

**ANNALI**  
DELLA  
**FONDAZIONE VERGA**

18

CATANIA  
2001

FONDAZIONE VERGA  
CENTRO DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

---

Presidente  
ENRICO RIZZARELLI  
Rettore dell'Università di Catania

---

Presidente del Consiglio Scientifico  
FRANCESCO BRANCIORTI

---

ANNALI

COMITATO DIRETTIVO

Francesco Branciforti, Cristina Grasso, Nicolò Mineo, Guido Nicastro,  
Salvatore Nigro, Antonio Pioletti, Gianvito Resta,  
Giuseppe Savoca, Natale Tedesco, Sarah Zappulla Muscari

Direttore: FRANCESCO BRANCIORTI

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

ANNALI  
DELLA  
FONDAZIONE VERGA

18

CATANIA  
2001

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

**TUTTI I DIRITTI RISERVATI  
© 2000 FONDAZIONE VERGA**

MATTEO DURANTE

ANCORA SU VAGABONDAGGIO  
I TESTIMONI SUPERSTITI DELLA TRADIZIONE

La raccolta *Vagabondaggio* apparve, con le cure dell'autore, in due edizioni, a distanza di quattordici anni l'una dall'altra: nel 1887, per i tipi del Barbèra [=Bal], e, in una definitiva sistemazione, non priva di varianti, nel 1901, per i tipi dei Treves [=Tr]:

G. VERGA. I VAGABONDAGGIO. I [stemma editoriale] FIRENZE, I G. BARBERA, EDITORE. I 1887.  
(volume di cm. 18x12, di pp. 314, rilegato)

G. VERGA I VAGABONDAGGIO I NUOVA EDIZIONE I [stemma editoriale] I MILANO I FRATELLI TREVES, EDITORI I 1901.  
(volume di cm. 18x12, di pp. 316, rilegato)

Altrove è già stato dato conto agli studiosi dei problemi metodologici posti all'editore critico della silloge, invitato a scandagliare l'intima *storia* elaborativa che a quei due progetti ha dato vita: pervenuta in parche e lacunose, ma eloquenti, testimonianze sparse tra le carte del Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania (la minor parte) e il Fondo Mondadori dei microfilm degli autografi dello scrittore (la gran parte: per il colpevole trafugamento degli originali)<sup>1</sup>. Una *storia* particolarmente complessa, che si muove, sinuosamente, entro un diagramma scandito almeno

<sup>1</sup> M. DURANTE, *Sull'edizione critica della raccolta vergiana "Vagabondaggio"*, in *Genesi, critica, edizione*: Atti del convegno internazionale di studi (Scuola Normale Superiore di Pisa, 11-13 aprile 1996), a cura di Paolo D'Iorio e Nathalie Ferrand, in *"Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa"*, serie IV, Quaderni, 1, Pisa, 1998, pp. 215-226.

in tre tempi. I primi due assai intensi, biograficamente anteriori all'apparizione di *Ba*: documentati, da un lato, da abbozzi autografi, spesso sopravvissuti mutili e frammentari, e con stratigrafie correttive accentuate (che, rispettando i criteri dell'Edizione Nazionale, sono indicati *a*, in caso di testimonianza unica; ovvero *a<sup>1</sup>*, *a<sup>2</sup>*, ecc., in caso di attestazioni plurime), e da stesure, figlie naturali degli sviluppi di quegli abbozzi, accolte nelle pagine di riviste e giornali (*Riv.*; ovvero *Riv<sup>1</sup>*, *Riv<sup>2</sup>*, ecc.); e, dall'altro, da materiali predisposti per la tipografia del Barbèra (*A*; ovvero, quando i tentativi sono andati rincorrendosi per l'irrequietà -incontentabilità- dell'autore, *A<sup>1</sup>*, *A<sup>2</sup>*, ecc.), che dalla rivisitazione delle stesure apparse in *Riv* hanno tratto origine, accettandone, anzi, in numerosissime occasioni, il sapiente recupero collagistico, tuttavia entro un'intelaiatura ora più o meno copiosamente dilatata ora ripensata e riformulata, che, nella correzione delle bozze, avrebbe trovato una sua rinnovata maturazione. Il terzo, altrettanto produttivo, e meno tormentato, che da *Ba* giunge a *Tr* lungo la strada di una revisione sì diffusa nello spazio delle pagine del volume fiorentino ma limitata negli eccessi dell'estenuante lavoro linguistico e stilistico.

In attesa che veda la luce l'edizione critica della raccolta<sup>2</sup>, non appare fuori luogo, proseguendo il dialogo - come si diceva - già avviato con gli studiosi, offrire la tavola completa dei testimoni che costituiscono la superstite sotterranea tradizione di ciascuna delle dodici novelle, seguendo le linee di un assestato stemma evolutivo: in particolare, quello che da *a* approda alle porte di *Ba* attraverso la 'mediazione' di *Riv*, visto che del tratto che da *Ba* conduce a *Tr* non sono rimasti in vita reperti utili a farci immergere dentro il percorso variantistico compiuto dall'autore in vista dell'*abbandono* di quei testi nelle mani dei tipografi milanesi. Nella convinzione che la descrizione di tutti i materiali tradiți (gli autografi custoditi nella biblioteca catanese e le riproduzioni meccaniche di testimoni forse perduti per sempre<sup>3</sup>) contribuisca, anch'essa, a far cogliere i segni, sia pur 'esterni', illuminanti della sofferta dinamica redazionale, evidentissimi nel groviglio delle carte andatosi producendo nel corso degli anni (forse gli anni più cruciali nella maturazione

<sup>2</sup> G. VERGA, *Vagabondaggio*, ed. crit. a cura di M. Durante [vol. XVIII dell'Edizione nazionale].

<sup>3</sup> E va da sé che la descrizione delle carte tramandate nei microfilm mondadoriani sopporta i condizionamenti di una consultazione oggettivamente precaria (ad esempio, nella composizione dell'assetto fascicolare).

artistica ideologica e tecnica del Verga; quelli che vanno dalla pubblicazione dei *Malavoglia* fin oltre l'ultima revisione del *Mastro-don Gesualdo*):

#### VAGABONDAGGIO

##### *a* Fondo Mondadori, bob. IX, fit. 65-66

due facciate riutilizzate nel disponibile mrg. sin. bianco, rispettivamente il *verso* ed il *recto* di due mezzi fogli protocollo (nel mrg. ds. segmenti del più vasto itinerario redazionale di uno degli abbozzi del *Mastro-don Gesualdo* [*G<sup>1</sup>*, secondo la corretta schedatura della Riccardi<sup>4</sup>], tramandato, mutilo proprio di quei due mezzi fogli, nel Fondo Verga sotto la segnatura Ms. U. 239.257): la prima n. n., la seconda numerata 9, così come il *recto* del primo mezzo foglio, cassato con accentuati tratti di penna a segnalare il rifiuto del segmento lì collocato. La scrittura è fitta e corsiva, con macroscopici pentimenti e correzioni. L'inchiostro, di colore viola, ha una sua omogeneità complessiva. Frammento,

##### *A* Fondo Verga, Ms. U. 239.253

trentuno mezzi fogli protocollo (cm. 30x21), vergati nel mrg. ds. di entrambe le facciate<sup>5</sup>, e numerati a pagina da 1 a 62; conservati entro un foglio protocollo piegato, con la funzione di 'custodia' (una metodologia che divenrà consueta), che, nella prima facciata, contiene, di mano dell'autore, il titolo della novella, e, nell'estremo mrg. sup. sin., l'indicazione «I Vagabondaggio» (con l'incarico di affermare la sua definitiva collocazione nel *corpus* della raccolta). La scrittura, almeno nel primo strato, è tendenzialmente calligrafica. Vistosi interventi, correttivi integrativi ed espuntivi, si rilevano negli spazi interlineari e nel mrg. sin. (parzialmente occupato il mrg. ds. di p. 15 - in cui è cassata l'antica lezione - ed interamente occupato il mrg. sin.; bianco il mrg. ds. di p. 16 ed occupato, invece, il mrg. sin.). Ampi ritagli di tracciati narrativi già affidati alle pagine di riviste e giornali (geneticamente provenienti dagli abbozzi del *Mastro*) sono incollati, accolti con varianti marginali ed interlineari, nel mrg. ds. delle pp. 23, 24, 33, 35, 38-41, 48, 52<sup>6</sup>. L'inchiostro, di colore viola, è in gran parte omogeneo ed uniforme.

<sup>4</sup> C. RICCARDI, *Gli abbozzi del «Mastro-don Gesualdo» e la novella «Vagabondaggio»*, in *Studi di filologia italiana*, XXXIII, 1975, pp. 265-392. Gli abbozzi sono ora ripubblicati, insieme a tutto il materiale genetico superstite del romanzo, in G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* 1888, ed. crit. a cura di C. Riccardi [vol. X dell'Edizione nazionale], Firenze, 1993, 265-331.

<sup>5</sup> I confini divisorii tra il mrg. ds. ed il mrg. sin. dei fogli sono segnalati dall'autore, qui e altrove, per sua comodità, con una linea verticale tracciata a matita.

<sup>6</sup> Si tratta di ritagli tratti dalle pagine del «Fanfulla della domenica» del 22 giugno 1884 e del 6 luglio 1884 (in cui avevano trovato collocazione le novelle *Come Nanni rimase orfano* e *Vagabondaggio*); e di alcuni frammenti italiani delle prove di stampa di un bozzetto siciliano, spedito dal Verga al Caponi, e pubblicato in traduzione francese, con il titolo *Petit monde*, il 5

È questo, il materiale spedito - ed effettivamente pervenuto (come mostrano i segni del proto) - nella tipografia dell'editore Barbèra per la stampa di *Ba*. Manoscritto integro.

## IL MAESTRO DEI RAGAZZI

### a Fondo Verga, Ms. U. 239.149

nove mezzi fogli protocollo, vergati, a pagina intera, solo nel *recto*, in una scrittura dalla spiccata intonazione calligrafica, divenuta via via fitta e corsiva negli spazi residui adottati per la mole di correzioni ed aggiunte; numerati da 1 a 9 (la numerazione 7 è corretta su una precedente 8), e conservati entro la solita 'custodia', che, nella prima facciata, contiene, di mano dell'autore, il titolo della novella. Sul *verso* di p. 8 si legge, cassato, un primitivo breve segmento isolato da un'autonoma numerazione 9 (rivelando il riuso di quel foglio nella opposta facciata ancora fruibile). Sul *verso* di p. 9 - l'ultima pagina - si legge, e non di mano dell'autore, segnata trasversalmente a matita bleu, la didascalia «Novelle» (apposta, in uno dei margini della piegatura dei fogli, probabilmente in uno dei tempi di sistemazione del materiale). L'inchiostro, di colore viola, ha una sua omogeneità complessiva. Manoscritto mutilo.

Riv. -Fanfulla della domenica- del 28 marzo 1886

### A Fondo Mondadori, bob. V, ftt. 767-820

cinquanta facciate di venticinque mezzi fogli protocollo, vergate nel mrg. ds., e numerate, seguendo l'itinerario progressivo consegnato dalla prima novella, da 63 a 112 (ma la numerazione definitiva è frutto di una rimpaginazione interna di larghi segmenti del testo; in alcune pagine sovrapposta ad una precedente scansione e ripetuta a matita: 73-67, 74-68, 75-69, 76-70, 77-71, 78-72, 79-73, 80-74, 81-75, 82-76, 83-77, 84-78, 91bis-90, 91ter-91-83, 92-84, 93-85, 94-86, 95-87, 96-88; una prima numerazione 87, 88, 89, 92 e 94 è cancellata e riscritta, di seguito, a matita; la numerazione 110 è cassata e sottoscritta). Sono precedute da un 'frontespizio' (la prima facciata del foglio protocollo piegato che conservava l'intero materiale redazionale) in cui si legge, di mano dell'autore, il titolo della novella, e, nell'estremo mrg. sup. sin., l'indicazione «2 Vagabondaggio». La scrittura,

luglio dello stesso 1884, sulle colonne del parigino *Supplément littéraire du dimanche* del *Figaro*. Un itinerario, che partendo dagli abbozzi del *Maestro*, assai produttivi nelle mani del catanese, il lettore dell'edizione sarà messo in condizione di seguire attraverso la riproposta, in una apposita appendice, di quei segmenti narrativi, che ebbero i natali dallo smembramento dei capitoli degli abbozzi gesualdiani e che influirono, variamente, sulla vicenda redazionale della novella. Un primo esempio della complicata gestione di quei materiali in M. DURANTE, *Dagli scarti del «Maestro-don Gesualdo». La storia di «Mondo piccolo»*, in *«Annali della Fondazione Verga»*, 8, 1991 (ma 1995), pp. 7-94.

almeno lungo il corso della copiatura, è tendenzialmente calligrafica. Numerosi gli interventi integrativi ed espuntivi della prima lezione nel mrg. sin. e negli spazi interlineari. Ritagli di *Riv*, accolti con varianti marginali ed interlineari, sono incollati nel mrg. ds. delle pp. 63, 64, 67, 69-71, 74, 95, 96, 100, 109, 110. L'inchiostro, di colore viola, ha una sua omogeneità complessiva. È, questo, il materiale spedito nella tipografia dell'editore Barbèra per la stampa di *Ba*. Manoscritto integro.

## UN PROCESSO

### a Fondo Mondadori, bob. VII, ft. 23

una facciata di mezzo foglio protocollo, numerata 3 (sopravvissuta, per il riuso del *verso* del foglio ancora bianco, nel corpo di *Jel il pastore*; ed è la facciata numerata 22<sup>17</sup>); vergata, nel mrg. ds., in una scrittura minuta e calligrafica che diviene densa e corsiva nel mrg. inf. per un accentuato processo correttoria. L'intero tracciato è cassato con due tratti di penna (verosimilmente in occasione del riuso del foglio nell'opposta facciata bianca). L'inchiostro, di colore viola, ha una sua omogeneità complessiva. Frammento.

Riv. -Fanfulla della domenica- del 3 agosto 1884

### A<sup>10</sup> Fondo Mondadori, bob. VI, fit. 9-13

cinque facciate di mezzi fogli protocollo utilizzati solo nel *recto*: delle quali una n. n. (in cui è interamente cassato, con due tratti marcati di penna, il segmento li ospitato), le altre numerate nell'estremo mrg. sup. ds. da 3 a 6; vergate, in una scrittura corsiva, in tutta la superficie (ristrettissimo il mrg. sin. lasciato bianco; nella facciata n. n., nel mrg. sin., si leggono conti e note di spese). Rari interventi correttori interlineari. L'inchiostro, di colore viola, ha una sua omogeneità complessiva. Manoscritto acefalo e mutilo.

### A<sup>1</sup> Fondo Mondadori, bob. VI, fit. 3-8, 10, 12

otto facciate di mezzi fogli protocollo utilizzati solo nel *recto* (di cui due recuperate dal corpo di A<sup>10</sup>), numerate, nell'estremo mrg. sup. ds., da 1 a 8 (la numerazione 4 e 5 è ricalcata su una precedente 3 e 4: per la risistemazione di quei fogli, provenienti da A<sup>10</sup> nella nuova tessitura narrativa); vergate, in una scrittura corsiva, in tutta la superficie. Corpore aggiunte e correzioni marginali ed interlineari. L'inchiostro, di colore viola, ha una sua omogeneità complessiva. Manoscritto mutilo.

<sup>17</sup> G. VERGA, *Vita dei campi*, ed. crit. a cura di C. Riccardi (vol. XIV dell'Edizione nazionale), Firenze, 1987, pp. XXIX-XXX, e pp. LXXII-XXIII.

*a<sup>1</sup>* Fondo Verga, Ms. U. 239.148  
sette mezzi fogli protocollo utilizzati in entrambe le facciate, vergati nel mrg. ds., numerati a pagina, seguendo l'itinerario progressivo consegnato dalla seconda novella, da 113 a 126 da numerazione 115 è sovrapposta ad una precedente numerazione 114; conservati entro la solita 'custodia', nella cui prima facciata si legge, di mano dell'autore, il titolo della novella, e, nell'estremo mrg. sup. sin., l'indicazione -3 Vagabondaggio-. La scrittura è tendenzialmente calligrafica, almeno nel suo primo strato. Cospicue cassature e varianti lineari ed interlineari; rarissime correzioni poste nel mrg. sin. bianco. Ritagli di *Ritr.* accolti con varianti marginali, sono incollati nel mrg. ds. delle pp. 120, 121, 125, 126. L'inchiostro, di colore viola, ha una sua omogeneità complessiva. È, questo, il materiale spedito alla tipografia dell'editore Barbèra per la stampa di *Ba*. Manoscritto integro.

#### LA FESTA DEI MORTI

*a<sup>1</sup>* Fondo Mondadori, bob. VIII, fitt. 320-21  
due facciate, n. n., probabilmente di due mezzi fogli protocollo utilizzati solo nel *recto* (ad *incipit* della prima, il titolo -La Tavola del Prete-), vergate, in tutta la loro superficie, in una scrittura corsiva, con corposi interventi integrativi collocati, in un *ductus* fitto e minuto, negli spazi interlineari disponibili. L'inchiostro, di colore viola, a volte sbiadito (per l'uso di un pennino più sottile), ha una sua omogeneità complessiva. Manoscritto integro.

*a<sup>2</sup>* Fondo Mondadori, bob. VIII, fitt. 322  
una facciata, numerata 3 (probabilmente un mezzo foglio utilizzato solo nel *recto*; refitto di un più esteso percorso), vergata, nell'intera superficie, in una scrittura coesiva. Correzioni ed aggiunte poste nell'estremo mrg. inf. e in interlinea. L'inchiostro, di colore viola, a volte sbiadito (per l'uso, anche qui, di un pennino più sottile, che lascia pensare ad un processo elaborativo non lontano dai tempi di produzione di *a<sup>1</sup>*), ha una sua omogeneità complessiva. Frammento.

*a<sup>3</sup>* Fondo Mondadori, bob XII, fitt. 301-02  
due facciate di mezzo foglio protocollo, delle quali è numerata solo la prima (127), vergate, nel mrg. ds., in una scrittura tendenzialmente calligrafica, con correzioni segnate negli spazi interlineari; sopravvissute per il loro riuso nel *verso* rimasto bianco (per accogliere i segmenti di una redazione dell'incompiuto abbozzo teatrale *Dramma intimo*<sup>8</sup>). L'inchiostro, di colore viola, ha una sua omogeneità complessiva. Frammento.

*a<sup>4</sup>* Fondo Verga, Ms. U. 239.232  
un duerno di fogli protocollo, vergato nel mrg. ds. del *recto* e del *verso*, numerato a pagina da 127 a 132 (è bianco e n. n. l'ultimo foglio); conservato entro la solita 'custodia', che, nella prima facciata, contiene, di mano dell'autore, il titolo della novella (-La Tavola del prete-). La scrittura, almeno nel primo strato, mostra particolare impegno calligrafico. Cassature e correzioni apportate negli spazi interlineari; una lunga variante alternativa, accompagnata da macroscopici pentimenti, in un *ductus* corsivo che va facendosi minuto, occupa il mrg. sin. delle pp. 127 e 128. L'inchiostro, di colore viola, ha una sua omogeneità complessiva. Manoscritto integro.

*a<sup>5</sup>* Fondo Mondadori, bob. VI, fitt. 28-39  
dodici facciate di sei mezzi fogli protocollo utilizzati nel *recto* e nel *verso*, numerate da 127 a 138, vergate nel mrg. ds. (nel mrg. sin. la p. 136, dopo la cassatura del segmento posto nel mrg. sup. ds.; invece, solo nel mrg. sin. le pp. 137 nel mrg. ds. una lunga sequenza di conti numerici e 138). La scrittura è tendenzialmente calligrafica, almeno nel primo strato. Ampi e corposi interventi ricostruttivi, non privi essi stessi di correzioni e varianti, sono collocati, in un *ductus* corsivo e minuto, nel mrg. sin. e nei residui spazi interlineari. L'inchiostro, di colore viola, ha una sua omogeneità complessiva. Manoscritto integro.

*Riv<sup>1</sup>* -La strenna del Frou Frou-, Genova, Armanino, gennaio 1884 [ma dicembre 1883]

*Riv<sup>2</sup>* -La cronaca rosa- del 4 maggio 1884

*Riv<sup>3</sup>* -L'Illustrazione popolare- dell'11 ottobre 1885

*A* Fondo Mondadori, bob. VI, fitt. 40-53  
quattordici facciate di sette mezzi fogli protocollo utilizzati nel *recto* e nel *verso*, numerate, seguendo l'itinerario progressivo consegnato dalla terza novella, da 127 a 140; vergate, nel mrg. ds., in una scrittura, almeno nel primo strato, tendenzialmente calligrafica. Abbondanti e decisivi interventi, correttivi integrativi ed espuntivi prodotti nello spazio interlineare e, soprattutto, nel mrg. sin. bianco. L'inchiostro, di colore viola, ha una sua omogeneità complessiva, malgrado la tormentatissima stratigrafia. Manoscritto integro.

#### ARTISTI DA STRAPAZZO

*Riv* -Fanfulla della domenica- dell'11 gennaio 1885

A<sup>1</sup> Fondo Verga, Ms. U. 239.252

tre mezzi fogli protocollo utilizzati nel *recto* e nel *verso*, numerati a pagina, seguendo l'itinerario progressivo consegnato dalla quarta novella, da 141 a 146; conservati entro la solita 'custodia', che, nella prima facciata, contiene, di mano dell'autore, il titolo della novella, e, nell'estremo mrg. sup. sin., l'indicazione «5 Vagabondaggio». Ritagli di *Riv* occupano il mrg. ds. di tutti i fogli, accolti con varianti ed aggiunte registrate nei margini e nell'interlinea. La sua interna organizzazione rende assai probabile l'ipotesi che fosse, ad un certo punto, il materiale licenziato dall'autore per la tipografia fiorentina, scartato in un successivo stadio di lettura. Manoscritto integro.

A<sup>2</sup> Fondo Mondadori, bob. VI, fit. 60, 61, 67, 68

quattro facciate di due mezzi fogli protocollo utilizzati solo nel *recto*, numerate da 161 a 164, vergate nel mrg. ds. (tranne la prima, la cui definitiva numerazione è ricalcata su una precedente, di difficile lettura, riusata dopo il rifiuto, e la conseguente cassatura, operata con un tratto di penna verticale, della lezione ospitata nel mrg. ds.; ma è cassata, con un tratto di penna verticale, anche la lezione contenuta nel recuperato mrg. sin.). La scrittura è tendenzialmente calligrafica, nel suo strato primitivo. Correzioni ed integrazioni sono prodotte nel mrg. sin. e negli spazi interlineari. L'inchiostro, di colore viola, presenta una sua omogeneità complessiva. Frammento.

A<sup>3</sup> Fondo Mondadori, bob. VI, fit. 60-93

ventotto facciate complessive (alcune recuperate dal corpo di A<sup>1</sup>, e da altro, a noi ignoto, precario frammento redazionale), delle quali è assai azzardato ipotizzare la condizione fascicolare: frutto dell'amplificazione di un primo tracciato narrativo vivo in ventuno delle ventotto facciate, vergate, nel mrg. ds., in una scrittura tendenzialmente calligrafica, e numerate da 149 a 169. La revisione di quel primo tracciato, intensissima e capillare, fatta non solo di correzioni cassature e varianti, ma di sostanziali e diffusi innesti e, in più occasioni, di veri e propri rifacimenti, si rende immediatamente visibile nella tormentata ristrutturazione del testo e dell'antica impaginazione: che ha obbligato l'autore ad adottare non solo i margini lasciati d'abitudine bianchi nella fase di copiatura, o i minuti residui margini interlineari, ma ulteriori spazi cartacei trapiantati nella struttura originaria. Si giustifica, in tal senso, il simultaneo aggiornamento della numerazione apposta ai fogli, almeno a partire da p. 153: ora a colonna, computando i due margini del foglio (da colonna 1: mrg. sin. di p. 153; a colonna 19: mrg. ds. di p. 169), e, ancora, con il recupero dei nuovi spazi cartacei, in qualche caso già parzialmente adoperati per altra funzione, dapprima fino a colonna 22, e quindi fino a p. 204, lungo un percorso divenuto, ad un certo punto e per ragioni incomprensibili, asistematico (rispetto ad una continuità narrativa che, invece, una attenta lettura interna permette di ricostruire: 149; 150; 151; 152; [153]-1; [154]-2 e 3; [155]-4; [156]-5; [157]-6; [158]-7; [159]-8; [160]-9 e 10; [161]-11; [162]-12; [163]-13; [164]-14; [165]-15; [166]-16; [167]-17; [168]-18; [169]-19 e 204; [170]-20 e 203; [171]-21 e 202; [172]-22+200 e 201; [162]

proveniente da A<sup>1</sup>-199; [164 proveniente da A<sup>1</sup>]-198; 197+195; [191 proveniente da altro stadio redazionale]-165, *lapsus* per 196). I due margini di ogni pagina sono separati dalla preventiva linea divisoria verticale tracciata a matita. La scrittura, data la variegata e complessa stratigrafia, si muove in direzioni diverse: come si diceva, tendenzialmente calligrafica nel primo strato, vergato nel mrg. ds. delle pp. 149-69; minuta e corsiva nel mrg. sin. dei fogli del primitivo corpo e nei fogli aggiunti in fase di rielaborazione. Manoscritto acefalo e mutilo.

A<sup>4</sup> Fondo Mondadori, bob. VI, fit. 94-161

sessantotto facciate di trentaquattro mezzi fogli protocollo utilizzati nel *recto* e nel *verso*, vergate nel mrg. ds., e numerate da 143 a 210 (la numerazione 143 è sovrapposta ad una precedente illeggibile; la numerazione 203 e 204 è ricalcata su una precedente 201 e 202; nell'ultima facciata sono occupati entrambi i margini al fine di contenere nello stesso limite cartaceo, evitando il ricorso ad un nuovo foglio, l'*explicit* della novella). La calligrafica condizione del primo strato è corrutta da molteplici seri interventi: particolarmente rilevanti le correzioni interlineari e marginali, nonché le integrazioni segnate nel mrg. sin. (in alcuni casi, veri e propri rifacimenti dell'antica lezione, traumaticamente interrotta e cassata: accade, soprattutto, nella zona finale del tessuto narrativo). L'inchiostro, di colore viola, ha una sua omogeneità complessiva. È questo, il materiale spedito alla tipografia dell'editore Barbèra per la stampa di *Ba*. Manoscritto integro.

## IL SEGNO D'AMORE

*Riv* -Fanfulla della domenica- del primo marzo 1885

A<sup>1</sup> Fondo Mondadori (bob. VI, fit. 162-63; pure in bob. VI bis, fit. 51-52) una copia di *Riv*, con varianti poste nei margini ed in interlinea. Non è azzardata l'ipotesi che fosse, ad un certo punto, il materiale licenziato dall'autore per la tipografia fiorentina, scartato in un successivo stadio di lettura.

A<sup>2</sup> Fondo Verga, Ms. U. 239.147

dieci mezzi fogli protocollo, vergati nel mrg. ds. del *recto* e del *verso*, numerati a pagina, seguendo l'itinerario progressivo consegnato dalla quinta novella, da 211 a 230; conservati entro la solita 'custodia', che, nella prima facciata, contiene, di mano dell'autore, il titolo della novella, e, nell'estremo mrg. sup. sin., l'indicazione «6 Vagabondaggio». La scrittura si muove su toni tendenzialmente calligrafici. Modeste le varianti collocate negli spazi interlineari. L'inchiostro, di colore viola, ha una sua omogeneità complessiva. È questo, il materiale spedito alla tipografia dell'editore Barbèra per la stampa di *Ba*. Manoscritto integro.

## L'AGONIA DI UN VILLAGGIO

Riv -Imparziale. Indicatore politico commerciale quotidiano- del 12 agosto 1886

A<sup>1</sup> Fondo Verga, Ms. U. 239.251

un foglio protocollo piegato, vergato nell'intera superficie scrittoria del *recto* e del *verso*, numerato a pagina da 1 a 4, e conservato entro la solita 'custodia', nella cui prima facciata, di mano dell'autore, si legge il titolo della novella. Sul tracciato tendenzialmente calligrafico della fase di copiatura si è innestata una nutrita serie di correzioni e varianti interlineari (più marcate nell'ultima p. 4). L'inchiostro, di colore viola, ha una sua omogeneità complessiva. Manoscritto integro.

A<sup>2</sup> Fondo Verga, Ms. U. 239.146

tre mezzi fogli protocollo, numerati a pagina da 273 a 277 (la numerazione 277 è da ascriversi ad una mano diversa da quella del Verga, probabilmente la mano del proto, la quale ha corretto una precedente 273, evidente *lapsus* del catanese; è bianca e n. n. l'ultima pagina). Sono preceduti da un mezzo foglio protocollo, con il ruolo di 'frontespizio', che, nella prima facciata, di mano dell'autore, contiene il titolo della novella -L'agonia d'un villaggio-, e, nell'estremo *mrg. sup. sin.*, l'indicazione -7 Vagabondaggio-. Ritagli di Riv sono incollati nel *mrg. ds.* dei fogli, con varianti segnate nei margini. È questo, il materiale spedito nella tipografia dell'editore Barbèra per la stampa di Ba. Manoscritto integro.

## ... E CHI VIVE SI DÀ PACE

A<sup>1</sup> Fondo Mondadori, bob. XIX, ftt. 40-49

dieci facciate di cinque fogli vergati nel *recto* e nel *verso* (solo il primo è un mezzo foglio protocollo; gli altri sembrano fogli bianchi sciolti, privi come sono della rigatura orizzontale tipica del foglio protocollo), numerate a carte, nel *mrg. sup.* del *recto*, da 1 a 5. La scrittura è corsiva e veloce (a volte illeggibile), e si distende per l'intera superficie. Cassature e varianti collocate negli spazi interlineari. L'inchiostro, di colore nero, è omogeneo in tutto il percorso. Manoscritto integro.

A<sup>2</sup> Fondo Mondadori, bob. VI bis, ftt. 64-65

due facciate, numerate 1 e 2 (molto probabilmente due mezzi fogli protocollo utilizzati solo nel *recto* essendo la numerazione, in entrambi i casi, segnata nell'estremo *mrg. sup. ds.*), vergate nella gran parte della superficie scrittoria (anche se predisposte, come lascia ritenere la presenza della consueta linea divisoria verticale a matita, per essere utilizzate nel solo *mrg. ds.*). Il *ductus*, almeno nel primo strato, è tendenzialmente calligrafico. Cassature e varianti,

numerose, nei residui spazi interlineari (in ispecie, nella p. 1). L'inchiostro, di colore viola, ha una sua omogeneità complessiva. Manoscritto mutilo.

Riv -Fanfulla della domenica- del 2 gennaio 1887

A<sup>1</sup> Fondo Mondadori, bob. VI bis, ftt. 66-87

ventidue facciate (molto probabilmente undici mezzi fogli protocollo utilizzati solo nel *recto*), numerate da 1 a 22; vergate, nel *mrg. ds.*, in una scrittura, almeno nel primo strato, intenzionalmente calligrafica, con decisi interventi integrativi ed espuntivi della prima lezione nel *mrg. sin.* e negli spazi interlineari. L'inchiostro, di colore viola, ha una sua omogeneità complessiva (è però usato un inchiostro diverso, nero, per cassare a p. 1 una più antica intitolazione della novella; e per vergare il definitivo titolo nel *mrg. sin.* della stessa pagina). Incollata nel *mrg. sin.* di p. 2 - così è da presumere dalla riproduzione microfilmica - la prima facciata di un mezzo -foglietto- stampato (la -FIGLIA- di una ricevuta di acquisto di azioni in borsa<sup>9</sup>, e, nel *mrg. sin.* di p. 1, l'ultima facciata dello stesso mezzo -foglietto<sup>10</sup>; il *mrg. sin.* di p. 1 contiene, anche, parrebbe a matita, e forse non di mano del Verga, sia il disegno di un carro di cannone con le postazioni dei soldati per il suo funzionamento, sia una sequenza di 'comandi' poi recuperati entro la narrazione, ovvero di voci adeguate (-attenti - foc i abracci avanti-marche I alt i caricat I numero 1 o 2 o 3 I mancat 1 serventi I conducenti-). Manoscritto integro.

A<sup>2</sup> Fondo Verga, Ms. U. 239.145

sette mezzi fogli protocollo utilizzati nel *recto* e nel *verso*, numerati a pagina da 259 a 272, e conservati entro la solita 'custodia', nella cui prima facciata si legge, di mano dell'autore, il titolo della novella, e, nell'estremo *mrg. sup. sin.*, l'indicazione -8 Vagabondaggio-. Ritagli di Riv incollati nel *mrg. ds.* dei fogli con varianti ed aggiunte nei margini e in interlinea. È questo, il materiale spedito nella tipografia dell'editore Barbèra per la stampa di Ba. Manoscritto integro.

## IL BELL'ARMANDO

A<sup>1</sup> Fondo Mondadori, bob. VI bis, ftt. 103-05, 107

quattro facciate, di cui le sole prime due numerate 1 e 2 (ed in entrambi i casi,

<sup>9</sup> Il -foglietto- è aperto dallo stemma reale, con l'indicazione -REGNO D'ITALIA - LEGGE 15 SETT. 1876-, di seguito si legge: -Roma 16 Dicembre 1886 I Il Sig.<sup>r</sup> Conte G. Primo I li ha venduto col I mio I segue parola illeggibile per fine I Dicembre corrente I Quindici Azioni I Acqua Pia Marcia I a L. 2235 I Cento Azioni I Condotte d'Acqua I a L. 642 I p.p. Piero Costa segue la firma.

<sup>10</sup> Si legge: -Il presente contratto sarà eseguito secondo le Leggi I ed i Regolamenti generali e locali in vigore. I Questo foglietto è destinato ai contratti a termine stipulati col ministero di pubblici mediatori-.

la numerazione è posta nell'estremo mrg. sup. ds., si da far pensare a mezzi fogli protocollo vergati solo nel *recto*). La scrittura occupa tutto lo spazio cartaceo, senza alcuna preventiva marginazione: calligrafica nella prima pagina (almeno nella fase di copiatura in pulito del tracciato narrativo), e via via più minuta e corsiva (a partire dalla seconda pagina), su cui si è sovrapposto un corposo corredo di correzioni e varianti (soprattutto nella prima pagina). La terza facciata sembra avere le caratteristiche di materiale di riuso, per la marcata cassatura del segmento che occupa il mrg. sup. e la delimitazione del nuovo confine utilizzabile. Manoscritto mutilo.

a<sup>2</sup> Fondo Mondadori, bob. VI bis, fit. 108-10  
tre facciate, numerate progressivamente da 1 a 3 (anche qui la numerazione, posta nell'estremo mrg. sup. ds., lascia pensare a mezzi fogli protocollo vergati nel solo *recto*), e conservate entro la solita 'custodia', nella cui prima facciata si legge, di mano dell'autore, il titolo della novella, e, nel mrg. sup. sin., l'indicazione «9 Vagabondaggio». La scrittura, a pagina intera, calligrafica nel primo strato, diviene densa e minuscola negli spazi interlineari, dove vengono sistematizzate varianti ed aggiunte (soprattutto nella p. 2). È cassato, con un tratto di penna verticale, l'intero tracciato di p. 1. Manoscritto mutilo.

a<sup>3</sup> Fondo Mondadori, bob. VI bis, fit. 111-12  
due facciate di mezzo foglio protocollo, n. n., vergate, in tutta la superficie, in una scrittura fitta e corsiva, con cassature e correzioni interlineari. La prima facciata sembra avere le caratteristiche di materiale di riuso, per la marcata cassatura del segmento che occupa il mrg. sup. (che contiene, anche, alcuni conti). Frammento.

Riv. «Fanfulla della domenica» del 6 dicembre 1885

A Fondo Verga, Ms. U. 239.250  
sei mezzi fogli protocollo, vergati nel *recto* e nel *verso*, numerati a pagina da 247 a 258 (la numerazione definitiva è posta su una precedente scansione: 247-231, 248-232, 249-233, 250-234, 251-235, 252-236, 253-237, 254-238, 255-239, 256-240, 257-241, 258-242; un fatto, questo, che lascia supporre una prevista diversa collocazione della novella entro le maglie della raccolta (di seguito a *Il segno d'amore*); conservati entro la solita 'custodia', che, nella prima facciata, contiene, di mano dell'autore, il titolo della novella, e, nell'estremo mrg. sup. sin., l'indicazione «9 Vagabondaggio». Ritagli di Riv. sono incollati nel mrg. ds. di tutti i fogli, con varianti ed aggiunte nei margini ed in interlinea: consistenti nelle pp. 247-50 (in particolare, le pp. 247 e 250 contengono lunghi segmenti dapprima alternativi, quindi interamente cassati con marcati tratti di penna), e rare nelle altre. L'inchiostro, di colore viola, è omogeneo ed uniforme. E, questo, il materiale spedito nella tipografia dell'editore Barbera per la stampa di *Ber*. Manoscritto integro.

## NANNI VOLPE

Riv. «L'Illustrazione italiana» del 17 aprile 1887

A Fondo Mondadori, bob. VI bis, fit. 126-44  
diciotto facciate, di cui sedici numerate da 1 a 16 (otto mezzi fogli protocollo, a considerare la rigatura orizzontale, utilizzati solo nel *recto*) e due n. n. (molto probabilmente fogli bianchi sciolti), precedute da un 'frontespizio', che contiene, di mano dell'autore, il titolo della novella, e, nel mrg. sup. sin., l'indicazione «10 Vagabondaggio»; vergate, la maggior parte, solo nel mrg. ds. (le pp. 1-11 e le due n. n.), in entrambi i margini le altre. La scrittura è tendenzialmente calligrafica, almeno nel primo strato. Intenso lavoro di revisione, rilevabile nel pieno consumo degli spazi interlineari e, a partire da p. 12, del mrg. sin. disponibile ed interamente occupato, in un *ductus* minutissimo (spesso davvero illeggibile), da tormentate e alternative soluzioni redazionali. Manoscritto mutilo.

## QUELLI DEL COLERA

Riv.<sup>1</sup> «Auxilium» (con il titolo *Untor*), Milano, ottobre 1884

Riv.<sup>2a</sup> bozze di stampa di Riv.<sup>2</sup>

Riv.<sup>2</sup> «Io fanfulla. Almanacco per l'anno 1887»

A<sup>1</sup> Fondo Mondadori, bob. VI bis, fit. 146-65 (parzialmente pure in bob. VI, fit. 303-11)  
venti facciate di dieci mezzi fogli protocollo utilizzati nel *recto* e nel *verso*, vergate nel mrg. ds., e numerate da 1 a 20 (nel mrg. sup. del *recto* di ciascun foglio è altresì segnata, a matita bleu, una numerazione a carte da 1 a 5; e non sembra essere di mano dell'autore). L'*explicit* della novella si distende, nell'ultima pagina, verticalmente, nell'intero mrg. sin. disponibile. L'inchiostro, di colore viola, è omogeneo in tutto il percorso; particolarmente marcata la sovrapposizione dell'ultimo titolo della novella «Giustizia di popolo» sulla più antica intitolazione illeggibile. Manoscritto integro.

A<sup>2</sup> Fondo Verga, Ms. U. 239.144 (mutilo); Fondo Mondadori, bob. VI, fit. 312-327 (integro)

otto mezzi fogli protocollo utilizzati nel *recto* e nel *verso*, e numerati a pagina da 231 a 246 (la numerazione 243 è sovrapposta ad una precedente 231), conservati entro la solita 'custodia', che, nella prima facciata, contiene, di mano dell'autore, il titolo della novella, e, nell'estremo mrg. sup. sin., l'indicazione

-11 Vagabondaggio». Sono superstiti nel Fondo Verga solo i primi sei mezzi fogli (pp. 231-42); contengono ritagli di *Riv<sup>1a</sup>* (a cui *facies* mostra una lezione in alcuni luoghi non coincidente con quella tramandata da *Riv<sup>1</sup>*), incollati nel mrg. ds. dei fogli, senza alcuna variante. Sono superstiti nel Fondo Mondadori gli altri due mezzi fogli (pp. 243-46), vergati nel mrg. ds. in una scrittura dapprima tendenzialmente calligrafica, quindi più minuta e corsiva a registrare negli spazi interlineari e nel mrg. sin. correzioni ed aggiunte (il mrg. sup. di p. 243 contiene un residuo segmento di *Riv<sup>2a</sup>*, che segue, senza soluzione di continuità, l'*explicit* di p. 242). L'inchiostro, di colore viola, è omogeneo.

#### LACRIMAE RERUM

*Riv* -Fanfulla della domenica- del 14 dicembre 1884

A Fondo Verga, Ms. U. 239.249

sei mezzi fogli protocollo utilizzati nel *recto* e nel *verso*, vergati nel mrg. ds., e numerati a pagina da 279 a 289 - bianca e n. n. l'ultima facciata - la numerazione definitiva è sovrapposta ad una precedente scansione: 279-274, 280-275, 281-276, 282-277, 283-278, 284-279, 285-280, 286-281, 287-282, 288-283, 289-284; segno, anche qui, è lecito supporre, di una prevista diversa collocazione della novella nelle maglie della raccolta (di seguito a ... *E chi vive si da pace!*); conservati entro la solita 'custodia', che, nella prima facciata, contiene, di mano dell'autore, il titolo della novella, e, nell'estremo mrg. sup. sin., l'indicazione -12 Vagabondaggio-. La scrittura è tendenzialmente calligrafica. Interventi sostitutivi interlineari. Ritagli di *Riv* sono incollati, con varianti poste nei margini, nelle pp. 284-89. L'inchiostro, di colore viola, è omogeneo ed uniforme. E, questo, il materiale spedito nella tipografia dell'editore Barbèra per la stampa di *Ba*. Manoscritto integro.

FRANCESCO BRANCIPORTI

#### UNO SCARABEO PER DONNA PAOLINA

L'oggetto misterioso, designato come *mugno d'occhio di gatto con perline*, che compare a p. 16 nel terzo dei *Libri dei conti* di Giovanni Verga, è stato a lungo ad occhieggiare con il suo oscuro fascino sul mio tavolo di lavoro, allorché mi sono accinto a leggere e a illustrare le aride pagine dei suoi *contes mélancoliques*<sup>1</sup>. Ordinato lo schedario delle voci più notevoli, fuorviato dal sostanzivo iniziale della locuzione, restava questa scheda sibillina, che sembrava sorridere maliziosa e sombria tra le carte, restia ad ogni tentativo di identificazione. Nel ripetuto e a volte convulso compulsare di vocabolari vecchi e nuovi, solo alla fine, coperto sotto una voce mistificante, è filtrato finalmente un filo di luce, che obliquamente ha illuminato un angolo del tutto riposto di questo inestricabile sottobosco lessicale.

Non solo, ma fortunatamente o sfortunatamente - a seconda del punto di vista - un'altra scheda rimasta anch'essa inievata nella piccola schiera delle voci irriducibili, a dare pensiero e quasi rabbia per il loro anonimato, traeva dalla prima, per una certa contiguità semantica, un senso certo e chiaro. La dizione *quarzo d'odore* di Lc VI 17, scheda a prima vista anch'essa misteriosa, ma che almeno portava in sè un nome decifrabile a prima vista, il *quarzo*, che, congiuntamente alla prima, apriva ad entrambe finalmente la strada di una attribuzione di significato decifrabile e coerente.

<sup>1</sup> Trattasi di sei agende (appunto siglate Lc I - Lc VI), di varie epoche e misure, contenenti in modo frammentario le annotazioni delle spese giornaliere, soprattutto dei periodi trascorsi fuori dalla Sicilia, a Firenze e a Milano. Lo studio riguarda il loro ordinamento, la disamina dei dati biografici che da essi possono estrarsi, la verifica dei riferimenti a traduzioni e traduttori, ed infine l'esame della lingua.

La chiave di accesso era costituita dalla voce, che in qualche modo criptava la prima citazione, l'*occhio di gatto*, che in varia misura i vocabolari indicavano come definizione denotativa di un tipo di minerale<sup>2</sup>, appunto il *quarzo*. Intrapreso decisamente il sentiero dei minerali ed entrato per così dire in miniera, la cava s'è subito rivelata ricca e meravigliosa: dappertutto un luccichio di pietre di vario colore e nome, di quâ il giallo rossastro dell'*occhio di tigre*, di là l'azzurrato dell'*occhio di falco*, in un anfratto finalmente il bianco dell'*occhio di gatto*, il tutto inframezzato nelle forme ora lucenti e ora opache del *capelvenere*, dell'*avventurina*, dell'*eroido*, di colore violetto, giallo, bianco, nerastro, rosso, rosso e verde.

A gloria dei vocabolari il mistero non era più tale, né per la prima, né per la seconda scheda; almeno in parte, perché per l'una bisognava dare forma e destinazione all'oggetto designato e della seconda capire l'uso e la utilizzazione del minerale.

Lasciati da parte per il momento al suo destino odorifero la seconda scheda, sono tornato alla prima, contento di aver individuato il prezioso monile a forma di *ragno*, ché proprio di questo si trattava, con l'ornamento di *perline*, un portafortuna, un fratellastro dello scarabeo insomma, d'antichissima tradizione scaramantica, che in varie fogge, composizioni e

<sup>2</sup> Ad aprire la serie il più esplicito è stato il *Vocabolario dell'uso toscano* del Fanfani (1863), che sotto la voce *occhio di gatta* spiega "specie di pietra preziosa il trovansi anche altre gioie che tutte si chiamano col nome d'Occhio d'animali diversi, e tutte hanno un alcun che dell'agata e del sardonico", al quale s'accompagna pedissequamente il *Dizionario della lingua italiana* del Tommaso-Bellini (1865-1879), mentre gli altri, dal *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze* del Broglio (1870-1897), *occhio di gatto* 'specie di pietra preziosa', al *Vocabolario italiano della lingua parlata* del Rigatini-Fanfani (1875), *gatto, occhio di gatto* 'diceasi una specie di pietra preziosa, di colore biancastro tendente al giallo e assai diafana' e al *Novo dizionario universale della lingua italiana* del Petrucci (1892) *occhi di gatto, di tigre* 'sorte di gemme'. I dizionari più recenti sono più concisi e precisi; ad es., il *Vocabolario della lingua italiana* della Treccani (1986-1994), alla voce *quarzo*, così come il recentissimo *GRADIT*. In cerca di attestazioni più dettagliate, la strada del *GDIJ* del Battaglia è stata agevole; ed in quest'ultimo infatti si apriva la cornucopia del *Dizionario universale* di Michele Lessona (1874-5). ... Fra le varietà di quarzo composto si distinguono il 'quarzo italiano grossolano', la 'pietra focaia', le 'calcedonie' e quindi l' 'agata', la 'corniola', l' 'eliotropio' ecc... Le varietà composte del quarzo di color verde, rosso o bruno, debolmente diafane, non che le opache, portano il nome di 'diaspro' o 'quarzo ematoide', come il 'giacinto' di Compostella, il 'crisopasio', l'occhio di gatto', la 'pietra leggera' o 'selce nectica'. Due le attestazioni letterarie nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*: la prima, dai *Trattati dell'oreficeria e della scultura* di Benvenuto Cellini: «Questa sorta di rubino era grosso, e tanto limpido e fulgente, che tutte le foglie che se gli mettevano sotto la facevan fare un certo modo di lampeggiare quasi somigliandosi al girasole o all'occhio di gatta»; e la seconda, dalle *Rime piacevoli* di Gio. Batista

colori, d'oro o di argento, ornava fermagli, spille e anelli generalmente destinati al gentil sesso<sup>3</sup>.

Che nel caso di Verga si trattasse d'un oggetto prezioso, lo denunciava il prezzo pagato, ben ottanta lire, quando negli stessi giorni del 21 e del 22 e del 23 e del 24 gennaio dell'82 il costo di un pranzo al Goya o al Biffi non superava le tre lire e mezzo. La data tuttavia ha spiegato tutto: l'annotazione era del 24 gennaio, martedì, e il calendario dell'antipora dello stesso *Libro dei conti* segna per il successivo giovedì 26 la ricorrenza di Santa Paolina. In tal modo il dono non solo aveva trovato forma e colore, ma anche destinataria, Donna Paolina Greppi Lester, alla quale in quegli anni il Verga era sentimentalmente legato<sup>4</sup>.

Accompagnava il dono un biglietto da visita, nel quale si legge:

Che il ragno vi tessa lunghi fili felici di Santa Paolina, che non vi si faccia vedere la mattina, né il mezzogiorno, che non si eacci nella tazza del the e che vi rammenti il vostro amico

G. Verga

La data della missiva, che, come quasi tutte quelle del carteggio Verga-Greppi Lester, è pervenuta senza indicazione di tempo e di luogo, trovava così esatta e definitiva collocazione: essa è stata scritta il 26 gennaio 1882, ben lontano dunque dal 25 gennaio dell'83 come ipotizzato dal Raya<sup>5</sup> e ancor più dal 26 gennaio del '78, come suggerito dubitativamente dal Garba Agosta<sup>6</sup>.

