

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

5

CATANIA
1988

FONDAZIONE VERGA
CENTRO DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

Presidente
GASPARE RODOLICO
 Rettore dell'Università di Catania

Presidente del Consiglio Scientifico
FRANCESCO BRANCIFORTI

ANNALI

COMITATO DIRETTIVO

Francesco Branciforti, Pietro Mazzamuto, Nicolò Mineo, Carmelo Musumarra, Bruno Panvini, Giorgio Petrocchi, Giuseppe Petronio, Gianvito Resta, Giorgio Santangelo, Giuseppe Savoca, Mario Sipala

Direttore: FRANCESCO BRANCIFORTI

Direzione e redazione:
Fondazione Verga - Piazza S. Francesco, 11
95124 Catania - Tel. (095) 348878

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

5

CATANIA
1988

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 1991 FONDAZIONE VERGA

MARGHERITA SPAMPINATO BERETTA

DAL ROMANZO ALLA NOVELLA: *CERTI ARGOMENTI*
DI GIOVANNI VERGA

1. *Un itinerario insolito.*

Nel corso dell'edizione critica da me curata della prima stesura di *Tigre Reale*¹, quella rifiutata dal Treves e poi messa da parte da Verga a favore di un completo rifacimento dell'opera, ho rinvenuto in alcune delle pagine pari (il verso del foglio), generalmente lasciate in bianco per accogliere eventuali integrazioni o varianti del manoscritto autografo, un abbozzo della novella *Certi argomenti* che utilizza un episodio della stesura di *Tigre Reale I*², uno dei più avventurosi e pittoreschi, poi eliminato nella redazione successiva del romanzo e nella stampa.

¹ G. VERGA, *Tigre Reale I*, ed. critica a cura di Margherita Spampinato Beretta, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, vol. V, Firenze, Le Monnier 1988.

² Che la novella fosse costituita da un episodio della prima stesura di *Tigre reale* già se n'era accorto V. PIERONI, *Sulla genesi de "I Malavoglia"*, in «Le ragioni critiche», Speciale su Verga, II, 6, ott.-dic. 1972, p. 507. L'annotazione è ripresa poi da G. TELLINI, nella sua pregevole edizione di G. VERGA, *Le novelle*, Roma, Salerno editrice 1980, p. 46, n. 1. È sfuggita, invece, a C. Riccardi se nelle sue pur documentatissime *Note ai testi* in G. VERGA, *Tutte le Novelle*, Milano, Mondadori 1979, p. 1004, dopo aver sostenuto che la novella è da ascrivere, per la sua composizione, all'autunno del '75, avanza l'ipotesi che potrebbe tuttavia risalire anche ad un tentativo del '73 (quindi prima della stesura di *Nedda*), di cui l'autore riferisce al Treves in una lettera del 12 ottobre di quell'anno: «Colle novelle temo di aver fatto fiasco alla prima prova». Ma l'ipotesi sembra ora superata dal momento che la novella ricicla un episodio di *Tigre reale I* e quindi deve essere sicuramente posteriore alla prima redazione del romanzo e al suo accantonamento.

La novella *Certi argomenti*, edita per la prima volta nella «Strenna italiana» per il 1876 (ma dicembre 1875) pubblicata da A. Ripamonti Carpano e curata da Carlo D'Ormeville, fu inclusa nella raccolta intitolata *Primavera* fin dalla sua prima edizione (1877)³.

Il successo inaspettato di *Nedda*, prodotta con il minimo sforzo, quasi per passatempo, spingeva il Verga, pressato d'altra parte anche dal Treves che aveva fiutato il buon affare editoriale, a scrivere altre novelle per le riviste e a raccoglierle poi in volume⁴. Le novelle di *Primavera* appariranno tra il '74 e il '75 in rivista prima di essere riunite in volume⁵. *Certi argomenti*, di cui non si trova nessun accenno nelle lettere alla madre, nelle quali l'autore riferisce minuziosamente del lavoro svolto negli anni '74-'75, fu composta nell'autunno del '75⁶. La richiesta di collaborazione al Verga era stata fatta dal D'Ormeville, da Milano il 2 agosto 1875: «Due anni (fa) mi favoriste un prezioso giojelletto per la Strenna italiana: ne avreste un altro?... Mi fareste cosa gratissima [...] non risponderemi un *no!*»⁷. E ancora il 10 agosto successivo da Milano: «non so come ringra-

³ Per una completa storia compositiva ed editoriale della novella e della raccolta di cui venne a far parte si vedano le note di C. RICCARDI, *Tutte le novelle...*, pp. 1003-7 e l'edizione di G. TELLINI, *Le novelle...*, pp. 3-5 e 46, n. 1.

⁴ Cfr. la lettera di E. Treves a Verga del giugno 1874 in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimiri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 63-4, n. 77 (riportata dalla Riccardi in *Tutte le novelle...*, p. 1000, con la data del 18 luglio) e p. 64, n. 78.

⁵ Il volume raccoglie tutti i racconti di cui Verga poteva disporre a quella data, in un insieme scarsamente omogeneo, che si propone di riciclare forme e motivi non nuovi e disparati. «*Eva, Capinera, Tigre reale, Eros*, - scriveva Felice Cameroni nella Cronaca letteraria dell'«Arte drammatica» il 2 dicembre 1876 - e quasi tutte le novelle (oggi raccolte dal Verga sotto il titolo *Primavera*) non sono altro che variazioni sullo stesso oggetto, ricche di passione e di mestizia, ma un po' monotone».

⁶ Secondo P. MARCHI, *Concordanze verghiane*, Verona, Fiorini 1972, p. 36, la novella era intitolata in un primo momento *Un sogno* e poi, per suggerimento del Treves, il titolo venne mutato in *Certi argomenti*. Ma la novella che cambiò nome in seguito alla scherzosa lettera dell'editore (Cfr. G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Hérder Ed. 1986, p. 39, n. 23), è invece *La coda del diavolo*.

⁷ Fondo Verga, Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, ms. 2988.

ziarvi abbastanza del preziosissimo dono promessomi, ma... c'è un ma! Se non vi riesce di farmelo avere verso la fine di settembre, non mi arriva più in tempo. Via, siate buono. Posso sperare?»⁸. Al Capuana lo scrittore confidava il 9 settembre: «Io lavoraccio. Scrivo una novellina per D'Ormeville che non mi dà pace»⁹. Il Verga, evidentemente scontento del racconto, continuò a rielaborarlo anche in bozze, come ci informa la lettera del D'Ormeville, del 20 ottobre '75: «Quel caro gioiello, che mi avete favorito per la Strenna mi era piaciuto tanto e proprio davvero non divido i vostri scrupoli ottici. Non li divido, ma li rispetto. Contate dunque sulla fedele esecuzione del vostro taglio veramente cesareo. E quanto al rimescolamento tipografico, non ve ne preoccupate né punto né poco»¹⁰. Tra l'abbozzo delle cc. pari del ms. della prima stesura di *Tigre Reale* e la stampa della novella vi è un vuoto documentario, rappresentato dall'assenza di altri mss. o delle bozze corrette dall'autore di cui si parla nella lettera D'Ormeville, almeno fino ad ora non pervenute né nel Fondo Verga né nell'archivio della Mondadori. Dei sei testi della raccolta *Primavera*, infatti, sono andati perduti i mss. di X e di *Certi argomenti*¹¹. Le cospicue differenze fra le due stesure, pertanto, abbisognano, per essere spiegate, di ulteriori episodi testuali che sono purtroppo mancanti.

Il farsi della novella dal romanzo è concretamente percepibile: l'inizio della novella appare scritto con inchiostro violetto, lo stesso adoperato dal Verga per le sue correzioni sul manoscritto autografo di *Tigre Reale I*, sulle cc. pari che vanno da 294 a 312,

⁸ Ivi, ms. 2986.

⁹ Pubblicata da V. PERRONI, *Sulla genesi...*, p. 523 e ripresa da G. TELLINI, *Le novelle...*, p. 46, n. 1.

¹⁰ Fondo Verga, ms. 2985. La stessa lettera è stata parzialmente riprodotta in V. PERRONI, *Sulla genesi...*, p. 505, quindi in C. RICCARDI, *Tutte le novelle...*, p. 1004 e in G. TELLINI, *Le novelle...*, p. 46, n. 1.

¹¹ Cfr. F. BRANCIPORTI, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga*, Contributi per l'Edizione Nazionale, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1986, p. 113.

e la sua conclusione a c. 384. Diversi segni convenzionali a penna, una x a metà circa della c. 294 con relativo richiamo sulla c. 295, un segno a doppia t all'inizio e quello a x di c. 367 delimitano sequenze narrative che il Verga pensava potessero entrare a far parte della novella. La scrittura del racconto, certamente una prima minuta con molte correzioni e rifacimenti sincroni, procede per blocchi, non in senso orizzontale, con continuità omogenea, e si espande a macchia intorno a nuclei distinti in un costante lavoro di prove e di riprove. La costruzione del testo è contraddistinta da una successione di elementi che s'allineano l'uno dopo l'altro, intorno ai quali si forma un complesso organismo di varianti. Finché la prima *tranche* non è perfettamente definita Verga non se ne stacca e non procede in avanti. Ci sono blocchi sui quali l'autore si è esercitato più a lungo e in cui le varianti si addensano fittamente e corrono in più file parallele nell'interlinea. Il processo di elaborazione scritturale, infatti, appare quanto mai tormentato e documenta un'ennesima volta la lenta e faticosa conquista delle soluzioni finali. È quanto avviene ai rigli 42-48 in cui si susseguono ben quattro rifacimenti di alcune battute del dialogo tra Assanti e la Pennisi, di lunghezza diversa, ma anche di tono e di contenuto differente. Lasciando immutati solo alcuni brevissimi segmenti del testo, Verga, tra rimandi e richiami che danno luogo a frequenti ritorni all'indietro, sempre all'interno del medesimo blocco, traccia una fitta rete di varianti che si sono via via sovrapposte e spesso incrociate, sicché non è facile ordinarle in una successione organica e coerente dal momento che in alcuni casi il seguito di una battuta va rintracciato nella pagina successiva, nelle interlinee di un diverso rifacimento del testo¹².

In una delle varianti soppresse vengono preannunciati dalla protagonista i termini dello scherzo che avrebbe giocato ad

¹² Il testo dell'abbozzo con il suo apparato di varianti è pubblicato in appendice all'edizione già citata di *Tigre Reale I*, pp. 85-91.

Assanti (il biglietto in cui lo invita in camera per un appuntamento notturno, al quale questi non si recherà convinto che si tratti di un tranello tesogli dalla donna per poi ridere di lui, ma che finirà per turbarlo e che gli farà trascorrere una notte insonne). Il taglio operato dal Verga modifica l'articolazione stessa del racconto ed ha lo scopo di mantenere intatta un'atmosfera di *suspense*.

Tra l'*incipit* e l'*explicit* del racconto si inserisce l'episodio dell'assalto dei briganti a Bovino che fa parte dello svolgimento narrativo di *Tigre Reale I* e che il Verga intendeva evidentemente riciclare secondo una tecnica di lavoro non certo inusitata. Rapporti strettissimi, non di rado genetici, tra romanzi e racconti confermano che lo scrittore non opera in un laboratorio ristretto e con un unico fine, bensì lavora in più direzioni e contemporaneamente su più versanti, trascorrendo anche da un genere letterario ad un altro, compreso quello teatrale. Si pensi alla novella *Cavalleria rusticana*, matrice del dramma omonimo, ricavata da un primitivo bozzetto dei *Malavoglia*, alla *Lupa*, a *Il canarino del N. 15*, a *La caccia al lupo* riutilizzati per le scene, a *Dal tuo al mio* adattato a romanzo, agli abbozzi del *Mastro-don Gesualdo* trasformati in novelle¹³. È proprio sulla base dello studio documentario sempre più esteso e approfondito delle carte autografe verghiane che si viene delineando il sistema dell'autore nel suo graduale organizzarsi secondo leggi e modalità sue proprie. L'utilizzazione di quanto già scritto, infatti, procede in Verga sia nella direzione di un prelievo materiale di sequenze narrative organizzate, cui segue un'operazione di compattamento

¹³ Cfr. C. RICCARDI, *Tutte le novelle...*, Introd., XXIV-V. Sui contatti tra le *Rusticane* e gli abbozzi del *Mastro* stesi tra il 1881 e il 1884 si veda in proposito il saggio sempre della Riccardi, *Gli abbozzi del «Mastro-don Gesualdo» e la novella «Vagabondaggio»*, in «Studi di Filologia italiana», XXXIII, 1975, pp. 265-392 e ID., *Mastro-don Gesualdo» dagli abbozzi al romanzo*, in «Sigma», 1-2, 1977, pp. 13-43.

e rifusione in una nuova struttura narrativa¹⁴, sia nella direzione di una ripresa e di una riscrittura di nuclei tematici costitutivi e fondanti, secondo una strategia più consueta anche nell'esperienza compositiva di altri autori. Non è difficile, spigolando tra i testi verghiani, rinvenire numerosi esempi di quest'ultimo tipo di processo rielaborativo dello scrittore, tra i quali è sufficiente in quest'occasione citare in ordine sparso, senza pretesa di esaustività, alcuni casi particolarmente significativi¹⁵: l'episodio di Marina ne *I galantuomini*, che anticipa quello di Bianca Trao nel I capitolo del *Mastro*; la «stanca ritrascrizione» della *Storia di una capinera* ne *La vocazione di Suor Agnese* secondo prospettive etico-esistenziali del tutto disincantate (che a loro volta rimandano a *Dal tuo al mio*)¹⁶; l'inventario dei possessi del barone nel *Marito di Elena*, che può dirsi l'antecedente dell'enumerazione dei beni di Mazzarò nell'*incipit* de *La Roba*; l'analogia situazionale tra la relazione del notabile del paese e l'attricetta in *Paggio Fernando* e l'avventura del baronello Rubiera con la

¹⁴ Tale tecnica va oltre la prassi compositiva dei «cartoni», più volte segnalata in Verga, in cui si prefigurano schematicamente testi e contesti, per poi ricondennarli retrospettivamente (Cfr. F. BRANCIFORTI, *L'autografo dell'ultimo capitolo del Mastro-don Gesualdo (1888)*, in «Quaderni di Filologia e Letteratura Siciliana», 2 (1974), pp. 5-44 e, per *I Malavoglia*, la relazione, già ricordata, tenuta dallo stesso Branciforti al congresso celebrativo del centenario del romanzo).

¹⁵ Oltre a quelli che si citeranno di seguito nel testo, va ricordata l'indicazione di Luperini degli stretti legami che intercorrono tra *Il marito di Elena* (strutturato in modo evidente intorno al motivo ispiratore di *Fantasticherie*) e *I Malavoglia*. Si veda ad esempio il ritratto di Barbara tratteggiato con la stessa delicatezza affettuosa di quello della Longa e tutto il colloquio della madre con Cesare nel IV cap. del romanzo che ricalca quello della Longa con 'Ntoni nell'XI cap. dei *Malavoglia*: «La povera mamma piangeva cheta, cheta su di lui, tastandolo colle mani sulla faccia e sulle spalle; gli accarezzava il capo come quando bambino se lo teneva allo stesso modo sulle ginocchia...» (*Il marito di Elena*), «Ella aveva il viso tutto bagnato (...) se lo teneva abbracciato, colla testa sul petto, quasi il suo ragazzo volesse scapparle subito; e l'andava tastando sulle spalle e per la faccia colle mani tremanti» (*I Malavoglia*). (Vedi R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana ed., 1971, pp. 107-10).

¹⁶ Secondo Cucinotta Don Basilio Arlotta costituisce un primo disegno del barone Navarra, sicché sarebbe da precisare, se non da respingere, la valutazione corrente di *Dal tuo al mio* come l'unico dei drammi verghiani che è passato da forma teatrale originaria a stesura narrativa. Cfr. C. CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, 1, Catania 1981, p. 205.

comica Aglae nel *Mastro*; o, infine, ma non ultimo, il tipo del «Reverendo» possidente terriero nella novella omonima e ne *La chiave d'oro*, che prefigurano il Canonico Lupi.

Ma ben più caratterizzante per la messa a fuoco dei modi di produzione del testo verghiano e per i processi narratologici che regolano il passaggio da un genere all'altro (romanzo → novella), è la prima modalità di tecnica compositiva, quella di recupero di sequenze narrative preesistenti già organate in altre strutture. Lo stesso iter operativo si rintraccia, naturalmente, anche in altri scrittori. Si pensi alla tecnica di trasposizioni che sono alla base, più che in altre opere, di *Uno, nessuno, centomila* e della produzione novellistica e teatrale di Pirandello tra il 1910 ed il 1922 circa, tecnica ben nota agli studiosi pirandelliani, ma focalizzata particolarmente da Giovanni Macchia¹⁷, che a tale proposito parla di «veri e propri «plagi» da se stesso». Intere celebri battute del romanzo sono messe in bocca al monologante Gengè e in teatro appartengono a *Enrico IV* e al Padre dei *Sei personaggi* e molte delle sue pagine hanno dato lo spunto o hanno offerto la citazione ad alcune novelle o a momenti dei suoi drammi. Secondo Macchia è lo stesso concetto di personaggio «scomponibile» nella sua realtà psicologica e morale come appare nello statuto della poetica pirandelliana che ne autorizza l'utilizzazione su piani diversi e giustifica questo persistente gioco di scomposizione e ricomposizione. Simile a quella di Verga è, poi, nell'opera pirandelliana, quella sorta d'intercomunicabilità tra un genere e l'altro. Poesie, traduzioni, novelle, romanzi, commedie e drammi, in lingua e dialetto, libretti d'opera, riduzioni, sceneggiature cinematografiche: difficile segnare divisioni nette, temi, personaggi, «concetti», rimbalzano come palle elastiche da un'opera all'altra. «Egli compone e scompone: mette un tassello in un punto, e lo utilizza tale e quale in un altro. Co-

¹⁷ L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori 1979, a cura di G. Macchia, *Introd.*, pp. XLIX-LII.

struisce, sembra soddisfatto, ma poi con gli stessi materiali, sbazzati diversamente e diversamente collocati, ricomincia un'altra costruzione. È un grande cantiere ove non si ha mai riposo»¹⁸. Stesse modalità compositive si ritrovano anche in D'Annunzio, se a proposito del *Libro segreto* Paolo Alatri scrive che per la genesi di quest'opera bisognerebbe usare non il termine "composizione" ma quello di "assemblaggio", risultando il testo della fusione di una parte delle pagine del diario personale dell'autore scritte dal 1890 in poi, trascelte e messe insieme, con altri frammenti di opere incompiute: «Del resto lo scrittore era tutt'altro che nuovo a questo tipo di operazioni: gli erano sempre stati consueti non solo i prestiti e i plaghi da altri autori, ma anche i riciclaggi delle proprie stesse opere»¹⁹. Si resta, tuttavia, almeno per quest'opera, nell'ambito del frammentario, della congerie di concetti, ricordi, schizzi non legati in una precisa e cogente struttura narrativa, in cui era possibile inserire *ad libitum* brani diversi. Più strettamente affine al processo compositivo adottato dal Verga è quello esperito dall' "Immaginifico" nella stesura del *Trionfo della morte*, che porta a compimento il romanzo lasciato interrotto nel marzo 1890 dal titolo *L'Invincibile*, titolo che, a sua volta, viene riciclato nell'intitolazione del VI libro dell'opera o, ancora, nella scrittura del lungo racconto *Il compagno dagli oc-*

¹⁸ G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori 1981, p. 28. Ad esemplificazione di questa intercomunicabilità, valga per tutti l'iter dalla novella al testo teatrale del *Berretto a sonagli*: dalla vignetta rustica *La verità ad A' birritta cu 'i ciancianeddi*, del 1917, scritta in siciliano per Angelo Musco, e finalmente *Il berretto a sonagli*, scritto in italiano nel 1918. Le diverse scansioni di scrittura ed editoriali sono ricostruite da S. ZAPPULLA MUSCARA, *Odissea di Maschere, 'A birritta cu 'i ciancianeddi di Luigi Pirandello*, Catania, Maimone, 1988, in particolare la *Storia de 'A birritta cu 'i ciancianeddi*, pp. 149-235.

¹⁹ *Gabriele d'Annunzio*, Torino, UTET 1988, pp. 552-53. Sulla produzione dannunziana come lavoro e risultato di artificio, cfr. A. JACOMUZZI, *L'officina dannunziana tra obrador e opificio*, in «Altri termini», 1, 1972, pp. 58-87. Un'altra documentazione, sempre in ambito dannunziano, ci è offerta dalla Borletti che segnala i brani passati dall'epistolario dello scrittore ne *Il Piacere e nel Trionfo della morte*, indicando il ricalco delle lettere a Barbara Leoni, nel volume G. D'ANNUNZIO, *Lettere a Barbara Leoni*, con una premessa di B. Borletti e una nota di P. Trompeo, Firenze, Sansoni 1954, Premessa, pp. XVII-XVIII.

chi senza cigli, che nasce dall' "assemblaggio" de *Le faville del maglio*, pubblicate nel «Corriere della Sera» dal 25 dicembre 1912 al 2 febbraio 1913, e che poi darà il titolo al secondo tomo delle *Faville* raccolte in volume da Treves nel 1928. La stessa tecnica compositiva di circolazione del materiale narrativo è sperimentata, per citare ancora qualche altro esempio, da Federigo Tozzi²⁰ e da Vitaliano Brancati, che ricicla e rifonde nel romanzo *Gli anni perduti*²¹ brevi novelle giovanili, pubblicate postume nella raccolta *Sogno di un valzer*.

Tornando a Verga, è facile osservare come l'origine di *Cavalleria rusticana* e la ricerca stilistica sui materiali di costruzione della novella, condotta dalla Riccardi²², dimostrino chiaramente il legame esistente tra testi appartenenti a un medesimo momento narrativo e, all'interno di questo, l'interscambio continuo tra romanzo e racconto e racconto e romanzo, «una vera costante del metodo verghiano, che testimonia dell'intenso, ininterrotto e, insieme, faticoso, lento lavoro su temi, personaggi, soluzioni stilistiche che giungono a totale perfezione nella tappa conclusiva». Mentre *Vagabondaggio*, ad esempio, nasce dagli abbozzi del romanzo, saranno invece le novelle *Nanni Volpe* e *Quelli del colera* ad anticipare, in un rapporto di verso opposto, sequenze narrative e soluzioni stilistiche proprie del romanzo. Ma, co-

²⁰ La vicenda compositiva è finemente illustrata da G. TELLINI, *Tozzi e la composizione della novella*, in *L'avventura di Malombra e altri saggi*, Roma, Bulzoni 1973, pp. 135-55.

²¹ Cfr. A. DI GRADO, *L'orologio di Brancati: spazio e tempo a Nataca*, in *Scritture della crisi*, Catania, Maimone 1988, pp. 100-102. Un breve brano del romanzo sarà poi inserito dall'autore tra i *I piaceri della povertà*, ne *I piaceri*, Milano, Bompiani 1943 (cfr. *Sogno di un valzer*, a c. di E. Siciliano e R. Verdirame, Milano, Bompiani 1982, Note ai testi, pp. 340-41).

²² C. RICCARDI, *L'autografo dei primi Malavoglia: Padron 'Ntoni, Cavalleria rusticana e il romanzo*, in AA. VV., *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, 3, Catania 1982, II, p. 730. *Cavalleria rusticana* è elaborata parzialmente sul testo stesso del bozzetto. L'autografo della novella, infatti, risulta di lettura assai difficile proprio perché coesistono stratificati, nella zona centrale, il testo base del romanzo e le correzioni per la novella scritte nell'interlinea o nei margini (C. RICCARDI, *Tutte le novelle...*, Note ai testi, p. 1010).

me in un gioco di scatole cinesi, *Quelli del colera* è realizzata a sua volta, sulla base di un bozzetto dal titolo *Untori*²³, che ne costituisce il nucleo germinativo. Ulteriori documentazioni di tale procedimento di prelievo e rifusione di materiale narrativo sono segnalate in modo sparso e quasi occasionale da studiosi verghiani nel corso di indagini a carattere diverso. Si veda ad esempio l'indicazione di Marchi a proposito della novella *L'Opera del Divino Amore* che utilizza un bozzetto apparso nel dicembre 1889 sull'«Illustrazione Italiana» dal titolo *Olocausto*²⁴, o la segnalazione del Navarra circa *I galantuomini* nella cui stesura Verga ancora una volta recupera, senza quasi rielaborarlo, nell'episodio della distruzione della vigna di don Marco bruciata durante un'eruzione dell'Etna, uno spunto narrativo fissato nel bozzetto *Un'altra inondazione*, che apparve in *Roma-Reggio*, fascicolo speciale del «Corriere dei Comuni» a beneficio degli inondati di Reggio Calabria²⁵, una di quelle pubblicazioni a «numero unico» per beneficenza, in uso nell'Ottocento, a cui difficilmente riuscivano a negare la propria collaborazione gli scrittori più famosi. Lo stesso breve scritto, nella sua prima parte, offre il modello a due sequenze narrative (la fuga della popolazione atterrita e l'accorrere di una folla elegante spinta sul luogo dalla curiosità per lo spettacolo eccezionale dell'eruzione piuttosto che dal senso di pietà verso le vittime) in un'altra novella, *L'Agonia di un villaggio*²⁶. Più complesso il caso di *Fan-*

tasticheria, di cui non è facile stabilire il rapporto genetico coi *Malavoglia*²⁷. Il nesso tradizionale vuole che la novella preceda il romanzo, rappresentando una cerniera fondamentale tra l'universo «mondano» (oggetto dei romanzi del periodo fiorentino e milanese) e quello «popolare» di stampo malavogliesco. Anzi la novella sarebbe una prefigurazione del romanzo, di cui non solo costituirebbe un «cartone», ma anche la giustificazione programmatica delle intenzioni e delle ragioni etico-esistenziali che lo sostanziano proprio nello schema oppositivo città-campagna (ovvero dissipazione cittadina *versus* serietà del mondo popolare-provinciale) che essa offre²⁸. Ma a ribaltare il nesso tradizionale espansivo novella—romanzo (con tutte le implicazioni che ciò comporta dal punto di vista interpretativo) sono sopravvenute argomentazioni di tipo storico e filologico che fanno propendere per una filiazione della novella se non propriamente dal romanzo, che difficilmente poteva essere pronto nel '78 (la stesura della novella è antecedente al febbraio di quell'anno), dalla sua primitiva struttura a bozzetto. È ormai nota la vicenda: alla fine del febbraio del '78, Verga propone a Sidney

²³ Apparso in «Auxilium», un numero unico a favore dei colerosi dell'ottobre 1884, ripubblicato da G.P. MARCHI, *Concordanze...*, pp. 285-7 e da C. RICCARDI, *Tutte le novelle...*, *Appendice*, p. 990. La novella *Quelli del colera* è il diretto antecedente della descrizione degli effetti dell'epidemia nei capp. II e III della Parte terza del *Mastro-don Gesualdo* (Cfr. C. RICCARDI, *Tutte le novelle...*, p. 1045).

²⁴ G.P. MARCHI, *Concordanze...*, p. 24. Il bozzetto è riprodotto tra le *Novelle sparse* in *Tutte le novelle...*, pp. 920-27.

²⁵ Tipografia elzeviriana dell'Officina Statistica, Roma 1880. Il bozzetto è stato scoperto e pubblicato da A. NAVARRIA, *Letture di poesie nell'opera di G. Verga*, Messina-Firenze, D'Anna 1962, 219-21, ed ora ripubblicato, sotto il titolo *Novelle sparse*, in *Tutte le novelle...*, pp. 847-50.

²⁶ La novella fa parte della raccolta *Vagabondaggio*, ora in *Tutte le novelle...*, pp. 558-60.

²⁷ Sulla questione si vedano le pagine di N. BORSellino, *Storia di Verga*, Bari, Laterza 1982, pp. 56-61 e V. MASELLO, *Il punto su: Verga*, Bari, Laterza 1986, pp. 22-28, in cui si cerca di dipanare il complicato intreccio di rapporti tra la stesura della novella e quella del romanzo. Ambedue gli studiosi citano il saggio sulla «falsa testimonianza cronologica» di L. SCIASCIA, *Verga e la memoria*, in *Studi verghiani*, Palermo 1976, ristampato in «Sigma», n.s. X (1977), nn. 1-2, pp. 3-11. Un'ulteriore ricostruzione dei termini della vicenda compositiva di *Fantasticheria* si deve ora a G. Rando, che si era già occupato precedentemente della posizione della novella rispetto al romanzo (cfr. *Il "modo" di «Fantasticheria»*, in *Naturalismo e verismo*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 10-13 Febbraio 1986, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, 5, Catania 1988, I, pp. 239-55). Secondo lo studioso il farsi della novella «accompagnò, rimodellandosi nel tempo, la lunga e tormentata fase del trapasso del bozzetto marinairesco al romanzo verista» (vedi l'articolo, *L'elaborazione di Fantasticheria*, in «Annali della Fondazione Verga», 4; pp. 105-134).

²⁸ V. MASELLO, *Il punto...*, p. 23. Per un'ampia e documentata analisi della componente ideologica delle opere verghiane, in particolare del periodo giovanile, si rimanda al saggio di N. MINEO, *Società, politica e ideologia nell'opera di Verga. Dal romanzo storico al verismo*, in «Annali della Fondazione Verga», 2 (1985), pp. 7-120.

Sonnino che gli chiede di collaborare con racconti alla «Rassegna settimanale» da lui diretta insieme a Leopoldo Franchetti, la pubblicazione a puntate dei *Malavoglia*, pubblicazione rifiutata con la controfferta di collaborazioni più brevi. La minuta di questa lettera, ritrovata da Vito Perroni, è scritta sul retro di una pagina biffata di *Fantasticherie*, o di un testo che poi verrà rielaborato nella novella. La novella non costituirebbe il nucleo genetico dei *Malavoglia*, ma utilizzerebbe, viceversa, il bozzetto siciliano marinaresco *Padron 'Ntoni*. Schizzata così la mappa dei procedimenti rielaborativi della maieutica testuale del Verga e di altri autori, vedremo di ricostruire la genesi della novella qui presa in esame. *Certi Argomenti*, infatti, costituisce un'ulteriore conferma di questo stesso tipo di procedimento elaborativo caratterizzato dal passaggio dal macrotesto al microtesto, attraverso il quale una situazione inserita in uno sviluppo sistematico diventa matrice per la tessitura, opportunamente integrata da nuove sequenze tematiche, di un testo autonomo, nel caso specifico una novella. Decidendo di sfruttare in altra sede il materiale scartato dal romanzo, Verga si rivela ancora una volta «abile manipolatore delle proprie ricette narrative»²⁹, e accorto amministratore del proprio patrimonio creativo, sicché l'operazione condotta sul manoscritto autografo di *Tigre Reale I* fornisce una testimonianza non priva di rilievo su questo particolare e caratterizzante prassi compositiva. Una medesima sequenza tematica - in questo caso un'avventura pericolosa, una prova sublimante che trasforma il personaggio maschile in eroe e gli permette di dimostrare il suo amore alla protagonista femminile - si bipartisce come supporto e completamento di due strutture narrative radicalmente diverse, assolvendo la stessa funzione di elemento dinamico nell'intreccio, per quanto assimilata in una duplice e distinta area di attrazione (una complessa e intricata storia di Amore e Morte nel romanzo, una vicenda leggera da

²⁹ C. RICCARDI, *Gli abbozzi...*, p. 272.

flirt mondano nella novella). Il processo di saldatura tra i due diversi momenti espressivi nella novella, tuttavia, anche se nel passaggio dall'uno all'altro testo vengono modificate le misure, il disegno, i rapporti delle funzioni narrative, non è perfettamente riuscito, per quanto non possa dirsi che la fusione fra i due testi comporti forti sfasature³⁰. Mentre la prima parte della novella si contraddistingue per un suo brio salottiero, la seconda parte, caratterizzata da un eroismo cavalleresco che meglio si attagliava a Gustavo di Marchi, piuttosto che ad Assanti, «uomo elegante ed uomo di spirito», si stempera un po' troppo subitaneamente nell'epilogo sottotono che ridimensiona la passione sfrenata del protagonista. La carica narrativa sembra esaurirsi improvvisamente, come la carica di un balocco meccanico³¹. Forse sarebbero stati necessari tempi di elaborazione più lunghi di quelli che Verga ebbe a disposizione in questa occasione, e maggiore attenzione nel montaggio, nella tecnica della sceneggiatura, affinché dall'assemblaggio di questo materiale eterogeneo si producesse e nascesse la novella come struttura compatta ed autonoma.

³⁰ Positivo, invece, il giudizio del Marchi sul racconto: «Interessante, oltre a *Primavera*, *Certi argomenti*: dove il brio mondano si fa più sciolto e il rituale erotico borghese acquista una sua pur limitata attendibilità (*Concordanze...*, p. 36).

³¹ Opportunamente M. Mineo osserva come la «condotta narrativa improntata ad ironia nei confronti del protagonista maschile, e non importa che questa sia troppo scoperta (anche se non sa essere satira) [...] abbia alla fine uno scadimento verso una comicità da barzelletta». Tuttavia lo studioso sottolinea con finezza, al di là dei meriti letterari della novella, il ruolo che essa occupa come momento dello svolgimento della visione del mondo verghiano: «Quel che la novella rivela con la massima chiarezza è il senso di vuoto, la "noia", dunque la perdita dell'autentico tipica della società dei liberi dal lavoro (non è qui l'universale e ontologica noia leopardiana), che, per credere in se stessa, ha bisogno di costruirsi illusioni o, meglio, ragioni di esaltazione, ma al livello di forme archetipe di comportamento già esaurite. L'eroismo cavalleresco, capace di esaltare il sentimento adeguandolo al mito di amore e morte, è solo una fortuita ed episodica possibilità. Al polo opposto si ripropone la prosacità borghese della vita, che pure è rifiutata» (*Società, politica e ideologia...*, p. 90). Il testo segna un momento di trapasso dall'esplorazione dell'«area sociale dei ceti medi e dell'aristocrazia tradizionale» verso «nuovi spazi e campi di interesse» in cui l'autore potesse applicare il suo impegno mimetico (p. 89).

2. Il sistema delle varianti.

Ci sembra opportuno, delineata sia pur sommariamente, la storia della novella e la sua particolare genesi, convocare le due stesure per una valutazione comparativa, benché manchi, come si è già detto, tra la versione scritta di getto e quella rifinita della stampa una stratigrafia delle varianti che ci documenti tutti i momenti della revisione sostanziale dal punto di vista formale e narrativo, a cui è stata sottoposto il testo. La distanza che separa la scrittura privata del manoscritto dalla stampa finale non è colmata, infatti, dalla redazione pubblicata nella *Strenna*, la quale offre un testo equilibrato e stabilizzato, prossimo nella sua fisionomia alla redazione accolta nel volume *Primavera*. In una ricognizione che rintracci ed analizzi nello svolgimento dell'arte verghiana le fasi di progressiva strutturazione, ripercorrendo i modi e le forme del suo strenuo tirocinio formale, tuttavia, anche tale confronto, pur mancando di alcune sue fasi intermedie, acquista il valore di documento sperimentale, che può utilmente mostrare nei loro antefatti gli aspetti tecnici, la genesi e le risultanze formali dell'espressività del Verga, colta nel momento della sua originaria gestazione. Il diretto confronto d'una ad altra scelta, d'una ad altra soluzione stilistica, permette infatti di assistere al formarsi stesso di una «grammaticalizzazione» dell'opera¹², risultante da un lavoro compositivo come sempre complesso, che conferma una tecnica di scrittura già ben conosciuta e illustrata ed ora opportunamente documentata negli apparati delle edizioni delle opere verghiane.

La stesura consegnataci dal ms. autografo di *Tigre Reale I* viene convenzionalmente siglata con *Tg I*, quella offertaci dalla stampa in rivista della novella viene indicata con *Riv*, mentre quella definitiva, facente parte della raccolta di novelle intitolata

¹² L'espressione è adoperata da D. ISELLA, *Le varianti d'autore (critica e filologia)*, in *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana ed. 1987, p. 14.

ta *Primavera*, con *Pri*¹³. Dal rigo 1 al rigo 466 viene messa a confronto la parte iniziale della novella nelle tre stesure. Dal rigo 467 al rigo 623 viene riprodotta sulle colonne di destra un'intera sequenza narrativa mancante in *Tg I* e appartenente solo alle stesure finali della novella. Si sono adottati i seguenti accorgimenti grafici: le parti in corsivo in *Tg I* e *Riv* evidenziano le parti comuni, che sono tali anche in *Pri*, dal momento che le due redazioni a stampa sono pressoché sovrapponibili; le parti sottolineate in *Riv* e *Pri* segnalano, invece, i punti in cui le due redazioni danno luogo a varianti. Le spaziature delle colonne non rispecchiano il procedere della scrittura nel ms. e nelle stampe, che è naturalmente continuo, ma sono un espediente adoperato per consentire una più diretta corrispondenza visiva dei passi comuni e paralleli. Nei rigi 595-623 il Verga condensa una lunga sequenza narrativa del romanzo. Dal rigo 624 al 989, sulla colonna di sinistra, si riporta l'episodio dell'assalto dei briganti a Bovino così come appare nel ms. di *Tigre Reale I*, dove ancora non reca traccia di quella manipolazione e rifusione a cui verrà sottoposto nel corso del suo inserimento nella struttura narrativa della novella. Segue, ai rigi 996-1069, la parte conclusiva della novella.

Ciascuna redazione presenta una sua fisionomia grosso modo così caratterizzata: *Tg I* offre, pur nella sua frammentarietà, la stesura organica della trama, *Riv* comporta modifiche ed ampliamenti del racconto accompagnati da una revisione linguistica e stilistica puntigliosa e sempre provvisoria¹⁴, *Pri* mostra i

¹³ Il testo è quello proposto da G. TELLINI, *Le novelle...*, pp. 46-59.

¹⁴ Valga ad esempio un breve segmento testuale sottoposto nella sua triplice fase correttoria ad aggiustamenti progressivi, ripensamenti, scelte continue di varianti alternative: 263-9 «rosso di vergogna come se qualcuno avesse potuto vedere la ridicola tentazione alla quale aveva ceduto per un momento con una facilità inesplicabile > «vergognandosi della ridicola tentazione alla quale aveva ceduto con facilità inesplicabile, quasi la sua nemica» > «vergognoso della ridicola tentazione alla quale aveva ceduto con facilità inesplicabile, come se la sua nemica»: dal sintagma aggettivo + sostantivo alla forma verbale, infine al solo aggettivo; dalla forma «aveva» ad «aveva» poi di nuovo «avea», da «come se» a «quasi» e poi di nuovo a «come se», tutti segni rivelatori ancora una volta di come per Verga l'elaborazione del testo nella sua veste formale non fosse mai né semplice, né lineare.

risultati di un lavoro di aggiustamento e limatura che dà luogo ancora a diffusi e minuti ritocchi linguistici, ma soprattutto ad una più elegante sistemazione sintattica e ad un'interpunzione più diffusa e coerente¹⁵.

Emerge immediatamente, infatti, che dall'impaccio momentaneo della prima stesura si va nella direzione di una più equilibrata tenuta retorica, grazie ad una modificazione delle strutture espressive iniziali, con uno scarto che a volte può risultare più evidente per la mancanza, come si è già detto, della documentazione dei diversi momenti correttori che nella scrittura verghiana si costituiscono, generalmente, in vere e proprie stratificazioni.

La struttura originaria, ascrivibile ancora alla tradizione narrativa tardo-romantica (con tutto il suo apparato di complicità salottiere, di cerimoniali da galateo mondano, di slanci declamatori), tuttavia, resta inalterata e compromette gli sforzi rivolti a raggiungere una maggiore sobrietà (che viene raggiunta solo nei dialoghi) ed un più sicuro livello di rappresentazione. Infatti, mentre si precisa un'architettura più complessa ed equilibrata del racconto, grazie ad una sistemazione sintattica più coerente ed armonica e ad un certo affinamento linguistico (la cui elaborazione, tuttavia, come vedremo, mostra ancora smagliature e cedimenti), non sempre vengono eliminate modalità di scrittura banali e di maniera, sicché il racconto resta impigliato nella spirale di un facile calligrafismo tardo-romantico, percorso da venature impressionistiche, del resto in linea con la scrittura prerivistica del Verga¹⁶.

¹⁵ L'unica modifica di *Pri* rispetto all'organizzazione strutturale del racconto proposta da Riv è al rigo 409-11: «Sapete che ho una brutta riputazione» > «Sapete come duellista ha una sua brutta riputazione», dove, nel passaggio alla redazione finale, la Dal Colle riacquista la sua onorabilità e la «brutta riputazione» spetta al conte Ciriani come duellista.

¹⁶ Sul linguaggio letterario del primo Verga offrono un contributo essenziale il saggio di F. BRANCIFORTI, *Alla conquista di una lingua letteraria*, in *I romanzi «catanesi» di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi, Catania, 23-24 nov. 1979, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, 1, Catania 1981, pp. 261-308, e quello di G. ALFIERI, *Polemica e realtà linguistica nella Sicilia risorgimentale*, ivi, pp. 189-260.

A parte le varianti che potremmo definire "situazionali", relative alle coordinate temporali (10-2 «dal cominciar di Novembre alla fine di Aprile» > «dal novembre alla fine di maggio»; 156-7 «fra due o tre giorni partirò» > «fra due o tre settimane partirò») o geografiche (31-2 «ora a Baden ora a Parigi ora a Nizza ed ora a Napoli» > «da Baden, da Vienna, da Parigi») o all'onomastica (il cognome siciliano Pennisi già nel corso della prima stesura viene mutato nel settentrionale Dal Colle, forse sentito come più prestigioso, che verrà mantenuto nella stampa), il quadro delle correzioni delinea un fitto e scrupoloso reticolo di interventi destinati a levigare il primo testo, conferendogli un ritmo più disinvolto, omogeneo alla dimensione mondana e salottiera della novella.

Poiché il testo tradito da *Tigre Reale I* è stato investito da un'imponente massa di correzioni¹⁷, piuttosto che procedere allo scrutinio di ciascuna variante isolata, considerata autonomamente, si è preferito muovere all'individuazione e alla segnalazione di alcune tendenze correttive che ci sono parse tra le più significative e caratterizzanti.

Sul piano lessicale, tralasciando le correzioni a carattere puramente semantico, va evidenziata una serie cospicua di varianti, le quali rispondono a motivazioni diverse e a volte opposte, anche se il risultato finale è in ambedue i casi quello di una scrit-

¹⁷ A titolo di saggio basta la campionatura offerta dalle prime venti righe del testo, in cui ci troviamo di fronte a minime addizioni (3 «faceva le spese» > «faceva ancora le spese»), spostamenti (7-9 «che solevano trovarsi al medesimo posto tutti gli anni» > «che tutti gli anni solevano trovarsi al medesimo posto»; 16 «A quella tavola medesima» > «A quella medesima tavola»), soppressioni (17 «s'erano incontrati e conosciuti» > «s'erano incontrati»), sostituzioni che riguardano semplici sintagmi bloccati rimpiazzati da aggettivi o più complessi enunciati (19 «uomo di mondo» > «uomo elegante»; 21 «donna di mondo» > «donna elegante»; 23-33 «capricciosa e bizzarra civetta sul conto della quale se ne dicevano di tutti i colori, ben inteso senza poter provare mai nulla di quel che si diceva, che arrivava e partiva sempre come un uragano ora a Baden ora a Parigi ora a Nizza ed ora a Napoli» > «un po' civetta, capricciosa e bizzarra, sul conto della quale si raccontavano cento storielle singolari, ben inteso senza provarne una sola, e che veniva ad epoche fisse, come una rondine, da Baden, da Vienna o da Parigi».

tura più fluida e discorsiva. In tal senso ci pare lecito parlare di "sistema" di varianti, che nella loro contraddittorietà mostrano una sistematicità di fondo, teleologica, volta alla conquista di quella lingua letteraria che il Verga intendeva conformare «all'ideale di lingua media perseguito da un'Italia postrisorgimentale in strenua ricerca di unità anche linguistica»¹⁸. Le sostituzioni lessicali e morfologiche, infatti, vanno sia nella direzione dal registro colloquiale a quello più formale che in quella opposta, in un'incontentabile ricerca - diretta ora verso l'"alto", ora verso il "normale" - di una prosa borghese e mondana. Diamo di seguito qualche esemplificazione dell'una e dell'altra tendenza. Alla prima si possono ascrivere le seguenti varianti: 55 «sala accanto» > 53 «sala contigua»; 60-2 «erano le parole che si sussurravano fra i quattro amici» > 58-60 «dicevano sommessamente fra di loro quei signori»; 66 «Beh, ora» > «Or ora»; 121 «viso e maniere» > «accento e maniere»; 155 «vi odio» > «vi detesto»; 171 «L'indomani» > «Il domani» (ma più avanti in *Tg I*, al rigo 271, occorre anche quest'ultimo lessema, più raro e letterario rispetto al moderno sintagma francesizzante, sostituito invece, in *Riv*, da una locuzione più precisa «all'ora di pranzo»); 257 «come un sonnambulo» > «a guisa di sonnambulo»; 218 «alle coperte» > 223 *Pri* «alle sbarre del cortinaggio», attraverso una fase intermedia in *Riv* che comprende tutti e due i lessemi; 328 «certamente» > «al certo»; 372 «gli disse» > 376 «dissegli». A comprova della seconda tendenza si segnalano invece altre occorrenze: 58 «sovente» > 56 «qualche volta»; 78-9 «alzò su di lui due grand'occhi» > «gli piantò in faccia due grand'occhi» (ma questa stessa locuzione più disinvolta viene adoperata anche in *Tg I* al rigo 123 «piantandogli in faccia quegli occhi indiavolati», surrogata nelle stampe, per ricerca della *variatio*, da «puntandogli contro quegli occhi indiavolati»); 95-6

¹⁸ G. NENCIONI, *La lingua dei Malavoglia*, Napoli, Morano Editore 1988, p. 79, già in AA.VV., *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi..., II, pp. 445-513).

