

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

7

CATANIA
1990

FONDAZIONE VERGA
CENTRO DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

Presidente
GASPARO 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, 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

7

CATANIA
1990

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 1995 FONDAZIONE VERGA

NICOLÒ MINEO

IL «VERO» DEI VERISTI

Un nuovo discorso sul Verismo e le sue poetiche credo si possa fare anche *retrospettivamente*, focalizzando appunto la realtà della produzione veristica dalla prospettiva degli anni in cui questa ha già dato quasi tutto il meglio. Poiché mi riferisco agli anni 1892-1894, dalla considerazione sono necessariamente assenti soltanto, dei grandi libri, *I Viceré*, che appaiono proprio in quest'anno, *Il Marchese di Roccaverdina* e, starei per dire, *I vecchi e i giovani*. E anche sarà opportuno assumere come punto d'osservazione documenti e testimonianze che consentono una visione ad alto tasso di straniamento. Condizione però, perché questi ci comunichino veramente qualcosa, è che siamo convinti di un radicamento dei veristi nell'ideologia e nella problematica politica del presente assai più concreta e ravvicinata di quanto non si sia tradizionalmente sostenuto. È come ricostruire una poetica, ma a *posteriori*. Che, naturalmente, può avere un autentico valore di indicazione solo se accolta con cautela. Intanto bisogna capire da una parte quanto possa esserci di arbitraria o interessata sovrapposizione in un discorso dichiarativo *post-eventum* — anche se non ne è esente istituzionalmente nessuna dichiarazione di poetica —, dall'altra quanto in realtà una riflessione *retrospettiva* — che non sia però una vera e propria interpretazione —, se innovativa o integrativa rispetto alle dichiarazioni *ante-eventum* o contemporanee, valga a rivelare o chiarire aspetti e modi della coscienza o dell'intenzione implicita nella produzione dell'*evento* stesso. Non solo il «nascimento», ma anche l'esito ultimo è «natura di cose»!

Il 7 gennaio 1894 il critico teatrale napoletano Eduardo Boutet pubblicava sul «Don Chisciotte» di Roma l'articolo *Sicilia verista e Sicilia vera*¹. Accusava recisamente gli scrittori veristi siciliani di aver rappresentato una Sicilia di maniera, non quella autentica, rivelata tragicamente dal movimento dei Fasci, la cui storia giunge al suo triste epilogo proprio nei primissimi dello stesso '94. Il 3 gennaio veniva inviata alla stampa la redazione in forma di appello del documento inviato telegraficamente dal Comitato centrale siciliano del partito socialista al Presidente del Consiglio, e la sera dello stesso 3 gennaio viene decretato dal governo lo stato d'assedio in Sicilia².

È necessario seguire attentamente la linea del discorso del critico napoletano, che si apre con un preciso riferimento all'ultima produzione dei veristi: «Proprio di questi giorni, due fra i maggiori scrittori siciliani di questi tempi, pubblicano due volumi: Luigi Capuana e Giovanni Verga. Luigi Capuana *Il raccontafiabe*, seguito al *C'era una volta*, Giovanni Verga una raccolta di novelle e bozzetti, *Don Candeloro e C.* [...] le conoscete voi le sciagure che straziavano la terra nobilissima? [...] voi scrittori siciliani, di novelle, di bozzetti, di macchiette e via, perchè ne' vostri libri, non avete narrate quelle sciagure?». E continua, ridefinendo secondo le intenzioni dichiarate dei veristi l'oggetto e la finalità della loro narrativa: «Luigi Capuana e Giovanni Verga hanno sempre dichiarato che essi riproducevano, dall'ambiente al carattere, il vero. Tutto e solo per la verità. E infatti sono specialmente i contadini che appassionano quegli scrittori [...]. Si era convinti e persuasi [...] che quelle creature rese poi addirittura popolari nel mondo dalle note di *Cavalleria rusticana*, fossero così e non altrimenti»³. In effetti, sostiene l'articolista, non si trattava

¹ L'aspetto ideologico-politico delle posizioni di Capuana in relazione al problema posto da questo articolo ha esaminato a suo tempo D. TANTERI, *Il «vero» di Capuana*, ora in *Le lapresse e le risate delle cose*, Catania, Fondazione Verga 1989, pp. 33 sgg. A questo si rimanda anche per ulteriori indicazioni bibliografiche (p. 3 n.). Ma v. anche G. NICASTRO, *Teatro e società in Sicilia (1860-1918)*, Roma, Bulzoni 1978, pp. 37-9.

² F. RENZI, *I fasci siciliani, 1892-94.*, Torino, Einaudi 1977, p. 328 e sgg.

³ Cito da L. CAPUANA, *Gli "ismi" contemporanei*, Catania, Giannotta 1898, p. 323. Il Capuana riproduce nel volume, col titolo *Polemica*, sia l'articolo del Boutet che la sua risposta.

⁴ Ivi, p. 324.

che di «folklorismo amabile e sentimentale» e di «relative piccole sventure di persone, non tragedie di popolo»⁴.

Questa realtà contrasta abissalmente con quella che gli ultimi eventi di Sicilia hanno fatto emergere: «Ma ecco i fatti di Sicilia. Quella letteratura speciale e caratteristica, dove aveva trovato i suoi documenti? Il vero... il vero come? Il vero dove? Quelle macchiette, quei bozzetti, quelle novelline di dove fiorivano? Quale fosse il martirio precisamente de' contadini proprio di quelli che fornivano il modello secondo tutte le *Cavallerie rusticane* del genere, si vede nei tristi casi di questi giorni [...] Basta la storia squadernata al sole della sola zolfara per sentirsi spezzare l'anima»⁵. Il Boutet conclude accusando gli scrittori veristi di mistificazione, in quanto retoriche, superficiali e di maniera le loro rappresentazioni:

Ecco, è chiaro. Vuol dire che la Sicilia degli scrittori che riproducevano dal vero, è diversa, assai diversa, dalla Sicilia vera: popolo che soffre tutti gli strazi e soprusi, e che cerca nella morte la fine de' patimenti più infami e più ingiusti. Vuol dire che la *Sicilia-Cavalleria rusticana*, nella quale si può riassumere la macchietta, il bozzetto e la novella, era una Sicilia esercitazione letteraria, quindi retorica nel metodo, e nel fine una Sicilia d'osservazione in prima pelle, o in quanto si presta alla grazietta accademica e nulla più; di maniera. Vuol dire che quegli scrittori hanno forse tutte le doti di artisti, non mi riguarda, ma quando gridano di riproduzione dal vero non sono esatti: si sono fermati a' giubetti ed ai fioretti, e nelle anime non hanno guardato⁶.

Si è trattato insomma da parte di novellieri e romanzieri dell'«errore di vivere insensibili del loro tempo, senza vederne e senza sentirne le angosce e le convulsioni, servendosi de' documenti umani come di giacchello arcadico»⁷.

C'è da chiedersi come mai il Boutet non aggiunga un'altra accusa nei confronti dei veristi, quella di non aver parlato di altre realtà siciliane, come il fenomeno mafioso, denunciato già a suo tempo, per non dir d'al-

⁵ Ivi, p. 325.

⁶ *Ibid.*

⁷ Ivi, pp. 326-7.

⁸ Ivi, p. 327.

tri, dall'inchiesta di Franchetti e Sonnino. Certo l'emergenza di quel preciso momento storico erano i Fasci, e quindi l'ottica dell'articolista era ristretta a questa realtà. Il Capuana però non poteva per suo conto non essersi posto, almeno implicitamente, questa domanda. Difatti gli argomenti della sua risposta, come vedremo, erano stati predisposti già due anni prima.

Alle accuse del Boutet il Capuana risponderà dopo pochi giorni sullo stesso «Don Chisciotte». I punti chiave del suo discorso sono due: una doppia taccia di ignoranza nei confronti del Boutet. Da una parte quella della vera verità: «Che ne sapete voi, caro Boutet, che non siete mai stato in Sicilia? Come potete giudicare che i veri siciliani siano questi e non gli altri da noi descritti?». Dall'altra l'ignoranza della consistenza e qualità effettiva della narrativa veristica. La duplicità delle linee di difesa però è un segno di debolezza e di difficoltà, perché al fondo si contraddicono. Il Capuana comincia col riprodurre l'inizio di *Libertà*, per mostrarne l'analogia tematica con gli eventi cui si riferisce il napoletano: «Vi pare un telegramma da Caltavuturo o da Valguarnera? Ebbene è proprio il principio di una delle *Novelle rusticane* del Verga». E aggiunge: «E nella *Vita dei campi*, se non ci sono i *carusi* della solfatara, ci sono Rosso Malpelo e Ranocchio della cava di rena, che è qualcosa di simile. E ci sono i contadini che soffrono, che muoiono di fame e di fatica, rassegnati talvolta, talvolta delinquenti per forza; ci sono i galantuomini che opprimono, che corrompono, che fanno il male quasi inconsapevolmente, per tradizione, per uso, per costume, perché si è fatto sempre così ed è comodo continuare a fare ancora così»¹⁷.

La replica del Capuana però non va oltre per questa via, quella appunto della sottolineatura dell'assunzione di una tematica sociale — e non solo folklorica o individuale — da parte dei veristi. E ovviamente era il riconoscimento della presenza o meno di determinate tematiche, non già l'enucleazione degli orientamenti ideologici e politici con cui queste sono trattate. Egli preferisce invece riprendere il primo punto, quello della vera Sicilia. Il Verga e — benché non detto esplicitamente — lui stesso hanno

fatto arte, senza preoccuparsi della politica, ma cogliendo la realtà in sé, nelle sue costanti, «senza preoccuparsi dei Fasci e dell'onorevole De Felice, osservando la Sicilia in istato normale, in istato di sanità e non di eccitazione morbosa»¹⁸. Emerge così il punto di vista ideologico-politico. Il movimento dei Fasci è causa ed effetto di uno stato di malattia. E subito dopo il Capuana arretra ancora e riduce la posizione appena definita portandosi sul terreno dell'*estensione* della realtà rappresentata dai veristi. Dichiara infatti: «Chi vi ha detto che il Verga ed io, per esempio, abbiamo voluto dipingere la Sicilia sotto tutti i suoi aspetti? Da artista coscienzioso, minuzioso quasi, il Verga non è mai uscito nelle novelle fuori della sua provincia di Catania; io, più timido di lui, non sono uscito fuori del territorio della mia cittaduzza. Voi siete assolutamente incompetente di giudicare se abbiamo riprodotto bene o no i nostri personaggi»¹⁹. Naturalmente non è il caso di porre qui il problema della tipicità e della rappresentatività simbolica dei personaggi! Diciamo piuttosto che forse la rappresentazione dei contadini offerta da Verga e Capuana è compatibile con la realtà siciliana dei decenni successivi all'unità in ordine all'estensione e profondità della presenza della mafia nella Sicilia orientale, ma non è compatibile di certo con quella che emerge negli anni dei Fasci.

In queste posizioni la contraddizione risiede nell'incontrarsi, che è uno scontrarsi, di due intenzioni: da una parte dimostrare un impegno di rappresentazione dei contrasti socio-economici da parte dei Verga e dei Capuana, dall'altra trincerarsi dentro la distinzione di una Sicilia perenne e autentica da contrapporre a quella in situazione d'eccezione e riparamarsi dietro la dichiarazione di limitazione geografica del campo d'osservazione.

Con quella del Capuana sembra coincidere anche la posizione del Verga, che in una lettera all'amico del 20 gennaio 1894 sembra ripeterne sinteticamente gli argomenti:

Se non avessi fatto voto di non rispondere mai per conto mio [...] dovrei dire a Boutet ch'è poco pulito parlare a vanvera di certe cose, anche all'inno-

¹⁷ Ivi, p. 330.

¹⁸ Ivi, pp. 331-2.

¹⁹ Ivi, p. 333.

²⁰ *Ibid.*

cente scopo di fare il Pulcinella, quando non si sa di che si parla e si trancia giudizio di ciò che non si è letto o non si è saputo leggere. Egli che mi parla di far opera civile scrivendo, e mi sproloquia su quella povera *Cavalleria rusticana* che solo conosce per ufficio d'istrione, ma sul pasticcetto musicale, col relativo brindisi.

Oh che miseria, caro Luigi! e che voglia di dare una pedata nel culo a questi sacerdoti della critica che immaginano sul serio di fare l'opinione pubblica! Ma tiriamo innanzi per conto nostro serenamente, e con quella beata filosofia che tu possiedi¹¹

Alla fine, a proposito di un giudizio sulle sue *Paesane* recentemente apparso sul «Diritto», lo scrittore di Mineo introduceva, anzi riprendeva, un tema cui si era già ampiamente dedicato, quello dell'immagine della Sicilia fuori di Sicilia e concludeva: «Ecco come siamo letti e giudicati noi poveri diavoli!»¹². Ne aveva appunto discusso in una prosa del 1892, ripubblicata nel 1898 in un volumetto giannottiano, *L'isola del sole*, che contiene anche un altro scritto di grande interesse sicilianistico, *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, del 1894.

In questo secondo scritto intanto possiamo seguire lo svolgimento del pensiero dello scrittore sul movimento dei Fasci. Fu originariamente una conferenza tenuta a Bologna il 12 maggio del 1894 e pubblicata da Zanichelli nello stesso anno. Il Crispi era tornato al potere dalla fine del 1893, ed erano i giorni in cui si svolgeva a Palermo il processo contro i dirigenti dei Fasci, ma anche i giorni che precedevano le elezioni del 26 maggio, che avrebbero rafforzato alla Camera la rappresentanza ministeriale¹³. In essa l'autore stabilisce una chiara distinzione tra la realtà contadina siciliana tradizionale e le condizioni presenti, che è distinzione tra una autenticità naturale e una corruzione frutto della cultura:

E rimpiango il contadino siciliano d'una volta che aveva, non lo nego, scatti di selvaggia ribellione, come i recenti incendiarii di Valguarnera e Caltavuturo,

ma irriflessivi, ma quando proprio non ne potevano più; e che era buono, ossequioso, paziente e parco lavoratore, superstizioso parecchio ma nello stesso tempo religioso davvero [...]. E non so rassegnarmi a vederlo diventato ciarliero, pappagallescamente libero pensatore, miringaio, incendiario e assassino per riflessione, dopo che gli hanno predicato: Quelle terre altrui ti appartengono, invadile, spartiscitele; quelle ricchezze sono tue, depredate pure! — e gli son rimaste soltanto l'avidità, l'odio, la brutalità; schiavo che ha mutato padroni e non se n'accorge, ignorante e di buona fede com'è.¹⁴

Il tempo di composizione del primo scritto si può stabilire con precisione. Lo stesso autore lo data 4 ottobre del 1892¹⁵. Di qualche giorno dopo è la pubblicazione, per i tipi dello Stabilimento tipografico italiano di Roma. Il 17 ottobre ne invia copia al Martini, allora ministro della Pubblica Istruzione, con queste parole: «Per rammentarmi a te, ti mando una copia del mio opuscolo *La Sicilia e il brigantaggio* che sarà pubblicato fra qualche giorno»¹⁶. Dello stesso mese è la dedica della copia per il Verga¹⁷. Probabilmente fu iniziato nella tarda primavera dello stesso anno e continuato nei mesi successivi. Lo fa pensare la citazione come di lettura di pochi giorni prima dei resoconti di cronaca sia del «Messaggero» del 29 maggio sia del «Gil Blas» del 29 settembre¹⁸.

Il 18 novembre, scrivendo al Verga, il Capuana esprimeva la sua delusione: «*Sicilia* passa inosservata anche lì dove avrebbe dovuto avere onesta e lieta accoglienza. Mentre qui ne hanno già parlato il *Tomeo* e l'*Opinione*, laggiù nessun giornale ne ha fiutato; hanno troppo da fare per registrare i trionfi elettorali di certi candidati: lasciamoli in pace!»¹⁹. Un intento politico appunto, si può dimostrare, motiva la stessa idea e la con-

¹¹ Cito dalla ristampa in *L'isola del sole*, Catania, Giannotta 1898, pp. 205-6. Lo scritto sul brigantaggio è stato ristampato, col titolo *L'isola del sole*, a cura e con introd. di R. Ciuni, Palermo, Edizioni e Ristampe Siciliane 1977. Si ricordi che a quel tempo era già apparso il libro di N. COLAJANNI, *Gli avvenimenti in Sicilia e le loro cause*, Palermo 1894, 2ª ediz.

¹² Ivi, p. 140.

¹³ G. OLIVA, *Capuana in archivio*, Caltanissetta, Sciascia 1979, p. 271.

¹⁴ *Carteggio Verga-Capuana* cit., p. 352.

¹⁵ L. CAPUANA, *L'isola del sole* cit., pp. 88, 90.

¹⁶ *Carteggio Verga-Capuana* cit., p. 153.

¹⁷ *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 356-7.

¹⁸ L. CAPUANA, *Gli "ismi" contemporanei* cit., p. 334.

¹⁹ G. CANDELORO, *Storia dell'Italia moderna*, vol. VI, *Lo sviluppo del capitalismo e del movimento operaio, 1871-1896*, Milano, Feltrinelli 1970, p. 450 e sgg.

cezione dello scritto. Nell'Avvertenza all'edizione del '98 leggiamo: «[...] pubblicato in giorni di agitazione elettorale giolittiana, passò quasi inosservato»²⁵. Ma il riferimento alla campagna elettorale di Giolitti è anche — ed è quel che più importa — interno al testo. E si legge alla conclusione di un brano, in cui l'autore denuncia il rinnovato clima di ostilità nei confronti della Sicilia: «[...] in questi giorni [...] si torna a parlare della mia isola, ripetendo con severa ignoranza i soliti luoghi comuni, da me creduti già riposti per sempre nell'arsenale delle robe smesse». Ed enuncia le forme che quella assume: «[...] voci stridenti d'indignazione retorica, [...] declamazioni di osservatori superficiali, [...] velenose esagerazioni di giornalisti stranieri che scorgono il fucellino nell'occhio altrui e non la trave nel proprio; [...] rimescolio d'intrighi politici-elettorali per cui non si guarda tanto sottilmente intorno ai mezzi che si mettono in opera»²⁶. Insomma il clima di rinnovato antisicilianismo viene sostanzialmente connesso alla campagna elettorale giolittiana. La campagna aperta nel giugno del 1892, che Giolitti, ottenuto lo scioglimento della Camera e autorizzato all'esercizio provvisorio delle funzioni di governo, poté gestire del tutto a suo modo, col ricorso a varie forme di pressioni e interferenze e a vere e proprie pratiche di corruzione elettorale²⁷.

Deve essere chiaro che uno dei momenti essenziali del dibattito e dello scontro politico del momento era il problema delle scelte in rapporto al Mezzogiorno e alla Sicilia in particolare. La linea di politica economica giolittiana, già da ministro del tesoro con Crispi, prevedeva il blocco della spesa pubblica, la rinuncia a una politica coloniale, un modello di sviluppo che privilegiava le regioni più avanzate. Una delle strategie della campagna elettorale era appunto quella tendente a modificare profondamente la composizione politica della rappresentanza parlamentare meridionale. Era chiaramente un'alternativa radicale alla politica voluta da Crispi per il Mezzogiorno²⁸. Crispi ormai per Capuana — cavourriano-

²⁵ L. CAPUANA, *L'isola del sole* cit., senza numerazione.

²⁶ Ivi, pp. 5-6.

²⁷ G. CANDELORE, *Storia dell'Italia moderna* cit., pp. 408-11; A. CAPONE, *Destra e Sinistra da Cavour a Crispi*, vol. XX della *Storia d'Italia* dir. da G. Galasso, Torino, Utet 1981, p. 558.

²⁸ G. MANACORDA, *Crisi economica e lotta politica in Italia*, Torino, Einaudi 1968, capp. I-IV. Vedi anche A. CAPONE, *Destra e Sinistra da Cavour a Crispi*, p. 555 e sgg.; Id., *L'età liberale*,

lafariniano in giovinezza e sempre statalista-autoritario²⁹ — era «un siciliano dei più autentici», esempio di lotta al banditismo e di statista capace di riscuotere il consenso dei siciliani³⁰, garante di un impegno governativo attento ai problemi del Sud d'Italia. L'antigiolittismo dei meridionali nasce in quegli anni e sarà una costante sino all'avvento del fascismo. Mi sembra legittimo per tutto ciò riconoscere nello scritto capuano una motivazione antigiolittiana, e leggerlo come un intervento riferibile al quadro delle discussioni politiche in clima di campagna elettorale. Un intervento nella forma di una difesa della Sicilia. A suo modo naturalmente e in forma molto mediata.

Bisogna però ritenere che il nuovo antisicilianismo sia stato originato anche dal fenomeno dei Fasci. Se ricordiamo che le prime significative manifestazioni del movimento si collegano alla costituzione del Fascio di lavoratori di Catania, del 1° maggio 1891, e soprattutto di quello di Palermo, del 29 giugno 1892, e al congresso costitutivo del Partito Socialista Italiano, apertosi a Genova il 14 agosto del 1892³¹, possiamo comprendere meglio un ulteriore accenno all'animosità antisiciliana del momento: «[...] l'incredibile miraggio della Sicilia strana, fantastica, difforme dalla realtà, di cui tutti ragionano e discutono in questi giorni, e che molti giudicano, condannano, maledicono, senza partito preso, nè malignità, nè rancore, lo confesso, ma con la perfetta buona fede della ignoranza, e con la sbagliata indignazione di chi non vuol partecipare alla responsabilità di fatti repugnanti all'amor proprio e alla dignità nazionale». Fatto è, egli conclude, che si è affermata la convinzione che il «marcio» in Sicilia sia ormai dilagante³².

in AA.VV., *Storia del Mezzogiorno*, Napoli, Edizioni del Sole 1991, p. 157 e sgg. Cfr. R. VILLARI, *Il Sud nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza 1984, ultima ediz., pp. 294-6.

²⁹ Per queste e altre caratterizzazioni delle sue propensioni politiche rimando a A. M. MORACE, *L'«apoteosi» crispi di Capuana*, in *Capuana Verita*, Atti dell'Incontro di Studio, Catania, 29-30 ottobre 1982, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1984.

³⁰ L. CAPUANA, *L'isola del sole* cit., pp. 118, 126. Per le sue decisioni come ministro dell'interno in occasione dell'epidemia colerica del 1887, v. A. M. MORACE, *L'«apoteosi» crispi di Capuana* cit., p. 281.

³¹ F. RENDA, *I fasci siciliani, 1892-94*, Torino, Einaudi 1977, p. 5 e sgg.

³² L. CAPUANA, *L'isola del sole* cit., pp. 13-4, 45, 66.

Il Capuana è dunque impegnato in apparenza su due fronti: la difesa contro l'antisicilianismo e la difesa contro il progetto giolittiano. In realtà i due fronti sono uno solo e la strategia consisterà nella contrapposizione di un'immagine all'altra, nella rappresentazione della Sicilia come terra senza patologiche anomalie, del tutto analoga al resto d'Italia, pur nelle sue specificità. Ed è anche un discorso che, nel suo fondo, si converte in una poetica. Nel senso che siamo in presenza di orientamenti ideologico-politici da cui possono discendere scelte di poetica.

Idoli polemici sono Franchetti e Sonnino e i risultati della loro inchiesta. Con abile mossa sul piano della persuasione ideologico-politica, egli li taccia di «fervida immaginazione scientifico-socialista»³⁰. L'assunto di base del suo argomentare è che non esista un'organizzazione mafiosa della criminalità in Sicilia. Un assunto però per cui il Capuana non va oltre la pura negazione: a un'affermazione si contrappone quella opposta. Affermata l'inesistenza della mafia come organizzazione criminale con legami all'interno del contesto sociale, è facile poi ammettere la presenza del brigantaggio, ma per argomentare subito dopo, su base statistica, che gli episodi delittuosi nella regione siano in numero minore che nel resto d'Italia e che maggiore sia la quantità di quelli puniti. Dirà quindi che lo stesso brigantaggio non tocca più di una o due delle provincie siciliane. Egli comincia con l'affermare: «Dal giugno all'ottobre del 1875, i soli giurati di Palermo, della città e provincia reputate più infette dalla *mafia* e dall'*omertà*, della città e provincia più in fama di formare una vasta associazione di contravventori a tutte le leggi umane e divine, *i soli giurati di Palermo* mandarono alle galere più di cento tra prepotenti, grassatori e assassini [...]». Alla radice di una tale affermazione è il non aver fatto distinzione tra mafia e comune criminalità³¹. Ma il fatto è che la distinzione per lui non è possibile, perché non ne esiste la ragione e la materia. «Tre quarti» dei Siciliani, egli scrive, «conoscono la *mafia* soltanto di nome», mentre l'altro quarto sapeva sino a qualche anno addietro che *mafia* designava — secondo la definizione del Pitre³² — un atteggiamento e un

³⁰ Ivi, p. 93. Cfr. p. 96.

³¹ Ivi, pp. 86, 90.

³² In appendice allo scritto sul brigantaggio, nella pubblicazione in volume, il Capuana volle

comportamento, sia pur sconfinante nella criminalità. Ora il termine, «grazie alle detorsioni ricevute dalla sua recente popolarità mondiale», equivale ad «Associazione di malfattori»³³. Certo è però che non si tratta dell'organizzazione a cui si vuol far credere, ma che l'immaginario siciliano perplesso e disorientato, *alter ego* dell'autore in questo scritto, non riesce a individuare:

Di quella *piovra* [c.n.] sociale però, mostro dai viscidati tentacoli avvolgenti e stringenti l'Isola da un capo all'altro, di quella *mafia* leggendaria dagli statuti solenni, dall'organizzazione formidabile, dalle cerimonie di massoneria deturpata, Briareo dalle cento braccia, Argo dai cent'occhi, insinuatasi dappertutto, dappertutto spadroneggiante e tiranneggiante, intenta sempre a deludere la polizia e a ingannare la giustizia, per quanto abbia aguzzato lo sguardo, egli non è riuscito a trovar traccia [...] Ma il cliché della mafia siciliana è fatto da un pezzo; ma la stampa a colori di una mostruosa mafia-piovra, dai mille viscidati tentacoli avvolgenti e stringenti da un capo all'altro la Sicilia, è già stata tirata a migliaia e migliaia di copie [...] Ma il travestimento — esclama il mio pover'uomo — ma il daltonismo morale che sovrappone il suo falso colore a quello della realtà, ma la calunniatrice fantasia melodrammatica che ha inventato questa mafia e un brigantaggio di maniera, non avranno mai fine, non spariranno mai!³⁴

Esclusa l'esistenza della *piovra* e riportato il discorso al brigantaggio, Capuana intraprende la difesa sia del contadino che del proprietario siciliano. Ne nega recisamente la collusione coi briganti. Anzi li addita come le loro vittime più immediate e indifese: «[...] i fratelli oppressi, i contadini, erano più offesi e più oltraggiati da costoro nella roba e nell'onore!». Sono anzi doppiamente vittime, offesi come sono anche dai sociologi:

[...] quei socialisti della cattedra da quale pervertimento della vista e dell'intelligenza poterono essere indotti a calunniare in massa i contadini siciliani lavoratori, sobri, rassegnati alla propria sorte, e confonderne la paura delle violenze dei briganti con la convivenza con costoro; la non ingiustificata sfiducia dell'azione governativa con l'ostilità, con l'aperta ribellione a qualunque ordi-

riportare le pagine sulla mafia di *Usi e costumi, credenze e pregiudizi* del Pitre.

³³ Ivi, pp. 84-5.

³⁴ Ivi, pp. 85-6, 90-1.

ne della legge; a trasformare insomma le vittime in altrettanti complici dei propri persecutori e carnefici?

Eh via! I contadini e i proprietari siciliani non fanno nè più nè meno di quel che fanno, nelle stesse condizioni, i contadini e i proprietari, per esempio, del Viterbese [...].

Solamente egli non sa comprendere perchè i pastori e i proprietari del Viterbese debbano essere compatiti, scusati, giustificati; e i contadini siciliani, al contrario, venir accusati di manutengolismo, se piegano la testa davanti alla prepotenza, se non si espongono coraggiosamente a inevitabili rappresaglie, a feroci vendette; e così i proprietari, se insieme coi loro servi e coi loro contadini — gente pacifica e niente disposta a farsi ammazzare senza costrutto — non distruggono quegli stessi briganti che guardie, carabinieri e bersaglieri non riescono a distruggere³³.

Il discorso si sposta quindi su un terreno di positive contestazioni. Anzitutto l'invito a ricercare con strumenti positivisticici le cause di certi fenomeni di criminalità, da individuare sul terreno *etnogeografico*, e a riconoscerne le leggi di ricorrenza:

È da studiare per quali ragioni etnogeografiche e locali il tristo fenomeno si produca; per quali influenze si riproduca quasi a tempo fisso; e per quali altre ragioni, che paiono strane e non sono, la durata di esso non oltrepassi un certo numero di anni, da permettere di prevederne la fine, come di una malattia della quale si conosca ormai il corso ordinario. [...] il brigantaggio è fenomeno ristretto a una o due delle provincie siciliane, somigliantissime per conformazione di terreno alle altre provincie italiane delle Calabrie e del Lazio, dove lo stesso fenomeno avviene [...].³⁴

Occorre, afferma poi, che il governo si guadagni la fiducia delle popolazioni, e questa si ottiene dimostrando la propria forza, ma anche adoperandola opportunamente e non dando la sensazione della colonizzazione. E ciò è possibile solo se si conoscono nella loro essenza la realtà e la cultura di un paese³⁵. Il discorso quindi si fa commosamente oratorio, nel ri-

cordare gli sforzi compiuti e i risultati raggiunti dalla Sicilia sul terreno della modernizzazione. Sforzi e risultati però misconosciuti e cancellati dall'immagine stereotipata che si è voluto costruire³⁶. Sulla via dell'oratoria, ma nella prospettiva di un chiaro orientamento politico, lo scritto si conclude con un appello a un'unità finalizzata a mete nazionalistiche³⁷.

Un siffatto discorso è chiaramente ideologico. Molte delle affermazioni contenute in esso possono anche corrispondere a verità. Ma non è questo il punto. È l'orientamento di fondo che va preso in considerazione. La negazione dell'esistenza della mafia e l'assenza di qualunque riferimento alle responsabilità storiche della classe dirigente siciliana hanno una sicura finalizzazione. E si legano alle motivazioni antigiolittiane e filosisilianistiche dello scritto. La linea assunta dal mineolo è la negazione di tutto quello che potesse divenire supporto a ipotesi politiche miranti a emarginare il Mezzogiorno. E perciò fa sua la forma di pensiero (che avrà ampia diffusione e consolidamento tra fine e inizio di secolo³⁸) che assume come vincente la strategia del fornire una rappresentazione positiva e rassicurante della Sicilia. E non importa in questa sede stabilire se si trattasse di falsa coscienza o di consapevole e determinata volontà di mistificazione. Dirò solo che propendo per la prima ipotesi. Una rappresentazione dunque atta a contestare quella «vertigine generalizzatrice»³⁹ che offende inutilmente tutti i siciliani. Una siffatta forma di concettualizzazione difficilmente potrebbe ammettere la realtà della «piovra». Ed è evidente d'altronde che ammettere una tale realtà equivaleva a riconoscere le responsabilità e i coinvolgimenti della classe dirigente o di parte di essa. È una scelta di pensiero, bisogna concludere, organica a quella stessa classe dirigente, tutt'altro che disposta al suicidio.

Un insieme di assunti quello fin qui descritto, che, in generale, può fornire, oltre le ragioni immediate della loro elaborazione, indicazioni quan-

³³ Ivi, pp. 127-9.

³⁴ Ivi, pp. 136-9.

³⁵ Per le posizioni del Capuana in quel tempo, v. A. M. MORACE, *L'apoteosis crispius di Capuana* cit. p. 288 e segg.

³⁶ L. CAPUANA, *L'isola del sole*, p. 76.

³⁷ Ivi, pp. 96-7, 98-9. Cfr., ancora per quanto riguarda i proprietari, p. 10.

³⁸ Ivi, pp. 122-3.

³⁹ Ivi, pp. 69-70, 123 e segg.

to a un orientamento di poetica. Possiamo guadagnare cioè, utilizzando al massimo la prospettiva *post-eventum*, una nuova dimensione (accanto a quella sociale, storico-politica, culturale, esistenziale) del quadro delle motivazioni della letteratura veristica: la volontà di offrire una rappresentazione autentica della vera Sicilia. Questa — assieme a una originaria intenzione di denuncia —, come vado sostenendo da tempo, è la motivazione della svolta verghiana: mostrare la verità essenziale della psicologia e dei comportamenti del popolo siciliano. Avremmo precisamente una specificazione di quell'intento conoscitivo (scientifico-positivistico), che sottende la svolta veristica della narrativa italiana e che solo sollecita la ricerca formale dei suoi maggiori scrittori. Non si ripeterà mai abbastanza che il concetto di forma di Capuana, proprio per la sua discendenza desanctisiana (ma arricchita dall'attenzione alla tecnica)⁴¹, non va confuso col formalismo. Non si tratta di autoreferenzialità della scrittura, ma di concezione funzionale della forma, rinnovata appunto ed elaborata per mediare nuovi contenuti. L'esclusione della politica dalla vera arte, voluta dal Capuana, è da leggere come esclusione della politicizzazione immediata, di stampo romantico (e anche desanctisiano). Ed è anche, all'origine, intenzione di arginare il realismo di marca democratica, che si andava affermando in Lombardia. Siamo così ricondotti alla questione aperta dal Boutet⁴², per la quale, è ora evidente, Capuana ha una risposta che muove da lontano.

Non mancano dichiarazioni specifiche riguardanti la narrativa veristica. Già nelle prime pagine dello scritto ci imbattiamo nella confessione del rimorso di non aver difeso la Sicilia sin dalle prime prove pubbliche: «[...] ebbi rimorso di non essermi sentito fino a quel giorno siciliano abbastanza; di avere esagerato anch'io i difetti del carattere isolano, e di non averne apprezzato equamente i pregi particolari ogni volta che, interrogato, avevo dovuto ragionarne — allora non prevedevo la fioritura di

novelle siciliane a cui dovevo anch'io contribuire —, ebbi rimorso di non aver difeso calorosamente, e senza sciocche gonfiezze di amor provinciale, la Sicilia, quando l'avevo sentita mal giudicata o calunniata, cosa non rara purtroppo»⁴³. Dedicò quindi un ampio squarcio al tema della rappresentazione della Sicilia da parte dei veristi. Sono percorse due linee: chiarire l'intenzione con cui hanno scritto, che fu obbedire ai dettami dell'arte e mostrare oggettivamente la realtà popolare nei suoi aspetti più caratteristici — assai meno particolari, identici in sostanza a quelli nazionali, sono i caratteri del ceto borghese nella loro stessa definizione artistica —; denunciare come le loro rappresentazioni siano state fraintese. Val la pena di riportare il passo più significativo:

Il rimorso sentito allora, oggi mi è ripullulato più vivo [...]. Hai sentito, in questa occasione, anche tu, o Giovanni Verga, la stessa acuta punta di rimorso, ripensando alla tua *Vita dei campi*, alle tue *Novelle rusticane*, dove vive felicemente, e per l'eternità, la parte più umile del popolo siciliano, con le sue sofferenze, con la sua rassegnazione orientale, con le sue forti passioni, con le sue ribellioni impetuose e coi suoi rapidi eccessi?

Poveri illusi! [...] noi credevamo di produrre unicamente uno schietto lavoro d'arte, tu, facendo riverberare nell'animo dei lettori tutta la miseranda tristezza di quelle povere creature, io, tentando di far scintillare dai casi loro qualche sprazzo di comico bagliore [...]; e preoccupati soltanto del problema artistico, intenti a dar risalto a quanto vi ha di più singolare, nella natura di quei personaggi, non abbiamo mai sospettato che la nostra sincera opera d'arte fraintesa o mal interpretata, potesse venire adoprata a ribadire pregiudizi, a fortificare opinioni storte o malevoli, a provare insomma il contrario di quel che era nostra sola intenzione rappresentare alla fantasia dei lettori⁴⁴.

L'intento artistico, come si evince dal contesto, non è altra cosa, anzi consiste nell'impegno di conoscenza e di comunicazione. E la conoscenza artistica, dirà più in là, muovendosi in un'area di concetti relativi alla tipizzazione e al caratteristico (pensiamo naturalmente alle future sistemazioni teoriche di un Lukàcs), si ottiene non per effetto di astrazioni e livellamenti di natura statistica, ma per *condensazione*, concentrazione e

⁴¹ L. CAPUANA, *L'isola del sole*, p. 76.

⁴² Molta attenzione al concetto capuaniano di forma dedica A. STORTI ARATE, *Introduzione a Capuana*, Roma-Bari, Laterza 1989, pp. 14, 56 e segg.

⁴³ Si coglie un sicuro riferimento al suo scritto nell'*Avvertenza dell'Isola del sole*.

⁴⁴ L. CAPUANA, *L'isola del sole* cit., pp. 4-5.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 6-8.

selezione di dati: «Sa che l'arte condensa sensazioni e sentimenti, proprio come una lente i raggi solari; sa che predilige i fatti poco comuni, eccezionali, dove le varie energie della vita sono germogliate e fiorite meglio, per fortunate coincidenze di clima e di suolo; sa che l'arte scevra, sceglie, aggruppa, combina sentimenti e fatti, per ottenere un particolare effetto di interesse, di commozione; e non la incolpa del lumeggiare qua con insistenza, del toccare là di volo, fisionomie, azioni, avvenimenti»⁴⁶.

Dichiarazioni implicite di poetica, sulla stessa linea ma a livelli ancora più profondi, si riscontrano nella conferenza bolognese. Riferendo delle sue impressioni in occasione di un viaggio in Sicilia compiuto — nei giorni dello stato d'assedio voluto da Crispi per schiacciare il movimento dei Fasci⁴⁷ — dopo sei anni di assenza, egli confrontava le realtà del passato con quelle del presente a vantaggio delle prime, apparentogli in verità le seconde piuttosto una *irrealità*. Ma la nostalgia della rievocazione, che viene da un rapporto quasi simbiotico tra lo scrittore e i suoi oggetti, conferma di un legame a un mondo vissuto a suo tempo come antropologicamente stabile e che la storia ha travolto: «[...] tutte quelle case e casette che dovrebbero dirmi tante vecchie cose, e mi sembrano restie a mettersi di nuovo in comunicazione con me. C'è qua e là un che, che mi resiste e non si lascia intendere. Che mai? Non so spiegarmelo»⁴⁸.

Quel mondo a lui appare in effetti come l'unico mondo *vero* per il verismo, un mondo autentico che i suoi autori vollero rappresentare con la convinzione dell'identificazione biografica ed esistenziale e dell'assunto di persuasione:

[...] Oggi la superstizione è sparita. Peccato che l'arte non sia riuscita a fissarne per sempre la tragica terribilità!

È qui uno sgomento m'invadeva, al sospetto se mai anche i novellieri contemporanei [...] non avessero già descritto, dipinto, scolpito, secondo la loro diversa potenza, persone, caratteri, usi, costumi, sentimenti spariti per essi [...].

E tutti i personaggi delle novelle del Verga, del De Roberto, del Navarro della Miraglia, del Varvaro [...], tutti anche, — perchè non confessarlo? — quelli

⁴⁶ Ivi, p. 74. Cfr. p. 82.

⁴⁷ Ivi, p. 185.

⁴⁸ Ivi, pp. 184-5. Cfr., in genere, p. 182 e sgg.

da me tentati di far vivere nel mondo dell'arte e che, senza dubbio, erano vivissimi nei miei ricordi; tutti mi s'affollarono attorno con ressa, e mi sfilarono sotto gli occhi in un balenio di paesaggi, di luoghi, di circostanze [...] Mi sembravano vivi, vivissimi, sì, ma velati di malinconia, o meglio, velati da vapori che li slontanavano nello spazio e nel tempo [...] tante altre cose del tempo loro non ci sarebbero state più»⁴⁹.

Una patetica e inquietante fantasmagoria — non è fuor di intenzione la referenza etimologica — di umili figure epiche colte in dissolvenza. Un conservatore il Capuana? Certo. Che però si attende anche il mutamento nella conservazione: «Da tutto quell'insieme di cose e di persone, riprodotto dall'arte e ricordato dalla memoria, si sprigionava un significato più intimo: la sparizione d'un'impronta particolare dai caratteri e dai sentimenti; si vedeva l'opera livellatrice dei tempi nuovi; l'opera però che ha distrutto e scancellato e non ha ancora creato niente da sostituire; che ha spazzato via ogni cosa: il cattivo e il buono; la superstizione e la fede; l'eccesso e l'abuso della forza e la forza stessa insieme; la tradizione e la particolarità originale; il costume e il sentimento»⁵⁰. Quanto non è angoscia esistenziale e bisogno di sicurezza e ricerca di identità nella nostalgia di quel passato? Proprio per quella che è sentita come assenza di presente! Nell'angoscia del vuoto, non potendo o non volendo credere nelle battaglie rivoluzionarie, il passato appariva come il porto perduto. E a stati d'animo e convinzioni siffatti, bisognerà pure riconoscere, si collega anche l'attenzione ai canti popolari e alle loro raccolte da parte del Capuana, e non solo da parte sua⁵¹.

In dipendenza dalla prospettiva così ottenuta, potremo e dovremo porci determinati nuovi interrogativi riguardo al verismo. Perché la denuncia sociale del primo verismo, da *Nedda* a *Rosso Malpelo*, a *Libertà*, a *Giacinta*, si converte ben presto in rilevamento antropologico e meta-storico? Qual è il vero messaggio dei *Malavoglia*, romanzo volutamente

⁴⁹ Ivi, pp. 199-202.

⁵⁰ Ivi, p. 207.