Fagioli: «Non maraviglia, fraile più splendenti il Gioie, se ne trova una si bella. Il Che Asteria abbastro la dicean le genti: «E perché al gran elianor che tramand'ella. Non ben torna tal nome, da i peniti. L'occhio di gatta con ragion s'appella».

<sup>3</sup> Nel *Dizionario del Battaglia* è possibile reperire parecchi esempi di riferimenti letterari: Falderla: «Ritratto di signora bella, distinta, calda, briosa, luccicante di vita, come lo scarabeo metallico che porta sui capelli»; Pasquarella: «Ci fermiamo sulla terrazza dell'Hotel Tewfic ad ammirare fra i vedorini di scarabei e falsità egizie quattro sudanesi»; D'Annunzio: «Come il cenobita voleva avvenirla, ella preferì di ricorciarsi nei suoi balsami; ma prima gli donò lo scarabeo preservatore».

<sup>4</sup> Del resto, a seguire la stessa traccia, altri doni tallegrarono i giorni onomastici di Donna Paolina: il 26 gennaio dell'85 una *branche* (Lc V 19) e il 25 gennaio del '91 alla nobildonna giunsero gli auguri accompagnati da una *spilla* (Lc VI 23).

<sup>5</sup> G. RAYA, *Lettere a Paolina*, a cura di Gino Raya, Ed. "Fennenti", Roma, 1980, n. 53, p. 65.

<sup>6</sup> GIOVANNI GARBA AGOSTA, *Verga innamorato. Lettere inedite di Giovanni Verga a Paolina Greppi Lester*; con Introduzione e commento di Concetta Greco Laniza, Ed. Greco, Catania, 1980, n. II, p. 35.

Per la scelta del dono il Verga si sarà affidato certamente all'orefice. Non è del tutto improbabile però che la prima idea gli sia venuta dal ricordo di una lettera di qualche anno avanti, e precisamente del 22 agosto 1879, nella quale il suo amico ed ammiratore Michele Lessona, illustre naturalista dell'Università di Torino (proprio il vocabolario sopra citato), avendo ricevuto in dono dallo scrittore alcuni volumi delle sue opere, volle fargli omaggio del sonetto del figlio Mario scritto in suo onore all'indomani dell'uscita di *Nedda*, e glielo presentava con un proverbio indiano: «Gli indiani dicono che lo scarabeo, vedendo i suoi piccoli sopra un muro, esclamo: - Oh, quanto sono carini: sembrano perle infilzate in un filo d'argento».<sup>7</sup> Il «filo d'argento» dello scarabeo annodava un'altra perla ancora, la recensione dello stesso Mario su un giornale torinese per l'apparizione di *Vita dei campi* («Sono al secondo capitolo della storia dello scarabeo e dei suoi figliuoli secondo il poeta arabo»),<sup>8</sup> e ne attendeva un'altra, e questa volta a mano medesima del padre, alla chiusura delle appendici del *Marito di Elena*, nelle colonne del «Capitan Fracassa».<sup>9</sup>

Chiarito tutto, resta infine lo scontento per il significato della frase del Verga nell'affrettato e cifrato augurio alla sua amica, espresso a dir poco in

<sup>7</sup> Biblioteca Universitaria Regionale di Catania, Fondo Verga, Ms. U. 239.3214.

<sup>8</sup> Lettera del 22 Ottobre dell'80 da Torino (Biblioteca Universitaria Regionale di Catania, Fondo Verga, Ms. U. 239.3215).

<sup>9</sup> Lettera del 21 febbraio dell'92 da Pisa: «Stupenda esclamazione fatta al termine della lettura di ognuna delle appendici del Marito di Elena, ripetuta oggi al termine della lettura dell'ultima» (Biblioteca Universitaria Regionale di Catania, Fondo Verga, Ms.U. 239.3216). Le quaranta puntate si erano succedute dal 26 dicembre 1881 e l'edizione del Treves vedeva la luce immediatamente dopo, il 26 febbraio; vedi il cap. *Filografia ed esegesi renghiana: le due redazioni del "Marito di Elena"*, nel volume di Gino Rizzo, *Filologia e critica tra Sette e Ottocento*, Congedo Editore, Lecce, 1996, p.95 e segg. Per le relazioni Verga-Lessona, un altro accenno trovasi in una lettera a Paolina del 12 aprile [1884]?: «vi mando il mio primo pensiero, il libro, anzi i libri, colla vostra Grande! [Eugénie Grande!] del Balzac] ed un opuscolo del Lessona per la Maria della vostra zia Re che vi prego di farle gradire come un omaggio della mia ammirazione della sua simpatia per le bestie» (*Lettere a Paolina*, ed. cit., n. 95, p. 93). L'identificazione della destinataria dell'opuscolo e dell'opuscolo stesso è certo affatto secondaria; ma potrebbe contribuire a dare una data attendibile alla lettera del Verga. La gentile amante degli animali è Maria, figlia della Contessa Teresa Re Greppi, zia paterna di Donna Paolina; l'opuscolo del Lessona, ad escludere quelli ancora presenti nella biblioteca del Verga e quelli databili anteriormente all'80, potrebbe essere una della *Conferenze torinesi*, ad es. *Della infelicità degli animali*, di pp. 42, uscito a Torino per i tipi della Loescher nell'81. Ma la bibliografia della produzione del Lessona è assai copiosa e lontana dall'essere esauriente.

una forma che lascia perplessi; ma senza conoscere l'oggetto reale, le dimensioni e il disegno di esso, né le precise modalità del rapporto d'amore al quale voleva rendere omaggio, è conveniente riguardarlo così com'è, allusivo e salottiero.<sup>10</sup>

La seconda scheda, che portava come esponente il termine *quarzo d'odore* e che aveva in definitiva apprestato la chiave per aprire lo scrigno destinato a Donna Paola, restava tuttavia da parte nel suo angolo oscuro della mia scrivania. Ma un passo del Pascoli, che nella esemplificazione del *GDLJ* del Battaglia seguiva il lungo brano del Lessona, finì con l'aprire uno spiraglio:

Io prendo un po' di silice e di quarzo:  
Io fondo; aspiro; e soffio poi di lena:  
ve' la fiala, come un di di marzo,  
azzurra e grigia, torbida e serena!  
Un cielo io faccio con un po' di reni  
e un po' di fatio: io son l'artista.<sup>11</sup>

La *fiala* pascoliana illuminò improvvisamente il cammino. Il passaggio infatti era breve. L'annotazione del Verga, come tutte quelle dei *Libri dei conti*, si rivelava abbreviata e quasi contratta. Il quarzo, pietra durissima, in sè è inodore, ma non incolore; in combinazione col silicio si ricavava e si ricava del vetro dai colori diversissimi. E proprio di questi vetri colorati era confezionata in tempi andati buona parte delle boccette contenenti odori,

<sup>10</sup> più tardi, molto più tardi, e per un'altra donna e per altra circostanza meno festiva, il Verga ebbe a che fare con gli scarabei: senza batter ciglio, scriveva infatti da Pallanza il 20 ottobre del 1900 a Dina di Sordevolo: «Ho fatto vedere a Paolacci, mio vicino di camera, ch'è artista molto intelligente di queste cose, la fotografia del tuo braccialetto di scarabei, e Paolacci, ch'è molto amico di Castellani si è offerto di fargliela vedere e di tentare le pratiche per vendere il braccialetto, o almeno di saperne dire il suo valore intrinseco... Egli mi ha detto già che gli scarabei devono essere molto belli e di valore. Io a buon conto gli ho accennato che questo sarebbe di *parrocchie migliaia di lire*; in G. Verga, *Lettere d'amore*, a cura di Gino Rizzo, Editrice Giranna, Roma, 1971, n. 47, p. 59; un accenno anche ai nn. 72, p.77 e 106, p. 101. Ancora, da due lettere successive, del 9 marzo 1909 e del 6 luglio 1913, apprendiamo che si trattava di «pietre incise» (ivi, n. 476, p. 333) e di un «braccialetto di cammei» (ivi, n. 585, p. 399).

<sup>11</sup> G. PASCOLI, *Myrricæ*, a cura di Giuseppe Nava, Roma, Salerno ed., 1978, V. *Contrasto*. Il motivo derivava probabilmente da un passo de *Les feuilles d'automne* di V. Hugo: «Comme un enfant qui souffle en un flocon d'écuine, il chaque homme enfile une bulle où se reflète un ciel, il frele bulle d'azur, au roseau suspendue, il qui tremble au moindre choc et vacille épardue» (XXVII,65-68) e ancora «Sphere aux mille couleurs, d'une goutte d'eau faite! Il Monde qu'un souffle crée et qu'un souffle détruit» (71-72).

profumi e i famosi sali per le signore svenevoli. Egli insomma annotava frettolosamente la materia prima per l'oggetto finito, un caso assai frequente di condensazione metonimica.<sup>12</sup>

La scheda *quarzo d'odore* di Lc VI 17, con l'integrazione esplicativa 'boccetta colorata', se l'obliquo percorso non m'ha portato a vedere luciole per lanterne, aveva trovato perciò la sua rubrica idonea, nell'armamentario della toilette milanese dello scrittore, insieme a tutte le altre voci consimili. A parte l'uso personale, il Verga del resto ben ne conosceva l'uso letterario. Lo mise in atto nell'estate del '79, allorché rievocava in *Fantasticheria* l'ansiosa attesa della sua graziosa ospite sul marciapiedi della stazione ferroviaria di Acirezza: «...gingillandovi impaziente nella catenella della vostra boccetta da odore», e poco dopo lo esercitava proprio alla fine dell'81 e gennaio dell'82 nel *Marito di Elena*: «Le signore, che dovevano alla sua galanteria i posti riservati dell'aula, riaminavano la loro indignazione col profumo della boccetta di sale inglese, soffocate dall'afa; e si accingeva a riproporlo ancora nel *Mastro*, sia nella prima stesura dell'88: «e ne cavò una camuffina d'acqua d'odore», come nella definitiva dell'anno appresso: «Anche nel palco accanto si udiva un tramenio. La signora Alòsi tutta affacciata, con la boccettina d'acqua d'odore in mano»<sup>13</sup>. Ed ancora nel novembre del medesimo anno 1889, nella novella *Per sempre uniti*, diventata poi *Né mai, né sempre*, la esitante Ginevra «cavò dal manicotto una boccettina che fiutò a lungo» e indugio nell'equivoco alberghetto «sempre con la boccetta sotto il naso».

E a questi di Verga potrebbero allegarsi esempi di Pea («boccetta di muschio odoroso»), di Tozzi («le boccette antisteriche»), di Sharbaro («boccetta d'odore semivuota»), di Piocene («boccette medicinali»); e infine di Moravia, che parla, anche se per un uso contraffatto, di una «boccetta di vetro azzurro», cioè colorata, com'era costume per ingentilire i contenitori delle soccorrevoli essenze.

<sup>12</sup> «largamente diffusa nel linguaggio della moda», come ha rilevato P. Trifunovic, *Note sulla lingua della "Duchessa di Leyva"*, in «Filologia e critica», vol. I, 1976, p. 463 a proposito di cappello di castoro».

<sup>13</sup> I due passi compaiono identici nella prima come nella seconda redazione (il primo in *MdG* 1888, p. 87, 217-8 e *MdG* 1889, p. 98, 223-4; il secondo *MdG* 1888, p. 138, 98-9 e *MdG*, p. 151, 101-2); le citazioni si riferiscono ai voll. X e XI dell'Edizione Nazionale, a cura di C. Riccardi.

<sup>14</sup> G. VERGA, *I ricordi del Capitano d'Arce*, Banco di Sicilia-Le Monnier, Firenze, 1992, vol. XIX dell'Edizione Nazionale, a cura di Stefano Rapisarda, p. 34, 109-10.

RICCARDO CIMAGLIA

## LA "FORMA ARTISTICA" DELLE FIABE DI LUIGI CAPUANA. ANALISI LINGUISTICA DI *C'ERA UNA VOLTA...*

### 0. PREMESSA.

Gli studi linguistici relativi a Capuana si sono concentrati soprattutto sulla lingua del Capuana verista, delle novelle e dei romanzi. A tal proposito basterà ricordare le ottime analisi di Caliri<sup>1</sup>, Stussi<sup>2</sup>, Sgroi<sup>3</sup> e Testa<sup>4</sup>. Purtroppo è rimasta fuori dalle ricerche degli studiosi una considerazione della lingua del Capuana autore di fiabe per ragazzi, che, oltre a mettere in luce un aspetto importante della produzione letteraria dello scrittore, avrebbe certamente aggiunto a quanto detto finora sulla lingua dei capolavori alcuni spunti per ulteriori riflessioni.

Nelle pagine seguenti si tenterà pertanto di abbozzare una proposta di ricerca applicata alla raccolta di fiabe *C'era una volta...* (1882). Varie ragioni

<sup>1</sup> F. Caliri, *Il primo Capuana. La prosa narrativa: aspetti e problemi linguistici*, Roma, Herder, 1980; Id., *Sicilianismi nella prima prosa narrativa del Capuana*, in P. Mazzamuto (a cura di), *La letteratura dialettale in Italia dall'Unità ad oggi*, III, Palermo, Facoltà di Lettere, pp. 1011-26.

<sup>2</sup> A. Stussi, *Lingua e problemi della lingua in Luigi Capuana*, in Id., *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 154-183.

<sup>3</sup> S. C. Sgroi, *Dal dialetto alla lingua nazionale. Testimonianze di italiano popolare (regionale, ed altro) agli inizi del Novecento: "Gli Americani" di Rabattoni (1909/1912) di Luigi Capuana*, in M.T. ROMANELLO - L. TEMPESTA (a cura di), *Dialetti e lingue nazionali. Atti del XXVII Congresso della Società di Linguistica Italiana* (Lecce, 28-30 ottobre 1993), Roma, Italzoni, 1995, pp. 287-315.

<sup>4</sup> E. Testa, *La "diabolica lingua italiana" e il "parlar scrivendo"*, in Id., *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 115-166.

inducono a scegliere quest'opera per la gioventù nella produzione letteraria di Capuana: innanzitutto si tratta della prima opera di Capuana di tal genere; in secondo luogo la sua composizione e pubblicazione si colloca proprio in quegli anni della seconda metà dell'Ottocento che videro la fioritura dei grandi capolavori del Verismo (e perciò la coincidenza di alcuni fenomeni linguistici rilevati nei testi con le soluzioni adottate dal Capuana verista e dal Verga).

Ad aprire la ricerca si considerino due passi dalla prefazione di questa raccolta, nei quali l'autore offre indirettamente indicazioni molto utili per un'analisi della lingua delle sue fiabe<sup>5</sup>:

Pochi autori, aspettando dietro le quinte la sentenza del pubblico, credo abbiano tremato al pari di me nel vedermi davanti quelle vispe e intelligenti testoline che pendevano dalle mie labbra, mentre io tentavo di balbettare per loro *il linguaggio così semplice, così efficace, così drammatico, che è l'eccellenza naturale della forma artistica delle fiabe*.

Non mi è parso superfluo dir questo al benigno lettore, pel caso che il presente volume trovasse qualcuno che volesse giudicarlo non solamente come un libro destinato ai bambini, ma anche come opera d'arte.

Ho usato i vocaboli *Renuccio* e *Reginotta* secondo il significato che essi hanno nel dialetto siciliano e unicamente nel linguaggio delle fiabe, cioè invece di principe reale e di principessa reale. *Renuccio* trovasi nelle lettere del Sassetto per Re di piccola potenza.

Entrambi i passi costituiscono le basi della presente ricerca: da una parte, infatti, saranno studiate le fiabe per evidenziare la 'semplicità', l'efficacia', la 'drammaticità' del loro linguaggio; dall'altra si ricercherà il 'colorito siciliano' all'interno dei testi. Inoltre verranno illustrati altri fenomeni linguistici che, tipici della lingua del Capuana verista, possono essere riscontrati anche nella raccolta.

La composizione di *C'era una volta...* si colloca nel momento in cui anche la letteratura italiana, in ritardo rispetto alle altre letterature europee,

partecipa a quel moto di interesse verso la letteratura popolare orale<sup>6</sup>. Dal 1875 al 1880 si assiste, infatti, alla pubblicazione di tre opere: *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (1875) di Giuseppe Pittè, *La novellaja fiorentina. Fiabe e novelline stenografate in Firenze dal dialetto popolare* (1877) di Vittorio Imbriani<sup>7</sup> e *Sessanta novelle popolari montalesi* (1880) di Gherardo Nerucci.

Dal punto di vista linguistico la prosa di *C'era una volta...* riflette le incertezze in cui ancora si muoveva in generale la prosa della narrativa post-manzoniana, la quale non aveva afferrato il nucleo fondamentale della rivoluzione linguistica operata ne *I Promessi Sposi* (1840)<sup>8</sup>.

Come è noto, Manzoni, introducendo il romanzo in Italia, genere quanto mai bisognoso di realismo linguistico, rivoluzionò anche la lingua della prosa. Due sono le peculiarità della svolta linguistica manzoniana: la ricerca sistematica della medietà linguistica, vale a dire l'orientamento della lingua verso il parlato<sup>9</sup>; e l'esigenza di un'uniformità linguistica tra piano

<sup>6</sup> Cfr. P. Boero - C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 34-35.

<sup>7</sup> Tra l'altro Imbriani fu uno dei primi a interessarsi a *Lo cunto de li cuuti* di Basile, opera che De Sanctis aveva escluso dalla sua *Storia della letteratura italiana*.

<sup>8</sup> Non è questa la sede per condensare un esame esauriente della lingua de *I Promessi Sposi* e della narrativa successiva alla svolta manzoniana. Per approfondire la tematica basta ricordare in primo luogo due opere di carattere generale: V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993; e il volume di Testa, già citato alla nota 4. Inoltre L. SERAFINI, *Il primo Ottocento: dall'età giacobina all'Unità*, Bologna, Il Mulino, 1989; e Id., *Il secondo Ottocento: dall'Unità alla prima guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino, 1990. Alle quali opere si aggiunga, prezioso sul piano metodologico, il saggio di G. NESCIO, *La lingua di Manzoni. Attivamento alle prose manzoniane*, Bologna, Il Mulino, 1993. In particolare, per la lingua del Verismo, è imprescindibile lo studio di F. BRUSI, *Soundinggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in «Filologia e critica», VII (1982), pp. 198-266. Sulla lingua di Verga basta segnalare G. NESCIO, *La lingua del "Malatoglia" e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988 e G. ALFIERI, *Alcuni frasceologici siciliani nel "Malatoglia"*, in «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», XIV (1980), pp. 3-77 (ottimo per la considerazione del sicilianismo nella lingua di Verga).

<sup>9</sup> Basterà ricordare alcune correzioni dalla ventisettaria alla quarantana, come le tematizzazioni (*Aveste pane > Pane, ne avete*), la sostituzione di *ri* con *ci*, l'ampia riduzione di *egli*, *ella*, *sogg.* e di *est*, *esse*, *egli no*, *dessì* a favore dei più colloquiali *lui*, *lei*, *loro*; la scelta di forme più vicine all'uso: le forme in *-ng-* rispetto a quelle in *-gn-* (*piangere* / *piagnere*); l'imperfetto senza dileguo della *-r-* intervocalica (*farrra* / *area*), la 1 pers. sing. dell'imperf. in *-o*, anziché in *-e*; *Cosa?* interrogativo rispetto al più letterario *Che cosa?*, ecc.

<sup>5</sup> La citazione, come tutte le altre nel resto della trattazione, è tratta da L. CAPUANA, *Tutte le fiabe*, a cura di G. Cattaneo, Roma, Newton, 1992.

diegetico e piano mimetico, perseguita con un rigoroso e rigido monolinguismo (l'impiego del fiorentino medio), senza tuttavia abusare del toscanismo.

La narrativa post-manzoniana non comprese questi due aspetti e seguì in generale due strade: per un verso venne ripreso l'aspetto più vistoso, ma nello stesso tempo effimero della prosa di Manzoni: il toscanismo, quale indice di colloquialità, di cui si ebbe un impiego senza limiti; e per altro verso, anziché inseguire l'uniformità linguistica tra piano diegetico e piano mimetico, fu operata una rigida separazione linguistica tra i due piani, con l'adozione della lingua letteraria nel *narratum* e del dialetto nel *dictum*. Queste due tendenze sono ben rappresentate rispettivamente da *Fede e bellezza* (1840) di Niccolò Tommaseo e da *Angelo di bontà* (1855) di Ippolito Nievo<sup>10</sup>.

Anche Capuana, benchè avverta la necessità di una lingua viva e tenti di arrivare all'orality nei suoi due capolavori, *Giacinta* (1879 e 1889) e *Il Marchese di Roccaverdina* (1901), rimane ancora legato alle soluzioni linguistiche proprie dei narratori post-manzoniani. Ciò fa sì che nelle pagine dei suoi romanzi si riscontrino toscanismi in gran quantità, accanto a forme desuete. In altre parole, nemmeno in Capuana si è realizzata l'uniformità linguistica tra piano diegetico e piano mimetico che costituisce il pregiò de *I Promessi Sposi*. Soltanto Verga in *Vita dei campi* (1880) e soprattutto ne *I Malavoglia* (1881) raggiungerà -attraverso un registro linguistico diversissimo dalla scelta fiorentina de *I Promessi Sposi*, lo stesso traguardo dell'unità anche formale del romanzo che il Manzoni si era prefisso<sup>11</sup>.

La lingua di Capuana si presenta come un insieme composito di elementi toscanevoli, aulici, letterari e regionali. Questa eterogeneità linguistica si riscontra anche in *C'era una volta...*, sebbene in quest'opera sia più consistente la presenza di alcuni tratti del parlato, soprattutto a livello sintattico.

<sup>10</sup> L'opera che meglio riprende la lezione di Manzoni è *Chron* (1886) di Edmondo De Amicis, in cui al moderato impiego del fiorentinismo si aggiunge una sintassi semplice che tende verso la lingua parlata con le ripetizioni, il che polivalente, il *ci* in luogo di *ri*, la ridondanza pronominali, la debozza. L'altro capolavoro della letteratura dell'infanzia del XIX sec., il *Piroccio* (1883) di Collodi, è invece caratterizzato dall'adozione del toscanismo come indicatore del color locale.

<sup>11</sup> F. Bruni, *Sondaggi...*, p.238.

#### 1. «IL LINGUAGGIO COSÌ SEMPLICE, COSÌ EFFICACE, COSÌ DRAMMATICO»

Il primo dei due passi di Capuana citati nella premessa consente di fare alcune osservazioni preliminari. Esso conferma pienamente quanto affermato da Stussi<sup>12</sup>, e cioè che il problema linguistico costituisce una costante dell'attività di critico e di scrittore di Capuana: infatti, anche per un'opera destinata ai ragazzi, lo scrittore non manca di compiere alcune considerazioni linguistiche, che sono di grande utilità ai fini della presente analisi. Tali riflessioni, inoltre, consentono di vedere come Capuana avesse già compreso due aspetti peculiari della fiaba, che sono stati in seguito evidenziati dagli studi linguistici contemporanei: l'attribuzione cioè di una «forma artistica-specifica al genere fiaba; e la caratteristica principale di questa forma artistica, insomma il suo «linguaggio così semplice, così efficace, così drammatico».

Meno facile risulta però l'interpretazione delle parole di Capuana, che cosa voglia significare precisamente l'autore quando parla di linguaggio «così semplice, così efficace, così drammatico».

Due dei tre attributi, con cui Capuana qualifica il linguaggio delle favole, sono impiegati dallo scrittore a proposito della lingua di *Vita dei campi*, e anche qui il critico Capuana aveva anticipato genialmente la riflessione linguistica contemporanea su Verga, vedendo nella particolare sintassi una delle caratteristiche fondamentali della lingua verghiana. Egli scrive che Verga, per rappresentare nelle sue novelle i contadini, ha usato:

Il loro *linguaggio semplice*, schietto e nello stesso tempo immaginoso ed *efficace*, fondendo apposta per essi, con felice arditezza, il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto, affrontando bravamente anche un imbroglio di sintassi, se questo riusciva a dare una più sincera espressione ai loro concetti, o all'intonazione della scena, o al colorito del paesaggio<sup>13</sup>.

Più o meno gli stessi aggettivi per caratterizzare il linguaggio appaiono anche nella dedica a Salvatore Farina, premessa dal Verga alla novella

<sup>12</sup> Cfr. A. Stussi, *Lingua...*, pp.154-156.

<sup>13</sup> L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, Catania, Giannotta, 1882 (volume ristampato a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori, 1988).

## L'Amante di Gramigna

Caro Farina, eccoti non un racconto ma l'abbozzo di un racconto [...] lo te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole *semplici e pittoresche* della narrazione popolare [...].

Questi due intertesti, pur presentando gli aggettivi «semplice» ed «efficace» (nel passo verghiano «pittoresco» può essere considerato se non un sinonimo di «efficace», almeno un termine vicino a «espressivo», aggettivo che non a caso si trova prima di «efficace» nel terzo intertesto, come si vedrà fra poco), non ne chiariscono il significato. Peraltro in entrambi i casi essi sono riferiti alla lingua della narrativa verista, non a quella delle fiabe.

Significativo è un terzo intertesto, in quanto riguardante questa volta la lingua delle fiabe, tratto dall'introduzione alla raccolta di Pitre *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (1875). A proposito delle sue «novelle» raccolte, l'autore descrive la loro forma come: «semplice, schietta, ma espressiva, efficace»<sup>14</sup>.

Ma anche qui ben poco può ricavarsi sul significato degli aggettivi «semplice» ed «efficace».

L'aggettivo «drammatico», riferito al dialogo, si incontra in *Per l'arte*, là dove Capuana scrive: «avevamo bisogno di un dialogo spigliato, vigoroso, drammatico [...]»<sup>15</sup>.

Sulla scorta delle indagini sulla forma della fiaba condotte da Cristina Lavinio<sup>16</sup> bisogna dar senso e ragione di una interpretazione coerente dei due aggettivi adoperati da Capuana.

Due sono gli aspetti formali della fiaba, che la studiosa mette in luce:

a) L'oralità «costitutiva della testualità fiabesca». «La fiaba, infatti, sia quella orale e popolare sia quella trascritta, riscritta o interamente d'autore, è un genere dotato di letterarietà e fondamentalmente orale nella sua genesi, dunque sempre orientata in vario modo verso l'oralità, anche nel caso delle

<sup>14</sup> G. PITRE, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, a cura di A. Rigoli con prefazione di A. Milillo, Palermo, Il Vespro, 1875, p. XLI.

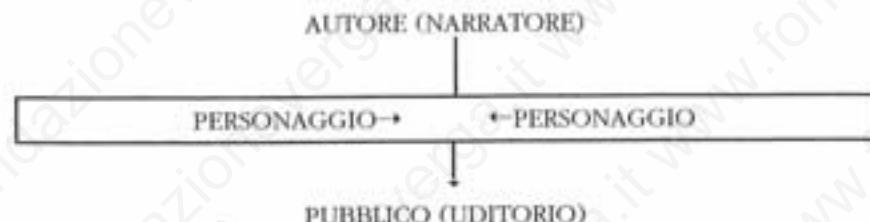
<sup>15</sup> L. CAPUANA, *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885, pp. VI-VII (dove peraltro figura anche l'aggettivo «efficace», riferito alla prosa: «avevamo bisogno d'una prosa viva, efficace [...]»).

fiabe scritte»<sup>17</sup>.

b) La teatralità della fiaba: «Narrate di fronte a un uditorio e in precisi contesti culturalmente e situazionalmente caratterizzati, le fiabe orali hanno inoltre un che di teatrale le cui tracce persistono nelle realizzazioni fiabesche scritte o nei testi che risentono del fiabesco nello scritto»<sup>18</sup>.

Sulla traccia dei principi esposti l'aggettivo «semplice» di Capuana indica un linguaggio rivolto alla mimesi dell'orality; sotto questo aspetto l'espressione «linguaggio semplice» può essere ben collegata a quella di «stile semplice», impiegata da Testa per designare lo stile del romanzo moderno rivolto alla mimesi del parlato: «Al centro dell'orbita descritta dallo "stile semplice", assunto come figura del verosimile del romanzo e come forma testuale dell'opzione per una lingua media e comunicativa, sta, come polo d'attrazione, il "parlato-scritto", ovvero la mimesi letteraria del registro orale della lingua»<sup>19</sup>.

Gli altri due aggettivi («efficace» e «drammatico») possono invece essere interpretati come indicatori del carattere teatrale della fiaba, carattere che si riscontra anche «nelle realizzazioni fiabesche scritte», quali sono appunto le fiabe capuaniane, sia quello legato alla narrazione delle fiabe davanti a un uditorio, sia anche quello riscontrabile nei dialoghi dei personaggi. In riferimento alla teatralità, il tipo di comunicazione che si attua nella narrazione fiabesca può rassomigliarsi alla comunicazione «intrecciata» che avviene a teatro, secondo lo schema del Trifone<sup>20</sup>:



<sup>16</sup> C. LAVINIO, *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

<sup>17</sup> Ivi, p. XI.

<sup>18</sup> Ivi, p. XII.

<sup>19</sup> E. TESTA, *Lo stile semplice* ..., p. 10.

<sup>20</sup> P. TRICOSTA, *L'italiano a teatro*, in L. SERIANNE - P. TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 81-159.

Come si vede, allo schema di Trifone sono state apportate alcune modifiche: il legame autore-pubblico, segnalato nell'originale da una linea tratteggiata, qui è indicato con una linea continua, poiché, se nel teatro si assiste all'apparente eliminazione dell'autore e alla «sua effettiva scomparsa dalla struttura del discorso», nella narrazione fiabesca, invece, l'autore/narratore è situato su un ideale paleoscenico. Ancora è sembrato utile introdurre un'altra modifica, specificando tra parentesi accanto all'autore e al pubblico, rispettivamente i termini «narratore» e «uditario», per certo più appropriati per un discorso sulla fiaba.

Questo schema così concepito risulta molto utile per chiarire il significato degli aggettivi «efficace» e «drammatico»: il primo indicherà un linguaggio dotato di efficacia comunicativa, la quale dovrà essere sempre realizzata nel rapporto narratore-uditario, tenendo presente che, essendo l'uditario costituito da un pubblico infantile, il narratore dovrà sempre tenerne destata l'attenzione, mediante espedienti stilistici che saranno poi evidenziati appresso; il secondo, invece, riguarderà l'interazione tra i personaggi del racconto.

A partire da queste considerazioni s'è dato avvio all'analisi linguistica di *C'era una volta...*, sulla base delle tre categorie, corrispondenti ai tre aggettivi capuaniani: la «semplicità», l'«efficacia», la «drammaticità». Ad ognuna di esse verrà assegnato un gruppo, più o meno ampio, di fenomeni; è chiaro che l'attribuzione dei fenomeni alle diverse categorie non implica che esse vadano considerate come classi chiuse. Alcuni di essi infatti possono anche essere inclusi in tutte e tre le categorie, come ad esempio le ripetizioni o ancor più il discorso indiretto libero, per il quale sarà d'obbligo il riferimento a tutte e tre le categorie.

### 1.1. «SEMPLICITÀ».

Sotto questa rubrica sono radunati tutti quei fenomeni linguistici che possono essere ricondotti all'oralità. Particolare attenzione sarà rivolta ai tratti tipici del parlato<sup>21</sup>, privilegiando il livello sintattico e quello morfologico, quali le

<sup>21</sup> Per ulteriori approfondimenti sui tratti del parlato si veda P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci, 1990 (utilissimo per la considerazione dei fenomeni del parlato anche in chiave diaronica). Altri studi «classici» sul parlato sono R. SOBREIRO, *Sul parlato*, Bologna, Il Mulino, 1981; M. BENETTA, *Il parlato italiano contemporaneo*, in L. SERIANI - P. TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana ...*, pp. 259-270. Inoltre i due volumi di Sobreiro: A.A. SORREDO (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture*, Roma-Bari, Laterza, 1993; e Id., *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

dislocazioni (a sinistra e a destra), il *cbe* polivalente, il *ci* «attualizzante», la concordanza a senso, il periodo ipotetico dell'irrealità con doppio imperfetto indicativo e di tipo misto, i pronomi *lui*, *lei*, *loro* come soggetti, la frase scissa, il pronomi *gli* dativale per *le* e *loro*. Come marca di oralità, infine, sono considerate alcune locuzioni popolareggianti, rintracciabili nelle varie fiabe della raccolta.

#### 1.1.1. LE DISLOCAZIONI.

Il fenomeno della dislocazione<sup>22</sup> è notevolmente presente nelle fiabe capuaniane, nei due tipi a destra e a sinistra.

Per i casi di DaS del tema all'oggetto diretto<sup>23</sup>:

DaS 1) *Le parole se le porta il vento* 13

DaS 2) *La Reginotta la chiuderemo nel granaio* 59

DaS 3) *Quelle parole non potea saperle nessun altro* 59

DaS 4) *la midolla se la mangiava lei* 70

Per l'oggetto indiretto (dativo):

DaS 5) *Una volta al Reuccio gli venne la voglia dei bacelli* 60

Per l'argomentativo:

<sup>22</sup> Per frase neutra o non-marcata si intende una frase del tipo *Maria ha letto il libro*, costituita nell'ordine dal Soggetto (*Il Tewa*) dal verbo (*Il Rema*) e dall'Objetto, il quale ultimo, attribuendogli un valore tematico, può essere dislocato, cioè anteporsi (con un clítico di ripresa anaforico), o posposti (con un clítico di anticipazione o cataforico) secondo i due tipi: a) *Il libro, l'ha letto Maria*; b) *L'ha letto Maria, il libro*. Si ha così nel caso (a) una dislocazione a sinistra (DaS), nel caso (b) una dislocazione a destra. Può dirsi inoltre che la DaS del nostro esempio sostituisce una frase passiva del tipo: *Il libro è stato letto da Maria*. Le dislocazioni (a) e (b) riguardano l'oggetto diretto; tuttavia può darsi il caso di una frase con l'oggetto indiretto (dativo), secondo lo schema: *Ho dato il libro a Mario*. a1) *A Mario, gli ho dato il libro*. b1) *Gli ho dato il libro, a Mario*. Come risulta da (a1) e (b1), l'elemento dislocato è collegato sintatticamente con il resto della frase (si ha un dativo indicato dalla preposizione *a*, ripreso dal clítico, sempre al dativo). Tuttavia può capitare che l'elemento tematico non sia legato sintatticamente alla frase: trattasi di Tema sospeso o *Nominativus pendens*, o anacoluto; del tipo: c) *Mario, gli ho dato il libro*. Negli esempi proposti il tema è stato sempre separato dal resto della frase mediante una virgola. Tale virgola corrisponde nel parlato ad una pausa, peraltro non sempre necessaria.

<sup>23</sup> Il numero posto dopo gli esempi indica la pagina dell'edizione da noi adottata.

DaS 6) *di Tizzonicino non vuol saperne affatto* 10

Per il locativo:

DaS 7) *in uno scatolino a parte ci aveva l'anello* 77

(notare in quest'esempio come il *ci* di ripresa tenda verso il *ci* "attualizzante")

Per il partitivo soggetto:

DaS 8) *Delle fate ce n'è tante!* 85

È da registrare, come detto sopra, una minor presenza della dislocazione a destra, che compare quasi sempre in clausole esclamative o interrogative. Ecco alcuni casi con l'oggetto diretto:

DaD 1) - *Maestà, lo volete davvero quel cardellino?* 12

DaD 2) *Ma nessuno lo volerà, un cosino a quella maniera!* 17

DaD 3) - *Dove prenderlo quel maledetto Ranocchino?* 21

Quanto all'oggetto indiretto si trova un caso di dativo:

DaD 4) *le stava bene a Spera di sole!* 7

un caso di argomentativo:

DaD 5) *Che ne facciamo di questo mostro?* 99

un caso di partitivo:

DaD 6) *ce ne volea della roba!* 38

In quasi tutti i casi l'elemento dislocato ha valore tematico. Resta qualche dubbio per DaS 4 e per DaD 6 in cui l'elemento dislocato non funziona da tema. Pochissime volte è usata la virgola quale segnale di pausa tra l'elemento dislocato e il resto della frase (*La nocciuola, dee inghiottirsela col guscio* 50; e cfr. DaD 2); altre volte la virgola è impiegata per indicare degli incisi (*Il pecoraio, scusate, noi per ora ce l'abbiamo* 49).

Quanto alla distribuzione delle dislocazioni, si può dire che:

a). La DaS si trova abbondantemente nel discorso diretto (nei nostri esempi cfr. DaS 1, 2, 8) ma anche nelle parti diegetiche (DaS 4, 5, 6, 7). Qualche occorrenza si ha pure nel discorso indiretto libero (DaS 3).

b). La DaD prevale nel discorso diretto (DaD 1, 5) e nell'indiretto libero (DaD 3, 4). Pochi esempi sul piano diegetico (tra cui DaD 2 e 6).

La presenza delle dislocazioni nelle fiabe capuaniane rispecchia pienamente l'atteggiamento nei riguardi del fenomeno, proprio della seconda metà dell'Ottocento, quando, sull'onda del manzonismo, il costrutto veniva interpretato come efficace ed espressivo<sup>24</sup>:

Vi è nella nostra lingua (e più nel parlare improvviso, che nello scritto) un modo di costruire irregolare, per cui il pensiero fondamentale, e quasi direi, il soggetto ideale, di una o più proposizioni vien posto in principio del periodo come assoluto e indipendente; e ad esso poi, per mezzo di pronomini dimostrativi e personali, si riferiscono quelle...<sup>25</sup>.

Anche se propriamente non rientra nell'ambito delle dislocazioni, sono da ricordare qui i soli quattro casi di tema sospeso:

*Cbi non gli piace me la riporti* 23

*L'acqua, dee berne una stilla al giorno* 50

*Il povero Re, gli parve di morire* 53

*Cbi gli piace se ne pigli* 74

Il primo e il terzo esempio si trovano nel *narratum*; il secondo e il quarto nel *dictum*.

### 1.1.2. LA FRASE SCISSA.

Altro fenomeno sintattico tipico della lingua parlata è la frase scissa<sup>26</sup>,

<sup>24</sup> Cfr. P. D'ANGELO, *Sintassi del parlato...*, pp. 108-109.

<sup>25</sup> R. FORNACIARI, *Sintassi italiana dell'uso moderno*, Firenze, Sansoni, 1881 (rist. anast. 1974), pp. 460-461.

<sup>26</sup> Si tratta di una costruzione che dal punto di vista pragmatico serve a far risaltare il Tema, al contrario delle dislocazioni, le quali, come si è visto sopra, mettono in rilievo quasi sempre il Tema: «Questa struttura, frequentissima in tutte le forme di lingua, è molto diffusa tra le lingue romanze, ma particolarmente in italiano e in francese»; vedi R. SICOSA, *Stabilità e instabilità nei caratteri originali dell'italiano*, in A. A. SORREDO, *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture...*, p. 89.

di cui ricorrono alcune occorrenze in *C'era una volta...*; in esse l'elemento inquadrato è costituito solitamente da una specificazione temporale:

*E un bel pezzo che non lo sento* 15

*Son due giorni che non gustiamo neppure un goccio d'acqua* 17

*Son tredici anni che non mi vede* 27

*Son tanti anni che t'aspetto.* 87

*Era lei che aveva detto* 91

Una costruzione molto simile alla frase scissa è il *c'è* presentativo<sup>27</sup>. Si tratta di una costruzione molto diffusa [...] costituita da un *c'è* / *ci sono* che introduce un sintagma nominale, il quale viene specificato da una (pseudo) relativa esplicativa (*c'è un gatto che gioca nel giardino*). Il *c'è* [...] *che* pare funzionare da segnale rematico che serve a spezzare una frase polirematica (*un gatto gioca nel giardino*) in due blocchi monorematici più semplici, e a mettere in rilievo un elemento attraverso la segmentazione così ottenuta.<sup>28</sup>.

Compaiono questi esempi in *C'era una volta...*:

*Ma c'è il mercante, col berrettino rosso, che fa la guardia* 13

*c'è la Reginotta ch'è diventata di stoppa* 78

- *C'è qualcuno che ti vuol male* 94

### 1.1.3. IL *CHE* POLIVALENTE.

Tratto sintattico caratteristico dell'italiano parlato<sup>29</sup>, il *cbe* polivalente

è presente anche nelle fiabe di Capuana<sup>30</sup>.

Con riferimento allo schema del Sabatini, si prenderanno in esame i tipi (A), (C), (D), dato che gli esempi del tipo (B) sono stati illustrati sopra.

La presenza del *che* polivalente nelle fiabe è assai limitata. Solo nella fiaba *Il Lupo Mannaro* si rilevano tre occorrenze del tipo (C), sempre con ripresa clitica:

*Giuinsero ad una buca, che ci si passava appena* 30

*una ragazza, che ci voleran quattro paia d'occhi per guardarla* 32

*venne avanti il Lupo Mannaro alto, grosso, peloso, con certi occhiacci e certe zanne, che Dio ne scampi ogni creatura!* 33

Nel primo esempio si ha una relativa introdotta da un *cbe* indeclinato, cui segue il clitico *ci* per la specificazione del valore morfologico (locativo); nel secondo caso il *cbe* è ripreso dal clitico oggetto *la*, dopo una frase incassata; nel terzo è da notare il clitico di ripresa *ne* per "da quello"<sup>31</sup>.

Quanto al tipo (A) è da sottolineare l'oscillazione *cbe* / *in cui*, con prevalenza sempre della forma *cbe*:

*Una bella giornata cb'era freddino* 28

*Il giorno che la Reginotta compì i sette anni* 29

*quella volta che non le aveva fatto l'elemosina* 30

*dal giorno in cui una vecchia indovina gli aveva detto* 105

<sup>27</sup> Anche qui abbiamo, come per la frase scissa, l'analogo costrutto francese con *Il y a*.  
<sup>28</sup> G. BEIRUTI, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987, p. 67.

<sup>29</sup> Sul *cbe* polivalente, oltre a P. D'ACQUILE, *Sintassi del parlato...*, pp. 205-260, sono da vedere G. BEIRUTI, *Sociolinguistica...*, pp. 68-69; e M. CORTELAZZO, *Avvicinamento critico allo studio della dialetologia italiana*. Vol. III: *L'itinerario di italiano popolare*, Pisa, Pacini, 1972, pp. 93-98.

<sup>30</sup> All'interno di una frase che però ricorda il *Dio nescampò*, dove ne vale per *ci* "a noi".

Due casi infine di *che* esplicativo-causale (D):

*Dite la vostra, che ho detto la mia* 27

- *Che cosa è stato, che piangi così?* 18

(Da rilevare nel primo caso il *che* accentato)

È possibile che lo scarso impiego del *che* polivalente da parte di Capuana sia motivato da ragioni normative. Per testi destinati ai ragazzi l'autore non ha voluto abusare di un fenomeno avvertito come deviante dalla norma, benché i grammatici dell'epoca, dopo la svolta manzoniana, avessero attenuato la censura normativa, considerando il *che* indeclinato (tra cui rientra il *che* temporale) e il *che* indeclinato con ripresa, come tratti comuni del parlato<sup>32</sup>. È utile ricordare qui brevemente le parole di Fornaciari a tal proposito: il *che* indeclinato si usa «quasi sempre per *in cui* (o *quando*) riferito a un nome esprimente tempo...»; mentre per il secondo tipo scrive lo studioso: «è raro nelle scritture ma comune nel parlare l'uso di *che* con particelle pronominali od avverbiali»<sup>33</sup>.

Infine è superfluo aggiungere che il *che* polivalente è anche uno dei tratti più tipici della sintassi verghiana, da *Vita dei campi* a *I Malavoglia*, a *Mastro-don Gesualdo*.

#### 1.1.4. IL *CI* "ATTUALIZZANTE".

Nel parlato italiano contemporaneo si ha un largo impiego del clítico *ci*, cui si sono attribuiti tre valori, assunti dal pronome in diacronia: «Dalla funzione originaria, e tuttora pienamente presente, di particella locativa, anche nelle frasi segmentate (*al cinema non ci vengo, non ci sono stato a Milano*), il *ci* è passato a quella più generale di oggetto indiretto (*non ci credo* 'non credo a questo'; *ci ho parlato* 'ho parlato con lui') e si è via via indebolito fino a diventare un semplice rinforzo semantico e fonico a certe forme verbali»<sup>34</sup>.

A limitarsi al terzo valore del clítico, considerando i casi in cui esso compare in unione col verbo *avere* e con il verbo *volere*, è rilevante il numero complessivo di occorrenze del *ci* "attualizzante" con il verbo *avere*:

- *Maestà, non ci ho colpa* 11

*Come se Re panceone ci avesse avuto il suo piacere!* 39

*In uno scatolino a parte ci aveva l'anello* 77

*nei vostri cassetti non ce le avete* 115.

È da rilevare che in quasi tutti gli esempi il riferimento spaziale (o locativo figurato) non sia quasi mai del tutto assente (addirittura negli ultimi due esempi è difficile stabilire se sia il caso di un *ci+avere* oppure di un clítico di ripresa al caso locativo).

Numerosi sono anche i casi di *ci* cliticizzato al verbo *volere*:

*ci vuol Ramocchino* 21

*ci volevan quattro paia d'occhi* 32

*ci volle un batter d'occhi* 45

*ci voleva la ragazza dal dente d'oro* 87

#### 1.1.5. LA CONCORDANZA A SENSO.

Del fenomeno della concordanza a senso tra un nome collettivo al singolare e un verbo al plurale<sup>35</sup> si possono riscontrare tre occorrenze:

*E il popolo cominciò a ruzzolarlo come una botte, per le scale e per le vie; e, dalla fatica, sudavano* 39

tutta quella gente *ch'era lì, cominciarono a ridere anche* essi 68

*tutto l'armento, dal gran mangime di quella nottata, avean le pance che gli scoppiavano* 95.

Come si vede, in tutti e tre i casi la concordanza a senso è attuata solo quando il verbo non è immediatamente adiacente al sostantivo. Nel primo

<sup>32</sup> Cfr. P. D'ACHELE, *Sintassi del parlato*..., p. 210.

<sup>33</sup> R. FORNACIARI, *Grammatica italiana dell'uso moderno*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 42-43.

<sup>34</sup> P. D'ACHELE, *Sintassi del parlato*..., p. 261.

<sup>35</sup> Cfr. P. D'ACHELE, *Sintassi del parlato*..., pp. 277-291.

caso è da notare come il verbo immediatamente vicino al sostantivo sia al singolare (*cominciò*), mentre quello della frase coordinata venga invece impiegato al plurale (*sudavano*); nel secondo caso la concordanza a senso non è segnalata solo dalla forma verbale, ma anche dal successivo pronomi personale al plurale, che spinge ad interpretare *tutta quella gente* come un tema sospeso.

Anche l'utilizzo di questo tratto del parlato da parte di Capuana può essere riferito alle norme dei grammatici dell'epoca, i quali, considerando la concordanza a senso come una figura retorica (sillessi), ne legittimano l'impiego nell'ambito dell'uso comune, secondo gli esempi della tradizione letteraria: Fornaciari, per esemplificare l'uso della sillessi, cita il Cavalca, il Firenzuola, il Guicciardini, il Manzoni e, addirittura, Dante<sup>36</sup>.

Sono da segnalare infine quattro casi di mancato accordo tra un sostantivo al plurale e un verbo al singolare:

*In tutto il mercato c'era due pesci soltanto* 27

*- Maestà, non c'è che questi* 27

*Delle fate ce n'è tante!* 85

*Fiabe nuove non ce n'è più* 112.

nei quali il mancato accordo si verifica solo col verbo "esistenziale" *esserci* (influenza dell'uso francese della terza persona singolare nella costruzione esistenziale *Il y a*, anche se il sostantivo è al plurale: *Il y a deux filles?*).

#### 1.1.6. IL PERIODO IPOTETICO

Un altro tratto che caratterizza la sintassi del parlato rispetto a quella dello scritto è la costruzione del periodo ipotetico dell'irrealtà con doppio imperfetto indicativo, sia nella protasi che nell'apodosi. Si ha un solo esempio di periodo ipotetico con doppio imperfetto indicativo (con la negazione sia nella protasi che nell'apodosi):

*E se lui non la guariva intieramente, non potea diventar genero del Re* 80

<sup>36</sup> Ivi, p. 279.