«voltandosi gravemente verso i suoi amici» > «voltandosi verso i suoi amici mogli e ingrulliti»; 306-8 «sconvolgerlo tutto col semplice agitarsi» > «metterlo tutto sossopra agitandolo» > «metterlo sossopra, e agitarlo»; 322-3 «ella ci mettesse un po' di ostentazione a farne pompa» > «ci mettesse dell'ostentazione»; 325-6 «più che non volesse» > 327 «assai». Il medesimo vettore si riscontra nel passaggio tra *Riv* e *Pri*, a tutti i livelli del discorso: 90 «La dama» > «La donna»; 285 «Costui» > «Egli»; 123 e 290 «ella» > «la Dal Colle»; 233 «l'odore del foglietto profumato gli saliva alla testa» > «l'odore del foglietto profumato gli dava alla testa»; 400 «caduto» > «cascato».

Ancora omogeneo alla seconda direzione correttoria inclinate verso il "parlato", va considerato il ricorso a espressioni idiomatiche, largamente connotative, più frequente nella stampa rispetto a *Tg I*, sia che esse integrino sintagmi esistenti, sia come innovazione di *Riv*: 108-10 «più di una volta si erano trovati d'accordo» > 111-3 «più di una volta cane e gatta si erano trovati d'accordo» > più di una volta cane e gatta si fossero trovati d'accordo, in cui viene ripresa ed espansa l'espressione 81 «gatta traditrice» di *Tg I*, lasciata cadere nella stampa della novella; 211-2 «senza poter addormentarsi» > «senza poter chiudere occhio»; 142-3 «quando avrò il capriccio di vendicarmi» > «quando mi salterà in capo di vendicarmi»; *Riv* 269 «dargli la baia»; *Riv* 282-3 «montare la mosca al naso»; *Riv* 358-9 «perdere la tramontana»; 1017-21 «ragioniamo, ora che siamo stanchi e abbiamo la mente calma», conservato parzialmente in *Riv* e sostituito in *Pri* da «discorriamola ora che la stanchezza fa dar giù la febbre». Al rigo 103 il colloquiale «roba da chiodi» di *Tg I* è sostituito dalla più formale e circostanziata espressione 104-6 «tutto quello che si era detto nella sala dei fumatori», ma subito prima viene inserito un altro modulo stereotipato con un ribaltamento della struttura formulare, «restare nei gangheri» invece che «uscire dai gangheri», inteso forse a cercare di rivitalizzarne il senso logorato dall'usura espressiva, così come alla comune

espressione idiomatica «cambiare/scambiare le carte in tavola», fa riferimento il nesso fraseologico nelle stampe 422-3 «scambiarsi le carte in mano». Si registrano tuttavia, come si è detto, altre occorrenze in cui lo scrittore trapassa da una locuzione banale ad una più formale, anche se sempre di registro medio, secondo il consueto movimento correttorio di andirivieni:³⁹ 24-6 «sul conto della quale se ne dicevano di tutti i colori» > «sul conto della quale si raccontavano cento storielle singolari» (in *Riv* 26 «bizzarre», poi sostituito in *Pri* per evitare la vicinanza con il precedente «bizzarra»⁴⁰); 80-1 «occhi innocenti di gatta traditrice» > «due occhi innocenti o traditori»; 146-7 «che ci fossimo intesi» > «che fossimo andati d'accordo». In contrasto con la patina salottiera e mondana che lo scrittore vuol conferire alla novella si pone l'eliminazione, al rigo 176-7, del francese dal biglietto indirizzato dalla Pennisi ad Assanti.

È chiaro che non c'è un livello costante di rendimento della lingua, e che siamo lontani ancora dall'acquisizione di un'unità formale, intesa come un ben calibrato compromesso tra piani alti, medi e bassi. Da ciò deriva, inoltre, che il sistema delle correzioni verghiane non possa risultare, in queste prime prove, lineare o univoco nella molteplicità delle sue componenti.

³⁹ Consueto nella novella e in tutta la produzione preveristica, cfr. F. BRANCIFORTI, *Alla conquista...*, in cui viene offerta tutta un'ampia gamma di esemplificazioni delle diverse componenti conflittuali della scrittura verghiana dei primi romanzi. Ma anche per la stratigrafia corretoria delle varianti nei *Malavoglia*, Nencioni parla di «perplexità contraddittoria» tra i due poli della «popolarità» e della «tradizione» (*La lingua dei Malavoglia...*, p. 87), e Branciforti, nell'esame del ms. autografo, conferma che «le categorie degli interventi si possono catalogare per gruppi contrapposti, p. es., dal generico allo specifico e dallo specifico al generico, dal peregrino al comune, e dal comune al peregrino, e sempre in movimento osmotico tra le diverse stesure, ove non mancano, è naturale, momenti di incertezza e di confusione: segno appunto di un andamento ondulare del grafico delle sostituzioni e non rettilineo-ascensionale» (in AA.VV., *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi..., II, p. 547). Una medesima «contraddittorietà» viene evidenziata anche da F. Bruni per il *Mastro don Gesualdo*, in *Il Centenario del Mastro-don Gesualdo*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, 4, in corso di stampa.

⁴⁰ Un altro intervento inteso a semplificare la frase e ad eliminare ripetizioni si ha ai rigli 103-5: *Riv* «dirimpetto a gente che avea detto di lei tutto quel che si era detto» > *Pri* «dopo aver udito tutto quel che si era detto» (il corsivo è nostro).

Nella redazione a stampa viene corretta una svista morfologica: 112-4 «gli amici una alla volta, avevano sgattajolato» > 115-7 «gli amici, ad uno ad uno, se l'erano sgattaiolata» (dove scompare anche il grafema j per la semiconsonante, come in tutte le altre occorrenze nella stampa, con decremento di letterarietà a livello grafico), e viene sostituito il lessema improprio 173 «ta-voletta» con «tavolino», mentre resta l'uso improprio di «gli» al posto di «le» al rigo 127: «- È contento che gli abbia fatto vincere la scommessa». In questa occorrenza, probabilmente, lo scrittore ha scartato il pronome «le», in cui sentiva prevalere il tratto femminile, dimenticando che si tratta di una forma allocutiva in cui viene neutralizzata l'opposizione maschile-femminile propria, invece, del sistema dei clitici non allocutivi⁴¹. Va segnalato, infine, al rigo 1018 di *Pri* il già citato «discorriamola», un cedimento dialettale o meglio un calco dal siciliano - certamente involontario in una scrittura volutamente caratterizzata da un registro letterario dominante a tutti i livelli - in cui l'uso transitivo del verbo «discorrere», sconosciuto all'italiano, è di indubbia matrice regionale⁴². La componente siciliana in questa fase preverista delle novelle e dei romanzi 'mondani' appare in genere

⁴¹ Per fenomeni analoghi nell'italiano parlato odierno in Sicilia, CSR A. LEONE, *L'italiano regionale in Sicilia*, Il Mulino, Bologna 1982, p. 124. Gabriella Alfieri mi ha gentilmente segnalato altre due occorrenze di confusione pronominale. Il primo ricorre ne' *I Malavoglia*, *I Grandi romanzi*, pref. di R. Bacchelli, testi e note a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, p. 211: «Esse con cercano che di pescare un marito il quale lavori peggio di un cane per dar loro da mangiare e comprarle dei fazzoletti di seta, quando si mettono sull'uscio la domenica.»; il secondo in una lettera di Verga indirizzata ad Onorato Fava, inviata da Catania il 18-12-1883 e citata da G. MARCHI, *Concordanze...*, p. 282: «Non si preoccupi però di seguire un genere piuttosto che l'altro, se esso non risponde alle più intime ispirazioni del suo temperamento artistico. / Scriva come il cuore e la mente gli dettano e, se questi inclinano piuttosto alle novelle di genere intimo e delicato, pensi che l'Arte ha braccia lunghe come la misericordia.» Se nel primo caso l'uso improprio del pronome obliquo, poiché il personaggio che parla è 'Ntoni, può essere una voluta civetteria stilistica, nella lettera costituisce senza dubbio un fatto spontaneo di lingua, di scrittura incontrollata, confermato anche dall'ascolto finale. È evidente che l'uso del pronome personale rimase a lungo incerto nella scrittura verghiana, dalle pagine giovanili (come ci documenta Branciforti, *Alla conquista...*, p. 279) all'epistolografia privata della maturità.

⁴² Cfr. *Vocabolario Siciliano*, a cura di G. Piccirilli, C. S. F. L. S., Opera del Vocabolario Siciliano, Catania-Palermo 1977, s. v. *discurriri*, trans. "discutere un argomento".

severamente controllata (cfr. ad esempio la sostituzione del passato remoto 76 «dicemmo», 928 «cominciarono», 929 «mostrarono» con l'imperfetto⁴¹, imputabile forse all'intenzione di sfuggire la nota tendenza siciliana all'abuso di questo tempo) ed emerge a livello inconscio. Semmai, soprattutto nella revisione per le stampe, viene privilegiata quella toscana, perché ritenuta più prestigiosa e nobilitante (cfr. a livello fonico la presenza di /i/ prostetico dinanzi a lessemi iniziati per «s impura»: 250 «ischerzo», 612 «istessa»; i casi di apocope: 49 «rider», 133 «aspettar», 291 «far», 62 «gran fatto», 530 «mi par», 1006 «aver», 1020 «dar giù», 1032 «far mettere»; quelli di elisione: 17 «s'erano», 558 «s'era», 458 «diss'ella»; a livello morfologico la preferenza per il sistema trimembre degli aggettivi dimostrativi (*questo, codesto, quello*) rispetto a quello bimembre: 522, 559 «cotesto»; e, a livello lessicale, la presenza di un certo numero di lessemi specificatamente toscani: 97 «ingrulliti»; 354 «alla più grulla figura», 190 «dopo desinare». Alcuni tratti, poi, concorrono a conferire una patina aulica al testo: l'uso preponderante della forma «avea», che alterna con «aveva», così come «faceva» alterna in *Tg I* con «facea» (le due forme cadono a brevissima distanza l'una dall'altra, cfr. *Tg I* 311-4); il ricorso nelle stampe al pronome 874 «Ei»; la frequente posposizione del clitico «si»; la preferenza per alcuni lemmi caratterizzati da fonetica arcaizzante: 410 «riputazione»; 919 «leggiera», 378 «a che giuoco giuochiamo» (in *Riv* «a che giuoco giochiamo»), 858 «sonagliuoli» e 745 «piuoli⁴²»; la forma 533 «a rivederci» anziché «arrivederci» in cui il noto raddoppiamento sintattico non viene segnalato sul pia-

⁴¹ Ma cfr. *Riv* 853 «Si udivano» > *Pri* «Si udirono».

⁴² Ma nella revisione finale di *Pri* vengono sostituite le forme 579 «traccie» > «tracce» e 585 «selvaggie» > «selvage».

no grafico; l'agglutinamento nelle preposizioni articolate «pel», «pei», «colla», «co'», «coi».

La stesura finale offerta dalle stampe mostra, rispetto alla prima estemporanea, una maggiore attenzione alle metafore che vengono dilatate ed esasperate. Si veda quella della 'guerra' che costella con le sue numerose articolazioni tutta la prima parte della novella in ambedue le stesure: 129 «mio signor nemico», 131-3 «stette coraggiosamente ad aspettar l'assalto», 134-5 «Perché ci facciamo la guerra», 141 «mio bel cavaliere», 149 «Facciamo dunque la pace!» > «Facciamo la pace allora!», 167 «la sua nemica» > «la sua graziosa nemica», 377 «mio bel nemico», 379-80 «vi gettate a testa bassa», ulteriormente incrementata in *Riv* e *Pri*: 163 «Nemici dunque», 289-90 «preparando i più bei frizzi» > 285-7 «Costui si era fatto tutto un piano di rappresaglie» > «Egli si era fatto il suo piano di rappresaglie»; 370-2 «Finalmente ella parve stanca della lotta che dovea sostenere con Assanti»; *Pri* 471 «Facciamo la pace»; 474 «siamo due nemici»; *Pri* 484 «ci faremo la guerra»; 519-20 «un atto di eroismo, una grande azione»; 526 «così... nemici!»; 530-1 «mi par di essere in piena cavalleria»; 560 «eroe da salone»; 563 «virtù eroiche da palcoscenico»⁴³. Sempre collegato alla metafora della 'guerra' è il 360 «sistema di ostilità» che si instaura tra Assanti ed il suo rivale, quale conseguenza delle schermaglie con la signorina Pennisi-Dal Colle. Un'altra metafora sviluppata e dilatata nel passaggio da *Tg I* a *Riv* e poi *Pri*, è quella "serpentina": le righe sottili del biglietto che in *Tg I* 218-9 «gli si attorcigliavano alle coperte», in *Pri* (con lieve modifica rispetto a *Riv*) 218-29 «sgusciano fuori della busta, s'allungavano serpeggiando in ghirigori per le pareti, gli si attortigliavano alle sbarre del cortinaggio, s'insinuavano sotto l'uscio, e guizzavano pel corridoio oscuro, lasciando sul tappeto una striscia fosforescente»⁴⁴.

⁴³ Non trapassa da *Tg I* a *Riv* solo l'espressione, sempre attinente al gergo guerresco, dei rigli 400-3 «son lietissima di aver visto piegare il ginocchio al mio spiritoso nemico».

⁴⁴ Il corsivo è nostro.

Nelle redazioni affidate alla stampa lo scrittore intensifica segmenti introspettivi o determinazioni attinenti alla psicologia e al comportamento dei protagonisti, allo scopo di rendere più articolate e convincenti le figure, pur continuando a servirsi di formule di tipo generico sentimentale o attinenti ad una banale patologia di tipo positivista (cfr. «il sangue gli martellava nelle vene»). Qualche esempio: 243-7 «quella donna per la quale non avrebbe mosso un dito, assumere forme e sorrisi affascinanti» > *Pri* 243-52 «e quella donna, per la quale il giorno innanzi non avrebbe mosso un dito, ora che gli era passata pel capo sotto altro aspetto, un solo istante, per ischerzo, assumeva forme e sorrisi affascinanti. Il sangue gli martellava nelle vene» (minime le variazioni rispetto a *Riv*: cambia il nesso temporale «dopoche» > «ora che» e l'oggetto di «assumeva», che in *Riv* segue immediatamente il verbo da cui dipende, viene spostato in *Pri* a chiusura del periodo, cosicché la dislocazione conferisce alla frase un'andamento più sospensivo); 257-8 «si vesti come un sonnambulo» > *Riv* 256-9 «si vesti come un sonnambulo come non avesse coscienza di quel che faceva» > *Pri* «si vesti a guisa di sonnambulo, quasi non avesse coscienza di quel che facesse», con un progressivo affinamento della scrittura nelle diverse fasi, grazie alla più elegante *variatio* proposta da *Pri* che elimina i due «come» contigui ed osserva con più rigore la *consecutio temporum* nell'uso dei due congiuntivi; *Riv* 269-71 «La notte dormì male, e si levò di cattivo umore»; *Tg I* 292-4 «Assanti a poco a poco divenne di cattivo umore» > 292-7 «A poco a poco, a suo dispetto, quel sangue freddo, quella sicurezza, quella disinvoltura, lo dominavano e lo facevano arrabbiare»; 352-5 «Il brillante giovanotto faceva alla tavola rotonda la più grulla figura di questo mondo.» > 352-9 «Il brillante giovanotto era ridotto alla più grulla figura possibile, cominciò ad accorgersi che diventava ridicolo, e un dispetto ne chiamava un altro sino fargli perdere la tramontana» > «Il brillante giovanotto era ridotto alla più grulla figura possibile; cominciava ad accorgersene an-

che lui, ciò aumentava la sua stizza, e un dispetto ne chiamava un altro, sino a fargli perdere la tramontana».

Quanto al personaggio femminile, si veda, sempre sotto questo rispetto, la seguente campionatura: 135 «riprese ella» > «riprese ella con un altro tono di voce»; 309-11 «La Pennisi ora non si curava più di lui» > 310-5 «Dopo che la Dal Colle si era data la soddisfazione di quella piccola vendetta da donna, sembrava non pensasse più ad Assanti»; 370-2 «Finalmente una volta prendendolo a quattr'occhi nel salotto gli disse» > «Finalmente ella parve stanca della lotta che doveva sostenere con Assanti quotidianamente, e prendendolo una sera a quattr'occhi nel vano della finestra, dissegli», in quest'ultimo esempio le determinazioni psicologiche 'interne' sono accompagnate anche da più circostanziate indicazioni 'esterne' di tempo e di luogo.

Nell'operazione complessiva di snellimento del testo rientra la riduzione di periodi troppo circostanziati con l'eliminazione delle frequenti notazioni parassitarie in cui il racconto s'impiglia ripetutamente, e che rallentano l'azione: 68-72 «E seguito dai compagni che venivano mogi mogi, andò dritto verso la signora che scartabellava della musica» > 67-8 «La signora scartabellava dei quaderni di musica»⁴⁷; 198-201 «Passando pel corridojo dinanzi all'uscio dell'appartamentino che occupava la Pennisi» > «Passando pel corridojo, dinanzi all'uscio di quel famoso numero 11»; 247-9 «vedevasi dinanzi agli occhi il vano di quell'uscio socchiuso» > 239-40 «vedeva quell'uscio del numero undici socchiuso»; 277-9 «intenta com'era a civettare con questo e con quello» > 276 «e civetta più che mai»; 328-36

⁴⁷ Secondo la consueta tecnica di recupero e riciclaggio (cfr. 74 «colla più perfetta disinvoltura» > 82 «colla medesima (*Pri* massima) disinvoltura» in *Tg I* riferito al protagonista, in *Riv* e *Pri* alla donna; 302-3 «collo scherzo il più grossolano» > 300 «con la barla più grossolana» ed *infra*, nota 55, «sitiibondo») il lessema *Tg I* 69 «mogi» viene poi riutilizzato parzialmente, senza l'iterazione espressiva, al rigo 97, sempre in riferimento agli amici: «voltandosi verso i suoi amici che rimanevano mogi».

«La furba sapeva certamente sino a qual punto si può abusare della sciocchezza dell'uomo fosse l'uomo meno sciocco, e se la rideva ora delle smanie inquiete di lui. Questo pensiero lo agitava e lo faceva dare al diavolo». > «La furba sapeva al certo che si può fare a fidanzata, toccando certi tasti, colla semplicità mascolina, s'avesse a fare coll'uomo più avveduto di questo mondo.»; 337-51 «Era bastato il pensiero più matto, più lontano, più ridicolo della possibilità che quella donna fosse stata per lui tutt'altro di quel che era per fargliela guardare con tutt'altri occhi e per montargli la testa a poco a poco; sicché arrivò a credere che il favore del Ciriani fosse qualcosa rubato a lui, e che la civetteria di lei fosse una provocazione continua.» > *Pri* «Era bastata la lusinga più lontana, più sciocca, più inverosimile, perché Assanti si montasse la testa a poco a poco, sino a credere che i successi ottenuti dal Ciriani fossero rubati a lui, e che la civetteria di lei fosse un torto che gli si faceva.» (in *Riv* la frase presenta già la struttura finale, ma vi permane l'espressione «il pensiero più matto, più lontano, più ridicolo», non ancora cambiata in «la lusinga più lontana, più sciocca, più inverosimile», una delle tante sostituzioni semantiche non particolarmente incisive o caratterizzanti che lo scrittore effettua nell'ultima revisione della novella).

Quasi sempre la soppressione dei cascami narrativi dà luogo ad un deciso affinamento stilistico: è quanto si verifica ai rigghi 180-5 «Il tranello era grossolano e ne rise di tutto cuore e bisogna confessare che in quel momento la sua spiritosa nemica scapitò del 50 per 100 nella sua opinione» > «Non v'è più dubbio ha udito tutto, ma il tranello è grossolano: che peccato!» > «Non v'è dubbio, ha udito tutto; ma il tranello è troppo grossolano per una donna di spirito! che peccato». Nella stampa, poi, la battuta instaurata del monologo interiore esplicita, teatralizzandola, la considerazione che in *Tg I* era dell'autore. Potrebbe definirsi un tipo di discorso diretto pronunciato o 'pensato' dal protagonista a mezza voce, di cui il Verga, soprattutto nelle

prime opere faceva largo uso⁴⁸. Anche in *Pri* 108-13 l'osservazione che in *Tg I* e *Riv* è del narratore viene assunta in prima persona dal protagonista. Un deciso salto qualitativo tra la stampa in rivista e quella in volume si ha in *Riv* 609-11 «Ei non pensava che alla donna che forse era in pericolo» > «Lei era in pericolo: non pensava ad altro», in cui lo scrittore elimina opportunamente i due «che» contigui, uno con funzione dichiarativa, l'altro relativa, sopprime la forma arcaica del pronome «Ei» e spezza il periodo con uno stacco che gli conferisce maggiore incisività. Anche nel passaggio da *Riv* a *Pri* ai rigghi 728-33 Verga modifica il periodo sciogliendone la pesante struttura ipotattica ed eliminando il nesso subordinante così da instaurare una forte cesura. Un ulteriore intervento essenzializzante si ha tra *Riv* 1064 «È questa felicità che vi basterebbe?» e *Pri* «E questa felicità vi basterebbe?».

Il blocco testuale compreso tra i rigghi 429-87 è quello che mostra i segni di un intervento più fortemente trasformativo nella revisione finale: in *Pri* il dialogo tra i protagonisti si infittisce di battute equamente distribuite, che frantumano i lunghi interventi che in *Riv* spettano ad Assanti, conferendo al testo un ritmo più agile e veloce. Rientra nell'economia del riciclaggio caratteristica della tecnica compositiva verghiana il riutilizzo di alcuni sintagmi che in *Riv* illustrano la mimica e la psicologia della Dal Colle e in *Pri* vengono attribuiti ad Assanti (cfr. 458-9 «diss'ella facendosi seria per la prima volta» > 447-50 «poi riprese, cambiando tono e maniere, e facendosi improvvisamente serio»).

Il quadro delle varianti interpuntive, nella triplice fase di correzione, conferma questa fondamentale direzione correttoria: l'uso della virgola risulta più frequente ed il criterio disgregativo si impone dominante. Ne risulta un assetto sintattico della

⁴⁸ «È evidente che tale costrutto confina da una parte con il monologo interiore e dall'altra con il discorso indiretto libero. Il legame peraltro con la tecnica della recitazione teatrale (gli «a parte») è esplicito» (Cfr. F. BRANCIFORTI, *Alla conquista...*, p.293, nota 41.).

frase e del periodo più equilibrato ed essenziale, in cui le diverse scansioni del periodo sono ottenute sia abbandonando la paratassi, sia adottando schemi più elaborati di ipotassi. A volte schemi diversi sono impiegati nello stesso blocco testuale⁴⁹. Si può affermare, grosso modo, che nel processo di revisione le due tendenze sono ugualmente presenti, in una concorrenza che va riferita all'equilibrio complessivo del testo.

Ma accanto a contrazioni che essenzializzano *Riv* e *Pri* rispetto al più lento andamento di *Tg I*, si registrano anche frequenti dilatazioni ed arricchimenti del periodo, secondo una tecnica tendente alla connotazione ed all'esplicitazione, sempre nel senso, tuttavia, della ricerca di una scrittura più fluida e scorrevole: 45 «nella sala da fumare» > 42-3 «trovandosi nella sala dei fumatori»; 309-26 «La Pennisi ora non si curava più di lui, si faceva vedere assai di rado e sembrava prendere la corte che gli faceva un tal barone Ciriani assai più sul serio che non solesse. Ad Assanti sembrava anzi che ella ci mettesse un po' d'ostentazione a farne pompa e ciò cominciava a seccarlo più che non volesse» > *Pri* «Dopo che la Dal Colle si era data la soddisfazione di quella piccola vendetta da donna, sembrava non pensasse più ad Assanti, e si lasciava fare la corte da un certo barone Ciriani, il quale passava per un don Giovanni, inclusa la bravura e la fortuna di duellista; ora ad Assanti sembrava che la Dal Colle in quel lasciarsi corteggiare, così sotto i suoi occhi, ci mettesse dell'ostentazione, e questo lo seccava assai.» In quest'ultimo caso la lezione offerta dalla revisione finale è certamente migliore rispetto a quella proposta da *Riv*, grazie alla sostituzione dell'avverbio «inclusivamente» con la forma verbale corrispondente.

⁴⁹ Cfr. ad esempio *Riv* 306-8 «impradonirsene e metterlo tutto sossopra agitandolo» > *Pri* «impradonirsene, metterlo sossopra, e agitarlo», in cui viene soppressa la coordinazione tra il primo e secondo membro, instaurata invece con il terzo, reso omogeneo agli altri due con il passaggio dalla forma gerundiva a quella infinitiva.

L'esempio più macroscopico di espansione della sequenza narrativa si registra nell'infittirsi di battute del secondo dialogo che intercorre nella novella tra Assanti e la Dal Colle, battute essenziali per chiarire e 'costruire' più efficacemente rispetto alla stesura iniziale l'evolversi dei sentimenti nell'uomo, e che culminano nell'esplicita dichiarazione di amore che questi rivolge al personaggio femminile. Tra di esse il ruolo di battuta-chiave spetta a quella pronunciata dall'uomo in *Pri* ai righi 450-3: «- Orsù, bisogna fare qualche cosa perché prestate fede a quello che vi dico», alla quale la signora Dal Colle ribatte a distanza: 516-21 «bisognerebbe proprio un miracolo! qualcosa di grosso! un atto di eroismo, una grande azione o una grande follia»⁵⁰, battuta che costituisce una sorta di prefigurazione o presentimento dell'avventura che i due personaggi vivranno insieme a Bovino e che sarà il banco di prova di Assanti, questo «eroe da salone», e delle sue «virtù eroiche da palcoscenico»⁵¹. Alla stessa battuta farà riferimento nuovamente la stessa Dal Colle in *Riv* e *Pri*, proprio nel corso di tale avventura e a conclusione di essa (869-72 «- Chi ci avrebbe detto che il miracolo di cui vi parlavo sarebbe stato così vicino!» e 998-1003 «- Abbiamo passato un bel momento, abbiamo realizzato il miracolo che sembrava impossibile alla tavola rotonda dell'albergo di Russia») ⁵². Le frasi pronunciate dai due protagonisti ai righi 416-9 e 450-6 utilizzano, poi, al massimo della condensazione, una sequenza narrativa del romanzo *Tigre Reale I* in cui il protagonista Giorgio Di Marchi, per attirare l'attenzione della baronessa Lida, sfida a duello, servendosi di un mero pretesto, il capitano Anselmi, dalla reputazione di abile spadaccino ⁵³.

⁵⁰ Il corsivo è nostro.

⁵¹ La metafora teatrale sarà sempre un referente stilistico e tematico forte in Verga, finché entrerà a far parte in *Don Candeloro* e *C.* di un progetto programmaticamente costruito (cfr. quanto scrive C. Cucinotta, *Le maschere...*).

⁵² Il corsivo è nostro. Nella stesura consegnataci dal ms. il lessema compare all'inizio del *climax* dell'avventura di Bovino nella sequenza tratta dal romanzo, senza riferimento, però, all'avventura stessa: *Tg I* 624-26 «Un miracolo d'energia sembrò galvanizzare tutte le sue forze».

⁵³ G. VERGA, *Tigre Reale I*, pp. 11-12.

3. *Il romanzo e la novella.*

A partire dal rigo 466 in *Tg I* il racconto s'interrompe con alcuni punti di sospensione - chiaro indizio di provvisorietà - ed il confronto va instaurato non più con la stesura di primo getto della novella conservata nelle carte pari, generalmente lasciate bianche, di *Tigre Reale I*, ma con la redazione stessa del romanzo, ossia con l'episodio dell'incontro-scontro con i briganti a Bovino, di cui ai rigi 580-612 della novella vengono riassunte, con procedimento fortemente cataforico, alcune pagine³⁴ introduttive al segmento narrativo in questione, con lo stesso sistema adoperato per la sequenza della sfida Di Marchi-Anselmi prima citata.

Il riciclaggio non comporta alterazioni strutturali di grande rilievo nelle parti comuni, ma piuttosto si evidenziano subito, ad una prima lettura, due precise linee di tendenza che si intrecciano continuamente, sottese al processo di rifusione nella nuova compagine narrativa del materiale prelevato: un costante procedimento di snellimento o essenzializzazione delle micro-sequenze narrative che compongono la macro-sequenza in oggetto, cui si accompagna nella maggior parte dei casi una generale attenuazione o soppressione di certe forti compiacenze impressionistiche che caratterizzavano il luogo narrativo nel romanzo, così come il romanzo nella sua interezza. Assistiamo, infatti, alla caduta di interi periodi infarciti di espressioni logore, da vera e propria letteratura d'appendice: *Tg I* 710-2 «rapido come il pensiero cui obbediva»; *Tg I* 718-22 «e si rivolse dall'uscio, colla carabina in pugno, verso l'ignoto nemico che lo minacciava dall'oscurità»; *Tg I* 750-6 «In quella gran confusione di pensieri egli provò come un brivido rapidissimo e voluttuoso trovandosi così solo e al bujo con lei, di cui sentiva il respiro

³⁴ *Ibidem*, pp. 54-64.

e toccava le vesti.». Tutta sotto tono, del resto opportunamente, è resa la sequenza narrativa ai rigi di *Tg I* 773-801, nella quale viene praticata contemporaneamente una concentrazione ed una scarnificazione di elementi narrativi. Il lungo periodo, dall'*incipit* marcatamente enfatico («Quel momento di silenziosa aspettativa era solenne») sino al finale altrettanto melodrammatico («Per tutta risposta gli sembrò di vederla sorridere come un fantasma»), viene spogliato della maggior parte dei suoi pesanti orpelli.

L'operazione di potatura è continuata da altri interventi essenzializzanti rispetto al più lento andamento di *Tg I*, cfr. la soppressione dei rigi 669-79 e la semplificazione ed i tagli operati nel successivo blocco di scrittura ai rigi 706-49.

Nel processo di rifusione vengono rese più sobrie o cadono del tutto anche le determinazioni attinenti la caratterizzazione particolareggiata della fisionomia e della gestualità del personaggio femminile. Qualche esempio: *Tg I* 745-7 «pallida come cera, ma che non avea detto una sola parola»; 786-790 «Ella mise un grido, Gustavo senti afferrarsi vivamente dalla mano tremante di Lida che lo tirò bruscamente indietro» > 785-6 «La Dal Colle lo tirò indietro bruscamente»; 795-8 «pallida come uno spettro, e cogli occhi scintillanti su di lui fra le tenebre» > 790-2 «Ella era pallida come uno spettro, ma i suoi occhi erano sfavillanti»; *Tg I* 804-5 «gli sembrò di vederla sorridere come un fantasma».

Si tende costantemente, in definitiva, ad una costruzione del periodo più serrata, operata con l'esclusione di proposizioni incidentali e delle eccessive volute descrittive del discorso (cfr. la sintesi condensativa praticata ai rigi 806-40), confermata sul piano della punteggiatura da una medesima tensione che sollecita interventi essenzializzanti in funzione di una scrittura più disinvolta e scorrevole. Le varianti interpuntive, infatti, tendono ad una ritrascrizione e ristrutturazione periodale in cui corrispondono, controbilanciandosi, criteri aggregativi e disgregativi.

Un significativo *specimen* dei modi del processo di scomposizione e ricomposizione a cui l'autore ricorre per rendere il testo

prelevato dal romanzo omogeneo alla diversa struttura narrativa in cui viene inserito, è offerto dal confronto delle parti dialogate nella macrosequenza di Bovino. Ne riportiamo la successione in *Tigre Reale I* e nella novella a stampa:

Tg I

1° «Non abbiate paura; le disse con triste esaltazione. Noi morremo insieme! / Per tutta risposta gli sembrò di vederla sorridere come un fantasma.»;
2° «Voi mi scaricherete la vostra carabina alla testa se dovessi cader viva nelle mani di coloro? furono le prime parole che disse Lida con voce ferma. / - Sì! rispose egli brevemente. / - Che fanno adesso? / - Non lo so.»;
3° «Voi m'avete promesso che morremo insieme; gli diss'ella col solo sorriso che gli aveva rivolto. Egli la guardò con amore in quel terribile momento, e le disse semplicemente: - Grazie!»;
4° «Che cosa bruciano? domando Lida. / - La casa. Rispose Gustavo con voce cupa. / Ella non rispose, e rimase immobile.»;
5° «Ella trasalì; vi rivolse un'occhiata singolare, e ad un tratto si slanciò come una tigre innamorata su Gustavo, e gli allacciò le braccia al collo: - Io ti amo! gli disse pendendo dal suo collo e guardandolo con occhi avidi. Ora son tua! Ella gli avventò un bacio sitibondo e se lo strinse al petto con impeto;»;
6° «- Oh! perché non siam morti! fu la parola sublimemente egoista di Gustavo. / - Meglio sarebbe stato per voi e per me. Rispose la baronessa che era ridiventata calma ed altera.»

Riv Pri

1° «Voi mi scaricherete la vostra carabina alla testa se dovessi cader viva nelle mani di coloro! - furono le prime parole che la donna gli rivolse con voce breve e febbrile. / - Sì - rispose Assanti con lo stesso tono.»;
2° «- Chi ci avrebbe detto che il miracolo di cui vi parlavo sarebbe stato così vicino! - disse la Dal Colle con uno strano sorriso. Ei le afferrò la mano ed ella non la ritirò.»;
3° «Cosa fanno adesso? - domandò la donna stringendosi a lui con mano tremante. / Bruciano la casa! - rispose Assanti con voce sorda. - Voi mi avete promesso che morremo insieme! - diss'ella dopo un minuto di silenzio.»;
4° «La donna guardava Assanti con occhi singolari. / - Vi siete perduto per me! - mormorò finalmente, con un accento di cui egli non avrebbe supposto capace quella donna leggiara. / - Vi amo! - egli rispose.»

È palese che il criterio di snellimento e condensazione, attivo nelle parti diegetiche, s'impone dominante anche nelle parti dialogate che subiscono in una forte riduzione (si passa da sei sequenze dialogate a quattro), sempre restando operante l'intento di riutilizzare al massimo il materiale preesistente, in un complesso gioco d'intarsio e di intreccio.

Il primo scambio di battute di *Tigre I* viene lasciato cadere (ma vedremo che quanto vi è detto è poi come sottinteso in *Riv*, creando una lieve sfasatura nel racconto), così come l'ultimo, sentito più funzionale ed organico alla vicenda narrata dal romanzo, piuttosto che alla nuova *fabula* della novella. La stampa, infatti, presenta come esordio la prima parte del secondo momento dialogato del romanzo. Poche le varianti della sequenza, che riguardano solamente l'interpunzione, in *Tigre I* interrogativa, nella novella enfaticamente, e la diversa aggettivazione della «voce» della protagonista descritta come «ferma» nel romanzo e nella stampa, all'opposto, «breve e febbrile». La seconda battuta pronunciata dal personaggio femminile in *Riv* è un acquisto funzionale all'operazione di innesto che il Verga sta praticando, ed infatti si riaggancia, con procedimento cataforico, a ciò che dice la signora Dal Colle nella prima parte della novella, quasi prefigurazione di quanto sarebbe avvenuto (ma tutta la scrittura della novella si compiace di continue riprese e ripetizioni, basti pensare alla frequenza con cui viene ripetuta nel corso della storia l'espressione «alla tavola rotonda dell'albergo di Russia»). Il terzo dialogo tra i protagonisti in *Riv* fonde insieme le battute finali del 2° dialogo del romanzo: «Che fanno adesso?», a cui Di Marchi rispondeva con il laconico «Non lo so», mentre nella novella risponde «Bruciano la casa», anticipando ciò che nel romanzo verrà detto nel 4° dialogo in uno scambio di battute rapidissimo ed essenziale: «Che cosa bruciano?» / «La casa». Di nuovo viene cambiata l'aggettivazione a proposito della «voce» che da «cupa» diviene «sorda». Sempre nella terza sequenza dialogata lo scrittore inopinatamente fa ri-

ferimento alla prima battuta di *Tigre I*, quella che in realtà è stata scartata. Infatti viene detto dalla Dal Colle: «- Voi mi avete promesso che morremo insieme!». In realtà è nel romanzo che il protagonista maschile lo promette, mentre nella novella si è limitato ad assicurarle che l'ucciderebbe se dovesse correre il pericolo di cadere viva nelle mani dei briganti.

Tutto riscritto e riplasmato per rendere il testo omogeneo alla scrittura più duttile e scorrevole della novella è il 4° dialogo, corrispondente al 5° della macrosequenza del romanzo. Viene recuperata solamente l'espressione «un'occhiata singolare», resa più concreta dal riferimento fisionomico, «con occhi singolari» e con un diverso referente («le lingue azzurrognole» > Assanti). Nella novella è l'uomo a dichiarare esplicitamente il suo amore, mentre la donna si limita a constatare, commossa e quasi sorpresa, l'abnegazione di Assanti. In *Tigre I*, la scena corrispondente è quella in cui si raggiunge il massimo di *climax* del romanzo, e ne è protagonista assoluta la donna, improvvisamente appassionata, in contrasto con il suo precedente pervicace e feroce riserbo. L'autore non si limita a suggerire al lettore, ma descrive minutamente tutta la gestualità sovraccarica di *pathos* («si slanciò come una tigre innamorata su Gustavo e gli allacciò le braccia al collo»; «pendendo dal suo collo e guardandolo con occhi avidi»; «gli avventò un bacio sitibondo»⁵⁵ e se lo strinse al petto con impeto») e, sempre nel romanzo, la battuta tornerà al protagonista maschile solo nell'ultima sequenza dialogata, nel momento in cui la donna ritrova il suo controllo e l'ostinata volontà di sfuggire alla passione dell'uomo, che essa, poi, in realtà, condivide. Nella novella lo scrittore mantiene gli stessi toni

⁵⁵ Ma l'aggettivo «sitibondo» viene recuperato ed accoppiato alle «lingue» delle fiamme (926). Lo stesso aggettivo era adoperato in un passo precedente in *Riv* 540-4 «Se l'avessero schiaffeggiato non avrebbe potuto risentire una collera più grande, più cieca, più sitibonda di vendetta», ma viene eliminato nella fase finale di elaborazione del racconto, in cui la frase viene sfrondata e resa in maniera più asciutta ed incisiva: «Quella notizia gli fece ardere il sangue nelle vene come se l'avessero schiaffeggiato».

melodrammatici ed il gusto delle descrizioni a forti tinte, avvalendosi di una sorta di realismo figurativo che utilizza i moduli banali e grossolani della narrativa di consumo contemporanea, per quanto attenuati. Non più «tigre innamorata» - il riferimento al titolo del romanzo è evidente - la Dal Colle più sobriamente e contenutamente, «gli avvinse le braccia al collo, e posò la guancia sulla guancia di lui». Ma, poco più avanti, lo scrittore non riesce ad evitare una ricaduta nello stile enfatico e sovraccarico allorché all'anodino 968 «luogo pericoloso» preferisce in *Pri* il sintagma 966 «amplesso di morte», degno della più vieta letteratura d'appendice, scartando il più equilibrato «abbraccio di morte» proposto da *Riv*.

Quanto alle correzioni effettuate nella stampa sul versante stilistico, esse non sono inquadrabili, anche in questa fase di riciclaggio, in un sistema totalmente e nettamente opponibile a quello di *Tigre Reale I*, ma si dirigono, ancora una volta, come già nelle stesure della novella messe a confronto, in due sensi opposti e contraddittori. Le sostituzioni lessicali vanno più spesso nella direzione dal registro colloquiale a quello più formale: 701 «finitimenti» > «fornimenti», 858 «sonaglioli» > «sonagliuoli», 703 «bujo» > «tenebre» (ma più oltre «tenebre» era adoperato anche in *Tg I*, così come «uscio» e «porta», a proposito della stalla dove i protagonisti trovano rifugio, si alternano in tutt'è due le stesure⁵⁶); e viceversa: 862 «Poscia» > «poi». Il lessema *Tg I* 814 «rintronare» viene sostituito in nelle stampe, forse per una possibile interferenza con il siciliano «rintrunari»⁵⁷, da «rimbombare», che salva e recupera il «rimbombò» soppresso al rigo 828. Al rigo 843 il sintagma «aver che fare con» viene sostituito dall'equivalente forma più arcaica «avere che fare con», forse

⁵⁶ In questa coppia sinonimica il primo membro di area toscana è praticamente assente nell'italiano parlato in Sicilia.

⁵⁷ Cfr. *Nuovo vocabolario Siciliano-Italiano* compilato da A. Traina, Palermo 1860, s. v.: «fortemente rimbombare quasi a guisa di tuono».

perché la prima espressione è sentita dal Verga, come prima a proposito di «rintronare», più vicina ad un calco dialettale dal siciliano «aviri cchi-ffari ccu»¹⁸. Qualche imprecisazione espressiva trova riparo nella redazione definitiva della novella: 840-2 «I briganti, vistosi fucilare dall'alto e dal basso» > «I briganti, a quei due colpi di carabina che venivano dall'alto e dal basso», in cui viene eliminato il participio «vistosi» in luogo di «vistisi» che introduceva una temporale implicita, ed il verbo «fucilare» usato impropriamente. Superflua ed ingenua risulta la sostituzione ai righi 714-6 «afferrò Lida per la vita, come un bambino» che diviene nel testo a stampa 712-4 «afferrò la donna per la vita come una bambina». Nel passaggio da *Tg I* a *Riv* e *Pri* ai righi 704-6 «L'altra carrozza volse indietro, e fuggì a rotta di collo» > 703-8 «la seconda carrozza [...] voltò indietro, e fuggì a rotta di collo» viene modificato «volse» in «voltò», più adatto, in quanto forma più colloquiale, al referente meccanico, ma resta immutato il nesso fraseologico «fuggì a rotta di collo», inadatto in riferimento al soggetto inanimato. Lo scrittore non evita, poi, cacofoniche assonanze nel sintagma 743 «commessure mal connesse» di *Pri*, che sostituisce *Tg I* 762 «imposte sconnesse», e *Riv* 743 «commessure mal giunte», un altro caso di innovazione poco felice, testimonianza, accanto alla fuga verso il libresco, di qualche persistente difficoltà espressiva.

Il finale della novella, per concludere, presenta una ritrascrizione del dialogo tra i due protagonisti che ne modifica imprecettibilmente la struttura narrativa nelle due diverse stesure. In *Riv* c'è una farcitura dello schema delle battute che in *Tg I* si susseguono in modo più asciutto e conciso, terminando nella secca e spiazzante risposta di Assanti («Buonanotte madama»), che lascia incerti sulla conclusione della novella. Nella redazione

¹⁸ Cfr. *Vocabolario siciliano*, a cura di G. TROPEA, C. S. L. F. S., II, Catania-Palermo, s. v. *fari*.

a stampa, in cui il testo in *Tg I* viene trasfuso interamente, l'ardita metafora ai righi 1022-5 è conservata e anzi fatta derivare in modo più conseguente dal contesto opportunamente ritoccato: «qualcosa che tocca il cuore umano delle donne e fa mettere il cappuccio alle loro follie» > 1030-34 «qualcosa che tocca il cuore o la testa di una donna e far mettere il cappuccio alle sue follie»¹⁹. Vengono aggiunte di seguito una serie di battute che finiscono per diluire e banalizzare ulteriormente il testo, e la battuta conclusiva - il riflessivo e sospensivo «... Ci penserò», che richiama e rispecchia in ricercata simmetria quello della protagonista femminile al rigo 503 - pur mantenendo la voluta ambiguità della risposta di *Tg I* non ne possiede l'immediatezza e l'incisività.

Sia che corregga la stesura originale della novella sia che recuperi e rielabori il già scritto, la tipologia degli interventi appare la medesima. Siamo, come si è già osservato, in una fase della scrittura verghiana di forte ibridismo linguistico, di incontro-scontro non ancora risolto con la lingua italiana, sicché le correzioni sembrano pervenire ad esiti apparentemente discordanti, ma in realtà l'asistematicità è prova di coerenza in astratto con la ricerca persecutiva e caparbia di quella «forma che è così intima, necessaria cosa fusa col pensiero stesso», che costitui, dalle prime prove sino a quelle della maturità, la meta costante del Verga, non solo a livello progettuale ma anche nella relatività della singola realtà contestuale.

Proiettato verso il futuro dell'arte verghiana, anche questo momento di strutturazione di un testo certamente minore, qui ripercorso brevemente in alcune delle sue fasi, acquista il valore di documento sperimentale del lungo processo di sviluppo e chiarificatore della narrativa dello scrittore catanese, che culminerà di lì a poco nella famosa prefazione ai *Malavoglia*, non solo preciso e particolareggiato programma di lavoro, ma anche e soprattutto concreta acquisizione di quei mezzi tecnici di espressione necessari a realizzarlo.

¹⁹ Il corsivo è nostro.

1 C'era un aneddoto, che,
dopo più di un anno, in
Napoli, faceva le spese
della conversazione alla
5 tavola rotonda dell'Albergo di Russia, quando
i tre o quattro ospiti che
solevano trovarsi al medesimo posto tutti gli anni
dal cominciar di No-
10 vembre alla fine di Aprile,
rimanevano faccia a faccia col sigaro in bocca
e i gomiti sulla tovaglia.

15 A quella tavola medesima s'erano incontrati e conosciuti un tale Assanti, uomo di mondo ed
20 uomo di spirito, ed una signora Pennisi, donna di mondo e donna di spirito, capricciosa e bizzarra
civetta sul conto della
25 quale se ne dicevano di tutti i colori, ben inteso senza poter provare mai
nulla di quel che si diceva, che arrivava e partiva
30 sempre come un uragano ora a Baden ora a Parigi ora a Nizza ed ora
a Napoli. Fra i due commensali, e vicini di tavola
35 s'era dichiarata una decisa e poco velata antipatia, non ostante che fossero entrambi assai
ben educati, e scambias-

C'era un aneddoto che
in Napoli, dopo più di un
anno, faceva ancora le
spese della conversazione
alla tavola rotonda
dell'Albergo di Russia,
quando i tre o quattro
ospiti che tutti gli anni
solevano trovarsi al medesimo posto, dal cominciar
del novembre alla fine di
maggio, rimanevano faccia
a faccia, col sigaro in
bocca e i gomiti sulla
tovaglia.