⁵¹ Ivi, p. 193.

di persuasione? Cosa ci direbbe una storia reale delle novelle verghiane, lette nella loro successione cronologica piuttosto che secondo l'ottica imposta dall'ordinamento in raccolta? Perché *Mastro-don Gesualdo* sposta all'indietro il campo d'osservazione, ponendo una tematica storica coincidente con la prima metà dell'Ottocento? E perché l'autore non riesce a portare avanti questo romanzo secondo i primi schemi? Perché non leggere *I Vicerè* come continuazione dello stesso *Mastro*? E perché Pirandello torna a riflettere (decenni prima rispetto a Tomasi di Lampedusa) sui fallimenti del secondo Ottocento? E si impone infine una rilettura del Capuana non pregiudicata secondo schemi storiografico-ideologici non aggiornati. E, ancora, se la posizione dei veristi — e non potrebbe essere diversamente — è una posizione di classe, bisognerà ben capire, senza schematizzazioni troppo immediatamente dedotte da un certo Lukàcs o dalle filosofie del negativo, in cosa consista — sul terreno sia economico-sociale che esistenziale — il vero contributo conoscitivo fornito dai veristi.

STEFANO RAPISARDA

ILLUSIONI OTTICHE E FINZIONI MONDANE:
LO STUDIO DELLE "CLASSI ALTE"
NELLE VARIANTI DE *I RICORDI DEL CAPITANO D'ARCE*

1. Non è illecito attendersi che un'Edizione Nazionale possa contribuire alla rimeditazione — corollario, in fondo, di una complessiva messa a punto dei materiali testuali — di giudizi critici da lungo tempo consolidati; non già per far giocare al rialzo qualche titolo che non ha goduto di grandi fortune, ma più utilmente per consentire il restauro di calcolate parentele o di ponderate distanze tra testi, il ripristino, insomma, di quella «moltitudine di nessi» che ogni testo intrattiene «con gli altri elementi del sistema»¹.

Alla modesta attenzione, per non dire al fastidio, che ha gravato, e continua a gravare, sulla narrativa verghiana «dove c'è gente ben vestita», giusta l'attestazione di scarsa simpatia che ad essa rivolge un lettore fine come Guido Ceronetti,² partecipano in buona misura anche *I ricordi*

¹ Secondo l'ormai classica espressione continiana di *Implicazioni leopardiane*, in «Letteratura», IX, 1947, n. 33, pp. 102-9, poi in *Varianti ed altra linguistica*. Einaudi, Torino 1970, pp. 41-52.

² In *Verga e il mistero dello stile* (poi rifuso ne *La vita apparente*, Adelphi 1982): «Le avevo lette tutte più di trent'anni fa, le novelle verghiane, nei due volumi dei Perroni, insopportabile di quelle dove c'è gente ben vestita (anche nella rilettura lo schivo) e senza l'incomparabile attenzione per la bellezza e facoltà d'intendere uno stile che viene soltanto dopo molti anni di vita vissuta nella disciplina e nel miracolo della parola [...] Il Verga dei capitani d'Arce e delle Tigri Reali, lavorando con le maschere del teatro borghese, obbligate ai grovigli psicologici, fa appena del discreto cinema muto, senza poterne ricavare nessun portento. Per operarne deve fare il vuoto psicologico, dimentici-

del Capitano d'Arce, che pure è un testo concluso tra un *Mastro-don Gesualdo* e un *Don Candeloro e C.*¹ e composto in anni in cui Verga è strenuamente impegnato in un tormentato e rigoroso studio analitico dei processi e dei moventi dell'agire umano, che, come già si intuiva nella prefazione ai *Malavoglia*, diventa viepiù complesso e mediato a misura che intervengono fattori diversi dalla mera pulsione economica.

Il presente contributo, senza entrare nel merito di più o meno aggiornate e meditate posizioni critiche², si propone di studiare alcuni indizi che emergono dall'apparato genetico della raccolta, da una parte, e da alcune lettere inedite di Giovanni Verga a Federico De Roberto e del fratello Mario Verga a Giovanni, dall'altra³; indizi che vanno tutti a corroborare l'ipotesi, semplice in fondo ma non per questo molto praticata, di una strettissima relazione de *I ricordi* con la raccolta immediatamente successiva, quel *Don Candeloro e C.*⁴ che invece risulta assai più indagato, e non da tempi recenti elevato a testo-emblema dell' "ultimo Verga",

care di essere anche lui un amante adultero e di aver scritto lettere (banali e caute) d'amore a donne letterate, purgarsi di tutto questo... Campagne catanesi e Milano dei poveri gli offrivano una vergine Troade, da trasformare in mito assoluto» (pp. 192-3). A parte le sempre affascinanti argomentazioni, o "illuminazioni", dello scrittore torinese, incuriosisce non poco quell'accoppiamento di due titoli diversissimi, che pesa come un *señal* da Luigi Russo sino a Maria Messina nel volume celebrativo *Studi verghiani*, a cura di Lina Perroni, Edizioni del Sud 1929, p. 62: «L'opera del Verga è perfettamente assolutamente originale. Un minuzioso esame critico potrebbe trovare elementi estranei nei lavori minori come "I ricordi del capitano d'Arce", "Tigre reale" e qualcun altro».

¹ Che oscillano essenzialmente fra due estremi: l'uno, d'un ritorno deviante verso moduli narrativi del Verga fiorentino, giovane e aspirante mondano, l'altro, di un testo o meglio di una somma di testi aventi lo statuto di cartoni preparatori per la *Duchessa di Leyra*. Ciascuna delle due letture ha i suoi limiti, a parere di chi scrive: la prima, per accreditare del *Capitano d'Arce* un'interpretazione esclusivamente "mondana", è costretta a ipotizzare una rottura nella linea unitaria della narrativa verghiana, che nutrendo ancora, all'altezza degli anni '90, ambizioni di rappresentazione totale, non sembra aver tempo per deviazioni o ritorni; la seconda, forse meno lontana dal vero, pur riconoscendo le succitate ambizioni di rappresentazione totale, sembra dimenticare che il testo comunque ha una sua autonomia, una non banale procedura diegetica, e costituisce anzi un originale esperimento di costruzione narrativa, di cui abbiamo una traccia "di ritorno" in una lettera di Mario Verga al fratello, dell'8 gennaio 1891: «Tu hai portato una novità fin'ora non mai tentata da alcuno: una serie di novelle che costituiscono quasi una specie di romanzo, e se queste sono tutte belle, ce ne sono alcune che mi hanno cagionato un'impressione straordinaria», collezione privata, Catania (cfr. nota seguente).

² Lettere inedite di Mario Verga a Giovanni Verga, collezione privata, Catania. Ringrazio Salvatore Silvano Nigro per avermene liberalmente permessa la consultazione.

della «dichiarazione del fallimento del verismo», e «ultima configurazione organica» nella quale «si relega la vita tutta entro i limiti di un palcoscenico». Dalle testimonianze raccolte scaturisce allora una stretta parentela tra la raccolta del 1891 e quella del 1892, che spinge persino a far avanzare l'ipotesi di una genesi binaria dei due testi, e l'esistenza di un rapporto che non è forse azzardato definire di gemellarità; dalle varianti stratificate nell'apparato genetico de *I ricordi* — non più erratica deviazione, «opera di ritorno» per dirla con Luigi Russo, e non solo cartoni preparatori per la *Duchessa* — viene così un impulso a ricercare un'interpretazione globale degli interventi correttori, che sembrano in qualche modo contribuire a retrodatare l'interesse verghiano per la "maschera", e mostrarci lo scrittore impegnato a studiare le simulazioni e i sottintesi, mondani e teatrali, che scattano «a misura che la sfera dell'azione umana si allarga» e «il congegno delle passioni va complicandosi», e dai palazzetti padronali di Vizzini l'occhio dell' «osservatore» trascorre ai palazzi nobiliari di Napoli e di Palermo.

*
* *

I ricordi del Capitano d'Arce, com'è noto, furono pubblicati per i tipi dell'editore Treves nel dicembre 1890 (ma con i millesimi del 1891). La raccolta è composta da dieci racconti, sette nuovi, tre già pubblicati in volume. Inedito nessuno: i sette nuovi entrano nella stampa Treves 1891 dopo essere stati pubblicati su rivista (*I ricordi del Capitano d'Arce*, *Giuramenti di marinaio*, *Commedia da salotto*, *Nè mai, nè sempre!*, *Carmen*, *Prima e poi*, *Ciò ch'è in fondo al bicchiere*); i rimanenti tre provengono dall'edizione dei *Drammi intimi* pubblicata presso l'editore romano Sommaruga nel 1884 (*Dramma intimo*, *Ultima visita*, *Bollettino sanitario*).

Secondo una prassi consueta, Verga dà *I ricordi* per pronti e conclusi

¹ C. RICCARDI, introduzione a G. VERGA, *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano 1983, p. XLV.

² C. CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Fondazione Verga, Catania 1981, p. 21.

³ G. VERGA, *Prefazione a I Malavoglia*, Milano, Treves 1881. Se ne veda il testo critico in F. BRANCIFORTI, *La prefazione dei "Malavoglia"*, «Annali della Fondazione Verga», 1, 1984, pp. 7-39.

con generoso anticipo sulla loro effettiva pubblicazione. Sono due, anzi, i volumi che vengono annunciati, insieme e contemporaneamente, in una lettera del 25 agosto 1889 all'amico Mariano Salluzzo⁸, assai prima di un'effettiva configurazione delle raccolte, e persino della stesura di gran parte dei testi. A metà dell'89, infatti, delle future raccolte, ancora prive di titolo, sono stati scritti e pubblicati soltanto il racconto epónimo di una delle due, *I ricordi del Capitano d'Arce*, e *Commedia da salotto*, rispettivamente sul «Fanfulla della Domenica» del 23 giugno 1889 e sulla «Gazzetta Letteraria» del 29 giugno 1889.

L'anticipo dell'annuncio ha un'ulteriore motivazione, questa volta: l'urgenza non dissimulata di un «debito d'onore» che Verga ha contratto col destinatario della lettera. Menzogna veniale e confortatrice, dunque. E sostenuta dalla speranza che l'autore dei *Malavoglia* e del *Mastro* non possa vedersi negare percentuali pingui e «patti grassi» (APP, n. 2).

Una prima intesa con l'editore catanese Giannotta, però, sfuma rapidamente e lo stesso accade con l'editore milanese Treves, che alle pretese di Verga risponde schiettamente, in data 19 dicembre 1889, per declinare le condizioni della prima offerta⁹. Né il diniego dei Treves, tuttavia, aveva impedito a Verga di inviare all'amico Salluzzo, due mesi prima, nell'ottobre 1889, un'altra missiva con rinnovata conferma, onde dargli assicurazione che i due volumi erano stati accettati dall'editore milanese¹⁰.

Ma la fisionomia delle due raccolte, che continuano a viaggiare in parallelo, permane indefinita.

La lettera sopracitata dei Treves sembra intervenire a trattative già concluse con altri; l'urgenza di denaro, come s'è visto, aveva indotto Verga a ricercare un editore capace di garantirgli «un contratto brillante» (secondo la definizione di Treves) e l'editore con il quale Verga s'illude di

averne conclusi è la Libreria Editrice Galli di Chiesa e Guindani¹¹, che ha già pubblicato varie opere di Federico De Roberto e altre ne pubblicherà, dai *Processi verbali* in quello stesso 1890, a *L'Illusione* l'anno seguente, sino a *I Vicerè* nel 1894.

Varie schermaglie e incomprensioni precontrattuali¹², intercorse tra lo scrittore catanese e l'editore, con la mediazione di Federico De Roberto, costringono Verga a contentarsi di percentuali meno pingui, e lo convincono prudentemente a riaprire le trattative con i fratelli Treves, che saranno poi gli editori del volume di novelle.

In occasione della trattativa con la Libreria Editrice Galli, una lettera a Federico De Roberto (APP, n. 3) dà finalmente una fisionomia precisa ai progetti editoriali di Verga. Le due raccolte, di cui parlava nella lettera all'amico Salluzzo, vi compaiono ora confluite in una, composta di dodici racconti, disposti nell'ordine seguente: «1) *I Ricordi del Capitano d'Arce* - 2) *Giuramenti di marinaio* - 3) *Commedia da salotto* - 4) *Per sempre uniti* - 5) *Carmen* - 6) *L'ultima recita* (inedita) - 7) *Olocausto* - 8) *Paggio Fernando* (inedita), e le ultime quattro già pubblicate nei *Drammi intimi*: - 9) *I Drammi ignoti* - 10) *L'ultima visita* - 11) *Bullettino sanitario* - 12) *La chiave d'oro*.» E ancora, nella lettera allo stesso De Roberto di poco posteriore, del 1° febbraio '90, lo stesso ordine è confermato, tranne l'anticipazione de *La Chiave d'oro* passata dalla dodicesima alla nona posizione: «1) *I Ricordi del Capitano d'Arce* - 2) *Giuramenti di marinaio* - 3) *Commedia da salotto* - 4) *Per sempre uniti* - 5) *Carmen* - 6) *Ultima recita* (mi riservo di mutare il titolo di quest'ultima) - 7) *Olocausto* - 8) *Paggio*

¹¹ Lettera di Mario Verga a Giovanni, Catania, 26 gennaio 1890: «So che tu stai combinando col Chiesa di Milano l'affare delle Novelle, e so che De Roberto attende da un momento all'altro la risposta dell'editore - So pure che questa somma tu l'hai destinata per estinguere col Salluzzo un debito d'onore, di cui conosco anch'io la gravità» (collezione privata).

¹² Che possono leggersi nelle seguenti lettere inedite, Fondo Verga della B.U.C.: 152.961, biglietto da visita senza data, da Verga a De Roberto; 152.962, Vizzini 23 gennaio '90, da Verga a De Roberto; 152.963, Vizzini 31 gennaio '90, da Verga a De Roberto; 152.964, Vizzini 1° febbraio '90, da Verga a De Roberto; 151.607, Milano 7 febbraio '90, da Chiesa a De Roberto; 151.608, Milano 15 febbraio '90, da Chiesa a De Roberto; 152.966, Vizzini 19 febbraio '90, da Verga a De Roberto; 152.965, Vizzini 20 febbraio '90, da Verga a De Roberto; 151.609, Milano 21 febbraio 1890, da Chiesa a De Roberto. Le probabili cause della mancata accettazione del contratto con la Libreria Editrice Galli possono leggersi nelle lettere 31 gennaio '90 e 4 febbraio '90, da Mario Verga

⁸ G. VERGA, *Opere*, a cura di L. RUSSO, Ricciardi, Milano-Napoli 1955, pp. 936-8 (APP, n. 1).

⁹ Lettera di Emilio Treves a Giovanni Verga, da Milano, edita in G. RAYA, *Verga e i Treves*, «Quaderni dei nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», n. 9, Roma 1986, pp. 106-7.

¹⁰ Lettera di Giovanni Verga a Mariano Salluzzo, da Vizzini, 25 ottobre 1889: «Ho pure due volumi nuovi dal Treves ed una commedia quasi terminata. In un modo o nell'altro spero di fare quanto prima onore ai miei impegni», in G. VERGA, *Opere*, ed. cit., p. 939.

Fernando (nuova), e - 9) *La chiave d'oro* - 10) *Drammi intimi* - 11) *L'ultima visita* - 12) *Bullettino sanitario* (edite nei *Drammi ignoti*). (APP., n. 6)

Come è facile constatare, la configurazione del volume proposto al Chiesa nel gennaio 1890 è piuttosto diversa da quella definitiva Treves 1891. Nel progetto editoriale inviato al Chiesa, il volume, come si vede, dovrebbe constare di dodici racconti; editti alcuni, inediti altri, altri ancora ripescati dalla stampa Sommaruga 1884. I primi cinque coincidono con il nucleo iniziale dei futuri ricordi del capitano, e formano un compatto ciclo interno (*I ricordi del Capitano d'Arce*, *Giuramenti di marinaio*, *Commedia da salotto*, *Per sempre uniti*, *Carmen*); in sesta posizione figura la novella *L'ultima recita*, a proposito della quale è necessario porsi una domanda: trattasi del racconto di chiusura del «romanzo di Ginevra», e dunque *L'ultima recita* sarebbe il titolo primitivo di *Ciò ch'è in fondo al bicchiere*, o invece di una novella del futuro *Don Candeloro e C.*, e segnatamente *Il tramonto di Venere* o *La serata della diva*, posta in apertura di un microciclo di novelle di registro 'medio'? La prima ipotesi sembra la più verosimile, tanto più che la novella, per quanto nella lettera sia citata come inedita, doveva essere probabilmente già ultimata e pronta per essere pubblicata in rivista. Il dato coincide infatti con la cronologia interna di *Ciò ch'è in fondo al bicchiere*, che apparirà sulla «Gazzetta Letteraria» dell'8 marzo dello stesso anno; il titolo del racconto, in tal caso, farebbe riferimento al comportamento dissimulatorio della bella Ginevra, che maschera in società la gravità della malattia che sta per ucciderla.

Entrano infine, nel progetto di volume inviato al Chiesa, dei materiali alquanto eterogenei, tra i quali si nota qualche assenza e talune presenze. Le assenze: all'interno del nuovo libro, il ciclo delle future novelle del capitano d'Arce consta soltanto di sei; se è vera l'ipotesi che *Ciò ch'è in fondo al bicchiere* coincida con *L'ultima recita*, manca ancora una novella del ciclo, anzi una doppia novella, quel *Prima e poi*¹¹ che nel volume occuperà la sesta posizione. Le presenze: si notano l'ancora inedito

a Giovanni (collezione privata).

¹¹ Sarà pubblicata in due parti: *Prima* esce sulla catanese «Rassegna della letteratura italiana e straniera» del 15 novembre 1890; *Poi* in «Lettere ed arti», 11 ottobre 1890. Nel volume Treves 1891 saranno stampate unificate.

*Paggio Fernando*¹² che confluirà poi nel *Don Candeloro e C.*, la novella *Olocausto* di ambientazione monastica, che invece finirà tra le «sparse», e in chiusura la novella *La chiave d'oro*, scorporata dall'edizione 1884 dei *Drammi intimi*.

Uno è dunque il volume nel gennaio 1890, ed è destinato a comprendere nove racconti di ambiente mondano e tre d'ambientazione 'media', o rusticana. Eterogeneità che non deve sorprendere, dato il precedente degli stessi *Drammi intimi*, e che certo non si può spiegare soltanto con la mera urgenza di radunare e ripubblicare dei testi già pronti, *La Chiave d'oro*, ad esempio¹³. E si osservi come, nelle due lettere sopraccitate, la collocazione di quest'ultima novella venga modificata dalla dodicesima posizione, di chiusura, alla nona, di snodo tra un terna di novelle di ambientazione siciliana e la terna finale di ambientazione 'alta'. Ciò a conferma della calcolata distribuzione interna dei nuclei narrativi, e del fatto che lo scrittore prevedeva di raggruppare le novelle in tre cicli, il primo di sei, poi tre di cesura e le ultime tre, omogenee, di chiusura. In una lettera inedita del fratello Mario, da Catania, il 20 gennaio 1890, che registra una conversazione da lui avuta con De Roberto (APP., n. 5) a proposito dell'invio dei materiali al Chiesa, si ha la traccia 'di ritorno' di una cesura forte tra le novelle del «romanzetto» e l'altro gruppo di sei, stante che «sei novelle sono precisamente la metà delle dodici novelle che devono costituire il volume, e Paggio Fernando sarà bene di comprenderlo nell'altra metà (sic)».

Alla fine del febbraio, il volume non ha ancora una veste definitiva, né nel titolo, né nei titoli di gran parte dei racconti, né nella strutturazione complessiva¹⁴: lo si deduce dalla risposta che Emilio Treves invia da

¹² Vien fatto di domandarsi la ragione per cui Verga, in data 18 gennaio 1890, dia per inedita la novella *Paggio Fernando*, che inedita non era, essendo già stata pubblicata sull'«Almanacco di Fanfulla per il Carnevale del 1889».

¹³ Lettera di Mario Verga a Giovanni, da Catania, 19 Gennaio 1890: «Nella lettera da te mandata a De Roberto si parla anche dell'altra novella *La Chiave d'oro*, però di questa tu non me ne desti commissione, ne [sic] io saprei dove prenderla qui in Catania» (collezione privata).

¹⁴ Mentre tratta con Chiesa la pubblicazione di un solo volume, Verga continua sempre a pensare a due distinti volumi, la cui composizione tuttavia non appare ancora definita: ne fa fede una nota acclusa alla lettera sopraccitata, con l'immancabile quantificazione monetaria, uno schematico

Milano il 22 febbraio 1890 allo scrittore, che lo aveva sollecitato ad iniziare la composizione del volume quando ancora esso non aveva assunto la fisionomia definitiva: «Caro amico [...] Se accettate mandate pure quel ch'è definitivamente pronto. Però non comincio la stampa che quando ho tutto il materiale, per regolare la giustezza del volume. Altrimenti, riesce sempre qualcosa di goffo» (APP., n. 8).

Alla fine del mese di marzo, finalmente, si chiude il contratto (APP., n. 10), a conclusione del quale, dunque, il volume è uno, consta di sedici racconti, e il titolo (sia pur dichiaratamente provvisorio) è ridiventato *Don Candeloro e C.* Che di ciò l'editore sia insoddisfatto è detto esplicitamente nella lettera del 13 marzo 1890, nella quale Treves invita Verga a voler riconsiderare il titolo della raccolta: «Quanto ai titoli preferirei *I ricordi del cap. d'Arce*» (APP., n. 9), riferendosi sempre ad un volume unitario di sedici racconti. L'atto di accettazione, però, è già partito, con la firma di Verga, da Vizzini in data 4 marzo, ed Emilio Treves, dal canto suo, non manca di controfirmarlo. L'articolo addizionale, di pugno dell'editore, giunge, ratificando evidentemente un progetto editoriale già lungamente maturato, a sdoppiare le sedici novelle in due volumi, il primo dei quali, già composto in tipografia e pronto per essere licenziato, recherà il titolo de *I ricordi del Capitano d'Arce* ed il secondo di *Don Candeloro e C.* (APP., n. 10).

Se infatti nel corso dell'anno '90, durante la trattativa con Treves, lo scrittore dice di stupirsi che il volume quasi gli fosse «cresciuto fra mano»¹⁷, quel che non dice è che crescendo gli si cambiava via via di fisionomia, a leggere i titoli che si succedono uno dopo l'altro, *La vocazione di Suor Agnese* il 24 maggio, *L'Opera del Divino Amore* il 29 giugno. E ciò dovette far maturare la convinzione che la raccolta avesse ormai raggiunto una proporzione quantitativa tale (in autunno usciranno *Poi* l'11

ottobre e il 15 novembre *Prima*) e una fisionomia a tal punto disomogenea, che gli si consigliava la separazione dei testi in due distinte raccolte con diversi caratteri individuali: al «vero e proprio romanzetto» di Ginevra ne *I ricordi* ormai s'erano venuti ad affiancare i racconti delle maschere di Don Candeloro.

Per sintetizzare i citati documenti contrattuali: i due volumi senza titolo, che vengono citati nella lettera al Salluzzo, prendono forma concreta in una prima ipotesi di volume, nel gennaio '90, comprendente dodici racconti, che potrebbero aumentare dapprima al numero di quindici (APP., n. 3), poi di sedici, nel febbraio e nel marzo (APP., n. 7 e 10): sette del ciclo del capitano d'Arce, tre dei *Drammi intimi* e sei del futuro *Don Candeloro*. Il volume rimane unico sino alla conclusione del primo contratto, per sdoppiarsi poi definitivamente con l'ultima variante contrattuale del dicembre '90; la raccolta appare 'aperta' e fluida sino a ridosso della prima stampa, anzi, finché non s'impone il proposito di fondare il nucleo narrativo del primo volume su «un vero e proprio romanzetto», che si completa con la stesura e pubblicazione in rivista delle novelle *Prima e Poi* nell'ottobre-novembre 1890, lo scrittore sembra disponibile a valutare diverse ipotesi di composizione del volume.

Il processo ideativo dei due volumi è insomma unitario e contemporaneo, e sottende una forte omogeneità tematica, che si fonda su un pressante interesse nello studio della simulazione-dissimulazione e dell'allusione-sottinteso. Così si giustifica, nel primo progetto de *I ricordi*, la presenza di *Olocausto*, se, per etimo, si vuole alludere a vicenda sacrificale di dissimulata consunzione interiore; così si giustificano *La chiave d'oro*, che è storia di sottinteso e di allusione 'giuridica' o *lato sensu* 'politica':

Il giorno dopo venne un messo del Mandamento a dire che il signor Giudice avea persa nel frutteto la chiavetta dell'orologio, e che la cercassero bene che doveva esserci di certo.

— Datemi due giorni di tempo, che la troveremo — fece rispondere il Canonico. E scrisse subito ad un amico di Caltagirone perché gli comprasse una chiavetta d'orologio. Una bella chiave d'oro che gli costò due onze, e la mandò al signor giudice dicendo:

— È questa la chiavetta che ha smarrito il signor Giudice? (110-7)¹⁸

e *Paggio Fernando* — sviluppo dell'episodio gesualdesco dei comici Aglae

post-scriptum autografo allegato alla lettera a Federico De Roberto, da Vizzini, del 18 gennaio 1890 (B.U.C. D4587; cfr. APP., n. 4).

¹⁷ Da Vizzini, 21 aprile 1890: «Caro Federico, dolce traduttore e fornitore di giornali che illuminino il tuo amico eremita su ciò che ha fatto, ciò che ha voluto fare e ciò che fanno delle cose sue [...] Fra breve avrò licenziato anche il volume Treves, ch'è [sic] mi è cresciuto fra mano come la roba di *Anabi 8* [...] Tuo aff.mo G. Verga» in G. VERGA, *Lettere sparse*, op. cit., n. 332, p. 246.

e Pallante che irretiscono don Ninì Rubiera sino a farlo indebitare con Mastro-don Gesualdo — che è vicenda di commedianti paesani, e del loro barcamenarsi tra finzioni, sottintesi e piaggerie.

Entro tale apparente eterogeneità dei materiali si staglia il compatto ciclo interno delle vicende di Ginevra, che Verga ipotizzava potenziale nucleo di un 'vero e proprio romanzetto', non privo di precedenti nella narrativa verghiana¹⁹. Col trascorrere del tempo, diventa dominante l'ipotesi di un'originale costruzione diegetica²⁰, e i racconti di Ginevra vanno progressivamente acquistando la coesione di un'insieme coerente e strutturato all'interno del *Don Candeloro e C.*, sinché Verga, pur in presenza di una concezione unitaria, delibera il definitivo sdoppiamento delle raccolte. Si determina così la scissione di novelle che erano state ora unite, ora separate, e la 'specializzazione' delle raccolte in due ambiti distinti: l'una, in direzione di un accurato studio di menzogna e simulazione in ambiente aristocratico, che, per quanto funzionale agli studi per la *Duchessa* se questa ingaggerà col suo ambiente «lotta continua e dissimulata»²¹, vale già da rappresentazione, in sé autonoma, della vita ai 'piani alti' della *Marea*; l'altra diretta allo studio dell'azione di comportamenti simulatori e dissimulatori in ambito 'basso', teatrale e conventuale, cui Verga finirà con l'attribuire un valore metaforico universale²²,

¹⁹ Per le opere verghiane già pubblicate in Edizione Nazionale, tutte le citazioni e i relativi numeri di rigo sono sempre riferiti a quella edizione: G. VERGA, *Dramma intimi*, Vol. XVII dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, a cura di G. ALFIERI, Banco di Sicilia - Le Monnier, Firenze 1987, e G. VERGA, *Don Candeloro e C.*, Vol. XX dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, a cura di C. CUCINOTTA, Banco di Sicilia - Le Monnier, Firenze in corso di stampa.

²⁰ Si pensi al cosiddetto "romanzo di Isabella", dotato di autonomia narrativa all'interno del *Mastro*; G. ALFIERI, *Le «mezzette tinte dei mezzi sentimenti» nel "Mastro-don Gesualdo"*, in *Il centenario del Mastro-don Gesualdo*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 15-18 marzo 1989, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1991, vol II, pp. 433-552.

²¹ Si riveda il commento del fratello Mario, già citato alla n. 3: «Tu hai portato una novità fin'ora non mai tentata da alcuno: una serie di novelle che costituiscono quasi una specie di romanzo» (collezione privata). L'ipotesi, lo ricordiamo, era già prevista nel progetto di volume inviato all'editore Galli con la mediazione di De Roberto.

²² Secondo lo «Schema della *Duchessa di Leyra*» pubblicato in F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Le Monnier, Firenze, 1964, p. 220.

²³ Che porterà assai lontano in area prandelliana: basti pensare al problema della verità ne *Il peccato di Donna Santa*, o alle affinità psicologiche tra Vito Scardo, Bellonia figlia di Pecù-Pecù, e la quarantina di preti e monache che appaiono nell'opera pirandelliana, dal padre benefico Fiorica

prima del definitivo silenzio. E dinanzi alla sopravvenuta 'scissione' e 'specializzazione' delle due raccolte, Verga deciderà di estromettere due novelle pur vagamente eterogenee: né *La Chiave d'oro*, né *Olocausto* saranno ristampate in raccolte autorizzate dall'autore.

L'ultima prova dell'estrema contiguità tematica fra le due raccolte giunge poi dall'analisi del testo finale del *Don Candeloro e C.*, quel *Fra le scene della vita*, in cui viene implicitamente ribadita la sostanziale unitarietà dei codici della menzogna e della simulazione, sia in ambiente 'aristocratico' che borghese e rusticano. Attraverso un singolare effetto-calceidoscopio, la novella mira infatti a rappresentare la varia fenomenologia «dei drammi della vita», ove «la finzione si mescola talmente alla realtà da confondersi insieme a questa, e diventar tragica, e l'uomo che è costretto a rappresentare una parte, giunge ad investirsene sinceramente, come i grandi attori». In quattro concentratissimi *flashbes* narrativi, accompagnati da altre quattro tracce di novella 'in un rigo', vengono evocate ambigue interferenze tra realtà e finzione. Nei primi due squarci di racconto (compare Niscima che costringe la moglie ad attirare in casa l'amante per ferirlo a morte, e recita «la commedia del dolore» in presenza del giudice, del prete, dei vicini; il presunto incendiario che, sospettato di aver dato alle fiamme il suo stesso magazzino, onde salvarsi dal fallimento, si getta nelle fiamme per salvare i libri contabili), gli agenti della simulazione sono meno sofisticati: l'accusato di omicidio confida nell'omertà — menzogna per omissione — dei testimoni, e la disperazione dell'indiziato di frode potrebbe essere vera, e lui innocente.

Viceversa, gli attori della «commedia dell'amore» e della «commedia di tutti i giorni, nella casa patrizia» sono sofisticati conoscitori dei codici della simulazione e della dissimulazione. Nel 'dramma intimo' di morte aristocratica si rappresenta la simulata concessione del perdono in *articolo mortis* alla moglie adultera:

Se mai il volgare sospetto fosse durato ancora nella mente di qualche do-

de *La Madonnina*, ai sacerdoti colleghi di Don Angelino ne *La Fede*, alla vecchia badessa consapevole mezzana del *Ritorno*, al Monsignor Lentini di *Visto che non piove*, a suor Rosaria Coppa del *Turco* e a suor Celestina di *Uno, nessuno e centomila*.

mestico o di un familiare, egli volle smentirlo fino all'ultimo momento, sino al punto di morte, stringendo la mano della moglie singhiozzante, prostrata dinanzi a lui, dinanzi ai figli, dinanzi ai congiunti, mentre il prete gli dava la estrema unzione. Soltanto nell'ultima convulsione di spasimo, respinse quella mano colla mano di ghiaccio. Nel testamento lasciò un ricco legato "alla sua fedele compagna" (160-6).

Solo «nell'ultima convulsione di spasimo», il moribondo cessa di fingere, e respinge «quella mano colla mano di ghiaccio». Qui Verga è fonte di sé stesso: analogo gesto aveva compiuto la moribonda contessa Orlandi nel *Dramma intimo* del 1891, ove l'incapacità di dissimulare in punto di morte era già entrata in un significativo blocco narrativo, che correggeva il testo Sommaruga 1884 de *I drammi ignoti* (436-77):

Volle confessarsi la sera stessa. Dopo che si fu comunicata fece chiamare di nuovo il genero, e gli strinse la mano, quasi per chiedergli perdono.

Nella stanza vagava ancora l'odore dell'incenso — l'odore della morte; soffocato di tratto in tratto da un odore più acuto di etere, penetrante, che pigliava alla gola. Delle ombre livide sembravano errare sul volto della moribonda.

— Ditele... — balbettò la poveretta. — Dite a mia figlia...

L'affanno la vinceva, soffocandole le parole nella strozza, facendole stralunare gli occhi deliranti. Allora accennò che non poteva più, con un moto del capo desolato.

Di tanto in tanto bisognava sollevare di peso sui guanciali quel povero corpo consunto, nell'angoscia suprema dell'agonia. Ella però faceva segno che Roberto non la toccasse. Le si erano quasi sciolti i capelli, tutti bianchi.

— No... no... — furono le sue ultime parole che si udirono gorgogliare indistinte. Giunse le mani per chiudere la battista che le si era aperta sul petto, e così passò, colle mani in croce. (454-69).

Il testo di sintesi si conclude con una scena di simulazione doppia e simultanea dei due amanti che recitano «la commedia dell'amore», lui coll'«ardore che simulava», lei che gli «si offriva anche adesso, pietosa menzogna». Dalla ripresa di sintagmi di finzione amorosa o di iperbole melodrammatica già impiegati qualche anno prima per le novelle del capitano d'Arce — la gravosa 'catena dell'amore', gli 'occhi bramosi' ma pronti a mentire degli innamorati, il risveglio dal 'bel sogno d'oro' — traspare la ferma intenzione di porre *Fra le scene della vita* non già a conclusione di

un volume di novelle, quanto piuttosto a ponderatissima sintesi di un dittico di testi.

2. L'interesse di Verga verso lo studio della simulazione mondana lascia numerose tracce di sé nell'apparato genetico delle dieci novelle, e fornisce una plausibile chiave per l'interpretazione del sistema delle varianti nel suo insieme.

Il quadro testuale de *I ricordi del Capitano d'Arce*, lo ricordiamo in estrema sintesi, è nel complesso piuttosto eterogeneo²³. Della novella *Carmen* sono sopravvissuti soltanto due brevi frammenti autografi, di *Nè mai, nè sempre!* (col titolo primitivo di *Per sempre uniti*), di *Poi e Ciò ch'è in fondo al bicchiere* ci sono invece pervenuti gli autografi completi, e di *Prima* due autografi successivi; di tutte e dieci le novelle sono conservate le prime bozze di stampa in pagina con correzioni autografe. Ai testimoni manoscritti si aggiungono, quali testimoni a stampa, i testi in rivista (secondo consuetudine) delle sette novelle 'nuove'. Come si vede, i materiali traditi lasciano margini 'testimoniali' piuttosto ristretti per osservare la stratificazione diacronica delle correzioni; eppure i dati che emergono dall'apparato paiono sufficienti a tentare d'individuare la linea logica degli interventi successivi. Con la dovuta avvertenza, però, che le 'costanti' narrative dominano prepotentemente sulle 'varianti', almeno sin dove arriva a spingersi lo scrutinio dei testimoni superstiti.

Infatti, se l'apparato genetico dei racconti viene esaminato nella prospettiva di un'indagine diacronica delle correzioni, si rilevano alcune linee d'intervento ben articolate: una, di maggioranza, che procede in direzione di una più incisiva rappresentazione di comportamenti simulati, o di atti fondati sul codice 'segreto' del sottinteso, cui fa da *pendant* tecnico un vigile e costante affinamento di una scrittura che sia capace di rappresentare la sfuggente allusività delle 'classi alte'; l'altra, di segno opposto, che opera nella direzione dello svelamento della finzione e del-

²³ Mi sia consentito rinviare alla mia edizione di G. VERGA, *I ricordi del Capitano d'Arce*, vol. XIX dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Banco di Sicilia-Le Monnier, Firenze 1992, pp. XXVI-XXXI.

l'attenuazione di eventuali tratti enfatico-melodrammatici²⁴, e che agisce in contesti narrativi molto circoscritti, corrispondenti quasi sempre a momenti di 'confessione' tra i personaggi. Di una terza linea correttoria, più indecisa e sfuggente, si dirà a tempo debito.

Se allora esaminiamo le varianti delle singole novelle, già a partire dal testo in rivista — l'autografo non è pervenuto — la trama testuale della prima novella è fitta di atti simulati, menzogneri e allusivi: «Ma allora era il mio Pilade, troppo Pilade, ahimè, perchè potessi fingere d'ignorare quello che sapevano tutti» (17-8); «giusto per rappresentare la parte di uno che non vuol sapere» (19-20); «D'Arce riempì di nuovo il bicchiere, sforzandosi di mostrarsi disinvolto» (156); «vivacità che voleva sembrare sincera» (166). Si veda, in un luogo centrale della novella, il colloquio notturno di congedo tra il giovane ufficiale D'Arce e la moglie del suo Comandante, la bella Ginevra Silverio:

Riv

[...] con una paura del marito in quel momento che le faceva tendere l'orecchio ansioso e smarrire le parole di tratto in tratto. Anch'io mi sentivo un po' scombuscolato... E scappammo a discorrere tutti e due in una volta, come sentissimo il bisogno di parlare a ogni costo, battendo la campagna, con una vivacità che voleva sembrare sincera. Parlando per parlare, della pioggia e del bel tempo, del più e del meno, in tono cerimonioso anche.

Tr

[...] con una paura del marito, in quel momento, che le faceva tendere l'orecchio e troncava il discorso di tratto in tratto. Anch'io mi sentivo assai sconvolto... Allora scappammo a parlare tutti e due in una volta, come cavalli spaventati, battendo la campagna, con una vivacità che voleva sembrare sincera. (162-6)

Nel passaggio dal testo in rivista al testo in volume, nell'ampio giro sintattico con cui il narratore introduce il lettore-ascoltatore alla conversazione d'addio con la moglie del Comandante, una schietta confessione

²⁴ Nella presente occasione è preferibile limitarsi agli interventi correttori di maggior portata, rimandando, per l'osservazione completa del sistema della varianti, all'apparato genetico de *I ricordi del Capitano d'Arce*. Si farà riferimento, tra parentesi, al numero di rigo dell'Edizione Nazionale.

di sincerità («come sentissimo il bisogno di parlarne a ogni costo») viene sostituita da una breve clausola melodrammatica («come cavalli spaventati»), avente presumibile valore di indiretto libero; ne risulta potenziato il periodo finale, che reca l'inatteso svelamento dell'enfasi forzata del congedo. L'effetto era già stato annunciato dal passaggio «un po' scombuscolato» > «assai sconvolto», che Verga aveva introdotto qualche rigo prima, a rafforzare un *climax* da melodramma.

In *Commedia da salotto*, il «meccanismo delle passioni» rivela la sua crescente complessità, e i codici della finzione mondana trovano massiccia applicazione. Alvise, «stava a discorrere col suo amico Gustavo, tranquillamente, lasciandosi i baffi tratto tratto per dissimulare una ruga sottile che gli si contraeva di tanto in tanto all'angolo della bocca» (21-4); «Gemma era diventata seria, con un interesse che tradivasi dai minimi gesti, per quanto fosse abituata a padroneggiarsi in pubblico» (55-6). Il «profondo inchino» che, nel testo in rivista, Sansiro rivolge a Ginevra, dopo che la padrona di casa l'ha invitato a cambiare posto a tavola, diventa nel testo Treves «un inchino troppo profondo»:

Riv

Gemma colse al volo l'atto e il soffio di quelle poche sillabe: — Casalengo, faccia il piacere... venga qui, con me... Mi liberi da Sansiro, che è una vera persecuzione... Sansiro, il quale dovette prendere il posto di Alvise, di faccia alla signora Roggerio, fece un profondo inchino, che gli valse da quest'ultima un'occhiata fulminante.

Tr

Gemma colse al volo il significato di quelle poche sillabe: — Casalengo, faccia il piacere... venga qui, con me... Mi liberi da Sansiro, che è una vera persecuzione... Sansiro, il quale dovette prendere il posto di Alvise Casalengo, di faccia alla signora Ginevra, fece un inchino troppo profondo, che gli valse un'occhiata fulminante di lei. (100-5)

Tramite un intervento minuto e puntuale, Verga sembra voler passare dalla rappresentazione di un mero atto di galanteria, a quella della percezione d'un sottinteso, e della maliziosa risposta in codice 'mondano', segreto, compresso dietro quell'«egual formalismo» che serve a «mascherare un'uniformità di sentimenti e di idee» che già programmaticamente appariva nella prefazione ai *Malavoglia*. Per tutta la durata della cena, gli «uomini fingevano di essere occupatissimi nel fare onore alla cena» (119) «quasi

l'istinto di tutti quei complici mondani li avesse avvertiti insieme del dramma che celavasi sotto il sorriso» (124-5); «un muovere di seggiole, uno scomporsi di gruppi, una cordialità generale e un po' di chiassosa che voleva essere sincera» (132-4). E gli invitati da «festanti» passano a «frettolosi» (131); «dei sorrisi che si cercavano, e degli sguardi che s'incontravano lucenti» del testo in rivista, passano a «dei sorrisi che si cercavano, e degli sguardi che si spiavano a vicenda», del testo in volume (134-5).

