sospensione della temporalità del racconto in cui l'autore implicito condivide ansie e pensieri dei personaggi e si fa direttamente presente sulla scena. In un codice narrativo che privilegia senz'altro la focalizzazione "interna" è pur sempre attivo, mascherato da una ritmicità sommessa e sottilmente antifrastica, ma anche volutamente ridimensionato, un autore-demiurgo di manzoniana memoria: lo dimostrano le sapienti orchestrazioni lirico-descrittive, la carica metaforico-simbolica di certi epiteti, perfino la capacità di suggerire un moto di partecipazione o di compassione attraverso la notazione etica di un aggettivo.

Il timido linguaggio del cuore, nella sua ricca disseminazione testuale (spesso e volentieri metaforica), contraddice la teleologia materialistica enunciata nella perfezione malavogliesca, e nello stesso tempo, alludendo cifratamente a pensieri e convinzioni dell'autore, inscrive le vicende dei vinti in una complessa e sofferta dimensione antropologico-esistenziale.

I ROMANZI CATANESI DI GIOVANNI VERGA

Atti del I Convegno di Studi
Catania, 23-24 novembre 1979

CATANIA 1981 - pp. 316 - L. 18.000

Sommario: G. Petronio, *Appunti per una storia e tipologia del romanzo italiano nel primo ottocento* (p. 9); P.M. Sipala, *Il dibattito critico sul primo Verga* (p. 33); P. Mazzamuto, I carbonari della montagna tra ideologia e codice (p. 45); A. Di Grado, *Il maestro di Verga: gli «astratti furori» di Antonino Abate* (p. 67); N. Mineo, *Strutture narrative e orientamenti ideologici ne I Carbonari della Montagna* (p. 81); G. Ragonese, *Quello che resta di Amore e Patria* (p. 105); E. Scuderi, *Preistoria del Verga narratore* (p. 143); C. Colicchi, *Impiego politico e fonti storiche ne I Carbonari della Montagna*, (p. 151); C. Musumarra, *I «santi» dei primi romanzi vergianesi* (p. 165); G. Finocchiaro Chimirri, *I romanzi giovanili del Verga nella critica del tempo* (p. 177); G. Alfieri, *Polemica e realtà linguistica nella Sicilia risorgimentale* (p. 189); F. Branciforti, *Alla conquista di una lingua letteraria* (p. 261); G. Santangelo, *Bilancio del Convegno* (p. 30).

I ROMANZI FIORENTINI DI GIOVANNI VERGA

Atti del II Convegno di Studi
Catania, 21-22 novembre 1980

CATANIA 1981 - pp. 228 - L. 15.000

Sommario: R. Scrivano, «*Menzogna romantica e verità romanzecca*» nel Verga fiorentino (p. 7); F. Nicolosi, Una peccatrice e il realismo vergiano (p. 37); P. Giannantonio, *La «Peccatrice» a Napoli* (p. 45); M. Luisa Patruno, Una peccatrice: *integrazione e rinuncia nell'ideologia borghese del primo Verga* (p. 53); C. Riccardi, *Da Storia di una capinera a Padron 'Ntoni: evoluzione tematica e stilistica* (p. 63); S. Campailla, *Autografia e simboli nella Storia di una capinera* (p. 75); S. Rossi, *Alcune notazioni critiche su Eva* (p. 95); D. Consoli, *La doppia ottica vergiana nei romanzi anteriori ai Malavoglia* (p. 121); G. P. Marchi, *Dallo «catolino» all'ideale dell'ostrica. I romanzi fiorentini nella lettura di Giacomo De Benedicti* (p. 139); R. Verdirmame, *Le due redazioni di Tigre Reale* (p. 159); S. Riolo, *Tra italiano di Sicilia e «italiano di Firenze»: l'ordito linguistico di Storia di una capinera* (p. 193); G. Petronio, *Bilancio del Convegno* (p. 221).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 3

I MALAVOGLIA

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 26-28 novembre 1981

CATANIA 1982 - voll. 2 - pp. 930 - L. 80.000

VOLUME PRIMO

Introduzione: Giorgio Petrocchi, *I Malavoglia nel centenario* (p. 11).

I *I MALAVOGLIA OPERA LETTERARIA*

Relazione: S. B. Chandler, *I Malavoglia come opera letteraria* (p. 19).

