

# ANNALI

DELLA  
FONDAZIONE VERGA

16

CATANIA  
1999

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, Nicolò 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

16

CATANIA  
1999

La presente pubblicazione è stata realizzata  
con il contributo dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali,  
Ambientali e della Pubblica Istruzione.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI  
© 1993 FONDAZIONE VERGA

ANTONIO DI SILVESTRO

VERGA E CAPUANA:  
TRA SCRITTURA COME FOTOGRAFIA E POETICA DELLA MEMORIA.  
APPUNTI PER UNO STUDIO

Verismo come poetica fotografica? Prescindendo dalle mediazioni 'forti' del naturalismo francese, della poetica della *tranche de vie*, non è facile intravedere quanto dell'arte della camera oscura trapassi in una scrittura che voglia dirsi aderente al 'reale'. Se poi, come scrive Verga nella lettera-manifesto premessa all'*Amante di Gramigna*, il frutto della nuova narrativa sarà la "scienza del cuore umano", questa realtà risiederà nel "misterioso processo" dello svolgersi delle passioni, il quale costituirà la "potente attrattiva di quel fenomeno psicologico che dicesi l'argomento di un racconto". Per un paradosso solo apparente, la tensione ad una oggettivazione massima, ad una mimesi del reale, si rovescia nel suo contrario, nello studio serrato del "congegno delle passioni", condotto in modo tale che l'"uomo interiore" si presenti sulla scena narrativa in un universo verbale e gestuale pienamente decodificabile. Il lettore a sua volta, attivando un meccanismo di *feedback*, mettendo a fuoco l'obiettivo, potrà ricostruire la fenomenologia di sentimenti e pensieri del personaggio, entrando nel laboratorio segreto di quel sagace analista che è lo scrittore-fotografo. Più che una successione di istantanee, la scrittura è così il frutto di un'astrazione mentale, di una ricostruzione compiuta su frammenti di realtà.

Non sembra affatto che la fotografia sia la tensione massima dello sperimentalismo descrittivo dei narratori siciliani dell'800, Verga e Capuana *in primis*. Infatti se da un lato è strumentale come repertorio documentario e sussidio iconografico, dall'altro l'arte fotografica è soltanto una tra le possibili modalità di registrazione del fenomenico, laddove nelle descrizioni o nei ritratti certe panoramiche o alcuni primi piani fanno emergere aspetti inconsueti della realtà esterna e interna che gioca nel narrato un ruolo

portante.

Scrittura intrinsecamente fotografica, dunque, che attinge l'interiorità per sovraccarico di determinazioni reali, senza tuttavia giungere all'inquieto sdoppiamento e alle contraddizioni pirandelliane. È legittimo tuttavia chiedersi se essa possieda i connotati di un corollario alla poetica dell'impersonalità formulata da Verga e Capuana. È una domanda che ci riporta alla riflessione su quale funzione la fotografia assuma nell'elaborazione dei racconti e romanzi dei due scrittori siciliani.

Se si leggono le lettere di Verga a Capuana scritte nel periodo di stesura dei *Malavoglia*, emerge una contraddizione tra la necessità di una ricostruzione fedele della realtà ritratta e una 'fotografia' di tale realtà che passa attraverso l'assunzione di una distanza prospettica:

Anch'io faccio assegnamento su *Padron 'Ntoni*, e avrei voluto, se la disgrazia non mi avesse perseguitato sì accanitamente e spietatamente, darvi quell'impronta di fresco e sereno raccoglimento che avrebbe dovuto fare un immenso contrasto con le passioni turbinose e incessanti delle grandi città, con quei bisogni fittizi, e quell'altra prospettiva delle idee o direi anche dei sentimenti. Perciò avrei desiderato andarmi a rintanare in campagna, sulla riva del mare, fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti. Ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri da una certa *distanza* in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato *angolo visuale*? e che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente *veri* che allorquando facciamo un lavoro di *ricostruzione intellettuale* e sostituiamo la nostra *mente* ai nostri *occhi*?<sup>2</sup>

La raffigurazione di un mondo antropologicamente connotato, quale quello dei contadini e pescatori siciliani, necessita dunque di un "angolo visuale" opportunamente distanziato, a scongiurare il pericolo che un eccesso di mimesi dipinga scenari idilliaci da settecentesco mito del 'buon selvaggio', o traligni in apologie reazionarie di una presunta 'sanità' della realtà arcaicorurale, contrapposta alle degenerazioni del 'mondo vasto' della città. Più che di una lente reale, una rappresentazione artistica *vera* è il frutto di una

<sup>2</sup> Lettera del 14 marzo 1879, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 80 (corsivi nostri, tranne il primo).

fotografia mentale, di una "ricostruzione intellettuale" appunto, in cui lo strumento dell'obiettivo (gli occhi) è sostituito dall'attività del pensiero (la mente).

Ma la scrittura è anche articolazione di colori, e infatti, a sviluppare il concetto di una mimesi a distanza, Verga collega l'"ottica" a frequenti metafore pittoriche:

Pel *Padron 'Ntoni* penso d'andare a stare una settimana o due, a lavoro finito, ad Aci Trezza onde dare il *tono* locale. A lavoro finito però, a te non sembrerà strano cotesto, che *da lontano* in questo genere di lavori l'*ottica* qualche volta, quasi sempre, è più efficace ed artistica, se non più giusta, e *da vicino* i colori son troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza<sup>3</sup>.

Ancora una volta l'eccesso di sovraconnotazione di particolari *da vicino* finisce con lo sfocare l'immagine e i suoi colori, opacizzando quanto è invece frutto di una "ricostruzione intellettuale" compiuta attraverso un'ottica *da lontano*, la quale travalica la pretesa di verità di una rappresentazione immediata perché istantanea. Se essa fosse tale, si violerebbe quell'"illusione completa della realtà" che risulta dalla soppressione della "messa in scena", della presentazione tradizionale dei personaggi i quali devono offrirsi agli occhi del lettore "come persone conosciute, ciascuno nella sua azione"<sup>4</sup>.

Verga insisterà sempre sulla necessità di uno sguardo distanziato, talvolta con accenti più paternalistici e con un senso di orgogliosa chiusura di classe:

A proposito [di tempo] qui ne abbiamo uno splendido sinora (io lo vedo dalla finestra) che la farebbe davvero innamorare *del dolce e quieto aere e della vita contemplativa contadinesca*, dei contadini no, perché questi vanno visti *da lontano*, e attraverso certe *lenti*, per non fare cascare le braccia e le illusioni<sup>5</sup>.

E tuttavia questa poetica 'prospettivistica' sembra non reggere ad

<sup>3</sup> Lettera del 17 maggio 1878 (*ivi*, p. 61 [corsivi nostri, eccetto il primo]).

<sup>4</sup> Lettera del 25 febbraio 1881 (*ivi*, pp. 108-9).

<sup>5</sup> Lettera a Maria Brusini del 3 novembre 1888, in G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Tindalo, 1971, p. 473 (corsivi nostri, tranne il primo).

alcune contraddizioni interne che apparentemente ne rovesciano i presupposti. Lo si vede nell'introduzione all'*Amante di Gramigna*: "tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore". Qui il "documento umano" viene presentato come una serie di frammenti di realtà gettati agli occhi del lettore, senza la mediazione del filtro ottico dello scrittore. Sappiamo che per Verga il realismo è "la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa", come recita la nota lettera a Salvatore Paola Verdura in cui si espone il disegno della *Marea*<sup>5</sup>. In quella che si può definire una poetica dello sguardo, che risolve "il problema dell'invenzione in quello dell'osservazione"<sup>6</sup>, agiscono dialetticamente i due principi della "superiorità" e del "rimpicciolimento"<sup>7</sup>: il guardare al mondo popolare dall'alto e da lontano suggerisce una metamorfosi eccezionale dell'ottica, un taglio della lente che consenta di fotografare i personaggi di quel piccolo mondo:

ma per potere comprendere siffatta caparbieta, che è per certi aspetti eroica, bisogna farci piccini anche noi, *chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio* le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori. Volete metterci un occhio anche voi, a cotesta *lente*, voi che guardate la vita dall'altro lato del cannocchiale?<sup>8</sup>

La messa a fuoco ravvicinata, sottolineata da un'insistita *diminutio* ("piccole cause", "piccoli cuori"), consente di guardare quella realtà anche nella sua interiorità. In Verga, insomma, l'occhio (e l'obiettivo) sembrano essere davvero tutto.

Non infrequenti contraddizioni nell'estetica fotografica in rapporto alla narrativa si trovano pure nelle lettere e negli scritti critici verghiani di Capuana. Parlando all'amico della composizione del *Marchese di Donna*

*Verdina*, egli manifestava la volontà di essere "topograficamente esatto ad anche pittoricamente" e poteva esclamare: "Se fossi romanziere come sono fotografo!"<sup>9</sup> Invece, a proposito di *Vita dei campi*, i cui personaggi "hanno esistito realmente" e sono frutto di "studi dal vero" fatti dall'autore, Capuana legava il ricordo di una donna-lupa conosciuta dal vivo non tanto all'immagine reale, quanto alla trasfigurazione letteraria sublimemente creata da Verga:

...non era il ricordo della vera Lupa che mi faceva evocare con tanta emozione la sua pallida figura dagli occhi neri come il carbone, dalle labbra fresche e rosse che vi mangiavano, no; era la *Lupa* dell'arte, la *Lupa* creata dal Verga che sopraffaceva quella della realtà e me la metteva sotto gli occhi più viva della viva quand'era viva. Tanto è vero che l'arte non sarà mai la fotografia!<sup>10</sup>

In una tarda lettera a Giovanni Alfredo Cesareo lo scrittore di Mineo, rimproverando l'amico perché si sentiva ancora accusato di essere un "superstite del naturalismo", difendeva la cittadinanza nell'arte dell'immaginazione creatrice, che costruisce sulla realtà, ma non la copia "meccanicamente":

Io non credo, caro Cesareo, di aver rinunciato alla immaginazione o, come voi dite, alla fantasia. Metter su, in piedi, vivo un qualunque personaggio è opera di creazione, non di semplice ...fotografia [...] E dico mio, perché l'ho creato io [il personaggio], di sana pianta, con elementi della realtà, sì, ma non copiati meccanicamente!<sup>11</sup>

Dunque l'arte dello scrivere tende alla fotografia, anche se le due forme di rappresentazione vivono in una dialettica irrisolta. Capuana sembra aver interiorizzato la poetica verghiana della "ricostruzione intellettuale" allorché, a proposito del teatro dell'amico, afferma: "Quei personaggi il Verga non li ha visti, come crede il critico, né li ha fotografati; li ha pensati e ripensati, li

<sup>5</sup> Lettera del 21 aprile 1878, in G. VIOGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimiri, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 79-80.

<sup>6</sup> A. AVON ROSA, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in AA. VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1975, vol. II, pp. 721-76 (citaz. da p. 725).

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 760-66.

<sup>8</sup> G. VIOGA, *Fantasticherie*, in *Vita dei campi*, edizione critica a cura di Carla Riccardi, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1967, pp. 5-6 (corsivi nostri).

<sup>9</sup> Lettera del 3 giugno 1881, in *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 122-23.

<sup>10</sup> L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, seconda serie, Catania, Giannotta, 1882 (le citazioni sono tratte dagli scritti verghiani raccolti in *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972, pp. 79-80).

<sup>11</sup> Lettera del 27 giugno 1914, in L. SCORRANO, *Luigi Capuana a Giovanni Alfredo Cesareo (1882-1914)*. Carteggio inedito posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Palermo, Tipografia Valguarnera, 1950, pp. 67-8.

ha lungamente rimuginati per intendere il segreto dei loro caratteri e delle loro passioni". Verga vedeva "sul palcoscenico la vita, la passione, la lotta, non col cinematoscio dei fratelli Lumière, ma con l'alta proiezione artistica che idealizza, che generalizza"<sup>12</sup>.

Eppure le esigenze documentarie che presiedono agli esperimenti narrativi di Verga e Capuana sono insopprimibili. Dietro sollecitazione dell'editore Casanova, e per richiesta espressa di Verga, Capuana estrarrà dal suo babelico *atelier* fotografico 17 soggetti per l'illustrazione delle *Novelle rusticane*<sup>13</sup>. Fotografie, disegni, incisioni possono dare "il carattere, i tipi, la fisionomia, l'intonazione" a "bozzetti" la cui ambientazione non è immediatamente riconoscibile da chi vive lontano dalla Sicilia<sup>14</sup>. Del resto, come è stato osservato, i tentativi fotografici di Verga sacrificano volentieri all'esigenza di perfezione tecnica (taglio della luce, messa a fuoco, inquadratura) la necessità di "fissare" rapidamente un volto, un paesaggio, un gruppo<sup>15</sup>, al fine di approntare quei cartoni preparatori delle sue opere in cui è indispensabile una rappresentazione oggettiva del soggetto fotografato. Se da un lato riconosceva in Capuana il suo "maestro anche di fotografia"<sup>16</sup>, e lo elogiava "per la perfezione a cui era arrivato in questa bella e difficile arte"<sup>17</sup>, Verga riconosceva tuttavia il valore autonomo delle copie ricavate da diverse inclinazioni della macchina nella proiezione della negativa, in quanto "ciascuna copia ha il suo carattere e il suo valore speciale e originale, d'assai superiore ad una semplice copia fotografica". Viene da pensare alle considerazioni di Gadamer sull'ontologia dell'immagine, punto di partenza dell'esperienza ermeneutica:

Una immagine di questo tipo non è una pura copia, giacché rappresen-

ta qualcosa che senza di essa non si presenterebbe in quel modo. Essa dice qualcosa di più circa l'originale.

La rappresentazione resta dunque legata in un senso essenziale all'originale che si presenta in essa. Ma è più che una semplice copia di quello<sup>18</sup>.

Insomma, la fotografia si configura nella poetica di Verga e Capuana come un ausilio e contemporaneamente come un limite invalicabile cui tende la scrittura: "se l'oggettività, l'impersonalità che perseguivano nell'arte loro l'avessero conferita all'arte fotografica, ciò sarebbe valso non a rafforzare la fede loro ma propriamente a ricredersi. Nulla di più oggettivo e impersonale, di più vero, di più 'verista' della fotografia"<sup>19</sup>. Ciò spiegherebbe tra l'altro la predilezione per la terminologia pittorica come metaforico sussidio di poetica<sup>20</sup>. Per Capuana il "bozzetto" *Nedda* "acquistava sotto gli occhi le grandi proporzioni di un quadro. Le tinte sobrie ma calde davano la vigorosa sensazione del cielo infocato della Sicilia"<sup>21</sup>; le storie di *Vita dei campi* superano le opere di narrativa rustica di Bertold Auerbach e George Sand per "la freschezza delle tinte, la perfetta intonazione del colorito"<sup>22</sup>.

Leonardo Sciascia, rovesciando un noto titolo di Roland Barthes, identifica quel processo di "ricostruzione intellettuale" e di sguardo mentale di cui parlava Verga con la "camera oscura" della memoria. Ed è forse questa poetica della memoria, questo inesausto esercizio di scrittura a distanza (topologica e psicologica) a sancire paradossalmente l'inconciliabilità di 'verismo' e fotografia. In tal senso allora gli ectoplasmi 'sorpresi' da Capuana farebbero della fotografia una pre-novecentesca (diremmo pre-pirandelliana) arte del doppio. Cadono a proposito le acute osservazioni di Barthes sulla foto-ritratto, "campo chiuso di forze" in cui avviene una magica deflagrazione di vettori ottici, un frangersi plurimo in un gioco di specchi: "La Foto-ritratto è un campo chiuso di forze. Quattro immaginari vi s'incontrano, vi si affrontano, vi si deformano. Davanti all'obbiettivo, io sono contemporanea-

<sup>12</sup> L. CAPUANA, *Gli anni contemporanei*, Catania, Giannotta, 1898 (citiamo dall'edizione a cura di G. Luti, Milano, Fabbri, 1973, pp. 114 e 116).

<sup>13</sup> Lettera di Capuana a Verga del 3 gennaio 1882, in *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 138-39.

<sup>14</sup> Lettera di Verga a Capuana del 7 dicembre 1881 (ivi, p. 135). Si vedano pure le due lettere del 29 ottobre e 2 novembre 1883, in cui Verga richiede all'amico fotografie e particolari di scene e di costumi per la rappresentazione di *Cavalleria rusticana* (ivi, pp. 208-10).

<sup>15</sup> A. NISZ, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, prefazione di L. Sciascia, Palermo, Edikronos, 1982, p. 61.

<sup>16</sup> Lettera a Maria Brusini del 4 ottobre 1887, in *Lettere d'amore*, cit., p. 469.

<sup>17</sup> Lettera del 24 settembre 1889, in *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 317-18 (corsivo nostro). E non si dimentichi che *Il Malavoglia* sono dedicati "All'illustre 'Fotografo' Luigi Capuana".

<sup>18</sup> H. G. GADAMER, *Verità e metodo*, introduzione di G. Vattimo, Milano, Fabbri, 1972, p. 174.

<sup>19</sup> L. SCIASCIA, Prefazione a *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, cit., p. 8.

<sup>20</sup> Cf. S. BERNARD CHANDLER, *The Terminology of Painting as Applied to Prose Literature by the Realists and Giovanni Verga*, in "Italica", vol. 71, n. 1, 1994, pp. 31-42.

<sup>21</sup> L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, cit., p. 74.

<sup>22</sup> Ivi, p. 76.

mente: quello che io credo di essere, quello che vorrei si creda io sia, quello che il fotografo crede io sia, e quello di cui egli si serve per far mostra della sua arte"<sup>23</sup>.

Fin qui il Barthes pirandellianamente citato da Sciascia<sup>24</sup>. Tuttavia il semiologo francese stigmatizza pure in qualche modo quelle che potevano essere le ragioni dei 'veristi' verso la fotografia. Nel tentativo di sottrarre la scrittura ad una mimesi istantanea del reale, il fotografo-narratore vive una tensione irrisolta con il rischio di inautenticità cui potrebbe soggiacere il soggetto ritratto. "Immaginariamente, la Fotografia [...] rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto, né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro esperienza della morte (della parentesi): io divento veramente spettro"<sup>25</sup>. Di certo, alcuni bizzarri esperimenti di Capuana (tra cui la nota fotografia nella quale egli, giacente su una poltrona, si finge addormentato; fotografia che suscitò un'altrettanto celebre risposta in rima di D'Annunzio) sembrano oscuramente presentare il rischio di una *degradatio* dell'immagine a oggetto inerte, e quindi morto: "Si direbbe che il fotografo, atterrito, debba lavorare moltissimo per far sì che la fotografia non sia la morte"<sup>26</sup>. Ed è contro la morte dell'immagine nel presente assoluto e intemporale dello scatto fotografico che si attiva in Verga e Capuana la 'camera oscura' di una memoria affettiva e storica.

Ma quanto di queste contraddittorie premesse di poetica trapassa effettivamente nella scrittura narrativa? O meglio, in che senso la scrittura può dirsi fotografica? Forse in quanto essa esibisce un linguaggio "deittico", e come la fotografia "addita un certo *vis-à-vis*", presuppone un variegato incrocio di prospettive e focalizzazioni. Ma essa non porta il suo referente con sé<sup>27</sup>, in quanto il suo carattere ostensivo la sottrae ad una decodificazione immediata, come accade invece nel caso del significante fotografico.

Si potrebbe arrivare a riscrivere una storia del verismo *sub specie fotografica*, analizzando le funzioni "iconiche" della scrittura nel senso "di *mise en relief* del gesto e del dettaglio [...], di evidenziazione realistica e bloccaggio di una precisa immagine nel contesto, la quale, così evidenziata, restituisca al lettore la dimensione dell'evento e dell'accadimento, del "farsi da sé" in del reale sia del racconto, contemporaneamente"<sup>28</sup>. È ovvio come una narrazione gestuale debba necessariamente far ricorso ad una tecnica di ravvicinamento dei piani che rimanda a sua volta ad artifici fotografici.

Questa tecnica di evidenziazione e bloccaggio del particolare e del gesto si realizza sulla pagina con soluzioni stilistiche e grammaticali assai varie. Si pensi alle martellanti anafore dei gerundi che sottolineano, rallentandola, l'azione, con l'effetto di una macchina da presa; o ancora al modulo *con+sostantivo*, funzionale all'esaltazione del dettaglio, fino all'accumulo parossistico dei particolari; ai moduli appositivi verbali che potenziano il gesto, all'uso dei deittici, alle suffissazioni (accrescitivi, dispregiativi). È una prospettiva di analisi che, appena iniziata per Verga<sup>29</sup>, resta tutta da approfondire per Capuana, se non altro per valorizzare il ruolo nella creazione letteraria dell'arte fotografica, non più confinata a diletteristica diversione.

Le pregnanti referenze pittoriche della prefazione ai *Malavoglia* svelano tutto il potenziale iconico della scrittura di Verga, sicché l'esiguità di "espliciti agganci con le arti figurative"<sup>30</sup> si compensa nel potenziamento della parola-immagine, delegata a tratteggiare con dovizia di particolari perfino le *nuances*, le "mezze tinte dei mezzi sentimenti". La critica ha già puntualmente

<sup>23</sup> R. Barthes, *La camera chiara*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 15.

<sup>24</sup> L'introduzione al catalogo appare pure in L. Sciascia, *Cricche*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 161-65, con il titolo *Verismo e fotografia*. Di Sciascia si vedano pure: *Il ritratto fotografico come eutelechia e Scrittori e fotografia in Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989 (rispettivamente alle pp. 152-58 e 159-62).

<sup>25</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 15.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>28</sup> L. FAVA GUZZETTA, *Itinerario della gestualità vergghiana: tecnica del piano, valore iconico*, in *Quaderno vergghiano. Appunti di analisi narratologica*, Messina, Ed. di "Prometeo", 1984, pp. 31-64, poi in *Verga tra Manzoni e Flaubert*, Roma, Studium, 1997, pp. 205-40 (citaz. dalle pp. 209-10).

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 220-21.

<sup>30</sup> G. P. MARCHE, *Le bellezze diverse. Storia delle edizioni illustrate di Giovanni Verga*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 15. Si potrebbero citare tuttavia alcuni paragoni adoperati nei *Carbonari della montagna* per descrivere la bellezza di Giustina: "Bella sì, ma della bellezza smarrita e dolente come Raffaello avrebbe ideata Maria ai piedi della Croce" (cap. IX); "sul collo incantevole, bianco e modellato come quello di una Grazia di Canova" (cap. XX); "di cui il viso, delicato e puro come quello di una vergine di Raffaello" (cap. XXI).

illustrato (anche con opportuna collazione delle varianti) le implicazioni di poetica delle metafore pittoriche qui presenti, tra le quali è centrale quella dell'arricchimento, "in prima istanza riferita al 'disegno' quale figura terminologica del progresso stilistico richiesto dal progresso tematico, e poi decisamente trasferita al relativo termine proprio, cioè appunto il "linguaggio"<sup>51</sup>: "i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato"; "Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi..."<sup>52</sup>. Ma è pure interessante come Verga, nel tracciare un iter stilistico congruente alla dinamica dell'ascesa sociale, concepisca la rappresentazione delle varie classi attraverso una serie di "quadri"<sup>53</sup>. Così nelle "basse sfere", dove il "meccanismo delle passioni [...] è meno complicato", "basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice". Più avanti, in un passo peraltro assente dalla cosiddetta "prima"

<sup>51</sup> G. Aurini, *Le "mezze tinte dei mezzi sentimenti" nel Mastro-don Gesualdo*, in *Il centenario del "Mastro-don Gesualdo"* (Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 15-18 marzo 1989), Catania, Fondazione Verga, 1991, vol. II, pp. 433-516 (citaz. da p. 437).

<sup>52</sup> Adottiamo come testo di riferimento quello stabilito criticamente da F. Branciforti (*La prefazione dei Malavoglia*, in "Annali della Fondazione Verga", vol. 1, 1984, pp. 7-39).

<sup>53</sup> Quella di quadro è una metafora stilistica usata da Verga con connotazioni positive, forse anche per prendere le distanze dall'impersonalità della fotografia. In riferimento a *Cavalleria rusticana*, così egli scrive a Giuseppe Giacosa: "Voglio che tutto concorra al colorito del quadro perché le più piccole cose sono necessarie a darne; e son persuaso che senza una grande intonazione generale di colori, di disegni e di suoni, sarà un fiasco colossale" (lettera del 10 novembre 1883, in *Lettere sparse*, cit., p. 150). Sul dramma *In portineria* egli esprime a Capuana le sue intenzioni: "Ho voluto appunto il poco rilievo delle passioni, e la semplicità del disegno non tanto per far contrasto al quadro così diverso della *Cavalleria rusticana* quanto per rendere schiettamente e sinceramente il diverso ambiente che mi ero proposto di colorire. Il quadro cambiava, anche nella tecnica, direi, della forma, ma l'intendimento era il medesimo: proporsi di ritrarre un'altra faccia della vita popolare: fare per la gente minuta della Città quello che avevo fatto per i contadini siciliani" (lettera del 5 giugno 1885, in *Catreggio Verga-Capuana*, cit., p. 242). Riguardo ancora a *Cavalleria rusticana* egli informa Zola di essersi proposto "une rude franchise de coloris, une rigoureuse simplicité de dessin, la sincère observation de la vérité humaine" (lettera del 22 maggio 1884, in *Lettere sparse*, cit., p. 163). A proposito dei *Processi verbali* di De Roberto, leggiamo in una lettera a lui indirizzata il 5 luglio 1890: "Può essere che per altri quadri della vita altro disegno ed altri colori stieno meglio adatti. Io però preferirò sempre questi in cui la rappresentazione, direi, è più immediata di prima mano, i caratteri più semplici e l'impressione più efficace" (ivi, pp. 247-48). Del resto, la questione dello stile e del linguaggio "è questione di colore, strettamente e necessariamente legata ai personaggi non solo ma a tutto il quadro, perché non stoni" (lettera allo stesso del 18 agosto 1888, ivi, p. 205). Per questi ed altri riscontri, v. S. BERSANI GUARDIA, *op. cit.*, pp. 37-40.

prefazione, Verga insiste sulla necessità dell'inerenza della forma al soggetto:

Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale.

Spicca la pertinenza terminologica di parole come "riproduzione", che, pur con indubbe ascendenze naturalistico-positivistiche, sembra configurare l'operazione artistica in termini di resa mimetica di un reale che è tuttavia a sua volta ritagliato in un "quadro". La scrittura diverrebbe in tal modo un artificio di secondo grado, descrizione di ambienti e figure già a priori "fotografati" dall'artista-scrittore. Ed è per questo che le "mezze tinte" divengono gli "artifici" della parola, che accresce così le sue inesauribili potenzialità retoriche. Va letta in questa direzione anche una variante dell'*explicit* della prefazione, in cui il "rendere la scena nettamente" era in precedenza un "rendere il quadro sinceramente"; quest'ultimo avverbio ribadisce "la positività dell'artificio"<sup>54</sup> soprattutto linguistico.

È innegabile come i congegni narrativi verghiani inclinino verso modalità scenografiche<sup>55</sup>, più marcate in una scrittura come quella dei *Carbonari della montagna*, dove sono sensibili perfino le suggestioni del melodramma verdiano<sup>56</sup>.

Per la migliore intelligenza del quadro che gli si offerse alla vista ci riportiamo all'apertura della scena di Emani, se non che ciò che mancava di orpello a questa, era a profusione rimpiazzato dal numero degli attori e dalla verità della scena (cap. XLIX, p. 342).

<sup>54</sup> G. Aurini, *op. cit.*, p. 439.

<sup>55</sup> La capacità verghiana di alternare nella descrizione delle battaglie primi piani e campi lunghi, modulandoli sull'ottica del personaggio, è ricondotta da Marchi all'influsso della pittura di Giovanni Fattori, a cui si deve anche l'accento cromatismo che caratterizza certi scenari bellissimi dei *Carbonari della montagna* (cfr. G. P. Marchi, *Verga e il rifiuto della storia*, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 28 e 30-33).

<sup>56</sup> L'osservazione è di G. P. Marchi, *Le bellezze diverse*, cit., p. 14. Per le citazioni dai *Carbonari della montagna* ci riferiamo al testo critico curato da R. Verdrame per l'Edizione Nazionale delle Opere di G. Verga (Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1988).

Altrove il quadro si fa scena, sempre coordinata dal pittore-regista di una narrazione fondata sulla teatralizzazione delle passioni. È una prolusione teatrale ad un *incipit* descrittivo manzoniano:

Volete assistere ad altre scene di un dolore domestico meno vivo ma più profondo? Tiriamo il velo ad un quadro di famiglia; abbattiamo con l'immaginazione una delle quattro pareti di una povera capanna sull'angolo del bosco della *Piccola Majella*, ed assisteremo a delle rivelazioni triste e patetiche che ci ricordano che il cuore umano batte l'istesso sotto i cenci e sotto i velluti ricamati.

Sul confluente della strada di Catanzaro, ... (cap. XI, p. 69)<sup>87</sup>

La presenza di ritratti nelle descrizioni verghiane non è mai mera suppellettile, *décor* narrativo; il ritratto suscita anzi emozioni, ricordi, riflessioni, perfino dissolvenze incrociate di immagini, percepite allucinatoriamente dal personaggio. Di fronte ad un'insolita rassegna di inquietanti effigi, Giustina si sofferma trepidante dinanzi al ritratto di Pietro di San-Gottardo:

Giunta nella sala dei ritratti ella provò una specie di emozione; sembrava che tutta questa popolosa serie di fantasmi bruni e severi si spiccasse dalla tela in mille atteggiamenti; sembrava che tutti fissassero gli occhi sul loro estremo rampollo con una tenacità che avea della fissazione [...]

Ma quel ritratto recava i lineamenti di un altro; dei lineamenti che quella sera Giustina aveva veduti belli ed animati dall'entusiasmo, che non avevano tradito uno spasimo per una dolorosa ferita; e che rivelavano, come avea detto al padre la giovinetta, un cuor nobile e grande (cap. VI, p. 39).

Talvolta è lo stesso ritratto ad assumere il punto di vista, e questo accade in un romanzo come il *Mastro-don Gesualdo*, in cui il tema del dispregio aristocratico verso i nuovi *parvenu* costituisce un ossessivo *leit-motiv*. A indizio della sua funzionalità prospettica, ritorna l'animazione della

figura dipinta. Siamo nel concitato *incipit* della vicenda:

Era un correre a precipizio nel palazzo smantellato; donne che portavano acqua; ragazzi che si rincorrevano schiamazzando in mezzo a quella confusione, come fosse una festa; curiosi che girandolavano a bocca aperta, strappando i brandelli di stoffa che pendevano ancora dalle pareti, toccando gli intagli degli stipiti, vociando per udir l'eco degli stanzoni vuoti, levando il naso in aria ad osservare le dorature degli stucchi, e i ritratti di famiglia: tutti quei Trao affumicati che sembravano sgranare gli occhi al vedere tanta marmaglia in casa loro (parte I, cap. I, p. 13)<sup>88</sup>.

Il rituale dell'ingresso nella nobiltà esige una preliminare iniziazione, che si consuma nella sala di casa Sganci fra gli sguardi protervi degli antenati:

Mastro-don Gesualdo però esitava alquanto, intimidito, in mezzo alla gran sala tappezzata di damasco giallo, sotto gli occhi di tutti quei Sganci che lo guardavano alteramente dai ritratti, in giro alle pareti (parte I, cap. III, p. 52)<sup>89</sup>.

Enrico Lanti, apostrofando l'arte come foriera di illusioni e menzogne, getterà a terra proprio il ritratto di Eva, alla quale aveva donato quel paesaggio della marina di Acitrezza (i *Ciclopì*) che è stato interpretato da Giacomo Debenedetti come un presagio iconico della futura 'conversione' verghiana<sup>90</sup>. Precedentemente Eva, nello sfiorire dell'idillio teatrale, aveva stigmatizzato le opere di Enrico come "stupide fotografie", sulle quali stendere tranquillamente dei colori "senza ispirazione e senza entusiasmo".

Nel *Marito di Elena* don Liborio, per cancellare il ricordo della figlia, porrà simbolicamente contro il muro la sua fotografia, come pure inveirà contro il ritratto di Cesare, la cui lussuosa cornice diviene correlativo dell'agiatezza con la quale egli era stato accolto:

Di faccia a lui, in mezzo a tutta una parete di parenti e di amici in

<sup>87</sup> E altrove: "Abbozziamo questo quadro, sì imponente nello stesso tempo che nuovo e terribile, di due partiti che si odiavano con tutto il furore delle guerre civili (poiché il reggimento che invadeva il castello era quasi interamente composto di Napolitani e propriamente di quelli che componevano il reggimento Real-Corso) e che si trovavano là armati e furibondi, messi improvvisamente faccia a faccia" (cap. XXIV, p. 164).

<sup>88</sup> Si cita dall'edizione a cura di Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1993.

<sup>89</sup> Commenta Mazzacurati: "le schiudate di antenati sono uno di quegli indicatori temporali (testimoni muti della trasformazione dei tempi e del costume) che V. dissemina, in questi primi capitoli, talvolta con funzione critica [...], cioè come commento figurale alla fatalità dei cicli storici, altre volte come simboli di elegia e di rimpianto" (nota ai rr. 24-25, pp. 52-5).

<sup>90</sup> G. D'Amico, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 214-15 e 403-4.

fotografia, rilegati in cornicette di cartapesta, c'era il ritratto di Cesare più grande degli altri, col collo preso fra due rigidi solini, che nondimeno sorrideva sempre graziosamente. Don Liborio si sentiva insultato da quel sorriso, ma non poteva staccarne gli occhi, e si sfogava apostrofando il ritratto, rimproverandogli la cornicetta dorata che lo faceva posare come un re in mezzo a tutti quegli altri ritratti più modesti. Così egli era stato accolto in quella casa confidente e ospitale a braccia aperte, come un beniamino, come un figliuolo; babbo e mamma s'erano abituati a non pensare ad Elena, a non far dei progetti per l'avvenire della figliuola, senza accomunarla al giovane avvocato. E costui li aveva ricompensati rubando loro la ragazza! (cap. I, p. 39)<sup>41</sup>.

L'uso di una sintassi chiaroscurale, gli effetti di ombra e luce prodotti dal tratteggio di scenari e ambienti, nonché la deformazione espressionistica dei volti determinata da un'illuminazione obliqua, sghemba, sono artifici già abbondantemente evidenziati nella scrittura di Verga<sup>42</sup>. Resta da vedere come la sensibilità fotografica, i tagli luministici capuaniani si riversino nella scrittura di un romanzo come *Il marchese di Roccaverdina*, in cui il gusto per l'introspezione psicologica si combina con un'indubbia sagacia descrittiva.

Come esempio di ritrattistica stravolta per accumulo progressivo di particolari, valga per tutti questo 'quadro' del cavalier Pergola<sup>43</sup>:

Seduto sul letto, appoggiato a un mucchio di guanciali, con in testa un berretto bianco di cotone, a maglia, che gli nascondeva anche le orecchie, coi sacchetti degli empiastri applicati alla gola e tenutivi aderenti da una larga fascia di lana grigia, col viso congestionato, con gli occhi rigonfi, coperto da un mantello di panno verde-bottiglia dai cui lembi uscivano le mani che stringevano un piccolo Cristo di ottone su croce di ebano, il

cavalier Pergola, così infagottato, era quasi iriconoscibile (cap. XXII, p. 171).

Ancora più suggestiva è la deformazione prospettica delle figure nello sguardo allucinato del personaggio, come avviene per il marchese ormai prossimo allo spasimo delirante della colpa. La sequenza onirica delle immagini con successioni e dissolvenze cinematografiche richiama il doloroso riaffiorare *in presentia* delle figure familiari nel più lucido delirio di mastro-don Gesualdo:

Non poté fare a meno di stare in ascolto, distraendosi, o piuttosto confondendo con quel grido l'intima voce che gli si lamentava nel cuore, mentre gli sfilavano quasi davanti agli occhi a intervalli o confusamente Rocco Criscione, Agrippina Solmo, don Silvio La Ciura, Zòsima, Neli Casaccio, dolorose figure di vittime sacrificate alla sua gelosia, al suo orgoglio, alla sua impenitenza. Rocco, bruno, con neri capelli folti, con occhi nerissimi, penetranti, con impeto di virilità che scattava nella parola e nei gesti, eppure devoto a lui, altero di sentirsi chiamare *Rocco del marchese*, e in atto di ripetergli le parole di quel giorno: "Come vuole *voscentza!*" Agrippina Solmo, chiusa nella mantellina di panno scuro, che andava via singhiozzando, ma con un cupo rimprovero, quasi minaccia, nello sguardo. Don Silvio La Ciura, steso sul cataletto, col naso affilato, con gli occhi affondati nelle occhiaie illividite dalla morte, la bocca sigillata per sempre, come egli si era rallegrato di vederlo, davanti a la cancellata del *Casino*, tra la folla. Zòsima, con quella bianchezza smorta, con quel sorriso di tristezza rassegnata, che non osava ancora credere alla sua prossima felicità, con quel diffidente "Ormai!" su le labbra, che in quel punto gli sembrava profetico: "Ormai! Ormai!..." (cap. XXIII, pp. 178-79)<sup>44</sup>.

Sull'effetto di *ralenti* dell'azione attraverso mezzi morfo-sintattici (uso

<sup>41</sup> Il testo di riferimento è quello a cura di M. Vita, Milano, Mondadori, 1980.

<sup>42</sup> Cfr. il saggio di G. Alfieri, nonché T. Wlassics, *L'ottica di Verga*, in *I Malavoglia* (Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga, 1982, vol. I, pp. 313-23. Con riferimenti anche ai romanzi giovanili, ma puntando sui raffinati esiti "cinematografici" del *Mastro*, Wlassics coglie negli studi di luce "una 'costante' stilistica, le cui variazioni attraverso tutta l'opera possono quasi servire da strumento diacritico nello studio delle varie fasi e dell'evolversi dell'arte verghiana" (ivi, p. 315). L'"*animus* pittorico" del *Mastro* fa di quest'ultimo un romanzo ad ottica "epica", a differenza della "visione lirica" dei *Malavoglia* (ivi, p. 319).

<sup>43</sup> Per *Il marchese di Roccaverdina*, si cita dall'edizione a cura di G. P. Samorà, Milano, Garzanti, 1974.

<sup>44</sup> Valgano due soli esempi riferiti a Gesualdo, a testimonianza di una pregnante similarità stilistico-contestuale di rappresentazione: "Allora, nella febbre, gli passavano dinanzi agli occhi torbidi Bianca, Diodata, mastro Nunzio, degli altri ancora, un altro se stesso che affaticavasi e s'arrabattava al sole e al vento, tutti col viso arcigno, che gli sputavano in faccia: - Bestia! bestia! Che hai fatto? Ben ti stia! (*Mastro-don Gesualdo*, cit., parte IV, cap. IV, p. 436); "Tanti pensieri gli venivano adesso, tanti ricordi, tante persone gli sfilavano dinanzi: Bianca, Diodata, degli altri ancora" (ivi, parte IV, cap. V, p. 463).

dei gerundi), si veda come lo sguardo del marchese si posi sui singoli oggetti di un interno svelandoli come epifanie domestiche:

Egli aveva dovuto ascoltarla, rispondendole quasi sbadatamente, girando gli sguardi pel salone, fissando un ritratto, osservando un vecchio mobile, guardando i cani accovacciati sui cuscini dei loro due seggioloni, e che riposavano riaprendo di tratto in tratto gli occhi e alzando le teste (cap. VI, p. 46).

Per Capuana disponiamo di una testimonianza epistolare che vale più di un documento di poetica. Si tratta di una lunghissima lettera da Milano alla sorella Giuseppina del 26 febbraio 1877; la visione di alcune fotografie di paesaggi isolani, di familiari ed amici scatena quasi proustianamente un gioco di associazioni memoriali e di dissolvenze incrociate di rara perspicacia. Il tema verghiano dello sguardo a distanza si ripropone per un Capuana che era ancora ben lontano dalle *Paesane* e dal *Marchese di Roccaverdina*:

Oggi è l'ultima giornata che passo nella mia stanza di Via San Maurizio. A farlo apposta, il cielo non potrebbe essere più ridente, né il sole più splendido: la primavera sembra battere ai vetri dell'imposta colla sua manina tiepida e profumata. Io intanto sono un po' nervoso [...]; ho una gran voglia di divagarmi, di fantasticare, di volare coll'immaginazione a un cielo più bello, a un sole più luminoso; sento proprio bisogno di un orizzonte vasto, e di riposar l'occhio sul verde della campagna. Come fare? Ecco: chiudo gli occhi e veggio Mineo, la Piana e l'orizzonte infinito che si scopre dai terrazzini della nostra casa: mi par di sognare.

Sono le tre e cinque minuti. Comincio a passare in rassegna le fotografie stereoscopiche che portai meco. Che piacere! Guardo. Una ondata di sole bagna voluttuosamente la torre maestra del Castello e tutto il quartiere di Santa Maria. Dai terrazzini della casa Ballarò sventolano dei panni sciorinati; la finestra di Azzurrina (che mi fa tornare a quindici anni addietro) è spalancata sul tetto, l'abbaino del tesoriere Renda, le rovine di casa Montes, il fumaio dei Manfredi e il terrazzino Musso sono sotto i miei occhi colla precisione della realtà. Mi è parso di sentire le risa delle vicine, gli strilli dei ragazzi, la voce dei rivenditori ambulanti, la monotona canzone di Francesco quando strilla "Bixio..." insomma mi è parso di provare le sensazioni del tempo ch'ero costì.

Ogni mutare di veduta è tutto un susseguirsi di tratti paesistici, di voci, rumori, odori che si legano attraverso le più inconsuete "associazioni d'idee", che risvegliano ricordi d'infanzia e d'adolescenza. La contemplazione estatica dei paesaggi di Santa Margherita si interrompe sulla visione di sé stesso

intento a guardare:

Ed ecco ancora "Santa Margherita". Le rose del viale della chiesa sono fiorite: il gelsomino è tutto stellato. Che buon odore! Il fico sotto la terrazza è coperto di foglie e di frutta. L'uscio d'entrata dalla casina è mezz'aperto. Perché non ne esce nessuno? Avrei voluto vedere voi o lo zio; invece veggio me stesso, seduto, col cappello in testa, con una gamba accavalcata all'altra e l'orologio in mano... L'orologio mi suggerisce l'idea di guardare che ora è... Per bacco! le cinque e mezzo. Ho appena il tempo di vestirmi per andare a pranzo. Arrivederci dunque questa sera alle nove e mezzo. Domani, volere o non volere, l'appendice dovrà esser scritta. Oggi intanto, scrivendo questa lettera e guardando le fotografie ho provato una soddisfazione ed un piacere che non potrebbero darmi mille appendici scritte di seguito.

La lettera viene ripresa alle dieci di sera. Capuana passa in rassegna ritratti di figure caratteristiche, talvolta deformate espressionisticamente nella memoria fotografica:

Piula: Il naso si allunga terribilmente e pare che esca fuori dal cartoncino della fotografia. L'impressione è così viva che domani, andando per le vie di Milano, mi sembrerà di vederlo spuntare da ogni cantonata. Del resto, un che di Napoleone IV in quell'aria altiera: Piula regni sulla "Palma" fino alla consumazione dei secoli.

E sull'interruzione della *rêverie* si chiude questa epifania della memoria, che andrebbe fruita metodologicamente per rileggere non solo la narrativa di Verga e Capuana, ma anche tanta letteratura di impianto "verista" o regionalista:

La galleria è chiusa. Il fuoco del caminetto si è spento; mi sento le gambe gelate. Addio dunque! sono le due dopo mezzanotte. Tante e tante cose per tutti quelli della Galleria. Come vedono, io ho gran piacere di ricordarmi di tutti, e di qualcuno forse più particolarmente; ma si ricordano tutti di me?<sup>45</sup>

<sup>45</sup> La lettera è citata in C. Di Biasi, *Lirigi Capuana. Vita - amicizie - relazioni letterarie*, Mineo, Ed. "Biblioteca Capuana", 1954, pp. 185-90.

Sarebbe superfluo citare la prefazione a *Nedda* o quella rifiutata al *Malavoglia* per cogliere un processo per così dire di mentalizzazione dello sguardo; nel *progress* della poetica verghiana, nel rigore assertivo dei suoi "documenti" seriori, vi è semmai "la correzione in direzione di una narrazione come 'scienza' della grande affabulazione fantastica" che tuttavia "non cancella la presenza di un costante atteggiamento immaginativo"<sup>46</sup>. Comune ai due testi, al di là di metafore topiche dell'attitudine fantasticante, è la retorica del coinvolgimento, la possibilità per il lettore di ricreare un mondo e di 'rileggerlo' con gli stessi occhi dell'autore. Gli ammiccamenti allocutori potenziano la confusività dei soggetti della comunicazione, creando un'osmosi tra autore e lettore che possono divenire contemporaneamente produttori e fruitori della scrittura.

"Tra l'occhio che guarda e la mente che fantastica, tra l'oggettività della visione e la soggettività della fantasia [...], lo scrittore definisce la propria vocazione a divenire martire dell'opera e a scomparire a beneficio di questa"<sup>47</sup>. Appurato il carattere di suprema verosimiglianza della rappresentazione dell'universo rurale, e quindi a sua volta la natura puramente retorica del trapasso di *Nedda*, è ormai superfluo interrogarsi su probabili 'conversioni', che non sono altro che affioranti intermittenze della memoria.

Il suggello capuaniano di queste brevi note potrebbe essere quello dell'*explicit* di una lettera di risposta a Verga che parlava, come si è visto, di ottica a distanza e di tono locale: "Ho sognato l'altra notte l'edizione del tuo *Padron Ntonè* era illustrata con delle cromolitografie di una bellezza da rivaleggiare con la natura: l'impressione fu così viva che ora, sveglio, me ne rammento come di una cosa reale"<sup>48</sup>. La memoria può dunque configurarsi come surrogato, fino al punto da fondare un'inedita, e forse per certi aspetti antinaturalistica, retorica del romanzo.

<sup>46</sup> G. PALMI, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, Catania, Fondazione Verga, 1989, p. 129 (ma v. più estesamente le pp. 69-133).

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 130.

<sup>48</sup> Lettera del 26 maggio 1878, in *Carteggio Verga-Capuaniano*, cit., p. 63.

ALDO MARIA MORACE

CAPUANA POETA.  
TRA RITMI E SEMIRITMI

1.

[...] Che volete, caro Cesareo? Certe abitudini non si perdono più alla mia età. Io sono stato un ribelle e continuo ad esser tale in arte, ribelle in fatto, non in parole.

Ed ho la bozza dell'ammirazione anche per coloro che intendono l'arte diversamente da me. [...] Avrei qualche motivo d'inorgogliarmi vedendo che, ora, tanti si mettono a fare, come cosa nuova e bella, quel che io ho tentato prima di ogni altro e talvolta più per canzonatura che sul serio. Ricordate i miei *Semiritmi*? Io non ho dimenticato il vostro articolo su di essi. Ed ecco, oggi, il semiritmo che inonda la poesia italiana; e nessuno dei nuovi poeti mostra di sapere che esso non è una novità. Senza forse, direte voi<sup>1</sup>.

Covata per quasi vent'anni, questa del Capuana era una garbata *revanche* contro il Cesareo che, recensendo il tentativo capuaniano di dar vita nei *Semiritmi* ad un verso «in prosa o quasi», lo aveva riduttivamente liquidato avanzando il sospetto che esso non fosse altro che un modo per destare clamore in vista della preannunciata «rappresentazione di un dramma» (la *Giacinta*, messa in scena per la prima volta al teatro Sannazaro di Napoli il 18 maggio 1888): una sorta, insomma, di amabile presa in giro nei confronti

<sup>1</sup> Lettera del 19 febbraio 1905, in L. SPORNALI, *Luigi Capuana e Giuseppe Antonio Cesareo (1882-1914). Carteggio inedito posseduto dalla Biblioteca nazionale di Palermo*, Palermo, tip. Valguarnera, 1950, p. 53.

del pubblico, poiché altrimenti -bisognerebbe dire, povero amico, che gli ha dato di volta il cervello<sup>2</sup>. La rivendicazione capuaniana<sup>3</sup> era diretta appunto contro l'integralismo artistico di cui aveva dato prova il Cesareo sostenendo che «fuori del ritmo non c'è poesia», sino a trascrivere «semiritmicamente» un discorso del Carducci per togliere ogni valore alla pretesa innovazione. Mentre ora – affermava con buona ragione il Capuano – il «semiritmo inonda la poesia italiana», si grida alla novità per i versi di Gnoili e di Stecchetti, di Lucini e (soprattutto) di D'Annunzio, ed anche il Cesareo si mostra, con *Le consolatrici*, incline a quella libertà di invenzione ritmica che tanti anni prima aveva condannato.

È un tentativo, questo dei *Semiritmi*, sulla cui consistenza ed incidenza ha gravosamente pesato il procedimento di schermo e di *understatement* con il quale lo scrittore sdrammatizzava gli *avant-goûts* eslegi: il primo nucleo dei *Semiritmi*, infatti, era stato stampato burlescamente sul «Fanfulla della Domenica» del 5 novembre 1882 sotto il travestimento dell'immaginario poeta danese Getzlier, e l'inganno era stato poi svelato nell'85 in *Per l'arte*, quando *Un poeta danese* venne ristampato in appendice, esibendo la paternità capuaniana degli otto testi poetici<sup>4</sup>. Ma vi ha pesato soprattutto la fama, ormai consolidata, di brillante parodista e contraffattore: dopo la rivelazione della beffa giocata al Vigo circa le pretesi poesie popolari<sup>5</sup>, dopo i *Paralipomeni*

al *Lucifero* di Mario Rapisardi ed il *Giobbe*<sup>6</sup>, si era ingenerato un clima di diffidenza, incline al sospetto generalizzato della burla, opera di un dilettante di genio, ma confinato con le sue giucose interpolazioni nei limiti dell'improvvisazione estemporanea o della contraffazione mistificatoria<sup>7</sup>. Questi parame-

e il '74. Ma tra i cinquecentoquarantaquattro componimenti inviati da Mineo per il repertorio folklorico ve n'erano alcuni di fattura capuaniana; e di ventotto di essi egli si riappropriava nel 1879 (lo stesso anno in cui era morto il Vigo), ristampandoli in P. MAURA, *Poesie in dialetto siciliano con alcune di altri poeti mineoli*, pref. e cura di L. Capuana, Milano, Brigola, pp. 157-69 (una prima riedizione della *princeps* del 1759, già in incubazione dal '56 e giudicata severamente dallo stesso Capuana, era stata data alla luce presso Galatola nel 1871: *La pigghiatu e li canzoni di Paulu Mauro di Miniu. Nuova edizione riveduta e corretta, con aggiunte inedite: 'nsemi a li canzoni di lu baruni Oraziu Capuana* le di Agrippino Carcò, non menzionato nel frontespizio; ma in essa – vivente ancora il Vigo – i componimenti non erano compresi): 4 canti popolari, coi quali si chiude questa piccola antologia poetica mineola, furono pubblicati insieme a molti altri nella lodata raccolta del Vigo, specialmente nella seconda edizione di essa del 1874. [...] Questi intanto li dò addirittura per mineoli, perchè so di buon luogo essere una falsificazione letteraria [...] L'autore di questa innocente soverchiera desidera conservare l'anonimo e prega che essa gli sia perdonata in grazia dell'età giovanile in cui la commise» (ivi, xiv). Che questi canti non fossero soltanto una felice prova di assimilazione popolare e di mimetismo, lo attestava il Verga, per il quale *Lu campari* (scritto prima della partenza per Firenze: sulla vicenda testuale della novella derivata da questo canto, si veda G. OLIVA, «Comparatico e il modello reggiano, in *La scena del vero. Letteratura e teatro da Verga a Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 111-25) «è un piccolo capolavoro e devo confessarti che la prima ispirazione della forma schiettamente popolare che ho cercato di dare alle mie novelle la devo a te» (lettera a Capuana del 24 settembre 1882, in *Carteggio...*, pp. 169-70); mentre, sul versante demologico, Alessandro D'Ancona si complimentava con l'autore, avendone captato nella prefazione l'identità, «per la felice imitazione della forma popolare. Per la maggior parte di essi, lo spirito delle forme plebee è così ben colto e riprodotto, che l'illusione è perfetta, e solo avendo il *remus confitentem* si può accorgersi dell'errore» (da Pisa, il 12 settembre 1879, in *Lettere a Capuana*, a cura di A. Longoni, Milano, Bompiani, 1993, p. 95). Sulla falsificazione perpetrata ai danni del Vigo, vd. C. Di Biase, *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Mineo, ed. «Biblioteca Capuana», 1954, pp. 71-80; i ventotto componimenti, scritti tra il 1861 e il '63, sono stati ristampati in L. CAPUANA, *Versi giovanili*, introd. e cura di S. Camilleri, Palermo, Cavalletto, 1978 (che comprende anche *Lu giudiziu univirsali*, già in «Le ragioni critiche», n. 3, 1972).

<sup>2</sup> Fra i due episodi di «parodia» rapisardiana si iscrive un altro momento, meno conosciuto (e precedente di un anno *Un poeta danese*), di travestimento di paternità poetica, operato attraverso l'attribuzione, da parte di Capuana, di undici ottave di sua creazione (*La traslazione di Santa Agrippina*) al mineolo Giovanni Leonardo Omodei: «Un po' di tempo (un'oretta) la passai bensì a contraffare lo stile dell'Omodei e dei nostri cinquecentisti per divertirmi un po' alle spese dei miei compaesani e di qualche letterato siciliano. Infatti tutti, meno uno (il Salomone-Marino di Palermo) hanno bevuto grosso, e la contraffazione è passata per merce antica. [...] Il Rajna, a cui ne mandai una copia, mi ha scritto una lettera equivoca, che mi lascia incerto se abbia fittato o no lo scherzo: sto più pel sì che pel no» (lettera a Verga del 30 luglio 1881, ivi, pp. 127-28).

<sup>3</sup> Richiesto di un parere sulle trascrizioni medianiche da Jacopone, contenute in *Spiritismo* (1884), Carducci si era defilato dal pericolo di cadere vittima di una burla parlando

<sup>1</sup> G. A. Cesareo, «Semiritmi» di Luigi Capuana, «Corriere della Sera», 6-7 maggio 1888.

<sup>2</sup> Radicalmente depistata se si continua a tener fede alle indicazioni di Spontelli, il quale parla di una recensione «favorevole all'ispirazione che aveva suggerito i sonetti» (*Luigi Capuana...*, p. 53).

<sup>3</sup> Anche le fiabe di *C'era una volta* erano state dapprima presentate al Verga (sempre nel 1882) come reperti folklorici attinti dalla viva voce del popolo, salvo poi rivendicarle – una volta ingannato anche il Verga – come nate *ex abrupto*, per una sorta di allucinazione artistica, dalla sua fantasia: «E quando penso e rifletto che son riuscito, come non sognavo, a darla a intendere anche a te!... Ah! tu sperai che io non abbia cambiato una virgola alla favola genuina delle nostre donne! Ed io non posso resistere alla tentazione di disingannarti, non posso resistere alla mia vanità di dirti che in tutto quel libro non c'è una sola virgola che la favola genuina delle nostre donne possa reclamare: che tutto quel mondo di fatti, di personaggi, di luoghi è un mondo mio, sbocciato nella immaginazione non so come, sotto un'esaltazione nervosa che aveva dell'allucinazione come ho detto al lettore nel proemio che non è uno dei soliti mezzucci di autore, ma una vera e sincerissima confessione» (lettera a Verga del 7 ottobre 1882, in G. RAVA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1984, pp. 172-73).