La norma è sempre rispettata in tutti gli altri casi:

*Se Dio avesse voluto, neppure Sua Maestà sarebbe stato buono di impedirlo* 6  
*Se non fosse stato il timore della morte, il Re si sarebbe spacciato il pancione*  
*colle proprie mani* 39

*Se voi aveste venduto quei quattro sassi, ora questa disgrazia non vi sarebbe*  
*accaduta* 94

*Se voi aveste venduto quei quattro sassi, questa nuova disgrazia non vi sarebbe*  
*accaduta* 94

#### 1.1.7. *LUI, LEI, LORO* COME SOGGETTI

Anche per i pronomi di terza persona sogg., dopo la svolta decisiva del Manzoni, che sostituì largamente *egli* ed *ella* con *lui* e *lei* nel testo definitivo dei *Promessi Sposi*, si verificò un diverso orientamento tra i grammatici della seconda metà dell'Ottocento, i quali -pur senza arrivare ad ammettere in assoluto l'uso degli obliqui, offrono una casistica nuova della loro possibile utilizzazione<sup>37</sup>.

Il Fornaciari ammette l'uso "eccezionale" delle forme oblique «quando la persona operante debba avvertirsi di più e mettersi in rilievo maggiore» e presenta una precisa casistica<sup>38</sup>:

- A) dove siano più persone a contrasto o in vicendevole corrispondenza;
- B) dove si debba ben distinguere e separare una persona dalle altre;
- C) in generale, quando il soggetto sia posposto al verbo;
- D) dopo *anche*, *neanche*, *nemmeno* e simili forme avverbiali.

La presenza del fenomeno nelle fiabe capuaniane può essere verificata secondo le occorrenze riconducibili ai quattro tipi enunciati dal Fornaciari, pur presentando alcuni esempi caratteristiche comuni a più di un tipo:

#### TIPO A)

*Sciolsé quel capo, e lei avanti, aggomitolandó, e il Lupo Mannaro dietro* 35  
*- Se vien lei, partirò io!* 87

<sup>37</sup> Ivi, pp. 317-18.

<sup>38</sup> R. FORNACIARI, *Sintassi italiana...*, p. 48 ss.

*e così lei e la sua creatura non moriranno di fame* 88

**TIPO B)**

*- È lei! È la mia figliuola!* 27  
*Lo sapeva soltanto lui* 39  
*e si addormentò lui per il primo* 40  
*Lei è la vera Reginotta* 100

**TIPO C)**

*rispose lei* 67  
*da che lo aveva lui* 93

**TIPO D)**

*Il Re s'addormentava peggio d'un ghiro anche lui* 12  
*volleva veder anche lei* 19  
*Si presentò Topolino, ch'era alla guerra anche lui* 107

Da segnalare è anche l'uso di *lui*, *lei* + *stesso/-a* sia anteposti che postposti al verbo:

*scendeva lui stesso* 11  
*lei stessa non si riconoscenza* 61

Ma al di là dei tipi accettati dalle grammatiche del tempo, si trova un cospicuo numero di esempi di *lui* e *lei* impiegati come soggetti, anche senza enfasi. Per citare solo alcuni esempi:

*lui, stizzito, le tirò un calcio* 7  
*lei viveva in fondo a quel pozzo* 25  
*Lei gli raccontò la sua storia* 27  
*La notte, all'ora fissata, lei s'affacciò alla finestra* 33  
*lui le menò il colpo e le staccò, di netto, la testa* 45  
*Allora lui prese la lettera della vecchiaia* 54  
*e lui ci si divertiva più dei bambini* 115

Nonostante questa consistente presenza di *lui* e, soprattutto, di *lei* soggetto, in assenza di alcun caso di *loro* soggetto, si riscontra anche il rispetto della norma da parte dello scrittore. A cominciare dall'uso di *egli* / *ella* per le

persone e di *esso* / *essa* per le cose e gli animali<sup>39</sup>:

*ma egli ragionava benissimo* 60  
*egli pensava di darle marito* 106  
*il bambino crebbe vegeto e rispo da quel topolino ch'egli era* 106  
*quando non c'era nessuno, ella, per tenerezza lo chiamava Topolino* 106  
*Ed esso a canzonarmi* 11 (rif. *cardellino*)  
*non ti toccherà neppur esso* 61 (rif. *leone*, da mettere in contrasto col tipo D ammesso da Fornaciari)  
*Ed essa vi sentirà* 107 (rif. *codina*).

Come s'è notato, è stato rilevato un solo caso col pronome *ella*. In effetti la preferenza di Capuana è per il pronome *essa*, anche per indicare persona:

*quantunque essa parlasse e si muovesse* 46 (rif. *Reginotta*)  
*ecco quella ragazza che torna indietro anch'essa* 65 (in contrasto col TIPO D di Fornaciari)  
*se tu mi rendi la mia figliuola, essa sarà tua sposa* 68  
*Appunto essa veniva a domandar l'elemosina* 72 (rif. *la vecchiaia*).

In un solo caso *esse* è riferito a persona:

*Il Reuccio volerla visitare le principesse negli appartamenti ov'esse abitavano* 102.

I pronomi personali soggetto di terza persona sono anche sostituiti da dimostrativi (uso che peraltro sarà anche nel *Marchese di Roccaverdina*<sup>40</sup>). Si notino, tra gli esempi riportati sotto, le forme letterarie in -iper il maschile singolare:

*questi gli provò che aveva spesa nel viaggio mezza giornata* 8  
*quegli tornò* 12  
*il giorno appresso, quello, cocciuto, ritornava* 12

<sup>39</sup> Troviamo anche un caso in cui per un nome di animale viene impiegato come anaforico *lui*: *Il gallo si mise a beccare lui solo* 75.

<sup>40</sup> Cfr. A. Stussa, *Lingua...*, p. 163.

*quei ti sciolga* 30  
- *Questi è il tuo sposo* 82  
*costei non è la nostra figliuola* 99  
- *E chi è costui?* 114

#### 1.1.8. IL PRONOME *GLI* DATIVALE PER *LE* E *LORO*.

Riguardo alla semplicità del linguaggio è rilevante l'uso di *gli* come dativale onnivale, esteso al femminile singolare e al plurale, fenomeno morfologico sempre proprio del parlato. Il tratto, che può essere riscontrato, sia pur limitatamente al plurale, nel romanzo manzoniano, nonché nei capolavori verghiani, è adoperato, sia pure con moderazione, anche nelle fiabe capuaniane. Abbiamo infatti solo sette casi di *gli* per *le*:

*due cenci che gli cascavano a pezzi* 5 (rif. *Tizzoncino o Spera di sole*)  
*Il Reuccio gli aveva sputato addosso, le stava bene a Spera di sole!* 7  
*Il Reuccio gli aveva menato un calcio: le stava bene a Spera di sole!* 7  
*come gallina da tirargli il collo* 25

*Dio gli dia male e malanno!* 51 (rif. *sorella*)

*E tutto questo per Serpentina! Schiacciamogli la testa!* 100

*La trappola era stataunta tutta d'olio e di grasso; s'aspettava il Re e la corte per appiccar gli fuoco.* 109.

Si noterà che nel secondo e terzo contesto si registra l'alternanza con *le*, forse per evitare la ripetizione; inoltre nell'ultimo contesto l'uso di *gli* al posto di *ci* o *vi* locativo.

Decisamente in maggioranza sono i casi con *le* (69 occorrenze ad un primo spoglio). Ad esempio:

*quando le riferivano queste parole* 10  
*Un bel giorno le domandò di nuovo* 32  
*La vecchia non le disse nulla* 48  
*le volevano bene* 64  
*le aveva appena messo in dito l'anello* 79.

Per *gli* dativale plurale si riscontrano due esempi:

*In cucina il cuoco fa per sventrarli, e che gli trova nelle budella?* 27  
*tutto l'armento, dal gran mangime di quella nottata, avean le pance che gli scoppiavano* 95.

La presenza di *loro* si ha solo in un caso, in cui spicca l'anteposizione al verbo:

*e videro quella sorta di regali che loro inviava* 50.

#### 1.1.9. LOCUZIONI POPOLAREGGIANTI.

A metà strada tra la "semplicità" e l'"efficacia" sono da cogliere alcune espressioni tipiche dell'oralità. Dai riscontri lessicografici effettuati sul *GDLI*<sup>41</sup> emerge in Capuana una tendenza rivolta a privilegiare, nella maggior parte dei casi, queste locuzioni, solo se esse trovino attestazioni nella tradizione:

*perduto il lume degli occhi* 10

'lasciarsi sopraffare da un'intensa passione (per lo più ira, rabbia, collera)'

Boccaccio: «Senza dubbio il giudizio degli innamorati è falso, però che il lume degli occhi della mente hanno perduto».

*un contadinotto molto male in arnese* 12

'in o ad arnese' con gli avv. *bene* o *male* e unito per lo più ai verbi *essere* o *andare*: vestire ricamente o poveramente; avere o non avere un aspetto decoroso; anche: trovarsi in particolari condizioni economiche (buone o cattive)'.

Giammoni: «Coloro che sono poveri d'avere, di manicare e di bere,...sono male in arnese, e sono spregiati e scherniti»; Boccaccio: «Il primo uomo che agli occhi gli corse fu Primasso, il quale assai male era in arnese».

*montò in furore* 91

'Adirarsi fortemente'.

Boccaccio: «Da dolor vinto e in furor montato, tirata fuori una spada, lei invano mercé addomandate uccise».

*montò sulle furie* 5

'infuriarsi, adirarsi, sdegnarsi, diventare furibondo'.

Firenziuola: «Montata in sulle furie...e fattosi aprire l'uscio per forza, entrò dentro»; Collodi: «Quando lo volevano far montare su tutte le furie, lo

<sup>41</sup> S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1961-2002.

chiamavano col soprannome di Polendina».

*non capivano nella pelle dall'allegrezza* 7

'provare un sentimento o una sensazione o un impulso in modo talmente intenso da non potersi contenere e da essere costretti a manifestarlo'

ARIOSTO: «Mi par ch'io non possa capere nella pelle».

*arricciò il naso* 9

'fare una smorfia quale espressione di fastidio, di noia, di disapprovazione, di sdegno, di disprezzo, di sufficienza'.

FIRENZUOLA: «Poscia ch'elle si accorsero che non una cervia in cambio d'una vergine, ma un asino in vece di un uomo vi era arrivato, arricciando il naso, cominciarono a beffeggiare il loro maestro».

*scizzava fuoco dagli occhi* 15

'dare segni di collera violenta, di intensa agitazione'.

BUONARROTI IL GIOVANE: «E soffia e sbuffa e schizza fuoco e freme»; GIOGNANI: «Gli schizza foco dagli occhi e si contorce e divincola».

*andava matto per quella figlinola* 24

BUONARROTI IL GIOVANE: «Oh s'e' la ricantasse un'altra volta / quella frottola, io cre' ch'i andre' matto, / cre' che 'l cervello mi dare' la volta».

*stretto fra l'uscio e il muro* 28

'tra l'uscio e il muro: di fronte a una scelta obbligata fra eventualità ugualmente difficili, sgradite, dolorose, ecc.'

FIRENZUOLA: «Sì ch'io mi trovava, come si dice, fra l'uscio e il muro».

*aurebbero battuto il capo nel muro* 65

'abbandonarsi alla disperazione; tentare inutilmente'.

GELI: «Lisabetta, egli è un battere il capo nel muro: ne l'ho sgridato tanto, che tu non sai, che io sono ormai stracco»; COLLODI: «Picchiava il capo nel muro, tanto era il dolore che gli straziava l'anima».

*scappando sul suo cavallo a rotta di collo* 107

'a rotta di collo: in gran fretta, alla svelta, molto sollecitamente'

GOLDONI: «Andate a prender dei lumi, per servire questi signori. -

Subito la servo. - Vado a rotta di collo».

Alcune locuzioni assunte dal Capuana sono attestate in autori dell'Ottocento e finanche contemporanei:

*non affacciavano più nemmeno la punta del naso* 5

TOMMASEO: «metter fuori la punta del naso 'affacciarsi, uscire di casa, d'un luogo qualsiasi'».

*lo conclarono per le feste* 92

MANZONI: «Ma, che sotto questo tetto ci fosse una spia! Se c'è, se lo arrivo a scoprire, e lo scopriremo se c'è, te l'accordo io; ti so dir io, Griso, che lo concio per il di delle feste»; NUOVO: «Avanti con quello spiedo, impostore, - mi gridò la cuoca - o ti concio io per le feste».

*bisognava piegare il capo* 65

*Chinare il capo*: 'abbassare la testa; manifestare rassegnazione, umiltà'.

LEOPARDE: «Quanto ll'uomol è più disposto e solito di rinunziare al risentimento, di chinare il capo alle circostanze...; tanto meno è accessibile alla compassione».

*si viveva una ritaccia d'inferno* 106

Una sola attestazione, senza l'alterato: MAZZINE: «È vita d'inferno questa: vita che non ha dell'amore se non i dolori».

*starsene tappate in casa* 5

C. BORRO: «Può una ragazza starsene tappata in casa tutta la vita?»; DE ROBERTO: «Per le strade, qui, non un sonaglio di mulo, non stridore di ruote, non un canto di carrettiere. Al paese, tutti tappati in casa».

*sentì accapponarsi la pelle* 8

'far rabbrividire, far venire la pelle d'oca'.

VIRGA: «All'improvviso dal frastuono scapparono degli urli da far accapponar la pelle»; DE AMICIS: «Ogni sua parola ci dà una sensazione sgradevole; i suoi scherzi ci fanno accapponare la pelle».

*atrebbe dato anche il sangue delle sue vene* 9

CAPUANA: «Romolo ed io daremmo tutto il nostro sangue per vederti

meno triste, più rassegnato almeno».

*quel pezzo di contadinaccio* 14

Nel senso spregiativo, in CAPUANA: «Pezzo di ubriacone che non siete altro!» (cfr. anche il siciliano *pezzu dì...*).

*non ci fu più il becco d'un quattrino* 20

'non avere neanche un soldo, essere al verde'.

MANZONI: «E Ferrer, che è il meglio di tutti, è mai venuto qui a fare un brindisi, e a spendere un becco d'un quattrino?»; CAPUANA: «non aveva il becco di un quattrino».

*si sentì rizzare i capelli* 21

VERGA: «Gli uomini accorrevano vocando, colle brache in mano. Le donne mettevano il lume alla finestra: tutto il paese sulla collina che formicolava di lumi, come fosse il giovedì sera, quando suonavano le due ore di notte: una cosa da far rizzare i capelli in testa, chi avesse visto da lontano».

*paresa di sasso* 97

'restare irrigidito, allibito, stupefatto'.

VERGA: «Bisogna che tu passi nell'altra stanza», soggiunse quindi rivolto a Brusio che sembrava di sasso».

*dovette inghiottire quest'altra pillola amara* 102

'causa di dispiacere'.

FOGAZZARO: «Il professore sudava freddo al pensiero di fermare quella melliflua vena per offrir in cambio la pillola amara che aveva in tasca».

*Il Re se la divorava cogli occhi* 96

'fissare intensamente, appassionatamente, mostrando bramosia, avidità di possedere o anche odio, astio profondo, o struggente nostalgia'.

GARZONI: «Qui si tiene cattedra di leccardia d'ogni sorte, e si sostenta una conclusione di divorcare con gli occhi e co' denti quanto s'incontra»; PAVESA: «Continuò a gironzare dalla sua stanza all'osteria, incapace di fare una corsa più lontano, di salutare a uno a uno i luoghi deserti, pallidi, della campagna e del mare, che tante volte aveva divorato con gli occhi».

*si rodevano il fegato* 7

'adirarsi, stizzirsi, covar rancore, rabbia'.

È attestato posteriormente in Jovine: «Il Sergentello notava che i modi del francese facevano un grande effetto su molti dei suoi soldati e si rodeva il fegato dalla rabbia».

Alcune espressioni infine, che mancano di attestazioni letterarie, manifestano un'influenza dialettale<sup>42</sup>:

*sette figliuoli che se lo rodevano vivo* 17

*sei figgbi ca si lu rusicavanu vivu*, dal verbo *arrusicari*, nel senso fig. di 'consumare' (TRAINA).

*non so più dove dar di capo* 16

Probabile aulicizzazione di *nun sapiri unni darisi la testa* 'non sapere a chi ricorrere', *non sapere dove battere il capo* (TRAINA).

Accanto a queste espressioni possono ordinarsi i proverbi:

*chi si guarda si salva* 40

Traduce il proverbio siciliano *cu' si guardau, si salvau*: 'chi ben si guarda scudo si rende' (TRAINA).

*chi tardi arriva male alloggia* 48

*cu' tardu arriva trova l'ossu*, ovvero *cu' tardu arriva mali alloggia*: 'chi non giunge a tempo, non può trovare tutti gli agi che desidera, e così di chi non afferra tosto le occasioni: chi tardi arriva male alloggia' (TRAINA).

*chi gallo nasce dee chicchiriare* 75

Sic. *Cu' nasci jaddu a jaddiari*.

<sup>42</sup> Per le attestazioni siciliane sono stati consultati: A. TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Giuseppe Pedone Lauriel editore, 1868; e *Vocabolario siciliano*, fondato da G. Piccitto, dir. da G. Tropea, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo, 1968-1997 (fino alla S).

Né sono estranee a quest'ambito queste altre espressioni che sono proprie dell'orality:

brutta più del peccato mortale 5<sup>43</sup>

Sic, essiri cchiu bbruttu di lu piccatu murtali 'essere bruttissimo fisicamente' (PICCITTO-TROPEA).

*Io aspettavano come tam' anime del purgatorio 17*

In sic. *anima di purgatoriū* 'poveretto' (PICCITTO-TROPEA). In tal senso è presente anche ne *I Malavoglia*, III: *Sull'imbrunire comare Maruzza coi suoi figlioletti era andata ad aspettare sulla sciara, d'onde si scopriva un bel pezzo di mare, e udendolo urlare a quel modo trasaliva e si grattava il capo senza dir nulla. La piccina piangeva, e quei poveretti, dimenticati sulla sciara, a quell'ora, parevano le anime del purgatorio.*

*quel suo gran pacione che pareva una botte 37*

In siciliano è diffusissimo *aviri na panza quantu na tutti*.

## 1.2. "EFFICACIA"

Come s'è detto, l'aggettivo «efficace» sta ad indicare tutti quegli espedienti linguistici e retorici impiegati dal narratore per mantenere viva l'attenzione dell'uditore. Saranno ordinati pertanto sotto questa categoria i seguenti fenomeni: l'uso di alterati, le formule fatiche, la similitudine, i versi e le rime, gli ideofoni, la deissi (riferimento al pubblico).

### 1.2.1. ALTERATI

Largo è l'impiego degli alterati nella raccolta. Anche se la copiosa presenza degli alterati nelle fiabe capuaniane potrebbe essere interpretata come un toscanismo (l'uso degli alterati, soprattutto dei diminutivi, fu nella narrativa post-manzoniana -indizio inerte di medietà linguistica<sup>44</sup>), essa sembra essere motivata più dal fatto che gli alterati hanno un'importanza

<sup>43</sup> Si hanno due riscontri tratti dal *GDEL* in Collodi: *Vide una vecchiettina decrepita e brutta più del peccato*; e in Cantoni: *Una signora della mia età, magra come un chiodo, e brutta ab brutta come il peccato mortale*.

<sup>44</sup> V. GAETTI, *Storia dell'italiano letterario...*, p. 276.

notevole nel *baby-talk*<sup>45</sup>, e quindi risultano un mezzo altamente "efficace" nella comunicazione narratore-uditore (infantile).

Possono distinguersi tre classi di alterati: sostantivi alterati, aggettivi alterati, avverbi alterati.

Nella prima classe prevalgono nettamente i diminutivi. Si ricordino: *Tizzoncino* 5; *piedini* 6; *berrettino* 13; *Ranocchino* 17; *pezzettino* 19; *cotellino* 30; *gocciolino* 35; *gambine* 68; *serpentello* 83. Sempre tra i sostantivi figurano alcuni accrescittivi: *vecchione* 8; *vociona* 31; *pancione* 37; *bicchieroni* 37; *cestone* 74; *barbona* 115. E infine i peggiorativi: *stanzaccia* 6; *uccellacci* 21; *nanaccio* 66.

Quanto agli aggettivi si notino i diminutivi: *piccino* 17; *freddino* 28; *bellina* 38; *sciocchina* 100 e i due accrescittivi: *bruttona* 10; *stupidona* 49.

Tra gli avverbi si hanno solo tre diminutivi: *pochino* 22; *adagino* 25; *tantino* 30.

### 1.2.2. SIMILITUDINI

Un altro mezzo per garantire alla narrazione "efficacia" comunicativa è la similitudine<sup>46</sup>. Si rileveranno qui i casi di similitudine, cercando di ordinarli in classi:

a) Similitudini in cui il termine di paragone è un animale:

*era piccino quanto un ranocchio 17*

*il cuoco cominciava a fastarla tutta, come gallina da tirargli il collo 25*  
*salta di qua, salta di là, peggio di una pulce 38*  
*due uccellacci più grossi di un tacchino 39*  
*un naso che pareva un becco di barbagianni 66*

b) Similitudini il cui termine di paragone è un'entità geografica:

*faceva buio come in una gola 12*

<sup>45</sup> Per il *baby-talk* vedi almeno G. BERRUTO, *Sociolinguistica...*, pp. 45-48; e L. M. SAVOIA, *Grammatica e pragmatica del linguaggio bambinosco (baby-talk)*, Bologna, Clueb, 1984.

<sup>46</sup> Cfr. B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989, pp. 249-251.

*gli occhi della donna parevano un fiume* 89

c) Similitudini il cui termine di paragone rientra nell'ambito vegetale e floreale:

*era bianca come un giglio* 100<sup>47</sup>

*è piccina come un cece* 37

*una cipolla poco più grossa d'una nocciola* 58

d) Similitudini il cui termine di paragone è un materiale o una sostanza:

*intrugli amari come il fiele* 37

*un becco lungo un braccio e forte come l'acciaio* 39

*una fontana limpida come il cristallo* 43

*aveva le carni dure come il legno* 46

*lenzuola bianche più della spuma* 103

*cose non mai viste, che luccicavano più dell'oro* 112

*il mago Tre-Pi, nero come il pepe* 113

e) Similitudini il cui termine di paragone si riferisce agli astri:

*un bel giovane che pareva un Sole* 23

*una bellissima signora, che pareva la stella del mattino* 35

*sfolgorava come una stella* 102

f) Con altri termini di paragone, per lo più oggetti:

*una figliuola nera come un tizzone* 5

*soffriva peggio di un mantice* 37

*avevano il capo come un cestone* 74

*un campicello tutto sassi, e largo quanto la palma della mano* 93

*quel campicello, che pareva un giardino; coi seminati verdi e vegeti, mentre quelli dei campi attorno somigliavano a setole di spazzola, gialli, stenti* 93.

### 1.2.3. FORMULE FATICHE

Il tratto linguistico che testimonia meglio il rapporto autore (narratore) - pubblico (uditore) nella narrazione della fiaba consiste nell'impiego di alcune formule fatiche, per mezzo delle quali il narratore vuole mantenere viva l'attenzione dell'uditore.

Nelle fiabe capuaniane si possono distinguere due diversi generi di formule fatiche:

A) quelle costituite da una domanda per aumentare l'attesa dell'uditore sugli sviluppi della vicenda:

*E il coltello? L'aveva dimenticato* 22

*Ranocchino porse il ditino alla Reginotta..., e chi uscì fuori? Un bel giovane che pareva un Sole* 23

*La mattina, il contadino esce fuor del pagliaio, e che vede? Uno spettacolo!* 94

B) le formule introdotte da *Figuriamoci*, le quali svolgono contemporaneamente tre funzioni: richiamano l'attenzione del pubblico, offrono un commento dell'autore su ciò che egli sta narrando, hanno un ruolo deittico, in quanto con l'enclitico *ci* (I pers. pl.) rimandano sia al narratore che al pubblico. Si vedano:

*Figuriamoci il Reuccio!* 8

*Figuriamoci la sua collera!* 11

*Figuriamoci che allegrezza!* 35

*Figuriamoci lo spavento di Sua Maestà e di tutta la corte!* 38

### 1.2.4. DEISSI (riferimento all'uditore)

Al pari delle formule fatiche, un altro modo di rappresentare il tipo di comunicazione narratore-uditore che si viene a creare nella narrazione della fiaba è rappresentato dalla deissi, con la quale è indicato l'uditore, oppure il narratore e l'uditore insieme. Nel primo caso si avrà l'impiego della II pers. pl., nel secondo caso si avrà la I pers. pl. (in un certo senso quest'ultimo aspetto, come s'è visto, è ravvisabile anche nella formula fatica *Figuriamoci*).

L'indicazione dell'uditore soltanto è scarsamente presente in *C'era una volta...*; la si trova all'inizio della fiaba *Ranocchino*:

*Questa è la bella storia di Ranocchino porgi il ditino, e sentirete qui appreso perché si dica così* 17

<sup>47</sup> Questa similitudine richiama il sic. *è mi ggiggħiut* "è una bellezza".

oppure nella formula di chiusura de *Il racconta-fiabe*, interessante anche dal punto di vista testuale, in quanto chiude l'intera raccolta:

- *Fiabe nuove non ce n'è più; se n'è perduto il seme!*

*Come e perché, cari bambini, lo saprete facilmente quando sarete più grandi* 115

Da questi due contesti si evince come il riferimento all'uditore sia attuato mediante la II pers. pl. (*sentirete, saprete, sarete*). Decisamente più numerosi sono i casi, rintracciabili quasi sempre alla fine di ogni fiaba della raccolta, in cui si ha un riferimento all'uditore e al narratore:

*la Reginotta sposò il Re di Francia.*

*E noi restiamo a grattarci la pancia* 16

Cfr. sic. *grattarsi la panza 'oziate'* (TRAINA).

E furono marito e moglie.

*E a lui il frutto e a noi le foglie* 82

e vissero tutti felici e contenti.

*E noi ci trillati ci nettiamo i denti* 87

Cfr. sic. *Iddi arristau filici e cumenti*

*E nuatri ccà nni munnamu li denti* (PME) <sup>48</sup>.

*se ne stettero e se la godettero e a noialtri nulla dettero* 104

Cfr. sic. *Iddi arristau filici e cumenti*

*E nui ristamo ccà senza nenti* (PME) <sup>49</sup>.

La I pers. pl. negli esempi è espressa dai pronomi tonici e atoni (*noi, noialtri, ciò*), e dalle forme verbali *restiamo, nettiamo*.

Darilevare in alcuni contesti anche il passaggio dal passato al presente, fenomeno che sarà esaminato successivamente.

<sup>48</sup> G. PISTI, *Fiabe e leggende popolari siciliane raccolte e illustrate da Giuseppe Pisti*, Bologna, Forni Editore, 1969 (rist. anast. dell'edizione di Palermo, 1870-1913), p. 13.

<sup>49</sup> Ibid., p. 213.

Degne di interesse sono poi due formule di chiusura che si riferiscono sempre al narratore e all'uditore, ma in modo diverso, senza la I pers. pl.:

*Cbi la vuol cruda, cbi la vuol cottata,*

*Cbi non gli piace me la riporti.* 23

*Stretta la foglia, e larga la via. Dite la vostra, ché ho detto la mia.* 27.

Nel primo caso più che il rapporto narratore-uditore, è evidenziato quello autore (scrittore)-pubblico (lettori). La fiaba non è considerata come raccontata, ma scritta e, a testimoniarlo, concorrono sia il verbo *riporti*, sia l'uso della III pers. sing. per indicare il lettore (ovviamente non presente nel momento della narrazione)<sup>50</sup>, marcata sulle forme verbali (*vuol, riporti*) e sul clitico *gli*. Il riferimento all'autore è attuato mediante la prima persona espressa dal clitico *me*.

Nel secondo caso il riferimento è al narratore-uditore. Anche qui il narratore è indicato dalla I pers. del possessivo *miae* dell'ausiliare *ho*, mentre l'uditore dalla II pers. pl. della forma verbale *Dite* e del possessivo *vostri*. Questo caso è anche interessante in quanto vi si trova un'allusione ad un eventuale cambio di turno durante la narrazione.

#### 1.2.5. PASSAGGIO DAL PASSATO AL PRESENTE

È da considerare sotto la categoria dell'"efficacia" anche il passaggio da un tempo passato a un tempo presente, e viceversa, che si verifica durante la narrazione.

Un'indagine dettagliata sui valori del presente nella fiaba è stata compiuta da Cristina Lavinio, che distingue tre tipi di presente:

a) Il presente di primissimo piano, che ha la funzione di rinviare alla situazione enunciativa reale ed è impiegato soprattutto nella deissi e nelle formule fatiche.

<sup>50</sup> «Del tutto diverso è lo *status* della "terza persona". Mentre la prima e la seconda designano "persone vere e proprie, che sono inoltre presenti durante l'enunciazione, la terza designa un "entità" che non è necessariamente presente e che non ha neppure bisogno di essere una "persona"; v. R. Searle, *Fondamenti di linguistica*, Roma-Bari, Laterza, p. 310».

b) Il presente di primo piano, impiegato nella narrazione, che attualizza il racconto.

c) Il presente dei *verbū dicendi*, che serve ad introdurre i discorsi diretti. Poiché quest'ultimo tipo è spesso assente in Capuana<sup>51</sup> e il tipo (a) può essere osservato nel paragrafo relativo alle formule fatiche e in quello sulla deissi, saranno esaminati qui solo alcuni esempi del tipo (b):

*Pensa e ripensa le venne un'idea. La mattina, saltata giù dal letto, appostossi alla bocca della grotta, dentro il collo del pozzo, ed aspettò che venisse gente ad attinger acqua. La carrucola stride, la seccbia fa un tonfo, ed ecco la Reginotta che s'afferra alla corda, puntando i piedini sull'orlo della seccbia. La tiravano lentamente; era un po' pesa. A un tratto la corda si rompe, e seccbia e Reginotta, patatunfete, giù! 25*

*Strada facendo, incontrò una povera vecchia con un sacco di grano sulle spalle. A un tratto si rompe il sacco, e tutto il grano leva per terra. La vecchia continuò a pelarsi dalla stizza 58*

*La Reginotta entrò. Ed ecco il drago con tanto di bocca, che sta nuda e va al collo per inghiottirsela. Gli butta in gola la cipollotta, e quello si ritira, si attorciglia elettricamente, e si mette a dormire.*

*Lei passa oltre. E ecco il gigante tutto coperto d'acciaio, che si slancia incontro brandendo la mazza, cacciando terribili urli. Gli mostra la lama del coltellino, e il gigante va a rannicchiarsi in un canto.*

*La Reginotta passa oltre nella terza stanza. Ed ecco il leone, colle fauci spalancate, colla coda rizzata che fa e va a tremar l'aria. Lei scuote il sonagliino e sbuca un branco di capre. Il leone si slancia su di esse, le sbrana e se le divorza.*

*E lei passa oltre.*

*Vede la fontana, e vi si tuffa dentro con tutte le vesti. Si sentì diventare un'altra*  
L... 61.

Si sono evidenziate in tondo le forme verbali al presente. Il terzo

<sup>51</sup> «La frequente assenza di *verbū dicendi* in Capuana ricalca, da una parte, una possibilità della narrazione orale e si affida totalmente, dall'altra, a espedienti tipografici per contrassegnare il cambio delle voci: i discorsi diretti sono introdotti dalle lineette tipografiche a inizio di capoverso e solo l'*a capo* segnala i cambiamenti di turno negli scambi di battute»; vedi C. LAVISO, *La magia della fiaba* ..., pp. 57-63.

esempio merita un esame più approfondito. Come afferma la Lavinio, «l'occorrenza del presente è sistematica in solidarietà con un avverbio deittico come (*d')ecco (ti)*, insieme endoforico in quanto riferito cataforicamente allo svolgimento del racconto nel co-testo, ed esoforico, in quanto immediatamente seguito da una scena rappresentata nella situazione dell'enunciazione (o contesto), con un'esoforicità spesso rafforzata dalla referenza al destinatario (mediante *-ti*)». <sup>52</sup> Nell'esempio in questione, si presentano due casi particolari (evidenziati in corsivo spazieggiato), nei quali l'avverbio *ecco* è seguito dall'imperfetto. Questa situazione forse può essere collegata alla prevalenza dell'imperfetto, tipica della narrativa verista (e quindi anche del Capuana verista), che si riflette anche nelle fiabe capuaniane: «sembra che anche nelle fiabe scritte da un autore verista si ripercuota quella maggiore frequenza d'uso che l'imperfetto assume nella narrativa naturalista (e verista)». <sup>53</sup> La generalizzata prevalenza dell'imperfetto sul passato remoto nelle fiabe di Capuana, può forse valere anche per la sequenza «anomala» *ecco + imperfetto*.

#### 1.2.6. VERSI, RIME E ASSONANZE

Un altro espediente per ottenere un linguaggio «efficace» è costituito dai versi e dalle rime che si incontrano nei testi. Non è necessario darne qui l'intera casistica; basterà citare gli esempi significativi, ai quali possono essere ricondotti tutti gli altri qui omessi.

S'incomincia dalle rime che si trovano nelle formule di chiusura delle fiabe:

V 1) *il giorno appresso la Reginotta sposò il Re di Francia.  
E noi restiamo a grattarci la pancia.* 16

V 2) *e vissero tutti felici e contenti.  
E noi citrulli ci nettiamo i denti* 87

oppure all'interno della narrazione:

V 3) *le pagnotte e le stiacciate bell'e cotte* 5

<sup>52</sup> Ivi, p. 60.

<sup>53</sup> Ivi, p. 57.

V 4) *Ranocchino porgi il dìño* 17

V 5) - *Passava un ragazzino, e ne feci un bocconcino* 44

V 6) - *Chi mi compra Ranocchino! Chi mi compra Ranocchino!  
Ma nessuno lo voleva un cosino a quella manica!* 17<sup>54</sup>

Quanto ai versi, essi possono essere suddivisi in due classi:

a) i versi nascosti nella prosa;

b) i versi "manifesti", separati dalla prosa, i quali formano nel tessuto della narrazione una sorta di prosimetro.

Per quanto riguarda la prima classe, si può notare in Capuana una preferenza per le coppie di ottonari:

V 7) - *Sentinella sciagurata, pagherai colla tua testa* 11

V 8) - *Cardellino traditore, col Reuccio non ti giova!* 11

V 9) - *"aspettare e non venire, è una cosa da morire"* 42<sup>55</sup>

Fatto degno di nota è che questi versi "nascosti" appartengano quasi sempre al dialogato, e che talvolta vengano ripetuti a distanza, tanto da formare dei ritornelli.

Quanto alla classe (b), possiamo dire che troviamo lasse di versi aventi tutti lo stesso numero di sillabe e con rima regolare come:

V 10) - *Pagnottuccia, stiacciataccia  
Via, lavatevi la faccia!* 9

V 11) - *E se muore Serpentina,  
Tutto il regno va in rotina.* 85

In questi due casi si hanno tutte coppie di ottonari con rima AA. La prima coppia presenta anche la rima al mezzo.

Sono numerosi i casi in cui non si trovano strofe di versi isosillabici. Tuttavia, a garantire una certa omogeneità strutturale alla strofa, concorrono sia la disposizione delle rime, come anche la simmetria sintattica. Per quanto concerne la disposizione delle rime si vedano i seguenti esempi:

V 12) - *Chi semina raccolga,*

*Chi ti attacca, quel ti sciolga.* 30

(settenario + ottonario con rima *raccolga*-*sciolga*).

V 13) - *E furono marito e moglie;*

*E a lui il frutto e a noi le foglie* 82

(novenario + ottonario con rima per l'occhio *moglie*-*foglie*).

Per concludere un esempio di simmetria è dato da quattro strofe nella fiaba *I tre anelli*, le quali sono ripartite in due coppie:

V 14) - *Tu che stai sotto terra,*

*Mi manda la tua sorella;*

*Se dal buio volessi uscire,*

*Del mal fatto ti dei penfare.*

- *Rispondo a mia sorella:*

*Sto bene sotto terra.*

*Dio gli dia male e mataranno!*

*Vo' la nuova avanti l'anno!* 51

V 15) - *Tu che stai sotto terra,*

*Mi manda la tua sorella;*

*Se vuoi tornare da morte a vita,*

*Del mal fatto sii penita!*

- *Rispondo a mia sorella:*

*Sto bene sotto terra.*

*Male occulto o mal pakse,*

*Vo' la nuova avanti un mese.* 51

In queste due coppie di lasse già può ravvisarsi una simmetria nella

<sup>54</sup> Da segnalare nell'ultimo esempio anche l'assonanza *rufera*-*maniera*.

<sup>55</sup> Questi versi richiamano alla memoria l'aria iniziale della *Serpa padrona* di Genitano Antonio Federico: *Aspettare e non venire, / Stare a letto e non dormire, / Ben servire e non gradire, / Son tre cose da morire.* Inoltre abbiamo anche il proverbio siciliano: *aspettar e non veniri è cosa di moriri*: "aspettar e non venire è doglia da morire" (Trama).

seconda strofa di ogni coppia, la quale è costituita sempre da due settenari e da due ottonari. I due settenari presentano la "quasi-rima" *sorella* : *terra* (dato che la geminazione consonantica riguarda *l* e *r*, entrambe riconducibili alla categoria delle liquide), mentre i due ottonari sono monorimi: in V 14 si ha la rima *malanno* : *anno*, in V 15 *palese* : *mese*. Interessante è anche la prima strofa di ogni coppia: esse sono parzialmente simmetriche quanto al tipo di versi da cui sono composte (solo i primi due versi sono sempre un settenario e un ottonario, mentre il terzo e il quarto sono rispettivamente in V 14 due novenari, in V 15 un decasillabo e un novenario). Per quel che concerne la rima, si ripete la stessa struttura della seconda strofa: nei primi due versi *terra* : *sorella* (notare che la seconda strofa presenta la stessa rima, ma "rovesciata"), nel terzo e quarto (semanticamente identici) in V 14 *uscire* : *penitre*, in V 15 *vita* : *pentita*.

È ovvio che queste simmetrie si spiegano grazie alle ripetizioni. Nella prima strofa di ogni coppia si ha, infatti, la ripetizione totale dei primi due versi, e la ripetizione "semantica" e "sintattica" del terzo e del quarto. Stesse considerazioni per la seconda strofa di V 14 e V 15. Come si è potuto vedere, i versi accolgono in sè altri elementi "efficaci", come gli alterati e le ripetizioni.

#### 1.2.7. IDEOFONI

Altri elementi, con cui si realizza l'"efficacia" comunicativa, sono gli ideofoni, vale a dire delle parole la cui forma fonetica vuole imitare un suono. Essendo al pari degli alterati propri del *baby-talk*, gli ideofoni risultano adatti per una narrazione rivolta a un pubblico infantile.

Alcuni ideofoni vengono impiegati da Capuana per indicare il verso di animali:

*Venne re Corvo*:

- *Cra! Cra! Cra! Cra!* 41
- *Chicchirichi!* 71
- *Bau! Bau!* 102

Si ricordi inoltre l'ideofono *Ti, tiriti, ti* che vuole descrivere il suono di uno "zufolo", e che peraltro dà il titolo ad una fiaba della raccolta.

Infine è da menzionare il classico *patatunfete* 25, per indicare una caduta.

#### 1.3. "DRAMMATICITÀ"

Per "drammaticità" s'intende, come s'è letto, la teatralità riguardante

l'interazione tra i personaggi del racconto. In quest'ultima categoria sono compresi due fenomeni: le interiezioni e la deissi (riferimento ai personaggi). Rientrerebbe in tale categoria anche il discorso indiretto libero; tuttavia, poiché esso presenta forti legami anche con la "semplicità" e l'"efficacia", sarà esaminato a parte.

##### 1.3.1. INTERIEZIONI

«L'interiezione è [...] una "parola-frase": un tipo di voce lessicale che trasmette in modo convenzionalizzato, depositato nel lessico, un atto linguistico completo. Possiamo dire che essa utilizza un linguaggio olofrastico, contrapposto a quello che più spesso usiamo, il cosiddetto linguaggio articolato. Nel linguaggio olofrastico un'unità lessicale ha il significato di un'intera frase. Nel linguaggio articolato, invece, un'unità lessicale è solo una parte della frase, per cui il significato di una frase intera può essere trasmesso solo da più unità lessicali».⁵⁶

Le interiezioni, largamente presenti nelle fiabe capuaniane, costituiscono un valido mezzo per la realizzazione di un linguaggio "drammatico", in quanto esprimono l'atteggiamento emotivo del personaggio e, nello stesso tempo, danno più vigore al dialogo.<sup>57</sup>

Nell'elencare le interiezioni, si seguirà la tradizionale distinzione tra interiezioni primarie (che presentano una forma fonica estranea o deviante rispetto al sistema) e interiezioni secondarie o "derivate" (che "derivano" da voci lessicali e impiegano quindi lo stesso sistema fonetico e fonologico della lingua cui appartengono).

##### Interiezioni primarie

###### AH

Assume diversi valori e può essere seguita subito dal punto esclamativo, oppure dalla virgola che la separa dal resto della frase esclamativa. Si ricordi

<sup>56</sup> Così I. Poggi, *Le Interiezioni*, in L. Renzi - G. Salvi - A. CARDINALI (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, III. *Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 403-425.

<sup>57</sup> Come apparirà dagli esempi, le interiezioni sono presenti anche nel discorso indiretto libero, come si vedrà a suo tempo.

innanzitutto, come primo valore, quello dell'ira e dello sdegno:

*Ab! Quel pezzo di contadinaccio gliel'avea fatta* 14; - *Ab, vecchia scellerata!* 39.

Un altro valore semantico è quello del dispiacere, del rammarico, della desolazione: - *Ab, coricino mio!* 18; - *Ab, figliuola mia! Non è vero!* 29; - *Ab, manimina mia!* 34.

Altrove l'interiezione introduce un rimprovero: *Ab, Maestà, che avete fatto!* 46; o una preghiera: - *Ab, Reginotta! Rendetemi gli occhi!* 41.

Infine può avere il valore di sorpresa e stupore: - *Ab, finalmente sei arrivato!* 8.

#### AH

Questa interiezione è utilizzata per indicare l'atteggiamento emotivo di angoscia del personaggio di fronte a una situazione difficile: - *Abi! M'ammazzano! Abi!* 84. Ma l'interiezione indica anche dolore: - *Abi! Perché mi strappi?* 43; - *Abi! Abi! Abi!* 53 (notare qui l'iterazione).

#### AHMÉ

Si hanno due occorrenze: nella prima l'interiezione indica stupore misto a spavento: - *Abimé! Dunque si trattava di lei?* 25; nella seconda indica rammarico: - *Abimé!, bella ragazza! Ho impegnato la mia parola!* 46. I due diversi valori sono peraltro visibili se si osservano i segni di interpunkzione che seguono immediatamente l'interiezione: nel primo caso si ha un punto esclamativo, nel secondo una virgola.

#### EH

Una sola occorrenza nella quale l'interiezione indica dubbio: *Eh, la cosa non era lascia!* 5.

#### EHI

Ha valore esortativo o indica richiamo (in tal caso è iterata): - *Ehi, scaldate l'acqua! Ehi, impastate!* 5; - *Ehi! Ehi!* 24.

#### OH

Come *ab!* anche questa interiezione assume diversi valori. Innanzitutto indica sorpresa: - *Ob, che buon odore di carne cristiana!* 44; - *Ob! Voglio vederlo* 93. Talora funziona per rafforzare un'esclamazione: - *Ob, questo era nulla!* 9; - *Ob, bimbo mio, come sei bello!* 32. Vi sono due casi, infine, in cui *ob!* è seguita

dall'interiezione derivata *no!* e indica riprovazione: - *Otto giorni! Ob, quella quaglia il Lupo Mannaro non l'avrebbe mangiata;* *no, no!* 25; - *Ob, no! no!* 33.

#### UH

Un solo caso in cui indica scherno: - *Uh! Vi sarà parso* 7

#### PSS

Funziona da richiamo: *Pss! Pss! Il Re dorme!* *Pss! Pss! Il Re dorme!* 12

#### TÉ

Indica anch'essa richiamo: *andava via chiamandosi dietro i mastini.* / *Té! Té!* 44

#### TO'

Indica conoscenza già nota: - *To? Questa la sappiamo a mente* 111.

#### Interiezioni secondarie

#### NO

Indica forte riprovazione, rafforzata da *mai*: - *Sposare una gobbina? No. Mai!* 36

#### COME

Indica sorpresa, stupore. È seguita o dal punto esclamativo o dal punto interrogativo, indicanti l'intonazione: - *Come! Siete allo scuro? Mentre picciano c'era lume* 7; - *Come? Ti sei addormentato anche tu?* 11; - *Come? Non riconoscete il vostro Re?* 98

#### GUA'

Si tratta di una forma interiettiva toscaneggiante, derivata dalla forma verbale *guata* per apocope, e indica di solito stupore e rassegnazione. In Capuana si ha un solo esempio in cui l'interiezione esprime rassegnazione: - *Gua? Era proprio così* 6.

#### DIO!

Indica paura mista a disperazione: - *Dio! Dio! Sua Maestà l'avrebbe*

fatta impiccare 24.

### 1.3.2. DEISSI (RIFERIMENTO AI PERSONAGGI)

Nel dialogato si possono trovare alcuni elementi deittici che rinviano alla situazione comunicativa dei personaggi del racconto.

Innanzitutto il dimostrativo *questo*, spesso rafforzato dall'avverbio *qui*: - *Vendo questo bimbo* 17; - *L'ho veduto con questi occhi e l'ho sentito con queste orecchie* 42; - *Questo qui* 6; *questa qui è una granata!* 54; - *Lo volete questo cencio qui?* 89.

Il semplice avverbio *qui*, talvolta preceduto dal deittico *ecco*: - *Maestà, eccolo qui* 12; *qui ci vuol Ranocchino* 21; - *Veggio qui delle pedate* 43; - *Ci ho qui un anello raro* 77.

## 1.4. IL DISCORSO INDIRETTO LIBERO E LE RIPETIZIONI

Tra tutti i fenomeni linguistici esaminati fin qui, due non possono essere attribuiti a una delle tre categorie, ma sono da riferire a tutte e tre contemporaneamente: il discorso indiretto libero e le ripetizioni. Per questa ragione conviene riservare ad essi una trattazione a sé stante.

### 1.4.1. IL DISCORSO INDIRETTO LIBERO

Il discorso indiretto libero<sup>98</sup> (d'ora in poi DIL) è uno dei fenomeni più interessanti da analizzare in *C'era una volta...*, non soltanto perché esso è caratteristico nei capolavori di Verga - con cui è possibile istituire un confronto -, ma anche perché nelle fiabe di Capuana assume alcune caratteristiche tutte particolari che sono senz'altro da evidenziare.

A modo di introduzione si rilegga la dedica a Salvatore Farina, premessa alla novella *L'amante di Gramigna*:

Caro Farina, eccoti non un racconto ma l'abbozzo di un racconto [...] Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto per viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarni faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore

[...]. Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché *l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa* che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che *l'armonia delle sue forme sarà così perfetta*, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che *la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile*, e l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto con il suo autore [...].

Questo famoso brano, vero e proprio manifesto della poetica del Verismo, può essere interpretato anche in chiave linguistica. Secondo Verga l'autore deve eclissarsi nell'opera, non deve restare traccia di lui («la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile»). Perchè questo accada, occorre che vi sia un'omogeneità tra le parti del racconto o del romanzo, cioè, in termini strutturali, che non vi sia rigida separazione tra piano diegetico e piano mimetico, tra lingua del *narratum* e lingua del *dictum* («l'affinità e la coesione di ogni sua parte»; «l'armonia delle sue forme»). E questa uniformità sarà raggiunta se l'autore avrà adoperato anche nella diegesi le «parole semplici e pittoresche della narrazione popolare», impiegate nella mimesi.

Il DIL è proprio lo strumento per eccellenza che adatta la lingua dell'autore a quella dei personaggi, con la messa in ombra della voce del narratore a favore di un «coro» popolare. Ciò può essere ravvisato in questi cinque esempi, tratti dalla novella *Cavalleria rusticana*:<sup>99</sup>

a) *Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia, come tornò da fare il soldato, ogni domenica si pavoneggiava in piazza coll'uniforme da bersagliere e il berretto rosso, che sembrava quello della buona ventura, quando mette su banco colla gabbia dei canarini. Le ragazze se lo rubavano cogli occhi [...] 198*

b) *Ma con tutto ciò Lola di massaro Angelo non si era fatta vedere né alla messa, né sul ballatoio ché si era fatta sposa con uno di Licodia, il quale faceva il carrettiere e aveva quattro muli di Sortino in stalla. Dapprima Turiddu come lo seppe, santo diavolone! Voleva trargli fuori le budella dalla pancia, voleva trargli, a quel di*

<sup>98</sup> Vedi G. Huozzo, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963.

<sup>99</sup> Si cita da G. Verga, *Le morelle*, Milano, Garzanti, 1980, vol. I.