Comunicazioni: Giorgio Bárberi Squarotti, *Il paesaggio e i ritratti ne I Malavoglia* (p. 35); Sergio Campailla, *I Malavoglia e La bocca del lupo di R. Zena* (p. 57); Cosimo Cucinotta, *Gli animali parlanti dei Malavoglia* (p. 77); Arnaldo Di Benedetto, *Flaubert in Verga* (p. 85); Matilde Dillon Wanke, *Cameroni, Verga, I Malavoglia* (p. 103); Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Donne dei Malavoglia* (p. 123); Emerico Giachery, *Ecbi goldonianii nei Malavoglia?* (p. 145); Gian Paolo Marchi, *Il finale dei Malavoglia: dalla romanza al recitativo* (p. 153); Giancarlo Mazzacurati, *Parallelie e meridianie: l'autore e il coro all'ombra del nespolo* (p. 163); Pietro Mazzamuro, *Il cronotopo de I Malavoglia* (p. 181); Rossana Melis, *Il viaggio, il desiderio: le giovani donne Malavoglia e gli spazi dell'attesa* (p. 209); Vincenzo Paladino, *La conquista de I Malavoglia (L'autore, il lettore, l'opera)* (p. 237); Maria Luisa Patruno, *I Malavoglia romanzo del presente: ottica corale e tempi del racconto* (p. 259); Gaetano Ragonese, *L'epilogo de I Malavoglia e l'epilogo di Madame Bovary* (p. 269); Paolo Mario Sipala, *Due vite parallele: Ntoni Malavoglia e Rocco Spatu* (p. 301); Tibor Wlassics, *L'ottica di Verga* (p. 313).

II

I MALAVOGLIA FRA STORIA, IDEOLOGIA E ARTE

Relazione: Giuseppe Petronio, *I Malavoglia fra storia, ideologia e arte* (p. 329).

Comunicazioni: Pompeo Giannantonio, *I Malavoglia e la borghesia* (p. 357); Lucia Martelli, *Approccio ad un'analisi del discorso narrativo dei Malavoglia* (p. 375); Maria Paladini Musitelli, *Tipologie sociali e ideologia ne I Malavoglia* (p. 385); Francesco Nicolosi, *Conscienza socio-etica della realtà nei Malavoglia* (p. 401); Michela Sacco Messineo, *Alcune considerazioni in margine ai Malavoglia: il ruolo della storia nel romanzo verghiano* (p. 421).

VOLUME SECONDO

III *LA LINGUA E IL TESTO DEI MALAVOGLIA*

Relazioni: Giovanni Nencioni, *La lingua dei Malavoglia* (p. 445); Francesco Branciforti, *L'autografo dei Malavoglia* (p. 515).

Comunicazioni: Gabriella Alfieri, *Lettera e figura nella scrittura de I Malavoglia* (p. 565); Riccardo Ambrosini, *L'impersonale nei Malavoglia dal punto di vista della critica linguistica* (p. 637); Raffaele Morabito, *Unità metriche nel primo capitolo dei Malavoglia* (p. 685); Carla Riccardi, *L'autografo dei primi Malavoglia; Padron 'Ntoni, Cavalleria rusticana e il romanzo* (p. 713); Riccardo Scrivano, «*Buoni diavolacci* e «*poveri diavoli*» nei Malavoglia (p. 731); Pietro Spezzani, *I manzonismi nei Malavoglia* (p. 739).

IV

I MALAVOGLIA NELLA CULTURA LETTERARIA DEL NOVECENTO

Relazione: Romano Luperini, *I Malavoglia nella cultura letteraria del Novecento* (p. 773).

Comunicazioni: Marziano Guglielminetti, *I Malavoglia di Pratolini* (p. 813); Gisella Padovali, *L'antiverghismo di Silone* (p. 817); Rita Verdirame, *Verga e Tozzi: varianti nella tecnica narrativa del ritratto* (p. 827); Giovanni Cecchetti, *I Malavoglia nel mondo di lingua inglese. Le traduzioni* (p. 845); Cesare G. De Michelis, *I Malavoglia nei paesi slavi* (p. 857); Lia Fava Guzzetta e André Sempoux, *I Malavoglia in Francia* (p. 871); Marianello Marianelli, *I Malavoglia in Germania* (p. 887); María de las Nieves Muniz Muñiz, *Reflexiones en torno a la primera traducción española de I Malavoglia* (p. 899).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 4

CAPUANA VERISTA

Atti dell'Incontro di Studio
Catania, 29-30 ottobre 1982

CATANIA 1981 - pp. 310 - L. 16.500

PARTE PRIMA CAPUANA VERISTA

Relazioni: Giuseppe Petronio, *Introduzione* (p. 13); Marina Paladini Musitelli, *Capuana verista* (p. 19); Carlo A. Madrignani, *Tortura* (p. 27).