<sup>4</sup> Come è noto, Capuana aveva collaborato con il Vigo alla *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, pubblicata nel 1857 e poi, in edizione notevolmente accresciuta, tra il 1870

tri di giudizio, che divenivano liquidazione sommaria e aprioristica negazione di credibilità e di spessore, erano stati puntualmente applicati all'apparire dei *Semiritmi*, anche perché oggettivamente incoraggiati dal programmatico situarsi capuaniano in un punto franco risultante dall'intersezione fra serietà operativa ed estro giocoso, che lo defilava dall'attestarsi senza remore su posizioni sperimentali. In pratica, soltanto il Verga (che aveva espresso per via epistolare un entusiasmo addirittura smodato<sup>8</sup>) ed un anonimo recensore dell'«Illustrazione italiana» avevano guardato senza riserve mentali a questo libro di «liriche in prosa», percorso da «un'onda musicale che solletica e seduce», ed alle innervazioni problematiche e fantastiche che lo percorrevano, calate «in ritmi che non sono ritmi, in versi che non son versi», ma sempre «eletta poesia», pur se scardinavano il limite segnato dalle odi barbare nel travaglio di nuovi ritmi e di nuove forme liriche caratterizzante «quest'ultimo tempo»<sup>9</sup>. Di contro stava la svalutazione apparsa a firma di «Il Principe Nero» (pseudonimo di G. A. Cesareo) nel «Capitan Fracassa» del 23 febbraio 1888: senza soffermarsi sulla possibile portata del tentativo capuaniano e delle sue

di discordanze linguistiche che ne minavano la credibilità (C. Di Biasi, *Luigi Capuana...*, p. 328). Ed il Pirè, anni prima, aveva recensito nel '71 l'edizione di *La piggibiana e li canzoni* del Maura con una sospettosa circospezione che non scaturiva soltanto dal necessario scrupolo filologico, riconoscendo poi senza ambagi – nel '79 – che le apocriefe poesie dialettali scritte dal Capuana dimostravano che egli sapeva «stupendamente imitare» (ivi, 149-50 e 251): un atteggiamento emblematico, questo del Pirè, nel suo coniugare diffidenza e sufficienza.

<sup>8</sup> «Io non ho l'entusiasmo molto espansivo, né molto comunicativo. Ti dico solo che rare rarissime volte ho provato una soddisfazione, un piacere morale, spirituale, mentale, corale, chiamalo come vuoi, per non cascare un'altra volta nell'artistico, come alla lettura dei tuoi *semiritmi*. [...] Questa è poesia vera, profonda e potente. Originale per contenuto e per la forma. Vedi, io non ho commesso mai un sol verso in vita mia, [...] ma ci ho anch'io le orecchie per sentire l'armonia arcana delle frasi amare [!], sillabe o parole che risuonano l'una nell'altra, luminosamente fiammelle cantanti con linguaggio arcano, e per continuare dominato nella frase più semplice e prosaica. In questo tuo nuovo tentativo ardito, originalissimo, l'anima canta con l'idea, in un sogno luminoso di colori, di luci, di suoni. [...] E credimi pure che per bottanti giù in questa lettera tutte queste confidenze, è che sono contento per te. Nell'espansione schietta e grande di tutto ciò che mi ha messo in corpo la lettura dei tuoi *Semiritmi*: letti, a Capuana del 18 agosto 1887, in RAVA, *Carteggio...*, 276-78. Ed ancora nel breve scritto necrologico, pubblicato nell'«Apuvian» del dicembre 1915, Verga rivendicava il valore della raccolta, «originale manifestazione di alta e sincera poesia». Sui rapporti – tangenziali – del Verga con la poesia ed i poeti: G. RAVA, «Parliamoci a bocca e a cuore aperto», «Prospettive nel mondo», viii (marzo 1983), 77-81; e A. MAZZARINO, *Per l'epistolario di Giovanni Verga*, «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 2 (1984), 489-502.

<sup>9</sup> «L'illustrazione italiana», xiv, 10 (26 febbraio 1888), p. 167.

implicazioni («che non è qui il luogo di discutere»), esso è definito «un capriccio», uno scherzo imitatorio le cui ascendenze e suggestioni sono indicate nella tendenza della prosa contemporanea a rubare l'ala ed il canto al verso (dal Flaubert di *Salambò* a Gautier, dal Carducci al Baudelaire), ma anche nella poesia senza rima di uno Swinburne e nella versificazione di un Whitman, «non troppo diversa da quella dei *Semiritmi*, sicché, «andando avanti di questo passo, tolta alla poesia la rima, tolto il ritmo, non rimarrà che toglierle il senso comune per toccare l'ideale della poesia».

L'annunciata discussione avveniva nel successivo (e già richiamato) intervento sul «Corriere della Sera». Riprendendo ed allargando il metodo delle traduzioni interlineari, applicato nelle finte versioni dal danese, con il suo libretto «in prosa o quasi» Capuana aveva voluto – secondo il Cesareo – prendersi gioco del pubblico dando «a intendere, non certo a se stesso, ma agli altri che quella fosse una nuova maniera di poesia [...]. Egli sa bene di non aver fatto de' versi, ma crede d'aver fatto poesia, a cui nulla, fuor che il ritmo difetti». Per il Cesareo la questione era, tautologicamente, proprio questa: se è vero che «o la misura del verso c'è, e c'è il verso, o non c'è, e c'è la prosa», «il ritmo è o non è necessario alla poesia?». La risposta non poteva, naturalmente, che essere affermativa e suffragata con esempi di Dante e di Foscolo e con citazioni di Taine e di Gautier («Voler separare il verso dalla poesia è una pazzia moderna che non ha altro scopo che quello d'annientare l'arte medesima»). E non avendo trovato «il sistema ritmico nuovo» (né avrebbe potuto, date le sue pregiudiziali rigorosamente classicistiche), ne ricavava «la prova della mistificazione letteraria. Giacché nei *Semiritmi* [...] il tentativo famoso si può tutto ridurre a questa formula: far della prosa un po' più svelta, un po' più alata della comune; [...] invertire qua e là qualche frase; disporre in una forma grafica di strofa distica o tetrastica e servir caldo il semiritmo. Ecco tutto il sistema»<sup>10</sup>; con l'ineluttabile corollario giudicante che il Capuana

<sup>10</sup> Il che comportava, ovviamente, la negazione della carica eversiva dei *Semiritmi* (la ricerca del prosastico, della voluta dissonanza, era percepita come «la stonatura» di un poeta incapace di attingere e di mantenere l'«ore rotundo»); ed inoltre, inaugurando un atteggiamento che sarà poi fatto proprio anche dalla critica più recente, una considerazione dimidiante della «forma» desanctissimamente intesa di queste liriche («un rozzo, ma utile materiale di motivi lirici per l'artista vero e completo che un giorno vorrà riprenderli») ed una sbrigativa liquidazione dei loro problemismi meditativi («filosofia scetticamente bonaria, senza troppe scosse e senza troppi strappi, [...] in fondo, fatta la debita parte alla curiosità, il Capuana s'infischia di ogni cosa»).

-poeta non è in alcun modo. È la vendetta del ritmo contro chi lo disprezza o nol cura; ed è giusta<sup>11</sup>. E della «più arguta e piacevole canzonatura che sia mai uscita dalla penna del Capuana» parlava anche Antonino Amore sulla «Scena illustrata»<sup>12</sup>; mentre De Roberto (in un intervento<sup>13</sup> di estremo interesse

<sup>11</sup> Di un giudizio entusiastico del Nencioni, espresso in una lettera purtroppo perduta, abbiamo notizia attraverso il carteggio con De Roberto. Commentando l'acre articolo del Cesareo, il Capuana rilevava «come tutti i poeti, o almeno certi poeti, siano andati in collera per i semiritmi», con l'esclusione appunto di Nencioni e di D'Annunzio, che «mi ha promesso di parlarne nella *Tribuna*, e da quello che ho potuto capire dal suo discorso, ne parlerà piuttosto bene che male. (lett. del 17 giugno 1888, in S. ZAPPALLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1984 [= *csr*], p. 281): un proposito non realizzatosi e di cui è tarda ammenda una dedica apposta in una copia del secondo Libro delle *Laudi*, custodita nella Biblioteca «Luigi Capuana» di Mineo: «A Luigi Capuana l'alibero poeta dei *Semiritmi*! questo libro salmastoso nato dal Mare Etrusco è cordialmente offerto, la quale rappresenta un inequivocabile riconoscimento, non a caso contenuto in un volume di versi liberi, all'antesignario di essi. Mentre non si ha notizia delle reazioni di Carducci di fronte a un volume di versi che, con garbata ironia e con ambivalenza di amore-odio, metteva a frutto le sue suggestioni ma, al tempo stesso, in discussione le basi stesse della sua poesia».

<sup>12</sup> Amore innestava i *Semiritmi* nell'ambito dei precedenti conati poetici del Capuana — dalle composizioni popolari per il Vigo (quando «il poeta soppiantò il critico») alle parodie rapisardiane ed alle finte traduzioni dal danese — e nell'ambito della teoria demiciana delle forme («crede che da assai tempo la poesia sia morta e sepolta»), cogliendo puntualmente le innervazioni anticarducciane (pur se istituiva impossibili raffronti) ed il «grido straziante» della «gran disillusione del credere», così risolutamente negata dal Cesareo. Ma le molte «poesie splendide per concezioni, che egli rintracciava nel *corpus* dei *Semiritmi*, non bastavano a farlo penetrare nell'assunto formale del testo: non comprendeva, infatti, la necessità di certi aritmi *enjambement*, né la funzione demistificante delle immagini antipoetiche; e, come il Cesareo, spezzava o raggruppava i versi per accertare se «legge, o ricondita ragione di numero, [...] lo abbia indotto a dare ai semiritmi quella data forma grafica». Constatando che «la spirale onda armoniosa» dei testi non mutava, né deduceva che non c'era alcun bisogno della forma versale e strofica data dal Capuana, poiché «i semiritmi non sono altro che quella specie di prosa poetica, di cui non mancano esempi negli scrittori nostri né antichi che moderni», «ma così armoniosa da vincere al paragone i versi barbarissimi che allagano oggi l'Italia» (*I Semiritmi del Capuana*, «Scena illustrata», *cxv*, 13, 1° luglio 1888).

<sup>13</sup> L'articolo (*Letteratura contemporanea. Fantasia e realtà*, «Giornale di Sicilia», 2 maggio 1888) fu stilato senza conoscere l'articolo di Cesareo, solo successivamente inviòglilo da Capuana, come attesta la già citata lettera del 17 giugno 1888 (*csr* 281). E da ricordare che in *Capuana e De Roberto* la Zappalla Muscarà ha raccolto ed editato, corredandola di ricchissime note, la corrispondenza epistolare intercorsa tra i due scrittori, che in prima sede era stata pubblicata in otto puntate, relativamente agli anni 1881-1888 e col titolo *Carteggio inedito Capuana-De Roberto*, nell'«Osservatore politico-letterario»: I - *cxvi*, 11 (novembre 1880), pp. 51-79; II - *cxvii*, 1 (gennaio 1881), pp. 75-97; III - 2 (febbraio 1881), pp. 71-96; IV - 3 (marzo 1881), pp. 51-88; V - 4 (aprile 1881), pp. 51-94; VI - 8 (agosto 1881), pp. 71-100; VII - 10 (ottobre 1881), pp. 62-81; VIII - 11 (novembre 1881), pp. 81-95.

non tanto per ciò che affermava, quanto per ciò che rifiutava delle chiavi di lettura offertegli per via epistolare dallo stesso Capuana), negava recisamente la definizione di «prosa poetica» per i *Semiritmi*<sup>14</sup>, poiché il verso e le strofe sono dettate dalla «spezzatura non arbitraria del periodo, soggetta ad una certa legge di armonia primitiva, incerta e indeterminata». Ma la «fantasia forte e delicata che traspare dalle liriche — in cui si svolgono patetiche o grandiose visioni popolate di luminosi fantasmi, in cui echeggiano le voci della natura e i gridi dell'anima — è animata dal «capriccio di un momento», dalla «curiosa ricerca di un effetto speciale»: «non è un tentativo di forma nuova destinato ad essere continuato e codificato»; e «non pretende di fare scuola, meno ancora di dimostrare che le forme consuete della poesia sono da condannare»<sup>15</sup>.

Ma che il gioco avesse un margine d'incidenza ben diverso, lo attestava già il Pascoli, teorico e protagonista delle innovazioni metriche fra Otto e Novecento, in *A Giuseppe Chiarini, sulla metrica neoclassica* (1900)<sup>16</sup>, uno scritto che offre chiavi interne di fondamentale importanza per la comprensione della prassi metrica del Pascoli, per il suo geniale *melangé* di attaccamento alla tradizione e di rinnovamento dall'interno di essa, e che, inoltre, costituisce il primo lucido spunto per un posizionamento storico del tentativo di Capuana. In esso Pascoli, dopo una serie di ricche considerazioni sulla metrica delle *Odi barbare* e dei poeti antichi, si soffermava in particolare su Orazio, la «stupenda bravura» del quale consisteva nel «dissimulare, con

<sup>14</sup> Facendo propria, a questo proposito, l'indicazione epistolare del Capuana, il quale nella lettera del 7 agosto 1887 gli aveva scritto di non aver voluto «fare della *prosa poetica* come ne hanno fatto tant'altri» (*csr* 236).

<sup>15</sup> Questo, invece, era proprio quanto Capuana si era esplicitamente proposto, come dimostra la lettera a De Roberto del 18 settembre 1886, in cui parlando di *Rospa* affermava che esso voleva «produrre una radicale rivoluzione non solo nel regno melodrammatico, dove d'una radicalissima rivoluzione sentesi ormai il bisogno, ma anche nei vari rami o generi delle forme poetiche» (*csr* 192); o la lettera del 26 agosto 1887, nella quale sosteneva di aver perseguito quell'«accento moderno, dimesso, familiare» che è tipico della poesia straniera più nuova e che si discosta oppositivamente «dal nostro convenzionalissimo stile poetico» (*csr* 239). Ed i corollari sociologici di questa contestazione eversiva dei canoni poetici classicamente concepiti non erano sfuggiti a qualche recensore: «La *Scuola* di Napoli ha due articoli dove i semiritmi sono accusati di voler distruggere la religione, la famiglia, la morale etc. etc.» scriveva Capuana a De Roberto il 17 giugno 1888 (*csr* 281).

<sup>16</sup> G. PASCOLI, *Prose*, I, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1946, pp. 904-76, in particolare pp. 944-55.

accavallamenti, con fermate a mezzo verso, con sinalefi frequenti, con cesure mediante tmesi- e così via, il ritmo (il che lo poneva fra gli iniziatori della tendenza a passare dalla cantabilità versale alla dizione, a «far sì che il ritmo ci sia e non paia, e ci paia e non sia quello»), cogliendo poi l'esistenza di questa tendenza e di un doppio ritmo, diretto e riflesso (come già aveva fatto per i poeti classici e per il Carducci), nelle traduzioni interlineari di Tommaseo<sup>17</sup>, dalle quali «un valentuomo [...] ricavò una sua teorica ed una sua prassi di *semiritmi*. Per il Pascoli, in realtà, «non si tratta di semiritmo, ma di doppio ritmo», di «doppia misura, per l'orecchio del corpo e per quello dell'anima»: «il ritmo di prosa e il ritmo di verso dei così detti semiritmi è oggetto di due facoltà diverse, dell'udito e dell'immaginazione». Ma l'indeterminatezza del ritmo riflesso, emergente per contrappunto da quello diretto («non poesia, e nemmeno prosa»), rinvia ad un ritmo originario, all'eco che esso raccoglie e trasmette; e se la traduzione interlineare è soltanto supposta, come nel caso dei semiritmi del Capuana, «ogni bel gioco dura poco», nel senso che «la trovata di quell'effetto è nell'opera di lui cosa sostanziale», ma essa non può essere realizzata «con onore e con frutto» se non «una volta sola e da uno solo». In piena coerenza con la propria posizione, ancipite tra tradizione e rivoluzione, Pascoli, nel momento stesso in cui riconosceva l'incidenza dell'innovazione capuaniana, pronunciava un «non possumus» reciso di fronte al taglio del nodo gordiano. E riprendendo un'affermazione di Capuana a proposito di un poema di Romolo Quaglino<sup>18</sup>, la correlava ad una similare di Walt Whitman<sup>19</sup> per contestarle ambedue, affermando che il difficile per l'artista sta appunto nel «dare questo ritmo al suo pensiero», mediante cui esso acquista «agilità e forza e persuasione» (come «sa più di ogni altro il Capuana stesso, irrequieto e instancabile rimaneggiatore e rifonditore d'ogni opera

<sup>17</sup> Isolando con sensibilità tutta pascoliana, per esemplificazione, una linea ricchissima di spezzature ritmico-interpuntive: «ma devi, misero, morire, Marco».

<sup>18</sup> «Secondo me, il poeta ha fatto bene a sciogliersi dalle pastoie del ritmo, che non concede libera agilità neppure ai suoi più poderosi domatori» (*Dialoghi d'esteta*, «La Tribuna», 25 marzo 1899, poi in *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899).

<sup>19</sup> «Io credo giunto il tempo di spezzare essenzialmente le barriere di forma tra la poesia e la prosa, e che quella debba acquistare e mostrare le sue proprie caratteristiche, senza tener conto della rima e dei giambi, degli spondei e dei dattili, come regolatori e misuratori dell'armonia. [...] la Musa del tempo moderno [...] deve, per esprimere la personalità e la vita dello scrittore, aspirare al più libero, al più vasto, al più divino cielo della prosa».

sua»), e non nello scrivere «poemi che, dando a divedere alcuna difficoltà d'esecuzione, cioè nessuna rarità, siano [...] fuori della natura, non avendo il loro ritmo». Ma sia Whitman che Capuana, secondo Pascoli, nel momento stesso in cui sembrano negarlo, «del ritmo si giovano»: «come Capuana trasse l'idea dei semiritmi dalle traduzioni interlineari del Tommaseo, così Walt Whitman dedusse i suoi *versicles* dalla Bibbia», appoggiandosi «sul ritmo indefinito dei cantori di Sion» per la sua «semipoesia dell'oggi». Storicamente importante è che Pascoli, per definire terminologicamente la poesia di Whitman, ricorra alle categorie capuaniane<sup>20</sup>, con un'attribuzione significativa di priorità e di rilevanza; ma soprattutto che egli, ancorato all'identificazione *tout court* del ritmo con quello mutuato dalla tradizione, neghi recisamente la liceità del ritmo nuovo, indefinito, suggestivamente proteso ad accogliere la libertà inventiva della prosa per dar vita alla condizione biologica della poesia moderna.

Questo giudizio del Pascoli, rimasto peraltro allora sconosciuto<sup>21</sup>, rappresentava un fenomeno isolato, poiché l'eco del tentativo capuaniano continuava ad agire nell'ombra, senza divenire presenza viva nel dibattito letterario, ove si eccettuò l'inclusione di alcune composizioni in antologie di poesia contemporanea<sup>22</sup>. Ed il silenzio, sostanzialmente, non s'interrompeva neppure quando, agli inizi del Novecento, esplose in Italia il rinnovamento

<sup>20</sup> Cosa che, peraltro, facevano anche Borgese per le *Laudi dannunziane* («semiritmi, strofe ondose e multiformi») e Pirandello, accanito nemico del verso libero, per *Verso l'Oriente* di Angiolo Orvieto («Tu ricordi ancora il male che t'ho detto dei semiritmi di *Verso l'Oriente*, ma non ricordi il bene che t'ho pur detto di tante altre poesie non semiritmiche del volume» lettera del 2 novembre 1904, in L. Prassonno, *Carteggi inediti*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980, p. 307).

<sup>21</sup> La sua pubblicazione avvenne soltanto nel 1925, a cura della sorella Maria, in *Antico sempre nuovo*.

<sup>22</sup> Notevole, in questa direzione, non è la scelta antologica della Levi (la quale predilige la fase serena ai *Semiritmi*, in particolare le *Idantime* [vd. nota 108] e quelle liriche sparse in cui Capuana tornava a moduli più tradizionali (E. Levi, *Dai nostri poeti estenti*, Firenze, Le Monnier, 1896, pp. 63-72), quanto quella di Greene, stampata a Londra nel 1893 e corredata di un'interessante nota introduttiva, nella quale accostava i *Semiritmi*, con le loro «various rhythmical forms which approach the nature of measured prose», a quelle di Walt Whitman, «though without the American author's freedom and 'verve'» (*Italian Lyrics of To-day*, translations from contemporary Italian poetry with biographical notices, by G. A. Greene, London, Elkin Mathews and John Lane, Vigo St. - New York, Macmillan and C., 1893, pp. 53-60).

metrico: di quest'ingiusta dimenticanza – amaramente rilevata dallo stesso Capuana nella lettera a Cesareo – si doleva in una serie di interventi rivendicativi Gian Pietro Lucini<sup>25</sup>, il quale rappresenta il prodromo e l'attestato più importante dell'interesse futurista per l'innovatività metrica di Capuana, favorito dall'opera di fiancheggiamento del movimento da lui svolta negli ultimi anni della sua vita<sup>26</sup>; e di questa tendenza all'appropriazione futurista della rivoluzione versale di Capuana sono stati un suggello i pensieri necrologici pubblicati da Marinetti e Buzzi<sup>27</sup> e, in dimensione siciliana, i poeti

<sup>25</sup> Rispondendo nel 1906 all'inchiesta marinettiana sul verso libero e tracciando una storia di esso in Italia, Lucini riconosceva la «priorità cronologica» dei *Semiritmi*, e due anni dopo in *Il verso libero. Grammatica, Ricordi e Confidenze per servire alla storia contemporanea*, Milano, Ed. di Poesia, 1908, pp. 111-12, la riaffermava («scritti non per burla», essi «sono la prima prova stampata, il primo rude tentativo di verso libero italiano»), per poi scrivere perentoriamente nella «Giovane Italia» del febbraio 1909: «Ora più d'ogni altra sua cosa io apprezzo il tentativo dei *Semiritmi*, che primo, con ragione pura italiana e sentimento d'arte nazionale, mandò fuori, or saranno vent'anni preconizzando il verso libero, contro l'indifferenza, le risate, li schemi dei barbassori de la critica e della poesia italiana patentata. Queste divinizioni incoscienti, o suggeritegli da un acuto prevedere, lo estraggono dalla folla, in allora tumultuosa; lo distinguono di tra i carducciani, i novellieri alla Verga, i roditori delle unghiette di Argia Sholeni, i necrofoni dello Stecchetti, i nonzoli, li inventi, ed i psicopatici foggazzariani, in un posto da lui occupato per se stesso, cui gli si deve, nella sua dignità di buon letterato nostro, verso cui la storia non potrà esser muta» (ora in *Libri e cose scritte*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1971, pp. 37-8). Giudizi laudativi sullo sperimentalismo capuaniano sono poi reiterati da Lucini in aa.vv., *Enquête internationale sur le Vers libre, et Manifeste du Futurisme par F. T. Marinetti*, Milano, Editions de Poesia, 1909, pp. 113 e 125; ed in *Antidannunziana. D'Annunzio al taglio della critica*, Milano, Studio Ed. Lombardo, 1914, p. 173.

<sup>26</sup> Sebbene non sia mancato, a questo proposito, un tentativo di distanziamento da parte di Capuana, che in *Futurismo e futuristi* («Le cronache letterarie», 28 maggio 1910) vedeva nel loro verso libero una tecnica ancora «in stato di scomposta formazione».

<sup>27</sup> «Apratum», dicembre 1915: il primo rimpiangeva «il poeta audace e innovatore», che aveva avvertito «per primo fra noi la necessità delle riforme metriche che ormai s'impongono, il secondo «il gran liberatore dei ritmi». Sullo stesso numero della rivista Rabizzani ricordava che, se i *Semiritmi* apparivano inferiori, nel loro contrastare l'usata poesia, ai tentativi di Carducci e di Whitman, pure avevano sul piano del mutamento del gusto un posto sostanziale, costituendo «una vittoria critica sui versificatori usuali». Un apprezzamento del Capuana «semiritmico» appariva anche nell'affettuosa rievocazione necrologica di Ugo Fleres (*Per Luigi Capuana*, «Nuova Antologia», 1 gennaio 1916); mentre Domenico Oliva, sottolineando il profetico avanguardismo che aveva sempre improntato l'opera di Capuana, s'incentrava sullo sperimentalismo dei *Semiritmi* affermando, pur se con qualche fraintendimento: «poeta, prevede il verso libero, o quasi libero, in tempi nei quali questo era «in mente Dei». Il Carducci tendeva a riformare la nostra metrica, richiamando in vita i versi classici, invano tentati più volte nel corso della nostra storia letteraria. [...] Il Capuana coi *semiritmi* andò subito più in là e si dilettò di nuove armonie, esprimendo vaghi pensieri e sentimenti, a cui pareva astare la precisione del ritmo, sia pure barbaro, cioè classico; sono cose belle e originali» («Idea nazionale», 4 dicembre 1915).

che si riconoscevano «semiritmografi»<sup>28</sup>. Dopo, tornava ad ispessirsi il silenzio: appena un frettoloso cenno da parte del Vetro, primo biografo capuaniano<sup>29</sup>; una noterella in punta di penna anche da parte del più appassionato capuanista, il Di Blasi, *lector unius auctoris*<sup>30</sup>; e, in tempi più recenti, Ettore Caccia toglieva ogni serietà al tentativo dei *Semiritmi*, svalutandolo all'insegna dei «giochi capricciosi di uno scrittore fecondo»<sup>31</sup> e negando, dunque, ogni credibilità al lucido inquadramento storicizzante di Francesco Flora<sup>32</sup>. Sicché, mentre nei più avvertiti tra i suoi contemporanei il gioco era stato

<sup>28</sup> È, questo, un capitolo estremamente significativo della fortuna dei *Semiritmi* in Sicilia: i primi sostenitori del verso libero, che mostravano di non conoscere Lucini, si riconoscevano nel precursore Capuana. Nella rivista quindicinale messinese «Don Giovanni», diretta da Giuseppe Arrosto, si svolse tra l'agosto ed il dicembre del 1901 una polemica tra lo sperimentalista Umberto Saffiotti ed Alessandro Privitera, fautore della metrica chiusa, sull'esperimento semiritmico di Capuana. L'argomento venne ripreso da Arrosto in *Il stucrono stato transitorio della nostra letteratura* (15 febbraio 1902, e poi ristampato l'anno successivo, dopo la ridenominazione della rivista come «Ars nova», nell'ambito di un'inchiesta sulla «poesia del divenire»), in cui sosteneva che l'artificio del verso-ritmo era destinato a scomparire e che i semiritmi segnavano il passaggio irrevocabile alla prosa poetica. Fra i semiritmografi italiani erano citati, oltre a Capuana, Romolo Quaglino, Adolfo De Bosis, il D'Annunzio delle *Laudi* stampate sulla «Nuova Antologia», i traduttori di Whitman e, in Sicilia, Tito Marrone, Giuseppe Piazza e Umberto Saffiotti. Di Piazza, nel numero del 15 ottobre 1901, il «Don Giovanni» pubblicò in semiritmi *Ricordi*, di Marrone *Ballata sul tramonto*, ambedue dedicate a Saffiotti, il quale nel 1900 aveva pubblicato a Milano *Musica e poesia semiritmica*, nel 1901, sempre in semiritmi, *A Roma (invocazioni)*, e nel 1902 *Per il Campanile di Venezia - Simboli e Le Fontane*. Un altro centro, oltre quello messinese, che si era rifatto all'esempio del Capuana era, «et pour cause», quello catanese (Luigi Galante, Salvatore Giuliano, Zino Ardizzone, Guglielmo Policastro), che si raccoglieva attorno a Gesualdo Manzella Frontini, il quale aveva seguito all'Università l'insegnamento di Luigi Capuana ed aveva stampato a Catania, in semiritmi, *Notissima e Le rose vergini*, rispettivamente nel 1904 e nel 1905. In proposito: G. MUGA, *Prefuturismo e primo futurismo in Sicilia*, Messina, Sicania, 1989, in particolare pp. 49-55; e D. TOMASELLO, *Oltre il futurismo. Percorsi delle avanguardie in Sicilia*, Roma, Bulzoni, 2000.

<sup>29</sup> Tanto Piccolo archivio che il libretto li *Semiritmi* sono di pochissima importanza (P. VETRO, *Luigi Capuana. La vita e le opere*, Catania, Studio editoriale moderno, 1922, p. 132).

<sup>30</sup> Per il quale essi rappresentavano «qualcosa di più di un passatempo artistico, costituendo una ulteriore riprova «della versatilità dell'ingegno capuaniano, pronto sempre ad afferrare quel che di nuovo e di originale fosse presentato nel mondo dell'arte» (*Luigi Capuana...*, p. 337).

<sup>31</sup> E. CACCIA, *Luigi Capuana*, in aa.vv., *I minori*, iv, Milano, Marzorati, 1962, pp. 2897-919.

<sup>32</sup> Nella storia dei tentativi prosodici e metrici che attestarono il bisogno di una musicalità più armonica e meno preveduta di quella tradizionale, scaduta a pura ripetizione e consuetudine, «hanno il loro luogo anche i *Semiritmi* di Luigi Capuana. Essi nascono in una esperienza opposta a quella del Carducci che il bisogno di melodie verbali meno consuete pensava di appagare rifacendo con la combinazione di versi italiani i modi della metrica latina: precorono perciò i versi liberi che dal futurismo e dalle influenze dirette di alcuni scrittori

preso sul serio, dopo la ventata futurista è prevalsa la tendenza a relegarlo nel limbo di un estemporaneo *divertissement*: un pericolo cui non è sfuggito del tutto neppure il Ghidetti nella sua benemerita riedizione dei *Semiritmi*<sup>31</sup>, il quale ha risolto l'alternativa critica di Lucini («divinazioni incoscienti, o suggerite da acuto prevedere») alla luce di un'univoca (e genetica) chiave di lettura, quella della «poesia» come gioco sulla poesia, «come imitazione e contraffazione» parodica dei modelli, astratta da ogni rapporto con la realtà storica del tempo, nascendo essa dalla rivelazione «del meccanismo di questo fare poesia per dimostrarne, una volta accertata la sua riproducibilità all'infinito, l'assoluta inutilità», nell'ambito di quel «mosaico del *non sense* che è la poesia»<sup>32</sup>; e dall'enfaticizzazione di questo ludismo dal sapore quasi goliardico conseguivano la mancata analisi metrica dei testi (giustamente

stranieri son giunti alla più recente, e già stanca, maniera di versi senza schemi e senza rime» (F. FLOS, *Storia della letteratura italiana, V - Il secondo Ottocento e il Novecento* [1940], Milano, Mondadori, 1967<sup>2</sup>, p. 369).

<sup>31</sup> L. CAPUANA, *Semiritmi*, a cura di E. Ghidetti, Napoli, Guida, 1972 (l'*Introduzione* è stata ristampata, con il titolo «*A semiotomini, semiritmi!*», in *L'ipotesi del realismo (Capuana, Verga, Valera e altri)*, Padova, Liviana, 1982, pp. 125-53). Insieme con i *Semiritmi* Ghidetti ristampava in appendice il primo nucleo di essi (apparso in scansione alinear sul «*Fanfulla della Domenica*», iv, 45, 5 novembre 1882, pp. 1-2, sotto il travestimento di Wilhem Getziier), e la leggenda drammatica *Garibaldi*, del 1861, corredando i testi di note accuratissime e premettendovi una lucida e densa introduzione, nella quale ripercorreva organicamente le fasi alterne dell'attività poetica capuaniana (dalle prime prove giovanili alle *Istantanee*), innestandovi l'apparente estemporaneità dei *Semiritmi* e inquadrando articolatamente il loro sperimentalismo nell'ambito delle innovazioni metriche di fine Ottocento.

<sup>32</sup> I limiti dell'indagine di Ghidetti sono quelli oggettivi della documentazione allora disponibile, non avendo egli potuto consultare l'autografo dei *Semiritmi* (con la stratificazione testuale ivi riscontrabile, insieme con un rivolo significativo di varianti), né disporre dei carteggi di Capuana con Verga e De Roberto, attraverso i quali è ora possibile ripercorrere dall'interno, con una precisione addirittura micrometrica, la genesi dei *Semiritmi* e verificare gli assunti che presiedettero alla loro composizione (sono però rimasti fuori dall'indagine di Ghidetti due testi di non poco rilievo: *A. R. S. Sonetto in prosa*, pubblicato nell'*Album Fracassa 1882*, che inaugura il modulo della finta traduzione interlineare; e quello – praticamente ignorato, forse perché appartenente ad un genere tradizionalmente ritenuto «minore» – della fiaba per musica *Rosopus*, autentico ponte di passaggio fra il vecchio e il nuovo, fra il faceto e il serio, essendo stata composta su richiesta del maestro Giuseppe Perrotta dopo che questi aveva letto le finte traduzioni interlineari dal danese, contribuendo a far prendere coscienza al Capuana delle implicazioni di rinnovamento e di liberazione metrica che il suo tentativo dell'82 (nato più per canzonatura che sul serio) comportava, ed ora reiterato in modo ben altrimenti consapevole. Privo di questo tessuto connettivo, Ghidetti cede all'*understatement* dello scrittore, alla giocosa ironia con cui mascherava i suoi esperimenti, e ne deduce la «volontà dell'autore di accentuare la ragione metrica» dei componimenti ed il loro carattere di *divertissement*, «quasi una pausa che il poligrafo

rilevata da Contini<sup>33</sup> e poi acutamente effettuata da Spera<sup>34</sup>) e l'impossibilità di accertare l'autentica rilevanza del Capuana nel precorrimiento della liberazione versale, in diverso modo riconosciuta dagli studi più recenti dei metricisti del verso libero<sup>35</sup>. Un caso di depistaggio d'autore, che ha potuto trovar fede anche per i limiti intrinseci dello sperimentalismo capuaniano: capace di proporre l'urto e la contraddizione iniziali di un nuovo modo di essere della realtà artistica, ma non di resistere impavido ai pregiudizi del pubblico, «dopo aver voluto fare un'opera d'arte che la rompe con essi»<sup>36</sup>.

si è voluto concedere», appiattendosi così in un'unica ottica il nucleo originario (scritto «per burla», «per parodia», secondo la definizione dello stesso Capuana) e quello seriore, molto più corposo, in cui appaiono, velati dall'ambiguità del *divertissement*, i temi tipici di questa fase del Capuana.

<sup>33</sup> G. CONTINI, *La letteratura italiana, IV - Otto-Novecento*, Firenze, Sansoni Accademia, 1974, pp. 123 e 187. Ghidetti aveva parlato, nella sua introduzione, di un «ritmo [...] perseguito abbastanza empiricamente, nella maggior parte dei casi, con l'eliminazione di rime, assonanze e schemi tradizionalmente prefissati e talvolta con l'adozione di versi doppi». Recensendo l'edizione di Ghidetti, C. M. [usumarra] annotava: «La metrica barbara (o meglio, il verso libero) non serve per satirizzare altri poeti (i quali, semmai, costituiscono un pretesto per introdurre il discorso) [...] I *Semiritmi* confermano il carattere di polemica continua cui è ispirata tutta la produzione del Capuana, nonché la sua acuta sensibilità nei confronti di tutte le teorizzazioni le quali perdono ogni valore quando perdono la loro «carica sperimentale» (non si dimentichi che il Capuana difese il futurismo, ma ne notò anche l'incipiente stanchezza). [...] In quel contesto quell'opera appare più che rivoluzionaria» («Archivio storico per la Sicilia Orientale», I, 1973, pp. 171-72).

<sup>34</sup> F. SPERA, *Metrica fra antico e nuovo: da Vittorio Imbriani a Luigi Capuana*, «Metrica», 4 (1986), pp. 147-163.

<sup>35</sup> P. GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marcos y Marcos, 1994, pp. 29-35 («il tessuto mensurale con cui l'autore materia i propri componimenti si fonda su una strategia trasgressiva costantemente ribadita e priva di qualsivoglia incertezza o ambiguità. [...] i versi di Capuana vanno incontro a un'assidua negazione della loro realtà sillabica primaria, nonché dei profili ritmici interni che di solito li caratterizzano», rimanendo però «un'opera ambigualmente dimezzata, incerta tra la polemica e il mero lirismo, tra la falsa traduzione e la vera sperimentazione, tra l'annichilimento di ogni forma e la fondazione di un nuovo *medium* espressivo»); A. BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 115-18 («Capuana si propone di mettere in scena il contrasto strutturale tra gli apparati metrici in uso tra i poeti più attenti alle ragioni del nuovo [...] e le necessità non meno avvertite di dar spazio in poesia anche a contenuti prosastici e riflessivi; lungi dal poter essere annoverati nella categoria dei *divertissements* d'autore o delle parodie carducciane, i *Semiritmi*, se letti integralmente nella loro edizione definitiva, riescono a dar forma ai diversi sintomi di quella crisi del linguaggio poetico che avrebbe affiancato al progressivo imporsi del verso libero il definitivo abbassamento di grado e di tono dell'eloquenza inamidata dei vati»).

<sup>36</sup> Lettera a De Roberto del 12 maggio 1887, cit. 223. La cifra sperimentale (che Oliva e D'Ambrà avevano risolutamente riconosciuta, da una prospettiva *à rebours*, come costitutiva ed emblematica dell'intero itinerario capuaniano) ha contraddistinto in particolare, con la sua

Come dimostra appunto la vicenda stessa dei *Semiritmi* (situantesi tutta nel periodo di maggior tensione sperimentale di Capuana<sup>79</sup>) e l'intero percorso della sua poesia, non circoscritto al suo episodio più clamoroso e scaturente da radici ed ambizioni lontane.

tensione costante, il periodo che va dall'ideazione della prima *Giacinta* (una volta abbandonato il progetto, anch'esso di rottura, di *Adriana*, romanzo che si proponeva di portare un soffio di ardita novità nel chiuso recinto della narrativa italiana) e dell'acquisizione del credo verista sino al tentativo eversivo dei *Semiritmi* di rinnovare i ritmi tradizionali, passando attraverso la stessa revisione della *Giacinta* e la prova purtroppo distrutta di *Tristezza* vicende ambidue emblematiche dello sperimentalismo capuaniano di questa fase. Scrivendo al Cesareo la lettera dell'11 febbraio 1884, Capuana gli annunciava che la seconda veste della *Giacinta* è già pronta da due anni, con importanti mutamenti strutturali, fra cui la rinuncia al suicidio dell'eroina, «una concessione allora fatta alla pretesa idealizzazione ritenuta necessaria in un'opera d'arte», mentre ora il romanzo la lascia vivere «perché in questo modo il carattere dell'eroina diventando più logico diventa più vero»; però nell'edizione dell'86 essa continua a uccidersi, con un evidente riflusso rispetto al bisogno di cancellare la primitiva idealizzazione e, dunque, con una evidente concessione ai desideri moralistici del pubblico borghese. *Tristezza*, invece, è covata gelosamente, senza informare neppure Verga né De Roberto, con l'idea precisa di rompere violentemente gli schemi teatrali tradizionali («Nessuna concessione alla retorica, all'effetto, all'artificio»: lettera del 22 aprile 1887, *csw* 213), rinunciando agli espedienti più frusti: «scrivere tre atti con *nulla* era l'*aulaccia* che mi aveva sedotto» (lettera del 5 maggio 1887, *csw* 219), per cogliere la vita in un fluire cecoviano, costringendo gli attori «a parlare, assolutamente, non a recitare [...] non vi è una sola parola di recitabile» (lettera del 23 aprile 1887, *csw* 214). Dapprima ne parla entusiasta, poi cominciano i dubbi («ne ho avuto un'impressione così meschina, così meschina! [...] M'ingannavo prima? M'inganno ora?» lettera del 12 maggio 1887, *csw* 223), sino a stracciarla gordianamente poiché, appunto, preoccupato del possibile dissenso da parte degli spettatori, «dopo aver voluto fare un'opera d'arte che la rompe con essi». L'intuizione felice e divinatrice, l'energia pullulante dei tentativi sperimentali, contraddistinte da una libertà di movimenti che Capuana ascriveva alla sua formazione di autodidatta, smarriscono così la carica eversiva, smussano gli angoli acuti della primitiva contestazione, rimangono estrosamente inventive ma dispersivamente estemporanee, capaci, dunque, di proporre l'atto e la contraddizione iniziali di un nuovo modo di essere della realtà artistica, ma non di affermarla con il crisma dell'arte tensivamente perseguita e realizzata, organizzandosi in una robusta inquadratura di poetica.

<sup>79</sup> Quello che è compreso tra il 1882 (quando Capuana stampava il primo nucleo dei semiritmi sul «Panfulla della domenica», sotto il travestimento di un'immaginaria traduzione dal danese) e il gennaio del 1888 (quando veniva pubblicata l'edizione in volume, più che triplicata rispetto al nucleo originario, sottoposto a un accurato *labor limae* e comprendente anche una fiaba per musica, *Rospatz*, sempre in versi semiritmici «fra poesia e prosa»). In questo lasso di tempo, a parte il tentativo di sperimentazione teatrale prima enunciato, la professione di fede naturalistica della prima *Giacinta* (1879) continuava a confrontarsi angosciosamente con il modello verghiano attraverso uno sfebante lavoro di riscrittura del romanzo, i cui copiosi lacerti, custoditi nella biblioteca «Luigi Capuana» di Mincio (la protostoria di questa vicenda, poi concretatasi nelle edizioni dell'86 e dell'89, è stata inappuntabilmente ricostruita da M. D'Uscio, *Tra la prima e la seconda «Giacinta» di Capuana*, in *Capuana verista* | Atti dell'incontro di studio

## 2.

Nella nota rievocativa inclusa in un volumetto miscelaneo, dal titolo *Il primo passo*<sup>80</sup>, Capuana indicava il proprio esordio di scrittore nella leggenda drammatica *Garibaldi*, stampata presso Galatola nel 1861. In sintonia con la propria generazione, imbevutasi dei succhi patriottico-risorgimentali e del carisma vittorughiano, negli anni della giovinezza anche il Capuana aveva tentato la via della poesia, rivolgendosi ad essa i suoi sforzi di neofita letterario<sup>81</sup>, sull'eco delle suggestioni che gli provenivano dai versi vibranti di Prati e di Dall'Ongaro, senza peraltro che queste esercitazioni (in

di Catania, 29-30 ottobre 1982, Catania, Fondazione Verga, 1984, pp. 199-263), attestano la complessità del tentativo e lo sforzo tensivo dello scrittore, il quale aveva ben chiara la distinzione tra pagine da *pot boiler* e quelle che, invece, ambivano a sopravvivere al tempo. Parallelemente alla riscrittura della *Giacinta* – ossessiva sino alla nevrosi artistica – Capuana operava un'intelligente diversione dai moduli narrativi di *Homai* e di *Storia fosca* (ambidue dell'83): *Ribrezzo* (1885) e *Fumando* (1889) segnavano esiti tra i più felici nell'ambito delle sue raccolte di novelle, rinnovando la ricerca naturalistica con individualità di tocco e di scrittura, che scaturivano, come sempre in Capuana, per propulsione di teoresi critica. *Per l'arte* (1885) costituiva, pertanto, il ripensamento e la decantazione di tutta l'attività, critica e artistica, svolta durante il decennio precedente, registrando come in un grafico la molteplicità delle linee di ricerca teoretica, di cui le raccolte di novelle rappresentavano la proiezione operativa.

<sup>80</sup> *Il primo passo*, a cura di F. Martini e di G. Biagi, Firenze, Sansoni, s. d. [1925], pp. 47-51. Sempre a proposito di questo passo d'esordio, si veda la lettera pubblicata da P. Verno, *Luigi Capuana*, ... p. 102.

<sup>81</sup> Un elenco, cronologicamente disposto, delle liriche di questa fase, sulla base di quanto è stato spaziosamente pubblicato o è finora emerso dalle carte mineole: *Per l'innocolata Concezione della B. V. Maria* (1853); *Mestizia* (19 maggio 1855); *Per l'innocolata concezione della Beata Maria Vergine* (3 giugno 1855); *Schiri di carta e pioggia di sfogliate*; *E anch'io ti invocherò!*; *Come talor nei notturni sereni*; *La speranza nella scemtura* (25 settembre 1856); *Sette anellini e sette catenelle* (marzo 1857); *A Lionardo Vigo. Epistola* (10 luglio 1857); *La prima mossa*; *Fior di Amaranto. Primi canti di un Giovane Italiano (Aspirazione)*, 19 dicembre 1857; *Ad una giovinetta, Irrispettezza. Frammento*; *Alla memoria di Ugo Foscolo* (1857); *Ad una donna amante riamata* (1858); *Declina a me quei languidi...* (29 agosto 1858); *Per una giovinetta poetessa* (1859); *Per un album - Frammento* (6 marzo 1859); *Per la futura insurrezione sicula* (22 settembre 1859); *A Te* (1859); *A F. G. dandole copia di italiane poesie* (21 marzo 1860); *Il Cacciatore delle Alpi* (1860); *Lamento* (1860); *Quando tu giri e sovrà me riposi, Pena ed obblia l'amor quando in segreto, Guardo le giovinette ad una ad una, Basso le dica...* *Abbi se piangente e mesta, Vorrei la luce di più mila stelle, Fanciulla, è certo un Dio, Amore, dolore e aspirazione* (1 gennaio 1862); *A Giuseppe Costanzo* (24 agosto 1862); *Un sogno* (1862).

gran parte edite o riedite, deplorabilmente, da Croce Zimbone<sup>40</sup>) valicassero i limiti di una resa scolastica e di maniera. E lo stesso avveniva per i drammi in versi che con dilettantesca facilità Capuana scriveva a getto continuo, sognando di dare all'Italia un teatro drammatico ed un novello Shakespeare<sup>41</sup>: progetti e sogni poetici di cui restano alcune attestazioni tra gli autografi mineoli e dai quali egli si congedò con i versi finali di *Vanitas vanitatum* (1863), rivolti alla -vergine Dea che d'ineffabil riso / dei giovan'anni mi allegro l'aurora-: «Madre, risposi, non mi fu seconda / Fortuna, e, fabbro d'ingiocondo stile - / l'arpa ti rendo - me il silenzio asconda!»<sup>42</sup>.

Patriota sin dagli anni della prima giovinezza, Capuana aveva nutrito intensamente il sogno irredentistico di un'insurrezione antiborbonica che consentisse all'Italia di divenire nazione sotto l'egida della monarchia sabauda. Di questo periodo, denso di fremiti e di speranze, rimangono copiosi frammenti fra le carte mineole dello scrittore, che aveva coltivato con ardore infiammato l'arte civile, l'arte battagliera, l'arte redentrice, alla Berchet, alla Guerrazzi, alla Prati, il Prati dei *Canti politici*<sup>43</sup>, cioè verso una lirica patriottica che nell'acceso romanticismo del giovane Capuana trovava declinazione gonfiamente percussiva<sup>44</sup>. Defilandosi da ogni ipotesi (così cara al Vigo) di separatismo regionalistico, la tensione libertaria appare, sin dai

<sup>40</sup> *La biblioteca Capuana. Manoscritti e carteggi superstiti editi e inediti*, introd. e cura di C. Zimbone, Catania, Greco, 1982, pp. 38-58. Tra i documenti epistolari più interessanti di questa fase, nei quali sono trascritte alcune delle liriche prima elencate: F. PAVONE, *Lettere di Luigi Capuana a Beppe Costanzo*, in *Da Boccaccio a Piero*, Catania, Giannotta, 1968, pp. 123-68; C. MUSUMARRA, *Un carteggio giovanile di Luigi Capuana. Lettere all'amico Giovanni Squillaci*, «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», LVIII, in (1972), pp. 421-483; L. C., *Lettere inedite a Leonardo Vigo (1857-1875)*, a cura di L. Pasquini, Roma, Bulzoni, 2002.

<sup>41</sup> Quanto rimane (il *Soribello*, i frammenti di *La principessa* e di *Ghisola*) è stato raccolto in L. CAPUANA, *Teatro italiano*, II, a cura di G. Oliva, Palermo, Sellerio, 1999, pp. 239-75. Dal carteggio con Vigo sappiamo che la *Ghisola* fu rappresentata felicemente a Mineo nel luglio del 1858, con lo stesso Capuana a recitare nel ruolo di Azzo; e che il 18 agosto inviava il testo di un' *Agnese Visconti*, andato perduto (*Lettere a Vigo...*, pp. 71 e 73).

<sup>42</sup> FAUNUS, *Vanitas vanitatum* [12 sonetti: *Dall'intimo*, *Visione*, *Frescura*, *La rita*, *A Teresina*, *Ad Emma*, *Idillio*, *Ad una suora*, *O te beata*, *A F. G. M.*, *Finito*], Catania, Galatola, 1863.

<sup>43</sup> L. CAPUANA, *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885, p. 141.

<sup>44</sup> «All'armi! all'armi! Alzatevi! / da si brutale sonno / la crudeltà l'infanzia / non più soffrisse / nonno; / all'armi! all'armi! Chiamarvi / decoro e libertà. / Quando dov'è che vidersi / i tiranni / a questi uguali / seminar pestiferi / di crudeltà di mali / all'armi! all'armi chiamarvi... / decoro e libertà» (*La prima mossa*, s.d., segn. 2782, Bibl. «Luigi Capuana» di Mineo).

primi tentativi in versi, saldamente caratterizzata dall'ideale unitario, che troverà la sua realizzazione sotto l'egida della monarchia piemontese: «Ti spiegherem ai siculi / venti, o sabauda croce; / e volerem da' campi / teco a pagnar tra i lampi, / teco, immortal Vittorio, / come ne spinge il cor»<sup>45</sup>. E quando il maturare degli eventi lo consentì, il Capuana fu anche uomo d'azione: membro del comitato segreto rivoluzionario di Mineo (le cui riunioni venivano appunto tenute in casa sua), egli fiancheggiò con questo ruolo, sotto le direttive del cavourriano La Farina, l'impresa garibaldina. Ovvio, dunque, per un corto circuito inevitabile a crearsi tra vita e scrittura, che l'epica irredentistica si sia tradotta in canto, con il mito unitario che si trasfondeva e si esaltava in quello garibaldino. Datato in calce 1860, *Il cacciatore delle Alpi*<sup>46</sup> consta di due movimenti vettoriali, ambedue da \*inscrivere tra i *topoi* della poesia garibaldina: il primo è incentrato sul momento del distacco - assaporato con rugiadoso sentimentalismo pratiano - fra l'amata e il volontario, che «dietro correrà d'una tremenda / fidanzata, la morte, ad abbracciarla / sul talamo sanguigno»; il secondo, di impostazione antitetica all'intimismo del primo, canta l'imbarco e la partenza dei Mille da Quarto. A tradire il giovane poeta, in questo suo primo approccio all'epopea garibaldina, è la volontà di coniugare l'aspirazione al canto *ore rotundo* con le suggestioni che gli provengono dal patetismo pratiano. L'insistenza sui toni lacrimosi e sui timbri dolciastrati si pone in dissonanza strutturale con la sostenutezza del tessuto retorico, folto di iterazioni e di antitesi, di interrogazioni pletoriche e di similitudini sforzatamente protratte, non aliene da intarsi danteschi, che ricercavano percepibilmente l'innalzamento tonale. Questo tessuto retorico risulta pertanto meno dissonante nel secondo movimento della composizione, nel quale gli echi illustri della canzone patriottica - da Petrarca a Foscolo e a Leopardi - sono adunati a preparare l'ipotiposi scenografica dell'Italia, «il gran fantasma della gran Reina», che si libra sulle acque dei suoi tre mari, presentando l'ora del riscatto. Quando però

<sup>45</sup> *Per la futura insurrezione sicula*, in C. MUSUMARRA, *Un carteggio giovanile...*, pp. 476-78.

<sup>46</sup> Secondo la testimonianza di Corrado Guzzanti, l'amico del cuore di Capuana a Mineo, le gesta di Garibaldi lo avevano entusiasmato; «e il giovane poeta scrisse per lui dei versi che andarono perduti», ma ritrovati invece tra le carte mineole (segn. 091/81-2775) e pubblicati (A. M. MORACE, *Garibaldi negli scritti inediti e rari di Capuana*, «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 2, 1984, pp. 658-61).

l'amplificazione esterna cede il campo alla narrazione dell'imbarco, contratta in linee di sobria incisività, il canto acquista una sua naturale tensione ascendente, sfociando in un'insistita percussione ritmica (-Rompe il silenzio un grido e parve il Fato: l'Avanti, avanti-), e poi nella mitografia dell'eroe, che trova connotati di paganeggiante classicità: «Siede a un legno in poppa / la Vittoria, col crin di giovinetti / lauri precinto [...] / [...] Un biondo Dio / siede sull'altro, non di Lei men forte / o men invito, ma di Lei più fido»; e dopo questa lievitazione nel mito, il poemetto si chiude con un'indovinata dissolvenza visiva e sonora, accentuata dal settenario conclusivo: «Fosforeggia il solco / e il mar gorgoglia; ma lassù si tace, / o basso si favella».

Ambizioni ed espansioni ben diverse assume la mitizzazione di Garibaldi nei tre canti della leggenda drammatica pubblicata nel 1861<sup>17</sup>. Il modello letterario è offerto – per esplicita attestazione dell'autore – da *The Loves of the Angels* di Thomas Moore, anch'esso in tre canti, che Capuana leggeva nella traduzione di Andrea Maffei<sup>18</sup>. La storia parallela dei tre angeli che, innamoratisi della bellezza femminile, erano caduti nel peccato della carne rimanendo catafratti sulla terra, aveva colpito la fantasia di Capuana, fondendosi e contaminandosi con le ben note leggende popolari (riprese poi, fra gli altri, da Dall'Ongaro nei suoi stornelli<sup>19</sup>), le quali avevano mitizzato l'invincibilità di Garibaldi, attribuendola ad una nascita soprannaturale ed ai talismani divini che lo preservavano in battaglia. Nel momento in cui prendeva a modello il poemetto di Moore, Capuana rimaneva comunque ben lontano da un interesse quasi da copista, come afferma Madrignani<sup>20</sup>. La

<sup>17</sup> *Garibaldi*, leggenda drammatica, Catania, Galatola, 1861 [il c. m. è stato ripubbli. nel «Corriere di Catania» del 31 dicembre 1915, con una breve presentazione di C. Guzzanti; l'intero poemetto è stato ristampato da Ghidetti in appendice alla sua edizione dei *Semiriturà*. Sul *Garibaldi* si veda l'Introduzione del curatore (pp. 15-4); S. COLES, *Chiatrocuro di un mito*, Roma, Colombo, 1972, pp. 52-3; G. OLIVA, *Capuana in archivio*, Calarise-Setta-Roma, Sciascia, 1979, pp. 147-49; e A. M. MORALE, *Garibaldi...*, pp. 645-50.

<sup>18</sup> A. Maffei, *Gemme straniere*, Firenze, Le Monnier, 1860; terza ed. accr., con il titolo *Idilli di Salomone Gessner - Poemi di Tommaso Moore*, trad. di A. Maffei, ivi, 1874, pp. 207-78. La notizia di una traduzione inedita di *Il primo sogno di amore* di Moore, inviatagli in lettura da Giuseppe Macherione e rimasta in suo possesso, è comunicata da Capuana nella lettera al Vigo del 15 giugno 1862, avendo saputo che l'acese andava raccogliendo gli scritti del giovane poeta, morto prematuramente, per pubblicarli.

<sup>19</sup> F. DALL'ONGARO, *Garibaldi in Sicilia*, I, in *Stornelli, poemetti e poesie*, a cura di N. Schileo, Treviso, Zappelli, 1912, p. 12.

<sup>20</sup> C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, p. 11.

fascinazione e la dannazione irredimibile del peccato, che era in Moore, viene assorbita dall'intento agiografico, per cui l'angelo Elim, dopo l'estasi della carne con una giovane nizzarda, avverte il richiamo del cielo, fa atto di contrizione e torna a Dio, vigilando dall'alto sulla creatura che è nata da quest'amore. La redenzione dell'angelo peccatore, inoltre, s'inquadra perfettamente nel cattolicesimo giobertiano del giovane Capuana<sup>21</sup>, il quale rifiuta del Moore anche la tradizionale ed effusiva struttura poematica, per dar vita invece ad una più contratta struttura drammaturgica in versi, in accordo con il genere letterario che allora coltivava con più costanza, nell'illusione ambiziosa di divenire lo Shakespeare italiano<sup>22</sup>.