Licodial però non ne fece nulla [...] 198

c) *Di faccia a compare Alfio ci stava massaro Cola, il vignaiuolo, il quale era ricco come un maiale*, dicevano 199

d) *Turiddu, adesso che era tornato il gatto, non bazzicava più di giorno per la stradicciuola [...] 203*

e) *La gnà Nunzia, poveretta, l'aspettava sin tardi ogni sera 204.*

Da questi esempi si comprende come Verga inserisca il DIL all'interno della narrazione. Gli inserti del DIL costituiscono degli incisi, posti nel testo, separati da esso mediante la virgola e caratterizzati in modo specifico dal punto di vista linguistico attraverso le parole semplici e pittoresche della narrazione popolare: tali parole richiamano le due categorie di analisi precedenti, tratte dal passo di Capuana: la "semplicità" e l'"efficacia"). Nel primo caso si ha un *che*-equivalente (tratto che è stato inserito nella trattazione riguardante la "semplicità") che introduce una frase "efficace" in quanto accoglie in sé una similitudine, *sembrava quello della buona ventura, quando mette su banco colla gabbia dei canarini*; in (b) si ha l'imprecazione siciliana *santo diavolone!*, seguita da una frase foderata, comprendente una dislocazione a destra, le cui parole sono molto espansive, *trargli le budella fuori dalla pancia*. Il caso (c) è molto interessante: vi si trova un'espressione "pittoresca" (*ricco come un maiale*), all'interno di una relativa introdotta da *Il quale*, pronome che mal si adatta alla «narrazione popolare». Tuttavia Verga attribuisce la frase al "coro" con il *verbum dicendum* alla III pers. pl. subito dopo l'inciso. In (d) il DIL è indicato dal proverbio nascosto *Quando non c'è il gatto, i topi ballano*, segno di oralità. In (e) il DIL è costituito dal diminutivo, quindi espansivo, *poveretta*.

Il confronto è utile per stabilire le differenze sull'uso del DIL in *C'era una volta...*: innanzitutto il costrutto non è impiegato da Capuana per pervenire all'impersonalità, anzi si può dire che talvolta a dominare sia la voce del narratore. I mezzi formali inoltre adoperati per realizzare il DIL sono diversi (anche se è quasi sempre costante l'uso dell'imperfetto). Tuttavia anche in Capuana, alla realizzazione del DIL, concorrono elementi "semplici" ed "efficaci". In generale nel DIL capuaniano si assiste a un bilanciamento di due tendenze opposte: la prima è la tendenza all'allontanamento dal discorso dei personaggi, per far prevalere, dal punto di vista formale, la voce

dell'autore; la seconda è invece la tendenza all'avvicinamento al discorso dei personaggi. Tale bilanciamento non è riscontrabile in Verga, in cui predomina decisamente la seconda tendenza. Si analizzeranno i mezzi formali del DIL in Capuana, classificandoli in base a queste due tendenze.

A) Tendenza all'allontanamento dal discorso dei personaggi, con conseguente prevalenza della voce dell'autore. Si riscontra attraverso vari fenomeni. Innanzitutto l'uso dell'imperfetto indicativo, di cui possono essere distinti due tipi:

(1) l'imperfetto che non si riferisce a chi compie l'enunciazione (in quanto - altra differenza di Capuana rispetto a Verga - il DIL talvolta sostituisce il discorso diretto):

*La Reginotta piangeva giorno e notte. Povera figliuola, faceva pena! E tutta la corte stava in tutto 20*

(2) l'imperfetto che si riferisce o a chi produce l'enunciato (e in tal caso la III pers. sostituisce la I pers. del discorso diretto):

*Il Re si fece scuro. Dovea dare la Reginotta a quello zoticone? 12*

*Quello montò sulle furie:*

- Come? Diceva di no, ora che aveva impegnato la sua parola e non poteva più ritirarla? 15

o a colui cui l'enunciato è destinato (la III pers. sostituisce la II pers.):

*Sela prenderu colla Regina, come se la colpa fosse stata di lei, e la maltrattava:*

- Non era buona a fargli un figliuolo, neppure di terra cotta!

*La Regina, indispettita, gli fece colle sue mani un bel puttino di terra cotta.*

- Ecco, se era buona! 90

Nell'esempio citato compare sia l'imperfetto riferito al destinatario (*Non era buona*), sia l'imperfetto riferito all'emittente (*Ecco se era buona*).

Come si nota da questi esempi l'imperfetto alla III pers. sposta la produzione dell'enunciato dalla parte del narratore, togliendola da quella dei personaggi, dove normalmente verrebbero utilizzate nello scambio

comunicativo la I e la II persona<sup>60</sup>. Questo secondo tipo di imperfetto è veramente interessante per lo spostamento che si attua dal discorso diretto al DIL: si veda il caso seguente dove il DIL si alterna al discorso diretto:

*Che partorirà la Regina?*

- Maestà, un serpente.

*Quelli trasecolarono,*

- E che dovevano farne? Ammazzarlo appena nato? Alleverarlo?

- Dovevano allevarlo.

*La povera Regina dette in un piano dirotto:*

- Chi avrebbe allevato una bestia così schifosa? Lei sarebbe morta dal terrore!

E poi se le mordeva il seno?

- Maestà, non abbiate paura. Avrà un dente soltanto, un dente d'oro 83

Degno di interesse è anche quest'altro esempio in cui l'enunciato è suddiviso in due parti: la prima col DIL, e la seconda col ritorno al discorso diretto *Ab, Cecina mia!*, espresso dalla I pers. del possessivo:

*Il povero Re piangeva sangue:*

- La Cecina morta, e lui senz'occhi! *Ab, Cecina mia!* 41.

Nel DIL l'imperfetto viene largamente adoperato, in sostituzione del presente (e analogamente il trapassato prossimo in sostituzione del passato prossimo), proprio perché tende ad "allontanare" l'azione nel passato e a darle un carattere di "indeterminatezza":

*Il Re cominciò dallo scarcerare la povera donna, e tornò a mandare dal Mago:*

- Come rintracciare il bimbo? Lo aveva rapito un cenciaiuolo e non se ne sapeva più notizia 91

Lo stesso "allontanamento" nel passato è ravvisabile anche nell'uso del condizionale passato in luogo del futuro. In questo caso il condizionale passato assume pienamente la sua funzione di futuro nel passato:

*La Reginotta si mostrava più coraggiosa di tutti:*

infine l'Uomo selvaggio non l'avrebbe mangiata! 65.

Altro dispositivo linguistico che indica la prevalenza del narratore è il dimostrativo *quello* in luogo di *questo*, che per la sua natura tende all'allontanamento della cosa designata:

*Si mette le mani nelle tascbe, i diamanti son diventati tanti guscì di lumache!*  
Ah! quel pezzo di contadincaccio gliel'avea fatta! 14

*Il peggio fu quando il Re di Francia mandò a dire che fra otto giorni arrivava.*  
Come rimediare con quella figiolaccia caparbia? 15.

Bisogna aggiungere che l'uso del dimostrativo *quello* è determinato dall'allontanamento, sul piano temporale, che si attua con l'imperfetto.

Più in generale la tendenza all'allontanamento si realizza con la III pers. indicata non solo dal verbo, ma anche dai pronomi:

*Il Re spedì subito i suoi corrieri:*

- Tutte le ricchezze del regno, se gli rilasciava il figliuolo! 9

*La Reginotta sentì che giravano adagino il pomo della serratura:*

- Ahimè! Dunque si trattava di lei? Il Lupo Mannaro voleva mangiarsela 25

o dai possessivi:

*La Reginotta andò via piangendo:*

- La sua stella voleva così! <sup>61</sup>

*Quando il Re apprese quello che sua moglie aveva fatto, cominciò a strapparsi i capelli:*

- La loro rovina era compiuta. *Ab! Povera Serpentina, dove tu sei?* 86.

<sup>60</sup> Sullo statuto della III pers., cfr. nota 50.

<sup>61</sup> Il trattino per indicare il discorso indiretto libero è anche usato dal Capuana nelle novelle come «marca segnaletica» per evidenziare meglio lo stacco tra i due piani narrativi; v. S. MORIANA, *Capitoli di storia linguistica italiana*, LED, 2003, p. 305.

B) Tendenza all'avvicinamento al discorso dei personaggi. Graficamente si realizza con l'indicazione di enunciato esclamativo o interrogativo, e con il trattino 61, quando il DIL sostituisce il discorso diretto:

*i consiglieri chi voleva che alle fornate si tagliasse la testa, chi pensava che fosser matte e bisognasse metterle in libertà.*

- Infine, che cosa diceva quella donna? Se Dio vuole. O che male c'era? Se Dio avesse voluto, neppure Sua Maestà sarebbe stato buono di impedirlo.

- Gua! Era proprio così 6

*Il Re, sentendo questo, fu molto costernato e radunò il Consiglio di corona:*

- Che cosa doveva fare? L'uomo selvaggio era terribile: poteva devastare tutto il regno 64.

Dal punto di vista linguistico la seconda tendenza è attuata come in Verga: da un lato si hanno fenomeni tipici della sintassi del parlato, quindi attribuibili alla "semplicità", come le dislocazioni a destra:

*Le vicine gongolavano:*

- Il Reuccio gli aveva sputato addosso; le stava bene a Spera di sole! 7  
(Da notare in quest'ultimo contesto anche l'impiego di *gli* dativale per *le*),

e a sinistra:

*Il Re e la Regina rimasero.* Quelle parole non poteva saperle nessun altro, che la loro figliuola! 59.

Altra marca di colloquialità è l'interrogativa toscaneggiante:

*Il povero Re si disperava:*

- O che non c'era rimedio per lui? 37

ed anche i pronomi *lui*, *lei* sogg.:

- *Che cosa ti senti, figlinola mia?*

- *Maestà, non mi sento nulla;* ma... *chi dà la sua parola la dovrebbe mantenere.*

- Come? Lei dunque voleva quel Nano gobbo e shilenco?

- *Non intendevo dir questo; ma... chi dà la sua parola la dovrebbe mantenere* 67

*Il Re, dalla contentezza, si fregava le mani.*

Fra poco quella ragazza più bella della luna e del sole sarebbe stata sua sposa! E lui se ne tornerebbe al palazzo reale, Re come prima e più beato di prima! 97.

A ben guardare tali pronomi fanno da contrappeso all'uso della III pers. tipico della tendenza all'allontanamento.

Della "semplicità" e dell' "efficacia" partecipano espressioni tipiche dell'oralità. Negli esempi visti sopra (cfr. *Povera figliuola* 20; *quel pezzo di contadinaccio* 14); poi gli alterati come ad esempio:

*Ventiamo intanto a lui, che di Tizzoncino non vuol saperne affatto:*

- Quel mucchio di filigGINE sua moglie? Quella bruttona di fomaia regina? 10

oppure la ripetizione a copia:

*Prima che albeggiasse, spedì un corriere a spron battuto:*

- Lo voleva il Re, subito subito 96.

Colpisce l'impiego del dimostrativo deittico *questo* rispetto al dimostrativo *quello*, di solito preferito:

*Apre in fretta in fretta... Le mille lire mancarano, ma lì dentro non c'era nessuno!*

- Come andava questa faccenda? 90.

Da ciò risultano chiare alcune somiglianze nella resa formale della tendenza all'avvicinamento tra Verga e Capuana, ma nel confronto si evidenziano anche importanti differenze: il DIL non è usato per pervenire all'impersonalità, ma per dare al testo "drammaticità" (la maggior parte delle occorrenze si riferisce a un solo personaggio, quasi a sembrare un monologo interiore), con l'ausilio anche delle interiezioni:

Eh, la cosa non era liscia! *Le vicine si misero a spiare e a origliare dietro l'uscio* 5.

Solo in pochi casi il DIL si riferisce a un "coro" (cfr. l'esempio citato sopra e nell'esempio di 7), ma anche qui c'è una differenza sostanziale

rispetto a Verga: il "coro" non ha alcuna funzione narrativa.

Potrebbe sembrare improprio laver considerato il DIL, per la funzione che assume nelle fiabe capuaniane, separatamente dagli altri fenomeni relativi alla "drammaticità". Tuttavia s'è soprattutto tenuto conto che il DIL, come s'è visto sopra, raccoglie in sé fenomeni propri della "semplicità" e dell'"efficacia"; anzi, sono proprio questi fenomeni che concorrono in buona parte alla sua realizzazione.

#### 1.4.2. LE RIPETIZIONI

Nella fiaba la ripetizione assolve varie funzioni, come Cristina Lavinio ha descritto esaurientemente: -le stesse ripetizioni e riprese di parole - apparentemente un aspetto della ridondanza esecutiva (ed economia sistematica) del parlato - assolvono nella fiaba a funzioni diverse: vengono codificate in triplicazioni (o anche quadruplicazioni) di espressioni [...] o di episodi simili ripetuti quasi con le stesse parole. Le ripetizioni divengono così veri e propri modalizzatori della narrazione orale e possono essere considerate, in generale, come parallelismi. Nel caso delle ripetizioni della medesima parola, esse sono, di volta in volta, funzionali a dilatare l'idea dell'ampio spazio attraversato e del tempo impiegato a percorrerlo [...], a sottolineare la rilevanza semantica dei termini triplicati, ad aumentare l'attesa del narratario verso gli sviluppi ulteriori del racconto, e così via. Inoltre, anche la triplicazione degli episodi, che possono susseguirsi in modo quasi identico gli uni agli altri [...], ci permette di parlare [...] della struttura isolante e astratta della fiaba, che sembra non avere memoria, a un certo punto della narrazione, di quanto è stato già narrato: perciò scene molto simili possono ripetersi senza che si instauri tra loro un rapporto di coreferenza testuale.<sup>62</sup>

Seguendo questa traccia, la ripetizione nella fiaba non può essere ascritta alla "semplicità", vale a dire alla mimesi del parlato. Il fenomeno sembra essere proprio dell'"efficacia" (secondo la Lavinio -ad aumentare l'attesa del narratario-), ma in alcuni casi la ripetizione può essere attribuita anche alla "drammaticità".

In *C'era una volta...* si possono distinguere tre tipi di ripetizione:

A) Ripetizione di frasi, o di parole a distanza.

<sup>62</sup> C. LAVINIO, *La magia della fiaba...*, pp. 19-20.

B) Ripetizione sintattica, consistente nel ripetere simmetricamente, soprattutto nel dialogato, non tanto le stesse parole, quanto la stessa struttura sintattica.

C) La ripetizione a copia o raddoppiamento.

Al tipo A possono riferirsi i seguenti esempi tratti dalla fiaba *Spera di sole*:

R 1) - Tizzoncino fa l'uovo 5

R 2) Dalle fessure *si vedeva* uno splendore che abbagliava, e di tanto in tanto *si sentiva la mamma*:

- Spera di sole, spera di sole, sarai Regina se Dio vuole!

*E Tizzoncino che faceva l'uovo 5*

R 3) Ma la notte, dalle fessure *dell'uscio il custode vedeva in quella stanzaccia un grande splendore*, uno splendore che abbagliava, e, di tanto in tanto, *sentiva la vecchia*:

- Spera di sole, spera di sole, sarai Regina se Dio vuole!

*E Tizzoncino faceva l'uovo. Le sue risate risonavano per tutta la prigione.*

Il custode *andò* dal Re e gli riferì ogni cosa 6

R 4) Ma la notte, *anche dal carcere criminale*, ecco uno splendore che abbagliava, e *la vecchia*:

- Spera di sole, spera di sole, sarai Regina se Dio vuole!

*Il custode tornò* dal Re e gli riferì la cosa 6

R 5) *Le vicine che la sentivano passare*:

- Tizzoncino fa l'uovo! 7

Questo tipo di ripetizione si attua a distanza ed è riscontrabile sia nelle parti narrate che nel dialogato. Talvolta nel dialogato si verifica la ripetizione di frasi che presentano elementi "efficaci", come la rima in - *Spera di sole, spera di sole, sarai Regina se Dio vuole!*

Per il tipo B possono essere menzionati questi due esempi:

R 6) - *O fornaie, venite fuori al fresco, venite!*

- *Si sta più fresche in casa.*

- *O fornaie, guardate che bel lume di luna, guardate!*

- *C'è più bel lume in casa* 5

- R 7) - *Tizzoncino, perché non ti lavi la faccia?*  
- *Maestà, ho la pelle fina e l'acqua me la sciuperebbe.*  
- *Tizzoncino, perché non ti pettini?*  
- *Maestà, ho i capelli sottili, e il pettine me li strapperebbe.*  
- *Tizzoncino, perché non ti compri un paio di scarpe?*  
- *Maestà, ho i piedini delicati; mi farebbero i calli.*  
- *Tizzoncino, perché la tua mamma ti chiama Spera di sole?*  
- *Sarà Regina, se Dio vuole!* 6

In maniera schematica possono darsi i seguenti esempi di ripetizione sintattica simmetrica:

- R 6) vocativo + esortazione + verbo iterato.  
risposta con comparativo relativo *più fresche*.  
vocativo + esortazione + verbo iterato.  
risposta con comparativo relativo *più bel*.  
La situazione può essere così descritta: A B A B.

- R 7) vocativo + interrogativa causale introdotta da perché.  
vocativo + frase esplicativa (*bo + OGG.*) + coordinata con condizionale.  
vocativo + interrogativa causale introdotta da perché.  
vocativo + frase esplicativa (*bo + OGG.*) + coordinata con condizionale.  
vocativo + interrogativa causale introdotta da *perchè*.  
vocativo + frase esplicativa (*bo + OGG.*) + coordinata asindetica con condizionale.  
vocativo + interrogativa causale introdotta da *perchè*.  
frase esplicativa che rima con VII: *sole: vuole*.  
Schema: A B A B A B Ac Bc.

Queste strutture sintattiche simmetriche, proprie specialmente del dialogato, conferiscono anche "drammaticità" al linguaggio.

L'organizzazione sintattica simmetrica, come risulta dagli esempi, è attuata anche mediante l'impiego della ripetizione di tipo A: in R 6 ad esempio troviamo la ripetizione del vocativo *O fornale!* e del locativo *in casa*; in R 7 vediamo ripetuti sempre in alternanza *Tizzoncino* e *Maestà*. Della simmetria sintattica dei versi già abbiamo detto sopra.

La ripetizione "a copia", consistente nella reduplicazione di una parola,

rappresenta un tratto non soltanto "efficace", ma anche uno strumento di avvicinamento di Capurana al linguaggio infantile. Scrive infatti Simone che «il raddoppiamento per copia è frequente nel linguaggio infantile, come elementare manifestazione di intensificazione, probabilmente perché accresce l'iconicità del segno linguistico (l'intensificazione del significato corrisponde all'incremento della "quantità" della forma).»<sup>63</sup>

Quest'ultimo tipo di ripetizione è sempre rintracciabile nelle fiabe della raccolta: *rideva, rideva* 7; *Canta, canta, canta* 11; *un braccio lungo lungo, peloso peloso* 25; *si fece piccina piccina* 25; *aspetta aspetta* 26; *il pesciolino, nuota, nuota, la portò in fondo al pozzo* 26; *Cammina, cammina* 29; *Scendi, scendi, scendi* 31; *Vistasi sola sola* 31; - *Reginotta, sedete, sedete!* 31; *aperse adagino adagino l'imposta* 33; *il Re cominciò a ingrassare, a ingrassare* 37; *e vai avanti, vai avanti* 79; - *Temerario, temerario!* 79; *una voce lontana, lontana* 86.

#### LA FRASE FODERATA O EPANALESSI

Considerando l'epanalessi<sup>64</sup> come il raddoppiamento (o geminazione) di un'espressione (che può avvenire all'inizio, al centro o alla fine di un segmento testuale), si può notare che essa ha legami assai stretti con la ripetizione e va ascritta anche alla "semplicità", in quanto tratto sintattico tipico dell'oraliità.

I membri iterati possono ammettere interposizioni di incisi o di elementi grammaticali sintatticamente legati a uno dei due membri. Nelle fiabe capuaniane il fenomeno si verifica con l'iterazione del verbo all'imperativo:

- *O fornale, venite fuori al fresco, venite!* 5  
- *O fornale, guardate che bel lume di luna, guardate!* 5

o con l'iterazione della sequenza modale + infinito:

- E debbo ammazzarti con queste mani, debbo ammazzarti!* 18

<sup>63</sup> R. Simone, *Fondamenti...*, p. 161.

<sup>64</sup> Cfr. B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica...*, pp. 189-190.

e infine con la ripetizione di segmenti (*non ti vedrò, cbi fu?*):

*E non ti vedrò più per la casa, non ti vedrò!* 18

*E cbi fu la strega che te lo cantò in culla, cbi fu?* 18;

## 2. ALTRI FENOMENI LINGUISTICI

A completamento della presente indagine sono da considerare alcuni aspetti propri della lingua di Capuana, presenti anche in *C'era una volta...* È utile una breve ricognizione dei toscanismi presenti nelle fiabe, a cominciare dalla sintassi per poi arrivare alla morfologia e alla fonetica. Successivamente si rileveranno alcuni fenomeni attribuibili al versante aulico-letterario. Sempre in quest'ambito sono di un certo interesse alcune considerazioni sulla sintassi dei clitici e sullo stile nominale, ed infine sulle occorrenze lessicali dei sicilianismi e dei toscanismi nel tessuto linguistico della raccolta.

### 2.1. TOSCANISMI

Per quanto riguarda l'uso di toscanismi, tratto quanto mai significativo nella prosa narrativa post-manzoniana, sono da enumerare i seguenti tratti:

#### 2.1.1. INTERROGATIVA INTRODOTTA DA O (CHE)

È un tratto sintattico presente non solo nel discorso diretto, ma anche nel DIL. Si vedano i seguenti casi: *O che eran matte, mamma e figliuola, a starsene tappate in casa con quel po'po' di caldo?* 5; - *O il cardellino non canta più?* 15; *O che non c'era rimedio per lui?* 37; *O quell'uomo, dove lo portate coesto cavallo di bronzo?* 67 (clausola dal forte colorito toscaneggiante anche per la presenza del dimostrativo *cotesto*).

#### 2.1.2. PRONOME SOGGETTO NELLE INTERROGATIVE

Un'altra caratteristica tipica del toscano e soprattutto dell'italiano letterario è la presenza del pronome soggetto, posposto al verbo (o all'ausiliare), nelle clausole interrogative. Molti esempi del fenomeno sono rintracciabili in Capuana, tra i quali: - *Che vorresti tu farne?* 19; - *Con chi hai tu parlato?* 43; - *Perchè mi hai tu chiamata?* 47; - *E che tu sai?* 86.

#### 2.1.3. ARTICOLO + PRENOME

Si presentano solo due esempi, peraltro con alterati che fungono da prenome: *il Tizzonicino* 6; *la Cecina* 38.

#### 2.1.4. SI USATO PER LA I PERS. PL.

Tre esempi solamente: - *Si sta più fresche in casa* 5; - *Si dee crepar di fame?* 20; *noi ci si opponeva* 20.

#### 2.1.5. FORME TOSCANEGGIANTI

Molte volte la componente toscana si manifesta in particolari forme verbali e pronominali:

*VO* per *VOGLIO*:

*ti vo' martoriare* 13; *vo' rimanere ragazza* 15; *vo' un'altra gallina* 73; *vo' mezzo regno* 73.

*VO* per *VADO*:

un solo esempio: *Vo in campagna colla bimba* 29.

*FO* per *FACCIO*:

anche qui solo un'occorrenza: *Il fo mozzare la testa!* 73.

*MESSE* per *MISE*:

*si messe a urlare* 46; *si messe ad osservarla* 83; *il Re messe fuori un decreto* 105.

*APERSE* per *APRI*:

*aperse adagino adagino l'imposta* 33; *aperse una bottega* 77; *il Re gli aperse la bocca* 83.

*SCOPERSE* per *SCOPRI*:

*non scoperse neppure un segnale* 29.

*COTESTO / CODESTO*:

*codesta fata Regina* 56; *cotesto cavallo di bronzo* 67; *cotesto galletto* 71; *cotesto mago* 113.

*TECO, SECO*:

*Io portava seco dovunque* 20; - *Portali teco* 114; *portava seco in una borsa* 115.

### 2.1.6. APOCOPE FACOLTATIVA

L'apocope facoltativa era uno dei più tipici tratti fonetici cui si uniformavano gli scrittori ossequenti al modello fiorentino moderno, Manzoni compreso.<sup>65</sup> Se ne possono raccogliere numerosi esempi anche in *C'era una volta...*. Operando una distinzione tra l'apocope riguardante il verbo e l'apocope riguardante le altre parti del discorso, si possono ricordare alcune occorrenze:

#### D) Apocope facoltativa nel verbo.

Ecco i casi di apocope in *essere* e *avere* (insieme sono riuniti anche i casi in cui entrambi i verbi sono impiegati come ausillari):

a) *essere*: Al presente indicativo si notino: *Dove son riposte le arance d'oro?* 13; *Son li dove le avete viste* 14; - *Io son contento* 17; *I quattrini son finiti* 20. All'imperfetto: *eran matte* 5; *non c'eran più!* 11; *n'eran contentissimi* 20; *eran già passati sei mesi* 24. Al passato remoto: *Quando le arance furon mature* 11. All'infinito: *non volevano esser venduti* 17; *per non esser seccato* 18; - *Doveva esser quello.* 43. Al congiuntivo presente: *Sian messe nel carcere* 6; e imperfetto: *chi pensava che fosser matte* 6.

b) *avere*: Al presente indicativo: *ve l'ban comprato?* 18; *ban cercato male* 42; *Mi ban rapito il bambino* 89. All'imperfetto: *Non avean le pari* 6; *l'avean condotta* 59. All'infinito: *credeva d'aver raccolto* 42; - *Bisogna aver la satatura* 43.

c) *altri verbi*: Al presente indicativo e all'imperativo: *gli vien concessa qualunque grazia* 24; *non ci vuol altro* 26; - *Dove mi portan le gambe* 53; *una di quelle zingare che van dicendo la buona ventura* 82. All'imperfetto: *Campavan la vita* 5; *dicevan le vicine* 5; *dove fiutavan le pedate* 44; *La tenevan rinchiusa* 57. Al passato remoto: *riusciron mal cotte* 9; *Si fecer le nozze* 23; *capiro subito l'inganno* 63; *Chiamaron la Reginotta* 79. All'infinito: *andava di qua e di là a prender le pagnotte* 5; *Meglio morto che sposar lei!* 10; *durava fatica a tener aperti gli occhi* 12; *mi farò prestare l'asino* 17; *il rimedio per guarir la Regina* 28.

2) Apocope facoltativa in altre parti del discorso. Con i sostantivi: *per amor della figliuola* 21; con gli aggettivi: *una gran barba bianca* 8; *ne farà un sol boccone* 41; con i pronomi dimostrativi: *non sai quel che ti aspetta* 53; *quel che mi dese* 68; con gli avverbi: *Perfin la Regina* 6; *lo messe fuor*

*dell'uscio* 12; *Non lo conosco neppur di vista!* 56; *al par di lei* 90.

### 2.1.7. APOCOPE SILLABICA ALLA III PERS. SING. DEL PASSATO REMOTO

Sono presenti numerosi esempi con la forma *diè*: *il vecchio gli diè quel che era avanzato* 8; *le diè in date* 16; *si diè a frugare* 57; *Non le diè retta* 58; *diè un mese di feste* 98; *nessuno si diè pensiero* 110.

### 2.1.8. ALTRI TRATTI FONETICI TOSCANEGGIANTI

Le forme dittongate: *figliuolo*, *figliuola*, *figliuoli*, *figliuole* si alternano con quelle senza dittongo: *notamente* 56 vs. *nuovamente* 89 e 100; *cenciatolo* 89 vs. *cenciatuolo* 89; abbiamo la forma senza dittongo in *risonavano* 5; *sonardo* 63; *sonare* 95; *scoteva* 103.

In protonia si ha *carnovale* 20; *danari* 20 vs. *denaro* 90. In postonia si segnalano i doppiomi *giovine* 69 vs. *giovane* 75; *giovinotto* 78 vs. *giovannotto* 79.

## 2.2. LETTERARIETÀ

Come s'è visto la componente aulico-letteraria non è mai assente nella lingua di Capuana e nemmeno in quella di Verga. Anche in *C'era una volta...* si trovano molti elementi aulici, a partire dalla sintassi.

### 2.2.1. L'OMISSIONE DEL *CHE* DICHIARATIVO

Un tratto sintattico proprio della prosa letteraria italiana è l'omissione del *che* introduttore di frase dichiarativa con verbo al congiuntivo. Nelle fiabe capuaniane si rilevano due esempi: *Intanto ordinava si facesse attorno all'albero una rete di ferro* 12; *Intanto il Re ordinava gli si chiamasse la zingara* 85. In altri due esempi si ha sempre l'omissione del *che*, questa volta non propriamente dichiarativo: - *Che cosa vuoi me ne faccia?* 58; *Bisognava lo coasse la Regina* 71.

### 2.2.2. ENCLISI

Uno dei fenomeni tradizionali che sopravvive nell'italiano sino al XIX sec. è l'enclisi del pronomine atono al verbo, di cui non sono poche le occorrenze in Capuana. A seguire la casistica del Rohlf<sup>66</sup> si possono

<sup>65</sup> A. Susto, *Lingua...*, p. 162.

<sup>66</sup> G. ROHLS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-199, vol. II, § 469. Ricordiamo che l'enclisi dei pronomi atoni al verbo è descritta dalla legge Tobler - Mussafia, sulla quale cfr. G. PATOTA, *Lineamenti di grammatica storica dell'italiano*, Bologna, Il Mulino, 2002.

distinguere tre casi in cui si verifica l'enclisi, corrispondenti generalmente al comportamento del clitico oggetto nell'italiano antico:

a) Il pronome in enclisi all'inizio di frase, secondo il principio che «il pronome atono non poteva iniziare una frase»: *Sdraiarsi per terra* 42; *Trovansi in mercato da due giorni* 27.

b) Dopo le congiunzioni *e* (< ET), *ma* (< MAGIS): *e lei riparossi sotto un albero* 57; *e, il giorno dopo, le carte trovavansi rosicchiate* 108; *e cercbisi un Mago* 108. Nessun caso di enclisi dopo *ma*.

c) Il pronome atono è solitamente evitato in inizio (o ripresa, se la secondaria è un inciso) di proposizione principale seguente a una secondaria: *La mattina, saltata giù dal letto, appostossi alla bocca della grotta* 25; *Quando erano lì, sfogavansi a piangere* 57; *Colle orecchie, il Re suo padre raffigurolla ad un tratto* 27.

Vi sono tuttavia degli esempi che esulano dalle tre condizioni sopradette: *Allora rammentossi della cipolletta* 59; *Un giorno il Reuccio trovossi affacciato a una finestra* 60; *per tornare al luogo dove trovavasi l'albero* 45.

#### 2.2.3. IL PRONOME INTERROGATIVO *CHE COSA?*

Benchè l'oralità sia perseguita da Capuana con molti mezzi, è da sottolineare che nella raccolta non si riscontra mai la forma semplificata del pronome interrogativo neutro *Cosa*?<sup>67</sup>, ma sempre la forma piena *Che cosa?* *Che cosa volete?* 33; *-Che cosa è quest'unto?* 45; *-Che cosa è accaduto figliuola?* 61; *che cosa vedi da farti scrollare la testa?* 83; *- Parla, che cosa vuoi?* 113.

Si aggiungano anche i casi col *Che?* interrogativo: *Che voleva?* 9; *- Babbo, che andiamo a fare lassù?* 29; *- Maestà, che ne so io?* 30; *- E che dovevano farne?* 83; *- Maestà, che portate addosso?* 85.

#### 2.2.4. IL PRONOME RELATIVO

Accanto al *che* relativo adoperato per il soggetto e per l'oggetto diretto (nella stragrande maggioranza dei casi), si trova anche la forma letteraria *il quale* sogg.: *un Re, il quale aveva dietro al palazzo reale un magnifico giardino* 11; *un povero diavolo, il quale aveva sette figliuoli* 17; *con tutti quei gatti per la casa, i quali miagolavano da mattina a sera* 106.

<sup>67</sup> Forma preferita dal Manzoni.

#### 2.2.5. LE FORME DEL CLITICO LOCATIVO: *CI* E *VI*

Quanto alle forme del clitico locativo, si può rilevare una oscillazione tra *ci* e *vi*, sebbene sia quest'ultima forma a prevalere. Per i casi con *ci*: *non ci si viveva* 6; *non ci penetrava mai sole, ma ci si vedeva lo stesso* 25; *dovette andarci* 74. Per i casi con *vi*: *Non vi mancava albero di sorta* 11; *il Re vi metteva a guardia una sentinella* 11; *s'era accostata all'orlo e vi si era affacciata* 24; *per essere più libero di andarvi tutti i giorni* 36; *in cima a un albero per passarvi la notte* 44; *piantò il pugnale in terra, e vi attaccò la catena* 80; *vi andò anche quella povera donna* 90; *ve lo condussero* 114.

Sempre riguardo ai pronomi clitici si presenta un caso di *ne* per *ci*: *Non ne fate caso* 29; quattro casi di *ne* per «da quello»: *si morse una vena del braccio e ne fece schizzar il sangue* 22; *Dio ne scampi* 33; *la vecchia cacciò una mano nella tasca del grembiule, e ne tirò fuori la Cecina* 38; *gli diè una beccata sul pancione e, che ne scbzziò fuori?* 39.

Infine due casi di *gli* per *li*: *gli avrebbe ammazzati tutti, quei figliuoli* 18; *gli avrebbe sfondati* 37.

#### 2.2.6. LA DESINENZA -EA ALLA III PERS. DELL'IMPERFETTO INDICATIVO

Tra le forme desuete rintracciabili nelle fiabe capuaniane spicca la desinenza -ea della III pers. dell'imperfetto indicativo che alterna con la forma -eva. Su cinque verbi si registrano le seguenti occorrenze. Per *avere*: 58 avea (es. *Il Reuccio gli avea sputato addosso, non avea coraggio* 17; *avea vergogna di ricevere un calcio*) e 63 aveva (es. *aveva una figliuola* 5; *Aveva indovinato!* 46; *La Fortuna lo aveva aiutato* 62); al plurale 6 aveano (aveano il capo come un cestone) 74; aveano spento le fiamme 80) contro 13 avevano (es. *non avevano dote* 47; *avevano una figliuola* 57).

Per il verbo *volare* abbiamo 14 volea (es. *Il Reuccio volea impiccato l'ambasciatore* 8; *volea tagliarle la testa* 10) e 53 voleva (voleva veder anche lei 19; *- La sua stella voleva così!* 61). Al plurale solo la forma *volevano* (*non volevano esser venduti* 17; *non volevano più sentirle* 115).

Quanto a *dovere* registriamo al singolare una prevalenza della forma in -ea: 20 dovea (es. *Dovea dare la Reginotta a quello zoticone?* 13; *- Dovea affogarla davvero?* 15; *dovea prender moglie* 48) e 18 doveva (es. *Doveva fare come al solito* 23; *Non doveva fermarsi*). Al plurale solo una forma *dovevano* contro 4 *dovevano* (es. *-Dunque dovean buttare quella gioia di figliuola* 65; *Dovevano allevarlo* 83; *dovevano gridare* 105).

Prevale decisamente la forma in -eva nel verbo *potere*: 7 potea (es. *non potea più ritirarla* 15; *non potea più arrampicarsi* 29) contro 22 poteva (es.

*non poteva esser veduto* 18; *Poteva darsi?* 20; *non poteva dormire* 25). Al plurale una sola occorrenza di *poteano* e 5 *potevano* (es. *non si poteano neppur muoversi* 94; *Il Re non lo potevan trattenere* 15; *non ne potevano più* 68).

Infine, quanto al verbo *sapere* abbiamo: 2 *sapea* (*Il Reuccio non sapea darsi pace* 8; *Il Re non sapea risolversi* 85) e 19 *sapeva* ( *Il Re non sapeva che rispondere* 16; *non sapeva darsi pace* 29; *non sapeva più che inventare* 101 ecc.).

Nonostante si registri la prevalenza delle forme in -eva e in -evano (eccezion fatta per *doveva / doveva*), la persistenza di non poche forme in -ea ed -eano testimonia ancora un legame con la lingua della tradizione, che resiste tenacemente anche dopo la revisione de *I Promessi Sposi*, decisamente rivolta alla radicale eliminazione delle forme arcaiche.

#### 2.2.7. ALTRE FORME DESUETE

Sempre tra i verbi si incontrano alcune forme desuete, come *debbo* (*debbo finire un lavoro; debbo renderne* 112), *dee* (*dee inghiottirsela* 50; *dee berne una stilla* 50); *dèi* (*ti dèi pentire* 51); *cchieggo* (*Te lo cchieggo* 33; *vi cchieggo la mano* 102); *veggo* (*Veggo qui delle pedate* 43; *Maestà, veggo guai!* 83). Anche se esiste qualche oscillazione con le forme più colloquiali (si hanno anche esempi con *deve* e *devi*: *deve passare di qui* 87; *deve bruciare* 100; *devi comprarmi quel Ranocchino* 19; *devi butterti con me* 79), le scelte capuaniane tendono sempre verso l'aulico e il letterario.

#### 2.3. SINTASSI DEI CLITICI

Nella sua analisi linguistica de *Il Marchese di Roccaverdina*, Stussi mette in rilievo l'importanza che viene ad assumere una considerazione puntuale della sintassi dei clitici nello studio della lingua di un autore, e in particolar modo di Capuana: «Trattando della lingua di uno scrittore, alla sintassi dei clitici di solito non viene prestata attenzione, mentre ne merita molta proprio perché rappresenta una fase critica nella marcia di avvicinamento alla lingua da parte di chi non è un parlante nativo, come succede nel caso di Capuana»<sup>68</sup>. In relazione a questo richiamo, l'analisi del testo della raccolta presenta una cospicua casistica, a cominciare dal comportamento dei clitici nella sequenza modale + infinito:

<sup>68</sup> A. Stussi, *Lingua...*, p. 167.

#### POTERE + INF.

Quasi sempre si registra la posposizione del clitico: *Il Re può disfarlo* 10; *La Reginotta non poteva arrampicarsi* 29; *Io potrei romperla* 37; *dove non potesse vederlo nessuno* 40; *Io non posso farne* 49 ecc. Si hanno due casi di risalita del clitico: *non la poteva soffrire* 40; *Se no, non mi può avere* 62.

Se è presente il modale al gerundio seguito dall'infinito, il pronomi si cliticizza al modale:

*Non potendola persuadere* 86.

#### VOLERE + INF.

Anche con questo modale prevale nettamente la tendenza a spostare il clitico a destra dopo l'infinito: *volea tagliarle la testa* 10; *Il Re volle provarsi lui stesso* 11; *avrebbe voluto tirargli* 12; *quel cardellino vorrei tenerlo* 14; *Non vuol farsi vedere*? 16 ecc.

Quando il modale è seguito da due infiniti, il pronomi può legarsi al primo infinito: *non volevano lasciarla passare* 27; *non volevi sentirsi canzonare* 55; oppure può essere posposto al secondo infinito: *Il Re voleva andare a vederla* 55.

La risalita del clitico si ha solo in questi quattro casi: *ti vo' martoriare* 13; *Non lo voleva dire* 75; *Non ne vuol sapere* 104; *non ne volle più sapere* 115.

#### DOVERE + INF.

Prevale sempre lo spostamento a destra del clitico dopo l'infinito: *Dovette, per forza, mettersi d'accordo con quel contadino* 12; *devi comprarmi quel ranocchino* 19; *doveva condurla* 29; *Dobbiamo sposarci* 32 ecc.

Quando il modale è seguito da due infiniti, il pronomi si cliticizza al secondo infinito:

*doveva andare a trovarlo* 36; *dovrà venire a pregarti* 36.

Due i casi di risalita del clitico: *chi dà la sua parola la dovrebbe mantenere* 67; *ci doveva essere un mistero* 103.

#### SAPERE + INF.

Si ha sempre lo spostamento a destra del clitico: *sapreste indicarmi la via* 8; *non sapeva darsi pace* 29; *Il Re non sapeva rassegnarsi* 65; *non seppe frenarsi* 66; *non sapeano staccarsi dalla figliuola* 77 ecc.

#### OSARE + INF.

Un solo caso con clitico posposto all'infinito: *non osavano dirgli* 71.

#### SOLERE + INF.

Anche qui un solo caso con posposizione del clitico all'infinito: *ove solea tenerlo riposo* 90.

Con altri verbi si rileva il seguente comportamento dei clitici:

#### FARE + INF.

Si ha sempre la risalita: *E le fece mettere in prigione* 6; *lo fece condurre in prigione* 12; *le fece correre una persona dietro* 28; *la fece mettere a morte* 50 ecc.

#### SENTIRE + INF.

Abbiamo la posposizione del clitico: *Il Reuccio sentì accapponarsi la pelle* 8; *sentiva farsi il solletico* 38; *sentì chiamarsi da una finestra* 49; *sentì rompersi il guscio* 71; ma anche la risalita: *La Reginotta si sentì rinascere* 25; *si sentì domandare* 31; *la Reginotta si sentì mancare* 33; *Si sentì diventare un'altra* 61.

Se *sentire* è al gerundio, il pronome vi si cliticizza: *sentendole ripetere* 99.

#### COMINCIARE + INF.

E costante lo spostamento a destra del clitico dopo l'infinito: *cominciò a canzonarlo* 12; *cominciò a scassinarla* 20; *la Reginotta cominciò a riaversi* 22; *il cuoco cominciava a tastarla tutta* 25 ecc.

#### MANDARE + INF.

Due casi di spostamento a destra del clitico: *Il Re mandò a sfidarlo* 62; *mando a domandarla per moglie* 67. Quattro casi con risalita del clitico: *Il Re lo mando a chiamare* 14; *vi manderò a chiamare* 50; *li mandarono ad arrestare* 63; *lo aveva mandato a chiamare* 94.

Se il verbo principale è all'imperativo, il pronome vi si cliticizza: *mandatela a chiamare* 74.

#### RESTARE + INF.

Due casi con spostamento a destra del clitico: *E noi restiamo a grattarci la pancia* 16; *noi restiamo a leccarci le dita* 69.

#### VEDERE + INF.

Un caso di risalita: *lo videro tornare* 18.

#### METTERE + INF.

Il clitico è sempre posposto all'infinito: *si messe ad osservarla* 83; *si mette a sonarla* 95.

#### TENTARE + INF.

Un solo caso con posposizione: *tentò d'afferrarlo* 23.

#### LASCIARE + INF.

Due casi di risalita: *non si lasciava acchiappare* 38; *lo lasciavamo cantare* 98. All'imperativo negativo il pronome si cliticizza al verbo reggente: *Non lasciarti impaurire* 79.

#### CREDERE + INF.

Il clitico è posposto: *credeva di prenderla per la mano* 54.

#### FINIRE + INF.

Un solo caso con spostamento a destra: *Non avea finito di dirlo* 54.

#### STARE PER / STARE A + INF.

Il clitico è sempre spostato a destra: *stava per sbatacclarlo* 20; *stava per addormentarsi* 42; *stava per andarsene* 53 ecc.

Con i verbi di movimento si può dire che, nella sequenza verbo di movimento + infinito, si ha sempre la posposizione del clitico all'infinito, secondo la casistica:

#### ANDARE + INF.

*andava ad appostarsi* 18; *andò a nascondersi* 22; *andò a divorarsela nel bosco* 29; *andò ad aspettarla* 30; *andrò a vederla* 52 ecc.

#### VENIRE + INF.

*vennero ad incontrarla per le scale* 48; *venne a vederle* 48; *Venga a prendersela* 62; *vengo a farvi una proposta* 66 ecc.

#### TORNARE + INF.

*Il Re si vuotava le tasche, e tornava a riempirselo* 13; *E tornò a martoriarlo* 14; *tornò a presentarsi il pecoraio* 49; *sarebbe tornata a vederli* 65.

CORRERE + INF.

*Il Re corre a nascondersi* 43.

SCENDERE + INF.

*Scese a vederlo* 67.

Da questa disamina emerge come Capuana tenda sempre ad evitare la risalita, se si eccettuano i casi con *fare* + infinito, probabilmente avvertita come dialettale.

#### 2.4. LO STILE NOMINALE

Il costrutto che va sotto il nome di *stile nominale*<sup>69</sup> in *C'era una volta...* ha una funzione descrittiva, in quanto serve per caratterizzare alcuni personaggi o alcuni luoghi (si tratta sicuramente, come avviene per la prevalenza dell'imperfetto, di un'influenza della narrativa verista).

Si veda ad esempio in *Spera di sole* come venga caratterizzata la protagonista:

*Tizzoncino era sempre di buon umore. Un mucchio di filigiane, i capelli arruffati, i piedi scalzi e intrisi di mota, in dosso due cenci che gli cascavano a pezzi; ma le sue risate risonavano da un capo all'altro della via.* 5

oppure un altro esempio ne *Il Lupo Mannaro*:

*viene avanti un cosino, alto un cubito, vestito d'una stoffa a trama d'oro, con un berrettino rosso e una bella piuma più alta di lui.* 32.

Nonostante la presenza di un verbo in entrambi gli esempi (*cascavano*, *viene*), si trova sempre una giustapposizione di elementi nominali. Nel secondo esempio è da notare anche il partecipio passato (*vestito*), voce nominale del verbo.

<sup>69</sup> Si definisce frase nominale [...] qualunque frase priva di predicato verbale [...]. Quando in un periodo complesso si ha forte prevalenza delle frasi nominali sulle frasi verbali e queste ultime tendono a ridursi a costrutti giustappositi e coordinativi o a subordinazioni elementari (relative e complementi), parliamo di stile nominale; vedi L. SERIANI (con la collaborazione di A. Caselvecchi), *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni Forme Costrutti*, Torino, Utet, 1986, p. 528.

In *Senza-orecchie* lo stile nominale viene adoperato per la descrizione di un luogo:

*In fondo a quel pozzo c'era una grotta grande dieci volte più del palazzo reale. Stanze tutte oro e diamanti, una più bella e più ricca dell'altra.* 25.

Lo stile nominale è infine utilizzato per creare elenchi di cose, come nel seguente esempio, in cui il costrutto è retto dall'avverbio *ecco*:

*Ed ecco pietanze fumanti, tortagnuolo, posata, coltello, bottiglia e bicchieri* 59.

#### 2.5. SICILIANISMO

Nel tessuto linguistico di *C'era una volta...* sono rintracciabili alcuni sicilianismi<sup>70</sup>, soprattutto a livello morfosintattico.

L'atteggiamento del Capuana scrittore di fiabe riguardo alle forme dialettali coincide con quello del Capuana verista, anzi con quello dei narratori veristi. A tal proposito si ricordi la celebre affermazione di Verga: «Il colore e il sapore locale si [...] ma per resto i polmoni larghi»<sup>71</sup>, o le parole che Capuana scriveva a De Roberto: «trovo da aggiungere che in lei c'è una vera stoffa di novelliere e che il giorno che scriverà un'altra novella meno zeppa di sicilianismi voluti (giacchè il difficile è appunto questo: dar il colorito siciliano con forma italiana) lei farà una cosa bella davvero»<sup>72</sup>.

La formulazione di Capuana può essere considerata l'espressione del rapporto della lingua dei veristi col dialetto: «il colorito siciliano con forma italiana»; il sicilianismo va usato, ma deve essere necessariamente adattato.

<sup>70</sup> Sul sicilianismo in Capuana ricordiamo F. CALIBI, *Sicilianismi...*, nonché i lavori già citati di Stussi e Testa. Quanto ai fenomeni linguistici evidenziati ci siamo basati su T. TALAMO, *Varietà regionali*, in A. A. SORBINO, *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi...*, pp. 93-149. Due lavori basilari sui sicilianismi in generale sono G. TROIA, *Italiano di Sicilia*, Palermo, Aracne, 1976; e A. LEONE, *L'italiano regionale di Sicilia*, Bologna, Il Mulino, 1982. Per il contatto italiano-dialetto ricordiamo il saggio di C. GRASSI, *Italiano e dialetti* alle pp. 279-310 del sopra citato volume di Sorbino.

<sup>71</sup> Citazione tratta da V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario...*, p. 296.

<sup>72</sup> S. ZAPPALÀ MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, Sciascia, Caltanissetta, Roma 1984, p. 78 (lettera del 1883).

Così accade anche nelle fiabe, in cui sul piano lessicale si hanno i sicilianismi *Reuccio* (*riuzzu*) e *Reginotta* adattati, dei quali Capuana spiega il significato nell'introduzione.