Interventi: Emanuela Sciarano (p. 41), Pietro Mazzamuto (p. 47), Domenico Tanteri (p. 49), Nino Borsellino (p. 55), Vito Masiello (p. 59), Giuseppe Petronio (p. 65), Paolo Mario Sipala (p. 67).

Repliche: Carlo A. Madrignani (p. 73), Maria Paladini Musitelli (p. 77).

CAPUANA OGGI

Relazioni: Anna Barsotti, «C'era una volta...» il verismo. *Sulla fiabistica di Luigi Capuana* (p. 85); Gianni Oliva, *Per un'archeologia di Capuana: «indizi» vecchi e nuovi* (p. 101); Pietro Mazzamuto, *Il teatro di Capuana, oggi* (p. 117).

Interventi: Guido Nicastro (p. 133), Carmelo Musumarra (p. 137), Francesco Caliri (p. 141).

Repliche: Gianni Oliva (p. 147), Pietro Mazzamuto (p. 149).

PARTE SECONDA

Paola Azzolini, *Gli Studi sulla letteratura contemporanea di Luigi Capuana, ossia aspetti di una teoria del romanzo* (p. 153); Francesco Caliri, *Dalla lingua al dialetto in Malia* (p. 177); Matteo Durante, *Tra la prima e la seconda Giacinta di Capuana* (p. 199); Aldo Maria Morace, *L'Apoteosi crispina di Capuana* (p. 263).

FONDAZIONE VERGA
E
ASSOCIATION INTERNATIONALE DE LITTÉRATURE COMPARÉE
SERIE CONVEGNI

N. 5

NATURALISMO E VERISMO

I generi: poetiche e tecniche

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 10-13 febbraio 1986

CATANIA 1988 - VOLL. 2 - pp. 816 - L. 80.000

Introduzione: Giuseppe Giarrizzo, *Società e letteratura nell'età del naturalismo* (p. 9)

I
STATO DEGLI STUDI SUL VERISMO
E SUL NATURALISMO

Relazioni: Vittorio Masiello, *Gli studi sul naturalismo italiano* (p. 21); Yves Chevrel,
Etat présent des études sur le naturalisme (p. 39).

II
LA NARRATIVA

Relazioni: Giuseppe Petronio, *La narrativa in Italia nel secondo ottocento tra romanticismo e decadentismo* (p. 83); Hans-Jörg Neuschäfer, *La prose naturaliste et sa vision du monde* (p. 107).

Comunicazioni: Giorgio Longo, *Appunti sul naturalismo critico di Federico De Roberto* (p. 127); Pietro Mazzamuto, *La notte di Aci Trezza* (p. 143); María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Immedesimazione e straniamento in Verga e in Galdós* (p. 153); Mariella Muscariello, *Un intellettuale verghiano: Il topo del medico nella narrativa di Giovanni Verga* (p. 173); Franco Petroni, *Logica economica e ragione borgese nel Mastro-Don Gesualdo* (p. 203); Maria Teresa Pulejo, *Le storie del Castello di Trezza, novella fantastica?* (p. 227); Giuseppe Rando, *Il «modo» di Fantasticheria* (p. 239); Anna Storti Abate, *Enrico*

Onufrio: un naturalista tra Arcadia e decadentismo (p. 257); Mario Tropea, *L'apologo, la favola, il grottesco: «forme semplici» e strutture simboliche nelle Novelle rusticane di Giovanni Verga* (p. 279); Rita Verdirame, *Il «realismo» di Girolamo Ragusa-Moleti* (p. 307).

III
IL TEATRO

Relazioni: Franca Angelini, *Teatro verista in Italia* (p. 323); Manfred Kelkel, *Le naturalisme et le verisme dans l'opéra au tournant du XXème siècle* (p. 345).

Comunicazioni: Paul Delsemme, *L'adaptation théâtrale du roman naturaliste* (p. 357); Giovanna Aleo, *Luigi Capuana e il teatro di Henry Becque: a proposito di una traduzione introvabile* (p. 377).

IV
LA POESIA

Relazioni: Paolo Mario Sipala, *La poesia verista* (p. 405); Ulrich Schulz-Buschhaus, *Esquisse d'une tradition de poésie «naturaliste»* (p. 431).