Ma neppure si può affermare, come Ghidetti fa, che nel *Garibaldi* Capuana è mosso da un'accentuata volontà di fare poesia popolare. Privo di uno stile proprio, e sollecitato dalla varietà delle situazioni immesse nell'opere, Capuana si esercita in un funambolico collage di stilemi, riprese ed echi tratti dalla grande triade ottocentesca (Foscolo, Manzoni e Leopardi), corroborata da un onnipresente dantismo e da sparse reminiscenze di Shakespeare e dalla traduzione maffeiiana di Moore. Più che mai alla ricerca di un canto *ore rotundo*, Capuana traspone i dati della leggenda popolare su un piano di alta letterarietà, perché essa suggelli col suo crisma il *mythos* dell'eroe, il cui destino di liberatore – in audace omologia con la venuta di Cristo – viene preannunciato alla madre da un angelo, nella chiusa del canto secondo. Nel terzo entra finalmente in scena Garibaldi, foscolianamente conteso tra speranza e disperazione sulle future sorti dell'itale sponde, dal «servaggio straniero affaticate»; e riappare il genitore Elim che, senza rivelarsi come tale, lo rincuora e lo invita ad assistere in chiesa al sacrificio di Cristo. Dopo la purificazione rituale, Elim impone le mani sul capo di Garibaldi, gli dona una correggia salvifica che lo renderà intangibile in battaglia, gli predice il prossimo riscatto dell'Italia, che si compirà per opera del Mosè novello, «MESSO DI DIO» nell'universa terra». La simbologia è trasparente, al pari del modello mitografico, che rinvia alle consacrazioni rituali dei poemi cavallereschi: è la voce di Dio che imprime il sigillo del divino sul compiersi dell'unità d'Italia e delle gesta di Garibaldi.

<sup>21</sup> Esplicita, in proposito, l'ammissione di Capuana in *Per l'arte...*, p. 140.

<sup>22</sup> Di BLASI, *Luigi Capuana...*, pp. 63-70.

Questo «pasticcetto» celebrativo (secondo la definizione *à rebours* dell'autore<sup>55</sup>) concludeva la fase dell'impegno politico, evidenziando l'incidenza in Capuana degli ideali unitari, che costituiscono i parametri sui quali commisurare l'evoluzione successiva, e poi la profondità della delusione quando, investendoli di cariche nostalgiche da *laudator temporis acti*, egli giungerà a mitizzarli ed a smarrirli nei traumi della Storia ogni sicuro ancoraggio ideologico. Ma è proprio l'appagata coscienza del grande evento storico compiutosi a dettare l'immediato rifiuto dell'arte civile, estintasi per Capuana con la realizzazione dell'Unità: chiusasi l'età dei furori patriottici, arte e politica devono scindersi, dopo la congiunzione impura richiesta dalla necessità della lotta. È il motivo per cui, trasferitosi a Firenze<sup>56</sup>, Capuana demolisce impietosamente da critico teatrale le opere nuove che proseguono la celebrazione risorgimentale, irrimediabilmente invecchiate e ridotte a vacua retorica, mentre è ora venuto il momento di ritrovare una dimensione autonoma dell'arte, rinnovandone radicalmente metodiche e tecniche espressive, per colmare il vuoto accumulato nei confronti delle altre nazioni europee, ed in particolare della Francia<sup>57</sup>. E d'altronde, quando giungeva a Firenze, sospintovi dall'ansia di evadere da una realtà attardata ed angustamente municipale, come similmente avveniva per la diaspora di Verga e di Rapisardi<sup>58</sup>, Capuana vi perveniva con un passato culturale definitivamente posto in stato di crisi, come dimostrava il primo articolo pubblicitario, una recensione stroncatoria a quell'Hugo che era stato uno dei vati demiurgici della sua adolescenza. La suggestione hegeliana, già operante in Capuana tramite la lezione desanctisiana, lo conduceva a rigettare la possibilità stessa

<sup>55</sup> *Il primo passo...*, pp. 50.

<sup>56</sup> Dove pubblica soltanto due composizioni in verso: le sei ottave di *La lingua italiana*, in «La gioventù», 15 ottobre 1864, pp. 379-81; e *Dante* (otto quartine di decasillabi, per la musica di P. Ronzi), in *Inni, cori e cantate in onore di Dante Alighieri*, eseguiti nei giorni 14, 15, 16 maggio in Firenze, Firenze, Cellini, 1865, p. 5.

<sup>57</sup> *MADRIGNANI, Capuana...*, pp. 5-44.

<sup>58</sup> Gli esiliati siciliani s'indirizzavano alla volta di Firenze perché in essa ricercavano – come ha scritto Rosario Romeo – «un ambiente ed un ritmo di vita che meglio rispecchi la loro nuova coscienza e realtà interiore, che è italiana e non più siciliana», in sintonia con quel movimento centripeto che aveva fatto convergere in Firenze le maggiori presenze politiche, culturali e letterarie del Regno (*Il Risorgimento in Sicilia*, Bari, Laterza, 1950, p. 350).

della forma poetica, storicamente dislocata *à rebours* rispetto all'evoluzione delle forme letterarie, secondo un vettore di approfondimento teoretico che avrebbe trovato di lì a poco un suggello decisivo nella conoscenza e nell'adesione entusiastica alle teorie demeisiane di *Dopo la laurea*, testo amorosamente riassunto e meditato, che Capuana riconoscerà sempre come decisivo nell'evoluzione della sua tesi critica<sup>57</sup>. Nell'esilio di Mineo, dove si era nuovamente acquartierato, l'hegelismo venne ritemperato cogli studi delle scienze naturali moderne:

Questo concetto mi ha fatto studiare in modo proficuo la storia dell'arte, dandomi la convinzione che le forme poetiche sono quasi identiche alle forme naturali e non capricciose o accidentali, ma svolgono con un logico processo, arrivano alla loro perfetta applicazione, decadono e muoiono.

Una delle vere gioie della mia vita è stata il trovare questo concetto svolto con potenza straordinaria in un libro del De Meis che ritengo dovrebbe essere il vademecum di tutti quelli che si occupano d'arte e di critica<sup>58</sup>.

Questa ammirazione, che per qualche tempo gli aveva fatto pensare ad un'opera in cui svolgere una trattazione espositiva ed organica del pensiero demeisiano, enucleato da *Dopo la laurea*, e della quale permangono alcuni relitti d'abbozzo tra le carte mineole, appariva manifesta nella prefazione al *Teatro italiano contemporaneo*, imbibita di «filosofia delle forme», alla luce di un canone interpretativo che vedeva il risultato artistico come «un organismo che crescendo si perfeziona ed arriva al completo sviluppo» per poi decadere e morire<sup>59</sup>. Positivism ed idealismo, Taine e De Meis fusi insieme, come scriverà a distanza di decenni in fase di consuntivo<sup>60</sup>, continuando a professarsi fedele al pensatore italiano che «ha tracciato con profonda genialità uno schema della scienza della letteratura», un evolucionismo dei generi e delle forme, soggetto alle stesse leggi che presiedono

<sup>57</sup> *MADRIGNANI, Capuana...*, pp. 64-80.

<sup>58</sup> In L. SPORTELLI, *Luigi Capuana...*, p. 39.

<sup>59</sup> L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici nuovamente raccolti e riveduti dall'autore. Teatro italiano contemporaneo. Teatro straniero. Letteratura*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872, p. x.

<sup>60</sup> L. CAPUANA, *La scienza della letteratura*, Catania, Giannotta, 1902, p. 18.

all'evoluzione degli organismi, i quali si selezionano sulla base dell'adattabilità e della rispondenza ai tempi. Per il De Meis il criticismo moderno stava portando a compimento la morte dell'arte:

la riflessione [...] dovunque trova il soprannaturale lo ammazza senza misericordia, e in questo modo ha finito per distruggere interamente la religione, per la ragione ch'ella era per sua natura tutta cosa soprannaturale. Nello stesso modo la riflessione ha levato bel bello dal mondo il soprannaturale poetico, fratel carnale del religioso, ed ha reso impossibile l'epica, riserbandosi di distruggere più tardi tutto quanto il semi-soprannaturale, vale a dire la poesia; ma per cominciare, si contenta di dinezzarla, e ridurla un semplice sub-semi-soprannaturale; una sub-, una semi-poesia<sup>61</sup>.

A quali forme, a quali generi appigliarsi, allora, nella senescenza e nell'esaurimento che li pervade? Morto il poema epico, morta la tragedia ed anche la commedia, dal connubio tra riflessione e poesia è scaturita una quiddità ibrida, anfibia,

una forma mai più veduta di epopea, un genere affatto nuovo di poesia, in cui la riflessione procede d'accordo con la immaginazione. [...] Questo genere è il romanzo, ed è la vera epica, la sola possibile epopea del tempo moderno; una epopea tutta naturale e umana, senza soprannaturale, e tutta infiltrata, ma non compenetrata di realtà e di riflessione. Il romanzo è un genere di composizione ibrido, anfibo; metà storia e metà finzione; metà carattere ed azione, e metà spiegazione psicologica, biografica, storica, filosofica; metà ragionamento e metà spontaneità e creazione. [...] Il romanzo corrisponde perfettamente, ed esattamente rappresenta e riproduce lo stato dello spirito diviso fra l'arte e la scienza, fra la prosa e la poesia, e che non potendo ancora creare una scienza poetica, crea per ora una poesia prosaica, una semi-poesia. Ma è sempre la realtà che ubbidisce all'ideale<sup>62</sup>.

Metabolizzate – pervicacemente – queste teorie, avvenne la conversione di Capuana al romanzo, secondo un itinerario che è stato ricostruito in modo esemplare<sup>63</sup>; e l'entusiasmo del ricettore era stato tale che nella sua

<sup>61</sup> A. C. De Meis, *Dopo la laurea*, I, Bologna, tip. Monti, 1868, p. 218.

<sup>62</sup> *Ivi*, pp. 226-27.

<sup>63</sup> MAURICANI, *Capuana...*, pp. 69-79.

prima prova romanzesca, la *Giacinta* (1879), aveva creato il personaggio di Follini, un medico-filosofo-psicologo-umanista che si situava criticamente rispetto allo sperimentalismo di Claude Bernard e che era delineato sul profilo del maestro bolognese<sup>64</sup>. Del tutto trascurato è stato, invece, un altro aspetto del lavoro di risistemazione teorica, che Capuana aveva condotto sulle pagine di De Meis: il problema del destino della poesia nell'epoca contemporanea. «E della poesia, non ne resta nulla? Quasi nulla: ne resta soltanto un'ombra vana» scriveva Filalete<sup>65</sup>, trasparente *alter ego* del De Meis, per il quale la lirica è «l'ultimo grado dell'arte, perché la riflessione vi ha più gran parte, ed è la poesia che rasenta la prosa [...] e giunge all'ultimo limite della poesia». Rimane la lirica, dunque, che è «la natura essenziale di tutto il tempo moderno in generale, ma è il vero carattere del secolo XIX in particolare. Tutto in questo ultimo secolo umano piglia forma di lirica; l'epopea come il dramma: e ne rimangono distrutti tutti e due. [...] ma non perciò finisce la lirica: essa finisce come poesia, ma persevera e dura come lirismo filosofico, e durerà lontano quanto il secolo XIX, cioè quanto il genere umano»<sup>66</sup>. In rapporto a quella germanica, la lirica italiana

scruta meglio l'abisso, e non vi trova solo il vuoto e la noia, ma vi scopre la contraddizione: la contraddizione del nulla e dell'essere, dell'umano e del divino, della morta negazione e della viva e prepotente affermazione

<sup>64</sup> «Gli era un medico filosofo, pel quale i nervi, il sangue, le fibre, le cellule non spiegavano tutto nell'individuo. Non credeva all'anima immortale; però credeva all'anima ed anche allo spirito: combinava Claudio Bernard, Virchow e Moleschott con Hegel e Spencer; ma il suo Dio era il De Meis della Università di Bologna. Si era impossessato così bene delle dottrine del suo maestro, che ne aveva anche preso un po' lo stile e le maniere, specialmente il risolino caratteristico tra ingenuo e malizioso. [...] La Giacinta lo aveva interessato sin dai primi giorni come un caso di patologia morale degno davvero di attenzione. In quella donna l'eredità naturale, l'organismo potevan servire a dipanare appena una metà del problema. E siccome per lui la medicina non consisteva soltanto nella diagnosi e nella cura del morbo, così non lasciava sfuggirsi nessuna occasione di raccogliere elementi scientifici, cioè fatti individuali provati, per il suo gran lavoro sull'uomo, ideato fin da quando si trovava all'Università bolognese» (L. CAPUANA, *Giacinta*, secondo la 1ª edizione del 1879, introd. di G. Davico Bonino, cura di M. Paglieri, Milano, Mondadori, 1980, pp. 160-61). Sul rapporto fra malattia e romanzo è esaustiva la monografia di L. NAV, *Fantasma del corpo fantasmi della mente. La malattia fra analisi e racconto (1870-1900)*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1999.

<sup>65</sup> *Dopo la laurea...*, II, p. 8.

<sup>66</sup> *Ivi*, pp. 260-61.

[...]; e la poesia leopardiana è, alla pari di qualunque altra che sia mai stata, la vera, e divina poesia. Ed è l'ultima della sua specie: nel secolo XIX non vi sarà più che una semi-poesia; e bentosto anche questa si consumerà, e finalmente sparirà, come difatti è sparita, o poco meno. Ve n'è ancora un residuo; v'è qualche cosa che somiglia alla piccola poesia: v'è l'idillio, la piccola epica domestica, ma non v'è più la grande epica umana; v'è il piccolo dramma e la piccola lirica, che non interessa seriamente lo spirito, e può esser buona a occupare un momento d'ozio, a far passare un quarto d'ora di noia, ma non c'è, non ci può più essere, la grande poesia<sup>67</sup>.

Non si può fare poesia quando il tempo impone la prosa. Ma si può, «e si dee fare della prosa poetica, perché il pensiero non ha distrutto il sentimento e tolta di mezzo la fantasia»: «una lirica prosaica» o, meglio, una prosa lirica che «vuol essere una filosofia vivente, cioè poetica e religiosa [...], dell'universo, cioè dell'uomo»<sup>68</sup>; e tanto più espressiva quanto più si trasfonderà nella musica, «poesia invisibile, senza intuizione, senza immaginazione», della quale il sentimento sia «il solo elemento e la sola sostanza, e il tempo l'unica forma», essendo la musica di per se stessa «lirica vuota, pura, assoluta, l'arte del vago, indistinto, indefinito sentimento»<sup>69</sup>.

### 3.

Le ricezioni demeisiane motivavano e davano corpo al contatto conflittuale fra due antitetiche concezioni della poesia, quale si era verificata in occasione della pubblicazione della *Palingenesi* rapisardiana e della recensione liquidatoria scritta dal Capuana<sup>70</sup>. Occorre rilevare, a questo proposito, che ove si correlli quest'ultima con lo studio coevo dedicato all'*Armando* del Prati<sup>71</sup>, vi si nota una profonda consonanza strutturale: in ambedue i casi Capuana riconosceva ai due poeti un temperamento

<sup>67</sup> Ivi, I, pp. 202-03.

<sup>68</sup> Ivi, I, pp. 296-97.

<sup>69</sup> Ivi, I, pp. 313 e 315.

<sup>70</sup> L. CAPUANA, *L. Vigo, M. Rapisardi*, «La Nazione», 25 marzo 1868 (poi in *Studi sulla letteratura contemporanea*, prima serie, Milano, Brigola, 1880).

<sup>71</sup> L. CAPUANA, *Armando di G. Prati*, «La Nazione», 20 e 21 luglio 1868 (poi in *Studi sulla letteratura contemporanea*, prima serie...).

eminentemente lirico-visivo, tradito dall'essersi dovuto calare nel genere poematico, ormai morto per sempre; e ciò era acuito, in Rapisardi, dall'esagerata reverenza per le forme antiche, oltre che da un tentativo di conciliazione tra fede e scienza, verso il quale Capuana mostrava una evidente ripulsa ideologica ed estetica, poiché contravveniente a quello che, ormai, gli appariva il canone irrinunciabile di ogni forma d'arte, la verità della scienza, unica via d'accesso al reale. La «sincera franchezza» dello scritto capuaniano sulla *Palingenesi* non incrinava corposamente i contatti epistolari con Rapisardi<sup>72</sup>, pur se appare eloquente il reiterato glissaggio operato da Capuana per schivare gli inviti dell'amico ad occuparsi dei volumi (*Le ricordanze*, la traduzione catulliana) inviatigli in dono. Ma, a distanza di quasi un decennio, la stampa del *Lucifero* non consentiva più a Capuana l'alibi del silenzio, dopo aver approfondito e sistematizzato il problema del destino della poesia nell'epoca positivista; ed il discorso sulla produzione poetica rapisardiana si riallaccia puntualmente e spinge alle ultime conseguenze quello già compiuto probatamente sulla *Palingenesi*. Non vi è ragione di togliere credito al proposito, espresso da Capuana<sup>73</sup>, di scrivere «per lo meno due appendici» sul *Lucifero*, del quale riconosce la felicità di molte *tranches* isolate, dato il temperamento eminentemente lirico del Rapisardi. Ma, strozzato dallo spazio concessogli, si ferma alla prima appendice, incentrata sull'aspetto strutturale del poema, e, sulla base delle ormai consolidate premesse teoretiche, l'esame non poteva che tradursi in un'iterazione della condanna.

Secondo Capuana, è in errore chi, soffermandosi sull'aspetto ideologico del poema, lo rifiuta per motivazioni etiche: il problema è accertare se il «concetto, svincolandosi dall'astratta indeterminazione del puro pensiero, è riuscito ad assumere una forma vitale»<sup>74</sup>. Con motivazione rigorosamente interna alla natura stessa dell'opera d'arte, Capuana constata che il poema rapisardiano – a parte ogni altra e fondamentale riserva attinente al genere – manca di una caratura epica, di una bipolarità drammatica, poiché in esso

<sup>72</sup> PAVONE, *Da Boccaccio a Piero...*, pp. 53-93.

<sup>73</sup> Lettera del 14 febbraio 1877, Ivi, pp. 77-8.

<sup>74</sup> L. CAPUANA, *Lucifero*, «Corriere della Sera», 14-15 febbraio 1877 (poi in *Studi sulla letteratura contemporanea*, prima serie...).

tutto è preordinato *ab ora*: Lucifero è già penetrato concettualmente, sin dall'inizio, nell'essenza fantasmatica di Dio. Gli eventi narrati nell'opera, prima che egli si decida a compiere l'atto (soltanto formale) di rovesciare Dio, «non hanno quella fatalità che li coordina a un fine e li organizza in guisa che debbano essere a quel modo e non diversamente». L'astrattezza concettuale non consente alla struttura epica di assumere un carattere organico e conseguente, senza d'altra parte che la facoltà lirica riesca a mascherare l'assenza di una autentica pulsione epica. Il Rapisardi, grecamente dotato come nessun altro poeta italiano di plasticità visiva, manca di quel sentimento dell'*infinito* che è l'unico residuo di poesia ancora consentito agli spiriti moderni. La conciliazione dell'astrattezza moderna con la concretezza antica risulta impossibile; e, per questo, il *Lucifero* appare la pietra tombale apposta sulla possibilità stessa della poesia *ore rotundo*. Cosa debba intendersi per sentimento dell'*infinito*, unica possibilità di poesia ancora consentita, Capuana lo chiarisce a cinque mesi di distanza dalla recensione al *Lucifero*. Parlando di Ferdinando Fontana<sup>75</sup>, Capuana rilevava nei suoi versi un *mixage* «di mobilità e di insistenza, di chiaro e di nebbia, di semplicità e di artificio»; i contorni ora si disegnano netti, ora si perdono indecisi sullo sfondo, con un che di indeterminato, di musicale, di pressappoco, dà far quasi rallegrare che la vittoria della forma non sia completa; l'impressione ultima è quella di un abbozzo composto di luci crude e vive, che creano un moto simpatetico nel lettore, simile ad un ripercorso travaglio della stessa esperienza poetica, vissuta in una vibrazione di onda sonora che si perde nell'infinito.

Alla luce di queste annotazioni critiche, la mimesi parodica dei *Paralipomeni al Lucifero* di Mario Rapisardi, stampati anonimi nel 1878, andava ben al di là del moto di stizza proveniente dall'essersi Capuana riconosciuto nel sussiegoso critico che, convinto della morte della grande poesia, «si dicendo l'ghigna beato, e col ditin paffuto l m'indica, in carità, la via più corta l del lupanare, tempio dell'Arte»; tanto più che la mimesi corrosiva veniva reiterata, a distanza di tre anni, nei frammenti del *Giobbe*,

<sup>75</sup> L. CAPUANA, *Due poeti: F. Fontana e L. Stecchetti*, «Corriere della Sera», 24 luglio 1877 (poi in *Studi sulla letteratura contemporanea*, prima serie...).

pubblicati ancora una volta anonimi a Firenze nel 1881<sup>76</sup>. La parodia capuaniana appare un *jeu de massacre* esercitato non *ad personam*, in maniera persecutoria – come riteneva il Rapisardi, offesissimo contro «il mineolo bagascio» – ma contro una 'Forma' (intesa in senso demeisiano) di poesia ritenuta epocalmente impraticabile; sicché la possibilità stessa della contraffazione ne dimostrava la fungibilità, la riproducibilità *ad infinitum*, operando la liquidazione di quella poesia fastosa e inarcata che era stata l'ambizione giovanile di Capuana. Ben a ragione, pertanto, Salvadori poteva scrivere, nella prefazione alle *Parodie*<sup>77</sup>, che queste operette, «nate da intenzione burlesca, riescono invece, forse anche sopraffacendo la mano allo scrittore, serissimi esperimenti, se mi si passa la frase, di riprova critica»<sup>78</sup>, sicché, «sebbene il contraffattore cominci con intenzione satirica, la botta a mezzo gli sfugge, ed egli par quasi costretto dall'abito che ha indossato». L'acutezza di quest'ultima osservazione è dimostrata dalla stesura da lavoro del *Giobbe*, da me ricostituita nell'archivio capuaniano di Mineo e ritrovata sul *verso* di una serie di riflessioni sparse, purtroppo fortemente lacunose, intorno al pensiero estetico di De Meis<sup>79</sup>. Rispetto ai *Paralipomeni*, la contraffazione perde il suo carattere parzialmente estemporaneo per divenire più riflessa e consapevole; e si avverte, in filigrana, la costrizione nell'ambito di un discorso ridotto dall'intento mimetico ad essere puramente distruttivo. Quanto le parodie rapisardiane — al di là dell'*understatement* applicato ad esse da Capuana, che parla di operette nate in una giornata «di sfaccenda-

<sup>76</sup> *I paralipomeni del Lucifero di Mario Rapisardi*, Bologna, Zanichelli, 1878; *Frammenti del Giobbe*, Firenze, s. n., 1881; *Giobbe. Frammenti d'un poema inedito*, Firenze, Arte della Stampa, 1882; L. CAPUANA, *Parodie. Giobbe, Lucifero*, pref. di G. Salvadori, Catania, Giannotta, 1884. In proposito: E. R. LAPORELLA, *Per una storia delle parodie rapisardiane di Luigi Capuana*, «Otto/Novecento», XVII, 5 (1993), pp. 97-108.

<sup>77</sup> Per la storia di questa prefazione: Salvadori a Luigi Capuana, «Nuova Antologia», ottobre 1962, pp. 251-58.

<sup>78</sup> Il Russo, molti anni dopo, in sede di consumivo storico, considerava Rapisardi l'ultimo montiano, esempio tipico dell'attardamento della cultura siciliana dovuto all'insularità, attribuendo alle *Parodie* del Capuana un'importante funzione di adeguamento della letteratura isolana a modelli nazionali ed europei, poiché «perseguiva consapevolmente, con critica riflessa, l'avversione a quel gusto angustamente municipale e tardivamente imitatorio del secondo Settecento e del primo Ottocento isolano» (*Ritratti e disegni storici*, IV, Bari, Laterza, 1953).

<sup>79</sup> Si tratta di un ms. estremamente tormentato, che consta di 304 vv. contro i complessivi 263 dell'edizione, avendo Capuana espunto, in sede revisoria, un intero frammento.

mento letterario — entrino a pieno diritto in questa vicenda, lo dimostra tutta la loro storia testuale, che si conclude dopo alterne vicende editoriali nell'84, quando Capuana si riappropria in prima persona di esse, annettendole al proprio itinerario di scrittore. Ma sin dall'inizio, fra il dicembre 1878 ed il febbraio 1879, Capuana aveva esercitato una reiterata pressione su Angelo De Gubernatis perché nel *Dizionario Biografico degli Autori i Paralipomeni*, ancora anonimi, gli venissero ascritti<sup>80</sup>; e nei carteggi con De Roberto e Cesareo, l'insistenza sulla liceità di una «critica letteraria in versi», che sia satira urbana di un modo di «fare poesia»<sup>81</sup>, travalicava il mero reperto parodico per divenire acquisizione di poetica, pagata con la duratura inimicizia del vate etneo. Attraverso la liquidazione della poesia *requé*, quale la coglieva nei poemi rapisardiani, Capuana acquistava la coscienza definitiva della fine della poesia *ore rotundo* ed apriva la strada — proprio attraverso la funzionalizzazione della mimesi parodica — alla dimensione nuova di un ritmo che si situi fra il verso e la prosa, prodromo (come riconoscerà poi Lucini) del verso libero italiano, negli stessi anni in cui Gustave Kahn lo elaborava in Francia.

Ma vi è un altro episodio emblematico — e fino a poco tempo fa rimasto affatto sconosciuto — di questo itinerario capuaniano d'avvicinamento: la vicenda testuale di un volumetto elzeviro di Tommaso Cannizzaro, *In solitudine. Versi scelti*, stampato per interessamento di Capuana<sup>82</sup> (e con sua prefazione) per i tipi di Brigola, nel 1883, antologizzando i due grossi volumi di liriche che l'autore aveva precedentemente pubblicato a Messina, a sue

spese<sup>83</sup>. Attraverso la selezione dei testi, delegatagli quasi per intero dal Cannizzaro (e già operata sul finire dell'80, pur se concretizzatasi due anni dopo<sup>84</sup>), Capuana estrapolava un poeta nuovo e diverso: a livello strutturale, venivano eliminati il discorso involuto sulla funzione della poesia, improntato

<sup>80</sup> Da Mineo, il 9 dicembre 1878, scrive a De Gubernatis: «Raccomando alla sua attenzione i *Paralipomeni al Lucifero* che mi procurarono una inattesa e lusinghiera lode del Maffei; e il 24 febbraio 1879: «Colgo quest'occasione per pregarla di una gentilezza. Se crederà opportuno di parlare dei *Paralipomeni del Lucifero* nell'articolo che mi riguarderà, La prego di non dire che io stesso abbia svelato il mistero delle \*\*\* poste nel frontespizio, e ciò per un'esigenza dell'editore che io debbo rispettare. Potrà dire che mi attribuisce tal lavoro sulla fede dei giornali e per altre ragioni. Il meglio sarebbe dire che son miei, senz'altro: io, naturalmente, non protesterò. Di questa cortesia io la ringrazio anticipatamente» (Bibl. naz. di Firenze, cass. 23, n. 43).

<sup>81</sup> Lettera a Cesareo del 7 marzo 1883, in Spornelli, *Luigi Capuana...*, p. 27.

<sup>82</sup> La vicenda è stata riportata alla luce grazie ad A. De Stefano, *Un carteggio inedito: Luigi Capuana a Tommaso Cannizzaro*, «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», I (1983), pp. 177-216. L'amicizia tra i due, nata nel 1863, perdurò con contatti più intermittenti (dopo l'episodio in questione), ma sempre all'insegna di un'amicale consuetudine epistolare, di tanto in tanto rinsaldata da un incontro, fino al 1914.

<sup>83</sup> T. CANNIZZARO, *In solitudine. Garmina*, Messina, tip. Via S. Martino, I (1877) e II (1880). Fu proprio recensendo le liriche di Cannizzaro che Capuana aveva avanzato l'idea di trarre da esse «un interessante elzeviro, d'un gusto un po' aspro per certa sprezzatura della forma. Ma sano, ma muscoloso, come non è facile trovarne molti fra gli elzeviri più in forma» (*Elzeviri e non elzeviri*, «Corriere della sera», 27 settembre 1880, poi in *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, Catania, Giannotta, 1882, pp. 223-39). Ma la recensione è importante perché consente di ribadire e di precisare la metapoetica di Capuana in questa fase: tutto l'articolo si sviluppa sulla metafora della poesia che, accorgendosi di essere invecchiata, s'industria a «nascondere i guasti degli anni» ricorrendo a «tutti i lenocini della toeletta». Ma ancora le è possibile, nelle ore più liete, solleticare, inebriare, esaltare: come accade, ad esempio, con i *Nuovi versi* del Betteloni, nei quali «ella adopera i modi più semplici e naturali, e con la tristezza sorridente e l'elegante semplicità delle ballate di Goethe, trova «una nota affatto insolita per noi italiani». Pur continuando ad essere innamorato della poesia, Betteloni non domanda ad essa «più di quello che ora gli potrebbe concedere, sapendo «meglio di noi che è vecchia; e forse non tanto lo seduce il presente, quanto il passato di lei: al contrario, appunto, di Cannizzaro, «un innamorato timido, cotto, stracotto», al quale invano «delle cattive lingue hanno tentato di dargli a intendere che la poesia era morta». Capuana non occultava quanto di nitro vi sia nella torrenziale frequentazione di Cannizzaro con la poesia: pur se «aperto a tutte le voci della riflessione filosofica e della scienza positiva, per lui essa continua ad avere «l'immortalità delle dee», sicché tutto è materia e pretesto per il canto ed egli compone in modo sacrale nel tempio dell'«immensa Natura», assorto ad ascoltare «le incessanti voci degli esseri», tra «cupi silenzi, tenebre misteriose, suoni rivelatori d'ignoti linguaggi e d'ignote creature, sfingi [della] glaciale taciturnità». Ma le sue note più riuscite appaiono quando, sul tronco di una melodia già nota, il poeta innesta «delle variazioni sul tema che la rendono quasi originale», prendendo «un'aria gaia» e trasmettendo, mediante l'abbassamento tonale, la vibrazione di «qualcosa di lieve, di fresco, di giovanile»: appunto ciò da cui si potrebbe trarre un nitido elzeviro antologico.

<sup>84</sup> Il 15 ottobre 1880 Capuana informava Cannizzaro di avere trovato «l'editore per i tuoi versi: sarà il signor Ottino che ne farà una bella edizione elzevira in 16°»; il 4 dicembre inviava «la nota dei componimenti scelti per il volume [...] i numeri segnati fra parentesi indicano il metro del componimento. Mi servivano per destinar l'ordine della raccolta ed evitare due componimenti di seguito che avessero lo stesso metro». Successivamente, il 28 febbraio dell'anno seguente, tranquillizzava l'amico sul fatto che l'elzeviro sarebbe stato stampato «appena l'editore si sarà sciolto da certi impicci di una lite della quale si aspetta di giorno in giorno la sentenza. Ma solo il 29 novembre 1882 Capuana poteva comunicare all'amico l'invio delle bozze di stampa: «come ti avvedrai, io ho usato largamente della tua concessione di scelta; ne ho anche abusato, permettendomi qua e là qualche taglio, qualche mutazione di verso [...] Tutte le correzioni sono state fatte in vista del gusto del continente e così per la scelta» (A. De Stefano, *Un carteggio...*, pp. 202, 203, 206, 208).

a un epigonico monumentalismo romantico e al gusto byroniano di un'impervia solitudine, così come i conati satirici da poeta-vate (una corda del tutto impropria, per il Cannizzaro), l'arcaico prontuario storico-mitologico e le lunghissime note esplicative alle singole poesie, per prediligere il taglio breve della lirica, la levità dei metri e della tastiera tonale (accortamente variati per evitare monotonia), in contrappunto equilibrante alle effusive tirate pessimistiche del poeta messinese, al pari delle trascorrenti presenze femminili. Né meno deciso si rivelava, dalla collazione dei testi, l'intervento di Capuana sul piano formale, volto a operare un sistematico ammodernamento ortografico, per eliminare i connotati più attardatamente puristici; e similmente avveniva a livello lessicale, con la sostituzione delle presenze più letterariamente esibite, come anche a livello sintattico e versale, con la ricerca di semplificazione delle volute periodali e delle soluzioni espressive. Quanto fosse stata massiva l'ingerenza capuaniana, lo dimostravano le sue mortificate ammissioni, alle rimozioni del Cannizzaro, sulla «solennissima sciocchezza» commessa: «mi sono lasciato andare sbadatamente, senza pensare di far un'opera che doveva naturalmente dispiacerti. Assumerò la responsabilità della scelta; in quanto alle correzioni [...] coraggio, muta, fai quello che vuoi, sei padronissimo, assolutamente: è il tuo diritto. Io non voglio altro che essere perdonato»<sup>85</sup>.

Ecco che, quando all'inizio del 1882 Capuana pubblicava sotto il 'travestimento' del poeta danese Getziier i primi otto semiritmi, il modulo della parodia andava *naturaliter* ad assumere implicazioni più vaste, poiché dal *jeu de massacre* esercitato nei confronti di Rapisardi si passava ora alla contraffazione demistificante di Carducci e di D'Annunzio, di Khayyam e di Gautier<sup>86</sup>. È un gioco che, quasi inavvertitamente, assumeva un risvolto di

estrema serietà, attestando accanto alla crisi dei modelli poetici anche il materializzarsi – sotto la forma delle finte traduzioni interlineari – di una liberazione dai ritmi tradizionali, come attestavano anche due testi in scansione alinear, sconosciuti o quasi: *A R. S. Sonetto... in prosa* (che rientrava nell'ambito, caro al Capuana poeta, della voluttà dell'estraneamento onirico); e *La vecchia canzone racconta* (dal tedesco di N. Lemand), che rimodulava e rinnovava i ritmi della poesia popolareggiante<sup>87</sup>. Questa progressiva presa di coscienza è dimostrata, inoltre, dal succedersi delle edizioni: nell'84 Capuana pubblicava in volume le *Parodie* e ne dichiarava la paternità; nell'85 ristampava *Un poeta danese in Per l'arte*, riappropriandosi

<sup>85</sup> L. CAPUANA, *A R. S. Sonetto... in prosa*, in *Album-Fracassa*, Roma, Sommaruga, 1882, p. 81: «Parlami a bassa voce, proprio all'orecchio! – Carezzami l'anima con una sola parola – con quella parola che ne vale mille: – essa soltanto è degna di questo nome. || Meglio: non dirmi nulla. Il tuo dolce respiro – mi aliti sulla faccia e si confonde col mio! – Che musiche divine in questo silenzio! – Che abbaglianti splendori in questa oscurità! || Io serro gli occhi per non accorgermi che siamo due. – Realtà, il più bel sogno è men bello di te! – E... se tu fossi un sogno? ... Se tu fossi un sogno?... || Su, su, dolce Amica, scuotimi, chiamami ad alta voce; – mordi le mie carni, se i baci non bastano... – Oh, no, non è sogno! Non è sogno! Non è sogno!», e N. LEMAND, *La vecchia canzone racconta*, trad. di O. Nussen (Bibl. «L. Capuana» di Mineo, segn.: 091/81-2783): «I La vecchia canzone racconta: – La bella castellana – s'annoiava aspettando, – aspettando, quasi prigioniera, – il ritorno del geloso marito. – Mormoravano cose tristi – le folte boscaiglie dattorno, – racconta la vecchia canzone. || II La vecchia canzone racconta: – Ella sognava, a occhi aperti, – lieti soggiorni incantati, – palazzi di luce e di oro, – abitati da genii misteriosi; – e sentiva, o era inganno, – i loro dolcissimi cariti, – racconta la vecchia canzone. || III La vecchia canzone racconta: – Ella fece un voto: O Genii – misteriosi, che abitate – codesti palazzi di luce e d'oro, – se mi pigliate con voi, – io sarò la vostra schiava, – quantunque battezzata, – racconta la vecchia canzone. || IV La vecchia canzone racconta: – E nella notte fu udito – un tremendo schianto, ohimè! – Il suolo traballò, – castello e foreste, – inghiottiti dall'improvviso abisso, – sprofondarono, racconta la vecchia canzone. || V La vecchia canzone racconta: – E la mattina dopo fu trovato – un placido terso lago, – largo quant'era il dominio, – Le verdi colline specchiavano – nell'onda serena e uno stuolo – di candidi cigni vi nuotava, – racconta la vecchia canzone. || VI Racconta la vecchia canzone: – Un giorno una fanciulla – dall'alto della sponda – accennando con la mano, – disse ai cigni: Accostatevi, – io vi darò miche di dolci, – E i cigni risposero, – racconta la vecchia canzone. || VII Brutta vecchia canzone! – Quel che risposero i cigni – essa non lo riferisce; – racconta però la vecchia brutta canzone – che la fanciulla, attratta – attratta dalle loro lusinghe, – scese lentamente, sorridendo, – racconta la vecchia canzone. || VIII Brutta vecchia canzone! – La sua storia qui finisce, – Forse la gente l'ha dimenticata, – forse (non vi fidate delle vecchie canzoni!) – non sapeva neppur essa – come fosse andata a finire, – Fantasticate da voi, cari amici, – quel che non racconta la vecchia canzone».

<sup>86</sup> Lettera s. d., ma da ascrivere ai primi del dicembre 1882 (ivi, p. 210). A volume già composto, l'intervento restauratore del Cannizzaro, anche per i limiti caratteriali dello stesso, fu oltremodo parco; e ciò motiva l'appannamento dei rapporti amicali tra i due (il 24 aprile 1884, ringraziando per un regalo appena ricevuto, Capuana scriveva: «esso serve a levarmi di testa un'ubbia che lo tormentava dopo che aveva visto rimanere senza risposta parecchie lettere a te dirette ora fa un anno» ivi, p. 212) e la inaccettazione psicologica del volume (recensito senza firma dal Capuana sul «Preludio» del 23 settembre 1883) da parte del Cannizzaro, che il 4 maggio 1883 annunciava per lettera a Rapisardi il proposito «di dar fuori una edizione corretta, non di tutte le mie bagattelle, ma di una scelta di esse, fatta da me e non da altri, contro il mio gusto, come si fece a Milano e che io ebbi la debolezza di consentire» (ivi, p. 186).

<sup>87</sup> Giamari, *Introduzione...*, p. 26.

delle poesie prima veicolate sotto il nome di Getzier, e nell'86 componeva *Rospus*, una fiaba per musica scritta su richiesta di Giuseppe Perrotta<sup>86</sup>, il quale, avendo letto le finte traduzioni dal danese, aveva incoraggiato l'amico a scrivere «un libretto in prosa o quasi». E Capuana, con la febrilità che gli era consueta quando era motivato da una forte carica ispirativa, aveva composto un libretto che si proponeva – come scrisse a De Roberto, annunciandogli l'avvenuto parto – «una radicale rivoluzione non solo nel genere melodrammatico, dove di una radicalissima rivoluzione sentesi oramai il bisogno, ma anche nei vari rami e generi delle forme poetiche»<sup>87</sup>. Il Capuana anticipatore del verso libero compiva, pertanto, la sua prima consapevole prova, sottratta al margine protettivo del gioco letterario e della pseudonimia, attraverso questo libretto per musica<sup>88</sup>, che era seguito, con un rapporto consequenziale di causa e di effetto, dalla composizione del secondo ed organico nucleo dei *Semiritmi*, in appendice ai quali *Rospus* veniva ripubblicato, dopo l'edizione in *plaquelette* dell'87, con significative varianti che investivano anche l'impaginazione tipografica del testo, che dapprima presentava una scansione alineare, mentre l'anno dopo la disposizione versale sulla pagina tornava ad essere quella consueta<sup>89</sup>, coerentemente con l'intero volume dei *Semiritmi*, ivi comprese le liriche apocriefe di Getzier.

<sup>86</sup> F. Guarnone, *Giuseppe Perrotta maestro di musica*, Catania, tip. La Siciliana, F.lli Perrotta, 1911.

<sup>87</sup> Lettera del 18 settembre 1886, *ow* 192.

<sup>88</sup> L'interesse per la librettistica era incubante da tempo, anche per effetto dell'ammirazione nutrita nei confronti della musica wagneriana; e già nell'84 Capuana fu contattato da Verga a nome di un musicista, Marchetti, per scrivere un libretto di melodramma storico (lettera del 13 agosto, in *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 226-27).

<sup>89</sup> *Rospus*, fiaba in un atto in prosa o quasi, «La scena illustrata», 15 aprile 1887 e, in volumetto, Firenze, tip. dell'Arte della Stampa, 1887; poi in appendice ai *Semiritmi*, Milano, Treves, 1888, pp. 61-95; da ultimo, col tit. *Milda*, fiaba in un atto, in *Si conta e si racconta. Fiabe minime*, Catania, Muglia, 1912, e in libretto, per la «musica di P. Allen», Milano, Sonzogno, 1913 (testo ora riprodotto in L. C., *Teatro italiano...*, II, pp. 105-28).

#### 4.

Le lettere a De Roberto (integrate dalle due missive a Solerti per proporre la pubblicazione all'ed. Triverio<sup>90</sup>) consentono di ripercorrere dall'interno, con precisione micrometrica, la genesi del volume – concepito in una fase di forte tensione sperimentale, come indicano anche i tentativi sincroni in campo teatrale<sup>91</sup> – e di verificare gli assunti che presiedettero alla sua composizione. Il 12 luglio dell'87 Capuana annuncia che rivoluzionerà il regno «barbarico» delle Muse: «Metà della materia è affatto inedita; ed è stata scritta in due giorni, con una foga, con una foga che mi ha fatto concludere esserci nelle idee una vera incubazione da farle uscire dall'ovo, a tempo, come i pulcini» (*ow* 231); e il 26 agosto postilla, riaffermando di non aver voluto fare «della prosa poetica come ne hanno fatto tant'altri»: «certe prosaicità sono state fatte a posta, per dar ai componimenti l'accento moderno, dimesso, familiare, che è facile incontrare in tutte le poesie inglesi, tedesche e anche francesi: un accento, è vero, troppo discosto dal nostro convenzionalissimo stile poetico, ma che mi piace assai» (*ow* 239). La giocosa ironia con cui lo scrittore mascherava i suoi esperimenti più arditi («Se il successo confermerà questo mio sospetto, giurerò di non scrivere più altri libri sul serio: farò tutto canzonando», scriveva a De Roberto professandosi compiaciuto della rilettura in bozze di «mezzo volume dei *Semiritmi*»<sup>92</sup>) può indurre ad accentuare il carattere di *divertissement* della raccolta, «quasi una pausa che il poligrafo si è voluto concedere» (secondo la formula di Ghidetti)

<sup>90</sup> Si tratta di due lettere inviate ad Angelo Solerti il 10 e l'11 luglio 1887, nelle quali Capuana, raccogliendo un antico invito dell'editore, proponeva di pubblicare nella «Biblioteca di letteratura contemporanea» di Triverio i *Semiritmi*, che «non sono né verso né prosa, ma qualcosa di mezzo. Sono un tentativo letterario abbastanza curioso da poter interessare i lettori amanti dell'arte anche quand'essa prende forme un po' strane. Lo vuole? Sono dieci componimenti, in tutto cinquecento versi, poco più, poco meno». Il giorno dopo Capuana ragguagliava di aver meglio frugato tra le sue carte «e di aver riunito altri nove componimenti da aggiungere al volumetto, i quali gioveranno a renderlo più vario» (*ow*, *Capuana in archivio...*, pp. 351-54).

<sup>91</sup> La già ricordata *Tristezza* (vd. nota 36) e *Il piccolo archivio* (Catania, Galatola, 1886), sperimentalmente e genialmente bilicata nel margine anepitico di due generi: secondo la glossa autoriale, «una novella, a prima vista, e, come i giocattoli a doppio fondo, una commediola in un atto», imperniata sulla schermaglia dialogica di due amanti, stanchi della abitudine che ormai caratterizza i loro rapporti e colti nel momento in cui smascherano la loro reciproca inopportuna, derivante dal mostrarsi l'un l'altro «il rovescio di quel che siamo».

<sup>92</sup> Lettera s. d., *ow* 252.

da buon borghese non problematizzato, e dunque ad unificarla all'insegna della poesia -come imitazione e contraffazione ludica-, che pertiene soprattutto al primo nucleo dei *Semiritmi*, astraendola da qualsiasi rapporto con le inquietudini della realtà storica. Ma un attento raffronto fra i due nuclei evidenzia che, mentre prima la poesia nasceva sempre e soltanto in margine a un testo, ora essa, pur se dissimula ed esorcizza nel margine ancipite dell'estro giocoso le sue implicazioni, svela risvolti inediti attraverso l'apparizione dei temi più insistenti ed emblematici di questa fase capuaniana: dal dubbio religioso a quello sullo scientismo; da un'ambigua interrogazione dello spiritismo alla fuga nel sogno, nel mondo incorrotto dell'infanzia, per dimenticare «d'essere un di stato un uomo»; dalla smarrita domanda cosmologica ad un testo, *Analisi*, che consegna un'immagine diversa ed inquieta del Capuana, subito contrappuntata e velata dal gioco galante, dall'omaggio salottiero e mondano. Un libro dalle innervazioni molteplici, insomma, il cui significato non è circoscrivibile soltanto all'ipotesi del gioco contraffattorio e dissacratorio, come conferma il riscontro filologico. Le lettere a De Roberto, ancora una volta, si rivelano di insostituibile ausilio: il raffronto con l'indice a lui inviato il 12 luglio consente di accertare un'insospettata stratigrafia della raccolta. A quella data i sette semiritmi apocrifi di Getzièr (più uno non ripubblicato) erano stati integrati da altri undici (ma *Poesia musicale* è una sorta di distico di sonetti); in data seriore sono state aggiunte altre quattro liriche e quattordici epigrammi, delle quali due già inserite organicamente nell'autografo ricopiato (*A Fasma*, ?; il *terminus ante quem* della copiatura è il 7 agosto 1887, a Treves essendo stato inviato un apografo), mentre gli altri testi (*Analisi*; *A Giannina*; *Epigrammi*: questi ultimi aggiuntisi nell'ultima decade di luglio) sono stati trascritti in un momento ancora successivo sul verso dei fogli. L'esame dell'autografo, poi inviato in lettura a De Roberto ed a Verga, ed ora custodito a Mineo, mostra inoltre un ulteriore rivolo di varianti sostitutive, aggiunte in calce per smussare le prosacità dispiaciute a De Roberto, e che si assommano a quelle già instauratesi nel corso della ricopiatura e ad altre successive, scaturite dalla correzione delle bozze.

Ma, soprattutto, esso rivela l'espunzione di un semiritmo, *O voi che deste il fiore*<sup>36</sup>, che si tramuta in una chiave endogenetica di lettura per l'intera

<sup>36</sup> Trascritto nel f. 14 dell'aut. dei *Semiritmi* (Bibl. -Luigi Capuana- di Mineo, segn.: 091/81-2334), con in calce la nota autoriale.

raccolta, essendo parso al Capuana, come informa una postilla autografa, «una stonatura nella serenità degli altri; e poi la politica, in arte, stona sempre; è cosa troppo mutabile»<sup>36</sup>. Scritto probabilmente nei primi giorni del luglio 1887, *O voi che deste il fiore* coagula infatti nelle sue undici strofe tetrastiche, colme di anafore e di *enjambements* anche strofici, la delusa amarezza di un uomo che ha visto traditi dalla realtà storica gli ideali risorgimentali. Non a caso l'imitazione carducciana, altre volte risentita parodia di demistificazione stilistica, assume qui risvolti diversi, scaturendo dalla consonanza moralistica della *deprecatio temporum* e del giovenalesco *facit indignatio versus*: la magniloquenza del vate risorgimentale, con le sue forme sonoramente inarcate, è ripresa in chiave mimetica, mutuando movenze e ricalchi soprattutto da *Giambi ed epodi*, come celebrazione del tempo dell'ideale e, insieme, come documento di quel clima spirituale che aveva spinto tanti «giovani eroi» a dare «il fiore del loro gentil sangue italiano»<sup>37</sup> per la «patria liberazione», chiudendo «i speranzosi occhi nel sogno / d'un immancabil trionfo, / almi soldati dell'Ideale», prima di vedere «le turpitudini / onde noi, frolli soddisfatti, maculiamo la patria». Sullo slancio commosso della retorica

<sup>36</sup> Il progressivo lievitare in Capuana «di una delusa inquietezza si era tradotta in una riconversione alla politica, sino al superamento delle paratie stagne precedentemente istituite. Nuovamente sindaco di Mineo nel triennio 1885-88, oltre che consigliere provinciale di Catania, il 7 ottobre 1886 Capuana scriveva a De Roberto: «Quello che io faccio? Molto. Poi che l'appetito vien mangiando, *Rospi* pare voglia trainarsi dietro di sé una ben più ardua opera non musicale ma teatrale dove la prosa prenderà il posto dei versi, un pasticcio aristofanesco che non confonderai col *pasticcio*, dove la satira *apertè* sulla politica e sugli uomini del giorno, quasi come un ricamo sul canovaccio aristofaneo delle *Rane*, qualche cosa di stordante, di epatante, se tutta volta non sarà qualche cosa di tutta a fatto imbecille: ciò che è molto probabile. Ma *chuff*» (cfr. 195). In un burlesco *mixage* gallofobo («per ringraziarti meglio ho improntato la piuma franco-italiana del nostro gran politichiano Cairoli»), dal quale traspare la frustrata aspirazione colonialista, Capuana comunicava all'amico il riaffiorare dell'istanza politico-civile, anche per effetto della concomitante suggestione aristofanesca, avendo da poco ricevuto, infatti, la traduzione delle *Rane*, compiuta da Augusto Franchetti (con introduzione e note di D. Compagni, Città di Castello, S. Lapi, 1886; sul foglio di guardia del volume, custodito nella biblioteca di Mineo segn.: n-0-40), è apposta un'annotazione autografa: «Ricevuto in dono dall'Autore oggi 16 agosto 1886. I Luigi Capuana». Ma, invece che in prosa teatrale, essa trovava espressione nel semiritmo «politico».

<sup>37</sup> In *Giambi ed epodi* (G. Canocci, Poesie, Bologna, Zanichelli, 1923): «Nè Rosolino Pilo aveva sparato il suo gentile sangue che vantava Angiò (La consulta araldica, p. 447); «Accoglietemi, udite, o de gli eroi l'esercito gentile: l' triste novella io recherò tra voi: l la nostra patria è vile! (Da morte di Giovanni Catroli, p. 451).

patriottica, il semiritmo giunge, con trapasso anch'esso carducciano, alla contrapposizione disgustata del tempo eroico a quello presente («Beati voi! La libertà! oh! vi parrebbe un'indegna! farsa») ed all'ironia corrosiva contro coloro che «speculano sulle stille! del sangue che insieme con voi! versaron nelle ciclopiche! battaglie». Attraverso quest'abile *climax* Capuana perviene alla causa generatrice del suo malessere: la pratica sfrenata del trasformismo parlamentare e del clientelismo politico («Un diverso assalto! ora essi danno, oh vergogna! ai retribuenti spalti! dell'italico tesoro»), instaurata da Depretis (contro cui scriverà nell'agosto 1887, all'indomani della sua morte, la parodia aristofanesca in endecasillabi sciolti delle *Nuove rane*<sup>98</sup>); mentre all'orizzonte l'uomo del Risorgimento e dell'ideale unitario vede profilarsi la minaccia del pericolo proletario («il ciarlatano, da socialista, spaccia il nuovo vangelo, eruttando indigesto»<sup>99</sup>), che minaccia di vanificare l'olocausto dei patrioti, minando l'unità della nazione e la sacralità del suo ideale («È dunque un vano nome! il tuo, o patria?»<sup>100</sup>). In sostituzione di questo testo, nel quale si percepisce la sintomatologia di un profondo malessere storico (destinato a sfociare nel crispinismo e nell'involutione nazionalistico-autoritaria), viene trascritto nel f. 23° dell'autografo dei *Semiritmi* una poesia, *L'albergo del cuore*, di intonazione programmaticamente divagatoria, che risponde ad una

<sup>98</sup> Pubblicata con lo pseudonimo di Aristofanucolo nel «Corriere di Roma» dell'11 e del 22 agosto 1887 e deplorvolmente riedita, di recente, da Anna Longoni in appendice a *Lettere a Capuana...*, pp. 140-52. Il ritrovamento dell'operetta, con brevi cenni di contestualizzazione ideologica, era stato annunziato in A. M. MORACE, *L'Apoteosi-crispina di Capuana*, in *Capuana rivista* (Atti dell'Incontro di studio, Catania, 29-30 settembre 1982), Catania, Fondazione Verga, 1984, pp. 279-81. Capuana aveva anche pensato di ristampare l'operetta in un'edizione per bibliofili, con i tipi di Galatola (Lettera a De Roberto del 6 settembre 1887, *cit.* 250), come già aveva fatto per *Il piccolo archivio*, ma il progetto non fu realizzato.

<sup>99</sup> Ancora *In morte di Giovanni Catroli*, «eruttando che il tuo gran nome non è un mito» (CARROCCI, *Poesie...*, p. 451).

<sup>100</sup> Dietro il semiritmo rifiutato agiva emotivamente anche sul piano della scrittura la ferita inferta all'orgoglio nazionale dalla sconfitta di Dogali, i cui morti hanno rappresentato, nella storia della coscienza intellettuale infelice, un momento particolarmente traumatico e doloroso, rafforzando l'esecrazione antiparlamentare e la richiesta di un governo forte e di una decisa politica coloniale, delle quali è documento esemplare *Fino a Dogali* di Orlandi, pubblicato nel 1889 (A. ANOR ROSA, *La cultura, in Storia d'Italia, IV/2 - Dall'Unità ad oggi*, Torino, Einaudi, 1975, p. 832). Sull'esplosione in letteratura dell'antiparlamentarismo postunitario: A. BERGAMINI, *Il parlamento italiano nel romanzo del secondo Ottocento*, Firenze, Le Monnier, 1972; e G. A. MADRIGNANI, *Rosso e nero a Montecitorio. Il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861-1901)*, Firenze, Vallecchi, 1980.

poetica del disimpegno passionale, sulla scorta di un codice mondano-salottiero e di una modulazione facile, galante, sgranantesi con compiaciuta civetteria: non poteva esserci movimento più antifrastico in rapporto a *O voi che deste il fiore* e – soprattutto – a *Le nuove rane*, i due frammenti di satira politica e antiparlamentare che toccano punte corrosive di sporcificazione, attestando quanto fosse profonda e duratura la ferita capuaniana<sup>101</sup>.

Nell'operetta la prassi politica di Depretis viene demonizzata ed identificata *tout court* con la negazione stessa del Risorgimento e delle sue tensioni ideali; ma l'indignazione di Capuana non scaturisce soltanto dal disgusto morale per la «disonorante baraonda» (sono parole di un oppositore di sinistra, Ettore Socci), cui lo statista di Stradella aveva ridotto l'assemblea parlamentare attraverso il clientelismo sfrenato, la degradazione dell'istituto parlamentare e la pratica corrotta del trasformismo elevato a sistema di governo (che costituivano il tradimento e la liquidazione ignominiosi della tensione risorgimentale, secondo l'accusa ossessivamente iterata di Crispi), perché in tal caso la sua denuncia nulla avrebbe di nuovo e di diverso rispetto a quelle che ricorrono continuamente nei coevi romanzi parlamentari di Colautti, di Socci e di Rovetta. I due frammenti di commedia politica esprimono, invece, innanzitutto il senso di emarginazione e di colonizzazione che pervade la borghesia meridionale in rapporto alla politica depretesina, identificata come lo strumento degli interessi dell'industria e della finanza settentrionali<sup>102</sup>; e questa constatazione polemica della mancata integrazione del meridione, e in particolare della Sicilia, nel contesto nazionale<sup>103</sup>,

<sup>101</sup> Scritti a Mineo il 5 e il 16 agosto 1887, come attestano le date poste in calce all'autografo (e dunque un mese dopo *O voi che deste il fiore*), erano stati originati dalla viva reazione ai necrologi laudatori apparsi sui giornali italiani in occasione della morte di Depretis, avvenuta il 29 luglio 1887, quando egli era a capo del suo ottavo ministero, dopo un decennio di autentica «dittatura parlamentare», esercitata attraverso una prassi di trasformismo temporeggiatore, sistematizzato a metodo di governo per il coagulo di maggioranze di volta in volta mutevoli.