In *Nè mai, né sempre!*, — oltre ad una variante quasi sinonimica, che introduce una lieve mutazione di registro nel comportamento dissimulatorio di Alvisè, «costretto a pigliarla allegramente anche lui, onde evitare il ridicolo» dell'autografo, contro il «costretto a mostrarsi disinvolto anche lui, onde evitare il ridicolo» del testo Treves (33) — la necessità 'sociale' di simulare: «Bisogna umiliarti colle finzioni» (62) e la consapevolezza della menzogna mondana: «il candore delle bugie che ti sembravano deliziose nella sua bocca...» (74-5), accompagnano con un'esplicitazione d'ipocrisia il passaggio del testo dalla rivista al volume:

A-Riv

[...] uomo di mondo sino ai capelli, è vero, ma un uomo di mondo cui sia caduta una tegola sul capo, e gli sia rimasta fra le braccia *una gatta da pelare*, per usare la frase gentile che nessuno dice in questi casi (in casi simili Riv).

Il capitano ben sa che nell'artificio leggero dei rapporti mondani una parola che colpisce l'orecchio, vale quanto una parola che trova la via del cuore:

A-Riv

— Un altro, chi? Siete matto?
— Che so io... Il sogno di stanotte, il chiaro di luna, la canzone che passa, l'ultima parola che vi è giunta al cuore, fra tante... forse senza che ve ne siate accorta voi stessa...

Tr

[...] uomo di mondo sino ai capelli, è vero, ma un uomo di mondo cui sia caduta una tegola sul capo, e gli sia rimasta fra le braccia *una gatta da pelare*, per usare la frase gentile che nessuno dice e tutti pensano in casi simili. (272-5)

Tr

— Un altro, chi? Siete matto?
— Che so io... il sogno di stanotte, il chiaro di luna, la canzone che passa, l'ultima parola che vi è rimasta nell'orecchio, fra tante... forse senza che ve ne siate accorta voi stessa... (47-50)

Il codice etico della società più raffinata si esprime preferibilmente in forme di concentrato sottinteso. Il dialogo finale della novella viene condensato in una frase allusiva, ma di potente effetto 'epigrammatico':

A-Riv

Una noia, cara Ginevra!... Non capisco come certuni si buttino addosso a una signora e le facciano gli occhi dolci per dirle magari: buona sera!
— Ma anche voi, mio caro... Allora... nei bei tempi...
— Ah, ma io... è un'altra cosa.
— È vero. Voi siete il mio amante e il mio signore, adesso.

Tr

— Una noia, cara Ginevra!... Non capisco come certuni si buttino addosso a una signora e le facciano gli occhi dolci per dirle magari: buona sera!
— Quello che facevate voi, mio caro... allora... nei bei tempi... Quando vi dicevo: Nè mai, né sempre... (314-7)

Lo stile evocativo, cifrato, della comunicazione mondana, non fa che ribadire la positività dell'artificio, la dissociazione tra codici sociali e drammi intimi, che Verga considera punto decisivo delle difficoltà di rappresentare le classi alte.

Nel corpo della novella *Carmen*, quinta del ciclo, una significativa variante correttoria introduce un ulteriore elemento allusivo in un testo che ne è già fitto. Ecco che la scena in cui la protagonista Ginevra viene presentata al nuovo amico, il giovane guardiamarina Riccardo Aldini che ne diverrà presto l'amante, culmina con la seguente battuta:

Riv

— Gliel'ha detto anche a lei, il mio amico Casalengo che sono una donna da evitare?

Tr

— Gliel'ha detto anche a lei, il mio amico Casalengo, che mi chiamano Carmen? (79-80)

Il passaggio dal testo in rivista a quello in volume, è segnato dalla sostituzione di un denotativo «donna da evitare» coll'assai più allusivo «soprannome di guerra e malaugurio» (58-9) della creatura di Merimée-Bizet, già preparato poche righe prima da un'esplicitazione del soggetto nominale:

Riv

E. volle farne l'esperimento

Che uno dei problemi tecnici fondamentali su cui si appunta l'attenzione di Verga sia la rappresentazione di scambi comunicativi pesantemente permeati di sottinteso, e che con ciò egli dia prova di essere in pieno apprendistato per la *Duchessa*, è dimostrato dal modo in cui si accumulano e si stratificano le soluzioni di chiusura delle novelle. Si è già visto il finale di *Nè mai, nè sempre!*, si veda adesso *Carmen*:

A

— No, mia cara, per voi stessa, quando ritornerete, e avrete bisogno dei vostri amici. Peccato che voi altre donne non sappiate rimanere... amiche!

Bz

— No, mia cara, per voi stessa, quando ritornerete, e avrete bisogno dei vostri amici. E inclinandosi a baciarle la mano, aggiunse con un sorriso pallido: — Ricordatevi ciò che m'avete detto voi stessa: Nè mai, nè sempre!

Tr

E. Carmen volle farne l'esperimento (57)

Tr

— No, mia cara, per voi stessa, quando ritornerete, e avrete bisogno dei vostri amici. E inclinandosi a baciarle la mano, aggiunse con un sorriso pallido: — Voglio rimanere vostro amico... se volete... se sapete... (226-8)

La relativa esplicitezza delle lezioni rifiutate (indecisa la prima, troppo marcata la seconda, che ribalta a distanza un'identica frase di Ginevra) viene fatta sfumare verso l'implicito, il non detto, il segreto della lezione introdotta nel testo definitivo. In una terna di soluzioni variamente connotate, ancora una volta Verga sembra privilegiare la variante più ambigua.

Nei due racconti gemelli, *Prima e poi*, dopo tanta accumulazione di atti simulati e menzogneri, la duplice monodia dello scambio epistolare giova a fondare un'intimità che sia occasione di sincere confessioni - che sospettiamo, e le varianti ce ne danno conferma, non meno calcolate delle finzioni. L'intimità della comunicazione, in un intento di rappresentazione mimetica che si spinge sino a proporre all'editore l'introduzione nel

testo di tre disegni di mano femminile²³, consente qualche confessione di verità: «Vorrei che mi vedeste ancora come vi son piaciuta, senza menzogne, senza reticenze, senza veli» (147-8), «Ma non mi pento di avervi lasciato sfogliare pazzamente "le rose del cammino" [...] Se mentre vi scrivo per l'ultima volta non ho saputo nascondervi tutte quelle che mi sono rimaste per le mani, perdonatemi» (154-9, «raccomandarvi» che in rivista corregge «nascondervi» è certamente refuso); le varianti che intervengono nello scambio epistolare tra il giovane Aldini e Ginevra, procedono in questa direzione:

Riv-Bz

Voi, mondana, (Voi mondana Riv) non immaginaste (non vi immaginate Riv) neppure ciò che poteva essere una vostra parola (una parola Riv) o un semplice gesto pel giovane selvaggio che vi arrivava da Zanzibar col pugnaleto di guardiamarina, quanta avida e gelosa penetrazione fosse negli occhi

Tr

Voi, mondana, non immaginaste neppure ciò che poteva essere una vostra parola o un semplice gesto pel giovane selvaggio che vi arrivava da Zanzibar già innamorato e pauroso di voi, quanta avida e gelosa penetrazione fosse negli occhi (38-41)

Come si può constatare nella variante che segue, si parte da un movimento drammatico per giungere ad un'espressione più pacata e distesa, in direzione di una semplicità e immediatezza diaristica, depurata, nella comunicazione epistolare tra amanti o meglio ex-amanti, della teatralizzazione amorosa e della necessità sociale della finzione. Ce lo dimostra l'eliminazione della formula mondana, che pure era balenata in bozze:

²³ B.U.C., Fondo Verga, ms. 2 Nc. C. 1.2.329 (inv. 178.203), autografo: «N.B. I Se ci fosse modo di intercalare nel testo dei piccoli disegni di uno o due centimetri quadrati (facsimile di schizzi a penna, buttati giù alla lesta e da mano femminile) meglio risponderebbe al carattere dello scritto; sostituire in tal caso: l A pag. 1^a lin. 20, invece di *le-do-re* l A pag. 2^a lin. 22, invece della *grietta enorme dei suoi denti*: solo la *grietta dei suoi denti* e disegnarsi accanto dei lunghi denti in una bocca sgangherata. l A pag. 4^a infine, lin. 29 sotto disegnare proprio una croce e un salice chino su di essa. l Ad ogni modo desidero rivedere le bozze di stampa per correggerle».

A-Riv

Ho persa anche la fede in quel povero neo che vi faceva perdere la testa a voi, altre volte... Sapete, il disperato coraggio di Cleopatra e di Frine per lasciar cadere tutti i veli nell'ora suprema... A che prò? Non voglio sembrarvi sfacciata, no, Riccardo. E non voglio neppure che mi troviate noiosa. Voglio che l'ultima immagine mia, l'ultimo ricordo che io vi lascio sia buono, dolce, affettuoso e piacevole.

Bz

Ho persa anche la fede in quel povero neo che vi faceva perdere la testa a voi, una volta, e che *bélas, s'est dérangé en pure perte...*

Ecco ora che fo la sfacciata per non sembrarvi noiosa, perchè l'ultima immagine mia, l'ultimo ricordo che vi lascio sia buono, dolce, affettuoso e piacevole.

Tr

Ho persa anche la fede in quel povero neo che vi faceva perdere la testa a voi, una volta, e che non ha saputo dirmi nulla neppure esso, ahimè!

Ecco ora che fo la sfacciata per non sembrarvi noiosa, perchè l'ultima immagine mia, l'ultimo ricordo che vi lascio sia buono, dolce, affettuoso e piacevole (143-7)

Ben tolta la «gaiezza enorme di quei suoi denti» (si potrebbe dire che anche la mimesi ha un limite):

A-Riv

Hadow specialmente, che credeva irresistibile la gaiezza enorme di quei suoi denti.

Tr

Hadow specialmente, che ha i più bei denti di cristianità e mi faceva perdere la testa colla sua gaiezza. (112-4)

Ecco infine due ultime varianti, tratte da *Ciò ch'è in fondo al bicchiere*, nelle quali Verga sembra ben deciso a prendere le distanze da eccessi di patetismo:

A

Essa, pure in quel momento, coprivasi colle mani il petto incavato orribilmente.

Riv

Essa, pure in quel momento, coprivasi colle mani il misero petto scarno.

Tr

Essa, pure in quel momento, coprivasi colle mani il misero petto scarno... (212-3)

Di grande efficacia il taglio sul commento finale di Alvise Casalen-

go, nonché battuta conclusiva del ciclo dei racconti del capitano d'Arce:

A-Riv

Non ci furono discorsi sulla tomba. La sua orazione funebre fu fatta da Casalengo, che venne a trovarmi la sera stessa, per parlarmi di lei.
- Povera Ginevra! Valeva assai più di tutti noi!

Bz

Non ci furono discorsi sulla tomba. La sua orazione funebre fu fatta da Casalengo, che venne a trovarmi la sera stessa, per parlarmi di lei.
- Povera Ginevra! E non disse altro. (282-5)

Tr

Non ci furono discorsi sulla tomba. La sua orazione funebre fu fatta da Casalengo, che venne a trovarmi la sera stessa, per parlarmi di lei.
- Povera Ginevra! e non disse altro. (282-5)

A conclusione della sommaria analisi delle varianti stratificate nei primi sette racconti, è tempo di esaminare una terza direttrice d'intervento, che sembra affiancarsi alle due sopracitate: la sperimentazione di strumenti tecnico-linguistici atti a rappresentare l'ironico e disincantato punto di vista dell'io narrante. Se nelle due altre direzioni, però, Verga sembra avanzare con una progressione quasi a senso unico, qui lo scrittore pare — se è consentito ricorrere a un termine di tecnica musicale — voler giocare di pedale, in uno strato di correzioni che oscillano tra ironia e partecipazione alle vicende narrate. Si assiste infatti a poca distanza l'uno dall'altro, ora ad alleggerimenti d'ironia, ora a recuperi compensativi, sui quali Verga agisce piuttosto imprevedibilmente: vengono livellate, ad esempio, talune asperità ironicamente colloquiali; scompare in *Nè mai, nè sempre!*, quel «cane dell'ortolano» che introduceva una brusca mutazione di registro:

A-Riv

Proprio un affare serio, anche per un uomo meno innamorato di Casalengo, giacchè la storia del cane dell'ortolano c'entra un po' in tutti i grandi romanzi del cuore. Una tentazione da farvi perdere il lume degli occhi.

Tr

Proprio un affare serio, anche per un uomo meno innamorato di Casalengo - giacchè l'immagine di un rivale passato, presente, o futuro c'entra un po' in tutti i romanzi del cuore. Una tentazione da farvi perdere il lume degli occhi. (77-80)

La novella intera si adegua al nuovo tono, e nel passaggio tra rivista e volume un «albergaccio» diventa «alberguccio» (90) e «il marito, Otello

fuori dalla grazia di Dio» si muta in «il marito, Otello, cieco di rabbia e di gelosia» (236-7); un lieve alleggerimento di caratterizzazione, nel passaggio tra bozze e testo definitivo in *Prima e poi*:

A-Riv

Ora ho civettato e riso come una pazza coi vostri amici, con tutti quelli che mi conducevate in casa per aiutarvi a passare la sera insieme a me. - (me - Riv)

Tr

Ora che o civettato e riso coi vostri amici, con tutti quelli che mi conducevate in casa per aiutarvi a passare le sere insieme a me. - (111-2)

e in *Ciò ch'è in fondo al bicchiere*, da rivista a volume:

A-Riv-Bz

Poi, quand'egli fu partito, colui che non avrebbe potuto vivere senza di me, lasciandomi sola e moribonda in un albergo... (moribonda, in paese straniero... A) — mio marito ebbe pietà di me —

Tr

Poi, quand'egli fu partito, colui che aveva detto di non poter vivere senza di me, lasciandomi sola e moribonda in un albergo... mio marito ebbe pietà di me — (175-8)

Unica spia di un movimento inverso, decisamente di minoranza, è un passo di *Carmen*, ove il tono ironico viene accentuato da una più disinvolta mutazione di registro e da una caratterizzazione della percezione delle spalle nude della bella Ginevra, da parte di Alvise Casalengo, soggetto osservatore:

Riv

— Ah, ma sapete! È proprio carino il vostro amico Aldini!

— Ve l'avevo detto, — rispose Casalengo un po' ironico.

Ella si strinse nelle spalle con movimento che parve far sbocciare i suoi begli omeri nudi.

Tr

— Ah, ma sapete! È proprio carino il vostro amico Aldini!

— Ve l'avevo detto, — rispose Casalengo un po' ironico.

Ella si strinse nelle spalle con movimento che gli mise sotto il naso i begli omeri nudi. (51-4)

La variante è forse richiamata da un'analogia espressione che si legge

alla pagina seguente, ove l'osservatore è il nuovo amico Riccardo Aldini, stordito dal profumo della donna, «allorchè la pelliccia, scivolandole giù per le spalle, gli buttò al viso e alla testa la trasparenza di quegli omeri rosei» (92-4)

Se si passa poi alle novelle scorporate dall'edizione Sommaruga dei *Drammi intimi*, le correzioni (soprattutto in due di esse, *Dramma intimo* e *Ultima visita*), non smentiscono le direzioni d'intervento sinora emerse; viene anzi a ribaltarsi l'assunto iniziale proposto, poiché le 'varianti' di stile e di contenuto vengono prepotentemente a dominare sulle 'costanti'. Nel testo dei due racconti infatti (in *Bollettino sanitario* invece si hanno soltanto lievi correzioni, quasi esclusivamente lessicali o limitate alla punteggiatura), compare una corposa serie di interventi — che per *Ultima visita* costituiscono una quasi integrale riscrittura —, i quali vanno in direzione di una caratterizzazione più marcata degli atti di simulazione e dissimulazione, come si rileva dal confronto dei due testi nel passaggio dall'edizione Sommaruga 1884 alla Treves 1891.

In *Dramma intimo*, già nel testo Sommaruga 1884 — tra una madre che frema «senza poter dissimulare» uno spasimo interno «che le mozzava il respiro» (104) e il suo ex-amante che le si rivolge «con tremito che non potè dissimulare nella voce» (248) — un «falso sorriso» era entrato a correzione di un «triste sorriso» dell'autografo (8). Il «falso sorriso» è poi confermato in Treves.

In altro luogo del testo (84), nel passaggio da Sommaruga a Treves appare una variante, non vistosa eppure significativa, che va a connotare in senso dissimulatorio lo sguardo che la contessa madre rivolge a Danei, dopo che il medico le ha confidato l'ipotesi 'clinica' che la figlia Bice possa essere innamorata dello stesso Danei, attuale amante della contessa. Nel testo Sommaruga, la contessa, rientrando in salotto dopo aver udito la diagnosi del medico, fissa il suo sguardo sull'amante; nella lezione definitiva Treves ella, pur non riuscendo a risparmiarsi un'occhiata al Danei, viene rappresentata da Verga nell'atto di affettare disinteresse nei confronti dell'uomo:

Som

La contessa [...] ripassò dal salone, rapi-

Tr

La contessa [...] ripassò per la sala, rapi-

damente, salutando gli amici con un cenno del capo, guardò Danei in un canto, nel crocchio degli intimi, e salutò tutti con un cenno del capo. (82-5)

damente, salutando gli amici con un cenno del capo, guardando appena Danei, ch'era in un canto, nel crocchio degli intimi. (86-9)

È un intervento molto economico, che per economia ne richiama un altro analogo, — quel «profondo inchino» che era diventato un «inchino troppo profondo» — che già si è osservato in *Commedia da salotto* (104-5).

Già nell'edizione Sommaruga madre e figlia piangevano «delle lagrime che avrebbero voluto nascondersi», (101) che correggeva un «senza sapersi quali lagrime piangessero» recato dell'autografo. La variante del testo Sommaruga viene adesso confermata in Treves.

Altrove (222) viene introdotta un'interpretazione, ironica sino all'antifasi, del concetto mondano di sincerità:

Som

Entrambi erano due cuori onesti e leali, nel significato mondano della parola, nel senso di poter sempre affrontare a fronte aperta qualsiasi conseguenza di ogni loro azione. (220-2)

Tr

Entrambi erano due cuori onesti e leali, nel significato mondano della parola, nel senso di esser sinceri in ogni loro atto. (222-3)

E ancora: nel testo Sommaruga, la convalescenza della figlia è accompagnata dalla gioia sincera della madre; in quello Treves il sorriso materno sembra forzato, e forse intimamente simulato:

Som

La fanciulla risanava davvero, raggianti di una vita nuova, colla cecità, colla credulità, coll'oblio, coll'egoismo della felicità che espandeva nel seno della madre, la quale sorrideva. (267-71)

Tr

La fanciulla risanava davvero, raggianti di vita nuova, colla sincerità, la credulità, l'oblio, l'egoismo della felicità, che espandeva nel seno della madre, la quale trovava la forza di sorriderle. (269-72)

Dalla stessa logica di estenuata finzione, scaturisce l'ossimoro di un sorriso che da «stanco» di Sommaruga passa a «triste» di Treves (281).

Non meno significativo l'ingresso, sempre comunque in direzione si-

mulatoria, di una «finta gaiezza», sia pure nel rapporto professionale medico-paziente.

Som

La contessa Orlandi aveva tossito un poco quell'inverno, e di tanto in tanto aveva avuto bisogno del medico. [...] Parlava di semplici raffreddori. In realtà entrambi pensavano ad altro, ad una minaccia più grave, e sapevano d'ingannarsi a vicenda. (298-302)

Tr

La contessa Orlandi aveva tossito un poco quell'inverno, e di tanto in tanto aveva avuto bisogno del medico. [...] Il buon uomo pigliava la cosa leggermente, per rassicurarla, ma in realtà era inquieto, e ingannandosi a vicenda con una finta gaiezza, pensavano entrambi a una minaccia più grave. (300-5)

Tale nuovo acquisto vale, tra l'altro, a costituire un recupero a distanza di quel «sorriso mentito» (soprascritto a un «sorriso del mestiere» soprascritto a sua volta a un «sorridente» dell'autografo), che era stato eliminato all'inizio della novella (33).

L'atteggiamento intimamente ambiguo che la madre mantiene verso la guarigione della figlia, già notato (272), è confermato a poca distanza da un altro piccolo, ma interessante indizio: una protesta, forse insincera, della contessa:

Som

La contessa telegrafò di non farne nulla, di aspettare l'avvenimento là dove si trovavano. Ella era inquieta; temeva lo strappazzo del viaggio. (306-7)

Tr

La contessa telegrafò di non farne nulla, di aspettare l'avvenimento là dove si trovavano, protestando che temeva per la figliuola lo strappazzo del viaggio. (309-11)

Non c'è rapporto che riesca a salvarsi dalla dissimulazione; essa, finendo con l'inquinare anche il comportamento della figlia nei confronti della madre, viene resa esplicita in quest'ultima variante:

Som

La sera del battesimo, al vedere i pizzi e i diamanti della mamma, aveva mormora-

Tr

Ogni cosa la feriva; sembrava ingelosirsi anche di quel resto d'eleganza ch'era so-

to, stringendosi nelle coperte, aggrottando le ciglia, con uno strano accento di rancore quasi selvaggio:

— Come sei bella!

E poi, una volta, nella febbre, con gli occhi accesi:

— Quando partirai? (418-23)

pravvissuto nella madre sua. Era arrivata a dirle, cercando di dissimulare la febbre che le si accendeva suo malgrado negli occhi: — Quando partirai? (414-7)

La direzione in cui procede l'intervento viene confermata dalla riscrittura di cospicui e articolati blocchi narrativi. Nel testo Sommaruga 1884, quando Danei, ex-amante della marchesa e suo attuale genero, arriva alla camera della moribonda questa è già incosciente:

La cameriera si accostò al letto, e si chinò sulla moribonda. Poi le fece un segno con la mano. Anna era immobile, con gli occhi spalancati, delle ombre livide sulle guance e alle tempie. [...] Ella non rispondeva, non fiatava nemmeno, sempre con gli occhi aperti, fissi, immobili. Roberto si volse al dottore, con un'interrogazione d'angoscia repressa negli occhi.

Questi scosse il capo. (460-9)

Nel testo Treves 1891, invece, all'arrivo di Danei la marchesa Delfini è ancora cosciente. All'ingresso dell'ex-amante, la moribonda accetta il contatto con lui, anzi, dopo aver ricevuto il Viatico, ella gli concede il perdono:

Volle confessarsi la sera stessa. Dopo che si fu comunicata fece chiamare di nuovo il genero, e gli strinse la mano, quasi per chiedergli perdono (454-5).

Non passano molte righe che veniamo a sapere che si trattava di un perdono simulato. Quando «nell'angoscia suprema dell'agonia» la marchesa depona la necessità sociale della simulazione, si viene invece a scoprire che ella ha orrore del contatto col genero, e lo rifiuta:

Ella però faceva segno che Roberto non la toccasse. Le si erano quasi sciolti i capelli, tutti bianchi.

— No...no... — furono le sue ultime parole che si udirono gorgogliare indistinte. (465-8)²⁶

Uguali considerazioni possono farsi per *Ultima visita*. A livello strutturale si assiste all'inserimento di tre lunghi e articolati blocchi narrativi: la nuova scena d'inizio, ove donna Vittoria Delfini canta l'aria del Tosti «Vorrei morir», e la voce del giovane amante di lei che «voleva sembrare disinvolta e scherzevole» (33), a lei che «parlava gaiamente della morte nel fervore della festa» (36); la descrizione delle riunioni degli uomini, «che il marito di lei riceveva nel suo salottino da fumare — un salottino da scapolo, con delle figure scollacciate alle pareti, e dove scoppiettava una fiammata allegra — distribuendo dei sigari e delle strette di mano» (94-7); la scena della giocata di carte al Circolo, ove Ginoli amante della moribonda deve operare una duplice serie di comportamenti simulati: dissimulare la sua angoscia per la malattia della Delfini, e simulare al tavolo da gioco, «in quella maledetta partita che s'era fatta più seria che non si credesse, e che sarebbe stata un disastro per qualcheduno, se Ginoli non fosse stato quel gentiluomo che era» (174-7) e se non avesse messo in atto un comportamento obbligato: fingere «che gli conveniva continuare a giuocare, come facevano tutti gli altri amici di Donna Vittoria, per la riputazione di lei» (177-8). Affinché il giovane possa lasciare la partita senza compromettere la fama della moribonda, e il patrimonio di qualcuno dei giocatori, deve verificarsi l'ossimoro di «una serie fortunata di zeri che gli riconciliò i suoi amici del Circolo» (182-3). Può lasciare il Circolo verso la mezzanotte, in compagnia di una 'donna dello schermo': «Domitilla aveva voluto accompagnarlo per salvare le apparenze» (184). La durata della partita non consente a Ginoli di giungere in tempo al capezzale dell'amante moribonda, che troverà già agonizzante.

²⁶ La stessa impossibilità, o rifiuto, di simulare in punto di morte si legge nel gesto del personaggio del terzo quadro di *Fra le scene della vita*: «Se mai il volgare sospetto fosse durato ancora nella mente di qualche domestico o di un familiare, egli volle smentirlo sino all'ultimo momento, sino al punto di morte, stringendo la mano della moglie singhiozzante, prostrata dinanzi a lui, dinanzi ai figli, dinanzi ai congiunti, mentre il prete gli dava la estrema unzione. Soltanto nell'ultima convulsione di spasimo, respinse quella mano colla mano di ghiaccio. Nel testamento lasciò un ricco legato alla "sua fedele compagna"».

Tra lo spiegamento di tanti atti simulati e dissimulati, ecco che finalmente penetra nel testo Treves a metà del racconto, un moto di sincerità: Donna Vittoria allontana con non trattenuto sgarbo una «lontana parente, mezza beghina» che viene a ricordarle che «le malattie sono avvertimenti che dà il Signore perchè ci si rammenti di Lui. Appunto perciò i buoni cristiani antichi usavano chiedere il Viatico appena s'ammalavano. Non è giusto aspettare l'ultimo momento per riconciliarsi con Dio. Già il miglior rimedio è una buona confessione, si era visto tante volte, con dei malati gravi...» (127-31). Nel testo Sommaruga l'aveva tollerata, o simulato di tollerarla.

3. Da quanto si è detto sinora, lo sguardo di Verga pare assai sensibile a cogliere menzogne e simulazioni, che finiscono per viziare le più intime e naturali relazioni dei membri delle classi alte, sino a costituire la più tipica modalità comportamentale di chi agisce ai piani più elevati «del campo della lotta». Oltre che dall'indagine sul sistema delle varianti della nostra raccolta e da una serie di dichiarazioni tecniche di cui l'epistolario registra occasionali tracce²⁷, un'ulteriore prova giunge dallo stralcio di una celebre testimonianza: la lettera di Vitaliano Brancati del 18 dicembre 1937 a Leo Longanesi, a quel tempo direttore del settimanale «Omnibus». Quella che Brancati narra è una conversazione, breve e reticente, tenuta a Catania tra Giovanni Verga e Francesco Guglielmino, «professore di letteratura greca nella R. Università di Catania, e poeta dialettale di rara forza» secondo il ricordo di Brancati che ne fu allievo; uno dei

²⁷ Due per tutte: la lettera di Verga a Luigi Capuana del 5 giugno 1885: «Come nel lavoro che sto scrivendo faccio un altro tentativo cogli stessi intendimenti, salendo sino a quello che si chiama la Società. E mi farò fischiare anche con questo, perchè il metodo sarà sempre lo stesso e risponde ad una vecchia convinzione che mi son fatta; come, cioè, l'edacazione o quella che vuoi di simile, abbia smussato gli angoli, tolto il rilievo, data una vernice uniforme al modo di manifestarsi dei sentimenti e delle passioni; non che queste siano meno vigorose alla volte, ma espresse con più delicate sfumature, che lo scrittore deve minuire delicatamente e l'attore rendere con arte squisita», nel volume *Carteggio Verga-Capuana*, a c. di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 242, e la lettera a E. Rod, del 14 luglio 1899: «le scene e le persone del popolo sono più facili a ritrarsi, perchè più caratteristici [sic] e semplici - quanto complicati e tutti esperimentisi [sic] per sottintesi sono le classi più elevate», in *Lettere al suo traduttore*, a c. di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier 1954, p. 131.

pochi discorsi di letteratura dell'ultimo Verga, ai quali lo scrittore, col progredire degli anni, preferirà sempre più surrogare una «smorfia silenziosa» e distaccata.

Ma lasciamo allo stesso Brancati la narrazione dell'incontro tra i due.

Il mio caro professore mi ha raccontato che, un giorno, avendo letto in un giornale la notizia che l'autore dei *Malavoglia* aveva terminato *La duchessa di Leyra*, disse al Verga la sua contentezza. Questi si fece scuro in faccia. Guglielmino domandò allora se la notizia per caso fosse una bugia.

«Parvi a Guglielminu amicu o a Guglielminu giurnalista?» domandò Verga con la faccia aggrottata.

«A Guglielminu amicu.»

«Allora vi dirò,» aggiunse Verga, sempre in siciliano, «che io non scriverò mai *La duchessa di Leyra*. La gentuccia, sapevo farla parlare; ma questa gente del gran mondo, no. Quando essi parlano, mentiscono due volte: se hanno debiti, dicono di aver l'emigrania...»²⁸

E ancora più significativa risulta la conversazione (disancorata da ogni riferimento cronologico, ma che sospettiamo sia avvenuta assai tardi, forse addirittura nei primi anni del nuovo secolo), se viene letta nel contesto della testimonianza brancatiana, tutta volta a mostrare silenzi, reticenze o risposte oblique di un Verga ormai disincantato e inoltrato negli anni. Quel che comunque ne scaturisce è un'evidente e definitiva sfiducia nella rappresentabilità delle classi 'alte', i cui comportamenti, specie nella comunicazione, sono sfuggenti ed allusivi, e adusi per lunga abitudine a mascherare moventi e finalità.

Al contrario, negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione del *Mastro*, Verga non ha ancora rinunciato ai suoi progetti di rappresentare tutti gli attori della piramide sociale. Anzi egli appare ben determinato ad indagare quello che gli si rivela un problema 'tecnico' nodale: mentre scrive *I ricordi del Capitano d'Arce* e si adopera intorno agli abbozzi della *Duchessa di Leyra*, è seriamente impegnato in questo strenuo processo di osservazione e di studio di quella «sfera dell'azione umana», in cui «il congegno delle passioni va complicandosi», già programmato nella prefazione ai *Malavoglia* e applicato nelle «mezze tinte» del *Mastro*.

²⁸ V. BRANCATI, *Verga e le statue*, in «Omnibus», 18 dicembre 1937, p. 7, poi raccolta in *Opere* 1932-1946, a c. di L. Sciascia, Bompiani, Milano 1987, pp. 127-8.

Il Verga degli anni '90 insomma non sembra aver perduto le intenzioni 'totalitarie'. La via che porta alla *Duchessa di Leyra* «è lastricata di buone intenzioni»²⁹, e lo scrittore si mostra ben impegnato a studiare finzioni e menzogne, mondane e conventuali, teatrali e 'politiche'. Tra ipocrisie e moti recitativi («Sapete che mi chiamano Carmen?») si svelano attimi di calcolata verità; e la fissità bloccata di un miraggio, di un'alterazione naturale della percezione, fanno balenare per un momento, nelle prime bozze di Treves, il titolo di *Fata Morgana*. Labile traccia, che rimane ad ammonirci sull'intreccio sottile di rifrazioni e illusionismi ottici, che giocano a nascondersi sotto la presunta limpidezza del "vero".

²⁹ Secondo l'efficace espressione di G. TELLINI, intr. a G. VERGA, *Le novelle*, Salerno, Roma 1980, t. II, p. 226.

APPENDICE

1.

Lettera di Giovanni Verga a Mariano Salluzzo, Catania, 25 agosto 1889, èdita in G. VERGA, *Opere*, a cura di L. Russo, Ricciardi, Milano-Napoli 1955, pp. 936-8:

Carissimo amico mio, un fratello non avrebbe potuto far di più per me in questa dolorosissima circostanza, né mostrarmi più delicatamente affezionato. Quello che ho visto in questi giorni, le contrarietà, le amarezze tutto combina contro di me, e lo stato d'animo in cui mi ha trovato ieri sera la tua buona e cara lettera, non saprei dirtelo a parole. [...] Quasi tutti i corpi della casa mia e di mio fratello vuoti, meno due sole botteglie di cui una non si può cavare il fitto senza ricorrere all'uscire ogni quattro mesi. Ho messo perfino l'appigionasi al quartiere di mia abitazione, e finora, al 25 d'agosto, non si è visto un cane che ne voglia. [...] In questo stato di cose risolvetti di cedere a ogni costo due volumi di novelle che avrei consegnato il 1° a gennaio, e il 2° in agosto venturi. Sinora dal Treves un volume solo di novelle, cedute per 5 anni, mi è stato pagato 2.000 lire. Io li davo tutti e due al Giannotta di Catania, editore che forse conosci, per sole lire 1.200. 1ª edizione ed ancora di soli 1.000 esemplari. Col Giannotta tutto era chiuso, ma in pagamento voleva darmi delle cambiali da pagarsi in 3 rate, a 400 lire per volta. Ridussi la mia pretesta a 1000 lire, pur di averle in contanti, poiché il tempo della scadenza stringeva. E all'ultimo momento Giannotta che mi aveva fatto sperare la cosa combinata — e lo credevo, per forte guadagno che ci avrebbe avuto — viene a dirmi che non ha potuto procurarsi il denaro. Immagina come rimasi! [...] Proposi lo stesso affare a Treves, a cui non avevo voluto dirgermi prima per non buttare sul lastrico i miei libri anche per l'avvenire — perché, se questa volta, per l'urgenza mi rassegnavo a cedere a quel prezzo, non volevo che il Treves si abituasse a pagarmi anche in futuro 1000 lire due volumi, che prima voleva pagarmi 4000. Pure, per le necessità del caso, lo feci. Avrei venduto l'anima al diavolo per non fare la figura che ho fatto con te e con Lemmi. Treves, quando speravo di potere mandare il denaro a Lemmi direttamente per vaglia telegrafico, onde rimborsarlo, Treves all'ultimo momento mi telegrafa che piglierà volentieri i due volumi, a suo tempo, quando potrà consegnarli, per un prezzo ragionevole. [...] Venutami negativa la risposta che credevo sicura del Treves da Milano, mi sto adoperando con altri onde cedere i due volumi con qualunque sacrificio [...]

G. VERGA.

2.

Lettera di Emilio Treves a Giovanni Verga, da Milano, 19 dicembre 1889, èdita in G. RAYA, *Verga e i Treves*, «Quaderni dei nuovi Annali della Facoltà di Magistero del-

Carissimo amico, [...] Dando il 25% sopra un libro che non sia scolastico ed adotta generalmente, un editore o vuol imbrogliare, o vuol rovinarsi, o non riesce a vendere. Per conseguenza, dove l'autore crede aver fatto un contratto brillante, finisce con l'esser deluso. Me lo saprete dire un giorno, per semplice curiosità. Voi avete ragione di accettare i patti grassi, e vi son grato del pensiero che vi mosse a darmi la preferenza. Io ci tengo anche per l'avvenire. Vi resto amicissimo anche quando date ad altri; ma son contento che mi offriate sempre. Vi occupate già della *Duchessa di Leyra*? [...]

E. TREVES.

3.

Lettera di Giovanni Verga a Federico de Roberto, Vizzini, il 18 gennaio 1890. B.U.C. Fondo Verga, ms. 4586 (inv. 152.968):

Caro Federigo, ti mando per mio fratello buona parte del materiale pel nuovo volume che dovrebbe pubblicare il Chiesa, cioè: - *I ricordi del Capitano d'Arce - Commedia da salotto - Per sempre uniti - Olocausto*; e se finisco in tempo di copiarle - *L'ultima visita* e - *I Drammi ignoti*. Mio fratello ti darà poi, prestissimo, come avrà terminato di ricopiarli costì - *Paggio Fernando* e - *La chiave d'oro*. E appena ne avrò ricevute le bozze - o se tardano ancora - manoscritte, ti spedirò quanto prima: - *Giuramenti di marinaio - Carmen - L'ultima recita*. Le dodici novelle del volume dovrebbero essere disposte in quest'ordine: 1) *I Ricordi del Capitano d'Arce* - 2) *Giuramenti di marinaio* - 3) *Commedia da salotto* - 4) *Per sempre uniti* - 5) *Carmen* - 6) *L'ultima recita* (inedita), e le ultime quattro già pubblicate nei *Drammi intimi*: - 9) *I Drammi ignoti* - 10) *L'ultima visita* - 11) *Bullettino sanitario* - 12) *La chiave d'oro*.

Se il Chiesa accetta, poi, l'ultima mia proposta del 25 per 100 — coll'anticipazione che ti disse scontandomi il corrispondente effetto a sei mesi — invece di *Olocausto* e la *Chiave d'oro* gli darò altre tre novelle nuove, da pubblicarsi però prima sui giornali, in modo di fare dei *Ricordi* un vero e proprio romanzetto. Per ciò non si dovrebbe neanche attendere molto, e il volume potrebbe principiarsi a stampare anche subito.

Mio fratello, quando gli dirai farà — come gli dissi — la spedizione del materiale al Chiesa.

Ti saluto tanto, tuo
G. VERGA

4.

Appunto autografo allegato alla lettera precedente e datato Vizzini 19 sera, B.U.C. Fondo Verga, ms. 4589 (inv. D4587):

n. 20 novelle inedite in volume (solo pubblicate sui giornali) e n. 4 novelle già edite nel volume *Drammi intimi* di cui furono tirate soltanto 2.000 copie. Da formare due volumi, che si metterebbero in vendita a lire 3.50 l'uno. Il 1° volume potrebbe essere pubblicato in Gennaio prossimo. Mi obbligherei a dare da oggi al Gennaio '90 le novelle già edite nel volume *Drammi intimi* e 8 o anche 10 novelle nuove (già pubblicate sui giornali, ben inteso) — Le rimanenti 10 novelle inedite (di cui sempre mi riservo il diritto della pubblicazione preventiva sui giornali) le darei dal Gennaio al Maggio 1890. I due volumi lire 2.000 in contanti, pagabili almeno 1000 subito, e 1000 a fine mese.

5.

Lettera di Mario Verga a Giovanni Verga, da Catania, il 20 gennaio 1890 (collezione privata):

Carissimo fratello, aggiungo la presente a quella che ti scrissi oggi stesso in casa di Parisi, per dirti che dopo averla impostata ho incontrato de Roberto. Mi disse se avevo fatto la spedizione delle novelle, e quanti (*sic*) ne avessi spedito. Risposi che ne avevo spedito sei, e che avrei spedito domani la settima — *Paggio Fernando*.

Mi consigliò a non spedirla domani, stantechè lui ha oggi stesso diretto una lettera al Chiesa, per dirgli che insieme riceverò una metà (*sic*) del lavoro, e che l'altra metà lo riceverò fra una quindicina di giorni, dimodochè, mi disse, sei novelle sono precisamente la metà delle dodici novelle che devono costituire il volume, e *Paggio Fernando* sarà bene di comprenderlo nell'altra metà.

Questo mi pare di aver compreso dal discorso fattomi da de Roberto e mi affretto a comunicartelo per tua norma. In quanto al *Paggio Fernando* poi posso dirti che la copia è quasi finita e se credi che io debba spedirla al Chiesa nonostante il consiglio di de Roberto avvisamelo e lo farò.

Mi disse addipiù che gli aveva raccomandato per l'affare di avere i denari invece delle cambiali, ed attende la risposta che potrà averla per telegrafo, o per lettera appena questa sua lettera mandata stamane giungerà a Milano.

Mi fece credere però che forse la tua ultima proposta verrà accettata specialmente in vista che il lavoro sarà pronto prestissimo.

Le novelle che ho mandato stamattino sono:

- | | |
|---|---------------------------------|
| 1. <i>I ricordi (sic) del Capitano d'Arce</i> | } in numeri di giornali |
| 2. <i>Commedia da salotto</i> | |
| 3. <i>Per sempre uniti</i> | } strisce di stampa ossia prove |
| 4. <i>Olocausto</i> | |
| 5. <i>I drammi intimi</i> | } copiati da te |
| 6. <i>L'Ultima visita</i> | |

Rispondimi a quanto ti scrissi ieri sera intorno alla novella *La Chiave d'oro*.
Noi stiamo bene. Il bambino assai meglio specialmente nella fisionomia. [...] Ti abbraccio di cuore e bacio le mani alle zie. Tuo affez. fratello Mario.

6.

Lettera di Giovanni Verga a Federico de Roberto, senza firma, Vizzini, 1 febbraio 1890, B.U.C., Fondo Verga, ms. 4581 (inv. 152.964).

Caro Federigo,

ci mancherebbe anche questa, che dopo tante seccature, tu fossi in imbarazzo per me. Tu non hai errato, e non puoi errare, perchè sei Professore, e scrivi tutto col balcone chiuso. La colpa è tutta del Chiesa, che nonostante l'urgenza *specificatagli*, lascia passare il 25, il 28, fa il morto anche al primo tuo dispaccio con Rp. (assente o no, non importa, perchè ha un socio che deve sapere e potere rispondere lui. Sembrava un'assenza a casa Capuana, quando egli mancava di rispondere) e si sveglia soltanto al secondo telegramma, che minaccia rompere il contratto. Dunque il Guindani poteva! Basta, quel che è fatto è fatto e quel che hai fatto tu è *ben fatto*, perchè tu ne avevi tutte le autorizzazioni di fatto e d'intenzione, di questo spero ne sarai persuaso.