V
LE POETICHE

Relazioni: Nicola Mineo, *Teorie e poetiche del verismo sino ai Malavoglia* (p. 451); David Bagley, *Vers une poétique naturaliste* (p. 503).

Comunicazioni: Sergio Blazina, *L'illusione della realtà. La poetica verghiana e il progetto-Malavoglia: note per uno studio* (p. 525); Gaetano Compagnino, *Dal romanzo storico al verismo: Gramsci, De Sanctis e il problema del realismo moderno* (p. 547); Francesco D'Episcopo, *Il Verga di Jovine: proposte di revisione del rapporto tra verismo e primo neorealismo* (p. 583); Francesco Nicolosi, *Naturalismo e verismo: concordanze e divergenze* (p. 599); Giorgio Patrizi, *Un'idea di realismo in Verga* (p. 615); Maria Luisa Patruno, *Capuana. Evoluzione dei generi e teoria del romanzo* (p. 629); Domenico Tanteri, *La «sociologia» dei veristi* (p. 647).

VI
LE TECNICHE

Relazioni: Giovanni Piroddi, *Le tecniche narrative del verismo* (p. 673); Halina Suwala, *A propos de quelques techniques narratives du naturalisme* (p. 699).

Comunicazioni: Carmella Sipala, *Per uno statuto del «discorsi réalistes»: la casa dei minatori in Germinal* (p. 717).

VII
TAVOLA ROTONDA
VERGA FUORI D'ITALIA

Comunicazioni: Luis López Jiménez, *Giovanni Verga en Espagne* (p. 751); Danuta Krysz-Rudzka, *Giovanni Verga en Pologne* (p. 759); Maria Rév, *Verga et Tchékhov* (p. 773); Michaela Schiopu, *Verga e altri narratori veristi tradotti in Romania (1880-1918)* (p. 785); Dorothy Speirs, *Giovanni Verga aux Etats-Unis* (p. 797).

IL CENTENARIO DEL «MASTRO-DON GESUALDO»

Atti del Congresso Internazionale di Studi

Catania, 15-18 marzo 1989

CATANIA 1991 - Voll. 2 - pp. 675 - L. 80.000

Introduzione: Giorgio Petrocchi, *Gli anni del «Mastro-don Gesualdo» (a mo' di Preludio)* (p. 13).

I IL «MASTRO» TRA REALTÀ E SIMBOLO

Sergio Blanzina, *La frontiera sperimentale del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 25); Jean Lacroix, *Mitomania e culto della personalità: l'ascesa sociale di Mastro don Gesualdo* (p. 37); Romano Luperini, *L'allegoria di Gesualdo* (p. 55); Vittorio Masiello, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 81); Maria de las Nieves Muniz Muniz, *Tempo e logica nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 101); Maria Luisa Patruno, *Impersonalità e giudizio nelle strutture narrative del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 121); Giovanni Piroddi, *Le forme narrative del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 133); Vittorio Russo, *Resistenza e mutazione di un nucleo narrativo* (p. 151); Riccardo Scrivano, *Tempo e narrazione nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 159).

II IL «MASTRO» TRA STORIA E IDEOLOGIA

Giuseppe Barone, *La rivoluzione e il mezzogiorno. Monarchia amministrativa e nuove élites borghesi* (p. 171); Rosario Contarino, *La morte di Mastro-don Gesualdo ovvero la crudeltà dell'«ars moriendi» borghese* (p. 187); Luisa Mangoni, *1889: una svolta nella cultura*

politica italiana? (p. 199); Pietro Mazzamuto, *Le marionette viventi e parlanti* (p. 213); Roberto Mercuri, *Prospettive intertestuali nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 223); Mariella Muscariello, *La sorte dell'idillio: dal primo Verga al «Mastro-don Gesualdo»* (p. 235); Gianni Oliva, *Sulla tipologia del personaggio: i fratelli Trao* (p. 255); Marina Paladini Musitelli, *Il progetto verista incontra la storia* (p. 267); Paolo Mario Sipala, *Il pescatore e l'uovo: le Trao in casa Motta* (p. 285); Mario Tropea, *«Mastro-don Gesualdo» romanzo 'famigliare' o romanzo di 'padri e figli' fra tragedia e parodia* (p. 291); Rita Verdirame, *Villani e carbonari nell'opera di Giovanni Verga* (p. 317).