<sup>102</sup> G. CARROCCI, *Agostino Depretis e la politica interna italiana dal 1876 al 1887*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 253-338.

<sup>103</sup> Nel momento in cui scriveva *Le nuove rane*, Capuana si trovava nel cuore di una Sicilia in cui più pesantemente era avvertita la crisi agraria, provocata dal crollo del prezzo del grano, ed era diffuso il malcontento per l'azione politica di Depretis, volta a realizzare le infrastrutture pubbliche scaricandone il peso soprattutto sulla campagna attraverso una fortissima pressione fiscale, che aveva reso i proprietari terrieri meridionali il ceto percentualmente più tassato in Europa e che era stata ulteriormente rafforzata dall'approvazione della perequazione fondiaria,

costituirà d'ora innanzi un *refrain* insistentemente esibito dell'ideologia capuaniana, dando vita alle pagine amare (scritte tra il 1892 e il '94) dell'*Isola del sole*, della quale si denuncia con turgore vittimistico la condizione semicoloniale, degna «non di popolazione liberamente e volontariamente datasi all'Italia, ma di gente conquistata, tenuta in poco conto, da sfruttare soltanto»<sup>104</sup>. Modellandosi liberamente sulla fonte aristofanesca, i frammenti riprendono due situazioni particolari: il primo, l'attraversamento dell'Acheronte sulla barca di Caronte, con una polemica antidepretisina sin troppo facile e grossolana, giocata sul contrappunto in chiave di botta e risposta fra il coro delle rane e Depretis («Salute, cari animaletti! [...] [...] Montecitorio l' n'è così pieno che, ingenuamente, l' al mio solito, gua' mi figuravo l' vi si fosser raccolti tutti quanti l' gl'italici ranocchi»), il quale rievoca con punte di

tenacemente avversata da Crispi e dai pentarchici. Ad aggravare la situazione concorreva, inoltre, la crisi delle amministrazioni locali, quotidianamente sperimentata dal sindaco Capuana nel suo comune, poiché Depretis, immesso sulla strada del dazio-consumo, aveva alleggerito le imposte locali, aumentando vertiginosamente quelle sui consumi. La satira antidepretisina di Capuana nasceva, pertanto, da questa precisa situazione storica, vissuta da un intellettuale che sentiva tradito il suo ideale da una gestione semicoloniale del Meridione; e diveniva, consequenzialmente, un implicito pronunciamento nei confronti di colui che da un lustro costituiva l'antitesi a Depretis per indirizzi programmatici e pragmatici, vale a dire Crispi, ormai divenuto l'interprete carismatico delle aspirazioni conservatrici e reazionarie della borghesia meridionale verso una politica forte di restaurazione interna e di espansionismo africano. Il significato politico delle *Nuove rane*, d'altronde, veniva ben colto da Scarfoglio che, contro le previsioni capuaniane («L'ho mandato, senza dire nè sì nè no a Scarfoglio per il Corriere di Roma. Lo stupera? Ne dubito» lettera a De Roberto del 7 agosto 1887, *cit.* 235), pubblicava i due frammenti perché essi s'innestavano perfettamente nella corrente di rotta che stava apportando alla linea politica del suo giornale, il quale nel corso dell'87 aveva progressivamente preso le distanze da Depretis per avvicinarsi sempre di più a Crispi, *leader* della progressiva avanzata del ceto dominante meridionale, soprattutto siciliano, verso i posti di comando dello Stato. Ringraziando Capuana per l'invio delle *Nuove rane* («un vero regalo, tanto più grato quanto meno aspettato»), Scarfoglio scriveva: «In quanto all'irriverenza, non è il caso di parlarne. l' Con Depretis nulla è irriverente; e poi la morte del vecchio è stata accolta con tale sublime indifferenza dagli Italiani, che poche ore dopo la prima notizia del trapasso il mio articolo abbastanza duro, che tu avrai letto, ha fatto eccellente impressione. Pessima invece ne hanno fatto i panegirici» (da Roma, 11 agosto 1887, in *Lettere a Capuana...*, p. 100).

<sup>104</sup> L. CAPUANA, *La Sicilia e il brigantaggio*, in *L'Isola del sole*, Catania, Giannotta, 1914, p. 70. Il *pamphlet* capuaniano è stato ristampato, con introduzione affastellata e giornalistica di R. Guni e con l'improprio titolo di *L'Isola del sole* (poiché non comprende il capitolo di Pitrè sulla mafia e, soprattutto, *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*) dalle Edizioni e ristampe siciliane, a Palermo, nel 1977.

comico rimpianto l'«esca» mediante cui – una volta associata l'identità dei deputati come «ciarlatani ed imbroglioni» – li ha accalappiati nella rete delle sue maggioranze: «i portafogli» dei dicasteri («Cinquecento ministri in un sol giorno l'avrei tirato su»); il secondo, più costruito e brillante, riprende il *topos* del giudizio da parte del tribunale infernale, con la pesatura dei versi di Eschilo e di Euripide in Aristofane, di Depretis e di Minghetti («il più sciupato dei politici pesi», premorto al primo il 10 dicembre 1886) in Capuana. Attraverso una riuscita serie di trovate satiriche che culminano nell'invenzione, suggerita dalla vignettistica del tempo, dei ministri e dei ministeri-tappi di vino (usati da Depretis per gestire indirettamente le situazioni più rischiose, come ad esempio la questione di Tunisi, scaricata sul gabinetto Cairoli), l'Aristofanuncolo di Mineo giunge ad investire con taglienti allusioni uomini e fatti della cronaca politica che tutti conoscevano, raggrumando in veloci tocchi demolitori una carriera di statista, una prassi di governo ed un periodo, appena conclusosi, di vita postunitaria.

Ma se l'esclusione di *O voi che deste il fiore* era stata dettata dall'aver percepito «una stonatura nella serenità degli altri»<sup>105</sup>, è però vero che non tutti i semiritmi sono «sereni», soprattutto quelli seriori. Ed allora la postilla capuaniana potrà essere fruita come una chiave di lettura offerta dall'autore stesso, e cioè come l'esorcizzazione – nel ed attraverso il *divertissement* – di pur densi grumi problematici, nell'ambito di una linea espressiva che smorza le insorgenze drammatiche nel contrappunto comico, nel gioco ludico della parodia o del *calembour* galante, dando al volume un quoziente di ambiguità chiaroscurale, di libero e rasserenante (e tutt'altro che estemporaneo) svariare tra una pluralità d'innervazioni, risolte «in minore» o in dissolvenza dalla leggerezza inventiva del tono e del ritmo. Mentre invece il mantenimento del semiritmo politico avrebbe lacerato l'accattivante ambiguità del testo, mostrando in modo sin troppo esplicito lo spessore della delusione storica che fa da sostrato ai *Semiritmi*: un'esclusione, dunque, decisa sulla scorta di una

<sup>105</sup> La storia di quest'espuazione è consegnata al carteggio con De Roberto: il 12 luglio, nella lettera che annunzia il varo dei *Semiritmi*, esso è regolarmente compreso nell'indice della raccolta; il 7 agosto Capuana scrive: «Ho intenzione di sopprimere il componimento *O voi che deste il fiore*, mi pare che stoni. Che ne dici? Dimmi francamente il tuo parere» (*cit.* 235); il 26 agosto reitera la richiesta di un parere; il 1° settembre, infine, comunica di aver «già scritto al Treves per sopprimere la poesia politica. Vi ho sostituito l'*Albergo del cuore* che nel m. s. spedito al Treves mancava» (*cit.* 246).

lettura globale del libro e convertita in una precisa scelta di tonalità e di struttura espressiva. Anche in questo caso scatta puntuale la conferma dei dati filologici: le quattro liriche aggiunte sono bipartite tra i due movimenti in contrappunto musicale e strutturale della raccolta (*Analisi* ed ? sul versante problematico; *A Fasma* ed *A Giannina* sull'altro); ed alla stessa logica, armonizzata con preoccupazioni di alternanza versale e di variazione ritmica, rispondono gli spostamenti di assestamento e di compaginazione dei semiritmi all'interno di essa (*Altitudo*, ad esempio, era posta nel primitivo indice tra *Per le nozze d'uno scienziato* e i *Frammenti d'un mistero*, e *O voi che deste il fiore precedeva Per le nozze d'uno scienziato*, mentre *L'albergo del cuore* è stato incastonato tra *Intus* e *Saviezza*).

Su una linea di cromatismo musicale – che dannunzianamente rimodula il miracolo d'essere vivi («La parola tremava nella voce, tremava | come preghiera saliente dalle fonde | viscere della terra dove noi, pari | | alle erbe e ai fiori, prendevamo radice») o si estenua in dissolvenze indeterminate di luci, a seguire il moto verso l'infinito delle sillabe «avvolgenti in spirale onda armoniosa» – si aprono momenti macerati ed espressivamente intensi di interrogazione teologica e teleologica, che può ascendere al *climax* di una laica preghiera («Sovente nelle terrene miserie | agonizzo, o Cristo; e, a me d'attorno, | di tenebre paurose | è l'aere; né vi ha creatura viva | che mi rechi conforto nella desolata | solitudine mia. | | Sovente, più duro strazio, sulla croce | del pensiero agonizza la mia ragione | cui sfugge l'anelata verità. *Dinanzi a un Cristo dipinto*) o riconoscersi nel dubbio del nestoriano smarrito di fronte allo spaurito ed irivelato mistero delle cose: «E la carità perdonante del Cristo | e i sospettati cieli spitali e la china | ignoranza dei saggi e gl'innumeri mondi, | e l'amore generante e la morte che annulla | | mi riducon, di nuovo, brancolante cieco, | | credulo e insieme riluttante. *Intus*). E similmente il breviario esistenziale di *Saviezza*, di *Ritratto fotografico*, di *A Giannina*, improntato ad un'ironia scettica e disincantata che protegge – pur se con momentanei slittamenti – dal richiamo urticante delle ragioni del cuore, si apre all'abbacinamento ed al disgregamento cosmico di *Altitudo*, senza naufragi leopardiani, ed al monadismo contorto e nevrotico di *Analisi* («Ho le vertigini; provo il tremendo | fascino del vuoto [...] | intanto mi compiaccio di analizzare | queste atroci impressioni ad una ad una, | come se punto non si trattasse di me-); mentre gli *Epigrammi* assolvono la funzione di concentrare in un unico movimento rapsodico le linee di sviluppo musicale della raccolta, prima della rivisitazione raffinatamente popolareggiante della sacra rappresentazione in *Passio Domini Nostri*, una delle prove

migliori della facoltà assimilatrice e ricreatrice di Capuana.

I *Semiritmi* costituiscono pertanto (al di là di ingiustificate dimenticanze) un momento non trascurabile delle innovazioni metriche di fine Ottocento in virtù di una dialettica modernamente risolta a livello espressivo tra il venire alla luce di inquiete lacerazioni e il loro rapido essere stemperate ed esorcizzate attraverso l'*understatement* ironico, condotto ad esiti felici di parodia e di fasetto; una dialettica che, al tempo stesso, investe e si realizza senza fratture nell'ordine metrico, creando un movimento, anch'esso ironico, di sistole e di diastole tra una misura versale dilatata, con punte estreme di dizione e di provocazione prosastica, ed il ritorno rasserenante a versi ed a ritmi più contratti, che alludono alla regolarità cantabile di quelli tradizionali, pur nella rinuncia mai intermessa alla rima ed all'isosillabismo. È stato detto giustamente che due sono gli elementi di cui Capuana si serve per «denotare come poesia le proprie composizioni: la regolarità del numero dei versi per strofa e le poche cadenze date dalle figure della ripetizione»<sup>99</sup>. Di solito si è in presenza di strofe tetrastiche o esastiche (un solo caso di eptastica ed uno di tristico); per tre volte viene adoperato lo schema del sonetto; e la raccolta si apre e si chiude con una sorta di asclepiadea seconda (*A Enotrio; Finis*), così come uno schema *sui generis* della saffica è rinvenibile in *A una barca*, esemplando un aspetto della metrica semiritmica che è dato dal confronto liberatorio con il regolismo delle 'barbare', superato dall'interno. Ed una funzione omologa alla scansione in strofe tipograficamente regolari, o quasi, assolve in alcune poesie l'insistere su ritmi anaforici e sulle iterazioni, a distanza o a contatto, spesso con variazioni interne, che tramano il testo di elementi armonici e di simmetrie: un tematismo musicale che richiama da vicino il *refrain* di Wagner, di cui Capuana era fervido cultore.

A questo sembra opporsi l'anisosillabismo dei versi, quasi mai riconducibili a dimensioni canoniche, al pari degli accenti: così, al contrario di quanto è stato affermato, sono pochi i quinari, i settenari, gli ottonari doppi; ed ancora più relativa l'incidenza degli sdruciolli, in un passato remoto e prossimo adoperati per evitare la cantabilità del verso italiano. Sembra regnare, al di là della cornice strofica, l'empiria e l'improvvisazione: ma un sistema metrico, come già aveva intuito De Roberto, esiste. In ogni testo è

<sup>99</sup> F. Serra, *Metrica...*, pp. 159-60.

rintracciabile uno o più poli di gravitazione, sicché la misura sillabica costituisce un punto di riferimento al quale il verso aderisce per approssimazione, oscillando ampiamente senza regole fisse, su uno o due metri di base (il ritmo diretto e riflesso di cui parlava Pascoli), dei quali comunque everte il sistema accentuativo, come si coglie appieno esaminando il verso lungo di Capuana, che risulta costituito empiricamente (questa volta, sì) dall'unione di settenario ed ottonario, di senario e di endecasillabo, di novenario e di quinario, ma sempre attraverso una collocazione degli accenti che li rendono irricognoscibili e l'uso intensivo di parole polisillabiche (spesso avverbi in *-mente*), che rinforzano l'effetto prosastico. Ad evitare un ritmo monotono e monocorde, Capuana compagina in uno stesso testo versi lunghi e brevi, questi ultimi ritornanti in sedi fisse ma senza fissa misura, e li alterna oculatamente tra testi in successione, in modo da porli in reciproca tensione. Ma anche quando il metro di base rientra nelle misure canoniche, sia esso il settenario o il novenario, e la poesia sembra incanalarsi in stampi ritmici più vicini alla tradizione, ecco che scatta puntuale la delusione dell'orizzonte d'attesa per effetto di improvvise dissonanze e di perseguite flessioni prosastiche (si veda, ad esempio, la quartina popolare e terragna di *Passio Domini Nostrì*). Lo strumento prediletto, e smodatamente presente a tal riguardo, è l'*enjambement*: tanto più in rilievo, al contrario della norma, quanto il verso è breve (si pensi ad un caso di articolo determinativo in inarcatura), spesso strofico, sempre dimidiante in rapporto alla compattezza ed al livello tonale del verso. Ancora più interessante, in materia di delusione dell'attesa, è l'uso davvero innovante che in sostituzione della rima Capuana fa dell'assonanza imperfetta, intensivamente profusa nei *Semiritmi*, ancorché non sia stata rilevata (rare le consonanze e le assonanze atone). In ogni strofa (che nei testi semiritmici ha sempre un numero costante di versi) appare almeno un'ultima vocale tonica dominante, che pone in rapporto due o più versi; ma non è raro il caso di uno schema regolare di assonanza imperfetta, alternato o incrociato o addirittura baciato (ad esempio, in quella sorta di asclepiadea seconda che è *A Enotrio*: i - *concessero: braccio: facilmente: arco*; v - *ritmo: soglia: poesia: Enotrio*; vi - *pupille: Libia: quando: scalinata*; vii - *erroe: aere: sole: cantano*; viii - *spesso: resistente: paventati: mortali*), con un massimo di presenza nella prima metà dei componimenti e con il progressivo rarefarsi dell'assonanza, sino alla sparizione, nella seconda metà: un effetto di dissolvenza che è anche effrazione dell'attesa ed è rinvenibile in gran parte dei componimenti. Un caso palmare e inusitato di ironia metrica, che investe con consequenzialità anche il campo lessicale, attraverso l'arsi improvvisa

del vocabolo arcaico in un contesto desublimato, ed il campo sintattico, con l'inserzione straniante di moventi auliche di così esibita eleganza da autorizzare il sospetto del falsetto; e lungo queste vie di fuga i *Semiritmi* aprono meritoriamente la strada della liberazione dal peso opprimente dell'istituzione letteraria.

## 5.

La storia di Capuana poeta non ha termine con questa raccolta, che segna invece la fine dell'intelligente sperimentatore in versi, il quale, comprendendo di avere condotto un'operazione eversiva, e non supportata dal consenso perché troppo in anticipo sulla maturazione del gusto, operava negli anni successivi un riflusso su posizioni di tradizionalismo metrico-culturale. Si è già detto dei limiti intrinseci dello sperimentalismo capuaniano, condizionato dai pregiudizi del pubblico dopo aver voluto fare un'opera d'arte che la rompe con essi. Ma questa conversione, così marcata e repentina, rimarrebbe inspiegabile se non agisse su di essa l'effetto di un'involuzione ideologica che spingeva lo scrittore mineolo su posizioni di crispinismo autoritaristico e nazionalistico e di offeso meridionalismo<sup>107</sup>, con punte di esagitata gallofobia, che si traducevano nella virtuale asfissia del suo europeismo culturale, chiaramente evidenziata da *Gli ismi contemporanei*. L'episodio più considerevole della fase seriore ai *Semiritmi* è costituito da una corona di dodici *Istantanee*, stampata nel 1894 in una *plaque* tipograficamente pregevole, che riproduceva in facsimile l'autografo, ed offerta a Pirandello in occasione delle sue nozze. Riportata alla luce nel '74 da Alfredo Barbina<sup>108</sup>, essa era stata però preceduta da una corona di *Istantanee*

<sup>107</sup> A. M. MORACE, *L'Apoteosi- crispina di Capuana...*, pp. 265-310.

<sup>108</sup> A. BARBINA, *Le Istantanee, in Capuana inedito*, Bergamo, Minerva Italica, 1974, pp. 7-23. Prima del ritrovamento del raffinato *cadeau* per nozze offerto da Capuana a Pirandello, i pochi testi conosciuti si riducevano quasi esclusivamente a quelli compresi nella scelta antologica di E. Livi, *Dai nostri poeti viventi...*, pp. 63-72. Della produzione capuaniana in versi erano stati prescelti i testi: *Per le nozze di uno scienziato* e *Ad una barca* (tratti dai *Semiritmi*); *Desiderio* (pubblicato nel 1889 in «Capitan Fracassa»), *Autunno* (Illustrazione popolare, xxxv, 46, 12 novembre 1899) e cinque *Istantanee*, incluse dalla curatrice senza alcuna indicazione: *Non fanno eppur mi piace, Che brucio tra l'erbe e i fiori, Se parlassero queste acacie, Oggi, non*

diversamente articolata e pubblicata anonima nella «Tavola rotonda» del 9 aprile 1892<sup>109</sup>, con dedica a Lulù Primoli<sup>110</sup>; sicché, nella loro improvvisa e

so perché, veggo lontano, Ho fatto un sogno. Ella voleva morire! (quest'ultima conosciuta solo in virtù di quest'unica apparizione, probabilmente perché scritta dopo l'incontro con la Bernardini, in epoca immediatamente successiva alla pubblicazione della corona di testi per le nozze di Pirandello). Le stesse istantanee erano presenti nella terza edizione «notevolmente aumentata» dell'antologia (Firenze, Lumachi, 1903, pp. 67-76), mentre ovviamente non lo erano nella prima (Firenze, Loescher e Seebier, 1891), nella quale erano compresi soltanto tre testi capuaniani (*Per le nozze di uno scienziato. Ad una barca. Desiderio*, pp. 25-9), più due componimenti dialettali, in altra sezione. Sulla scorta di quella operata dalla Levi è stata poi pedissequamente esemplata, *et pour cause*, la più ristretta antologizzazione di E. Jassa, *Poeti minori dell'Ottocento*, IV – *Da un secolo all'altro*, Milano, Rizzoli, 1958, pp. 143-50. I testi compresi nella raccolta erano: *A Enotrio, Cammeo, L'albergo del cuore, Vita et mors* (dai *Semiritmi*); tre *Istantanee* (*Non l'amo, eppur mi piace, Se parlassero queste acacie, Oggi non so perché, veggo lontano*) ed *Autunno*. Fondandosi sulle cinque *Istantanee* pubblicate dalla Levi, Enrico Ghidetti ha formulato un giudizio perentoriamente negativo su questa fase della poesia capuaniana («versi scritti comunque per uso domestico e non destinati alla divulgazione»), che non «serba più traccia alcuna dell'intelligente e dissacratorio sperimentalismo dei *Semiritmi*», apparendo pesantemente condizionata, nel suo movimento regressivo verso la «tenue ispirazione galante [...] delle poesie giovanili», dalla «romantica esperienza sentimentale vissuta dal maturo intellettuale» con Adelaide Bernardini (*Introduzione...*, pp. 36-7).

<sup>109</sup> Una puntuale ricostruzione di questo capitolo poco o punto frequentato della poesia capuaniana e della vicenda testuale delle *Istantanee* (in appendice, l'edizione dei testi pubblicati nella «Tavola Rotonda», con apparato delle varianti, nonché delle istantanee introdotte ex novo nella *plagette* per Pirandello e di un'altra non più ristampata), in A. M. MORACE, *Le Istantanee di Capuana*, «Annali della Fondazione Verga», 10, 1993 (1997), pp. 15-60.

<sup>110</sup> Viaggiatore impensabile, collezionista stravagante di bricciocchie e di cianfrusaglie, temperamento scanzonato ed eccentrico, il conte Luigi (Lulù) Primoli era una presenza inedita nella vita «mezza bohémien» del Capuana romano; e, al contrario del fratello Giuseppe (Gégè), è stata una figura dalla consistenza baluginante, pur se di spicco mondano, nella Roma *fin-de-siècle* e *belle-époque*, nella quale i due Primoli (di blasono piuttosto recente, ma discendenti per parte di madre dalla famiglia di Napoleone) erano noti per la forma maniacale del loro *bobby* fotografico. Soci fin dalla fondazione dell'Associazione degli Amatori di fotografia in Roma, i due Primoli parteciparono assieme a molti altri titolari alla prima mostra fotografica del maggio 1889, nelle sale del palazzo Colonna: Gégè con un'istantanea, Lulù con ritratti, paesaggi, istantanee, le quali costituivano, secondo gli echi e le cronache del tempo, il loro autentico cavallo di battaglia, tanto da farli denominare «i re dell'istantanea» in occasione della loro partecipazione, nel 1892, all'esposizione della Società fotografica fiorentina. La fotoniana dei Primoli non si limitava, peraltro, a inanellare istantanee su istantanee, fermando singoli momenti rivelatori in sé compiuti, ma tendeva a costruire un percorso narrativo, la fotostoria di un fatto, seguendolo nel suo svolgersi, talvolta da diversi punti di vista. Nel decennio che va dal 1885 al 1895, la diffusione delle scene a soggetto non era certo un dato originale, fra i dilettanti: nel caso dei Primoli, però, il montaggio in sequenza delle istantanee non dava vita ad un semplice album d'immagini su tema specifico, ubbidendo piuttosto a un bisogno di raccontare per svolgimento di fotogrammi, con *humour* e mondano *divertissement*, sin quasi a comporre in qualche caso, attraverso la collana d'istantanee, una sorta di novella scandita per pagine visive.

ritrosa apparizione, le *Istantanee* presentano singolari aspetti di contatto con la genesi dei primi *Semiritmi*, pubblicati sotto pseudonimo, in virtù di questo *understatement* protettivo, tipicamente capuaniano, con cui lo scrittore defilava dalle delusioni le sue *randomnées* nel campo della poesia. Il ritrovamento, reso possibile dall'edizione della corrispondenza intercorsa tra Capuana e Miranda<sup>111</sup>, ha consentito di accertare che delle *Istantanee* per Pirandello (*P*), otto avevano già visto la luce sulla rivista napoletana (*T*): sono state espunte la terza, la quarta, la sesta, l'ottava (nonché la prefazione in versi e, ovviamente, la dedicatoria), e sono state immesse quattro nuove liriche (*Non l'amo, eppur mi piace, Oggi, non so perché, veggo lontano, Se parlassero queste acacie, Come una margherita*), divenute rispettivamente la terza, la quarta, l'ottava e la nona istantanea della nuova corona; inoltre, ad eccezione della prima e della seconda, rimaste tali, tutte le altre sono state dislocate dalle primitive sedi e diversamente compaginate (*Tv > Pvi*; *Tvii > Pvi*; *Tix > Pxi*; *Tx > Pv*; *Txi > Pxi*; *Txii > Pxi*). Non di rilevante interesse appaiono le

Pur nell'assenza di dati documentari in proposito, non è azzardato ipotizzare che le collane di istantanee a soggetto dei due Primoli, ed in particolare la focalizzazione mondana prediletta da Lulù, abbiano potuto esercitare una suggestione genetica – suffragata peraltro dalla dedicatoria – sul nuovo episodio sperimentale della poesia capuaniana. Nulla di più lontano delle istantanee in versi, infatti, da ogni retaggio veristico di fotografica *tranche de vie* con l'estro genialoide che gli era consueto, Capuana si prefiggeva (e demistificava l'intento attraverso l'*understatement* della dedica: «vieni a dirmi se la dozzina di saggio ti è parsa a bastanza *fin de siècle*») di trasporre nella dimensione della poesia la nuova condizione esistenziale rivelata dall'istantanea fotografica, vale a dire la relatività vorace ed irripetibile dell'esistere: componendo un autoritratto a tessere cesurate, tra ironia e malinconia, per cogliere dietro la maschera del codice galante gli attimi fuggenti dell'anima, il trascolorare baluginante e fugace dei ricordi e degli autoinganni. Sui due blasonati cultori di fotografia e sui loro rapporti con Verga e Capuana: A. M. MORACE, *I Primoli, Verga e Capuana*, «Annali della Fondazione Verga», 8, 1991 (1995), pp. 115-28.

<sup>111</sup> La superstite corrispondenza di Capuana e Verga con Gaetano Miranda in *Lettere inedite di Verga e di Capuana*, a cura di S. Zappulla, «l'Osservatore politico-letterario», xxi, 9 (1976), pp. 75-92, e 10, pp. 63-81 (e poi in S. ZAPPULLA, *Luigi Capuana e le carte messaggere*, Catania, C.I.E.C.M., 1996, pp. 215-75). Non risulta, dalla corrispondenza superstite, traccia di una conoscenza diretta delle *Istantanee* da parte del Verga se non in epoca più tarda. Avendo promesso a un amico musicista una breve lirica di otto versi da mettere in musica, Verga la cercava fra i «bellissimi semiritmi» del Capuana, senza trovarla: «vorrei contentarmi» (da *Loweriano*, 29 agosto [1897]: *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 372). In risposta il Capuana inviava, appunto, le *Istantanee*, che Verga spediva all'amico musicista, «segnandovi quelle che a me piacciono di più, e sembrano più adatte a esser musicate» (da Villa d'Este, 8 settembre 1897, ivi).

varianti, che riguardano soprattutto l'assetto interpuntivo<sup>112</sup> (come accade anche per le *-istantanee-* pubblicate sparsamente su *-Il Goliardo-*<sup>113</sup> e su *-La Giostra-*<sup>114</sup>).

Traumatico appare, sin dalle prime *Istantanee*, il trapasso ad una metrica rigorosamente chiusa, ed anzi compiaciuta di preziosismi rimatici, che costituiscono la negazione della linea semiritmica. Spicca l'assenza di ogni misura di verso lungo, doppio o composto che sia: il metro più frequentato è l'endecasillabo, poi il settenario e l'ottonario, con il primo usato in alcuni testi anche in combinazioni diverse con il novenario, il quinario e il settenario. Già gli accoppiamenti dei versi, non del tutto ortodossi, denotano un'irrequietezza, una volontà di non adagiarsi pedissequamente

<sup>112</sup> Sicché, invece che di varianti d'autore, si deve piuttosto parlare per *P* di varianti d'editore, provocate da compositi errori di lettura, alcuni dei quali davvero travisanti: *Pv*: 4 negli > dagli 5-6 dove fervono i tutti i germi > come fossero i finiti i giorni 7 s'espandono > s'attardano 13 para > parecchi 14 abbissi > abissi *Pu*: 2 sbatte > esalta 9 va precipite > via precipita *Pu*: 18 abbandonano > abbondano *Pv*: 14 mano > mano, 16 le > Le *Pv*: 5 susurrai > sussurrai *Pv*: 2 cinguettio; > cinguettio; 7 sorridentem > sorridentem *Pv*: 18 potranno; > potranno *Pv*: 7 sentiva > sentivo *Pv*: 1 serio > savio *Idem* ai vv. 7, 13, 19, 25 | 4 ideale; > ideale; 6 Scienza > scienza 17 li > la 20 potenti; > potenti, 24 attorno a un verso > attorno a noi [...] 27 ridente > violenta 30 e se vedo e se travedo > e se vado e se torno e do. Inoltre Iarabina, collazionando *P* con le *istantanee* incluse nell'antologia della Levi, afferma che *-la quarta (Oggi non so perché, reggo lontano [...]) e la quinta (Ho fatto un sogno, Ella voleva morire) non facevano parte delle Istantanee dedicate a Pirandello. Di qui le inesattezze e i dubbi: la quarta in questione, però, è anche la quarta della sua edizione.*

<sup>113</sup> Si tratta di *Tx* (*Istantanea*, 16 giugno 1893; poi *Pv*); *Tv* (*Io dico: Padre nostro*, 16 settembre; poi *Pv*); *Tu* (*Sogno a ricordo?*, 16 ottobre; poi *Pv*); *Tx* (*Domandi: In che ti piaccio?*, 16 novembre; poi *Pv*); *Tv* (*Fantasia d'amore*, 1 aprile 1894; poi *Pv*); *Tu* (*Io serio non sono*, 1 giugno; poi *Pv*). Ma non è da escludere che qualche altro testo delle *Istantanee* possa riemergere dalle collezioni del giornale (piuttosto mutili o scomparse o inconsultabili). Delle sei *istantanee* apparse sul *Goliardo*, la quinta fu inclusa nell'antologia della Levi (delle cinque comprese in essa, è la sola di *T* ad essere presente).

<sup>114</sup> L. CUCIARA, *Istantanea: Il Ero, come non lo so. Il Se n'andava soletta, lungo il muro*, *-La Giostra-*, II, 1, agosto 1903. Nulla più che un atto di umanissima pietas è rappresentato dall'ultima pubblicazione, vivente l'autore, dell'*istantanea Ero, come non lo so* (già *T* e *P*), inviata ad un padre affranto per la morte del figlio, perché fosse inserita in un volume miscelaneo: *In memoria di Alberto Bindi. Nell'iv anniversario della morte di Enrico Bindi. Preghiere, lacrime e fiori*, Napoli, Giannini, 1911, cui partecipò anche Verga con lo scritto *Nel tramonto del 2 novembre*. In proposito: A. CARRASANTE, *Capuana e Verga in memoria di Alberto Bindi*, *-Biologia culturale-*, 20 (1985), pp. 83-4.

negli stampi della tradizione; e questa impressione si rafforza nell'esame dell'impianto strofico e del sistema ritmico. Vengono riesumate, certo, le quartine a rime alternate (*T* IV, VII, IX, X e XII), con punte di cantabilità che costituiscono esiti sorridenti di rimodulazione arcadica. Ma il settenario non è sempre tale, come dimostra il ritmo spezzato e sussultorio di *T* IX o quello rallentato di *T* X; né lo schema strofico è ripetuto stancamente a scapito dell'euritmia, poiché l'autore è attento a non giustapporre in successione, all'interno di esso, lo stesso metro (il settenario è in prima, terza e quinta occorrenza). Se poi si guarda ai due testi regolati da strofe esastiche, in nessuno di essi la rima è quella canonica della sestina narrativa: nella prefazione, ai quattro settenari a rima alternata segue un quinto irrelato ed un endecasillabo tronco, in rima consonantica con quello in eguale sede della seconda strofa; ed in *T* X i quattro novenari seguiti da una coppia di endecasillabi esibiscono una sorta di schema invertito abcba. Il sistema ritmico della sestina è adottato invece nelle due ottave 'impure' di *T* III, tuttavia con variazione di sequenza nell'osservanza delle tre rime (ABACBA), sempre tronche nella vocale in sede pari; e più inopinatamente nei tre distici endecasillabici di *T* VIII (ABACBA), che si pongono in perfetto *pendant* con i tre omologhi di *T* V, in cui però la rima è quella della terzina (ABABC)<sup>115</sup>, che diviene tale anche a livello strofico ed a rima replicata in *T* VI (ABC ABC DEF...), dove ai due endecasillabi di base segue un quinario, secondo uno stampo che arieggia, sulla scorta di più recenti riprese, addirittura quello del serventesi caudato. Sicché, in tale profusione di virtuosismi metrici e di variazioni sul ceppo della tradizione, i nove e dodici ottonari di *T* I costituiscono l'unica composizione in rime sciolte<sup>116</sup>; e ciò, ove si pensi alle ballate romantiche carducciane, è tanto più significativo se posto in rapporto alla sua funzione di *ouverture*, che essa conserva in *P* (unico caso di mancata dislocazione, insieme con *T* II, all'interno della nuova corona): una sorta di tramite (mantenuto), di cerniera, in rapporto al sistema aperto dei *Semiritmi*, del quale le *Istantanee* rappresentano – senza le ipotizzate divaricazioni che si

<sup>115</sup> E, in effetti, con connotata ambiguità i due testi sembrano costituiti da un'unica sestina, scandita graficamente e sintatticamente in tre distici.

<sup>116</sup> Ma, coerentemente con il sistema metrico delle *Istantanee*, le rime sciolte sono ricorrenti, tipologicamente variate (tre casi di ipemetre, due di identiche, uno di tronca in vocale), poste in assonanza tra di loro e con le ultime vocali toniche altrimenti irrelate.

sono volute istituire – il rovescio della medaglia, poiché il ritorno alla tradizione conserva pur sempre una sua valenza innovativa ed ironica, così come l'eversione allora entrava in tensione dialettica con la ripresa sommissa di alcuni elementi propri della tradizione metrica.

Il gioco delle espunzioni, delle integrazioni e della diversa compaginazione, nel passaggio dalla prima alla seconda corona, non ha apportato mutamenti di rilevante incidenza alla fisionomia della raccolta, a parte naturalmente l'esclusione della prefazione in versi. Non più dedicate a Lulù Primoli, le *Istantanee* risultavano deprivate di un prezioso supporto di 'poetica', che istituiva un'analogia ed una differenziazione in rapporto alla captazione fotografica, il cui intento appariva «meno giocondo» ed il cui campo d'indagine era quello, tutto versato all'esterno, della vita nella fisicità dell'immagine; mentre l'assunto del poeta (nel «tracollo» irrimediabile dei poemi e nell'inflazione delle «barbare») era invece di tentare «in minuscoli versi» un chiaroscurale autoritratto interiore, un nascosto percorso dell'anima. Un nuovo sarcastico rigetto, dunque, della struttura poemica ma anche della restaurazione carducciana, nell'adesione mai intermessa alle teorie di De Meis che riconoscevano nella lirica l'unica superstite possibilità di praticare ancora la poesia nell'epoca della morte dell'arte per mano del criticismo moderno: un movimento polemico, questo, che – a prescindere dal nesso cogente con l'antica dedicatoria – certamente mal si confaceva alla destinazione nuziale di *P*, ma che aveva per di più il torto di esplicitare sin troppo scopertamente le ragioni genetiche e la portata sperimentale del nuovo episodio poetico. Quanto poi alla sostituzione di quattro dei dodici testi primigeni, occorre subito rilevare che non è stata motivata da prevalenti ragioni metriche. Vengono espunte due presenze sciolte, il quinario e l'ottava; viene risolta, a favore del testo semanticamente più forte, l'omologia strutturale tra *Tv* e *Tviii*; e la prima strofa eptastica di *Pii* trova ora una ripresa ed una variazione nel nono testo. Aumenta la presenza dell'ottonario (da due a tre occorrenze) e della quartina (da cinque a sei, con sequenza insistita dalla quarta alla sesta *Istantanee*<sup>117</sup>); viene depotenziata l'incidenza dell'endecasillabo (ora

sostanzialmente equiparata a quella del settenario<sup>118</sup>), gravitante soprattutto nella prima metà della corona, mentre correlativamente si concentra quasi esclusivamente negli ultimi testi, dal nono all'undicesimo, la successione dei settenari (due volte, però, supportati dall'endecasillabo). Ed è una spia significativa, questa più coerente compaginazione, perché raggiunta non tanto (o non soltanto) attraverso la sostituzione dei testi espunti, quanto attraverso una serie consequenziale di spostamenti e di assestamenti interni delle tessere del mosaico. Se si valutano le potature e le nuove acquisizioni, infatti, non vi si registrano novità sconvolgenti: *Tiii* e *iv* sono state espunte per congruenza con la nuova destinazione della raccolta a *cadeau* per nozze, poiché la prima poteva prefigurare la consumazione dei sentimenti nella vita matrimoniale («Viviamo insieme, e mi par d'esser solo. I Prima ci amammo e poi finì così!»), mentre la seconda era imperniata su un erotismo scherzoso, ma a sbocco salace («Con voi bisogna... fare!»); in loro vece, l'irrinunciabilità del «dolce caro dono I d'un sorriso o d'un guardo», pur nella consapevolezza di un'attrazione fuggevole («Non l'amo no; né illuso I d'essere chiamato io sono»); ed il ritorno improvviso del ricordo di una casetta bianca nel verde, a risuscitare il fantasma di una presenza che stringeva forte il suo braccio davanti a quel nido («Chi sa? – le dissi... Ma fu detto invano!»). L'esclusione di *Tvi* ha avuto probabilmente come motivazione primaria la presenza irrelata di uno schema metrico comprendente il quinario, ed in seconda istanza una qualche linea di tangenza con la situazione di *Piii*; mentre quella di *Tviii* colpiva il testo oggettivamente più debole della prima raccolta, e che aveva per di più – come già rilevato – il difetto di essere sin troppo vicino, come schema metrico, a *Tv* (= *Pvii*), testo «forte», irrinunciabile nell'economia di ambedue le corone. Certo, l'ironia sovratonale e propositiva di *Tvi*, a punte anche prosastiche, lascia più d'un rimpianto per la sgranata ironia situazionale delle quartine di ottonari di *Pviii*, che esorcizzano nella voluta cantabile l'ansia I soavissima, sottile, dell'attesa della «gentile»; mentre un acquisto fortunato è senz'altro da ritenersi l'eptastica di *Pix*, che condensa l'este-

<sup>117</sup> E tra la quarta e la quinta si verifica l'unico caso di giustapposizione di un eguale schema metrico (quartine di endecasillabi a rima alternata).

<sup>118</sup> In *T* l'endecasillabo ricorreva sei volte come metro di base, da solo o in posizione dominante, e due volte in collocazione complementare, mentre il settenario – rispettivamente – tre ed una; in *P* l'endecasillabo appare quattro volte in posizione dominante (*Pii*, *iv*, *vi* e *vii*) e tre in situazione di complementarità, mentre il settenario quattro volte ed una.

nuante strazio d'amore nell'aggraziata, rastremata ed esile linea del suo svolgimento.

Ma è anche interessante osservare, riguardo agli altri testi, che Capuana ha operato sulla loro successione una sorta di *tourbillon*, ad eccezione del dittico iniziale, che però – deprivato del ritmo lieve della prefazione in versi – ci consegna le linee nascoste, ancora più tese ed inquiete, del ritratto di un borghese tutt'altro che *volage*, agitato com'è dall'interrogativo religioso e da un malessere esistenziale che tenta di trovare nella donna la sua esorcizzazione, se non la cauterizzazione. Così, dopo il secondo dittico sostituito *ex novo*, si ha l'inserzione in quinta sede di *Tx*, ad istituire un contraltare di umana pietà (attraverso il regalo di un attimo d'esistenza ad una «bruttina, sui trent'anni, trasandata», casualmente incrociata lungo la via) alla pacata inflessibilità con cui era stata elusa, in *Piv*, la tacita richiesta matrimoniale avanzata da una donna. E l'ansia dell'attesa, che in *Pvi* (= *Tvii*) rifrange l'assenza/presenza della figura femminile nei palpiti della natura (e che in *Pviii* si sfoga febbrilmente, macchinalmente sui «poveri giornali l che fingevo allor di leggere» per tentare invano d'ingannarla), apre il suo doppio esito di ottonari all'inserzione di *Pvii* (= *Tv*), che è combattuta preghiera, interrogazione, attesa e speranza (uno degli approdi più limpidi della poesia capuaniana) di un soccorso ultraterreno. Dopo di che ha inizio, con progressiva dissolvenza degli endecasillabi che li accompagnano (due in *Pix*, uno per quartina in *Pxi*, nessuno in *Pxii*), il tritico già rilevato di settenari, il quale – anche tematicamente – si presenta come una sequenza unitaria, ottenuta attraverso l'inserzione nella nona sede di un nuovo testo e lo spostamento di *Nella voce le trema* dalla dodicesima alla decima sede, nonché di *Domandi: – In che ti piaccio?* dalla nona sede di *T* all'undicesima di *P*: al cuore crudelmente sfogliato di lui («e intanto che dicea: – M'ama! Non l'amol – l'io morir mi sentivo a poco a poco» *Pix*) corrisponde pertanto «la cupa voluttà l di un'angoscia suprema», incomunicabile, da parte di una «lei» (unico testo, *Px*, in cui l'io poetico, che in tutti gli altri è protagonista assoluto, non appare), quasi a emblemizzare l'impossibilità di una fusione di anime; e, infatti, il riconoscimento di una reciproca, immedicabile solitudine scatta subito dopo negli svelti, asindetici, versi di *Pxi* («Forse io t'intendo, o cari? l Intenderci!... Perché?»). Infine, a chiudere *Tera* delegata *Nella voce le trema*, con ricordo circolare tra l'angoscia cosmico-visionaria del primo testo e quella ineffabile, privatissima, di una fantasmatica «lei» nella dodicesima: in *P*, invece, l'autoritratto scherzosamente contrappuntistico di *Txi* viene ora spostato in ultima sede a siglare in una sorta di rapsodia conclusiva quel

profilo dell'anima che era stato enunciato come meta della raccolta nella prefazione in versi di *T*; e l'ironia scherzosa, alleggerente, dei due testi finali si pone in antifrasi speculare (e chiude in dissolvenza semiseria) rispetto all'angoscia cosmica ed all'oppressione esistenziale dei primi due.

La nuova strutturazione della raccolta, con le sue polarità (anche metriche) così esibite e poste in reciproca tensione, propone una chiave interna di lettura per penetrare nella dialettica espressiva che impronta tutto il ciclo delle *Istantanee*. Vi affiorano, come s'è visto, momenti tutt'altro che disimpegnati e circoscritti nelle regioni effimere del rituale erotico-mondano: la smarrita vertigine cosmologica, di fronte allo spaurito ed irrisolto mistero delle cose, che giunge sino al *climax* di una laica preghiera; il contratto venire alla superficie di inquiete lacerazioni umane, ed in particolare della sofferenza (che è fascinazione del vuoto) impressa dalla solitudine di coppia e dal vaniloquio incomunicante. Solo che l'emergere di queste insorgenze drammatiche, di questi pur densi grumi problematici, viene con attenta orchestrazione velato e stemperato dal gioco ludico del *calembour* o dell'omaggio salottiero: l'ironia scettica, disincantata, esorcizza nel *divertissement* il baluginare di tristezze subito rimosse e di malinconici squarci visivi, il richiamo pungente delle ragioni del cuore e la tentazione ineludibile dell'illusione amorosa. Ed è, a ben guardare, una dialettica interna che non crea soluzione di continuità con i *Semiritmi*, pur se ora l'ambiguità chiaroscurale – tra malessere esistenziale e rimozione di esso nel gioco del disimpegno – appare spostata sul secondo termine, in antitesi con l'omologo rapporto che fra i due poli instauravano i *Semiritmi*. Allo stesso modo, si propaggina dall'altra raccolta nelle *Istantanee* il gusto del falsetto in chiave aulica e del momento parodico, delle distensioni cantabili e delle flessioni (quando non delle rotture) prosastiche: ma talora senza riuscire a trovare un asse di equilibrio ed un modulo amalgamante rispetto al mutamento intervenuto nel tessuto stilistico, che, in sintonia con il riflusso metrico, s'adorna in modo anche esibito (quando non è riscattato dalla levità dell'ironia) di elementi lessicali e sintattici ripresi – e connotati – dalla tradizione poetica<sup>119</sup>.

<sup>119</sup> Ed ecco il ricorso alle enclisi pronominali, allo stacco della preposizione articolata, agli iperbatii ed alle inversioni, con la dislocazione quasi sempre posposta dell'ausiliare o del verbo servile e con la prolessi del sintagma preposizionale, e, inoltre, l'aggettivazione risente di cultismi compiaciuti, mentre di converso l'enjambement risulta ridotto per presenza ed incidenza.

E tuttavia, lì dove l'organismo testuale realizza senza fratture interne una sua logica espressiva, è possibile registrare qualche esito fra i più convincenti delle *randomnées* poetiche di Capuana. È quanto avviene, ad esempio, alla visionarietà abbacinata d'abisso di *Ero, come non lo so*, ed in particolare nella prima strofa, giocata su un'unica dilagata linea periodale e sull'intarsio di polisillabi sdrucchioli, a cogliere la vertigine risucchiante dell'infinito spazio cosmico; o, ancor più, a *Livido, minaccioso, sotto il ponte*, con la sua soffocazione di un paesaggio cittadino senza luce, in un affollarsi sensitivo di fotogrammi e di percezioni in sequenza scandita, oppressiva, minacciosa, sulla quale improvvisa s'accende la luce effimera di una figura femminile, che scivola su un fondale buio di incombente afa greve; o ancora alla già ricordata *Come una margherita*, con la sua resa mimetica della torbida voluttà della tortura amorosa e della interazione sadomasochista che ad essa inevitabilmente è connessa, in omologia non blasfema con il tormento ed il silenzio del divino di *Io dico: Padre nostro*. Allo stesso modo è da rimarcare la felice consapevolezza critica con cui Capuana ha operato la rivisitazione della prima corona, intervenendo sulla tematica amorosa per depotenziare l'estro galante, il codice mondano del *viteur*, in favore del serpeggiare di una crisi esistenziale che propende ad un incontro erotico non effimero, come d'altronde si conveniva ad un *cadeau* per nozze. Si perviene, così, a dare una caratura più coerente al microromanzo in versi degli incontri momentanei<sup>120</sup>, delle saldature impossibili, ed al ritratto *par lui même* di uno scapolo impenitente che continuava la sua fuga inveterata dai legami matrimoniali, ma che avvertiva (intensamente, quanto più tentava di lasciarlo irrisolto) l'assillo della solitudine umana, della congiunzione incompiuta. Con l'*understatement* ironico che gli era consueto, Capuana ha scritto in tal modo un altro capitolo della sua irrequietezza metrica: un recupero della tradizione che non ha nulla di antiquario o di pedissequo, perché consegue una sua forma specifica, dissimulata e modernizzata<sup>121</sup>.

<sup>120</sup> «Aveva ragione il Goethe di dire, nell'età matura, che le più belle poesie del mondo sono tutte poesie di occasione! Piccoli fatti, fatti comuni, sensazioni vibranti, sensazioni e nient'altro...» annotava Capuana a proposito delle *Blegie romane*, offrendo così, *si parva licet*, un'indicazione preziosa per comprendere il proprio lavoro poetico (*Profili letterari: Luigi Pirandello*, in P. M. SIBALA, *Capuana...*, p. 102).

<sup>121</sup> Sulla fase di transizione metrica, tra vecchio e nuovo, di fine Ottocento: M. MARINELLI, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana*, II, *Le forme del testo - I. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 601-20; e P. G. BERTASINI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 123-38.

## 6.

La prima corona di *Istantanee* ebbe una circolazione elitaria nel cenacolo di sodali e di artisti che si raccoglieva in quegli anni attorno a Capuana ed a Fleres, ivi compreso Pirandello<sup>122</sup>; ma ne ebbe una addirittura supernazionale, ad opera di Greene, che nel 1893 tradusse in inglese la quinta, *Io dico Padre Nostro, Ave Maria*, includendola nella sua antologia di poesia italiana contemporanea, corredata di interessanti notazioni introduttive, in buona parte direttamente ascrivibili alla fonte capuaniana<sup>123</sup>. Dopo avere tratteggiato il precoce distacco del poeta dalle Muse ed avere affermato che i *Semiritmi* costituiscono un «essay of various rhythmical forms which approach the nature of measured prose», Greene viene a parlare dell'attività poetica seriore: «Of late he has been writing, under the title of 'Istantanee', brief moments or bursts of song, which have not yet been collected into a volume, but of which his courtesy has allowed me to give a specimen. A new edition of his poems, including many hitherto unpublished, will shortly appear with the title, 'Ritmi e Semiritmi'». Ancorché poco conosciuta, quest'ultima notizia merita un'attenta considerazione, poiché non solo dimostra la consapevolezza del riflusso, da parte di Capuana, ma anche la sua volontà di non rinnegare in un passato ormai tombale lo sperimentalismo dei *Semiritmi*, dialettizzando nella compresenza e nella coesistenza – emblemizzate dal titolo – i due movimenti metrici, le due tensioni versificatorie. Che questo, poi, non sia stato un proposito passeggero e presto dimenticato, lo dimostra *Il canto degli insorti*, una lirica di acra ispirazione civile, grondante carduccianesimo nella ricerca del sovratono eroicizzante (utilizzato in funzione repulsiva della degradazione politica del presente<sup>124</sup>) e della sonorità

<sup>122</sup> U. FLERES, *Per Luigi Capuana...*, pp. 81-91 (che citava con onore i *Semiritmi*, ma non faceva cenno alcuno delle *Istantanee*); T. GIROLI, *Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello & C.*, «Leonardo», VI (1935), pp. 105-7 (ricordo un suo volume di versi liberi, *Istantanee*); ma soprattutto P. M. SIBALA, *Capuana e Pirandello...*, pp. 9-17; e E. GIACCI, *Luigi Capuana e Ugo Fleres alla luce di un carteggio inedito*, «Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Un. di Macerata», IX (1976), pp. 105-64.

<sup>123</sup> *Italian Lyrics of To-day...*, pp. 53-60. I testi capuaniani tradotti da Greene sono: *Sub umbra*, *Gaudeo*, *Passio Domini Nostri* e, appunto, *Paternoster* (si tratta di un'ottima versione, molto attenta a rendere l'impronta rimica e ritmica dell'originale). Nella biblioteca di Mineo è conservata (I.2.25) una copia del volume, con dedica autografa di Greene.

<sup>124</sup> Non c'è più, in questa ripresa carducciana, traccia alcuna della mimesi demistificante di *A Emotio*, che è una delle linee vettoriali dei *Semiritmi* (i quali non a caso si aprono con questa

timbrica (polarizzata su uno spettro sintagmatico che è insistentemente classicheggiante), ma non nell'orditura metrica, che si situa in ambito semiritmico, articolandosi in undici strofe pentastiche (il canto che fuoriesce dai «petti frementi» dei «fieri figli di Creta») e due esastiche, in funzione d'*ouverture*<sup>25</sup>.

poesia), e neppure del garbato moto di sazietà, espresso nella dedica in versi delle *Istantanee* a Lulu Primoli, per «le troppe barbare» che fanno gemere «il torchio marinonico». Il trauma di Adua e la defenestrazione di Crispi, in cui Capuana identificava *tout court* il compimento degli ideali risorgimentali, lo avevano ormai indirizzato verso esiti di deluso disgusto per la realtà politica del presente, con approdo a una mitografia retorizzata del passato, in perfetta antitesi alla sua primitiva contraffazione ludica della poesia carducciana. Sulle forme e i tempi dell'itinerario crispiano di Capuana, e sulla sua palinodia nei confronti del Carducci, culminata nella commemorazione solenne pronunciata nell'Aula Magna dell'Università di Catania il 24 febbraio 1907 (e ristampata, con acuta nota introduttiva di A. Di Grado, in «Quaderni di filologia e di letteratura siciliana», 3, 1976, pp. 41-60; A. M. MORACE, *L'Apoteosi crispiana di Capuana*, ..., pp. 265-310.

<sup>25</sup> Nella terza e sesta sede delle due esastiche vi è un trisillabo, che assuona tonicamente solo nella seconda strofa; gli altri versi variano fra le nove e le dodici sillabe, ma sempre in curva ascendente fra il primo ed il secondo elemento e fra il quarto ed il quinto, con le assonanze toniche imperfette che si polarizzano su una dominante ed una recessiva, poste in specularità inversa fra le due strofe, mentre le due toniche irrelate si distribuiscono rispettivamente nell'ultima sede della prima esastica e nella prima della seconda (*siccome-sole-insorti, guardano-mare, tranquillo* | *frementi, rocce-vasto-sole-imprecante-canto*); e con la presenza polisillabica dei participi presenti in funzione aggettivale (*anelanti* 2; *frementi* 7; *imprecante* 11; gli ultimi due in assonanza atona) ad istituire un ulteriore elemento di raccordo. Le undici pentastiche, anch'esse eterometriche e chiuse su se stesse con perfetto esito circolare («Vigliacco mare» 13; «Vigliacco/Vigliacco/Vigliacco» 67), oscillano senza fissa regola tra il settenario (sei occorrenze), l'ottonario e il novenario (ambidue quasi mai canonici) e il decasillabo (o il quinario doppio), con un caso isolato di endecasillabo. Si potrebbe pensare – ma è ipotesi senza suffragamento – ad una parodia metrica della canzone-ode in strofe pentastiche di Bernardo Tasso (e, per le esastiche, alla strofe chiahresca di otonari e di quadrisillabi), con ironica eversione del recupero antiquario dei metri della più antica tradizione italiana, portato avanti in quel tomo di tempo – sull'esempio del Carducci delle *Rime nuove* – da Severino Ferrari e da Giovanni Marradi, dal Pascoli e dal D'Annunzio (del *Poema paralistico*). Ma, a prescindere dall'ipotizzabile, più conta il rilevare che – oltre all'ormai consueta tramatura di iterazioni e di raccordi fonici sparsi – ad omologare le due diverse partizioni strofiche provvede il propaginarsi del sistema di volta in volta reinventato delle assonanze toniche (in massima parte imperfette), con la «o» in posizione dominante, in particolare nella lunga sequenza che va dalla settima alla decima pentastica. È interessante constatare che nella seconda essa ricorre simmetricamente in prima, terza e quinta sede (*giorno-nipoti-gloria*); nella quarta si istituisce addirittura un perfetto schema incrociato (*sonnmergi-navigli-lido-infelici-terre*; variato nella nona: *giorno-pobè, catene, morte-giorno*); nella sesta e nella settima l'assonanza sia collocata in prima ed ultima sede (*sostieni-fratelli, accorsi-pronè*); nella ottava si torni allo schema iniziale della prima esastica (con i primi tre versi in assonanza: *poco-monti-sole*; variato nella decima, dove interessa gli ultimi tre: *Ellesponto-vergogna-nome*);

Scritto a caldo nel 1897<sup>26</sup>, sulla spinta emozionale dell'insurrezione di Creta contro i turchi e dell'intervento navale delle potenze europee, che Capuana vituperava perché improntato a criteri di equilibrio politico, i quali, di fatto, puntellavano la traballante sovranità ottomana sull'isola («i neri mostri che vomitano, | – orrore! – fuoco e strage nefandi | su i cristiani fratelli; | | i neri mostri qui accorsi, | in nome della Forza contro il Diritto, | (Oh, Italia! Oh, Francia! Oh, Inghilterra!...)»), *Il canto degli insorti* risulta essere estrapolato, come si evince da una nota in calce, «Dal volume *Ritmi e Semiritmi scelti*, di prossima pubblicazione».