A quella medesima tavola s'erano incontrati un
tale Assanti, uomo elegante ed uomo di spirito,
ed una signora Dal Colle, donna elegante e donna
di spirito, un po' civetta, capricciosa e bizzarra,
sul conto della quale si raccontavano cento storielle
bizzarre, ben inteso senza provarne una sola,
e che veniva ad epoche fisse, come una rondine,
da Baden, da Vienna o da Parigi. Fra i due commensali
e vicini di tavola si era dichiarata una decisa e poco
velata antipatia, non ostante che fossero entrambi
persone assai bene educate, e scambias-

C'era un aneddoto che
dopo più di un anno, faceva ancora le spese della
conversazione alla tavola rotonda dell'Albergo
di Russia, a Napoli, quando i tre o quattro
ospiti che tutti gli anni solevano trovarsi al
medesimo posto, dal cominciar del novembre
alla fine di maggio, rimanevano faccia a faccia,
col sigaro in bocca e i gomiti sulla tovaglia.

A quella medesima tavola s'erano incontrati un
tale Assanti, uomo elegante ed uomo di spirito,
ed una signora Dal Colle, donna elegante e donna
di spirito, un po' civetta, capricciosa e bizzarra,
sul conto della quale si raccontavano cento storielle
singolari, ben inteso senza provarne una sola,
e che veniva ad epoche fisse, come una rondine,
da Baden, da Vienna o da Parigi. Tra i due commensali
e vicini di tavola si era dichiarata una decisa e poco
velata antipatia, non ostante che fossero entrambi
persone assai bene educate, e scambias-

40 sero qualche volta, il più raramente che potevano,
delle frasi e degli atti di cortesia.

Una sera, dopo il caffè, nella sala da fumare,
Assanti dinanzi a tre o quattro amici che parlavano
della Pennisi aveva mostrato la sua antipatia
50 con un lusso di buonumore che aveva fatto rider tutti.
Ad un tratto si fece silenzio come per incanto,
la signora Dal Colle passava nella sala contigua
per andare a mettersi al pianoforte, come soleva
55 fare qualche volta - Ha udito tutto! - Non ha potuto
udire! - dicevano sommamente fra di loro quei signori.
Il solo colpevole non se n'era preoccupato
gran fatto. Si strinse nelle spalle, e disse ridendo:
60 - Or ora vedremo se ha udito -
Beh, ora vedremo se ha udito.
E seguito dai compagni che venivano mogli mogli,
andò dritto verso la signora che scartabellava
70 della musica - Scusi, le domandò salutandola
colla più perfetta disinvoltura. Ha udito quel
che dicevamo a proposito di lei?

80 Ella alzò su di lui due grand'occhi bene aperti,
due occhi innocenti di

ti e delle parole di cortesia. Una sera, dopo il caffè,
Assanti, trovandosi nella sala dei fumatori,
insieme a tre o quattro amici che parlavano della
sua vicina, aveva motivato la sua antipatia con
un lusso di buonumore che aveva fatto rider tutti.
Ad un tratto però si fece silenzio come per incanto,
la signora Dal Colle passava nella sala contigua
per andare a mettersi al pianoforte, come soleva
fare qualche volta - Ha udito tutto! - Non ha potuto
udire! - dicevano sommamente fra di loro quei signori.
Il solo colpevole non se n'era preoccupato
gran fatto. Si strinse nelle spalle, e disse ridendo:
- Or ora vedremo se ha udito -

La signora scartabellava dei quaderni di musica,
e non voltava nemmeno la testa; Assanti le si
avvicinò col più bell'inchino, e le domandò tranquillamente:

- Scusi: ha udito quel che dicevamo a proposito di lei? -

Ella gli piantò in faccia due grand'occhi bene aperti, due occhi innocen-

potevano, degli atti e delle parole di cortesia. Una
sera, dopo il caffè, Assanti, trovandosi nella sala
dei fumatori, insieme a tre o quattro amici che
parlavano della sua vicina, aveva motivato la sua
antipatia con un lusso di buonumore che aveva fatto
rider tutti. Ad un tratto però si fece silenzio come
per incanto, la signora Dal Colle passava nella
sala contigua per andare a mettersi al pianoforte,
come soleva fare qualche volta - Ha udito tutto!
- Non ha potuto udire! - dicevano sommamente
fra di loro quei signori. Il solo colpevole non se
n'era preoccupato gran fatto. Si strinse nelle
spalle, e disse ridendo: - Or ora vedremo se ha
udito -

La signora scartabellava dei quaderni di musica,
e non voltava nemmeno la testa; Assanti le si
avvicinò col più bell'inchino, e le domandò tranquillamente:

- Scusi, ha udito quel che dicevamo a proposito di lei? -

Ella gli piantò in faccia due grand'occhi bene aperti, due occhi innocen-

- gatta traditrice e rispose
 85 - *Scusi perché mi fa questa domanda?*
 - *Perché abbiamo scommesso d'indovinare quello che avrebbe suonato stasera.*
 90 Ella *inchinò il capo, sorrise, e incominciò il can can Bella Elena*
 - *Signori, esclamò Assanti voltandosi gravemente verso i suoi amici - Avete perduto.*
 Infatti sembrava proprio impossibile ch'ella si mostrasse tanto gentile verso gente che aveva detto di lei roba da chiodi e, cosa strana, un po' per la novità della cosa, un po' per obbligo di cortesia, discutendo di musica e di altro con Assanti, più di una volta si erano trovati d'accordo sicché il discorso era andato per le lunghe, e gli amici uno alla volta, avevano sgattaiolato.
 115
 120 *Ad un tratto cambiando improvvisamente viso*
- ti o traditori: e rispose colla medesima disinvoltura:
 - *Scusi: perché mi fa questa domanda?*
 - *Perché abbiamo scommesso di indovinare quello che avrebbe suonato stasera.*
 La dama sorrise, inchinò il capo, e incominciò a suonare la Bella Elena.
 - *Signori, - disse Assanti voltandosi verso i suoi amici che rimanevano mogi e ingrulliti, avete perduto -.*
 Infatti sembrava impossibile che una donna potesse restare così bene nei gangheri dirimpetto a gente che aveva detto di lei tutto quel che si era detto nella sala da fumatori; e, cosa strana, un po' per la novità della cosa, un po' per obbligo di cortesia, discorrendo di musica e d'altro con Assanti più di una volta cane e gatta si erano trovati d'accordo, sicché il discorso era andato per le lunghe, e gli amici, ad uno ad uno, se l'erano sgattaiolata. - Non ha udito nulla! pensava Assanti.
 Ad un tratto, quando furono soli, cambiando

- ti o traditori, e rispose colla massima disinvoltura:
 - *Scusi, perché mi fa questa domanda?*
 - *Perché abbiamo scommesso d'indovinare quello che avrebbe suonato stasera.*
 La donna sorrise, inchinò il capo, e incominciò a suonare la Bella Elena.
 - *Signori, - disse Assanti voltandosi verso i suoi amici, che rimanevano mogi e ingrulliti, - Avete perduto -.*
 Infatti sembrava impossibile che una donna potesse restare così bene nei gangheri dopo avere udito tutto quel che si era detto nella sala dei fumatori; e, cosa strana, un po' per la novità della cosa, un po' per obbligo di cortesia, Assanti discorrendo con la Dal Colle di musica e d'altro, aveva osservato come più di una volta cane e gatta si fossero trovati d'accordo, sicché il discorso era andato per le lunghe, e gli amici, ad uno ad uno, se l'erano sgattaiolata. - Non ha udito nulla! pensava Assanti.
 Ad un tratto, quando furono soli, cambiando

- e maniere ella gli domandò piantandogli in faccia quegli occhi indiatolati:
 125
 - *È contento che gli abbia fatto vincere la scommessa mio signor nemico?*
 130 *Assanti, si inchinò e stette coraggiosamente ad aspettare l'assalto.*
 - *Perché mi avete fatto la guerra? riprese ella.*
 135 - *Perché vi temevo.*
 - *Oh! Oh! eccoci in piena galanteria!*
 140 *Ebbene mio bel cavaliere, quando avrò il capriccio di vendicarmi, ne incaricherò voi stesso.*
 145 *Ma dite la verità non sarebbe stato meglio che ci fossimo intesi da principio?*
 - *Facciamo dunque la pace!*
 150 - *Ora è troppo tardi.*
 - *Perché?*
 - *Perché... perché - disse alzandosi, prima di tutto perché adesso vi odio, e poi fra due o tre giorni partirò.*
 - *Vi seguirei.*
 - *Dove?*
 160 - *Dove andrete*
 - *Ma non lo so dove andrò, né lo saprete voi. Ar-*

- improvvisamente accento e maniere, ella domandò puntandogli contro quegli occhi indiatolati:*
 - *È contento che gli abbia fatto vincere la scommessa, mio signor nemico?*
 Egli si inchinò e stette coraggiosamente ad aspettar l'assalto.
 - *Perché ci facciamo la guerra? riprese ella con un altro tono di voce.*
 - *Perché ella mi faceva paura.*
 - *Oh, Oh! eccoci in piena galanteria! Ebbene, mio bel cavaliere, quando mi salterà in capo di vendicarmi ne incaricherò voi stesso. Ma francamente, non sarebbe stato meglio che fossimo andati d'accordo da principio?*
 - *Facciamo la pace allora.*
 - *Adesso è troppo tardi.*
 - *Perché?*
 - *Perché, perché... - disse alzandosi; prima di tutto perché ora vi detesto, e poi perché fra due o tre settimane partirò.*
 - *Vi seguirò.*
 - *Dove?*
 - *Dove andrete.*
 - *Ma non lo so dove andrò, né lo saprete voi.*

- improvvisamente accento e maniere, la Dal Colle domandò, puntandogli contro quegli occhi indiatolati:
 - *È contento che gli abbia fatto vincere la scommessa, mio signor nemico? -*
 Egli si inchinò e stette coraggiosamente ad aspettar l'assalto.
 - *Perché ci facciamo la guerra? - riprese ella con un altro tono di voce.*
 - *Perché ella mi faceva paura.*
 - *Oh! Oh! eccoci in piena galanteria! Ebbene, mio bel cavaliere, quando mi salterà in capo di vendicarmi ne incaricherò voi stesso. Ma francamente, non sarebbe stato meglio che fossimo andati d'accordo fin da principio?*
 - *Facciamo la pace allora.*
 - *Adesso è troppo tardi.*
 - *Perché?*
 - *Perché, perché... - disse alzandosi, - prima di tutto perché ora vi detesto - poi perché fra due o tre settimane partirò.*
 - *Vi seguirò.*
 - *Dove?*
 - *Dove andrete.*
 - *Ma non lo so dove andrò; né lo saprete voi.*

rivederci sino a doman
l'altro.

165 *Assanti la salutò ri-*
dendo, e dovette conve-
nire che la sua nemica
poteva avere tutti i di-
fetti, ma non era una
170 *sciocca.*

L'indomani *mentre*
vestivasi *pel pranzo trovò*
sulla tavoletta *un bi-*
glietto scritto in francese.

175 - Venez à minuit, ne
frappez pas.

180 *Il tranello era grossolano*
e ne rise di tutto cuore e
bisogna confessare che in
quel momento la sua spi-
ritosa nemica scapitò del
185 *50 per 100 nella sua opi-*
nione. A tavola più di
una volta gli occorse di
ridere sotto i baffi osser-
vando il posto della si-
190 *gnora Pennisi rimasto*
vuoto. La sera andò a
teatro e non ci penso più.

Dopo il teatro *passò*
una mezz'ora al Caffè
195 *d'Europa, quando tornò*
all'albergo la porta era
chiusa ed il gas era spen-
to. Passando pel corrido-
jo dinanzi all'uscio
200 *dell'appartamentino che*
occupava la Pennisi si
rammentò del biglietto
che aveva in tasca per

Nemici dunque.

Assanti la salutò ri-
dendo, ma dovette con-
venire che la sua graziosa
nemica poteva avere tut-
ti i difetti all'infuori di
uno.

Il domani, *mentre* si
vestiva per andare a *pran-*
zo, trovò sul tavolino un
biglietto scritto da mano
sconosciuta.

«Venite al N. 11, a mezzanotte. Non bussate». Egli si mise a ridere e disse fra di sé:

- Non v'è più dubbio, ha udito tutto, ma il tranello è grossolano: che peccato! -

La signora Dal Colle non era venuta a tavola. Assanti sorrise più di una volta *sotto i baffi* volgendo gli occhi a quel posto vuoto. Dopo desinare andò a teatro, e non vi pensò più.

Finita l'opera, *passò*
una mezz'ora al Caffè di
Europa, e quando tornò
all'albergo il gas era spen-
to. Passando pel corri-
doto dinanzi all'uscio
di quel famoso numero undici *si rammentò* un'altra volta *del biglietto* che aveva in tasca, e involontariamente rallentò il passo.

Nemici dunque.

Assanti la salutò ri-
dendo, ma dovette con-
venire che la sua graziosa
nemica poteva avere tut-
ti i difetti, all'infuori di
uno.

Il domani, *mentre* si
vestiva per andare a *pran-*
zo, trovò sul tavoli-
no un biglietto scritto da
mano sconosciuta.

«Venite al N. 11, a mezzanotte. Non bussate». Egli si mise a ridere, e disse fra di sé:

- Non v'è dubbio, ha udito tutto; ma il tranello è troppo grossolano per una donna di spirito! che peccato! -

La signora Dal Colle non era venuta a tavola. Assanti sorrise più di una volta *sotto i baffi* volgendo gli occhi a quel posto vuoto. Dopo desinare andò a teatro, e non ci pensò più.

Finita l'opera, *passò*
una mezz'ora al Caffè
d'Europa, e quando tornò
all'albergo il gas era
spento. Passando pel cor-
ridoio, dinanzi all'uscio
di quel famoso numero undici, *si rammentò* un'altra volta *del biglietto* che aveva in tasca e involontariamente rallentò

sorridere un'ultima volta.

205 *Si mise alla finestra,*
fumò lesse il giornale e
poi andò a letto. Il letto
era duro ed uggioso in-
solitamente e Assanti anda-
210 *va voltandosi e rivoltan-*
dosi senza poter addor-
mentarsi quelle due righe
sottili che avea chiuse nel
portafogli posato sulla
215 *tavola da notte, si allar-*
gavano per tutte le pare-
ti della camera e gli si
attorcigliavano alle co-
perte.

220

225

Spense il lume, lo riac-
230 *cese, lesse il biglietto, sta-*
volta senza ridere ché
l'ora, il luogo, la vicinan-
za di quell'uscio dinanzi
al quale era passato gli
235 *davano tutt'altra aria di*
verità. Spense il lume di
nuovo per addormentar-
si e fu peggio di prima.
Tornavano nella mente
240 *quel corridojo oscuro,*
quell'uscio muto, quel
tappeto discreto che attu-
tiva i passi - il sangue gli
martellava nelle vene -

Si mise alla finestra, fu-
mò il suo sigaro, lesse il
suo giornale, e poi andò
a letto. Il letto era duro
ed uggioso insolitamente
quella notte, faceva caldo, e Assanti avea un bel voltarsi e rivoltarsi senza poter chiudere occhio. *Quelle due linee sottili che teneva chiuse nel portafogli posto sulla tavola a capo del letto* sguosciavano fuori della busta, s'allungavano serpeggiando in ghirigori per le pareti, gli si attorcigliavano alle *coperte* e alle sbarre del cortinaggio, s'insinuavano sotto l'uscio, e guizzavano pel corridojo oscuro, lasciando sul tappeto una striscia fosforescente.

Spense il lume, lo riac-
cese, rilesse il bigliettino,
stavolta senza ridere, ché
l'odore del foglietto pro-
fumato gli saliva alla te-
sta, spense il lume di nuo-
vo per addormentarsi, e
fu peggio di prima; nelle
tenebre faceva sogni
stravaganti ad occhi aperti,
vedeva quell'uscio del nu-
mero undici socchiuso,
una forma bianca che
sporgeva la testa dal va-
no, e quella donna, per la
quale il giorno innanzi

il passo.

Si mise alla finestra, fumò il suo sigaro, lesse il suo giornale, e poi andò a letto. Il letto era duro ed uggioso insolitamente quella notte; faceva caldo, e Assanti avea un bel voltarsi e rivoltarsi senza poter chiudere occhio.

Quelle due linee sottili che teneva chiuse nel portafogli posto sulla tavola a capo del letto, sguosciavano fuori della busta, s'allungavano serpeggiando in ghirigori per le pareti, gli si attorcigliavano alle sbarre del cortinaggio, s'insinuavano sotto l'uscio, e guizzavano pel corridojo oscuro, lasciando sul tappeto una striscia fosforescente. Spense il lume, lo riaccese, rilesse il bigliettino, stavolta senza ridere, ché l'odore del foglietto profumato gli dava alla testa, spense il lume di nuovo per addormentarsi, e fu peggio di prima; nelle tenebre faceva sogni stravaganti ad occhi aperti; vedeva quell'uscio del numero undici socchiuso, una forma bianca che sporgeva la testa dal vano, e quella donna, per la quale il giorno innanzi

245 nell'oscurità faceva ad
occhi aperti dei sogni
stravaganti, vedevansi di-
nanzi agli occhi il vano di
quell'uscio socchiuso,
250 una forma bianca che
l'aspettava e quella don-
na per la quale non
avrebbe mosso un dito,
assumere forme e sorrisi
255 affascinanti.

Finalmente accese il
lume si levò e si vestì co-
me un sonnambulo; arri-
vò a mettere la mano sul
260 paletto dell'uscio, e tor-
nò indietro, precipitosa-
mente, e si cacciò fra le
coltri rosso di vergogna
come se qualcuno avesse
potuto vedere la ridicola
265 tentazione alla quale
aveva ceduto per un mo-
mento con una facilità
inesplicabile.

270 Il domani trovò la Pen-
nisi al suo posto alla ta-
vola rotonda, gaja e
disinvolta come al solito;
275 ella non gli fece l'onore di
accorgersi menomamente
di lui, intenta com'era a
civettare con questo e con
quello, soltanto una vol-
280 ta che alzò all'improvvi-
so gli occhi su di lei, la
sorprese che fissava su di
lui tale sguardo di scher-
no e di disprezzo che ne
285 fu colpito. Dopo il caffè

non avrebbe mosso un di-
to, assumeva forme e sor-
rismi affascinanti, dopo che
gli era passata pel capo
sotto altro aspetto, un so-
lo istante, per ischerzo. Il
sangue gli martellava nel-
le vene.

Finalmente si vestì co-
me un sonnambulo, co-
me non avesse coscienza di
quel che faceva, arrivò a
mettere la mano sul palet-
to dell'uscio, e tor-
260 nò a cacciarsi frettolosamente
fra le coltri, vergognan-
dosì della ridicola tenta-
zione alla quale aveva ce-
duto con facilità inespli-
cabile, quasi la sua nemi-
ca avesse potuto vederlo
e dargli la baia. La notte
dormì male, e si levò di
cattivo umore. All'ora del
pranzo trovò la Dal Colle
al suo solito posto, gaia e
disinvolta come se nulla
fosse stato, e civetta più
che mai. Non gli fece l'onore
di accorgersi menomamen-
te di lui, e una volta gli
lanciò a bruciapelo uno
sguardo schernitore che
avrebbe fatto montare la
mosca al naso ad ogni
uomo meno padrone di sé
dell'Assanti. Costui si

non avrebbe mosso un di-
to, ora che gli era passa-
ta pel capo sotto altro
aspetto, un solo istante,
per ischerzo, assumeva
forme e sorrisi affasci-
nanti. Il sangue gli mar-
tellava nelle vene.

Finalmente si vestì a gui-
sa di sonnambulo, quasi
non avesse coscienza di
quel che facesse; arrivò a
mettere la mano sulla
maniglia dell'uscio, e tor-
260 nò a cacciarsi frettolosamente
fra le coltri, vergo-
gnoso della ridicola tenta-
zione alla quale aveva
ceduto con facilità inespli-
cabile, come se la sua
nemica avesse potuto vederlo
e dargli la baia. La notte
dormì male, e si levò di
cattivo umore. All'ora del
pranzo trovò la Dal Colle
al suo solito posto, gaia e
disinvolta come se nulla
fosse stato, e civetta più
che mai. Non gli fece l'onore
di accorgersi menomamen-
te di lui, e una volta gli
lanciò a bruciapelo uno
sguardo schernitore che
avrebbe fatto montare la
mosca al naso ad un
uomo meno padrone di sé
dell'Assanti. Egli si era

passò coi suoi amici nel
salotto e con un segreto
desiderio di incontrarsi
con lei; preparando i più
290 bei frizzi e le allusioni più
pungenti ma la Pennisi
non venne - Assanti a po-
co a poco divenne di cat-
tivo umore.

295 Evidentemente costei si
burlava di lui come si
burlava di tutti con quel
suo risolino schernitore,
di lui Assanti e collo
300 scherzo il più grossolano
avea saputo insinuarglisi
nelle fibre tutta intera co-
me uno spino, sconvol-
gerlo tutto col semplice
agitarsi, coi suoi ca-
pricci e colle sue follie. La
310 Pennisi ora non si cura-
va più di lui, si faceva ve-
dere assai di rado e
sembrava prendere la cor-
te che gli faceva un tal ba-
315 rone Ciriani assai più sul
serio che non solesse.

320 Ad Assanti sembrava
anzi che ella ci mettesse
un po' d'ostentazione a
farne pompa e ciò conan-
ciava a seccarlo più che
325 non volesse.

era fatto tutto un piano
di rappresaglie e di allu-
sioni pungenti, ma aspet-
tò inutilmente tutta la
sera nel salotto dove ella
soleva far della musica.
A poco a poco, a suo di-
spetto, quel sangue fred-
do, quella sicurezza,
quella disinvoltura, lo
dominavano e lo faceva-
no arrabbiare.

Evidentemente costei
che l'aveva vinto con la
burla più grossolana del
mondo era più forte di
lui, sapeva che sarebbe
bastato un nonnulla, un
cattivo scherzo, per insi-
nuarglisi nelle fibre come
una spina, impadronir-
sene e metterlo tutto sosso-
pra, agitandolo co' suoi
menomi capricci.

Dopo che la Dal Colle
si era data la soddisfazione
di quella piccola ven-
detta da donna sembra-
va non pensasse più ad
Assanti, e si lasciava fare
la corte da un certo
barone Ciriani che pas-
sava per un don Giovan-
ni, la bravura e la fortuna
da duellista inclusi-
vamente; ora ad Assan-
ti sembrava che la Dal
Colle ci mettesse dell'o-
stentazione in quel la
sciarsi corteggiare, così
sotto i suoi occhi, e que-

fatto il suo piano di rap-
presaglie e di allusioni
pungenti, ma aspettò in-
utilmente tutta la sera nel
salotto dove la Dal Col-
le soleva far della musi-
ca. A poco a poco, a suo
dispetto, quel sangue
freddo, quella sicurezza,
quella disinvoltura, lo
dominavano e lo faceva-
no arrabbiare.

Evidentemente costei
che l'aveva vinto con la
burla più grossolana del
mondo era più forte di
lui; sapeva che sarebbe
bastato un nonnulla, un
cattivo scherzo, per insi-
nuarglisi nelle fibre come
una spina, impa-
dronirsi, metterlo sosso-
sopra, e agitarlo co' suoi
menomi capricci.

Dopo che la Dal Colle
si era data la soddisfazio-
ne di quella piccola ven-
detta da donna, sembra-
va non pensasse più ad
Assanti, e si lasciava fare
la corte da un certo
barone Ciriani, il quale
passava per un don Gio-
vanni, inclusa la bravura
e la fortuna di duellista;
ora ad Assanti sembrava
che la Dal Colle in quel
lasciarsi corteggiare, co-
si sotto i suoi occhi, ci
mettesse dell'ostentazio-
ne, e questo lo seccava

La furba sapeva certamente sino a qual punto si può abusare della sciocchezza dell'uomo fosse l'uomo meno sciocco, e se la rideva ora delle smanie inquiete di lui -

335 Questo pensiero lo agitava e lo faceva dare al diavolo. *Era bastato il pensiero più matto, più lontano, più ridicolo* della possibilità che quella donna fosse stata per lui tutt'altro di quel che era per fargliela guardare con tutt'altri occhi e per montargli la testa a poco a poco; sicché arrivò a credere che il favore del Ciriani fosse qualcosa rubato a lui, e che la civetteria di lei fosse una provocazione continua.

Il brillante giovanotto faceva alla tavola rotonda la più grulla figura di questo mondo.

360 Sicché a sua volta intraprese un sistema di ostilità così poco velato, e di provocazione così diretta contro il barone che ci volle di tutta l'abilità della Pennisi per scongiurare il pericolo di un qualche guaio.

sto lo seccava assai.

La furba sapeva al certo che si può fare a fidanzanza, toccando certi tasti, colla semplicità mascolina, s'avesse a fare coll'uomo più avveduto di questo mondo.

Era bastato il pensiero più matto, più lontano, più ridicolo perché Assanti si montasse la testa a poco a poco, sino a credere che i successi ottenuti dal Ciriani fossero rubati a lui, e la civetteria di lei fosse un torto che gli si faceva.

Il brillante giovanotto era ridotto alla più grulla figura possibile, cominciò ad accorgersi che diventava ridicolo, e un dispetto ne chiamava un altro, sino a fargli perdere la tramontana. Sicché alla sua volta intraprese contro il Ciriani un sistema di ostilità così poco velata, e di provocazione così diretta, che non vi volle meno di tutta l'abilità della donna per scongiurare il pericolo di

assai.

La furba sapeva al certo che si può fare a fidanzanza, toccando certi tasti, colla semplicità mascolina, s'avesse a fare coll'uomo più avveduto di questo mondo.

Era bastata la lusinga più lontana, più sciocca, più inverosimile, perché Assanti si montasse la testa a poco a poco, sino a credere che i successi ottenuti dal Ciriani fossero rubati a lui, e che la civetteria di lei fosse un torto che gli si faceva.

Il brillante giovanotto era ridotto alla più grulla figura possibile; cominciava ad accorgersi anche lui, ciò aumentava la sua stizza, e un dispetto ne chiamava un altro, sino a fargli perdere la tramontana; sicché alla sua volta intraprese contro il Ciriani un sistema di ostilità così poco velate, e di provocazione così diretta, che non ci volle meno di tutta l'abilità della donna per scon-

qualche serio guaio.

370 *Finalmente una volta prendendolo a quattr'occhi nel salotto gli disse,*

375

- Orsù, mio bel nemico, a che giuoco giuochiamo. Perché vi gettate a testa bassa fra me e il barone Ciriani ad ogni menoma occasione? Con quale diritto?

385 - Con quale diritto mi fate questa domanda?

390 - Parliamoci chiaro. Io ero in diritto di esigere da voi una piccola soddisfazione di amor proprio, ed ho ottenuto il mio intento col mezzo più semplice. Sapevo benissimo

395 che voi non avreste creduto un momento al mio biglietto - (Vi ho reso sempre giustizia, mio caro)

400 ma ne ero certa del suo effetto al modo istesso, e son lietissima di aver visto piegare il ginocchio al mio spiritoso nemico, ora siamo pari e pace e lasciatemi tranquilla, amico mio, ma il Ciriani non c'entra.

405 - Ebbene, esclamò Assanti - ce lo tireremo pei capelli!

Finalmente ella parve stanca della lotta che doveva sostenere quotidianamente, e prendendolo una sera a quattr'occhi nel vano della finestra, disse;

- Orsù, mio bel nemico, a che giuoco giuochiamo? Con qual diritto vi gettate a testa bassa ad ogni momento fra me e il Ciriani?

- Con qual diritto mi fate questa domanda? ribattè Assanti.

- Parliamoci chiaro. Voi mi eravate debitore di una piccola soddisfazione di amor proprio, ed io ho ottenuto il mio intento col mezzo più semplice. Non vi ho fatto il torto di sperare che avreste preso sul serio il mio biglietto, ho reso sempre giustizia al vostro spirito, e del resto nemmeno un ragazzo di scuola ci sarebbe caduto, ma eccovi li, fra vergognoso, bizzoso, e incapricciato, e questo deve bastarmi. Ora siamo pari e pace, e lasciatemi tranquilla, caro mio; Ciriani non c'entra.

- Ce lo tireremo pei capelli!

giurare il pericolo di un serio guaio.

Finalmente ella parve stanca della lotta che doveva sostenere con Assanti quotidianamente, e prendendolo una sera a quattr'occhi nel vano della finestra, disse;

- Orsù, mio bel nemico, a che giuoco giuochiamo? Con qual diritto ad ogni momento vi gettate a testa bassa fra me e il Ciriani?

- Con qual diritto mi fate questa domanda? ribattè Assanti.

- Parliamoci chiaro. Voi mi eravate debitore di una piccola soddisfazione di amor proprio, ed io ho ottenuto il mio intento col mezzo più semplice. Non vi ho fatto il torto di pensare che avreste preso sul serio il mio biglietto, ho reso sempre giustizia al vostro spirito, e del resto nemmeno un ragazzo di scuola ci sarebbe cascato; ma eccovi li, fra vergognoso, bizzoso, e incapricciato, e questo deve bastarmi. Ora siamo pari; lasciateci tranquilli, caro mio; Ciriani non c'entra.

- Ce lo tireremo pei capelli!

410

- Impresa arrischiata! Sapete che ho una brutta reputazione.

415

- Ebbene, esclamò Assanti un po' rosso in viso, se mi gettassi attraverso cotesta reputazione, mi perdonereste?

420

- La storia del biglietto? Per chi mi prendete, signore, per cercare di scambiarmi le carte in mano?

425

- Non ridete così, in fede mia! Sentite, io son qui, dinanzi a voi, ridotto ad arrossire di quel che ho fatto e detto contro di voi; mi sento ridicolo, né posso offrirvi un'umiliazione più completa; eppure voi avete il diritto di non credermi, di non perdonarmi, e di ridermi in faccia!

430

- Non so se sia amore o dispetto, so che così non può durare, che voi m'avete stregato, e che dopo avermi reso ridicolo, mi farete impazzire. Sapete cosa posso fare per farvi credere alla verità, di quel che sento in questo momento? Rendermi ridicolo completamente, provocare il barone, e battermi con lui. Allora

445

54

- Impresa arrischiata! Sapete che come duellista ha una brutta reputazione.

- Ebbene, - esclamò Assanti un po' rosso in viso, - se mi gettassi attraverso cotesta reputazione, mi perdonereste?

- La storia del biglietto? Per chi mi prendete, caro signore, cercando di scambiarmi le carte in mano?

- Non ridete così, in fede mia! Son qui, dinanzi a voi, ridotto ad arrossire di quel che ho fatto e detto contro di voi; mi sento ridicolo, deve bastarvi.

- Ridicolo, perché?

- Perché vi amo.

- Da quando in qua?

- Dacché mi ci avete fatto pensare.

- Dacché siete indispettito contro di me allora?

- Non so se sia amore o dispetto, so che così non può durare, che voi m'avete stregato, e che finirete per farmi impazzire.

- Oibò! -

- Assanti rimase zitto un istante, di faccia al sorriso mordente della Dal Colle; poi riprese, cambiando tono e maniere, e facendosi improvvisa-

450

455

- Badate bene, disse la donna fermandosi su due piedi mentre stava per andarsene. Detesto gli scandali, e non mi vedreste mai più né voi né lui.

465 La signora Dal Colle faceva i preparativi...

470

475

480

485

490

forse mi crederete.

- Guardatevi bene! - diss'ella facendosi seria per la prima volta, come se l'accento delle parole del giovane l'avesse impressionata. Detesto gli scandali, e non mi vedreste mai più, né voi né lui!

La signora Dal Colle faceva i preparativi di partenza, Assanti venne a saperlo il giorno dopo.

- Ditemi almeno dove andrete, le disse quando poté vederla un'altra volta. Noi siamo più di due semplici conoscenti, siamo due nemici, siamo entrambi liberi e padroni di noi, entrambi scorazziamo pel mondo onde fuggire la noia. Non vi piacerebbe incontrare a tutte le stazioni dove non conoscereste veruno, né amici né nemici, una mano che vi aiuterebbe a smontare dal vagone, o un avversario che non vi lascerebbe il tempo di annoiarvi?

- No, no! E il pericolo d'innamorarsi lo contate per nulla?

mente serio: - Orsù, bisogna fare qualche cosa perché prestate fede a quel che vi dico. Bisogna provocare Ciriani e rendermi ridicolo completamente.

- Guardatevi bene! - diss'ella senza ridere più. - Detesto gli scandali, e non mi vedreste mai più, né voi, né lui!

La signora Dal Colle faceva i preparativi per la partenza; Assanti venne a saperlo il giorno dopo.

- Partite? - le disse.

- Sì; fuggo. Siete soddisfatto? Facciamo la pace prima di lasciarci.

- No, facciamo di meglio: ditemi dove andrete. Noi siamo qualcosa più di due semplici conoscenti, siamo due nemici; siamo liberi entrambi e padroni di noi; entrambi scorazziamo pel mondo onde fuggire la noia. C'incontreremo in tutte le stazioni, ci faremo dei dispetti, ci faremo la guerra, ci odieremo, e così non avremo il tempo di annoiarci.

- No, no! E il pericolo d'innamorarsi lo contate per nulla?

55

- Anche voi?
 - Sì, mi par di sì, dopo quello che mi avete detto ieri sera.
 - Ebbene! alla peggio!...
 - Non la prendete così; parlo sul serio, e sapete che sono franca.
 - In tal caso franchezza per franchezza... Chiudete gli occhi e lasciate fare al pericolo.
 - Ci penserò.
 - ... Ci ho pensato, - gli disse il giorno dopo, poche ore prima di partire all'insaputa di lui. - No, sarebbe peggio di una disgrazia. Sarebbe una schiocchezza. È un gran brutto affare due amanti che un giorno o l'altro possano ridersi sul naso! e questo giorno arriverebbe, a meno di un miracolo... Sapete, bisognerebbe fare proprio un miracolo, qual cosa di grosso, un atto di eroismo, una grande azione o una grande follia, per scongiurare cotesto pericolo; e come io non farò nulla di tutto questo, né voi lo farete, né voglio che lo facciate, così... nemici!
 - Chi vi dice che non lo farò?
 - Davvero?... Mi par di essere in piena cavalle-

- Anche voi?
 - Sì, mi par di sì, dopo quello che mi avete detto ieri sera.
 - Ebbene! alla peggio!...
 - Non la prendete così; parlo sul serio, e sapete che sono franca.
 - In tal caso franchezza per franchezza... Chiudete gli occhi e lasciate fare al pericolo.
 - Ci penserò.
 - ... Ci ho pensato, - gli disse il giorno dopo, poche ore prima di partire all'insaputa di lui. - No, sarebbe peggio di una disgrazia, sarebbe una schiocchezza. È un gran brutto affare due amanti che un giorno o l'altro possano ridersi sul naso! e questo giorno arriverebbe, a meno di un miracolo... poiché bisognerebbe proprio un miracolo! qualcosa di grosso! un atto di eroismo, una grande azione o una grande follia, per scongiurare cotesto pericolo... e come io non farò nulla di tutto questo, né voi lo farete, né voglio che lo facciate, così... nemici!
 - Chi vi dice che non lo farò?
 - Davvero?... Mi par di essere in piena cavalle-

ria! Ebbene, allora!... intanto a rivederci. -

Il giorno dopo non si vide né alla tavola rotonda, né altrove. Assanti seppe che era partita, e che anche il Ciriani era partito.

Se l'avessero schiaffeggiato non avrebbe potuto risentire una collera più grande, più cieca, più sibionda di vendetta. Ogni menoma parola, ogni sorriso, ogni inflessione di voce di lei nell'ultimo colloquio che aveva avuto gli tornava alla mente con acute punture di dispetto, di amore e di gelosia. Allora che era fuggita con un altro, quella donna eragli divenuta diabolicamente necessaria, per tutto quello ch'era accaduto, per tutto quello che s'era detto fra di loro. Allora cotesto eroe da salone, per puntiglio o per vanità, si sentì capace di quelle virtù eroiche da palcoscenico delle quali ella s'era promessa in premio. - Avrebbe voluto acciuffarsi con dieci Ciriani; avrebbe voluto traversare un villaggio in fiamme sulla punta dei suoi stivalini verniciati, recandosi lei sulle braccia; avrebbe voluto

ria!... Ebbene, allora!... Intanto a rivederci. -

Il giorno dopo non si vide né alla tavola rotonda, né altrove. Assanti seppe che era partita, e che anche il Ciriani era partito.

Quella notizia gli fece ardere il sangue nelle vene come se l'avessero schiaffeggiato. Ogni menoma parola, ogni sorriso, ogni inflessione di voce di lei, nell'ultimo colloquio che aveva avuto, gli tornava alla mente, con acute punture di dispetto, di gelosia, ed anche d'amore. Dal momento che era fuggita con un altro, quella donna eragli divenuta diabolicamente necessaria, per tutto quello che non era stato, per tutto quello che s'era detto fra di loro. Allora cotesto eroe da salone, per puntiglio o per vanità, si sentì capace di quelle virtù eroiche da palcoscenico, delle quali ella si era promessa in premio. -

Avrebbe voluto acciuffarsi con dieci Ciriani; avrebbe voluto traversare un villaggio in fiamme sulla punta dei suoi stivalini verniciati, recandosi lei sulle braccia;

saltare un precipizio di mezza lega per salvarla senza fare uno strappo ai suoi pantaloni di Lennon. Si sentiva invaso da una specie di febbre; partì sulle tracce di lei; gettò il denaro a due mani; viaggiò notte e giorno, in ferrovia, in carrozza e a cavallo, con un tempaccio da lupi, in mezzo alle selvagge solitudini che traversava la linea di Foggia, allora incompleta, col pericolo di cadere di momento in momento nelle mani dei briganti che scorazzavano per quelle parti.

Finalmente ebbe le prime notizie della Dal Colle ad Ariano; ella viaggiava in carrozza, seguita dai suoi domestici, senza l'ombra di un Ciriari; prima di annottare, uno o due poste prima di Bovino, gli disse di non andare innanzi, perché la campagna era infestata dai briganti. Fu come se gli avesse messo il diavolo addosso. Ei non pensava che alla donna che forse era in pericolo; la notte istessa, poco dopo Bovino, raggiunse le due car-

cia; avrebbe voluto saltare un precipizio di mezza lega per salvarla, senza fare uno strappo ai suoi pantaloni di Lennon. Si sentiva invaso da una specie di febbre. Partì sulle tracce di lei; gettò il denaro a due mani; viaggiò notte e giorno, in ferrovia, in carrozza e a cavallo, con un tempaccio da lupi, in mezzo alle selvagge solitudini per le quali correva la linea di Foggia, allora incompleta, col pericolo di cadere di momento in momento nelle mani dei briganti che scorazzavano per quelle parti.

Finalmente ebbe le prime notizie della Dal Colle ad Ariano; ella viaggiava in carrozza, seguita dai suoi domestici, senza l'ombra di un Ciriari. Prima di annottare, una o due poste prima di Bovino, l'oste ed il conduttore cercarono di dissuaderlo di andare innanzi, perché la campagna era infestata dai briganti. Fu come se gli avessero messo il diavolo addosso. Lei era in pericolo; non pensava ad altro. La notte istessa, poco dopo Bovino, rag-

Un miracolo d'energia sembrò galvanizzare tutte le sue forze, e si lanciò a correre con lena raddoppiata gridando: - Fermatevi! Fermatevi! *Uno dei postiglioni gli sparò addosso una pistola senza colpirlo.* - Fermatevi! egli ripeté. *Fermatevi, in nome di Dio! o siete tutti morti!*

Le carrozze si erano fermate dinanzi ad un povero casolare che era la posta dei cavalli. Il lumino appeso sull'uscio era stato fracassato da una mano invisibile; la porta era sfondata, e la stalla vuota. I postiglioni chiamavano e strepitavano senza che comparisse anima viva. Allo sportello della carrozza ch'era innanzi si vide dietro il cristallo, al riflesso incerto del fanale, il viso pallido di Lida. Ella vi-

rozze nelle quali ella viaggiava; le quali erano ferme dinanzi ad un povero casolare, che era la posta dei cavalli. Il lanternino appeso all'uscio era stato fracassato da mano invisibile, la porta era spalancata, e la stalla era vuota. I postiglioni avevano chiamato e strepitato senza che comparisse alcuno. Assanti gridava di non andare avanti: uno dei postiglioni temendo d'essere inseguito dai briganti gli sparò addosso una pistola senza colpirlo. - Fermatevi, ripeté Assanti. *Fermatevi, in nome di Dio! o siete perduti.*

Allo sportello di una delle due carrozze si vide dietro il cristallo, al riflesso incerto dei fanali, il viso un po' pallido della Dal Colle. Ella rico-

giunse le due carrozze colle quali ella viaggiava, ferme dinanzi ad un povero casolare che era la posta dei cavalli. Il lanternino appeso all'uscio era stato fracassato da mano invisibile; la porta era spalancata, e la stalla vuota.

I postiglioni avevano chiamato e strepitato senza che comparisse alcuno. Assanti da lontano gridava di non andare avanti: uno dei postiglioni temendo d'essere inseguito dai briganti gli sparò addosso una pistola senza colpirlo. - Fermatevi, - ripeté Assanti. - Fermatevi, in nome di Dio! o siete perduti -.

Allo sportello di una delle carrozze si vide dietro il cristallo, al riflesso incerto dei fanali, il viso un po' pallido della Dal Colle. Ella riconobbe As-

655 de Gustavo in mezzo a quella scena di confusione e di spavento, e gridò al cocchiere in italiano, con voce ed accento febbrili: - *Avanti! avanti! Duecento franchi di mancia!* Il cocchiere stava per rimontare a cassetta.

660 - *Avanti ci sono i brigantini!* gridò Gustavo con disperazione. Voi sarete tutti perduti!

670 Le due carrozze rimanevano ferme dinanzi alla porta spalancata del casolare; i postiglioni spaventati non sapevano che fare; i cavalli stanchi scuotevano le sonagliere, e sbadigliavano colla bocca indolenzita dal morso, volgendo la testa verso la stalla nuda e vuota. *In quel momento si udì una voce che sembrava venire da una rupe che sovrastava il lato sinistro della via, confusamente rischiarata dai lampioni delle carrozze, e dove non si vedeva anima viva.*

685 - *Fermi tutti! o, per la Madonna! siete morti!*

690 *Il cocchiere applicò due vigorose frustate ai cavalli che puntarono le zampe, e inarcarono le schiene per lanciarsi al*

nobbe Assanti in mezzo a quella scena di confusione e di spavento, e gridò al cocchiere con accento febbrile: - *Avanti! duecento lire di mancia!*

- *Avanti ci sono i brigantini!* - gridò il giovane quasi fuori di sé.

- *Avanti ci sono i brigantini!* - gridò il giovane quasi fuori di sé.

In quell'istante, senza che si vedesse anima viva, si udì una voce che sembrava venire da una rupe che sovrastava il lato sinistro della via.

- *Fermi tutti!... o per la Madonna! siete morti!*

Il cocchiere applicò una vigorosa frustata ai cavalli che puntarono le zampe ed inarcarono le schiene per lanciarsi al

galoppo; ma prima che avessero potuto fare un sol passo si udì una fucilata, ed uno dei cavalli cadde imbrogliando il compagno nei finimenti. *Il cocchiere si buttò da cassetta, e sparì nel bujo.*

700 L'altra carrozza volse indietro e fuggì a rotta di collo. Tutto ciò era avvenuto in assai minor spazio di tempo che non ce ne sia voluto per descriverlo. Gustavo, rapido come il pensiero cui obbediva, si slanciò allo sportello della carrozza, lo spalancò in furia, afferrò Lida per la vita, come un bambino, la spinse dentro la stalla, quasi ruidamente e si rivolse dall'uscio, colla carabina in pugno, verso l'ignoto nemico che lo minacciava dall'oscurità. Non si vedeva, né si udiva nulla; era succeduto improvvisamente al primo trambusto di quella scena un silenzio profondo e misterioso, come se gli assalitori avessero voluto misurare la resistenza che avrebbero incontrato prima di scendere sulla strada. Gustavo approfittò di quel momento per chiudere alla meglio la porta della stalla, am-

galoppo; ma prima che avessero fatto un sol passo si udì un colpo di fucile, ed il cavallo di sinistra cadde imbrogliandosi nei fornimenti; il cocchiere si buttò da cassetta e sparì nelle tenebre; la seconda carrozza voltò indietro e fuggì a rotta di collo. Tutto ciò era avvenuto in meno che non ci vuole per dirlo. Assanti si slanciò allo sportello della vettura, afferrò la donna per la vita come una bambina, la spinse nella stalla e ne chiuse la porta alla meglio, ammucchiandovi contro tutto quel che poté trovare.

Al primo trambusto di quella scena era succeduto un silenzio profondo e misterioso; gli assalitori, prima di scendere nella strada, volevano al certo misurare la resistenza che avrebbero incontrata. La donna ritra in un angolo non diceva una sola parola, e Assanti, rivolto verso

galoppo; ma prima che avessero fatto un sol passo si udì un colpo di fucile, ed il cavallo di sinistra cadde imbrogliandosi nei fornimenti; il cocchiere si buttò da cassetta e sparì nelle tenebre; la seconda carrozza, quella in cui erano i domestici della Dal Colle, voltò indietro, e fuggì a rotta di collo. Tutto ciò era avvenuto in meno che non ci vuole per dirlo. Assanti si slanciò allo sportello della vettura, afferrò la donna per la vita come una bambina, la spinse nella stalla e ne chiuse la porta alla meglio, ammucchiandovi contro tutto quel che poté trovare.

Al primo trambusto di quella scena era succeduto un silenzio profondo e misterioso; gli assalitori, prima di scendere nella strada, volevano al certo misurare la resistenza che avrebbero incontrata.

La Dal Colle, ritra in un angolo, non diceva una sola parola, e Assanti, rivolto verso l'uscio,

monticchiandovi dietro tutto quello che poté trovare. In fondo alla stalla, da un lato della rastrelliera c'era una scala a pioli che metteva per una botola al fienile di sopra. Gustavo fece salire la baronessa, pallida come cera, ma che non avea detto una sola parola, salì rapidamente dietro di lei e tirò su la scala.