III IL «MASTRO» TRA LINGUA E STILE

Francesco Bruni, *Sulla lingua del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 357); Gabriella Alfieri, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 433); Francesco Nicolosi, *Tecnica narrativa e discorso indiretto libero nelle due redazioni del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 553); Carla Riccardi, *I dubbi dell'autore: il personaggio Gesualdo dalla «Nuova Antologia» all'edizione Treves* (p. 581); Luciana Salibra, *Il toscanismo nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 597).

IV IL «MASTRO» E LA CRITICA

Philippe Goudey, *Les traductions françaises de «Mastro don Gesualdo»* (p. 621); Carmelo Musumarra, *Il «Mastro-don Gesualdo» nella critica del Monigliano* (p. 631); Giuseppe Petronio, *La critica verghiana e «Mastro-don Gesualdo»* (p. 643); Felice Rappazzo, *Il «Mastro-don Gesualdo» nella critica dei contemporanei* (p. 661).

I VERISMI REGIONALI

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 27-29 aprile 1992

CATANIA 1996 - Voll. 2, pp. 867 - L. 80.000

Saluto del Prof. Gaspare Rodolico (p. 5)

IL VERISMO IN PIEMONTE

Francesco Spera, *Il verismo travisato: la poetica realista in Piemonte* (p. 11); Alda Rossetti, *Riflessi veristici nella lingua dei narratori piemontesi del secondo Ottocento* (p. 23).

IL VERISMO IN LIGURIA

Carla Riccardi, *Verismo ligure: Zena novelliere* (p. 55).

IL VERISMO IN LOMBARDIA

Gian Paolo Marchi, *Appunti sul verismo lombardo* (p. 77); Silvia Morgana, *Il verismo in Lombardia tra lingua vera e vera finzione* (p. 99); Marinella Folli, *Il realismo linguistico di Emilio De Marchi* (p. 119).

IL VERISMO IN VENETO

Elvio Guagnini, *Elementi veristici e naturalistici nella letteratura dell'area veneta* (p. 133); Luciano Morbiato, *Sopra alcuni aspetti linguistici della letteratura veneta di fine Ottocento* (p. 151).

IL VERISMO IN TOSCANA E NEL LAZIO

Riccardo Scrivano, *Il verismo dell'Italia mediana: aspetti letterari* (p. 189); Fabrizio Franceschini, *Scelte linguistiche e dimensione narrativa in Pratesi, Fucini, Nieri* (p. 219).

IL VERISMO IN UMBRIA E NELLE MARCHE

Pasquale Tuscano, *Il verismo e la narrativa umbra e marchigiana tra fine Ottocento e primo trentennio del Novecento* (p. 303).

IL VERISMO IN ABRUZZO E NEL MOLISE

Gianni Oliva, *Aspetti del verismo in Abruzzo: Domenico Ciampoli e modelli letterari del realismo* (p. 335); Pietro Trifone, *Italiano letterario regionale. Il caso del verista cbietino G. Mezzanotte* (p. 365); Antonio Sorella, *Il 'verismo' di Gabriele D'Annunzio* (p. 379); Sebastiano Martelli, *Il verismo nel Molise* (p. 403).

IL VERISMO IN CAMPANIA

Antonio Palermo, *La coscienza letteraria degli scrittori napoletani al tempo del verismo* (p. 447); Rossana Melis, *Narrativa popolare/rusticana e modello verigliano nei periodici napoletani di fine '800: tra il «Corriere del Mattino» e «Fantasio»* (p. 465); Patricia Bianchi, *Scrivere alla maniera verista: ambiente e personaggi tra regionalità e lingua letteraria* (p. 531).

IL VERISMO IN PUGLIA E BASILICATA

Ferdinando Pappalardo, *Il verismo in Puglia e in Lucania* (p. 557); Nicola De Blasi, *Lingua e colore locale in novelle basilicatesi di fine Ottocento* (p. 585).

IL VERISMO IN CALABRIA

Rita Librandi, *Lingua e cultura narrativa di epoca verista nella letteratura calabrese: Misasi e Padula* (p. 621).

IL VERISMO IN SARDEGNA

Giovanni Piroddi, *Realismo, naturalismo e verismo in Sardegna* (p. 673); Cristina Lavinio, *Lingua e colore locale nella narrativa sarda del secondo '800* (p. 687).

IL VERISMO IN CORSICA

Annalisa Nesi, *La novella storica in Corsica: preistoria di un possibile verismo* (p. 709).

IL VERISMO A MALTA

Giuseppe Brincat, *Il verismo a Malta: dal bozzetto al romanzo impegnato* (p. 755); Arnold Cassola, *Il viaggio e gli scritti 'maltesi' di Luigi Capuana* (p. 787).