Ma il proposito non venne mai realizzato, pur se il pendolarismo fra il ritmo e il semiritmo è continuato, episodicamente, anche negli anni successivi. È del 1899 una lirica, *Autunno*<sup>27</sup>, che con le sue sette quartine di settenari a rime alternate è quanto di più frusto possa registrarsi a livello semantico (il ricomporsi della terra nel torpore del sonno non è di morte poiché – per la natura come per l'uomo – non c'è giorno estremo: «in più serene, belle | forme, tutto rivive»), e di più ortodosso a livello metrico, con l'inserzione soltanto di qualche pesante polisillabo in epicentro («tutta operosamente | rinnova le sue forme | la vita onnipossente») e con l'incrocio insistito degli *enjambements* a incrinare la prevedibilità ritmica del componimento, che si chiude all'insegna della letterarietà addirittura con un movimento di *coblas capfinidas*, e per di più con gli elementi in chiasmo («sorelle creature! | | Creature sorelle») <sup>28</sup>. Quattro anni più tardi, il successo del verso libero dannunziano lo induceva a riprendere l'antico esperimento

e questa ricerca di un elemento strutturale, che consenta di non recidere ogni legame con la stroficità, trova il suo suggello nell'ultima pentastica, nella quale assuonano il primo ed il quarto verso, il secondo ed il quinto, con la tonica dominante (tra le assonanze del canto) che ricorre simmetricamente in terza sede (*catene, schiavo, sponda, Creta, Vigliacco*).

<sup>26</sup> Nella biblioteca di Mineo è conservato un ritaglio, escusso da una rivista e senza alcuna indicazione di data o di testata, con il testo della poesia; ma i precisi riferimenti storici consentono di fissare senza incertezza la data della sua composizione. Poiché nelle bibliografie capuane non appariva alcun cenno della sua esistenza, lo si è ripubblicato in appendice ad A. M. MORACE, «Le Istantanee... A Mineo è conservato anche (segn.: 3.Y.97): A. SCOROSAI, *A propos de l'insurrection de Candie. Vers d'un sicilien*, extraits du volume intitulé *Candia*, scritti in prosa e in verso, Messina, tip. D'Amico, 1868.

<sup>27</sup> L. CAPUANA, *Autunno*, «Illustrazione popolare», xxxvi, 46 (12 novembre 1899), p. 3.

<sup>28</sup> Nulla più che un testo «privato» appare *Fine d'anno*, datato in calce «31 dicembre 1899» e pubblicato in L. CAPUANA, *Diario amoroso*, a cura di P. Sidoti, Catania, Galatea, 1978.

scrivendo un semiritmo *Alla assente*<sup>109</sup>, sulla spinta emotiva di un periodo di forzata separazione da Adelaide Bernardini. Il testo si configura come messaggio *de lonb*: saluto mattutino, dichiarazione d'amore, lanciazione della nostalgia, corresponsione eterea e invito alla speranza, rifranti simbolicamente nel ritorno al sereno dopo un turbine breve di pioggia e di vento. La ripresa, a tre lustri di distanza (e in un contesto di ricerche metriche ben altrimenti fermentante, ove si pensi al primo libro delle *Laudi*), non ha alterato le coordinate fondamentali della sperimentazione semiritmica: Capuana ritorna qui, senza infrazioni o variazioni dell'isostrofismo, allo schema della saffica, palmare nella strofe d'apertura, che presenta tre endecasillabi (ma solo il primo è canonico a livello accentuativo; il secondo è ipometro) ed un quinario, posto in congiunzione anaforica ed in assonanza tonica imperfetta con il primo verso. Nelle altre ventitré strofe l'endecasillabo di base lievita progressivamente sino alla misura massima delle diciotto sillabe, con espansione più marcata nella seconda metà del componimento, salvo quando – ancora una volta all'insegna di un movimento circolare che si chiude su se

<sup>109</sup> L. CAPUANA, *Alla Assente*. Semiritmo, «Riviera ligure» cc, 55 (1903), p. 606. Del componimento esistono un brogliaccio di lavoro ed una copia autografa in pulito, custoditi nella Biblioteca capuaniana di Mineo (segn.: 091/81-2535 e 2535 bis). Il primo, datato in calce «4 maggio 1903», consta di cinque fogli quadrettati a num. aut.: gremajo di correzioni e di cassature, sia in rigo che in interlinea, presenta nel verso dei primi due una parziale traduzione autografa in francese dell'ultimo stadio redazionale. La seconda, di quattro fogli a num. aut., firmata in calce «Luigi Capuana» ma non datata, è vergata con intento calligrafico: rispetto al testo pubblicato nella «Riviera ligure», si differenzia per un ristretto numero di varianti, apportate molto probabilmente durante la correzione delle bozze (*spectamina*: 3 Infinito > Infinito! 6 profumi > Profumi 39 cuori, e > cuori e 41 si effonde > s'effonde 45 nell'immerso > per l'immerso 47 di fibre, > di sboccante fiore, 49 nella > ne la 53 dolci > benigni 58 l'armoniosa > la melodiosa 69 Ecco, improvviso > Ecco!... Improvviso 73 dell'intimo > del bianco 81 improvviso, scoppia il turbine > improvvisa scoppia nel turbine 85 cade la possa del vento, un > già cade l... il vento; già un 87 versa di nuovo > versa, di nuovo 89 Chi, chi > Chi 93 chi > chi, chi 96 Spera! Sorridi! > - Spera! Sorridi! -). La stampa del semiritmo nel «Corriere di Catania» del 29 dicembre 1915 segna un ritorno alla lezione dell'autografo in pulito, a parte le scorrezioni dovute alla cura approssimativa dell'edizione ed a qualche intervento correttivo, soprattutto di ordine interpuntivo, che è plausibilmente da ascrivere alla vedova di Capuana, poetessa e scrittrice in proprio, come sembrano indicare tre varianti relative alla sua presenza nella poesia (19 te > Te 67 severo > soave 70 snella > bella), le quali risultano assenti sia nell'autografo che nella rivista ligure. Una noticina in calce informava i lettori del «Corriere» che «questo semiritmo», non ancora raccolto in volume, fu scritto dall'Autore per la sua Signora Adelaide Bernardini, durante una triste forzata lontananza.

stesso – viene operata la raffinata ripresa della strofe d'apertura nella ventitreesima (variata soltanto dall'inserzione di un avverbio in chiusura del primo verso), mentre il quinario viene costantemente mantenuto ad eccezione di tre soli casi, che introducono il principio dell'infrazione nella regolarità, ma mantenendo sempre riconoscibilissimo il verso di base.

A parte questa ripresa del semiritmo, e qualche altra episodica prova nell'ambito della metrica regolare, per il resto negli ultimi anni di vita Capuana si dedicò al verso quasi soltanto per comporre (o tentare di scrivere) libretti d'opera<sup>110</sup>. Ed è un capitolo – questo del Capuana librettista – che richiederà comunque una trattazione autonoma, data la perdurante ritrosia della critica ad occuparsene, poiché esso non si esaurisce soltanto nella ricerca di un nuovo cespite per le esigenze pressanti di *pot boiler* (divenute peraltro divoranti in questa fase estrema della sua attività), né costituisce un elemento di mera complementarietà nel quadro della sua poligrafia. L'antico interesse per il melodramma era divenuto, all'epoca in cui dirigeva il «Fanfulla della Domenica», adesione convinta e sempre più tensiva al culto di Wagner<sup>111</sup>, a partire da quando aveva avuto modo di assistere, al teatro Apollo, ad una rappresentazione della tetralogia nibelungica, della quale aveva relazionato

<sup>110</sup> Sul rapporto fra letteratura e musica e sulla librettistica dell'Ottocento: L. BRAGGIA, *Storia del libretto nel teatro in musica come testo o pretesto drammatico*, II, Roma, Trevi, 1971; G. SCIBREGAL, *Literature as opera*, New York, Oxford Un. Press, 1977; F. PONTINARI, *Pari siamo. Iola lingua, egli il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, Eot Musica, 1981; *Il teatro italiano*, V/3 – *Il libretto del melodramma dell'Ottocento*, a cura di C. Dapino, introd. di F. Pontinari, Torino, Einaudi, 1985; F. LIMBANO, *Verificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti fra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986; *Letteratura italiana*, dir. A. Asor Rosa, VI – *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986; J. P. BARSCHELL, *Melpomesis. Approaches to the study of literature and music*, New York-London, New York Un. Press, 1988; C. ABBATI, *Unsung voices. Opera and musical narrative in the nineteenth century*, Princeton, Princeton Un. Press, 1991; G. PETROCCHI, *Letteratura e musica*, Firenze, Olschki, 1991; *Music and text: critical inquiries*, a cura di P. S. Scher, Cambridge, Cambridge Un. Press, 1992; G. PASTORINO, *Il giro di vite. Percorsi dell'opera lirica*, Firenze, La Nuova Italia, 1993; L. ZOFFELD, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994; *Letteratura italiana e musica* (Atti del XIV congresso ASLU, Odense 1991), a cura di J. Moestrup, P. Spore, C.-K. Jørgensen, Odense, Odense Un. Press, 1997; A. GUARISE CORAZZA, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Sansoni, 2000.

<sup>111</sup> Su Wagner in Italia: *Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura fra romanticismo e decadentismo*, a cura di G. Bevilacqua, Firenze, Olschki, 1986; A. GUARISE CORAZZA, *Tristano mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, il Mulino, 1988.

a Guzzanti in una lettera del 23 aprile 1883. Dapprima «wagneriano per tendenza anticonservatrice», secondo la definizione di Fleres, «più tardi vi si confermò con un certo slancio; e rimase poi sempre con questa predilezione, così che una volta immaginò, o forse, come diceva, sognò un colossale melodramma alla Wagner»<sup>132</sup>, in una sorta di esperienza medianica poi trasfusa in *Un melodramma inedito*, in cui dal dialogo tra un «wagnerista fanatico» ed il narratore aveva inizio il racconto fantastico di un viaggio che era il sogno di un'opera fiabesca in musica, tratteggiata nel dettaglio dell'intreccio e dei suoi momenti musicali (ed altrettanto permeata di wagnerismo risultava già *Ribrezzo*, in cui la progressione interiore del dramma nascosto era scandito dalla *Cavalcata delle Walküre*, suonata al pianoforte dalla protagonista<sup>133</sup>). Non si trattava che di attendere l'occasione-spinta; ed essa si presentò nella persona del compositore ed amico fraterno Giuseppe Perrotta, il quale, «lette certe mie finte traduzioni poetiche dal danese che pretendevano di essere interlineari e per ciò avevano un ritmo tra quello della prosa e del verso»<sup>134</sup>, espresse il desiderio di musicare un libretto scritto «così, liberamente»; e Capuana, in un giorno di buonumore, diede vita ad esso, «colla intenzione di farne anche una cosina letteraria». Lo scrittore, attraverso le parole di Perrotta, aveva preso coscienza delle implicazioni di rinnovamento e di liberazione metrica che il suo tentativo dell'82 – «nato più per canzonatura che sul serio» – comportava; ed ora lo reiterava in modo ben altrimenti consapevole, esplicandolo nell'ambito della fiaba per musica, quasi a saggiarne le possibilità in un genere non di stampo tradizionale e nel respiro contratto di un unico atto, che consentivano maggiore libertà di scrittura:

Te la lessi e ti piacque molto; ma, in quanto a musicarla, non ti sapesti decidere. Un'azione in un atto, che è seria come un melodramma e richiederebbe una musica elevatamente seria, avrebbe incontrato, secondo te, tali difficoltà per mostrarsi sul teatro, che non ti bastava l'animo di

spendere per essa forze e tempo da impiegare più proficuamente in una vera opera musicale rappresentabile [...].

Mi persuasi che avevi ragione, ma non mi pentii di avere scritto il mio lavorino; e lo pubblico, come saggio, dedicandotelo. Ti appartiene; senza il tuo impulso, io non avrei mai pensato a scrivere *un libretto in prosa o quasi*<sup>135</sup>.

Non pentito nell'87, Capuana lo era ancor meno (*et pour cause*) nel 1906, quando – interpellato da Antonio Scontrino circa la possibilità di scrivere «un melodramma per un suo valente scolaro» (Paul Allen, per l'appunto) – rinviava a quel suo mai dimenticato tentativo, «dove il semiritmo non è meno musicale del verso», come aveva dimostrato anche un seriore «libretto in prosa poetica» di Zola: «ti piacerebbe che quello mio pel tuo scolaro fosse nello stile di *Rospus*»<sup>136</sup>. Come è noto, sebbene le lettere superstiti non ci consentano di ricostruire l'evolversi delle trattative, la lettura della «favola in prosa o quasi» dovette convincere il giovane compositore che era giunto il momento di compiere ciò che Perrotta non aveva avuto il coraggio di fare; e *Rospus*, divenuto *Milda*, fu musicato da Allen e poi rappresentato a Venezia, nel '13<sup>137</sup>, con varianti rispetto al testo dell'87 che non ne alteravano la struttura originaria. Come già per Boito (il quale, in nota al primo *Mefistofele*, nel 1868, aveva evidenziato i problemi di versificazione barbara che si era posto nella stesura del libretto), il wagneriano ritmo in «prosa o quasi» di Capuana giungeva così a permeare dall'interno l'innovazione metrica del melodramma, pur se ad un ventennio di distanza dalla data effettiva di

<sup>132</sup> Le riserve di Perrotta erano in una qualche misura condivise dal Verga, che nella lettera del 19 settembre 1886 scriveva: «Peppino Perrotta mi fece vedere il tuo *Rospus*, bellissimo come trovata e come testo, originalissimo; ma, parmi di difficilissima messa in scena per costumi e, peggio ancora, per l'adattamento di questo agli attori» (*Carteggio...*, p. 260).

<sup>133</sup> Lettera del 10 settembre 1906, in G. RIVA, *Carteggio inedito Capuana-Scontrino*, «Narrativa», n. 3 (settembre 1964), pp. 103-112 [106-07]; e 4 (dicembre 1964), pp. 157-74.

<sup>134</sup> Da Firenze, il 21 maggio 1913, il musicista scrive a Capuana: «Carissimo Maestro! La sua gradita lettera congratulatoria mi fece molto piacere e benché io risponda tardi, voglia perdonarmi. Appena le avrò a mano, spedirò varie copie libretto 'Milda', nonché spartito canto e piano. Poi fra qualche giorno spedirò pure l'ultimo 'Teatro illustrato' nel quale Lei può leggere più ampiamente i diversi resoconti dei due lavori ultimamente fatti a Venezia al Teatro Rossini. Mi riposo per qualche giorno ora nella 'Città dei Fiori', essendo stanco dopo le battaglie dell'inverno, le quali sono per Lei una vecchia storia, vivendo per tanti anni glorioso fra editori e compagnia bella! Con affetto la saluto e mi dico. Sempre Cordialissimo! Paul Allen».

composizione<sup>138</sup>. Né la sperimentazione era circoscritta all'ambito versale: Capuana aveva evitato nel respiro breve dell'atto unico «mutamenti di scena e interruzioni troppo distaccate», in modo da consentire «una musica di melodia continua», con scene che si succedevano legate intimamente l'una all'altra per annullare le «famosse pause che sono la mia bestia nera»<sup>139</sup>; e smussava gli estremi prosastici e l'anisossilabismo attraverso una costellazione di armoniche (assonanze, soprattutto) al servizio della cantabilità, praticando una empirica soluzione compensativa lì dove più forte si faceva la spinta eversiva. Ed un ulteriore elemento di novità era dato, infine, dal suo stesso situarsi capuanianamente con aggraziata esilità nella fascinazione atemporale della fiaba d'amore e di metamorfosi, secondo una linea in controtendenza rispetto alla spinta veristica in atto nel melodramma e destinata ad affermarsi piuttosto come escursione nel «fantastico» nordico, oltremontano, verso la fine del secolo (*Loreley* di Catalani, 1893; *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni, 1895; *La falena* di Smareglia, 1897, tanto per fare qualche esempio).

Il Wolf di *Rospus* riappariva in mutata veste nel *Re vergine*, scritto da Capuana per un concorso nel 1896, rivelato nella sua esistenza dalle lettere a Scontrino e rimasto inedito fino a quando Raya non l'ha restituito alla luce, senza giungere a decrittare i concreti riferimenti a figure ed eventi della storia recente, come peraltro è avvenuto anche all'ultimo editore di questo melodramma in un atto, che si situa più che mai in orbita wagneriana con esibite contaminazioni shakesperiane dalla *Tempesta*. L'azione è ambientata nel parco del castello di Straubland, nel secolo XIV, tra gnomi e silfidi che danzano: il re che ne è protagonista è plagiato dal «maestro cantore» Wolf, che sogna di «por l'arte in trono»; e, avvinto da questa totale fascinazione, trascura le cure del regno, invano richiamategli alla memoria da un Ministro, che infine ordisce una congiura per internarlo in un «asilo di salute». Ma il Re, reso edotto di essa, avverte di non poter sopravvivere al dissolversi del

sogno; ed approfitta di un'ultima passeggiata nel parco per trascinare nel lago il Ministro, congiungendolo a sé nella morte. Proiettato in un secolo lontano, l'intreccio ripercorre pari pari la vicenda di Ludwig II di Baviera, morto suicida nell'86 dopo aver regnato per un ventennio dissipando rovinosamente le finanze statali, prosciugate dalla costruzione di castelli fantastici ed irreali, come quello di Neuschwanstein, o dalla messa in scena delle opere wagneriane, con ricchezza profusiva ed insultante. La regalità era, per Ludwig, la volontà di ritrovare nella compaginazione creativa dei volumi e degli arredi i paradisi perduti della fantasia, di edificare la vita come sogno di poesia e di bellezza in uno scenario di titanica totalità, che rimuovesse la coscienza stessa della storia; e quando, reso bulimico dal deragliamento della ragione e dalla perdita del potere, fu trasferito nel castello di Berg, si suicidò nel lago dopo aver strozzato ed annegato il suo psichiatra von Gudden, a tre anni di distanza dalla morte di Wagner, in cui aveva identificato la presenza ed il respiro dell'Ideale. Come in *Rospus*, il testo capuaniano s'impenna sulla compressione dell'intreccio in un unico movimento, nell'ambito di una linea tematicamente nuova che alterna movimenti di cantabilità *retro* e recitativi semiritmici, ibridando in una linea di chiara marca decadente l'ansia d'assoluto e l'attrazione dell'abisso. E che il personaggio capuaniano – a prescindere dalle congruenze con la vicenda storica – debba essere identificato senza ombra di dubbio con il re di Baviera (così come Wolf con Wagner), lo attesta proprio *Un melodramma inedito*, in cui Ludwig appare a luce radente nelle sue solipsistiche grandiosità:

parlavano del «Re vergine» e delle sue manie musicali. Merlini, wagnerista fantastico, gli invidiava le rappresentazioni dei capolavori del maestro nel teatro di Monaco, delle quali re Luigi era stato spettatore unico, nella sala buia col palcoscenico inondato di luce – meravigliosa visione, spiritualizzata dall'onda orchestrale scaturente dal «golfo mistico», come il maestro lo chiamava – e non finiva di entusiasarsi.

[...] Quell'inattesa creazione m'assorbiva interamente; e l'essere attore e cantante, orchestra e spettatore nello stesso punto, mi produceva qualcosa di così straordinario, di così ineffabile, che non avrei voluto, a ogni costo, sentirlo cessare. [...] non mi è mai accaduto di provare una commozione così sincera e così forte, come nell'assistere a quella rappresentazione certamente assai più bella di tutte le solitarie rappresentazioni godute da Luigi di Baviera dal suo palco reale.

Ma anche nella librettistica si riconferma il diagramma instabile dello sperimentalismo capuaniano, del suo alternare sistole e diastole tra spinta

<sup>138</sup> E sarebbe il caso, a questo proposito, di studiare analiticamente l'influsso esercitato da Wagner sulla liberalizzazione metrica in Italia (si pensi, a parte i casi suaccennati di Capuana e di Boito, al D'Annunzio di *Ianus vitae* ed al Thovez del *Poema dell'adolescenza*, intrisi di tristanismi).

<sup>139</sup> Lettera del 17 settembre 1886, in GUARDONE, *Giuseppe Perrotta...*, p. 85.

al nuovo e riflusso di adeguamento alle richieste dell'industria culturale (ed alla pressione devastante del *pot boiler*). Il successo di *Cavalleria rusticana* induceva Capuana, nel giugno del '91, a scrivere *Malia*, in cui «esagitazione, immediatezza, tendenza alla drammatizzazione totale, fisicità scenica dell'azione» si traducevano in gestualità vocale ed orchestrale, che ostentava il plebeo, ed in cui la passionalità si convenzionalizzava nell'esibizione amplificata del colore locale, tra stormellate, cori e masse di comparse in movimento. E questa tendenza si radicalizza in *Il filtro* (1906), scritto per la musica di Paul Allen e giunto alla rappresentazione nell'ottobre del 1912<sup>108</sup>; ad ambientazione marinairesca, in un villaggio siciliano del secolo xvii, giocava sugli effetti scenografici, sulla coralità popolareggiante e sul manierismo del colore locale, in un deflagrare dell'elemento magico e della gelosia amorosa che si convertivano in veneficio e suicidio, senza però che lo slontanamento temporale riuscisse a far levitare la dimensione barbarica, dannunzianamente passionale, nella solarità mediterranea. Dopo aver abbozzato nel 1909 una schema d'intreccio per un libretto tratto dall'*Ultimo dei Mobicani* di Fenimore Cooper<sup>109</sup>, negli ultimi mesi della sua vita Capuana iniziava a lavorare (o scriveva di lavorare) ad un melodramma giocoso sull'abate Meli, nel quale si riprometteva di servirsi del semiritmo e del dialetto siciliano per conferire «caratteri spiccatissimi» ai personaggi, immettendovi «tutta la mia anima siciliana e quella fresca vena di humor che nessuno può negarmi». Ma, in realtà, la mente di Capuana era altrove: l'entrata in guerra dell'Italia l'aveva riportato all'ardore patriottico della prima giovinezza («son lieto di soffrire, credimi; purché l'Italia si copra di nuova gloria, tutti dobbiamo contribuire in qualche modo»); ed invidiava all'amico Scontrino «l'affettuosa ed elevata compagnia dell'On. Nasi», al fianco del quale si era schierato quando l'isola era insorta in sua difesa, richiedendo una giustizia equanime per l'uomo politico «calunniato e perseguitato», il cui arresto aveva rappresentato «una vigliacca provocazione al fiero sentimento dei siciliani». Nella virulenza del suo interventismo – come anche nel culto rivendicativo della 'sicilianità', così

<sup>108</sup> Stampato da Sonzogno nel 1911, e rimasto praticamente sconosciuto, è stato ripubblicato da Oliva in *Teatro italiano...*, II, 81-104; l'autografo, vergato tra il 28 ottobre ed il 5 novembre del 1906 e rimasto sconosciuto a Croce Zimbone, è stato da me ritrovato tra le carte mineole e ricomposto.

<sup>109</sup> È pubblicato, su mia segnalazione, in *Apophoreta. Scritti offerti a G. Riva*, a cura di A. Mazzarino, Roma, Bieder, 1982, pp. 523-26.

manifesta nei melodrammi 'insulari' – è percepibile la radiografia politica dell'ultimo Capuana, dietro cui agiscono non i nuovi irrazionalismi del primo Novecento, né «la carica di elettrica moralità» che Boine coglieva nell'inquietudine di Prezzolini, ma – appunto – l'idolatria antiquata del patriottismo e dell'unitarismo risorgimentali, con i suoi corollari autoritari e coloniali, nella quale Gramsci ravvisava acutamente l'impronta più forte impressa da Crispi ad «un vasto gruppo di intellettuali» italiani, e siciliani in particolare. Il 10 novembre 1915 lo scrittore annunciava all'amico musicista, che gliel'aveva commissionato, di aver «quasi finito il primo atto, e ne sono contento» di *Lu Neri*: qualche giorno ancora ed il progetto, concepito *in limine mortis*, era interrotto dalla partenza di Capuana verso il paese dal quale, shakesperianamente, «no traveller returns».

NICOLO' MINEO

### VERGA ALL'ESTERO E LO STRANIAMENTO\*

Il titolo non faccia velo. Le poche pagine di questo intervento sono non più che una nota. Vorrei partire da un'esperienza personale, non per parlare di me, ma per giungere alla fine a Verga. L'anno scorso fui incaricato di fare delle lezioni all'estero, in una università di Parigi precisamente, sul *Mastro don Gesualdo*. Il compito inizialmente mi sembrava più facile di quanto poi in effetti non sia stato, e per diverse ragioni. Ragioni oggettive legate alla formazione e alla preparazione degli studenti francesi, che sanno o sapevano molto di meno degli studenti italiani, checché se ne dica. Il nostro provincialismo ci porta infatti, a volte, a sopravvalutare quello che avviene altrove. Giovani di terzo e quarto anno di studi di letterature straniere non avevano idea di cosa fosse il naturalismo francese, non avevano idea, inutile dirlo, del verismo italiano, non sapevano nulla della storia dell'Ottocento francese, ancora meno della storia dell'Ottocento italiano, per cui dire Risorgimento e unità d'Italia era come dire quasi niente. In più, non leggevano il romanzo verghiano nella lingua in cui è scritto, ma lo leggevano in traduzione francese, e questo creava loro inevitabilmente notevoli problemi di intendimento, quando io citavo brani in italiano. Verga, sia detto tra parentesi, li crea ai nostri studenti settentrionali, li crea agli studiosi settentrionali. Ovviamente era giustificabile e prevedibile che i francesi avessero delle difficoltà linguistiche.

Ma l'altra difficoltà era quella dell'ambientazione, cioè del pensare quelle vicende in rapporto a un luogo, a uno spazio, e a un tempo precisi: il mondo ottocentesco di Vizzini, che per loro era qualcosa di assolutamente

---

\* Il presente articolo riassume un intervento svolto in occasione del Convegno su «Televisione e letteratura» (Vizzini, maggio 1997).

inconcepibile, e impensabile e inimmaginabile. Ed ecco che il mio compito diventava improvvisamente, in rapporto alle sedici ore di lezione che mi erano state assegnate, un compito quasi impossibile. E allora pensai a quanto sarebbe stato facilitato quel compito, se avessi potuto far vedere dei filmati o la stessa riduzione televisiva del *Mastro*; ma, chiaramente, non avevo il tempo né le possibilità di organizzare qualcosa del genere. Quanto sarei stato aiutato, se avessi potuto portare anche solo una mappa di Vizzini, se avessi potuto portare delle fotografie! Ero assolutamente impreparato rispetto a tutto questo. E tuttavia feci vedere delle fotografie di paesi e luoghi meridionali, e fu soluzione efficace, perché alla fine si stabilì un principio di più sicura comprensione.

Ho ricordato, e ricorderò, tutto questo per dire che io stesso attraverso questa esperienza ho imparato, ho capito qualcosa di più del *Mastro don Gesualdo*, perché l'ho dovuto straniare completamente rispetto alle abitudini di lettura di un letterato che conosce questi testi dalla giovinezza e da sempre è vissuto in Sicilia. Ho dovuto straniare questo testo, per cercare di trovarne la chiave, o una nuova chiave: credetti e forse fu giusto, di poter isolare momenti del romanzo, in modo da far luce su questi, da centrare su questi la riflessione, e volgere sistematicamente il discorso in direzione degli aspetti urbanistici, rurali, economici. Si poteva creare così una corrispondenza con l'ambientazione creata dall'autore, e così il contenuto e lo spirito profondi del romanzo potevano divenire più facilmente riconoscibili e recepibili.

Altro problema era quello di mediare i dati essenziali e fondamentali dell'orizzonte culturale a cui Verga fa riferimento. Pensiamo per un momento alla scena della prima notte di nozze. Una scena naturalmente che era opportuno, anzi necessario, focalizzare. Quei giovani non riuscivano a capirla, anche perché dal punto di vista sia etico che comportamentale non possedevano i presupposti culturali per rendersi oggettivamente conto della situazione rappresentata da Verga. Era inevitabile a questo punto aprire un'altra prospettiva e ricostruire il sistema di relazioni, di comportamenti, di convinzioni che reggevano la società siciliana ottocentesca.

Cosa ho imparato, mi chiederete? Che questo romanzo ha una fortissima componente teatrale, cioè è facilmente scindibile in scene. Mi sono rifatto (scusate l'immodestia) scenografo e regista, per cercare di vedere l'insieme e i singoli aspetti in un'altra maniera, da altri punti di vista. Anche se la forza della mediazione visiva, la memorabile traduzione televisiva di qualche decennio fa – sia detto tra parentesi –, era talmente condizionante che non riuscivo a vedere i personaggi (questo indipendentemente da quelle

lezioni) senza il volto degli attori che avevano dato vita a quei personaggi. Non riuscivo a pensare Bianca Trao se non col volto di Lidia Alfonsi o Gesualdo se non col volto e il corpo e la voce di Enrico Maria Salerno. A parte, naturalmente, la bravura degli attori. La scomposizione in scene però mi riusciva bene sia didatticamente che dal punto di vista dell'interpretazione, e per l'interesse che mi si era destato ho continuato a fare questa operazione, e mi sono reso conto, più che mai, che questo romanzo, come in genere quasi tutta l'opera di Verga, per la sua forza mimetica, ha una forte valenza e una capacità di strutturazione di tipo teatrale, e questa scoperta fu un fatto, per me, abbastanza sorprendente.

In secondo luogo trassi una conferma – non potrei dire che una scoperta –, quella della struttura fortemente totalizzante di questo romanzo, nel senso che il radicamento nella realtà specifica, locale, di Vizzini – come in altre opere quella in altri luoghi della Sicilia –, è tale che non c'è parola del testo che sia comprensibile fuori da quel contesto, che va continuamente ricostruito e ripensato dal lettore e dal critico. Nel caso del *Mastro Don Gesualdo*, senza conoscere l'antica Vizzini, o in genere la realtà e la condizione di una comunità meridionale ottocentesca, è difficile, non solo capire letteralmente, ma capire il senso profondo della rappresentazione data dallo scrittore. La forza di totalizzazione è una delle doti più straordinarie di Verga scrittore. La grande forza espressiva del *Mastro* deriva proprio dalla compattezza della sua strutturazione.

E altro ancora mi si scopriva, per l'effetto appunto di una lettura costretta a spiegare *tutto*, non potendo dare nulla per scontato: il senso profondo del testo nel suo insieme e nelle singole sue parti. E mi apparivano in tutta la loro evidenza i vuoti, le oscurità e le contraddizioni del romanzo. Non penso a certi punti irrisolti: se Isabella sia figlia o no di Don Gesualdo, per esempio. Penso ad altre difficoltà interpretative. A cominciare dalla prima pagina. Perché, all'apertura della narrazione – la notte dell'incendio, in una delle scene più *manzoniane* –, Vizzini è chiamato "paesello", mentre subito dopo si dice delle tante chiese, da cui vengono i suoni d'allarme delle campane? Questa è una contraddizione in cui ci si imbatte sin dal primo momento della rappresentazione. E si potrebbero fare molti altri esempi.

Ma si impongono altre domande. Vanno riesaminate le situazioni dei personaggi, le situazioni socio-economiche, in rapporto con la storia, che è uno degli aspetti più intriganti e anche ambigui e di difficile definizione dell'opera. E poi bisogna chiedersi perché Verga, col *Mastro don Gesualdo*, a cui comincia a pensare subito dopo o contemporaneamente alla stesura de

*I Malavoglia*, rispetto all'oggetto e al soggetto storico di questo, muova in direzione di un'epoca precedente. *I Malavoglia* è un romanzo di eventi contemporanei, *Mastro don Gesualdo* è un romanzo di eventi della prima metà dell'Ottocento. Che cosa questo significa? Come perviene l'autore a queste scelte, che debbono dare a lui stesso determinate risposte e debbono dare al lettore italiano determinanti messaggi?

Per questa via si comincia a confrontare la prima redazione o le varie redazioni, la redazione della «Nuova Antologia» con quella definitiva, e allora le smagliature, le spaccature si allargano, diventano più vistose.

Queste affermazioni sembrerebbero in contraddizione con quello che dicevo prima, della forza di totalizzazione. Ebbene la forza di totalizzazione è così compatta e forte, che non fa scorgere le contraddizioni che derivano, invece, dalla lunga storia redazionale del romanzo. I primi tentativi sono del 1880-1881. Poi abbiamo una serie di abbozzi: Verga aveva pensato a un altro romanzo o, meglio, nel tempo pensa almeno a tre romanzi diversi. Il progetto cambia perché cambiano le cose intorno a lui. Negli anni Ottanta, come tutti sappiamo, si giocano i destini definitivi del Mezzogiorno e quindi della Sicilia, per quanto riguarda l'economia, la politica, la società, la cultura. Il romanzo riflette fortemente questi fatti, proprio per l'istanza e per la realtà autentica di scrittore realista che fu di Verga. Verga segue le vicende del suo tempo – cosa che di solito non è chiara ai critici – le registra con attenzione e continuità, e perciò il romanzo non può rimanere un organismo astrattamente compatto e coerente. Dico astrattamente e lo sottolineo, perché poi, invece, la coerenza di fondo e quindi quel tipo di totalità di cui dicevo è data dalla sua capacità di rappresentare, in ogni particolare, il generale. Dal non volere e non poter pensare il mondo (ma non è, per me, un difetto), se non in una dialettica organica di particolare e generale. Certe contraddizioni dunque possono discendere dalla situazione storica, dal fatto di riflettere una situazione storica in movimento.

È un romanzo radicato nel reale, in cui particolare e generale sono incomprensibili, se indipendenti l'uno dall'altro. Se un diverso approccio di lettura porta a riconfermarci certe idee e a farne nascere altre per un effetto di cambiamento di prospettiva, allora posso dire che sicuramente da quell'esperienza (scusate se torno a me) ho imparato più io, che gli studenti che mi ascoltavano.

RAFFAELE MORABITO

#### VALENZE SIMBOLICHE E FUNZIONALITÀ NARRATIVA DEGLI ANIMALI VERGHIANI\*

Giovanni Verga fu scrittore che non dimostrò mai interesse per i bestiari e i *Fisiologi* medievali e nemmeno per i libri ed i trattati di letteratura emblematica fioriti fra Cinque e Settecento in Italia come nel resto d'Europa. Tuttavia ciò non implica da parte sua una disattenzione al significato simbolico che può assumere, nella vita come nei racconti (e per uno come lui, verista, questi dovevano essere una fedele riproduzione di quella), la presenza degli animali, al contributo che essa può apportare al prodursi dei significati della narrazione. Ciò appare ovvio in certa sua produzione più propriamente verista: che siano gli animali custoditi dal pastore Jeli della *Vita dei campi* o gli asini di compar Alfio nei *Malavoglia*, si tratterà comunque di elementi costitutivi di quel mondo paesano e rurale in cui le storie sono ambientate. Ed è altrettanto prevedibile che in quella società 'primitiva' gli animali forniscano più d'una volta lo spunto per una 'ngiuria', per un soprannome, come nel caso di Piedipapera, a cui viene attribuito questo nomignolo perché è zoppo e la sua andatura ricorda evidentemente ai compaesani quella della papera<sup>1</sup>. Ricavati dal raffronto col mondo animale sono altri soprannomi che compaiono fin nel titolo di alcune novelle verghiane: per esempio *Nanni Volpe*, nella raccolta *Vagabondaggio*, in cui il rimando è quello sin troppo ovvio alla proverbiale astuzia della volpe,

\* Questo saggio svolge i temi di una relazione presentata al convegno «Simbolismo animale e letteratura» (L'Aquila, 14-15 giugno 2000).

<sup>1</sup> La motivazione non viene mai esplicitata, ma risulta trasparente nel secondo capitolo (dove si legge: «Piedipapera, arrancando colla gamba storta dietro a padron 'Ntoni»).

condivisa dall'eroe eponimo del racconto, «testa fine di villano»<sup>2</sup> (p. 580), che, arricchitosi, sposa in età matura una donna più giovane e povera e, accortosi della tresca di un proprio parente con lei, riesce a farsi accudire da tutti e due, lasciandoli alla fine senza eredità; e proprio nel finale «si vide allora quant'era stato furbo Nanni Volpe, che aveva canzonato lui la moglie e anche Cristo in paradiso» (p. 98). Ben più noto di Nanni Volpe un altro personaggio che dà il titolo a una novella e ad un dramma verghiani: quella gna Pina che tutti conoscono come *la Lupa*. In questo caso la motivazione è enunciata dal narratore in maniera più esplicita: «Al villaggio la chiamavano *la Lupa* perché non era sazia giammai - di nulla [...] ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonna solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso» (p. 83). La lupa quindi come animale lussurioso per antonomasia. Ed è questa una tradizione antica, anche se non attestata che di sbieco nei bestiari, a quanto mi risulta: un rapido accenno nel *Bestiario moralizzato*, in cui la eccezionale forza del petto del lupo è connessa alla lussuria: «força del pecto: el mortale asalto / ke dà de [la] luxuria, tentanno»<sup>3</sup>; e nel *Bestiaire d'amours* le tre nature del lupo sono rapportate all'amore delle donne: «Toutes ces .iij. natures sont trovees en amour de feme»<sup>4</sup>. Ma, come si vede, in ambedue i casi medievali propriamente si parla del lupo e non della lupa; la quale invece compare, in quanto femmina, in alcuni testi più tardi come animale proverbiale per il suo smodato appetito sessuale.

Tale è, insistentemente, in Masuccio Salernitano, in cui la condanna dei vizi umani spesso si traduce in una rappresentazione bestiale dei viziosi: prospettiva moralistica che concerne in primo luogo la lussuria<sup>5</sup>. In

particolare in un discorso tenuto all'innamorato Bertramo d'Aquino un amico gli ricorda: «quante volte avemo visto agli di nostri una donna essere amata e vaghizzata da più e diversi valerusi e de virtù ornatu amanti ed essa, togliendo esempio da la libidinosa lupa, schernendoli tutti se è data a uno ribaldo, de ogni sceleragine pieno» (*Novellino*, 21,4); e un amante deluso, quando vede che la donna da lui desiderata si concede a «uno moro nero», così la apostrofa: «O scelerata e libidinosissima lupa, o vituperio ed eterna infamia del restò de le femene, da quale fuoco, da quale foia te si lassata vincere» (24,9).

Ma gli esempi possono essere tanti. Dalla *Nuova cronica* di Giovanni Villani, dove viene ricordata la vicenda di Romolo e Remo, «gittati in pruni presso alla riva del Tevere; e quivi, si dice, furono lattati e nutriti da una lupa. Ma trovandogli uno pastore chiamato Faustulus, gli portò a Laurenzia sua moglie che gli nutricasse, e così fece. Questa Laurenzia era bella, e di suo corpo guadagnava come meretrice, e però da' vicini era chiamata Lupa; onde si dice furono nutriti da lupa» (1,25,4); a un autore rinascimentale la cui licenziosità è passata in proverbio, Pietro Aretino: «E avvicinandosi già alla lupa, la quale con il cuore battente aspettava di gittarsi al collo del ghiottone con quella propria ingordigia che si gitta un riarso dalla febbre a un secchio di acqua fresca» (*Ragionamento*, 1,455); e in una commedia dello stesso Aretino, riferendosi a una cortigiana il servo Biffa la designa «lupa de le lupe» (*Talanta*, 4,5). L'associazione della lupa alla lussuria è ribadita anche dalla comica pseudo-etimologia del pedante Manfurio nel *Candelajo* di Giordano Bruno: «Ho veduto due muliercule raggionar insieme [...] La giovane deve esser qualche lupa, unde derivatur lupanar» (4,15). E di lì si può scendere fino all'ottocentista Carlo Dossi, secondo il quale il collegamento della lupa con la lussuria risalirebbe ben più in là, fino alla Bibbia, come segnala nella *Desinenza in A*, citando *Ezechiele*: «divaricavit tibi suas sub omni arbore» (2,8,2). In realtà non ho rintracciato questo luogo scritturale: probabilmente si tratta d'una citazione a memoria, che rinvia genericamente al cap. 16 di quel libro della Bibbia, dove però non è fatta menzione della lupa, ma la corruzione d'Israele viene rappresentata dalla lascivia di una prostituta. Non è questo l'unico luogo in cui l'immagine e l'associazione viene proposta da Dossi: un riscontro si può istituire con la *Vita di Alberto Pisani*: «Già il bujo pesa su quelli intavolati, più che campi dell'arte, ruffiani dei vizi; e le torme di lupe dalla voce rauca, che il dopopranzo batterono i marciapiedi infranciosando i cervelli mezzo

<sup>2</sup> E cfr. anche p. 585 (testa fina di villano). In genere per le citazioni, salvo altra espressa indicazione, tengo presenti i testi contenuti in *LIZ. I testi della letteratura italiana in cd-rom*, a cura di P. Stoppelli e E. Picchi, Bologna, Zanichelli-Olivetti, 2001; i numeri che le accompagnano si riferiscono ai versi (per i testi poetici) o alla paragrafatura adottata in *LIZ* (per quelli prosastici). Per le novelle verghiane cito da G. Vigna, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979. Per *Jelli il pastore*, *Rosso Malpelo* e *La Lupa* faccio riferimento a G. Vigna, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier, 1987.

<sup>3</sup> Il *Bestiario moralizzato* risale al XIII-XIV secolo; la citazione è dal sonetto XXVI, *Del lupo*, vv. 9-10 (in *Bestiari medievali*, a cura di L. Morini, Torino, Einaudi, 1996, p. 506).

<sup>4</sup> In *Bestiari medievali* cit., p. 376.

<sup>5</sup> Sugli aspetti animaleschi e ferini di personaggi del *Novellino* di Masuccio, in relazione alla loro lussuria, cfr. R. Pastore, *Per una interpretazione del «Novellino» di Masuccio Salernitano*, in «Cultura neolatina», 1969, pp. 235-265.

intontiti dal cibo, son covigliate e tripudiano» (6.88)<sup>6</sup>. Ed anche Verga altrove riferisce il termine a una donna di facili costumi in una novella della raccolta *Vagabondaggio*: «La folla voleva far giustizia sommaria della Mora, ch'era rimasta accasciata sul marciapiedi in mezzo agli urli e alle minacce della folla, come una lupa» (*Il bell'Armando*, 17). Dunque in quel torno di anni, nell'ultimo ventennio del secolo XIX, circolava nella narrativa italiana l'immagine della lupa come simbolo di lussuria, che non aveva precedenti specifici né nella tradizione dei bestiari né in quella emblematica<sup>7</sup>.

Certo, la lupa era anche associata alla fiera combattività: lo stesso Verga nella *Storia d'una capinera* usa il paragone con la lupa che difende i suoi cuccioli («peccati [...] che mi nascondo gelosamente nel cuore come una lupa nasconde i suoi figli nell'antro», 7); oppure era associata all'avidità, come nella novella *Il vitalizio* di Pirandello (1901) – probabilmente sulla scorta d'una tradizione che si radica nella lupa dantesca, che «di tutte brame / sembiava carca ne la sua magrezza» (*Inferno*, I, 49-50): «una vecchia strega, famosa per levare il malocchio; nera come la pece, con certi occhi da lupa e una bocca enorme, da cui usciva una vociaccia roca maschile» (5.17). Tuttavia in un'epoca in cui si affermava un nuovo nazionalismo, volto alla ricerca di salde radici per un'identità nazionale che solo da poco aveva trovato la sua veste politica con la creazione dello stato unitario, il simbolismo della lupa come equivalente della lussuria entrava in concorrenza con altri valori simbolici che quell'animale naturalmente era destinato ad assumere, in quanto elemento essenziale nella leggenda delle origini di Roma; quella Roma nella cui storia si cercavano le radici della nazione italiana e la giustificazione delle sue eventuali pulsioni imperialistiche. La lupa romana, allora, la nutrice dei padri fondatori Romolo e Remo, viene ad occupare uno spazio rilevato in testi di poeti consacrati della nuova Italia: dal Carducci dei *Giambi ed epodi*: «Premea la lupa nutrice di Roma / Ne i lor piccoli denti» (*A proposito del processo Fadda*, 11-12; dove invero rievoca piuttosto il residuo di ferinità nell'animo delle

donne romane); al Pascoli dell'inno *Al Duca degli Abruzzi*: «ci raspa sopra il cuore tratto tratto / l'ugna d'un fiero lupatto / tuo, lupa di Roma...» (78-80), e dell'*Inno a Roma*: «E dopo i lunghi secoli le lupe / del tempo primo vennero cercando / gli antri per l'alte sedi imperiali» (493-495). È la lupa come simbolo di una forza originaria, di un'energia primitiva in cui affonda le radici la forza e la sanità della nazione. E in questa prospettiva si dileguano le ipotesi di razionalizzazione del mito che in passato avevano indotto a profilare una qualche connessione fra l'animale e una figura femminile storica; come aveva fatto, ad esempio, GDR (Gian Domenico Romagnosi), che nel numero 22 del *Conciliatore* (nell'articolo intitolato *Sugli antichei romani*) aveva parlato di «un fanciullo esposto ed allattato da una lupa, o da una donna del volgo per soprannome Lupa» (32; riproponendo dunque l'antica ipotesi già documentata in Villani). La lupa, insomma, quale elemento importante della mitologia nazionale limitava lo spazio concesso alla sua possibilità di simboleggiare un vizio come la lussuria, comunemente considerato non solo moralmente riprovevole, ma tale da infiacchire i corpi e gli animi.

Una simile interferenza fra campi simbolici così disparati non si verifica per un altro animale che compare in un altro titolo verghiano. Questa volta si tratta di un'opera pre-verista: *Tigre reale*. Ammirata e temuta per la sua ferocia e fierezza, la tigre ha una presenza continua nella letteratura italiana, ed in quella occidentale più in genere, a partire dagli antichi (si ricordino per tutti il Virgilio dell'*Eneide* e l'Ovidio delle *Metamorfosi*). E la nostra tradizione poetica è piena di tigri feroci – che siano o no provenienti dall'Ircania: da Lorenzo il Magnifico a Bembo, da Tasso a Marino e a Goldoni<sup>8</sup>. Spesso sono tigri a cui sono stati sottratti i figli, che vanno infuriate alla loro ricerca, come

<sup>6</sup> Nelle raccolte di testi su cd-rom *LIZ* cit. e *Archivio della tradizione lirica. Da Petrarca a Marino*, a cura di A. Quondam, Roma, Lexis, 1997, ho trovato le seguenti occorrenze di tigri designate come *irane*: Lorenzo de' Medici, *Apollo e Pan*, 145; Boiardo, *Egloga*, 1.2830; Niccolò di Correggio, *Rime*, 148-150; Bembo, *Rime*, 105.3; Caro, traduzione dell'*Eneide*, 4.556 e 9.1142; N. Franco, *Rime contro Ariosto*, 211.4; Varchi, *Rime*, 4.14.2, e *Rime. Egloga*, 1.78; Alamanni, *Rime*, 1.112.65; T. Tasso, *Aminta*, 1.2.28; Tansillo, *Ballata*, 1.170; D. Venierio, *Rime*, 1.94; Marino, *Rime buscherecce*, 17.3; Metastasio, *Siroe*, 3.2.46 e *La strada della gloria*, 51 (in *Poesie*); Goldoni, *La donna forte*, 4.7.15, e *La Dalmatina*, 3.11.21 (Gambedue questi testi goldoniani sono in versi). Per le ricerche sui testi stranieri mi sono stati utili i cd-rom *I grandi classici della letteratura straniera*, Roma, Garzanti-L'Espresso-Lexis, 2000.

<sup>7</sup> Il brano è presente anche in *Gocce d'inchostro. Mezzanotte*, 4.

<sup>8</sup> In quella sorta di enciclopedia dell'emblematica che è il *Mondo simbolico* di Filippo Picinelli (Milano, Vigone, 1689) il lupo è classificato fra l'altro come «tipo d'uomo lascivo, che insidia l'onestà di molte, per trionfar di qual'vna», ma propriamente manca qualsiasi riferimento alla lupa femmina.

è in Pulci o in Bembo, in Marino o in Metastasio o in Nievo<sup>9</sup>. Per questo aspetto - della ricerca ansiosa e furiosa dei figli - l'aggancio con i bestiaristi è trasparente. Una delle 'nature' della tigre descritte nei bestiaristi, e in particolare nel *Libro della natura degli animali*, è quella per cui i cacciatori riescono a sottrarle i cuccioli con l'aiuto di specchi:

et è de tal natura ch'elli si dilecta de mirare indel specchio, si che quando lo savio cacciatore vae per prendere li suoi filioli a la tana, se porta con seco molti specchi e vasene a la thana del thygro, e quindi li suoi filioli trahe e partese conn essi. E quella via und'elli fugge si va ponendo li specchi; e quando lo thyro torna a la tana e non trova li figlioli, si se mette ad correre di grande forza si che bene giungerebbe lo cacciatore, ma trova questi specchi per la via. Si sse regge a miralli e non seguisce più lo cacciatore; che s'elli vedesse li suoi figlioli e vedesse li specchi, si lasserebbe portare via li filioli per mirare li specchi.

È l'interpretatio che ne viene data è la seguente:

Questo tygro significa una partita d'omini correnti che non ano stabilità neiente; ché quando lo dimonio cacciatore e furatore dell'anime li à tola l'anima per alcun peccato mortale, si como per superbia e per vanagloria e per avaritia e per invidia e per molte altre presure con che elli piglia l'anime, si conoscono che sono in malo stato e briganosi di raquistare l'anima con grande furia, digiunando, affligendo lo corpo in pelegrinaio, et in cotale maynera. E lu dimonio [...] si ssi traversa loro innanti con quelle cose di ch'elli li crede fare bistentare di raquistare le lor anime, e mostra loro riccheçe di pecunia e di possessione che tolleno l'anime delli homini più che altre cose che li homini danna; dall'altra parte l'inganna per vanità e per dilecto di femene e per amore di filioli [...] e si como traversa loro innanzi questo così fa de molte altre cose, e li homini biegi si ponno tanto lo loro entendimento in queste cose che 'l diavole traversa loro innanzi, che

<sup>9</sup> Fra *LIZe Archivio della tradizione lirica* citi. ho trovato le seguenti occorrenze: Pulci, *Morgante*, 27.74; Nicolò da Correggio, *Rime*, 27.2, e *Psiche*, 17; Bembo, *Rime*, 67.1; Aretino, *Orazie*, 4.241; Vittoria Colonna, *Rime*, 97.1; Varchi, *Rime*, 4.18.13 (ma l'allusione è molto velata e presuppone una conoscenza preventiva del fenomeno da parte del lettore: non parla infatti che di «tigre orzata»); T. Tasso, *Il Mondo creato*, 6.600 sgg.; Marino, *Galeria*, 10; Metastasio, *Epitalamio*, 305 sgg., e *Adriano in Siria*, 3.5.4847, e *Ciro riconosciuto*, 2.9.102-104, e *Ruggiero*, 1.5.46-49; Nievo, *Confessioni di un Italiano*, 1621.

n'abandonano la loro anima sie in tal guisa che llo diavole ne va con essa in inferno<sup>10</sup>.

Ma ben altra è l'accezione in cui è assunta la tigre nel titolo del romanzo verghiano, dove diviene emblematica del fascino aggressivo e pericoloso d'una *femme fatale*, la quale si rivelerà, come le più pericolose fra le tigri, una vera e propria mangiatrice di uomini. La figura centrale del romanzo verghiano, cui la metafora della tigre si riferisce, è imparentata con precedenti come la donna malata che conduce a perdizione il protagonista di *Fosca*, il romanzo di Tarchetti: come lei brutta e come lei irresistibile.

L'immagine della tigre come animale feroce e pericoloso ricorre in Verga, da *Una peccatrice* all'ultima sua raccolta di novelle, *Don Candeloro e C.* (nella novella *Paggio Fernando*, che è del 1889), ma con una presenza più insistita negli scritti giovanili. Tuttavia questa valenza simbolica specifica, che la connette al fascino aggressivo e sensuale d'una donna, emerge solo qui e in *Eros*: «Emilia si rizzò vacillante, si fregò un po' gli occhi, distese mollemente le braccia con un movimento di tigre, lo guardò con occhi addormentati, e gli disse: / - Passate sotto la mia finestra... vi butterò la chiave... Domani, a mezzanotte- (36.47)<sup>11</sup>. Si tratta di un'immagine topica recente nella nostra letteratura, che Verga recepisce verosimilmente in ambiente scapigliato. Riscontri specifici italiani si trovano in Praga: «domandate alle mie viscere ardenti / come bacin la tigre e la pantera» (*Seraphina*, 79-80); e in Camerana: «Tigre fatal nel grigio dei tramonti, / Io, più raggiante che un levar di sole, / Ti coprirei di baci e di carezze» (*Il velo nero*, 20-22); e: «Certo è nata costei, tigre lasciva, / Cupa tigre dal passo ambiguo e lento, / Quando, o Trinacria, te comprime il vento / D'Africa, e strugge la gran vampa estiva. [...] Quale a saziarti / Basterà, o tigre, fra i tripudi rei?» (*Tenebre*, 5-13). Mentre a livello europeo l'origine dell'immagine va ricercata nei testi poetici dei grandi

<sup>10</sup> Così nel *Libro della natura degli animali*, XIX (in *Bestiari medievali* cit., pp. 446-447).

<sup>11</sup> Annotazioni sull'immagine della donna-felino (*felis-mulier*) in Verga si trovano nel saggio di A. Di Nallo, *La zoologia dell'amore nel Verga fiorentino*, in *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, a cura di G. Oliva, Roma, Bulzoni, 1999.

*décadents*, da Baudelaire<sup>12</sup> a Rimbaud<sup>13</sup>. Il percorso attendibilmente ipotizzabile va, dunque, dai francesi agli scapigliati nostrani; e da questi ultimi, oltre che da eventuali letture dirette in francese, dovette mutuare l'immagine Verga, nella sua stagione 'mondana'. Fatto è che il giovane e provinciale Verga era avviato su una strada di cui solo il senno di poi ci ha suggerito che dovesse condurlo al verismo<sup>14</sup>, e in quegli anni era attento a recepire anche fermenti di differente natura, atteggiamenti che rinviano alla temperie di romanzi prossimi piuttosto alla sfera del decadentismo. In tale direzione si colloca la scelta di adoperare l'immagine della tigre, a proposito di questa ennesima versione della *femme fatale*: segno non solo dell'importanza attribuita alla metafora nell'ambito del romanzo, ma anche dell'evidente convinzione da parte dell'autore che in quel luogo metanarrativo che è il titolo, in cui l'opera designa se stessa, essa potesse risultare abbastanza trasparente, evocare al lettore la tematica fondamentale del libro; e quindi che quell'immagine corrispondesse ad un'associazione (o associabilità) dell'idea della tigre abbastanza divulgata per essere riconosciuta dai lettori.