Tra i sicilianismi morfosintattici si registra:

a) L'uso del passato remoto, quando il contesto richiederebbe piuttosto il passato prossimo: - *Ebbi un capogiro e cascai* 26; - *Se trovo ch'lo seminò, ne faccio un boccone* 34; - *Ab, mammina mia! Mi scappò detto di no; sarò mangiata domani* 33; - *Il signore m'ispirò così* 48; - *Maestà, passavo pel bosco qui vicino, e incontrai l'Uomo selvaggio. Mi disse [...] 64;* - *Accidempoli alla Regina che volle entrare nel canile* 103; - *Accidempoli alla Regina che volle dormire nel canile* 103 (notare negli ultimi due contesti, come il sicilianismo conviva col toscanismo *Accidempoli*).

b) La collocazione del verbo (anche del solo modale) alla fine della frase: - *Pazienza ci vuole! I Regalaraglielo non potevano* 77

c) *Volere + participio* passato in luogo di una proposizione oggettiva col verbo al passivo: *Il Reuccio volea impiccato l'ambasciatore* 8; *Il Reuccio volea ad ogni costo impiccato quel traditore che non arrivava mai in tempo* 8.

d) La posposizione del possessivo (forse anche per enfasi): - *Ab! La nemica mia!* 35; *voleva bene a quel figliuolo quanto alla pupilla degli occhi suoi* 62.

e) L'accusativo esclamativo retto dalla preposizione *a*: *Ab, povero a te!* 44.

Come s'è visto in precedenza, il colore locale è presente anche in alcune locuzioni, similitudini e nelle formule finali delle fiabe.

## 2.6. LESSICO

Notevole è la presenza di toscanismi lessicali (come per le locuzioni popolareggianti, gli esempi sono tratti dal *GDLB*), come dimostra questa serie:

### *Balocco* 100

'giocattolo, gingillo, trastullo'.

MANZOSI: «E benché dal punto dove stava a guardare la non paresse più che una di quelle carrozzine che si danno per balocco ai fanciulli, la riconobbe subito, e si sentì il cuore battere più forte». VERGA: «Quello scimunito di Brasi portava i piedi e voleva la Mena, che gliel'avevano promessa, come fa un ragazzo davanti alle baracche dei balocchi alla fiera».

### *Barlaccio* 70

'Marcio, andato a male (detto di uovo)'  
(Nessuna attestazione).

### *Cantuccio* 109

MANZONI: «Apre l'uscio, va verso il cantuccio dov'era stato riposto il gran mucchio, e mentre dice: guardate, guarda egli stesso e vede...che cosa? Un bel mucchio di foglie secche di noce». VERGA: «Le galline starnazzavano nel terriccio del cortile, al sole, e la chioccia, tutta ingrillita, colla sua penna nel naso, scuoteva il becco in un cantuccio».

### *Capitombolo* 32

MANZONI: «Renzo... si voltò in fretta: e se il suo sostenitore non fosse stato ben lesto a tenerlo per un braccio, la voltata sarebbe stata un capitombolo».

### *Cascaggini* 31

Fiacchezza di tutto il corpo, provocata da sonnolenza o da debolezza generale; leggero svenimento'.

BENCIVENNI [Crusca]: «Si sentono addosso una grande cascaggine, e dormirebbero volentieri».

### *Cece* 37

Toscanismo per *cécio*.

BOCCACCIO: «Postisi dunque a tavola, primieramente ebbero del cece e della sora, e appresso del pesce d'Arno fritto, senza più».

### *Cenci* 5

COLUONE: «Aveva bisogno di una donna da strapazzo per lavare i cenci».

### *Ciaba* 52

Spreg. 'ciabattino'

TOMMASEO - RICUTINI: «Ciaba' per 'ciabattino', è dell'uso più familiare, e non converrebbe per indicare sul serio il mestiere ch'è serio, come i letterati e i politici sanno. 'Ciabai' inoltre non ha plurale, di solito, né traslati».

(= per apocope, da *ciabattino*).

### *Gioncavano* 39

'bere smodatamente, tracannare, ubriacarsi'.

CAVALCA [Crusca]: «la letizia del secolo è impunita nequizia: lussuriare, cioncare, inebriarsi, stare agli spettacoli».

#### *Citrulli* 87

GUSTI: «la dabennagine di quel povero citrullo».

#### *Filiggine* 5

Toscanismo per 'fuliggine'.

REDI: «La materia, che nel canale degli alimenti si suol trovare, non è altra cosa che un liquido grossotto e melmoso di color di filiggine foscamente verdastro».

#### *Girellare* 103

'andare vagando qua e là per lo più oziosamente o per passare il tempo, gironzolare, girovagare'.

GRSM: «O senta il caso avvenuto di fresco, / a me che girellando una mattina, / capito in Sant'Ambrogio di Milano, / in quello vecchio, là, fuori di mano».

#### *Gocciole*

17 DANTE: «Io ebbi vivo assai di quel ch'i volli, / e ora, lassol!, un gocciol d'acqua bramo».

#### *Granata* 54

'scopa costituita da mazzi di saggina (o anche di erica, di stipa, ecc.), legati insieme all'estremità di un bastone che funge da manico'.

BOCCACCIO: «Presi una granata e per tutta la casa or qua, or là discorrendo, per ucciderla lla moscal l'andò seguitando»; PASCOLI: «Passò lontano, ripassò vicino / lo stridulo fruscio della granata».

#### *Staccio* 7

Toscanismo per 'setaccio'.

SACCHETTI: «Io ho si pieno il capo di pareti, / di brache e stacci [...]»; LORENZO DE' MEDICI: «Convien farina aver di gran calvello, / poi menar tanto il staccio o burattello [...]».

#### *Stiacciate* 5

Toscanismo dal punto di vista fonetico, rispetto alla forma *schiacciata*, preferita dal Manzoni. Sta ad indicare una 'focaccia appiattita e sottile condita

con olio e sale, talvolta insaporita con spezie o arricchita con altri ingredienti'.

CAVALEA: «Prese due stiacciate che gli erano state offerte; MANZONI: Girando in mano quel pane, soggiunse: «Vedete come l'hanno accomodato; pare una schiacciata».

Altri toscanismi usati da Capuana anche nei suoi capolavori, nonché nella narrativa post-manzoniana sono: *grulla* 48; *uscio* 5; il diminutivo *piccino* 17.

Compaiono infine due regionalismi:

#### *Materasse* 108

PL di *materassa* per 'materasso'.

MANZONI: «Vide tre o quattro infermi, ne distinse uno da una parte sur una materassa, involtato in un lenzuolo, con una cappa signorile indosso, a guisa di coperta».

#### *Paturnie* 76

'stato d'animo di depressione, d'irritazione, di scontentosità, di stizza, di malinconia o di rabbia, provocato per lo più da un'alterazione improvvisa e immotivata dell'umore (ed è proprio del linguaggio familiare, per lo più al plur. e spesso nelle locuz. *avere le paturnie, prendere o venire le paturnie a qualcuno*)'.

#### CONCLUSIONI

Dall'analisi linguistica di *C'era una volta...* si possono trarre alcune considerazioni di carattere generale. Innanzitutto emerge ancora una volta la grande perizia di Capuana, non solo come scrittore, ma anche come "linguista": egli infatti nell'introduzione alla sua prima raccolta di fiabe ha genialmente individuato le caratteristiche formali del genere fiaba e le ha applicate nella redazione dei testi con straordinaria perizia, tanto che Calvino ha definito la raccolta capuaniana una «eccezionale riuscita poetica».<sup>73</sup>

Dal punto di vista linguistico si può notare come Capuana in queste fiabe si sia avvicinato, meglio che nei romanzi, alla lingua parlata, soprattutto per quel che riguarda il livello sintattico; e forse ciò è dovuto proprio al genere fiaba, che esige - come dice lo stesso autore - un linguaggio "semplice".

<sup>73</sup> I. CALVINO, *Sulla fiaba*, a cura di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1996, p. 34.

BOSALBA GALVAGNO

## LA FUNZIONE LIRICA DEL "DELIRIO" NEL *MARCHESE DI ROCCAVERDINA*\*

Mai da confessore, gli era accaduto un caso che avesse avuto almeno qualche lontana somiglianza con questo. E quel che più gli stringeva il cuore non era tanto il delitto confessato, quanto lo stato d'animo di colui che sembrava non avesse una chiara idea del gran sacramento della penitenza a cui era venuto a ricorrere.

Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, cap. IX

-Che ne pensa di questo caso, dottore?

-È un caso siciliano, ma che riguarda l'universale.

Così rispondeva uno psicanalista parigino dei nostri giorni alla domanda rivoltagli a proposito del caso di un paziente siciliano di cui aveva portato a termine la cura.

Questo aneddoto non è gratuito, poiché il caso del marchese di Roccaverdina, l'eroe del capolavoro di Luigi Capuana, è anch'esso un caso siciliano che riguarda l'universale, tanto più che il suo significato sperimentale si estende, al di là dell'analisi strettamente clinica, a quella propriamente letteraria.

Trattandosi dunque della costruzione letteraria del caso, abbiamo tenuto in considerazione, ai fini del nostro studio, l'individuazione degli

\* Questo saggio è la versione tradotta e ampliata di un intervento dal titolo *Le marquis de Roccaverdina: les «Intermittences de la pensée» ou les séquelles d'un désir interdit*, presentato al Colloque International su *Les Lyriques interdits* (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 26-27 novembre 1999), e pubblicato nel volume degli Atti *Les lyriques interdits*, a cura di Denis Ferraris e Dominique Budor, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Parigi, 2002, pp. 91-106.

effetti stilistici prodotti dall'interdizione dottrinaria di ogni discorso della soggettività in quei testi, specialmente, che si iscrivono sotto l'egida del canone dell'impersonalità. Come si configura infatti l'espressione lirica in questi testi che, per il loro statuto teorico e poetico, censurano innanzitutto l'enunciazione dell'Autore e/o del Narratore, che deve restare impersonale?

Nel romanzo verista la specificità del discorso lirico può essere circoscritta a patto di iscriverla nell'articolazione complessa e dissimulata della soggettività dispiegata nel racconto. L'espressione propriamente lirica, cioè la libertà enunciativa immaginaria del soggetto, può allora prodursi a certe condizioni, quelle per esempio per le quali: «l'interdizione di ogni soggettivismo manifesto, apertamente accettata o tacitamente integrata, per non dire introiettata, ha potuto avere delle conseguenze feconde sul piano dell'espressività indiretta, divenuta più fine, più scaltra e più densa».<sup>1</sup>

Nel romanzo *Il marchese di Roccaverdina*, questa interdizione agisce sia a livello dell'imperativo del canone dell'impersonalità,<sup>2</sup> che delle ingiunzioni che si impongono alla soggettività stessa del protagonista. Quest'ultimo ci è presentato come un personaggio che vuole nascondere ad ogni costo un «terribile segreto» e obbligato pertanto a censurare la libera enunciazione dei suoi desideri più intimi e inconfessabili. Ora, il lirismo al quale il marchese non può sfuggire, malgrado i suoi sforzi per contenerlo o, più precisamente, la soggettività che egli non riesce malgrado le sue rinnovate difese a eliminare, si manifesta attraverso una modalità di enunciazione singolare che il romanzo definisce, nella sua trasformazione e fissazione ultime, «delirio», e della quale va precisata la genesi e la struttura. A questo proposito, è utile richiamare la definizione che Roman Jakobson ha dato della funzione espressiva o emotiva della lingua - di cui riteniamo qui soltanto alcune manifestazioni fondamentali, le interiezioni -,<sup>3</sup> e della «funzione magica

<sup>1</sup> Secondo l'ipotesi di lavoro proposta da Denis Ferraris nel progetto del Colloquio su *Les lyrismes intérieurs*, cit.

<sup>2</sup> Cosa che non impedisce tuttavia all'Autore di manifestarsi, non soltanto attraverso gli *shiflers* (le marche dell'enunciazione nell'enunciato) o attraverso la polifonia delle diverse voci narranti, ma anche, più sottilmente, attraverso le descrizioni apparentemente oggettive del paesaggio.

<sup>3</sup> «La funzione detta "espressiva" o emotiva, che si concentra sul mittente, mira ad un'espressione diretta dell'atteggiamento del soggetto riguardo a quello di cui si parla. Essa tende a suscitare l'impressione di una emozione determinata, vera o finta che sia; [...] Lo strato puramente emotivo, nella lingua, è rappresentato dalle *interiezioni*; vedi ROMAN JAKOBSON, *Linguisitica e poetica* in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 186, corsivo nostro.

d'incantamento» che «è essenzialmente una specie di trasposizione di una terza persona», assente o inanimata, nel destinatario di un messaggio conativo.<sup>4</sup>

La funzione emotiva e quella magica d'incantamento sembrano conservare tutta la loro densità anche in un romanzo realista, e perfino verista.

Un crimine passionale è il tema attorno al quale Luigi Capuana costruisce il caso de *Il marchese di Roccaverdina*, un romanzo pubblicato nella sua forma integrale nel 1901, e la cui composizione aveva richiesto circa vent'anni.<sup>5</sup>

Il romanzo abbraccia circa tre anni della biografia del marchese Antonio Schirardi discendente dell'antica razza dei Roccaverdina, che ha un po' più di quarant'anni nel momento in cui si svolge la sua avventura, durante gli anni del pontificato del Papa Pio IX, dopo il 1870 verosimilmente.<sup>6</sup>

Antonio Schirardi, dopo aver vissuto per dieci anni in concubinato con Agrippina Solmo, la figlia di una raccoglitrice di olive incontrata quando

<sup>4</sup> Ivi, p. 188.

<sup>5</sup> LUIGI CAPUANA, *Il marchese di Roccaverdina*, Treves, Milano, 1901 (parzialmente pubblicato in ventidue episodi nel quotidiano «L'Ora» di Palermo, dal 12 settembre all'11 novembre 1900); poi a cura di Giuseppe Paolo Samoni, Garzanti, Milano, 1974 e a cura di Gilberto Finzi, Mondadori, Milano, 1991. Si cita da quest'ultima edizione.

<sup>6</sup> Questa ipotesi si fonda su argomenti interni alla narrazione. L'eroe in effetti, avendo fallito il suo tentativo presso don Silvio La Ciura, pensa di poter ottenere dal Papa, che egli stima superiore al «pretucolo» di Rabbato e in grado dunque di garantirgli la certezza del perdono, l'assoluzione per l'assassinio di Rocco Criscione. Della figura storica di questo Papa (il conte Giovanni Mastai Ferretti di Senigallia, 1846-1878), ciò che il romanzo sembra pertinentemente presumere, se è vera la ricerca di una garanzia assoluta che liberi il marchese della sua colpevolezza, è la proclamazione del dogma dell'«infallibilità pontificale» per quanto riguarda la Fede e la Morale, proclamazione che risale appunto al 1870. Ma si leggano, a questo riguardo, le elucubrazioni esposte, attraverso un magistrale discorso indiretto libero, allo stesso marchese: «In quanto a lui, visto che il confessore si era rifiutato di assolverlo, perché non si sarebbe rivolto a chi sta più in su di qualunque confessore, a chi ha piena facoltà di sciogliere da tutti i peccati, al Papa in persona? Il Papa è Dio in terra. Col pretesto di un viaggio nel continente, egli sarebbe andato a Roma per buttarsi ai piedi di Sua Santità. — Doveva fondare un altare con messa perpetua? Dotare un orfanotrofio? Regalare un calice di oro con brillanti a San Pietro? — Purché il nome e l'onore dei marchesi di Roccaverdina non fosse macchiato!... Oh! Pio IX avrebbe capito subito le buone intenzioni di lui; non era povero di mente come don Silvio! E si era addormentato in ginocchio davanti a Pio IX che alzava la mano per assolverlo.» (X, p. 106)

ella aveva appena sedici anni, decide, costretto dall'imperativo familiare incarnato dalla zia, la baronessa di Lagomorto, di troncare la sua relazione irregolare con la giovane amante e al contempo di imporle, sotto giuramento, un matrimonio bianco con Rocco Griscione, il *-factotum*, la «mano destra», chiamato anche, per la fedeltà al marchese, *-Rocco del marchese*. Ma il sospetto che il giuramento non sia più rispettato dalla coppia spinge il marchese, sopraffatto da una gelosia passionale, all'atto omicida nei confronti di Rocco.

Sono i tentativi sempre rinnovati e sistematicamente falliti di nascondere e perfino di rimuovere questo crimine, che il romanzo analizza fino all'esplosione della malattia che colpisce il protagonista: una follia improvvisa che si trasforma rapidamente in ebetudine.

Abbiamo circoscritto l'analisi agli ultimi cinque capitoli del romanzo, a partire precisamente dal trentesimo capitolo dove ricorre per la prima volta l'espressione «intermittenze di pensiero», un'espressione che evoca le prime manifestazioni sintomatiche del marchese di Roccaverdina. Al momento del primo segno della malattia imminente, egli è già sposato con Zosima Mugnos, l'antico amore della sua adolescenza, per la quale prova stima ma non desiderio:

Zosima stava ad ascoltarlo con soave aria di rassegnazione, sorridendogli ogni volta che egli si rivolgeva specialmente a lei per dimostrarle che la *stima* di maggiore *intelligenza* delle altre, e che la sua approvazione gli riusciva gradita assai più di quella di ogni altra persona. (XVIII, p. 174, corsivo nostro).

Il suo cuore non era preso, e quando egli pensava a Zosima gli si agitava poco o niente. Provava un piacevole sentimento, una dolce soddisfazione; non altro. *I suoi sensi non vibravano*, come gli accadeva se una folata di ricordi, investendolo improvvisamente, gli avvampava il sangue e lo lasciava turbato e sconvolto, con un indefinito senso, che egli non distingueva bene se di rancore o di rimpianto. (XX, p. 190, corsivo nostro).

Egli però non poteva far a meno di rammentare, di paragonare; e Zosima gli appariva troppo riserbata, troppo fredda in confronto dell'*altra* a cui involontariamente correva il pensiero. Se ne adontava quasi commettesse in quel momento un *sacrilegio*, ma non poteva distrarsi, non poteva scacciar via il fantasma che gli si ripresentava con tanti particolari da cui a poco a poco gli venivano ridestati nell'animo altri ricordi che egli aveva creduto dovessero essere annientati dal solo fatto che Zosima era sua legittima moglie. (XXVI, p. 237, corsivo nostro).

#### *Le «intermittenze di pensiero»*

E dunque nel trentesimo capitolo che il marchese comincia a soffrire delle «intermittenze di pensiero», una sorta di vuoto della memoria che non è altro che la manifestazione reiterata e più accentuata di certi disturbi di cui soffriva già in precedenza. Si accentuano d'altronde anche certe modalità caratteristiche del suo discorso e del suo comportamento abituali.

Si pensi in particolare al dispositivo enunciativo dell'invettiva suscitata, in questo capitolo, dalla proposta di Zosima di restituire la terra di Margitello agli eredi di compare Santi Dimauro<sup>7</sup>, che si era impiccato a Margitello, in quella stessa proprietà che era stata la sua. E al più importante dispositivo dell'*évitement*, che struttura globalmente la soggettività del protagonista durante tutto il suo percorso diegetico e che consiste nell'interrompere o nell'aggirare il discorso:

«Non mi dite più niente, non mi parlate più di questo!» fece il marchese. (XXIX, p. 266)<sup>8</sup>

Proprio all'inizio del trentesimo capitolo, il narratore ci informa della morte, a soli venti giorni di distanza, di mamma Grazia, la vecchia balia del

<sup>7</sup> Si adotta la grafia continua del nome «Dimauro» (presente accanto alla variante con diversa desinenzia: «Dimauro») che le edizioni moderne del romanzo alternano a quella staccata «Di Mauro», riproducendo le stesse oscillazioni della prima edizione a stampa e, verosimilmente, del manoscritto capitaniano.

<sup>8</sup> Nel capitolo XXVI si può leggere un altro passo che mostra lo stesso dispositivo enunciativo dell'*évitement*, dell'annullamento cioè del discorso che è sfuggito al marchese suo malgrado: «Voleva troppo bene a sua moglie; la gelosia lo ha perduto. In certi momenti, quando la passione ci offusca il cervello, noi non sappiamo più quel che facciamo... Io lo avrei assolto...». «E... l'ucciso?» disse il marchese... Ma subito, *quasi questa domanda gli fosse sfuggita suo malgrado*, si affrettò a sogghignare: «Che bei discorsi a tavola!...» (XXVI, p. 242, corsivo nostro). Ed ecco un'altra bella frase significativa dell'enunciazione bloccata del marchese: «Ma la mula e l'uomo a cavallo, che spariscono in un batter d'occhio, inghiottiti dal terreno»: riprese il contadino che aveva finito di fumare e viotava la pipa sul palmo della mano. «Che ne dice rossetta?» domandò il massajà. Il marchese non rispose, e continuò un bel pezzo ad andare su e giù per lo stanzone, a testa bassa, con le mani dietro la schiena, contragendo a intervalli le labbra, *quasi per trattenerne le parole che gli si agitavano sulla lingua*, scrollando spesso le spalle, assorto in un ragionamento interiore che sembrava gli facesse fin dimenticare il luogo in cui si trovava. (XXVIII, pp. 257-258, corsivo nostro).

marchese, e della zia, la baronessa di Lagomorto:

Durante quei tre ultimi mesi, la povera mamma Grazia se n'era andata all'altro mondo, senza neppure accorgersene, restando immobile con la calza in mano, su la seggiola dov'era seduta nel balcone per godersi il sole di febbraio; e la baronessa di Lagomorto l'aveva seguita venti giorni dopo, estinguendosi tranquillamente sotto il baldacchino bianco del suo letto, coi canini la accucciati che più non valevano a tenerle ben riscaldati i piedi. (XXX, p. 267)

Non a caso, forse, le intermittenze di pensiero si rivelano proprio in seguito alla morte che sorprende le due anziane donne in uno stato di tranquillità. La baronessa chiude gli occhi balbettando i versi di una canzonetta del Metastasio, che loda la morte come un rimedio:

-Come si può essere felici in questa valle di lagrime...  
Valle di lagrime dice la Salveregina...  
*è la morte...*

non ricordo più la canzonetta che comincia così e finisce:

*Un rimedio a tutti i mali  
Per quei miseri mortali  
Che son stanchi di soffrir!*

Me la facevano recitare quando ero bambina... La ripeteva spesso la mamma... [..]

Era morta due giorni dopo balbettando la canzonetta del Metastasio,... (XXX, pp. 267-268)

Il racconto della pacifica morte della baronessa di Lagomorto, accompagnata dal canto tenero e malinconico di un poeta amato già dalla nonna paterna del marchese, produce un singolare episodio connotato dall'atmosfera galante e libertina del XVIII secolo.

Zosima non può resistere alla curiosità di indossare un vestito prezioso della prima metà del settecento che trova tra gli altri oggetti ereditati dalla baronessa di Lagomorto. Al suo ritorno da Margitello il marchese, sorpresa la moglie semivestita, si mostra compiacente nei confronti del suo travestimento. Questa fortuita e seducente circostanza avrebbe potuto favorire un felice incontro fra gli sposi, come il testo non manca sottilmente di far credere, ma il marchese, come è prevedibile, lo evita. Neanche Zosima sa

approfittare del fascino femminile che il travestimento le conferisce, imbarazzata com'è per la sua curiosità e irrigidita dalla domanda d'amore, scambiato per desiderio, rivolta al marito. Non saprà o non potrà quindi godere della situazione, esattamente come l'antenata dell'aneddoto raccontato dal marchese:

La marchesa aveva riposto assieme con quelle di famiglia le gioie antiche, di molto valore, destinate a lei dalla zia. E un giorno che ella ammirava, tra gli altri oggetti ereditati, due vestiti di broccato laminati in oro, della prima metà del settecento, conservati perfettamente con tutti gli accessori e le scarpine - la baronessa li mostrava raramente tanto n'era gelosa - si era sentita fin prendere dalla curiosità di indossarne uno che, a occhio, sembrava tagliato e cucito proprio per lei.

Il marchese, tornato inattesamente da Margitello, l'aveva sorpresa mezza vestita, e l'aveva, con insolita compiacenza, aiutata nel travestimento.

Quel *cantusciu* si adattava perfettamente alla sua persona. Ma ella, appena terminata di abbigliarsi, e guardandosi nello specchio, si era vergognata della sua curiosità, quasi si fosse mascherata fuori stagione.

«Vi sta benissimo; sembrate un'altra persona», le disse il marchese. «Il marchese grande raccontava che, ogni volta che la marchesa bisonona indossava questo vestito, egli soleva ripeterle: «Marchesa, approfittate della circostanza; in questo momento non saprei negarvi niente!». Ma la marchesa, egli soggiungeva, non ne approfittò mai.»

«Da donna prudente», rispose Zosima.

Il marchese fece una mossa interrogativa.

«Perché una signora», ella spiegò, «non deve chiedere, ma attendere che il suo desiderio sia indovinato.»

Per un istante si era illusa intorno alla intenzione del marchese. E vedendolo pensieroso, un po' accigliato, aveva aspettato che le dicesse:

«Indovino il vostro desiderio. Sarà come voi volete». Invece egli *cambiò discorso*. (XXX, pp. 269-270, corsivo nostro)

Per uno strano destino Zosima è condannata al ruolo della santa:

«...ella era rimasta turbata il giorno in cui la baronessa di Lagomorto le aveva fatto capire fuggevolmente, con rimpianto, che anche lei si era illusa di vederla entrare in casa Roccaverdina per continuare la tradizione delle sante donne massate e caritatevoli, delle quali il ricordo durava ancora.

Santa la nonna, [...]»

Santa la mamma, nonna del marchese Antonio. Ne aveva visto di tutti i colori con le scapellaggini del marito. [...]»

Santa e martire pur essa la cognata, col marito che pensava soltanto ai levrieri da far correre, vestito, come un burattino, all'inglese, e che sciupava quattrini per questa sua smania e per le donne di teatro a Palermo,

fasciandosi rodersi di gelosia e di umiliazione la bella e buona creatura che Dio poi aveva inchiodata paralitica nel letto dove era morta di sfinimento.

...I Roccaverdina appartenevano quasi ad una razza diversa dall'ordinaria, non importava se nelle cose buone o cattive. Le donne però vi erano state tutte sante; e forse ella attribuiva un po' di santità anche a se stessa, pensando ai guai che le aveva fatto patire il barone suo marito. (XXV, pp. 229-230)

Il marchese invece sembra condannato ad una curiosa monogamia, contrariamente alla tradizione degli uomini Roccaverdina:

In quanto a donne, egli è uscito di razza. Tutti i Roccaverdina sono stati famosi donnaioli: il marchese grande, il padre del cugino, anche vecchio... è vero che, dopo, aveva la scusa della paralisi della moglie... Povera zia! Bocconi amari ne ha inghiottiti parecchi... Ed era bellissima... L'avete conosciuta? (XXVII, p. 247)

All'indomani dell'incontro mancato tra i due sposi era prevista a Margitello, durante la prima festa della *Società Agricola*, la degustazione del vino di cui il marchese era stato promotore. A Zosima, che evita di partecipare alla festa fingendo di dormire, capita così di sorprendere il marchese in un gesto molto inquietante che solo in un secondo momento potrà essere letto come un gesto già sintomatico:

Egli si era aggirato un po' per la camera, esitante se dovesse sveglierla o no: si era fermato a guardarla, e la marchesa che teneva gli occhi socchiusi fu meravigliata di vedergli fare un gesto, quasi volesse scacciare con le mani qualche triste pensiero che lo tormentava, tanto dolorosa era stata l'espressione del suo viso in quell'atto. (XXX, p. 270, corsivo nostro)

Il marchese parte quindi per Margitello col cavalier Pergola e don Aquilante. Nella vettura, durante il tragitto, il cavaliere, ateo e anticlericale, non può impedirsi di provocare lo spiritista don Aquilante riguardo al fatto di sapere se gli Spiriti bevono vino. Ed è durante questa inchiesta derisoria rivolta a don Aquilante, che il cavalier Pergola interroga suo cugino:

-Bevono vino anche gli Spiriti?  
-Potrei dirvi sì; e vi parrebbe una sciocchezza.

Il cavaliere scoppiò in una risata:

-Meno male. Se nel mondo di là non si dovesse più bere vino, mi dispiacerebbe assai. Avete udito, cugino? Bisogna turar bene le botti a

Margitello; c'è il caso di trovarne qualcuna già vuotata. (XXX, p. 271, corsivo nostro)

Antonio non risponde immediatamente al cugino; egli è già altrove, catapultato nella zona opaca e vertiginosa delle sue intermitenze di pensiero:

Il marchese non aveva risposto subito. Da qualche tempo in qua andava soggetto a certe intermitenze di pensiero dalle quali si riscoteva tutt'a un tratto quasi rinvenisse da uno shalordamento. Doveva fare uno sforzo per rammentare l'idea, o il fatto dietro a cui si era spedito, e qualche volta non riusciva a rintracciarlo. Gli sembrava di avere camminato, camminato in mezzo a densa nebbia senza distinguere niente attorno a lui, in uno spazio deserto, silenzioso, o su l'orlo di un abisso dove poteva porre il piede in fallo, e di cui risentiva l'orrore rientrando in sé.

Aveva fatto un lieve balzo all'interrogazione del cavaliere, e atteggiava le labbra a un sorriso stentato indovinando a chi andasse la risposta di don Aquilante.

-Mio cugino è incorreggibile- egli disse mentre il cavaliere rideva. (XXX, p. 271)<sup>8</sup>

Don Aquilante non manca a sua volta di tormentare il cavaliere,

<sup>8</sup> Lo stesso rischio di *aphantisis* suggestiva travolge il marchese in seguito alla scoperta della credenza superstiziosa di suo cugino (XXII, p. 209 e *passim*), che gli aveva provocato di botto una lunga e sonora risata- «imbaloendolo», *ibid.* e, in seguito, delle vere e proprie vertigini «Il marchese si sentiva già preso da *vertigini*, come su l'orlo di un *abismo senza fondo*», *ibid.*, corsivo nostro). Il marchese avverte pure in questa occasione un dolore fisico «E la risata che tornava a frenergli dentro, amara, profondamente triste e sarcastica, gli dava un'acuta sensazione di *dolor fisico all'epigastrio*...», XXII, p. 210, corsivo nostro). Egli continua nondimeno a simulare una certa calma: «Ehi, via! Non mi sembrate neppur voi?» gli disse il marchese, *stimolando* tranquillità. E guardava attorno, non riuscendo ancora a convincersi che lo spettacolo che gli stava sotto gli occhi fosse cosa reale. *Un senso di smarrimento e di gran entro* gli faceva correre rapidi brividi di freddo per la schiena, quasi tutto stesse per *crollare* e miseramente *imburrarsi* attorno a lui. E, questa volta, senza nessuna speranza di possenso aiuto, senza nessuna lusinga di lontana salvezza! (ibid., corsivo nostro). Ma si può ancora anticipare la manifestazione dell'intermittezza del pensiero: «Rimasti soli, Zosima e lui, il marchese esitò un istante. L'atto della zia baronessa gli aveva fatto *smarrire il filo delle idee*, ed egli cercava di rintracciarlo» (XII, p. 123, corsivo nostro). «Anche quel giorno aveva dovuto stentare per vincere l'ossessione dell'orribile sospetto. E per ciò e per altro ancora egli aveva talvolta la turbarice sensazione di camminare su un terreno poco solido che avrebbe potuto, da un momento all'altro, *sprofondargli* sotto i piedi» (XX, p. 187, corsivo nostro).

rimproverandogli l'episodio delle reliquie che aveva domandato al momento del suo soffocamento<sup>10</sup>. Ma questi non sembra affatto provare vergogna per la sua incoerenza, approfitta al contrario di questo argomento per annunciare un brindisi al Diavolo. L'animato dialogo che ne segue ha la funzione di demistificare l'ideologia contraddittoria del cavalier Pergola, questo libero pensatore che resta malgrado tutto un provinciale siciliano che invoca, per giustificare la sua «debolezza» superstiziosa, il canto del poeta che osa mettere insieme Satana e la ragione:

«Se credete di chiudermi la bocca col rinfacciarmi una debolezza di moribondo! esclamò il cavaliere. «Ecco, or son qua in perfetta salute e posso tener testa a voi e a tutti i preti della terra. E a Margitello farò un bel brindisi al Diavolo davanti a la botte grande col migliore vino della Società...»

*Evviva Satana!*  
*Ribellione,*  
*O forza vindice*  
*Della ragione!...<sup>11</sup>*

Li ho letti ieri in un giornale; versi di un gran poeta, diceva il giornale. «Ai poeti è permesso affermare e negare nello stesso tempo.»

«Affermare e negare?...»

«Se non m'intendete, è colpa mia forse? Voi vi figurate di fare chi sa che cosa con un brindisi al Diavolo. Credete in lui dunque, e vi proclamate libero pensatore?»

«Siete più irragionevole voi che credete negli Spiriti.

Almeno il Diavolo è una potenza, che tenta, induce al male e porta, lui solo, più anime all'inferno che non tutti gli angeli e i santi in paradiso. E a questo suggerisce: «Rubat». A quegli insinua: «Ammazzat». A uno: «Fornical». A un altro: «Tradiscat». E tutti ubbidiscono, e tutti gli vanno dietro... se è vero che esiste!...»

«Volgarità vecchia, stantia, caro cavaliere! Voi siete addietro di un secolo, a dir poco!»

«E voi all'infanzia dell'umanità!»

«Intanto con questi discorsi facciamo addormentare il marchese,» disse don Aquilante. (XXX, p. 272)

<sup>10</sup> XXII, pp. 208-211.

<sup>11</sup> Si tratta della penultima strofa, leggermente modificata, del celebre inno *Satana* (1863), in *Lessa Gravia* (1861-1871) di Giosuè Carducci.

Basta nominare gli Spiriti, il Diavolo, e le quattro trasgressioni capitali della legge dei comandamenti perché il marchese, che era ricaduto in quello stato di intermittenza di pensiero, si svegli di nuovo perseguitato dai suoi incubi. Gli è sempre più difficile cancellare le parole del suo crimine o dei suoi crimini: furto, assassinio, fornacazione, tradimento. Sicché interpellato direttamente da don Aquilante con parole che sente risuonare come un'accusa, egli risponde con un'ennesima razionalizzazione che ha già lo stile di una interpretazione delirante:

Il marchese era ricaduto in quello stato di intermittenza di pensiero da cui si era destato un istante poco prima, solamente gli risuonavano negli orecchi fiocche, quasi indistinte, le parole del cugino: «A quegli insinua ammazza! A questi insinua: Ammazza! Sì! Sì! Il diavolo gliel'aveva soffiata, ohimè! un'intera settimana la terribile parola... Ed egli aveva ammazzato!... Così, dopo, il diavolo aveva suggerito a compare Santi Dimauro: «Impiccati! Impiccati!». E quegli si era impiccato!...»

Non si sarebbe dunque mai sbarazzato di questi incubi? Non dormiva, come diceva in quel punto don Aquilante. E dormiva poco da parecchie settimane, nel letto, a fianco della marchesa; giacchè non poteva darsi sonno quel chiuder gli occhi per qualche quarto d'ora e destarsi di soprassalto col terrore che ella, accorgendosene, gli domandasse: che cosa avete? C'era già una incessante interrogazione negli occhi di lei, in quella chiusa rassegnazione, in quelle brevi risposte, che sembravano insignificanti e che significavano tanto, quantunque egli fingesse di non prestarvi attenzione. (XXX, p. 273)

Segue, come prevedibile, il motivo del cattivo presagio («Aveva un triste significato anche il rifiuto [di Zosima] di andar quel giorno a Margitello» XXX, p. 273), quello della simulazione («Intanto doveva mostrarsi allegro con gli ospiti, ...», *ibid.*; ... scrollava le spalle e voleva far le viste di non dare importanza alle parole del cugino», XXX, p. 276) e, simultaneamente e contraddittoriamente, il motivo della pausa dai suoi tormenti col ritorno dell'euforia («E così, da lì a poco, anche il marchese era già eccitato allorché i dieci soci si trovarono coi bicchieri in mano, ascoltando, [...]», XXX, p. 273). Poi di nuovo, con quell'alternanza nota fin dall'inizio del romanzo, il motivo della ricaduta disforica come sempre dissimulata, e causata qui dallo sciacquo della produzione del vino che avrebbe dovuto inaugurare il «cru» Rabbato («bello e strano nome da portare buona fortuna» XXX, p. 273) rivelatosi invece un aceto scadente!

Alla festa del vino partecipa anche un certo don Fiorenzo Mariani che, alzandosi un po' ubriaco, pronuncia per due volte una frase a dir vero

enigmatica, a meno di non leggerla alla lettera come una frase nella quale resta ambiguo il soggetto grammaticale: «Piero ama la virtù! Qual è il soggetto della proposizione?», «Chi non è ubriaco risponda: Pietro ama la virtù! Qual è il soggetto della proposizione?» (XXX, p. 275 e p. 276). È già stato d'altronde sottolineato che la soggettività del marchese comincia a vacillare.

#### *Le sequele di un desiderio interdetto*

Tra le sequele del desiderio interdetto sono state già segnalate le intermittenze di pensiero, considerate come le prime manifestazioni patologiche della soggettività del marchese o, in altri termini, come i primi cedimenti di una soggettività duramente interdetta. Ma prima di soffermarci sul sintagma che si legge alla fine del capitolo XXXI – la parola interdetta –, è importante richiamare il racconto che precede questo sintagma, nel quale viene ripreso e approfondito il tema della -malia<sup>12</sup>, cioè della malattia passionale, e perfino della gelosia criminale, di cui è vittima il marchese.

Zosima, che condivide le credenze magiche e superstiziose del popolo, è fermamente convinta che Agrippina Solmo esercita un'influenza diabolica sul marchese. D'altronde Luigi Capuana chiamava l'eroe del romanzo che stava per cominciare subito dopo la pubblicazione di *Giacinta*, «Lu 'ncantissimatu marchisi».<sup>13</sup>

Quando il marchese, dopo la festa del vino a Margitello, rientra la sera a Palazzo, trova Zosima ancora sofferente a letto:

E mentre egli restava là, in piedi, silenzioso con le mani appoggiate a la sponda del letto, un po' chino e con gli sguardi intenti, la marchesa pensava a quel gesto, a quella dolorosa espressione del viso di lui osservata la mattina, quando il marchese stava per partire per Margitello, e che

<sup>12</sup> Altri significativi sinonimi ricorrono nella narrazione come *strangleria*, *magheria*, *diuerserla*. Luigi Capuana è d'altra parte l'autore di un dramma in dialetto siciliano intitolato *Malia* (1891), riedito a cura di Sarah Zappulla Muscara (Centro Nazionale di Studi Luigi Capuana e Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano, Mineo, 1998).

<sup>13</sup> [...] Finita *Giacinta* Lei, Giannotta ed io respireremo! Io però per poco: mi aspetto fu 'ncantissimatu Marchisi». Lettera di Luigi Capuana a Federico De Roberto del 1 gennaio 1886, in Luca CAPUANA, *Carteggio inedito*, a cura di Sarah Zappulla Muscara, Catania, 1973, p. 150. L'incantesimo, di cui si tratta nel romanzo, riguarda al di là del discorso della superstizione che lo simbolizza, il potere di cultura (attrazione e repulsione insieme) dell'oggetto del desiderio.

l'aveva tenuta in profonda agitazione.

Pensava anche alla cesta e alla lettera arrivate da Modica quel giorno.

...[...] le parve che quella lettera e quella cesta nascondessero un tranello per far riprendersi a colei l'antico posto, e scacciarme chi ne era divenuta legittima signora. E fissava, con sguardi diffidenti, la cesta dove poteva, forse, essere qualche opera di mafia. [...] Sentiva diffondersi, a traverso dei vintini della cesta, la maligna influenza collà rinchiusa, e invaderla e inquinare il sangue e attossicarle la fonte della vita. Ebbe la tentazione di aprire la lettera, di strapparla anche senza leggerla, giacché fin le parole colla scritte potevano avere qualche malefica potenza. Iresisté; intanto ordinava alla serva di mettere cesta e lettera in un ripostiglio nascosto. (XXXI, pp. 278-279)

La sua gran nemica ella l'aveva subito ritrovata, invisibile, ma presente in quella casa dove si era fusingata di regnare sola e senza contrasti; l'aveva ritrovata su la soglia del cuore del marchese, e non aveva permesso che la moglie vi penetrasse... Ed eccola ora; arrivata da lontano, col regalo e con la lettera, per rafforzare il suo potere, forse creduto in punto di diminuire: eccola, arrivata forse per mettere in opera una mortale opera di malia, contro di lei certamente! (XXXI, p. 281)<sup>14</sup>

In seguito a una lunga -esplosione di gelosia- da parte di Zosima (XXXI, pp. 282-284), il marchese sembra anch'egli abbandonarsi, come la moglie, ad una parola franca. Ma sia la -parola- sia la -carezza- che vorrebbe offrire a Zosima rimangono interdette:

Parlando, parlando, con foga che maravigliava lui stesso, il marchese sentiva di divagare, di fare uno sforzo per lottare contro la terribile fatalità che si rinnovellava quando già gli era sembrata esaurita; che riappariva incosciente, quando già gli era sembrata per lo meno respinta assai lontano; che per bocca altri (come quello stesso giorno a Margitello, o per mezzo della sua coscienza, allorché egli aveva creduto di poter sfuggire all'ossessione del ricordo immergendosi nelle lotte municipali, negli affari, mutando condizioni di vita) veniva a sconvolgerlo, a turbarlo!... Il tempo, le circostanze,

<sup>14</sup> Lo stesso termine aveva pronunciato la baronessa di Lagomont che voleva convincere il nipote a sposare Zosima: ... «Perché non vuoi? Perché ti ostini a vivere solo... Che malia ti ha dunque fatto quella donnaccia?» Purtroppo, quella donnaccia aveva dovuto gettarli addosso una terribile malia; lo sentiva e fremeva. Ma la zia baronessa faceva peggio rammentandogliela; egli ora tentava, appunto, di strapparsela dal cuore, insofferente della prepotenza e irritato della propria inettanza di vincere e di liberarsene. Non amava più, odiava Agrippina Solmo; ma l'odio gliela teneva radicata nell'animo assai più dell'amore! (VII, pp. 79-80).

non valevano dunque niente?... E la sua voce si addolciva, intenerita dal pensiero che quella dolce creatura, singhiozzante sui guanciali perché gli voleva bene, non chiedeva infine altra ricompensa all'infuori di un po' d'affetto, d'una buona parola, di un gesto di carezza; poco, quasi niente!... Ah! C'era qualcosa che gli aggrediva il cuore, che gli irrigidiva la lingua, che rendeva duri i suoi modi, proprio nel punto ch'egli stava per manifestarsi veramente qual era... L'opposto di quello poi che appariva per la *parola interdetta*, per la *carezza vietata*... E Zosima doveva per ciò credere ch'egli non si accorgesse di nulla, che rimanesse indifferente alle sue smanie, alle sue torture, e che il passato... Ah, se Zosima avesse potuto sapere com'egli imprecava ogni giorno contro di esso!... Se avesse potuto sapere!...

E intanto continuava a parlare, a parlare, senza notare che, di mano in mano, la sua voce diveniva meno dolce, meno dimessa, e la parola egualmente, anche per lo sforzo di pensare nello stesso tempo a cose diverse; anche per lo sforzo maggiore, di resistere all'improvvisa tentazione di gridare alla marchesa: «Vi spiegherò... Vi dirò. Tutto vi dirò» tentazione che cercava di sostituirgli su le labbra queste alle altre parole che non spiegavano e non rivelavano nulla. (XXXI, pp. 284-285, corsivo nostro)

Il marchese, lacerato dal suo conflitto segreto, finirà per trattare Zosima come la sua stessa «coscienza», rimproverando a lei le debolezze e la viltà che rimprovera a se stesso. L'aveva d'altronde sposata perché lo sostenesse nel suo tentativo impossibile di lottare contro la «terribile fatalità». Sicché la parola che in certi momenti rivolge alla moglie non è quella di un dialogo quanto piuttosto quella di un vero e proprio discorso ingiuntivo:

«Sentite, Zosima!... Ascoltatemni bene. Io non posso vedervi piangere, non voglio vedervi piangere più! Mai più, mai più non voglio vedervi piangere. Siete la marchesa di Roccaverdina... Siate fiera e orgogliosa come sono io. E non mi dite mai più, mai più, che dubitate di me, che non vi sentite amata; mi fate offesa grave, non la tollero... La gelosia è da donnicciuola. La gelosia del passato è peggio che da donnicciuola. Io ho bisogno di tranquillità, di pace; per ciò sono venuto a cercarvi. Vi ho stimata degna di questa casa, e non credo di essermi ingannato... [...] Ma voi non avete bisogno di altri consigli all'infuori di me. Dovete avere fiducia in me... E questa sia l'ultima volta che noi ragioniamo intorno a un argomento così dispiacevole. Se mi volete bene, sarà così. Se non volete contristarmi, sarà così!» (XXXI, pp. 285-286, corsivo nostro)

Le «intermittenze di pensiero» metaforizzano, precisamente, la divisione soggettiva che il marchese si ostina a volere abolire e che una sola volta forse egli avverte, nel momento della morte di don Silvio, ma in forma persecutoria e di sfida:

Quel lutto di tutto il paese lo irritava. Lo irritava anche il pensiero della morte, che ora gli ronzava alla mente con insolita vivacità e strana insistenza. Gli sembrava che qualcuno gli sussurrasse dentro il cervello: «Oggi a me, domani a te!». E quel qualcuno, a poco a poco, prendeva le sembianze di don Silvio.

...»

E così il marchese poté osservar bene quella bocca chiusa per sempre, che non avrebbe potuto mai più, mai più, ridire a nessuno il segreto da lui rivelato in confessione! Allora si sentì forte, vittorioso, quasi la fine di quell'uomo fosse stata opera sua. E soltanto per decenza non sorrise, quando il cugino Pergola gli disse all'orecchio: «Dev'essere rimasto male don Silvio, non trovando di là il Paradiso!» (XVI, p. 157 e p. 158)

Basta rileggere il capitolo della morte di don Silvio, per accorgersi che lo stile ossessivo, dai tratti quasi paranoici, del discorso del marchese è magistralmente tratteggiato. Di questo stile d'enunciazione, presente in realtà dall'inizio alla fine del romanzo, testimoniano ad esempio in questo capitolo la condotta di simulazione:

... ostentando disinvolta (XVI, p. 153);

la regressione al balbettio:

Il marchese quasi balbettava, pallido, da la improvvisa concitazione. (XVI, p. 153);

l'invettiva paranoica:

«Ehi!... Siete stato voi che avete detto al prevosto Montoro...?»  
Gli si era plantato davanti, ringhiando le parole, fissandolo negli occhi.  
«Che cosa?» domando timidamente don Silvio.  
«Che cosa? Gli dava nota in casa quel Crocifisso al marchese!» (*Ibid.*)

l'interpretazione delirante:

«Perché dunque or ora dicevate: mi manda Gesù Cristo?... Mi avete scambiato per una donnicciuola, mi avete scambiato?» (XVI, p. 154);

la vergogna a causa di questa stessa esplosione delirante e il proposito subito negato di rivolgere l'intimidazione contro don Silvio:

Il marchese lo trattenne. Si vergognava di essere intrascorso; ma non voleva lasciarsi intimidire da quel pretucolo. Gli pareva che colui intendesse di abusare della circostanza di essere stato messo a parte, in confessione,

di un terribile segreto... Doveva farglielo capire, perché non ricominciasse più e la finisse una volta per sempre! Non osò. (*Ibid.*);

e di nuovo, contraddirittorilmente, la reazione contro il suo stesso sentimento di pietà:

Il marchese rimase, tutta la giornata, con un senso di sorda irritazione nell'animo, quasi il sentimento di pietà che all'ultimo lo aveva commosso fosse stato una specie di soverchieria, una prepotenza usatagli, con fine arte, da quel prete. (XVI, pp. 154-155);

il discorso blasfemo:

Si sfogò con mamma Grazia:  
-Ci mancava lui per venire a smungermi!  
-è un santo, figlio mio!  
-4 santi... stanno appiccicati al muro, o in Paradiso,- rispose duramente il marchese.