Gabriella Alfieri, *Lingua e letteratura nel «verismo»: un intreccio o un intralcio?* (p. 815); *Indice degli autori citati* (p. 825); *Indice delle opere citate* (p. 843).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 8

GLI INGANNI DEL ROMANZO «I Viceré» tra storia e finzione letteraria

Atti del Congresso celebrativo del centenario dei «Viceré»
Catania, 23-26 Novembre 1994

CATANIA 1998 - pp. 550 - L. 80.000

Antonio Di Grado, *Presentazione* (p. 5)

«I Viceré» OPERA LETTERARIA

Giovanni Maffei, *Il romanzo antropologico* (p. 15); Giancarlo Borri, «I Viceré» romanzo storico imperfetto (p. 71); Sergio Campailla, *Le figure mostruose del potere* (p. 81); Rosario Contarino, *Gli inganni della letteratura dall'illusione» ai «Viceré»* (p. 93); Domenico Tanteri, *Tempo e storia nei «Viceré»* (p. 115); Marinella Cantelmo, *Silenzio d'autore: mito e modi dell'impersonalità narrativa nei «Viceré» di E. de Roberto* (p. 135); Michela Sacco Messineo, *Il vuoto barocco della storia* (p. 167).

I PERSONAGGI

Antonio Palermo, *La folla dei «Viceré»* (p. 185); Paolo Mario Sipala, *Il romanzo di Consalvo* (p. 197); Norberto Cacciaglia, *Il 'ne varietur' nella politica di Consalvo Uzeda* (p. 211); Carmelo Spalanza, *L'ascesa politica del principe Consalvo* (p. 223); Pietro Mazzamuto, *L'arte di Michelasso (ovvero lo stereotipo del onniscio carretto)* (p. 241); Ada Neiger, *Tutte le donne dei «Viceré»* (p. 255); Alida D'Aquino, *Tra «L'illusione» e «I Viceré»: Teresa e Matilde* (p. 267); Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Donna Ferdinandina non sapeva scrivere* (p. 297); Mariella Muscariello, *Un'«intrusa» nei «Viceré»: il romanzo di Matilde* (p. 309).

LA LINGUA

Alfredo Stussi, *Appunti sulla lingua dei «Viceré»* (p. 329); Marco Perugini, *Livelli di discorso nei «Viceré»* (p. 373).

FORTUNA DEI «VICERÉ»

Emma Grimaldi, *La ragione e i mestri, «I Viceré» cent'anni dopo* (p. 391); Matteo Collura, *De Roberto o il potere del sottopadrone* (p. 457); Giorgio Longo, *«I Viceré» in Francia* (p. 465); Maria Teresa Navarro Salazar, *Tradurre la lingua dei «Viceré»: il modello spagnolo* (p. 487); Fernando Gioviale, *La dispersione tragicomica di Diego Fabbri* (p. 527); Natale Tedesco, *Per concludere (provisoriamente)* (p. 541).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE CARTEGGI

N. 1

FERDINANDO DI GIORGI

LETTERE
A FEDERICO DE ROBERTO

con introduzione e note
di M. Emma Alaimo

CATANIA 1985 - pp. 471 - L. 16.000

Indice: Introduzione (p. 5); Avvertenza (p. 63); Lettere a Federico De Roberto (nn. 1-75) (p. 67); Indice dei nomi e delle cose notevoli (p. 461).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE CARTEGGI

N. 2

MARCO PRAGA

LETTERE
A FEDERICO DE ROBERTO

con introduzione e note
di Ninfa Leotta

CATANIA 1987 - pp. 329 - L. 16.000

Indice: Premessa (p. 5); Introduzione (p. 9); Note ai testi (p. 49); Lettere a Federico De Roberto (nn. 1-98) (p. 51); Appendice (nn. I-XI) (p. 299); Indice dei nomi e delle cose notevoli (p. 323).

ANNALI
DELLA
FONDAZIONE VERGA

VOL. I (1984)

INDICE: Presentazione (p. 5); Francesco Branciforti, *La prefazione del Malavoglia* (p. 7); Francesco Nicolosi, *Verga tra De Sanctis e Zola* (p. 47); Federico De Roberto, *Romanzieri italiani. Giovanni Verga. Nota introduttiva di Antonino Di Grado* (p. 99); Sergio Cristaldi, *Verga tra narrativa e teatro. La caccia al lupo* (p. 133); Alfonso Leone, *Non alveari ma sedie di Vienna nel salone di casa Trilo* (p. 173); Rassegna Bibliografica: *Bibliografia deroberiana (1981-1983)*, a cura di Antonio Di Grado (p. 182).