Io volevo tentare col nuovo Editore un esperimento serio, che avrebbe potuto giovare anche a lui in avvenire, se alle prove fosse risultato più conveniente per me e per lui. Perciò gli proponevo il nuovo contratto, sulla base della compartecipazione agli utili in ragione del 25 per 100. Da parte mia, qualora il Chiesa avesse potuto anticiparmi in un modo qualunque le 1000 lire che mi occorrono — allo stesso modo che fece il Treves per *Mastro-don Gesualdo* — rilasciandogli una cambiale che mano mano si sarebbe estinta colla mia parte di utile sulla vendita. Naturalmente in questo caso, onde incoraggiar l'Editore, mi sarei adoperato mani e piedi a migliorare il volume, mettendo tre, invece di quattro delle novelle già pubblicate nei *Drammi ignoti*, sostituendone una nuova con *Olocausto*, e non risparmiandomi in nulla, e facendo di tutto perchè il Chiesa fosse contento anche lui della nuova proposta. Non l'ha voluto, sia pure. L'abbiamo lasciato libero di preferire, se credeva, la primitiva offerta, da lui accettata colla lettera del 3 dicembre: otto novelle nuove, pubblicate soltanto sui giornali, e quattro di quelle già edite nei *Drammi ignoti*, cioè a dire: - 1) *I Ricordi del Capitano d'Arce* - 2) *Giuramenti di marinaio* - 3) *Commedia da salotto* - 4) *Per sempre uniti* - 5) *Carmen* - 6) *Ultima recita* (mi riservo di mutare il titolo di quest'ultima) - 7) *Olocausto* - 8) *Paggio Fernando* (nuova) e - 9) *La chiave d'oro* - 10) *Drammi intimi* - 11) *L'ultima visita* - 12) *Bullettino sanitario* (edite nei *Drammi ignoti*). Tutto il materiale è pronto, prontissimo. Aspetto domani le bozze della penultima novella inedita, *Carmen*, a te le spedisco subito, e ti spedirò pure manoscritta, nel caso, l'ultima, se la consegna tardasse a venire. — Però dal Chiesa avrei preteso una più sollecita risposta [...]

7.

Lettera di Emilio Treves a Giovanni Verga, Milano, 12 febbraio 1890, èdita in G. RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 108.

Caro amico,

Vi ho scritto pochi giorni fa.

Ora ricevo la vostra del 9; non rispondo per telegrafo ma in forma quasi telegrafica. Invece del 18, il 15%.

La cambiale invece di 1750, sarebbe di 1500 comprendendovi le 500 che vanno a scadere.

Ci vogliono le 3 inedite oltre alle 13 per dare corpo al volume. Ma queste, quando le mandereste?

E quale sarebbe il titolo del volume? Aff.

E. TREVES

Nota. Il 18 era già eccezionalissimo. Per un volume da 5 lire poteva passare; ma non per uno di prezzo minore. E di novelle invece che romanzo.

8.

Lettera di Emilio Treves a Giovanni Verga, Milano, 22 febbraio 1890, èdita in G. RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 109.

Caro amico [...] Se accettate, mandate pure quel ch'è definitivamente pronto. Però non comincio la stampa che quando ho tutto il materiale, per regolare la giustezza del volume. Altrimenti, riesce sempre qualcosa di goffo.

Un'altra ragione della mia insistenza è che i tempi sono tristissimi. Il disagio economico è generale. E voi sapete che l'ultimo dei lussi che gli italiani si permettono è quello dei libri, com'è la prima delle economie che fanno [...]

Vi saluto di cuore. Aff.

EM. TR.

9.

Lettera di Emilio Treves a Giovanni Verga, Milano, 13 marzo 1890, èdita in G. RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 110.

Egregio Amico,

Non posso cambiare un ette di ciò che vi ho scritto. Nelle 1000 vogliono essere comprese le 500 di rinnovazioni. Vi rimando quindi l'effetto di L. 500 e trattengo in sospeso quello

di L. 1.500, aspettando la V. risposta per mandarvi 1000 lire meno lo sconto ed il contratto firmato.

Pensate che siete già in debito di:

- L. 1422,80 per la cambiale 31.7
- L. 3,85 spese di vaglia telegrafico: il quale essendo arrivato in ritardo ha causato il protesto dell'effetto in
- L. 15,80 e più ci dovete anche
- L. 270,23 residuo vs. debito come da conto, un totale insomma di
- L. 1712,70 a cui aggiungendo ora
- L. 1500 della nuova cambiale formano

L. 3212,70, E già così l'estinzione per via di benefici minaccia di essere lenta, per cui non è prudente neppure per voi ingrossare più la somma.

Quanto ai titoli, preferirei *I ricordi del cap. d'Arce*.

Come vi dissi più sopra attendo la vs. risposta per mandarvi domani il contratto firmato, e così definiremo i conti.

Vi saluto di cuore.

E. TREVES

10.

Contratto autografo di Giovanni Verga, inviato da Vizzini, il 4 marzo 1890, a Emilio Treves, edito in G. RAYA, *Verga e i Treves*, cit., pp. 112-3.

Colla presente privata scrittura da valere nel miglior modo che di ragione.

Il sig. Giovanni Verga, dimorante in Catania, via Sant'Anna n. 8, ed i Sigg. F.lli Treves, Editori in Milano, via Palermo n. 2, per sé ed eredi sono addivenuti al seguente contratto.

I. Il sig. Giovanni Verga cede per sé ed eredi ai Sigg. i Fr.lli Treves il diritto esclusivo della pubblicazione in volume per l'Italia di tredici (13) novelle sue, edite in giornali, ma non in volume, e tre (3) altre novelle già edite nel volume *I drammi ignoti*. Il nuovo volume avrà titolo

DON CANDELORO E C.I

Scene serie e semiserie

oppure altro titolo da destinarsi d'accordo tra autore ed Editori [...]

Milano, li 20 marzo 1890, Fr. Treves

Vizzini, li, 4 marzo 1890, Giovanni Verga.

ARTICOLO ADDIZIONALE

«Fu convenuto di comune accordo che le sedici novelle suaccennate abbiano a pub-

blicarsi in due volumi, di cui il primo avrà per titolo *I ricordi del Capitano d'Arce* ed il secondo sarà intitolato *Don Candeloro e co.*, fermi restando tutti gli altri patti.

Milano, 1° dicembre 1890

F.lli TREVES

MARIELLA MUSCARIELLO

I FANTASMI DELLA SCRITTURA

Il marito di Elena

e il romanzo impossibile della Duchessa di Leyra

1. *Le vie di Damasco*

A molti addetti ai lavori la letteratura "maggiore" dell'Ottocento italiano è apparsa — ed in alcuni casi continua ad apparire — come un lungo racconto di abiure e confessioni adatte, per la logica stessa del concetto di trasformazione in esse implicito, a tracciare itinerari rettilinei, a disegnare percorsi obbligati, ad indicare strade senza ritorno. Un bisogno di coerenza intellettuale ma anche e soprattutto la necessità di allestire schemi classificatori, apparati semplificati per quanti — la massa dei lettori comuni — scelgono di aggirare i testi e chiedono alle storie letterarie che i conti, comunque, tornino sempre. È così che le vite d'autore spesso inesorabilmente segnate da più o meno inattese quanto subitanee folgorazioni, sono state scomposte in un prima ed un dopo che hanno finito per funzionare da poco flessibili distinguo tra gli impacci di una scrittura esordiente e le disinvolture di una parola esperta, tra le modestie del noviziato e le genialità del magistero.

Dopo Manzoni e Leopardi, ravvedutisi nei principi di fede e nelle idee filosofiche, anche Giovanni Verga, uno degli scrittori più laici e meno disposti alle teorizzazioni del secolo XIX, aveva percorso, nelle opinioni di esegeti evidentemente imbarazzati dalla metamorfosi appariscente dell'autore siciliano — trasmutatosi da narratore coinvolto dei preziosi-

smi della mondanità ad osservatore distaccato delle passioni elementari di una comunità primitiva —, la miracolosa via di Damasco e, complice la fiamma di un caminetto¹, aveva dato inizio a quella conversione estetica capace di sostituire i copioni logori del romanzo alla Dumas con le immagini inconsuete del racconto verista. Ma i tragitti insoliti della scrittura verghiana, di continuo contesa tra sperimentazione del nuovo ed insospettabili ritorni al già detto, il ritmo disarmonico della sua voce, alternativamente impostata sulle note vibranti di un assolo da melodramma o confusa all'unisono nei toni bassi di un canto corale², problematizzano le cose rendendo la tesi dell'apostasia del tutto insufficiente a raccontare una vicenda intellettuale che fu, invece, composita ed irrisolta.

Di fronte a quelle che apparivano come sfrontate contraddizioni, come insanabili incoerenze, altrettante eresie di un credo professato³, i sostenitori ad oltranza di un Verga uno e di un Verga due — che, in termini di critica del gusto intendevano così distinguere tra una produzione narrativa conformista, manierata, esteticamente mediocre ed un'altra sovversiva, "naturale", artisticamente "sublime" — sono stati costretti o ad ammettere l'esistenza, nella storia di Verga, di testi enigma, di zone d'ombra indecifrabili o a leggere le scritture attardate della mondanità come altrettante ricadute in un vizio contratto in tempi lontani, quando la città, i suoi miti, i suoi riti, popolavano l'immaginario di uno scrittore di provincia, perciò appiattibili, *tout-court*, a dispetto di ogni cronologia, sulle scritture tardo-romantiche degli anni fiorentini e milanesi⁴.

¹ Il caminetto a cui si fa riferimento è quello descritto nella pagina introduttiva a *Nedda* (1874), il bozzetto siciliano con cui, per molta critica, ebbe inizio la "conversione" verghiana al verismo. Si veda, in merito, G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 381-426.

² Nella storia di Verga registro mondano e registro rusticano appaiono spesso interrelati. La stessa *Nedda* fu scritta tra *Tipe reale ed Eros; Il marito di Elena* (1882) e *I drammi intimi* (1884) tra *I Malavoglia* e il *Mastro-don Gesualdo*.

³ In verità Verga sempre affermò con decisione la sua estraneità ad ogni scuola. Si veda quanto scriveva a Felice Camerini il 18 luglio 1878: «Ho cercato sempre di essere vero, senza essere né realista, né idealista, né romantico, né altro, e se ho sbagliato, o non sono riuscito, mio danno, ma ne ho avuto sempre l'intenzione, nell'*Eva*, nell'*Eros*, in *Tipe reale*», in G. VERGA, *Lettere inedite raccolte e annotate*, a cura di M. Borgese, in «Occidente», IV, 20 maggio 1935, pp. 7-22.

⁴ Sulle difficoltà di molta critica a far quadrare il cerchio delle scritture verghiane, si veda G.

È quanto è accaduto a *Il marito di Elena*, un testo segnato da un infausto destino per essere stato ideato e scritto tra il 1881 ed il 1882, dunque a ridosso de *I Malavoglia* ed immediatamente prima dell'incubazione del *Mastro-don Gesualdo se la silhouette* dell'antieroe della "roba" iniziava a prendere corpo già nei cartoni preparatori del 1883⁵. «Intermezzo spesso ingiustamente inghiottito (e non solo dai veloci manuali) nel vortice della "conversione" al verismo, quasi fosse solo un imbarazzante residuo d'altre stagioni»⁶, *Il marito di Elena* nasconde forse, tra gli interstizi di una narrazione all'apparenza desueta, più complessi significati.

In *Presagi del Verga*, un articolo apparso nell'inverno del 1954 su «Nuovi argomenti»⁷, Giacomo Debenedetti avanzava un'ipotesi di lettura accattivante e persuasiva della pubblica sconfessione con cui Verga, cercando, ma inutilmente, di impedire una ristampa attardata di *Una peccatrice*⁸, definiva il primo dei suoi romanzi borghesi, appunto, come un "peccato letterario", che era meglio, per l'autore e per il suo pubblico, non dissotterrare. La storia di Pietro Brusio e di Narcisa Valderi — storia dell'attrazione fatale di uno studente della provincia siciliana per una primadonna dell'aristocrazia torinese tutta trine e belletti — tracciava inconsapevolmente l'oroscopo di Giovanni Verga che, come il suo protagonista, dopo aver bevuto avidamente alla «coppa fatata» del mondo di lusso, sentirà il bisogno di una vacanza perché quegli scenari ed i suoi attori potessero in futuro, nuovamente e più consapevolmente, tornare a sedurlo⁹. Il te-

DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo...* cit., pp. 429-439 e le prime battute di I. FRANGES, *Un episodio "brutto" nel romanzo Il marito di Elena di Giovanni Verga*, in AA.VV. *La critica stilistica e il Barocco letterario* (Atti del secondo Congresso internazionale di studi italiani, a cura dell'A.I.S.L.L.I.), Le Monnier, Firenze, 1958, pp. 104-120.

⁵ Si confronti C. RICCARDI, *Gli abbozzi del «Mastro-don Gesualdo» e la novella «Vagabondaggio»*, in «Studi di Filologia italiana», XXXIII, 1975, pp. 265-392.

⁶ G. MAZZACURATI, *Introduzione a G. VERGA, Mastro-don Gesualdo (1888) - (1889)*, Einaudi, Torino, 1992, p. XIV.

⁷ G. DEBENEDETTI, *Presagi del Verga*, in *Saggi*, a cura di F. Contorbio, Mondadori, Milano, 1982, pp. 207-221.

⁸ Nonostante il divieto di Verga l'editore Giannotta pubblicava la ristampa di *Una peccatrice* (Negro, Torino, 1866) nel 1901.

⁹ Sulla questione Verga scriveva a Treves il 14 aprile 1898: «Io non rinnego nulla. Dico solo, il dissotterrare simili peccati e simili Peccatrici è un brutto tiro che si fa al pubblico e all'autore», in G. RAYA, *Verga e i Treves*, Herder, Roma, 1986, pp. 185-187.

¹⁰ G. DEBENEDETTI, *Presagi...* cit., p. 218.

sto del '66 presagiva dunque, per Debenedetti, non solo la consunzione degli idoli e degli stilemi dell'immaginario pre-malavogliesco — consunzione che in *Eros*, il romanzo che chiude il ciclo continentale, prenderà, nello sguardo fuori campo di un narratore non più compromesso con i fervori stracciadini e perciò propenso ad articolare la propria voce sui toni di un'impetosa ironia, la forma di una ripulsa¹¹ — ma anche quel progetto del ciclo dei Vinti che avrebbe dovuto, dopo i bisogni semplici de *I Malavoglia* e le necessità borghesi di *Mastro-don Gesualdo*, rimettere in scena con *La Duchessa di Leyra*, *L'onorevole Scipioni* e *L'uomo di lusso*, le complesse passioni delle figure mondane. Ma i fatti, si sa, contraddissero le intenzioni. Il destino di Pietro Brusio sarebbe apparso, sulla distanza, un avvertimento anticipato del destino del suo autore, perché se l'uno, persa Narcisa e con lei ogni stimolo all'immaginazione, si riduceva da drammaturgo di successo qual era divenuto a rimare «qualche sterile verso per gli onomastici dei suoi parenti»¹², non diversamente Verga, dopo le prime, faticose pagine della *Duchessa di Leyra*¹³, sceglierà il silenzio, sicché quei profili accarezzati con la fantasia, nel progetto ciclico di una riproduzione piramidale delle «bramosie» sociali, avrebbero dovuto attendere che altre voci, con altri timbri, gli concedessero la parola¹⁴.

Questa, in sintesi, l'idea di Debenedetti che poi, quasi in chiusura, affermava: «All'indomani dei *Malavoglia*, tentava subito di risalire gradualmente verso personaggi più elevati. E si costringeva al tavolino per scrivere *Il marito di Elena*. Ma in una lettera al Capuana domandava: "Non ti pare che certi argomenti abbiano la jettatura?" Già la fine di Pietro Brusio, col ritorno in provincia, con l'apparente rassegnazione, gli man-

dava le prime occhiate di minaccia. Parlare di jettatura, di qualcosa che porta male è sempre un voler leggere su segni esterni un disaccordo tra noi e la vita, tra ciò che chiediamo e ciò che essa ci dà. Jettatura è cattiva coscienza»¹⁵.

Un'idea forte, questa del critico, che sviluppava, conferendogli una più articolata organicità, un discorso già affrontato nelle lezioni universitarie del '51-'53 dove, sempre a proposito di *Una peccatrice* come «simbolica anticipazione biografica», diceva: «Misura, indizio del suo scontento, le ripugnanze che a lungo gli rimasero, il malessere istintivo e superstizioso, proprio — se la parola non è irriverente — da gatto scottato. Aveva paura di ricadere in quei lezi e in quei drammi così falsi, per un uomo come lui, per la sua coscienza d'uomo più retta che le sue ambizioni di letterato — e così quando, finiti *I Malavoglia*, ha un ritorno episodico col *Marito di Elena* a un mondo intermedio tra il *Gesualdo* e la gente di lusso, un mondo non più proprio di lusso, ma che lo costeggia e lambisce, gli scappa detto, in una lettera a Capuana: "Non ti pare che certi argomenti abbiano la jettatura?" Jettatura che, come sempre, è un fatto soggettivo: incapacità di muoversi, mancanza di disinvoltura, per cui si subisce invece di dominare. Subire è sempre disastro, sventura, malincontro»¹⁶.

Subire, invece di dominare. Gli era già accaduto quando, romanziera neofita, si era uniformato, in cambio del successo, alla parola standardizzata dell'*average reader*¹⁷, per poi, nauseato, allontanarsene, ed intravedere nell'impostazione ironica della propria voce la possibilità di un'altra scrittura, sincera e spassionata¹⁸, con cui dettare nuove regole,

¹¹ G. DEBENEDETTI, *Presagi...* cit., p. 230. La lettera a Capuana a cui il critico fa riferimento è del 30 luglio 1881, ora in G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 189-192.

¹² G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo...* cit., pp. 32-33.

¹³ Di *average reader*, ma a proposito del pubblico del teatro, parlò lo stesso Verga in un'intervista rilasciata a U. Ojetti nel 1894, in U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Dumolard, Milano, 1895, p. 71.

¹⁴ L'allusione è, chiaramente, alla famosa prefazione ai *Malavoglia*, dove si legge: «Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere», in G. VERGA, *Tutti i romanzi*, ed. cit., vol. II, p. 431.

¹⁵ Si veda, in proposito, M. MUSCARIELLO, *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Liguori, Napoli, 1989, pp. 161-186.

¹⁶ G. VERGA, *Una peccatrice*, in *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Sansoni, Firenze, 1983, vol. I, p. 549.

¹⁷ Del romanzo non resta che il primo capitolo e l'inizio del secondo pubblicati da F. De Roberto in «La Lettura», 1 giugno 1922; poi in *Casa Verga e altri saggi vergbiani*, a cura di C. Musumara, Le Monnier, Firenze, 1964, pp. 214-248; ora anche in G. VERGA, *Tutti i romanzi*, ed. cit., *Appendice terza* al vol. III, pp. 724-742.

¹⁸ Si veda qui di seguito il paragrafo 3, *Profili anticipati*.

sconvolgere le attese, ritornare, ma da "padrone", ad occupare un posto privilegiato nella società letteraria del secondo Ottocento. Era stato questo, in qualche modo, il senso nascosto dei romanzi fiorentini e milanesi¹⁹. Non può quindi stupire se nel 1882, dopo che, con *I Malavoglia*, Verga si era accorto che il mondo rusticano incrociato con *Nedda* non era «moneta spicciola, da spendersi in un momento di crisi», quanto piuttosto un vero «tesoro» da capitalizzare²⁰ e con cui riscattare la propria libertà dalle imposizioni del mercato e dalle seduzioni di un'agevole notorietà, abbia cominciato a diffidare di quel romanzo che, a dispetto delle sue intenzioni, lo riportava al passato, gli faceva balenare vecchie soggezioni e sofferte schiavitù.

La storia del *Marito di Elena* — una parentesi poco significativa per tanta critica verghiana — comincia così a farsi più interessante.

Dalle poche ma dense righe che Debenedetti gli riserva, *Il marito di Elena* assume l'aspetto di un romanzo predittivo più che ripetitivo, perché lo sguardo del critico su quest'ingombrante testo dell' '82 è come proiettato in avanti, intento, più che a cogliervi l'indubitabile "effetto remake" dell'immaginario giovanile, a scorgervi il disagio di un autore, determinato a saggiare su più larga scala le potenzialità espressive di una parola sobria e impersonale, ma costretto, nei fatti, a verificarne l'inadeguatezza non appena che, scomparsi i fondali assoluti della natura, il sipario torna ad alzarsi sulle luci soffuse ed inquietanti di una "commedia da salotto"²¹. La correlazione, poi, stabilita tra la lettera a Capuana — uno dei frammenti biografici di cui si compone l'intricato puzzle della storia di un romanzo che non piacque al suo autore ma piacque molto al suo pubblico più affezionato²² —, la vicenda di Pietro Brusio e l'incidente

editoriale di *Una peccatrice*, autorizza a presumere che anche la storia di Elena e Cesare Dorello possa essere decifrata come un messaggio esoterico, come una scrittura più o meno inconsapevolmente profetica della rinuncia verghiana alle atmosfere rarefatte ed inautentiche dell'alta società.

«Mondo intermedio tra il *Gesualdo* e la gente di lusso», *Il marito di Elena* va, dunque, liberato dall'ipoteca di testo "riflusso", di scialba riscrittura di moduli abusati ed inserito, invece, di diritto, nella storia complicata e non finita del ciclo dei Vinti. Un *input*, questo offertoci da Debenedetti, che ora cercheremo di elaborare, vagliando gli indizi, seguendo le tracce che la «cattiva coscienza» di un autore, premuto dall'urgenza di scrivere, può aver lasciato. L'obiettivo non è certo quello di una rivalutazione in sede estetica di un romanzo unanimemente considerato "minore", quanto quello di dare al *Marito di Elena* il posto che gli spetta nella partita doppia che Giovanni Verga giocò sempre sui registri della narrazione.

2. Un paradigma dissociato

Strutturato sul modello di *Madame Bovary* senza averne, però, «quel realismo dei sensi» che contrastava, secondo Verga lettore di Flaubert, come una nota eccessiva e stonata con le armonie compositive di una «mano

del *Marito di Elena*: «Caro Signore, Vi ringrazio del libro e della dedica. [...] Vedete che avevate torto quando vi scoraggiavate di questo libro sulle bozze di stampa? Le bozze sono sempre antipatiche perché sono brutte, insudiciate dagli stampatori, spiegazzate, e puzzano. Ma il romanzo, che avevo già letto più che a metà ieri nella copia del Corriere, e che terminai questa mattina, è degno dei *Malavoglia*. Anzi questo potrà essere popolarissimo, perché interessa anche la gente che legge soltanto per cercare delle forti emozioni. All'opposto che nei *Malavoglia*, qui il principio è superiore alla fine; tutta la prima parte è magistralmente fatta. Almeno questo è il giudizio che ne ho fatto, ma il mio rapido incrinamento può benissimo avermi ingannata. Quello che è certo è che in tutti questi personaggi c'è la vita vera, la borghesia volgare come tutti la conosciamo, e l'amore, codardo com'è spessissimo. Vi sono dei punti sui quali vi farò osservazioni quando, anzi se e quando, vi vedrò. Conosco una signora che non trova pace perché non le è risultato ben chiaro se l'Elena è onesta o no. Quanto a questo, "je suis mieux renseignée". Ma trovo qualche contraddizione tra il vostro lavoro e le vostre teorie letterarie. Ad ogni modo è un bel lavoro, un'opera d'arte, ve lo ripeto, è degno dei *Malavoglia*, e ve ne ringrazio con cuore d'amica», in *29 inediti Verga - Torelli Viollier*, a cura di G. Raya, in «Biologia culturale», XIV, 3 settembre 1979, pp. 121-122.

¹⁹ Sui romanzi fiorentini e milanesi come apprendistato di Verga alla scrittura e passaggio quasi obbligato per arrivare ai capolavori rusticani, si veda ancora M. MUSCARELLO, *Le passioni...* cit.

²⁰ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo...* cit., p. 401.

²¹ Il riferimento è all'omonima novella della raccolta *I ricordi del capitano d'Arce* (Treves, Milano, 1891), una sorta di palinsesto del racconto mondano, nella quale, tra l'altro, non sono pochi i motivi ed i temi ripresi dai romanzi borghesi e dallo stesso *Marito di Elena*. Si veda G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Simioni, Mondadori, Milano, 1973, vol. II, pp. 147-154.

²² Interessante, come frammento per una storia della lettura dei testi verghiani, è la lettera che la Marchesa Colombi (Maria Torelli Viollier) inviò allo scrittore dopo aver ricevuto una copia

maestra da cui c'è molto da imparare»²³, *Il marito di Elena*²⁴ è la storia reticente ed allusiva di un adulterio — un soggetto, sembra, inaggrabile per il romanziere borghese²⁵ — esemplato su alcuni formulari abusati dalla letteratura e dal teatro tardottocenteschi contraddetti e rinnovati, però, nell'epilogo, nell'omicidio di Elena per mano del marito tradito con cui Verga sostituiva, forse non senza qualche valenza simbolica, la vieta e stereotipata soluzione drammatica del suicidio finale²⁶.

Il romanzo esibisce, sin dal titolo²⁷, la compresenza di più poli di racconto e dunque di più registri discorsivi che hanno, però, un'occasione di tangenza nel motivo della "roba", tutt'altro che irrilevante nell'economia della storia²⁸. Il marito, Elena ed il genitivo di possesso o di appartenenza che li lega, segnalano, infatti, delle porzioni di significato intorno alle quali si sviluppa un *plot*, per così dire, schizofrenico ed insieme sintetico. Se Cesare appartiene per estrazione alla cultura contadina intrisa di «quella miseria decente che stende una tinta grigia su tutti gli atti della vita»²⁹, Elena, al contrario, è conformata ad un modello citta-

dino di comportamento, fatto di «gai colori»³⁰, edotto di galatei e di *bon ton* e sedotto, inevitabilmente, dal «parere» più che dall'«essere»³¹; intorno a loro si dispongono simmetricamente personaggi — la famiglia di Cesare e quella di Elena — e spazi — Napoli da una parte e Altavilla e la Rosamarina dall'altra — osservati attraverso la lente bifocale di un narratore incerto tra impersonalità e giudizio, tra discrezione ed invadenza. Due mondi, dunque, tipologicamente antitetici eppure egualmente attraversati da quella «vaga bramosia dell'ignoto»³² che spinge i vinti verghiani a non rispettare le gerarchie, a violare l'ordine "naturale" delle cose. Tanto Elena quanto Cesare e le loro rispettive famiglie — don Liborio e donn'Anna, umoristiche macchiette della piccola borghesia napoletana, e la madre di Cesare e lo zio canonico, consanguinea l'una della Longa malavogliesca, antesignano l'altro del Reverendo delle *Rusticane*³³ — aspirano tutti, seppure con diverse motivazioni³⁴, a *parvenir*, ad essere agitati sulla scena del racconto dalle «irrequietudini pel benessere»³⁵ e dai fantasmi dell'ambizione.

Il motivo della "roba" urgeva evidentemente all'immaginario ver-

²³ Lettera di G. Verga a L. Capuana del 14 gennaio 1874, in G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana...* cit., pp. 48-50. Sulla presenza del modello flaubertiano nel *Marito di Elena*, si veda, in particolare, M. DILLON WANKE, *Il marito di Elena, ovvero dell'ambiguità*, in «Sigma», X, n. 1/2, 1977, pp. 113-138.

²⁴ Per le citazioni dal romanzo, (d'ora innanzi ME), si è adoperata l'edizione: G. VERGA, *Tutti i romanzi*, ed. cit., vol. III, pp. 3-125.

²⁵ Si veda in proposito T. TANNER, *L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, Marietti, Genova, 1990, p. 24 e sgg.

²⁶ «È però vero che di "vinti" nella piccola borghesia, soprattutto in una grande città continentale, è piena la letteratura ed è pieno il teatro tardottocentesco, i debiti sono un *topos* ormai canonico e ricorrente. E con i debiti l'arte di arrangiarsi, le tentazioni per uscirne, le motivazioni per entrarvi. La soluzione, in genere, era un suicidio, anche perché è un discorso che difficilmente può essere "esemplare" senza una soluzione catastrofica. Almeno in questo *Il marito di Elena* esce dallo schema, dalla norma. Omicidio.»; F. PORTINARI, *Le vampire del Maestro*, in *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Einaudi, Torino, 1976, p. 163.

²⁷ Non è la prima volta che Verga fa ricorso, per dirla con Dressler, a titoli «semanticamente adeguati al testo». Era infatti già accaduto per i romanzi fiorentini e milanesi; si veda M. MUSCARIELLO, *Le passioni...* cit., p. 166. Sull'argomento si veda anche A. ANDREOLI, *Circularità metonimica del Verga "borghese"*, in «Sigma», X, n. 1/2, 1977, p. 189.

²⁸ Si vedano M. VITTA, *Letteratura e società nel «Marito di Elena» di G. Verga*, in «La Critica Sociologica», luglio-dicembre 1979, nn. 51-52, pp. 18-50 e *Introduzione a G. VERGA, Il marito di Elena*, Mondadori, Milano, 1988, pp. 5-10.

²⁹ «Cesare, mentre i camerati esprimevano la loro ammirazione un po' volgarmente, da con-

tadini che aspiravano a prendere la loro parte nella ricca messe della vita, era il solo che si tenesse contegnoso e riserbato, come uno avvezzo dall'educazione ecclesiastica a rispettare le gerarchie. Da ragazzo era sempre vissuto in mezzo a quella miseria decente che stende una tinta grigia su tutti gli atti della vita, e li regola con un calcolo implacabile, che dà un'enorme importanza alla ricchezza del penoso e continuo contrasto fra l'essere e il parere. Egli sapeva quello che ci vuole a portare il *don* nel paesetto, il cappello a cilindro alla domenica, i guanti per andare a messa le sorelle; quel che costi di scarpe una bella passeggiata, e quel che valga una giornata di studente. Egli lavorava quindi come un mezzadro coscienzioso che non voglia rubare la sua giornata» (ME, p. 19).

³⁰ «Era di ottobre. Tutte le famiglie di Altavilla erano in villeggiatura per sorvegliare la vendemmia. Alla Rosamarina l'arrivo degli sposi fu un avvenimento. Elena colle sue toelette nuove, coi suoi ombrellini vistosi, metteva i gai colori cittadini nel verde pallido delle vigne, sulle rocce pittoresche, già brulle, in mezzo alle tinte melanconiche dell'estate che si dileguava» (ME, p. 35).

³¹ «Elena quasi fosse in visita, coi guanti, lodando tutto, assicurando che sarebbe stata benissimo, pregando Roberto di aiutarla a trovare un quartierino, non troppo grande, un nido, purché fosse in una casa di bell'apparenza, colla scala di marmo» (ME, p. 60).

³² G. VERGA, *Introduzione ai Malavoglia*, in *Tutti i romanzi*, ed. cit., vol. II, p. 429.

³³ Alla somiglianza tra Don Anselmo, lo zio canonico, ed il Reverendo delle *Rusticane* fa cenno A. ANDREOLI, *Circularità...* cit., p. 197.

³⁴ Si veda ME, pp. 17-18, 20, 32. Sul motivo economico nelle sue varie angolazioni, si legga F. PORTINARI, *Le vampire...* cit., pp. 173-174.

³⁵ G. VERGA, *Introduzione ai Malavoglia*, in *Tutti i romanzi*, ed. cit., vol. II, p. 429.

ghiano ma non poteva ancora qui, in un testo scritto frettolosamente³⁶, agire da fattore di coesione dell'universo narrativo; sarà la lunga e laboriosa gestazione del *Mastro-don Gesualdo* a rendere possibile la rappresentazione di un mondo uniforme, tutto sostanzialmente regolato sulla legge dell'utile; qui sono invece scritte le contraddizioni di un autore evidentemente determinato a raccontare la città ed i modelli comportamentali delle classi borghesi, ma nondimeno ancora attratto dalla campagna e dai suoi valori; intenzionato a saggiare su di un gradino più su della scala sociale la validità di un metodo — quello dell'impersonalità naturalistica — ma incapace di sottrarsi sia ai richiami dell'immedesimazione che alle tentazioni registiche. Tanto la lingua quanto il sistema dei personaggi e dei motivi e temi di cui essi sono portatori, indicano infatti nel contrasto e nella contraddizione la cifra distintiva del *Marito di Elena*.

Residui di libero indiretto³⁷ sopravvivono nell'ordito linguistico di un testo massicciamente sottoposto alla volontà di un narratore non più propenso ad occultarsi dietro le voci dei propri personaggi; qui, quel «peccato d'origine» — la visibilità, nel romanzo, della «mano dell'artista» — avvertito nell'*Amante di Gramigna* come una macchia ostinata³⁸, torna ad insidiare la scrittura verghiana dopo che l'"artificio della regressione", delegando il racconto della famiglia Malavoglia e del villaggio di Acitrezza ad un coro anonimo di parlanti³⁹ l'aveva non senza fatica, ma ge-

³⁶ In una lettera del 29 maggio 1881, Verga chiedeva all'amico Capuana informazioni su Minico, preliminari alla scrittura del romanzo ed il 16 luglio, sempre dell' '81, scriveva a Edoardo Rod, il suo traduttore, che in quello stesso mese avrebbe terminato la stesura del romanzo. Si vedano G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana...* cit., p. 182 e G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Le Monnier, Firenze, 1954, p. 37.

³⁷ Esempari sono, al riguardo, un lungo brano di ME, pp. 92-93 e le pagine finali del romanzo.
³⁸ «Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine»; G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in *Tutte le novelle*, ed. cit., vol. I, pp. 200-201.

³⁹ Si veda l'ormai canonico G. BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Liguori, Napoli, 1980.

nialmente, cancellata⁴⁰. I punti di vista dell'autore, le sue passioni, i suoi umori, traspaiono da un aggettivo⁴¹, s'impongono, inequivocabili, al lettore in più o meno brevi commenti all'azione che si sta svolgendo, che hanno, peraltro, l'inconfondibile sapore di tirate moralistiche su di un mondo, quello dei salotti e dei teatri, amati da Verga fino al disgusto⁴²; e, ancora, gli avvisi di una prescienza autoriale che, facendone balenare in anticipo gli esiti, imprime sulla storia il segno del proprio demiurgico dominio, si insinuano nel racconto⁴³; infine, la voce narrante, revocato

⁴⁰ G. MAZZACURATI, nel saggio *Parallele e meridiani: l'autore e il coro all'ombra del nespole*, (in AA.VV., *I Malavoglia*, Atti del Congresso internazionale di Studi (Catania, 26-28 Novembre 1981), Fondazione Verga, Catania, 1982, vol. I, pp. 163-179), ha rilevato, sul finire del secondo capitolo de *I Malavoglia*, «l'ombra di una prescienza» che insidia l'impianto impersonale della scrittura, una smagliatura significativa delle difficoltà che Verga dovette affrontare, ma non tale da attentare alla felice riuscita dell'operazione complessiva.

⁴¹ Si veda, ad esempio, la recursività con la quale, ogniquale volta compare sulla scena la madre di Cesare, Verga adopera l'aggettivo «povera» o «poveretta», evidente segnale della compassione del narratore verso il personaggio. Cfr. ME, pp. 27, 28, 29, 31, 33, 38, 56.

⁴² «Piangeva per quella contraddizione vergognosa, per quella tirannia della corruzione mondiale che costringeva lui, il marito, a lasciare la moglie adorata senza difesa, in mezzo alle insidie velate, e alle brame incessanti dei seduttori, sola, perché gli altri fossero più liberi di confesarle col frasario ipocrita tutte le brame oscure che accendeva la sua casta bellezza nella loro fantasia viziosa, coi complimenti sfacciati, cogli sguardi impudichi che la ricercavano sotto le stoffe trasparenti. E andarsene lontano per non sembrare di voler ascoltare quel che le dicevano, e guardarla alla sfuggita, e se ella arrossiva dover fingere di non accorgersene, e se sorrideva volentieri con un altro trattarlo da amico! Ecco così era ridotto a fare lui, il marito, il tutore, l'amante, lui che avrebbe dato tutto il sangue delle vene per lasciarle ignorare l'esistenza del male: ad aiutarla colle sue mani a spogliarsi del pudore, dell'innocenza, ad essere spettatore di tutte le lusinghe che le offrivano a suo discapito, a sentir discutere e dileggiare la fedeltà delle mogli, a sapere che l'uomo il quale le parlava all'orecchio sottovoce le diceva che l'amava più del marito, il bugiardo! mentre doveva lasciarla fra due ore, e andarsene col sigaro in bocca, e avere l'indomani degli interessi e dei pensieri che non erano per lei!», (ME, pp. 67-68). Non manca, nel romanzo, anche qualche appello diretto al lettore: «Se cercate bene, in ogni marino offeso che si vendica, allorché non vendica soltanto il sentimento sociale, c'è un residuo d'amore, il bisogno di rialzarsi agli occhi stessi della traditrice, il rimpianto dei giorni lieti dovuti a lei, delle sue attrattive rubateglie» (ME, p. 115). Sull'intervento d'autore in ME, si veda R. TORTORA, *Laboratorio narrativo del Verga minore: dalla «spiccia» autoriale alla «verità» dei personaggi*, in AA.VV., *Da Verga a Eco*, a cura di G. Catalano, Pironti, Napoli, s.d., p. 83 e segg.

⁴³ Si legga il brano seguente in cui appare chiaro come il narratore alluda all'omicidio finale che solo lui conosce in anticipo: «— Ora, disse la madre, inginocchiati con me. E preghiamo insieme Iddio. — Signore, dategli la grazia dell'anima! borbottava tenendo per mano Cesare come un bambino. — Signore, dategli la salute! Signore, dategli la provvidenza, dategli la pace e la felicità coi suoi cari, soprattutto con sua moglie. Chi l'avrebbe detto allora, a quella povera madre!...» (ME, p. 38).

ogni mandato ai propri eroi, è costretta, ambigualmente e non senza qualche rischio, a mimarne i gesti, a secondarne le ragioni, a simularne le emozioni⁴⁴. Motivo della "roba", schizofrenia e sintesi, e soprattutto una voce narrante atteggiata a riprodurre le pulsioni del personaggio messo in scena, risultano evidenti da questo lungo brano che riportiamo per intero proprio perché ci sembra contenga, accorpati, tutti questi tratti sin qui rilevati come precipui del testo in questione:

Ella era realmente felice, nel pieno sviluppo della sua natura esuberante, avida di sensazioni piacevoli, sedotta dallo spettacolo nuovo della campagna, accarezzata dalla adorazione concentrata e quasi timida del marito, lusingata dal rispetto semibarbaro con cui i contadini accoglievano la nuova padrona, da quell'ammirazione attonita che leggeva sui loro volti quando si allineavano lungo il muro per lasciarla passare ogni volta che la incontravano mentre andava nei suoi viali, nella sua vigna, nel suo podere, coll'ombrellino sulla spalla, al braccio di suo marito, il padrone che le si inginocchiava ai piedi, dietro la siepe, e le baciava gli stivalini di pelle dorata. All'alba correva nei campi velati dalla nebbia del mattino, in mezzo alle lodeole che si levavano trillando verso il cielo color di madreperla, ancora spettinata, senza guanti, tenendo a due mani il lembo del vestito, respirando a pieni polmoni l'aria frizzante e imbalsamata di nepitella e di ramerino. Godeva in sentire la frescura della rugiada sotto i piedi. Le piaceva sdraiarsi sull'erba sempre verde, in mezzo al folto delle macchie, nelle ore calde del meriggio, supina, colle braccia in croce sotto l'occipite, e

⁴⁴ È quanto accadrà all'atto di raccontare l'amore di Isabella Trao per Corrado La Guina nel *Mastro-don Gesualdo*. Si veda quanto scrive G. Mazzacurati in una nota di commento nell'edizione Einaudi del *Mastro-don Gesualdo*: «La scrittura verghiana, a contatto con questa delicata intimità da raccontare, da estrarre entro i silenzi del personaggio e i significati che lei attribuisce alle cose, muta bruscamente stile e modifica radicalmente i "punti di vista" che han governato fin qui (e torneranno a governare) la maggior parte dell'opera. L'autore, saltata ogni mediazione del proprio occhio critico e del suo "narratore" popolare anonimo, torna a predisporre strumenti di ascolto non delegati. Pur mantenendo flaubertiana neutralità, si riveste delle stesse emozioni, si identifica con gli stessi linguaggi mentali, si rifà insomma onnisciente e onnipresente all'indagine, come una sonda dentro l'anima del personaggio. [...] La scrittura romantica, avvolgente e coinvolgente, del suo passato di narratore mondano, domina in queste pagine il campo, lasciando intendere quanto sarà arduo il distacco da quel registro, quando, dopo le storie fatte di corpi, di "roba", di materia sociale dura e primitiva, dovrà trascorrere (già con l'Isabella adulta de *La duchessa di Leyra*) alle passioni mediate, alle voci mascherate, agli alibi sentimentali della seconda parte del ciclo. [...] Il demone dell'eloquenza, dal quale si lasciava programmaticamente sedurre D'Annunzio, insidia insomma queste pagine forse più di quanto V. non avrebbe voluto» (pp. 324-325n).

bersi cogli occhi, colle labbra turgide, colle narici palpitanti, con tutta la persona avida e abbandonata, l'azzurro intenso del cielo, quei profumi acuti, quel ronzio e quel crepitio somnesso di tanti organismi, quella quiete solenne in cui si sentiva l'espandersi di una vita universale, quel canto dei vendemmiatori che non si vedevano, tutti quei rumori e tutte quelle voci che venivano a morire sull'alta muraglia brulla della Rocca, senza un'ombra, senza un filo d'erba; arsa dal sole, in fondo al verde cupo dei nocciuoli, ritta contro il cielo turchino. Quel paesaggio per la maggior parte infruttifero era di un pittoresco stupendo, si svolgeva a destra e a sinistra con bruschi cambiamenti di prospettiva, con ricca varietà di toni e di colori, coi greppi brulli e giganteschi, le macchie sterminate, i valloni profondi, a guisa di un parco immenso, con una grandiosità di linee che Elena sola sapeva apprezzare. Però i villani facevano spallucce al suo entusiasmo per quella Rocca di granito che non fruttava niente, e di cui ella andava superba come di possedere un feudo. Invece il loro entusiasmo lo riserbavano per le terre del barone, piatte, senza una pennellata di colori ricchi, vere terre da maggese, che nell'estate si screpolavano come un vulcano estinto. Elena era forse la sola che fosse orgogliosa di possedere quel paesaggio. Il sentimento della proprietà nasceva e si sviluppava in lei con alcunché d'artistico e di raffinato (ME, pp. 35-36).