E due giorni dopo, don Silvio era davvero in via di andarsene in Paradiso, dove il marchese lo voleva». (XVI, p. 155);

la paura che il delirio possa rivelare la verità:

Lo atterriva l'idea che la febbre facesse delirare don Silvio, e che nel delirio gli sfuggisse una parola, un accenno!... Poteva darsi? (XVI, p. 156);

e, infine, il pensiero ossessionante e le razionalizzazioni per dominare la paura:

Ma nel suo interno, egli dava un significato ironico alle parole riferitegli da Titta; e così giustificava il rancore che gli faceva desiderare più pronta la sparizione di colui che possedeva il suo segreto, e che era per lui, non solamente un rimprovero continuo, ma un pericolo; o, se non un pericolo, una ossessione che gli dava fastidio. (*Ibid.*)<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Ma altre figure retoriche sono peculiari dello stile del marchese come: l'allusione, l'esclamazione, l'interiezione, l'ellissi, il turpiloquio. Quest'ultimo, vicino all'espressione blasfema e sacrilega, denota talvolta il linguaggio volgare che riguarda specialmente la dimensione sessuale: «E una sconciu *parola* gli usci di bocca, quasi la Solmo fosse là, a riceverla in pieno viso!»; «Lascia stare Gesù Cristo! Nega, nega, se puoi!... Ti sei data... a tuo marito, come una *sgualdrina!*» (XIII, p. 131 e pp. 133-134, corsivo nostro); «Non hai altro da dire? Sta' zitta! Mi hai già rotto le *tasche* con la tua ribenedizione!» (XXV, p.235, corsivo nostro). Un altro tratto che fa del marchese di Roccaverdina un personaggio unico e incomparabile tra i personaggi romanzeschi della letteratura verista siciliana è quello che riguarda il suo discorso (e anche la sua condotta) di espiazione: «Un'inesorabile lucidità di coscienza lo faceva irrompere contro

Ritorniamo ora all'*incipit* del capitolo XXXII, dove il vacillamento del marchese si aggrava fino a chiedere a bruciapelo a don Aquilante: «Lo avete più riveduto?». L'avvocato, sorpreso, gli domanda se sta bene. Per la prima volta Antonio ammette il suo malestere: l'insonnia innanzitutto. Comincia a soffrire anche di inappetenza e di una sorta di ripiegamento, di tendenza all'isolamento e di negligenza negli affari. Zosima è più inquieta del solito vedendolo;

concentrato, così silenzioso! Da ieri, ha detto appena una ventina di parole, e ho dovuto strappargliele di bocca. (XXXII, p. 288)

### *La «bambola» interdetta*

Antonio rifiuta anche di vedere lo zio don Tindaro venuto a fargli visita per offrirgli una piccola statua in terracotta, una Cerere verosimilmente, trovata nella proprietà di Casalicchio, nella quale il nipote gli aveva finalmente permesso di scavare e dove sperava di scoprire un tesoro. Il marchese reagisce in modo strano e inatteso nei confronti di questo oggetto allorché Zosima glielo mostra:

E il marchese intanto, quando gliela mostrai, mi rispose: «Buttatela via! Volete giocare con la bambola? Mio zio è pazzo.» (XXXII, p. 298)

Egli sembra far confusione tra una statua e una bambola che, per di più, rigetta violentemente come un giocattolino. Al limite, perché non voler

se stesso: «Eh? ti sarebbe piaciuto che Dio non esistesse! Ti sarebbe piaciuto che l'anima non fosse immortale! Hai tolto la vita a una creatura umana, hai fatto morire in carcere un innocente, e volevi goderti in pace la vita quasi non avessi operato niente di male! Ma lo hai visto: c'è stato sempre qualcuno che ha temuto sveglio in fondo al tuo cuore il rimorso, nonostante tutto quel che tu hai fatto per turarti gli orecchi e non sentire la voce. E questo qualcuno non si arresterà, non si stancherà, finché tu non abbia *pagato il tuo debito*, finché tu non abbia *espiato* anche quaggiù...» [...] «No! Non Coene *espiare*? Era inutile illudersi, doveva *espiare*! Gli sembrava impossibile che quella parola fosse potuta uscire dalla sua bocca. Ma si sentiva vinto; non ne poteva più la sua volontà, il suo orgoglio, la sua ferocia erano cacciati giù tutta un tratto, come vele abbattute da un tremendo colpo di vento. C'era, da un pezzo, dentro di lui qualcosa che lavorava a logorarlo, se n'era già accorto... Aveva tentato di opporvisi, di contrastarlo... Non era riuscito... *Bisognava espiare!* *Bisognava espiare!*» (XXXIII, pp. 214-215 e p. 216, corsivo nostro).

giocare con una bambola? Perché questo gesto così violento? Che cosa gli ricorda questa bambola che, stranamente, lo disturba? È possibile che questo oggetto faccia parte anch'esso degli oggetti *unheimliche*, apotropaici, stregati, colpevoli, diabolici, malefici...»

Bisogna allora accostare questa frase la cui aggressività resta enigmatica, a un passo precedente nel quale lo zio archeologo fa allusione a Sisifo:

«... Intanto osserva: questo solo vaso, sei mila lire! Della più bella epoca greca! Sisifo che spinge in alto un masso... Mitologia!... Prima della venuta di Gesù Cristo!» (XVIII, p. 169)

e del quale una isotopia semantica riproduce, nel nostro capitolo, una significativa metonimia, quella della «palla di neve» che si trasforma in «avalanga»:

«Ma che possono diventare gravi, se non si ripara con prontezza. La storia della palla di neve; rotola, rotola e s'ingrossa, e si riduce a valanga.» (XXXII, p. 288)

Ora, il motivo di Sisifo, dello sforzo fatalmente inutile a più riprese descritto e analizzato nel romanzo, è curiosamente intrecciato, all'inizio del capitolo XXIV, con quello dei «seminati» di cui Cerere, la dea della fertilità, è l'autonomasia:

Uscì fuori, oltre la cinta degli eucalipti, su la linea dei seminati che già incominciavano a ingiallire. Mai egli non aveva visto tale meraviglioso spettacolo di sano rigoglio. Le spighe si piegavano in cima dei pedali del grano così alti da nascondere un uomo a cavallo che si fosse inoltrato in mezzo ad essi; e i seminati si stendevano, a perdita d'occhio, da ogni parte della pianura, ondeggiano dolcemente fino a pie delle colline attorno a Rabbato. Lì i vigneti nereggivano in grandi scacchi, l...l.

Era scontento di sé, de' suoi progetti, di quel che aveva fatto, di quel che avrebbe voluto fare in seguito, di tutto. Gli pareva che ogni sua cosa dovesse risolversi in vanità, in inanità, e che la stessa sua esistenza fosse intanto un'inanità e una vanità maggiore delle altre e cominciava a ripensare: «Non v'è certezza di niente!»

E tornava a domandarsi:

«Ma dunque?... Ma dunque?»

Sempre daccapo! Quando s'immaginava di aver domato o vinto quel tormentoso nemico interiore, lo vedeva insorgere, tornare all'assalto più vigoroso e più insistente di prima. Ogni tregua riusciva illusoria; ogni mezzo messo in opera, un palliativo che lo calmava per qualche tempo

ma non guariva radicalmente.

Forse la colpa era sua. Egli non opponeva alle circostanze e alle impressioni sufficiente energia di resistenza. Non era dunque un Roceaverdina?... Ah! Voleva essere un *Maluomo* come i suoi di una volta. Non vi era certezza di niente? Ebbene... egli doveva agire come se vi fosse piena certezza!

Con le mani dietro la schiena, le gambe allargate e piantate solidamente sul ciglione sotto cui i seminati ondeggiavano, con lo sguardo che errava attorno, lontano, su quella vigorosa esplosione di vita, egli stette un pezzo quasi senza pensare, radurando con intenso sforzo le riposte energie del suo corpo d'atleta e del suo spirito rude; e quando sentì corrersi ribollente nei polsi e nelle tempie il sangue spinto in su dal cuore che palpitava rapidissimo; quando sentì diventare saldi nella mente quei proponimenti di ribelle resistenza contro tutto quel che si opponeva alla sua tranquillità, alla sua felicità, alzò le mani con un secco gesto di affermazione e di sfida... E si sentì un altro! Quello di anni fa, quando legge e norma di sua vita era per lui il personale interesse, e anche il capriccio. Tutti i suoi guai presenti originavano dall'unica debolezza di aver dato marito alla Solino! E aveva creduto di fare atto di forza quel giorno!

Il passato? Bisognava annullarlo dentro di sé, poiché non si poteva più fare che quel che era avvenuto non fosse avvenuto. Riparare, fin dove era possibile, sì; ma non scoraggiarsi, non avvilirsi, non disperare; e, soprattutto, prendere il mondo qual è, fare come gli altri. (XXIV, pp. 221-222)

Il monologo indiretto del protagonista irrompe senza alcuna modificazione enunciativa, malgrado il cambiamento della persona grammaticale segnalato dalle virgolette («Non v'è certezza di niente!») E tornava a domandarsi: «Ma dunque?... Ma dunque?». L'omogeneità enunciativa tra la non persona (della narrazione) e la persona monologante (del personaggio) che si esprime attraverso l'indiretto libero, conferisce alla prima (la voce narrativa impersonale) lo statuto di un vero e proprio soggetto dell'enunciazione che 'dice' quello che è 'interdetto' per il soggetto dell'enunciato, il soggetto cioè delle due frasi virgolettate. Ciò che fa dei rari monologhi diretti del protagonista dei veri monologhi, cioè dei luoghi di parola vuota, una parola rivolta a nessuno e, di fatto, una parola sprovvista di ogni catarsi o di ogni lirismo, una parola resa ancora più inautentica dalla stereotipia della citazione pascaliana:

«Dio... se c'è... C'è... Dev'esservi...» soggiunse. «Dio sarà certamente più misericordioso degli uomini. Egli solo può valutare con esattezza le nostre azioni, egli che può leggerci nell'intimo anche meglio di noi stessi. Sappiamo forse, spesso, perché ci siamo risolti ad agire in una maniera piuttosto che in un'altra? Siamo fragili steli che il vento fa piegare di qua o

di là secondo la parte da cui soffia...» (XXIV, pp. 222-223)<sup>16</sup>

Ed ecco di nuovo lo spettacolo della natura descritto in terza persona:

E guardava attorno, e stendeva le mani ad *accarezzare il seminato*, che si piegava subito, quasi egli volesse attingere con quel contatto, e direttamente, dalla operosa natura nuovi e freschi elementi di vigoria fisica e intellettuale. Si sentiva un altro, quello di anni fa. E il massai, che lo vide tornare con l'aspetto schiarito, gli disse:

«Vosenza si è rifatto il cuore con la vista dei seminati».

«È vero, massai», rispose sorridendo. (XXIV, p. 223, corsivo nostro)<sup>17</sup>

Perché allora, nel capitolo XXXII, il Narratore decide di connotare diversamente il discorso del marchese, di presentarcelo cioè come un delirio?<sup>18</sup> Esso appare tale a Zosima ma non ancora a don Aquilante che, malgrado un certo stupore, trova il marchese normale, appena sofferente.

Ma la sua violenza verbale si intensifica:

«Bestia tu e lui! Bestie! Bestie! Dovrei mandarvi via Bestioni!». E, chiusosi nello studio, sbatacchiando con impeto l'uscio, aveva continuato a gridare ancora: «Bestie! Bestie!» con quel vocione che in casa non si faceva sentire da un pezzo. (XXXII, p. 289)

<sup>16</sup> «Oh! io sono un fuscettino che potete cacciare via con un soffio!...», così si esprimera Zosima più avanti (XXXI, p. 283).

<sup>17</sup> Ma ecco una descrizione altamente lirica del paesaggio: «...I Guardate, le campagne sembrano un giardino! Un'immerisa stesa di verde, di mille toni di verde, dal tenero al cupo che sembrava quasi nero; un trionfo, una follia di vegetazione fin nei terreni più ingrati, che non avevano mai prodotto un fil d'erba! I ciglioni dello stradone sembravano interminabili siepi folte di meravigliosi fiori gialli, rossi, bianchi, azzurri, che si rizzavano su giganteschi steli tra foglie di smeraldo, come se un'esperta mano di giardiniere avesse pensato a mescolare i colori e le loro sfumature per produrre effetti di sorprendente decorazione. Ed erano erbe selvatiche senza nome, che s'intrecciavano, si pigliavano, non lasciando il minimo spazio tra loro, sorridenti, smaglianti al sole che le vivificava dall'alto. E i seminati! Un tappeto di velluto verde che non finiva più, cosparso di macchie rosse dai papaveri, punteggiato di ricami cilestrini e violenti dalle iridi. E qua i papaveri dilagavano in larghe chiazze sanguigne; là, i fiori del lino coprivano liste e quadretti col lor tenero azzurro argenteato; e dappertutto, miriadi di farfalle che s'inseguivano con ali tremolanti, piccole, grandi, di ogni forma e colore, quali non se n'erano mai viste, quante non se n'erano mai dischiuse dalle crisalidi e dai bozzoli a memoria di uomini» (XXI, p. 201). Importa ricordare che questa campagna lussureggiante, che il marchese contempla e che la voce narrante descrive, è la proprietà di Margitello, il luogo, tra gli altri, dell'incontro felice del marchese con la giovane Agrippina.

<sup>18</sup> Già nel capitolo XXII, p. 206, questo termine appare nell'enunciazione 'impersonale' per quanto monologante dell'eroe: «Così talvolta, durante il delirio, si capisce il delirare, ma non si subiscono meno le allucinazioni morbose».

Allo stesso modo, la fissità del suo sguardo allucinato si accentua:

Era pallido, con gli occhi torvi, che sembrava guardassero senza vedere, anche quando si fissavano intensamente su qualche punto, su un oggetto, in viso a una persona, come faceva in quel momento. Allora la marchesa, turbata da quegli sguardi, ebbe l'impulso di dirgli:

«Voi non state bene, Antonio... Che vi sentite?»

«È vero», egli rispose docilmente, «non sto bene... Non mi fa star bene!... Non vuole che io stia più bene!...»

«Chi? Chi non vuole?...»

«Ah! Nessuno, nessuno!... Questo chiodo qui!»

E fece atto di strappare stizzosamente con la mano il chiodo che si sentiva conficcato nella fronte. (XXXII, p. 290)

Il delirio si manifesterà, esplicito e inesorabile, a partire dalla pagina successiva. Ma in che cosa esso differisce dal discorso 'normale' del protagonista? Nell'allusione appunto a un persecutore assente o invisibile e la cui realtà risulta problematica per Zosima e per il lettore:

«... Non mi fa star bene!... Non vuole che io stia più bene!...»

«Chi? Chi non vuole?...»

«Ah! Nessuno, nessuno!... Questo chiodo qui!...»

«...»

«No, no!... Non lo fate entrare!... Chiudete bene l'uscio!» balbettò il marchese. «Venite qui, davanti la sponda; così non potrà tenermi le dita su le palpebre per non farmi dormire... A voi non può nuocere... Non siete stata voi!...» (XXXII, pp. 290-291)

E se a partire da quest'ultima frase - «non siete stata voi» - il lettore è avvertito sul contenuto del delirio, che invece sfugge a Zosima, è vero anche che questo delirio, per la sua sintassi massicciamente condensata, potrebbe essere assimilato ad una afasia di contiguità e, quindi, al linguaggio infantile. L'alterazione del linguaggio che si disfa nell'afasia ci informa sulla strutturazione del linguaggio alle sue origini ed anche su certi dispositivi stilistici della scrittura poetica e romanzesca.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Cfr. ROSAN JACOBSON, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in *Soggi* ..., pp. 22-45.

Ora, il delirio del marchese si accompagna ad una sorta di regressione infantile che è, in realtà, latente fin dall'inizio del romanzo, dal momento che essa non si giustifica tanto con gli incidenti della storia quanto piuttosto con la struttura soggettiva dell'infelice protagonista, che ripetutamente reclama di non essere un «bambino». «Via, imboccatevi, come un bambino!» esclamò il marchese con tono sarcastico» (XXXII, p. 290).<sup>20</sup>

Al delirio si accompagna anche una «smania» fisica sempre crescente che sfocerà in veri e propri atti distruttivi e perfino in una fuga fuori dal palazzo. (XXXII, pp. 291-293)

#### *L'improvvisa pazzia.*

Il Narratore non esita a dichiarare, nell'ultimo capitolo, l'«improvvisa pazzia» del marchese, benché una sfumatura venga proposta: si tratta di «delirio febbrile» o di «vera pazzia? A questo proposito vengono avanzate differenti ipotesi.

Il notaio Mazza, informando don Tindaro che il marchese aveva tentato di uccidere Zosima avendola scambiata per Agrippina Solmo, suppone una follia passionale.

Il canonico Cipolla attribuisce invece l'esplosione della follia alle esperienze spiritistiche di don Aquilante, in particolare al fatto di avere evocato Rocco Criscione.

Don Tindaro vuole credere a una «febbre maligna» piuttosto che all'omicidio di cui suo nipote si è accusato, sembra, nel delirio!

Ma si dà il caso che i contadini l'hanno visto nei pressi della carraia di Margitello, tirare col suo fucile e gridare: «Cane traditore! ... avevi giurato! Cane traditore!» e l'hanno anche imbavagliato per impedirgli di farsi male.

Comunque sia, il delirio si presenta qui come un vero delirio passionale di gelosia, anche se il dottor Meccio è l'unico personaggio che, apertamente e contro l'opinione del marchese durante la riunione dopo il processo al

<sup>20</sup> «So che vi siete sentito male...» «Male, perché? Sono un bambino forse?» (XXIX, p. 261), ma gli esempi sono numerosissimi nel romanzo. Una sorta di puerilismo caratterizza la psicologia del personaggio che si sforza di combattere le sue fobie o le sue credenze superstiziose con tentativi di razionalizzazione e un volontarismo votato fatalmente allo scacco.

*Casino di conversazione*,<sup>21</sup> non aveva sottoscritto alla condanna di Neli Casaccio per l'omicidio di Rocco Criscione:

«Pazzia furiosa! Vi ricordate, notaio, in *Casino*, quella volta? Eh? Eh? Che ne dite ora?» (XXXIII, p. 295)

E presto le urla del marchese, che è stato perfino legato ad una poltrona mani e piedi, si mescoleranno a parole scomposte:

«... Abbiamo dovuto legarlo su una seggiola a braccioli... mani e piedi! Chi poteva mai supporlo!...»

Lo zio don Tindaro non osava d'inoltrarsi, inorridito dalla vista dell'infelice marchese che si dibatteva urlando scomposte parole, con la bava alla bocca, i capelli in disordine, agitando qua e là la testa, stralunando gli occhi, quasi irriconoscibile! Solide corde lo tenevano fermo su la seggiola, e Titta e mastro Vito Noccia, il calzolaio, reggevano dai lati la seggiola che scricchiolava, asciugando di tratto in tratto la bava che dalla bocca colava sul mento e sul petto del demente.<sup>22</sup> (XXXIII, pp. 295-296)

È importante rilevare che la descrizione di questa alterazione del corpo richiama piuttosto la crisi isterica simile, per certi versi, all'attacco epilettico. Il corpo intero e il linguaggio sono colpiti dalla degenerazione:

E stettero un pezzo muti, a guardare il marchese che non cessava un minuto di agitare la testa, di stravolgere gli occhi, urlando con una specie di ritmo: «Ah! Ah!... Oh! Oh!» mandando bava dalla bocca, intramezzando agli urli parole che rivelavano le rapide allucinazioni della mente sconvolta:

«Eccolo! Eccolo!... Mandatelo via!... Ah! Ah! Oh! Oh!... Zitto! Siete confessore!... Voi non potete parlare! Siete morto!... Non potete parlare... Nessuno deve parlare!... Ah! Ah! Oh! Oh!» (XXXIII, p. 298)

<sup>21</sup> Sollevato per la condanna di Neli Casaccio, il marchese si era pubblicamente prodotto in una *performance*, una sorta di imitazione caricaturale del processo, al *Casino* di Rabbato, ciò che avrebbe dovuto già destare dei sospetti per un personaggio riservato, timido e «ososo» che detestava ogni forma di mondanità. Il discorso che egli non può quasi impedirsi di pronunciare al *Casino*, è già un delirio, articolato cioè a partire da un rigetto della verità che trova noiosamente delle vie contorte e mistificate di espressione (VI, pp. 75-76).

<sup>22</sup> È in quest'ultimo capitolo che appare, per la prima volta, questo attributo: «Lo zio don Tindaro e il cavalier Pergola entravano, a intervalli, dal demente che non li riconosceva, e ne uscivano atterriti» (XXXIII, p. 299). E, di nuovo, proprio all'inizio dell'ultimo capitolo: «Il

### *La «cantilena» di «zia Mariangela»*

Il lettore non ha alcuna difficoltà a identificare in don Silvio il destinatario assente di questa allocuzione del marchese. Il timore del folle è ancora quello che qualcuno possa rivelare il suo delitto, il suo segreto. Ma ciò che colpisce di più, nella sua imprecazione, sono le interiezioni che soltanto un altro personaggio, in tutto il romanzo, enuncia in un appello senza risposta. Si tratta della zia Mariangela la cui presenza, benché rara ma puntuale nel racconto, è essenziale alla configurazione soggettiva dell'eroe che la malattia («la pazzia furiosa») ridurrà all'immagine tanto temuta di questa povera donna infelice.

La «zia Mariangela» è presente nella narrazione tre volte, prima di essere ricordata dal cavalier Pergola alla fine del romanzo. Significativamente ella fa la sua apparizione nel capitolo I e quindi, a intervalli regolari, nell'XI e nel XXII, accompagnata dalla ripetizione ritmata della sua «cantilena» che sembra contrappuntare, ogni volta, certi stati particolari del protagonista.

Le quattro sequenze in cui è presente la «zia Mariangela» ricorrono nel romanzo come dei *refrains* che ripetono la stessa formula incantatoria, l'interiezione «Oh! Oh! Ah! Ah!», seguita dall'imprecazione urlata contro la casa dei Crisanti (XXVIII, p. 256), la casa dei Pignataro (XXVIII, p. 252) e il Palazzo dei Roccaverdina, cioè dal grido e dai frammenti di frasi a cui si riduce l'espressione lirica della zia Mariangela e dello stesso marchese.<sup>23</sup> Un'espressione lirica di cui le stesse sequenze ci danno il senso. La formula incantatoria sarebbe, infatti, la sola forma d'espressione (di libertà lirica) possibile per una donna incatenata dal marito «come una bestia feroce» a causa della follia nella quale la faceva sprofondare, secondo la spiegazione del cavalier Pergola, ogni gravidanza.

dottore si era lasciato che la vista di quella donna avesse potuto produrre qualche crisi nello stato del demente; ma aveva dovuto disingannarsi» (XXXIV, p. 302). L'appellativo «demente» designa qui lo stato sintomatico, divenuto ormai irreversibile, della malattia nervosa del marchese.

<sup>23</sup> Il Petit Robert definisce il lemma *cantilène* letteralmente: «texte lyrique»; *Dictionnaire de la langue française*, s.v.

#### Prima sequenza:

Tutt'a un tratto, il vasto silenzio fu rotto da una roca voce che gridava quasi imprecando:

«Cento mila diavoli al palazzo dei Roccaverdina! Oh! oh! - Cento mila diavoli alla casa dei Pignataro! Oh! oh! - Cento mila diavoli alla casa dei Crisanti! Oh! oh!».

«È la zia Mariangela, la pazzia» disse il marchese, «ogni notte così.»

E il grido riprendeva, roco, con una specie di cantilena feroce. «Suo marito la tiene incatenata come una bestia», rispose don Aquilante. «Dovrebbe immischiarne l'autorità; farla rinchiudere in un manicomio.» La pazza tacque. (I, p. 38)

#### Seconda sequenza:

Gli sembrava di essere penetrato in una regione nuova, dove si respirava meglio, con più larghi polmoni, ma dove egli si sentiva ancora, come le persone arrivate di recente, un po' sbalordito e solo. [...] E non si turbava più, se udiva nella notte il rauco ritornello cantilenato dalla zia Mariangela:

«Cento mila diavoli al Palazzo di Roccaverdina! Oh! Oh! Cento mila...»

Quei diavoli mandati attorno dalla povera pazzia, cento mila qua, cento mila là, per tutte le case dei ricchi, gli facevano soltanto rivedere con l'immaginazione la figura della infelice, che portava i capelli tagliati alla mascolina, coperta di cenci, pavonizza in viso pel sangue che le saliva alla testa. Così andava girando per le vie, sboccata ma innocua, quando il marito non la incatenava al muro come una bestia feroce, per costringerla a restare in casa. (XI, pp. 117-118)

#### Terza sequenza:

E sotto il cielo senza luna, chiazzato di nuvole cineree, risuonò improvvisamente la serale imprecazione della zia Mariangela.

«Centomila diavoli alla casa dei Crisanti! Oh! Oh! - Centomila diavoli alla casa dei Pignataro! Oh! Oh! - Centomila diavoli al palazzo dei Roccaverdina! Oh! Oh!».

Il marchese si ritrasse dal balcone. Quella volta la voce della povera pazza gli era riuscita insopportabile. (XXII, pp. 207-208)

Antonio Schirardi divenuto «demente» non riconosce più nessuno. Il dottor Meccio, soprannominato *San Spiridione*, che era andato a vederlo il primo giorno più per una «maligna soddisfazione» che per zelo, è rimpiazzato dal dottore La Greca, il «Dottorino». È nel corso di un dialogo con quest'ultimo

che il cavaliere cita il caso della «zia Mariangela».

Quarta sequenza:

Con lui si poteva ragionare. Invece quel clericalaccio di *San Spiridione* aveva fatto andare su le furie il cavalier Pergola, ripetendogli più volte: «Caro cavaliere, qui si vede la mano di Dio!».

«E la zia Mariangela dunque, che riammattiva a ogni gravidanza? E bestemmiava e imprecava, mentre quando ritornava in senno era la più buona e onesta donna? E gli altri pazzi? La mano di Dio! Esquilibi di nervi, sconvolgimento di cervello prodotto dal pensiero fisso, fisso sempre su la stessa idea.»

Il dottor La Greca andava di accordo con lui. E se quel fanatico di don Aquilante aveva davvero iniziato il marchese nelle pratiche spiritistiche, ce n'era d'avanzo per spiegarsi perfettamente quel che avevamo sotto gli occhi. Gli ospedali di Parigi, di Londra, di Nuova York - egli affermava - rigurgitavano di spiritisti ammattiti, uomini e donne. (XXXIII, pp. 299-300)

Il cavalier Pergola e anche il dottor La Greca sembrano escludere nella loro diagnosi della malattia che ha colpito il marchese la ben che minima implicazione soggettiva, la gelosia eventualmente, che avrebbe prodotto la follia. Giungono perfino a integrare nella loro spiegazione psichiatrica classica («equilibrio di nervi, sconvolgimento di cervello»),<sup>24</sup> il caso della «zia Mariangela», che è al contrario la figura soggettiva più rimossa e più intima con la quale il marchese si identifica fino a farne proprio il delirio.

Ora, la causa che sembrava generare, come si ricorderà, la cantilena della zia Mariangela, dovrebbe anche concernere l'imprecazione, sintatticamente identica, urlata dal marchese. E se l'oggetto cattivo preso di mira dalla maledizione della povera folle era rappresentato dai Crisanti, dai

<sup>24</sup> Anche coloro che concordano col marchese, soprattutto i familiari, rimuovono il crimine, o forse lo giustificano con la gelosia, attenuando in qualche modo con la malattia la responsabilità morale del marchese, responsabilità che, nel linguaggio dell'epoca, si esprimeva ancora in termini religiosi. Soltanto Zosima, essendo stata ferita a morte, non gli concede nessuna giustificazione. Ma neanche Zosima se la prende veramente con l'atto criminale in quanto tale, quanto piuttosto col fatto che il marchese le ha preferito Agrippina! Il suo odio è un odio di gelosia e non una condanna dell'assassinio.

Pignataro e dai Roccaverdina,<sup>25</sup> l'oggetto più di tutti perturbante per Antonio Schirardi è rappresentato dal «Crocifisso»:

Dovevano imboccarlo, indurlo a inghiottire con minacce, ingozzarlo talvolta come una bestia. Opponeva resistenza, serrava i denti, agitava furiosamente la testa - «Oh! Oh! Ah! Ah!» - e il ritmo di questi urli si udiva fin dalla spianata del Castello, ora che il dottore aveva fatto trasportare il marchese in una stanza più larga e più ariosa, dove si era potuto rizzare comodamente l'apparecchio per la doccia, arrivato il giorno avanti.

Steso sul letto, con la camicia di forza, il demente sembrava avesse intervalli di calma, allorché con gli occhi sbarrati, fissi in qualcuna delle sue continue allucinazioni, borbottava accozzaglie di suoni che avrebbero voluto essere parole; ma era calma illusoria. La forza dell'allucinazione lo domava, travagliandolo internamente, ed egli usciva da quello stato scoppiando in urli più violenti, più forti, in esclamazioni di terrore: «Eccolo! Eccolo!... Mandatelo via! Ah! Ah! Oh! Oh! Il Crocifisso!... Rimettetelo al suo posto, giù, nel mezzanino! Oh! Oh! Ah! Ah!» E i nomi di Rocco Criscione, di Neli Casaccio, di compare Santi Dimauro, facevano capire il triste cumulo di impressioni che gli avevano sconvolto il cervello, dove la pazzia già si mutava in ebetismo, senza speranza di guarigione. (XXXIII, p. 300)

Il delirio si rivela pertanto un delirio di persecuzione che identifica nel «Crocifisso» l'incancellabile sospetto che minaccia il marchese.<sup>26</sup>

La follia sfocia ora nell'ebetudine.

<sup>25</sup> Questi tre cognomi vengono accostati in un capitolo (XXVIII) dalla funzione apparentemente catalitica, che racconta dei casi di suicidio per impiccagione avvenuti prima del suicidio di Santi Dimauro. Questi casi limite fanno riferimento all'incesto, al sacrilegio e all'impotenza. Non si può qui che rinviare alla lettura dell'intero capitolo.

<sup>26</sup> Ma molto prima di sprofondare nella follia il marchese aveva fatto del Cristo un persecutore: «L'orgoglio ti acceca!... Non vuoi macchiare il nome dei Roccaverdina!... Dei *Maluminti!* Ah! Ah! E vorresti continuare ad ingannare il mondo, come hai ingannato la giustizia umana!... Hai scacciato di casa tua il Cristo, che l'importunava col rimprovero della sua presenza!... Ed ecco dove oea ti trovi! Egli, sì, egli ti è stato addosso, non ti ha dato tregua... E ti perseguita, fino all'estremo e smaschererà la tua ipocrisia, inesorabilmente!... Che potrai tu contro di lui?» (XXXIII, p. 215). La figura del Cristo, più precisamente quella del grande Crocifisso deposto nel mezzanino del palazzo Roccaverdina, è la figura per eccellenza *undine* del romanzo. Per un'analisi dettagliata ci permettiamo di rinviare a Rossana Galvano, *Il Cristo nel Marchese di Roccaverdina*, in *Il Cristo scalfito*, a cura di Giuseppe Savoia e Giuseppe Ruggieri, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (Milano), 2000, pp. 172-210. Basta qui suggerire che questa figura del Cristo, se incarna a giusto titolo il persecutore, rappresenta anche la figura materna. In altri termini, il Crocifisso occupa nel fantasma del marchese un oggetto di identificazione femminile (l'episodio infantile del Crocifisso è narrato nel cap.VIII, pp. 90-92). La dimensione passionale (nel senso della passione del Cristo)

### *Le «cure materne» di Agrippina*

È su Agrippina che scende il sipario dell'ultima scena del romanzo. Il dottore La Greca aveva anche auspicato una possibile reazione del demente davanti alla presenza della donna. Ma questi continua a urlare le sue interiezioni ritmate:

Il marchese, fissata con quegli sguardi smarriti - dove la pupilla sembrava già coperta da un leggero strato di polvere, era stato zitto alcuni istanti, concentrato, quasi frugasse in fondo alla memoria per trovarvi un lontano ricordo; poi, indifferente aveva ripreso il triste ritmo dei suoi gridi: «Ah! Ah! Oh! Oh! Oh!», agitando la testa, lasciando colare dagli angoli della bocca la bava che Agrippina Solmo [...] si era messa ad asciugargli [...] [...]

E lo aveva vegliato [...] con le mani dolorosamente incrociate, e il petto ansante di angoscia a quel continuo agitare della testa con cui il marchese accompagnava gli «Ah! Ah! Oh! Oh! Oh!» quando le allucinazioni gli concedevano qualche ora di tregua.

L.I

«Potete vantarlo!... Vi ha voluto bene!»

«È vero! è vero!» ella rispose, scotendo tristamente la testa, asciugando la bava dell'infelice che aveva ammazzato per gelosia di lei e che ora non la riconosceva più e smaniava: «Ah! Ah! Oh! Oh! Oh!» tenuto stretto e immobile dalla camicia di forza. Vergine Santa, che pietà! (XXXIV, p. 302 e p. 303)

I tentativi di Agrippina di rianimare il marchese resteranno infruttuosi, permanendo costui nello stato di ebetudine. E benché angosciata dal silenzio del folle, ella continua a prodigargli le sue cure materne:

Tre giorni dopo, l'ebetismo aveva fatto passi da gigante. Il marchese, liberato dalla camicia di forza, restava seduto su la seggiola a braccioli, cupo, silenzioso, con le mani sui ginocchi.

Agrippina Solmo lo vestiva, gli lavava la faccia, lo pettinava, gli dava da mangiare, con cura materna. Certe volte, al suono della voce che lo chiamava: «Marchese! Marchese!» che lo sgiravano con dolcezza quando si ostinava

propriamente femminile, non è soltanto l'eredità della madre del marchese (XXV, p. 230; XXVII, p. 247; V, p. 63); essa concerne anche mamma Grazia (V, p. 63), la «zia Mariangela» (XI, p. 118) e, più intimamente, Agrippina Solmo, che fa di questa donna tanto desiderata quanto rifiutata, un oggetto del desiderio eminentemente incestuoso.

a rifiutare il cibo, egli rivolgeva lentamente la testa verso di lei, la guardava sottocchi, con aria sospettosa, quasi quella voce ridestasse dentro di lui reminiscenze di lontane sensazioni, che però diliegavano rapidissime e lo facevano ricadere nella cupa immobilità per ore ed ore. (XXXIV, pp. 304-305)

Agrippina insiste, gli parla, spera in qualche miglioramento, implora una risposta, un qualche riconoscimento, ma invano. È disperata.

Ed ecco come lo sguardo di un personaggio del popolo, Titta, il cocchiere del marchese, giudica l'avventura del suo padrone:

La osservava. Era tuttavia bella, meglio della marchesina, con quel viso affilato, bianco come il latte e quegli occhi neri e quei folti capelli nerissimi, alta e snella. E parlando di lei con mastro Vito, Titta dichiarava che, secondo lui, la prima pazzia il marchese l'aveva commessa dandola per moglie a Rocco che non se la meritava.

«Non sapete il patto? Non doveva toccarla neppure con un dito... Per questo il marchese lo ha ammazzato.»

«Aveva messo l'esca accanto al fuoco... Che avreste fatto voi?»

«Capriccio di gran signore!... A voi e a me non sarebbe passato per la testa quel patto. E n'è andato di mezzo un innocente! La marchesina non sa che la Solmo è qui. Verrebbe a cavarle gli occhi. Maria mi ha raccontato di averle sentito dire alla madre: «Non lo posso perdonare!» è diventato assassino per quella donna». Ed ha voluto andarsene. (XXXIV, p. 306)

Proprio alla fine del romanzo don Tindaro, il *-marchese contadino-*, opera ciò che era stato fin là evitato da Antonio Schirardi malgrado i suoi sforzi e i suoi propositi, insomma le sue fatiche di Sisifo: la separazione finalmente reale, essendo ormai la morte di suo nipote vicina, da Agrippina, da questa «bambola» desiderata e interdetta allo stesso tempo, poiché questo oggetto del desiderio di cui aveva creduto a lungo di poter godere felicemente e secondo il suo capriccio:

E rimpiangeva la calma felicità di quegli anni in cui non dava retta a nessuno e faceva a *placer suo*; e la sua casa ... (XI, p. 119, corsivo nostro)

è altrettanto interdetto quanto l'oggetto impossibile incarnato da Zosima. E per di più Agrippina è doppiamente interdetta, come oggetto abietto in rapporto alla casta alla quale il marchese appartiene:

Per vanità di casta, per premunirsi contro se stesso, egli aveva dato marito alla Solmo, con quel tirannico patto, senza punto riflettere alle sue possibili conseguenze. (XIX, p. 183)

e nello stesso tempo, paradossalmente, come oggetto incestuoso, poiché Agrippina condivide i tratti materni di «mamma Grazia», la nutrice assolutamente e teneramente devota a suo figlio:<sup>27</sup>

-Figlio mio! Figlio mio!

La desolata tenerezza di queste parole non commosse il vecchio zio del marchese, che le si avvicinò e la prese per un braccio, riguardosamente ma severo:

-Dovete capirlo, - le disse, -non potete restare qui. Mastro Vito, pensateci voi... Poveretta!

Ella gli sfuggì per baciare e ribaciare quelle mani quasi inerti che avevano ammazzato per gelosia di lei; e pareva volesse lasciarvi tutta l'anima sua grata e orgogliosa di essere stata amata fino a quel punto dal marchese di Roccaverdina.

-Figlio! Figlio mio!

E si lasciò trascinare via da mastro Vito, senza opporre resistenza, umile, rassegnata com'era stata sempre, convinta anche lei che non poteva restare più là, perché il suo destino aveva voluto così! (XXXIV, p. 307).

NOTIZIARIO BIBLIOGRAFICO \*  
a cura di Francesco Branciforti

<sup>27</sup> Si legga in proposito la bellissima pagina dedicata all'intenso rapporto di mamma Grazia col marchese: «Siete contenta? Quasi gli mancassero dispiacere a quel povero figlio mio! Ella lo chiamava così da più di quarant'anni. Anzi, ora che la casa s'era vuotata e dai matrimoni e dalle morti, e vi rimanevano soltanto il marchese e lei, il suo sentimento di maternità si era accresciuto fino al punto che in certi momenti le sembrava di non avergli dato il solo latte, ma di averlo partorito con gli stessi dolori con cui aveva messo al mondo la creaturina, frutto di un amore disgraziato, volata in paradiso pochi giorni dopo. Allora vivevano il marchese padre, e quella santa della marchesa, bella come una madonna, che la paralisi delle gambe inchiodava in fondo a un letto, dopo l'aborto che l'aveva tenuta più mesi tra la vita e la morte! Ed erano in famiglia il cavaliere e la signorina, zii del marchese, che la chiamavano *mammina* anche essi quantunque belli e grandi. La signorina, divenuta baronessa, continuava a chiamarla mamma Grazia tuttavia, ed era vecchia come lei... Il cavaliere pure! Ma per loro ella non sentiva nessuna tenerezza. Colui per il quale avrebbe preso passione e morte era il marchese nutricato col vivo sangue del suo petto.» (V, p. 63).

\* 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, MCMXCI e sgg.; *Litteratura Italiana. Aggiornamento bibliografico* (L.I.A.B.), direttore Benedetto Ascherò, Trieste, Alcione Edizioni, 1991 e sgg.; OTTO KLAPP, *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaften*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1960 e sgg.

## Indice dei periodici spogliati

- Accademie e Biblioteche d'Italia  
Allegoria  
Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa  
Archivio Glottologico Italiano  
Archivio Storico per la Sicilia Orientale  
Archivio Storico Siciliano  
Autografo  
Belfagor  
Bollettino del Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani  
Cahiers (Les) Naturalistes  
Comparatistica. Annuario italiano  
Canadian Journal of Italian Studies  
Critica letteraria  
Cultura e scuola  
Esperienze letterarie  
Filologia e critica  
Forme (Le) e la storia  
Giornale Storico della Letteratura Italiana  
Italianistica  
Italica  
Lettere italiane  
Lingua Nostra  
Nuova Antologia  
Nuove Effemeridi  
Otto/Novecento  
Problemi  
Quaderni del Dipartimento di Lingue e letterature neolatine - Università di Bergamo  
Rassegna della Letteratura Italiana  
Rassegna Storica del Risorgimento  
Revue des Etudes italiennes  
Rivista di Letteratura Italiana  
Rivista italiana di dialettologia  
Siculorum Gymnasium  
Spunti e ricerche  
Strumenti critici  
Studi di filologia italiana  
Studi di grammatica italiana  
Studi di lessicografia italiana  
Studi linguistici italiani  
Teatro e storia  
Testo a fronte  
Verri (II)

## §. 1. Secondo '800 e primo '900.

- AA. VV., *Storia della Letteratura Italiana*. Vol. VIII: *Tra l'Otto e Novecento*. Dir. Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 1999.

Sono fondamentali per Verga e il verismo i seguenti capitoli: E. GHIDOTTI - E. TESTA, Restituzione, naturalismo, verismo, psicologismo. Capanna, Verga, De Roberto, pp. 389-489; T. IERMANO - A. PALEOMO, *La letteratura della nuova Italia: tra naturalismo, classicismo e decadentismo*, pp. 489-634; R. CESARANI, *Letteratura e cultura di fine secolo e del primo Novecento*, pp. 777-851; S. FERRONE - F. SIMONCINI, *Il tutto*, pp. 911-966; M. GUGLIELMINETTI, *Poeti, scrittori e movimenti culturali del primo Novecento*, pp. 1017-1140.

- AA. VV., *Pasquale Villari nella cultura, nella politica e negli studi storici*. Atti del Convegno di studi (Firenze 20-21 marzo 1997), in *Rassegna Storica Toscana*, vol. XLIV, 1998.

- AA. VV., *Antonio Fogazzaro tra storia, filologia, critica*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1999.

- AA. VV., *La Casa Editrice Carubba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*, a cura di G. Oliva, Roma, Bulzoni, 1999.

- AA. VV., *With a pen in her hand. Women and Writing in Italy in the nineteenth century and Beyond*, a cura di V. R. Jones e A. L. Lepshay, Exeter, The Society for Italian Studies, 2000.

Vedi gli articoli: A. HALLAMORE CAISAR, Proper behaviour: women, moral conduct, books in nineteenth century in Italy, pp. 27-36; F.

SANVITALE, Niente, scrittore della mia Italia, pp. 37-44; E. GENEVOIS, L'esperienza verista nell'opera della Marchesa Colosetti, pp. 45-52; E. TANDELLI, A. Vittorio and Contessa Lura, pp. 76-91; P. PUPPA, G. Pezzana tra scena e pagina, pp. 108-120.

- AA. VV., *Passione fatale. Venticinque racconti d'amore dell'Ottocento*, a cura di Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1999.

IPubblica tra le altre le novelle *Sesso di Dio*, *La lapide di Verga*, *La reggia funebre* di D'Annunzio.

- AA. VV., *A History of Women's writing in Italy*, a cura e con introduzione di L. Panizza e Wood Sharon, Cambridge University Press, 2000.

IPresenti gli articoli: S. PATRIARCA, *Journals and essays, 1850-1915*, pp. 151-163; L. KROHA, *The novels, 1870-1920*, pp. 164-176; A. L. LEPSCHY, *The popular novel, 1850-1920*, pp. 177-189.

- AA. VV., *Carlo Bertolazzi e la scena*, in *Ariel*, nn. 2-3, 2000, pp. 396.

Vedi A. BARBINA, *A Milano con le "Vergini" di Praga e Bertolazzi*, pp. 101-158; C. ALBERTI, *Sulle guance, belotto cipria rossetti e, sul roto, una mancheria*, pp. 261-290; D. CONSOLO, *Carlo Bertolazzi in siciliano*, pp. 387-395.

- AA. VV., *Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerte a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, Bologna, Pendragon, 2000.

Vedi gli articoli di A. ANDREOLI, *Dante e la letteratura moderna e contemporanea*, pp. 9-26; G. LEUCADI, *El Batzne de los zapateros* (sull'influenza vergognese nel *Calzolaio* di Viganò di Lucio Mastromarco), pp. 431-440; L. TONDELLI, *La cogitation del nude: huelto a una storia delle proteste di moralità*, pp. 531-546.

AA.VV., *Scrivere lettere. Tipologie epistolari nell'Ottocento italiano*, a cura di G. Tellini, Bologna, Bulzoni, 2002.

ABBRUCIATI PERLE, *'Antiafrodiasiaco per l'amor platonico': soigner l'amour par l'amour*, in AA.VV., *Humeur, Ironie, Impertinence. Hommage à Monsieur le Professeur Georges Ulysse*, in *-Italiæ. Culture, civilisation, société* (Aix en Provence), IV, 2000, pp. 355-386.

su Ippolito Nievo.

ACERBONI GIOVANNI, *Cleto Arrigbi e il teatro milanese (1869-1876)*, Roma, Bulzoni, 1998.

ADAMO SERGIA, *Mondo giudiziario e riscrittura narrativa in Italia dopo l'Unità*, in *-Problemi*, n. 113, 1999, pp. 70-98.

ASIABAN CHR., *Thematisierung weiblicher Realitäts in Werken italienischer Autorinnen des Ausgebenden 19. Jahrhunderts*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1999.

Tratta da Neera, Serao, Deledta, Marchesa Colombara, Aleramo.

BALDACCI LUIGI, *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 2000.

Vedi il cap. *Idee generali. Nord e Sud*, pp. 27-31, sulla letteratura meridionale dopo l'Unità, Verga, De Roberto, Pirandello, Borgesel.

BALDUINO A., *Orfani e padri nella narrativa italiana dell'Ottobre-Novecento*, in AA.VV., *Il filo della ragione. Studi*

e testimonianze per Sergio Romagnoli

Venezia, Marsilio, 1999, pp. 413-439.

BELLO ALDO, *Scherzi d'afa meridiana contro l'ideologia sottocuoto dei vassalli*, in *'Apulia'*, vol. III, 1999, pp. 65-7.

Sull'atteggiamento degli scrittori meridionali come Verga e Sciascia nei riguardi della mafia.

BOITO ARRIGO, *Le novelle. L'alfiere nero, Iberia, Il pugno cbituso, Il trapezio*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1998.

BOITO CAMILLO, *Senso e altre novelle*. Intr. e note di Carla Ponti, Perugia, Guerra, 1999.

BRUNO FRANCESCO, *De Sanctis e il realismo*, Napoli, Edizioni scientifiche Italiane, 2000.

CALABRESE STEFANO, *L'idea di letteratura in Italia*, Milano, Mondadori Bruno, 1999.

CASADEI ALBERTO, *Appunti sulla critica letteraria italiana*, in *-Italianistica*, vol. XXVIII, 1999, pp. 469-476.

Parla della critica letteraria italiana alla fine del Novecento.

CATTANEI LUIGI, *Nino Bixio in Sicilia fra diario e lettere*, in *Camicia rossa*, 1998, pp. 11-12.

CAVALLINI GIORGIO, *Scritti di servizio*, Genova, Brigati, 2000.

Vedi il cap. *La dissoluzione del naturalismo. Il romanzo europeo del primo Novecento*, pp. 107-117.

CAVALLUZZI RAFFAELE, *Fogazzaro: i*

romanzo. Contraddizioni e forme di una "Passione azzurra", Bari, Graphis, 2000.

CICCARELLI ANDREA, *L'Italianistica negli Stati Uniti: vent'anni di studi sul Sette-Ottocento*, in *-Esperienze letterarie*, nn. 3-4, 2000, pp. 247-261.

CICCIA CARMELO, *Il critico Luigi Russo*, in *Talento*, n. 3, 2000, p. 54.

CREMONA ANTONINO, *Emmanuele Navarro della Miragliola: la crisi dal romanticismo al verismo*, in *-Camipi immaginabili* (Cosenza), nn. 1-3, 1995, pp. 59-79.

D'AMBROSIO MATTEO, *Le "commemorazioni in avanti" di F. T. Marinetti. Futurismo e critica letteraria*, Napoli, Eguori, 1999.

DANNA BIANCA, *Dal tacquino alla lanterna magica. De Amicis "reporter" e scrittore di viaggi*, Firenze, Olschki, 2000.

DE VENDITTIS LUIGI, *Luigi Russo e la sua metodologia critica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.

DI GIOVANNA MARIA, *La sirena e il navigante. Percorsi letterari dal Seicento al Novecento*, Palermo, Palumbo, 2000.

Vedi i seguenti cap.: *Le eccezioni nel "fronte del silenzio". Tre narratori del secondo Ottocento (Dossi, Ghilaniuzzi, Zena) e il femminismo*, pp. 159-175; *G. A. Cesareo notelliere*, pp. 175-210; *Sciascia saggista sulle tracce dell'eredità vergognosa. Il recupero di P. Giudici e di M. Messina*, pp. 255-281.

DILLON WANKE MATILDE, *Perfor-*

mance del "segreto" nelle trame scapigliate

, nel vol. AA. VV., *Il segreto. Atti del Congresso di Cagliari, 1-4 aprile 1999*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 415-437.

Sul tema del segreto in Rovani, Praga e Bozzi.

FAVA GUZZETTA LIA, *Letteratura, metaletteratura e critica nel romanzo italiano tra il 1890 e il primo decennio del Novecento*, in AA.VV., *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, Fiesole, Cadmo, 2000, pp. 449-456.

FOLLI ANNA, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000.

GALLO CINZIA, *Il verismo minore in Sicilia: teorie e "teorici" nel ventennio 1875-95*, Roma, Bonanno, 1999.

Indice: Cap. I: *Un problema lessicale: realismo, naturalismo, verismo*; Cap. II: *La prima fase del verismo: 1875-78*; Cap. III: *La "grande stagione" del verismo: 1879-85*; Cap. IV: *Il prolungamento della "grande stagione" del verismo: 1886-90*; Cap. V: *Gli ultimi assiunti del verismo: 1891-95*; Appendice: *Scenle fu-bibliografiche*.