VOL. II (1985)

INDICE: Niccolò Mineo, *Società politica e ideologica nell'opera di Verga. Dal romanzo storico al verismo* (p. 5); Paolo Nalli, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M. Emma Alaimo (p. 121); Rassegna Bibliografica: *Bibliografia capuaniana (1982-1985)*, a cura di Gianni Oliva (p. 229).

VOL. III (1986)

INDICE: Premessa (p. 7); Carlo Alberto Augeri, *La Sicilia tra mutazione culturale e dramma acculturativo ne I Malavoglia* (p. 9); Donato Margherita, I Malavoglia: fonti meridionaliste e destino tragico nel sistema dei personaggi (p. 33); Franco Petroni, *Il linguaggio negato* (p. 99); Teresa Poggio Salani, *La "forma" del Malavoglia* (p. 121).

VOL. IV (1987)

INDICE: Gabriella Alfieri, *Etnos rusticano ed etichetta mondana. La gestualità nel narrato vergiano* (p. 7); Francesco Branciforti, *Un nuovo testimone per L'amante di Gramigna* (p. 79); Giuseppe Rando, *L'elaborazione di Fantasticheria* (p. 105); Giovanni Tropea, *Sicilianismi segnalati da Verga in una lettera a De Amici* (p. 135); Rossana Melis, *Rassegna vergiana (1983-1987)* (p. 141).

VOL. V (1988)

INDICE: Margherita Spampinato Beretta, *Dal romanzo alla novella. Cesti argomenti di Giovanni Verga* (p. 7); Giorgio Longo, *-Petit Monde-, una novella francese di Verga* (p. 71); Francesco Nicolosi, *Il verismo di Giovanni Verga e la narrativa del primo D'Annunzio*; *Bibliografia deroberiana (1984-1988)*, a cura di Rosanna Melis (p. 145); *Bibliografia capuaniana (1986-1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 161).

VOL. VI (1989)

INDICE: Raffaele De Cesare, *Tracce balzacciane nell'opera di Verga* (p. 7); Carla Riccardi, *PerL'amante di Gramigna: prime correzioni sulla «Rivista Minima»* (p. 67); Matteo Durante, *Alla ricerca di un editore (1882: i primi approcci per la stampa del Mastro)* (p. 73); Giorgio Longo, *24 lettere di Carlo Del Balzo a Verga* (p. 89); Salvatore Claudio Sgroi, *Gli alveari vergiani: un esempio di "immagine ardita" o un fatto di "langue"?* (p. 111); *Schedario vergiano (1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 121).

VOL. VII (1990)

INDICE: Niccolò Mineo, *Il «vero» dei veristi* (p. 7); Stefano Rapisarda, *Illusioni otiche e finzioni mondane: lo studio delle "classi alte" nelle varianti dei ricordi del Capitano D'Arce* (p. 25); Mariella Muscariello, *I fantasmi della scrittura. Il marito di Elena, e il romanzo impossibile della Duchessa di Leyra* (p. 63); Gisella Padovani, *Un "romanzo judiziare" di Salvatore Farina. Il segreto del nevaio* (p. 111); Salvatore Claudio Sgroi, *Sull'italiano dell'800 e dintorni: alcune retrodatazioni* (p. 135); *Notiziario bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 155).

VOL. VIII (1991)

INDICE: Matteo Durante, *Dagli scarti del «Mastro don Gesualdo». Storia di «Mondo piccino»* (p. 7); Francesco Branciforti, *Farfina e Verga. «Noi navighiamo volgendo colta poppa»* (p. 93); Niccolò Mineo, *Pomilio lettore di Verga* (p. 105); Aldo Maria Morace, *I Primoli, Verga e Capuana* (p. 115); *Notiziario bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 129).

VOL. IX (1992)

INDICE: Giuseppe Traina, *-Voce piccola la mia, ma forse non vano-. Il carteggio inedito di Mario Puccini con Verga e De Roberto* (p. 7); Raffaele De Cesare, *Capuana e Stendhal* (p. 89); Andrea Manganaro, *Croce, De Roberto e -Una vecchia quistione-* (p. 113); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 167).

VOL. X (1993)

INDICE: Giuseppe Savoca, *Verga ai fratelli: quattro inediti (più uno)* (p. 7); Aldo Maria Morace, *-Le istantanee- di Capuana* (p. 15); Cinzia Romano, *Emmanuele Navarro Della Miraglia. Un percorso esemplare di Secondo Ottocento* (p. 61); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 165).