Un passo più in là, come al solito, andrà Pirandello nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, dando corpo e realtà fisica a quella che negli altri non era che una figura retorica, una metafora. Anche qui una donna fatale, che affascina chi l'avvicina e lo trascina in un destino di morte: una donna esotica, la russa Nestoroff, dai «capelli d'uno strano color fulvo, quasi cupreo», dall'«elegantissima persona, con un che di felino nella mossi dei fianchi» (I, VI), che «è stata paragonata da qualcuno alla bella tigre comperata, qualche giorno fa, dalla *Kosmograph*» (II, III), la società che sta producendo un film intitolato appunto *La donna e la tigre*. Ma è proprio qui la forzatura della metafora da parte di Pirandello: non è più solo una donna che ha in sé delle caratteristiche proprie del felino, ma la tigre esiste materialmente anche al di

fuori del personaggio, e sarà essa a uccidere nel finale l'innamorato: materiale oggettivazione di un fascino mortale e senza difesa e delle sue conseguenze, che acquista vita dissociandosi dalla metafora che l'ha generata, dal personaggio che in essa si riflette.

Nella *Lupa* come in *Tigre reale* la menzione dell'animale nel titolo è importante per la determinazione del suo valore simbolico: dà un suggerimento, indirizza genericamente il lettore; sarà poi l'intero racconto a precisare il significato di quell'immagine, a illustrare la motivazione di quel riferimento, che, più che dal confronto con un'enciclopedia esterna, è chiarito dal contesto. La Lupa ha «due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano» (p. 83), degli «occhi da spiritata» (p. 85); quanto alla protagonista di *Tigre reale*, «c'era ancora qualcosa che non era vinta e che si ribellava in lei; la fronte altera di quella tigre ferita a morte aveva un'aria di maestà» (11.13). L'associazione concettuale che giustifica il ricorso alle immagini animali, e quindi il valore simbolico della presenza animale nel racconto, in questi casi è esplicitata dallo stesso narratore. Si tratta di fatto di simboli che funzionano all'interno d'un contesto determinato, illustrati dalla storia, e non reclamano una propria validità assoluta, generalizzata in qualunque tempo e situazione e preliminare rispetto a ogni storia. E ciò può essere verificato tanto nei due casi appena menzionati, in cui il valore simbolico è dichiarato, quanto in altri in cui esso non viene esplicitamente additato.

È, quest'ultimo, il caso del dittico costituito all'interno della raccolta *Vita dei campi* dalle due novelle *Jeli il pastore* e *Rosso Malpelo*. Figure opposte e complementari i protagonisti eponimi. Di un'innocenza primigenia il primo, quasi abitatore d'un inconsapevole paradiso terrestre dal quale si ritrova improvvisamente decaduto e la cui reazione estrema è priva di qualunque senso di colpa. Il pastore Jeli sposa Mara, da lui amata fin dalla fanciullezza; ma lei amoreggia con don Alfonso, compagno d'infanzia di Jeli, e quando questi ne ha la prova lo uccide. Le parole con cui si rivolge ai gendarmi che lo arrestano sono ingenua e manifestano la reazione naturale e stupita di chi ha perso una felicità che gli era sembrata naturale: «Non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara!...» (p. 47).

Jeli è pastore, ed il suo mondo è un mondo aperto, quello dei grandi spazi dei pascoli, in cui, sotto un cielo sconfinato, si muove una moltitudine di animali. In primo luogo i cavalli della mandria affidata a lui; e poi, una volta che verrà degradato per aver perso un cavallo e dovrà badare a un gregge di

<sup>12</sup> Mais la plus jeune sœur se meut avec des mouvements impossibles à prévoir; elle bondit; elle a les sauts du tigre. [...] Et son nom est *Mater Tenebrarum*, Notre-Dame des Ténèbres. *Lexana et nos Notre-Dame des Tristesses*, in *Un mangeur d'opium*, VIII, *Visions d'Oxford*, in C. Baudelaire, *Les paradis artificiels*, a cura di C. Pichois, Paris, 1964, p. 232.

<sup>13</sup> Lysios, promené dans les champs Phrygiens / Par les tigres lascifs et les panthers rousses (Solet et Chair, IV, 128-129, in A. Rimbaud, *Poésie*, a cura di G. P. Bona, Torino, Einaudi, 1963).

<sup>14</sup> Sulla carriera e le esperienze del giovane Verga faccio riferimento in specie a G. DIMONTE, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976.

pecore, le pecore appunto. Degradazione simboleggiata nel fatto che adesso non monta più a cavallo con piglio dominatore, come faceva un tempo (-montare con un salto sul dorso nudo delle sue bestie selvaggie, acciuffandoti per la criniera la prima che passava a tiro, senza lasciarsi sbigottire dai nitriti di collera dei puledri indomiti, e dai loro salti disperati-, p. 13): la sua cavalcatura ora è, invece, un assai meno nobile asinello. Ma accanto ai cavalli, che si muovono con Jeli in selvaggia libertà, ed alle pecore, altri animali selvatici, come conigli (p. 22), lupi (p. 24), caprioli (p. 35); o domestici, come cani (pp. 14, 15, 20, 22, 34, 35; e anche un «cagnuolo da latte», p. 22), vacche (pp. 15, 24), asini (pp. 22, 39, 42), galline (p. 22), chioce (p. 42), muli (pp. 26, 40), buoi (pp. 26, 30, 38), porci (pp. 32, 33), vitelli (p. 42), e polli, tacchini, castrati, capretti (p. 47). E inoltre una miriade di uccelli: colombi (p. 24) e colombe (p. 34), piccioni (p. 25), e poi gazze (p. 13), passeri (p. 13), allodole (pp. 14, 21), corvi (p. 17), cinciallegre (p. 21), merli (p. 22), pettirossi (p. 22); e, assimilabili agli uccelli in quanto animali alati e canterini, il grillo (pp. 14, 17, 22, 38) e la cicala (pp. 17, 22); e poi, genericamente, degli «uccelli» (pp. 16, 18). Sono animali del cielo e dell'aria: animali che vivono al di sopra degli uomini, nella parte alta del mondo, in un ambiente quasi edenico, privo di pena e di colpa; come edenica è, da quest'ultimo punto di vista – dell'assenza di colpa – la figura di Jeli, che agisce secondo un proprio codice morale, elementare e ingenuo ma sicuro, e si stupisce che il suo punto di vista non venga condiviso da tutti – dai gendarmi che lo arrestano, per esempio. Non è un caso che la presenza degli uccelli selvatici, che evocano una vita assolutamente libera e priva di condizionamenti, si addensano nella prima parte della novella, in cui Jeli vive istintivamente spensierato e in felice comunione con la natura<sup>15</sup>, inconsapevole di quanto può insidiare quella condizione, di cui si sente appagato. La sua storia infatti si svolge dapprima in una sorta di paradiso terrestre e poi, una volta che quel paradiso è perduto, vive nel suo ricordo: la condizione di partenza del racconto è quella di un'innocenza

<sup>15</sup> Un tale valore simbolico degli uccelli selvatici sarebbe stato esplicitato di lì a poco nella poesia di Pascoli: emblematico può essere il rimando a un componimento divenuto pezzo da antologia: *Valentino* il bambino Valentino è assimilato non a una specie determinata, ma genericamente a un «uccello venuto dal mare, / che tra il ciliegio salta, e non sa / ch'oltre il beccare, il cantare, l'amare, / ci sia qualch'altra felicità».

primigenia, e il racconto è racconto della caduta, della perdita di quell'eden; ma è una caduta senza colpa. Jeli, soggettivamente è privo di qualunque senso di colpa: che la colpa è negli altri, in Mara e in don Alfonso e nei paesani che si fanno beffe di lui. Jeli invece resta talmente vicino alla condizione edenica che anche alla fine riesce appena a rendersi conto di averla perduta, e non sa farsene una ragione.

Il mondo di Rosso Malpelo è invece l'opposto: è quello di chi è stato da sempre escluso da una condizione felice, e persino dalla speranza di liberarsi dalla maledizione di un'esistenza priva di luce e di prospettive. Figlio d'un cavatore di rena morto per un incidente sul lavoro, è un ragazzo che vive una vita aspra e priva d'affetti: la madre e la sorella maggiore lo trascurano; sola sua amicizia Ranocchio, un ragazzino debole e zoppo, suo compagno di lavoro, da lui a un tempo protetto e vessato, che finisce per morire di stenti. Se Jeli è personaggio di un'innocenza primigenia, Malpelo è al contrario un essere infernale: vive sotto terra, nella cava; è cattivo per definizione (*Malpelo* appunto); suo padre, che è buono, viene definito dal narratore «povero diavolaccio» (p. 51); e la cava in cui lavora, e che da lui prende il nome di «cava di Malpelo» (p. 50), è come l'inferno: popolata dai fantasmi dei minatori che si sono smarriti nei suoi meandri e non sono più ritornati «e che camminano da anni e camminano ancora, senza poter scorgere lo spiraglio del pozzo pel quale sono entrati, e senza poter udire le strida disperate dei figli, i quali li cercano inutilmente» (p. 63); gli esseri che, come i vecchi asini, vi vengono calati non ne escono più; e in quelle gallerie son rimasti tanti uomini «o schiacciati, o smarriti nel buio» (p. 63), ed anche Malpelo finirà per venire inghiottito dalla terra: del resto, come dice lui stesso, egli è uno di quelli che sono «fatti per vivere sotterra» (p. 68). Un mondo ctonio, il suo, privo di luce, che lo induce a non dar credito a quanto il suo amico Ranocchio gli racconta del paradiso; un mondo maledetto, al punto che anche un galeotto, capitato lì per caso, dice che «la prigione, in confronto, era un paradiso» (p. 73); e quanto al *grigio*, l'asino di Malpelo, è detto che «se non fosse mai nato sarebbe stato meglio» (p. 67); riprendendo frasi e concetto evangelici, formulati a proposito di Giuda in *Marco*, 14, 21: «bonum erat ei, si non esset natus homo ille»). La sua cattiveria, la sua bruttezza ed il suo abbruttimento, il suo vivere sempre sotto terra, il suo morire sotto terra, smarrendosi misteriosamente e lasciando dietro di sé la leggenda della propria malvagità ed il timore di una propria presenza eterna e malefica («i ragazzi della cava abbassano la voce quando parlano di lui nel sotterraneo, che hanno paura di vederselo comparire dinanzi, coi capelli rossi e gli occhiacci grigi»: così si conclude la

novella, p. 74), fanno di Malpelo una sorta di essere infernale, una specie di diavolo, il quale impersona la dannazione di un'umanità irredimibile che popola la terra siciliana e il suo mondo paesano e rurale. Così come Jeli impersona quella stessa umanità in uno stadio anteriore al peccato, alla coscienza stessa del peccato, Malpelo è consapevolmente cattivo e teorizza la propria cattiveria, ritiene che per lui non vi sia altra possibilità nella vita se non quella di perseguirla fino in fondo; e come tale, come malvagio e come maledetto, da evitare e da temere, è considerato da tutti.

Anche nella novella di Malpelo la presenza degli animali è invadente. Il padre del ragazzo era chiamato mastro Misciu Bestia, il suo unico amico si chiama Ranocchio; sono due soprannomi, ma significativamente sono tratti dal mondo animale. C'è una deformazione animalesca della natura umana, che, associata com'è all'ambientazione sotterranea della storia, a quell'universo privo di luce chiara e d'aria libera, assume l'aspetto d'uno stravolgimento diabolico, di un'alterazione irreversibile. Non più i nobili animali di Jeli, i cavalli che galoppavano sotto il cielo e gli uccelli che volano nel cielo, ma gli asini della miniera; non più lo *stellato*, il cavallo del branco perso da Jeli, ma il *griglio*, l'asino che Malpelo prende continuamente a bastonate. Se ci sono volatili, si tratta di bestie notturne: non passeri o cinciallegre ma civette (pp. 68, 72) e pipistrelli (pp. 68-69); e gli uccelli in genere vengono menzionati per la loro assenza (pp. 62: «avrebbe voluto fare il contadino [...] e il canto degli uccelli sulla testa», 67), così come il grillo («senza un grillo che vi trillasse o un uccello che vi volasse su», p. 67). Mentre *pulcino* figura come appellativo dispregiativo rivolto a Ranocchio («Taci pulcino!», p. 59) o come termine di paragone: «tremante di febbre come un pulcin bagnato» (p. 70). E poi cani: ma una volta è un «cane malato» (p. 60), un'altra un «cane arrabbiato» (p. 55); e se vengono evocati in un paragone i bufali, sono «quei bufali feroci che si tengono coll'anello di ferro al naso» (p. 56); e poi le «povere lucertole» a cui viene data «la caccia a sassate» (p. 60), e ancora lupi, topi, gatti (una volta sono degli «occhiacci di gatto», p. 61). Insomma attraverso le immagini e le figure animali viene rappresentata un'umanità degradata, una dimensione bassa dell'esistere che sarebbe grottesca se non fosse dominata da una cupa tragicità. Se *Jeli il pastore* è il racconto dell'eden perduto, *Rosso Malpelo* è quello della dannazione senza riscatto, una discesa agli inferi senza speranza di ritorno. E il protagonista alla fine si trasforma in un diavolo, la cui figura terrorizza i ragazzi della miniera.

Nella contiguità della disposizione delle due novelle all'interno della raccolta *Vita dei campi*, ma ancor più nella continuità tematica - da un lato

di caduta e perdita dello stato d'innocenza primigenia, dall'altro di dannazione definitiva e irredimibile - si delinea una loro complementarità: si tratta propriamente di un dittico. La discesa agli inferi di Malpelo è speculare rispetto alla descrizione del mondo pastorale di Jeli: è come il punto d'arrivo d'un itinerario di caduta e abbassamento che dai pascoli dell'infanzia di Jeli giunge lì, nella cava di Malpelo, al punto estremo, alla profondità più disperata. In questa prospettiva si esplicitano meglio i significati simbolici degli animali che accompagnano le vicende dei due protagonisti. Nel primo tempo di Jeli i cavalli e i liberi uccelli dell'aria; ma già nel corso della sua vicenda Jeli subisce una degradazione, passa a fare il guardiano di animali meno nobili, le pecore, e va in groppa a un asino. In Malpelo la degradazione assoluta è compiuta, il suo animale è da subito un asino (quasi immagine bassa del cavallo) e quegli altri animali che in *Jeli il pastore* evocavano i cieli e la libertà sono scomparsi. Nel mondo sotterraneo di Malpelo non è rimasta che una presenza animale stravolta (i cani affamati e malati, il *griglio* stremato dagli anni e dalla fatica) od ostile (i pipistrelli, le civette etc.). Certo, quelle bestie son ben lungi dall'essere guardate, come in tempi lontani, all'epoca dei bestiari medievali, quali significanti di un significato da interpretare. Ciò tuttavia non esclude che anch'esse assumano un valore simbolico: ma è un valore che non ha una sua consistenza oggettiva indipendentemente dal testo, e che proprio all'interno di un sistema testuale (il dittico *Jeli il pastore* - *Rosso Malpelo*) trova la sua chiave.

DOMENICO TANTERI

SUL CONFRONTO VERGA-ZOLA  
NELLA CRITICA DI FINE OTTOCENTO \*

I rapporti tra verismo italiano e naturalismo francese sono stati abbondantemente, anche se forse non del tutto esaurientemente, investigati, a partire, almeno, dalla vecchia e ponderosa monografia di Paul Arrighi, *Le vérisme dans la prose narrative italienne*, del 1937<sup>1</sup>; e la dipendenza – almeno relativa – del primo dal secondo è quasi un luogo comune, specie per gli studiosi di cultura francese.

Anche le affinità e le analogie tra l'arte verghiana e quella di Zola sono state più volte e variamente messe in evidenza.

C'è però un aspetto di questa relazione che ci sembra non sia stato finora fatto oggetto di specifica attenzione e che comunque non sia stato adeguatamente messo in luce, pur essendo, a nostro avviso, tutt'altro che privo di interesse.

Ci riferiamo all'accostamento e all'esplicito confronto tra lo scrittore italiano e quello francese che percorre come un filo rosso il dibattito letterario già negli ultimi decenni dell'Ottocento e che si risolve spesso a favore – almeno sotto certi profili – dell'autore dei *Malavoglia* (e del *Mastro*).

Si tratta del resto di un confronto quasi ovvio e spontaneo da parte

---

\* Il presente lavoro ripropone in parte, in forma rimaneggiata, argomenti già trattati nella comunicazione, dal titolo *Verga lettore e "competitore" di Zola*, presentata al Congresso nazionale dell'ADI su *Letteratura italiana, letterature europee* (Padova-Venezia, 18-21 settembre 2002).

<sup>1</sup> Paris, Boivin.

di critici, recensori e compagni di avventura letteraria, che, nel porre la nuova stagione verghiana in relazione con la "scuola" naturalista, quasi automaticamente erano portati appunto a paragonare l'autore siciliano a colui che di tale scuola era – a ragione – considerato il capo e l'esponente maggiore.

Già nella prima (in ordine di tempo) significativa recensione dei *Malavoglia*, ad opera di Felice Cameroni, che segue a tamburo battente la pubblicazione del capolavoro verghiano (esce infatti sul «Sole» il 25 febbraio 1881), il critico, fervente zoliano della prima ora, stabiliva un preciso rapporto, sia pure con molte cautele: «Fatte le debite proporzioni tra lo Zola ed il Verga, forse i *Vinti* potranno occupare fra i romanzi della giovane letteratura italiana un posto, corrispondente a quello dei *Rougon-Macquart*, se però il nostro romanziere saprà (come ne sono assolutamente certo) persistere nel suo ultimo indirizzo e curarne (come spero) ancor dappiù lo svolgimento artistico»<sup>2</sup>.

Nell'ampio e lucido saggio di Francesco Torraca, poi (che segue quello di Cameroni di poco più di due mesi), l'accostamento è senz'altro più deciso e quasi insistente: «E. Zola, dopo aver foggiate l'albero genealogico de' Rougon-Macquart secondo le leggi dell'eredità, edifica tutto un edificio di critica letteraria sulle pagine d'un illustre chimico: G. Verga discorre come un professore di sociologia, quasi non avesse fatto altro in vita sua»; «Un romanzo realista, anzi naturalista [...] Anzi una serie di romanzi, qualcosa di simile alla *Storia naturale di una famiglia sotto il secondo impero*»; «Né l'*Assommoir* dev'essere rimasto estraneo alla concezione dei *Malavoglia*. Ve ne accorgete, non foss'altro, dal tentativo, che il Verga fa, di riprodurre sino il linguaggio degli abitanti di Trezza»; «È come lo Zola, per meglio riprodurre il *milieu*, per darne impressione più viva ai lettori, avvicina il suo stesso linguaggio, quando parla a nome proprio, a quello de' suoi personaggi, così fa il Verga»; «C'è dunque, nell'idea *madre* e in certi caratteri secondari del libro, l'influenza dello Zola. Ma il Verga, l'ho detto, ha la propria originalità, e vuole affermarla»<sup>3</sup>; ecc.), tanto da

costituire come un filo conduttore del lavoro. Lo stesso Torraca, del resto, si mostra pienamente consapevole della centralità e del "peso" che il riferimento allo scrittore francese ha nel suo discorso, tanto è vero che già dopo la terza "evocazione" sottolinea la "ricorrenza": «Ho nominato lo Zola di nuovo»<sup>4</sup>. E non solo il "maestro", viene chiamato in causa, ma l'intera "scuola": «Evidentemente il punto di partenza, per Verga, è il *naturalismo*»<sup>5</sup>.

Il critico lucano, per altro, non manca di sottolineare l'indipendenza che comunque Verga mantiene rispetto al (presunto) "modello", anzi – come abbiamo visto – la sua «originalità». Su questa strada Capuana, la cui famosa recensione segue a ruota quella di Torraca (appare sul «Fanfulla della Domenica» il 29 maggio '81), si spinge decisamente più avanti. Egli infatti inaugura la serie dei giudizi che portano Verga in «vantaggio» (almeno per qualche aspetto) sul "maestro"-«rivale», affermando risolutamente che «finora nemmeno lo Zola ha toccato una cima così alta in quell'*impersonalità* ch'è l'ideale dell'opera d'arte moderna»<sup>6</sup> fermo restando l'ormai quasi «scontato» – anche se enunciato in forma nuova e particolarmente brillante – riferimento al "modello" francese per quel che riguarda le soluzioni linguistiche e stilistiche adottate: «Verga colava la lingua comune e il dialetto isolano in un cavo straordinariamente lavorato, come disse d'aver voluto fare lo Zola colla lingua francese e il gergo popolare parigino nell'*Assommoir*»<sup>7</sup>; e ovviamente il riferimento specifico è alla dichiarazione, che lo stesso Zola fa nella *préface* a *L'assommoir*, di aver voluto «ramasser et [...] couler dans un moule très travaillé la langue du peuple»<sup>8</sup>.

Da questo momento in poi, comunque, la tesi della "superiorità" (sia pur relativa) di Verga, o in ogni caso, del "passo avanti", del progresso da lui compiuto, su questo o quel punto (e in particolare sul terreno

<sup>2</sup> Ivi, p. 220.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Cfr. L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda Serie*, Catania, Giannotta, 1882 (dove la recensione fu accolta), p. 142.

<sup>5</sup> Cfr. ivi, p. 135.

<sup>6</sup> E. ZOLA, *Les Rougon-Macquart*, Tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1961, p. 373.

<sup>2</sup> Cfr. F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a cura di G. Vizzani, Napoli, Guida, 1974, p. 100.

<sup>3</sup> La recensione, apparsa dapprima sul numero del 9 maggio 1881 del quotidiano romano «Il Diritto», fu poi accolta da Torraca, col titolo *I Malavoglia*, nel vol. *Saggi e rassegne*, Livorno, Vigo, 1885, da cui citiamo, rispettivamente p. 212 (i primi due brani), p. 220 (il terzo) e p. 221 (il quarto e il quinto). I corsivi sono nel testo.

dell'impersonalità e oggettività della rappresentazione artistica) diventerà quasi un luogo comune, che sarà ripreso e ribadito dallo stesso Capuana più volte: per esempio nella lettera a Edouard Rod del 17 ottobre '83, in cui, dopo aver rivendicato ai veristi italiani il merito di un'assoluta coerenza e di un estremo rigore nel perseguimento dell'impersonalità e dell'autosufficienza dell'opera («...noi tentiamo di fare che l'opera d'arte sia completamente impersonale, che non vi si veggia traccia dello scrittore, che la forma, che l'organismo anche della piccola novella sia qualcosa di vivo, di solido, che si muova da sé») e aver precisato che «da ciò nasce la loro sobrietà in fatto di descrizioni», arriva ad affermare: «Da questo lato, *I Malavoglia* del Verga mi paiono un romanzo meraviglioso, che ha fatto fare un passo all'arte; e lo Zola, anche dopo il suo *Au bonheur des Dames* deve correre un po' per raggiungerlo<sup>9</sup>; e ancora nell'intervista concessa nel '94 a Ugo Ojetti (e da questo raccolta nel volume *Alla scoperta dei letterati*), nella quale dichiara: «...non credo che tra i romanzi di Emilio Zola ce ne sia uno che valga, per verità e per impersonalità, *I Malavoglia* o *Mastro-don Gesualdo*<sup>10</sup>. Ma anche, per esempio, da Guido Mazzoni, che recensendo, nel 1890, appunto il *Mastro*, giudicherà Verga, «nella rude semplicità delle invenzioni e della rappresentazione, di gran lunga superiore a Zola<sup>11</sup>. E perfino un ammiratore sfegatato dello scrittore francese come Felice Cameroni arriverà ad affermare (riferendosi, nella fattispecie, alle novelle di *Vita dei campi*, anche se il giudizio è inserito nel contesto di una breve notizia su *Per le vie* apparsa sul «Sole» il 15 settembre 1883) che «per la meravigliosa oggettività della riproduzione artistica» Verga «supera qualsiasi romanziere vivente, compreso lo stesso Zola<sup>12</sup>.

Ma di un siffatto e – diciamo pure – così serrato raffronto lo scrittore catanese non è soltanto «oggetto», bensì è anche «soggetto» attivo e consapevole (cosa, questa, che è stata finora poco rilevata e poco

considerata dalla critica); intendiamo dire, insomma, che Verga accetta la «sfida» e non si perita di affermare e rivendicare, sia pure col ritegno e la discrezione che gli sono abituali, in forma indiretta e quasi reticente, non solo la sua indipendenza, ma anche una sua sia pur relativa e ben delimitata «superiorità» sul maestro francese.

Ma non è inopportuno a questo punto, prima di prendere in esame i testi che documentano la nostra affermazione, cercare di ricostruire, almeno per grandi linee, l'atteggiamento complessivo di Verga nei confronti del caposcuola del naturalismo. A tal fine, a parte i più o meno evidenti segni dell'«influenza» esercitata sulla sua attività letteraria dall'opera zoliana, e a parte i riecheggiamenti e le «ripresche» di temi, motivi e moduli stilistico-espressivi riscontrabili – ed effettivamente riscontrati dalla critica – nelle opere verghiane, vanno considerati i numerosi e significativi riferimenti diretti e le sia pur fuggevoli notazioni critiche, che testimoniano della grande attenzione con cui lo scrittore siciliano seguiva l'attività del maestro francese, nonché della grande ammirazione che aveva per lui.

Basta scorrere la corrispondenza con Capuana (raccolta in un unico volume da Gino Rava<sup>13</sup>), che si sviluppa per quasi un cinquantennio, dal 1870 al 1915 (anno della morte dell'autore di *Giacinta*), e che accompagna quindi l'intero arco dell'attività letteraria dei due sodali, per vedere come fosse assiduo l'interesse di Verga per lo scrittore d'oltralpe, specie nel periodo dell'elaborazione della poetica e delle opere più significative del verismo, e come fosse sempre aggiornata la sua conoscenza della produzione zoliana, grazie anche al continuo scambio di libri (oltreché di opinioni), testimoniato appunto da numerose lettere dell'uno e dell'altro corrispondente.

Si possono cogliere, in particolare, nelle missive di Verga diversi spunti e accenni di giudizi di valore, spesso brevi e quasi fulminei ma sempre acuti, che mostrano a loro volta quanto la sua lettura di Zola fosse penetrante e che rivelano nell'insieme appunto una profonda stima, anche se temperata, a volte, da qualche riserva.

Emblematica di un siffatto atteggiamento si può considerare già la lettera del 9 febbraio '76, interamente dedicata all'autore francese, e scritta

<sup>9</sup> Cfr. J.-J. MARCHAND, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, Genève, Librairie Droz, 1980, p. 136.

<sup>10</sup> Cfr. U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Firenze, Le Monnier, 1946 [1ª ed.: Milano, Damolard, 1895], p. 233.

<sup>11</sup> G. MAZZONI, *Mastro-Don Gesualdo*, in «Intermezzo», I (1990), 6, p. 129.

<sup>12</sup> Cfr. F. CAMERONI, *Interventi critici...cit.*, p. 274.

<sup>13</sup> G. RAVA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984.

appunto per accompagnare la restituzione a Capuana di un romanzo zoliano, (probabilmente, secondo Riva, *La faute de l'abbé Mouret*), dove si legge, fra l'altro: «La prima parte del libro, come *preparazione* è stupenda, la seconda non risponde alla grande e legittima [sic] aspettativa che la prima parte ha messo in corpo al lettore, anzi addirittura sembrami della pastorale accademica inferiore al *Dafne e Cléo*, e indegna di uno scrittore di polso come Zola, ché a parte i suoi difetti e la questione di scuola io ritengo il Zola il più originale dei romanzieri viventi – originale in bene e in male, ma che è lui, solo lui, da non potersi assomigliare a nessuno dei suoi rivali ed emuli. Io lo chiamerei il Tiziano del romanzo, così splendida e ricca è la sua tavolozza...»<sup>14</sup>.

E si noti che siamo ancora al di qua, cioè prima, della pubblicazione dell'*Assommoir* (avvenuta, come è noto, nel '77) e del grande interesse e clamore suscitato da quell'evento, nonché al di qua degli autorevoli interventi di De Sanctis (del '77 e del '79), che sicuramente diedero un grande impulso all'apprezzamento e alla "legittimazione" dello scrittore francese in Italia<sup>15</sup>. Siamo insomma in tempi "non sospetti".

Ma si veda poi anche, a conferma di tale atteggiamento, il senso di profonda ammirazione e quasi deferenza che promana dall'affermazione contenuta nella lettera del 30 luglio '81: «Uno solo ci fa cascare la penna di mano, Zola!»<sup>16</sup>; espressione che del resto era già presente, in forma appena variata, nella lettera a Felice Cameroni del 19 marzo dello stesso anno, dove si legge, sempre a proposito di Zola: «È il solo che mi fa cascare la penna di mano»<sup>17</sup>. In un contesto, per altro, non privo di chiaroscuri, in cui si rilevano luci e ombre (sia pure, beninteso, con netta prevalenza delle prime) dell'arte zoliana:

<sup>14</sup> Cf. *ivi*, pp. 51-52.

<sup>15</sup> Ci riferiamo, ovviamente, allo *Studio sopra Emilio Zola* e alla conferenza su *Zola e l'Assommoir*, che si possono leggere in F. De Sanctis, *L'arte, la scienza e la vita*, a cura di M. T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, rispettivamente pp. 387-431 e pp. 432-456. Si può vedere al riguardo il nostro saggio su *De Sanctis e il naturalismo*, in «Siculum Gymnasium», gen.-dic. 1999, pp. 1051-1076.

<sup>16</sup> Cf. G. Riva, *Carteggio*, cit., p. 310.

<sup>17</sup> Cf. G. Vezia, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimiri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 108.

Zola stesso nella *Faute de l'abbé Mouret* ha studiato il fenomeno psicologico o fisiologico, secondo lui, e meno felicemente [del Manzoni] parmi.

Coteste osservazioni che faccio non vogliono dire che io non reputi Zola uno dei più grandi artisti che siano stati mai. A mia volta e istintivamente, io ho seguito verso di lui il suo metodo d'esame per arrivare a scoprire il motivo di certe intermissioni nella splendida manifestazione del suo ingegno, di certi svariamenti nell'applicazione rigorosa della sua teoria. Ti ricordi di tutto l'idillio tra la *Miette* e *Silvère* nella *Fortune des Rougon*? Francamente, e con tutta la schiettezza che si deve a un grande artista come Zola, io lo trovo sbagliato da cima a fondo.

Ma con tutte le sue lacune, con tutte le deviazioni dei suoi principi, egli resta il più grande artefice dell'idea moderna nel romanzo. Quando leggo un suo romanzo, una scena, sento dapprima la vita che egli ci ha infuso circolarmi attorno e penetrarmi così che mi pare di viverci anch'io; poi un sentimento d'ammirazione che confina con lo scoraggiamento. È il solo che mi fa cascare la penna di mano»<sup>18</sup>.

Comunque, come si vede anche da quest'ultimo esempio, l'adesione non è totale e incondizionata: viceversa Verga esprime spesso esplicitamente delle riserve, pur se circoscritte e limitate a questo o quell'aspetto, a questa o quella parte della singola opera.

E tuttavia la disposizione prevalente è appunto rappresentata da quel «sentimento d'ammirazione che confina con lo scoraggiamento» che lo stesso Verga – come abbiamo appena visto – così efficacemente esprime; questo, beninteso, «a parte la questione di scuola». Infatti nei confronti della «scuola» (il naturalismo, nel caso specifico; ma il discorso vale, più in generale, per l'idea stessa di «scuola» letteraria in quanto tale, avvertita evidentemente come qualcosa di limitante e quasi di mortifican-

<sup>18</sup> *Ibidem*. Un atteggiamento sostanzialmente analogo, da parte di Verga, si manifesterà in una lettera, allo stesso corrispondente, del 3 novembre 1888, in cui un giudizio essenzialmente positivo (riferito in questo caso a un singolo romanzo) è attenuato da qualche velata riserva: «...più sto qui in mezzo ai contadini e più trovo meravigliosamente esatte le dipinture che ne fa Zola in quello stupendo studio di costumi che è *La Terre*. Dopo l'*Assommoir*, lo stimo il più bello dei suoi romanzi, e chi non lo capisce e non lo trova esatto nei particolari, tanto peggio o tanto meglio. Peccato che qualche esagerazione (Zola è lirico anzi tutto) dia pretesto qualche volta alle critiche di quei tali che non vanno più oltre della buccia...» (*ivi*, p. 210).

te) l'atteggiamento dello scrittore siciliano è sempre nettamente negativo, spesso improntato a un vivo senso di fastidio, come si può vedere anche nella stessa lettera a Cameroni appena citata, dove si legge: «No, io non limito i modi di sviluppo delle *teorie naturaliste*, per servirmi del vostro frasario, cercando di mettere in prima linea e solo in evidenza l'uomo...»; nonché in tanti altri luoghi, come, per esempio (per rifarci a una testimonianza più tarda, per altro notissima), nell'intervista a Ugo Ojetti del 1994, in cui, all'intervistatore che afferma: «Ella è considerato in Italia il più valido campione del naturalismo...», Verga replica, quasi spazientito: «Parole, parole, parole. Naturalismo, psicologismo: c'è posto per tutti e da tutti può nascere l'opera d'arte. Che nasca, questo è l'importante...»<sup>19</sup>

Si tratta comunque, in definitiva, di un atteggiamento complesso e variegato, caratterizzato da grande rispetto e ammirazione (che costituiscono l'elemento sicuramente prevalente e denotano la chiarezza di idee di Verga circa il valore dell'arte zoliana), ma al tempo stesso da una effettiva assenza di soggezioni e timori reverenziali e da una lucida capacità e libertà di giudizio critico, che non esclude riserve e aperti dissensi.

Un simile atteggiamento comporta in qualche modo già di per sé anche un implicito (e magari inconsapevole, almeno inizialmente) principio di comparazione, che rimane comunque latente e inespresso – da parte dello stesso Verga –, fino a quando, sotto lo stimolo delle ripetute e insistenti «provocazioni» della critica, non emerge e viene allo scoperto, trovando espressione in forme del tutto esplicite ed evidenti (anche se temperate da professioni di modestia che non abbiano motivo di non ritenere sincere, appunto perché segno di consapevolezza del proprio e dell'altrui valore e, insomma, delle rispettive proporzioni).

Su questa strada lo scrittore si spinge (ed è questo un elemento che finora la critica ha generalmente trascurato) fino a un'aperta rivendicazione, misurata ma ferma nella sostanza, di una propria «superiorità» – almeno relativa e limitata ad alcuni punti specifici – rispetto al maestro francese.

Il documento più significativo – e il testo chiave – in tal senso è la

<sup>19</sup> Cfr. U. Ojetti, *Alla scoperta...*, cit., pp. 117-118.

lettera scritta a Torraca il 12 maggio 1881 in risposta alla già ricordata recensione dei *Malavoglia* apparsa qualche giorno prima sul «Diritto», lettera che per altro costituisce, più in generale, uno degli scritti di maggior impegno e spessore teorico e uno dei più lucidi e importanti documenti della poetica verghiana.

Ecco le parole Verga:

...in questa obbiettività efficacissima della rappresentazione artistica (quella che caratterizza il suo ideale di un'opera d'arte del tutto autosufficiente, che sembri «essersi fatta da sé»), Zola stesso, così grande e possente, ha ancora delle debolezze – per la sua colorista della nuova scuola letteraria francese; per la sua mirabile abilità di descrizione. Dio mi guardi che Ella immagini che voglia con queste parole stabilire il più lontano parallelo (che mi renderebbe ridicolo) con quel grande o peggio aspirare all'ambizione di essere andato più in là di lui. Aspiro solo, come la ringrazio di aver Ella detto, a pensare colla mia testa<sup>20</sup>.

L'*excusatio non petita* appunto rivela, attraverso una sorta di litote psicologica e mentale, l'effettiva instaurazione proprio di quel «parallelo» che, a parole, l'autore nega di voler anche lontanamente prospettare. E non è difficile, del resto, capire in che cosa, più precisamente, Verga veda la propria specificità e la propria diversità da Zola. Infatti, immediatamente dopo – a ridosso, si direbbe – del «parallelo» (negato, ma al tempo stesso, *ipso facto*, istituito) con lo scrittore francese e della ferma rivendicazione del diritto di «pensare con la propria testa» (anziché, chiaramente, con quella di Zola), e in definitiva, quindi, in contrasto, almeno in parte, e comunque in contrappunto, alla concezione zoliana, egli indica quelle che «furono le *sue* viste artistiche»:

<sup>20</sup> Cfr. R. Meis, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, Fondazione Verga (dove la lettera – corretta in alcuni punti, sulla base di un accurato riscontro con l'autografo, rispetto all'edizione curata da Alda ed Elena Croce, che la pubblicarono per la prima volta sul «Mondo» nel 1964 – è riportata in appendice), 1990, pp. 249-250. Il corsivo è nel testo. Non si può non rilevare il contrasto tra la valutazione negativa del «gusto colorista della nuova scuola letteraria francese» (che coinvolge chiaramente Zola in prima persona) espressa in questa sede e l'appellativo di «Tiziano del romanzo» che Verga aveva attribuito, in tono altamente elogiativo (e con esplicito riferimento allo splendore e alla ricchezza della sua «tavolozza»), allo scrittore francese nella lettera a Capuana di pochi anni prima sopra ricordata (cfr. *supra*, p. 112).

A me è parso che la descrizione nei *Malavoglia* doveva essere tanto più sobria quanto meno è il sentimento della natura in quegli uomini quasi primitivi, - e del resto la più rigorosa efficacia parmi stia sempre nella sobrietà. Quegli uomini io ho cercato di riprodurli nella loro genuina originalità mettendomi completamente nel loro ambiente, il più che ho potuto, rendendoli tali quali senza farli passare per nessuna preoccupazione artistica. Sono lietissimo [...] che Ella mi dia ragione in cotesto primo tentativo, che in Italia poteva passare per disperato, di farli parlare se non con la loro lingua inintelligibile a gran parte degli italiani, almeno di dare la fisionomia del loro dialetto alla lingua che essi parlano. Certuni mi addebitano di non aver separato in questo metodo la parte dello scrittore da quella dei suoi personaggi; e se arrivano a concedermi venia per l'ardimento in parte, avrebbero voluto che per la diversa intonazione dello stile lo scrittore avesse fatto sentire ad ogni venti linee: ora son io che parlo [...]; ma parmi che non possa sussistere un momento l'illusione della completa immedesimazione col soggetto senza dare un'uniforme intonazione a tutta l'opera, senza eclissare completamente lo scrittore...<sup>21</sup>

Il termine di riferimento e di confronto inevitabile - anche se implicito - è ancora una volta *L'assommoir*, come del resto sarà indicato esplicitamente nella lucida recensione di Capuana dello stesso maggio 1881, di cui abbiamo già citato il brano nel quale la caratteristica più rilevante dello stile verghiano viene sagacemente riportata al "modello" francese e precisamente appunto al romanzo di Gervaise (Verga colava la lingua comune... ecc., come disse d'aver voluto fare lo Zola... ecc.<sup>22</sup>). D'altra parte lo scrittore di Mineo aveva già utilizzato l'efficace immagine zoliana, parafrasandola e modificandola appena, per descrivere l'operazione letteraria compiuta da Verga in *Vita dei campi*: «L'artista gli ha presi li contadini delle sue novelle nella loro piena concretezza [...], fondendo apposta per essi, con felice arditezza, il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto»<sup>23</sup>, dove semplicemente si inverte il rapporto tra "stampo" e "materiale di fusione".

Ma, tornando al nocciolo della questione che qui più ci interessa, e

cioè al confronto diretto ed esplicito tra l'arte di Verga e quella di Zola e al consapevole spirito di "competizione" con cui dallo scrittore catanese tale confronto è accettato e fatto proprio, specie nel periodo immediatamente successivo alla felice conclusione del travaglio per la creazione del suo primo capolavoro romanzesco, un'altra testimonianza (o per lo meno, un altro segno, sia pur indiretto) dell'euforica sensazione, da parte dell'autore catanese, di aver superato, almeno per qualche verso, il modello zoliano, si può cogliere nella lettera del 29 maggio '81, con cui Verga ringrazia Capuana della magnifica recensione del romanzo apparsa quel giorno stesso sul «Panfulla della Domenica».

A prima vista, in tale missiva, chi viene messo ("vittoriosamente") a confronto con lo scrittore francese non è il mittente (cioè lo stesso Verga), bensì l'amico destinatario. Scrive infatti Verga: «Non ho mai visto così nettamente posata dallo stesso Zola e così felicemente risolta la questione del naturalismo, o realismo che si voglia, ma che tu nettamente definisci il portato dello studio scientifico, *positivo* nella forma del romanzo, la perfetta impersonalità dell'opera d'arte»<sup>24</sup>. Se però si considera attentamente la concreta impostazione che Capuana aveva dato al suo discorso, e in particolare l'affermazione (già citata) secondo cui «finora nemmeno lo Zola ha toccato una cima così alta [come quella toccata da Verga] in quell'*impersonalità* ch'è l'ideale dell'opera d'arte moderna»<sup>25</sup>, non è difficile immaginare che, al di là del cortese contraccambio di elogi e complimenti e al di là anche di più o meno involontari e inconsapevoli riecheggiamenti, il giudizio che l'autore dei *Malavoglia*, con le parole sopra riportate, sottoscriveva e faceva suo fosse proprio quello relativo a una sua (sia pur circoscritta) superiorità sul maestro francese. Tanto più che, immediatamente dopo tali parole, aggiungeva: «Lasciami montare in superbia un po' anche me per rammentarti che cotesta necessità l'avevo intraveduta e avevo accennato ad essa in alcuni passi dell'*Amante di Gramigna*...»<sup>26</sup>, avvalorando appunto ulteriormente l'impressione che potesse essere lui stesso, in virtù di una sorta di proprietà transitiva, a

<sup>21</sup> Ivi, p. 250.

<sup>22</sup> Cfr. *supra*, p. 109.

<sup>23</sup> Cfr. L. CAPUANA, *Studi... Seconda Serie* cit., p. 124.

<sup>24</sup> Cfr. G. RAYA, *Carteggio...*, cit., p. 119 (corsivo nel testo).

<sup>25</sup> Si veda *supra*, p. 109.

<sup>26</sup> Cfr. G. RAYA, *Carteggio...*, cit., p. 119.

sentire come suo ed a rivendicare il merito di aver «posato», anche sul piano teorico, «più nettamente» e «risolto più felicemente» dello «stesso Zola» la «questione del naturalismo» ecc.

Ma se poi si considera, ancora ulteriormente, che nella dedicatoria dell'*Amante di Gramigna* evocata da Verga sono, a loro volta, facilmente riconoscibili – e sono state riconosciute dalla critica<sup>27</sup> – diverse ascendenze zoliane (oltre che genericamente naturalistiche) si può intravedere in prospettiva come una sorta di *mise en abîme* veramente vertiginosa.

In ogni caso, la consapevolezza da parte di Verga di essersi mosso con la sua arte in una direzione diversa (e ovviamente – anche se implicitamente – per lui «migliore») rispetto a quella seguita e segnata da Zola trova indirette conferme in diversi altri scritti (sempre di carattere epistolare) appartenenti a questo periodo (quello «a cavallo» della pubblicazione dei *Malavoglia*) di alacre riflessione ed elaborazione teorica. Particolarmente significativa, al riguardo, l'insistenza sulla deliberata rinuncia (o comunque riduzione al minimo indispensabile), da parte sua, della *descrizione* (che, com'è risaputo, costituisce invece uno dei punti di forza e dei capisaldi essenziali del naturalismo zoliano e, più ampiamente, della poetica e dell'arte naturalista in genere): rinuncia che viene più volte ribadita e motivata, in particolare in diverse lettere allo «zologista» Felice Cameroni, il quale nella sua pur favorevole recensione dei *Malavoglia* aveva lamentato appunto la carenza di descrizioni («...perché affaticarsi ed affaticare i lettori, tutto facendo nascere dal dialogo e [solo] da *frammenti di descrizione* e privandosi d'altri mezzi, parimenti oggettivi, essenzialmente conformi alle teorie naturaliste ed utilissimi allo scopo prefisso?»<sup>28</sup>), e poco più avanti aveva rimproverato a Verga di «recar danno ai propri lavori ed alla propaganda delle teorie naturaliste, limitando

<sup>27</sup> Si veda, da ultimo, P. Patusa, *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, secondo il quale la dedicatoria in questione è il «testo che segna la massima adesione di Verga ai principi zoliani» (p. 144) e che anche altrove, nel volume, parla, sempre in riferimento alla lettera a Farina premessa all'*Amante di Gramigna* (in termini, per altro, non del tutto condivisibili), di riprese e di «calchi» dallo scrittore francese (si veda, in particolare, p. 53 e p. 55).

<sup>28</sup> Cfr. F. Cozziso, *Interventi critici...*, cit., p. 104 (corsivo nostro).

deliberatamente i modi dello sviluppo»<sup>29</sup>.

A tali rilievi lo scrittore siciliano replica, nella lettera famosa del 19 marzo '81, in parte già citata:

No, io non limito i modi di sviluppo delle *teorie naturaliste*, per servirmi del vostro frasario, cercando di mettere in prima linea e solo in evidenza l'uomo, dissimulando ed eclissando per quanto si può lo scrittore, *dando all'ambiente solo quel tanto d'importanza secondaria* che può influire sullo stato psicologico del personaggio, *rinunziando a tutti quei mezzi che sembrano più artificiosi* che emanazione vera e diretta del soggetto, la *descrizione*, lo studio, il profilo. Tutto questo deve risultare dalla manifestazione della vita del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti; il lettore deve vedere il personaggio, per servirmi del gergo, l'uomo secondo me, qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso [...]; e il profilo, la *descrizione*, la *presentazione*, altro che sommaria e presentata di sbieco, parrà falsa e insopportabile come sembrano oggi le tirate e i soliloqui sulla scena...<sup>30</sup>.

Qui anche l'esplicito ridimensionamento dell'importanza attribuita all'«ambiente» appare come una chiara presa di distanze dal modello zoliano, e quasi il segno di una precisa volontà di marcare le differenze.

Da questo punto di vista, è Flaubert semmai (e in particolare il Flaubert del *Bouvard et Pécuchet*), l'autore esemplare e il modello perfetto, come traspare da una lettera di poco successiva allo stesso Cameroni, in cui fra l'altro viene appunto ribadito il fastidio di Verga per la descrizione: «Flaubert nel *Bouvard et Pécuchet* coll'assenza completa d'intrigo, di dramma, di aspetti, quasi anche di *descrizione secca* e tranquillo, mi afferra [...] pei capelli...»<sup>31</sup>.

Ma è soprattutto nella fondamentale lettera a Torraca da cui abbiamo preso le mosse per questa parte del nostro discorso che anche il «rifiuto» della descrizione si fa più esplicito e dichiarato, proprio con

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...*, cit., pp. 108-109. I corsivi sono nostri, tranne il primo, il terzultimo e l'ultimo, che sono nel testo.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 113 (corsivo nostro). La lettera è del 2 giugno 1881.

riferimento diretto a Zola, della cui arte, secondo Verga, costituisce precisamente un punto debole, una «debolezza», e quindi un ostacolo all'attuazione di un piena «obiettività [...] della rappresentazione artistica»<sup>32</sup>; e proprio nel contesto in cui più apertamente, seppur «sommessamente», lo scrittore italiano si confronta e misura col francese, accettando (o forse, in qualche modo, lanciando) la «sfida» e rivendicando, con pacata fermezza, il valore dei risultati raggiunti.

MARIO TROPEA

GUASTELLA, VERGA, L'ASINO, IL RE E LA LIBERTÀ.  
UN CONFRONTO FRA LE *PARITÀ* E LE *NOVELLE RUSTICANE*  
DI GIOVANNI VERGA

È ormai consueto, quando si parla di Guastella, chiamare in causa Verga; ma non mi pare che il discorso sia stato realmente approfondito. Conviene fornire qui certi spunti di raffronto che sembrano utili a chiarire ulteriori analogie e differenze su un terreno per molti versi suggestivamente affine e coincidente quale era quello nel quale operavano i due scrittori.

E per questo vale, più di tutto, confrontare *Le parità e le storie morali dei nostri villani* di Serafino Amabile Guastella che sono, come si sa, del 1884 (la prefazione è datata agosto 1883) e le *Novelle rusticane* di Verga, pubblicate nel 1883, cioè esattamente corrispondenti con *Le parità*, come raccolta in volume. Il tutto secondo la suggestione di un titolo famoso, *Verga e la libertà*, di Leonardo Sciascia (fra l'altro, come si sa, primo valorizzatore del demologo, folclorista, moralista barone di Chiaramonte Gulfi), cui si possono aggiungere alcune considerazioni sull'asino e sul re, cioè sulla condizione del villano e sulla sua ottica nei confronti del potere<sup>1</sup>.

Quello che si propone Guastella lo scrive egli stesso nella spesso citata prefazione che occorre ancora una volta richiamare:

<sup>1</sup> Cfr. L. SCIASCIA, *Verga e la libertà*, in *La corda pazza*, cfr. *Opere (1956-1971)*, a c. di C. Ambroise, Bompiani, Milano, 1987. Per un profilo dell'opera di S. A. Guastella conviene ora rimandare all'agile vol. di N. TERESIO, *Serafino Amabile Guastella. Ideologia e scrittura*, Sciascia, Caltanissetta, 2000.

<sup>32</sup> Cfr. *supra*, p. 115.

Ho tentato di desumere gli affetti, le credenze, il senso morale dei villani nostri dai loro apologhi, che intitolano *parità*, e dalle loro leggende morali, alle quali danno nome di *storie*.<sup>2</sup>

Piccoli quadri di vita morale, dunque, e di costume (*mos, moris*) colti attraverso la forma più elementare e specifica della cultura popolare, cioè l'apologo, la «storia», il racconto paremiologico e sentenzioso, spesso beffardo, la favola allegorica, a volte scurrile, lepida e motteggievole (per usare un vocabolo suo tipico) ma di fondo rassegnato e senza speranza, la quale tocca gli elementi cardine del mondo in cui vive il villano, e cioè:

1) Il suo legame con l'asino come principale strumento di lavoro, come legame esistenziale, per così dire, che non gli impedisce tuttavia di cambiarlo quando è vecchio e inadatto allo scopo, o quando gliene serve uno meno pregiato, al momento, o di sfruttarlo fino all'ultimo, fino alla pelle e alle ossa, e di liberarsene quando non gli serve più.

2) L'egoismo che lo rende tetragonò in se stesso, «in che s'inguscia», per dirla con l'espressione di Guastella, «dal primo all'ultimo giorno dell'anno» e da cui, «come il riccio, solleva il capo nelle occasioni solenni più per l'occhio del mondo che per risveglio di affetto».<sup>3</sup>

3) L'odio per il birro e la refrattarietà verso qualsiasi forma del potere costituito contro cui si difende ricorrendo alla sua astuzia maliziosa e proterva e alle sue stravaganti leggende, e alle parabole proverbiose e sapienziali sulle quali modella la sua vita.

L'asino, lo sbirro, la Giustizia, le forme supreme dell'autorità, come il Re, sono le figure concrete, e allegoriche al tempo stesso, che dominano, quindi, lo sfondo delle *Parità*, la vita dei protagonisti, uniformata a quella specie di credo anti-morale (di «anti-vangelo», come è risaputo, da Sciascia in poi)<sup>4</sup> che regola la sua condotta, cui il villano

<sup>2</sup> S. A. GUASTELLA, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, intr. di I. Calvino, presentazione di R. Leydi, B.U.R., Milano, 1976, p. 56. E a p. 59: «Pel resto il villano non ama i lunghi ragionamenti, ma concentra tutta quanta la sua dottrina in un proverbio, o in un apologo, ch'egli intitola *parità*, o in qualche bizzarra leggenda da lui chiamata *storia*, tanto più creduta quanto più inverosimile».

<sup>3</sup> Pag. 57.

<sup>4</sup> L. SCIASCIA, *Feste religiose in Sicilia*, ed. Leonardo da Vinci, Bari, 1965. Ora in *La corda pizzica...*, cit., p. 1146 e segg.

adeguata la sua esistenza, come quella dei santi delle sue storie sulla quale esemplifica, e giustifica, i suoi comportamenti: San Paolo, per es., è, in una di queste storie, un opportunista che pensa prima alla sua barba piuttosto che agli altri (cap. I, pp. 58-59); San Martino è bevitore (cap. IV, p. 92); San Gerlando, ladro dei più famosi (cap. V, p. 97); San Giuseppe va a rubare fichi col Bambino Gesù e incappa nelle ire dei proprietari (cap. V, pp. 104-106); Sant'Elmò è protettore dei contrabbandieri (cap. VI, p. 109); San Francesco di Paola giura il falso (sia pure con la «restrizione mentale», come capziosamente non manca di aggiungere egli stesso e come lo scrittore sottolinea, cap. VII, p. 123); San Cristoforo è stato parricida (cap. VII, p. 126); San Pietro, furbo e piaggiatore, scrocca intingoli e bicchieri di vino ai tavernai (IX, p. 130)<sup>5</sup>.

E, ancora su questo formulario para-evangelico e paremiologico di ricorrenze al *Vecchio* e al *Nuovo Testamento*, si vedano i più canonici richiami a Re Salomone come figura proverbiale di giustizia e di sapienza (p. 140), agli Scribi e Farisei come campioni di ipocrisia e di durezza di cuore (p. 136); o certe imprecazioni di ascendenza biblica («Amalacita del diavolo», come esclama un prete credulone contro chi gli ha appioppato una giumenta piena di tutti i vizi, p. 123). E si veda pure il paragonare a facce di Giuda, di Caino o ai Filistei chi non dà troppo affidamento (p. 162); il chiamar Cristo o la Madonna nei giuramenti (pp. 116-117); le stesse bestemmie («Privo di Dio», p. 16, «Eterno diavolo», p. 117, «Primaddio», p. 123, «Santodià», p. 144; «Giunaccà»); l'essere come Pilato nel credo (p. 162) ecc..., che fanno pensare immediatamente a Verga (il lavarsene le mani come Pilato; l'essere ammanettato «come Gesù all'orto», il «Santo e santissimo...» di Mastro-don Gesualdo; il «Santo diavolone!...» o le guerre di santi delle novelle ecc...).

Il tutto attinente a quella forma unica di cultura orale e popolare, devota e profanissima e distorta ai propri fini dai ceti umili, cui entrambi gli autori fanno riferimento stratificato<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> La prima indicazione di questo è in Sciascia, op. cit., p. 1158.

<sup>6</sup> Cfr., per es., per quest'ultimo riferimento, *Il Mistero*, nelle *Novelle rusticane*, in G. Verga *Tutte le novelle*, Oscar Mondadori, 1966, p. 264.

<sup>7</sup> E si aggiunga, per quanto riguarda Guastella specialmente, e in rapporto alla forma esemplare della *parità*, quel codice esopiano di animali parlanti, anch'esso patrimonio, aggiornato ai propri fini, della cultura popolare, con sfumature precipue, ma non esclusive, del

E poiché siamo a Verga, si può ricordare, per queste citazioni di Vangelo distorto ma funzionale cui ci stiamo riferendo, *Il Reverendo*, la prima novella delle *Rusticane*, in cui il protagonista, il reverendo, appunto, figlio di una serva ma diventato ricco a forza di succhiare il sangue ai contadini ai quali presta ad usura, «nel far del bene cominciava dai suoi, come Dio stesso comanda», mentre smunge i villani «peggio dell'anticristo», anche se i suoi seminati sono lavorati tanto bene che sembrano una magia e sembra che il Signore ci sia passato di notte.<sup>8</sup>

Tanto per restare a quel comune campionario di interpolazioni evangeliche di cui si è detto.

Ora, pur confrontando i soli titoli, mi pare che si possa riscontrare anche nelle *Novelle rusticane* di Verga quello stesso patrimonio esemplare cui si accennava per Guastella: il re (nella seconda novella, *Cos'è il Re*, appunto); lo sbirro e la giustizia distorta che funziona sempre contro il villano (nella terza novella, *Don Licciu Papa*); i rapporti col potere nella forma più feroce della repressione e della mancanza di libertà (cfr. la celeberrima *Libertà*); l'asino e la condizione figurale asinina, l'asinità, per così dire, di quel mondo (*Storia dell'asino di San Giuseppe*).