In quella gran confusione di pensieri egli provò come un brivido rapidissimo e voluttuoso trovandosi così solo e al bujo con lei, di cui sentiva il respiro e toccava le vesti. Nella parete esterna dovea esservi una finestra poichè un fioco barlume dei fanali della carrozza, rimasta nella strada, trapelava dalle imposte scommesse, Gustavo corse alla finestra. Di fuori non si vedeva anima viva; la carrozza era sempre ferma dinanzi al casolare, rischiarando coi suoi fanali un piccolo tratto dinanzi alla porta; il cavallo rimasto in piedi fiutava con curiosità il compagno caduto.

Quel momento di silenziosa aspettativa era solenne. Gustavo sentiva quasi il battito del cuore di quella donna che gli

l'uscio, colla carabina in pugno aspettava. Come si furono abituati all'oscurità, vide sorgere, alla fioca luce dei fanali della carrozza che trapelava dalle commessure mal giunte dell'uscio, una scala a pioli, la quale dal fondo della stalla metteva per una botola al fienile sovrastante. Sulla strada si cominciava ad udire un trambestio attorno alla carrozza, rimasta dinanzi al casolare. Assanti fece salire la sua compagna al piano di sopra, e quando fu salito anche lui tirò su la scala. Al di fuori durava ancora il silenzio, e di quando in quando il cavallo rimasto in piedi, scuoteva la sonagliera. - Voi mi scaricherete la vostra carabina alla testa se dovessi cader viva nelle mani di coloro! furono le prime parole che la donna pronunziò con voce breve e febbrile.

- Sì! rispose Assanti con lo stesso tono.

Egli era corso alla finestra; non si vedeva nessuno, la carrozza era sempre ferma dinanzi all'uscio, descrivendo un breve cerchio di luce coi suoi due fanali; il caval-

colla carabina a due colpi in pugno, aspettava. Come si furono abituati all'oscurità, scorsero, alla fioca luce dei fanali della carrozza che trapelava dalle commessure mal connesse dell'uscio, una scala a pioli, la quale dal fondo della stalla metteva per una botola al fienile sovrastante. Sulla strada si cominciava ad udire un trambestio attorno alla carrozza, rimasta dinanzi al casolare. Assanti fece salire la sua compagna al piano di sopra, e quando fu salito anche lui, tirò su la scala. Al di fuori durava ancora il silenzio, e di quando in quando il cavallo rimasto in piedi, scuoteva la sonagliera.

- Voi mi scaricherete la vostra carabina alla testa se dovessi cader viva nelle mani di coloro! - furono le prime parole che la donna gli rivolse con voce breve e febbrile.

- Sì! - rispose Assanti con lo stesso tono.

Egli era corso alla finestra; non si vedeva nessuno; la carrozza era sempre ferma dinanzi all'uscio, descrivendo un breve cerchio di luce coi suoi due fanali; il caval-

stava accanto e indovinava quasi lo sguardo profondo con cui ella lo fissava fra le tenebre. Ad un tratto si udì un colpo di arma da fuoco, e dall'architrave della finestra caddero dei calcinacci. Ella mise un grido, Gustavo sentì afferrarsi vivamente dalla mano tremante di Lida, che lo tirò bruscamente indietro. Fu questo il solo atto e il solo accento che si scambiarono. Egli la vide, al debole barlume che veniva dalla finestra, pallida come uno spettro, e cogli occhi scintillanti su di lui fra le tenebre.

- Non abbiate paura; le disse con triste esaltazione. Noi morremo insieme!

Per tutta risposta gli sembrò di vederla sorridere come un fantasma.

La canna di un fucile brillò come un guizzo di luce dietro la rupe, e si videro nell'oscurità formicolare delle ombre nere, che si raggrupparono attorno alla carrozza; improvvisamente si udì rintronare un colpo che scosse la porta della stalla in modo da sconquassarla, Gustavo fece fuoco dalla finestra, si udì

lo fiutava con ansiosità il compagno caduto. Ad un tratto si udì un secondo colpo di fucile, e dall'architrave della finestra, a due dita dal capo di Assanti, caddero dei calcinacci. La Dal Colle lo tirò indietro bruscamente. Allora per la prima volta i loro sguardi s'incontrarono. Ella era pallida come uno spettro, ma i suoi occhi erano sfavillanti.

lo fiutava con curiosità il compagno caduto. Ad un tratto si udì un secondo colpo di fucile, e dall'architrave della finestra, a due dita dal capo di Assanti, caddero dei calcinacci. La Dal Colle lo tirò indietro bruscamente. Allora per la prima volta i loro sguardi s'incontrarono. Ella era pallida come uno spettro, ma i suoi occhi erano sfavillanti.

un grido di dolore. Una
820 scarica di fucilate fu di-
retta contro la finestra;
ma Gustavo s'era getta-
to da banda appena scar-
ricata la carabina. Lida
825 avea afferrato il braccio
di lui, quasi macchinal-
mente; un altro colpo
rimbombò sulla porta
che cercavano di sfonda-
830 re, in mezzo ad un vivo
fuoco che prendeva di
mira la finestra per impe-
dire la difesa da quella
parte; Gustavo corse al-
835 la botola, mirò alla por-
ta che lasciava vedere il
lume di fuori da una lar-
ga fenditura, e fece fuo-
co col secondo colpo del-
840 la sua carabina. I briganti,
vistosì fucilare dall'alto
e dal basso, credettero
forse di aver che fare
con più di uno, decisi di
845 vender cara la vita, smi-
sero di attaccar diretta-
mente la porta della stal-
la, e la fucilata cessò, co-
me per incanto.

850 Gustavo, ritto dinanzi
alla botola, ricaricava tri-
stamente la carabina.
Di fuori si udiva un via
vai, e rumori diversi che
855 egli non seppe spiegare a
se stesso dappincipio. Si
udivano anche risuonare
i sonaglioli dei cavalli, e
rumor di ruote, come se

si udì un grido, seguito
da una scarica generale
diretta contro di lui. As-
santi si chinò sulla boto-
la, mirò alla porta della
stalla, e fece fuoco una
seconda volta.

I briganti a quei due colpi
di carabina che veniva-
no dall'alto e dal basso,
credettero di avere a fa-
re con parecchi, decisi di
vender cara la loro vita,
e ricorsero ad un altro
mezzo di attacco più si-
curo e meno pericoloso.
La fucilata cessò come
per incanto.

Si udivano al di fuori
rumori diversi, che da
principio i due assediati
non sapevano spiegarsi:
un via vai, un risuonare
di sonagliuoli dei caval-
li, un muovere di ruote;

si udì un grido, seguito
da una scarica generale
diretta contro di lui. As-
santi si chinò sulla boto-
la, mirò alla porta della
stalla e fece fuoco una se-
conda volta.

I briganti, a quei due colpi
di carabina che veniva-
no dall'alto e dal basso,
credettero di avere a fa-
re con parecchi, decisi di
vender cara la loro vita,
e ricorsero ad un altro
mezzo di attacco più si-
curo e meno pericoloso.
La fucilata cessò come
per incanto.

Si udirono al di fuori
rumori diversi, che da
principio i due assediati
non sapevano spiegarsi:
un via vai, un risuonare
di sonagliuoli dei caval-
li, un muovere di ruote;

860 si cercasse di mettere in
movimento la carrozza.
Poscia rimbombò nuo-
vamente un grande urto
alla porta, come se la
865 carrozza vi fosse stata
spinta contro. Gustavo
trasalì per l'imminenza
di un nuovo sconosciuto
pericolo.

870 - Voi mi scaricherete la
vostra carabina alla testa
se dovessi cader viva nelle
mani di coloro? furono le
prime parole che disse Li-
875 da con voce ferma.

- Sì! rispose egli breve-
mente.

- Che fanno adesso?

- Non lo so.

880 Improvvisamente un
riflesso rossastro si diseg-
nò come un'apparizio-
ne infernale sulla nera
parete della stalla, di fac-
885 cia alla porta. Gustavo
corse alla finestra, non-
curante del pericolo e la
spalancò; Una salva di
fucilate l'accorse e la

890 fiamma che bruciava la
carrozza e l'uscio della
stalla illuminò vivamen-
te anche il fienile. Lida si
slanciò su di lui e lo spin-
895 se da banda una seconda
volta.

900 - Voi m'avete promesso

poi rimbombò un secon-
do e forte urto alla por-
ta della stalla, come se la
carrozza vi fosse stata
spinta contro a guisa d'a-
riete. Assanti trasalì per
l'imminenza di un nuovo
e sconosciuto pericolo; il
cuore gli batteva forte.
Chi ci avrebbe detto che
il miracolo di cui vi par-
lavo sarebbe stato così
vicino! - disse la Dal Col-
le con uno strano sorriso.

Ei le afferrò la mano
ed ella non la ritirò.

In quel momento un ri-
flesso rossastro si diseg-
nò come un'apparizio-
ne infernale di faccia al-
la porta, sulla parete ne-
ra della stalla. Il giovane
dimentico del pericolo
passato per quello più
grande che li minacciava,
corse alla finestra e la
spalancò, le fiamme che
bruciavano la carrozza e
l'uscio della stalla illumi-
narono vivamente il fie-
nile. - Cosa fanno ades-
so? - domandò la donna
stringendosi a lui con
mano tremante. Brucia-
no la casa! - rispose As-
santi con voce sorda. -
Voi m'avete promesso

poi rimbombò un secon-
do e forte urto alla por-
ta della stalla, come se la
carrozza vi fosse stata
spinta contro a guisa d'a-
riete. Assanti trasalì per
l'imminenza di un nuovo
e sconosciuto pericolo; il
cuore gli batteva forte.

- Chi ci avrebbe detto che
il miracolo di cui vi par-
lavo sarebbe stato così
vicino! - disse la Dal Col-
le con uno strano sorri-
so. Ei le afferrò la mano
ed ella non la ritirò.

In quel momento un ri-
flesso rossastro si diseg-
nò come un'apparizio-
ne infernale di faccia al-
la porta, sulla parete ne-
ra della stalla. Il giovane,
dimentico del pericolo
passato per quello più
grande che li minacciava,
corse alla finestra, e la
spalancò; le fiamme che
bruciavano la carrozza e
l'uscio della stalla illumi-
narono vivamente il fie-
nile. - Cosa fanno ades-
so? - domandò la donna
stringendosi a lui con
mano tremante. - Brucia-
no la casa! - rispose As-
santi con voce sorda. - Voi
mi avete promesso che

che morremo insieme; gli diss'ella col solo sorriso che gli aveva rivolto. Egli la guardò con amore in quel terribile momento, e le disse semplicemente: - Grazie!

Le fiamme divampavano gigantesche, e riempivano di sinistro splendore, di fumo, e di faville il fienile, dall'altro lato della strada si udivano urla di trionfo e sghignazzamenti selvaggi, come di demonj che stessero a godersi quello spettacolo infernale. Le due vittime si guardavano pallide e senza dir parola. - Che cosa bruciano? domando Lida.

- La casa. Rispose Gustavo con voce cupa.

Ella non rispose, e rimase immobile. Presso la finestra le travi del solaio cominciarono a scoppiettare, e le fiamme mostravano, attraverso le assi, le loro lingue azzurrognole che lambivano la parete come se volessero slanciarsi su di loro.

Ella trasalì; vi rivolse un'occhiata singolare, e ad un tratto si slanciò come una tigre innamorata su Gustavo, e gli allacciò le braccia al collo: - Io ti amo! gli disse pendendo

che morremo insieme! - diss'ella dopo un minuto di silenzio.

Presso la finestra le travi del solaio cominciarono a scoppiettare e le fiamme mostrarono attraverso le assi le loro lingue azzurrognole che lambivano le pareti, il fumo annebbiava la stanzuccia e li soffocava. La donna guardava Assanti con occhi singolari. - Vi siete perduto per me! mormorò finalmente con un accento di cui egli non avrebbe supposto capace quella donna leggiera. - Vi amo! - egli rispose.

Allora in mezzo al fumo che li accecava, dinanzi alle fiamme che allungavano verso di loro lingue sitibonde, sotto una pioggia di faville infuocate, fra gli urla dei banditi che danzavano e sghignazzavano attorno a quell'orribile rogo, ella gli avvinse le braccia al collo, e posò la guancia sulla guancia di lui.

morremo insieme! - diss'ella dopo un minuto di silenzio.

Presso la finestra le travi del solaio cominciarono a scoppiettare, e le fiamme mostravano attraverso le assi le loro lingue azzurrognole che lambivano le pareti; il fumo annebbiava la stanzuccia e li soffocava. La donna guardava Assanti con occhi singolari.

- Vi siete perduto per me! mormorò finalmente, con un accento di cui egli non avrebbe supposto capace quella donna leggiera.

- Vi amo! - egli rispose.

Allora in mezzo al fumo che li accecava, dinanzi alle fiamme che allungavano verso di loro lingue sitibonde, sotto una pioggia di faville infuocate, fra gli urla dei banditi che danzavano e sghignazzavano attorno a quell'orribile rogo, ella gli avvinse le braccia al collo, e posò la guancia sulla guancia di lui.

dal suo collo e guardandolo con occhi avidi. Ora son tua! Ella gli avventò un bacio sitibondo e se lo strinse al petto con impeto; in mezzo al fumo che riempiva il fienile, agli urla dei banditi, dinanzi alle fiamme che minacciavano con cento lingue saettanti, e lanciavano faville infuocate. Tutt'a un tratto si udì sulla strada un gran tumulto, urla selvaggi, gemiti di dolore, gridi di collera, il tutto soverchiato da scariche di fucili. I carabinieri di Bovino avevano incontrato la carrozza che fuggiva i briganti, e venivano a liberare i viaggiatori assediati.

Un brigadiere si precipitò fra le fiamme e strappò i due amanti da quel luogo pericoloso.

- Oh! perché non siamo morti! fu la parola sublimemente egoista di Gustavo.

- Meglio sarebbe stato per voi e per me. Rispose la baronessa che era ridiventata calma ed altera.

Morti, feriti, e prigionieri furono trasportati alla meglio su di un carro che i Carabinieri andarono a prendere ad una fattoria poco lonta-

Tutt'a un tratto si udì sulla strada un gran tumulto, colpi di fuoco, urla di dolore, grida di collera. I carabinieri di Bovino avevano incontrato la carrozza nella quale erano scappati i domestici della Dal Colle, ed erano accorsi in fretta. Un brigadiere si precipitò fra le fiamme, e strappò i due amanti da quell'abbraccio di morte.

Tutt'a un tratto si udì sulla strada un gran tumulto, colpi di fuoco, urla di dolore, grida di collera. I carabinieri di Bovino avevano incontrato la carrozza colla quale erano scappati i domestici della Dal Colle, ed erano accorsi in fretta. Un brigadiere si precipitò fra le fiamme, e strappò i due amanti da quell'amplesso di morte.

na; la baronessa e Gustavo montarono insieme
985 alle cameriere di Lida nella carrozza ch'era tornata indietro, in compagnia dei soldati. *Albeggiava appena...*

990

Albeggiava appena. Assanti e la Dal Colle furono accompagnati a Bovino. Ella era pallidissima.

Quando furono soli nella miglior stanza dell'albergo gli stese la mano.

995

- Ora separiamoci -
- Come! - Abbiamo passato insieme un bel momento, abbiamo realizzato il miracolo che ci sembrava impossibile alla tavola rotonda dell'albergo di Russia - ora non lo guastiamo. Siamo stati
1000 degli eroi, e siccome non potremmo avere dei briganti sotto la mano in tutti i momenti finiremo per essere ridicoli.

1005

Lasciamoci eroi dunque!
- Che donna siete dunque?

- Mi dicono che sono una matta - Ma una matta è sempre più ragionevole dell'uomo più saggio. Vediamo, amico mio, ragioniamo, ora che siamo stanchi e abbiamo la

1010

mente calma. Voi avete fatto una bella azione per me qualcosa che tocca il cuore umano delle don-

- Ora separiamoci.
- Come separarci!...

- Abbiamo passato un bel momento, abbiamo realizzato il miracolo che sembrava impossibile alla tavola rotonda dell'albergo di Russia; non lo guastiamo! Siamo stati degli eroi, e siccome non potremmo aver sempre sottomano dei briganti per esaltarci, finiremo per trovarci ridicoli. Lasciamoci eroi dunque.

- Che donna siete mai?

- Mi dicono che sono una matta; ma mi accorgo che una matta è sempre più ragionevole dell'uomo più saggio. Vediamo, amico mio, ragioniamo ora che la stanchezza fa dar giù la febbre. In due settimane voi passate dall'antipatia all'entusiasmo; vi gettate a cor-

Albeggiava appena. Assanti e la Dal Colle furono accompagnati a Bovino. Ella era pallidissima. Quando furono soli nella miglior stanza dell'albergo, gli stese la mano.

- Ora separiamoci.
- Come, separarci!...

- Abbiamo passato un bel momento, abbiamo realizzato il miracolo che sembrava impossibile alla tavola rotonda dell'albergo di Russia. Non lo guastiamo! Siamo stati degli eroi, e siccome non potremmo aver sempre sottomano dei briganti per esaltarci, finiremo per trovarci ridicoli. Lasciamoci eroi dunque.

- Che donna siete mai?

- Mi dicono che sono una matta; ma mi accorgo che una matta è sempre più ragionevole dell'uomo più saggio. Vediamo, amico mio, discorriamo ora che la stanchezza fa dar giù la febbre. In due settimane voi passate dall'antipatia all'entusiasmo; vi gettate a cor-

ne e fa mettere il cappuccio alle loro follie, non c'è che dire, ma siete convinto che non abbiate fatto il sacrificio pel sacrificio, perché vi eravate montato la testa, più per voi che per me insomma? Siete convinto che l'abbiate fatto schiettamente e semplicemente per amor mio?

1040

- Qual altra prova ne vorreste?

- Una semplicissima - Una prova anzi che potrebbe assicurare la vostra felicità. Avete fatto il più

1050 - potete fare il meno.

- Sposatemi -
- Buonanotte madama.

1055

1060

po perduto su di me, e mi fate il sacrificio della vostra vita, senza sapere se io ne sia degna - è ragionevole cotesto? Avete fatto per me, una bella azione, qualcosa che può toccare il cuore o la testa di una donna, e far mettere il cappuccio alle sue follie... non c'è che dire, ma siete certo che non abbiate fatto il sacrificio pel sacrificio? perché vi eravate montato la testa? più per voi che per me insomma? Siete persuaso che l'abbiate fatto schiettamente e semplicemente per amor mio?

- Qual altra prova ne vorreste?

- Una cosa semplicissima: Voi dite che mi amate?

- Sì.

- Non mi conoscete, non sapete chi sia, né da dove venga; non sapete se il mio amore sia degno di voi, e se potrei amarvi come vorreste essere amato!...

- So che vi amo!

- Su dieci uomini, e dei più savi, nove risponderebbero come voi. E se vi amassi, sareste felice?

- Sì.

- E questa felicità che vi basterebbe? Quanto vor-

po perduto su di me, e mi fate il sacrificio della vostra vita, senza sapere se io ne sia degna. - È ragionevole cotesto? Avete fatto per me una bella azione, qualcosa che può toccare il cuore o la testa di una donna e far mettere il cappuccio alle sue follie... non c'è che dire; ma siete certo che non abbiate fatto il sacrificio pel sacrificio? perché vi eravate montato la testa? più per voi che per me insomma? Siete persuaso che l'abbiate fatto schiettamente e semplicemente per amor mio?

- Qual altra prova ne vorreste?

- Una prova semplicissima: voi dite che mi amate?

- Sì.

- Non mi conoscete, non sapete chi sia, né da dove venga; non sapete se sia degna di voi, e se potrei amarvi come vorreste essere amato!...

- So che vi amo!

- Su dieci uomini, e dei più savi, nove risponderebbero come voi. E se vi amassi, sareste felice?

- Sì.

- E questa felicità vi basterebbe? Quanto vorre-

reste che durasse?

- Sempre.
- Perché non mi sposate allora?
- ... Ci penserò.

ste che durasse?

- Sempre.
- Perché non mi sposate allora?
- ... Ci penserò -.

GIORGIO LONGO

«PETIT MONDE», UNA NOVELLA FRANCESE DI VERGA

Il 19 agosto 1884, Giovanni Verga scriveva da Milano a Francesco Protonari¹, direttore e proprietario della «Nuova Antologia»:

Milano, 19 agosto 1884

Egregio Signore,

promisi al Marchese D'Arcais, il quale mi fece l'onore di chiedermelo in suo nome, qualche scritto alla *Nuova Antologia*. Però adesso non potrei dare che *Mondo piccolo*, novella già pubblicata in francese in un numero del *Figaro*. Fatta questa dichiarazione, a sgravio di coscienza e a scanso di equivoci, se Ella vuol considerare l'articolo come inedito per l'Italia e per l'*Antologia*, me lo faccia sapere, ché non parmi del tutto indegno. Salutandola colla più perfetta osservanza mi dico dev.mo

G. VERGA

Sembrerebbe pacifico quindi, secondo quanto afferma lo stesso autore, che un'edizione francese di *Mondo Piccino* apparve sul «Figaro» ancor prima, dunque, di quella italiana. Ma la sua effettiva pubblicazione non sembra un dato del tutto certo, per

¹ Cfr. in A. NAVARRIA, *Annotazioni verghiane e pagine staccate*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1976, pp. 109-110.

esempio, nel recente e aggiornatissimo volume *Opere di Giovanni Verga*², curato da Gino Tellini, secondo cui - pur dimostrando di conoscere la sopra citata lettera del 19 agosto¹ - la stampa francese della novella «sfumò di fatto, all'ultimo momento»; né essa appare in alcuna delle bibliografie verghiane³, le quali sono tutte però anteriori alla data dell'edizione della lettera prima riportata. In realtà la novella *Petit monde*, che presentiamo qui, compare nel supplemento letterario del «Figaro» il 5 luglio 1884, in prima pagina⁴, e la storia della sua pubblicazione ci sembra uno di quei casi curiosi che non sono rari nella produzione verghiana; né sarà trascurabile il fatto che è probabilmente l'unico racconto del Verga apparso prima in lingua straniera che in italiano.

Ma prima di addentrarci nei dettagli di questo episodio letterario, per chiarezza, è bene riassumere cronologicamente l'itinerario che porterà alla stesura definitiva di *Vagabondaggio* - di cui *Petit monde* e *Mondo piccino* sono delle tappe primarie - novella nata, come si sa, da vario materiale preparatorio del *Mastro don Gesualdo*, il quale, a sua volta, in origine prevedeva dei capitoli dedicati alla giovinezza del protagonista.

Sul «Fanfulla della Domenica»⁵, il 22 giugno e il 6 luglio 1884, usciva in due puntate - *Come Nanni rimase orfano*, la prima, e *Vagabondaggio*, la seconda la versione della novella più

simile a quella definitiva. Negli stessi giorni, il 5 luglio, come abbiamo appena visto, Verga pubblicava *Petit monde* nel supplemento letterario del «Figaro», mentre il 1° ottobre dello stesso anno, appariva nella «Nuova Antologia»⁷ *Mondo piccino* - racconti ambedue più brevi della stesura del «Fanfulla», ma anch'essi nati dagli stessi schizzi preparatori di *Gesualdo*.

Nell'aprile del 1887, per i tipi della casa Barbera esce nella raccolta omonima *Vagabondaggio*, versione finale della novella, in cui possiamo facilmente scorgere un lavoro di rifusione e collage dei precedenti bozzetti.

Nelle lettere a Verga di Eugenio Checchi, succeduto nel 1883 a Capuana nella direzione del «Fanfulla della Domenica», troviamo utili indizi per ricostruire questa vicenda.

L'11 giugno 1884 egli scriveva da Roma: «La novella [...] mi pare eccellente: nel prossimo numero ce n'è una del D'Annunzio, e destinerei il n. del 22 giugno al *Come Nanni rimase orfano*, se intanto Ella ne avrà mandata un'altra, stamperò subito quello che Lei vorrà [...] Si ricordi di noi più spesso che può»⁸. Ancora più interessante la lettera inviata da Roma il 24 giugno, che ci aiuta a capire meglio l'articolazione delle due parti della novella e il loro rapporto reciproco: «È arrivata stamani la novella [si tratta di *Vagabondaggio*], e m'è parsa più bella anche dell'altra. È bene che venga seconda, perché fa quasi seguito. Sono costretto a indugiare a metterla: la serbo non per questo ma per il primo numero di luglio. Oggi essendo festa di S. Giovanni, s'è anticipato la stampa del giornale; e con due novelle di Verga senza interruzione d'un numero avvezzerei troppo ma-

² Cfr. La nota I alla novella *Vagabondaggio* in *Opere di Giovanni Verga*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mursia, 1988, p. 1570.

³ Ivi p. 1569; la lettera viene citata, ma non riportata.

⁴ Non troviamo notizie del racconto sia nella bibliografia di Niso Cappellani contenuta nel non recente volume *Opere di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier, 1940; né nelle due pubblicate da Gino Raya (*Un secolo di bibliografia verghiana*, Padova, Cedam, 1960 e *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Roma, Ciranna, 1972).

⁵ Cfr. in «Le Figaros», Supplément Littéraire du dimanche, 10^e Année, n° 27, samedi 5 Juillet 1884, p. 1.

⁶ *Come Nanni rimase orfano*, in «Fanfulla della Domenica», VI, n° 25, 22 giugno 1884, pp. 3-4; *Vagabondaggio*, ivi, VI, 6 luglio 1884, p. 4.

⁷ *Mondo piccino*, nella «Nuova Antologia» Rivista di scienze, lettere e arti, XIX, II serie, Vol. XLVII, Fasc. XIX, 1° ottobre 1884, pp. 501-508.

⁸ Manoscritti del Fondo Verga della Biblioteca Universitaria di Catania (d'ora in poi BUC); manoscritto n. 2924.

le i lettori. Può mandare la terza ⁹ più presto che può: intanto di questa seconda, siccome abbiamo tempo, le spedirò in settimana le bozze»¹⁰.

A quest'epoca dunque le due parti della novella, pur se legate da un vincolo di sequenzialità («È bene che venga seconda, perché fa quasi seguito»), dovevano apparire più o meno distinte tra loro. Non sembrano, comunque, ancora far parte rigidamente di un corpo unico ben delineato, ma piuttosto scaturire in maniera disorganica dal materiale elaborativo di cui dicevamo. È anche alla luce di queste osservazioni che possiamo spiegarci l'analogo contenuto e la contemporanea stampa di *Petit monde*.

Fu Jacques Caponi, corrispondente da Parigi del «Fanfulla» e della «Perseveranza», a chiedere a Giovanni Verga una «roba siciliana», all'incirca verso l'inizio di aprile del 1884. Egli fu il principale promotore e organizzatore di uno speciale numero bilingue franco-italiano del «Figaro», che doveva essere pubblicato intorno al mese di giugno, in occasione dell'Esposizione Generale Italiana di Torino. Il numero prevedeva, oltre a quello di Verga, il contributo dei principali scrittori italiani dell'epoca, tra cui Matilde Serao, Boito, Giacosa ecc. Purtroppo la gran parte delle lettere di Caponi a Verga - conservate tra i manoscritti del Fondo Verga della Biblioteca Universitaria di Catania - non sono datate o sono datate in modo parziale, il che ha reso e rende travagliata la ricostruzione della storia di questa edizione, e che ci obbligherà a procedere spesso per ipotesi o tentativi. Trascriviamo comunque la lettera che sembra venir prima tra quelle rimasteci¹¹, e che fa luce sul ruolo avuto da Verga nella redazio-

⁹ Probabilmente si alludeva a *Un processo*. Il racconto fu pubblicato sul «Fanfulla», VI, n° 31, del 3 agosto 1884.

¹⁰ BUC, ms. 2925.

¹¹ BUC, ms. 2508.

ne del numero speciale del quotidiano parigino. Caponi, in una lettera andata perduta, dopo avergli chiesto una novella, dovette con ogni probabilità, invitare il Verga ad estendere lo stesso invito ad altri scrittori suoi amici, se lo sollecitava ancora in questi termini:

Parigi 4.

Carissimo Verga.

Il *Figaro* ti ringrazia. Ho ricevuto l'adesione di Panzacchi e Molmenti. Non ho risposta dalla Serao. Temerei che la mia lettera o la sua risposta siano andate perdute. Dite vi prego a Gualdo di interessarsene. Scopo di questa è per dirvi che fra voi e lui facciate fare qualcosa a Boito. Tutto deve essere qui per il 17. Se fate una robba [sic] siciliana io credo piacerà assai, e farò in modo che la versione francese ne serbi tutto il sapore squisito che vi mettete. Credetemi

Aff^o Vostro
CAPONI

Il ruolo di sostegno dell'iniziativa e di intermediario assunto da Verga viene confermato dal brano di una sua lettera a Luigi Capuana del 9 aprile 1884 da Milano:

“Ti ha scritto Caponi (Folchetto)¹² perché gli mandi a Parigi, cité Gail-
lard n. 1, 150 linee di novella, per un numero del *Figaro* a cui collaboreremo molti di noi, e sarà dedicato all'Esposizione di Torino? Mandagli qualche cosa”¹³.

¹² Pseudonimo di Caponi. Nacque nel 1830 a Venezia, durante gli ultimi anni dell'occupazione austriaca inviò diversi articoli alla «Perseveranza» di Milano, di cui la polizia cercò inutilmente l'autore. Trasferitosi a Parigi dopo la liberazione di Venezia, continuò a mandare le sue corrispondenze alla «Perseveranza», quindi al «Fanfulla» e alla «Tribuna». Promotore della cultura italiana in Francia, fondò a Parigi l'associazione «La Polenta» e fu membro attivo della Dante Alighieri. Pubblicò inoltre il romanzo *Lù, là e là* (1881), *La vita a Parigi* (1887) e la *Guida pratica di Parigi* (1889).

¹³ Cfr. in G. RAYA, *Carteggio Verga - Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 222.

Da quel che sappiamo ¹⁴, in realtà il numero franco-italiano uscì senza il contributo di Capuana, né conteneva quelli di Boito, Panzacchi o Molmenti, né, soprattutto, quello dello stesso Verga, il quale, come s'è visto avrebbe pubblicato il suo racconto nel supplemento letterario del medesimo giornale, solo una settimana più tardi. In effetti, come può intuirsi dalla lettera che segue, il progetto iniziale di Caponi, così come era stato concepito, non fu reso possibile da una serie di problemi tecnici fra cui, in primo luogo, quello dello spazio a disposizione:

1 Cité Gaillard
Parigi martedì

Caro Verga.

Che cosa volete che vi dica! Invece di 150 righe me ne inviate 350! E il vostro bozzetto è una cosa così bella così adatta, così bene fa conoscere chi siete e cosa fate, che è un sacrilegio il trovarlo troppo lungo. Eccomi dunque in un bell'imbarazzo. Siete a Torino per l'apertura dell'Esposizione? Se sì io credo che vi dirò qualcosa che potrebbe diminuire di cento righe. Anzi ve la dico subito. Naturalmente la raccomandazione di lasciare intatto il vostro scritto era inutile, superflua. Ma credete veramente che tagliando la coltellata che ruina D. Antonio - la quale nel numero italiano ricorderà troppo ai lettori italiani la Cavalleria rusticana, il Vostro bozzetto non riuscirebbe più omogeneo e il concetto, di una limpidezza e finezza straordinaria, più evidente?

Avete visto Gualdo? Quando invia? E Boito? Avete scritto o ha scritto Gualdo? Una stretta di mano dal Vostro ammiratore ed amico.

G. CAPONI

¹⁴ Il numero bilingue fu pubblicato sul «Figaro» del 28 giugno 1884 (10^e Année, n° 26) e conteneva i seguenti interventi: *Quelques mots sur le «Figaro»* dello stesso Caponi, in apertura; *Delivrance* di Matilde Serao, (che fu qui paragonata a George Sand); *1869*, di Pinchia; *Un castel du XV^e siècle* di Giacosa; *Aveu sans paroles* di Gualdo ("psicologo come romanziere, parassiano come poeta"); *Les premières* di Filippi; *Les documents de la Resurrection italienne à l'Exposition de Turin*, di Cesare Cantù. Il supplemento riproduceva inoltre disegni di Rossi, Boldini, Pasini, Barbella e Favretto; pubblicava inoltre la partitura della *Gavotte poudrée* di Ponchielli.

¹⁵ BUC, ms. 2507.

Come risulta anche dalla lettera a Capuana prima citata ¹⁶, dunque era condizione importante perché i lavori fossero pubblicati, che non oltrepassassero le 150 righe. Condizione che, come abbiamo appena visto, l'autore dei *Malavoglia* non riuscì a rispettare, ma che lo spinse pur sempre a inviare una versione del racconto *raccourcie* rispetto a quella, lunga quasi il doppio, fornita qualche tempo dopo a Checchi. Probabilmente anche la prospettiva di un doppio guadagno col generoso «Fanfulla» - in un'epoca in cui i lavori letterari venivano pagati a riga o a pagina - congiuntamente al fatto di poter pubblicare delle novelle del tutto 'inedite', dovettero avere buon gioco nella vicenda. Ad ogni modo Verga qui doveva essere animato soprattutto dal desiderio di pubblicare in Francia, se in nessuna delle lettere rimasteci di Caponi, né in quella di Verga a Capuana, si parla mai di qualche forma di compenso.

Non si parla mai del resto di compenso al traduttore di *Petit monde*. In effetti nessuna di queste lettere ci dà elementi per identificare con certezza l'autore di questa traduzione, che però si è inclini ad attribuire allo stesso Caponi, il quale sicuramente ne rivide ed adattò il testo ¹⁷.

Caro Verga.

Il tuo racconto è stato tradotto in modo che meglio non si poteva. Il numero a furia di ritardi escirà appena il 15 giugno ¹⁸. A posta corrente dammi il titolo - solo mio dubbio - che apporresti in francese. Mondo piccino. Dopo letto io provvisoriamente misi *Coeurs petits*?

Ciao. Salutami Gualdo e credimi sempre tuo amico e ammiratore

CAPONI

¹⁶ Cfr. nota 13

¹⁷ BUC ms. 2509. Lettera su carta intestata "Jacques Caponi - Correspondent de *La Perséverance* (de Milan) et du *Fanfulla* (de Rome)".

¹⁸ Come sappiamo (cfr. nota 14) il supplemento uscì solo il 28 giugno.

È bello in italiano, bellissimo in francese.

P.S. Pregoti dirmi i nomi dei tuoi principali romanzi oltre i Malavoglia.

2° Come si chiamano i romanzi francesi di Gualdo. Pregoti risp. a posta corrente.

Anche le lettere precedenti, come si è visto, contenevano diversi accenni all'interessamento del Caponi per la traduzione; nella prima diceva tra l'altro: «[...] E farò in modo che la versione francese ne serbi il sapore squisito che ci mettete», mentre in quella che seguiva proponeva addirittura di tagliare le cento righe della scena del duello; e in quelle restanti, come vedremo, forniva al Verga indicazioni su tagli e cambiamenti, confermando l'impressione di esser stato realmente l'autore della traduzione.

Ma nonostante la grande e sincera speranza che il racconto di Verga rientrasse nel numero franco-italiano, pur con i gravi problemi di spazio che comportava, Caponi, - grazie a un notevole sforzo di caparbieta -, riuscì a ottenere soltanto una soluzione di compromesso. Anzi, come ci dice lui stesso nella lettera trascritta qui di seguito¹⁹, perfino il suo intervento di apertura dovette subire delle mutilazioni.

Ecco come andarono le cose:

Parigi Martedì

Carissimo Verga,

È un mese che si combatte al *Figaro* per far entrare il più possibile di ciò che venne inviato dagli scrittori italiani. Io volevo che si levasse i disegni e la musica soprattutto²⁰, onde tutti fossero stampati. Il *Figaro* forzatamente ne aveva già sacrificati alcuni.

Avant'jeri mi hanno fatto chiamare e mi dicono che il tuo bozzetto è estremamente lungo e che l'hanno tagliato perché così si potessero farne altre tre cose.

Ti puoi immaginare il mio stupore e la mia collera perché io avevo

messo per massima che Cantù, Giacosa e Verga fossero integrali. Ho combattuto e ho finito col dire - Siete padroni in casa vostra non posso che protestare. - Allora Peruner mi *diede parola* che il tuo bozzetto sarà messo in testa del numero Letterario solito del *Figaro* entro la quindicina. Gliel'ho fatta dire e ripetere questa parola, e credo che sarà mantenuta. Lo scopo è raggiunto istessamente, quello di presentare ai lettori francesi il più simpatico dei romanzieri italiani. Ho creduto mio dovere di scriverti subito onde scusare un fatto - di cui io sono vittima innocentissima. Tuo aff^o

CAPONI

Ti basti dire poi che il mio articolo che è lo scopo segreto del *Figaro*²¹ me l'hanno mutilato perché Saint-Genest di cui io parlavo è in rotta col *Figaro* e "per economizzare 60 linee". Ho protestato anche per mio conto!

La 'parola', come già sappiamo, fu mantenuta, e per di più, in anticipo rispetto ai termini della promessa; il racconto di Verga venne stampato in testa al supplemento letterario del quotidiano parigino, appena una settimana dopo l'uscita del numero bilingue (un giorno prima cioè della comparsa sul «Fanfulla della Domenica» del bozzetto *Vagabondaggio*).

Fu lo stesso Caponi, con grande premura - dopo la figura fatta - ad avvisarne lo scrittore catanese, con un telegramma spedito il medesimo giorno: «Parigi 5 luglio 1884 - Oggi compare novella *Figaro*. - CAPONI»²².

Anche la premessa redazionale a *Petit monde* sembra aver in qualche modo lo stesso tono di rammarico e di scuse della lettera precedente e probabilmente fu scritta dallo stesso Caponi:

¹⁹ BUC ms. 2510.

²⁰ Cfr. nota 14.

²¹ L'articolo elogiativo di Caponi, che apriva il supplemento, aveva per titolo appunto (cfr. nota 14) *Quelques mot sur le 'Figaro'*.

²² BUC ms. 2511.

La nouvelle suivante, de M. Verga, était destinée à être imprimée la semaine dernière, dans notre Supplement italien; nous n'avons pu la donner en raison de la longueur des autres articles.

Nous sommes heureux de présenter aux lecteurs du *Figaro* ce jeune romancier sicilien, déjà célèbre en Italie. Verga s'applique spécialement à faire connaître les coutumes de son pays: ses romans ont un saveur étrange et toute particulière, il est pour ainsi dire un Bretharte italien. Comme auteur dramatique vient de faire une très hardie tentative en transposant en théâtre un épisode de la vie des paysans Siciliens, cette tentative a été couronnée d'un plein succès²³.

Purtroppo non siamo in possesso del manoscritto sul quale fu condotta la traduzione in francese del bozzetto. Non siamo in grado cioè di poter fare un confronto che ci dia ulteriori elementi per chiarire il lavoro che portò dal materiale preparatorio di *Mastro-don Gesualdo* a *Vagabondaggio* (del 1887).

Possiamo solo tentare un raffronto col testo di *Mondo piccolo* della «Nuova Antologia», nato per l'appunto dalla revisione del racconto del «Figaro». Ma prima è bene riassumere brevemente il contenuto.

Il lettighiere Cosimo rimane zoppo per il calcio di un suo mulo, mentre si appresta a raggiungere da Primosole la moglie Menica che sta per partorire. Menica vorrebbe correrli accanto, ma viene dissuasa dal medico. Cosimo e la moglie così rimangono, per una serie di circostanze, divisi: lui a Primosole, insieme al figlio Gesualdo a tirare la chiatto sul Simeto, lei in paese col piccolo Titta e Lucia, l'ultima nata. Intanto Menica si ammala e muore, mentre neanche questa volta il marito ha potuto raggiungerla. La vita continua a Primosole, dove tutto si svolge intorno all'osteria di don Antonio, la cui figlia Filomena viene un giorno sorpresa da Gesualdo mentre bacia il merciaiuolo don Liborio. Questi poi, durante i preparativi del ma-

trimonio di Filomena con Lanzise, attacca lite, per futili motivi con don Antonio, il quale viene ferito e muore dopo poco.

Qualche anno appresso tuttavia don Liborio torna a Primosole, portandosi dietro Titta, il figlio di Cosimo, che reca in visita al padre e a Gesualdo. La malaria poco tempo dopo uccide Cosimo, nonostante i tentativi della guaritrice Gagliana. Così Gesualdo rimasto orfano e senza lavoro si fa convincere da Filomena a sposarla, divenendo in questo modo padrone dell'osteria. Nella casa dei due, approda un giorno Lucia, che però non resiste molto alle angherie della cognata e scappa, dandosi così alla «mala vita»²⁴.

Questo in sintesi il racconto, il cui testo francese offre numerose varianti che ci sembra il caso di esaminare. Vi sono, in primo luogo, alcune piccole variazioni che non sappiamo se attribuire a problemi di traduzione, a refusi, o ad effettive differenze nei rispettivi manoscritti originali; ad esempio al posto di «baio»²⁵ troviamo «gris»²⁶; anche «cielo»²⁷ diventa «ciel gris»²⁸; «Valsavoja»²⁹, «Valsanoja»³⁰; «Cheli»³¹, «Theli»³² (ma questi ultimi due casi sembrano piuttosto dei refusi). Alcune espressioni vengono addolcite o attenuate³³: «brancicavano»³⁴ ad esem-

²⁴ Rispetto alla versione definitiva di *Vagabondaggio*, il racconto presenta - oltre naturalmente una lunghezza minore - svariate differenze. Notiamo soprattutto che qui manca l'episodio dell'amicizia di Gesualdo (che in *Vagabondaggio* si chiama Nanni) con Grazia, che finisce poi tragicamente; manca inoltre la "carriera" di Gesualdo, prima con don Tino (che qui si chiama don Liborio) e poi con Zanno.

²⁵ *Mondo piccolo* (d'ora in poi MP), p. 501.

²⁶ *Petit monde* (d'ora in poi PM), ora qui a p. 93

²⁷ MP, p. 502.

²⁸ PM, p. 95.

²⁹ MP, p. 503.

³⁰ PM, p. 96.

³¹ MP, p. 502.

³² PM, p. 95.

³³ Per questo problema esistente anche nelle traduzioni verghiane di Rod, cfr. lo studio di M. LERNER, *Edouard Rod and Verga in France*, in «Studi francesi», XVI, Fasc. II-III, n. 47-48, maggio-dicembre 1972, pp. 367-376.

³⁴ MP, p. 504.

²³ Si tratta naturalmente di *Cavalleria rusticana*, rappresentata per la prima volta al Carignano di Torino il 14 gennaio di quell'anno.

pio viene reso con «qui la tenaient par la taille»³⁵, che banalizza l'intenzione espressiva del Verga; analogo il caso di «becco!»³⁶ che diventa «don Liborio le plaisanta sur ses infortunes conjugales»³⁷. Cinque righe più avanti, troviamo un'aggiunta che diluisce l'efficace espressione verghiana: «Al sentirsi dire quella mala parola sul mostaccio»³⁸ diviene «comme il entendit ce Dom Liborio, qui avait l'air d'un nigaud (scemo), lui décocher une épithète malsonnante»³⁹. Ma la spiegazione può forse trovarsi più avanti, nel testo francese, dove abbiamo anche un'inversione: «con quella faccia di michione»⁴⁰ (che giustifica probabilmente «qui avait l'air d'un nigaud» di prima) diventa «devenu plus jaune que d'habitude»⁴¹, che in *Mondo piccino* troviamo solo qualche rigo più giù⁴²: con quella faccia gialla di traditore, che si guardava intorno sospettoso», al cui posto abbiamo: «les yeux hors de la tête regardait tout autour de lui soupçonneux»⁴³.

Da ciò potrebbe sembrare che a parte piccole differenze di poco conto, le due stesure siano sostanzialmente simili. In effetti fino all'episodio del duello tra don Liborio e don Antonio, le due edizioni non si discostano granché; ma proprio a questo punto la stesura francese fa un salto di quasi una pagina rispetto a quella italiana, e precisamente dopo la frase «Je sais, moi, qui l'a tué - disait Gesualdo aux autres gamins - seulement je ne peux pas le dire»⁴⁴, che segna la morte di don Antonio.

In *Mondo piccino*, per di più, «Io so chi l'ha ammazzato»⁴⁵ ha valore peggiorativo; don Antonio infatti non muore subito. Ecco come continua il testo italiano:

Venne il giudice cogli sbirri, a fare la generica; ma nessuno aveva visto nulla, e lo zio Antonio non rispondeva altro: - Se vivo ci penso io, se muoio ci pensa Dio. - Così se ne andò in paradiso dopo due giorni, senza dir nulla, e Filomena ci guadagnò che perdettesse il marito per quella parolaccia di becco, che a Lanzise gli era giunta all'orecchio⁴⁶.

Verga qui dunque fa vivere altri due giorni il padre di Filomena e manda in fumo il matrimonio con Lanzise. Sappiamo con certezza che il manoscritto di *Petit monde* doveva offrire, a sua volta, ulteriori varianti. Riportiamo una lettera di Caponi⁴⁷, inviata cinque giorni dopo la pubblicazione del racconto, che ci spiega come andarono le cose:

Parigi 10 luglio

Caro Verga.

Ricevo la tua carta postale. Domani ti manderò il manoscritto. Ti faccio osservare che nella traduzione francese sono stato obbligato di uccidere Lanzise⁴⁸ con la frase "qui était restée veuve depuis l'année dernière"⁴⁹ perché altrimenti tu per distrazione facevi Filomena bigame!!

È una delle cause delle prime resistenze del *Figaro* il quale pretendeva che non capiva!!!

Basta; il tuo bozzetto ha il successo che merita, e l'essere nel numero susseguente⁵⁰ e in testa è una *reclame* più bella ancora. Ciao. Aff^o

CAPONI

³⁵ PM, p. 98

³⁶ MP, p. 504.

³⁷ PM, p. 99

³⁸ MP, p. 504.

³⁹ PM, p. 99

⁴⁰ MP, p. 504.

⁴¹ PM, p. 99

⁴² MP, p. 504.

⁴³ PM, p. 99

⁴⁴ PM, p. 100

⁴⁵ MP, p. 504.

⁴⁶ MP, pp. 504-505.

⁴⁷ BUC, ms. 2512.

⁴⁸ Corsivo di Caponi.

⁴⁹ Nel testo in realtà leggiamo: «l'année précédente», (p. 102).

⁵⁰ Naturalmente, susseguente al supplemento italo-francese.