GANERI MARGHERITA, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni, 1999.

GEDDA LIDO, *Giuseppe Giacosa commediografo e narratore*, Torino, Traubel, 2000.

GHEGINI OSCAR, *La «Gazzetta ferrarese»: percorsi critico-letterari (1848-1899)*, pref. W. Moretti, Ferrara,

Liberty house, 1999.

GIANNANTONIO VALERIA, *Il primo D'Annunzio tra musicalità e mito*, in «Critica letteraria», vol. CVIII, 2000, pp. 531-545.

IERMANO TONI, *Da Parravicini a De Amicis: considerazioni sulla letteratura per l'infanzia fra il Risorgimento e Italia umbertina*, in «Studi piemontesi», n. 2, 2000, pp. 345-362.

IHRING PETER, *Spaete Jugend, Fruehes Alter. Historische Erfahrung und Generationsgefuehl im Italienischen Geschichtsroman vor dem Ersten Weltkrieg*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», vol. XXIV, 2000, pp. 111-128.

ITRANA DI NIEUW, Pirandello, Pogazzani, Verga (I Mularglia), Deledda e De Roberti (I Viceré) sul filo della contrapposizione tra gioventù tardiva e vecchiaia precoce.

KROHA LUCIENNE, *The novel, 1870-1920*, in AA. VV., *A History of Women's Writing in Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 164-176.

LEONE GIUSEPPE, *Nuove note di critica letteraria. Della Casa, Leopardi, Niero, Capuana, Deledda, Baccabelli, Pomilio e altro*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2000.

[Vedi i seguenti capitoli: *Note sulle "Confessioni" del Niero*, pp. 27-51; *Ritorno a Capuana*, pp. 35-38; *Un caso di telepatia nella narrativa di L. Capuana*, pp. 39-44; *La narrativa di G. Deledda tra verismo e decadentismo*, pp. 45-51; *Il motivo magia-religione nella narrativa delesdiana*, pp. 53-63; *L'elemento socio-economico nel mondo della Deledda*, pp. 65-74].

LEONE DE CASTRIS ARCANGELO, In-

tellettuali del Sud, Palermo, Palumbo, 1999.

[Vedi il cap. *Il secolo di letteratura siciliana*, pp. 7-48].

*Lettere di Sidney Sonnino ad Emilia Pernazzi 1872-1878*, a cura di Paola Carlucci, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998.

LUGNANI LUCIO, *-Senso- di C. Boltò e la costituzione narrativa del significato*, nel vol. AA. VV., *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di Marco Santagati e Alfredo Stussi, Pisa, ETS, 2000, pp. 515-527.

MARANGON PAOLO, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, Bologna, il Mulino - Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1998.

MARIOTTI GIOVANNI, *Donne da romanzo*, Pescara-Milano, Le Vespe, 2000.

Su cinquantatré protagoniste di romanzi e novelle di famosi autori, quali Manzoni, Verga, Boi, Tozzi, D'Annunzio, Svevo, Bassani, Moravia, Pavese.

MONTAGNI BENEDETTA, *Angelo consolatore e ammazza-pazzi. La figura del medico nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1999.

MONTANARI MARIA, *Bilanci letterari. Romanzieri dopo il Manzoni*, nel vol. MONTANARI MARIA-RAVAZZONI DOMENICO, *Scritti*, Cremona, Linograf, 2000, pp. 125-128.

MORETTI ANGELO, *Il problema del*

*sentimento nell'estetica di Benedetto Croce*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Perugia», n. 4, 1998-1999, pp. 169-185.

MORI MARIA TERESA, *Salotti. La sociabilità delle élites nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2000.

NIEVO IPPOLITO, *Le confessioni di un Italiano*, a cura di Simone Casini, Fondazione Pietro Bembo, Parma, Guanda, 1999, voll. 2.

NIEVO IPPOLITO, *"Il Milione del bifolco" e "L'avvocatino"*, Il Cartiglio Mantovano, Mantova, 2000.

OLIVA GIANNI - MORETTI VITO, *Verga e i riferimenti regionali*, Roma, Studium, 1999.

O'RAWE CATHERINE, *"Macchinetta infernale" and "lente diabolica": Umorismo's devilish double visions*, in «Yearbook of the Society for Pirandello Studies» (University of Kent), pp. 102-116.

PACCAGNINI ERMANNO, *Dal romanticismo al decadentismo. La Scapigliatura*, in AA.VV., *Storia della Letteratura Italiana*, vol. VIII: *Tra l'Ottocento e il Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 263-337.

PAGANO TULLIO, *Riconoscersi: metamorfosi dell'agnizione nella narrativa italiana tra Otto e Novecento*, nel vol. AA.VV., *La lotta con Proteo...*, pp. 481-490.

PIEROBON ERMENEGILDA, *La Mar-*

*chesa Colombi (1840-1920), profilo biografico*, in «Rivista di Studi italiani», n. 2, 1999, pp. 68-88.

PROCACCI GIOVANNI, *Novelle toscane*, a cura di Roberto Fedi, Pistoia, Libreria dell'Orso, 2000.

RIPULLIONE MARIA, *Sulle tracce di uno zoo. Immagini animali in "Cristo si è fermato a Eboli"*, in «Annali della Facoltà di Lettere dell'Università di Siena», vol. XX, 1999, pp. 181-212.

SCAPPATICCI TOMMASO, *Dal mito alla storia. Studi sulla letteratura italiana dell'Ottocento-Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.

[Su Percoco, Mastriani, Seno ed altri].

SCIASCIA LEONARDO, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1999.

[Vedi gli art. *Come si può essere siciliani?*, pp. 9-18 e *Mussolini e Verger*, pp. 86-99].

SEIDL HORST, *Crisi di identità dell'uomo nella letteratura contemporanea esaminata alla luce dell'antropologia aristotelico-tomista*, in «Angelicum», vol. LXXVII, 2000, pp. 617-641.

SICILIANO ENZO, *Diario*, in «Nuovi argomenti», n. 5, 1999, pp. 14-34.

SILENGO GIOVANNI, *Gli anni novantai della Marchesa Colombi*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», vol. LVII, 1997, pp. 9-36.

TANTERI DOMENICO, *De Sanctis e il naturalismo*, in AA. VV., *Studi in onore*

di Giuseppe Giarrizzo, vol. II, numero di «Siculorum Gymnasium», vol. LII, 1999, pp. 1051-1076.

TEDESCO NATALE, Serafino Amabile Guastella: *ideologia e scrittura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2000.

TELLINI GINO, *Aspetti della cultura letteraria a Firenze nel secondo Ottocento*, nel vol. AA. VV., *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Matthesini*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 257-303.

TORELLI VIOLLIER TORRIANI M., *Un matrimonio in provincia*, Novara, Interlinea, 1999.

TRANFAGLIA NICOLA - VITTORIA ALBERTINA, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

TRAVI ERNESTO, Alessandro Manzoni nella fantasia del giovane Giuseppe Giacosa, in «Cenobio», vol. XLVII, 1998, pp. 36-59.

ZAGO NUNZIO, *La parola reticente nel "Decameron" e altri saggi*, Convivio, Salardi Immagini, 2000.

[Vedi il cap. Giacomo, *Pisa e altri critici fin de siècle*, pp. 87-110].

ZOGGIA ANJOSCA, *Un'emblematica presenza nel giornalismo di fine '800: la Contessa Lara*, in «Lettere italiane», vol. LI, 1999, pp. 281-307.

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

AA. VV., *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future*, cur. Harris Neil, Udine, Forum, 1999.

AA. VV., *Nuovi orizzonti della filologia. Ecdotica, critica testuale, editoria scientifica e mezzi informatici elettronici*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1999.

Indice: STATUTO DELLA FILOLOGIA: C. SEGRE - *Prudenziale* (pp. 11-17); B. GENTILI - *Ecdotica e critica dei testi classici* (pp. 19-27); G.B. SPERONI - *Problemi attributivi e rifiamenti d'autore* (pp. 29-36); S. ZAMPONI - *Generi e metamorfosi del libro segreto di Boccaccio. Un'indagine fra filologia e codicologia con un progetto di restituto rituale* (pp. 37-51); A. GRESSILLON - *Philologie et critique générale: ressemblances et différences* (pp. 53-58); B. CHIESA - *La filologia della Bibbia ebrea: passato, presente e futuro* (pp. 59-81).

VERSO UN'ERA CRITICA CON NUOVI SISTEMI: T. ORLANDI - *Ripartizione dei diastrati* (pp. 87-101); M. VAN MULKEN - *Les changements de parenté dans les Gloses de Chrétiens de Troyes* (pp. 103-114); B.J. PP. SALEMAN - *The old text-genealogical method of Lacchinaro updated with the help of cladistics and the computer* (pp. 115-125); J.-L. LEIRAVE, *Edition critique au XXI<sup>e</sup> siècle* (pp. 127-132); L. PERILLI - *Filologia classica in prospettiva machine, ratio et res ipsa* (pp. 133-156).

TESTO E IPERTESTO: C. CAZALE RÉARD - *Verso una editoria scientifica computerizzata* (pp. 159-168); R. Moedenti - *Per l'edizione ipertestuale della Zibalduna Laurenziana di Boccaccio Opus. XXXIX, 80* (pp. 169-190); A. CADOLI - *La critica dell'iper-testo* (pp. 191-200); M. PICONE - T. CRIVELLI - *Per un Decameron ipertestuale: nuove tecnologie per un classico del Medioevo* (pp. 201-206); G. GIGLIozzi - *La Gafaška Viso Novemana: il testo tra piombo e byte* (pp. 209-231).

RILEVANZA DELL'INFORMATICA

PER I NUOVI ORIZZONTI DELLA FILOLOGIA E DELLA LINGUISTICA: G. CAPRIZ - *Telematics and evauchies: perspectives and digressions* (pp. 235-240); C.W. DUTSCHEKE - *Computers and Medieval Manuscripts: should the one trust the*

*other?*

Indice: STATUTO DELLA FILOLOGIA: C. SEGRE - *Prudenziale* (pp. 241-252); A. BOZZI - *Verso un sistema integrato di moduli computazionali per la filologia dell'era digitale* (pp. 253-285); A. STUSSI E. RAIMONDI - *Relazione conclusiva* (pp. 289-299).

AA. VV., *Critica delle varianti e critique genetique*, in «Moderna», n. 2, 2000, pp. 167-238.

BOCOLA MARIO, *Capuana ritrovato: otto scritti critici sconosciuti*, in «Critica letteraria», n. 103, 1999, pp. 323-340.

[Segnalo otto scritti di critica teatrale (Giacomini), letteraria (Sensembrini) e di vario interesse di Capuana, ad integrazione della *Bibliografia* di G. Raya (1999).

CAPUANA LUIGI, *Malia*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Catania, Centro Nazionale di Studi Luigi Capuana, 1997.

CAPUANA LUIGI, *L'Albero che parla*, in «Italia e Italia», n. 2, 1999, p. 6.

CAPUANA LUIGI, *Novelle interosimili*, a cura di Manuela La Ferla, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1999.

CAPUANA LUIGI, *Teatro italiano*, a cura di Gianni Oliva e Luciana Pasquini, Palermo, Sellerio, 1999, voll. 2.

[Raccolta completa della produzione teatrale italiana di Luigi Capuana, ordinata in successione cronologica e preceduta da un'ampia introduzione di G. Oliva (pp. XIII-LX) nel primo volume, e dei libretti per musiche, teatro per burattini, sceneggiature per l'infanzia e frammenti nel secondo volume].

COLUCCIA ROSARIO, *Linguistica e filologia nell'edizione delle "Novelle" di Veriga*, nel vol. AA. VV., *Leggiadre donne...*, pp. 133-143.

[Considerazioni sul problema del testo delle novelle secondo le soluzioni adottate nell'ed. Tellini (Salerno Ed., 1980) e nell'ed. Ricciardi (Petrini, 1986)].

DE ROBERTO FEDERICO, *La peur*, trad. Muriel Gallot, Nantes, Le Passeur-Cecofop, 1999.

DURANTE MATTEO, *Sull'edizione critica della raccolta vergiliana "Vagabondaggio"*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», vol. III, 1998, pp. 215-226.

FAHY CONOR, *Bibliografia e filologia dei testi a stampa: la "caccia agli esemplari"*, nel vol. AA. VV., *Girolamo Cardano. Le opere, le fonti, la vita*, Milano, Angeli, 1999, pp. 445-453.

GIACOSA G., *Tristi amori. Il manoscritto originario*, a cura di Federica Mazzocchi, Ancona-Milano, Costa & Nolan, 1999.

GRAFTON ANTHONY, *La nota a pie' di pagina. Una storia curiosa*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2000.

[Traduzione di Gianna Longa del vol. *The Footnote. A curious history*, London, Faber & Faber, 1997].

INGLESE GIORGIO, *Come si legge un'edizione critica. Elementi di filologia italiana*, Roma, Carocci, 1999.

Indice: Abbreviazioni e segni speciali. La critica del testo. I manoscritti. Il libro a stampa. L'edizione di un'originale. Trascrizione diplomatica. Edizione interpretativa. Erme dell'autore. Origine e perিismo. Quando l'originale non è conservato (testimone unico). Codices descripti/testimoni multiplex. Testimoni a confronto (edizione ricostruttiva). Varianti ammissibili. Un modello razionale. Un modello e la realtà. La selva degli

*affetti a due ruote. Un'edizione maggiore. L'apparato delle varianti. La testistica. Postille. Riferimenti bibliografici.*

MALARA FRANCESCA, *I "Mariti" di Torelli: gli slittamenti progressivi di un copione*, nel vol. AA.VV., *Copioni e drammaturgie di fine Ottocento*, Milano, LED, 2000, pp. 15-50.

SPADARO CARMELO DI PASSANITELLO, *L'originaria stesura delle "Istantanee" di Luigi Capuana*, in «Memorie e Rendiconti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici di Acireale», s. IV, vol. X, 2000, pp. 221-237.

VERGA GIOVANNI, *Romanzi*, a cura di Marzio Pieri, Torino, UTET, 1998.

VERGA GIOVANNI, *I Malavoglia*, a cura di Annamaria Andreoli, Giuseppe Giarrizzo, Francesco Rosi, Chigo De Chiara, Catania, Teatro Stabile di Catania, 1990.

l'Adattamento della trama del romanzo per le scene del Teatro Stabile di Catania.

VERGA GIOVANNI, *Dal tuo al mio*, a cura di Giuseppe Lo Castro, Rende, Centro Editoriale e Librario-Università degli Studi della Calabria, 1999.

l'Publica il testo del dramma rappresentato a Milano il XXX novembre del 1903 rivisto per la ripresa dell'ottobre 1904 al Costanzi di Roma e il testo del romanzo secondo l'ed. Treves 1906, con altri materiali secondari.

VERGA GIOVANNI, *Felis-Muller*, a cura di Rita Verdirame, Palermo, Sellerio, 1999.

l'Publica il testo della prima redazione di «Tigre reale» del manoscritto del 1873, custodito nel Fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania.

VERGA GIOVANNI, *Mastro-Don Gesualdo*, a cura di Sergio Campailla, Roma, Newton & Compton, 1999.

VERGA GIOVANNI, *I Malavoglia*, introduzione e note di Roberto Fedi, Perugia, Guerra, 1999.

VERGA GIOVANNI, *Mastro don Gesualdo*, traduzione di Lawrence David Herbert, Monroe, Dedalus, 2000.

VERGA GIOVANNI, *Novelle*, a cura di Roberta Andres, Roma, Bonacci, 2000.

### §. 3. Critica letteraria

AA.VV., *Per un bilancio di fine secolo. Catania nel Novecento*, a cura di Corrado Dollo, Atti del I° Convegno di studio. *I primi venti anni*, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, Catania, 1999.

l'Vedi tra gli altri i seguenti articoli: AGATA SANFILEPO LO FARO, *Stampa periodica e carattere politico nella Catania del primo Novecento*, pp. 167-181; PAOLO MARIA SEPALA, *L'ultimo Verga*, pp. 221-226; PIETRO MAZZAMUTO, *L'ultimo Capuana*, pp. 227-237; CARMELO MUSUMARRA, *Letteratura a Catania tra Ottocento e Novecento dal verismo all'idealistismo*, pp. 253-259; ANTONIO DI GRADO, *Appunti sulla Catania di De Roberto*, pp. 261-268; ZAPPULLA MUSCARA SARAH, *La figura e l'opera di Nino Martoglio*, p. 269-281.

AA.VV., *Giovanni Verga. Una biblioteca da ascoltare*, Roma, De Luca, 1999.

l'Catalogo della mostra di Roma, Teatro del Diocleziano, 13 apr. -31 maggio 1999. Dopo la presentazione di Francesco Sicilia, seguono gli articoli di ALBILIO BIGOLI, *Ripensare Verga*, pp. 11-40; ZAPPULLA MUSCARA SARAH, *Giovanni Verga ineditibile barattando artista, fra teatro, tele e dramma e cinema*, pp. 41-82; GIOVANNI VERGA, «Giacca al fuso» [bozzetto scenico inedito proveniente da archivio privato], pp. 83-88; ANNAMARIA ANDREOLI, *Presente e assente nella biblioteca di Cesare Verga*, pp. 91-100; ANNA MATTEI, *Verga e la Scapigliatura milanesa*, pp. 101-114; CLAUDIO STIBNATEK, *Il realismo pittorico nel secondo Ottocento*, pp. 115-122; GIANVITO RESTA, *Vicende dell'autografo de "I Malavoglia"*, pp. 123-134.

AA.VV., *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, a cura di Gianni Oliva, Roma, Bulzoni, 1999.

l'Dopo la premessa di Gianni Oliva, seguono i seguenti contributi: ANTONELLA DI NALLO, *La zoologia dell'amore nel Verga juventino*, pp. 15-27; MARIO CIMINI, *Tipologia e funzione animalesta in "Vita dei campi"*, pp. 29-45; MARILENA GIAMMARCO, *La lupa e il lupo*, pp. 47-108; PAOLA PAGLIETTI, *"I Malavoglia": di molti animali e di qualche uomo*, pp. 109-118; FULVIA STELLA, *Alla prima fine dell'autunno. Animali ed animali tra "rusticane" e "villanesi"*, pp. 119-136; SALVANO ROBERTO, *Umiltà dell'asino di San Giuseppe*, pp. 137-148; LUCIANO VITACOLONNA, *Dalla capra al canarino: metafore ornatologiche in Verga*, pp. 149-169; VITO MORETTI, *Il mondo animale nel "Mastro-don Gesualdo"*, pp. 171-215; GIORGIO PANNUNZIO, *La mescal al nudo. Etnobiografia popolare e narrativa vergianiana d'ambiente rusticano*, pp. 217-247; TERESA PARDE, *Animali e istinto fagiano*, pp. 249-270; ANNA RITA SAVINO, *Animali del cortile*, pp. 271-284. Segue un *Discorso di etiologia vergianiana* di MAFALDA DIBERNADINO, pp. 285-357.

AA.VV., *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*. Atti del XVI Congresso dell'Ass. Int. per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (University of California), Los Angeles 6-9 ott., 1997, Fiesole, Cadmo, 2000.

l'Vedi i contributi: SPALANCA CARMELO, *Leopoldo Spitzer e il dibattito sul Verga* (pp. 777-791); TANTERI DOMENICO, *Dalla cronaca al testo narrativo. Forme di transcodificazione in Federico De Roberto* (pp. 935-951); D'ALESSIO CARLO, *Inchieste e cellulaiae. Note su Verga e D'Annunzio scemeggiatori* (pp. 1555-1564).

AA.VV., *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, a cura di Vito Masiello, Roma, Salerno Ed., 2000.

l'Vedi i seguenti contributi: EZIO RAIMONDI, *Il romanzo, la memoria e l'identità: le "Confessioni" del Niero*, pp. 933-942; POMPEO GIANNANTONIO, *Il disenso del poeta*, pp. 943-956; NATALE TEDESCO, *Un eccentrico inedito offuscato: "Due mesi in Polisella" di Senghio Amabile Giametta*, pp. 957-962; ANTONIO PALERMO, *Capuana critico teatrale*, pp. 963-979; GIANNI OLIVA, *Esercizi di attuazione per una novella milanese del Verga: "Il bastone di Monfiori"*, pp. 981-991; GIORGIO CAVALLINI, *Sull'uso espansivo dell'averbiō in -mente in alcuni episodi di "Mastro-don Gesualdo"*, pp. 993-1004; GIAN PAOLO MARCHI, *I "mestamenti umani" al "Gesualdo" in una lettera inedita del Verga a E. Treves*, pp. 1005-1008; VITILIO MASIELLO, *La condizione mitica nell'opera del Verga*, pp. 1009-1024; FRANCESCO BRANCIFORTI, *Un malfatto contestato: la prefazione ad "Documenti romani" di Federico De Roberto*, pp. 1025-1035; GUIDO NICASTRO, *Arrigo Boito tra Hugo e Pouchetti*, pp. 1035-1045; RAFFAELE CAVALLUZZI, *Fogazzaro: "Il mistero del poeta"* e altri, 1046-1064.

AA.VV., *Leggiadre donne... Novella e racconto breve in Italia*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2000.

l'Vedi tra gli altri i seguenti contributi: FABIO PINOTTI, *"Il Varsino" di Ippolito Niero*, pp. 103-120; MATTEO PALUMBO, *Ascesa e morte di un parnese: "La nuda" di Giovanni Verga*, pp. 121-132; ROSARIO COLUCCIA, *Lingüistica e filologia nell'edizione delle "Novelle" di Verga*, pp. 133-143; NICOLÒ MINEO, *Letture di "Anime in pena" di Luigi Capuana*, pp. 145-156.

AA.VV., *Studi in onore di Umberto Mariani: da Verga a Calvino*, a cura di Anthony G. Costantini e Franco Zangrilli, Fiesole, Cadmo, 2000.

[Vedi i contributi di RAYMOND PETILLO, *Gli itinerari della poesia vergianiana*, pp. 11-30 e ROSA ZAGARI MARINZOLI, *La funzione del personaggio in "Mastro-don Gesualdo"* di Verga, pp. 31-49.]

AA.VV., *Leonardo Sciascia e la tradizione dei siciliani*, a cura di Rosario Castelli, Caltanissetta, Sciascia, 2000.

[Vedi gli articoli: ANTONIO DI GRADO, *L'allenatore genealogico e l'elenco univoco*, pp. 5-13; NATALE TEDESCO, *Sciascia e la tradizione dei siciliani*, pp. 15-22; CLAUDE AMBROISE, *L'amico del ritratto. Sciascia e Verga*, pp. 23-36; SPALANCA CARMELLO, *Alla scoperta degli scrittori siciliani. E. Natucci della Manganella e S. A. Guzzetta*, pp. 37-55; ROSARIO CASTELLI, *Sciascia-De Roberto: le scuole civili della Storia e della Letteratura*, pp. 57-80; MARIA DE GIOVANNA, *Sciascia saggista sulle tracce dell'eredità vergianiana. Il recupero di Paolo Giuffrè e di M. Messina*, pp. 117-144].

AA. VV., *Tempo e memoria. Studi in ricordo di Giancarlo Mazzacurati*, a cura di Matteo Palumbo e Antonio Saccone, Napoli, Fridericiano Editrice Universitaria, 2000.

[Vedi gli articoli: UGO M. OLIVETTI, *Il genere dell'effetto nella narrativa musicale di Ettore Niero*, pp. 221-235; GIOVANNI MAFFEI, *Note sull'"invenzione" del naturalismo*, pp. 237-264; MARIELLA MUSCARIELLO, *Rarificazione e diluiscimento nella scrittura mondiana dei "Ricordi del capitano d'Arce"*, pp. 265-284].

AA. VV., *Per un bilancio di fine secolo. Catania nel Novecento*, a cura di Corrado Dollo, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale. Atti del III convegno (1951-1980), Catania, 2002.

[Vedi i saggi: ANTONIO DI SILVESTRO, *Bernacutti il "dolore addormentato" e la lezione di Verga*, pp. 455-477; DARIO CONSOLI, *"Innanzitutto al male del mondo": Genzalù. Inquadratura letteraria di Giovannino Verga*, pp. 542-564].

AA.VV., *Familles Italiennes*, in «Transalpina. Etudes italiennes» (Caen), n. 4, 2000.

[Contine i saggi di ENZO ROSARIO LA FORGIA, *Interni berghesi. La rappresentazione della famiglia berghese nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, pp. 13-36, e di PIERLUIGI PELLINI, *Padri e figli: da Verga a Pirandello*, pp. 37-50].

ADAMO SERGIA, *Mondo giudiziario e riscrittura narrativa in Italia dopo l'Unità*, in «Problemi», n. 113, 1999, pp. 70-98.

AMATANGELO SUSAN, *"Ora tutto è finito": female development in the novels of Giovanni Verga*, in «Spunti e ricerche. Rivista di italianoistica» (Melbourne), n. 14, 1999, pp. 33-46.

AUCIELLO MARIA GRAZIA, *Verso il romanzo psicologico: il tema della maschera nel "Marchese di Roccaverdinina"*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Bari», vol. XIII, 1999, pp. 477-493.

BALDACCI LUCI, *Sull'Ottocento*, Verona, Valdonega, 2000.

[Vedi i saggi: *Due romanzi di Pogazzani*, pp. 133-144; *Teresa Gú Señorá*, pp. 161-168; *Il "mondo" di Federico De Roberto*, pp. 169-180].

BERNARDINES ANNA MARIA, *Capuana e la scrittura della fiaba popolare*, nel vol. AA.VV., *Itinerari delle fiabe. Autori, Testi, Figure*, Pisa, ETS, 1999, pp. 117-132.

BERTAZZOLI RAFFAELE, *Gli itinerari italiani di D. H. Lawrence, tra diari di viaggio e pagine critiche*, in «Quaderni di Lingue e letterature straniere dell'Università di Verona», vol. XXIV, 1999, pp. 13-25.

BO ROSELLA, *Donna tigre e uomo lupo*, in «L'indice dei libri del mese», n. 3, 2000, p. 10.

BROOKE GABALELLA, *Stabat mater in Sicily: Teresina Uzeda as a nineteenth century Madonna*, nel vols. AA. VV., *Maria Vergine nella Letteratura italiana*, Story Brook (NY), Forum Italicum, 2000, pp. 195-204.

CACCIAGLIA NORBERTO, *La ragione e la fede (Da Giovanni Verga a Clemente Reborn)*, Perugia, Guerra, 1999.

[Vedi i capp.: *la ambiguità di Verga "L'abito insospirato" / "Un bacio del mare"*, pp. 309-325; *Boicidietro la scena*, pp. 327-356; *I fotografismi della memoria in Verga invecchiare*, pp. 357-377].

CARLUCCI NICOLA, *Tra letteratura e ideologia. Occasioni critiche*, Lecce, Argo, 1999.

[Vedi i capp. *Giovani e struttura ideologiche della "Scelta"*, pp. 165-186 e *Menzogna e realtà nel teatro*, pp. 187-204].

CITATI PIETRO, *Il male assoluto nel cuore del romanzo dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 2000.

[Vedi il cap. *Il mistero di Verga*, pp. 400-405].

CONSOLI VINCENZO, *Di qua dal Faro*, Milano, Mondadori, 1999.

[Vedi il cap. Vergiamo: *Del castello di Trezza*, pp. 105-111; *Sopra il ciuccino*, pp. 112-121; *Il maestro*, pp. 122-128; *Gli alberi di Verga*, pp. 129-132; *Verga fotografati*, pp. 133-137; *I roventi*, pp. 138-145].

DEBENEDETTI GIACOMO, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999.

[Vedi il saggio *Presagi del Verga*, pp. 985-1006].

DE CRISTOFARO FRANCESCO, *Le segnature dei corpi. Effetti di reale e paradigmi fisognomici in Verga*, in «Intersezioni», vol. XX, 2000, pp. 87-112.

DILLON WANKE MATILDE, *Le ragioni di Corinna. Teoria e sviluppo della narrativa italiana dell'Ottocento*, Modena, Mucchi, 2000.

[Vedi i capp.: *la ambiguità di Verga "L'abito insospirato" / "Un bacio del mare"*, pp. 309-325; *Boicidietro la scena*, pp. 327-356; *I fotografismi della memoria in Verga invecchiare*, pp. 357-377].

DI SILVESTRO ANTONIO, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Fondazione Verga, 2000.

Indice: Cap. I: *Il polimorfismo del narrante* (1. Narratore, autore e racconto, 2. *Le metamorfosi del narratore dai romanzi storici a Neida*; 3. *Narratore popolare e narratore omnisciente*, 4. *Il narratore protetiforme del Malatagliat*; 5. *La risascita dell'autore: tra crisi del narratore e silenzio della scrittura*, pp. 15-93). Cap. II: *Il linguaggio dell'interiorità* (1. *Per una poetica del cuore*, 2. *Personaggi "penumati" e "sensitivi"*; 3. *"Cuore": una parola chiave*; 4. *Gestualità e silenzi*); pp. 95-145. Cap. III: *Tra le varianti d'autore: epifunzione e intermittenze dell'interiorità* (1. *Vita dei campi 1881 e 1897*; 2. *Il Malatagliat dall'invecchiato alla stampa*: a) *Narratore "fuori campo" e narratore interno*; b) *Intensificazione metaforica*; c) *Linguaggio dell'interiorità: connotazione e*

devotazione - d) Occultamento e svelamento delle immagini-simbolo - e) Ampliamento del racconto), pp. 145-175. Cap. IV: *Paesaggio e sogno*. (1. Personaggio e paesaggio: da Una peccatrice a Vita dei campi, 2. Natura e interiorità: tra Menù e Isabella), pp. 177-201. Cap. V: L'asserzione meno freddolosa degli altri (pp. 203-214). Appendice: Un esercizio di filologia sul Verga "intimo": Il come, il quando ed il perché, pp. 215-246.

GALLETTO GIULIO, *Il tricolore nella letteratura ottocentesca: dalla "santa vitrice bandiera" di Manzoni al "fazzoletto a tre colori" di Verga*, in AA. VV., *Il Tricolore d'Italia da Arcole all'Unità*. Atti del Convegno di Arcole 30 maggio 1998, a cura di G. Volpati, Arcole, Comune di Arcole, 1999, pp. 12-19.

GANERI MARGHERITA, *La svolta dei "Viceré"*, in *-Belfagor-*, vol. LIV, 1999, pp. 539-548.

GIUSTI LIDIA-PAOLA PEROTTI, *Guida allo studio, Giovanni Verga: "Mastro-Don Gesualdo"*, Genova, Argo, 2000.

GHIDETTI ENRICO-TESTA ENRICO, *Realismo, naturalismo, verismo, psicologismo. Capuana, Verga, De Roberto*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana*. Vol. VIII: *Tra l'Otto e il Novecento*, Roma, Salerno Ed., 1999, pp. 389-488.

GHIDETTI ENRICO, *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Firenze, Sansoni, 2000.

Dopo un'ampia *Introduzione* (pp. 1-60), sono da segnalare i seguenti capp.: *La Sicilia da Iouani-Eros: dalle "umane passioni" alla "scienza della vita"*, pp. 97-109; *Storia di Verga romanziere*, pp.

111-150; *La "provincia" siciliana e il resto della cultura moderna. Giacinta: un bel caso di "panologia morale"*, pp. 153-169; *Storia di Capuana romanziere*, pp. 171-196; *Il demone della novella: storia di Capuana morelliere*, pp. 197-248; *"Il grande liberatore del ritmo": storia di Capuana poeta sperimentale*, pp. 249-279.

GIULIANI FRANCESCO, *Itinerari di ricerca letteraria. Verga, Casa Pascali. Il futurismo. La Puglia che scrive*, San Severo (FG), Miranda, 2000.

[Vedi i capp.: *Gli animali, l'inondazione e la lava: quattro novelle vergiane. La prospettiva stradale: la novella "Nella stalla"*, pp. 9-32; *Un'inondazione nel Veneto: La Barberina di Marcamontone*», pp. 33-54; *Dall'acqua alla lava: "Un'altra inondazione"*, pp. 55-87; *L'anguia d'un zibogno*, pp. 89-120].

GRIMALDI EMMA, *Chiome nere... con qualcosa d'altro*, in *-Forum Italicum-*, vol. XXXIV, 2000, pp. 49-76.

Sul tema dei capelli bruni della donna, con riferimenti a Foscolo, Tarchetti, Manzoni, Verga (Era, Una peccatrice, Storia di una capitana, Tigre nera), De Roberto (*I Viceré*), Scervo.

GUERRACINO VINCENZO, *La verità degli epistolari*, in *-La Clessidra-*, Novi Ligure, n. 2, 2000, pp. 94-103.

[Tratta i casi di Leopardi, Fugazzaro, Verga, Gadda e altri].

HEILER SUSANNE, *"Scrivere come riascoltare... trasferire la memoria alla memoria di una voce". Sciascia, Verga und die "memoria"*, nel vol. AA.VV., *Leonard Sciascia. Annaeberungen an sein Werk*, a cura di Sandro M. Moraldo, Heidelberg, Winter, 2000, pp. 69-81.

KUN CSILLA, *La lupa di Giovanni Verga: una novella dimenticata?*, in *-Am-*

bra. Percorsi di Italianistica- (Unghezia), n. 1, 2000, pp. 104-108.

ILLIANO ANTONIO, *Dalla "Vita Nuova" a "Palomar". Proposte di lettura con un'appendice su Pirandello docente*, Napoli, L'Orientale, 1999.

[Vedi il cap. *Questionario sulla narrativa multiesplosiva*, pp. 79-101 (pubblicato anche in *-Forum Italicum-*, vol. XXXIII, 1999, pp. 107-130).

LEPSCHY ANNA, *Reflexivity. Critical Themes in the Italian Cultural Tradition*, a cura di Schaw Prue e John Took, Ravenna, Longo, 2000.

[Vedi il saggio *Pirandello's Verga*, pp. 83-94].

LONGO GIORGIO, *Verga versus D'Annunzio. Le Choix latin de la France*, in *-Transalpina. Etudes italiennes-* (Caen), n. 3, 1999, pp. 47-69.

LUPERINI ROMANO, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999.

[Vedi i saggi *Nel tempo: la modernità di "Eros"*, pp. 99-110 e *Un'intervista. La smaterializzazione del denaro. La fine dell'esperienza e la nascita del personaggio di carta*, pp. 207-215].

MARCHI GIAN PAOLO, *Giovanni Verga per le vie di Milano*, in *-Quaderni di Lingue e Letterature straniere. Università degli Studi di Verona-*, vol. XXIV, 1999, pp. 47-63.

MAZZACURATI GIANCARLO, *Stagioni dell'Apocalisse: Verga Pirandello Scervo*, introduzione di Matteo Palumbo, n. 1, 1999, pp. 203-221.

Torino, Einaudi, 1998.

[Vedi i capp. I. *Stagioni dell'apocalisse (appunti di percorsi)*; II. *Paralleli e meridiane: l'autore e il suo all'ombra del neopoli*; III. *L'illusione del parvenu. Introduzione a Mastro-don Gesualdo*; IV. *Un ciclo interrotto: Verga dal Mastro-don Gesualdo alla Duchessa di Leyrol*.

MUSMECI PINELLA, *Catania e De Roberto*, in *-Silarus-* (Battipaglia), n. 203-204, 1999, pp. 14-27.

MUSMECI PINELLA, *De Roberto uomo e giornalista*, in *-Silarus-* (Battipaglia), n. 209-210, 2000, pp. 65-75.

NEIGER ADA, *L'immagine dell'infanzia nel Verga maggiore*, nel vol. AA. VV., *Tracce d'infanzia nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 30-7.

NENCIONI ENRICO, *Saggi e memorie*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2000.

[Vedi l'art. *Unione catanese: rapporti di Verga con il grecista catanese Francesco Guglielmino*].

OCELLO EUGENIA, *Spigolature letterarie. Il Novecento da Pirandello a Tomasi di Lampedusa, da Moravia a Rosso di San Secondo, da Eco a Lauretta*, Firenze, L'Autore Libri, 1999.

[Vedi il saggio *Il "codice d'onore" da Verga a Pirandello*, pp. 23-30].

PAGLIARO ANNAMARIA, *Federico De Roberto's "L'illusione": Theory and fiction in constructing the female character*, in *-Rivista di studi italiani-*, n. 1, 1999, pp. 203-221.

PAGLIARO ANNAMARIA, *Woman as Redeemer in "Spasimo" by Federico De Roberto. The detective novel and elusive detection*, in «Italian Culture», n. 2, 2000, pp. 157-170.

PALERMO ANTONIO, *Ottocento italiano. L'idea civile della letteratura*. Cattaneo, Tenca, De Sanctis, Carducci, Imbriani, Capuana, Napoli, Liguori, 2000.

(Vedi i cap. *Il lungo interno di Capuana: la critica testuale*, pp. 119-135; *Il critico dopo il naturalismo*, pp. 155-166; e in appendice *La folla de "I Viceré"*, pp. 147-156).

PANNUNZIO GIORGIO, *Sulle novelle belliche di Federico De Roberto*, in «Studi di Medievali e Moderni», n. 2, 2000, pp. 119-150.

PASQUINI LUCIANA, *La collaborazione di Luigi Capuana ad «Aprutium»*, nel vol. AA. VV., *Giornali e riviste in Abruzzo tra Otto e Novecento*. Atti del Convegno, a cura di Gianni Oliva, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 443-462.

PELLINI PIERLUIGI, *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 176.

Indice: Capitolo I: Due «anti»-scenari (1. Luoghi comuni, 2. Problemi hermeneutici, 3. Qualche dato). Capitolo II: Radici storiche e ideologiche (1. Positivismo letterario, 2. Il romanzo sperimentale, 3. Metodo e sistema: la «causa prassi», 4. Schopenhauer, 5. Naturalismo come impegno di denuncia, 6. La politica del verismo, 7. Naturalismo come apertura tematica); 7B. La riconcilia dei sensi, 9. Zola e l'inchiesta sul campo, 10. Verga e il mondo «da lontano»). Capitolo III: Un autonografo letterario (1. Una definizione in negativo, 2. Una definizione di Zola, 3. Contro il «romanzesco», 4. Crisi dell'eroe, crisi dell'identificazione, 5. Superpersonalità, 6. Indietro libero, 7. Sommario e

scena, 8. Finale aperto e «ordina narrativa», 9. Descrizione, 10. Crisi del romanzo di formazione, 11. Crisi del romanzo storico, 12. Crisi del romanzo. Capitolo IV: *Fra poesia e ienti: i paradissi del naturalismo* (1. Zola fra Balzac e Mallarmé, 2. Totalità descrittive, frammentazione della trama, ritorno del romanzenesco, 3. Trasparenza sintetica, opacità del raffine, 4. Lo spazio sociale: ambivalenze ideologiche, 5. Energia e desiderio, 6. Alternazione e simbo, 7. La macchina e il tabernacolo, 8. Il verosimile naturalista: media, tipo, eccezione, 9. Le contraddizioni della logica, 10. Metodo, materia e stile), Capitolo V: Per una conclusione).

PETRUCCI ILARIA, *I titoli delle novelle di Giovanni Verga*, in «Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Siena», vol. XX, 1999, pp. 121-146.

REINA LUIGI, *Come ti conto un fatto. Strategie e modelli narrativi (da Boccaccio a Pomilio)*, Roma, Libreria Croce, 1999.

(Vedi la sezione *Suggerimenti vergianesi e domande. Strategie di lettura: "Il lago si dà, sfogliarsi piglia". A petturi militare e frateggio scopatico in "Malaria"* di Verga, pp. 71-92; «Ma non ci partiamo dall'arte». *Strategie narrative di Federico Thaer*, pp. 93-110. In appendice, *Difensamente "universaria". La professione di Giuliano Dospelli ovvero Pinocchio reverente* (si accenna anche al «Braccialetto» di L. Capuana), pp. 181-200).

RICCOBONO MARIA GABRIELLA, *Reminiscenze leopardiane in una novella di Verga. Letture critiche e problemi di parafrasì (1919-1999)*, in AA. VV., *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, Milano, Cisalpina, 2000, pp. 755-778.

RICCOBONO MARIA GABRIELLA, *Reminiscenze dantesche e foscoliane in*

«Rosso Malpelo», in «Rivista di Letteratura Italiana», n. 1, 2000, pp. 21-49.

RIZZO GINO, *Metodo e intelligenza. Tre episodi dal Barocco al Verismo*, Galatina, Congedo, 2000.

(Vedi i capitoli: *Verga a Firenze (sui temi dell'illustrazione)*, pp. 97-105; *L'amicizia con la Seras, prima e dopo la "Cavalleria rusticana"*, pp. 107-123; *Agli inizi del Novecento: incontri Verga-Pirendello*, pp. 125-140).

RICCARDI CARLA, *"Padroni" Ntoni" e "Vita dei campi". Analisi delle passioni e intreccio di testi*, nel vol. AA. VV., *Due seminari di filologia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 41-50.

RODA VITTORIO, *La finestra della capinera*, in «Studi e problemi di critica testuale», vol. LVIII, 1999, pp. 103-133.

RODA VITTORIO, *Il fantasma della pluralità: "Tigre reale" di Giovanni Verga*, in «Studi e problemi di critica testuale», vol. LXI, 2000, pp. 99-129.

SACCONI EDUARDO, *Elementi per una lettura di "La roba" di Giovanni Verga*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», vol. III, 2000, pp. 377-388.

SANGUINETI EDOARDO, *Il chierico organico. Scritture intellettuali*, Milano, Feltrinelli, 2000.

(Vedi il saggio *Il mito vergianino*, pp. 157-165).

SCIASCIA LEONARDO, *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, Milano, Adelphi, 2000.

(Vedi gli articoli: *I Viceré*, pp. 32-36; *Alasch e Verga*, pp. 86-89; *Il Gattopardo*, pp. 139-145).

SENARDI FULVIO, *Il destino dell'asino: uomini e animali in "Rosso Malpelo"*, in «Problemi», vol. CXI, 1998, pp. 171-186.

SGROI FRANCO, *La corrispondenza Giovanni Verga-Eduard Rod*, in «Carte viste. Bollettino dell'Archivio Prezzolini» (Biblioteca Cantonale di Lugano), n. 24, 1999, pp. 60-61.

SPINAZZOLA VITTORIO, *Letteratura e popolo borghese*, Milano, Unicopli, 2000.

(Nel cap. *Letteratura delle élites conforiste*, Giovanni Verga, pp. 92-97 e Federico De Roberto, pp. 98-103).

STASSI FABIO, *Occhiacci grigi e occhiacci di legno. Due analoghe tematiche: "Rosso Malpelo" e "Pinocchio"*, in «Malavoglia» (Viterbo), n. 24, 1999, pp. 10-12.

TOSI GIUSEPPE MARIA, *I buoni e i cattivi: "Il gattopardo" tra "La chartreuse de Parme" e "I Viceré"*, in «Rivista di Studi Italiani» (Toronto), n. 2, 2000, pp. 169-183.

VACANTE NATALIA, *Dal "Mastro Don Gesualdo" alla "Duchessa di Leyva". Sulla recente critica vergiana*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CXVI, 1999, pp. 261-285.

VACANTE NATALIA, *L'estremo realismo di Verga. Un percorso genetico bloccato*. Presentazione di Vitillo Masiello, Bari, Graphis, 2000.

Bommatio: Presentazione di Vitillo Masiello. Parte prima. *L'estremo realismo di Verga: in aggetto*

*sul Novecento*, I. *Dal Maestro-don Gesualdo alla Duchessa di Leyra. Ipotesi interpretative e discussione*. Parte seconda. *Il laboratorio morenista del Ricordi del Capitano d'Arce*, I. *Contesti e intersezioni. II. Economia complessiva e prospettiva generica*.

ZANGRILLI FRANCO, *Bestiario pirandelliano*, in «Campi immaginabili» (Cosenza), n. 23, 2000, pp. 112-148.

(Parla della poetica verista di Verga a contrasto con la narrativa di Pirandello intrisa di umorismo).

ZAPPULLA MUSCARA' SARAH, *Invito alla lettura di Giovanni Verga*, Milano, Mursia, 1999.

#### §. 4. Teatro

AA. VV., *Immagini riflesse. Studi sul moderno in letteratura*, in «Studi italiani», n. 5, 2000, pp. 182.

(Vedi i contributi di A. DI STEFANO, *Rielaborazioni drammatiche dell'«Adelchi» del Manzoni*, pp. 43-58 e di T. POMILIO, *Per un'antropologia della pietra. La materia del «Santo»*, pp. 123-144).

BERNARDI SANDRO, *La terra trema. Il mito, il teatro, la storia*, nel vol. AA. VV., *Il cinema di Luciano Visconti*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2000, pp. 65-88.

BINI DANIELA, *«Cavalleria rusticana» from Verga and Mascagni to Zeffirelli*, in «Forum Italicum», vol. XXXIII, 1999, pp. 95-106.

DORONI STEFANO, *Dall'androne medievale al tinello borgese. Il teatro di G. Giacosa*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 230.

GAILLARD CORSI JONE, *Il libretto*

*d'autore, 1860-1930. Boito, Verga, Capuana, Di Giacomo, D'Annunzio, Pascoli, Pirandello*, Bordighera, West Lafayette, 1997.

GALLINA GIACINTO, *Tutto il teatro*, Venezia, Marsilio-Regione Veneto, 2000, voll. 2.

GIVIALE FERNANDO, *Scenari del racconto. Mutazioni di scrittura nell'Ottocento-Novecento*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2000.

(D'interesse vecchiano) e dunque i cappi.: Verga: un caso di *immaginazione melodrammatica*. *«Tigre reale» in cinema per il d'annunziano Pastore*, pp. 11-25; *Fantasticheerie narrative per il dramma e il melodramma*. *La gloriosa avventura di «Cavalleria rusticana»*, pp. 27-46; *Capuana: formalismo calligrafico, targhi del melodramma*. *Gehuse di Poggiali e Brancati, Germi e Berto*, pp. 49-91; *De Roberti: la dispersione tragicomica*. *D. Fabbri e la drammaturgia prospettica del «Viceré»*, pp. 97-115; *Fogazzaro: figure dell'umanità e del divino. Il santo, la parola, l'immagine*, pp. 119-136.

GUARNIERI CORAZZOL ADRIANA, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.

Indice: Cap. I. *Soggiorni e Décadence*; Cap. II. *La zona lucana*; Cap. III. *Il d'annunzianesimo*; Cap. IV. *Tre le due guerre*. Appendici: I. *Puccini e la morte dell'opera*; II. *Quattro di metódramma musicale e marratologhi*.

IBSEN HUGO, *Turidda er blevet draebt! en Opera Og dens litterære Kilde* (Turidda è stato ucciso! Un'opera e le sue fonti letterarie), in «Københavns Universitets almanak», n. 1, 2000, pp. 141-163.

Istituisce il confronto tra il testo della novella e la

sua versione drammatica e il testo del libretto del melodramma e dimostra che quest'ultimo deriva dalla versione drammatica.

LIVIO GIGI - CAMPARI ROBERTO - SIMONELLI GIORGIO, *Letteratura e spettacolo*, Marzorati, Editalia, Roma, 2000.

(Nell'interno la materia è così distribuita: G. LIVIO, *Letteratura e teatro*, pp. 7-81; R. CAMPARI, *Letteratura e cinema*, pp. 83-151; G. SIMONELLI, *Letteratura e televisione*, 153-211).

LONGO GIORGIO, *«Cavalleria rusticana» au cinema. Les «series d'art»*, in «Chroniques italiennes», n. 57, 1999, pp. 101-109.

LONGO GIORGIO, *Verga e Giovanni Grasso*, in «Il Castello di Elsinore», vol. XII, 1999, pp. 15-32.

MALARA FRANCESCA, *Copioni e drammaturgie di fine Ottocento*, Milano, LED, 2000.

(Vedi il cap. Ancora sul caso Verga, pp. 167-169)

MARCHI GIAN PAOLO, *La spada di sambuco. Cinque percorsi salgariani*, Verona, Fiorini, 2000.

(Vedi il cap. *Salgari e Daudier: una scheda per «Cavalleria rusticana» di Giovanni Verga*, pp. 1-24)

NESI CRISTINA, *Il «teatro in dialetto» agli albori della televisione: da lettere inedite e documenti*, in «Autografo», n. 40, 2000, pp. 31-51.

NICOLODI FIAMMA, *Per una storia della «Grande Opera» post verdiiana*, in «Arte Musica Spettacolo» (Firenze), vol. 1, 2000, pp. 35-60.

PULLINI GIORGIO, *Il teatro in Italia a fine Ottocento*, nel vol. AA. VV., *D'Annunzio e il teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Pescara, Ediars, 1999, pp. 7-18.