Il mutuo grattarsi dei ciuchi è stato ed è considerato come simbolo della carità fraterna. Scrive Guastella nel cap. X (p. 138) con la sua ironia secca e maliziosa che lo preserva da qualsiasi forma di transazione populista; e nel cap. IX, dove raccoglie una serie di proverbi che i contadini pronunziano con autoscherno e con «rassegnata amarezza» contro gli agenti della pubblica autorità e contro i «cappelli», cioè i rappresentanti della borghesia grassa e minuta:

circondario di Modica: per es., comare Giovannuzza la volpe che insegna l'astuzia e la cautela (p. 113); il coniglio, il cagnaccio, l'agnello, che si indignano quando fra illuminato vuole denunziare l'assassino prepotente della città che è anche, però, il benefattore del convento, e gli leccano i piedi, invece, quando si convince a non farlo (pp. 146-148) ecc...

<sup>8</sup>G. VERGA, *Novelle rusticane*, ed. cit., p. 247. «La vera carità comincia da noi», risponde San Paolo in perfetta linea con questo credo utilitaristico quando, invece di radere la barba ai suoi confratelli per farli sfuggire alle persecuzioni contro i cristiani, comincia per primo proprio da se stesso (cfr. *Le parità...* cit., p. 58).

Siamo come gli asini dei gessai: guidaleschi e nerbate (p. 135)

E del resto:

Trovare un ricco che aiuti il povero, varrebbe lo stesso che cercare un asino che volasse (ivi)

Come dimostra una *parità* che li appresso riferisce.

Tutta Malta non poté far bere un asino, che non avea sete

Come conclude, sornionamente, e sposando la causa dell'asino, naturalmente, zio Matteo, a suggello di un'altra *parità*, la storia dell'asino e del Saracino (p. 152), che riguarda, manco a dirlo, compravendite e trasmutazione di asini, con spergiuri e solenni impegni.

E ancora, a proposito di ferrea educazione dei figli che debbono fare da sé, e cui l'asino sembra servire da mentore quando, anche piccolissimi, tornano dai campi e non sanno la strada:

se non la sa il bimbo, la sa lo asino, dice il padre, e dice il Vangelo (p. 129).

Il villano

ha un odio profondo per il birro, e un vivo e costante affetto per l'asino. Posto al bivio di scegliere fra la morte della moglie e del ciuco, non starebbe in forse un momento. Un'altra donna è presto trovata, ed egli avrà il beneficio di un'altra dote, e della carne fresca, come clinicamente si esprime; ma invece, a comprare un'altr'asino s'impantanerebbe nei debiti, e a trarsene fuori ci vorrebbe l'aiuto di Dio (p. 61).

E ancora, in queste prime pagine del I capitolo che sono una vera e propria elegia tragicomica, e veritiera, sulla figura e sull'importanza dell'asino in quella società:

L'asino è il compagno, l'amico, direi quasi, il solo parente del contadino: Lo cura, lo netta, gli lava gli occhi cisposi, bada che il basto non gli punga le schiene [...] i figli spesso strillan per fame, ma all'asino non manca mai il manipoletto del fieno, o un pugno di orzo, o se non altro la paglia. E quando la povera bestia non fiuta più il cibo, e tien pensoloni le orecchie, e le sbattono i fianchi come mantici da fucina, oh allora è pietosa scena a vedere con quanta angosciosa sollecitudine il

contadino lo vegli, il curi, gli lisci il pelo, gli somministr i rimedi. Egli che per le malattie della famiglia non spenderebbe un centesimo, per la guarigione dell'asino darebbe un occhio del capo (p. 63).

La storia di Grazia L., una storia vera, non *parità*, come sottolinea Guastella che indica anche la data (ottobre 1882), riportata un poco più in là nel cap. IV, può illustrare al meglio la situazione: Grazia è una giovane contadina tisca che sta morendo e a cui il marito non può comprare le medicine (anche a volerlo) perché il giorno prima ha comprato il basto nuovo per l'asino, e a scuoterlo come i sacchi non gli cascherebbe di tasca un centesimo. E poi, «ad occultare la verità, ché cosa ci si guadagna?». Il medico ha detto che Grazia potrà campare, al più, un'altra settimana; «mettiti nei miei panni», confida il marito, «vedovo non ci posso restare, ché ho bisogno di chi mi serva; e poi... c'è la bambina, né posso mettermela in tasca...». Finisce che stanno tutti e due a consultarsi, il marito e la moglie morente, su chi sarà, tra le vicine, la madre migliore per la povera orfanella che ella lascia, e migliore futura sposa per il marito.<sup>9</sup>

Si veda una analoga situazione in *Gli orfani*, una delle più interessanti novelle delle *Rusticane* di Verga. C'è l'orfanità della bambina che resta senza madre, anche qui; l'orfanità della vedovanza di compare Meno cui è morta la prima moglie, cui sta per morire la seconda, e che vorrebbe sposare la terza figlia di curatolo Nino per consolarsi ed essere accudito, e per non perdere la dote che così resterebbe in famiglia; e c'è l'orfanità della vicina Angela alla quale è morto prima il marito, poi il figlio grande, e ora sta morendo ora anche l'asino.

«E' la volontà di Dio, sorella mia!», come le dice, quando non c'è più nulla da fare, compare Meno, dopo che è venuto da lei, per ultimo rimedio, a salassarle l'asino. «Siamo rovinati tutti e due».<sup>10</sup>

Come si vede, un vissuto amaro e grottesco, ma profondamente vero in quella società, e che i due scrittori impassibilmente registrano, questo dell'accostamento paritetico, nel cordoglio, della moglie e dell'asino. E la parola definitiva, anzi, la dicono le comari quando confortano

compare Meno a proposito della moglie:

«...ve la scorderete. E anche la bambina se la scorderà [...] Guardate invece la vicina Angela, ora che le muore l'asino! e non ne possiede altro! Quella sì che dovrà pensarci sempre!»<sup>11</sup>

Come dire che l'irreparabile, in quella società, è la morte dell'asino che sopravanza di gran lunga quella della moglie o del marito, e anche della madre, per la povera orfana.

E dell'asino, del resto, come maestro di vita e termine di riferimento in Verga, basta solo fare accenno a quello grigio di *Rosso Malpelo*, che sopporta ogni cosa, e che il Rosso picchia senza pietà col manico della zappa per insegnare le leggi della vita a Ranocchio, il ragazzino che egli ha intrapreso a proteggere: «L'asino va picchiato, perché non può picchiar lui; e s'ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi».<sup>12</sup>

E allorché il *grigio*, crepato di stenti e di vecchiaia, viene gettato in fondo al burrone e se lo rodono i cani, egli ne va a visitare il carcame e costringe a guardare Ranocchio che non ci voleva andare: «... a questo mondo bisogna avvezzarsi a vedere in faccia ogni cosa, bella o brutta [...] – Gliel vedì quelle costole al *grigio*? Adesso non soffre più. – L'asino grigio se ne stava tranquillo colle quattro zampe distese e lasciava che i cani si divertissero a vuotargli le occhiaie profonde».<sup>13</sup>

E poi c'è la *Storia dell'asino di San Giuseppe*, nelle *Novelle rusticane*, appunto, in cui la *via crucis* asinina è percorsa in tutte le stazioni dolorose del Calvario del povero puledro, da quando è giovane e gli tocca di aver salute per guadagnare le trentadue lire e cinquanta che era costato, a quando – tutto coperto di cicatrici, le gambe solcate dal fuoco e le spalle logore dal pettorale – lo danno quasi per niente a «quello del gesso»<sup>14</sup> (e in Guastella, «Siamo come gli asini dei gessai: guidaleschi e nerbate»), e poi passa alla povera vedova che lo carica tanto

<sup>9</sup> Ivi, p. 95.

<sup>10</sup> *Novelle rusticane*, ed. cit., p. 280.

<sup>11</sup> *Novelle rusticane*, ed. cit., p. 281.

<sup>12</sup> *Rosso Malpelo*, in *Vita del campo*, cfr. G. Vasta, *Tutte le novelle*, ed. cit., p. 190.

<sup>13</sup> Ivi, p. 195.

<sup>14</sup> *Novelle rusticane*, ed. cit., p. 196.

che nella salita esso s'inginocchia, tale e quale come l'asino di San Giuseppe davanti al Bambino Gesù, «e non volle più alzarsi».<sup>15</sup>

Il carrettiere se lo compra ormai morto, solo per il carico che porta; e a far vedere quanto vale – cioè nulla, per lui – dà una pedata sul carcame che risuona come un tamburo sfondato.<sup>16</sup>

E questo non solo per ricordare alcune delle pagine di più alto riserbo morale di Verga che, peraltro, andrebbero comparate con quelle straordinarie di Guastella nelle quali questi descrive la fiera degli asini a Palazzolo (per lo scambio degli asini malandati), dove ce ne sono di ogni sorta:

asini senza coda, o senza orecchi, o senza pelo, o con radi brani di pelle come neri scogli in un mare rossiccio; e ce n'è dei zoppi e dei ciechi e dei rognosi, e dei rattirati, e degli accartocciati come pergamene [...] di quelli che hanno o nelle schiene, o nella groppa, o in una coscia di tali orribili buchi da entrarci agevolmente una mano; e di quelli con una sola occhiaia; e di quelli rosicchiati dai vermi; e di quelli che di quattro hanno tre piedi soltanto; e di quelli che hanno una sola metà del deretano, perché l'altra metà è stata mangiata dai lupi; e ce n'è dei vecchi, e degli stravecchi, specie di Matusalemme asinini, che più non han forza di tagliare e di fiutare l'orina. E tutti quanti, senza eccezione alcuna, solcati da orrendi guidaleschi, che mettono a nudo la carne illividita e marciosa.<sup>17</sup>

Non tanto, dunque, per la qualità implacabile di queste pagine di partecipazione e ironia al tempo stesso, quanto per mostrare come agiva in due autori in fondo molto diversi come l'aristocratico illuminista utopista e educatore di provincia Guastella, e l'intellettuale borghese conservatore, e pur impegnato Verga, l'influsso della forma «semplice», della storia didattica esemplare, del racconto morale, del proverbio, o addirittura del motto e del modo di dire corrente che essi raccoglievano dalla cultura popolare trasfondendolo così diversamente, e pur analogamente, nelle loro opere.

La brocca va tante volte alla fontana finché si spezzi, dice il nostro proverbio; E la brocca questa volta fu l'asino, il quale venne finalmente acchiappato.

Scrive, nel cap. X, Guastella<sup>18</sup> a proposito, ancora, di contenziosi asinini: quello, nel caso, di zio Matteo e dell'uscire don Calcedonio, che qui si cita non solo per restare in tema, ma per tirare in ballo l'altro contendente del villano, e cioè lo sbirro, cui si è accennato in apertura.

E si veda, in parallelo, Verga:

E' la storia della brocca contro il sasso!

Come commentano i villani in *Don Licciu Papa*, la novella prima ricordata; i quali sanno che alla fine curatolo Arcangelo dovrà cedere la sua casuccia al Reverendo, che vi ha messo gli occhi addosso e vuol fabbricarvi sopra la cucina.<sup>19</sup>

La novella è costituita dall'unione di tre storie esemplari, una *parità* sulla giustizia (o sull'ingiustizia, si direbbe): la storia di zia Santa e l'acchiappaporci; di compare Vito Gnirri e massaro Venerando; di curatolo Arcangelo e il Reverendo, concluse, volta per volta, dall'arrivo di don Licciu Papa, lo sbirro da farsa, ma provocatore e inclemente coi poveri, che interviene tutte le volte, con la sciabola e il berretto gallonato, a far la sua giustizia all'incontrario: «Largo alla Giustizia! Largo alla Giustizia!» (p. 257); «Fermo alla Giustizia! Fermo alla Giustizia!»; (p. 259); «Largo alla Giustizia! Largo alla Giustizia!» (p. 262).

E ogni volta la ripresa sottolinea il procedere anomalo e beffardo di questa «Giustizia» che incombe, come figura allegorica e familiare al tempo stesso, sui destini rassegnati e fatali dei villani della novella:

La Giustizia condannò comare Santa alla multa e alle spese (p. 257)

<sup>15</sup> Ivi, pp. 155-56.

<sup>16</sup> Cfr. *Novelle rusticane*, ed. cit., p. 259. E nell'altra novella *Il Reverendo*, anch'essa ricordata: «La brocca non ci vince contro il sasso», come dicono, in una situazione analoga di contrasti e di liti, i poveretti rassegnati contro quest'altro Reverendo che vince sempre perché «a la legge» (p. 249).

<sup>17</sup> *Novelle rusticane*, ed. cit., p. 298.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> S.A. GUASTELLA, *Le parità*, cap. I, p. 61.

- Che Giustizia! - strillava compare Vito tornando a casa con la cavezza in mano (p. 259)

Davanti alla Giustizia gli diedero anche un avvocato per difendersi (a curatolo Arcangelo che, naturalmente, perde la causa col Reverendo, p. 262)

Come non rifarsi, tornando a Guastella, a quella Giustizia della *parità* del cap. x, che ascolta i ricchi con l'orecchia destra, quella dell'intelletto, e i poveri con la sinistra, l'orecchia del cuore, e, rinchiusa dietro sette porte di bronzo, amministra infallibilmente i suoi poteri?

Ma Scribi e Farisei aprono le porte con la chiave del diavolo e, trovandola un po' assopita, le conficcano un chiodo nell'orecchia sinistra:

La povera Giustizia, senza colpa sua, divenne sorda di quell'orecchio; e da quel momento in poi, non potendo ascoltare le ragioni dei berretti, la dà sempre vinta ai capelli.<sup>20</sup>

Altra figura esemplare, su cui non si può tacere in questa società, è quella del «poeta», il *fool*, diremmo shakespearianamente, spirito bizzarro ed inventivo, e perciò considerato eslege e innocuo come i bambini e i pazzi, appunto, l'unico rappresentante del ceto umile che possa dire la sua «a quanti si scostino dalle vie della giustizia [...] a Re, a Papi, a magistrati, a prelati, a potenti e a prepotenti di ogni risma» come scrive Guastella nel capitolo XI, nel quale mette in scena uno di tali «poeti» a parlare di quanto c'è nel nuovo assetto dopo-unitario che non funziona:

In questa poesia dico o non dico la verità? [...] Codesta legge di non potere aprire la bocca, la è venuta forse coi maledetti piemontesi, che Dio li sperda tutti? Neanco il Re porco<sup>21</sup> osò molestare i poeti del nostro ceto: E ora che c'è Garibaldi vorrebbero proibircelo? [...] e dicono che c'è la libertà?<sup>22</sup>

<sup>20</sup> «Narrato da maestro Gaetano Roccasalva, scarpaio di Modica» (n. dell'autore), nelle *Parità*, ed. cit., p. 137.

<sup>21</sup> «E' il soprannome che avean dato i nostri villani a Ferdinando II» (n. dell'autore)

<sup>22</sup> Ivi, pp. 160-61.

Ancora una volta, per coincidenze quasi testuali, il confronto con Verga sembra inevitabile, del Verga della famosa novella delle *Rusticane*, il cui titolo, *Libertà*, epidittico e contraddittorio al tempo stesso, mostra appieno la posizione scettica e «ironica» del narratore sui fatti che rappresenta, siglata nella sua chiusa «agnostica»:

Il carbonaio, mentre tornavano a mettergli le manette, balbettava: - Dove mi conducete? In galera? [...] Se avevano detto che c'era la libertà!...<sup>23</sup>

Verga e Guastella si muovono nello stesso campo e nella stessa ottica, si direbbe, e nella stessa cultura, pur partendo da premesse diverse, come ho accennato, ma con le sorprendenti analogie quasi testuali che si sono viste.

La forma allegorica, la storia morale, il racconto esemplato sul ricorso paremiologico e proverbiale, il modello fiabesco applicato alla realtà semplice e popolare, agirono sulla conformazione delle *Rusticane* più che in qualsiasi altra opera di Verga come riflesso e come assunzione della tipologia culturale stessa che si voleva rappresentare. Grandi allegorie, pur nutrite di durissima realtà, sono la Malaria («E vi par di toccarla colle mani - come dalla terra grassa che fumi, là, dappertutto...»; cfr. *Malaria*, p. 268); la Roba (cfr. *La roba*, dove è essa stessa, alla fine, personificata, che fagocita chi l'ha fatta; - «Roba mia, vientene con mè», esclama Mazzarò nella celebre chiusa della novella, p. 287); la Giustizia in parodia, ma feroce, di *Don Licciu Papa*; la Libertà, in *Libertà*, appunto; figure esemplari e favolose come quella del Re, anche («...un bel pezzo d'uomo grande e grosso, coi calzoni rossi e la sciabola appesa alla pancia; e si tirava dietro il vescovo, il sindaco, il sottointendente, e un altro sciame di galantuomini coi guanti e il fazzoletto da collo bianco»);<sup>24</sup> lo stesso Reverendo che sembra «l'anticristo» quando smunge i villani e, quando è il tempo della raccolta, giunge a cavallo collo schioppo ad

<sup>23</sup> *Novelle rusticane*, ed. cit., p. 338.

<sup>24</sup> *Cos'è il Re*, ivi, p. 253.

armacollo e non si muove più dai suoi campi, per guardare ai suoi interessi -senza badare neanche a Cristo-; <sup>25</sup> Mazarò consustanziato alle sue terre (-Pareva che Mazarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia-).<sup>26</sup>

E andamento favoloso hanno, a guardar bene, e come è risaputo, quella apertura onirica di *Malaria* richiamata, ma anche il viandante posto a inizio della novella *La roba*, anch'essa citata (-Il viandante che andava lungo il Biviere di Lentini [...] e gli aranci di Francofonte, e i pascoli di Passaneto e Passanitello-, p. 282), il quale, se chiede di chi sono quelle terre lungo le quali passa, sente risponderci reiteratamente anch'egli, come il gatto famoso della novella di Perrault, che quelle terre sono di Mazarò; come il gatto sentiva risponderci, alle reiterate domande ai contadini, che le terre per cui passava la carrozza del re erano del Marchese di Carabas. Del resto, il viandante è, come si sa, personaggio canonico della favola (-E cammina e cammina... -).<sup>27</sup>

Ma anche un apologo - amarissimo e in tutta perdita per questi ultimi, come si è visto - è quello che sana la controversia tra -cappelli- e -berretti- in *Libertà*:

*I galantuomini non potevano lavorare le loro terre colle proprie mani, e la povera gente non poteva vivere senza i galantuomini. Fecero la pace.*<sup>28</sup>

Dove è evidente l'eco del famoso apologo sulla discordia delle membra e dello stomaco, raccontato, come dice l'antica leggenda di Roma, da Menenio Agrippa ai plebei sull'Aventino.

Della costruzione a piccole storie morali, che si incastrano una

nell'altra, si è detto a proposito di *Don Licciu Papa* e degli *Orfani*, ma si potrebbe ripetere anche per *Pane nero*, *Il Mistero*, *I galantuomini*.

Insomma, è come se la stessa -forma semplice- della favola (per dirla con Jolles che a questa tipologia ha dedicato un volume)<sup>29</sup>, dell'apologo, della storia esemplare paremiologica tipica dell'*ethos* e della cultura popolare, forzasse all'interno la ispirazione di Verga, adeguandola anche in questo, nella struttura mimetica nella quale era modellata, a quelle forme, e specialmente con maggiore evidenza e incisività nelle *Novelle rusticane*, come ho cercato, anche qui, di dimostrare.

È questo a prescindere dal fatto che l'autore dei "vinti" e il barone folclorista, che raccoglieva le *parità* e le -storie morali- del circondario di Modica, conoscessero o no, l'uno dell'altro (come a me pare che non potesse non essere), le opere che, così sincronicamente, andavano scrivendo.

Il che non esclude quella distanza etica e di stile cui ho accennato tra l'illuminismo acuto e arguto, -demologico-, con cui sono scritte le *Parità*, e il passionale distacco, se così si può dire, con cui sono rappresentate le storie delle *Novelle rusticane*.

Grande vangelo ironico e drammatico della vita e delle classi umili tra società borbonica e post-unitaria, dunque, queste novelle di Verga e queste *storie e parità* di Guastella: un anti-vangelo, anzi, o meglio un vangelo apocrifo che non ha meno di acume e umanità, perché attinge spesso i toni dell'ironia e del grottesco; un vangelo scritto sulla pelle dura degli asini e dei contadini, sui nervi scoperti e sui guidaleschi e sulle piaghe marcirose che i due autori, servendosi delle stesse forme -popolari- di base di quella cultura, riflettono nelle loro opere di rappresentazione di quel mondo, si può dire con uguale efficacia, e con mezzi affini e pur diversi.

In realtà il valore delle *Novelle rusticane* di Verga, che nascono con intento artistico e creativo, come si suole ripetere, consiste anche nel loro essere documento e testimonianza, per dirla all'antica, che le fa restare imprescindibili nella valutazione della società siciliana del tempo e della

<sup>25</sup> *Il Reverendo*, ivi, p. 247.

<sup>26</sup> *La roba*, ivi, p. 283. E prima -Pareva che fosse di Mazarò pure il sole che tramontava-, p. 282. Per questo rimando al mio *L'apologo, la favola, il grottesco: forme semplici e strutture simboliche nelle "Novelle rusticane" di Giovanni Verga*, nel vol. *Ironia e realtà*, Marra, Rovito (CS) 1992, pp. 55-81.

<sup>27</sup> *La roba*, ivi, p. 282: «...mentre la malaria vi pesava sugli occhi e vi scuoteva all'improvviso all'abbaiare di un cane ecc...».

<sup>28</sup> *Libertà*, ivi, p. 337.

<sup>29</sup> A. JOLLES, *Formes simples*, Editions du Seuil, Paris, 1972.

società contadina in particolare, della quale rappresentano una codificazione «eterna» (un «fatto», esse stesse, un accaduto storico e esistenziale) ormai imprescindibile per chi volesse riprendere, senza depauperazioni, la valutazione di quel momento.

Reciprocamente, le *Parità* e le «storie morali» dei villani che nascono come raccolta di studi del folclore e antropologici, per la qualità precisa dell'intelligenza e la distaccata forza, anche preziosa, dello stile, conseguono una perfetta autonomia che le può fare annoverare senza scandalo, come ormai è già avvenuto del resto, fra le opere di creazione personale.

E poi, semplificando, chi impedisce agli scrittori di essere anche «storografi» del loro tempo o agli scienziati (quelli matematici o di «scienze umane», storici, documentaristi o demologi o che si voglia...) di essere costuttori di quella ulteriore e forse più vera realtà che è la «creazione» ad opera dell'arte?

P.S. - Non mi pare che esista, fino ad ora, una bibliografia specifica sull'argomento da me accennato. Tuttavia certe indicazioni potevano trarsi da G.B. BRONZINI, *Componente siciliana e popolare in Verga*, in «Lares», a. XLI, n. 34, Luglio-Dic. 1975, pp. 235-317. E, per quanto riguarda l'uso del proverbio, si veda il più recente contributo di G. AURIA, *Il motto degli antichi*, Fondazione Verga, Catania, 1985. Il Convegno su S. A. Guastella (Chiaromonte Gulfi, 2000) ha stimolato indubbiamente l'interesse sul demologo «barone di villani», e contributi sono venuti nel senso della ricerca anche da me perseguita; sulla base del mio intervento di allora va lo sviluppo di questa mia ricerca. Una puntualizzazione precisa e problematica al tempo stesso sulla questione viene ora da G. OLIVA, *Vigo, Capuana, Guastella, Verga: cultura e società in Sicilia nell'Ottocento*, in «Critica letteraria», a. XX, fasc. II-III, n. 115-116, 2002, di cui è molto importante, per l'argomento anche da me trattato, il paragrafo 3 e la conclusione.

FRANCESCO BRANCIFORTI

#### LETTERE VERE E LETTERE FANTASMA: CONTRIBUTO MINIMO ALLA ECDOTICA DEI CARTEGGI

1. Forse non è senza ragione che nel momento in cui la lettera si avvia a diventare un oggetto d'antiquariato, sorpassata nel suo rapido declino dall'avvento delle «macchine di comunicazione», la filologia si sia accinta con maggior fervore a studiarne la storia. Ma il termine illustre non tragga in inganno: è bene avvertire subito che qui non si parla della lettera come genere letterario, che ha una storia lunga e prestigiosa, dall'antichità classica agli umanisti,<sup>1</sup> dai letterati del Cinquecento agli scrittori del Sette e Ottocento<sup>2</sup>; si

<sup>1</sup> Sia bastevole richiamare i contributi fondamentali. Per il periodo classico R. SANSONI, *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, ed. anast. a cura di E. Garin, Firenze, 1967; in particolare, trattando delle varianti d'autore, G. PASQUATI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 449-465, che dà un quadro esemplare della casistica che presenta la tradizione testuale dell'epistolografia classica sino al Petrarca. Per il periodo umanistico, A. POROSA, *Critica congetturale e testi umanistici*, negli «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», vol. IX, 1940, pp. 120-134; V. FERRA, *La filologia umanistica in Italia nel sec. XX*, vol. I, Roma, 1993, pp. 239-273; e la densa ed esauriente sintesi di G. RESTA, *La filologia umanistica*, in AA.VV. *La filologia testuale e le scienze umane*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1994, pp. 213-237.

<sup>2</sup> Vedi M. MARTI, *L'epistolario come genere e un problema editoriale*, in AA.VV., *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 203-208. Esempi insigni e diversi, le edizioni delle *Familiari* del Petrarca di Vittorio Rossi e gli *Studi sull'epistolario del Tasso* di Gianvito Resta. Per il Cinquecento, AA.VV., *Le carte messaggere. Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni Editore, 1981; ed ora R. MORASIO, *Lettere e letterature. Studi sull'epistolografia volgare*, Edizioni dell'orso, Torino, 2001. Come esempio di un epistolario frammentario e disperso può citarsi la problematica dell'epistolario del Foscolo, esposta con tanta circospezione da M. BARRI, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Sansoni, Firenze, 1973, pp. 173-179.

parla invece della lettera come mezzo di comunicazione privata, nell'ambito relazionale ristretto ai due interlocutori, non destinata dagli stessi alla pubblicazione, scevra quindi di ogni ornamento retorico intenzionale. L'interesse, che un documento siffatto riveste, è quasi esclusivamente storico in senso lato, poiché attesta ed illumina le circostanze storiche (biografiche, sociali, religiose, linguistiche, etc.) che lo hanno prodotto ed accompagnato: naturalmente quanto più qualificato e autorevole è il livello culturale o sociale dei corrispondenti, tanto più cospicua e significativa è la testimonianza che il documento epistolare può tramandare.

La tradizione testuale di una lettera così definita, sia che si presenti in una costellazione di monadi separate, sia che si presenti in gruppi più o meno consistenti, ed ancora, sia che si presenti nella maggioranza in forma di autografi o in casi minori in forma di copie, è quasi sempre semplice, costituendo ogni lettera un *unicum*, che tutt'al più pone l'esigenza d'una corretta lettura e di un collegamento temporale e fattuale con gli altri prodotti del medesimo scrittoio. Sono in definitiva le circostanze della singola lettera (e del gruppo) a porre una problematica peculiare e distinta, inerente alla sua forma fisica, alla disposizione della scrittura e del suo *ductus*, al sistema di datazione e di localizzazione, al grado di corsività della comunicazione e, più su, al tono, all'emotività o discrezione del messaggio ed ancora più in alto alla oggettiva rappresentazione delle questioni trattate e della loro relazione con l'ambiente circostante. Nè è di secondaria importanza la presenza di copie, autografe o apografe o meccaniche, e della loro relazione con gli originali sopravvissuti o perduti.<sup>1</sup>

Ogni editore di lettere matura perciò una sua distinta esperienza: e radunare le singole "prove", illustrarne le particolarità e mettere a confronto convergenze e disparità di casi consimili, costituisce un contributo valido per

<sup>1</sup> Si vedano soprattutto gli *Atti* del Convegno Internazionale di Studi tenuto a Roma dal 25 al 5 ott. 1980, pubblicati poi tardi nel vol. AA.VV., *Metodologia ecdotica dei carteggi*, a cura di Elio d'Auria, Firenze, Le Monnier, 1989. I problemi ivi posti sono stati in seguito esplorati con sempre maggior rigore in tempi recenti; a cominciare dall'aspetto fisico, come proposto in occasione dell'edizione delle lettere del Guicciardini da P. JONSON, *Aspetti codicologici dell'edizione dei carteggi*, in AA.VV., *I moderni usi all'ecdotica*, a cura di V. Placella e S. Martelli, E.S.I., Napoli, 1994, pp. 179-191; e anche S. LONER, *Ecdotica e interpretazione del testo: il capitolo dei materiali epistolari*, in AA.VV., *Alte und neue Philologie*, a cura di M.-D. Glessgen e F. Lebsanft, Tübingen, Niemeyer, 1997, pp. 267-282.

la costituzione di una "filologia d'autore" del testo epistolare.

2. Per le suddette ragioni è parso opportuno esporre qui alcune considerazioni su una tradizione epistolare, che ha una sua storia ben distinta. Trattasi del carteggio Verga-Rod<sup>2</sup>, che presenta una vicenda testuale interessante per le sue implicazioni metodologiche. Non tanto per le lettere dello scrittore italiano (trasmissive), scritte, come al solito, di suo pugno con molta parsimonia e con qualche approssimazione di nomi di persona e di titoli di opere in lingua straniera, quanto per le lettere di Rod (responsive), naturalmente di secondaria importanza intrinseca, ma assai particolari per le loro caratteristiche materiali e per la storia della loro tradizione.

La situazione può essere sintetizzata in questi termini. La maggior parte delle lettere di Rod a Verga, proveniente dallo studio dello scrittore, attraverso una travagliata trafila, è approdata, come si sa, nel fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania e qui resta attualmente custodita: per l'esattezza 125 su 168 lettere. Queste lettere presentano la caratteristica di essere scritte una parte a mano (n. 112) e un'altra parte a macchina (n. 13); tutte comunque regolarmente con sottoscrizione autografa<sup>3</sup>. Accanto a questo nucleo "originale" si pone in parallelo un secondo nucleo ad esso succedaneo, formato dalle copie di lettere tratte dallo stesso Rod (n. 41), sia autografe come dattiloscritte, naturalmente senza firma: lettere che non sono state mai spedite e che costituiscono il doppione di quelle spedite<sup>4</sup>.

Il parallelismo dei due nuclei (originali e copie), se ambedue fossero state redatti e conservati integralmente, dovrebbe risultare perfetto o quasi; ma nessuno dei due nuclei ha conservato la consistenza originaria. A parte la vistosa lacuna di un silenzio epistolare durato circa dieci anni (dal maggio

<sup>2</sup> *Carteggio Verga-Rod*, a cura di Giorgio Longo, Fondazione Verga, Catania, in corso di stampa. Tutti i dati qui discussi derivano, con qualche opportuna integrazione, da questa edizione, curata e condotta con rigore e dovizia di informazioni.

<sup>3</sup> Vedi l'annuncio dato dallo stesso Rod a Verga nella lettera del 16 gennaio 1902: «Comme vous le voyez, ma mauvaise écriture ne tourmentera plus mes amis, et c'est à travers la machine que je vous envoie nos meilleurs souhaits pour l'an commencé» (ed. Longo, n. 172, p. 338).

<sup>4</sup> Al fine di costituire una specie di archivio personale, senza altra finalità che quella funzionale di un riscontro immediato e preciso; ben diversa perciò di una *transcriptio in online*, di antica consuetudine, preludio per una raccolta ordinata da pubblicare in veste riveduta e corretta, che, come s'è già detto, Giorgio Pasquali ha illustrato per gli autori classici.

1888 al gennaio 1898), il carteggio nei due versanti ha subito nel tempo notevoli traversie: sul versante Verga→Rod, il corrispondente francese lamentava sovente il mancato arrivo di lettere dello scrittore italiano; sul versante Rod→Verga, l'archivio di Verga non ha assicurato la conservazione di tutte le lettere in arrivo. Da ciò nasce la necessità di mettere a frutto le copie per integrare, almeno in parte, questo secondo versante: come ognuno s'avvede, il caso presente, al di là delle risultanze particolari, ha una validità teorica di più vasta portata, poichè le modalità della sua tradizione e i percorsi per la sua definizione critica possono contribuire ad individuare una corretta metodologia per la ricostruzione di carteggi pervenuti nella medesima forma ed in simiglianti circostanze. L'operazione della integrazione di originali e copie, qui sperimentata proficuamente, è senz'altro legittima ed auspicabile, a certe condizioni.

In fase preparatoria non si poteva prescindere dall'effettuare una precisa ricognizione sull'attuale consistenza della "sezione Verga" dell'archivio Rod, pervenuto e conservato nella Bibliothèque Cantonale Universitaire di Losanna; sulla base di essa è stato possibile identificare i casi di perfetta corrispondenza di ogni singolo reperto originale con la sua copia. La fase successiva, quella della collazione dei due testi e la verifica in senso positivo della loro perfetta identità, ha fornito la legittimità della copia a sostituire l'originale, nei casi in cui quest'ultimo sia andato perduto o disperso<sup>7</sup>. Non

<sup>7</sup> Il problema specifico del rapporto originale-copia è stato posto da tempo e in ben altre circostanze e proporzioni. Così raccomandava Gianvito Resta nella sua relazione al Congresso dell'89: «... quelle vie [di trasmissione di un testo] vanno tutte pazientemente ed attentamente percorse ed illuminate e le varie tappe vanno tutte considerate nel loro intrinseco valore ed in rapporto ad altre... E' frequente a partire dal Cinquecento la presenza di materiale a noi pervenuto di minute e copialettere: da Guicciardini a Tasso, a Metastasio, a Foscolo, ma anche al giovane Pavese, mentre il giovane Leopardi affidava il compito di trarre copia delle proprie lettere ai fratelli. Certo quelle minute e quei copialettere spesso hanno tramandato lettere altrimenti perdute... Nel passaggio dalle minute alla reale missiva l'autore ha potuto, ed è naturale, correggere e modificare il testo, come è possibile verificare col confronto della minuta con la lettera autografa... Ma come comportarsi in carenza della missiva autografa e in presenza di apografi, manoscritti o a stampa, che da quella certamente derivano...? Un groviglio di problemi la cui soluzione è certamente in gran parte affidata all'acume e alla motivata discrezione dell'editore; ma che potrebbe trovare l'esito più confacente ancora una volta nel prudente ancoraggio alla minuta e in un sapiente uso dell'apparato»; vedi G. Resta, *Per l'edizione dei carteggi degli scrittori*, nel vol. AA.VV., *Metodologia eadotica...* cit., pp. 76-77.

può mancare infine un approfondito esame della congruità del reperto "inserito" nel contesto immediato (direi limitrofo) alla sutura da effettuarsi.

La "sezione Verga" dell'archivio Rod della Bibliothèque Universitaire di Losanna, ricco di oltre ottocento lettere, comprende n. 169 lettere di Verga a Rod, pubblicate, come è noto, da Fredi Chiappelli nel 1954<sup>8</sup>, e n. 41 copie di lettere di Rod a Verga, di cui n.11 autografe e 30 dattiloscritte, tutte senza firma, schedate nel regesto di Jean-Jacques Marchand e in parte pubblicate<sup>9</sup>. Nel prezioso archivio di Rod, passato nella suddetta biblioteca, sono conservate in copia parte della sua corrispondenza tenuta con altri scrittori italiani: tre lettere a Capuana, due a Sibilla Aleramo, diciassette a Giovanni Cena, una a Grazia Deledda, ventuno ad Antonio Fogazzaro.

Il nucleo di copie di lettere di Rod a Verga presente a Losanna solo in due casi registra corrispondenza con gli originali di Catania: la lettera n. 142 dell'ed. Longo del 29 gennaio 1900 ha il suo corrispettivo nella lettera n. 73 del regesto Marchand e la lettera n. 197 dell'ed. Longo del 9 febbraio 1904 con il corrispettivo della lettera n. 110 del regesto Marchand. Per tutto il resto, le copie conservate a Losanna non trovano corrispondenza con gli originali di Catania; pertanto di 39 lettere sono superstiti solo le copie. Ben poca cosa, si dirà, a titolo di consolazione, a fronte delle rimanenti 125 lettere pervenute in originale.

È corretto perciò che su questi due reperti superstiti si effettui un'attenta disamina secondo i principi sopra esposti e si verifichi la sovrapposibilità dei due testi al fine comprovare definitivamente la fedeltà della copia con l'originale: solo questo infatti, per quanto s'è detto, può autorizzare la sostituzione delle copie agli originali mancanti.

Una descrizione dell'assetto materiale dei reperti in esame è indispensabile. Bisogna tenere presente infatti che il primo documento è costituito da una lettera manoscritta regolarmente firmata (Catania), che trova riscontro in un *brouillon autographe* corrispondente (Losanna) e che il secondo docu-

<sup>8</sup> GIOVANNI VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di Fredi Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954.

<sup>9</sup> JEAN-JACQUES MARCHAND, *Edouard Rod et les écrivains italiens. Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga*, Genève, Librairie Droz, 1980.

mento è rappresentato da una cartolina postale dattiloscritta senza data con sottoscrizione autografa (Catania), cui corrisponde a Losanna una *lettre copie machine* (*copie au carbon*), senza sottoscrizione. La differenza dei modi e dei mezzi di scrittura, come si vede, è notevole e può influenzare i dati del confronto.

I risultati della collazione sono senz'altro interessanti:

Ed. Longo, n.142 originale (Catania)	Reg. Marchand, n.73 copia (Losanna)
29 janvier Enfin, voici les dernières épreuves J'ai dit, en ne voulant pas de <i>Gessualdo</i> qui est J'aurais dire, mais Donnez-moi des nouvelles de votre santé, de votre travail. Vous recevrez bientôt mon nouveau roman. Ma femme vous envoie ses bons souvenirs, et je reste, mon cher Verga, à votre bien affectionné EDOUARD ROD. P.S. Je recommande tout, ne sachant si la lettre et les épreuves devront vous arriver après. Etes-vous toujours à Catane?	29 janv. Enfin voici la dernière épreuve J'ai dit, ne voulant de <i>Gessualdo</i> , qui est J'aurai dire, mais ( <i>manca</i> )
Ed. Longo, n.197, originale (Catania)	Reg. Marchand, n. 110, copia (Losanna)
musical <i>corr. su</i> musical Avez-vous <i>corr. su</i> Vaez-vous Permette <i>sottolineato à mano</i>	musical Vaez-vous Permette <i>senza sottolineatura</i>

I dati che emergono dal confronto sono senza dubbio significativi. È chiaro infatti che il testo della lettera manoscritta (inviata) è una rielaborazione della copia, la quale risulta costituire la prima bozza della missiva; all'inverso, il testo della lettera dattiloscritta inviata è il primo ed unico dato, di cui la copia con carta carbone è una perfetta riproduzione meccanica. In quest'ultimo caso l'unica circostanza che può differenziare testo e copia sono le correzioni eventualmente apportate nell'originale inviato e non riprodotte nella copia conservata.

Possono bastare tuttavia gli elementi di questo breve confronto per qualificare la legittimità delle copie in generale? Per la esiguità del numero dei campioni (due su quarantuno) i rilievi rischiano non solo di essere insufficienti, ma perfino fuorvianti, poichè possono alimentare una generalizzazione così poco fondata. È necessario allora allargare il confronto per avere dati di maggiore affidabilità.

3. Soccorre nel caso presente un ulteriore episodio della vicenda dell'archivio Rod. Infatti nel suddetto archivio depositato nella Bibliothèque Universitaire di Losanna non furono a suo tempo versate sedici lettere in copia di Rod a Verga, che rimasero in mano dell'erede, Sig. Martineau, marito della figlia, e da questi concesse in lettura a Chiappelli, che ne trascrisse il testo e lo pubblicò in *Appendice* alla sua edizione delle lettere di Verga a Rod. Sedici lettere in copia senza firma (2 manoscritte e 14 dattiloscritte con carta carbone), di cui esistono gli originali con sottoscrizione autografa nella Biblioteca Universitaria di Catania. È agevole pertanto allargare la base di confronto, non tanto per la prima ipotesi (lettere manoscritte), quanto e più per la seconda ipotesi, quella inerente alle lettere dattiloscritte<sup>19</sup>. Il confronto ha dato i seguenti risultati, a cominciare naturalmente dalle due lettere manoscritte:

Ed. Longo, n. 284 (manoscritta)	Ed. Chiappelli, <i>App.</i> , n. 7
Nous sommes ici, je pense, jusqu'au 10 juillet, sans savoir encore où nous irons avant Genthod. I Bien affectueusement vôtre EDOUARD ROD	Nous serons ici, je pense, jusqu'au 10 juillet etc.
Ed. Longo, n. 286 (manoscritta)	Ed. Chiappelli, <i>App.</i> , n. 8
Genthod, près Genève le 8 août 07 de nous voir? M. Jaques - Dalcroz pensais sera absente M <sup>me</sup> Carrère cela suffirait pour l'arrêter avec M. Laudet Bons souvenirs des miens, qui seraient heureux de vous revoir, et à vous bien cordialement	Genthod, 8 août 07 de vous voir? les Jaques Dalcroz pensai est absent M <sup>me</sup> Carrère ce suffirait à l'arrêter avec la Laudet ( <i>manca</i> )
Ed. Longo, n. 271 (dattiloscritta)	Ed. Chiappelli, <i>App.</i> , n.1
une année ( <i>corr. su</i> <i>mane</i> année) agoni les vôtres à vous	une année agonie les vôtres à vous

<sup>19</sup> Nell'impossibilità di reperire al momento queste sedici lettere in copia, sino al '54 in mano privata, la collazione è stata effettuata con il testo, che ne ha dato il Chiappelli nella sua edizione sopra citata.

Ed. Longo, n. 273 (dattiloscritta)

par l'intermédiaire de Hérèle (corr. su de son successeur)  
j'ignore quelles ont été  
esprit d'équité; F Amities (corr. su amitiés) de nous

Ed. Longo, n. 276 (dattiloscritta)

du théâtre (corr. su du théâtre)  
pièce (corr. su pièce)  
L'événement  
proposition: (e poi accapo)  
Dombrowska (corr. su Dombrowska)  
préférerait (corr. su préférerait)  
et qu'on (corr. su eu qu'on)  
feus (corr. su esu)  
paraît  
Dombrowska, (la ringola è agglumata)  
Il va de soi (corr. su sois)  
de tirer (corr. su de tirer)  
Avez-vous un exemplaire de ma traduction?  
Sinon, voulez-vous que je vous l'envoie? (aggiunto a mano)

Ed. Longo, n. 279

paraît

Ed. Longo, n. 282

le faire (corr. su le faire)  
connait

Ed. Longo, n. 283 (dattiloscritta)

en même (corr. su ne même)  
du paraître  
d'un second tirage (corr. su d'un second t.)  
m'aviez cédées. Et je les avais (corr. su m'aviez cédées, et que j'avais)  
contre (corr. su conte)  
du Réformateur (corr. su de Réformateur)  
campagne de Saussure, Genthod, près Genève  
(sottolineato a mano per corsivo)

Ed. Longo, n. 288 (dattiloscritta)

du procès Traversi à Turin (corr. su de je ne sais quel procès à Turin)  
nevoyé il y une dizaine  
paraître  
attendés

Ed. Chiappelli, App, n. 2

par l'intermédiaire de Hérèle  
j'ignore quels ont été  
esprit d'équité; F amitiés de nous

Ed. Chiappelli, App, n. 3

du théâtre  
pièce  
L'événement  
proposition.  
Dombrowska  
préférerait  
et qu'on  
feus  
paraît  
Dombrowska  
Il va de soi  
de tirer  
(marcato)

Ed. Chiappelli, App, n. 4

paraît

Ed. Chiappelli, App, n. 5

le faire  
connait

Ed. Chiappelli, App, n. 6

en même  
du paraître  
d'un second tirage  
m'aviez cédées et que j'avais  
contre  
de Réformateur  
campagne de Saussure, Genthod,  
près Genève

Ed. Chiappelli, App, n. 9

du procès Traversi à Turin  
envoyé il y a une dizaine  
paraître  
attendés

Ed. Longo, n. 290 (dattiloscritta)

la "Lupa", que  
ons été  
et traité (corr. su te traité)  
aux auditeurs français et (su corr. di étrangers; et)  
J'ai bien peur  
comme  
augmenté (corr. su agmenté)  
M. Laudet (corr. su M. Maudet)

Ed. Longo, n. 293 (dattiloscritta)

comme (corr. su come)  
Il me dit  
recommandez-lui (corr. su recommandez-lui)  
qui n'a encore rien reçu (aggiunto a mano)  
et pas à son avantage (corr. su et pas toujours à son avantage)

Ed. Longo, n. 294 (dattiloscritta)

Garancière (corr. su garancière)  
M. Tavan

Ed. Longo, n. 298 (dattiloscritta)

effusqué (corr. su aufusqué)  
ceux mêmes

Ed. Longo, n. 300 (dattiloscritta)

"La cueille [...] des oranges"  
le lui adressent

Ed. Longo, n. 301 (dattiloscritta)

Ne da (la macchina da scrivere ha saltato una-d)  
Bons souvenirs  
mon cher Verag

Ed. Chiappelli, App, n. 10

la Lupa que  
ont été  
et traité  
aux auditeurs français et  
J'ai bien peur  
comment  
augmenté  
M. Laudet

Ed. Chiappelli, App, n. 11

come  
Il m'a dit  
recommandez-lui  
qui n'a encore rien reçu  
et pas à son avantage

Ed. Chiappelli, App, n. 12

Garancière  
M. Tavan

Ed. Chiappelli, App, n. 13

effusqué  
ceux même

Ed. Chiapp., App, n. 1

La cueillette des Oranges  
la lui adressent

Ed. Chiappelli, App, n. 16

Neda  
Bons souvenirs  
mon cher Verag

Il quadro ora esposto è da leggersi con cautela, poichè uno dei due elementi contrapposti, in assenza del documento materiale, è costituito dalla trascrizione di Chiappelli, che può aver letto il testo della copia corretta a mano dall'autore (come nell'originale spedito), ma può avere emendato di sua iniziativa il testo nei suoi errori più banali, di scrittura dattilografica o di disattenzioni grammaticali (e quindi "illegittimamente" convergere con l'originale corretto a mano dall'autore): è impossibile distinguere, ad esempio, se 271 *une année*, corretto su *nune année*, era parimenti corretto anche nella copia ovvero è stato corretto con facilità da Chiappelli, senza darne

notizia in nota; così come 276 *pièce*, corretto dall'autore nell'originale su *pieci* può derivare dalla correzione dell'autore apposta anche nella copia ovvero provenire invece da un intervento correttivo di Chiappelli, del resto assai facile, in pari peraltro a tutti i suoi interventi sui segni degli accenti (271 *votres* → *vôtres*, 276 *préfèrerait* → *préfererait*, *parait* → *paraît*, 282 *connaît* → *connaït*, 283 *paraitre* → *paraître*). In questa condizione è chiaro che il testo dato da Chiappelli è da confrontarsi solo per gli errori che in esso emergono e sopravvivono, in contrapposizione alla lezione che nell'originale compare corretta di mano dell'autore<sup>11</sup>.

Fatta questa premessa, l'esame delle varianti dà conferma dei due principi già formulati: primo, nel caso di copie manoscritte, a parte i probabili errori di lettura o di trascrizione di Chiappelli (286 *M. Jacques-Dalcroze*, Chiappelli *les Jacques Dalcroze*; *M<sup>re</sup> Carrère*, Chiappelli *M<sup>re</sup> Carrière*; *avec M. Laudet*, Chiappelli *avec la Laudet*), l'originale segue la bozza innovando con alquanto libertà, soprattutto in alcuni punti, quali indicazioni di tempi e programmi a venire (n. 284), ovvero nei convenevoli di cortesia nella chiusa della lettera (n. 286); secondo, nel caso di copie dattiloscritte, il divario tra originale e copia è assai limitato e le divergenze si distinguono per le loro modalità: in primo luogo bisogna mettere in conto le aggiunte apportate a mano sull'originale dattiloscritto e non riportate nella copia da conservare (l'esempio più chiaro, l'aggiunta in calce alla lettera n. 276 *Avez vous un exemplaire de ma traduction? Sinon, voulez-vous que je vous l'envoie?*); per il resto sono numerose le correzioni che compaiono nell'originale e non compaiono nella copia (283 *m'aviez cédées. Et je les avais corr. su m'avies cédées, et que j'avais*, Chiappelli *m'aviez cédées et que j'avais*; 283 *du Réformateur*, *corr. su de Réformateur*, Chiappelli *de Réformateur*; e poco avanti 293 *comme corr. su come*, Chiappelli *come*).

Le altre divergenze hanno dinamiche meno significative e pur esse da annoverare e tener presenti per il caso qui in discussione, cioè della sostituibilità dell'originale con la copia, allorché il primo sia venuto a mancare. Tali divergenze riguardano i luoghi, in cui l'errore compare nella

copia e manca nell'originale: nel presente caso, trattandosi di copia conforme, l'errore è da addebitare senza dubbio alcuno al trascrittore: 276 *Dembrouska*, Chiappelli *Dombouska* e poco avanti *Dombrouska*, Chiappelli *Dombouska*; 294 *M. Tavan*, Chiappelli *M. Jaran*; 300 *-La cueille des oranges-*, Chiappelli *-La cueillet des Oranges-*. Come si vede, l'area è assai circoscritta, in buona parte ai nomi di persona o alla retifica del titolo d'un libro.

Altre innovazioni sono correttive, e perciò per questa loro natura facilmente identificabili nella presente esemplificazione, ma che, in caso di perdita dell'originale, sarebbero difficilmente individuabili: 271 *agoni*, Chiappelli *agonie*; 271 *à vous*, Chiappelli *à vous*; 288 *nevoyé*, Chiappelli *envoyé*; 288 *attendds*, Chiappelli *attends*; *il me dit*, Chiappelli *il m'a dit*; 290 *ons été*, Chiappelli *ont été*; *J'ai bien peut*, Chiappelli *J'ai bien peur*; 293 *il me dit*, Chiappelli *il m'a dit*; 301 *Bous souvent*, Chiappelli *Bons souvenirs*; *mon cger Verag*, Chiappelli *mon cber Verga*.

In conclusione, fatte in ogni modo le dovute raccomandazioni – prima fra tutte l'avvertenza che la lettura di un testo dattiloscritto, soprattutto se elaborato da persona professionalmente non esperta, e questo è il caso di Rod, impone una certa discrezione nel valutare caso per caso gli effetti dell'uso imperfetto della macchina (scambio di lettere, anticipazione o postecipazione della battuta, caduta della lettera finale, trascuranze di segni ortografici) ovvero del livello tecnico della macchina adoperata – le copie dattiloscritte possono generalmente ritenersi affidabili ove mancano gli originali, a condizione che a priori se ne sia comprovata la corrispondenza con gli originali sopravvissuti, pochi o molti che siano.

Un altro elemento di giudizio in questo versante Rod→Verga della corrispondenza – per certo secondario, ma pur sempre significativo – è costituito dall'alternanza delle lettere manoscritte e delle lettere dattiloscritte: ci si attenderebbe che le prime cessassero dopo il gennaio 1902, data dell'acquisto della macchina da scrivere da parte del corrispondente francese. Ma non è così, dal momento che le lettere scritte a mano sono numerose anche dopo, quasi tutte però provenienti da località lontane da Parigi. Quasi tutte infatti provengono da Gingins (près Nyon, nn. 178, 243, 245, 246, 248, 267), da Roma (nn. 220, 221, 250), da Ginevra (nn. 254, 258, 259), da Neuchâtel (n. 179), da Chalet de la Foret Montana (n. 205), da Montana (n. 209), da Genthod (près Genève, n. 286) e financo da Parigi, ma dalla nuova casa di *Rue des marronniers 22*, come sottolinea la indicazione sotto la data: luoghi tutti e circostanze, che evidentemente denunciano la indisponibilità temporanea della macchina da scrivere. Congiunture biografiche particolari, certo, ma

<sup>11</sup> È un elementare principio di prudenza, anche se contraddice alla dichiarazione della *Nota al testo*: «Viste grafiche e grammaticali sono pure riportate, a mezzo di diacritici (il segno | equivale a lettera inserita, il segno || a lettera o parola da espungere... L'interpunzione è quella del manoscritto» (p.26).

rilevanti, se contribuiscono a rafforzare il principio generale che nessun elemento storico può essere trascurato nella ricostruzione dei carteggi, come in ogni altro settore della critica testuale.

4. Muovendosi sempre nell'ambito del "caso" Rod, la vicenda qui illustrata può avere ancora una ulteriore e più consistente verifica. L'esplorazione condotta nell'archivio Rod da Jean-Jacques Marchand per rintracciare i legami dello scrittore francese con i confratelli italiani ha portato alla luce un patrimonio imponente di lettere ricevute ed inviate, alcune delle quali presentano la medesima casistica delle lettere a Verga: cioè un doppio testo, di cui uno è copia della lettera inviata, scritta a volte a mano (sino ad una certa data) e a volte a macchina. Purtroppo il caso che le due missive (testo inviato e testo in copia) ci siano pervenute, condizione indispensabile per il confronto, è raro<sup>12</sup>: solo una breve sezione della corrispondenza Rod→Fogazzaro presenta la medesima situazione. Infatti delle 66 lettere di Rod a Fogazzaro solo di 9 si sono conservate sia gli originali (Biblioteca Bertoliana di Vicenza) come le copie (Bibliothèque Universitaire di Losanna),

<sup>12</sup> Infatti i dati relativi alla suddetta condizione possono così riassumersi sinteticamente. Della corrispondenza Capuana→Rod e viceversa (n. 60 lettere), sono superstiti a Losanna solo cinque copie di lettere di Rod a Capuana (tre autografe firmate e due copie dattiloscritte; Reg. March., nn. 20, 55, 56, 58, 59), nessuna delle quali coincide con l'originale conservato a Mineo (*La biblioteca Capuana. Manoscritti e carteggi superstiti editti e inediti*, a cura e con introduzione di Croce Zimbone, Edizioni Greco, Catania, 1982, p. 135, n. 135), né con il frammento pubblicato da Raya (*Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968)*, Editrice Caranna, Roma, 1969, p. 69, n. 1018). Della corrispondenza Sibilla Aleramo e Cena→Rod e viceversa (n. 70 lettere), rimangono nell'archivio Rod due copie di lettere a Sibilla Aleramo (Reg. March., nn. 66 e 69, ambedue copie a macchina) e diciassette copie di lettere a Giovanni Cena (Reg. March., nn. 15, 17, 25, 28, 32, 34, 35, 38, 40, 42, 44, 48, 51, 54, 58, 62, 68); ma delle une e delle altre non sono pervenuti gli originali. Della corrispondenza Deledda→Rod e viceversa (n. 12 lettere), solo la copia di una lettera a macchina è conservata a Losanna (Reg. March., n. 10), mentre nessun originale è sopravvissuto. Il fondo degli scrittori vicentini della Biblioteca Bartoliana di Vicenza è stato illustrato da GIOVANNI PELLIZZARI, *Le carte Fogazzaro della Biblioteca Bartoliana di Vicenza: contributo ad un inventario*, in *Filologia veneta. Lingua, Letteratura, Tradizioni*, IV, Antonio Fogazzaro, Padova, Esedra, 1994, pp. 187-229 e da GIOVANNI DAL LAGO-ADRIE SCARFARI, *Le carte Fogazzaro della Biblioteca Bartoliana di Vicenza*, nel vol. AA.VV., Antonio Fogazzaro, *Le opere e i tempi*, (Atti del Congresso Internazionale di Studi, Vicenza, 27-9 aprile 1992), a cura di F. Bandini e F. Finotti, Vicenza, Accademia Olimpica, 1994, pp. 183-191, e ultimamente da A. GAMBINO, *L'Archivio degli scrittori vicentini*, in *Archivi del Nuovo. Notizie di Casa Moretti*, Cesenatico, 1998, pp. 144-5.

e precisamente tre autografe (censite nel Regesto Marchand ai nn. 88, 89, 91) e sei dattiloscritte (sempre nel Regesto Marchand ai nn. 119, 122, 126, 140, 146, 147): proprio su questo nucleo di nove lettere conviene ripetere la collazione a verifica di quanto s'è detto sopra.