I due giovani in *Petit monde* dunque si sposano: «Le père Antoine avait marié Philomène avec Lanzise»⁵¹, ed è solo grazie a un opportuno intervento di Caponi (che qui più che altrove si confermerebbe il traduttore del racconto), che la sorte del povero Lanzise non viene lasciata in sospeso.

E in effetti un po' più avanti, subito dopo l'episodio della morte di compare Cosimo, leggiamo:

Quand Gesualdo eut fini de pleurer, il se vit orphelin et sans travail; il lui fallut penser à gagner sa vie. Tout juste alors Philomène, qui commençait à se faire vieille, et qui était restée veuve depuis l'année précédente⁵² et dont personne ne voulait à cause de l'affaire de don Liborio, jeta sur lui son devolu, car à présent Gesualdo avait du poil au menton⁵³.

Caponi quindi, avvisa Verga del cambiamento solo a pubblicazione avvenuta. Evidentemente egli si vide costretto ad agire in tal modo, temendo un'ulteriore perdita di tempo o, peggio, delle ferme opposizioni da parte dell'autore, oltre a quelle già ricevute dalla redazione del giornale («È una delle cause delle prime resistenze del *Figaro* il quale pretendeva che non capiva!!!»), che chiariscono in parte i retroscena della mancata stampa del racconto nel numero bilingue al quale era destinato.

È più che evidente a questo punto, che Verga comunque fece tesoro dell'osservazione di Caponi sulla bigamia di Filomena e fornì a *Mondo piccino* un'altra direzione rispetto sia al manoscritto originale di *Petit monde*, sia, del resto, alla soluzione del suo corrispondente parigino, che non dovette andargli completamente a genio.

⁵¹ PM, p. 98. Il testo italiano dice invece (MP, p. 504): «Lo zio Antonio maritava Filomena con Lanzise», non dando quindi per concluso il matrimonio.

⁵² Cfr. nota 49. La frase «il lui fallut penser à gagner sa vie» sostituisce qui quella di PM, p. 506, «Quelli della chiatta volevano fargli la camorra perché era un fanciullone».

⁵³ PM, p. 102

Nella stesura francese non troviamo inoltre tracce dell'incisivo episodio del ritorno di don Liborio a Primosole, narra-to in *Mondo piccino*, subito dopo quello della morte di don Antonio:

Anche don Liborio tornò a passare da quelle parti, fresco come una rosa, dopo ch'era trascorso del tempo, e dell'acqua n'era passata sotto la chiatta. - Il mio mestiere è di andare pel mondo di qua e di là - diceva agli amici, che da un pezzo non lo vedevano. E sebbene Gesualdo si fosse fatto grande, e avesse già i peli al mento, lo riconobbe subito e gli disse: - Tu sei quello che andava pel vino all'osteria, che ci siamo visti dell'altre volte. Ti rammenti? - Egli aveva ingrandito il suo negozio, e si tirava un ragazzetto carico delle sue scarabattole, il quale andava vociando nei villaggi e lungo le fattorie: - Forbici! Temperini! tela fine e fazzoletti alla moda! - Lo conoscete questo ragazzo? - disse anche don Liborio a compare Cosimo. - È Titta vostro figlio, che v'ho portato per baciarvi la mano. Vedete come si è fatto grande? Ora impara il mestiere, e si farà uomo. - Lo zio Cosimo si lasciò baciar la mano, che non gli pareva vero, e tutti della chiatta, anche Gesualdo, fecero festa a Titta, che era come il Figliol Prodigio.

Poi, dopo ch'ebbero mangiato e bevuto, se n'andarono pei fatti loro, Titta vociando come al solito, nell'infilare le cinghie delle scarabattole. - Forbici! Temperini! Tela fina e fazzoletti alla moda! - E prima di accomiarsi, don Liborio conchiuse parlando collo zio Cosimo: - Vedete? Ora dovrete cercare di collocare all'osteria anche l'altra figliola vostra, Lucia, che non ha nessuno al mondo, e comincia a farsi grande e bella. Se no va a finir male.

Ma prima di arrivare a collocare la ragazza all'osteria venne un'annata asciutta, che la gente moriva come le mosche, e compare Cosimo prese le febbri anche lui⁵⁴.

Ed è proprio con la frase «Il y a eut une année exceptionnellement sèche»⁵⁵ che, dopo la morte di don Antonio, continua *Petit monde*, passando subito alla malattia e morte di Cosimo.

⁵⁴ MP, p. 505.

⁵⁵ PM, p. 100.

Ma soprattutto, a questo punto, non troviamo tracce nel bozzetto del «Figaro» - che si avvia ormai velocemente verso la conclusione - della scabrosa storia di Lucia, che occupa le ultime righe di *Mondo piccolo*. Ma qui dobbiamo fare un passo indietro.

Quasi all'inizio della versione della «Nuova Antologia», proprio dopo la morte di comare Menica, leggevamo:

Il peggio era pegli orfani, che la mamma è come la chioccia per i suoi pulcini. Gesualdo stava con suo padre a buscarsi il pane alla chiatta di Primosole. Ma Titta, suo fratello, e Lucia, l'ultima nata, erano rimasti alle spalle degli zii lontani, che gli davano il pane duro e la mala parola. E meglio fu per compare Cosimo che il Signore gli chiuse gli occhi prima che vedesse quel che n'era del sangue suo¹⁶.

In *Piccolo mondo* quindi Verga anticipa o fa intuire in qualche modo, già nelle pagine iniziali, qualcosa del destino dei figli di Cosimo. Nel testo francese, al posto di questo periodo, invece abbiamo: «La voisine Stéfana avait pris par charité la petite chez elle; et le père Côme était resté à Primosole avec son fils Gesualdo»¹⁷.

Entra qui in scena, al posto degli zii, la comare Stefana¹⁸, (comparsa prima in occasione del parto di Menica); non si fa alcun cenno alla sorte futura dei figli, mentre non si parla affatto di Titta, il quale difatti, come abbiamo visto, non apparirà neppure in seguito.

Ecco dunque come viene presentato il seguito della storia di Lucia in *Piccolo mondo*:

Un bel giorno, su di un carro, arrivò una ragazzetta con un fardello sotto il braccio, e si fermò all'osteria dicendogli a Gesualdo: - Sape-

¹⁶ MP, p. 502.

¹⁷ PM, p. 96

¹⁸ Nella versione definitiva di *Vagabondaggio*, ritroviamo: «La bambina se l'era tolta in casa comare Stefan». In *Opere di Giovanni Verga...*, p. 825.

te, son vostra sorella Lucia. - Filomena le fece festa, e acconsentì anche a pigliarsela in casa pei servizi grossi. Ma due cognate stanno male insieme, specie quando una ha le mani lunghe, e un'altro bel giorno Lucia se ne fuggì in compagnia di un altro ragazzetto che stava lì alla chiatta di Primosole, per scansare certe busse che altrimenti non gliene avrebbe levate il Papa. E nemmeno ne seppe più nulla. La gente diceva che la zia Filomena aveva messo la gonnella al marito, e infatti egli lasciava fare per amore della pace e dei figlioli. Di altre chiacchiere colla moglie non ce ne furono se non che il giorno in cui don Liborio si trovò a passare da Primosole colle sue scarabattole, e Gesualdo voleva farlo entrare per non perdere la pratica.

- Tua moglie ha ragione. Osservò don Liborio più prudente. Quel ch'è stato è stato, e cogli anni anche a lei è venuto il giudizio.

Poi mentre aspettava la chiatta per passare il fiume gli diede conto di suo fratello Titta, che l'aveva lasciato all'ospedale, per una rissa fatta alla fiera di Lentini, dove s'era buscata una coltellata, e di Lucia che faceva la mala vita.

- Sai, quando ci si casca una volta, è difficile tornare a galla, fra le donne oneste. È stata anche in prigione, perché dice che aveva fatto morire la sua creatura. Il birbante fu quello che l'abbandonò col bambino sulle spalle. Ma tutti avrebbero fatto come lui¹⁹.

L'unico accenno a Lucia che ritroviamo in *Petit monde* è contenuto nelle ultime righe della novella, dove la storia, però, si svolge in maniera ben diversa:

Lorsqu'il fut marié, il ne parla plus de rentrer au pays. De temps à autre, tous les six ou sept ans, il recevait des nouvelles.

- Savez-vous? Il est arrivé ceci et cela à votre parent un tel, - ou bien: - Savez-vous? votre soeur se marie.

Quant à lui, il lui arrivait ce qui était arrivé à son pere, qui était resté toute sa vie, là ou il s'était cassé la jambe.

Une fois il passa un char sur lequel il y avait une jeunesse qui s'arrêta pour lui dire: - Savez-vous? Je suis votre nièce.

Philomène lui fit bon accueil et lui offrit un verre de vin. Puis la

¹⁹ MP, p. 507.

jeune fille partit comme tous ceux qui passaient le Simeto et s'en allaient deçà et delà par le monde⁶⁰.

Qui dunque Lucia si sposa, ed è sua figlia, almeno così sembra di capire, che arriva su un carro e prosegue, come «tutti i viandanti», fermandosi solo il tempo di bere un bicchiere di vino.

Infine il racconto si conclude dopo appena qualche riga - in maniera del tutto simile all'edizione italiana - allungando cioè la prospettiva sui figli di Gesualdo, che giocano, come aveva fatto già lui, sugli scalini della chiesetta, e sono destinati a finire «come lui et après lui sous le trèfle, derrière la petite église, où il allait faucher l'herbe pour ses bêtes»⁶¹.

Dopo aver letto e riletto questo racconto, pubblicato, senza alcun dubbio, sul «Figaro», e di cui riportiamo qui il testo, ci riesce abbastanza complicato comprendere il significato dell'ultima lettera di Caponi rimasta da esaminare. Essa è datata in maniera incompleta: «Parigi 12»⁶². Di quale mese cioè non sappiamo; ma, come può arguirsi dal testo che segue, il mese sembra essere luglio, o quantomeno un mese posteriore a giugno, ovvero alla data della stampa del numero speciale.

Caro Verga.

Mondo piccino era preparato come vedi dalle bozze ma non fu mai pubblicato. D'altronde non avevi il Numero Italiano del Figaro che lo dimostrava? Ti stringo la mano attraverso i 7 terribili giorni di quarantena.

Aff^o

CAPONI

Le interpretazioni di questo biglietto possono essere molteplici, ma nessuna, in effetti, convince veramente. In primo luogo,

per esempio, è lecito pensare che qui Caponi parli di *Mondo piccino* e del «Numero Italiano» e non di *Petit monde*, come altrove si è detto⁶³. È possibile che egli si riferisca dunque all'edizione in lingua italiana del numero del «Figaro», che, come quella francese, naturalmente non conteneva il racconto di Verga; il quale, a sua volta, forse credendo di esser stato scartato solamente dall'edizione in francese, poteva aver chiesto spiegazioni a Caponi.

Si potrebbe pensare altrimenti a un disguido postale: forse la lettera di Caponi in cui si parla della quasi sicura pubblicazione nel numero letterario del giornale, o il telegramma, o forse tutt'e due, furono ricevuti in ritardo, o mal si incrociarono con le missive di Verga; la qual cosa potrebbe rispondere al vero, se in quel periodo, come risulta dalla corrispondenza con Rod, lo scrittore catanese fece un viaggio a Londra⁶⁴. In realtà solamente le lettere di Verga a Caponi, che non conosciamo, potrebbero far vera luce su queste ipotesi.

Esiste però ancora un'altra possibilità. Verga avrebbe voluto forse accertarsi, consultando il diretto responsabile, che il racconto *sicuramente* fosse inedito in Italia; in modo cioè da poterlo anche qui proporre e pubblicare tranquillamente, senza alcun problema di diritti, e forse scrisse a Caponi in questi termini. In tal caso lo strano biglietto, potrebbe leggersi dunque come una rassicurazione («*Mondo piccino* [...] non fu mai pubblicato. D'altronde non avevi il Numero Italiano del Figaro che lo dimostrava?»).

⁶⁰ In effetti è sulla base del contenuto di questo biglietto che Tellini dà per fallita l'edizione di *Petit monde*: «La stampa nel «Figaro» tuttavia, annunciata per il 15 giugno 1884, poi confermata per il 5 luglio (cfr. telegramma [...]), sfumò di fatto all'ultimo momento, secondo quanto Caponi annuncia a Verga, da Parigi, s.d.: «*Mondo piccino* era preparato come vedi dalle bozze (...)»); in *Opere di Giovanni Verga...*, p. 1570.

⁶¹ Cfr. la lettera a Rod, da Londra, del 24 giugno 1884, in G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di Fredi Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954, pp. 86-87.

⁶² PM, p. 102-3

⁶³ PM, p. 103

⁶⁴ BUC, ms. 2513.

Il tono della lettera del 19 agosto 1884 a Protonotari, che abbiamo riportato in apertura, in effetti sembrerebbe confermare quest'ultima ipotesi: «Però adesso non potrei dare che *Mondo piccolo*, novella già pubblicata in francese in un numero del *Figaro*. Fatta questa dichiarazione, a sgravio di coscienza e a scanso di equivoci, se Ella vuol considerare l'articolo come inedito per l'Italia, e per l'*Antologia*, me lo faccia sapere, ché non parmi del tutto indegno». Comunque siano andate effettivamente le cose, noi possiamo confermare solamente che la risposta di Protonotari⁶⁵, pur con qualche lieve riserva, fu affermativa:

Roma 28 Agosto 1884

Egregio Signore.

La ringrazio della Sua cortese lettera e della gentile offerta che Ella mi fa di riproporre nella *Nuova Antologia* il bozzetto già pubblicato sul *Figaro*. Sebbene le riproduzioni di lavori già venuti alla luce in altri giornali, non siano una consuetudine della nostra rivista, pure, questa volta son lieto di fare un'eccezione per Lei, e a ciò mi spinge soprattutto la speranza che questo sia come una promessa di lavori più importanti e interamente inediti.

Per regolarità dell'amministrazione nell'inviarmi il *Bozzetto* voglia anche dirmi qual'è la ricompensa che le è dovuta. Gradisca i sensi di stima e grata osservanza con cui mi prego di essere

Suo dev.

FR. PROTONOTARI

Ma è solo dopo un telegramma del direttore della «Nuova Antologia» («Roma, 22 settembre 1884 - Avrete ricevuta lettera accettazione proposta. Pregovi mandarvi manoscritto occorrendo prossimo numero - Protonotari») ⁶⁶, che Verga invia il racconto, rivisto e integrato, dando ragione del suo silenzio durato più di un mese:

⁶⁵ BUC, ms. 4365.

⁶⁶ BUC, ms. 4366.

Medrisio, 26 settembre 1884

Chiarissimo Signore,

le spedii ieri l'altro il manoscritto del bozzetto che avendo voluto ritoccare e modificare in parte, ho dovuto farla aspettare. Nondimeno spero che Ella e i lettori della sua rivista ne siano contenti, e che le arrivi in tempo per il prossimo numero. Mi duole soltanto per la brevità del tempo, e per non poter essere di ritorno a Milano prima della ventura settimana, non mi è dato rivedere le bozze di stampa, e mi affido quindi completamente a Lei per le correzioni. Per quanto riguarda il compenso faccio pure Lei il conto sulle pagine che occuperà il mio lavoro nella *Nuova Antologia*, calcolando il foglio di stampa a 300 lire. E quel che me ne viene potrà inviarmelo a Milano, Corso Venezia 82, dove sarò la settimana ventura. Gradisca intanto i sensi di perfetta osservanza con cui mi prego di essere suo dev.mo

G. VERGA ⁶⁷

Mondo piccolo, come già sappiamo, uscì effettivamente dopo qualche giorno, nel numero della rivista del 1° ottobre, e confluì, insieme a tutte le stesure precedenti, in *Vagabondaggio*, edito con altre undici novelle nell'omonima raccolta.

Bisogna attendere almeno altri vent'anni perché in Francia si torni a parlare del racconto e della sua traduzione, questa volta nella sua veste definitiva. Esso fu inserito nella raccolta *Nedda* ⁶⁸, pubblicata a Parigi nel 1908, anche questa volta senza l'indicazione del traduttore. È a proposito di questo volume che Edouard Rod il 19 ottobre di quell'anno scriveva a Verga: «[...] Savez-vous qu'il a paru chez Juven, sans nom de traducteur, un recueil de vos nouvelles intitulé *Neda* [sic]?» ⁶⁹. Si trattava quindi di una traduzione pirata, non autorizzata cioè dall'autore, che

⁶⁷ In A. NAVARRIA, *Annotazioni...*, p. 110; poi in *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979 p. 165.

⁶⁸ G. VERGA, *Nedda* (Moeurs siciliennes), Paris, Librairie Félix Juven 1908, pp. 295. Il libro, oltre a *Vagabondage*, conteneva: *Nedda*, *Le signe d'amour*, *La fuite en Egypte*, *Nanni Volpe*, *Le Rouquin*, *Aux Assises*, *Don Candeloro et Cie*, I. *Le Théâtre des Marionnettes*, II. *Les Marionnettes parlantes*, *Le Choléra*, *L'oeuvre de l'Amour Divin*, *La marmite*.

⁶⁹ Cfr. *Lettere al suo traduttore...*, p. 288.

Verga conobbe forse soltanto grazie all'interessamento dell'amico ginevrino. Sappiamo dalla risposta a Rod (del 12 febbraio 1909) che lo scrittore quasi settantenne, non si curò più di tanto del fatto, stanco come doveva ormai essere di liti e cause giudiziarie per problemi di diritti d'autore.

La novella fu in realtà tradotta e pubblicata⁷⁹ anche l'anno successivo da Héctor Locoche, il quale ne era stato autorizzato da Verga sin dal 1901; essa apparve sul quotidiano «L'Eclair», in ben sei puntate, col titolo *Vagabondage*, sotto il quale leggiamo - ancora una volta - "Nouvelle inédite", nonostante la comparsa del racconto in volume, l'anno precedente.

⁷⁹ *Vagabondage* - Nouvelle inédite, «L'Eclair», Journal de Paris, quotidien, politique, littéraire; la novella fu pubblicata dal Vendredi 30 Avril 1909, n° 7459, 22^e Année, al Mercredi 5 mai 1909, n° 7464, 22^e Année; vedi le *Lettere a Verga del traduttore Locoche*, in «Otto/Novecento», VII, n. 2, marzo/aprile 1983, pp. 131-143.

MONDO PICCINO

Gesualdo, sin da fanciulletto, non si rammentava altro: suo padre, compare Cosimo, che tirava la fune della chiatto, al Simeto, con Nanni Lasca, Ventura, e l'Orbo; e lui a stendere la mano per riscuotere il pedaggio. Passavano lettighe, passavano vetturali, passava gente a piedi e a cavallo d'ogni paese, e se ne andavano pel mondo, di qua e di là del fiume.

Prima compare Cosimo faceva il lettighiere, di suo mestiere. Una volta, la vigilia di Natale - giorno segnalato - tornando da un viaggio, trovò a Primosole che sua moglie stava per partorire: - Comare Menica stavolta vi fa una bella bambina - gli dicevano tutti all'osteria. E lui contento come una Pasqua s'affrettava ad attaccare i muli alla lettiga per arrivare a casa prima di sera. Il baio, birbante, da un po' lo guardava di malocchio per certe perticate a torto, che se l'era legate al dito. Come lo vide spensierato, mentre si chinava ad affibbiargli il sottopancia, affilò le orecchie a tradimento - jji! - e gli assestò un calcio che l'azzoppò per sempre.

Sua moglie, poveretta, appena lo seppe, voleva saltare giù dal letto, e correre a Primosole, se non era il dottore don Battista che l'acchiappò per la camicia: - Come le bestie, voialtri villani! Non sapete cosa vuol dire una febbre puerperale!

- Signor don Battista, come posso

PETIT MONDE

Gesualdo ne conservait qu'un seul souvenir de son premier âge: c'était son père, le père Côme, qui tirait la corde du radeau sur le «Simeto», avec Jean Lasca, Ventura et l'Aveugle; quant à lui, il ne faisait guère autre chose que tendre la main pour toucher le péage. Il passait des chaises à porteurs, des voitures, du monde à pied et à cheval venant de tous les pays et s'en allant dans toutes les directions en deça et au delà du fleuve.

Jadis, le père Côme avait été *lettighiere* (conducteur de chaises à porteur); un jour, la veille de Noël - jour solennel - le père Côme, en revenant d'un voyage à Primosole, y trouva la nouvelle que sa femme allait accoucher.

- La mère Menica va vous étrenner d'une belle fille, lui disait-on à l'auberge. Et lui, gai comme un pinson, se hâtait d'atteler les mulets pour arriver à la maison avant la tombée du jour. Mais le Gris, ce satané Gris, lui gardait rancune depuis quelque temps à cause de certaines volées de coups de bâton - qu'il avait reçues à tort, et dont il voulait tirer vengeance. Aussi, comme il le vit, sans soupçon aucun, se pencher pour lui serrer la sous-ventrière, le voilà tout à coup qui tend les oreilles, pousse un épouvantable - iiii - et lui lâche un coup de pied qui l'estropia à jamais.

Quand sa femme en reçut la nouvelle elle sauta hors du lit et aurait

lasciare quel poveretto in mano altrui, ora che è in quello stato fuoriviva?

- Date retta al medico, diceva comare Stefana. - Vostro marito andrete a trovarlo poi. Credete che vi scappa?

Poscia il baliatico, la malannata, il bisogno dei figlioli, e il tempo era passato. Compare Cosimo per buscarsi il pane s'era messo con quelli della chiatta, a Primosole, insieme a Gesualdo, e prometteva sempre d'andar al paese per veder la moglie e la bambina, un giorno o l'altro. - Verrò a Pasqua. Verrò a Natale. - Con ogni conoscente che passava mandava sempre a dire la stessa cosa; tanto che comare Menica non ci credeva più, e Gesualdo, ogni volta, guardava il babbo negli occhi, per vedere se diceva davvero.

Ma succedeva che a Pasqua e a Natale si aveva una gran folla da traggitare, sicché quando spirava scirocco e levante, e il fiume era grosso, c'erano più di cinquanta vetture che aspettavano all'osteria di Primosole. Lo zio Cosimo bestemmiava contro il maltempo che gli levava il pan di bocca, e la sua gente si riposava: Nanni Lasca bocconi, dormendo sulle braccia in croce, Ventura all'osteria, e l'Orbo cantava tutto il giorno, ritto sull'uscio della capanna, a veder piovere, guardando il cielo cogli occhi bianchi.

Comare Menica avrebbe voluto andar lei a Primosole, almeno per sentire come stava suo marito, e fargli vedere la bambina, che suo padre non la conosceva neppure, quasi non l'avesse fatta lui. - Andrò appena avrò presi i denari del filato, diceva anch'essa. - Andrò dopo la raccolta delle olive, se

couru à Primosole, n'était le docteur qui l'empoigna par la chemise en lui criant:

- Vous êtes comme les bêtes, vous autres paysans; vous ne savez donc pas ce que c'est qu'une fièvre puerpérale?

- Mais, monsieur le docteur, qui aura donc soin du malheureux dans l'état pitoyable où il se trouve?

- Écoutez le médecin, fit Stefana, la voisine; vous irez voir votre mari après vos couches. Que diable! avez-vous peur qu'il se sauve?

Après les couches, il y eut l'allaitement, les mauvaises récoltes, les tracas des enfants, et le voyage pour Primosole dut être ajourné.

De son côté, le père Côme qui, pour gagner sa vie, s'était associé, lui et Gesualdo, aux hommes du radeau, se promettait d'aller au pays aussitôt qu'il le pourrait. Il lui tardait bien de revoir sa femme et de faire connaissance de la petite fille!

- J'irai à Pâques, j'irai à la Noël, annonçait-il à sa femme par les gens du pays qui traversaient le Simeto; et comme il n'en était jamais rien, Menica finit par ne plus y croire du tout, et Gesualdo, chaque fois, regardait son père dans les yeux, pour voir enfin si c'était vrai.

Or, justement, il arrivait qu'à Pâques et à la Noël, il y avait du monde fou à transporter, en sorte que si, par malheur, le fleuve avait une crue, plus de cinquante voitures devaient faire la queue, à l'auberge de Primosole. Alors, le père Côme jurait contre le scirocco et le levante, ces vents maudits

m'avanza qualche soldo. - Così passava il tempo anche per lei. Intanto fece una malattia mortale di quelle che don Battista se ne lavava le mani come Pilato. - Vostra moglie è malata malatissima - sentiva dire compare Cosimo dallo zio Cheli, da compare Lanzise, e da tutti quelli che arrivavano dal paese. Stavolta egli voleva correre davvero, a piedi, come poteva. - Prestatemi due lire pel viaggio, compare Ventura. - Compare Ventura rispondeva: - Aspettate prima se vi portano qualche buona notizia, benedetti'uomo che siete! Alle volte, intanto che voi siete per via, vostra moglie gli succede di guarire e voi ci perdetevi il viaggio inutilmente. L'Orbo invece gli suggeriva di far dire una messa alla Madonna di Primosole ch'è miracolosa per le febbri d'aria e gli accidenti. Infine giunse la notizia che a comare Menica gli avevano portato il Viatico. - Vedete se avevo ragione di dirvi d'aspettare? osservò Ventura. - Cosa andavate a fare se non c'era aiuto?

Il peggio era peggli orfani, che la mamma è come la chiocchia pei suoi pulcini. Gesualdo stava con suo padre a buscarsi il pane alla chiatta di Primosole. Ma Titta, suo fratello, e Lucia, l'ultima nata, erano rimasti alle spalle degli zii lontani, che gli davano il pane duro e la mala parola. E meglio fu per compare Cosimo che il Signore gli chiuse gli occhi prima che vedesse quel che n'era del sangue suo. A Primosole l'Orbo gli diceva che coll'aiuto di Dio poteva viverci e morire al pari di lui, che vi mangiava pane da quarant'anni, e ne aveva vista passare tanta della gente.

qui lui étaient le pain de la bouche. Et pendant ce temps-là, ses hommes s'en donnaient à cœur joie, du repos! Jean Lasca, le ventre à terre et dormant sur ses bras en croix; Ventura, toujours à l'auberge, tandis que l'Aveugle, se tenant debout à la porte de sa chaumière, chantait tout le temps et de ses yeux blancs, fixait la pluie et le ciel gris.

Le mère Menica grillait d'aller à Primosole, au moins pour voir comment se portait son homme, et lui faire faire connaissance avec son marmot qu'il n'avait jamais vu, tout juste comme s'il n'y était pour rien.

- J'irai dès que j'aurai touché le prix du tissage, disait-elle à son tour. J'irai après la récolte des olives, s'il me reste quelques sous de côté. Et le temps se passait!

Sur ces entrefaites, la mère Menica tomba malade d'une de ces maladies mortelles, desquelles dom Baptiste, le docteur, disait qu'il s'en lavait les mains comme Pilate, n'y pouvant rien.

- Votre femme est malade, bien malade, disaient au père Côme l'oncle Theli, le père Alfio et tous ceux qui arrivaient du pays. Cette fois, il était bien décidé à partir, à courir, à pied même s'il le fallait!

- Prêtez-moi deux livres pour faire le voyage, disait-il à son compère Nanni. Celui-ci lui répondait:

- Attendez qu'on vous apporte une bonne nouvelle; il se peut que votre femme en revienne pendant que vous êtes en route, et alors vous en seriez pour vos frais et pour le dérangement.

L'Aveugle l'engageait à prier Notre-Dame de Primosole - qui fait

Passavano conoscenti, passavano viandanti che non s'erano visti mai, e nessuno sapeva d'onde venissero, a piedi, a cavallo, d'ogni nazione, e se andavano pel mondo, di qua e di là del fiume. - Come l'acqua del fiume stesso che se ne andava al mare, ma lì pareva sempre la medesima, fra le due ripe sgretolate; a destra le collinette nude di Valsavoia, a sinistra il tetto rosso di Primosole; e allorché pioveva, alle volte per settimane e settimane, non si vedeva altro che quel tetto triste nella nebbia. Poi tornava il bel tempo, e spuntava del verde qua e là, per le roccie di Valsavoia, sul ciglio delle viottole, nella pianura fin dove arrivava l'occhio. Infine giungeva l'estate e si mangiava ogni cosa, il verde dei seminati, i fiori dei campi, l'acqua del fiume, gli oleandri che intristivano sulle rive, coperti di polvere.

La domenica cambiava. Lo zio Antonio, che teneva l'osteria di Primosole, faceva venire il prete per la messa; mandava la Filomena, sua figliola, a scopare la chiesetta ed a racattare i soldi che i devoti vi lasciavano cadere dal finestrino per le anime del Purgatorio. Accorrevano dai dintorni, a piedi, a cavallo, e l'osteria di riempiva di gente. Alle volte arrivava anche il Zanno, che guariva ogni male, o don Liborio, il merciaiuolo, con un grande ombrellone rosso, e schierava la sua mercanzia sugli scalini della chiesuola, forbici, temperini, nastri e refe di ogni colore. Gesualdo si affollava insieme agli altri ragazzi, per vedere, ma suo padre gli diceva: - No, figliuol mio, questa è roba per chi è ricco e ha denari da spendere.

tant de miracles - pour la santé de sa femme. Mais le jour vint, où l'on reçut la nouvelle que la mère Menica avait été administrée.

- Vous voyez si j'avais raison, s'écria le père Nanni, qu'est-ce que vous alliez faire chez vous, puisqu'il n'y avait plus d'espoir?

La voisine Stefana avait pris par charité la petite chez elle; et le père Côme était resté à Primosole avec son fils Gesualdo.

Avec l'aide du bon Dieu, lui disait l'Aveugle, il pourrait très bien y vivre et y mourir, comme lui, qui y gagnait son pain depuis cinquante ans; et, pendant ce temps-là, en avait-il vu passer du monde! Il passait des gens connus, il passait des voyageurs que personne ne savait d'où ils venaient, du monde à pied et à cheval, venant de tous les pays et s'en allant dans toutes les directions, en deça et au delà du fleuve.

Il en était de même de l'eau de ce fleuve qui s'en allait dans la mer et qui paraissait toujours la même entre les deux bords escarpés: à droite les côtes dénudées de Valsanoja, à gauche le toit rouge de Primosole; et lorsque quelquefois il pleuvait, pendant des semaines et des semaines, on ne voyait guère autre chose dans le brouillard que le morne toit de Primosole.

Puis le beau temps revenait et du vert poussait par-ci, par-là, entre les rochers de Valsanoja, sur les bords des ruisseaux et dans la plaine, aussi loin que le regard pouvait arriver. L'été arrivait enfin et il mangeait tout: le semis des champs, les fleurs des prairies, l'eau

Gli altri invece compravano: bottoni, tabacchiere, pettini d'osso che imitavano la tartaruga, e Filomena frugava dappertutto colle mani sudicie, senza che nessuno gli dicesse niente perché era figliuola dell'oste. Anzi don Liborio un giorno le regalò un bel fazzoletto giallo e rosso che passò di mano in mano. - Sfacciata! dicevano le comari - fa l'occhio a questo e a quello per avere dei regali!

Dopo Gesualdo li vide tutti e due dietro il pollaio che si tenevano abbracciati. Filomena, la quale stava all'erta per timore del babbo, si accorse subito di quegli occhietti che si ficcavano nella siepe, e gli saltò addosso con la ciabatta in mano. - Cosa vieni a fare qui, spione? Se racconti quel che hai visto, guai a te! - Ma don Liborio la calmava con belle maniere. - Lasciatelo stare quel ragazzo, comare Mena, ché gli fate pensare al male senza saperlo.

Però Gesualdo non poteva levarsi dagli occhi il viso rosso di Filomena e le manacce di don Liborio che brancicavano. Allorché lo mandavano pel vino all'osteria, si piantava dinanzi al banco della ragazza, che glielo mesceva con faccia tosta, e lo sgridava:

- Guardate qua, cristiani! Non gli spuntano ancora peli al mento, quel moccioso; e ha negli occhi la malizia!

Passò del tempo. Lo zio Antonio maritava Filomena con Lanzise, uomo dabbene, il quale non sapeva niente. Però ci aveva il fatto suo lì vicino, terre e buoi, e un pezzo di vigna in collina, dicevano. Il matrimonio fece chiasso, tanto che venne anche don Liborio a vender roba pel corredo. La sera

de la rivière et les lauriers roses qui, couverts de poussière, se fanaient sur les rivages.

Le dimanche tout changeait. Antoine, le propriétaire de l'auberge de Primosole, faisait venir le curé pour la messe; il envoyait Philomène, sa fille, balayer la petite église, et ramasser les sous que les dévôts y jetaient par la lucarne pour les âmes du purgatoire. Des environs, il venait du monde à pied et à cheval, et l'auberge regorgeait de voyageurs. Quelquefois on voyait arriver le Zanno, qui guérissait tous les maux, et dom Liborio, le colporteur, avec son immense ombrelle rouge, qui venait étaler sur l'escalier de l'église ses différents articles, des canifs, des ciseaux, des rubans et du fil de toutes les couleurs. Gesualdo et les autres gamins se pressaient autour de l'étalage pour mieux voir. Mais Côme ne manquait jamais de dire à son fils: Non, mon enfant, ceci n'est pas pour toi, c'est pour ceux qui ont de l'argent à dépenser.

Les autres, par contre, faisaient des emplettes; ils achetaient des boutons, des tabatières en bois, des peignes en os; et Philomène fouillait dans l'étalage avec ses mains sales, mais personne ne lui disait rien, car elle était la fille de l'aubergiste. Même, un jour, dom Liborio lui fit présent d'un fichu jaune et rouge, qu'elle montra à tout le monde. - L'effrontée! - se disaient les commères entre elles - elle fait les yeux doux à Pierre et à Paul pour leur soustraire des cadeaux.

Un peu plus tard, Gesualdo les vit

mangiava all'osteria di Primosole. Non si sa come, a motivo di un conto sbagliato, attaccarono lite collo zio Antonio; e don Liborio gli disse - becco!

Compare Antonio era un omettino cieco da un occhio che a vederlo non l'avreste pagato un soldo. Però si diceva che aveva più di un omicidio sulla coscienza, e a venti miglia in giro gli portavano rispetto. Al sentirsi dire quella mala parola sul mostaccio, senza dire né uno né due, andò a pigliare lo schioppo accanto al letto. Sua moglie allora, ch'era malata d'anni ed anni, si rizzò a sedere in camicia strillando: - Aiuto, che s'ammazzano! santi cristiani!

E Filomena per dividerli, buttava piatti e bicchieri addosso a don Liborio gridando: - Birbante! ladro! scomunicato!

- Che vi pare azione d'uomo cote-sta, compare Antonio? - rispose don Liborio con quella faccia di minchione. - Io non ci ho altro addosso che questo po' di temperino.

- Avete ragione, disse lo zio Antonio, e andò a posare lo schioppo senza aggiunger altro.

Più tardi Gesualdo raccattava un po' di frasche sulla riva, quando vide venirsi incontro don Liborio, con quella faccia gialla di traditore, che si guardava attorno sospettoso, e gli disse: - Te' un baiocco, e va' a dire a compare Antonio che l'aspetto dietro la siepe, per quella faccenda che sa lui. Ma che nessuno ti senta, vèh!

La sera trovarono compare Antonio lungo disteso dietro una macchia di fichi d'India, col suo cane accanto che

tous deux se tenant embrassés derrière le poulailler. Philomène, qui était sur ses gardes, par crainte du père, s'aperçut sur le champ de ces petits yeux curieux qui s'enfonçaient dans la haie; elle lui tomba dessus, le menaçant, ses socques à la main.

- Qu'est-ce que tu viens faire ici, mouchard, lui cria-t-elle... Gare à toi si tu vas raconter ce que tu as vu.

Dom Liborio, avec ses belles manières, tâchait de la calmer:

- Ne grondez pas le gamin, com-mère, vous lui feriez croire ce qui n'est pas.

Néanmoins Gesualdo avait toujours devant les yeux la figure rouge de Philomène et les grosses mains de Dom Liborio qui la tenaient par la taille.

Quand on l'envoyait chercher du vin, il se plantait devant le comptoir regardant dans les yeux la jeune fille; elle, hardie, le servait et l'invectivait en même temps.

- Le voyez-vous, ce gamin, chrétiens! Il n'a pas un seul poil sur la figure, et la malice lui perce déjà des yeux, à ce morveux.

Le temps s'écoulait. Le père Antoine avait marié Philomène avec Lanzise, ait un brave homme qui ne sava rien de ce qui s'était passé. Il avait son bien dans les environs, quelques arpents de terre, une paire de bœufs, et un vignoble sur la côte, disait-on. Ce mariage fit du bruit. Dom Liborio se rendit à Primosole et vendit plusieurs articles pour la mariée. Le soir, il était attablé, avec les autres, à l'auberge, quand tout à coup, à cause d'une addition erronée, on se querella avec le père

gli leccava la ferita. - Come è stato, compare Antonio? Chi v'ha dato la coltellata? - Compare Antonio non volle dirlo. - Portatemi sul letto per ora. Se campo poi ci penso io, se muoio ci pensa Dio. - Questo fu don Liborio che me l'ammazzò! strillava la moglie. E Filomena badava a ripetere: - Birbante! ladro! scomunicato!

- Io lo so chi l'ha ammazzato - diceva Gesualdo agli altri ragazzi. - Ma non posso dirlo.

Venne il giudice cogli sbirri, a fare la generica; ma nessuno aveva visto nulla, e lo zio Antonio non rispondeva altro: - Se vivo ci penso io, se muoio ci pensa Dio. - Così se ne andò in paradiso dopo due giorni, senza dir nulla, e Filomena ci guadagnò che perdetto il marito, per quella parolaccia di becco, che a Lanzise gli era giunta all'orecchio.

Anche don Liborio tornò a passare da quelle parti, fresco come una rosa, dopo ch'era scorso del tempo, e dell'acqua n'era passata sotto la chiat-ta. - Il mio mestiere è di andare pel mondo di qua e di là - diceva agli amici, che da un pezzo non lo vedevano. E sebbene Gesualdo si fosse fatto grande, e avesse già i peli al mento, lo riconobbe subito e gli disse: - Tu sei quello che andavi pel vino all'osteria, che ci siamo visti dell'altre volte. Ti rammenti? - Egli aveva ingrandito il suo negozio, e si tirava dietro un ragazzino carico delle sue scarabattole, il quale andava vociando nei villaggi e lungo le fattorie: - Forbici! temperini! tela fina e fazzoletti alla moda! - Lo conoscete questo ragazzo? - disse anche don Liborio a compare Cosimo. - È Titta vo-

Antonio, et dom Liborio le plaisanta sur ses infortunes conjugales.

Le père Antonio était un petit homme borgne, qui n'avait pas l'air de grand-chose. Néanmoins, on disait qu'il avait plusieurs meurtres sur la conscience, et cela imposait le respect à vingt lieues à la ronde. Comme il entendit ce dom Liborio, qui avait l'air d'un nigaud, lui décocher une épithète malsonnante, il s'en alla sans souffler mot, chercher son fusil qui se trouvait dans sa chambre.

Sa femme, qui depuis nombre d'années était clouée dans son lit, se leva sur son séant, et se mit à brailler:

- Au secours, chrétiens, on se tue; au secours!

Philomène, pour les séparer, flanquait des assiettes et des verres à la figure de Dom Liborio, tout en lui criant à tue-tête:

- Coquin, voleur, excommunié!

- Etes-vous fou, compère Antoine - répondit dom Liborio devenu plus jaune que d'habitude. Je n'ai qu'un canif sur moi.

- Vous avez raison, fit Antoine, et il alla remettre son fusil à sa place, sans ajouter d'autres mots.

Une heure plus tard, Gesualdo s'en allait à l'auberge pour chercher le vin lorsqu'il rencontra en route dom Liborio, qui, les yeux hors de la tête, regardait tout autour de lui, soupçonneux.

- Voici deux sous pour toi, lui dit-il; tu iras voir Antoine et tu lui diras que je l'attends ici pour l'affaire qu'il sait. Mais que personne ne t'entende, comprends-tu?

stro figlio, che v'ho portato per baciarti la mano. Vedete come si è fatto grande? Ora con me impara il mestiere, e si farà uomo. - Lo zio Cosimo si lasciò baciare la mano, che non gli pareva vero, e tutti della chiatta, anche Gesualdo, fecero festa a Titta, che era come il Figliuol Prodigio.

Poi, dopo ch'ebbero magiato e bevuto, se n'andarono pei fatti loro, Titta vociando come al solito, nell'infilare le cinghie delle scarabattole. - Forbici! temperini! Tela fina e fazzoletti alla moda! - E prima d'accomiarsi, don Liborio conchiuse parlando collo zio Cosimo: - Vedete? Ora dovrete cercare di collocare all'osteria anche l'altra figliuola vostra, Lucia, che non ha nessuno al mondo, e comincia a farsi grande e bella. Se no va a finir male.

Ma prima d'arrivare a collocare la ragazza all'osteria venne un'annata asciutta, che la gente moriva come le mosche, e compare Cosimo prese le febbri anche lui. Siccome era vecchio e pieno di guai, andava predicando: - Questa è l'ultima mia annata.

Non sentiva più i dolori della sciatica; non abbaia più la notte, e stava quieto nel suo lettuccio, al buio. Soltanto appena udiva chiamar la barca, di qua e di là del fiume, rizzava il capo come poteva, per amor del guadagno, e gridava: - O gente!

Però non potevano lasciarlo morire come un cane, senza medico. Ventura, l'Orbo, e alle volte anche Nanni Lasca, ne parlavano fra di loro, accanto all'uscio, vedendo lo zio Cosimo lungo disteso come un morto, colla faccia color di terra, e si grattavano il capo.

Le soir, on trouva Antoine étendu derrière les broussailles de figuiers d'Inde, ayant son chien à côté qui lui léchait la blessure.

- Que vous est-il arrivé, Antoine? qui vous a donné ce coup de couteau?

Antoine ne voulut pas le dire: - Transportez-moi à la maison, fit-il; si j'en reviens, c'est mon affaire, si j'en meurs ce sera celle de Dieu!

- C'est dom Liborio qui me l'a tué, cria sa femme quand elle le vit.

- Le coquin! le voleur! l'excommunié! criait toujours Philomène, à en perdre l'haleine.

- Je sais, moi qui l'a tué - disait Gesualdo aux autres gamins - seulement je ne peux pas le dire.

Il y eut une année exceptionnellement sèche, tellement sèche qu'il mourait du monde, de la *malaria*, comme des mouches; le père de Gesualdo, lui aussi, prit les fièvres. Et comme il était déjà vieux et perclus d'infirmités, il disait à chaque instant: c'est ma dernière année, assurément. Il ne sentait plus sa sciatique, il n'aboyait plus pendant la nuit, et il restait coi dans son petit lit, sans lumière.

Seulement, aussitôt qu'il entendait héler le bateau, des deux côtés de la rivière, il soulevait sa tête autant qu'il pouvait par amour du gain, et il criait: eh, là-bas, il y a du monde!

Cependant onne pouvait pas le laisser crever sans médecin, comme un chien.

Ventura, l'aveugle, et quelquefois aussi Jean Lasca, en parlaient entre

Infine risolvertero di chiamargli la Gagliana, una vecchietta che faceva miracoli a venti miglia in giro. - Vedrete che la Gagliana vi guarirà in un batter d'occhio - dicevano al moribondo: È meglio di un dottore, quel diavolo di donna! - Lo zio Cosimo non rispondeva né sì né no; e pensava alla sua Menica, che se n'era andata al modo istesso, e a i suoi figliuoli ch'erano sparsi pel mondo, come i pulcini della quaglia. Poi, nel forte della febbre, tornava a piagnucolare:

- Chiamatemi pure la Gagliana. Non mi lasciate morire senza aiuto, signori miei!

La Gagliana la battezzò febbre pericolosa, di quelle che è meglio mandare pel prete addirittura. Giusto era domenica, e si udiva vociare all'osteria. Tutto ciò a Gesualdo, grande e grosso come un fanciullone di vent'anni, gli rimase fitto in mente: i curiosi che venivano a vedere sulla porta, la Gagliana la quale brontolando cercava nelle tasche il rimedio che ci voleva, e il moribondo che guardava tutti uno ad uno, cogli occhi attoniti. L'Orbo, a canzonare la Gagliana che non sapeva trovare il rimedio fatto apposta, le domandava:

- Cosa ci vuole per farmi tornare la vista, comare Gagliana?

Lo zio Cosimo morì la notte istessa. Peccato! Perché il lunedì si trovò a passare lo Zanno, il quale ci aveva il tocca e sana per ogni male nelle sue scarabattole. Lo menarono appunto a vedere il morto. Ei gli toccò il ventre, il polso, la lingua, e conchiuse:

- Se c'ero io lo zio Cosimo non

eux, voyant le vieux Côme étendu raide et bleui comme un mort; après de longues consultations, ils tombèrent d'accord d'aller chercher la Gagliana, une petite vieille qui opérât de vrais miracles à vingt lieues à la ronde.

- Vous verrez que la Gagliana vous guérira en un clin d'œil, disait-on au malade. Elle vaut mieux qu'un médecin, ce diable de femme.

Côme ne disait ni oui ni non; il pensait à sa pauvre Menica qui s'en était allée de la même manière. Mais quand la fièvre était à son plus haut degré, il geignait.

- Allez donc chercher la Gagliana; ne me laissez pas mourir sans secours, mes bons messieurs.

La Gagliana affirma que c'était une de ces fièvres dangereuses pour lesquelles il est bon de s'adresser tout droit au prêtre.

Précisément c'était un dimanche, et les bruits de l'osteria étaient incessants. Tout cela fit à Gesualdo, qui était déjà un gros garçon de vingt ans, une impression si grande qu'il en conserva toute sa vie le souvenir; les curieux qui venaient voir le mourant; la Gagliana qui, en grommelant, avait l'air de chercher dans ses poches le remède qu'il fallait; le malade qui regardait tout le monde, les uns après les autres, avec ses yeux effarés; l'aveugle raillant la Gagliana qui n'arrivait pas à trouver le médicament, et qui lui demandait:

- Que faudrait-il pour me rendre la vue?