Un unico scenario, quello della campagna della Rosamarina, assume agli sguardi di Elena e dei contadini opposti connotati e la percezione emotiva e letteraria della protagonista contrasta visibilmente con la robusta concretezza dei villani, sicché un segno tangibile — le «screpolature» della terra lavorata su cui solo si posa lo sguardo della gente dei campi — funge da elemento di vistosa antitesi con l'impalpabilità e l'inconsistenza del racconto di un'anima propensa, di fronte alla natura, a sentire più che ad osservare, a provare più che a vedere. Ma sono sguardi che, pur muovendo da angoli prospettici difformi, convergono, però, in un'unica visione del paesaggio come "roba", anticipando entrambi, nella sostanza e nello stile, la logica capitalistica e cumulativa di Gesualdo Motta⁴⁵. Due linguaggi, uno di "parole", l'altro di "cose"⁴⁶, sono dun-

⁴⁵ Si veda, ad esempio, anche nel *Mastro-don Gesualdo* l'uso anaforico dell'aggettivo possessivo per evidenziare il motivo della "roba": «Don Gesualdo, meno la paura dei razzi che si vedevano la notte, e il sospetto di ogni viso nuovo che passasse nei sentieri arrampicati lassù sui greppi, ci stava come un papa, fra i suoi armenti, i suoi campi, i suoi contadini, le sue faccende, sempre in moto dalla mattina alla sera, sempre gridando e facendo vedere la sua faccia da padrone da per tutto»; G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* (1889), in *Tutti i romanzi*, ed. cit., vol. III, pp. 525-526.

⁴⁶ Sullo «stile di parole» e lo «stile di cose», si veda S. BATTAGLIA, *Letteratura delle parole*, nel

que costretti a convivere nella micro-società del *Marito di Elena* attraversata dalle lacerazioni della storia; e se per raccontare il mondo rusticano che qui è ancora sulla scena, seppur confinato ai margini di un romanzo mondano, Verga fa ricorso all'essenzialità e concretezza della scrittura rusticana, per Elena e per i suoi fremiti tutto il vocabolario romantico viene rispolverato perché un'eroina prelevata dal fondo residuo della mondanità esprima, attraverso le connivenze del narratore, la propria intimità.

L'accumulo e la qualità dei participi e degli aggettivi — «esuberante [...] avida [...] sedotta [...] accarezzata [...] lusingata [...] turgide [...] palpitanti» — e lo stesso ritmo accelerato dell'asindeto funzionano in questo caso da espedienti retorico-lessicali della sensitività e dell'enfasi romantiche; fiorentinismi e diminutivi — «nepitella [...] ramerino [...] nocciuoli [...] ombrellino [...] stivalino» — evocano al lettore abituale di Verga la lingua manierata della produzione giovanile⁴³; il «cromatismo chiaro-scuro» — «il cielo color di madreperla [...] il verde cupo e profondo dei nocciuoli [...] la ricca varietà di toni e di colori [...] le terre del barone, piatte, senza una pennellata di colori ricchi [...] diggià scure, annegate nella nebbia» —, la «sintassi percettivo-auditiva» — «profumi acuti [...] ronzio [...] crepitio sommesso» —, le «sinestesie» — «bersi cogli occhi [...] colle narici palpitanti [...] l'azzurro intenso del cielo» — che una lettura attenta e capillare della lingua del *Mastro-don Gesualdo* ha selezionato come alcune delle figurazioni lì impiegate perché la «rarefazione stilistica» distinguesse gli scenari dell'avidità e dell'inquietudine borghese dal fondale immobile di una comunità edenica, fanno qui la loro prima comparsa⁴⁴. È come se a contatto di Elena, un personaggio atteggiato ad eroina del bel mondo del quale condivide leggerezza e vacuità di emozioni, la

vol. *Occasioni critiche. Saggi di letteratura italiana*, Liguori, Napoli, 1964, pp. 178-184.

⁴³ Cfr. G. RAYA, *La lingua del Verga*, Le Monnier, Firenze, 1962, pp. 19-26. Sulla lingua della produzione giovanile si veda oltre che L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Laterza, Bari, 1959, pp. 304-333, anche F. BRANCIPORTI, *Alla conquista di una lingua letteraria*, in AA.VV., *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi (Catania, 23-24 Novembre 1979), Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 261-305 e S. RIGOLO, *Tra italiano di Sicilia e italiano di Firenze: l'ordito linguistico di "Storia di una capinera"*, in AA.VV., *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di Studi (Catania, 21-22 Novembre 1980), Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 193-220.

⁴⁴ G. ALFIERI, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel "Mastro-don Gesualdo"*, in AA.VV., *Il centenario del "Mastro-don Gesualdo"*, Atti del Convegno Int. di Studi (Catania, 15-18 Marzo 1989), Fondazione Verga, Catania, 1991, vol. II, pp. 433-516.

volontà di riproduzione "spassionata", avvertibile nell'uso di tecniche stilistico-sintattiche con cui, nel secondo romanzo del ciclo dei Vinti, Verga descriverà le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» di un universo borghese, si arrenda di fronte alla inevitabilità di una compromissione, come voce narrante, con i turbamenti di un cuore romantico e dunque con gli stilemi della passione con cui era stato avvezzo a raccontarli.

Ma non è questa l'unica necessità, per così dire, che il personaggio di Elena impone al romanzo. Lo statuto della *femme fatale* a cui, seppure in versione modesta e provinciale⁴⁵, ella è conformata — un composto di "unicità" e "diversità", di "sperpero" e di "godimento"⁴⁶ —, la colloca inevitabilmente in una posizione di aperto contrasto con gli altri attori tutti più o meno strutturati sulla logica borghese del lavoro e dell'accumulazione ed è dunque per lei e rispetto a lei che il sistema dei personaggi, articolandosi su di una serie di più o meno vistose contraddizioni — che cercheremo ora di analizzare —, collabora, con le incertezze della voce narrante, alla costruzione di un testo disarmonico.

Alla figura patetico-sentimentale della madre, in funzione fortemente antitetica alla carica di passionalità della *femme fatale*, Verga aveva già fatto ricorso tanto in *Una peccatrice* quanto in *Eva*. Solo che lì, necessitato com'era dall'urgenza di raccontare gli ardori romantici, quei tipi femminili, tutti virtù e buoni costumi, facevano soltanto delle brevi comparse, rimanendo confinati ai margini di storie che non li contemplavano se non in qualità di pallide voci della coscienza o di ultimi asili per protagonisti travati dalle "passioni maledette" delle grandi città⁴⁷. Nel *Marito di Elena*, invece, dove l'azione è equamente ripartita tra Napoli ed Altavilla e dove l'*etbnos* contadino mantiene una sua rilevanza seppure a ridosso dell'*etbnos* borghese, la madre di Cesare, donna Barbara, è una presenza più frequente e certamente più significativa della madre di Pietro Brusio e di quella di Enrico Lanti. I suoi tratti fisici, su cui Verga insiste ripetutamente, intendono significare una vita di stenti e di rinunce, funzionano da mezzo di contrasto perché risalti ancor più la marmorea e fatale bellezza di Elena:

⁴⁵ Cfr. F. PORTINARI, *Le sumpre...* cit., p. 167.

⁴⁶ Su questa tipologia femminile si veda G. SCARAPPA, *La donna fatale*, Sellerio, Palermo, 1987.

⁴⁷ Si veda G. VERGA, *Una peccatrice*, in *Tutti i romanzi*, ed. cit., vol. I, pp. 471-472 e 476; G. VERGA, *Eva*, in *Tutti i romanzi*, ed. cit., vol. II, pp. 164-165 e 170.

In quel momento le cadde sotto gli occhi il ritratto di Elena inchiodato a capo del letto, nella sua bella cornice dorata, colle labbra e le sopracciglia posanti sul volto color d'ambra. La poveretta rimase un istante immobile lì accanto, col suo fagottino in mano, umiliata dalle sue vesti meschine e dalla sua figura timida e magra, colle povere dita ossute intrecciate nel nodo del fardelletto. Oramai sentiva che tutto era finito, e che sarebbe stato inutile lottare coll'incantesimo di quella bellezza che le aveva tolto il cuore del figliuolo (ME, p. 31).

Profilo sottratto alla ritrattistica rusticana, donna Barbara si esprime o attraverso le lacrime³² o attraverso la preghiera³³ ed affida soprattutto ad una gestualità insieme "rituale" ed "effusiva" la propria identità folklorica e l'espressione di sentimenti che, in un mondo narrativo agitato dalla vanità o mosso dal feticcio della "roba", sono condannati ad essere assorbiti in un pudico e pervicace silenzio³⁴.

Tutt'altre sono le modalità espressive di Elena. Con lei, i silenzi diventano reticenze ed allusioni, pertengono, cioè, ad una retorica della dissimulazione che trova, nel «frasario ipocrita» dei salotti e della mondanità, il suo corrispettivo speculare³⁵; i suoi gesti sono calibrati sui cerimoniali dell'alta società ed il suo corpo, refrattario alla fatica, solo a tratti ed inconsapevolmente tradisce la scala delle temperature — per dirla con Starobinski — che misura gli umori e le sensazioni della sua anima malata di romanticismo³⁶.

³² «Scoraggiata, cominciò a far greppo in silenzio, al pari di una bimba, sporgendo il labbro, e tremando tutta nei singhiozzi rattenuti» (ME, p. 29); ma si vedano anche le pp. 27, 28 e 33. Sul linguaggio delle lacrime come l'unico consentito ad un personaggio femminile subalterno, si confronti C. SEGRE, *I silenzi di Lisabetta, i silenzi di Boccaccio*, in AA.VV., *Il testo moltiplicato. Letture di una novella del Decamerone*, a cura di M. Lavagetto, Pratiche, Parma, 1982, pp. 75-85. Su questo tema si veda anche «Calibano», n. 6 (maggio 1981) dedicato a *Lacrime. L'arte della commozione in letteratura*.

³³ «La vecchierella agitava febbrilmente le labbra con una tacita preghiera, tenendo stretta la mano del figliuolo quasi per comunicargli la sua fede» (ME, pp. 38-39); ma si vedano anche le pp. 27-28, 29, 31, 33.

³⁴ «La cognata rimasta colle figliuole, si cacciò le mani nei capelli, senza dir nulla», o anche: «La poveretta si lasciò cadere su di una sedia vicino all'uscio, colle braccia in croce sulle ginocchia, seguendo macchinalmente cogli occhi lagrimosi ogni gesto del cognato, il quale sembrava tranquillo» (ME, p. 27). Si veda per tutto ciò che riguarda i codici verghiani della gestualità, l'importante G. ALFIERI, *Ethos rusticano ed etichetta mondana. La gestualità nel narro verghiano*, in «Annali della Fondazione Verga», 4, 1987, pp. 7-77.

³⁵ «Elena stavolta allibì. Però era una di quelle fragili donnine che hanno una gran forza di dissimulazione» (ME, p. 67).

³⁶ «Non poteva dissimulare un lampo degli occhi, o una fiamma fugace alle gote, o un leggiadro palpito delle narici appena lo vedeva comparire dove ella si trovava» (ME, p. 66).

Che la semplicità degli attori primitivi sia incompatibile con l'artificialità delle maschere mondane, è scritto in un breve frammento del testo quando, descrivendo l'incontro a distanza tra donna Barbara ed Elena, Verga ricorre a due finestre — un *topos* variamente impiegato da *Storia di una capinera* ai *Malavoglia* e poi, in seguito, anche nel *Gesualdo*, per alludere all'impossibilità dell'idillio nei suoi mondi possibili³⁷ — perché funzionino da simbolica barriera tra essere ed apparenza, tra gesti naturali ed etichetta, tra la consistenza di una femminilità sofferta e dolente e le affettazioni di un eterno femminile:

Un giorno il marito commosso, quasi colle lagrime agli occhi dal giubilo, la pregò di affacciarsi alla finestra che dava nel cortile, perché sua madre voleva conoscerla dal finestrino dirimpetto [...] La suocera aspettava nascosta nel vano dello spiraglio di faccia, col viso pallido, e dietro alle sue spalle curve si vedevano le faccie timide e curiose delle figliuole, che volevano conoscere la cognata. Elena fece una graziosa riverenza, come se l'avessero presentata alla suocera nel salone del municipio, e la madre alzò la mano per benedirli, lei e il figliuolo, il quale si sentiva piegar le ginocchia e stringere il cuore, mentre sua moglie salutava leggiadramente (ME, p. 56).

Ma nella compagine scissa del romanzo, quello con la madre di Cesare non è l'unico rapporto conflittuale che la protagonista intrattiene.

Camilla, la sorella di Elena, scialba figura di contorno e prototipo della donna *unmarried* di cui la letteratura coeva avrebbe di qui a poco sondato più articolate potenzialità narrative³⁸, sembra giustificare la propria presenza nel racconto solo in funzione di una più inequivocabile messa a fuoco del soma, della gestualità e del temperamento di Elena stessa. In lei, i pallori reattivi di Elena — altrettanti segni del linguaggio di un corpo predisposto alle emozioni — diventano i sintomi chiari e permanenti di una patologia anemica — la clorosi — che sembra colorare di uno squallido grigiore non solo il suo volto, ma anche la sua vita³⁹. «Cal-

³⁷ M. MUSCARIELLO, *La sorte dell'idillio: dal primo Verga al Mastro-don Gesualdo*, in AA.VV., *Il centenario... cit.*, vol. I, pp. 235-253.

³⁸ Si allude qui al romanzo *Terza* di Neera (Galli, Milano, 1886), in cui un tema caro alla scrittrice, quello della "zitella", trovò la sua forma più adeguata. Sui rapporti tra Neera e Verga si veda A. ARSLAN - R. VERDELLI, *Giovanni Verga e Neera: un carteggio (con due lettere di Eleonora Duse)*, in «Quaderni di Filologia e letteratura siciliana», n. 5, 1978, pp. 27-42.

³⁹ Cfr. ME, p. 3.

ma», «metodica», sempre silenziosa, Camilla non ha nessuna delle irrequietezze e delle smanie di Elena ed il ricamo, a cui ossessivamente lavora ogniqualvolta compare sulla scena⁴⁰, è insieme, per la monotonia dei gesti che comporta e per il senso figurato che sembra gli appartenga, metonimia del suo essere nel mondo e metafora del suo sottrarsi, come personaggio, alle tentazioni pericolose di certa letteratura⁴¹ a cui invece Elena, accanita lettrice di romanzi e di versi, proclive alla scrittura, è destinata a soccombere⁴². Camilla agisce dunque da ulteriore controcanto alle insidie dell'immaginazione e dell'inautenticità.

⁴⁰ «Camilla si levò, avvolse accuratamente il bigherino nella spoletta, lo fermò con uno spillo, ripose il batuffolo nel cestino, infine venne a piantarsi davanti al babbo, col candeliere in mano, fissandogli in faccia tranquillamente gli occhi grigi» (ME, p. 7); si vedano anche le pp. 14, 20, 21, 22, 24.

⁴¹ A questo proposito scrive P. ZAMBONI (nell'art. *Leggere per scrivere. La formazione autodidatta delle scrittrici tra Otto e Novecento: Neera, Ada Negri, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo*, in «Studi novecenteschi», XVI, 1989, p. 317): «La scrittura, il racconto della vita, e la tessitura, il ricamo: è un binomio, di più, un concetto antico. Ma oltre a voler richiamare qui, in sottofondo, la figura di Penelope, figura di donna (o le valenze metaforiche che sono in vocaboli come *trama* (letteraria), *filo* (del racconto), *tessere le proprie trame* (dei personaggi, meglio se malvagi), ecc.), viene in mente con immediatezza la prefazione di Silone a *Fontamara*. Anche lui in sede di teorizzazione e di idee racconta di una difficoltà, grave, linguistica, a usare bene l'italiano, e, come si sa, aggiunge: "Tuttavia, se la lingua è presa in prestito, la maniera di raccontare, a me sembra, è nostra. È un'arte fontamarese. È quella stessa appresa da ragazzo, seduto sulla soglia di casa, o vicino al camino, nelle lunghe notti di veglia, o accanto al telaio, seguendo il ritmo del pedale, ascoltando le antiche storie. Non c'è alcuna differenza tra questa arte del raccontare, tra questa arte di mettere una parola dietro l'altra, una riga dopo l'altra, una frase dopo l'altra, una figura dopo l'altra, di spiegare una cosa per volta, senza allusioni, senza sottintesi, chiamando pane il pane e vino il vino, e l'antica arte di tessere, l'antica arte di mettere un filo dopo l'altro, un colore dopo l'altro, pulitamente, ordinatamente, insistentemente, chiaramente. Prima si vede il gambo della rosa, poi il calice della rosa, poi la corolla; ma, fin da principio, ognuno capisce che si tratta di una rosa. Per questo motivo i nostri prodotti appaiono agli uomini delle città cose ingenui, rozze». Applicando questo discorso a ME, si può dire che, se i punti uniformi, ripetitivi del ricamo, concretizzano la sfianante attesa di un matrimonio a venire (Camilla = Penelope), nondimeno sembrano metaforicamente indicare la potenziale presenza, nelle pieghe di un racconto allusivo (come necessariamente sembra essere ogni racconto mondano) di un contro-romanzo — la storia di Camilla — "pulito, ordinato, chiaro" come si addice ad una scrittrice "realistica".

⁴² «La signorina Elena, com'era tornata l'estate, si affacciava spesso, coi romanzi, coi versi, coi quadri dipinti. La sorella si metteva anche lei a lavorare sul terrazzino, al fresco, silenziosamente e cogli occhi fitti sul ricamo» (ME, p. 20); «Leggeva delle sere intere a capo chino, colla nuca bianca vellutata da una lanuggine finissima» (ME, p. 22); «Per mantenere la promessa egli scrisse al padre di lei una lunga lettera, di cui fece e difece una dozzina di minute, quasi avesse dovuto sostenere con quella l'esame di laurea [...] La signorina Elena, colla sua bella calligrafia inglese, rispose per babbo, ch'era occupatissimo, e gli cinguettò un po' di tutto...» (ME, p. 23); «Tornò a rispondere la figliuola pel babbo sempre occupato, e si lasciò andare anch'essa sulla china delle memorie» (ME, p. 24).

Il linguaggio simbolico dei romanzi fiorentini e quello ironico dei romanzi milanesi avevano utilizzato un'immagine, quella dello "specchio", in funzione di traslato dei differenti significati di cui, nell'apprendistato verghiano, si caricavano le apparenze e gli artifici dell'alta società, perché se le connivenze di Narcisa Valderi colla propria immagine riflessa raccontavano le fascinazioni a cui il protagonista romantico era fatalmente esposto, lo sguardo critico del marchese Alberti insinuava negli apparati scenici della mondanità il germe distruttivo della coscienza con cui anatomizzare le passioni ed i loro sofismi⁴³.

Anche gli interni del *Marito di Elena* abbondano di specchi. Simulacro di ogni vanità, lo specchio falsifica i dialoghi: «Nel salotto dai fiori azzurri tornava ad esser di lui, gli parlava guardandolo nello specchio del grande armadio di mogano che prendeva intera la parete, mentre si svestiva lentamente, al lume delle candele che dorava la bianchezza pallida delle sue spalle e la sottile lanuggine delle braccia bellissime» (ME, p. 63); snatura la maternità: «Poi se la pigliava al seno, nudo, per sentirsi fra le braccia tutta la sua creatura, andava a mettersi dinanzi allo specchio, discingendosi con arte, acconciandosi sul capo un fazzoletto rosso a guisa di quelle Madonne che aveva viste dipinte, assorta in un'ammirazione così ingenua della sua bellezza sensuale che diceva di allattar lei la bimba, e non voleva la toccassero altre mani» (ME, p. 99); aliena la coscienza di sé: «e il sorriso di Elena finiva allo specchio, in una contemplazione astratta di se stessa» (ME, p. 64); fino a comparire come sintomo tangibile dell'avvenuto contagio, nella piccola aristocrazia della Rosamarina, delle legerezze metropolitane importate da Elena, la «cittadina», a sconvolgere i ritmi biologici e le consuetudini parsimoniose della vita di campagna:

⁴³ Si legga, infatti, lo scettico consuntivo che il marchese Alberti trae dalla sua esperienza di vita mondana: «— Ho letto chiaro nella natura umana come in uno specchio: la maggior parte dei nostri dolori ce li fabbrichiamo da per noi: avveleniamo la festa della nostra giovinezza esagerando e complicando i piaceri dell'amore sino a farne risultare dei dolori, e intorbidiamo la serenità della nostra vecchiaia coi fantasmi di un'altra vita che nessuno conosce. Ecco il risultato della nostra civiltà. Ho visto dei selvaggi scotennarsi per la donna o per il ventre, ma fra di loro non ci sono né suicidi né *spleen*. Tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni, e nel ridurle alle proporzioni naturali. Ho regolato su questa verità la mia condotta... Ecco come non ho più sofferto». G. VERGA, *Errori*, in *Tutti i romanzi*, ed. cit., vol. II, pp. 390-391.

«Il barone arrestò il *phaeton* dinanzi al caffè, con un tratto vigoroso del polso che fece piegare sui garretti i cavalli fumanti, e ordinò dei gelati. Le signore, rosse come i loro ombrellini, vergognose di vedersi il punto di mira di tutto il paesetto affollato intorno al legno, col naso in aria, per vederle mettere il cucchiarin nel gelato, chiacchieravano a voce alta, ridevano forte, con la bocca stretta, e tenevano il mignolo in aria, quasi fossero innanzi allo specchio» (ME, p. 49)⁴⁴.

Se è vero che lo specchio è un «grande dissimulatore, [...] strumento per dissimulare anche il proprio stato d'animo»⁴⁵, si comprende allora perché Elena lo diserti solo quando un sentimento — l'*amour-passion* per Cataldi — avvertito come autentico e devastante non solo il cuore ma anche il corpo, le impedisce di calcare la maschera con cui solitamente il protagonista mondano nasconde, per convenzione, la propria intimità:

In poco più di un mese ella era divenuta irrecognoscibile, colle guancie scarse, gli occhi stanchi e profondamente solcati, qualcosa di cascante in tutta la sua persona. Ella si alzava tardi, passava delle giornate intere sdraiata sul canapè, senza aprir bocca. Non si occupava più di nulla, non s'interessava a nulla. S'annoiava di tutto, s'irritava alla più lieve contrarietà. Diceva che oramai si era fatta vecchia. Non si guardava più nello specchio... (ME, p.84).

Agli occhi di Camilla, invece, per tornare ai segnali di una sua diver-

⁴⁴ Ad essere più di tutti contaminato dal "morbo" cittadino è Don Peppino, il barone d'Altavilla, disposto, per amore di Elena, a trasformare i segni della propria naturale rozzezza nei tratti artificiali di una posticcia urbanità. I due brani seguenti descrivono il personaggio, per così dire, prima e dopo la cura: «Poi facendogli vedere nella sua camera, a capo del lettuccio piatto, il ritratto di un giovanotto bruno e tarchiato, un po' al modo di quei signori messi a festa, soggiunse: — Questo è Peppino! Elena lo guardò un po' per compiacenza, e rispose qualche parola insignificante. Peppino era uno come tutti gli altri, coi capelli ricciuti per giunta, e pettinati apposta per andare a farsi il ritratto, insacato in un vestito che voleva esser di città, con certi solini e certa cravatta che Elena aveva visti solamente ad Altavilla» (ME, p. 45); «Egli aveva viaggiato e aveva lasciato qua e là un po' della sua pinguedine e molto del suo denaro. In cambio aveva riportato dei vestiti di un sarto in voga, le maniere distinte, il frasario convenzionale dei saloni, la disinvoltura e l'impertinenza della sua ricchezza. Elena ne fu piacevolmente impressionata, quasi lusingata, come ciò fosse opera sua, pel lieve che aveva lasciato la sua memoria in quel mezzo contadino» (ME, p. 118).

⁴⁵ G. BENELLI, *Chi si specchia è perduto. Letteratura e specchio*, in AA.VV., «Fallit' *imago*. Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio, a cura di B. Bandini e D. Baroncelli, Longo, Ravenna, 1984, p. 112.

sità tipologica, lo specchio sembra essere un'inutile suppellettile che giace, come un lascito testamentario, a ricordo di Elena in uno spazio, la camera delle due sorelle che, per «i fiori di carta», «i vetri del balcone dipinti come una finestra di chiesa», «i ninnoli graziosi»⁴⁶ — tutta un'oggettistica che simula i caratteri di superfluità della roba di lusso — sembra non contemplarla:

Il letto di Elena era tuttora preparato per la notte, di faccia al suo, nella medesima cameretta bianca ornata di immagini di santi in tappezzeria colla testa e le mani di cartapeccora in rilievo. Camilla disfece la rimboccatura, stese sul letto della sorella la coperta di lana a fiori, si acconciò i capelli quasi senza guardarsi nello specchio, messo fra due cortine, su di un tavolino ornato di mussolina trasparente, e cominciò a spogliarsi lentamente, fissando il letto vuoto della sorella, restando assorta di tanto in tanto ad accarezzarsi le braccia pallide e un po' magre (ME, p. 8).

La portata simbolica dello specchio sembra riguardare non solo la tipologia dei personaggi ma anche lo statuto su cui tutto il testo si organizza. Niente più che uno specchio, infatti, figura topica del narcisismo, emblema del doppio, luogo in cui il reale si misura per smarrirsi con gli incantesimi dell'immagine riflessa, era adatto a segnalare le compromissioni della scrittura con i rigurgiti di un protagonismo d'autore e a sintetizzare iconograficamente i tratti fondanti di un romanzo in cui i "colori del vero" si stemperano alle luci artificiali di *salons* e *boudoirs*⁴⁷.

⁴⁶ «In quella stanza muta tutto parlava ancora di Elena, la quale l'aveva piantata come aveva voltate le spalle nel ritratto: le copertine all'uncinetto che decoravano le spalliere venerande delle poltrone floscie; i fiori di carta, inalterabilmente petulanti, sugli stipi e sulle cantoniere senza pretese, senza stile, senza età e senza vernice; i vetri del balcone dipinti come una finestra di chiesa. [...] Su ogni mobile c'erano dei ninnoli graziosi che Cesare aveva regalati ad Elena; sul tavolino i libri e i giornali che solevano leggere insieme; in un canto aspettava l'ultima pennellata un acquerello rappresentante una cascata argentina, fra due rocce color turchese, sotto un cielo oltremare, che due viandanti, maschio e femmina, osservavano dall'alto della rupe, tenendosi per mano, quasi avessero voluto fare il salto di Leucade; e fra i due uscì si allungava il pianoforte che era costato degli anni di privazioni al povero genitore» (ME, pp. 5-6).

⁴⁷ «Verità e realtà sono estranee allo statuto dello specchio, alla sua attività, alla sua mentalità. Anzi, il vero e il reale sono le sue vittime principali, gli obiettivi che egli si compiace di colpire con particolare acredine»; G. BENELLI, *Chi si specchia...*, cit., p. 110.

Ma per avviare verso la conclusione l'analisi del bifrontismo di atteggiamenti, visioni del mondo, corpi e pensieri, ci soffermiamo ora sulla contraddizione attanziale più appariscente, Elena/Cesare, in cui è scritta la distanza che separa la *grandeur* aristocratica dalla modestia contadina.

Le leggi del determinismo genetico si affrettano a conferire ai loro rapporti il carattere di un'antitesi irriducibile. Infatti, le regole dell'operosità borghese e del *bon ton* da una parte e la «severa disciplina ecclesiastica» dall'altra, distinguono i rispettivi *milieux* di provenienza, rintracciando, in due opposti modelli di educazione, le premesse di un'intesa impossibile⁶⁸. Eppure, l'*incipit* dell'interesse dello studente di provincia per la signorina della «famiglia dirimpetto» e di lei per lui, prende l'abbrivo da un'unica, intrigante seduzione, quella della distanza, reale o metaforica, dall'oggetto del proprio desiderio:

Nella corte della stessa casa, di faccia al quartierino degli studenti, erano le finestre della signorina Elena, e quei diverbi clamorosi facevano correre al terrazzino tutta la famiglia del vicecancelliere, le signorine col sorriso impertinente, il babbo col berretto di velluto in testa, la serva collo strofinaccio in mano; e alle volte perfino la mamma affacciava fra le tende giallastre il viso scialbo e discreto. La famiglia dirimpetto aveva una grande importanza agli occhi di studenti alloggiati in ragione di sette lire e pochi centesimi a testa, e che si rubavano il pane. Le signorine avevano ricevuta un'educazione quasi fossero destinate a sposare dei principi. Si udivano parlare inglese e francese sul terrazzino, suonavano il piano come non dovessero far altro tutta la vita, e di tanto in tanto mettevano alla finestra per asciugare dei dipinti che sembravano meravigliosi guardati da lontano. Contuttociò la sorella maggiore aveva già 32 anni, e la signorina Elena, la quale leggeva dei romanzi, quando non suonava il pianoforte, guardava con certi occhi, allorché era per la strada o sul terrazzino, come se aspettasse il personaggio romanzesco che doveva offrirle la mano, il cuore, e una carrozza a quattro cavalli (ME, p. 18).

Poi, la prossemica testuale accorcia le distanze e, riducendo, con il matrimonio, i due protagonisti nello spazio angusto e squallido delle «stan-zucchie nude» della Rosamarina, fa esplodere le contraddizioni:

⁶⁸ Si veda ME, pp. 5 e 18 e pp. 16-17.

Il primo giorno alla Rosamarina fu malinconico, in quelle stanzucchie nude, dove si ammonticchiavano quei cassoni come in un magazzino di ferrovia, al cadere di quella giornata scialba, colla prospettiva del paesetto perduto nella nebbia, grigiastro e scolorito nel cielo scuro. Il giovane avrebbe voluto correre subito ad Altavilla per abbracciare sua madre. Ma il canonico gli fece sapere che ella stava poco bene, e l'avrebbe vista in chiesa, quando poteva cominciare a uscire di casa. Nel paese dicevano: — Come principia allegramente questo matrimonio d'amore! (ME, p. 35).

Di qui in poi, i loro punti di vista divergono, i loro linguaggi contrastano; vivono differentemente la campagna come la città e l'incompatibilità dei rispettivi mondi di afferenza — rusciano e "metropolitano" — rende tra di loro impraticabile ogni possibile comunicazione.

Si legga, ad esempio, la descrizione della passeggiata fuori paese di Cesare in compagnia dello zio canonico che ad un lettore istruito sulle voci verghiane non può non suggerire, come un'eco sfumata, certi passaggi delicati, certe note idilliche — nel senso in cui Bachtin intende il cronotopo idillico⁶⁹ — con cui il villaggio di Aci Trezza, sospeso tra mito e storia⁷⁰, si era raccontato:

Ogni giorno estate o inverno andava a prendere lo zio canonico in chiesa, dopo i vesperi, e se pioveva entravano dallo speciale a veder sgocciolare l'acqua lungo i vetri, lo zio colla sottana raccolta fra le gambe, scambiando qualche parola col farmacista o con altri della conversazione, che stavano a ragionare colle mani sul pomo del bastone. Quand'era bel tempo facevano insieme quattro passi fuori del paese, lemme lemme, scambiando dei saluti coi conoscenti che s'incontravano, e si conoscevano tutti, oziando cogli occhi sulle gran macchie grigiastre degli oliveti, le quali si velavano già della tristezza del tramonto, ascoltando distrattamente il cicaleccio che facevano le donne alla fontana, e le voci che salivano dalle stradicciuole; discorrevano di quei campi che conoscevano palmo

⁶⁹ Per la definizione di cronotopo e per la peculiarità del cronotopo idillico nel romanzo, cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-233 e 372-383.

⁷⁰ Il riferimento è a V. MASELLO, *Verga tra ideologia e realtà*, De Donato, Bari, 1972 e soprattutto al capitolo *L'alternativa provinciale: fra storia e mito*, pp. 66-91. Sull'affinità del brano in questione con alcune rappresentazioni di Aci Trezza, si veda R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Liviana, Padova, 1971, pp. 108-109.

a palmo, s'interessavano alla loro cultura; misuravano a occhio il maggese della giornata che spiccava in bruno sulle stoppie giallastre; osservavano la chiusa preparata per le fave, punteggiata in nero dai mucchi d'ingrasso; commentavano la vigna spampanata di fresco, irta e spugnosa in mezzo agli altri filari verdeggianti. Poi, giunti al limite solito della loro passeggiata, che era un muricciuolo soprastante un orto, lo zio spolverava col fazzoletto due sassi, e si mettevano a sedere, coi gomiti sui ginocchi, riposando gli sguardi sulla bella vallata che si stendeva ai loro piedi, scolorita, sparsa di ciuffetti di verde cupo, accanto ai rari casamenti, chiazza di toni bruni, e biondicci, e verde pallido, solcata dalla striscia sottile dello stradone che si dileguava in lontananza. Accompagnavano macchinamente col pensiero i carri che sfilavano come punti neri, e mettevano delle ore a scomparire laggiù per la grande distanza; e alle volte, nel vasto silenzio della pianura sottoposta, credevano di udire il fischio della ferrovia, di là delle colline, come l'eco di un altro mondo. Allora il prete rientrava in sé, e sorrideva discretamente della loro fantasticheria come di una scappatella. [...] Poi ritornavano indietro passo passo, colle mani dietro la schiena, accompagnandosi ai contadini che tornavano in paese spingendo innanzi l'asino o la mula carichi, mentre tutte le campane suonavano l'avemaria, nel paesetto aggruppato come un branco di pecore, sotto il cielo smorto. Lo zio canonico tornava dallo speciale dove convenivano immancabilmente il notaio, il viceprete e qualchedun altro, sempre le medesime persone, a far crocchio, e raccontare i loro affari, o discorrere di quel che nella giornata avevano osservato degli affari altrui sulla faccia dei poderi, nella passeggiata vespertina. Cesare aveva il permesso di stare ad ascoltare anche lui sino ad un'ora di notte. Al primo tocco di campana augurava la buona sera alla compagnia, e andava a casa, dove le sorelle stavano sul terrazzino, al buio, chiacchierando colle vicine dalla strada. Pigliava il lume e saliva nella sua cameretta per mettersi a studiare. Più tardi si sentiva l'acciottolio delle stoviglie, gli altri rumori delle faccenduoole domestiche alle quali attendevano le donne. E ogni sera, alla stess'ora, si vedeva il solito lume alla finestra dei vicini dirimpetto che si mettevano a cenare (ME, pp. 16-17).

Espunto il lessico dell'indeterminatezza allestito per mimare la percezione estetica e sensuale attraverso la quale Elena vive un'immersione panica nella natura; cancellate le «dodole», il «ramerino», i «nocciuoli», tutte le tracce di una lingua letteraria appresa nel soggiorno fiorentino, Verga qui mira soprattutto a rappresentare i ritmi ciclici e biologici di una micro-comunità regolata sul sorgere e il calar del sole, dove tutti si conoscono, dove s'incontrano «sempre le medesime persone», per la quale l'immagine di un carro in lontananza o «il fischio della ferrovia», per-

ché figure del «vagabondaggio» e del «progresso», consentono la «fantasticheria» di un altrove, di un'avventura possibile con l'immaginazione o varcando i rigidi confini del villaggio⁷¹. Ma quello di Cesare sulla campagna non è solo uno sguardo ingenuo. La conoscenza concreta della terra convive infatti con la disposizione affettiva verso i luoghi natii, sicché il suo interesse va al «maggese della giornata», alla «chiusa preparata per le fave», alla «vigna spampanata di fresco». Il punto di vista di Cesare è, dunque, per metà, perfettamente assimilabile a quello dei braccianti che smorzavano, con la forza dirompente di un'antitesi, i facili entusiasmi di una «cittadina» per un pittoresco panorama agreste⁷² e, per intero, antifrastico, nell'idillio come nella concretezza, alla percezione estranea e puramente soggettiva di Elena.

L'estraneità di Cesare all'etichetta mondana è perfettamente speculare all'estraneità di Elena alla cultura contadina.

Disposto a farsi lasciare «nel vano di una porta, all'angolo di un divano, accanto a un tavolino di primiera, a soffocare gli sbadigli dietro il cappello, a interessarsi al giuoco che non capiva, a rispondere al chiacchierio vuoto dei conoscenti che passando accanto a lui barattavano quattro parole per cortesia» (ME, p. 61), Cesare non può adeguarsi alle logiche salottiere che infrange di continuo o opponendo al frivolo chiacchiericcio della società elegante il silenzio grave dell'austerità, o, ed è ancora più significativo, facendo irruzione sugli scenari della fatuità e della finzione con la potenza trasgressiva di una parola diretta ed essenziale. Esempio

⁷¹ Quella del «carro» è un'immagine ricorrente nei *Malavoglia* e legata soprattutto ad Alfio Mosca, il personaggio che, per cercar fortuna, va via da Aci Trezza per poi tornare ma con grandi difficoltà di reintegrazione, una volta spezzati i vincoli idilliaci. È un po' quanto accade a Cesare Dorello che, tornato ad Altavilla, «gli pareva ora veramente di esser il Figliuol Prodigio, sentiva la collera fredda e implacabile di quello zio che l'aveva idolatrato alla sua maniera calma, dietro quei vetri inesorabilmente chiusi». (ME, p. 55). L'immagine della «ferrovia» evoca invece la novella *Fantasticheria*, una sorta di abbozzo del romanzo dell' '81, in cui mondo rusticano e società mondana convivono nello spettacolo di un piccolo villaggio di pescatori osservato, attraverso il «microscopio», da una signora dell'alta società, solitamente avveza a guardare la vita «dall'altro lato del cannocchiale»; cfr. G. VERGA, *Fantasticheria*, in *Tutte le novelle*, ed. cit., vol. I, pp. 149-155.

⁷² Per i rapporti tra personaggi e natura nella letteratura romantica, si veda A. DE PAZ, *Il romanticismo europeo. Un'introduzione tematica*, Liguori, Napoli, 1987, pp. 67-71.

è, in proposito, la scena in cui, dopo aver assistito da lontano alle schermaglie amorose tra Elena e Cataldi, Cesare interviene, spiazzando con la semplicità di un'intimazione esplicita, un personaggio assuefatto alle conciliazioni del *bon ton*:

In questo momento un'ombra tagliò il vano luminoso del balcone, e apparve il marito. Il suo viso sembrava più bianco nell'oscurità. Egli disse ad Elena con voce calma che l'aspettavano per suonare un pezzo a quattro mani nel salone, e fece un cenno impercettibile onde pregare Cataldi di fermarsi un istante. Elena stavolta allibì [...] Faceva scorrere nervosamente intorno ai polsi i suoi numerosi braccialetti mentre spiegavano la musica sul leggio, cogli occhi sul balcone. Ma quasi subito rientrò suo marito, tranquillo in apparenza come l'aveva visto pochi minuti prima, e Cataldi rimase ad ascoltare sotto le tende, impenetrabile anche lui. Stavolta fu Elena che cercò di scambiare due parole da solo a solo con lui, dopo che ebbe suonato assai male, mentre duravano gli applausi. Ella lo fermò in un canto, un po' pallida, facendosi vento col ventaglio, e gli chiese con voce breve e secca: — Cos'è stato? — Una cosa assai strana. Mi ha pregato di lasciarvi in pace. Così come ve lo dico adesso, tranquillamente e con queste medesime parole. È una cosa semplicissima, che a nessuno è venuto in mente di dire, e che vi fa rimanere senza risposta (ME, pp. 66-67).

La dicotomia — carattere connaturato ad un testo dissociato⁷³ — sembra non risparmiarne neppure l'identità del singolo personaggio, sicché se il temperamento di Elena «è molto composito e contraddittorio»⁷⁴, Cesare, dal canto suo, non rifugge nelle pagine finali del romanzo, ad un passo dall'omicidio che lo consacra a tutti gli effetti personaggio rusticano, dal lasciarsi andare, in nome dell'*amour-passion*, a quell'«eloquio rotto e singhiozzante» annoverato tra gli espedienti retorici più abusati nella produzione giovanile di Verga⁷⁵, ben lontano da quel parlare per immagini concrete — «Egli non ignorava che bisognava picchiare e picchiare nella testa come colla zappa per farci entrare la laurea» (ME, p. 19)⁷⁶ — che aveva segnalato ad un lettore sensibile alle *nuan-*

ces ed alle variazioni di registro, la persistenza, seppure frammentaria, di un racconto di *sauvagerie* all'interno di una storia di *éducation*⁷⁷.

Comunque, quelli di Elena e Cesare sono sguardi che non s'incontrano mai, voci che non s'intendono. Sarà così pure per Gesualdo e per sua figlia Isabella, anche quando il presentimento della morte imminente, risvegliando il bisogno di tenerezza e di confidenza, tenterà il padre ad un dialogo impossibile perché una «ruga» — «la ruga ostinata dei Trao fra le ciglia»⁷⁸ — gli indicherà una palpabile frontiera al sentimento in un mondo devastato dalle avidità⁷⁹.

In significativo anticipo sul secondo romanzo del ciclo dei Vinti, anche *Il marito di Elena* si serve di segni naturali per raccontare incomunicabilità e solitudini, inquietudini e malesseri, ed un'altra «ruga» era già stata tracciata sul volto di Elena perché raccontasse, con l'evidenza di

⁷³ Il richiamo è alla prefazione di E. de Goncourt a *Les Frères Zemganno* (1879) nella quale si sottolineava la necessità, per il «realismo», di confrontarsi con la rappresentazione dell'alta società («des hommes et des femmes du monde, dans des milieux d'éducation et de distinction»), un soggetto certamente più arduo, dal punto di vista della forma, del racconto già realizzato delle basse sfere («la femme et l'homme du peuple, plus rapprochés de la nature et de la sauvagerie»).