A cominciare dal gruppo delle lettere manoscritte, il confronto evidenzia i seguenti divari:

Bibl. Bartoliana, Vicenza (originale) [Reg. March., n. 88, transunto]	Bibl. Univ. Losanna (copia)
Paris, 16 janvier 1901 l'envoi de la <i>Nouvele Antologia</i> ! publier votre volume aucune part de direction dans sa collection Avez-vous lu le roman de Mlle Graves? Il est bien, il paraît réussir. Si vous pouvez éventuellement l'apprecier, je vous en serai bien reconnaissant. Et les meilleurs amitiés de familles à familles, et croyez-moi toujours, mon cher ami, Et votre bien affectionné Et EDOUARD ROD Et P.S. Je rouvre ma lettre pour vous remercier de «le dolere nell'arte» que je reçois à l'instant même.	Paris 16 1 1901 l'envoi de la N. Ant. publier le volume aucune part dans sa collection (manca)
Bibl. Bartoliana, Vicenza (originale) [Reg. March., n. 89, transunto]	Bibl. Univ. Losanna (copia)
Paris, 5 février 1901 à propos de <i>Piccolo mondo moderno</i> , que la <i>Revue des Deux Mondes</i> pour <i>Piccolo mondo</i>	Paris 5 fév. 1901 à propos de P.M.M., que la <i>R. de D.M.</i> pour P.M.M.
Mille choses affectueuses de ma part à vous et aux vôtres, et cordiale poignée de main. Et EDOUARD ROD	(manca)
Bibl. Bartoliana, Vicenza (originale) [Reg. March., n. 91, trascrizione]	Bibl. Univ. Losanna (copia)
un simple avis	un simple avis.
Per il gruppo delle lettere dattiloscritte l'esito delle collazione è il seguente:	
Bibl. Bartoliana, Vicenza (originale) [Reg. March., App., n. 119, trascrizione]	Bibl. Univ. Losanna (copia)
sûr (corr. su sûr) espérer (corr. su espérer) de telles (corr. su det elles) journaux (corr. su journaux)	sûr espérer de telles journaux

belles paroles (corr. su belle parole)  
ne s'ont (in March, ne sont)  
me sens (corr. su me sent)  
vous voir (corr. su vous vois)

belle paroles  
ne s'ont  
me sent  
vous voir

Bibl. Bartoliana, Vicenza (originale)  
[Reg. March., App., n. 122, trascrizione]

Bibl. Univ. Losanna (copia)

dans les Debats (in March, dans les -Debats)  
la raison avec vous (in March, la raison pour vous)  
Je corrige les épreuves de "Petit monde d'autrefois".  
La grève les a retardées (agg. a mano)

dans les Debats  
la raison avec vous  
(manca)

Bibl. Bartoliana, Vicenza (originale)  
[Reg. March., App., n. 126, trascrizione]

Bibl. Univ. Losanna (copia)

m'y ont poussé; Mais (in March, m'y ont poussé.  
Mais)  
que vous la fissiez à notre Société (in March, que  
vous la fissiez à notre Société)  
comprends (in March, comprends)  
votre (corr. su voutre)

m'y ont poussé; Mais  
que vous la fissiez à notre Société  
comprends  
voutre

Bibl. Bartoliana, Vicenza (originale)  
[Reg. March., App., n. 140, trascrizione]

Bibl. Univ. Losanna (copia)

peiné (corr. su peiné) ●  
cet hiver? (corr. su cet hiver.)  
laissez-vous (in March, laissez-vous)  
conférence (corr. su congréence)  
et me croire (in March, et croire)

peiné  
cet hiver.  
laissez-vous  
congréence  
et me croire

Bibl. Bartoliana, Vicenza (originale)  
[Reg. March., App., n. 146, trascrizione]

Bibl. Univ. Losanna (copia)

vous (corr. su voi)  
paraître (in March, paraître)  
qu'on n'ait (corr. su qu'on n'a'it)  
l'an prochain? (corr. su l'an prochain.)  
m'ni trop long (in March, mon trop long)

vos  
paraître  
qu'on n'a'it  
l'an prochain,  
m'ni trop long

Bibl. Bartoliana, Vicenza (originale)  
[Reg. March., App., n. 147, trascrizione]

Bibl. Univ. Losanna (copia)

de projets (in March, de projet)  
qu'il vient (corr. su qu'il vien)  
pensées (corr. su pens'es)

de projets  
qu'il vien  
pens'es

Anche qui, nella sezione delle lettere a Fogazzaro, si ripetono chiaramente le medesime risultanze delle lettere a Verga. Nelle lettere manoscritte, le copie si distinguono nettamente dagli originali e anzi di queste

costituiscono la prima bozza ovvero la traccia principale: non possono di conseguenza sostituire gli originali eventualmente perduti, se non con una chiara avvertenza circa la loro limitata validità documentaria.

Diverso il giudizio sulle copie di lettere dattiloscritte, come si evince dalla collazione tra lettera originale e copia, entrambe dattiloscritte: in caso di perdita della lettera originale, la copia può essere chiamata a sostituirla dichiaratamente, dopo essere stata emendata dagli errori di battitura o trascorsi morfologici dovuti a disattenzione, opportunamente segnalati in apparato: è ovvio che non si può garantire in assoluto l'integrità del testo.

5. In definitiva, a parte queste asperità e insidie di percorso, la fenomenologia esaminata del "caso Rod" consente di trarre qualche considerazione più generale e di metodo. In primo luogo è da considerare legittima la integrazione nel carteggio di copie, nei casi nei quali l'originale sia andato perduto o sia irrecuperabile, operando comunque secondo certe cautele. Ad esempio, l'avviso che trattasi di copia mette in guardia il lettore per tutta una serie di dati da considerare esterni al documento: nel caso di copia autografa, ogni integrazione di data, di convenevoli di chiusura, di correzioni di titoli e/o anche di nomi di persona, ed in definitiva anche di forme grammaticali imperfette o provvisorie, sono da considerare come ipotesi di lavoro, e come tali opportunamente segnalate; nel caso di copia dattiloscritta, maggiore è la valenza testimoniale, che può spingersi sino alla identificazione con l'originale, una volta che essa sia stata depurata da ogni occasionale distorsione della macchina e del suo uso.

Resta infine il problema della congruità: nel contesto del carteggio, il reperto "in copia" deve trovare naturalmente una collocazione temporale e fattuale consonante. È indubbio che ogni contrasto nella fattispecie diventa ostativo e tale da comportare una nuova e diversa ipotesi di giudizio e di ricerca circa la sopravvivenza del reperto. Per il "caso Rod" è interessante rilevare che gli elementi di concatenamento e di intreccio delle lettere originali e delle copie (autografe e dattiloscritte) non sottoscritte sono così forti e stringenti e ricorrenti per numero e puntualità, da non lasciare dubbio alcuno sulla legittimità di queste ultime, né sulla loro sistemazione cronologica. Per converso è tale in concreto la corrispondenza dei dati, sia dei fatti come della loro successione nel tempo, che essi si integrano e si completano a vicenda: le datazioni incomplete o addirittura assenti ovvero le localizzazioni mancanti o approssimative possono quasi sempre essere colmate con buona attendibilità, così come le allusioni esplicite o sottintese trovano sempre una

reciproca logica illuminazione.

Questa corrispondenza Verga-Rod per le sue vicissitudini testuali, anzi in forza di esse, si presenta dunque come un "esemplare" privilegiato nella casistica dell'ecdotica dei carteggi, un punto di osservazione sul quale convergono linee diverse della dinamica della tradizione. Distinguendo e ordinando filo per filo, si viene a capo d'una rete attendibile, testimonianza della ricostruzione di una relazione epistolare ricca di risvolti storici e letterari e umani. E soprattutto s'impara, per esperienza, come dipanare e riconoscere filo dopo filo; e ciò supera per certo il limite dell'episodio, per entrare senz'altro nel grande spettro della problematica della critica testuale.

#### NOTIZIARIO BIBLIOGRAFICO \*

a cura di Francesco Branciforti

\* 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 Aschero, Trieste, Alcione Edizioni, 1991 e sgg.; OTTO KLAPP, *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaftlichen*, 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  
Italia  
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  
Sicilorum 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., *Antonio Fogazzaro*, in «Filologia veneta», vol. IV, 1993, pp. 257.

Contiene i seguenti contributi: M. MARCOLINI, *Le conferenze - Inutilità (b) - di Antonio Fogazzaro*; G. AUZZAS, *Per una nuova edizione delle poesie*; L. MORBIATO, *Zola e Fogazzaro: "le soldati de la rérité" e il casatiere dello spirito*; M.R. GIACON, *Antonio Fogazzaro, scrittore "de Vicece"*; L. Europa in provincia e il romanzo della crisi; G. PULLINI, *Prefludi ed echi dannunziani nelle protagonisti di Fogazzaro*; R. CONTARINO, *Fogazzaro e Croce*; G. PELLIZZARI, *Le carte Fogazzaro della Biblioteca Bertoliana di Vicenza: contributo ad un inventario*; A. COSTA, *"Malombra" sullo scermito da Gallone a Soliani*.

AA.VV., *Fogazzaro e il soprannaturale. Pagine di narrativa fra spiritismo e spiritualismo*, a cura di Gilberto Finzi, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1996.

AA.VV., *Storia della critica letteraria in Italia*, a cura di Giorgio Baroni, Torino, UTET, 1997.

Vedi tra gli altri i seguenti saggi: RICCARDO SCRIVANO, *La critica settecentesca tra Arcadia, Illuminismo e Preromanticismo* (pp. 278-321); ANNA BELLO, *La critica romantica tra accademia e militanza* (pp. 322-393); DAVIDE DE CAMILLI, *Il secondo Ottocento fra estetica desanctianiana e Scuola storica* (pp. 394-440); GIORGIO BARONI, *L'epoca di Croce e del futurismo* (pp. 445-495).

ALESÌ DONATELLA, *"Lunghe strade maestre, bianche di neve e di polvere": la provincia in scena nella narrativa della Marchesa Colombi e di Natalia Ginzburg*, in «Donna Woman Femme», n. 39-40, 1998, pp. 66-89.

BACCARINI ELISABETTA, *Psicologia e*

*psicofisiologia: intorno alla cultura scientifica di Tozzi*, in «Poetische», vol. I, 1999, pp. 67-133.

BERTONCINI GIANCARLO, *Studi tozziani*, Roma, Vecchiarelli, 1997.

BIANCHI PATRIZIA, *La riscoperta di "Tuffolina": le prime prove narrative di Matilde Serao*, in «Filologia e critica», vol. XXIII, 1998, pp. 444-458.

BIGAZZI ROBERTO, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996.

BOUCHARD FRANÇOIS, *L'Empreinte d'un corps: sur "Juliette" d'Edouard Calandra*, in «Rassegna Europea di letteratura italiana», vol. XI, 1998, pp. 57-76.

BRUNO FRANCESCO, *Il Decadentismo in Italia e in Europa*, Napoli, E.S.I., 1998.

*Carte (Le) di Enrico Nencioni*, a cura di Monica Maria Angeli, Firenze, Biblioteca Marucelliana, 1999.

Da le notizie storiche sul fondo, l'Inventario di esso, l'indice ragionato e l'indice cronologico, con una bibliografia su Enrico Nencioni.

CASADEI ALBERTO, *Nuovi studi sul romanzo*, in «Italianistica», vol. XXVII, 1998, pp. 287-297.

CATENAZZI FLAVIO, *Luciano Zucconi e i romanzieri di successo di inizio '900 in Italia*, in «Cenobio», vol. XLVII, 1998, pp. 107-109.

CAVALLUZZI RAFFAELE, *Piccolo mondo fogazzariano*, in «Rivista di letteratura italiana», vol. XVI, 1998, pp. 109-127.

CHEMELLO ADRIANA, *L'Archivio degli scrittori vicentini*, in «Archivi del Nuovo», Notizie di Casa Moretti, Cesenatico, n.2, 1998, pp. 144-145.

CICOGNA VALERIA M., *Bibliografia di sociologia nella letteratura italiana (1965-1996)*, in «Critica letteraria», vol. XXVI, 1998, pp. 579-602.

CIMINI MARIO, *La "Rivista Nuova di Scienze Lettere ed Arti" (1879-1881). Storia, indici e carteggi*, Roma, Bulzoni, 1997.

CODEBO MARCO, *La rappresentazione del tempo in "Giovani" di Federico Tozzi*, in «Rivista di Studi Italiani», vol. XVI, 1998, pp. 241-254.

COLLODI CARLO, *Opere*, a cura di Daniela Mercheschi, Segrate, Mondadori, 1995.

COMPAGNINO GAETANO, *Forme della novella moderna, negli Studi in onore di G. Giarrizzo*, in «Sicilorum Gymnasium», vol. LI, 1998, pp. 213-239.

CORTI MARIA, *Ombre dal fondo*, Torino, Einaudi, 1997.

DAL BUSCO FABIO, *Tra storia e finzione: prologhi e postille al romanzo storico tra Otto e Novecento*, in «Rassegna Europea di letteratura italiana»,

vol. XIII, 1999, pp. 123-142.

DANELON FABIO, *Un racconto antiromantico. Lettura di "Due baci" di Niccolò Tommaseo*, in «Italianistica», vol. XXXVI, 1997, pp. 23-50.

DEL LUNGO ANDREA, *Gli inizi difficili. Per una poetica dell'"incipit" romanzesco*, Padova, Unipress, 1997.

DEL ROCCA MARCO, *Considerazioni su Tozzi critico (con un'appendice di testi rari)*, in «Rassegna della letteratura italiana», vol. CII, 1998, pp. 141-166.

DEZELIJIN V., *Il concetto del colore nero in un romanzo di Grazia Deledda*, in «Studia Romanica et Anglicae Zagrabiensia», vol. XI, 1995, pp. 49-566.

(Trattasi del romanzo *Chiesa della solitudine*).

DI BENEDETTO ARNALDO, *I racconti storici di Niccolò Tommaseo. Su d'Azeglio. Sulla narrativa campagnola*, nel vol. *Ippolito Nievo e altro Ottocento*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 3-16, 17-49, 54-94.

DINI FRANCESCA, *Margherita Albana Mignaty, Pasquale Villari e l'ambiente toscano di metà Ottocento*, in «Nuova Antologia», vol. LXXXIII, 1998, pp. 265-295.

DOLFI ANNA, *Su un'edizione de "I lussuriosi" di Luciano Zuccoli*, in «Cenobio», vol. XLVII, 1998, pp. 110-114.

FALCETTO BRUNO, *L'esemplarità im-*

*perfetta. Le "Confessioni" di Ippolito Nievo*, Venezia, Marsilio ed., 1998.

FARINA SALVATORE, *La mia giornata (Dall'alba al tramonto)*, Sassari, Editrice Democratica Sarda, 1998.

(Comprende *Dall'alba al meriggio*, pref. di N. Tanda; *Care ombre*, pref. di E. Ghidetti; *Dal meriggio al tramonto*, pref. di R. Scivano).

FRATNIK MARINA, *Les résidus opaques des descriptions de Federico Tozzi*, in «Revue des études italiennes», vol. XLIV, 1998, pp. 23-73.

GAILLARD CORSI JONE, *Il libretto d'autore 1860-1997*, West Lafayette, Bordighera, Inc., 1997.

GANERI MARGHERITA, *Vicende ottocentesche del romanzo storico*, in «Filologia antica e moderna», vol. X, 1996, pp. 59-81.

HOROWITZ NANCY A., *Antisemitism, Misogyny and the Logic of Cultural Difference: Cesare Lombroso and Matilde Serao*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994.

HÜLK WALBURGA, *"Paesaggio" in der italienische Literatur der Renaissance und der Jahrhundertwende*, in «Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte», vol. XXII, 1998, pp. 137-150.

KOZMA JAN, *Grow Up! Grazia Deledda's Adult-Adolescent Males of Arrested Maturation*, in «Annali d'Italianistica», vol. XV, 1997, pp. 329-340.

LEONE GIUSEPPE, *La narrativa di Grazia Deledda tra verismo e decadentismo*, in «Il Critallo», vol. XXXVIII, 1996, pp. 95-99.

LEONE SALVATORE, *Editoria e letteratura socialista in Sicilia tra Ottocento e Novecento*, in «Studi in onore di Giuseppe Giarrizzo, in «Sicilorum Gymnasium», vol. LI, 1998, pp. 503-516.

LUPERINI ROMANO, *Federico Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

MACCHIONI RODOLFO JODI, *Dal romanzo gotico al romanzo storico italiano*, in «Italianistica», vol. XXIII, 1994, pp. 389-416.

MARANGON PAOLO, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, Bologna, il Mulino, 1998.

MARCHI MARCO, *Vita scritta di Federico Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 1997.

MARROCU LUCIANO, *"Ma consideri che io sono una piccola selvaggia". Nota di biografia deleddiana*, in «Problemi», vol. LXII, 1998, pp. 297-300.

MASINARDI NICOLETTA, *Uomini e rospi. Le nature morte di Tozzi e Viani*, in «Italianistica», vol. XXVI, 1997, pp. 413-422.

MELLI FIORAVANTI GRAZIA, *La scrittura della storia recente. Appunti sulla prosa narrativa di Ippolito Nievo*, nel vol. AA.VV., *Le varie fila. Studi di lette-*

ratura italiana in onore di Emilio Bigi, a cura di Fabio Danelon, Hermann Grosse, Cristina Zampese, Milano, Principato, 1997.

MENGHI MARIA CRISTINA, *Rosso di San Secondo. Tra l'espressionismo e il mito. Destino, erotismo, mito della natura e mito dell'arte*, Firenze, Atheneum, 1996.

NIEVO IPPOLITO, *Scritti giornalistici*, a cura di Ugo Maria Olivieri, Palermo, Sellerio, 1996.

OLIVERI MARIAROSARIA, *L'epistolario: tra deontologia e ricerca di un genere*, in «Archivio del Nuovo. Notizie di casa Moretti (Cesenatico)», 1998, n. 2, pp. 133-136.

OSTERHUS-SHAADMAN ELISABETH, *Salvatore Di Giacomo "verista sentimentale"*, in «Critica letteraria», vol. XXVI, 1998, pp. 681-693.

PADULA VINCENZO, *Il mio primo amore ed altre prose*, a cura di Luigi Reina, Roma, Edizioni dell'Oleandro, 1996.

PALERMO ANTONIO, *Il paradosso di De Sanctis*, in «Esperienze letterarie», vol. XXIII, 1998, pp. 3-26.

PASTORE ANNA, *"Feuilleton" e denuncia sociale: l'esempio di Vittorio Borsezio (con appendice bibliografica)*, in «Rivista di letteratura italiana», vol. XV, 1997, pp. 347-365.

PELLINI PIERLUIGI, *Il romanzo senza*

*antagonista. Costanti strutturali nella narrativa nieviana*, in «Italianistica», vol. XXXVII, 1998, pp. 377-392.

PESTELLI CORRADO, *Occasioni leopardiane e altri studi sull'Otto e sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1998.

PETRONIO GIUSEPPE, *L'età giolittiana: la letteratura*, in «Problemi», vol. CVII, 1997, pp. 4-20.

PIETROBON ERMENEGILDA, *La diversità femminile: Neera femminista ed antifemminista*, in «Studi d'italianistica nell'Africa Australe», vol. IX, 1996, pp. 30-44.

ROMBOLI FLORIANO, *Da "Dantele Cortis" a "Il mistero del poeta": alcune note sulla narrativa fogazzariana*, in «Critica letteraria», vol. XXV, 1997, pp. 651-673.

RONDINI ANDREA, *La teoria del genio di Cesare Lombroso tra Otto e Novecento*, in «Rivista di letteratura italiana», vol. XV, 1997, pp. 177-234.

SANI ROBERTO, *L'editoria scolastico-educativa nell'Italia meridionale tra Otto e Novecento: il caso Sanclon (1839-1925)*, in «Annali di Storia dell'Educazione e delle Istituzioni Scolastiche», vol. IV, 1997, pp. 53-84.

SCAPPATICCI TOMMASO, *La contessa e contadini. Studio su Caterina Percoto*, Napoli, Ed. Scient. It., 1997.

SCAPPATICCI TOMMASO, *Matilde Serao e il romanzo d'appendice*, in

«Problemi», vol. CVIII, 1997, pp. 132-165.

SEDDA LUIGI, *La "dramatis personae" dei "Giganti della montagna" di Luigi Pirandello*, in «Rivista Italiana di Onomastica», vol. IV, 1998.

SPALANCA CARMELO, *Oltre lo Stretto. Studi sulla cultura siciliana dal '300 al '900*, Caltanissetta, Sciascia, 1997.

TANTERI DOMENICO, *De Sanctis e il naturalismo*, in AA.VV., *Studi in onore di Giuseppe Giarrizzo*, in «Siculum Gymnasium», vol. LII, 1999, pp. 1051-1076.

TELLINI GINO, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

TOMMASEO NICCOLO', *Fede e Bellezza*, edizione critica, intr. e comm. a cura di Fabio Danelon, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996.

TOMMASEO NICCOLO', *Fede e Bellezza*, a cura di Donatella Martinelli, Guanda (Fondazione Pietro Bembo), Parma, 1997.

TORTONESE PAOLO, *Rome decadente*, in «Les cahiers naturalistes», vol. XLIV, 1998, pp. 225-235.

TRAVI ERNESTO, *Alessandro Manzoni nella fantasia del giovane Giuseppe Giacosa*, in «Genobio», vol. XLVII, 1998, pp. 36-39.

WOOD SHARON, *Italian Women's*

*Writing (1860-1994)*, London, Athlone, 1995.

ZAMBON PATRIZIA, *La narrativa realista nei romanzi d'autrice di fine Ottocento*, in «Problemi», vol. CVIII, 1997, pp. 166-177.

ZUCCOLI LUCIANO, *I lussuriosi*, a cura di Flavio Catenazzi e Alessandro Martini, Milano, Edizioni La Vita Felice, 1996.

## §. 2. Edizione di testi e critica testuale

AA.VV., *La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e testi costruiti*, a cura di Maria de las Nieves Muñiz Muñiz e Francesco Amella, Firenze, Cesati Ed., 1996.

[Parte I: I sistemi costruttivi. CESARE SEGRE, *La genesi del testo: critica delle varianti e critica genetica*; RAFFAELE SIMONE, *Testo parlato e testo scritto*; VINCENZO LO CASCO, *La costruzione del testo argomentativo*; BICE MORTARA GARAVELLI, *L'interposizione nella costruzione del testo*; MANUEL CARRERA DIAZ, *La costruzione del testo periodistico in italiano y español*. Parte II: I testi costruiti. GUGLIELMO GORNI, *Due moriti sul primo canto della "Commedia"*; GILBERTO LONARDI, *Il ratto di Europa: alcune modalità costruttive della "ballata" montaliana*; GIUSEPPE PETRONIO, *La costruzione del romanzo poliziesco e la struttura della storia letteraria*.

CASINI SIMONE, *"Le Confessioni d'un italiano" di Ippolito Nievo. Saggio di edizione critica e commentata*, in «Antologia Vieusseux», vol. IV, 1998, pp. 33-107.

CAZALÉ BÉRARD CLAUDE, *Visages et*

usages du texte littéraire. Du manuscrit à l'édition électronique, in «Strumenti critici», vol. XII, 1997, pp. 407-431.

DE ROBERTO FEDERICO, *Adriana. Un racconto inedito e altri "Studi di donna"*, a cura di Rosario Castelli, postfazione di Antonio Di Grado, Catania, Maimone, 1998.

SEGRE CESARE, *Ecdotica e comparatistica romanze*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998.

SEGRE CESARE, *Critica e testualità*, in «Lettere italiane», vol. I, 1998, pp. 329-343.

ZITO MARIA LUCIA, «Avventura» di Luigi Capuana fra amore e morte. Un testo dimenticato, in «Rivista di letteratura italiana», vol. XVI, 1998, pp. 373-381.

### §. 3. Critica letteraria

BIASIN GIAN PAOLO, *Da Verga a Tabucchi*, Ravenna, Longo, 1998.

BRANCIFORTI FRANCESCO, *Una lettera per il "Mastro"*, nel vol. AA.VV., *Studi in onore di Giuseppe Giarrizzo*, in «Sicilorum Gymnasium», vol. LI, 1998, pp. 157-172.

CASTELLI ROSARIO, *Il cannocchiale di Federico. De Roberto e il padre in un inedito progetto narrativo*, nel vol. *La Letteratura. La Storia. Il Romanzo*, a cura di Mario Tropea, Edizioni Lussografica, Caltanissetta, 1998, pp. 153-177.

CAVALLI PASINI ANNAMARIA, *Il punto su De Roberto. Inediti e nuovi studi*, in «Critica letteraria», vol. XXVI, 1998, pp. 695-708.

DE CRISTOFARO F., *Caporale di Gesualdo. Il Bestiario selvaggio della malattia*, in «Modern Language Notes», vol. CXIII, 1998, pp. 52-78.

DI GRADO ANTONIO, *La vita, la carne, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, Fondazione Verga, 1998.

Indice: 1. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (p. 7); 2. *Per un ritratto dell'artista da giovane* (p. 45); 3. *Il cervello di Stendhal* (p. 75); 4. *Signore e popolo* (p. 103); 5. «*Fiamme e fiamme*»: studi di donna (p. 135); 6. *Un proverbio italiano* (p. 167); 7. *Eros, potere e altri mostri* (p. 195); 8. «*Un delfino grigio ed arido, una specie di ceneri*» (p. 235); 9. *Nichilisti, genocidi, "spettatori silenziosi"* (p. 269); 10. *Cinquant'anni di solitudine* (p. 297); 11. «*Nero su nero*»: cronache del malcontento (p. 327); 12. *Quell'oscuro oggetto del desiderio* (p. 353); 13. *Ebbrezza di sunfraggi* (p. 389).

DI GRADO ANTONIO, *Guglielmino, "funzione" e mito*, in AA.VV., *Studi in onore di Giuseppe Giarrizzo*, in «Sicilorum Gymnasium», vol. LI, 1998, pp. 311-316.

Sui rapporti di De Roberto e di Brancati con Francesco Guglielmino.

DI GRADO ANTONIO, *De Roberto - Ranaldi - Raeli: per un ritratto dell'artista da giovane*, nel vol. AA.VV., *La Letteratura. La Storia. Il Romanzo*, cit., pp. 121-134.

DI NUOVO SANTO, *Il "copione" dei perdenti. La condizione minorile dal-*

*l'opera verghiana alla Sicilia contemporanea*, in AA.VV., *Studi in onore di Giuseppe Giarrizzo*, in «Sicilorum Gymnasium», vol. LI, 1998, pp. 317-327.

ESPINOSA CARBONELL JOAQUÍN, *Un procedimiento de creación en Verga*, nel vol. AA.VV., *El siglo XIX italiano. Actas del III Congreso Nacional de Italianistas*, a cura di Vicente Gonzales Martin, Salamanca, 1988.

Sulla trasformazione della «Lupa» da novella in dramma.

ILLIANO ANTONIO, *Questionario sulla narrativa malavogliesca*, in «Forum Italicum», vol. XXXIII, 1999, pp. 107-130.

LEONE GIUSEPPE, *Un caso di telepatia nella narrativa del Capuana*, in «Il Cristallo», vol. XL, 1998, pp. 103-105.

LUPERINI ROMANO, *Il narratore come personaggio in Verga e altre considerazioni sul personaggio tra Otto e Novecento*, nel vol. AA.VV., *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, Roma, Bulzoni Ed., 1998, pp. 111-126.

MANAI FRANCO, *Capuana e la letteratura campagnola*, in «Italian Culture», 1997, pp. 227-9.

MUÑIZ MUÑIZ MARÍA DE LAS NIEVES, *Le poetiche della temporalità*, Palermo, Palumbo, 1990.

Vedi il cap. *Tempo e logica nel "Mastro-don Gesualdo"* (pp. 91-107).

NIGRO SALVATORE, *Vecchia Sicilia terra decadente e scaramantica. Documenti inediti e nuove chiavi di lettura per l'autore de "I Vicerè"*, in «Il Sole 24 ore», 14/2/1999, p.25.

PACCAGNINI ERMANNINO, *Un "lupa" tra lupo*, in «Otto/Novecento», vol. XXII, 1998, pp. 85-132.

PALLABAZZER VITO, *Il paranormale nella vita e nelle opere di Luigi Capuana*, in «Il Cristallo. Rassegna di varia umanità», vol. XL, 1998, p. 80-84.

PELLINI PIERLUIGI, *Eredità rifiutate. Da Verga a Tozzi*, in «Inchiesta», vol. XXVIII, 1998, pp. 48-53.

PELLINI PIERLUIGI, *Camillo Boito, Luigi Capuana: il tema fantastico del quadro animato*, in «Problemi», vol. CXII, 1998, pp. 236-260.

SENARDI FULVIO, *Il destino dell'asino: uomini e animali in "Rosso Malpelo"*, in «Problemi», vol. CXI, 1998, pp. 171-186.

STASI BEATRICE, *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Bologna, il Mulino, 1995.

TANTERI DOMENICO, *Tempo e storia nei "Vicerè"*, nel vol. AA.VV., *La Letteratura. La Storia. Il Romanzo*, cit., pp. 135-151.

VECCHIO SEBASTIANO, *Contributo alla conoscenza di Guglielmino*, in «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», vol. XCIII, 1997, pp. 241-281.

(Sulle relazioni di Guglielmino con Verga e soprattutto con De Robertis).

ZIMBONE ANNA, *Verismo e narrazione itobografica "Eva μπρό λαβός" di Jákobos Polilás*, nel vol. AA.VV., *ΑΛΦΕΙΟΣ. Rapporti storici e letterari fra Sicilia e Grecia (IX-XIX sec.)*, Edizioni Iussografica, Caltanissetta, 1998, pp. 131-147.

#### §. 4. Teatro

BINI DANIELA, *"Cavalleria rusticana" from Verga and Mascagni to Zeffirelli*, in *Forum Italicum*, vol. XXXIII, 1999, pp. 95-106.

BLELLOCH PAOLA, *Dal romanzo al film: come i fratelli Taviani e Vittorio De Sica accettano la sfida*, in *La Frusta*, n. 11 (1997-8), pp. 43-53.

DI BERNARDI VITO, *Le marionette, la maschera e l'attore. Alcune riflessioni su Angelo Musco*, in *Il castello di Elsinore*, vol. XI, 1998, pp. 5-26.

DORONI STEFANO, *Dall'androne medievale al tinello borghese. Il teatro di Giuseppe Giacosa*, Roma, Bulzoni, 1998.

FABBREI ISA - SIMONIGH CHIARA - TERMINE LIBORIO, *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello*, Torino, Testo&immagine, 1998.

GALIGANI PIERPAOLO - LUCARELLI FEDERICA, *Tozzi e Boccaccio: appunti per un percorso nel teatro di Federigo Tozzi*, in *Forum Italicum*, vol. XXX,

1996, pp. 274-290.

GIER ALBERT, *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

NICASTRO GUIDO, *Scena e scrittura. Momenti del teatro italiano del Novecento*, Messina, Rubbettino, 1996.

OLIVIER BRIGITTE, *Jules Massenet. Itinéraires pour un théâtre musical*, Actes Sud, 1996.

ORSINI FRANÇOIS, *Il teatro espressionista di Pier Maria Rosso di San Secondo*, Foggia, Bastogi, 1995, voll. 2.

PAOLINI PAOLO, *Sull'elaborazione del "Mefistofele" di Arrigo Boito*, in *Italianistica*, vol. XXVI, 1997, pp. 111-122.

#### §. 5. Storia linguistica

AA.VV., *Le postille del Manzoni al Vocabolario della Crusca. Con una appendice di altri documenti*, a cura di Luca Danzi, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1998.

ANSALONE MARIA ROSARIA - FELIX PATRICIA, *I francesismi in italiano*, Napoli, Liguori, 1997.

ANTELMI DONATELLA, *Istituzioni, teoria e metodo nella linguistica dell'Ottocento*, in *Lingua e letteratura*, vol. XXVIII, 1998, pp. 221-234.

BAZZANELLA CARLA, *Le facce del par-*

*lare: un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

BENTLEY DELIA, *Language and dialect in modern Sicily*, in *The Italianist*, vol. XVII, 1995, pp. 201-230.

BENTLEY DELIA, *Modalità e tempo in siciliano: un'analisi diacronica dell'espressione del futuro*, in *Vox Romanica*, vol. LVII, 1998, pp. 117-137.

BIAGI ALTIERI, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980.

CARENA CARLO, *La grande lessicografia ottocentesca. Concezioni e attività lessicografica dei continuatori del Forcellini*, in *Lingua e letteratura*, vol. XVIII, 1992, pp. 143-153.

CARTAGO GABRIELLA, *Un uso particolare dell'indietro libero*, in *Studi di Grammatica Italiana*, vol. XV, 1993, pp. 157-167.

Studia Fuso di questa forma stilistica in alcuni testi scritti (lettere) di Rovetta, Pratesi e Verga per distinguersi dal testo riportato e sottolinearne la falsità o l'opportunosità.

CATRICALA MARIA, *Le grammatiche scolastiche dell'italiano edite dal 1860 al 1918*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, MXXMXI.

GHERDANTSEVA TAMARA, *Semantica e grammatica del modo di dire in italiano*, in *Studi di lessicografia italiana*, vol. XIV, 1997, pp. 347-411.

COLETTI VITTORIO, *Appunti sulla lin-*

*gua de "I lussuriosi" di Zucconi*, in *Genobio*, vol. XLVII, 1998, pp. 115-121.

HALLER HERMANN W., *Tra fridano e ioscano: la scrittura bilingue di Caterina Percoto*, in AA.VV., *Donna e linguaggio. Convegno Internazionale di Studi (Sappada-Plodn, 26-30 giugno 1995)*, a cura di Gianna Marcato, Padova, Cleup, 1995, pp. 201-210.

HERAS MANUEL, *Aspectos lingüísticos de la obra de Giovanni Verga*, in *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas*, Universidad Complutense de Madrid, vol. I, p. 341 e sgg.

[Analizza alcuni termini di alta frequenza nelle opere di Giovanni Verga.]

ISELLA DANTE, *L'Umbriani e il "Vocabolario milanese" dei Cherubini*, nel vol. *L'idillio di Meulan da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994.

MATTARUCCO GIADA, *"La morsa", "Lumie di Sicilia" e "La patente": la sintassi del parlato tra italiano e dialetto*, in *Studi linguistici italiani*, vol. XXIII, 1990, pp. 109-123.

MAZZOTTA GIUSEPPE, *Viaggio tra i soprannomi*, in *Annali della Facoltà di Lingue e letterature straniere* (Bari), vol. XII, 1995-1998, pp. 405-415.

MORPURGO DAVIES A., *La linguistica dell'Ottocento*, traduzione a cura di F. Nassi, il Mulino, Bologna, 1996.

PERSIANI BIANCA, *L'interpunzione dell'"Ortis" e della prosa nel secondo*

Settecento, in «Studi di grammatica italiana», vol. XVII, 1998, pp. 127-244.

PULLINI GIORGIO, *Narrativa-teatro e lingua-dialetto nella "poetica" dei terzisti*, nel vol. AA.VV., *Bufere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovino alla "Voce"*, a cura del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Padova, Ed. Angelo Guerrini, Milano, 1996, pp. 287-306.

Per il primo tema indaga sulla contraddizione tra il giudizio espresso da Verga e Capuana e De Roberto sulla preminenza del romanzo sul teatro e la natura più diretta del teatro a rappresentare la realtà senza l'intervento dell'autore; per il secondo illustra la scelta di Verga e De Roberto per l'italiano regionale e di Capuana per il dialetto veno e proprio.

RAICICH MARINO, *Di grammatica in retorica. Lingua scuola editoria nella Terza Italia*, Roma, Archivio Guido Rizzo, 1996.

Vedi soprattutto i seguenti capitoli: *Lingua materna o lingua nazionale: un problema dell'insegnamento elementare nell'Ottocento* (pp. 3-42); *I libri per le scuole e gli editori fiorentini nel secondo Ottocento* (pp. 43-80); *Quaranta anni dopo Manzoni, Firenze capitale e l'unità della lingua* (pp. 89-142); *Editori d'oltralpe nell'Italia unita* (pp. 201-242).

ROMANI ANNA RITA, *La teoria della lingua nel pensiero di Giacomo Leopardi*, in «Rivista di letteratura italiana», vol. XVI, 1998, pp. 73-108.

SAVOCA GIUSEPPE, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento. Le concordanze delle poesie di Gossini, Grazzini, Gozzano, Moretti, Palazzeschi, Sbarbaro, Rebora, Ungaretti, Campana, Cardarelli, Saba,*

*Montale, Pavese, Quasimodo, Pasolini, Turolo*, Bologna, Zanichelli, 1995.

SBOARINA FRANCESCA, *La lingua di due quotidiani veronesi del secondo Ottocento*, Tübingen, Niemeyer, 1996 [*Beihfte zur Zeitschrift für romanische Philologie*], Band 166].

SCHWEICKARD WOLFGANG, *Deonomasticon Italicum. Dizionario storico dei derivati da nomi geografici e da nomi di persona*, Tübingen, Niemeyer, 1997 (vol. I. Derivati da nomi geografici).

SGROI SALVATORE CLAUDIO, *Lessico capuaniano: "chicchiari, tromometro, glugliugliare, succhiello, riluccicare, straluccicare"*, in «Lingua Nostra», vol. LIX, 1998, pp. 123-125.

ZANGRANDI ALESSANDRA, *Il lessico del "Marco Visconti" di Tommaso Grossi nella prima edizione milanese. La componente dialettale e popolare*, in «Lingua e stile», vol. XXXIII, 1998, pp. 267-300.

## §. 6. Letteratura comparata

ADAMO MARIA GABRIELLA, «Mastro-don Gesualdo» e la Francia. *La traduzione assente*, in «Quaderni dei Nuovi Annali della Facoltà di Magistero di Messina», Herder, Roma, 1996, pp. 211-324.

ADAMO MARIA GABRIELLA, *Traduzione e poetica dell'assenza. Saggi su "Le Songe de Poliphile", Jacques Gobory, Alessandro Manzoni, Charles*

*Baudelaire, Giovanni Verga, Emile Zola, Jean Ray*, Roma, Herder, 1996.

Assai documentato il capitolo sulla traduzione francese del «Mastro-don Gesualdo»; mette in rilievo l'attività di Verga come revisore e giudice dei diversi traduttori e le varie e difficili vicende editoriali.

BAGULEY DAVID, *Balzac, Zola, et la paternité du naturalisme*, in *Balzac. Une poétique du roman*, Ed. Stéphane Vachon, Montréal, XYZ éditeur/Presses Universitaires de Vincennes, 1996, pp. 383-395.

BERNARDI MARINA, *Aporie del naturalismo*, in «Quaderni di Lingua e Letterature» (Verona), vol. XIX, 1994, pp. 37-52.

BLOOM SAM H., *Les fonctions narratives de quelques animaux dans "Les Rougon-Macquart"*, in «Excavatio», vol. III, 1993, pp. 39-49.

BOLLINA MARIO, *L'influence des œuvres des Goncourt pour une définition du verisme*, in «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt», vol. VI, 1998, pp. 234-244.

CARAMASCHI ENZO, *Pro, contro e oltre il realismo: il caso di Flaubert*, in «Comparatistica», vol. IX, 1997, pp. 87-104.

CARPINATO CATERINA, *Verismo mediterraneo. A proposito di alcuni recenti traduzioni di Verga in neogreco*, nel vol. AA.VV., *AAΦEIOΣ. Rapporti storici e letterari...* cit., 1998, pp. 191-212.

DEZALAY AUGUSTE, *Zola sans frontières*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996.

La terza parte riguarda *L'Europe et le naturalisme*.

FINOCCHIARO MARZIA, *Federico De Roberto ed Emile Zola. Spunti per una comparazione testuale*, in «Comparatistica», vol. X, 1998, pp. 45-69.

GINGEMBRE GERARD, *Réalisme et naturalisme*, Ed. du Seuil, 1997.

MAILLET SOPHIE, *Le style indirect libre dans "L'Assommoir" de Zola*, in «Actes linguistiques», Luxembourg, Centre Universitaire, 1996, pp. 59-100.

PAGANOTULLIO, *Experimental Fictions: From Emile Zola's Naturalisme to Giovanni Verga's Verismo*, in «Annali di Italianistica», vol. 18, 2000, pp. 516-519.

PAPATHIEU KATERINA, *Un percorso verista. ΠΙΣΤΟΜΑ di Kostandinos Theotokis*, nel vol. AA.VV., *AAΦEIOΣ. Rapporti storici e letterari...* cit., pp. 149-189.

PERRELLI FRANCO, *L'eclettismo di Antoine*, in «Il castello di Elsinore»-vol. XI, 1998, pp. 103-115.

Illustra i rapporti di Antoine e il Theatre Libre con alcuni scrittori conigli ai Goncourt e a Zola.

RICHTER MARIO, *Gourmont e l'avanguardia tra Francia e Italia*, in «Studi Francesi», vol. XL, 1997, pp. 111-119.

RISO-ALIMENA GABRIELLA, *Note lubrificate di letteratura comparata*, in

-Filologia antica e moderna», vol. XIV, 1998, pp. 183-190.

SANTORSOLA ANNA, *Giudizio critico e lettore, nella Francia di fine secolo*, in «Italianistica», vol. XXVII, 1998, pp. 57-56.

SOLDA PIERRE, *Emile Zola et le parti pris du nauséabond*, in «Les cahiers naturalistes», vol. XLIII, 1997, pp. 175-190.

VACANTE NATALIA, *Verga e i Gougnour sull'ultima frontiera del Naturalismo*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere» (Bari), vol. XII, 1995-1998, pp. 71-82.

WELTMAN-ARON BRIGITTE, *Le "procès-verbal" de l'expérience. Le réalisme selon Zola*, in «Excavatio», vol. III, 1993, pp. 99-106.

WETHERILL MICHAEL, *Transgression. Topographie et narration dans "La Bête humaine"*, in «Les cahiers naturalistes», vol. XLII, 1996, pp. 67-82.

## INDICE

ANTONIO DI SILVESTRO, <i>Verga e Capuana: tra scrittura come fotografia e poetica della memoria. Appunti per uno studio</i> _____	p. 7
ALDO MARIA MORACE, <i>Capuana poeta. Tra ritmi e semiritmi</i> _____	• 25
NICOLÒ MINEO, <i>Verga all'estero e lo straniamento</i> _____	• 89
RAFFAELE MORABITO, <i>Valenze simboliche e funzionalità narrativa degli animali verghiani</i> _____	• 93
DOMENICO TANTERI, <i>Sul confronto Verga-Zola nella critica di fine Ottocento</i> _____	• 107
MARIO TROPEA, <i>Guastella, Verga, l'asino, il Re e la libertà. Un confronto fra le Parità e le Novelle Rusticane di Giovanni Verga</i> _____	• 121
FRANCESCO BRANCIFORTI, <i>Lettere vere e lettere fantasma: contributo minimo alla ecdotica dei carteggi</i> _____	• 135
<i>Notiziario bibliografico</i> , a cura di Francesco Branciforti _____	• 151

Finito di stampare nel mese di Dicembre 2002  
presso la Tipolitografia S. SQUEGLIA  
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 controstorie, 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 recupero 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. - Proverbio 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. - Proverbio e discorso (p. 203); Cap. VI. - Proverbio 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 tirocinio 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 artisticamente 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: *Eva, 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 *Prolozione 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'intellettualità 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 *Libero*, 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: carteggi, memorie, prove d'autore. Una vita segnata da remoti 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 scepsi affrancata dalle certezze e dai pregiudizi del "secolo agonizzante".

E un esordio sorprendente maturo, fin dall'inizio all'altezza delle problematiche intellettuali e delle ricerche espressive del decennio successivo, il più intenso, quello che oltre *I Viceré* si prolunga fino all'ultimo scorcio 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 prova 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'inquietta sperimentazione derobertiana: accanto al primo Pirandello e al primo Svevo, agli azzardi figurativi preespressionistici, 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 2000 - 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'impassibilità, 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 malavogliasca, e nello stesso tempo, alludendo cifratamente a pensieri e convinzioni dell'autore, iscrive 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, *Impegno politico e fonti storiche ne I Carbonari della Montagna*, (p. 151); C. Musumarra, *I «vinti» dei primi romanzi verghiani* (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 romanzesca» nel Verga fiorentino* (p. 7); F. Nicolosi, *Una peccatrice e il realismo verghiano* (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. Corsoli, *La doppia ottica verghiana nei romanzi anteriori ai Malavoglia* (p. 121); G. P. Marchi, *Dallo «scatolino» all'ideale dell'ostrica. I romanzi fiorentini nella lettura di Giacomo Debenedetti* (p. 139); R. Verdirame, *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).

## 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 Barberi 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, *Echi goldoniani nei Malavoglia?* (p. 145); Gian Paolo Marchi, *Il finale dei Malavoglia: dalla romanza al recitativo* (p. 153); Giancarlo Mazzacurati, *Parallele e meridiani: l'autore e il coro all'ombra del nespolo* (p. 163); Pietro Mazzamuto, *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 Patrino, *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 Martinielli, *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, *Coscienza socio-etica della realtà nei Malavoglia* (p. 401); Michela Sacco Messineo, *Aleune 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 Padovani, *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 in Francia* (p. 871); Marianello Marianelli, *I Malavoglia in Germania* (p. 887); María de las Nieves Muniz Muniz, *Reflexiones en torno a la primera traducción española de I Malavoglia* (p. 899).

---

## 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 Scarano (p. 41), Pietro Mazzamuto (p. 47), Domenico Tanteri (p. 49), Nino Borsellino (p. 55), Vitilio 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 Malta* (p. 177); Matteo Durante, *Tra la prima e la seconda Giacinta di Capuana* (p. 199); Aldo Maria Morace, *L'Apoteosi crispina di Capuana* (p. 265).

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: Vito Masiello, *Gli studi sul naturalismo italiano* (p. 21); Yves Chevrel, *Etat present 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 Muñoz Muniz, *Immedesimazione e straniamento in Verga e in Galdós* (p. 153); Mariella Muscariello, *Un intellettuale verghiano: Il topos del medico nella narrativa di Giovanni Verga* (p. 173); Franco Petroni, *Logica economica e ragione borghese nel Mastro-Don Gesualdo* (p. 203); Maria Teresa Puleio, *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'opera 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 Baguley, *Veri: 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 Pirodda, *Le tecniche narrative del verismo* (p. 673); Halina Suwala, *A propos de quelques techniques narratives du naturalisme* (p. 699).

Comunicazioni: Carminella Sipala, *Per uno statuto del «discours réaliste»: 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 Knysz-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 La-croix, *Mitomania e culto della personalità: l'ascesa sociale di Mastro don Gesualdo* (p. 37); Romano Luperini, *L'allegoria di Gesualdo* (p. 55); Vitilio 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 Pirodda, *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 pesce e l'ulivo: 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 Momigliano* (p. 631); Giuseppe Petronio, *La critica vergiana 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 Rossebastiano, *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 chietino 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 verghiano 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 Pirodda, *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 nei «verismi»: un intreccio o un intralcio?* (p. 815); *Indice degli autori citati* (p. 825); *Indice delle opere citate* (p. 843).

## GLI INGANNI DEL ROMANZO

## «I Vicerè» tra storia e finzione letteraria

Atti del Congresso celebrativo del centenario dei *Vicerè*  
Catania, 23-26 Novembre 1994

CATANIA 1998 - pp. 550 - L. 80.000

Antonio Di Grado, *Presentazione* (p. 5)

## «I VICERÈ» OPERA LETTERARIA

Giovanni Maffei, *Il romanzo antropologico* (p. 15); Giancarlo Borri, *«I Vicerè» romanzo storico imperfetto* (p. 71); Sergio Campailla, *Le figure mostruose del potere* (p. 81); Rosario Contarino, *Gli inganni della letteratura dall'«Illusione» ai «Vicerè»* (p. 93); Domenico Tanteri, *Tempo e storia nei «Vicerè»* (p. 115); Marinella Cantelmo, *Silenzio d'autore: mito e modi dell'impersonalità narrativa nei «Vicerè» di F. de Roberto* (p. 135); Michela Sacco Messineo, *Il vuoto barocco della storia* (p. 167).

## I PERSONAGGI

Antonio Palermo, *La folla dei «Vicerè»* (p. 185); Paolo Mario Sipala, *Il romanzo di Consalvo* (p. 197); Norberto Cacciaglia, *Il «ne varietur» nella politica di Consalvo Uzeda* (p. 211); Carmelo Spalanca, *L'ascesa politica del principe Consalvo* (p. 223); Pietro Mazzamuto, *L'arte di Michelasso (ovvero lo stereotipo del onaco corrotto)* (p. 241); Ada Neiger, *Tutte le donne dei «Vicerè»* (p. 255); Alida D'Aquino, *Tra «I Illusione» e «I Vicerè» Teresa e Matilde* (p. 267); Giovanna Finocchiaro Chimiri, *Donna Ferdinanda non sapeva scrivere* (p. 297); Mariella Muscariello, *Un' «intrusa» nei «Vicerè»: il romanzo di Matilde* (p. 309).

## LA LINGUA

Alfredo Stussi, *Appunti sulla lingua dei «Vicerè»* (p. 329); Marco Perugini, *Livelli di discorso nei «Vicerè»* (p. 373).

## FORTUNA DEI «VICERÈ»

Emma Grimaldi, *La ragione e i mostri, «I Vicerè» cent'anni dopo* (p. 391); Matteo Collura, *De Roberto o il potere del sottopadrone* (p. 457); Giorgio Longo, *«I Vicerè» in Francia* (p. 465); Maria Teresa Navarro Salazar, *Tradurre la lingua dei «Vicerè»: il modello spagnolo* (p. 487); Fernando Gioviale, *La dispersione tragicomica di Diego Fabbri* (p. 527); Natale Tedesco, *Per concludere (provvisoriamente)* (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 dei Malavoglia* (p. 7); Francesco Nicolosi, *Verga tra De Sanctis e Zola* (p. 47); Federico De Roberto, *Romanzi 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 Trao* (p. 173). Rassegna Bibliografica: *Bibliografia derobertiana (1981-1983)*, a cura di Antonio Di Grado (p. 182).

VOL. II (1985)

INDICE: Nicolò Mineo, *Società politica e ideologica nell'opera del 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 Margherito, *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" dei Malavoglia* (p. 121).

VOL. IV (1987)

INDICE: Gabriella Alfieri, *Etnos rusciano ed etichettamondana. La gestualità nel narrato verghiano* (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 verghiana (1983-1987)* (p. 141).

VOL. V (1988)

INDICE: Margherita Spampinato Beretta, *Dal romanzo alla novella: Certi 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 derobertiana (1984-1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 145); *Bibliografia capuaniana (1986-1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 161).

VOL. VI (1989)

INDICE: Raffaele De Cesare, *Tracce balzacchiane nell'opera di Verga* (p. 7); Carla Riccardi, *Per L'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 verghiani: un esempio di «immagine ardita» o un fatto di «langue?»* (p. 111); *Schedario verghiano (1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 121).

VOL. VII (1990)

INDICE: Nicolò Mineo, *Il «vero» dei veristi* (p. 7); Stefano Rapisarda, *Illusioni ottiche e finzioni mondane: lo studio delle «classi alte» nelle varianti dei ricordi del Capitano D'Arce* (p. 25); Mariella Muscaricello, *I fantasmi della scrittura. Il marito di Elena e il romanzo impossibile della Duchessa di Leyra* (p. 63); Gisella Padovani, *Un «roman judiciaire» 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 piccolo»* (p. 7); Francesco Branciforti, *Farina e Verga, «Noi navighiamo togliendoci la poppa»* (p. 93); Nicolò 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 vana». 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 questione»* (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, *Emmanuel 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 Raeti* (p. 9); Gabriella Alfieri, *Le memorie giovanili di Federico De Roberto, ovvero 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)

INDICE: Antonio Di Grado - Rosario Castelli, *Federico De Roberto uno e due: il "Dormiente di Piacenza" e altri ragguagli biografici* (p. 7); Francesco Branciforti, *De Roberto sulle rive della Spina. Lettere di Schönfeld, Sandvoss 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).

VOL. XIV (1997)

INDICE: Lucia Bertolini, *Preistoria di un romanzo di Verga: "Eva"* (p. 7); Damiana Tiziana Lombardo, *De Roberto-Trees: frammenti di un carteggio* (p. 29); Raffaele De Cesare, *Capuana e Balzac* (p. 49); Rossana Melis, *La letteratura quotidiana a Napoli nel secondo Ottocento* (p. 117); Notiziario bibliografico, a cura di Francesco Branciforti (p. 187).

VOL. XV (1998)

INDICE: Matteo Durante, *Proposte e varianti d'editore* (p. 7); Cinzia Romano, *Polemiche veristiche nella Catania di fine Ottocento* (p. 21); Assumpta Camps, *Appunti per uno studio della fortuna di Giovanni Verga in Spagna* (p. 239); Notiziario bibliografico, a cura di Francesco Branciforti (p. 251).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA  
DIRETTA DA FRANCESCO BRANCHIORTI

SERIE CONVEGNI

- Romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi (Catania, 23-24 nov. 1979), Catania, 1981, pp. 316 - L. 30.000.
- Romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di Studi (Catania, 21-22 nov. 1980), Catania, 1981, pp. 228 - L. 25.000.
- I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 nov. 1981), Catania, 1982, voll. 2, pp. 930 - L. 80.000.
- Capuana revisita*, Atti dell'Incontro di Studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, 1984, pp. 310 - L. 25.000.
- Naturalismo e Verismo. I generi poetici 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 - L. 80.000.
- I certami regionali*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania, 27-29 Aprile 1992), Catania, 1996, voll. 2, pp. 867 - L. 80.000.
- Gli ingegni 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 Candeloro*, Catania, 1981, pp. 335 - L. 25.000.
- G. ALFIERI, *Il mostro degli antichi. Proverbi e contesto nei Malavoglia*, Catania, 1985, pp. 320 - L. 25.000.
- R. PIZZILLO, *Itinerario del primo Verga (1864-1974)*, Catania, 1987, pp. 292 - L. 25.000.
- G. PATRIZI, *Il mondo da lontano*, Catania, 1989, pp. 165 - L. 25.000.
- D. TANTINI, *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, Catania, 1989, pp. 219 - L. 25.000.
- R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torricelli e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, 1990, pp. 298 - L. 30.000.
- A. DI GIACOMO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, 1998, pp. 424 - L. 38.000.
- C. ROSANO, *Emmanuele Narvaro Della Miraglia. Un percorso esemplare di Secondo Ottocento*, Catania, 1998, pp. 308 - L. 35.000.
- A. DI SIVIGNO, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, 2000, pp. 248 - L. 40.000.

SERIE CARTEGGI

- F. DI GIACOMO, *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 Ninfia 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) - € 12,91
- Vol. II (1985) - € 12,91
- Vol. III (1986) - € 12,91
- Vol. IV (1987) - € 12,91
- Vol. V (1988) - € 12,91
- Vol. VI (1989) - € 12,91
- Vol. VII (1990) - € 12,91
- Vol. VIII (1991) - € 12,91
- Vol. IX (1992) - € 12,91
- Vol. X (1993) - € 12,91
- Vol. XI-XII (1994/95) - € 20,66
- Vol. XIII (1996) - € 12,91
- Vol. XIV (1997) - € 12,91
- Vol. XV (1998) - € 12,91

In preparazione:

- Carteggio Verga-Rod.*, a cura di Giorgio Longo.
- Annali, Vol. XVI (1999).