Le père Côme mourut la même nuit; ce fut dommage, car le lundi sui-

moriva. Gesualdo quand'ebbe finito di piangere si trovò orfano e senza impiego. Quelli della chiatta volevano fargli la camorra perché era un fanciullone. Per fortuna c'era la Filomena che cominciava a farsi vecchia, e nessuno la voleva per quella storia di don Liborio. Ora che Gesualdo aveva messo i peli al mento, ella gli faceva gli occhi dolci come agli altri, e gli diceva ogni volta:

- Io, alla morte di mia madre, da qui a cent'anni, ci avrò la mia roba, grazie a Dio! E il marito che volessi prendere starebbe come un principe. - L'Orbo che faceva il mezzano, per un bicchiere di vino, confermava: - La roba l'ho vista io, con questi occhi! - Ma la mamma, se la va dello stesso passo, campa cent'anni davvero! - Osservava Gesualdo, che il suo giudizio, alla grossa, l'aveva anche lui. Infine si lasciò persuadere: - Per me, se voi siete contenta, io sono contento pure.

E come fu maritato, sebbene la suocera non morisse mai, stette davvero da principe, tanto che non parlò mai più di muoversi di là dov'era sempre stato, sin da ragazzino. A destra i sassi delle collinette di Valsavoia, a sinistra il fiume giallo colla chiatta, e la capanna dei barcaioli sola nella nebbia triste della sera. Questo solo era mutato. Anche l'Orbo se n'era andato sotterra, nel pezzetto di trifoglio dietro la chiesa, dov'erano seppelliti compare Cosimo e lo zio Antonio, e dove sarebbe andata la suocera, da lì a cent'anni, quando il Signore la chiamava. Intanto nel trifoglio giuocavano i figliuoli che la Filomena gli aveva fatti, ed egli andava a mietere l'erba per le sue be-

vant Zanno passa par Primosole, et il se trouva qu'il avait justement dans ses bottes le spécifique pour tous les maux. On le conduisit voir le mort; il lui toucha le ventre, le poul, la langue et il conclut: Si j'avais été là, le père Côme ne serait pas mort.

Quand Gesualdo eut fini de pleurer, il se vit orphelin et sans travail; il lui fallut penser à gagner sa vie. Tout juste alors Philomène, qui commençait à se faire vieille, et qui était restée veuve depuis l'année précédente, et dont personne ne voulait à cause de l'affaire de dom Liborio, jeta sur lui son dévolu, car à présent Gesualdo avait du poil au menton.

- J'ai quelque argent de côté, Dieu merci, et le mari que je prendrai sera comme un coq en pâte.

L'aveugle qui se faisait entremetteur pour un verre de vin, ajoutait:

- Je l'ai vu, l'argent moi; je l'ai vu avec ces yeux - et Gesualdo finit un jour par répondre:

- Si vous le voulez, je le veux aussi.

Lorsqu'il fut marié, il ne parla plus de rentrer au pays. De temps à autre, tous les six ou sept ans, il recevait des nouvelles.

- Savez-vous? il est arrivé ceci et cela à votre parent un tel, - ou bien: Savez-vous? votre sœur se marie.

Quant à lui, il lui arrivait ce qui était arrivé à son père, qui était resté toute sa vie, là où il s'était cassé la jambe.

Une fois il passa un char sur lequel il y avait une jeunesse qui s'arrêta pour lui dire:

stie. Un bel giorno, su di un carro, arrivò una ragazzetta con un fardello sotto il braccio, e si fermò all'osteria dicendogli: - Sapete, son vostra sorella Lucia. - Filomena le fece festa, e acconsentì anche a pigliarsela in casa pei servizi grossi. Ma due cognate stanno male insieme, specie quando una ha le mani lunghe, e un altro bel giorno Lucia se ne fuggì in compagnia di un altro ragazzino che stava lì alla chiatta di Primosole, per scansare certe busse di Filomena che altrimenti non gli avrebbe levate il Papa. E nemmeno se ne seppe più nulla. La gente diceva che la zia Filomena aveva messo la gonnella al marito, e infatti egli lasciava fare per amor della pace e dei figliuoli. Di altre chiacchiere colla moglie non ce ne furono se non che il giorno in cui don Liborio si trovò a passare da Primosole colle sue scarabattole, e Gesualdo voleva farlo entrare per non perdere la pratica.

- Tua moglie ha ragione. Osservò don Liborio più prudente. Quel ch'è stato è stato, e cogli anni anche a lei è venuto il giudizio.

Poi mentre aspettava la chiatta per passare il fiume gli diede conto di suo fratello Titta, che l'aveva lasciato all'ospedale, per una rissa fatta alla fiera di Lentini, dove s'era buscata una coltellata, e di Lucia che faceva la mala vita.

- Sai, quando ci si casca una volta, è difficile tornare a galla, fra le donne oneste. È stata anche in prigione, perché dice che aveva fatto morire la sua creatura. Il birbante fu quello che l'abbandonò col bambino sulle spalle. Ma tutti nei suoi panni avrebbero fatto come lui.

- Savez-vous? je suis votre nièce.

Philomène lui fit bon accueil et lui offrit un verre de vin. Puis la jeune fille partit comme tous ceux qui passaient le Simeto et s'en allaient deçà et delà par le monde.

L'aveugle, lui s'en était allé sous terre, sous le trèfle, derrière la petite église où étaient déjà le père Côme et l'oncle Antoine.

Gesualdo avait déjà de gros enfants qui jouaient sur l'escalier de l'église comme il y avait joué lui-même et qui eux aussi finiraient comme lui et après lui, sous le trèfle, derrière la petite église, où il allait faucher l'herbe pour ses bêtes.

G. VERGA

Egli parlava ancora che la chiatta scompariva nella nebbia, e non si vedeva più. Gesualdo rimase sulla riva colla nebbia nel cuore anche lui; ma dopo, colla minestra calda, e il vino buono, la Filomena riesci a fargli scacciare la malinconia. È vero che il sangue non è acqua, ma il sangue di compare Cosimo, dacché era rimasto invalido a Primosole, era destinato a spandersi di qua e di là pel mondo come la gente che passava sulla chiatta. Filomena, per confortare suo marito, ora che cogli anni era venuto il giudizio, gli diceva che i poveretti non si riuniscono altrove che al camposanto, dove sarebbero andati a dormire in pace l'uno dopo l'altro, prima la sua mamma, da lì a cent'anni, dopo loro, e dopo di loro i loro figli, che intanto vi andavano a trastullarsi come egli andava a mietervi l'erba per le sue bestie.

G. VERGA

FRANCESCO NICOLSI

IL VERISMO DI G. VERGA E LA NARRATIVA DEL PRIMO D'ANNUNZIO

D'Annunzio narratore si forma certamente alla scuola del Verga; la prima raccolta di novelle, *Terra vergine*, mostra infatti evidente l'influsso di *Vita dei campi*, che il giovane scrittore assume a modello per descrivere la provincia abruzzese. Sono stati puntualmente indicati gli echi verghiani presenti in *Terra vergine*¹, ma si tratta di spunti tematici ed isolati stilemi che non riescono a nascondere la distanza che, già in questa prima fase, separa la narrativa dannunziana da quella del Verga. Il Pescarese ignora o non segue i canoni della poetica verista fondata sul linguaggio esemplato sulla parlata popolare e sull'impersonalità dell'opera d'arte che sembri «essersi fatta da sé, aver maturato ed essere sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto con il suo autore», secondo i principi teorici della nota lettera a S. Farina, premessa all'*Amante di Gramigna*. All'opposto, nelle pagine dannunziane è continua la presenza dell'Autore che interviene per compiangere, deprecare,

¹ Cfr. R. DAVERIO e C. FERRI, *Echi verghiani in "Terra vergine"*, nei «Quaderni del Vittoriale», n. 8, marzo-aprile 1978; si veda anche P. GIBELLINI, *Natura e cultura nel verismo dannunziano*, introduzione a G. D'Annunzio, *Terra vergine*, Milano, 1981.

commentare; egli non si cala nell'intimo dei personaggi per adottarne l'ideologia e i moduli espressivi, ma adopera nella narrazione il suo linguaggio colto, confinando nelle parti dialogiche le rare forme dialettaleggianti o il dialetto *tout-court*. D'Annunzio riduce inoltre il mondo degli umili del Verga ad un mondo animale in cui la quotidiana lotta per l'esistenza è prevalentemente lotta per la conquista della femmina. Questa visione della vita si riflette sul linguaggio e dà origine a quelle comparazioni animali e analogie ferine così frequenti nel tessuto narrativo di *Terra vergine*: Tulespre è assomigliato a «belva in fregola», a «giaguaro»; Fiora è paragonata a «giovenca»; Dalfino compie «guizzi e salti e tonfi», come un cetaceo; Nara, vista in lontananza, sembra «una pecora»; Zarra ha «flessuosità da pantera» e «denti viperini»; Cincinnato fugge come «un orsacchiotto inseguito» o «come un mastino»; Toto corre «come un lupo digiuno» e Ninni gli si avvicina addosso «come una serpicina»; Biascie ha gli occhi tristi «delle belve in schiavitù»; Zolfina agonizza «co' rantoli fiochi di un agnello sgozzato»; Fra' Lucerta spalanca i suoi occhi di «gatto salvatico»; Tora vaga «come una fiera»; Nara è simile a «cagna in amore»; Rocco appare come «bestia stracca»; Mila «bramisce» nella tensione della lotta; Ziza striscia simile a «un leopardo», si lancia sulla preda «come un falco».

Non ci sembra il caso di insistere in un'esemplificazione che rischia di divenire monotona; vorrei solo mettere in rilievo che il darwinismo di *Terra vergine* è chiuso nei limiti della sfera del sesso e si esaurisce nella lotta per il possesso della femmina. Di più largo significato, e coerente con il contesto storico europeo in cui si afferma il naturalismo, è il darwinismo del Verga, che si allarga all'indagine storico-sociale e allo studio dell'uomo che

² Sull'argomento si legga l'acuto articolo di M. Pomilio, *Scontro fra due etiche: la polemica con Verga*, sul «Tempo» del 21 settembre 1979; il critico mette in rilievo, tra l'altro, «l'impetosa distanza con cui (D'Annunzio) tratta, quando li tocca, quei contenuti popolari che erano stati la scoperta dei veristi».

dalle forme elementari di vita muove verso il progresso²; tali intenti di inchiesta sociale e di ricerca della verità erano estranei all'ispirazione più autentica del giovane scrittore abruzzese e perciò gli echi verghiani di *Terra vergine* si riducono all'utilizzazione di spunti tematici e a sporadici prestiti stilistici e lessicali. In tal modo tuttavia si realizza l'originalità dell'artista D'Annunzio nei confronti del modello che egli corrode dall'interno, isolando e sviluppando il motivo della sensualità, in sordina nella novellistica verghiana; sono perciò da ricercare in queste prime novelle le premesse della sconfessione delle teorie veristiche e naturalistiche, che matura durante gli anni della elaborazione del *Piacere* ed appare manifesta negli articoli pubblicati nel 1892-93³.

Per il momento egli affila le sue armi di scrittore nell'officina verghiana da cui trae il materiale per non poche «figurine abruzzesi». Fonte privilegiata è il racconto *Jeli il pastore*, che offre spunti e motivi a più di una novella ad iniziare da *Terra vergine* il cui protagonista, Tulespre, è un mandriano come Jeli; entrambi vivono immersi nel mondo della Natura e ad essi corrisponde l'immagine speculare di una figura di donna, rispettivamente Fiora e Mara. Ancora a Jeli si ispira il personaggio di Cincinnato, protagonista dell'omonima novella dannunziana; Cincinnato, come Jeli, è un primitivo, ha difficoltà a comprendere un discorso complesso, cerca di ridurlo ai suoi termini più semplici; studio della psicologia del personaggio e ritmo narrativo seguono da vicino il modello verghiano, come appare dal raffronto che proponiamo⁴:

³ Cfr. *Il romanzo futuro*, in «La domenica del don Marzio», Napoli, 31 gen. '92. *L'arte letteraria nel 1892, La prosa*, in «Il Mattino», 28-29 dic. '92. *La morale di Zola* in «La Tribuna», 3, 10, 15 luglio 1893.

⁴ Per le citazioni di *Terra vergine* seguiamo il testo, già citato, dell'edizione curata da P. Gibellini, siglando T.V. Traiamo le citazioni di *Vita dei campi* del volume G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, 1979, con sigla T.N.

Parlava così, sommessamente, a pause. Faceva uno sforzo a seguire il filo dell'idea; gli comparivano nella mente cento immagini confuse; ne afferrava due, tre, le meno leggere, le più colorite; poi le altre volavano. (*Cincinnato*, T.V., p. 53)

Le idee non gli venivano nette e filate l'una dietro l'altra, che di rado aveva avuto con chi parlare e perciò non aveva fretta di scovarle e districarle in fondo alla testa, dove era abituato a lasciare che sbocciasse e spuntassero fuori a poco a poco... (*Jeli il pastore*, T.N., p. 142).

Anche la novella *Rosso Malpelo* offre spunti narrativi al giovane D'Annunzio, che si ricorda dell'*incipit* del racconto verghiano nella parte iniziale di *Dalfino*:

Nella spiaggia lo chiamavano Dalfino; e il nomignolo gli stava a capello, perché dentro l'acqua pareva proprio un delfino, con quella schiena curvata dal remo e annerita dalla canicola... (*Dalfino*, T.V., p. 41).

Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; e aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riuscire un fior di birbone. (*Rosso Malpelo*, T.N., 173).

Le circostanze della morte del padre di Malpelo e di quello di Dalfino sono raccontate con speculari corrispondenze di stili narrativi e di referenti temporali:

... il babbo se l'era mangiato il mare; se l'era mangiato, una sera che il libeccio urlava come cento lupi... (*Dalfino*, T.V., p. 41).

... mastro Misciu, suo padre, era morto nella cava. Era morto così, che un sabato aveva voluto terminare un certo lavoro... (*Rosso Malpelo*, T.N., p. 174).

Entrambi i testi si fondano sulla iterazione della frase («era morto» - «se l'era mangiato») e sulla precisazione delle circostanze temporali («un sabato» - «una sera»).

Il delitto di Dalfino, che uccide il finanziere insidiatore di

Zarra, ci riporta alla vicenda di Jeli che sgozza il rivale don Alfonso; anche qui è possibile sottolineare risposdenze tematiche e lessicali:

... gli si fece addosso come una tigre e lo sgozzò d'un colpo senza fargli dir né pure gesummaria. (*Dalfino*, T.V., 46).

... si lanciò su di lui, e gli tagliò la gola di un sol colpo, proprio come un capretto (*Jeli il pastore*, T.N., p. 172).

Zarra ricorda nei tratti fisionomici un altro personaggio verghiano, gnà Pina, la *Lupa*; è «alta e diritta», ha «labbra scarlate», come la *Lupa*; emana da lei una prepotente carica erotica che l'avvicina alla gnà Pina; ma là dove Verga disegna il suo personaggio attraverso l'ottica del narratore contadino che sottolinea sobriamente il «seno da bruna», «il pallore» del volto, «le labbra fresche e rosse, che vi mangiavano», D'Annunzio arricchisce e amplia nella direzione della sensualità il ritratto della Zarra («un petto che ficcava nel sangue la smania dei morsi»), tradendo la sua presenza, anche se poi tenta di defilarsi dal campo narrativo con l'introduzione di una frase popolare («per San Francesco protettore») che è un evidente calco verghiano.

Anche la novella *La Gatta*, pur nell'ambito di uno svolgimento tematico diverso, trae lo spunto dalla *Lupa*; entrambe le novelle hanno come protagoniste personaggi femminili, connotati da soprannomi emblematicamente riferiti al mondo animale. Altri riferimenti verghiani non è difficile cogliere in *Terra vergine*: Toto «pascolava le mucche del padrone nelle bassure piene di trifogli rossi e di lupinelle, sonando il suo piffero di canna» (T.V., 71), come il pastore Jeli che verso il tramonto «si metteva a suonare collo zufolo di sambuco» (T.N., 140); Fra Lucerta scorazzava «per i campi come un puledro selvaggio», simile a Jeli che pareva «l'avessero figliato le cavalle». Biasce nella novella *Campane* vive isolato in una sua cuccia nel campanile,

«come un falcaccio selvatico», un'espressione che ricorda Rosso Malpelo, «davvero un brutto ceffo... e selvatico».

Non possiamo trascurare un riferimento più attento a *Bestiame* e ad *Ecloga fluviale*, due novelle non comprese nella *princeps* di *Vita dei campi* ed entrate successivamente a fare parte dell'edizione 1884. *Ecloga fluviale* per l'insolita ampiezza non è un bozzetto, ma un vero racconto emblematicamente riassuntivo delle caratteristiche proprie della prima novellistica dannunziana. Il nucleo tematico è ancora una volta costituito dal prompere vittorioso dei sensi in creature immerse nel *milieu* della Natura primitiva; il tessuto narrativo, come nelle altre novelle, è insistentemente letterario; si pensi alla figura della protagonista, Mila, ispirata al gusto dell'esotico, tipicamente parnassiano e decadente: «... la testa sorse d'un tratto nel sole come fusa in oro antico, tra i due dischi metallici che pendevano dagli orecchi, con una serenità d'idolo barbaro» (T.V., 108). Un eco della poesia petrarchesca *Chiare, fresche e dolci acque* risuona in una altra sequenza, quasi a sottolineare la letterarietà della situazione: «Mila era allegra; a un albero di mandorlo Ziza d'improvviso scosse forte lo stelo; una gloria odorosa di fiori piove su le due teste...» (T.V., 110).

Non mancano le analisi fisiologiche del naturalismo: «... pareva che il sangue irradiandosi incontrasse dei nodi...» (T.V., 121) ed è ancora possibile segnalare uno stilema verghiano: «... io te voglio, te che hai la barba lucente più del rame...» (T.V., 116), puntuale calco della *Lupa*: «Te voglio! Te che sei bello come il sole...» (T.N., 198).

Si tratta tuttavia di sequenze narrative isolate; la fantasia dell'artista capace di sollevare il reale nella sfera del mito, come avverrà in *Alcyone*, fa qui le sue prime prove; Mila che trattiene il puledro ribelle, come un'antica amazzone, vive già nell'atmosfera delle metamorfosi alcionie:

... una mammella dalla punta rossa era balzata fuori dal busto con una

violenza di germoglio; ed ella rideva; e su quel viluppo muliebre ed equino ferivano le prime saette del dio sole...» (T.V., 117).

Verga è sempre più lontano; il giovane D'Annunzio si volge verso nuovi modelli, che non è difficile individuare nel tessuto narrativo di *Bestiame*. Questo racconto può considerarsi il *trait d'union* che unisce la produzione giovanile al *Libro delle Vergini* e a *S. Pantaleone*. Scomparse le semplici creature di un Abruzzo primitivo e «innocente», indubbiamente influenzato dal modello verghiano di *Vita dei campi*, appaiono ora personaggi appartenenti ad un *milieu* sociale degradato, imitati dai maestri francesi del naturalismo, Zola, Flaubert, Maupassant, che D'Annunzio sente più vicini al suo gusto di osservatore dell'animalità insita nell'uomo e che gli offrivano, nello stesso tempo, l'esempio di una prosa narrativa più articolata e tradizionale di quella verghiana, connotata da soluzioni linguistiche originalissime e perciò scarsamente imitabile³.

Da *Bestiame* traspare in filigrana l'imitazione della narrativa naturalistica, secondo un modello maupassantiano; il tema è quello dell'incesto, ambientato in un mondo contadino corrotto. La protagonista Nora è «femmina» dalla «larga faccia camusa e gli occhi caprini», «riboccante di giovinezza e di lussuria», spinta alla colpa da «una prurigine bestiale»; il marito Rocco è la figura tipica del figlio succube del padre (che tornerà nell'arte dannunziana), descritta con il procedimento stilistico dell'accumulo delle metafore animali: «bue sotto l'aratro», «cane famelico», «bestia stracca», «pecora morta», sino all'esclamazione di disgusto («brutto. Puah!») con cui l'Autore commenta

³ Zola rimase sostanzialmente legato alla tradizione della grande prosa francese, logica e razionale: «le gran style est fait de logique et de clarté» (*Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1881, p. 47). Anche Flaubert, teorico dell'impersonalità, finisce con il prestare ai personaggi i suoi moduli espressivi; cfr. V. LUGLI, *Lo stile indiretto libero in Flaubert e in Verga*, in *Dante e Balzac*, Napoli, 1952, pp. 224-240; si veda anche E. AUERBACH, *Mimesis*, traduzione italiana, Torino, 1956, vol. II, pp. 168-176.

la descrizione di Rocco, intervenendo direttamente nel racconto, contro i canoni dell'oggettività naturalistica.

La figura della figlioletta di Rocco, oscillante tra letterarietà e deformazione animalesca spinta al grottesco, è veramente emblematica di questo momento della novellistica dannunziana:

«Sulla soglia dell'uscio apparve la bimba, seminuda, aveva una ciocca di ciliegie rosse fra le mani (...) guardò curiosamente verso il giaciglio ove il padre stava lungo, inerte. Non comprese, non ebbe paura; se ne tornò cheta al cortile, quasi carponi, come una cagnolina gravida, mugolando» (T.V., 105)

Il Verga si è allontanato dall'orizzonte dell'artista abruzzese; il modello verghiano, che sottende una partecipazione dell'autore celata nelle strutture oggettive e impersonali della sua prosa, si rivela impraticabile per lo scrittore pescarese.

Dopo *Terra vergine*, D'Annunzio preferisce rivolgersi direttamente ai grandi modelli della narrativa naturalistica francese la cui influenza è chiaramente visibile nel *Libro delle vergini* (1884); tuttavia la suggestione del Verga non scompare del tutto; reminiscenze verghiane sono infatti riscontrabili nella novella *S. Pantaleone*, che dà il titolo alla omonima raccolta pubblicata nel 1886. Nel racconto c'è l'eco di *Guerra di Santi*, nota novella di *Vita dei campi*; la derivazione verghiana è segnalata da G. Contini⁶ che sottolinea la presenza nel testo dannunziano di nomi di derivazione catanese, Radusa e Mascalico, adottati dall'Autore per indicare gli immaginari paesi abruzzesi in cui si svolge la vicenda; questo particolare è la spia della letterarietà della sperimentazione narrativa di G. D'Annunzio, che rischia di ridurre l'Abruzzo a modelli stereotipi. Dal Verga è mutuato il motivo del fanatismo religioso che il Pescarese chiama «idolatria», un vocabolo prezioso, emblematico del linguaggio narrativo raffi-

natamente letterario del D'Annunzio, assai distante dalla mimesi dialettale del Verga. Questi, come nelle altre novelle di *Vita dei campi*, delega il racconto al narratore popolare:

Tutt'a un tratto, mentre San Rocco se ne andava tranquillamente per la sua strada, sotto il baldacchino, coi cani al guinzaglio, e un gran numero di ceri accesi... accadde un parapiglia, un fuggi fuggi, un casa del diavolo.

L'*ouverture* della novella dannunziana si affida invece alla luminosità barocca di un paesaggio ispirato nelle sue grandi linee alle pagine zoliane della *Faute de l'Abbé Mouret*⁷:

La gran piazza sabbiosa scintillava come sparsa di pomice in polvere. Tutte le case intorno imbiancate di calce parevano roventi come mura glie d'una immensa fornace che fosse per estinguersi. In fondo, i pilastri della chiesa si facevano roggi come di granito.

Gli *incipit* delle due novelle testimoniano due modi di narrare estremamente lontani; l'uno teso ad effetti preziosi, parnasiani, l'altro ad uno studio sociale che individua, sotto il velo delle dispute religiose, gli interessi economici delle diverse classi sociali; i devoti di S. Pasquale sono i conciapelli, rappresentanti di un mondo agricolo che si apre verso le prime forme di tecnologia industriale, mentre i devoti di S. Rocco sono i contadini, affittuari e piccoli proprietari. Il Verga cerca inoltre di penetrare nell'animo dei suoi umili per indagare l'origine delle loro passioni, al D'Annunzio in *S. Pantaleone* interessa invece l'aspetto antropologico dei personaggi e dei gruppi umani: Le «femmine vociferanti», la moltitudine simile a «tribù di negri ammutinati», l'«ululato continuo» della folla, abbassata al livello dell'ani-

⁶ G. CONTINI, in *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, 1968, p. 376.

⁷ La citazione è di I. CIANI, in *Storia di un libro dannunziano. «Le novelle della Pescara»*, Milano-Napoli, 1975, p. 37.

malità. Non meno importante appare il motivo (enunciato nel corso della novella) «della natural curiosità feroce che gli uomini hanno in cospetto del sangue», che è in fondo la curiosità stessa del D'Annunzio descrittore indifferente di spettacoli orrorosi e crudeli, cui si accompagna una celata, sadica sensualità:

Femmine seminude si rifugiavano negli angoli, implorando pietà; si difendevano dai colpi, afferrando le mani e tagliandosi le dita; rotolavano distese sul pavimento, in mezzo a mucchi di coperte e di lenzuoli da cui uscivano le loro flosce carni nutrite di rape.

La raccolta *S. Pantaleone*, nonostante gli isolati echi verghiani, segna nel suo insieme il definitivo allontanamento dal Verga e l'accostamento di D'Annunzio a Zola, Flaubert, Maupassant; ma anche i maestri francesi sono da lui utilizzati in funzione di una sperimentazione di diversi moduli narrativi, senza vera adesione al mondo e alla poetica del naturalismo; più che i movimenti e le scuole egli seguì gli Autori più prestigiosi della narrativa veristica e naturalistica del secondo Ottocento, derivandone gli strumenti tecnici atti ad esaltare la sua prepotente personalità. La mancanza di radicamento ideologico spiega il ripudio del Verismo e del Naturalismo, apertamente dichiarato nei citati articoli del 1892-93; questo rifiuto portò D'Annunzio ad accentuare il carattere lirico-impressionistico della sua narrativa sino all'approdo ai moduli estremamente individualistici del diario e della prosa d'arte, in sintonia con gli scrittori del primo Novecento.

PATRIZIA RAVEGGI

I COLORI DEL VERO IN UNA PROVINCIA AUSTRIACA: LA SLOVENIA

«Un deserto estetico» ha definito un noto critico letterario¹ il panorama della prosa letteraria slovena fino a tutti gli anni cinquanta. Mentre l'illuminismo aveva dato una drammaturgia di un certo successo (A.T. Linhart) ed il romanticismo l'altissima lirica di Prešeren, la prosa era rimasta didattica e moralistica ed anche gli sporadici elementi linguistici, espressivi e fabulativi, che annunciavano la possibilità di una elaborazione letteraria propriamente detta, si facevano strada assai lentamente, con ritardo rispetto alla lirica e non sempre con originalità.

Le ragioni possono essere molte, di tipo sociologico, se riportate al mancato sviluppo della società slovena dell'epoca e alla sua scarsissima consistenza politica e nazionale², o di tipo

¹ B. PATERNU, *Nastanek in rasvoji dveh proznih struktur v slovenskem realizmu 19 stoletja*, in *Pogledi na slovensko književnost*, II knjiga, Ljubljana, Partizanska knjiga, Znastvenitsk, 1974, p. 47.

² J. PLETERSKI: *Slovenci (1848-1918)*, in *Študije o slovenski zgodovini in nardnem vprašanju*, Maribor, Založba obzorja, 1981, p. 240: «A metà del XIX sec. il territorio sloveno rientrava completamente nell'ambito dei confini asburgici; politicamente invece non esisteva ed era, malgrado la sua piccolezza, diviso dai confini del Paese regnante (*kronovina*) e spezzato in più regni (*kraljevine*). In Carniola, nucleo centrale del territorio sloveno, viveva soltanto il 36% di tutta la popolazione slovena. Una grande quantità viveva in Stiria, Carinzia e sul

teoretico, a seconda delle diverse possibilità della lingua poetica e della lingua della prosa agli albori di una letteratura o infine riflessioni di tipo generico sulle diverse capacità personali degli scrittori dell'epoca.

Sta di fatto che il primo realismo sloveno dovette cominciare a farsi strada con gli scarsi mezzi offertigli da una tradizione di prosa letteraria poverissima, insignificante, immatura di vita e di stile ed inoltre legata alla parola d'ordine utilitaristica: educare e divertire l'elemento rurale ed operaio della popolazione. «Nobiltà e burocrazia erano per lo più tedesche ed anche la maggior parte della borghesia non era slovena, bensì tedesca e, sul Litorale, italiana. Sebbene anche tra gli Sloveni la borghesia e l'intelleghenza fossero già sviluppate, gli strati sociali più alti erano ancora per lo più tedeschi ed italiani ed in piccola parte anche ungheresi. Per tutti comunque, la lingua della cultura e degli affari era il tedesco»¹.

Altra caratteristica del fenomeno di cui si tratta, è che la teoria del realismo in Slovenia non dovette, per affermarsi, lottare contro il romanticismo demonico, mistico, fantastico proprio di altre letterature europee. Le teorie romantiche su suolo sloveno avevano sempre emarginato tali eccessi paradossali e perfino Prešeren, che per primo innalza la letteratura slovena a livello sopranazionale e vive indubbiamente una esperienza romantica, «nel nucleo della propria poesia pone la parola chiara e plastica e la volontà di lottare contro la repressione individuale e l'oppressione nazionale»². Lo stesso Čop, suo amico e men-

Litorale. Più avanti, gli insediamenti si spingevano ai confini ungheresi ed in Veneto nella parte nord-orientale della provincia di Udine (*Benelka Slovenia*)... Ma gli Sloveni non vivevano soli in questo territorio da essi occupato; nel 1846 di 1.330.000 abitanti - quanti ne contava in totale il territorio -, 1.182.000 erano sloveni (cioè l'88,9%), 73.000 tedeschi e 73.000 italiani (insieme l'11%).

¹ Ivi, p. 240.

² B. PATERNU, *Nastanek teorije realizma v slovenski književnosti*, in *Pogledi...*, p. 6; *Kersnikove kmetske slike*, in *Pogledi...*, pp. 98-137.

tore, che pure si ispirava al romanticismo polacco, ai fratelli Schlegel, a Goethe e a Byron, dichiarava la propria inclinazione per una «poesia semplice e veritiera di tipo omerico», una poesia «pensata seriamente».

Neanche il classicismo si può considerare, su suolo sloveno, un possibile avversario del realismo. Per fare un esempio, basta citare il barone Žiga Zois, mecenate e critico letterario del poeta Valentin Vodnik alla fine del XVIII secolo, che nei suoi giudizi si ispirava alla poetica classicistica francese e tedesca (Boileau, Ramler-Batteux) e che adattava i propri principi estetici «alle tendenze illuministiche, didattiche e democratiche degli inizi della poesia slovena»³. È significativo il fatto che le sue lettere critiche su Vodnik siano state pubblicate proprio nel 1859, quando cominciavano già ad affermarsi le tendenze realistiche: «In breve, il realismo sloveno non si scontrò con una tradizione che avrebbe potuto impedirne la crescita, anzi nei suoi sforzi per avvicinare la letteratura e la vita reale trovò nel passato molti punti di appoggio»⁴.

La teoria del realismo comincia a prendere forma in Slovenia nel decennio successivo alla rivoluzione di marzo e trova una prima formulazione teorica nell'attività critica e letteraria di Fran Levstik tra il 1855 ed il 1868. A ragione questo di Levstik viene definito «realismo classico», per la sua concezione dell'opera d'arte come organismo armonico ed unitario di tutti gli elementi essenziali della creazione. Levstik non solo teorizzò la necessità di una letteratura che si rivolgesse al popolo parlandogli nella sua lingua «cosicché questo possa vedersi in essa come in uno specchio»⁵, ma soprattutto sostenne come critico, poeta, romanziere, uomo d'azione e politico liberal-democratico, l'atti-

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ LEVSTIK, *Popotovanje i Litije do Čateža* ('viaggio da Ljutiža a Čatež').

vità letteraria in lingua slovena dagli inizi degli anni '50 fino alla metà degli anni '80, esercitando su di essa una forte influenza a favore del realismo.

Dall'inizio degli anni '80 fino alla prima metà degli anni '90, però, la teoria classica del realismo giunge ad una spaccatura assai seria che preannuncia un radicale cambiamento nella formulazione teorica e nella prassi creativa.

La crisi del liberalismo⁹ segna soprattutto il rafforzamento del clericalismo⁹, che trova nella penna aspra ed intransigente del sacerdote Anton Mahnič, professore di scienze bibliche presso la Facoltà di Teologia di Gorizia, l'espressione più autorevole. È l'anno 1884 e la pubblicazione sul foglio «Slovenec» delle *Dvanajst večerov* (Dodici serate) di Mahnič, frutto ed espressione di condizioni sociali e culturali locali, può essere valutata correttamente solo se si mette in relazione con gli avvenimenti culturali, sociali e politici dell'Europa del tempo. È il momento degli slogan revanchisti lanciati dal movimento del gen. Boulanger in Francia per distrarre borghesia e classi lavoratrici dai problemi sociali: in Germania c'è stata l'esasperata lotta del cancelliere Bismark contro il partito social-democratico; in Russia gli attentati ed il terrorismo hanno scatenato la terribile repressione della polizia. Nei Balcani si scontrano e si incrociano - a danno dei movimenti di liberazione e degli stati nazionali formatisi re-

centemente - i piani imperialisti di Austria, Russia ed anche Inghilterra e Germania; pure in Italia del resto, la potenza della Chiesa si è rafforzata e si prepara a fronteggiare il diffondersi del liberalismo e del socialismo.

L'atmosfera internazionale di crisi della società e della cultura borghesi, l'aleggiare di una esagerata e diffusa paura del "pericolo rosso" e le conseguenti reazioni repressive¹⁰ possono illuminare l'impazienza dogmatica e la determinazione oscurantista di Mahnič.

Chiuso nelle sue leggi estetiche assolutiste (emanazione di Dio che è bellezza perfetta), per condannare il realismo gli basta ciò che ha letto delle traduzioni di Turgenev o ciò che su di lui è stato scritto in Slovenia ed in Germania. Per quel che riguarda la propria concezione della letteratura, Mahnič cerca di appoggiarsi alle teorie dell'estetica classica, da Aristotele ad Agostino fino a Lessing, ma di fatto tale concezione rappresenta una forma assai limitata di utilitarismo che dovrebbe servire agli scopi catechistico-educativi della Chiesa ed al rafforzamento della sua autorità¹¹.

È in questa atmosfera politica e culturale scandita dalle violente aggressioni di Mahnič ai vari scrittori sloveni (Gregorčič, Aškerc, Stritar, Prešeren), nonché a tutta la corrente del realismo da lui tacciata di ateismo e corruzione del popolo, che nel 1881 allo «Zvon» viennese di Stritar, roccaforte del romanticismo pessimistico e sentimentale di eco schopenauriana, succede

⁹ La crisi del liberalismo caratterizza l'epoca cosiddetta di Taaffe (1879-1893), dal nome del Capo del Governo, conte Edvard. In questo periodo si assiste ad un innaturale e tuttavia inarrestabile avvicinarsi dei movimenti progressisti sloveni (e cechi), nati da idee liberali, alla reazione feudale e monarchica sia a causa della propaganda politica "grangermanica" della frazione radicale dell'intelleggenza liberale tedesca sempre più violentemente contraria all'uso della lingua materna da parte delle minoranze nazionali all'interno dell'Impero sia per il comune timore del crescente movimento operaio.

¹⁰ I clericali, che per tutta la durata del Governo Taaffe fecero fronte comune con i liberali, sebbene in un acuirsi delle contraddizioni soprattutto in campo culturale, speravano di scorere nel conservatorismo di Taaffe un riflesso degli assolutismi alla Metternich ed alla Bach e quindi un proprio ritorno a ruoli-guida nella vita culturale e politica slovena.

¹⁰ Il 1884 è l'anno delle leggi speciali di Taaffe contro il socialismo per spezzare la crescita del movimento operaio; è l'anno del processo di Celovec (Klagenfurt) ai cinque "sanguinari", operai anarchici leaders della società per l'istruzione operaia di Ljubljana. Uno di essi, principale responsabile dei disordini, fu condannato a otto anni di carcere duro, poi commutati in dieci. La motivazione fu che "aveva alzato il popolo all'odio contro l'Imperatore, lo Stato ed il Governo". In realtà l'operaio condannato, repubblicano e democratico convinto, era attivista ed organizzatore del gruppo degli artigiani democratici di Ljubljana; ciò gli era valso l'odio di tanta parte della borghesia slovena ed anche la condanna al processo.

¹¹ B. PATERNU, *Nastanek teorije realisma...*

lo «Zvon» di Ljubljana, fondato con una specie di colpo di mano da un gruppo di giovani che assumono, dalle pagine della rivista, il ruolo di guida del movimento letterario definito - sulle orme di Levstik - "realista", sebbene alcuni membri del gruppo, Janko Kersnik in particolare, si avvicinino a soluzioni radicali che, secondo la terminologia della cultura letteraria italiana, potrebbero approssimativamente essere definite "veriste".

Il positivismo che in Levstik appariva sporadicamente e più come intuizione che come opinione precisa, in Kersnik rappresenta una convinta base teorica, anche se egli stesso, in una lettera del 22 ottobre 1882, all'amico e co-redattore Levec, si autodefinisce "realista istintivo".

Agli inizi della sua carriera di scrittore, del resto, Kersnik come Tavčar, suo coetaneo ed anch'esso tra i padri fondatori del «Ljubljanski Zvon», aveva fatto concessioni alle convenzioni letterarie in una serie di racconti ed in varia favolistica paesana e contadina didattica e di svago. Ma è proprio nell'elaborazione letteraria della vita contadina e dell'individuo contadino che la produzione letteraria di Kersnik raggiunge poi il suo migliore esito. Dalla base tradizionalmente idillico-romantica del racconto contadino o paesano Kersnik trae la propria ispirazione più matura e le risonanze più moderne.

L'opera più rappresentativa di Kersnik, nell'ambito di un realismo già di marca naturalista, sono i suoi cosiddetti *Kmet-ske slike* (Quadri rurali), prose brevi uscite sul «Ljubljanski Zvon» tra il 1882 ed il 1891. La scelta ed il titolo comune sono dovuti al critico Ivan Prijatelj nel quarto volume dell'*Opera Scelta* di Kersnik, uscita nel 1905.

La prima prosa, intitolata *Ponkrčevo oče* (Il padre di Ponkrč) ha un impianto narrativo tradizionale: il maestro, pedagogo presso la famiglia dei signori del castello, seduce un'ingenua ragazza contadina e poi l'abbandona sola nella disgrazia, con un figlio illegittimo, battezzato con l'insolito nome di Ponkrč. La giovane madre muore subito dopo il battesimo. Trent'anni

più tardi e dopo una vita sprecata, il maestro, ridotto a mendicare il pane di porta in porta, torna sulla scena del proprio peccato, davanti al figlio mai riconosciuto.

Ciò che colpisce in primo luogo è la brevità del racconto, malgrado si tratti di un avvenimento che copre un arco di più di trent'anni e segue i personaggi principali fino alla loro morte. L'interesse di Kersnik è infatti riservato ai colpi fatali inferti dalla sorte agli esseri umani e non è perciò un racconto disteso e particolareggiato, minutamente costruito di una vicenda. In tal modo egli si libera della convenzione letteraria (seguita tra gli altri dal suo coetaneo Josip Jurčič) ed acquista in tensione, movimento e freschezza. Inoltre Kersnik ha, nei confronti della storia che va narrando, un atteggiamento volutamente distaccato, di noncoinvolgimento, estremamente sobrio.

Il personaggio principale, il maestro, viene presentato all'inizio impegnato in una partita di caccia alla lepre. L'ironia minima di questa scena di caccia rustica si mantiene, alleggerita da un sospetto di gioco, all'apparire della giovane contadina, senza che nulla lasci prevedere i tragici sviluppi del loro incontro. È la noiosa vita in quelle campagne che spinge il maestro a corteggiare la fanciulla inesperta, per trovare un po' di svago, «anche se il divertimento in città è di tutt'altro genere!». Non un grande amore, una passione romantica, ma una (quasi) cinica ricerca di passatempo. Da parte della fanciulla, invece, è la sua stessa inesperta timidezza, espressa soltanto con alcuni gesti, a mostrare la profonda differenza tra lei ed il maestro.

È in questa capacità che ha Kersnik di afferrare il nucleo profondo dei sentimenti, l'essenza della realtà tramite scarse notazioni esteriori apparentemente insignificanti che già si nota il superamento della verbosa descrittività e delle scene drammatiche dei suoi contemporanei e predecessori. Ciò in cui Kersnik è maestro è nel cogliere il quotidiano, i gesti usuali dietro ai quali trepidano sentimenti profondi. È il primo narratore sloveno che

cerchi di indirizzare il proprio stile verso il diminutivo, verso la litote.

Esemplificando: l'interiore conflitto con il quale la fanciulla accoglie il corteggiamento del maestro si rivela in un involontario rossore, in occhiate smarrite a scrutare la strada:

Il maestro siede lungo la strada, in attesa che i battitori alzino altre prede. La prima lepře l'ha già appesa, orgoglioso, ad un ramo.

All'improvviso risvegliano la sua attenzione dei passi leggeri provenienti dal vicino sentiero. Era una giovane contadina che si stava avvicinando. Una ragazza che valeva la pena di guardarsi per bene e di rivolgerle la parola e non solo per uno tanto giovane come il maestro. Ma non ce ne fu bisogno, perché la ragazza si mise davanti alla lepře e chiese, curiosa: «Gli avete sparato proprio qui?». E non guardava il maestro se non di sfuggita. «Qui, qui», dice lui che non le staccava gli occhi di dosso. «E tu dove vai?» le domandò, ora che lo interessava più lei che la sua lepře.

A questo punto anche lei spalancò gli occhi in faccia al cacciatore. Arrossì un poco.

«Nel campo!» lesta lesta rispose e fece per riprendere il cammino.

«Aspetta, aspetta un poco!» fece lui e le si parò davanti in mezzo al sentiero.

«E come ti chiami?»

Nel parlare intanto cerca di passarle un braccio intorno alla vita.

Ma lei gli sgusciò via.

«Uršika, tutti i giorni!» disse lei ridendo e si affrettò per la discesa. Ma lui veloce le fu di nuovo vicino e la trattenne per la mano.

«Uršika? Uršika come?» domandò.

«Lasciatemi andare, ho fretta» fece lei, un po' di malumore, ma non riusciva a nascondere il riso dalle guance arrossate.

«Dimmi di chi sei figlia, sennò non ti lascio andare!» Ed aveva una voce così seria che si vedeva che non stava scherzando.

La fanciulla torceva di qua e di là la mano che lui teneva sempre ben stretta e guardava lungo la strada in su e in giù, se per caso non arrivava qualcuno.

Si vergognava.

«Siccome siete tanto noioso, disse alla fine, mi chiamo Tolstovršnik. Ed ora lasciatemi in pace».

E lui davvero la lasciò.

Ma prima, l'afferrò svelto alla vita e in un baleno la baciò sulla piccola bocca rossa.

Lei lo respinse, di malumore, e premendosi la bocca con la mano corse giù per il sentiero (p. 6).

E più avanti, al battesimo del figlio illegittimo di Uršika, la reazione contenuta, quasi rappresa, dei genitori:

«La vecchia madre si asciugava in silenzio le lacrime e cucinava una minestra per la figlia malata».

«Il vecchio padre aveva cominciato ad imprecare già di primo mattino. Quando poi ne ebbe abbastanza di fare il muso lungo girando per casa, si mise la scure in spalla e se ne andò nel bosco ad abbattere abeti».

Ed ancora al funerale di Uršika, morta il giorno dopo il battesimo:

«Tra quelli che seguivano il feretro c'era anche il vecchio Tolstovršnik che si passò un paio di volte la mano destra sulla faccia». (p. 10)

Il dramma umano si nasconde dietro alle cose stesse, come esse in realtà sono. È un metodo questo che dissolve il quadro tradizionale del racconto alla Jurčič e l'autore lo giustifica con la propria visione del mondo e della letteratura. È nel 1877, in una conferenza su *Lo sviluppo della poesia mondiale* che Kersnik ebbe a dichiarare: «... la nostra presenza al mondo, su questa terra, dipende da condizioni puramente materiali...», perciò è necessario: «conoscere il mondo nella sua obbiettività. Così come prima alla base della letteratura c'erano la fede e la mitologia, d'ora in avanti soltanto il sapere deve essere - ed in parte già è - la base dello sviluppo letterario. Les extremes se touchent - all'idealismo è sopravvenuto il realismo».

La storia letteraria ha poi dimostrato che il positivismo di Kersnik deriva dalle traduzioni tedesche di due opere inglesi (*Intellectual development of Europe*, di Draper e *The history of civilization in England*, di Buckley) e tuttavia, proprio nello stesso

saggio del 1877, alle tendenze ad un realismo radicale se ne aggiungono altre completamente opposte. Nelle conclusioni del saggio, infatti, Kersnik designa come durevole e fondamentale proprietà dell'arte letteraria il suo «doloroso sentimento del mondo», il suo «eterno tendere al sogno».

Anche più tardi, nella sua introduzione alle *Ballate e romanze* di Aškerc del 1890, Kersnik ripete che compito del realismo è mostrare la nuda realtà sotto il dorato velo trasparente dell'ideale, che la «fedele rappresentazione della realtà deve essere accompagnata da un'ardente aspirazione verso qualcosa di irraggiungibile».

Tale dualismo interiore si ritrova del pari nella sua opera letteraria. I fatti della vita sono rappresentati in modo obiettivo, come si diceva sopra, litotico, senza alcuna partecipazione apparente e tuttavia dietro questa impassibile impersonalità il lirismo e il sentimento del tragico sono tanto più forti in quanto repressi. Una esemplificazione nella lettura di alcuni altri *Quadri rurali: Vzegljiški Knjigi* (Nel catasto rustico, 1884), *Kmet-ska smrt* (La morte del contadino, 1880), *Mačkova očeta* (I padri Macček, 1886), *Mamon* (Mammona, 1891).

Già in *Nel catasto rustico* Kersnik si libera definitivamente della cornice tradizionale del racconto di villaggio. Secondo Paternu è un passo avanti di incalcolabile importanza tanto nel contenuto quanto nello stile e nella forma¹³: una virata sensibilissima della scrittura di Kersnik verso i fatti "insignificanti" ed estremamente prosaici della realtà di ogni giorno.