⁷⁴ «E mentre la guardava, a quel modo, gli parve di scorgere anche lui quell'altro segreto, quell'altro cruccio nascosto, in fondo agli occhi della figliuola. E voleva dirle delle altre cose, voleva farle altre domande, in quel punto, aprirle il cuore come al confessore, e leggere nel suo. Ma ella chinava il capo, quasi avesse indovinato, colla ruga ostinata dei Trao fra le ciglia, tirandosi indietro, chiudendosi in sé, superba, coi suoi guai e il suo segreto. E lui allora sentì di tornare Motta, com'essa era Trao, diffidente, ostile, di un'altra pasta. Allentò le braccia, e non aggiunse altro»; G. VERGA, *Maurodon Gesualdo* (1889), in *Tutti i romanzi*, ed. cit., vol. III, p. 625.

⁷⁵ «Forse non riuscì, per via degli strumenti di poetica di cui disponeva, cioè perché il naturalismo non poteva che tradursi in rappresentazione del pieno, del visibile e del concluso, a cogliere la profondità di irradiazione di quel vuoto e la sua potenziale produttività, rispetto ai compiti di rappresentazione che si era proposto, per i successivi gradi del progetto. Come don Gesualdo, aveva preferito fermarsi su di un segno amaro ma naturalisticamente leggibile (l'ostinata ruga dei Trao che solca la fronte di Isabella), coniugare insomma la sordità del cuore alla stirpe, l'emotività imperfetta alla legge rassicurante del sangue esausto, della pervicace biologia; e poi: «Perfino chi, come Pirandello, Svevo o Gadda, più tardi, salterà dentro quelle macchine invisibili, per lasciarsene «umoristicamente» trasportare o per cercare di governarne con una nuova teoria la forza centrifuga, conserverà a lungo la «nostalgia» di Zola (o di Verga, da noi): la nostalgia di bordi visibili, tra scienza e storia, di rapporti decifrabili e concludibili, tra teoria e forme; di segni chiari (come la ruga dei Trao) entro cui inscrivere l'inchiesta narrativa e le sue leggi»; G. MAZZACURATI, *Introduzione a G. VERGA, Maurodon Gesualdo* (1888-1889), ed. cit., pp. XXXIII - XXXIV e XXXVI - XXXVII.

⁷⁶ Sulla contraddizione come cifra distintiva di ME, si veda in particolare M. VITTA, *Introduzione...* cit., p. 9 e *Letteratura e società...* cit., p. 32 e sgg.

⁷⁷ F. PORTINARI, *Le vampire...* cit., p. 168.

⁷⁸ G. RAYA, *La lingua del Verga...* cit., p. 23.

⁷⁹ Cfr. A. ANDREOLI, *Circularità...* cit., pp. 183-184.

un'impronta tangibile, il progressivo ed inarrestabile disfacimento dei miti della famiglia e della solidarietà:

Però le si leggeva nel sorriso che si arrestava all'angolo della bocca, nella ruga che si disegnava rapidamente fra le sue sopracciglia, in certo imbarazzo dello sguardo, come una vaga preoccupazione, una sfumatura d'inquietudine. E, cosa strana, guardava alle volte Cesare che era sempre vicino a lei delicatamente affettuoso, con una certa timidezza carezzevole e femminile nelle sue espansioni. Ella sembrava dirgli storditamente: — Cosa te ne importa? Dimmi che cosa te ne importa? (ME, p. 51)⁸⁰.

3. Profili anticipati

È seguendo questa traccia naturale che l'analisi del *Marito di Elena*, sin qui articolata sulle strutture del testo, proverà a varcare i confini del racconto per avventurarsi in un discorso intertestuale che coinvolga, con il romanzo dell' '82, anche il *Mastro-don Gesualdo* e *La duchessa di Leyra*.

La "ruga" non è l'unica traccia che consente di stabilire una significativa *liaison* tra Elena Dorello ed Isabella Motta. «Il romanzo della giovane Isabella» — com'è stata definita la diversa scrittura che nella parte terza del *Mastro-don Gesualdo* attenta alla compattezza stilistica del testo⁸¹ — fornisce, infatti, una mappa indiziaria che consente di stabilire eloquenti riscontri tra le due storie. Motivi e temi rimbalzano da un romanzo all'altro, così come una sola voce narrante, impostata sulle corde ambigue della mondanità, racconta i drammi sentimentali di due cuori romantici.

Anche Isabella, come Elena, ha ricevuto un'educazione raffinata che la dispone quasi deterministicamente al mondo di lusso; «de belle maniere, leggere e scrivere, ricamare, il latino dell'ufficio anche»⁸², misurano

la sua distanza dagli orizzonti materiali di Gesualdo, affollati di messi e di covoni, di mandrie e di spighe, non diversamente da come la conoscenza dell'inglese e del francese, lo studio del pianoforte, rendevano intollerabili ad Elena le mediocrità del marito⁸³; l'effervescenza dell'immaginazione, «un vago desiderio di cose ignote» e soprattutto la familiarità con la letteratura, fanno anche di lei una Bovary in versione ridotta⁸⁴, risoluta a sostituire la monotona evidenza del "qui" ed "ora" con le intriganti malie dell' "altrove"⁸⁵; rossori e pallori attraversano anche il suo viso come altrettanti sintomi delle aritmie di un'eroina sentimentale⁸⁶, ed i suoi occhi, «degli occhi che vedevano il peccato»⁸⁷, evocano, in dissolvenza incrociata, un altro sguardo, quello di Elena «colla colpa ancora negli occhi» (ME, p. 90)⁸⁸.

⁸⁰ «Elena al sentirsi ripetere continuamente: — Nulla! nulla! — al veder sempre quella fisionomia scorata, sentiva mancare d'animo anche lei; l'insuccesso continuo l'indispettiva contro quell'uomo che non sapeva esser forte, che non sapeva lottare, che non sapeva pigliare d'assalto la sua posizione, che cercava di dissimularle la stanchezza del viso, e la preoccupazione fissa dinanzi all'occhio» (ME, p. 72); e ancora: «Il marito, lì davanti, colle sue cartacce sotto il braccio, col viso pallido dalla fatica, col sorriso distratto, non aveva nulla di artistico agli occhi di tal moglie, nulla di teatralmente affettuoso. Per poco non gli rimproverava: — Tu non le vuoi bene alla Barberina! In lui tutto era modesto: il lavoro, la tenerezza, la generosità delicata. Quando facevano dei progetti per l'avvenire della bimba, dei castelli in aria, quelli di Elena erano sempre i più belli e i più pittoreschi» (ME, pp. 99-100).

⁸¹ «Sentiva un'inquietezza, un'uggia, che la facevano rimanere colle mani inerti sul ricamo, che la facevano cercare certi posti per leggere i pochi libri, quei volumetti tenuti nascosti sotto la biancheria, in collegio»; G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* (1889), in *Tutti i romanzi*, ed. cit., vol. III, p. 528. E per Elena: «Elena viveva troppo in quell'atmosfera artificiale delle sue letture romanzesche. La lettera a Cataldi era stato l'episodio di un romanzetto da educanda» (ME, p. 104).

⁸² Per R. BOURNEUF e R. OUELLET (*L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino, 1976, p. 129), è proprio sulla «duplice opposizione dell'ora e qui e del futuro-altrove», che è costruito il romanzo *Madame Bovary*.

⁸³ «[...] e Bianca guardava Isabella la quale teneva i grand'occhi sbarrati nell'ombra, assorta, e le si mutava ad ogni momento l'espressione del viso delicato, quasi delle ondate di sangue la illuminassero tratto tratto»; G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* (1889), in *Tutti i romanzi*, ed. cit., vol. III, p. 530.

⁸⁴ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* (1889), in *Tutti i romanzi*, ed. cit., vol. III, p. 519.

⁸⁵ «Tutto a un tratto gli si rizzò dinanzi agli occhi il ricordo di un giorno in cui l'aveva incontrata sull'uscio, pallida, colla colpa ancora negli occhi. E rimase fulminato» (ME, p. 90).

⁸⁰ Si veda anche ME, p. 52.

⁸¹ G. MAZZACURATI, *Introduzione a G. VERGA, Mastro-don Gesualdo* (1888-1889), ed. cit., vol. III, p. XXXIV.

⁸² G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* (1889), in *Tutti i romanzi*, ed. cit., vol. III, p. 511.

Le leggi di una verosimile consequenzialità delle azioni ai caratteri, inabrogabili per un romanziere verista, stabiliscono che la topografia delle affinità si estenda dalla carta d'identità dei protagonisti ai loro racconti. Infatti. Una fuga d'amore — quella di Elena con Cesare e di Isabella con Corradino La Gurna — colora di romanticismo entrambi i destini⁸⁹; un unico paradigma attanziale, il poeta, contro cui l'ironia ormai scaltrita di un narratore edotto di «Banche e di Imprese industriali» variamente si esercita⁹⁰, seduce entrambe con la letterarietà delle sue pose, sicché Fiandura sta a Corradino La Gurna come Elena sta ad Isabella; lo scenario di Mangalavite che agli occhi appassionati di Isabella perde i connotati di terra lavorata per disporsi a fondale di un'epifania d'amore, riutilizza immagini già viste alla Rosamarina ed anche qui, nelle terre assolate di Sicilia, il rapporto con la natura, può, per il tramite di un personaggio da *boudoir*, divenire mediato ed artificioso. Ne consegue che anche nel romanzo di Isabella «la scrittura romantica avvolgente e coinvolgente» torna a tentare un narratore intenzionato a riprodurre fedelmente «gli artifici della parola» aristocratica e che il registro mondano venga riutilizzato per dare voce ai fremiti e ai languori di una Trao innamorata:

All'ombra dei noci, vicino alla sorgente, in fondo al viale che saliva dalla casina, c'era almeno una gran pace, un gran silenzio, s'udiva lo sgocciolare dell'acqua nella grotta, lo stormire delle frondi come un mare, lo squittire improvviso di qualche nibbio che appariva come un punto nell'orizzonte immenso. Tante piccole cose che l'attraevano a poco a poco, e la facevano guardare attenta per delle ore intere una fila di formiche che si seguivano, una lucertolina che affacciavasi timida a un crepaccio, una rosa canina che dondolava aldisopra del muricciuolo, la luce e le ombre che si alternavano e si confondevano sul terreno [...] Di giorno in giorno era un senso nuovo che sorgeva in lei, dai versi che leggeva, dai tramonti che la facevano sospirare, un'esaltazione vaga, un'ebbrezza sottile, un turbamento misterioso e pudibondo che provava il bisogno di nascondere a tutti. [...] La sua anima errava vagamente dietro i rumori della campagna, il pianto del chiù, l'uggiolare lontano, le forme confuse che viaggiavano nella notte, tutte quelle cose che facevano una paura deliziosa [...] Penetrava in lei il senso delle cose, la tristezza della sorgente, che stillava a goccia a goccia attraverso le foglie del capelvenere, lo sgomento delle solitudini perdute lontano per la campagna, la desolazione delle forre dove non poteva giungere il raggio della luna, la festa delle rocce che s'orlavano d'argento, lassù a Budarturo, disegnandosi nettamente nel gran chiarore, come castelli incantati⁹¹.

Ancora una volta, dunque, il soggetto s'impone al linguaggio e — per riallacciarsi ancora ai termini del discorso critico svolto da G. Mazzacurati — i preziosismi dello stile, espunti dal romanzo di Gesualdo intriso di "corpi" e di "roba", vengono impiegati ora che, a parlare, è invece un'anima, quando sono le sensazioni e le atmosfere ad affollare la pagina.

Il breve romanzo di Isabella avrebbe dovuto, come si sa, avere più ampio sviluppo nella storia della *Duchessa di Leyra*. Così non fu. Nonostante che Verga continuasse ad assicurare Treves e gli amici di lavorare sempre alla *Duchessa*⁹², del romanzo non restano che il primo capitolo e

⁸⁹ È abbastanza singolare che per descrivere entrambe le fughe d'amore, Verga adoperi la stessa espressione: «Lo zio Luigi telegrafò ad Altavilla che il nipote aveva fatta la frittata» (ME, p. 26) e «Chetatevi, don Gesualdo. Vostra figlia è in luogo sicuro [...] Sono venuta apposta per accomodar la frittata»; cfr. G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* (1889), ed. cit., vol. III, p. 552. Va ricordato che il legame tra i due romanzi è ancora più profondo dal momento che nell'edizione dell' '88 i lineamenti di Gesualdo Motta e di Bianca Trao richiamavano quelli di Cesare ed Elena (cfr. M. VITTA, *Introduzione...* cit., p. 8) e che nei cartoni preparatori del *Gesualdo* sono rintracciabili materiali della ritrattistica già adoperati in ME (cfr. A. ANDREOLI, *Circularità...* cit., p. 187).

⁹⁰ Il riferimento è alla nota prefazione ad *Essa*; cfr. G. VERGA, *Essa*, ed. cit., vol. II, p. 89. Che la «diffidenza [...] nei confronti della poesia» sia un elemento comune al *Marito di Elena* e al *Mastro*, lo sottolinea R. Luperini nella guida alla lettura del capitolo secondo, Parte III, dell'edizione Mondadori (1992) del *Mastro-don Gesualdo* da lui curata, a p. 276. Sull'episodio del poeta Fiandura e del suo incontro clandestino con Elena, si veda I. FRANGES, *Un episodio "brutto"...*, cit., e M. DELLA SALA, *Verga e Del Balzo. La storia vera ne "Il marito di Elena"*, Atripalda, 1982, una curiosa interpretazione del XIII capitolo in particolare e di tutto il romanzo in generale, come riscrittura di un fatto di vita, la storia d'amore clandestina con Julie Doumerc di Carlo Del Balzo, di cui Verga, amico e confidente dello scrittore irpino, sarebbe stato a conoscenza.

⁹¹ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* (1889), in *Tutti i romanzi*, ed. cit., vol. III, pp. 528-529.

⁹² «Intanto tu che fai? Io lavoro sempre alla mia *Duchessa*» (lettera a F. Di Giorgi dell'8-9 dicembre 1897, in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimicci, Balzoni, Roma, 1979, p. 328); «Ad ogni modo ne parleremo, e vi darò il manoscritto, o le bozze di stampa in tempo per cominciare la traduzione prima che sia pubblicata in italiano. Il romanzo uscirà nella «Nuova Antologia» nel 1° semestre dell'anno venturo, verso il maggio o giugno.» (lettera a E. Rod del 10 novembre 1898, in G. VERGA, *Lettere al suo traduttore...* cit., pp. 115-116); «Io lavoro sempre alla *Duchessa*» (lettera a E. Rod del 28 marzo 1899, ivi, p. 119); «Chiedimi la vita, ma non volere da me questo. Prima di tutto perché ho sulle braccia, sulle

poche righe del secondo salvati, come si è detto, insieme agli schemi dell'opera che Verga era solito premettere alla scrittura dei testi, da Federico De Roberto.

Il fantasma di Elena Dorello sembra aggirarsi anche nello schema dell'opera e in quel poco che di essa ci è dato di leggere. Se è vero che il romanzo di Isabella è un cartone preparatorio per *La duchessa di Leyra*⁷¹, il sintetico quadro sinottico qui approntato per visualizzare le assonanze tra le *silhouettes* femminili dell' '82 e dell' '89 — somiglianti, lo si è visto, per statuto anagrafico e per psicologia, per temperamento e per visione del mondo, per destino e linguaggio — intendeva proprio dare qualche credibilità all'ipotesi di un "effetto Elena" su di un romanzo mai scritto, alla congettura che un racconto "jellato", invisibile al suo autore, abbia concorso a tacitare, sulla soglia del mondo di lusso, la voce verghiana. Tentati in questo oltre che da indizi testuali, da lontane e più recenti insinuazioni⁷², la catena Elena-Isabella-Duchessa, se verificata sui testi,

spalle, sulla pancia questo romanzo che mi prende tutto, che mi preoccupa a scadenza fissa peggio di una cambiale da cui non voglio e non posso distogliere neppure un minuto della mia *sita attiva*» (Lettera a F. Di Giorgi dell'8 aprile 1899, in G. VERGA, *Lettere sparse...* cit., p. 339); «La Duchessa di Leyra va innanzi lentamente, e ancora nulla di positivo posso dirvene, perché sono ben lontano dall'averla terminata, e ho dovuto chiedere una proroga alla «Nuova Antologia» che doveva cominciare la pubblicazione fra poco. Sarà invece per la fine dell'anno» (lettera a E. Rod del 30 maggio 1899, in G. VERGA, *Lettere al suo traduttore...* cit., pp. 120-121); «Sono tutto alla mia Duchessa che viene bene, sembra, e sono contento sinora» (lettera a Dina di Sordevolo del 1° gennaio 1901, in G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Tindalo, Roma, 1971, p. 75); «Sono più che mai tra le braccia della Duchessa, la quale sinora, grazie a Dio, mi lascia contento e spero postarmela bell'e finita così in primavera» (lettera a G. Treves del gennaio 1901) e, sempre a Treves, nel febbraio dello stesso anno: «Sono tutto al romanzo ... Non posso lagnarmi né della salute né della mia Duchessa di Leyra», (in G. RAYA, *Verga e i Treves...* cit., rispettivamente a p. 203 e a p. 204).

⁷¹ Commentando l'inizio del II capitolo della terza parte del *Mastro*, G. Mazzacurati scrive: «[...] perché questo piccolo romanzo di formazione che per ora fa corpo con la storia di MdG è anche una preparazione, in complicato aggetto, per le ulteriori arcate previste dal ciclo, da *La Duchessa di Leyra* a *L'uomo di lusso*; G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* (1888) - (1889), ed. cit., p. 320n.

⁷² «Col *Marito di Elena* respiriamo dunque nella stessa filiofilia della *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*, con un tentativo di maggiore raffinemento per quello che è il sentimento della muliebrità, quasi che l'artista idoleggi già, istintivamente, il futuro fantasma della *Duchessa di Leyra*» (L. RUSSO, *Giovanni Verga...* cit., p. 232); «Elena è dunque un approdo prevedibile, l'anello di congiunzione con la duchessa di Leyra» (F. PORTINARI, *Le sumpire...* cit., p. 167); «Nei primi anni '80, poi, c'era stato *Il marito di Elena*, a testimoniare che quell'orizzonte, provvisoriamente accantonato, non era mai

dovrebbe, nelle nostre intenzioni, liberare *Il marito di Elena* dalla gabbia interpretativa che l'isolava, nella storia verghiana, come un momento regressivo più o meno motivabile, per riconoscergli il diritto a comparire nella storia non finita di un ciclo annunciato.

La vicenda di Isabella, divenuta Duchessa di Leyra, avrebbe dovuto essere, come già era stato per Elena, storia di un matrimonio fallito, di adulteri e di gelosia⁷³; nella vita sentimentale della Duchessa, Corrado La Gurna, «logoro della vita intensa, il capo nelle nuvole e i piedi nel fango, l'anima sensibile e addolorata» e don Carlo La Rocca «il padre eterno dell'eleganza, scettico, mondano, egoista e amabilissimo»⁷⁴, sembrano rispettivamente e sinteticamente riecheggiare alcuni tratti socio-caratteriali di Cataldi e di Fiandura, del duca Aragno e di don Peppino; Isabella sarebbe stata «un'intrusa nella società palermitana»⁷⁵ allo stesso modo in cui Elena aveva dovuto sopportare di fare «anticamera» presso l'aristocrazia di Altavilla⁷⁶.

Ma è soprattutto nella lingua che le affinità dei due romanzi, quello già scritto e l'altro interrotto, si fanno più evidenti.

P. Trifone, in un saggio dal titolo *Nota sulla lingua della Duchessa di Leyra*⁷⁷ rileva la compresenza, nel breve frammento del romanzo, di «acquisizioni stilistico-sintattiche del Verga rusticano» e di «serie semantico-lessicali tipiche delle opere giovanili» recuperate all'occorrenza per raccontare i «velluti» e la «causerie» dei «salotti mondani». Non erano forse

stato davvero cancellato; e anzi, il romanzo si può considerare perfino una prima prova di quella mistura dei mondi (e delle loro tipiche forme) che attendeva necessariamente il «ciclo dei vinti», una volta sorpassato il *Mastro-don Gesualdo*, anello di congiunzione tra lo strato dei «sprimitivi» e i vertici della società post-unitaria» (G. MAZZACURATI, *Un ciclo interrotto: Verga dal «Mastro-don Gesualdo» alla «Duchessa di Leyra»*, in «L'asino d'oro», anno II, 1991, p. 82).

⁷³ Si veda lo *Schema della Duchessa di Leyra*, in G. VERGA, *Tutti i romanzi*, ed. cit., *Appendice terza*, vol. III, pp. 727-730.

⁷⁴ Si veda *Personaggi della Duchessa di Leyra*, ivi, p. 730.

⁷⁵ Cfr. *Schema della Duchessa di Leyra*, ivi, p. 727.

⁷⁶ «[...] e in fondo a quei pensieri, vedeva se stessa, la simpatia che le aveva mostrato quell'uomo scappellato da tutti, in quel paese che a lei faceva fare anticamera, che la trattava da eguale soltanto in campagna, dove può permettersi delle familiarità anche con dei subalterni» (ME, p. 57).

⁷⁷ In «Filologia e critica», I, 1976, pp. 454-465.

queste le caratteristiche della compagine linguistica del *Marito di Elena*? Allo stesso modo della *Duchessa di Leyra* e, prima, del *Mastro-don Gesualdo*, anche il romanzo dell' '82 iniziava in *medias res*, utilizzando, per dare avvio alla storia, una tecnica teatrale — ed il teatro, come metafora, è massicciamente presente nel *Marito di Elena* per poi divenire, nel *Mastro*, uno scenario ed anche un registro della scrittura¹⁰⁰ — funzionale alla presentazione diretta dei personaggi sulla scena; come non mancano costrutti di libero indiretto e «moduli [...] espressioni [...] metafore tratti dal linguaggio familiare ed emotivo»¹⁰¹. L'impiego poi del vocabolario galante — termini relativi agli «attributi della *belle femme*, alla fenomenologia dell'amore, ai portati della moda»¹⁰² — produce inevitabili ricalchi

¹⁰⁰ Il teatro come elemento tematico-foemale e come metafora costituisce un ulteriore fattore di affinità tra la scrittura del *Marito di Elena* e quella del *Mastro-don Gesualdo*. Se nel romanzo dell' '89 il capitolo quarto della seconda parte era totalmente dedicato al racconto, aforzatamente ironico, dell'amore del baronello Rubiera e della commediante Aglae e se la teatralità sembra essere un elemento forte della lingua complessiva del testo (si veda, in merito, B. AMBROSINI, *Narrazione e teatro nella lingua del "Mastro-don Gesualdo"*, in AA.VV., *Il Centenario... cit.*, vol. II, pp. 517-551), in ME il teatro e tutto ciò che ad esso afferisce viene utilizzato da Verga ogniqualvolta la voce narrante intende sottolineare le falsità della società mondana e le menzogne dell'amore-passione: «Elena offrì il rosolio in una cassetta da liquori simile a quella che la baronessa madre teneva sottochiave per le grandi occasioni. A Don Peppino sembrava di trovarsi al teatro, quando i dilettanti di Altavilla rizzavano una campagna di cartone, nella quale le pastorelle recitavano coi guanti e le scarpette verniciate» (ME, p. 48); «Don Peppino, fuori di sé dalla sorpresa e dalla gioia stava per recitare la sua parte» (ME, p. 59); «Il poeta, trionfante, aveva spalancato il balcone per preparare la messa in scena, la festa del cielo che armonizzava colla festa dei loro cuori...» (ME, p. 107). Sembra il caso di ricordare che in un'intervista rilasciata ad Ogetti nel '94, Verga considerava il teatro una forma «inferiore e primitiva» rispetto al romanzo; cfr. U. OGETTI, *Alla scoperta... cit.*, pp. 70-71. Sull'inizio in *medias res* di ME e sulle anacronie narrative che questa opzione comporta, si veda E. SARNO, *Le misere temporali del "Marito di Elena"*, in *Verga. I romanzi uniformi*, Riposte, Avellino, 1987, pp. 71-80.

¹⁰¹ Esempio è, in proposito, il linguaggio adoperato da don Liborio: «Che volete adesso? Avete perso la mula, e andate cercando la cavezza? Mi hanno riso in faccia quando hanno sentito che il rapitore è più giovane di mia figlia. Capite, donn'Anna? Al giorno d'oggi non c'è polizia, né giustizia, né niente! Capite? Se la serva vi ruba le posate, dovete produrre i testimoni. Se uno vi ruba la figliuola, dovete dichiarare quanti anni ella abbia!» (ME, p. 4).

¹⁰² Qui, gli esempi dal testo sono numerosissimi. Valga, come assaggio: «Elena, colla testolina china sul libro o sul lavoro, in atteggiamento da vittima, fìgeva in viso a Cesare delle occhiate lente e malinconiche, ogni volta che alzava il capo, e il seno le si gonfiava e faceva alitare la blonda come cosa viva» (ME, p. 25).

della lingua con cui i bisogni aristocratici di una piccola borghese, «educata come una principessa»¹⁰³ — erano già stati raccontati; infine anche la parodizzazione del linguaggio letterario e pseudo-letterario che, per Trifone, accomuna la scrittura della *Duchessa di Leyra*, del *Mastro-don Gesualdo* e di novelle coeve come *Il tramonto di Venere*, ha un suo antecedente nella riproduzione ironica dell'enfasi liriceggiante di Fiandura e nei toni in falsetto con cui don Liborio discute di politica e di leggi¹⁰⁴. Ed a sostegno delle equivalenze formali tra i due romanzi, valga come esempio l'anticipazione, nel *Marito di Elena*, di quella «ricca fenomenologia del rossore e dell'arrossire» che è apparsa ad uno studio capillare della lingua del Verga verista, un segno, nella *Duchessa*, della «ricerca attenta dell'intonazione al nuovo ambiente»¹⁰⁵. Se nel romanzo non finito si legge infatti che «la Duchessa andava a prendere il posto che le spettava [...] più rossa delle fucsie che aveva sul cappellino»¹⁰⁶, non diversamente, per dipingere la società mondana della Rosamarina, la voce narrante avvertiva che «le signore» erano «rosse come i loro ombrellini».

¹⁰³ «L'abbiamo educata come una principessa! come se avesse dovuto sposare un re di corona! la figlia di un povero cancelliere di tribunale!...» (ME, p. 6).

¹⁰⁴ «Il poetucolo, geloso per vanità, aveva scritto una satira furibonda contro di Lei. - «Ti rammenti? — L'elegia erotica e accusatrice. — Ti rammenti, nel salotto color d'oro? — Ti rammenti, quando venisti a trovarmi nella povera stanzetta? — La povertà tornava bene con l'intonazione piagnucolosa. Le allusioni erano trasparenti come il cristallo, i particolari precisi per l'impronta di *istintività* che richiedeva l'argomento. — Ti rammenti il primo bacio, sulla poltrona di velluto nero, ricamato colle tue cifre? e il fazzoletto che dimenticasti nella mia stanza? il profumo che vi lasciasti con esso? il tuo nome dolce al pari di quello della tua greca sorella? Ah! dove l'hai portato adesso quel profumo, traditrice? Nell'alcova principesca! nelle stanze anticipatamente profanate da altri amori volgari. Hai barattato il tuo motto altero "*Tant que vivray entre n'avray*" contro una corona a cinque fioroni, perché t'è parsa più nobile di una fronda d'alloro, e più bella dei vent'anni, e più splendida dei capelli blondi...» (ME, p. 112); «Il padre della signorina Elena era stato vicecancelliere al tempo dei Borboni, e aveva sulla punta delle dita tutte le questioni legali. Peggio pel governo attuale che aveva messo al riposo un uomo di quelle capacità, tanto, s'andava a finire colla repubblica! il vecchio cancelliere borbonico, messo a riposo, era diventato rosso sino al bavaro spelato del soprabito, e prestava anche un po' di orecchio alle novità del socialismo» (ME, p. 21). Sul registro comico adoperato per Don Liborio, si veda F. PORTINARI, *Le vampire... cit.*, p. 169.

¹⁰⁵ F. BRUNI, *Sulla lingua del "Mastro-don Gesualdo"*, in AA.VV., *Il Centenario... cit.*, vol. II, p. 411.

¹⁰⁶ G. VERGA, *La duchessa di Leyra*, in *Tutti i romanzi*, ed. cit., *Appendice terza*, vol. III, p. 736.

L'analisi, seppure appena abbozzata, degli indizi disseminati nei testi, sembra dunque confermare che quello del *Marito di Elena* è un «mondo intermedio tra il *Gesualdo* e la gente di lusso» — per riprendere la lettura di Debenedetti da cui siamo partiti — perché motivi, temi e scelte di stile omologano la storia di Elena, il romanzo di Isabella e l'avventura mai scritta della Duchessa di Leyra. Un ulteriore ed ultimo accertamento ci viene dalla comparazione di uno stralcio della prefazione a *I Malavoglia* con una lieve, ma probante traccia — forse inconsapevolmente lasciata — nel racconto delle inquietudini di Elena Dorello. Nel progetto rigidamente codificato di una scrittura che attraversasse la scala sociale dalle «basse sfere» alle «bramosie» ed alle «ambizioni» dell'alta società, al secondo ed al terzo gradino si leggeva:

Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarna in un tipo borghese, *Mastro-don Gesualdo*, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà *vanità aristocratica* nella *Duchessa di Leyra*¹⁰⁷.

E per Elena, Verga aveva scritto:

La casa ormai era messa su questo piede, che le amiche intime fossero almeno delle baronesse, e Cesare che pagava tutto si presentasse timidamente nel suo salone, fra le tende di broccato antico, e il duca Aragno desse a ogni cosa il tono, il gusto, il colore, le maniere grandiose che lusingavano la *vanità borghese* di Elena... (ME, p. 112)

I corsivi sono nostri, a visualizzare come la «vanità borghese» che sigla le fatue aspirazioni dell'eroina dell' '82 sintetizzi, quasi situandosi nel mezzo, il «tipo borghese» — incarnatosi poi in un capomastro che aspirerà a *parvenir* — e la «vanità aristocratica» di una *silhouette* femminile che avrebbe dovuto, nei programmi, aggirarsi tra i salotti e le alcove della Palermo della metà del secolo.

Tra le varie ipotesi avanzate dalla critica sull'improvvisa interruzione

ne del ciclo dei Vinti, la più convincente ci sembra senza dubbio quella che ravvisa in uno scacco di natura formale le motivazioni del silenzio verghiano¹⁰⁸. Il metodo dell'impersonalità felicemente impiegato a raccontare le passioni elementari di una famiglia di pescatori, adeguato non senza difficoltà, alle più complesse esigenze di una società di provincia, era stato costretto, dinanzi all'ineffabilità delle raffinate ed impalpabili vertigini aristocratiche, ad ammettere i propri limiti, a prendere atto dell'inadeguatezza di una parola "esatta" e "sincera" a descrivere un mondo che, per prassi, «nasconde il proprio corpo, la propria sostanza passionale»¹⁰⁹. Una sconfitta certamente bruciante se nel 1889 Verga confidava a Felice Cameroni il proposito di proseguire, da narratore «anonimo» ed «incognito», a ritrarre la vita delle alte sfere:

Sto per finire di correggere *Mastro-don Gesualdo*. A proposito *mi sono rimesso a leggere* da che non sono costretto più a torturarmi con quello che ho scritto io — fra la gestazione e il parto non posso darmi questo lusso della letteratura *che mi turba*, e adesso ho fra le mani *Eredità illegittima*, della quale non ho ancora un'impressione netta, perché non sono a metà del libro, che pur sembrami superiore alla *Sorella Orsola* e al *Piacere* dove ho trovato di gran belle pagine, accanto a un convenzionalismo a un'inesperienza della vita che mi fanno male perché il libro *mi piglia* ancor più che non faceva *Eredità illegittima*. Anche l'*artificiosità*, la *preziosità*, direi mi parrebbero perfettamente intonate al soggetto se fossero più *sincere*. Ti parrà un bisticcio, ma non so esprimermi meglio. Ad ogni modo è un'opera d'arte di valore reale che ha il suo *carattere*. A me dà noia di conoscere l'autore che mi si affaccia ogni tanto fra una pagina e l'altra più Sperelli dell'altro. Vorrei, caro Cameroni che lo scrittore del romanzo fosse perfettamente anonimo e incognito. Parmi che la grand'arte ci guadagnerebbe ad essere considerata senza trasparenze o reminiscenze — *per se stessa*. E se potessi vorrei ricominciare io con tal modo. Arrivederci nell'*Uomo di lusso*¹¹⁰.

Ma *L'uomo di lusso*, renitente ai paradigmi della oggettività, inadattabile ai modelli del naturalismo, aveva già trovato proprio nella scrittura

¹⁰⁸ G. MAZZACURATI, *Un ciclo interrotto...* cit., pp. 77-89.

¹⁰⁹ Ivi, p. 83.

¹¹⁰ Lettera a Felice Cameroni del 20 novembre 1889, in G. VERGA, *Lettere sparse...* cit., pp. 231-232.

¹⁰⁷ G. VERGA, *I Malavoglia*, ed. cit., vol. II, p. 429.

soggettiva di Gabriele D'Annunzio la sua consacrazione a personaggio romanzesco e, vestite le spoglie di un'esteta assillato da una percezione simbolica del reale¹¹¹, si era opposto, in coincidenza con gli ultimi ritocchi della parabola di Gesualdo Motta, come un «vento traverso, estraneo alla [...] rotta» rigidamente prefissata dal ciclo dei Vinti¹¹².

Nella carriera di uno scrittore densa di soddisfazioni¹¹³, non a caso sfiducia e malcontento accompagnarono, per esplicita ammissione dello stesso Verga, *Il marito di Elena*, il romanzo di Isabella e *La duchessa di Leyra*, ogniquale, cioè, che un narratore rusticano provava ad adattare i propri strumenti all'affresco dell'alta società.

Il nutrito epistolario verghiano registra queste intermittenze autocritiche, dalle prime inquietudini alla decisione di un'inevitabile quanto dolorosa rinuncia alla scrittura. Se infatti ad Eduardo Rod, il traduttore dei suoi più grandi successi letterari, scriveva: «Le manderò fra un mese *Il ma-*

¹¹¹ Cfr. A. MAZZARELLA, *Il piacere e la morte. Sul primo D'Annunzio*, Liguori, Napoli, 1983.

¹¹² «Al crocevia di tanti problemi interni, di tante difficili metamorfosi della propria tecnica e del proprio linguaggio, si trovò forse anche l'ombra esterna, ma non meno ardua da esorcizzare, di una scrittura della crisi come quella di D'Annunzio, rapidamente fortunata, nella stessa sfera di pubblico cui Verga contava di fare appello, con la prosecuzione del suo ciclo. Come un vento traverso, estraneo alla sua rotta, cui era difficile però sottrarsi del tutto, la soluzione stilistica del nuovo *enfant gâté* gli apparve probabilmente agli antipodi della sua richiesta di «esattezza», ma non per questo infine meno «crucele», quanto ad efficacia, delle formule sperimentate dai naturalisti, per cogliere la vita nelle alte sfere. Quella scrittura programmaticamente seducente circondava di un senso arcano le attrazioni volubili, sublimava al rango di destino l'idolatria delle forme, l'orgogliosa assenza alla storia di tutto un ceto deluso od ostile ai riti politici ed ideologici del «progresso»; ed offriva ad un «uomo di lusso» non troppo dissimile, forse, da quello che avrebbe dovuto concludere il suo ciclo, l'occasione di sostituire passioni estetiche senza tempo alla caduta del tempo e d'ogni missione ad esso collegata. Per esaltarne il prezioso individualismo e insieme per vidimarne lo scacco, per tessere l'apologia e l'epicedio, D'Annunzio s'era annidato in una nicchia di complicità, ricoprendo di un fitto arabesco di feticci la rappresentazione del vuoto»; G. MAZZACURATI, *Un ciclo interrotto...* cit., p. 85.

¹¹³ «Può darsi che il Verga sia stato, nei confronti di tutta la sua opera, implacabilmente autocritico e severo. Ma da molti segni, e da certe sue parole esplicite, risulta che sapeva benissimo che i suoi capolavori erano capolavori. E infine autocritica severità e precisa coscienza non lo fecero troppo spietato nello scegliere ciò che gli pareva da conservare e ciò che gli pareva da ripudiare nella propria opera. Si mostrò, anzi, assai corvo e, diremmo persino, negligente nel lasciar circolare tra il pubblico, senza neppure revisioni di forma, tutto ciò che gli venne scritto dalla *Capoteva* in poi»; G. DEBENEDETTI, *Presagi del Verga...* cit., p. 210.

rito di Elena, di cui però non sono molto contento»¹¹⁴; se a Guido Mazzoni confessava che «il soliloquio, chiamiamolo meglio l'intervento del macchinista, non è necessario né sulle scene, né nel romanzo. È proprio una concessione che mi rimproveravo, come Lei ha giustamente osservato, quella di palesare a quel modo l'anima di Isabella; un peccato d'accidia. Uomini e cose devono parlare da sé, rendere semplicemente il senso intimo della poesia che è in loro, e come dice Lei stesso, con mia grande soddisfazione, *gli accenni qua e là alla poesia delle cose, non voluti, non cercati, riescono più efficaci*»¹¹⁵; nel 1920, a due anni dalla morte, il senso della mortificazione e dello scacco delle intenzioni e dei progetti, s'impone, ancora dolente, alla memoria di un romanziere a riposo: «Illustre e caro Amico, mi permetto di chiamarlo così per la benevolenza che mi dimostra sempre e ringraziarla pure del lusinghiero invito. Ma purtroppo non posso promettere più nulla, giacché nulla posso fare, che valga ormai, e quella povera *Duchessa di Leyra* rimase in mente... o piuttosto a cruccio mio: che quando rivedo quelle poverissime pagine incomplete, colla incontentabilità sempre più crescente, risento maggiormente il peso degli anni più che completi»¹¹⁶.

Gli umori verghiani costituiscono dunque un ulteriore fattore unificante delle storie dei tre testi in esame e l'ipoteca di quella prima, immediata disaffezione ad Elena ed al suo mondo avrà avuto di certo il suo peso nel convertire l'allarmato presagio delle difficoltà formali di rappresentazione della gente di lusso¹¹⁷ nella decisione, stavolta irrevocabile, di

¹¹⁴ Lettera del 10 dicembre 1881, in G. VERGA, *Lettere al suo traduttore...* cit., pp. 50-51.

¹¹⁵ Lettera del 9 aprile 1890, in G. VERGA, *Lettere sparse...* cit., pp. 242-243.

¹¹⁶ Lettera a Luigi Russo del 10 febbraio 1920; ivi, pp. 418-419.

¹¹⁷ Il timore che *La Duchessa di Leyra* potesse costituire uno scoglio insormontabile per la scrittura naturalistica, è ancora più evidente in questa lettera a Rod del 14 luglio 1899: «Quanto a me, se dovessi fare a voi, amico, e non pel pubblico le mie confessioni letterarie, direi soltanto questo: — che ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole — ecco tutto. Questo ho cercato di fare nel *Malavoglia* e questo cerco di fare nella *Duchessa* in altro tono, con altri colori, in diverso ambiente. E qui cade in acconcio quel che disse Goncourt che le scene e le persone del popolo sono più facili a ritrarsi, perché più caratteristici e semplici — quanto complicati e tutti esperimentati per sottintesi sono le classi più elevate, massime se si deve tener conto di quella specie di maschera e di sordina che l'educazione impone alla manifestazione degli stessi sentimenti, e alla vernice quasi uniforme che gli usi, la moda, il linguaggio quasi

disertare per sempre i teatri della mondanità¹²⁵; sicché sembra lecito supporre che il fantasma di quell'eroina, troppo frettolosamente abbozzata, sia stato correo nella storia di un romanzo impossibile. Altrove abbiamo consentito con un'interpretazione di certa produzione verghiana — quella degli esordi fiorentini e milanesi — come un percorso disseminato di «simboli autobiografici», come l'occasione in cui le speranze e le incertezze di un iniziato alla letteratura si travestivano, grazie alle alchimie dell'invenzione, in materiale da romanzo¹²⁶.

Il marito di Elena, una scrittura allo "specchio" con vistose coincidenze tematiche e stilistiche con il ciclo continentale dei racconti verghiani¹²⁷, non poteva sottrarsi al rischio di narcisismo in esse implicito e non lasciar trapelare, tra gli interstizi della narrazione, frammenti di vita d'autore trasfigurati in forma di emblema.

Nel sistema dei personaggi è senza dubbio Cesare la maschera scelta da Verga per comparire con il peso della propria biografia, con l'incidenza del proprio punto di vista e con la complessità dei propri contingenti umori, nell'intreccio del romanzo.

Le origini agrarie, gli studi di giurisprudenza, la centralità della figura materna, il viaggio migratorio verso la metropoli, costituiscono gli

indici di adeguamento della storia fittizia di Cesare Dorello alla vita vissuta di Giovanni Verga¹²⁸; la distanza del protagonista dalle logiche fatue della mondanità, convivente, in forte contraddizione, con l'attrazione irresistibile per una *femme fatale*, ripropone, traslato, il rapporto conflittuale che Verga intratteneva, da *Eva* in poi, con la società galante e le sue rappresentazioni¹²⁹. Ma è soprattutto un motivo — o meglio un cronotopo, per dirla con Bachtin —, presente ossessivamente nella vicenda di Cesare, a indurre il sospetto che un autore, avvezzo a sublimare le proprie tensioni e ad esibirle occultandole in forma di simboli, lo abbia adoperato come insistente metafora delle proprie difficoltà, perché la scrittura conservasse, come un atto testamentario tutto da decifrare, la memoria storica di un'*impasse* inaggirabile.