VOL. XI-XII (1994-95)

INDICE: Francesco Branciforti, *De Roberto e il suo doppio: il canzoniere apocrifo di Ermanno Raelli* (p. 9); Gabriella Alfieri, *Le «memorie giovanili» di Federico De Roberto, ottavo dell'educazione di un giovane perbene* (p. 141); Giovanni Maffei, *Una polemica sulla «letteratura d'eccezione»* (p. 183); Giorgio Longo, *La traduzione francese dell-'illusione' di De Roberto* (p. 201); Rosario Castelli, *Per una bibliografia degli scritti di Federico De Roberto* (p. 305);

VOL. XIII (1996)

Enrico Antonio Di Grado - Rosario Castelli, *Federico De Roberto: uno e due: il "Dormiente di Piacenza" e altri ruggiugnigli biografici* (p. 7); Francesco Branciforti, *De Roberto sulle rive della Sprea. Lettere di Schönfeld, Sandross e altri (con una postilla leopardiana ed una appendice)* (p. 23); Rossana Melis, *La letteratura quotidiana a Napoli nel secondo ottocento* (p. 105); Notiziario Bibliografico, a cura di Francesco Branciforti (p. 163).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

DIRETTA DA FRANCESCO BRANCIFORTI

SERIE CONVEGNI

- I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi (Catania, 23-24 nov. 1979), Catania, 1981, pp. 316 - L. 30.000.
I romanzi fiorentini di Giovanni Verga, Atti del II Convegno di Studi (Catania, 21-22 nov. 1980), Catania, 1981, pp. 228 - L. 25.000.
I Mataroglia, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 nov. 1981), Catania, 1982, voll. 2, pp. 930 - L. 80.000.
Capuanus verista, Atti dell'Incontro di Studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, 1984, pp. 310 - L. 25.000.
Naturalismo e Verismo. I generi: poetiche e tecniche, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), voll. 2, pp. 930 - L. 80.000.
Il centenario del "Mastro-Don Gesualdo", Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 Marzo 1989), Catania, 1991, voll. 2, pp. 675 - 80.000.
I verisimi regionali, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania, 27-29 Aprile 1992), Catania, 1996, voll. 2, pp. 857 - L. 80.000.
Gli inganni del romanzo. Il Viceré tra storia e finzione letteraria, Atti del Congresso celebrativo del centenario del «Viceré» (Catania, 23-26 Novembre 1994), Catania, 1998, pp. 550 - L. 50.000.

SERIE STUDI

- C. CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candelefaro*, Catania, 1981, pp. 335 - L. 25.000.
G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbi e contesto nel «Mataroglio»*, Catania, 1985, pp. 320 - L. 25.000.
R. PETRELLA, *Itinerario del primo Verga (1864-1974)*, Catania, 1987, pp. 292 - L. 25.000.
G. PATERLE, *Il mondo da lontano*, Catania, 1989, pp. 165 - L. 25.000.
D. TASTEI, *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, Catania, 1989, pp. 219 - L. 25.000.
R. MEDIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Tommasi e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, 1990, pp. 298 - L. 30.000.
A. DI GIADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, 1998, pp. 424 - L. 38.000.
C. ROMANO, *Emmanuele Navarro Della Miragliata. Un percorso esemplare di Secondo Ottocento*, Catania, 1998, pp. 308 - L. 30.000.

SERIE CARTEGGI

- F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M. Emma Alaimo, Catania, 1985, pp. 560 - L. 30.000.
M. PRAGA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Ninfa Leotta, Catania, 1987, pp. 329 - L. 25.000.
V. PICA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Giovanni Maffei, Catania, 1996, pp. 304 - L. 25.000.

ANNALI

- Vol. I (1984) - L. 25.000
Vol. II (1985) - L. 25.000
Vol. III (1986) - L. 25.000
Vol. IV (1987) - L. 25.000
Vol. V (1988) - L. 25.000
Vol. VI (1989) - L. 25.000
Vol. VII (1990) - L. 25.000
Vol. VIII (1991) - L. 25.000
Vol. IX (1992) - L. 25.000
Vol. X (1993) - L. 25.000
Vol. XI-XII (1994/95) - L. 40.000

In preparazione:

Carteggio Verga-Rod, a cura di Giorgio Longo.
Annali, Vol. XIV (1997).