VACCARO ANGELA, *Il teatro di Federico Tozzi*, in «Antologia Vieusseux», n. 15, 1999, pp. 61-73.

#### §. 5. Storia linguistica

AA. VV., *Italica Matritensis. Atti del IV Congresso della Società Int.le di Lingua e Letteratura Italiana* (Madrid, 27-8 giugno 1996), a cura di M. T. Navarro Salazar, Madrid-Firenze, 1998.

(Vedi i contributi: DRAMASENO MARIA GRAZIA, *Per una lettura linguistica di «Per le rive»*, pp. 383-379; NAVARRO SALAZAR MARIA TERESA, *Per l'«autore» e la «Spinaforche»: un percorso deribertiano di ricerca lessicale*, pp. 399-416; TROVATO SALVATORE, *L'italiano regionale nel «Vitaustio» di Luigi Pirandello*, pp. 511-532).

AA. VV., *Dialettologia, geolinguistica, sociolinguistica*, a cura di Giovanni Ruffino. Atti del XXI Congresso Internazionale di linguistica e filologia romanza, (Palermo, 18-24 Sett. 1995), Sez. V, Tübingen, Niemeyer, 1998.

(Vedi i contributi: BERNARDI NARA, *Soprannomi in Sicilia* (pp. 59-67); COLONNA ROMANO ALESSANDRA, *Baufumo regionale in Sicilia in una prospettiva dialettica* (pp. 129-141); MAMMANA GIULIA, *Fra italiano regionale e italiano parlato: appendice a una ricerca* (pp. 139-153).

AMENTA LUISA, *Tra lingua e dialetto: le perifrasi aspettuali nell'italiano regionale di Sicilia*, in «Rivista italiana di dialettologia», vol. XXIII, 1999, pp. 87-111.

BARBERI SQUAROTTI GIORGIO, *Il vocabolario del Tommaseo come il romanzo della nostra lingua*, nel vol. AA.VV., *Niccolò Tommaseo a Firenze* (Atti del Convegno del 12-13 febbraio 1999 di Firenze), Firenze, Olschki, 2000, pp. 203-223.

BENTLEY DELIA, *I costrutti condizionali in siciliano: un'analisi diacronica*, in «Revue Romane», vol. XXXV, 2000, pp. 3-20 e 163-176.

BOCZ ZSUZSANNA, *Il genere dei nomi in italiano*, in «Nuova Corvina» (Budapest - Istituto Italiano di Cultura), n. 7, 2000, pp. 253-263.

BOGGIONI W. - CASALENGO G., *Dizionario letterario del lessico amoro-so. Metafore, eufemismi, trivialismi*, Torino, UTET, 2000.

BRIODI MARIAROSA, *Lappole, triboli, sterili avene. Le parole arcaiche e letterarie nella riflessione lessicografica dell'Ottocento italiano*, in «Studi di lessicografia italiana», vol. XVI, 1999, pp. 372-418.

BRICCHI MARIAROSA, *La roca trombazza. Lessico arcaico e letterario nella prosa narrativa dell'Ottocento italiano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

Indice: Introduzione. Cap. I. L'antico per inerzia (Guerrazzi, D'Azeglio, Grimaldi, Tommaseo, Gentili). Cap. II. L'antico come artificio (Dossi, Fal当地, Iubriani). Cap. III. L'antico come accesso alla modernità (D'Annunzio). Cap. IV. Lappole, triboli, sterili avene. La riflessione lessicografica.

BRUNI FRANCESCO, *L'Italiano, ovvero della leggerezza*, in «Italiano e Oltre»,

vol. XV, 2000, pp. 55-61.

BUONO BENEDICT, *Il mistilinguismo di un autodidatta: "I provinciali" di Achille Giovanni Cagna*, nel vol. AA. VV., *La narrativa italiana. Actas del VIII Congreso Nacional de Italianistas*, Granada, Universidad de Granada, 2000, pp. 123-132.

CAPUTO FRANCESCA, *Sintassi e dialogo nella narrativa di Carlo Dossi*, Firenze, Accademia della Crusca, 2000.

CATTANEI LUIGI, *Per una rilettura delle "Noterelle" di Giuseppe Cesare Abba*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», vol. CXCIX, 2000, pp. 115-152.

Sull'influenza del dialetto nella lingua delle «Noterelle».

CAVALLINI GIORGIO, *Noticina sull'«Ars scribendi»: esempi di ripetizione espressiva*, in «Italianistica», vol. XXIX, 2000, pp. 283-287.

DE ANNA LUIGI GIULIANO, *L'uso del titolo di "Don" in Sicilia. Una riconoscenza preliminare*, in *Proceedings XIV Skandinavisk Romanist-Kongressen*. Stockholm 10-15 Augusti 1999, in «Acta Universitatis Stockholmiensis, Romaniaca Stockholmiensia», vol. XIX, 2000, pp. 1209-1217.

DEL POPOLO CONCETTO, «Sciara», in «Lingua nostra», vol. LXI, 2000, p. 96.

*Dizionario siciliano-italiano e italiano-siciliano. Con particolare riferimento al dialetto del centro Sicilia nella*

*vecchia civiltà contadina. Con la citazione di proverbi e modi di dire*, a cura di Luigi La Rocca, Caltanissetta, Terzo Millennio, 2000.

D'ovidio FRANCESCO, *Scritti linguistici*, Napoli, Guida, 2000.

FIorentino G., *Relativa debole. Sintassi, uso, storia in italiano*, Milano, Angeli, 1999.

MANNI P., *Policarpo Petrocchi grammatico*, in «Studi di grammatica italiana», vol. XVIII, 1999, pp. 437-457.

MARCHESCHI DANIELA, *Fra letteratura e politica*, nel vol. AA. VV., *Linguaggi della prima metà dell'Ottocento. Dalla Casa Giusti alla toscana dell'epoca*, Firenze, Polistampa, 2000, pp. 115-123.

Sulle relazioni di Carlo Collodi con Ferdinando Martini.

MENGALDO P. V. - ZACCARIA G., *Lingua e stile nell'Ottocento italiano: due saggi*, Novara, Edizioni Interlinea, 1999.

[Contiene: MENGALDO P. V., *Colori linguistici nelle "Confessioni" di Nero*, pp. 15-55; G. ZACCARIA, *Torelli e Sacchetti dal minuzioso antolografico al romanzo storico-politico*, pp. 55-98.

NAVARRO SALAZAR MARIA TERESA, *Problemi di traduzione parentiologica: il caso de "I Malavoglia"*, nel vol. AA. VV., *Proverbi locuzioni modi di dire nel dominio linguistico italiano*, Roma, Il Calamo, 1999, pp. 157-175.

NENCIONI GIOVANNI, *Risposta al*

*quesito di un lettore*, in «La Crusca per Voi», n. 21, 2000, p. 15.

Sull'uso delle proposizioni *in* e *di* nel complemento di materia, es. *pavimento di legno, stanza in frigid.*

*Proverbi italiani*, scelta e introduzione di Luigi Malerba e Giovanna Bonardi, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999.

II proverbi siciliani alle pp. 669-716.

RIOLI SALVATORE, «*Koppuli, kappeddi, kawallatsi*». *Microlessico della stratificazione sociale nella Sicilia di ieri*, nel vol. AA. VV., *Dialetti oggi*, Padova, Unipress, 1999, pp. 245-253.

SALISTEANO CRISTEA OANA, *Il caso di "spillo" - "spilla". Un insolito paradigm derivativo della lingua italiana*, in «Analele Universitatii Bucuresti, Limbi si Literaturi straine», Bucaresti (Romania), Universitatea din Bucaresti, 2000, pp. 133-7.

SANGA GLAUCO, *Il dialetto di Milano*, in «Rivista italiana di dialettologia», vol. XIII, 1999, pp. 137-164.

SGROI SALVATORE CLAUDIO, *Cestinare, cestinatura*, in «Lingua nostra», vol. LX, 1999, p. 38.

Prova da dare secondo il testo di una lettera del 21 ottobre 1877 di Capuana a Emanuele Navaroli.

SGROI SALVATORE CLAUDIO, *Anco-ra sul capuaniano "succibello"*, in «Lingua nostra», vol. LX, 1999, p. 60.

SGROI SALVATORE CLAUDIO, *(Im)*

*produttività dei suffissi -oso, -oso, -oso nell'italiano*, in «Quaderni di semantica», vol. XXI, 2000, pp. 265-318.

STUSSI ALFREDO, *Appunti sulla lingua del "Vicerè"* nel vol. AA.VV., *Gli inganni del romanzo. I Vicerè tra storia e finzione letteraria*, Fondazione Verga, Catania, 1998, pp. 329-372.

TOSTO EUGENIO, *Edmondo De Amicis: la lingua si studia*, in «Rivista di Letteratura Italiana», n. 1, 2000, 91-106.

ZANGRANDI A., *Il lessico del "Marco Visconti" di Tommaso Grossi nella prima edizione milanese. La componente audica*, in «Lingua e stile», vol. XXXIV, 1999, pp. 227-251.

#### §. 6. Letteratura comparata

AA. VV., *I traduttori di Verga in Francia*, a cura di Raffaele La Sala, Avellino, Grafic Way Edizioni, 1996.

Ricerca condotta dagli studenti dell'Istituto Magistrale di Avellino.

ARRU FRANCESCO, *De la physique de l'amour au roman de mœurs. A propos de Remy De Gourmont et Paolo Mantegazza*, in «Transalpina. Etudes italiennes», vol. III, 1999, pp. 31-46.

BECKER KARIN, *Zu Problematik des Vagabundenlebens in den Novellen Guy De Maupassant und Giovanni Vergas*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», vol. XXIV, 2000, pp. 51-66.

CISMAS SUZANA CARMEN, *Rebreanu e Verga. Un paragone nuovo e prospettive meno trattate sul mondo rurale*, in «Buletin Stiintific, Limbi Moderni» (Romania), vol. XIV, 2000, pp. 129-138.

DAINOTTO ROBERTO MARIA, *Fifty to Kill Turiddu: Laurence, translator of Verga*, nel vol. *Place in Literature. Regions, Cultures, Communities*, Ithaca, Cornell University Press, 2000, pp. 103-135.

DE ROBERTO FEDERICO, *Le rosaire. La voyage à San Vito*, traduzione di Danièle Valin, Paris, Alfil, 1999.

LONGO GIORGIO, *Verisme et naturalisme: Verga et/ou*, in «Chroniques Italiennes», vol. LVII, 1999, pp. 77-99.

PAGANO TULLIO, *Experimental fictions: from Emile Zola's naturalisme to Giovanni Verga's verism*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1999.

PODEUR JOSIANE, *Nomi in azione. Il nome proprio nelle traduzioni dall'italiano al francese e dal francese all'italiano*, Napoli, Liguori, 1999.

RUGGIERO NUNZIO, *Naturalismo e semiotica. Ricezione e traduzioni di Zola a Napoli*, in «L'Acropoli», vol. 1, 2000, pp. 294-310.

SCIASCIA LEONARDO, *Oeuvres complètes. Vol. I: 1956-1971*, Paris, Fayard, 1999.

(Alle pp. 955-1292 la traduzione di «Con la pappa»).

## INDICE

MATTEO DURANTE, *Ancora su Vagabondaggio. I testimoni superstiti della tradizione* p. 7

FRANCESCO BRANCIFORTI, *Uno scarabeo per donna Paolina* \*

RICCARDO CIMAGLIA, *La "forma artistica" delle fiabe di Luigi Capuana. Analisi linguistica di C'era una volta* \*

ROSALBA CALVAGNO, *La funzione lirica del "delirio" nel Marchese di Roccaverdina* \*

Notiziario Bibliografico \*

p. 7

\* 21

\* 27

\* 95

\* 125

**Direttore responsabile: FRANCESCO BRANCIFORTI**  
Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 575  
del 17-11-1981

Finito di stampare nel mese di Ottobre 2005  
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

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE STUDI

N. 1

---

COSIMO CUCINOTTA

LE MASCHERE  
DI  
DON CANDELORO

CATANIA 1981 - pp. 335 - € 14,00

---

Le novelle di *Don Candeloro e C.* scandiscono, dal 1889 al 1893, l'ultima stagione verghiana: si tratta di un *recherché* 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 *a rebours*: dal teatro come vita alla vita come teatro, dall'esplorazione condotta all'interno di un'istituzione storica al ricupero e alla fruizione di quella stessa istituzione sul piano metaforico.

Sommario: I. I tempi di don Candeloro (p. 7); II. La metafora delle marionette (p. 29); III. La finzione teatrale (p. 97); IV. La menzogna della vita (p. 151); Appendice (p. 223).

In copertina: A. Brancato, *Le fantasie di Don Candeloro*, 1981.

**BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA**

SERIE STUDI

N. 2

GABRIELLA ALFIERI

**IL MOTTO DEGLI ANTICHI**Proverbio e contesto nei *Malavoglia*

CATANIA 1985 - pp. 317 - € 14,00

Tra gli istituti linguistici del discorso malavogliesco, il proverbio è stato tra i più studiati, dal punto di vista stilistico, antropologico, psicologico ed etico, nonché storico e culturale, ma sempre in senso astrattivo, considerandolo quasi un elemento avulso dalla struttura testuale in cui è incorporato. In questo volume invece esso viene studiato prioritariamente nella sua piena dinamica contestuale, a partire dalla ricerca delle fonti, paremiografiche e lessicografiche (finora svolta in maniera parziale e arbitraria), da cui il Verga derivò i centosessanta proverbi del suo capolavoro, e verificandone poi le modalità di inserzione. Alla raccolta preparatoria e alla relativa selezione precontestuale (fase compilativa della lista autografa di proverbi) e contestuale (effettiva immissione nel manoscritto già concluso del romanzo) delle varianti formulari sono dedicati i primi due capitoli del volume, in cui si ricostruisce pertanto la diacronia di scrittura delle strutture paremiologiche ne *I Malavoglia*, laddove i capitoli centrali (terzo e quarto) sono dedicati a quella che potremmo chiamare riscrittura del proverbio stesso. L'operato verghiano si qualifica come un intelligente e creativo processo di intramatura del materiale formulare nel testo poetico, che va da un diretto inserimento a una complessiva riconversione del proverbio, adattato al contesto senza tradire la propria origine e natura linguistica e culturale.

Sommario: Cap. I - Proverbo e contesto (p. 9); Cap. II. - Raccolta preparatoria e scelta definitiva (p. 37); Cap. III. - Contestualizzazione del proverbio (p. 105); Cap. IV. - Strutture del significante (p. 165); Cap. V. - Proverbo e discorso (p. 203); Cap. VI. - Proverbo e testo (p. 249). Appendice. La lista autografa dei proverbi.

In copertina: adattamento dello schizzo dell'autore dalle carte dell'autografo de *I Malavoglia*.

**BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA**

SERIE STUDI

N. 3

RAYMOND PETRILLO

**ITINERARIO DEL PRIMO VERGA**

1864-1874

CATANIA 1987 - pp. 240 - € 14,00

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'«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: *Eros, Tigre reale, Nedda* (p. 153). Bibliografia.

In copertina: Edoardo Tofano, *La Monaca* (Napoli, Quadreria del Municipio).

## BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE STUDI

N. 4

GIORGIO PATRIZI

### IL MONDO DA LONTANO

Il fatto e il racconto nella poetica verghiana

CATANIA 1989 - pp. 165 - € 14,00

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 al *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? testi?) 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.

## BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE STUDI

N. 5

DOMENICO TANTERI

### LE LAGRIME E LE RISATE DELLE COSE

Aspetti del verismo

CATANIA 1989 - pp. 291 - € 14,00

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).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE STUDI

N. 6

ROSSANA MELIS

LA BELLA STAGIONE DEL VERGA

Francesco Torraca e i primi critici  
verghiani (1875-1885)

CATANIA 1990 - pp. 298 - € 16,00

La splendida recensione malavogliesca che Francesco Torraca scrisse su un quotidiano romano, il desanctisiano «Diritto», a poche settimane dall'uscita del romanzo, è alla base di questa indagine. Essa recupera, attraverso la rievocazione che lo stesso Torraca farà nella *Prolusione al Corso di letterature comprarate* del 1902, importanti testimonianze sui legami tra la «seconda scuola» del De Sanctis e Giovanni Verga, mettendo in rilievo il ruolo che l'intelletualità 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 *Liberi*, 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.

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE STUDI

N. 7

ANTONIO DI GRADO

LA VITA, LE CARTE, I TURBAMENTI  
DI FEDERICO DE ROBERTO, GENTILUOMO

CATANIA 1998 - pp. 424 - € 20,00

Una vita difficile, quella di Federico De Roberto, esplorata per la prima volta in questo libro con l'ausilio di documenti inediti: cartege, memorie, prove d'autore. Una vita segnata da remoti traumi, da un angoscioso «romanzo familiare» (vistosa protagonista, l'oppressiva Marianna Asmundo; spettrale comprimario, Federico De Roberto *senior*), da brucianti passioni e penose inadempierze (le *liaisons* con Vannina Santelia, Renata Ribera, Pia Vigada), e dalle stimmate della nevrosi ma pure del dubbio, d'una strenua e inappagata ricerca, d'una laica scepsì affrancata dalle certezze e dai pregiudizi del «secolo agonizzante».

E un esodio 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 scorci del secolo, fino alla ricca stagione milanese dello scrittore affermato ed eclettico, del saggista attento e curioso, del *columnist* del «Corriere della sera». Infine, all'alba del secolo nuovo, la caduta in quel gorgo di scacco, impotenza, mal di vivere, che segnerà il ritorno allo «scoglio» verghiano, al torpido grumo d'affetti e d'abitudini della provincia, a una prova e dolente sopravvivenza.

Perciò è piuttosto la frontiera, la zona franca dell'*entre-deux-sécles*, fitta di ricerche e di prefiguranti innovazioni, il terreno in cui si colloca l'inquieta sperimentazione derobertiana: accanto al primo Pirandello e al primo Svevo, agli azzardi figurativi preespressionistici, alle nuove scienze e alle «culture della crisi», al rovello letterario, musicale, artistico degli anni Novanta.

**BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA**

SERIE STUDI

N. 8

CINZIA ROMANO

**EMMANUELE NAVARRO DELLA MIRAGLIA**

Un percorso esemplare di Secondo Ottocento

CATANIA 1998 - pp. 308 - € 19,00

La produzione narrativa di Emanuele 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, Emanuele 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 compagnia 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 meditazione 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.

**BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA**

SERIE STUDI

N. 9

ANTONIO DI SILVESTRO

**LE INTERMITTENZE DEL CUORE**

Verga e il linguaggio dell'interiorità

CATANIA 2000 - pp. 248 - € 20,00

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 sommersa e sottilmente antifrastica, ma anche volutamente ridimensionato, un autore-demiurgo di manzoniana memoria: lo dimostrano le sapienti orchestrazioni lirico-descrittive, la carica metaforico-simbolica di certi epiteti, perfino la capacità di suggerire un moto di partecipazione o di compassione attraverso la notazione etica di un aggettivo.

Il timido linguaggio del cuore, nella sua ricca disseminazione testuale (spesso e volentieri metaforica), contraddice la teleologia materialistica enunciata nella perfezione malavogliesca, e nello stesso tempo, alludendo cifratamente a pensieri e convinzioni dell'autore, inserisce le vicende dei vinti in una complessa e sofferta dimensione antropologico-esistenziale.

**BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA**

SERIE STUDI

N. 10

FRANCESCO BRANCIFORTI – ELISA FERRATA

**UNA OUVERTURE PER  
CAVALLERIA RUSTICANA**

CATANIA 2003 - pp. 192 - € 18,00

Questo libro ha origine dal fortunoso ritrovamento tra le carte di Giovanni Verga dell'autografo dello spartito della *Ouverture alla Cavalleria rusticana* scritta da Giuseppe Perrotta per incarico dello stesso scrittore, suo intimo amico. Avendo in animo di trarre dall'oblio le note che al dramma verghiano erano destinate in apertura di sipario, è parso giusto ricercare ancora tra quelle stesse carte altre testimonianze che illuminassero maggiormente le circostanze e i condizionamenti, dai quali queste pagine di musica erano nate e germogliate con entusiasmo per diventare subito dopo fiori avvizziti.

Invero gli sforzi della ricerca sono stati ripagati, sia per la molteplice dovizia delle carte del Fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania sia per la generosa liberalità e lungimiranza del nipote del musicista, Emanuele, musicista insigne anch'esso, che ha voluto depositare nella Biblioteca del Conservatorio G. Verdi di Milano, ove ha insegnato, i manoscritti del nonno e renderli così disponibili agli studiosi. È qui che il testo del "bozzetto sinfonico" per la Cavalleria rusticana compare sempre di mano dell'autore nella sua seconda ed ultima stesura, che ne permette finalmente l'esecuzione orchestrale, negata dal primo manoscritto catanese per la sua provvisoria annotazione per solo pianoforte senza orchestrazione.

Dall'archivio del Fondo Verga sono state riesumati tutti i documenti che illustrano le vicende dell'amicizia fraterna che legò per mezzo secolo Giovanni Verga e Giuseppe Perrotta; e con essi Luigi Capuana e Federico De Roberto e poi altri noti e meno noti, come Carlo Del Balzo, Salvatore Farina, Emanuele Navarro, Filippo Filippi, Francesco D'Arcalis, Antonio Scontrino. A tutti s'è chiesta e data voce, perché gli anni della Catania di fine Ottocento, restia e refrettaria isola nell'isola, fossero almeno illuminati dalle speranze, dai sogni, dalle conquiste e dalle cadute di chi affidò all'evasione nel Continente la sua individuale fortuna.

**BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA**

SERIE CONVEGNI

N. 1

**I ROMANZI CATANESI  
DI GIOVANNI VERGA**

Atti del I Convegno di Studi  
Catania, 23-24 novembre 1979

CATANIA 1981 - pp. 316 - € 16,00

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 nei Carbonari della Montagna* (p. 81); G. Ragonese, *Quello che resta di Amore e Patria* (p. 105); E. Scuderi, *Preistoria del Verga narratore* (p. 143); C. Colicchi, *Impiego politico e fonti storiche nei Carbonari della Montagna*, (p. 151); C. Musumarrà, *I «vinti» dei primi romanzi vergiani* (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).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 2

I ROMANZI FIORENTINI  
DI GIOVANNI VERGA

Atti del II Convegno di Studi  
Catania, 21-22 novembre 1980

CATANIA 1981 - pp. 228 - € 14,00

Sommario: R. Scrivano, *-Menzogna romantica e verità romanzenesca- nel Verga fiorentino* (p. 7); P. Nicolosi, *Una peccatrice e il realismo vergiano* (p. 37); P. Giannantonio, *La «Peccatrice» a Napoli* (p. 45); M. Luisa Patruno, *Una peccatrice: integrazione e rimozione nell'ideologia borghese del primo Verga* (p. 53); C. Riccardi, *Dai Storia di una capinera a Padron Ntoni: evoluzione tematica e stilistica* (p. 63); S. Campailla, *Autografi e simboli nella Storia di una capinera* (p. 75); S. Rossi, *Alcune indicazioni critiche su Eva* (p. 95); D. Consoli, *La doppia ottica vergiana nei romanzi anteriori al Malavoglia* (p. 121); G. P. Marchi, *Dallo «scatolino» all'ideale dell'ostetrica. 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).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 3

I MALAVOGLIA

Atti del Congresso Internazionale di Studi  
Catania, 26-28 novembre 1981

CATANIA 1982 - VOLL. 2 - pp. 930 - € 42,00

VOLUME PRIMO

Introduzione: Giorgio Petrocchi, *I Malavoglia nel centenario* (p. 11).

1

I MALAVOGLIA OPERA LETTERARIA

Relazione: S. B. Chandler, *I Malavoglia come opera letteraria* (p. 19).  
Comunicazioni: Giorgio Bárberi Squarotti, *Il paesaggio e i ritratti nel Malavoglia* (p. 35); Sergio Campailla, *I Malavoglia e La bocca del lupo di R. Zena* (p. 57); Cosimo Cucinotta, *Gli animali parlanti del Malavoglia* (p. 77); Arnaldo Di Benedetto, *Flaubert in Verga* (p. 85); Matilde Dillon Wanke, *Cameroni, Verga, I Malavoglia* (p. 103); Giovanna Finocchiaro Chimiri, *Donne dei Malavoglia* (p. 123); Emerico Giachery, *Echi goldoridiani nel Malavoglia?* (p. 145); Gian Paolo Marchi, *Il finale del Malavoglia: dalla romanza al recitativo* (p. 153); Giancarlo Mazzacurati, *Parallele e meridiane: l'autore e il coro all'ombra del nespolo* (p. 163); Pietro Mazzamuto, *Il cronotopo de I Malavoglia* (p. 181); Rossana Melis, *Il maggio, il desiderio, le giovani donne Malavoglia e gli spazi dell'attesa* (p. 209); Vincenzo Paladino, *La conquista de I Malavoglia (L'autore, il lettore, l'opera)* (p. 237); Maria Luisa Patruno, *I Malavoglia romanzo del presente: ottica corale e tempi del racconto* (p. 259); Gaetano Ragonese, *L'epilogo de I Malavoglia e l'epilogo di Madame Bovary* (p. 269); Paolo Mario Sipala, *Due vite parallele: 'Ntoni Malavoglia e Rocco Spatu* (p. 301); Tibor Wlassics, *L'ottica di Verga* (p. 313).

## II *I MALAVOGGLA FRA STORIA, IDEOLOGIA E ARTE*

Relazione: Giuseppe Petronio, *I Malavoglia fra storia, ideologia e arte* (p. 329).  
Comunicazioni: Pompeo Giannantonio, *I Malavoglia e la borgesia* (p. 357); Lucia Martinelli, *Approccio ad un'analisi del discorso narrativo dei Malavoglia* (p. 375); Maria Paladini Musitelli, *Tipologie sociali e ideologia nei Malavoglia* (p. 385); Francesco Nicolosi, *Coscienza socio-etica della realtà nei Malavoglia* (p. 401); Michela Sacco Messineo, *Alcune considerazioni in margine ai Malavoglia: il ruolo della storia nel romanzo vergiano* (p. 421).

### VOLUME SECONDO

## III *LA LINGUA E IL TESTO DEI MALAVOGGLA*

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 MALAVOGGLA 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'antivergismo di Silone* (p. 817); Rita Verdirame, *Verga e Tozzi: varianti nella tecnica narrativa del ritratto* (p. 827); Giovanni Cecchetti, *I Malavoglia nel mondo di lingua inglese. Le traduzioni* (p. 845); Cesare G. De Michelis, *I Malavoglia nei paesi slavi* (p. 857); Lia Fava Guzzetta e André Semipoux, *I Malavoglia in Francia* (p. 871); Marianello Marianelli, *I Malavoglia in Germania* (p. 887); María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Reflexiones en torno a la primera traducción española de I Malavoglia* (p. 899).

## BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA SERIE CONVEgni

N. 4

## CAPUANA VERISTA

Atti dell'Incontro di Studio  
Catania, 29-30 ottobre 1982

CATANIA 1981 - pp. 310 - € 14,00

### 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), Vito Masiello (p. 59), Giuseppe Petronio (p. 65), Paolo Mario Sipala (p. 67).

Repliche: Carlo A. Madrignani (p. 73), Maria Paladini Musitelli (p. 77).

### *CAPUANA OGGI*

Relazioni: Anna Barsotti, *-C'era una volta... - il verismo. Sulla fiabistica di Luigi Capuana* (p. 85); Gianni Oliva, *Per un'archeologia di Capuana: -indizi- vecchi e nuovi* (p. 101); Pietro Mazzamuto, *Il teatro di Capuana, oggi* (p. 117).

Interventi: Guido Nicastro (p. 133), Carmelo Musumarra (p. 137), Francesco Caliri (p. 141).

Repliche: Gianni Oliva (p. 147), Pietro Mazzamuto (p. 149).

### PARTE SECONDA

Paola Azzolini, *Gli Studi sulla letteratura contemporanea di Luigi Capuana, ossia aspetti di una teoria del romanzo* (p. 153); Francesco Caliri, *Dalla lingua al dialetto in Malia* (p. 177); Matteo Durante, *Tra la prima e la seconda Giacinta di Capuana* (p. 199); Aldo Maria Morace, *L'Apoteosi crispina di Capuana* (p. 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 - € 42,00

Introduzione: Giuseppe Giarruzzo, *Società e letteratura nell'età del naturalismo* (p. 9).

I

### STATO DEGLI STUDI SUL VERISMO E SUL NATURALISMO

Relazioni: Vitillo Masiello, *Gli studi sul naturalismo italiano* (p. 21); Yves Chavrel, *Etat présent des études sur le naturalisme* (p. 39).

II

### LA NARRATIVA

Relazioni: Giuseppe Petronio, *La narrativa in Italia nel secondo ottocento tra romanticismo e decadentismo* (p. 83); Hans-Jörg Neuschäfer, *La prosa 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 Acti Trezza* (p. 143); Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, *Innadesimazione e straniamento in Verga e in Galdós* (p. 153); Mariella Muscariello, *Un intellettuale vergiano: il topos del medico nella narrativa di Giovanni Verga* (p. 173); Franco Petroni, *Logica economica e ragione borgese nel Mastro-Don Gesualdo* (p. 205); Maria Teresa Pulejo, *Le storie del Castello di Trezza, novella fantastica?* (p. 227); Giuseppe Rando, *Il «nodo» di Fantasticheria* (p. 239); Anna Storti Abate, *Enrico Omofrio: un naturalista tra Arcadia e decadentismo* (p. 257); Mario Tropea, *L'apologo, la favola, il grottesco: forme semplici e strutture simboliche nelle Novelle rusticane di Giovanni Verga* (p. 279); Rita Verdirame, *Il «realismo» di Girolamo Ragusa-Moleti* (p. 307).

III  
IL TEATRO

Relazioni: Franca Angelini, *Teatro verista in Italia* (p. 323); Manfred Kelkel, *Le naturalisme et le verisme dans l'opéra au tournant du XXème siècle* (p. 345).

Comunicazioni: Paul Delsenne, *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 al Malavoglia* (p. 451); David Baguley, *Vers une poétique naturaliste* (p. 503).

Comunicazioni: Sergio Blazina, *L'illusione della realtà. La poetica vergiana e il progetto-Malavoglia: note per uno studio* (p. 525); Gaetano Compagnino, *Dal romanzo storico al verismo: Gramsci, De Sanctis e il problema del realismo moderno* (p. 547); Francesco D'Episcopo, *Il Verga di Jovine: proposte di revisione del rapporto tra verismo e primo neorealismo* (p. 583); Francesco Nicolosi, *Naturalismo e verismo: concordanze e divergenze* (p. 599); Giorgio Patrizi, *Un'idea di realismo in Verga* (p. 615); Maria Luisa Patruno, *Capuana. Evoluzione dei generi e teoria del romanzo* (p. 629); Domenico Tanteri, *La «sociologia» dei veristi* (p. 647).

VI  
LE TECNICHE

Relazioni: Giovanni Piroddi, *Le tecniche narrative del verismo* (p. 673); Halina Suwala, *A propos de quelques techniques narratives du naturalisme* (p. 699).

Comunicazioni: 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-Rodzka, *Giovanni Verga en Pologne* (p. 759); Maria Rêv, *Verga et Tchekhov* (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 - € 42,00

Introduzione: Giorgio Petrocchi, *Gli anni del «Mastro-don Gesualdo» (a mo' di Preludio)* (p. 13).

### I IL «MASTRO» TRA REALTA E SIMBOLO

Sergio Blanzina, *La frontiera sperimentale del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 25); Jean Lacroix, *Mitomania e culto della personalità: l'ascesa sociale di Mastro don Gesualdo* (p. 37); Romano Luperini, *L'allegoria di Gesualdo* (p. 55); Vincenzo Masiello, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 81); María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Tempo e logica nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 101); María Luisa Patruno, *Impersonalità e giudizio nelle strutture narrative del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 121); Giovanni Piroddi, *Le forme narrative del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 133); Vittorio Russo, *Resistenza e mutazione di un nucleo narrativo* (p. 151); Riccardo Scrivano, *Tempo e narrazione nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 159).

### II IL «MASTRO» TRA STORIA E IDEOLOGIA

Giuseppe Barone, *La rivoluzione e il mezzogiorno Monarchia amministrativa e nuove élites borghesi* (p. 171); Rosario Contarino, *La morte di Mastro-don Gesualdo oterro 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 Musciarello, *La sorte dell'idillio: dal primo Verga al «Mastro-don Gesualdo»* (p. 235); Gianni Oliva, *Sulla tipologia del personaggio: i fratelli Trao* (p. 255); Marina Paladini Musitelli, *Il progetto verista incontra la storia* (p. 267); Paolo Mario Sipala, *Il pescatore e l'ulivo: le Trao in casa Motta* (p. 285); Mario Tropea,

«Mastro-don Gesualdo» romanzo 'familiare' o romanzo di 'padri e figli' fra tragedia e parodia (p. 291); Rita Verdiranè, *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 toscanicismo 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).

## BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEgni

N. 7

### I VERISMI REGIONALI

Atti del Congresso Internazionale di Studi  
Catania, 27-29 aprile 1992

CATANIA 1996 - VOLL. 2, pp. 867 - € 42,00

*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 cbietino G. Mezzanotte* (p. 365); Antonio Sorella, *Il 'verismo' di Gabriele D'Annunzio* (p. 379); Sebastiano Martelli, *Il verismo nel Molise* (p. 403).

#### IL VERISMO IN CAMPANIA

Antonio Palermo, *La coscienza letteraria degli scrittori napoletani al tempo del verismo* (p. 447); Rossana Melis, *Narrativa popolare/rusticana e modello 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 Piroddi, *Realismo, naturalismo e verismo in Sardegna* (p. 673); Cristina Lavinio, *Lingua e colore locale nella narrativa sarda del secondo '800* (p. 687).

#### IL VERISMO IN CORSICA

Annalisa Nesi, *La novella storica in Corsica: preistoria di un possibile verismo* (p. 709).

#### IL VERISMO A MALTA

Giuseppe Brincat, *Il verismo a Malta: dal bozzetto al romanzo impegnato* (p. 755); Arnold Cassola, *Il viaggio e gli scritti 'maltesi' di Luigi Capuana* (p. 787).

Gabriella Alfieri, *Lingua e letteratura 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 Viceré- tra storia e finzione letteraria

Atti del Congresso celebrativo del centenario dei *Viceré*  
Catania, 23-26 Novembre 1994

CATANIA 1998 - pp. 550 - € 26,00

---

Antonio Di Grado, *Presentazione* (p. 5)

### -I VICERÉ- OPERA LETTERARIA

Giovanni Maffei, *Il romanzo antropologico* (p. 15); Giancarlo Borri, *-I Viceré-* romanzo storico imperfetto (p. 71); Sergio Campailla, *Le figure mostruose del potere* (p. 81); Rosario Contarino, *Gli inganni della letteratura dall'-illusione- ai -Viceré-* (p. 93); Domenico Tanteri, *Tempo e storia nei -Viceré-* (p. 115); Marinella Cantelmo, *Silenzio d'autore: mito e modi dell'impersonalità narrativa nei -Viceré- di F. de Roberto* (p. 135); Michela Sacco Messineo, *Il vuoto barocco della storia* (p. 167).

### I PERSONAGGI

Antonio Palermo, *La folla dei -Viceré-* (p. 185); Paolo Mario Sipala, *Il romanzo di Consalvo* (p. 197); Norberto Cacciaglia, *Il 'ne varietur' nella politica di Consalvo Uzeda* (p. 211); Carmelo 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 -Viceré-* (p. 255); Alida D'Aquino, *Tra -L'illusione- e -I Viceré-: Teresa e Matilde* (p. 267); Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Donna Ferdinanda non sapeva scrivere* (p. 297); Mariella Muscariello, *Un' "intrusa" nei -Viceré-: il romanzo di Matilde* (p. 309).

### LA LINGUA

Alfredo Stussi, *Appunti sulla lingua dei -Viceré-* (p. 329); Marco Perugini, *Livelli di discorso nei -Viceré-* (p. 373).

### FORTUNA DEI -VICERÉ-

Emma Grimaldi, *La ragione e i mostri, -I Viceré- cent'anni dopo* (p. 391); Matteo

Collura, *De Roberto o il potere del sottopadrone* (p. 457); Giorgio Longo, *-I Viceré- in Francia* (p. 465); María Teresa Navarro Salazar, *Tradurre la lingua dei -Viceré-: il modello spagnolo* (p. 487); Fernando Gioviale, *La dispersione tragicomica di Diego Fabbri* (p. 527); Natale Tedesco, *Per concludere (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 - € 16,00

---

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 - € 14,00

---

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).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA  
SERIE CARTEGGI

N. 3

VITTORIO PICA  
**LETTERE  
A FEDERICO DE ROBERTO**

con introduzione e note  
di Giovanni Maffei

CATANIA 1998 - pp. 308 - € 15,00

Indice: Premessa (p. 5); Introduzione (p. 7); Nota ai testi (p. 93); Lettere a Federico De Roberto (p. 99); Appendice (p. 279); Indice delle segnature (p. 291); Indice dei nomi e delle cose notevoli (p. 295).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA  
SERIE CARTEGGI MAGGIORI

N. 1

**CARTEGGIO VERGA-ROD**

Introduzione e note di Giorgio Longo

CATANIA 2004 - pp. 560 - € 40,00

In questo volume compare tutto il carteggio Verga-Rod, costituito complessivamente da 320 lettere, e in particolare da 152 lettere di Verga a Rod e da 168 lettere di Rod a Verga. Come si sa, il primo gruppo di lettere è stato pubblicato da Fredi Chiappelli nell'ed. Le Monnier del 1954, ed è proveniente dalla Bibliothèque Cantonale et Universitaire di Losanna. Il secondo gruppo di lettere invece proviene in parte dal Fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania, dove sono conservati gli originali sia autografi sia dattiloscritti e firmati (n. 121) e per la parte rimanente dalla Bibliothèque Cantonale et Universitaire di Losanna, dove sono conservate le copie sia autografe sia dattiloscritte, tutte naturalmente senza sottoscrizione. Queste ultime sono state pubblicate parzialmente da Jean-Jacques Marchand in appendice al vol. *Edouard rod et les écrivains italiens* (sette integralmente e le restanti in riassunto). Infine compaiono qui anche le sedici lettere di Rod dattiloscritte e firmate, che Fredi Chiappelli ebbe in copia dell'eredità Martineau, genero dello scrittore, e pubblicò in *Appendice* alla sua edizione del '54; di esse qui si pubblica il testo secondo gli originali conservati nella Biblioteca Universitaria Regionale di Catania in numero di quattordici; per le due rimanenti si riproduce il testo delle copie dell'ed. Chiappelli.

Il presente carteggio pertanto è ricostruito sugli originali e, ove esse mancano, sulle copie, una volta accertato che queste ultime, sulla base delle collazioni eseguite sui reperti pervenuti in doppio (due originali autografi e due copie dattiloscritte nella trascrizione autorevole di Chiappelli) sono risultate in linea di massima fedeli.

**ANNALI  
DELLA  
FONDAZIONE VERGA**

VOL. I (1984) - € 13,00

INDICE: *Presentazione* (p. 5); Francesco Branciforti, *La prefazione del Malavoglia* (p. 7); Francesco Nicolosi, *Verga tra De Sanctis e Zola* (p. 47); Federico De Roberto, *Romanzieri italiani: Giovanni Verga. Nota introduttiva di Antonino Di Grado* (p. 99); Sergio Cristaldi, *Verga tra narrativa e teatro. La caccia al lupo* (p. 133); Alfonso Leone, *Non alveari ma sedie di Vienna nel salone di casa Trao* (p. 173). Rassegna Bibliografica: *Bibliografia derobertiana (1981-1983)*, a cura di Antonio Di Grado (p. 182).

VOL. II (1985) - € 13,00

INDICE: Nicolo Mineo, *Società politica e ideologica nell'opera di Verga. Dal romanzo storico al verismo* (p. 5); Paolo Nalli, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M. Emanuela Alaimo (p. 121). Rassegna Bibliografica: *Bibliografia capuaniana (1982-1985)*, a cura di Gianni Oliva (p. 229).

VOL. III (1986) - € 13,00

INDICE: *Premessa* (p. 7); Carlo Alberto Augeri, *La Sicilia tra mutazione culturale e dramma acculturativo nel 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" del Malavoglia* (p. 121).

VOL. IV (1987) - € 13,00

INDICE: Gabriella Alfieri, *Ethnos rustico ed etichetta mondana. La gestualità nel narrato vergiano* (p. 7); Francesco Branciforti, *Un nuovo testimone per L'amante di Gramigna* (p. 79); Giuseppe Rando, *L'elaborazione di Fantasticheria* (p. 105); Giovanni Tropea, *Sicilianismi segnalati da Verga in una lettera a De Amicis* (p. 135); Rossana Melis, *Rassegna vergiana (1983-1987)* (p. 141).

VOL. V (1988) - € 13,00

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 Rosanna Melis (p. 145); *Bibliografia capuaniana (1986-1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 161).

VOL. VI (1989) - € 13,00

INDICE: Raffaele De Cesare, *Tracce balzacciane nell'opera di Verga* (p. 7); Carla Ricciardi, *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 vergiani: un esempio di "immagine ardita" o un fatto di "langue"*? (p. 111); *Schedario vergiano (1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 121).

VOL. VII (1990) - € 13,00

INDICE: Nicolo 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 Muscariello, *I fantasmi della scrittura. Il mario di Elena e il romanzo impossibile della Duchessa di Leyru* (p. 63); Gisella Padovani, *Un "roman judiciaire" di Salvatore Farina. Il segreto del nevao* (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) - € 13,00

INDICE: Matteo Durante, *Dagli scarti del «Mastro don Gesualdo». Storia di «Mondo piccino»* (p. 7); Francesco Branciforti, *Farina e Verga. «Noi narighiamo volgendoci la poppa»* (p. 93); Nicolo 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) - € 13,00

INDICE: Giuseppe Traina, *-Voce piccola la mia, ma forse non rana-. Il carteggio inedito di Mario Puccini con Verga e De Roberto* (p. 7); Raffaele De Cesare, *Capuana e Stendhal* (p. 89); Andrea Mangiaro, *Croce, De Roberto e «Una vecchia questione»* (p. 113); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 167).

VOL. X (1993) - € 13,00

INDICE: Giuseppe Savoca, *Verga ai fratelli: quattro inediti (più uno)* (p. 7); Aldo Maria Morace, *-Le istanze- di Capuana* (p. 15); Cinzia Romano, *Emmanuele Navarro Della Miraglia. Un percorso esemplare di Secondo Ottocento* (p. 61); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 165).

VOL. XI-XII (1994-95) - € 21,00

INDICE: Francesco Branciforti, *De Roberto e il suo doppio: il canzoniere apocrifo di Ermanno Raeli* (p. 9); Gabriella Alfieri, *Le «memorie giovanili» di Federico De*

*Roberto, orviero 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) - € 13,00

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 Sprea. 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) - € 13,00

Indice: Lucia Bertolini, *Preistoria di un romanzo di Verga: "Era"* (p. 7); Damiana Tiziana Lombardo, *De Roberto-Treves: 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) - € 13,00

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).

VOL. XVI (1999) - € 13,00

Indice: Antonio Di Silvestro, *Verga e Capuana: tra scrittura come fotografia e poetica della memoria. Appunti per uno studio* (p. 7); Aldo Maria Morace, *Capuana poeta. Tra ritmi e semiritmi* (p. 25); Nicolo Minco, *Verga all'estero e lo straniamento* (p. 89); Raffaele Morabito, *Valenze simboliche e funzionalità narrativa degli animali vergbiani* (p. 93); Domenico Tanteri, *Sul confronto Verga-Zola nella critica di fine Ottocento* (p. 107); Mario Tropea, *Guastella, Verga, l'asino, il Re e la libertà. Un confronto fra le parità e le Novelle Rusticane di Giovanni Verga* (p. 121); Francesco Branciforti, *Lettere vere e lettere fantasma: contributo minimo alla ecdotica dei carteggi* (p. 135); Notiziario bibliografico, a cura di Francesco Branciforti (p. 151).

VOL. XVII (2000) - € 13,00

Indice: *Presentazione* (p. 7); Pietro Trifone, *Cavalleria rusticana* (p. 9); Ermanno Paccagnini, *Una Lupa tra le lufe* (p. 31); Davide Conrieri, *Lettura di Nedda* (p.

87); Michele Dell'Aquila, *Lettura di Fantasticheria* (p. 115); Roberto Mercuri, *Lettura di Jeli il pastore* (p. 127); Raffaele Sirri, *Lettura di Rosso malpelo* (p. 161); Raffaele Sirri, *Lettura di Rosso malpelo* (p. 161); Roberto Mercuri, *Lettura di Jeli il pastore* (p. 127); Francesco Branciforti, *L'annante di Gramigna* (p. 177); Tullio Telmon, *La gestualità narrativa vergiana. Un esercizio di lettura* (p. 215); Marziano Guglielminetti, *Penolaccia* (p. 239); Antonio Di Silvestro, *Un incunabolo del ciclo interrotto* (p. 247); Stefania Stefanelli, *Testo narrativo e testo visivo in Vita dei campi 1897* (p. 285).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA  
DIRETTA DA FRANCESCO BRANCHIORI

SERIE CONVEGNI

- I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi (Catania, 23-24 nov. 1979), Catania, 1981, pp. 316 - € 16,00.  
*I romanzi florentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di Studi (Catania, 21-22 nov. 1980), Catania, 1981, pp. 228 - € 14,00.  
*I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 nov. 1981), Catania, 1982, voll. 2, pp. 930 - € 42,00.  
*Catania: rivista*, Atti dell'Incontro di Studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, 1984, pp. 310 - € 16,00.  
*Naturalismo e Verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), voll. 2, pp. 816 - € 42,00.  
*Il centenario del "Maestro-Don Gesualdo"*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 Marzo 1989), Catania, 1991, voll. 2, pp. 675 - € 42,00.  
*I versi regionali*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania, 27-29 Aprile 1992), Catania, 1996, voll. 2, pp. 897 - € 42,00.  
*Gli inganni del romanzo. «Vicere» tra storia e finzione letteraria*, Atti del Congresso celebrativo del centenario dei «Vicere» (Catania, 23-26 Novembre 1994), Catania, 1998, pp. 550 - € 25,00.

SERIE STUDI

- C. COCCIAITA, *Le musiche di Don Gaudio*, Catania, 1981, pp. 335 - € 14,00.  
G. ALIBRI, *Il motto degli antichi. Proverbi e congedo nei «Malavoglia»*, Catania, 1985, pp. 317 - € 14,00.  
R. PESCARO, *Itinerario del primo Verga (1864-1974)*, Catania, 1987, pp. 240 - € 14,00.  
G. PATERZI, *Il mondo da lontano*, Catania, 1989, pp. 165 - € 14,00.  
D. TANTERI, *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, Catania, 1989, pp. 291 - € 14,00.  
R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Tornatore e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, 1990, pp. 298 - € 16,00.  
A. DI GRALDO, *Le feste, le carte, i turberamenti di Federico De Roberto*, gentilissimo, Catania, 1998, pp. 424 - € 20,00.  
C. ROSAVO, *Emanuele Narro Della Miraglia. Un percorso esemplare di Secondo Ottocento*, Catania, 1998, pp. 308 - € 19,00.  
A. DI SILVESTRO, *Le intimità del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, 2000, pp. 248 - € 20,00.  
F. BRANCHIORI-E. FERRATA, *Una Ouverture per Cavalleria Rusticana*, Catania, 2003, pp. 192 - € 18,00.

SERIE CARTEGGI

- F. DE GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M. Enrica Alaimo, Catania, 1985, pp. 471 - € 16,00.  
M. PRADA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Ninfa Leotta, Catania, 1987, pp. 329 - € 14,00.  
V. PICA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Giovanni Maffei, Catania, 1996, pp. 308 - € 15,00.

SERIE CARTEGGI MAGGIORI

- Carteggio Verga-Rusì*, introduzione e note di Giorgio Longo, Catania, 2001, pp. 560 - € 40,00.

ANNALI

Vol. I (1984) - € 13,00	Vol. IX (1992) - € 13,00
Vol. II (1985) - € 13,00	Vol. X (1993) - € 13,00
Vol. III (1986) - € 13,00	Vol. XI-XII (1994/95) - € 21,00
Vol. IV (1987) - € 13,00	Vol. XIII (1996) - € 13,00
Vol. V (1988) - € 13,00	Vol. XIV (1997) - € 13,00
Vol. VI (1989) - € 13,00	Vol. XV (1998) - € 13,00
Vol. VII (1990) - € 13,00	Vol. XVI (1999) - € 13,00
Vol. VIII (1991) - € 13,00	Vol. XVII (2000) - € 13,00

In preparazione:

*Il teatro verista*, Atti del Congresso (Catania, 24-26 Novembre 2004).