Salire e scendere le "scale" sembra essere la più frequente occupazione di Cesare Dorello ed insieme il segno del costante disagio che un personaggio inetto, "fuori di chiave", subisce nel privato e nel pubblico, nel rapporto matrimoniale come nella società affarista e produttiva della Napoli del secondo Ottocento¹³⁰:

Suo marito voleva farle osservare che era meglio aspettare l'esito delle pratiche intavolate dal notaio. Ma Elena rispondeva: — Qui non c'è più nessuno.

uniforme nella stessa società tendono a rendere pressoché internazionale in una data società. E massime nel mio metodo — che Dio m'assisti per questa *Duchessa*!», G. VERGA, *Lettere al suo traduttore...* cit., pp. 130-131.

¹²⁵ In una intervista rilasciata a Francesco Guglielmino, Verga chiariva le motivazioni che l'avevano indotto ad interrompere, senza ulteriori appelli, la scrittura del ciclo dei Vinti: «Non scriverò mai *La Duchessa di Leyra*. La gentuccia, sapevo farla parlare; ma questa gente del gran mondo no. Questi per dire una cosa mentiscono due volte; se per esempio hanno debiti, dicono di aver mal di testa... E dicessero mal di testa! No, dicono che hanno l'emigrania»; in V. BRANCATI, *Il borghese e l'immenità*, Bompiani, Milano, 1973, p. 384.

¹²⁶ Cfr. M. MUSCARELLO, *Verga allo specchio: romanzo e autoritratto d'artista*, in *Le passioni...*, cit., pp. 11-71. È stato G. Debenedetti (in *Verga e il naturalismo...* cit.) a rilevare la presenza, in certa scrittura verghiana, di «simboli autobiografici», di «svita simbolica», di «autobiografismo dell'immaginazione».

¹²⁷ Sui richiami tra la produzione giovanile di Verga e il *Marito di Elena*, si veda L. FAVA GUZZETTA, *La mano invisibile. Costruzione del racconto nel Verga minore*, Rubbettino, Catanzaro, 1981, pp. 69-94.

¹²⁸ Si vedano, per la biografia verghiana, N. CAPPELLANI, *Vita di G. Verga*, Le Monnier, Firenze, 1940; G. CATTANEO, *Verga*, UTET, Torino, 1963; N. BORSSELLINO, *Storia di Verga*, Laterza, Bari, 1982 e le *Lettere di G. Verga a sua madre*, in «L'Italia letteraria», 1930, a cura di L. Pettioni, ora in G. VERGA, *Lettere sparse...* cit., p. 6 e sgg.

¹²⁹ «Dunque, Enrico che ama perdutoamente Eva, ma che insieme la detesta, e vorrebbe morderla e schiaffeggiarla e pestarla sotto i piedi, pone la domanda così: "Dimmi come pur sputandole in faccia tutto questo odio e questo disprezzo si possa morire per lei, si possa sacrificarle l'onore, la vita, la famiglia, la giovinezza, l'arte..." [...] Scavando ancor di più, nei moventi autentici di quella domanda un po' infantile, si trova addirittura il tema fondamentale del Verga, quello da cui sarà portato, per disperazione, al mondo rusticano. Ecco l'antitesi: perché sacrificare l'arte, che è positività, a personaggi negativi? D'altra parte, perché e come condannare quei personaggi, che l'autore stranamente ancora ama, con i quali non ha risolto ancora i suoi rapporti, dato che per lui essi rappresentano tuttavia un ideale, almeno, pratico? Nella prefazione ai *Malavoglia* dirà dell'artista: "che crede di seguire il suo ideale seguendo un'altra forma dell'ambizione". La sua posizione, d'ora in poi, sarà: schiacciare sotto i piedi tutte queste Eve e compagna; e intanto è inevitabile ch'io li adori fino a morire»; G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo...* cit., pp. 195-196.

¹³⁰ Sulla società napoletana che fa da sfondo alle vicende del romanzo, si veda M. VITTA, *Letteratura e società...* cit., p. 32 e sgg.

Non mi ci posso vedere, ora che dobbiamo vendere il podere. — Non avremo dove abitare. L'hai sentito. Appena tre stanze. — Che importa? Per quel che dobbiamo starci!... A lui stringeva il cuore di andare ad abitare accanto ai suoi, coll'uscio murato, di salire e scendere per quella scaletta esterna adattata al balcone, senza vedere alcuno dei suoi (ME, p. 55).

Invano si arrabattava nei bassifondi e nelle anticamere della giustizia, in mezzo a gente cenciosa e colla barba lunga, su e giù per le scale tappezzate di cartacce sudicie, nella folla dei causidici e dei litiganti ansiosi (ME, p. 73).

Egli invece aveva rinunciato all'avvocatura, al ministero, alle splendide aspirazioni del suocero. S'era rassegnato a scendere di un grado nella gerarchia forense, e s'era fatto iscrivere qual procuratore legale (ME, p. 81).

Colle ossa rotte dalla fatica, dal salire e scendere scale di procuratori e di avvocati, le offriva di accompagnarla al passeggio, in teatro, magari in società, ora che avevano fatta pelle nuova, e cominciavano a respirare (ME, p. 86).

Cesare invece correva dagli avvocati, dai procuratori, su e giù per le scale dei tribunali, tutto invaso e commosso dal pensiero di lei, onde procurarle quella vita agiata, quei mobili antichi, quei servitori coi capelli bianchi che avevano l'aspetto di averla tenuta a balia (ME, p. 112).

Riandiamo adesso, per un attimo, alla prefazione a *I Malavoglia*, dove l'immagine delle "scale" traspare in filigrana dal disegno del ciclo dei Vinti:

Man mano che cotesta ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato cresce e si dilata, tende ad elevarsi, e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali¹²⁴.

«Edificio forse troppo rigidamente progettato» per non crollare all'urto di non previste difficoltà¹²⁵, questo raro e perciò prezioso testo di

¹²⁴ G. VERGA, *I Malavoglia*, in *Tutti i romanzi*, ed. cit., vol. II, p. 429. Non è forse un caso che la prima scena con cui si apre il *Mastro-don Gesualdo*, quella dell'incendio in casa Trao, ci mostra il protagonista affannato a salire le "scale" del fatisciente palazzo nobiliare, nell'intento di salvare la sua "roba".

¹²⁵ «Il capitolo o poco più della *Duchessa di Leyra*, che affiorò tra le carte recuperate da Federico De Roberto come una preziosa reliquia, resta dunque l'estremo moncone proteso in aggetto di un

poetica doveva essere ossessivamente presente nella memoria di Verga — come ossessivo era, per Cesare Dorello, salire e scendere — all'atto in cui, nel 1882, a breve distanza da *I Malavoglia* (il primo piano, quello dove andavano stipate le «bramosie» delle «basse sfere») *Il marito di Elena*, prefigurando un mondo di lusso, contravveniva alla gradualità di quel progetto e, annunciando futuri imbarazzi, rendeva perplesso il suo autore, incerto se salire, proseguire nel «moto ascendente delle classi sociali», o scendere, fare in modo che si ripetesse, con un soggetto più disponibile alle forme del naturalismo, quell'«eclissi totale» tra autore e mondo rappresentato che il racconto di una famiglia di pescatori era riuscito a realizzare¹²⁶.

Così, la sensazione di un'oscura fatalità imminente sui contenuti e soprattutto sulle forme del romanzo mondano, che Debenedetti aveva avvertito come in trasparenza dietro l'apparentemente neutra e confidenziale domanda che Verga rivolgeva a Capuana — «Non ti pare che certi argomenti abbiano la jettatura?» — sembra tradursi, nel processo osmotico tra autore e personaggio, tra realtà e *fiction*, nelle superstizioni e nelle ubbie di Cesare Dorello:

Subiva delle strane superstizioni. Aveva i suoi giorni fausti, dei segni che gli presagivano bene, se un bambino passava per la strada, se si udiva il fischio della ferrovia, se il vento spingeva al largo il fumo dei piroscafi dentro al molo. Recitava mentalmente, e a mani giunte, una corta preghiera dinanzi al ritratto della madre che aveva inchiodato sulla parete di faccia alla scrivania, e sull'uscio, di nascosto, prima di uscire, si faceva la croce, come faceva lo zio canonico, mentre Elena andava a mettersi al balcone e pareva che volesse accompagnarlo cogli occhi più che poteva (ME, p. 71)¹²⁷.

In questa prospettiva anche l'epilogo del *Marito di Elena* può essere

edificio forse troppo rigidamente progettato, per il quale molte mutazioni erano state previste, nel disegno e nei materiali, fuorché quella dell'esecutore»; G. MAZZACURATI, *Un ciclo interrotto...* cit., p. 78.

¹²⁶ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo...* cit., pp. 408-409.

¹²⁷ E anche: «Cesare fu assalito da un pauroso presentimento da un terrore superstizioso che gli agghiacciava il sangue nelle vene al pensare che in un momento di disperato dolore egli aveva invocata la morte, la morte per sé o per lei, non sapeva per chi» (ME, p. 98).

interpretato in chiave simbolica.

Ricollegiamoci, ancora una volta, alla lettura di Debenedetti della pubblica sconfessione con cui Verga ripudiò *Una peccatrice*, da cui, non a caso, abbiamo qui preso l'abbrivo. Riportiamo un lungo brano che va citato per intero, pena l'alterazione della logica stringata che lo sorregge e l'intorbidimento della conclusione a cui il limpido discorso del critico giungeva: «Ma c'è, nel romanzo *Una peccatrice*, una coincidenza, un presagio ancora più sconvolgente. Ormai, tra Pietro e Narcisa, le cose non vanno. E Pietro se ne esce con questa strana proposta (attenzione: qui c'è la tattica del Verga di fronte al suo destino): "Bisogna ch'io mi allontani da te per qualche tempo, ch'io ti vegga ancora lontana da me, in mezzo alle pompe del tuo lusso, all'incanto delle tue seduzioni, per cercarti ansioso, cieco, folle, come allora... invocando un altro sorso di questa coppa fatata, a cui fui tanto stolto da bere troppo". Chi voglia tradurlo, questo è l'oracolo, pronunciato in termini esagitati e corpulenti, della vicenda artistica e umana di Giovanni Verga. Anche lui, quando [...] si accorse che le cose non andavano più, tra lui e quelle storie di gente eccelsa, fece la stessa proposta di Pietro: "allontanatevi, fantasmi ieri così seducenti, ridiventate inaccessibili nel vostro splendore abbagliante, e io troverò ancora la lena, magari l'infatuazione per inseguirvi". Narcisa, alla fine di *Una peccatrice*, diventa una donna vera, e non può accettare l'espedito offertole da Pietro: quel distacco per potersi ritrovare come prima, meglio di prima. I fantasmi di Giovanni Verga sono in apparenza più arrendevoli, e sembrano annuire. Accettano il congedo, l'allontanamento provvisorio. E allora, per effettuare quel distacco, per riprendere l'abbrivo, egli disegna il ciclo dei *Vinti*, con le prime stazioni nel mondo rusticano, o in quello del "borghese" Mastro-don Gesualdo, destinate a ricreare la distanza tra lui e le figure mondane: la Duchessa di Leyra, l'Onorevole Scipioni, l'Uomo di lusso: i tre personaggi che dovrebbero fare da fastigio alla costruzione dei *Vinti*. [...] Il resto è noto. Quei personaggi non si ripresentarono. [...] Forse come Narcisa, in una piccola casa di Aci Trezza — il paese dei *Malavoglia* — anch'essi si erano avvelenati. Potrebbe averlo pensato, dico: certo non lo pensò in questi termini, ma è un dubbio che noi oggi gli potremmo attribuire, alla luce delle spiegazioni che egli non si diede. Si limitò a sconfessare *Una peccatrice*, dove tutta questa vi-

cenda era stata presagita: anzi, ipotecata e come decisa inderogabilmente da una focosa immaginazione di gioventù. [...] Ma non avremmo raccontato questa storia, se non avesse conseguenze letterarie. [...] Alla sua amica Nadia Brusini, nel '88, anno del *Gesualdo*, egli scrive: "in questo eterno tentennamento tra l'essere e il volere ho una grande scontentezza e una gran sfiducia...". Detta con limpida implacabilità, è questa la sconcordanza di cui *Una peccatrice* ci ha disegnato la fatalità psicologica, attraverso l'eroe in cui il Verga si proietta. Sconcordanza quand'era giovane, perché stava facendo come Pietro con Narcisa: confondeva l'ambizione con l'ideale. Sconcordanza più tardi, nel momento della verità, perché egli si aspetta ancora altrove, ad altre tappe, e si è come sfidato a un futuro confronto coi personaggi che ha dovuto mandare in vacanza. Prima, un dissidio tra la volontà che lo spinge a scrivere storie di lusso e la sua necessità di poeta. Più tardi, sarà la sua necessità di poeta a spingerlo, a trattenerlo dove la sua volontà non avrebbe voluto fermarsi: a chiuderlo, cioè, senza uscita nel giro dei capolavori rusticani¹²⁸.

L'omicidio con cui si chiude *Il marito di Elena* è, sul versante metaforico del suo significato, un *analogon* del melodrammatico suicidio di Narcisa Valderi: in entrambi i casi, infatti, l'effetto prodotto è quello di una sottrazione dell'oggetto, della cancellazione di un feticcio, la *femme galante* di cui la contessa di Prato ed Elena, Bovary di provincia, sono emblematici prototipi. Quella che Debenedetti definisce la «necessità di poeta» altro non è se non la progressiva presa di coscienza che un ritorno alla gente di lusso non può che coincidere, per Verga, in un viaggio a ritroso verso una già patita mediocrità. E come Verga, in coerenza con se stesso e con il proprio metodo, non poté o non volle essere D'Annunzio o Proust¹²⁹, chiudendosi «senza uscita nel giro dei capolavori rusticani», così Cesare Dorello, per restare conforme al proprio statuto di personaggio rusticano, predisposto, per "natura", a subire, non poteva sottrarsi, di fronte ad un'offesa — l'abbandono di Elena per don Peppino d'Alta-

¹²⁸ G. DEBENEDETTI, *Presagi del Verga...* cit., pp. 218-220.

¹²⁹ Saranno infatti i linguaggi di D'Annunzio e di Proust che, «svarcando [...] irreversibilmente i confini del naturalismo», riusciranno a scrivere i racconti dell'alta società; cfr. G. MAZZACURATI, *Un ciclo interrotto...* cit., pp. 83-84.

villa — che «non rientra nei doveri passivi dell'umiliazione», alla necessità di esercitare, con un gesto insospettato — l'uxoricidio — l'unico diritto, quello della libertà dalla sottomissione, a lui concesso¹⁰⁹. Un diritto che, non a caso, già Jeli il pastore, protagonista esemplare della "vita dei campi", si era arrogato¹¹⁰.

Il cerchio si chiude. Partiti da *Una peccatrice* come obliquo e trasversale indizio della presenza di segni premonitori del destino di un autore tra le pieghe di un romanzo all'apparenza insignificante, è ad *Una peccatrice* che siamo tornati.

Discorrendo in altra sede della figura del "medico" nella narrativa di Verga, come una maschera intellettuale spesso privilegiata dall'autore per esprimere la propria visione del mondo ed il proprio punto di vista, rilevavamo come, in *Una peccatrice*, Raimondo Angiolini — amico di Brusio e medico-confidente di Narcisa Valderi — affermasse, di fronte all'amore ed alla morte — *eros* e *thanatos*, originarie pulsioni dell'anima — i limiti dello sguardo clinico e dell'analisi anatomica¹¹¹. All'atto della scrittura di quel primo romanzo borghese giocava un ruolo fondamentale nelle incertezze del diagnosta la compromissione di Verga, giovane esordiente, educato sulla mitografia risorgimentale, con i codici romantici; ma ora, col senno di poi, quella dichiarazione di insufficienza sembra un ulteriore presagio, l'involontaria intuizione che sarà proprio l'anima, l'«uomo interiore» — per usare un'espressione verghiana¹¹² — a costituire la soglia, il limite estremo sul quale una nuova mitografia, quella del naturalismo, allestita su corpi e sostanze, sarà costretta a dichiarare *forfait*.

Nell'agosto del 1894, quando Verga ancora confidava di scrivere *La duchessa di Leyra*, intervistato da Ugo Ojetti, diceva:

Parole, parole, parole. Naturalismo, psicologismo: c'è posto per tutti e da tutti può nascere l'opera d'arte [...] I due metodi sono in fondo ottimi tutti e due, non si escludono; possono anzi fondersi e dovrebbero nel romanzo perfetto essere fusi. Inoltre osservi che noialtri detti, non so perché *naturalisti* facciamo della psicologia con la stessa cura e la stessa profondità degli psicologi più acuti. Se si è onesti, si intende. Perché per dire al lettore: «Tizio fa o dice questo o quello», io devo prima dentro di me attimo per attimo calcolare tutte le minime cause che inducono Tizio a fare o dire questo piuttosto che quello. Mi intende? Gli psicologi in fondo non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo preliminare e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi perché: noi li studiamo quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei perché. E spesso, non faccio per dirlo, questo metodo annoia meno il lettore, è più vivace. Ma come questo può avvenire massimamente nel romanzo così detto *di costume*, torniamo a quel che le dicevo poco fa: nel romanzo integro, nel romanzo ideale i due metodi possono benissimo essere contemporanei¹¹⁴.

Di lì a poco la fiducia e la speranza in una pacifica convivenza dei metodi avranno il sapore di un'utopia ed il romanzo *ideale* si ridurrà ad essere un romanzo *impossibile*. Ma che le cose sarebbero andate così, era già stato scritto, fatalmente, nel *Marito di Elena*, nelle inadempienze e nelle incongruenze dell'unico romanzo *possibile* con cui raccontare i "drammi intimi" dell'alta società¹¹⁵.

¹⁰⁹ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo...* cit., pp. 421 e 448.

¹¹⁰ Sulle affinità tra Cesare Dorello e Jeli il pastore, cfr. I. FRANGES, *Un episodio "brutto"*... cit., p. 107.

¹¹² Cfr. M. MUSCARIELLO, *Un intellettuale verghiano: il topoi del medico nella narrativa di Giovanni Verga*, in AA.VV., *Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche*. Atti del Congresso Int. di Studi (Catania, 10-13 Febbraio 1986), Fondazione Verga, Catania, 1988, vol. I, pp. 175-179.

¹¹³ «Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguire in questo studio dell'uomo interiore?»; G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in *Tutte le novelle*, ed. cit., vol. I, p. 200.

¹¹⁴ U. OJETTI, *Alla scoperta...* cit., pp. 66-67.

¹¹⁵ «Il contrasto che ne deriva è in fondo quello che spesso oppone il romanzo ideale al romanzo possibile, e in questo senso *Il marito di Elena* può diventare testimonianza di una più ampia contraddizione che il Verga, come scrittore dovette affrontare»; M. VITTA, *Introduzione...* cit., p. 10.

GISELLA PADOVANI

UN "ROMAN JUDICIAIRE" DI SALVATORE FARINA: IL SEGRETO DEL NEVAIO

«È tutta la trama indiziaria di una laboriosa istruttoria in un grave processo che tiene sospesa e trepidante l'attenzione del lettore»¹, precisava Enrico Ferri illustrando le ragioni del successo dei romanzi e dei drammi giudiziari nel quinto capitolo del volumetto *I delinquenti nell'arte*.

Era il 1896. L'interesse che in area italiana la nuova sociologia criminale rivolgeva alla narrativa poliziesca e, in particolare, al filone portato in auge da Gaboriau, sarebbe stato documentato qualche anno più tardi anche dalle ricognizioni sul *roman judiciaire* condotte da Alfredo Niceforo, criminologo siciliano della scuola positiva: basti pensare agli articoli *Il "detective scientifico" nella letteratura romanzesca* (in «Il piccolo della Sera», Trieste, 3 giugno 1906) e *Le roman policier* (accolto in due fascicoli del periodico parigino «La Revue» nel 1910), e alla sezione riservata a *Le Immagini, le Gazette, il Libro in Parigi. Una città rinnovata*, edito a Torino da Bocca nel 1911.

Un'opera insolita, quest'ultima. Alternando i moduli ariosi e leggeri del *reportage* giornalistico al rigore scientifico dell'analisi sociologica, Niceforo richiamava l'attenzione dei lettori sullo straordinario rilievo assunto dall'immagine e dalla suggestione del delitto nelle moderne forme della

¹ E. FERRI, *I delinquenti nell'arte*, introd. di B. Cassinelli, Milano, Dall'Oglio, 1954, p. 151. L'opera fu pubblicata originariamente nel 1896, a Genova, dalla Libreria Editrice Ligure.

stampa quotidiana e della narrativa di consumo. Anch'egli poneva l'accento sulla fortuna strepitosa della letteratura poliziesca, che definiva "rossa" perché caratterizzata dalla sinistra presenza del sangue: «È la letteratura del momento. Una tempesta rossa — il romanzo giudiziario — è piovuta tumultuosamente su di noi. Gli eroi antichi hanno vissuto. Sono scesi nella tomba, e vi riposano come antiche mummie coronate di bende e cosparsa di profumi. Non vivono più. Sono diventati oggetti da musei. Uno solo, oggi, è l'eroe del romanzo, dell'appendice, della novella giudiziaria: il *detective*... o il malfattore».²

Era questo, in verità, il territorio più frequentato dal giornalismo e dall'industria editoriale. Fiumi di carta stampata facevano balzare prepotentemente alla ribalta clamorosi episodi di cronaca nera. Ad infiammare gli italiani di sdegno e di orrore, e a metterli in guardia contro gli effetti nefasti degli sconvolgimenti passionali, provvedeva una profluvie di pubblicazioni golosamente fruite: periodici specifici a larghissima diffusione invasi dai notiziari giudiziari e dai resoconti processuali, come «La corte d'assise. Rivista popolare giudiziaria», milanese, settimanalmente nelle edicole a partire dal gennaio 1879, e «I grandi processi illustrati», quindicinale varato anch'esso a Milano, nell'ottobre del 1896³; appendici e dispense occupate dalle ricostruzioni romanzesche di cause celebri come il processo Murri e l'*affaire* Sonzogno; *feuilletons* a fosche tinte e a lunghissima percorrenza, ispirati all'attualità "nera", come *Il cappello del morto* (Milano, La Milano, 1899) e *Un assassinio in ferrovia: nel cuore del mistero* (Milano, Società Editoriale Milanese, 1908), firmati dalla *femme de lettres* triestina Erminia Bazzocchi⁴.

² A. NICEFORO, *Le immagini...* cit., p. 229.

³ «Anche le arringhe penali e le cause celebri costituivano, in quegli anni, un vero e proprio genere di consumo», ha puntualizzato Renzo Cremante nel corso di un sondaggio che con dovizia di indicazioni bibliografiche e di prelievi testuali mostra «la stretta relazione che lega la cronaca del tribunale al romanzo giudiziario» e «la stessa incidenza sulla struttura e sullo stile del romanzo degli schemi e delle formule dell'eloquenza forense, fondati su una combinazione non troppo raffinata di scienza e retorica, non meno che sulla ricerca di effetti facili e clamorosi»; vedi R. CREMANTE, *Di alcuni colori (e nomi) del giallo*, in AA.VV., *Le figure del delitto. Il libro poliziesco in Italia dalle origini a oggi*, Bologna, Grafis, 1989, p. 18.

⁴ Nel novero dei precursori del giallo italiano rientrano anche alcuni esponenti della narrativa di largo consumo popolare: Francesco Mastriani (*Il processo Condier*, in «Roma», 16 ottobre - 3

Tuttavia, tra la fine dell'Ottocento e la prima decade del secolo successivo, il nuovo genere narrativo di cui Ferri e Niceforo registravano la crescente diffusione e la capacità di forte presa emozionale sul vasto pubblico, non aveva ancora conquistato una sua precisa identità.

Wilkie Collins in Inghilterra e, in Francia, Émile Gaboriau, pur non rinunciando a imbastire trame romanzesche insaporite dai consueti *tourbillons* delle trovate sensazionalistiche e dei grandguignoleschi *coups de théâtre* cari alla tradizione feuilletonistica, si sforzavano di emulare i sottili procedimenti logico-analitici conati da Edgar Allan Poe nei *tales of ratiocination*. Dall'esempio poeiano traeva spunti fecondi anche Arthur Conan Doyle, estroso interprete di aspetti inquietanti della società vittoriana, infaticabile costruttore di "gialli d'enigma" in cui l'orrore del delitto emerge dalla normalità del quotidiano con effetti di stregante suggestione.

Eppure, il romanzo giudiziario e poliziesco veniva per lo più incanalato *tout court* nel grande filone dell'appendicistica popolare. Tendenza alla quale era molto difficile sottrarsi, se persino uno scrittore eccentrico e variamente ispirato come Carlo Dossi, nella *Diffida* annessa alla quarta edizione della *Colonia felice* (Roma, Sommaruga, 1883) e ripresa anche in una nota azzurra (n. 4758), denunciava allarmato il dilagare di «quella gallica peste del *giudiziale* romanzo, il quale, dalla cancelleria dei tribunali passato alla cronaca giornalistica, si è ora stabilmente accasato nelle appendici dei più rispettabili fogli»⁵.

Ma proprio negli ambienti della scapigliatura lombarda frequentati dal Dossi, all'altezza degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento la narrativa del crimine e del mistero era oggetto di un interesse vivissimo, certamente incentivato dalla intensa circolazione delle versioni baudelairiane dei testi di Poe. Emilio Praga tradusse cinque romanzi di Gaboriau che comparvero a puntate sul quotidiano milanese «Il Pungolo» dal 30 giu-

dicembre 1877; *L'assassinio in via Posticciara a Montecalvario*, ivi, 15 settembre - 12 dicembre 1882; Giulio Piccini, che firmava con il nom de plume Jarro e che architettò un trittico poliziesco pubblicato da Treves fra il 1883 e il 1884 (*L'assassinio nel Vicolo della Luna*, *Il Processo Bartelloni*, *I ladri di cadaveri*); Carolina Invernizio (*Nina, la poliziotto dilettante*, Firenze, Salani, 1909).

⁵ C. DOSSI, *Note azzurre*, a c. di D. Isella, Milano, Adelphi, 1964, vol. II, p. 600.

gno 1869 al 29 dicembre 1871: *Il processo Lerouge, La vita infernale, La cartella 113, Il misfatto di Orcival, Gli schiavi di Parigi*.

Nel 1883, la casa editrice Guigoni di Milano pubblicò un romanzo, *La mano nera*, in cui Cletto Arrighi (Carlo Righetti) tesaurizzava la lezione di un acclamato appendicista d'oltralpe, Ponson du Terrail, ideatore dell'imponente ciclo imperniato sulle imprese delittuose di Rocambole.

Dieci anni prima, il nume tutelare della letteratura rocambollesca e il leggendario Vidocq, posto a dirigere la *Sûreté* parigina nonostante i suoi trascorsi malavitosi, erano stati chiamati in causa da un personaggio chiave della stagione verista, Luigi Capuana. Con *Un caso di sonnambulismo*, scritto nel 1873, Capuana aveva proposto ai lettori i forti sapori di una formula narrativa che si configurava come autentica cerniera fra la fantasmagoria gotica del romanzo di mistero e le conquiste dello scientismo positivista.

Per legittimare la propria operazione, l'autore mineolo aveva fatto espressamente riferimento a due assi della narrativa poliziesca francese, Eugène François Vidocq e Pierre-Alexis de Ponson du Terrail⁶.

Oltre che dell'acume analitico e delle deduzioni prettamente logiche, la *detection*, nel racconto di Capuana, si avvale dello strumento del "sonnambulismo", presentandosi così con caratteri fenomenici arazionali. L'irrazionalismo, però, perduta ogni connotazione trasgressiva, viene piegato a finalità legalitarie: si narra infatti di un'esperienza telepatica vissuta da un ispettore di polizia il quale nel sonno "vede" un delitto nel momento in cui è portato a termine e può quindi smascherare facilmente i responsabili, per poi impazzire.

Il tema non era estraneo all'ambito della letteratura poliziesca europea: Collins lo aveva già assunto nella *Pietra lunare* e nel racconto lungo *Cbi ha ucciso John Zebedee?*. È molto probabile che Capuana, nel momento in cui si accingeva alla stesura di *Un caso di sonnambulismo*, conoscesse

⁶ «Il signor Van-Spengel trovai da venti anni Direttore generale della polizia del Belgio, ed ha preso sul serio il suo posto. In parecchie circostanze ha dimostrato di non essere stato per nulla l'allievo prediletto del Vidocq; «Madamigella Trosse, soggiunse egli con un atteggiamento mezzo comico mettendo in tasca il manoscritto, siamo sul punto di diventare scrittori, romanzieri, come il vostro Ponson de (sic) Terrail. Che ne dite?»; vedi L. CAPUANA, *Un caso di sonnambulismo*, in *Un bacio e altri racconti*, Milano, Ottino, 1881, pp. 84 e 101.

l'opera più nota dello scrittore londinese, *The Moonstone*, data alle stampe in Gran Bretagna nel 1868 e proposta in traduzione italiana da Treves, nel 1870, con il titolo *La pietra di luna*. Un romanzo precedente di Wilkie Collins, *La donna bianca*, era apparso qualche anno prima, a puntate, sul periodico "Il romanziere illustrato", edito da Sonzogno⁷.

In Collins come in Capuana la *factio* letteraria è sostenuta da solidi supporti scientifici; i testi ai quali abbiamo accennato si correlano alle numerosissime pubblicazioni mediche sulle suggestioni allucinatorie provocate da stati di sonnambulismo (notissimi a quel tempo, e citati dallo stesso Capuana in *Spiritismo?*, gli studi di Richet, Burq, Charcot, Heidenhain, Baillif).

Divertissements in chiave scientifica sono anche *Ofelia*, che figura nella silloge *Fausto Bragia*, del '97, e *Delitto ideale*, eponimo di una raccolta stampata nel 1902. In entrambe le novelle, l'autore torna ad aggirarsi fra i due poli del conformismo naturalistico e della curiosità per l'abnorme. La prima si sgrana sul filo della confessione rilasciata in un ufficio di polizia da un uomo che sostiene di aver commesso un omicidio sfruttando i poteri dell'autosuggestione. La seconda presenta una struttura più complessa: in assenza della figura del *detective*, tale ruolo è decentrato ad altri livelli sino a coinvolgere il medesimo colpevole, che recupera su di sé una serie di funzioni divaricate (da investigatore a potenziale assassino, da giudice accusatore a punitore di se stesso), finendo per assurgere a emblema ideologico di una concezione del delitto e della pena in cui gli elementi trascendenti vengono a combaciare perfettamente con istanze giusnaturalistiche:

Ho goduta intera la malvagia soddisfazione che quel delitto mi avrebbe dato nel caso che avessi avuto la forza di compirlo, e ne sento vivissimo il rimorso, quasi lo avessi davvero compiuto. [...] Mi son giudicato da me, inesorabilmente, e mi son condannato alla pena che avrei meritata se la mano avesse già posto in atto quel che il pensiero si è lungamente compiacuto di architettare con la più raffinata malizia⁸.

⁷ Dal 12 luglio 1866 al 10 gennaio 1867 (a II, nn. 73-78).

⁸ L. CAPUANA, *Delitto ideale*, Milano-Palermo, Sandron, 1902, p. 13.

Lo strumento della penalizzazione sarà la follia, in cui si incrociano colpa e redenzione ed in cui, paradossalmente, il momento irrazionale concorre ad appagare la richiesta di *law and order* e a ricomporre un quadro di riferimento dove ancora una volta campeggia la dinamica provvidenzialistica che garantisce l'effetto gratificante e rasserenante dell'*explicit*:

Per la pace del mio spirito, per la giustizia ideale ho voluto far questo: giudicarmi e condannarmi con la stessa imparzialità e serenità con che avrei giudicato qualunque persona accusata del mio stesso delitto.

Domani l'altro partirò per il luogo da me scelto ad espiarvi la pena. La mia prigionia non differirà in niente da quella legale. Sarà dura, inesorabile, ed io diverrò tra pochi giorni il carceriere di me stesso⁹.

Ci troviamo in presenza di una situazione non molto dissimile da quella già rappresentata nel *Marchese di Roccaverdina*, dove la pazzia ha il significato «di una vittoria dello spirito che riscatta le colpe sulla carne del "peccatore"»¹⁰, placando con la giusta punizione la coscienza del protagonista.

La dinamica dei conflitti interiori scatenati dall'atto delittuoso viene seguita con attenzione diagnostica anche in un romanzo di Salvatore Farina, narratore, giornalista, drammaturgo, instancabile dispensatore di zuccherosi letture per famiglie (circa una settantina di volumi) graditissime al pubblico piccolo e medio borghese dell'ultimo Ottocento; "pennaio- lo"¹¹ fantasioso ed eclettico al quale la famosa dedicatoria premessa da Verga all'*Amante di Gramigna* e il sodalizio con Igino Ugo Tarchetti hanno provvidenzialmente assicurato una notorietà imperitura.

Il romanzo a cui ci riferiamo è *Il segreto del nevaio*, pubblicato a Milano nel 1908 dall'editore Arnaldo De Mohr e ristampato nell'anno successivo dalla Società Tipografico-Editrice Nazionale di Torino.

⁹ Ivi, p. 22.

¹⁰ C. A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, p. 271.

¹¹ È lo stesso Farina ad attribuirsi tale appellativo: «Quando noi pennaioi diciamo *missione della civiltà*, senza volere abbiamo l'occhio della mente fisso alla *stampa*, perché ci siamo fitti in capo che ogni bene sociale sia legato alla gazzetta, e quasi ne dipenda; nel vol. *Soliloqui di un solitario*, Milano, Casa Editrice Collezioni Esperia, 1915. I corsivi contenuti in questa citazione e nelle successive sono nel testo.

La prima edizione dell'opera si apre con un'introduzione, dal titolo *Soliloquio di un solitario*, in cui Farina si sforza di individuare e definire, concettualmente e terminologicamente, il filone al quale il suo romanzo è ascrivibile.

Ne riproduciamo integralmente il testo¹², che contiene anche interessanti dichiarazioni di poetica:

SOLILOQUIO DI UN SOLITARIO

Diranno: «Questa volta hai voluto fare il romanzo giudiziario».

Sì, forse. In queste pagine sono entrati i carabinieri e i giudici, i direttori di tre carceri e l'ospite loro vagante e poi assiduo e camuffato da Arlecchino. In principio è commesso un delitto, poi la matassa s'imbrogliava; meglio l'imbrogliano gli avvocati e i periti; alla catastrofe, prima del fine poco lieto, un tentativo di fuga riesce pessimamente. Dunque *romanzo giudiziario, modello Gaborian*, il quale cucinava così bene i suoi intingoli da indurre il lettore a tornarci più volte e a leccarsi le dita.

Nulla di male veramente se questo avessi fatto. Quando lo Zola (da poco sacrificato in Campidoglio con analogo spargimento di sangue), quando l'autore di tanti documenti umani volle cercarne uno nel *delitto*, scrisse la *Teresa Raquin*, che forse non gli riuscì secondo il suo legittimo desiderio. E il romanziere non si pentì nemmeno lui di aver scritto un romanzo giudiziario, perché solo aveva voluto mettere il dito in una piaga sanguinante, col preciso intento di fare inorridire la lettrice e il lettore. E fece anche di meglio e di peggio il gran romanziere: adoperò una vecchia novellina di un suo non antico collega, l'americano Poe. Quella novellina è una piccola meraviglia, s'intitola *Il cuore rivelatore*. Lo Zola allargò le poche orrende pagine fino a farne un romanzo nutrito coll'abbondanza; sbriciolando il delitto in ogni suo particolare macabro, si pensò di crescere l'orrore e il diletto malsano e di fare una grande opera d'arte. Ma non riuscì bene; la forza vera di quel documento umano già era stata chiusa nel *cuore* che rivelava in ultimo il *suo battito orrendo*. Poe aveva detto brevemente ogni cosa; la novella in lui aveva toccato il sublime; il romanzo che altri volesse scrivere su quella traccia meravigliosa, fosse anche ricco d'ogni splendore di forma, sempre passerebbe oltre il segno.

E così, sebbene non manchi alla povera Teresa e al complice suo nessuna delle grandi miserie del rimorso, e siano pure esposte con arte somma, quel

¹² Da S. FARINA, *Soliloquio di un solitario*, in *Il segreto del nevaio*, Torino, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1909, pp. 1-6. Citiamo dalla seconda edizione dell'opera, che contiene anche la lettera-prefazione di Ferdinando Martini. I corsivi sono nel testo.

romanzo è la men felice creazione di un grande artista della penna. Perché?... Perché è solo un'amplificazione. La parola del Poe diceva: «Recipe delitto e rimorso; fanne una pillola sola e manda giù ad occhi chiusi».

Lo Zola prese pure quella ricetta e così la mutò: «Recipe delitto e rimorso; stemperali in trecento cartine, somministrare la notte... per non pigliar sonno».

La ricetta del Poe doveva servire ancora a un altro grande. Il Dostojewski se ne innamorò anche lui; seguì egli pure il metodo dello Zola stemperando un po' più; e le trecento cartine dell'autore francese divennero oltre il doppio per i lettori russi. Le pagine di *Delitto e castigo*, sebbene non tutte date all'orrore, ma talora condite di poesia, di paesaggio, perfino di buon umore, misero a nudo un cuore malato. La pinzetta ne afferra le grandi arterie e le piccole, il bisturi ne strappa i nervetti per dare all'arte un'amplificazione diversa, ma in sostanza simile. Più che simile, uguale: il rimorso del delinquente. Il quale prima si compiace del delitto commesso, lo copre di frasche quasi con diletto e quando gli pare di averlo ben celato, non solo al giudice ma a sè stesso: «cercate, dice, fate pure il vostro comodo, perdetevi il vostro tempo». Così nel Poe tal quale. Al delinquente americano a un tratto si affaccia la cosa orrenda; lo spettro del delitto sorge in faccia a lui e lo spinge alle spalle a dire tutto, e d'un fiato. E così fa, per ciò che egli sente l'*affresse battement* del cuore che si pensava di aver sepolto bene sotto l'ammattionato; e su quel punto preciso aveva piantato una sedia, e su quella sedia si era adagiato lui signore di ogni sua azione. «Cercate, fate pure il vostro comodo, perdetevi il vostro tempo».

E ancora l'ammirabile novella del Poe, che recitata dal Zacconi parecchi anni or sono destò un immenso brivido nel pubblico del teatro Manzoni, servi a un altro intelletto mite e poderoso.

Emilio De Marchi se ne impossessò anche lui e nel *Cappello del prete* ci dà forse il migliore dei tre romanzi attinti alla stessa piccola polla americana.

Io dico il migliore dei tre, per quanta sia la mia ammirazione per moltissime delle troppe pagine di *Delitto e castigo*.

* * *

Dunque, dica pure un lettore che questa volta ho voluto scrivere un romanzo giudiziario.

Io gli risponderò che se egli avesse letto attentamente tutta l'opera mia, si sarebbe avveduto che, pur correndo sempre dietro a una medesima fuggevole farfalla, cioè alla verità semplice, io quasi ogni volta diedi anche un altro intento all'arte mia. Tentando d'impadronirmi della tecnica del romanzo, di fare quello che altri non aveva fatto ancora, io narrai non solo in terza e in prima persona e in tempo passato, come fanno tutti, ma nel *Fante di picche* — trentaquattro anni or sono! — scrissi tutta una novella lunga in tempo presente; poi nel *Don*

Chisciottino ebbi l'audacia di narrare in seconda persona per un buon terzo del libro — e in ventitre anni che sono trascorsi nessuno se ne avvide. Quella mia audacia, che non imitò nessuno finora, fu anche fortunata.

Il lettore trovava bensì un saporino nuovo allo straordinario modo di narrare, ma non se ne dolse e non indovinò le difficoltà tecniche che m'era prefisso di vincere ed avevo vinto.

Ho in mente che se non mi abbandona il fiato prima del tempo, vorrò superare altre difficoltà, non per un giochetto sportivo, ma per vedere di che cosa è capace l'arte novellatrice.

Certo qualche cosa insolita appare anche in questo mio protagonista d'oggi, il quale si dà per morto ed è vivo; con un inganno suggerito da profonda ragione di verità, la curiosità si esalta a spese delle volute difficoltà narrative.

E il resto?

Il resto, che non è tecnica, in questo lavoro è amore, è affanno, è pietà infinita, è inquieto desiderio, è fede robusta. Ed è anche speranza di giustizia, che chiude gli occhi a due che si amarono... e si ameranno.

Il resto è dunque ciò che sempre ho dato all'amico lettore; a lui mormorò l'anima mia ogni volta per dare pace a sè stessa e ad altra gente assetata di bene.

SALVATORE FARINA

Nell'edizione torinese, il *Soliloquio* introduttivo di Farina, riproposto senza alcuna modifica e con lo stesso titolo, è preceduto da una breve lettera-prefazione di Ferdinando Martini¹¹:

Monsummano, 17 dicembre 1908

Grazie, egregio Amico, del ricordo che serbate di me e del povero Fantasio morto contro voglia trent'anni sono; e grazie del graditissimo dono. Ho letto *Il Segreto del Nesuio* tutto d'un fiato; nè sarò lettore che non faccia altrettanto; perché attratto nelle prime pagine, con grande maestria voi lo conducete curioso ed ansioso sino alle estreme. E quanto di quell'humour che è uno dei pregi principali d'ogni vostro lavoro!