Al centro della narrazione e dell'attenzione dello scrittore, come personaggio principale, non c'è un essere animato, bensì un atto d'ufficio, un estratto di catasto rustico. Ciò che lo colpisce in tale arido documento sono tre numeri che vi sono regi-

¹³ Ivi.

strati, tre iscrizioni ipotecarie relative al progressivo indebitamento di una proprietà contadina. È sulla base di queste tre iscrizioni ipotecarie che Kersnik traccia con brevità i tre capitoli del "romanzo", i tre atti della "tragedia" della proprietà degli Znojilčev. L'avvocato Pavlin all'amico medico, che gli rimproverava l'aridità della professione giuridica e l'insensibilità alla poesia, dice:

Voglio dimostrarti in breve che proprio in questi atti polverosi o in un solo estratto si può trovare un romanzo intero, una tragedia, sì, molte volte proprio una tragedia¹⁴.

E Kersnik sottolinea volutamente la definizione «romanzo» e «tragedia» ad evidenziare la propria presa di posizione ironica rispetto alle condizioni ed alle convinzioni del tempo, al gusto provinciale di un certo pubblico borghese che «dalla letteratura si aspettava sempre eroi fuori del comune immersi in storie straordinarie e in orizzonti sentimentali».

Non concedendo più nulla alle convenzioni letterarie, l'autore sottrae anche all'atto stesso del narrare ogni possibile occasione di pathos col mettere la storia sulle labbra di un avvocato di paese in una serata noiosa all'osteria, per ingannare il tempo tra una partita di domino e l'altra.

Il punto di partenza, e centro di gravità, della storia non è un individuo bensì quel banale foglio di catasto che dà anche il titolo al racconto. Per Paternu l'approccio documentario di tipo naturalistico all'elaborazione letteraria della vita era per la prosa slovena una novità radicale¹⁴.

Kersnik si rendeva conto della portata della propria innovazione e per tale motivo volle accompagnare l'uscita del racconto con una riflessione programmatica all'inizio ed alla conclusione. Ancora l'avvocato all'amico medico:

¹³ *V zemljiški Knjigi*, p. 24.

¹⁴ B. PATERNU, *Nastanek teorije realisma...*

Amico mio, un banale filisteo privo di esperienza o un allievo del ginnasio pieno di fuoco parla per bocca tua. Il primo non vede altro che i nostri pignoramenti che d'altra parte non sono tanto aridi - mentre i ginnasiali sono convinti che tutto ciò che è jus significhi la morte della poesia, del suo alato Pegaso. Credimi, mio caro, anche nelle pandette puoi trovare la poesia, se lo vuoi, come puoi trovarla in uno straccio sporco o in un pettine rotto e sdentato gettato nel mucchio della spazzatura¹¹.

Kersnik si impegna senza esitazioni per la nuova concezione dell'arte, attorno alla quale si rifiuta di costruire una barriera contro la realtà della vita, sebbene non sia il caso di prendere troppo sul serio le sue affermazioni sullo «straccio sporco gettato nel mucchio di spazzatura», dal momento che queste derivano più da una posizione polemica che da una totale accettazione delle poetiche naturalistiche, che invece gli furono sempre estranee almeno nelle loro forme estreme.

E tuttavia, per le condizioni della Slovenia del tempo, tali affermazioni assumevano una funzione importantissima. Lo stesso Levstik, pur programmaticamente realista, ancora nel 1880 aveva preso posizione contro uno scrittore "iperrealista" americano, che si era permesso paragoni naturalistici. Ugualmente Stritar aveva decisamente protestato contro il naturalismo sul «Ljubljanski Zvon» del 1885. Per non parlare del clericale Mahnič e delle sue anguste e moralizzatrici aggressioni ad ogni più innocente forma di realismo.

In breve, Kersnik nel 1884 allargò l'ambito oggettuale dell'arte narrativa slovena e dell'estetica letteraria. La sua posizione programmatica lo avvicinò senza dubbio alla prosa contemporanea europea ed alle correnti critiche che la accompagnavano. Erano passati pochi anni da quando Zola aveva sviluppato nella pubblicistica francese la teoria naturalistica del "romanzo

scientifico" ovvero "sperimentale" con *Le roman expérimental* del 1880, che aveva condotto al definitivo tramonto della tecnica delle grandi storie e dei grandi personaggi e riportato l'individuo alle leggi implacabili dell'ereditarietà biologica e del determinismo ambientale, e inoltre nel metodo, della creazione realistica aveva individuato come componente fondamentale il documento, la raccolta cioè e l'attento studio del materiale "reale" che decide e riflette l'effettiva sorte dell'individuo.

Anche nel racconto sul catasto rustico, la tragedia del procedimento naturalistico è palese e deriva da una intenzione programmatica. E tuttavia le grandi teorie del naturalismo europeo vengono in Kersnik filtrate attraverso l'influenza della pubblicistica letteraria locale. Da qui nasce la diversità del moderno determinismo di Kersnik, che non prese la via del biologismo alla francese, ma si indirizzò verso il sociologismo. In ciò giocò un ruolo importante il realismo russo, Gogol, Tolstoj e soprattutto Turgenev, letto però nell'ottica dell'interpretazione di Fran Celestin, professore a Zagabria e buon conoscitore della letteratura russa. Egli in un articolo, *Naše obzorje* (Il nostro orizzonte), apparso sul «Ljubljanski Zvon» del 1883, cerca, per la prima volta dopo Levstik, di tracciare un piano moderno di sviluppo della narrativa slovena. Su Celestin influiscono i critici russi, a lui ben noti, come Belinskij, Dobroljubov e Čerņiševskij, con le esigenze propugnate da ognuno di essi in diversa misura di uno sviluppo sociale nello spirito del materialismo e del positivismo.

Applicando alle condizioni slovene gli insegnamenti dei maestri russi, Celestin affermava che gli scrittori dovevano affrontare la scottante problematica dei rapporti sociali nelle campagne, nei villaggi e nelle città. Piuttosto che favole popolari o romanzi leggeri, dovevano concepire opere che rappresentassero la vita reale dei contadini con le loro difficoltà, le loro angustie economiche, gli indebitamenti, le relazioni con i "signori", che inesorabilmente erano fatali per loro. I problemi economici e sociali

¹¹ V *zemljski Knjigi*, p. 23.

che stavano angustiando i contadini sloveni dovevano essere assunti e fatti propri dagli scrittori e da essi resi noti al gran pubblico, in modo da risvegliare nei lettori «il desiderio di eliminare ciò che è cattivo e di cambiarlo con ciò che è buono».

In ciò Celestin si richiamava alle *Memorie di un cacciatore* con le quali Turgenev aveva risvegliato un interesse vivissimo per il contadino russo servo della gleba ed aveva perciò contribuito in modo decisivo all'abolizione di tale servitù.

Anche in *Nel catasto rustico*, il contatto del contadino con i "signori" risulta fatale per il primo: non è un caso che alla fine sia proprio l'avvocato-narratore a rilevare «per poco prezzo» la proprietà ipotecata.

È stato notato tuttavia che, malgrado l'indubbia influenza esercitata dal programma di Celestin sulle realizzazioni letterarie di Kersnik, le differenze tra i due sono profonde. I suggerimenti di Celestin rimangono infatti a livello tematico, mentre l'intimo rivivere il problema sociale da parte di Kersnik è per lo più diverso¹⁶.

Proprio in questa diversità consiste lo specifico dell'arte di Kersnik. Se Celestin è ottimisticamente (ed illuministicamente) convinto che sia possibile trionfare delle forze contrarie all'uomo, i contadini di Kersnik sono sottoposti fino in fondo, impotenti, alle implacabili leggi della realtà sociale, all'ordine ipotecario che li porta fino alla completa rovina¹⁷. Non c'è posto per l'idealizzazione in un mondo nel quale i rapporti interpersonali sono dettati dalla realtà o dall'interesse: per Matevž, che ha ceduto al figlio illegittimo ogni suo avere e, ormai proletarizzato ed espatriato, viene travolto da un noce, nessuno mostra la minima commozione: «Ma della sua morte nessuno si interessò: tanto, non aveva niente da lasciare»¹⁸.

Lo stile del racconto è rigidamente coerente all'approccio naturalistico: come dice Paternu, le frasi sono chiare, logiche e aridamente informative, senza elevazioni o cadute di sentimento¹⁹. È l'autore stesso che, nell'introduzione, definisce lo stile del catasto uno stile «secco, lapidario; lo stile di una scrittura ufficiale senza nessuna coloritura o abbellimento e che forse proprio per questo scuote tanto di più il lettore»²⁰.

Tale è anche lo stile di Kersnik per tutto il racconto: inoltre, numerosi sono i barbarismi, i termini del linguaggio giuridico, mentre qua e là affiorano tratti di parlato contadino che fanno pensare alle origini dell'avvocato Pavlin «nato e cresciuto come crescono i ragazzi di campagna»²¹. Lo stile della narrazione non è poetico; al pari della sorte degli uomini anch'esso sembra sottostare alla prosaica realtà.

L'individuo di Kersnik è completamente assoggettato all'ordine delle cose, alla realtà materiale che muta ogni suo piano e disegno e lo svolge alla sua rovina. La maggior parte dei personaggi di Kersnik subisce una fine tragica, della quale talvolta non è da incolpare altri che la sorte «che si prende gioco di noi»²². In questa concessione all'irrazionale, è stato notato, Kersnik oltrepassa i limiti della propria elaborazione realistica della vita e, non potendo trovare più profonde spiegazioni alla follia della realtà sociale che immancabilmente perde i più deboli, si rifugia in una insolita angoscia irrazionale, dalla quale può trovare liberazione non tramite le "prospettive realistiche" di Celestin, bensì nella sua interiorità, negli spazi soggettivi della creazione poetica che egli sente e ricerca²³.

¹⁶ B. PATERNU, *Nastanek teorije realisma...*

¹⁷ *V zemljiški Knjigi*, p. 24.

¹⁸ *Ivi*, p. 25.

¹⁹ *Ivi*, p. 29.

²⁰ B. PATERNU, *Nastanek teorije realisma...*

Il dualismo, la popolarità di cui s'è parlato sopra, si rivela anche qui, alla fine del racconto, quando il medico e l'avvocato s'incamminano verso casa:

Se ne andarono lentamente dall'osteria e l'ostessa insonnolita gli chiuse la porta dietro... Era una notte scura, senza luna, ma il cielo era chiaro, con innumerevoli stelle che vi scintillavano ²⁴.

Di taglio naturalistico anche *I padri Maček* (1886), dove il contadino perde definitivamente sentimenti e volontà che non siano legati alla pura sussistenza ed alla proprietà. Il tema è quello della rinuncia del "capoccia" alla proprietà in favore del figlio maggiore; una situazione tra le più esposte e marcate della vita contadina ed un tema trattato senza eccezione da tutti coloro che scrivono di vita dei campi.

Il vecchio Maček consegna - contro voglia ed in tarda età - la casa e la terra al figlio ormai più che quarantenne, dopo essersi assicurato un posto in casa e gli alimenti. Ciò nonostante, ben presto il figlio lo caccia. Vecchio e debole, l'ex capoccia va a morire sotto il tetto del vicino. Ma il nuovo padrone, una volta diventato vecchio, va incontro alla stessa identica sorte: ottenuta la proprietà, il figlio lo maltratta e lo caccia. Così di generazione in generazione va la passione e la maledizione della "roba", che in tal modo premia e punisce la fatica e la fame, che i Maček hanno patito tutta la vita: è la "roba", la proprietà, che decide la sorte degli uomini e sopprime ogni altro sentimento, allontanando invece di avvicinarli i parenti più stretti. Ogni rapporto è basato sul calcolo o sulla lotta brutale. Quando lo scrittore va a far visita al vecchio Maček che giace sul letto di morte in casa dei vicini che lo hanno accolto, e domanda al vecchio se ha qualche desiderio, costui rispose:

²⁴ *V zemljiški Knjigi*, p. 30.

«... da mio figlio ho ancora un'ipoteca per gli alimenti e l'alloggio di venti goldinari. Datemeli! Esigeteli da lui, da Giorgio. Tanto, pagare non potrà! Esigeteli e fategli causa e cacciatelo dalla proprietà - quel figlio maledetto!»

Allo scrittore che lo esorta al perdono, rantolando il vecchio risponde:

Mai! Mai!... O, perché non gli ho spezzato l'osso del collo quando è nato! ²⁵.

Per certo, *La morte del contadino* ²⁶ costituisce la massima realizzazione artistica dei *Quadri* ed al tempo stesso l'opera nella quale il contadino di Kersnik vede rappresentata in coerente e significativa unità sia la condanna ad essere schiavo della "roba", preda solo degli interessi materiali, sia la forza morale che lo rende capace di liberarsi in extremis dalla coercizione ambientale e biologica.

Kersnik ha scelto qui di rappresentare il momento del «congedo del contadino dal mondo, il suo vivere l'estrema necessità». Il breve *Quadro*, secondo Paternu, è tutto incentrato su quegli estremi momenti in cui la coscienza del contadino palpita al limite tra la vita e la morte, mostrandosi in tutta la sua realtà non contraffatta ²⁷.

Il vecchio Planjavec era ancora un uomo solido, sebbene già da più di trent'anni governasse la sua bella, vasta proprietà. La sua vita si era svolta come si svolge quella della maggior parte - se non di tutti - i contadini-proprietari ²⁸.

²⁵ *Mačkova očeta*, p. 34.

²⁶ In «Ljubljanski Zvon», 1890.

²⁷ B. PATERNU, *Nastanek teorije realisma...*

²⁸ *Kmetska smrt*, p. 62.

Volutamente Kersnik vuol presentare il personaggio principale come un personaggio tipico, uno come tanti altri, dalla vita segnata da gioie e dolori, lavoro e preoccupazioni com'è la vita comune:

E poi viene la vecchiaia, e con essa il desiderio di riposo. Il figlio è ormai grande... gli si sceglie una fidanzata, una moglie e il vecchio si può riposare: prima nell'angolo dietro alla grande stufa sempre calda e poi piano piano fuori, nel freddo campicello che circonda la vicina chiesetta di San Marco²⁷.
Ma il vecchio Planjavec è ancora solido e neanche ci pensa per ora a lasciare la proprietà ad uno dei tre figli o... a prendersi il genero a casa... Il vecchio voleva continuare da solo a lavorare e a prendersi cura di tutto, finché ne aveva la forza²⁸.

Nel personaggio del vecchio Planjavec, del tutto conforme al concetto realistico di "tipicità", solo l'epilessia (la "malattia di Dio", in sloveno) costituisce un tratto particolare. La coscienza di questa, talvolta «lo rendeva accigliato e penseroso»²⁹; sapeva che, a causa della malattia, la possibilità della morte era sempre presente:

«Morirò, affogherò» si diceva talvolta, e, malgrado ciò, tranquillo e sereno attraversava la passerella sul fiume o si arrampicava sul tetto, quando c'era bisogno di riparazioni³⁰.

Sua consolazione, il fatalismo proprio dei contadini: «Se è destino!» E davvero succede la disgrazia. Planjavec è colto da un attacco epilettico in prossimità di un fuoco acceso per certi suoi lavori di carpenteria:

²⁷ *Ibidem*.
²⁸ *Ivi*, p. 63.
²⁹ *Ibidem*.
³⁰ *Ibidem*.

La malattia di Dio lo gettò a terra. Cadde a faccia in avanti, il corpo un po' inclinato verso destra e le braccia distese. Tutt'e due la mani nelle fiamme, dentro il braciere, ma lui non sentiva niente e anche se avesse sentito, non aveva comunque più la forza di tirarsi indietro. L'attacco era stato troppo forte e gli aveva fatto perdere la conoscenza³¹.

Lo trasportano in casa ancora svenuto. Arriva ben presto il medico, ma il vecchio non ha scampo:

«È quasi scontato che morirà» dice il medico alzando le spalle. Ed un vicino di casa scuote la testa: «È una vera disgrazia, una vera disgrazia. Morirai, Planjavec, morirai. Non c'è medico che ti possa curare». Ed il vecchio sentiva queste parole, ma non gli facevano paura. Al contrario, gli suonavano come un conforto³².

Al consiglio dei vicini che lo sollecitano a fare testamento, il vecchio riprende coscienza. È già sera, e la preoccupazione per la "roba" compie quello che non era riuscito né al medico né al prete: Planjavec torna in sé perché, malgrado i dolori atroci che lo tormentano e la difficoltà a parlare, vuol sistemare la proprietà. Come dice Paternu, non dedica i suoi ultimi minuti alla propria anima; ancora tutto immerso nell'oggi, vuol lasciare tutto a posto, come pare a lui e come è giusto³³.

Così detta le proprie ultime volontà, né lo smuovono dalle sue decisioni le lamentele della moglie:

«A me solo questo? È per questo dunque che ho sgobbato come una bestia tutta la vita? Per essere cacciata di casa da vecchia! Questo mi sono meritata!»³⁴.

Terminata la dettatura delle ultime volontà, alle rimostranze di

³¹ *Ivi*, p. 64.
³² *Ivi*, p. 65.
³³ B. PATERNU, *Nastanek teorije realisma...*
³⁴ *Kmetška sneti*, p. 67.

lei risponde con gemiti di dolore. Poi si volge con la testa al muro e brividi di freddo cominciarono a scuoterlo, prima lentamente, poi sempre più forte, tanto da far tremare il letto.

«Muoi!» disse, cercando convulsamente di sollevarsi.

«Luce, luce!» gridava la serva. «Pregate, pregate!» ordino Buček e la madre Planjavka cominciò a pregare a tutta voce. Tutti si inginocchiarono a terra, soltanto Anton sulla panca vicino alla stufa. Prima che avessero finito di recitare qualche paternoster per le anime sante del Purgatorio, Planjavec già si era lasciato alle spalle i dolori e le preoccupazioni della terra. Le donne cominciarono a piangere, gli uomini se ne andarono chi da una parte chi dall'altra³⁷.

Ancora una volta il contadino di Kersnik è completamente condizionato dal fondamento materiale della sua esistenza. Ad esso è stato legato tutta la vita e ad esso è rivolto anche il suo ultimo pensiero. La dura preoccupazione per la terra, per la proprietà che assolutamente non deve andare in rovina è l'istinto principale della coscienza del contadino fino all'ultimo momento; «a questa preoccupazione, conclude Paternu, subordina tutto il resto, anche se stesso»³⁸.

È già stata notata tuttavia l'assoluta materialità dell'esistenza dei genitori Maček e la diversa materialità del vecchio Planjavec: mentre nel primo racconto i personaggi hanno perduto ogni umanità nella lotta per la sopravvivenza, nel secondo Kersnik descrive un altro lato della natura del contadino: «la tenacia per mezzo della quale sopporta la durezza della vita e la forza estrema con la quale accoglie la morte»³⁹.

Sua è questa particolare grandezza di vivere la morte secondo natura, semplicemente. Ed è questo modo antieroico di affron-

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ B. PATERNU, *Nastanek teorije realizma...*

³⁹ *Ibidem*.

tare l'ultima ora con gesti insignificanti e paurosamente prosaici, che colpisce Kersnik e ne suscita il rispetto. Da questa meraviglia, da questo rispetto, il tono nettamente lirico delle frasi conclusive:

Ed ora vive la stirpe di Anton e Planjava: dura e molle, arida e tenera, vigorosa e sfinita, egoista e generosa, buona e cattiva, - a seconda di come la guardi. Ma quando questa gente muore - ed io ne ho visti già più d'uno - della morte non hanno paura!⁴⁰.

Così, nella conclusione, Kersnik ha raggiunto l'equilibrio e la fusione organica dei due poli della sua narrativa. In Planjavec c'è il contadino dimentico di sé nella dura lotta per la terra, ma anche l'uomo sovrano che domina la realtà e la propria personalità anche nel vivere la propria morte. L'equilibrio ideale cui Kersnik ambiva e che qui raggiunge, influisce anche sullo stile. «L'espressione è rigidamente funzionale»: l'avarso linguaggio dei fatti esteriori mostra il nucleo interiore del contadino. Il tipico e l'individuale, come dice B. Paternu, si identificano completamente, si tratti di caratteri, situazioni o destini umani⁴¹.

Per ultimo, *Mamon* (Mammona), apparso sul «Ljbljanski Zvon» nel 1891. Poiché non parla di contadini bensì di un vicario di campagna, questa novella non dovrebbe far parte del ciclo. Tuttavia Ivan Prijatelj ve l'ha inclusa perché per forma, metodo creativo e situazioni di base vi è assai vicina.

Si tratta di una *tranche de vie* provinciale, la storia di un sacerdote ricostruita attraverso le registrazioni da costui accuratamente effettuate su tredici libretti del progressivo accumularsi del proprio capitale. Kersnik spinge qui all'estremo le proprie tendenze realistiche e, conscio delle reazioni che ciò potrebbe suscitare nel pubblico e nella critica, fin dall'inizio si giustifica: «...

⁴⁰ *Kmetске slike*, p. 68.

⁴¹ *Nastanek teorije realizma...*

ho voluto penetrare nella vita reale... che i personaggi fossero, come infatti sono, delle pure individualità»⁴².

Definitivamente abbandonato il tipico per l'individuale, Kersnik sceglie un approccio prettamente naturalistico, il documento ritrovato nella polvere degli atti di giudizio, «polveroso... ma istruttivo ed anche poetico»⁴³.

Appena un anno prima, in quella introduzione critica alle *Ballate* di Aškerc già citata, Kersnik aveva dichiarato che la «nuda realtà deve essere mostrata solo sotto il dorato trasparente velo dell'idealismo». In *Mamon* di veli idealistici non se ne trovano. La figura del sacerdote è delineata in tutta la sua grottesca disumanità, completamente svuotata di ogni senso che non sia la cupidigia per «mammona», la ricchezza; tuttavia, alla fine del quadro, come per liberarsi dall'oppressione causata dal contemplare una vita perduta, Kersnik (il narratore) alza gli occhi, guarda fuor di finestra «nel giorno chiaro il tiglio, dal quale cantava un fringuello senza preoccuparsi se c'erano dei chicchi sotto oppure no!»⁴⁴.

L'aspirazione a qualcosa di irraggiungibile, ad una creazione poetica alleggerita dell'insostenibile peso della realtà, torna a manifestarsi nella scrittura «verista» di Kersnik, ove, superati i presupposti obiettivi, la tensione interna si spinge all'estremo fino all'irrompere del soggettivismo e del lirismo. Secondo B. Paternu, è il dividersi della concezione realistica, che in questi *Quadri* ha saputo trovare accenti di spietato verismo⁴⁵, in due poli opposti che di fatto aprono la strada alle due future corren-

⁴² *Mamon*, p. 69.

⁴³ *Ivi*, p. 71.

⁴⁴ *Ivi*, p. 73.

⁴⁵ Vedi B. MERIGGA, *La letteratura slovena, ne Le Letterature della Jugoslavia*, Milano-Firenze, Accademia-Sansoni, 1970.

ti della letteratura slovena: il naturalismo ed il nuovo romanticismo⁴⁶.

Uno storico contemporaneo della letteratura slovena, Anton Slodnjak, ha voluto porre come pietra miliare a segnare la fine del periodo del realismo e l'inizio del periodo della «moderna» letteratura l'improvvisa ed inattesa decisione dei due maggiori collaboratori del «Ljubljanski Zvon», Kersnik e Tavčar, di rinunciare a partecipare alla nuova annata della rivista. Siamo agli inizi del 1895, i due scrittori sono poco più che quarantenni ed hanno alle spalle vent'anni di feconda vita letteraria ed anche di attività politica in campo liberale e radical-liberale. Ma in questo periodo «in territorio sloveno ed in Austria la vita era talmente cambiata nei suoi aspetti materiali e spirituali che essi avrebbero dovuto mutare radicalmente i modi e gli scopi del narrare per essere ancora capaci di rappresentare la propria epoca»⁴⁷. E nessuno dei due era in grado sul momento di affrontare tale compito.

Negli ultimi anni del XIX secolo si è rafforzata la fede cattolica non solo tra l'elemento contadino ma anche in una parte della intelligenza piccola e media; è un rafforzamento però che ha caratteri non tanto di credenza sincera e radicata quanto piuttosto di condizionamenti politici o anche addirittura partitici⁴⁸.

⁴⁶ In *Nastanek teorije realizma...*

⁴⁷ A. SLODNJAK, *Zgodovina slovenskega slovstva*, III, IV, V knjiga, Ljubljana, Slovenska Matica, 1961-1963, p. 5.

⁴⁸ Nel 1892 i conservatori organizzarono su basi religiose un partito cattolico-nazionale ispirato alle tesi politico-religiose di Anton Mahnič ed alla sua «lotta dell'idea cattolica contro il liberalismo». Promotore del clericalismo militante, anti-rivoluzionario, legittimista e difensore della monarchia assoluta per diritto divino, contrario al diritto nazionale come tale, Mahnič dà impulso determinante all'ormai incombente divisione politica tra liberali e clericali sotto il segno di una «guerra santa» di insolita durezza. Di conseguenza anche i liberali furono costretti ad organizzare un partito autonomo nazionale o «nazional-progressista» (1894). Tutta la vita politica slovena da ora fino al 1914 sarà caratterizzata dalla lotta per il potere dei due partiti, liberale e clericale.

Anche l'industria si è andata sviluppando, e con essa il movimento operaio (il primo sciopero risale al '71 per influenza della Comune di Parigi; un altro, di minatori, vi fu nel 1889 e nel 1890 fu per la prima volta celebrato il 1° maggio). Per timore di esso, la borghesia slovena finì col perdere il proprio antico radicalismo democratico, poiché ogni posizione radicale, sia di tipo social-democratico, sia di tipo cristiano-sociale, impaurisce entrambi i partiti borghesi, quello liberale e quello clericale. Per quel che riguarda l'elemento contadino, gran parte di esso, soprattutto i piccoli proprietari agrari, copertisi di debiti dopo l'abolizione della servitù della gleba dagli anni cinquanta in poi era emigrata oltre-oceano, peggiorando la situazione demografica già resa precaria dalla generale crisi agraria, in Slovenia particolarmente acuta.

Malgrado le difficili condizioni sociali, politiche ed economiche, tuttavia si assiste in questo scorcio di secolo ad una forte crescita dell'attività culturale in tutti i campi (letterario, figurativo, musicale, teatrale) ed anche ad un notevole impulso della pubblicistica scientifica.

Di tutte queste novità e delle loro conseguenze forse Kernik e Tavčar non erano pienamente consapevoli e tuttavia - afferma Slodnjak - nella loro decisione di ritirarsi dalla rivista da essi stessi fondata quattordici anni prima deve aver influito il senso di inadeguatezza ai tempi e di esaurimento del movimento letterario realistico e forse anche il riconoscimento della propria impotenza a rinnovarlo.

Di fronte a tanti rapidi mutamenti sociali politici e letterari agli inizi degli anni '90 e soprattutto di fronte al crescere ed al penetrare del radicalismo clericale di Mahnič addirittura tra l'intellettualità laica, nel 1892 a Vienna un gruppo di studenti progressisti guidati da Janko Vercajz aveva deciso di fondare una nuova rivista, il mensile «Vesna» (La primavera) (1892-1894). Contro di essi Anton Mahnič lanciò l'accusa di «naturalismo e fatalismo»; ma ben presto dovette ricredersi, poiché i giovani

«oggettivisti» non accettavano per sé l'etichetta di naturalisti⁴⁹. Lo stesso Fran Govekar, che Mahnič aveva definito il padre del «radicalismo letterario» ed i suoi corrispondenti del biennio 1895-97 definivano «padre del realismo obiettivo sloveno», nella novella *Stankov roman* (Il romanzo di Stanko) del 1894, rifiuta l'estetica naturalista ovverosia «l'indirizzo moderno dei cosiddetti realisti, che in verità sono o scipiti e noiosi all'eccesso o imbrattatele istintivi e profanatori della divina professione di pittore. Per costoro, motivo ideale di ispirazione è un mucchio di letame sul quale si accoppiano grassi maiali o una banda di ubriacconi pronti ad accoltellarsi per l'amore di un'ostessa»⁵⁰.

Dalle pagine di «Vesna», per tutto l'arco dello stesso 1894, il giovane filosofo Ivan Bernik discute sul bello in una dozzina di articoli: nell'analizzare le *Dodici serate* di Mahnič, accusa costui di «materialismo» dal punto di vista estetico, secondo il suo principio che alla base dell'opera d'arte ci sia un'«idea superiore»⁵¹. Ma anche ai prodotti del naturalismo rigidamente inteso, Bernik nega ogni validità artistica: essi non sono che frutto di abili descrizioni, irremediabilmente pessimistici, disarmonici ed anche utopistici, perché s'ispirano al socialismo, i cui principi non si realizzeranno mai, dal momento che sono materialistici ed il materialismo è solo un momento nello sviluppo del pensiero filosofico⁵².

Secondo Zadavec nel giudizio estetico e morale sul naturalismo, dunque, non c'erano differenze fondamentali tra i «Vesnani» e la rivista dei radicali cattolici «Rimski Katolik». Ma Mahnič continua a lanciare altre accuse contro gli innocui «Vesnani»: di nutrire fede repubblicana, di essere pericolosi per lo Sta-

⁴⁹ F. ZADAVEC, *Zgodovina slovenskega slovstva*, Maribor, Založba Obzorje, 1970, p. 28.

⁵⁰ F. GOVEKAR, *Stankov roman*, in «Vesna», 1894, pp. 170-4.

⁵¹ In «Vesna», n. 9, p. 203.

⁵² Ivi, n. 7, pp. 154-5.

to e sleali verso l'Impero, di aver formulato il programma della prima riunione delle donne austriache, etc. Ed i "Vesnani" replicano in varie riprese: pur definendosi "radical-progressisti" smentiscono la supposta slealtà verso lo Stato e l'ordine costituito o - Dio ne guardi! - di coltivare simpatie repubblicane. Ad evitare malintesi, per quanto riguarda il problema femminile, dichiarano di aver sempre insistito sul fatto di non essere d'accordo sulla totale emancipazione della donna³³. Ma non è solo Manhič a prendere abbagli sul presunto "progressismo" dei "Vesnani", sfondando con violenza porte già spalancate. Anche a Govekar altri muovono rimproveri analoghi: per es., Majaron in una lettera³⁴ gli consiglia di mitigare l'eccessivo realismo con il quale aveva descritto le conseguenze della passione di Irma, protagonista femminile de *Il romanzo di Stanko*, novella che ai nostri occhi appare affatto pudibonda e romanticheggiante; ma Govekar rifiuta l'etichetta di naturalista. Pur riconoscendo di aver imparato da Zola la tecnica della descrizione, «del raggio di sole che si appoggia capricciosamente su cose e persone», Govekar si è reso tuttavia conto che in Europa ormai il naturalismo non è più di moda. In un suo saggio sull'arte contemporanea ceca, uscito sul «Ljubljanski Zvon» del 1895, mostra di conoscere con precisione come i Cechi abbiano già respinto il romanzo sperimentale ed i suoi condizionamenti biologico-scientifici (razza, ereditarietà, ambiente, momento storico), richiedendo allo scrittore il suo individuale impegno e coinvolgimento dal momento che la norma per la creazione artistica è la personalità dello scrittore, non il "documento", il "fatto".

Può sembrare strano perciò che, ciò nonostante, essendo cioè al corrente delle tendenze delle letterature europee contem-

poranee verso lidi ormai ben diversi³⁵, Govekar proprio in questo stesso periodo pubblici il suo romanzo *V krvi* (Nel sangue, 1896), che è un'esemplificazione proprio delle teorie del naturalismo francese.

Dal motto oraziano «Naturam expellas furca tamen usque recurret», preposto al romanzo nel titolo stesso, risulta evidente che Govekar vuole dimostrare il ruolo decisivo giocato sulla sorte degli uomini dai fattori ereditari ed ambientali.

Ma lo tradisce l'approccio dilettantistico, da cronaca di giornale, con il quale - invece che narrare - enuncia gli avvenimenti, e più ancora, le dichiarazioni, i punti esclamativi e gli altri accorgimenti, con i quali "copre" i luoghi della narrazione più deboli e più difficili. Anche dal punto di vista della fedeltà al naturalismo, la sua interpretazione dell'inevitabile inclinazione all'immoralità della protagonista principale Tončka (Tončka, concepita nell'adulterio e nell'alcoolismo, vissuta miseramente come operaia e servetta, salita nella scala sociale fino a diventar moglie di uno dei personaggi più in vista - per censo e potere - della città, tradisce il marito, diventa la concubina di diversi ufficiali dell'esercito austro-ungarico e finisce come prostituta a Vienna), variante slovena di Nanà³⁶, non convince nella sua dinamica psicologica: il personaggio sembra piuttosto una costruzione logica

³³ L'eco del manifesto dei giovani intellettuali cechi si sente riecheggiare con diversa coerenza nell'Epilogo alle *Vinyete* (1899), dove Cankar esclama: «Con tacita volontà mi sono arreso a me stesso. Al diavolo le teorie! I miei occhi non sono uno strumento morto, i miei occhi sono l'obbediente organo dell'anima mia... Dell'anima mia e della sua bellezza, della sua compassione, del suo amore e del suo odio. Fuori è freddo, ma nella mia anima levita un tenero profumo di primavera. Con occhi sorridenti mi vengono incontro i miei bei sogni giovanili...». Qui lo sguardo rivolto all'interno segna il passaggio ad una realtà sopra-reale, simbolica: è il definitivo abbandono dell'illusione naturalistica di un'osservazione scientifica della realtà per una visione soggettiva di essa.

³⁶ E non a caso è quest'opera «recentemente donata da un'amica che è stata a Parigi» il suo *livre de chevet* (*V krvi*, cap. XIII, P. 102).

³³ Ivi, 1893, n. 3, p. 41.

³⁴ Del 6 nov. 1894 (in F. ZADRAVEC, *Zgodovina...*, p. 28).

e quindi astratta, nata sugli schemi delle discussioni sull'atavismo tenute da medici ed avvocati in alcune pagine del romanzo³⁷. La dimostrazione dell'atavismo *in corpore vili viene infine passivamente enunciata dalla stessa Tončka*, ormai convinta di aver ereditato dalla madre la predisposizione all'immoralità:

«Adesso mi rendo conto che la colpa è solo di mia madre. Quello che era lei, ora sono io! Doveva succedere prima o poi...»³⁸.

E tuttavia Tončka è migliore allieva di Taine di quanto non lo sia Govekar che, con inspiegabile incoerenza, conclude il romanzo con i versi di Goethe, in cui si addebita ogni male alle «forze celesti» (*nebeške sile*) che governano la vita dell'uomo, abbandonandolo nella colpa e quindi punendolo. Il finale misticheggiante tuttavia, con la donferrantesca imprecazione alle stelle, non sorprende troppo, se si considerano i numerosi intermezzi moraleggianti dei quali è punteggiato il romanzo, i passi addirittura devoti e clericaleggianti e il carattere stesso di Govekar, pronto ad ogni compromesso per non dispiacere eventuali benefattori e mecenati.

Nella prefazione alla raccolta di novelle *O queste donne!*, uscita nel 1897, Govekar ripete che «suo modello è sempre stata la verità», certo presentata «in una bella forma artistica», poiché «la verità è per le persone oneste la cosa più bella». In quella stessa prefazione, definisce sé stesso «realista» sulla scia di Balzac, Stritar, Daudet, Zola, Jurčič, Kersnik, ripetendo ciò che già da un anno prima aveva scritto nell'articolo *Zola, il realismo e le caricature*, apparso sulla rivista «Edinost».

Ciò che più gli sta a cuore, oltre alla difesa della propria originalità (sostiene anche che la teoria sull'ereditarietà non gli

deriva dal naturalismo francese, bensì dai propri studi di medicina e dalla conoscenza delle leggi di Mendel), è difendersi dalle accuse di «corruzione della pubblica morale», che certe descrizioni troppo audaci nelle sue opere avrebbero causato. Così in una lettera a Marina Nadliškova afferma che è sua intenzione essere un predicatore morale³⁹ e che tale è anche il personaggio di Vid Glob del romanzo (chiara proiezione autobiografica di Govekar stesso), un giudice che «sferza il peccato ma soprattutto la morale ipocrita», come nell'ultima pagina di *V krvi*:

Quegli uomini onesti, tanto ipocriti! Quelle vergini bigotte!... Gettano fango sulla povera madre non sposata e lo fanno con maggior godimento proprio coloro le cui anime sono velenose, nauseanti, maledoranti, la cui vita è una sola lunga serie di infamie... E che in pubblico si atteggiavano a dame onorate, a gentiluomini impeccabili...⁴⁰.

Non fu pertanto difficile a Govekar inchinarsi ai criteri moralistici di Majaron (capo-redattore dello «Slovenski narod»), agli scrupoli anti-naturalistici di Bežek (capo-redattore del «Ljubljanski Zvon») a proposito della novella *Sama svoja* uscita sulla medesima rivista nel 1895 ed al comitato redazionale della «Slovenska matica» a proposito del racconto *Ljubezen in rodoljublje* (Amore e patriottismo, 1897)⁴¹.

Di fronte al comportamento teoricamente e praticamente ambiguo di Govekar (e dei «Vesnani» in generale) un primo giudizio che sorge spontaneo è che già in embrione il realismo «oggettivo» sloveno germogliava come un fenomeno non compiuto, di compromesso, e conforme alla morale tradizionale slovena⁴². Per i suoi caratteri intrinseci, esso così si condannava all'insuc-

³⁷ Lettera dell'11 novembre 1896, citata da F. ZADRAVEC, *Zgodovina...*

³⁸ *V Krví*, p. 131.

³⁹ Cfr. F. ZADRAVEC, *Zgodovina...*, p. 29.

⁴⁰ *Ibidem*.

³⁷ E precisamente alle pp. 92-93.

³⁸ *V Krví*, p. 130.

cesso artistico e si poneva in una posizione marginale. Ciò che si deve riconoscere storicamente a Govekar è di aver attivato la lotta contro e a favore del realismo-naturalismo (non fu mai elaborata, dai letterati e dai critici sloveni degli anni '90, una trattazione distinta dei due concetti); più che di lotta, si trattò di una tempesta che coinvolse buona parte degli uomini di lettere del tempo, non esclusi Cankar, Aškerc e Stritar, per citare solo i più noti.

Per Govekar il naturalismo era stato solo una posa: non trascorse molto tempo, infatti, perché lo abbandonasse definitivamente per rifugiarsi nella commedia di argomento nazional-polare.

Un secondo merito va riconosciuto a Govekar, quello di aver descritto tanti personaggi negativi estratti dalla borghesia cittadina, particolarmente lubianese: nessuno lo aveva fatto prima e nessuno dopo ebbe a cercare eroi positivi in quella società così stigmatizzata.

BIBLIOGRAFIA DEROBERTIANA (1984-1988)*

a cura di Rossana Melis

FEDERICO DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di Carlo A. MADRIGNANI, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 1984.

Curata da uno dei maggiori studiosi dello scrittore, esce un'ampia scelta delle opere di De Roberto. Sono anzitutto raccolti tre romanzi: *L'Illusione*, *I Viceré*, *L'Imperio*; per quanto riguarda le novelle, vengono pubblicate, dalla raccolta *La Sorte*: *La disdetta*, *Nel cortile*, *La malanova*; da *Documenti umani*: *Documenti umani* e *Donato del Piano*; da *Processi verbali*: *Il rosario* e *I vecchi*; da *L'albero della scienza*: *La scoperta del peccato*, *Il gran rifiuto*, *Il paradiso perduto*; *La paura*. Per un settore dedicato a *Saggi e prefazioni*, Madrignani sceglie i saggi *Leopardi*

e *Flaubert*; *Carlo Baudelaire*; *Gustavo Flaubert. L'opera*; *Gustavo Flaubert, L'uomo*; e le prefazioni a *Documenti umani*, *Processi verbali*, *L'albero della Scienza*, *Come si ama*. Dal saggio su Leopardi: *La misantropia*; da *Una pagina della storia dell'amore*, il capitolo XV; da *Come si ama*, *Il matrimonio di Bismark*. Infine, dalla incompiuta biografia di Verga: *Il volo d'Icaro. Domenico Castorina e Giovanni Verga*. Chiude la raccolta un breve gruppo di lettere, tratte dai carteggi con Ferdinando Di Giorgi, con la madre, con Luigi Albertini.

Nella *Nota ai testi* finale Madrignani dà conto dei criteri di edizione. Dell'*Illusione* riproduce l'edizione Treves del 1900, in cui De R. persegue «una revisione molto accurata,

* Per gli anni immediatamente precedenti si rimanda a Antonio Di GRADO, *Bibliografia derobertiana (1981-1983)*, in questi «Annali», I, 1984 [ma 1985], pp. 182-189.

che corregge lo stile del romanzo» (p. 1772); accanita e sistematica, precisa Madrignani, è soprattutto la revisione dei vocaboli francesi, molto frequenti nella prima edizione (uscita nel 1891), essa investe tuttavia anche aspetti grammaticali e sintattici del testo. Dei *Viceré* il curatore riproduce invece la prima edizione (Milano, Galli 1894), e non la seconda, uscita da Treves nel 1920. Quando De R. curava il testo per la seconda edizione, nel '19, ricorda Madrignani, «i suoi interessi si erano da tempo allontanati dal primitivo orientamento naturalistico [...] *I Viceré* testimoniava un gusto e una teoria letterarie superate e forse rinnegate, anche se non pubblicamente [...]. La revisione è stata, come al solito, minuziosa e accurata, e del tutto conseguente con il gusto e la prassi di scrittura del De Roberto di quegli anni» (pp. 1772-73). Dà conto quindi, in sintesi, degli interventi correttori avvenuti nel passaggio all'edizione del '20.

Il testo dell'*Imperio* (uscito postumo nel 1929) segue l'edizione a stampa curata da Madrignani nel 1981 per Mondadori, la quale si avvale di un manoscritto, rintracciato fra le Carte De Roberto della Biblioteca Universitaria di Catania, che migliora il testo del 1929. Della *Sorte* si riproduce la seconda edizione, del 1892, che rivede la prima, del 1887; analogamente alle scelte editoriali te-

nute per i *Viceré*, Madrignani non ritiene opportuno riprodurre la terza edizione che, uscita nel 1910, subiva dei rimaneggiamenti secondo obiettivi linguistici molto distanti da quelli originali. Dei *Documenti umani* si riproduce la terza edizione, del 1896; dei *Processi verbali* e dell'*Albero della scienza* si riproduce la prima edizione (1890). I testi dei saggi e delle prefazioni sono tutti riprodotti dai periodici o dalle raccolte dove comparvero originariamente.

Nell'ampio saggio introduttivo il curatore esordisce citando una osservazione dello scrittore, annotata in una lettera a Ferdinando Di Giorgi del 1891: «L'arte è il supremo inganno e l'ultima superfetazione: ma bisogna metter dell'ordine in questa pazzia»; ricorda subito dopo (ribadendo sue note affermazioni) che il punto di riferimento per questo intellettuale «rimaneva quello di una scienza positiva, o meglio, di un metodo scientifico il cui statuto comportava la conoscenza e la perimetrazione di ogni attività dell'uomo all'interno di una strategia di positive acquisizioni gnoseologiche» (p. IX). Osserva più avanti, riprendendo l'osservazione iniziale: «'Inganno', 'pazzia', 'illusione': è una terminologia che allude ad una concezione dell'arte come funzione 'altra' nei confronti del sapere scientifico e ne indica la natura anomala, quasi, si direbbe, pe-

ricolosa e vagamente patologica», per concludere: «Fra 'ordine' e 'pazzia' si muove in effetti l'opera narrativa di De Roberto, in un equilibrio di tensioni nel quale si realizza il distacco del narratore coi suoi effetti di razionalizzazione e di ordine» (p. XII).

La lettura dell'arte derobertiana che Madrignani conduce nel corso del saggio, articolata minutamente attraverso osservazioni psicologiche, attenta alle coordinate storico-ideologiche, e spesso non avara di osservazioni stilistiche, si rapporta in continuazione all'affermazione di De Roberto posta in apertura. In tal modo viene messa sempre in primo piano la complessità costitutiva di quell'arte (se non l'intima contraddittorietà), nei suoi esiti più vistosi e in quelli meno palesi: operazione da cui emergono chiaramente i motivi che hanno determinato, per così tanti anni, il suo misconoscimento.

All'*Introduzione* fa seguito una *Cronologia* derobertiana. Chiude il volume una *Bibliografia* delle opere e della critica, aggiornata al 1983. (Cfr. recens. di P. ZAMBON, in «Lettere italiane», XXXVI, 4, ottobre-dicembre 1984, pp. 621-625; di E. PACCAGNINI in «Otto/Novecento», IX, 2, marzo-aprile 1985, pp. 293-294).

Federico De Roberto, a cura di Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ, Palermo, Palumbo, 1984.

Sono gli Atti del convegno nazionale tenuto a Zafferana Etnea in occasione del XIII premio "Brancati-Zafferana" (ottobre 1981). Comprendono 14 saggi di altrettanti studiosi che affrontano molteplici aspetti della attività letteraria dello scrittore. Ad essi segue una *Bibliografia della critica* (dal 1887 al 1984), sempre a cura della Zappulla Muscarà. Gli interventi sono: Marziano GUGLIEMINETTI, *Le rose e l'asfodelo (note sul "Leopardi" di De Roberto)*, pp. 5-11; [già in «Lunario nuovo», III, 13, luglio-agosto 1981]; Sergio CAMPAILLA, *Verismo e straniamento nel "Rosario" di De Roberto*, pp. 12-26 [poi in *Letteratura e filologia. Studi in onore di C. F. Goffis*, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 185-199 e in S. CAMPAILLA, *Mal di luna e d'altro*, Roma, Bonacci, 1986, pp. 103-120]; Gianni GRANA, *De Roberto aristocratico borghese*, pp. 27-35 [poi in G. GRANA, *"I Viceré" e la patologia del reale*, Milano, Marzorati, 1982]; Ermanno SCUDERI, *De Roberto e la letteratura moderna*, pp. 36-41; Jean Paul DE NOLA, *Federico De Roberto e la Francia*, pp. 42-44; Guido NICASTRO, *Il teatro di Federico De Roberto*, pp. 45-51; Antonio DI GRADO, *Il critico 'senza qualità' (Note su una polemica di fine secolo)*, pp. 52-57 [poi in A. DI GRADO, *L'isola di carta. Incanti e inganni di un mito*, Siracusa, Ediprint,

1984, pp. 79-86]; Gabriella CONGIU MARCHESE, *Appunti storico-linguistici sulle novelle di guerra derobertiane*, pp. 58-68; Mirella MAUGERI SALERNO, *Espressionismo e figuratività, luce e colore nella novella derobertiana «La Cocotte»* pp. 69-76 [già in «L'osservatore politico-letterario», XXIX, 1, gennaio 1983, pp. 77-86; poi in M. MAUGERI SALERNO, *Pirandello e dintorni*, Catania, Maimone, 1987]; Francesco GALLO, *Frammenti classici in De Roberto e Lampedusa: «L'ebbrezza» e «Lighea»*, pp. 77-83; Elisabetta BACCHERETI, *Il piacere della ricerca: tradizione e sperimentalismo nei «Viceré» di F. De Roberto*; Ernestina PELLEGRINI, *La modernità invisibile di Federico De Roberto*, pp. 92-107; Margherita FRANCALANZA, *«Spasimo» tra romanzo e dramma*, pp. 108-124 [poi in M. FRANCALANZA, *Dal testo alla scena. Saggi sul teatro italiano dal '700 al '900*, Catania, Marino, 1984]; Sarah ZAPPULLA MUSCARA, *Federico De Roberto collaboratore del «Giornale di Sicilia» (1888-1927)*, pp. 125-132 [già in «Galleria», XXXI, 1-4, gennaio-agosto 1981, poi in SARAH ZAPPULLA MUSCARA, *Letteratura teatro cinema*, Catania, Tringale, 1984, pp. 147-156]. Cfr. recens. di M. MAUGERI SALERNO, in «Otto/Novecento», IX, 2, marzo-aprile 1985, pp. 321-322.

G. B. DE SANCTIS, *Croce e De Roberto*, in «Rivista di studi crociani», XXI, 2-4, aprile-dicembre 1984, pp. 122-138.

Il De Sanctis parte dal riduttivo giudizio crociano su De R. del 1939, quando, paragonandolo con E. Castelnuovo, lo giudicava di valore assai minore e, toccando dei *Viceré*, la dichiarava «opera pesante, che non illumina l'intelletto come non fa battere mai il cuore». Da qui, mettendo Croce come spartiacque, traccia un profilo della critica derobertiana: prima di lui soprattutto Serra, Brancati, Pirandello, dopo di lui Trombatore, Spinazzola, Baldacci, Madrignani, ecc.; Russo è considerato presente in ambedue i versanti.

Nella terza parte del lavoro lo studioso osserva come la discontinuità sia il segno-tormento dell'arte di De R., tale da coinvolgerne anche lo stile; appoggia quindi, con argomentazioni articolate su vari versanti, il giudizio crociano.

PIETRO MELI, *Due lettere di Buzzi e De Roberto*, in «Biologia culturale», XIX, 2, giugno 1984, pp. 84-85.

Viene qui riportata una breve lettera inedita inviata da Milano il 31 agosto 1920 dal futurista Paolo Buzzi a Giovanni Verga. A questa segue

una lettera da Catania del 9 febbraio 1922 del De R., in cui lo scrittore ringrazia delle condoglianze inviategli dal Buzzi per la morte del Verga, e dichiara: «Ciò che ora posso fare di meglio è raccogliere con religiosa devozione tutte le reliquie del Grande e studiarne l'arte e la vita» (p. 84).

PIETRO MELI, *De Roberto a Francesco e Giuseppe Protonotari*, in «Biologia culturale», XIX, 4, dicembre 1984, p. 186.

Il Meli riporta due lettere inedite di De R.: una a Francesco Protonotari, direttore della «Nuova Antologia», del 21 maggio 1885 da Catania, con la richiesta di pubblicare un suo scritto su quella rivista, l'altra, dello stesso tenore, inviata da Milano il 20 novembre 1890, a Giuseppe Protonotari.

PIETRO MELI, *Lettere inedite di Federico De Roberto a Piero Barbera*, in «Otto/Novecento», VIII, 5/6, settembre-dicembre 1984, pp. 183-189.

Il Meli riporta sei tra lettere e cartoline postali scritte dal De R. al Barbera, e conservate presso la Biblioteca Universitaria di Bologna. La prima, del 31 marzo 1886, contiene

la richiesta all'editore di pubblicare una raccolta di sei novelle inedite, dal titolo *La sorte*, anche a proprie spese. Nella seconda, la più lunga, del 9 marzo 1893, lo scrittore propone di rinnovare col Barbera il contratto del volume su Leopardi, che sta per scadere con Treves. Il carteggio è chiuso da altre quattro missive, tutte del 1903, in cui De R. tratta di segnalazioni di edizioni barberiane nelle appendici bibliografiche da lui curate nel «Corriere della sera».

SARAH ZAPPULLA MUSCARA, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1984.

È la pubblicazione dell'importante carteggio intercorso tra Capuana e De R., corredato da note esplicative, e al quale la curatrice premette l'introduzione *Capuana e De Roberto*. Sono 239 pezzi (conservati nella Biblioteca regionale universitaria di Catania) che vanno dal 1881 al 1901: coprono anni di fondamentale attività letteraria per ambedue gli scrittori, sono ricchissimi di notizie sulle attività reciproche e su quella dell'altro sodale, Giovanni Verga (cfr. recens. nella *Bibliografia capuaniana* di G. OLIVA, pp. 238-239; cfr. anche recens. di G. CONGIU, in «Letteratura italiana contemporanea», VI, 15, maggio-agosto 1985, pp. 399-400).

FEDERICO DE ROBERTO, *Romanzieri italiani: Giovanni Verga*, con nota introduttiva di ANTONIO DI GRADO, in «Annali della Fondazione Verga», I, 1984 [ma 1985], pp. 99-132.

Si pubblicano tre articoli di De R. (presumibilmente inediti, ipotizza il curatore, che li colloca in data di poco posteriore al 1884) di argomento verghiano, i cui manoscritti sono depositati nel Fondo De Roberto della Biblioteca della Società di Storia patria della Sicilia Orientale). Nel primo articolo De R. si sofferma sui *Carbonari della Montagna*, sottolineandone la grandiosità della tela; ricordando che lo stesso autore ripudiò quest'opera giovanile, osserva che l'interesse che essa suscita è soprattutto di carattere negativo, per la distanza che la separa dalle opere successive del Verga. Passa poi alle *Storie del Castello di Trezza*, e quindi a *Una peccatrice*, soffermandosi a lungo sull'analisi del romanzo, nel quale rintraccia parecchi aspetti che l'avvicinano alle successive opere verghiane, di cui l'autore ha invece «accettato la paternità» (p. 114). Il secondo articolo analizza anzitutto *Storia di una Capinera* e *Eva*, che, sostiene De R., «sotto la diversità del titolo nascondono una identità di contenuti, poiché non sono che la rappresentazione d'un medesimo sen-

timento svoltosi in circostanze simili» (p. 115). L'analisi delle due opere prosegue quindi attraverso continui confronti, in una interessantissima lettura psicologica. De R. passa poi a *Eros* e *Tigre reale*, romanzi che considera di transizione: a differenza dei personaggi delle due opere precedenti, quelli di queste ultime due «non sono né creature immaginarie né creature vere, sono degli esseri incompleti; il disagio, la falsità della loro posizione ci si manifesta in cento circostanze; di qui la loro debolezza» (p. 120). Il terzo articolo tratta di *Nedda*, la quale, dichiara De R. seguendo la nota interpretazione capuana, «segna un'epoca nella storia della novella italiana» e, velocemente, di *Vita dei campi*. Importanti, nelle pagine successive, le osservazioni sulla evoluzione che porterà Verga all'ideale dell'impersonalità nell'opera d'arte; osservazioni che coinvolgono l'analisi dei *Malavoglia* (la quale risente direttamente delle recensioni di Capuana e di Torraca); seguono infine pochissime righe dedicate al *Marito di Elena*, alle *Novelle rusticane*, a *Per le vie* e a *Drammi intimi*.

FERDINANDO DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto* con introduzione e note di M. EMMA ALAIMO, Catania, Fondazione Verga, 1985.

Nel volume, che inaugura la Serie Carteggi della BIBLIOTECA della Fondazione, sono trascritte 47 lettere e 28 cart. postali del Di Giorgi, che vanno dal 1888 al 1924, conservate nella Biblioteca universitaria di Catania. Molto frequente nel primo decennio, la corrispondenza s'interruppe poi fino al 1923, per riprendere sporadicamente, e chiudersi nel settembre 1924: confrontandola anche con quella del Di Giorgi a Verga, la curatrice ipotizza che le lacune di questo carteggio siano dovute anche a dispersione del materiale (Le lettere di De R. all'amico palermitano sono pubblicate da A. NAVARRIA, *Federico De Roberto-La vita e l'opera*, Catania, Giannotta, 1974).

Il giovanissimo studente in legge e aspirante scrittore si avvicinò a De Roberto per sottoporre al suo giudizio i suoi primi tentativi: quando, nel 1889 pubblicherà un romanzo, *L'avvocato Danieli*, lo dedicherà allo scrittore catanese. Le lettere che scandiscono il decennio '88-'98 sono interessanti per più motivi: anzitutto aggiungono tasselli importanti all'amicizia tra De R. e Paul Bourget (dal dicembre del '90, e fino all'aprile del '91, Bourget è a Palermo, Di Giorgi lo frequenta spesso, e De R. lo incontrerà più volte); permettono inoltre, tra l'altro, di arricchire il quadro della vita culturale e del giornalismo palermitano e siciliano (si parla di Ragusa-

Moleti, di Pipitone Federico), delle amicizie milanesi di De R. e di Verga (Di Giorgi andrà a Milano più volte, per correre l'avventura teatrale, con raccomandazioni dei due scrittori).

VERGA - CAPUANA - DE ROBERTO, *I tre volti del verismo*. Antologia a cura di ERMANNO SCUDERI, Palermo, Herbita, 1985.

Sono antologizzati, con brevi annotazioni, i tre scrittori siciliani. Di De R. la scelta comprende i racconti *Il rosario* e *La paura*.

DOMENICO GIORGIO, *La 'storia' nel romanzo siciliano. Da De Roberto a Sciascia*, in *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna* (Atti dell'XI Congresso dell'A.I.S.L.L. I, Napoli-Salerno 1982), a cura di POMPEO GIANNANTONIO, Napoli, Loffredo, 1985, pp. 681-703.

In questo saggio l'autore afferma, attraverso considerazioni che coinvolgono, oltre i *Viceré*, opere quali *Il Gattopardo*, *Il consiglio d'Egitto*, *I vecchi e i giovani*, che a questa narrativa è comune un atteggiamento di negazione dello svolgimento storico, in cui la stessa Sicilia emerge come «estremo emblema di un

crogiolo ambiguo e distorto di avvenimenti e personaggi antichi e moderni, incapaci di immettere realmente la 'Storia' nell'Isola, vista poi come simbolo più vasto e complesso di una realtà ben più ampia se non universale» (p. 683). La posizione di De R., osserva Giorgio, può definirsi moralista, ed il suo pessimismo assumerà valenze non storiche, ma cosmiche (storica è solo «la dolorosa ansia di riscatto dell'autore»). Il critico passa poi a analizzare *I vecchi e i giovani* di Pirandello e *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa: il primo è visto come romanzo psicologico-sociale, nel secondo, conclude Giorgio, la Sicilia diventa il simbolo di una condizione dello spirito e Sciascia affronta in questo romanzo la "Storia" con la coscienza che essa è un imbroglio, frutto del gioco perverso dei potenti.

ANTONIO PALERMO, *De Roberto e «I Viceré»*, in *Letteratura e contemporaneità*, Napoli, Liguori, 1985, pp. 161-165.

Il breve saggio, parzialmente già apparso sul «Mattino» di Napoli il 14 luglio 1982, è una recensione della silloge derobertiana curata nel 1982 per la UTET da Gaspare Giudice, *I Viceré e altre opere*. Il critico sottolinea come l'analisi del curatore sia incen-

trata soprattutto sul valore simbolico dei *Viceré*; un'analisi condotta a sua volta, ricorda Palermo, tutta sul filo di un procedimento indiziario.

EMILIA SARNO, *I romanzi di Federico De Roberto tra primo e secondo sperimentalismo*, Salerno-Roma, Ri-postes, 1985.

La prima parte del lavoro è dedicata all'analisi di *Ermanno Raeli*, *Spasimo* e *La messa di nozze*, romanzi che, osserva l'autrice, «proporgono delle significative sperimentazioni narrative: *Ermanno Raeli* è un racconto bistrutturale poiché è a metà strada tra il saggio e un lungo monologo indiretto, *Spasimo* un dramma a forti tinte, *La messa di nozze* è tessuta come una stratificazione di generi letterari» (p. 7).

La ricerca si struttura quindi in quattro capitoli: il I dedicato all'analisi compositiva formale delle tre opere; il II focalizza l'attenzione sui personaggi; il III, articolato in più parti, tratta dei romanzi attraverso le descrizioni (usufruendo spesso, metodologicamente, delle indagini di P. Hamon); il IV, infine, dal titolo *Il meta-romanzo*, è una lettura narrativa dell'*Imperio*, che viene visto come ricerca di De R. sul proprio lavoro di scrittore.

FRANK IGNAZIO CALDARONE, *I simboli equini nel Verga e nel De Roberto*, in «Esperienze letterarie», XI, 2-3, aprile-settembre 1986, pp. 21-42.

È una ricerca sui temi e sui simboli che passano da Verga a De R., considerato come continuatore del ciclo dei *Vinti*. Fissando la sua attenzione sulla presenza del cavallo, simbolo di nobiltà negli Uzeda derobertiani (e collegato alla classe nobiliare anche in Verga), il Caldarone osserva quindi che, all'opposto, «il simbolo dell'asino ritorna ne *I Viceré* e ne *L'Imperio* per indicare il discredito di quei nobili che tradiscono il loro re e si alleano ai popolani per acquistare il potere» (p. 39).

FEDERICO DE ROBERTO, *L'illusione*, Milano, Garzanti, 1987. Introduzione di Mario LAVAGETTO (pp. VII-XIX). Presentazione di Sergio CAMPAILLA (pp. XX-XXVIII).

Nell'introduzione Lavagetto ripercorre brevemente le tappe della vita e delle opere dello scrittore, prima e dopo *L'illusione*, di cui ricorda che «è scritto adottando una prospettiva rigorosamente ristretta o, se preferiamo la terminologia proposta da Gérard Genette, facendo ricorso alla più fissa, alla più indefettibile «focaliz-

zazione interna»: il narratore vede attraverso il suo personaggio» (p. XII).

Presentando l'opera, Campailla pone l'attenzione sulla tematica amorosa affrontata nel romanzo e ricorda che lo scrittore la riprenderà più volte nel corso della sua vita, «in un vano tentativo di chiarificazione, ossessionato da oscuri fantasmi biografici» (p. XXII). Sottolinea l'influsso sull'*Illusione* del modello flaubertiano nel suo complesso, nonché di tutto l'immaginario romantico; vede, nella conclusione edificante del romanzo, il sintomo di una resa, resa confermata poi da opere come *Spasimo* e *La messa di nozze* (ma attraverso i *Viceré*, osserva, ci sarà un'operazione di smascheramento, e la materia amorosa verrà tacitata). Conclude infine la presentazione: «Spicchio del ciclo venturo, *L'illusione*, mentre anticipa questo sviluppo, appare nel contempo come un ultimo fiore del romanticismo, uno tra i pochi importanti romanzi del nostro Ottocento. Un romanzo che disegna la parabola di un personaggio, dall'infanzia al crepuscolo: non un'ombra libesca (e fastidiosa) come Raeli, ma una figura viva e vera, come la *Bovary* e la *Karenina*, una donna indimenticabile dell'aristocrazia siciliana, quale a Verga non fu mai possibile con la sua *Duchessa di Leyra*» (p. XXXVIII).

FEDERICO DE ROBERTO, *Leopardi*, Roma, Lucarini, 1987. Prefazione di NINO BORSSELLINO.

Viene qui ripubblicata, secondo l'edizione del 1898, la monografia che lo scrittore dedicò al poeta recanatese. Ricorda Borsellino che in quell'epoca De R. aveva pubblicato già moltissimo, ma la fama non aveva consacrato il suo impegno tenace di scrittore, ed egli stesso era tormentato dalla percezione «di un'irraggiungibilità artistica segnata non da un astratto ideale di perfezione, ma dai due vertici moderni dell'arte narrativa, dai sempre ammirati Verga e Flaubert» (p. 2). L'avvicinamento di De R. a Leopardi avrà dunque molteplici motivazioni. Se, ricorda sempre Borsellino, l'età del verismo è stata in essenza un'età leopardiana, per lo scrittore catanese hanno agito anche implicazioni biografiche. È stata una lettura, tuttavia, che non ha ceduto al biografismo positivista, ma ha voluto essere la ricostruzione della «storia di un'anima». De R., conclude il prefatore, «sceglie un suo metodo d'interpretazione stando all'interno del soggetto poetico se non della poesia, e rivendica la solidità di quel pensiero negativo, del nichilismo leopardiano» (p. 9).

GIANCARLO BORRI, *Invito alla lettura*

di *De Roberto*, Milano, Mursia, 1987.

La monografia si apre, secondo le caratteristiche della collana, con un quadro cronologico, cui segue un profilo biografico dello scrittore. Il capitolo successivo è dedicato a un'analisi disamina delle sue opere. Le tappe della produzione narrativa di De R. sono delineate dal Borri con attenzione agli esiti contraddittori di questa produzione; secondo lo studioso infatti l'analisi della raffinata tecnica letteraria di De R. è il più concreto filo conduttore per avvicinarsi, attraverso le sue molteplici espressioni, alla vera personalità dello scrittore, uomo «mosso da una profonda nevrosi di genere esistenziale» (p. 33). L'autore dedica ampio spazio ai *Viceré*, ripercorrendo velocemente le interpretazioni dedicate al capolavoro derobertiano da Pomilio, Spinazzola, Madrignani, soffermandosi quindi sul ruolo che svolse come modello per i narratori che lo seguirono, sia a livello ideologico che formale. Nell'affrontare successivamente la produzione saggistica dello scrittore, il Borri mantiene la lettura in chiave psicologica. Rilievo viene dato anche all'*Imperio*, e alla storia critica relativa, partendo da Gargiulo fino ai suoi interpreti più recenti. Sono infine ricordate succintamente (ma con chiarezza espositiva) l'attività teatrale e la

produzione giornalistica di De R.; gli ultimi tre capitoli sono dedicati, rispettivamente, ai *Temi e motivi essenziali* presenti nell'opera dello scrittore, alla storia della *Critica derobertiana*, e a una *Nota bibliografica*, aggiornata fino al 1984.

PAOLO NALLI, *Lettere a Federico De Roberto*, con introduzione e note di M. Emma ALAIMO, in «Annali della Fondazione Verga», 2, 1985 [ma 1987], pp. 121-227.

L'Alaimo pubblica 75 missive del palermitano Paolo Nalli, dal 1912 bibliotecario nella Biblioteca Universitaria di Catania, che vanno dal 1914 al 1927. Disperso invece, si rammarica la curatrice, il carteggio inverso. Le lettere del giovane Nalli, laureato in legge, testimoniano, oltre la sua ammirazione (e, lungo il corso degli anni, l'affetto) per lo scrittore catanese anche lo zelo con cui lo aiutò, soprattutto da Palermo dove andò ben presto bibliotecario, nelle ricerche storiche che via via servivano a De R., soprattutto recensioni, o ricostruzioni biografiche (interessanti p. es. le numerose lettere in cui si documentano difficili ricerche sui primi scritti verghiani). Altro argomento ricorrente sono i tentativi letterari del bibliotecario: se non vi sono tracce di suoi romanzi o novelle pubblicati in

volume, ampia è invece la sua attività di poligrafo, che all'inizio si avvale degli appoggi derobertiani. Tra le altre, molto interessante la lettera del 2 luglio 1924, che la curatrice non trascura di segnalare, in cui il Nalli dà un suo lungo giudizio sull'*Appendice* con cui De R. fece pubblicare la seconda edizione di *Ermanno Raelli*.

PAOLO MARIO SIPALA, *Brancati e De Roberto*, in *Vitaliano Brancati nella cultura europea* (Atti del Conv. Intern. di studi, Siracusa-Pachino, 26/28 sett. 1986) a cura di P. M. SIPALA, Siracusa, Ediprint, 1987, pp. 95-100.

Il rapporto tra i due autori, ricorda anzitutto il Sipala, è già stato affrontato da S. Zappulla Muscarà, E. Scuderi e R. Verdirame. Tornando sull'argomento, lo studioso ritiene importante sottolineare alcuni punti fondamentali della tesi di laurea del giovanissimo Brancati: il rifiuto della psicologia come scienza e del romanzo psicologico; il rifiuto della storia come erudizione; il rigetto del romanzo ciclico, i *Viceré*, e la predilezione, invece, per *Processi verbali*, «cioè per una narrazione essenziale fondata sulla visibilità delle cose e sull'oralità del dialogo, oltre che sulla rappresentazione in chiave grottesca di monomanie come il gioco, il

sesso, ecc.» (pp. 98-99); infine, il confronto tra De R. e Verga, con un giudizio che modificherà poi nel corso degli anni.

FRANK IGNAZIO CALDARONE, *Federico De Roberto continuatore dell'opera verghiana: il tema del 'testamento'*, in «Italia», 64, 1, Spring 1987, pp. 263-277 (cfr. recens. di R. MELIS, *Rassegna verghiana* (1983-1987), in questi «Annali», 4, 1987 [ma 1990], p. 185).

GIANNI INFUSINO, *Lettere da Napoli. Salvatore Di Giacomo e i rapporti con Bracco, Carducci, Croce, De Roberto, Fogazzaro, Pascoli, Verga, Zingarelli*, Napoli, Liguori, 1987.

Nell'introduzione Infusino lamenta la dispersione delle carte del poeta; le lettere raccolte sono il frutto di indagini effettuate alla Biblioteca Nazionale di Napoli e in altre biblioteche, pubbliche e private. Nel cap. *Di Giacomo e Federico De Roberto* (pp. 61-69), trascrive otto lettere di Di Giacomo, conservate alla Biblioteca Universitaria di Catania, e precisamente del 12 aprile 1891, 4 maggio 1891, 1 dicembre 1903, e 8, 18, 23 marzo 1919, 5 e 23 aprile 1919 [cfr. rec. di A. PALERMO in «Filolo-

gia e critica», XII, 3, settembre-dicembre 1987].

VITALIANO BRANCATI, *De Roberto e dintorni*, a cura di Rita VERDIRAME, Catania, Tringale, 1988.

Viene qui pubblicata integralmente la tesi di laurea di Brancati, discussa a Catania il 30 ottobre 1929 con Natale Busetto, col titolo *Federico De Roberto, critico, psicologo e novelliere*; salvo due brani (uno apparso in rivista nel 1931 e l'altro nel 1960) è inedita.

La Verdirame, nell'agile premessa *Un letterato d'altri tempi*, disegna in scorcio i motivi che spinsero il giovane Brancati a occuparsi dello scrittore catanese, e ricorda come in questo lavoro si ritrovino «schegge della poetica brancatiana», dalla polemica antiborghese, al rifiuto della psicologia, al confronto con Verga, e soprattutto alla «ricerca assidua di un metodo di lavoro, di uno spazio narrativo, di una scrittura originale e pertinente» (p. 9).

Il I capitolo, *Un vecchio malinteso*, tratta della fama di De R., chiamato «l'autore dei *Viceré*», un malinteso appunto, che dovrebbe, secondo Brancati, essere sostituito con «l'autore dei *Processi verbali*» (p. 14). Il II capitolo, il più ampio, è de-

dicato a *De Roberto psicologo*, il III a *De Roberto novelliere*. Seguono una brevissima conclusione e una bibliografia finale.

GIORGIO LONGO, *Appunti sul naturalismo critico di Federico De Roberto*, in *Naturalismo e verismo* (Atti del Congresso Intern. di studi, Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga e Association Intern. de littérature comparée, 1988, I, pp. 127-142.

L'indagine parte dalla nota intervista di Ojetti a De R., in cui lo scrittore rifiuta di appartenere a una scuola, e definisce i *Viceré* «romanzo di costume». Ma, osserva Longo, con questa definizione De R. intende «liberare il romanzo dalle ristrettezze della visione naturalistica, ormai estenuata da un ventennio di schematismi» (p. 130); in realtà le teorie di Zola e Lombroso assumono la forma di vero motore del romanzo, la componente innatistica del naturalismo diventa «struttura di tutta la narrazione e vero principio metafisico» (p. 135). Per capire un tale atteggiamento, bisogna, suggerisce lo studioso, riandare a importanti componenti della vita culturale siciliana nella prima metà dell'800, agli influssi dell'illuminismo, e a quelli del pensiero di Cousin; poiché lo stato della

cultura pre-unitaria nell'isola «può forse chiarire l'approccio di intellettuali come il De Roberto col Positivismo» (p. 141).

PIERO MELI, *Federico De Roberto: due prefazioni per "Documenti umani"*, in «Otto/Novecento», XII, 5, settembre-ottobre 1988, pp. 109-115.

Il Meli delinea anzitutto le tappe dell'elaborazione teorica di De R. prima della prefazione a *Documenti umani*. Quindi, ponendo attenzione a due scritti di De R. del novembre 1888, *Questioni d'arte* e *Altre questioni d'arte*, e confrontando soprattutto quest'ultimo con la prefazione stessa, ne deduce che le intenzioni originarie dello scrittore fossero quelle di accompagnare la raccolta con una giustificazione provocatoria. Intenzioni che, sostiene lo studioso, si mutarono poi in una più attenta considerazione del metodo psicologico.

PAOLO MARIO SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

La monografia, della collana *Gli scrittori*, si struttura lungo l'arco di sei capitoli, nei quali l'analisi della produzione letteraria dello scrittore corre strettamente intrecciata a

un'ampia ricostruzione biografica, con ricognizioni nel campo artistico e in quello critico coevi. Il primo capitolo, *Dal giornalismo al romanzo*, tratta appunto degli esordi giornalistici di De R., dalle prime raccolte di novelle, fino a *Ermanno Raeli e Processi verbali*. In questa prima produzione, osserva Sipala, «incerto tra l'osservanza di un generico dovere d'arte e l'attrazione simpatetica per certi soggetti, De Roberto dà l'impressione di tentare piuttosto una ricerca in cui è la scelta del metodo a condizionare quella del soggetto e non viceversa». (p. 32)

Il grande ciclo è l'ampio capitolo centrale, dedicato all'analisi dell'*Illusione*, dell'*Imperio*, ma soprattutto dei *Viceré*, attraverso una minuta storia interna ed esterna dell'opera (anche mediante l'utilizzazione di ampi brani dell'epistolario, edito e inedito). In questo quadro la lettura politica dell'*Imperio* è vista da Sipala come «quella più utile alla comprensione del disegno ciclico derobertiano nelle sue componenti storiche, dall'antitrasformismo all'antiparlamentarismo» (p. 91). Il terzo capitolo, *Teoria e storiografia dell'amore*, tratta del De R. saggista di argomento amoroso, rilevando, tra l'altro, i legami e le derivazioni da Mantegazza, e confrontando i personaggi storici femminili studiati dallo scrittore con

personaggi dei suoi romanzi. Il quarto capitolo, *Il mestiere del letterato*, è dedicato al De R. elaboratore dei saggi che saranno poi riuniti in *Il colore del tempo* e ne *L'Arte*, nonché di inchieste di vario genere, anche sotto forma di romanzo. Largo spazio viene dedicato all'analisi della monografia su Leopardi. Il quinto capitolo, *L'esperienza teatrale*, sintetizza la storia delle trasposizioni di testi narrativi in testi teatrali, e indaga sui motivi degli insuccessi dello scrittore in questo campo. Il sesto, infine, *Narrativa e critica tra guerra e pace*, tratta degli ultimi anni dell'attività di De R., dedicati soprattutto alla storia e alla memorialistica. Sipala sottolinea qui l'importanza della biografia su Verga, e ricorda le interessanti sperimentazioni linguistiche esercitate dallo scrittore nelle sue ultime novelle.

A questo profilo si aggiungono, secondo il disegno della collana, una *Cronologia* della vita e delle opere, quindi un sunto del dibattito critico sullo scrittore, e infine un'ampia bibliografia. (Cfr. recens. di A. CARANANTE, in «La Rassegna della letteratura italiana», 93, 1-2 (gennaio-agosto 1989), p. 261; G. PADOVANI, in «Otto/Novecento», XII, 3/4, maggio-agosto 1988, pp. 196-97; E. SALIBRA, in «Italianistica», XVIII, 2-3, maggio-dicembre 1989, pp. 505-506).

Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ, *Federico De Roberto*, Catania, C. U. E. C. M., 1988.

Il volume si apre con un breve profilo biografico dello scrittore. Seguono due capitoli, *Opere ed autografi* e *Il colore del tempo*, che formano, nel loro insieme, un importan-

tissimo complesso di documenti fotografici sulla vita e gli autografi derobertiani (riproducono, con aggiunte, il Catalogo della mostra bibliografica tenuta a Zafferana Etnea nell'ottobre 1981). Completa la documentazione una esauriente bibliografia, che va dal 1887 fino a sfiorare il 1988.

BIBLIOGRAFIA CAPUANIANA (1986-1988)*

a cura di Rossana Melis

CONCETTA GRECO LANZA, *Incontro con Capuana*, Edizioni Greco, Catania, 1986.

È una scelta, ad uso delle scuole, di racconti di Capuana per ragazzi (da *C'era una volta al Raccontafiabe*, *Chi vuol fiabe chi vuole*, ecc.) cui sono aggiunte alcune pagine del *Marchese di Roccaverdina* e una scena del *Paraninfo*. L'antologia è corredata da schede didattiche.

CORRADO PERROTTA, *Otto casse per Capuana*, in «Biologia culturale», XXI, 1, marzo 1986, pp. 24-38.

Sono pubblicate, e commentate, 25 lettere inedite di C. all'avvocato

palermitano Antonio Russo Ajello, che vanno dal 16 ottobre 1903 al 24 dicembre 1909; dal 1985 reperibili in fotocopia presso la Biblioteca Capuana di Mineo.

CORRADO PERROTTA-ANTONIO CARRANNANTE, *Due lettere di L. Capuana*, in «Biologia culturale», XXI, 2, giugno 1986, pp. 86-87.

Si pubblica una lettera inedita di C. inviata da Catania il 28 dicembre 1910 a Malta, al rappresentante della casa editrice Vallardi Corrado Fiorentino. Insieme è ripubblicata una lettera di C., del 24 dicembre 1911, a Bergamini, apparsa originariamente sul «Giornale d'Italia» il 28 dicembre 1911.

* Per gli anni immediatamente precedenti si rimanda a Gianni OLIVA, *Bibliografia capuaniana (1982-1985)*, in questi «Annali», 2, 1985 [ma 1987], pp. 231-247.

GIORGIO PULLINI, *Fra "inetti" e "superuomini": "Rassegnazione" di Capuana*, in *Tra esistenza e coscienza. Narrativa e teatro del '900*, Milano, Mursia, 1986, pp. 113-137 (precedentemente in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, V, Firenze, Olschki, 1983, pp. 137-159, e già recensito da G. Oliva nella bibliogr. citata, p. 246).

FRANCESCO SPERA, *Metrica fra antico e nuovo: da Vittorio Imbriani a Luigi Capuana*, in «Metrica», IV, 1986, pp. 147-163.

Lo Spera ricorda il fervore sagistico, e anche creativo, originato dalla pubblicazione delle *Odi Barbare* del 1877. Le *Odi* erano tuttavia state precedute dalla raccolta di Vittorio Imbriani *Esercizi di prosodia*, in cui venivano anticipate soluzioni metriche poi adottate dal Carducci. Dopo essersi soffermato sulle caratteristiche formali degli *Esercizi* e sulle loro motivazioni, lo studioso afferma che analoga operazione di sperimentalismo condusse, nel 1887, C. con *Semiritmi*. Analizzando la raccolta, lo Spera osserva che C. rinunciava, in un tentativo di risolvere la poesia in prosa, a quasi tutte le componenti essenziali della poesia; e salvava soltanto una figura retorica, la ripetizione; conclude quindi che, con questa ricer-

ca, «C. apre la strada della libertà assoluta contro l'istituzione letteraria, ponendo in moto un processo di semplificazione e di attenuazione, dove la poesia rinuncia all'ambizione e al piacere di essere altro, per un discorso volutamente medio, dimesso. In un periodo in cui la riflessione metrica diventa oggetto di poesia, in cui Carducci e D'Annunzio si autocelebrano inventori di nuovi ritmi, Imbriani e Capuana, più modestamente, rivendicano il valore della ricerca metrica come esercizio individuale, come manipolazione ironica, come gioco liberamente inventato» (p. 163).

LUIGI CAPUANA, *Sotto la pergola*, Roma, Lucarini, 1987, con *Nota a Luigi Capuana* di Riccardo REIM (pp. 57-61).

Sono raccolte due novelle: *Tortura*, dalle *Appassionate* del 1893, e *Sotto la pergola*, da *Terra natale* del 1915. Nella nota il curatore ricorda la poca generosità mostrata, con qualche eccezione, dalla critica nei confronti di Capuana, fino agli anni Sessanta.

LUIGI CAPUANA, *Tortura*, Palermo, Sellerio, 1987, con una nota di C. Alberto MADRIGNANI (*Teresa, 'povera pazza'*) pp. 45-68.

Madrignani (di cui si ricorda, sempre su *Tortura*, un intervento in *Capuana verista* [Atti dell'incontro di studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, Fondazione Verga, 1984, pp. 27-37], traccia il profilo di questa «storia di follia», che ha una donna come protagonista, Teresa, la quale subisce lo scontro di due caratteri maschili, il marito e il cognato. Da qui la "tortura", e l'estrema solitudine della donna. Circondata da uomini, ricorda Madrignani, Teresa infatti non conosce la possibilità del dialogo. Dopo aver sottolineato la «modernità ottocentesca» della tematica, perseguita con passione dal Capuana naturalista e psicologo, il curatore delinea la storia del testo di *Tortura*: uscito originariamente nel settembre 1888 sul «Corriere di Napoli», il testo era stato poi rivisto nel maggio 1889, e ripubblicato, in apertura della raccolta, nelle *Appassionate* del 1893, con interventi per più aspetti notevoli, sia sul piano strettamente linguistico che su quello ideologico-narrativo. A proposito delle revisioni operate da Capuana sulle sue novelle, nel passaggio dalla rivista alla raccolta in volume, osserva e suggerisce Madrignani: «Di fronte a tale maniera di ri-scrittura complessiva è difficile applicare la cosiddetta critica delle varianti, proprio perché invece di variazioni singole si ha a che

fare con un'operazione di riscrittura totalizzante. Per un'edizione filologica la proposta testuale dovrebbe concretizzarsi nella sinossi delle varie stesure a stampa, lasciando al lettore il giudizio sul significato dei singoli testi e sul senso delle variazioni che si succedono nel tempo. Riuscirebbe fuorviante accettare sic et simpliciter una lettura storicistica che accetti come miglior risultato quello rappresentato nell'ultima edizione a stampa» (p. 60). (Cfr. rec. di A. CARANNANTE in «La Rassegna della letteratura italiana», 92, 1, gennaio-aprile 1988, p. 221; A. RESTA in «Otto/Novecento», XI, 3/4, maggio-agosto 1987, pp. 247-249).

LUIGI CAPUANA, *Scurpiddu*, Milano, ARES, 1987.

È un'edizione del racconto commentata ad uso delle scuole, con una brevissima introduzione di Giuseppe LOMBARDI. Ogni capitolo è corredato da schede didattiche sulla lingua e sui personaggi del racconto.

GIOVANNA ALEO, *Luigi Capuana e il teatro di Henry Becque: a proposito di una traduzione introvabile*, in *Naturalismo e verismo* (Atti del Congresso Intern. di studi, Catania, 10-13

febbraio 1986), I, Catania, Fondazione Verga e Ass. Intern. de Littérature comparée, 1988, pp. 377-392.

L'autrice indaga sui rapporti tra C. e lo scrittore francese, al quale dedicò un articolo nel febbraio 1890 (raccolto poi in *Libri e teatro* del 1892), e su una supposta traduzione di C. della *Parisienne* di Becque, di cui tuttavia, malgrado le ricerche, non trova tracce. Rileva quindi i legami tra *La parisienne* e la versione teatrale di *Giacinta*: anche se differenti sono le situazioni, osserva la Aleo, «resta la identica tematica di fondo e l'analisi del personaggio femminile che oscilla tra tradizione e emancipazione» (p. 391).

MARIA LUISA PATRUNO, *Capuana. Evoluzione dei generi e teoria del romanzo*, in *Naturalismo e verismo* (Atti del Congresso Intern. di studi), II, Catania, Fondazione Verga e Ass. Intern. de Littérature comparée, 1988, pp. 629-646.

Si analizza qui anzitutto la raccolta di recensioni *Teatro italiano contemporaneo*, del 1872, in cui C. «giudica non col rigore del recensore intransigente, ma con l'attenzione del riformatore» (p. 632). Sono intervenuti in cui affiora il tema del declino e dell'evoluzione delle forme, che ritor-

nerà nella seconda serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea*, nella quale C. riproporrà il rinnovamento dell'arte, non più in termini di battaglia o di reazione alla tradizione. Fondamentale in questo processo, osserva M. L. Patruno, è il discorso sul naturalismo, che diventa indispensabile strumento di confronto; la poetica dell'impersonalità ne rappresenta il punto di approdo teorico.

MATTEO DURANTE, *Lungo l'itinerario della «Giacinta»*. Un saggio di Capuana su «*I promessi sposi*», Messina, 1988, pp. 20. Estratto dagli Atti del Convegno su *Manzoni e la cultura siciliana* (Messina, 22-23 novembre 1986).

Vengono qui esaminati i luoghi in cui Capuana rivisita il testo manzoniano, dai confronti stabiliti tra Verga e Manzoni nella recensione del 1881 ai *Malavoglia*, all'articolo *I Promessi Sposi*, pubblicato il 3 giugno 1883 sul «*Fanfulla della domenica*», in risposta a posizioni antirealiste e antizoliane della critica coeva, soprattutto bionghiana. La forma letteraria "romanzo", osserva Durante, viene in questo articolo capuaniano vista nella sua evoluzione, e la lezione manzoniana utilizzata per una battaglia a favore della produzione narrativa contemporanea: sua, ma soprattutto verghiana.

LUIGI CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, a cura di Paola AZZOLINI, Napoli, Liguori, 1988.

Finalmente viene ristampata, nella collana *Otto-Novecento ritrovato*, la raccolta critica (in cui C. aveva riunito le recensioni uscite soprattutto sul «*Corriere della sera*» tra il 1879 e il 1880) che, pubblicata nel 1882 a Catania per Giannotta, non era più stata riproposta integralmente. La curatrice, nella *Nota* introduttiva, ricorda velocemente la storia della fortuna del critico e i motivi per cui le due raccolte di *Studi*, dell'80 e dell'82, erano sostanzialmente cadute nell'oblio; raccolte che invece rivelano, anche dal confronto colla più nota *Ismi contemporanei*, «una più ampia apertura sperimentale e problematica, un'idea di letteratura che si estende senza esitazioni ai territori limitrofi della storia culturale e del gusto», grazie anche ad una analoga disponibilità dell'ambiente milanese di quegli anni; caratteristiche, ricorda tuttavia l'Azzolini, «destinate ad essere presto sopraffatte da un rinascendo conformismo» (p. XVIII). E infatti è proprio dal volume nel suo insieme, oltre i saggi famosi su Verga e Zola (su cui la curatrice giustamente si sofferma analizzandone la fondamentale importanza anche alla luce delle contemporanee formulazioni desanctisiane) che emergono la vi-

vacità di scrittura e la capacità di ricostruire un ambiente, l'interesse per il ritratto psicologico e la colloquialità capuaniani. Basti ricordare le pagine dedicate a Gino Capponi, o a Tullo Massarani, o ai cenacoli letterari d'avanguardia torinesi. Molti altri sono inoltre gli interventi che offrono materia di riflessione agli storici della cultura, come quello su *Un autografo di Balzac*, nato come recensione a una ricerca di C. De Loventjoul sui manoscritti di Balzac, uscita a Parigi nel 1879. Esso diede modo al C. di descrivere un manoscritto di Balzac conservato a Milano e di sottolineare quindi l'importanza di tali analisi per conoscere a fondo l'officina di un artista. Una ricostruzione "scientifica", filologica, che ci ricorda quanto fossero contigue a Milano (e non solo), in quegli anni, le esperienze dei critici letterari e quelle dei cultori delle nuove discipline filologiche dell'area romanza. Lo stesso C., del resto, non fu il primo collaboratore letterario del «*Corriere della sera*», come afferma l'Azzolini, ma prese il posto, nel '77, di Ugo Angelo Canello, che l'aveva ricoperto per tutto il primo anno, ed era andato, in quei mesi, a tenere a Padova il primo incarico di filologia romanza istituito in un'università italiana. Alla luce di queste coordinate si carica di significati molteplici, per esempio, anche la recensione ad una

raccolta di *Leggende ebraiche* curata da Salvatore De Benedetti, uscita a Pisa nell'80, in cui C. affronta il complesso e problematico rapporto tra un «organismo elementare», qual è la leggenda (una «forma semplice», dirà Jolles), e l'artista che avrà il compito di condurla a una forma superiore. La curatrice fa seguire alla *Nota* introduttiva una *Nota al testo*, in cui dà analiticamente conto dei criteri di edizione, e della collazione condotta sulle due stampe curate dall'autore, cui segue un elenco dei refusi emendati. Il confronto tra la pubblicazione in periodico e quella in volume permette all'Azzolini di concludere che «la prosa giornalistica di Capuana è spesso più moderna, nelle forme morfologiche e sintattiche, della prosa del volume: l'uso e il tempo in molti casi hanno dato ragione alla prima redazione» (p. LVII). Infine, gli articoli sono corredati da abbondanti *Note* esplicative, di carattere storico e linguistico, e da una essenzialissima bibliografia.

LUIGI CAPUANA, *Letteratura femminile*, a cura di Giovanna FINOCCHIA-

RO CHIMIRRI, Catania, C. U. E. C. M., 1988.

Viene qui riprodotto, preceduto dall'introduzione *Letteratura femminile* e da una *Postfazione*, ambedue della curatrice, lo scritto di C., *Letteratura femminile*, apparso sulla «Nuova Antologia» il 1 gennaio 1907. In quell'intervento C., dopo aver riportato una conversazione col De Meis, secondo il quale «in futuro gli uomini lasceranno alle donne l'occupazione di scrivere romanzi, liriche», ecc., ma non creeranno nulla di nuovo, perché «non ci sarà altro da creare nelle forme dell'arte», aveva passato in rassegna romanzi e racconti recenti di dodici scrittrici, tra cui Matilde Serao, Fanny Zampini Salazar, Grazia Deledda, Bruno Sperani.

Nella *Postfazione* la Chimirri sottolinea come fatto profondamente significativo che l'anno precedente dell'ottimistico ma superficiale scritto di C. fosse uscito il libro di Sibilla Aleramo *Una donna* (opera non a caso rifiutata da Treves), che avrebbe dato l'avvio a mutamenti sostanziali nel campo della scrittura femminile.

INDICE

MARGHERITA SPAMPINATO BERETTA, <i>Dal romanzo alla novella: Certi argomenti di Giovanni Verga</i>	p. 7
GIORGIO LONGO, « <i>Petit Monde</i> », una novella francese di Verga	» 71
FRANCESCO NICOLOSI, <i>Il verismo di Giovanni Verga e la narrativa del primo D'Annunzio</i>	» 105
PATRIZIA RAVEGGI, <i>I colori del vero in una provincia austriaca: la Slovenia</i>	» 115
<i>Bibliografia derobertiana (1984-1988)</i> , a cura di Rossana Melis	» 145
<i>Bibliografia capuaniana (1986-1988)</i> , a cura di Rossana Melis	» 161

Direttore responsabile: FRANCESCO BRANCIFORTI
Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 575
del 17-11-1981

Finito di stampare nel mese di ottobre 1991
presso Arti Grafiche Marchese - Siracusa
Fotocomposizione: G&G Stampa - Siracusa

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

DIRETTA DA FRANCESCO BRANCIFORTI

SERIE CONVEGNI

- I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi (Catania, 23-24 nov. 1979), Catania, 1981, pp. 316 - L. 18.000.
- I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di Studi (Catania, 21-22 nov. 1980), Catania, 1981, pp. 228 - L. 15.000.
- I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 nov. 1981), Catania, 1982, voll. 2, pp. 930 - L. 40.000.
- Capuana verista*, Atti dell'Incontro di Studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, 1984, pp. 310 - L. 16.000.
- Naturalismo e Verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), voll. 2, pp. 930 - L. 80.000.

SERIE STUDI

- C. CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, 1981, pp. 335 - L. 16.500.
- G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbi e contesto nei «Malavoglia»*, Catania, 1985, pp. 320 - L. 20.000.
- R. PETRILLO, *Itinerario del primo Verga (1864-1974)*, Catania, 1987, pp. 242 - L. 22.000.
- G. PATRIZI, *Il mondo da lontano*, Catania, 1989, pp. 165 - L. 22.000.
- R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, 1990, pp. 298 - L. 25.000.

SERIE CARTEGGI

- F. DI GEORGA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M. Emma Alaimo, Catania, 1985, pp. 560 - L. 16.000.
- M. PRAGA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Ninfa Leotta, Catania, 1987, pp. 329 - L. 16.000.

ANNALI

- Vol. I (1984) - L. 20.000.
- Vol. II (1985) - L. 20.000.
- Vol. III (1986) - L. 20.000.
- Vol. IV (1987) - L. 20.000.

In preparazione:

- W. HEMPEL, *«I Malavoglia» di G. Verga e la ripetizione come principio di struttura narrativa*, con presentazione di Giovanni Nencioni.
- F. DE ROBERTO-G. VERGA, *La lupa, libretto d'opera*, a cura di B. Alfonzetti.
- L. SALIBRA, *Il toscanismo nei «Mastro-don Gesualdo»*.

Distributrice: LICOSA: Via Benedetto Fortini, 120/10 - 50125 FIRENZE