Vi auguro, egregio Amico, ogni bene; e che il fiato lungamente vi duri sì che facciate ancora felicemente vedere «di che cosa è capace l'arte novellatrice».

Abbiatemi sempre per

vostro aff.mo e dev.mo
MARTINI

¹¹ Ivi. Il testo della lettera di Martini è collocato ad apertura del volume edito dalla S.T.E.N., in una pagina non numerata, ed è immediatamente seguito dal *Soliloquio di un solitario*.

Sottolineando la «grande maestria» di cui Farina aveva dato prova avvicinando il lettore e mantenendolo «curioso ed ansioso» fino all'epilogo del romanzo, Martini poneva l'accento sull'importanza del ruolo assegnato a un elemento indispensabile alla costruzione di un romanzo poliziesco: la *suspense*. Ma la sagacia del critico fiorentino e la fondatezza del suo giudizio non autorizzano a stabilire che egli fosse cosciente di trovarsi di fronte a un *crime novel* fedele alle regole classiche.

Ancora per tutto il primo decennio del Novecento, nonostante il moltiplicarsi delle traduzioni di romanzi e racconti di Conan Doyle (di cui proprio nel 1908, anno della prima pubblicazione del *Segreto del nevaio*, Salani offriva una delle opere più note, *Il segno dei quattro. Sherlock Holmes, il poliziotto dilettante*), in Italia «non si era consapevoli delle differenze di forma e di contenuto che dividono il romanzo poliziesco dalla numerosa e promiscua prole della letteratura *feuilleton*»¹⁴.

Il *Soliloquio* di Salvatore Farina può leggersi come primo, organico tentativo italiano di teorizzare una tipologia ed elaborare una definizione connotativa del romanzo poliziesco.

In mancanza di un vocabolo specifico che rinvii allo *specimen* del "giallo" (l'espressione idiomatica "libro giallo" sarà adottata in Italia solo nel 1929, in seguito al lancio dei mondadoriani "Libri Gialli", contrassegnati da copertine di colore citrino), Farina si serve dell'abusato sintagma "romanzo giudiziario", importato dalla Francia e certamente inadeguato a designare un'opera che non si incardini esclusivamente sugli snodi di un'istruttoria giudiziaria.

Malgrado la confusione terminologica, Farina già ad *incipit* della sua introduzione enuclea con precisione i tre elementi strutturali su cui si fonda il modello istituzionale del *detective novel*: il delitto, l'inchiesta, l'identificazione del colpevole. Il tracciato illustrativo è ineccepibile, come ineccepibili sono le indicazioni relative alla genesi del poliziesco, che lo scrittore sardo collega opportunamente alla produzione di Edgar Allan Poe, nel quale la critica del Novecento, per unanime convenzione, indicherà definitivamente il capostipite del filone.

Ma il Poe a cui in questo caso si guarda non è il creatore della "trilogia di Dupin" e, in particolare, del celeberrimo racconto *The Murders in the Rue Morgue*, che nell'aprile del 1841 aveva fornito sul «Graham's Magazine» di Philadelphia la prima codificazione del genere poliziesco, fissandone le regole procedurali.

Farina non fa riferimento ai *tales* poeiani traslati in italiano da Guido Cinelli e ospitati, con il *Peter Schlemihl* di Chamisso, dalla "Biblioteca Nuova" della Daelli¹⁵. Il prototipo a cui l'autore del *Segreto del nevaio* si rapporta dichiaratamente e programmaticamente è la "novelletta" *Il cuore rivelatore*, presentata da Baudelaire nella raccolta *Nouvelles Histoires extraordinaires* (1857) e inserita nel 1869 fra le dodici "storie incredibili" di Poe tradotte in lingua italiana e date alle stampe da Baccio Emanuele Maineri¹⁶.

Giornalista, *chroniqueur* e critico letterario, polemista battagliero e caparbio, Maineri confezionò romanzi e racconti in cui le accensioni visionarie e le spinte affabulatorie vengono frenate dalla fastidiosa, artificiosa intrusione di istanze pedagogico-edificanti: basti ricordare *L'ultimo Boia. Leggenda polacca* (Milano, Gattinari, 1867), che Cletto Arrighi giudicò «degnata dell'immaginazione di Poe»¹⁷; *Nero e azzurro. Storie e leggende* (Milano, Battezzati, 1875); *Ermanno Lysch* (romanzo pubblicato a puntate su «La voce del popolo» a partire dal 25 febbraio del 1877)¹⁸.

¹⁵ E.A. POE - A. CHAMISSO, *Storie incredibili*, trad. di G. Cinelli, Milano, Daelli, 1863.

¹⁶ E.A. POE, *Storie incredibili*, trad. di B.E. Maineri, Milano, Tipografia Pirola, 1869. Il volume è introdotto da un lungo saggio in cui Maineri prende in esame il "genere fantastico, il meraviglioso" (p. 3) egregiamente rappresentato da Hoffmann e da Poe, e traccia una particolareggiata biografia dello scrittore bostoniano.

¹⁷ Ivi, p. 47.

¹⁸ Baccio Emanuele Maineri fu anche l'agguerrito protagonista di quella tempestosa vicenda letteraria e giuridica che le cronache dell'epoca denominarono "processo alla letteratura disonestista" e talora, più icasticamente, "processo Maineri". Gli attacchi violenti sferrati nel 1876 ai romanzi verghiani *Eros* e *Tigre reale* (vedi l'*Articolo-corrispondenza* di SER LAMPO, pseudonimo di Maineri, ne «La Nuova Torino» del 18 gennaio 1876) e al romanzo *Passione maledetta* di Cesare Tronconi (nell'art. B. MAINERI, *Letteratura disonestista. Lettera all'avv. Carlo Romissì*, ne «L'Emporio pittorico» del 5 febbraio 1876), sfociarono in un dibattimento processuale presso il tribunale di Torino, che si concluse con la sconfitta del querelante, Gaetano Brigola, editore dei tre romanzi tacciati di immoralità dal Maineri. Il rilievo che le testate dei maggiori quotidiani nazionali diedero a quella contesa e il clamore che l'episodio suscitò negli ambienti letterari, sono testimoniati da un opuscolo

¹⁴ L. RAMBELLI, *Storia del "giallo" italiano*, Milano, Garzanti, 1979, p. 20.

Il Cuor rivelatore, nono dei dodici *tales* selezionati da Maineri e compresi nella raccolta allestita nel 1869, è preceduto da una lettera, indirizzata all'avvocato Giovanni Corbari e redatta nella primavera del 1868, in cui il curatore dell'antologia definisce il racconto poeiano «grido o specchio della coscienza»¹⁷.

The tell-tale hearth, che le colonne del giornale statunitense «The Pioneer» avevano tenuto a battesimo nel gennaio del 1843, ammalia anche Farina e gli appare come modello archetipico e inimitabile di tutta una categoria di opere narrative incardinate sul binomio «delitto e rimorso».

Trascinato dall'entusiastica ammirazione per il guardasigilli della *dark tradition*, l'autore del *Segreto del nevaio* smarrisce il senso delle proporzioni e attribuisce persino a *Delitto e castigo* un ruolo di subordinazione epigonica alla «sublime» e «meravigliosa» novella americana. Una valutazione superficiale e riduttiva, che mostra come il romanzo dostoevskiano, a distanza di quasi mezzo secolo dalla sua apparizione, stentasse ancora a trovare una giusta collocazione nel panorama della letteratura europea¹⁸.

I passi successivi del *Soliloquio* confermano la fragilità delle posizioni critiche di Farina, incapace di cogliere l'effettivo valore di *Delitto e castigo*, luogo simbolico di uno scontro ideologico che percorre un'intera epoca, quella segnata dal dissidio tra il socialismo solidaristico di Marx e l'arroganza del superomismo nietzschiano.

Al grande romanzo russo, Farina paradossalmente preferisce *Il cappello del prete* di Emilio De Marchi, collocabile a suo avviso, come la *Thérèse Raquin* di Zola, sulla scia del *Cuore rivelatore*. «È il *Cappello del prete* non ha certo confronti in Italia per quella forma che si è convenuto di dire «romanzo giudiziario», affermerà lo scrittore nel secondo tomo della trilogia autobiografica *La mia giornata. Ricordi di Salvatore Farina*¹⁹. L'e-

aprontato tempestivamente dallo stesso Maineri mentre la *querelle* era ancora in corso (*Il mio processo per la "letteratura disonesta"*, Milano, Zanaboni, 1876).

¹⁷ E.A. POE, *Storie incredibili*, trad. di B.E. Maineri, cit. p. 203.

¹⁸ Cinque anni più tardi, lo scrittore sardo tornerà ad occuparsi con immutata avventatezza del voluminoso *Delitto e castigo*, dove trovi un attento studio verboso, acuto sì, ma prolisso e lento fino alla noia. Il giudizio si legge in S. FARINA, *Care ombre*, Torino, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1913, pp. 180-181. È il secondo volume di una vasta opera autobiografica edita dalla S.T.E.N. di Torino (già Roux e Viarengo) e intitolata *La mia giornata. Ricordi di Salvatore Farina*. Oltre a *Care ombre*, la trilogia comprende *Dall'alba al meriggio* (1910) e *Del meriggio al tramonto* (1915).

¹⁹ Ivi, p. 181.

tichetta «romanzo giudiziario» è ancora una volta assunta in un'accezione più ampia di quella accreditata dall'uso. Farina non allude solo al *roman judiciaire* basato «su un delitto e sul processo relativo»²⁰, ma anche ad una rappresentazione romanzesca che dialettizzi i momenti della colpa e dell'espiazione.

È possibile che De Marchi si sia realmente ispirato al racconto poeiano, sebbene il motivo della sottile devastazione psicologica prodotta dal sentimento del rimorso fosse saldamente radicato nella cultura letteraria europea a cavallo tra i due secoli: basti citare, in aggiunta alle opere menzionate da Farina, *Renée Mauperin* dei Goncourt, *Una nobile follia* di Tarchetti, *La Libia d'oro* di Rovani, *Il Marchese di Roccaverdina* di Capuana, *Spasimo* di De Roberto.

Nel 1890, la cupa vicenda di un omicida ossessionato e sopraffatto dal proprio rimorso era stata narrata da Italo Svevo nel racconto *L'assassino di via Belpoggio*: storia di un portabagagli che, dopo aver trucidato un cliente per derubarlo, entra in uno stato di angoscia da cui riesce ad affrancarsi solo confessando il suo crimine, mentre i poliziotti perquisiscono la stanza dove ha nascosto la refurtiva:

Due uomini vestiti in borghese, di cui uno, piccolo e tarchiato, con un volto grasso e dolce sembrava il superiore, contavano i denari che già avevano trovati sotto il giaciglio di Giovanni.

Costui li aveva aiutati e stava in posizione rispettosa in un canto della stanza. Alla porta vi era un'altra guardia, che tratteneva la folla che si spingeva innanzi. «Assassino!» gli gridò una vecchia alla quale era riuscito di giungere fino sul limitare della porta, e sputò.

Era perduto! Non poteva negare, ma quello ch'era peggio non avrebbe mai trovato le parole per descrivere le torture da lui sofferte e che avrebbero attenuato la sua colpa²¹.

²⁰ G. PETRONIO, *Quel pasticciaccio brutto del romanzo poliziesco*, in *Metodo e polemica*, Palermo, Palumbo, 1986, p. 103. Il critico in quest'opera accenna al *Segreto del nevaio* e riconosce a Farina, «narratore di grande fecondità» ma di scarsi «risultati artistici», di successo larghissimo «da far invidia certo ai suoi amici (Verga per esempio)», il merito di aver delineato «i caratteri e il pedigree di un sottogenere, il "romanzo giudiziario"». Lo stesso Petronio aveva sottolineato l'importanza della «prefazione illustrativa» al *Segreto del nevaio* anche in un precedente saggio, *Il punto sul romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1985, p. 8.

²¹ I. SVEVO, *I racconti*, Milano, Garzanti, 1985, p. 39.

Anche in questo caso, «il dramma forense, che celebra il trionfo della legge scritta, è messo in ombra dal dramma morale in cui sono le leggi non scritte ad emettere la sentenza inappellabile»²⁴.

Il "seducentissimo tema"²⁵ del rapporto di ferrea causalità tra colpa e ossessione autopunitiva, negli stessi anni in cui viene variamente interpretato in sede letteraria, sul versante della discussione scientifica catalizza l'attenzione degli studiosi di psicopatologia criminale. L'argomento, già affrontato da Cesare Lombroso nel monumentale trattato *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie* che è del '76²⁶, è poi ripreso e svolto nelle sue implicazioni etiche, sociologiche, giuridiche, nel '96 da Giuseppe Bonanno nel vol. *Il delinquente per passione. Studio di psicologia criminale*²⁷ e da Enrico Ferri, che del rimorso, del pentimento, dei meccanismi autogiustificativi e delle manifestazioni espiative dell'attività psichica si occupa nel primo capitolo del volume *L'omicidio nell'antropologia criminale* (1895)²⁸ e, più diffusamente, nel già citato *I delinquenti nell'arte*, dove, a giudizio di Niceforo, si procede per la prima volta a «un esame del rimorso... (o del non rimorso) nei delinquenti omicidi, condotto con metodo e risultante da osservazioni dirette sull'uomo vivo di carne e ossa»²⁹. Ricordiamo, per inciso, che lo stesso Niceforo in un saggio del 1898, *Criminali e degenerati nell'Inferno dantesco* (Torino, Bocca), analizza capillarmente il processo di trasfigurazione poetica a cui la fenomenologia del delitto e del pentimento viene sottoposta dall'Alighieri.

Il segreto del nevaio attesta fin dall'*excursus* proemiale la familiarità dell'autore con le teorie elaborate dagli "psichiatri della nuova scuola"³⁰, ben note a Farina che aveva compiuto gli studi di legge a Pavia e a Tori-

no, dove si era laureato nel 1868³¹. I codici culturali sottesi all'intelaiatura tematica del romanzo vanno pertanto rapportati sia al sistema dottrinale edificato da Lombroso, Ferri, Niceforo, Garofalo, Fioretti, sia alla sfera delle ascendenze letterarie rivendicate dallo stesso Farina per giustificare la scelta di un modello narrativo che solo in Inghilterra, in Francia e in America poteva già contare sui consensi di un pubblico specifico, su solidi appoggi editoriali, su di un articolato e duraturo sistema di attese.

A conclusione del *Soliloquio di un solitario*, l'autore confessa di essere perfettamente consapevole dei rischi insiti nella sua operazione. Ma spronato da quel fervore pionieristico che in passato lo ha già indotto a cimentarsi in eccentriche tecniche di montaggio, egli vuole ora azzardare scelte tematiche inconsuete. Ostenta orgogliosamente una naturale, quasi istintiva propensione alla sperimentazione audace, dettata dal proposito di rivitalizzare l'istituzione letteraria facendo «quello che altri non aveva fatto ancora».

Nel *Fante di picche* Farina aveva provato a sconvolgere la tradizionale struttura cronotopica del racconto ottocentesco, avvalendosi esclusivamente di un tempo commentativo, il presente; nel *Don Chisciottino*, si era mostrato capace «di narrare in seconda persona per un buon terzo del libro»³². Adesso, con *Il segreto del nevaio*, egli intende avviare "l'arte no-

²⁴ Le divagazioni autobiografiche che punteggiano i *Soliloqui di un solitario* contengono accenni ai «bei tempi dell'Università a Torino e a Pavia» e all'avvio di una carriera forense presto sacrificata agli impegni letterari: «(...) avvocati in Italia siamo in molti (mi conto anch'io, che da tempo immemorabile ho buttato la toga alle ortiche)»; ivi, pp. 218 e 223.

²⁵ «Proprio nel primo numero della «Nuova Rivista» — ricorderà ancora Farina nel primo tomo del trittico autobiografico — «incominciai il racconto *Fante di Picche*, che sembrò allora cosa novissima nell'arte del novellare. Certo fu la prima volta che uno scrittore si provasse a narrare tutto un lungo racconto, dal primo periodo all'ultimo, in tempo presente. A quella forma narrativa si richiedeva il sacrificio di molta vecchia retorica. L'autore si costringeva a un'andatura rapida per non arrestarsi troppo a contemplare le frasche, che subito sarebbe riuscito pesante. Forse io mi compiacevo di aver scritto quel racconto e di avergli dato quella forma nuova che accontentò Arrigo Boito, il poeta Rizzi e il Massarani; ma più che altro mi piacque che nessuno forse ne avesse penetrato il piccolo segreto tecnico narrativo. [...] Di queste tecniche difficili narrative altre me ne proposi e posso quasi assicurare che il lettore non si accorse mai di nulla. Quando nel *Don Chisciottino* per un buon terzo di libro scrivevo in seconda persona, certo il critico arguto se ne avvide, ma dal critico spicciolo non ebbi mai né biasimo né lode per questa mia audacia» (S. FARINA, *La mia giornata. Dalla falba al meriggio*, cit., p. 220).

²⁶ L. RAMBELLI, *Il presunto giallo italiano: dalla preistoria alla storia*, in «Problemi», n. 86, settembre-dicembre 1989, p. 239.

²⁷ A. NICEFORO, *Ferri psicologo-criminalista*, in AA.VV., *Enrico Ferri maestro della scienza criminologica*, Milano, Bocca, 1941, p. 84.

²⁸ Editto dall'editore Bocca di Torino.

²⁹ Con la prefazione di S. Ottolenghi, presso lo stesso editore Bocca di Torino.

³⁰ Sempre dell'Ed. Bocca di Torino.

³¹ A. NICEFORO, *Ferri...* cit., p. 84-85.

³² S. FARINA, *Soliloqui di un solitario* cit., p. 223.

vellatrice" italiana verso percorsi inusitati sfruttando il potere fascinatório e gli ingranaggi rituali del *roman policier*.

L'ordito romanzesco si regge principalmente sulla funzione tensiva della *suspense*, piegata però ad un uso allotropico. L'aspettativa e la curiosità del lettore, infatti, non vengono alimentate dall'accumulo degli elementi indiziari né dai procedimenti investigativi tesi a scovare il colpevole e a chiarire le modalità esecutive del delitto.

È lo scambio di identità tra la vittima e l'assassino, «il quale si dà per morto ed è vivo», ad attivare il *climax* emotivo che attinge lo *Spannung* nel fatidico momento dell'agnizione, differita, con l'accorto impiego di espedienti dilatori, fino all'epilogo della seconda parte del romanzo.

Introdotta per la prima volta nell'ambito della letteratura poliziesca da Wilkie Collins con *The Woman in White* (1860), il tema del "sosia" stimolerà la fantasia di eccellenti giallisti del Novecento. Se ne approprierà, tra gli altri, un'autrice geniale e raffinata come Dorothy Sayers in *Murder Must Advertise* (1933).

Il segreto del nevaio presenta la struttura del giallo *inverted*, che consiste nel far procedere la vicenda da un punto di vista rovesciato: l'autore del delitto perpetrato sulle falde di un ghiacciaio, è individuato ancor prima che si apra l'inchiesta giudiziaria.

Farina descrive con meticolosa cura di ogni dettaglio e con la competenza acquisita attraverso l'esercizio dell'avvocatura e l'assidua frequentazione degli ambienti forensi, tutte le procedure legali imposte dalle circostanze: dalla tempestiva compilazione del primo verbale dettato dal medico condotto e stilato dall'usciera comunale, all'esame autoptico, all'istruzione del processo presso il tribunale di Sondrio, all'animato dibattimento alla corte d'assise di Milano.

Protagonista della torbida vicenda è Flavio Campana, un musicista che per vendicare l'oltraggio recato alla propria moglie ha ucciso, durante un'escursione in montagna, l'amico Fritz Neumuller.

L'operazione di smascheramento e cattura del criminale, tradizionalmente collocata a *explicit* del testo poliziesco, in questo caso costituisce il punto d'avvio di una lunga indagine, del tutto informale, condotta ufficiosamente dal direttore del penitenziario milanese di Porta Nuova e

volta a far luce sulla personalità dell'omicida e sulle ragioni che lo hanno indotto a uccidere.

Il cavaliere Felice, uomo «amabile», «buono e giusto», rispettato perfino da «quei che in carcere spadroneggiano in silenzio e non fan corere una parola cattiva per i laboratori, e parlan solo con gli occhi o coi cenni del codice della camorra», solidarizza con il recluso, ne scopre e ammira il talento musicale, ne scruta con benevola indulgenza le anomalie caratteriali, che relegano il personaggio dello "strano artista" in una zona di umbratile "diversità".

L'improvviso arrivo da Londra di «una donna nera, alta e snella di forme, e tremante», dolorosamente segnata dalle tracce della «catastrofe che la fatale bellezza aveva cagionato», sollecita il direttore del carcere a battere nuovi sentieri congetturali:

Ecco affacciato un altro mistero in quel processo tenebroso chiuso male con una condanna; un di o l'altro la porta striderebbe sui cardini irrugginiti dando nuovo alimento alla curiosità malsana, poca luce agli uomini di legge.

Non l'accusatore pubblico, né la difesa potrebbe chiedere a quella donna luminosa e buia il fatto nuovo per cui l'usciera, un'altra volta nella medesima causa giudicata, annunzierebbe al pubblico: "Entra il tribunale".

Il testo romanzesco è suddiviso in tre parti: la prima e la terza si compongono rispettivamente di quattro e di cinque capitoli, mentre la seconda non presenta frazionamenti interni. Tale ripartizione è comune alle due edizioni dell'opera, che mantengono invariato anche il formato in 16°, i caratteri tipografici, il numero delle pagine (257) e delle righe in esse contenute.

La sezione più interessante del volume è quella introduttiva. Nei quattro capitoli in cui si articola, viene impostato e risolto il problema poli-

¹¹ S. FARINA, *Il segreto del nevaio*, cit., p. 8.

¹² *Ivi*, p. 82.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 108.

¹⁵ *Ivi*, p. 112.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 122.

ziesco. Seguendo le orme di Collins e di Gaboriau, l'autore espone i fatti con l'oggettività e la stringatezza di un *reporter* preciso fino alla pignoleria nelle indicazioni geografiche e toponomastiche. A rafforzare l'*effet de réel* contribuiscono i segnali demarcativi prodotti dalle cornici ambientali e le pause extradiegetiche stabilite dalle descrizioni paesaggistiche, attendibili perché fondate sulla conoscenza diretta della località alpina che fa da sfondo all'episodio delittuoso⁴⁰.

Lo scopo è quello di conciliare le ragioni della verosimiglianza con le deviazioni della fantasia, simulando una registrazione "a caldo" di fatti realmente accaduti. È funzionale a questo obiettivo anche lo scrupolo documentario con cui viene tessuto il minuzioso resoconto del dibattito processuale, che si protrae per un intero capitolo (il quarto della prima parte).

La divergenza dei criteri teorici e metodologici che governano gli esami peritali richiesti dai giudici, ci immette nel vivo della polemica allora in corso tra gli esponenti della scuola classica di diritto penale e i sostenitori del nuovo indirizzo antropologico promosso dalla scuola positiva. La *querelle* oppose due luminari: Luigi Lucchini, capofila dei "tradizionalisti", ed Enrico Ferri, che all'antico principio della "imputabilità" aveva sostituito la dottrina della "pericolosità", in base alla quale le sanzioni punitive dovevano adeguarsi all'effettivo grado di pericolosità dei delinquenti.

I provvedimenti previsti dal "piano regolatore" ideato da Ferri per umanizzare la giustizia penale e tutelare i cittadini dagli abusi statolatrici, miravano ad arginare la criminalità con opportune misure preventive piuttosto che con l'asprezza dei metodi repressivi.

Descrivendo gli interventi dei due periti incaricati di eseguire l'esame anatomico e psichico dell'imputato, Farina fa aperto riferimento alle "due medicine legali" che «vorrebbero guarire entrambe quella *malattia*

⁴⁰ Nel settembre del 1880 lo scrittore si lanciò in una rischiosa "impresa alpinistica" proprio in quell'Engadina che, nel romanzo, fa da proscenio al tragico scontro tra Flavio Campana e Fritz Neumüller. Della "comitiva allegra" che, scortata da una guida, quel giorno esplorò «l'immenso piano nevoso, le morene, i crepacci del ghiacciaio del Roseg», facevano parte anche la marchesa Colombi ed Eugenio Torelli Viollier. Trent'anni dopo, il ricordo dell'emozionante scalata del Roseg sarebbe stato fissato da Farina nel ventesimo capitolo del volume autobiografico *Dall'alba al meriggio* (cit., pp. 285-286).

sociale, e in ciò si troverebbero sempre d'accordo, ma una con pane nero, poco compatto e molto carcere duro, l'altra con la doccia fredda, con dieta abbondante, sana e sostanziosa»⁴¹.

Le sinuose volute dell'arringa sciorinata dall'avvocato difensore, le varie fasi dell'interrogatorio a cui viene sottoposto il reo confesso, l'impetuoso avvicinarsi delle battute dialogiche attraverso le quali si snoda la diatriba fra i periti dell'accusa e della difesa, creano un'ampia "sacca" non evenemenziale che rallenta il ritmo narrativo ma accresce il valore storico e documentario di questa sezione del romanzo.

La digressione offre a Farina l'opportunità di ironizzare sulle «soperchierie parolaie che i periti giurati fanno in nome della scienza»⁴² e di bersagliare con i suoi strali satirici un sistema giudiziario che, come lamenterà qualche anno dopo, consente a tanti «falsi scienziati»⁴³ di cancellare «ogni avanzo di giure»⁴⁴ con le loro «chiacchiere vane»⁴⁵.

La *verve* parodica di Farina e la sua propensione alla caratterizzazione umoristica affiorano in molte pagine del *Segreto del nevaio*. Valga come esempio un brano in cui è impietosamente caricaturizzata la ciarlataneria di certi psichiatri, ricchi di boria ma poveri di ingegno, abitualmente interpellati dai magistrati nel corso dei processi penali:

Una delle molte udienze fu famosa per il duello craniologico fra i due psichiatri; uno dei quali dimostrò che Fritz Neumüller aveva una magnifica testa d'uomo fatta per alloggiare ogni idea sana, ogni sentimento di carità e di giustizia, e che se nonostante quei doni della provvidenza, a dispetto della fronte ben disegnata, del naso dritto, delle labbra non sottili, non sporgenti, non cascanti, ma decentemente carnose, degl'occhi neri, buoni nella fierezza, e nella fierezza belli, nonostante tutto questo si era indotto all'omicidio, egli aveva la responsabilità piena e il rigore della legge sarebbe vera giustizia.

L'altro psichiatra sfoderò subito i suoi 64 beiganti, macchiati di tutte le peccata che una immaginazione audace può pensare, e non di meno conformati benissimo.

⁴¹ S. FARINA, *Il segreto del nevaio*, cit., p. 66.

⁴² Ivi, p. 71.

⁴³ S. FARINA, *Soliloquio di un solitario*, cit., p. 224.

⁴⁴ Ivi, p. 223.

⁴⁵ Ivi, p. 224.

«La psiche talvolta si nasconde bene per dare da fare ai psichiatri, e la craniologia non è tutta la scienza del crimine.

«Talvolta il delitto proviene da un improvviso rivolgimento del circolo sanguigno — una tempesta in un cranio — allora si ha la monomania omicida.

«Ed è il caso di Fritz Neumuller, assicurò il psichiatra famoso. Vedetelo; si chiude in sè stesso, non parla, raramente risponde alle interrogazioni, e se lo fa, un monosillabo è la sua risposta. Accetta la sua sorte, quasi si compiace della pena che lo attende. Insensibile ad ogni testimonianza, una volta sola pare che si commuova; ma non è il pentimento, è la reazione e ogni cerebrale infermità conosce tal forma di debolezza mentale... Signori, io per la verità vi dico che questo uomo taciturno ed insensibile è semplicemente imbecille»⁴⁶.

Nelle due successive sezioni del romanzo, alla staticità della dimensione spaziale, costretta e rinserrata nel microcosmo concentrazionario del carcere, fa riscontro l'estrema mobilità dell'articolazione temporale, ottenuta con distorsioni anacroniche tramite le quali il "racconto primo" si ramifica in una serie di *second stories* a incastro: richiami, *débrayages*, esche, e, soprattutto, analessi con funzione completiva che colmano a posteriori precedenti lacune dell'intreccio.

Il disordinato insinuarsi di lunghi *flashback* che interrompono il tempo della storia e dilatano quello della scrittura, apre nel contesto situazionale «gli spiragli per i quali l'orrenda cosa passata s'illumina a poco a poco»⁴⁷.

L'entrata in scena della *femme fatale* dalle parvenze angeliche che tutti ritengono vedova dell'ucciso e che è in realtà sposata con l'assassino, aziona un carosello di sequenze retrospettive funzionali all'isotopia ermeneutica fondamentale del romanzo.

Non si tratta di recuperi memoriali operati dai personaggi assiali ma di regressioni "investigative" gestite dal narratore extradiegetico. Procedendo *à rebours*, Farina fornisce copiose informazioni sui tre personaggi posti ai vertici di un infausto triangolo adulterino: Irma, figlia di violinisti magiari, «lungamente vissuta a Pest nei migliori alberghi»⁴⁸ e divenuta

⁴⁶ S. FARINA, *Il segreto del nevoso*, cit., p. 69-70.

⁴⁷ Ivi, p. 154.

⁴⁸ Ivi, p. 157.

poi moglie di un «pianista prodigioso»⁴⁹ di origine italiana; Flavio Campana, sposo dolce e premuroso, musicista di fama internazionale impegnato in frequenti *tournees* all'estero che lo costringono ad allontanarsi per lunghi periodi dalla sua compagna; Fritz Neumuller, ungherese, amico fraterno di Flavio e, successivamente, suo rivale in amore.

In un'ampia parentesi analettica si dà notizia dell'adulterio più volte consumato, in stato di *trance*, da Irma, affetta da una insolita «forma isterica» che si manifesta con «fenomeni psichici strani, non infrequenti quando un centro nervoso è colpito»⁵⁰.

Viene così ricostruito nelle sue linee essenziali quel "racconto secondo" rispetto al quale il "racconto primo" (delitto, processo, condanna, incarceramento) funge da epilogo anticipato.

Suturate le omissioni provvisorie e colmate le falle che si erano create nella continuità temporale, l'*ordo naturalis* della storia torna a coincidere con l'*ordo artificialis* della scrittura.

Irma, convocata dal direttore del penitenziario, è presentata al detenuto "numero 800" e riconosce il proprio marito in colui che simula di essere Fritz Neumuller.

Flavio Campana, che oppresso dal peso della sua colpa e determinato a espiarla sino in fondo ha sempre rifiutato di scagionarsi, paga con la vita l'improvvisa decisione di evadere dalla prigione per ricongiungersi alla donna amata:

Al primo mattino le guardie tornarono alla ricerca del fuggitivo. Due volte avevano rasentato l'ingresso del canale la sera prima, nella luce del crepuscolo, quando dalla roggia passava un filo d'acqua e l'inferriata non aveva detto il suo segreto.

Solo all'alba le guardie notarono una testa rasa appoggiata alla grata e curvandosi un poco scorsero che a quella testa si univa l'estremità d'una giubba di due colori.

Accorsero altre guardie, le quali facilmente aprirono il varco che il "numero 800" aveva chiuso innanzi a sè. Più difficile fu far passare il corpo dello sciagurato che non si prestava ad aiutare i suoi carcerieri. Egli nulla diceva, sem-

⁴⁹ Ivi, p. 158.

⁵⁰ Ivi, p. 188.

brava solo volersene stare in quella acqua che ora correva veloce ed abbondante, e guardava fisso innanzi a sè¹¹.

Con *Il segreto del nevaio* Farina riconferma il suo ruolo di poliedrico e versatile narratore di consumo, dotato di una vena carezzevole, pronto ad assecondare gli orientamenti del gusto corrente: ben lontano quindi da quello schieramento avanguardistico a cui, pure, presumerebbe di afferire. Abilissimo, per contro, nel catturare le più ovvie preferenze dei lettori *middle brow* con tematiche accattivanti e con una prosa cordialmente comunicativa, modulata su toni di affabile e garbata "medietà".

Archivio

¹¹ Ivi, pp. 245-246.

SULL'ITALIANO DELL'800 E DINTORNI: ALCUNE RETRODATAZIONI

* **INDICE DELLE SIGLE BIBLIOGRAFICHE** *Compact O.E.D.* = *Compact Oxford English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press 1991; **DEI** vedi: **BATTISTI-ALESSIO**; **DELI** = M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli 1979-88, 5 voll.; **DIR** = *Dizionario ragionato della lingua italiana* a cura di A. Gianni e L. Satta, Firenze, D'Anna-Sintesi 1988; **Grand Larousse** = *Grand Larousse de la langue française en sept volumes* sous la direction de L. Guilbert - R. Lagane - G. Niobey et alii, Paris, Larousse 1971-78; **LEI** = *Lessico Etimologico Italiano* a cura di M Pfister, Wiesbaden, L. Reichert Verlag 1979, in corso di pubbl.; **Trésor** = *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*, publié sous la direction de P. Imbs [et de B. Quemada], Paris, Les Editions du Centre National de la Recherche Scientifique-Gallimard 1971, in corso di pubbl.; **VELI** = **VELI**, *Vocabolario elettronico della lingua italiana*, Pres., di E. Presutti, Pref. di P. Ridolfi, [Roma], IBM Italia 1989; **VS** = *Vocabolario siciliano*, fondato da Giorgio Piccirillo e diretto da Giovanni Tropea, Catania-Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani 1977-1985-1990, 3 voll. (in corso di pubbl.).

INDICE DELLE OPERE (dizionari, vocabolari, repertori speciali, citati col solo nome dell'autore; nelle citazioni delle opere di consultazione si sottintende il riferimento *ad vocem*, salvo altra indicazione in contrario). **Battaglia** = S. BATTAGLIA-G. BARBERI SQUAROTTI, a cura di, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet 1961, in corso di pubbl.; **Battisti-Alessio** = C. BATTISTI-G. ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera 1950-57, 5 voll.; rist. anast. ibid. 1968; **Bencini-Citerinesi** = A. BENCINI-E. CITERNESI, *Parole degli anni Novanta*, Firenze, Le Monnier 1992; **Carpitano-Casole** = G. S. CARPITANO-G. CASOLE, *Dizionario delle parole straniere in uso nella lingua italiana*, Milano, Mondadori 1989; **Corominas-Pascual** = J. COROMINAS-J. A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos 1980-91, 6 voll.; **Dardano** = *Neovizionario Dardano. Dizionario della lingua italiana*, Roma, Curcio 1980-81, 2 voll.; rist. in 1 vol., ibid. s.d. [ma: 1986]; **Dardi** = A. DARDI, *Dalla provincia all'Europa. L'influsso del francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715*, Firenze, Le Lettere; **De Felice-Duro** = E. DE FELICE-A. DURO, *Vocabolario italiano*, Torino-Palermo, SEI-Palumbo 1993; **De Mauro et alii** = T. DE

MAURO-F. MANCINI - M. VEDOVELLI - M. VO-
GHERA, *Lessico di frequenza dell'italiano parla-
to*, Pref. di P. Ridolfi, Milano, Einaudi 1993
(+ due dischetti IBM); Devoto-Oli illustrato
= G. DEVOTO-G. C. OLI, [Nuovo] *Vocabo-
lario illustrato della lingua italiana*, Milano, Se-
lezione dal Reader's Digest 1967¹, 1987², 2
voll.; Devoto-Oli scolastico = G. DEVOTO-G.
C. OLI, [II] *Dizionario della lingua italiana*, Fi-
renze, Le Monnier 1971¹, 1990²; Duro = A.
DURO, a cura di, *Vocabolario della lingua ita-
liana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana
1986, in corso di pubbl.; Gabrielli = A. GA-
BRIELLI, *Grande dizionario Gabrielli della lin-
gua italiana*, a cura di G. Gabrielli, Milano,
Mondadori 1989, 2 voll.; Gabrielli scolastico
= GABRIELLI, *Dizionario della lingua italiana*,
a cura di F. Roncoroni - M. M. Cappellini,
Milano, C. Signorelli 1993; Garzanti = *Grande
dizionario Garzanti della lingua italiana*, Mila-
no, Garzanti 1987; Jacono = A. JACONO, *Di-
zionario di esotismi (...)*, Firenze, Marsilio
1939; Lepri = S. LEPRI, *Scrivere bene e farsi
capire*, Torino, Gutenberg 2000, 1988¹,
1989²; Magni = M. MAGNI, *Dizionario delle
parole straniere nell'italiano attuale*, Milano,
De Vecchi 1988; Messina = G. L. MESSINA, *Di-
zionario dei neologismi, dei barbarismi e delle si-
gole. Prontuario delle incertezze lessicali e delle
difficoltà grammaticali. (Parole al saggio)*, Ro-
ma, A. Signorelli 1983 ("nuova edizione am-
pliata"); Migliorini 1963 = B. MIGLIORINI,
*Parole nuove in Panzini 1963*¹⁰; Monelli = P.
MONELLI, *Barbaro dominio*, Milano, Hoepli
1933¹, 1943²; Palazzi = F. PALAZZI, *Novis-
simo dizionario della lingua italiana*, Milano,
Ceschina 1939¹, 1957², 1969³; Palazzi - Folena
= F. PALAZZI - G. FOLENA, *Dizionario della
lingua italiana*, con la collab. di C. Marelli -
D. Marconi - M. A. Cortelazzo, Torino, Lo-
escher 1992; Panzini = A. PANZINI, *Diziona-
rio moderno [...]*, Milano, Hoepli 1905¹,
1963¹⁰; Passerini Tosi = C. PASSERINI TOSI,
Dizionario della lingua italiana, Milano, Prin-
cipato 1969, 1971¹; Prati = A. PRATI, *Voca-
bolario etimologico italiano*, Torino 1951; nuova
ediz., Milano, Garzanti 1970; Rando = G.

RANDO, *Dizionario degli anglicismi nell'italiano
postunitario*, Pres. di L. Serianni, Firenze,
Olshki 1987; Rey-Debove - Gagnon = J.
REY-DEBOVE - G. GAGNON, *Dictionnaire des
anglicismes. Les mots anglais et américains en
français*, Paris, Le Robert 1984; Rigutini = G.
RIGUTINI, *Neologismi buoni e cattivi più fre-
quenti nell'uso odierno*, Roma 1886 [ma: 1884];
ried. 1891, V ed. Firenze 1905; nuova ed. con
pref. ed. aggiunte di G. Cappuccini, Firenze,
Barbera 1926; Sandron - De Agostini = *Gran-
de dizionario della lingua italiana* a cura di G.
Meini, Novara, Istituto Geografico De Ago-
stini 1990 (Firenze, Sandron 1976¹); Schmid
= B. SCHMID, *Paroles. Guida ai termini fran-
cesi d'uso corrente e al loro giusto impiego*, Fi-
renze, Sansoni 1991; Tommaseo-Bellini = N.
TOMMASEO - B. BELLINI, *Dizionario della lin-
gua italiana*, Torino, Utet 1861-79, 4 voll. in
8 tomi; rist. anast. a cura di G. Folena, Mila-
no, Rizzoli 1977, 20 voll.; Zingarelli = N.
ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana*
a cura di M. Dogliotti e L. Rosiello, Bologna,
Zanichelli 1983¹¹ (rist. 1989).
Nelle citazioni dei testi i termini studiati so-
no trascritti in spazieggiato, per distinguerli dai
termini sottolineati negli autografi, che inve-
ce sono trascritti in corsivo.

AFRICANISTA

Il termine *africanista* 'studioso di
problemi africani', assente nel Prati, nel
DEI e nel DELI, è datato nel LEI (p.
1270) 1935 col Panzini; la medesima da-
tazione è ripresa nel Palazzi-Folena.

Un buon quarantennio prima la vo-
ce compare tuttavia nell'intervista di Ugo
Ojetti a Edoardo Scarfoglio del dicembre
1894. Così si esprime E. Scarfoglio con
le parole riportate da Ojetti: «Dopo la
svolta del Punto Franco mi appare lo
yacht 'Fantasia' snello, dritto, candido, co-
gli alberi, nella rada, nudi di vele; [...].
Scendemmo sotto coperta nella sala cen-

trale; [...] su le pareti specchi, quadri, fo-
tografie di Galla e di Abissini e di paes-
saggi africani, ritratti di donne belle; [...] su le
scansie scritti di africanisti in tutte le lingue,
giornali di *yachting*, strani libri antichi e
moderni da un trattato di astrologia a un
perfetto atlante inglese o tedesco» (*Alla
scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard
1895; rist. anast. Roma, Gela editrice, 1987,
pp. 221-2).

In fr. *africaniste* è attestato «début
du XIX^e s.» (*Grand Larousse*) e 1908,
1920 (*Tresor*); in inglese *africanist* è in-
vece datato 1895 (*Compact O.E.D.*); per lo
spagnolo, la voce manca nel Corominas-
Pascual.

BAS-BLEU

Il sostantivo *bas-bleu* 'donna, scrit-
trice saccente' è registrato come prima at-
testazione nel Panzini, e perciò probabil-
mente fin dal 1905; manca invece nei di-
zionari storici ed etimologici, ad es. nel
DEI, nel Prati, nel Battaglia, nel DELI,
come anche nei dizionari correnti della
lingua italiana (Dardano, DIR, Gabrielli,
Palazzi-Folena, De Felice-Duro).

Prima che nel Panzini la voce appa-
re in una lettera del 6 marzo 1884 di Luigi
Capuana a Federico De Roberto, insie-
me col traduttore ironico *scrittora*: «C'en-
tra in questa faccenda un po' di
pettegolezzo di *bas-bleu*. Il marito è sta-
to evidentemente messo su dalla grande
scrittrice signora Cordelia; tutti e due non
han saputo perdonarmi un articolino, gen-
tilissimo di forma, ma un po' severo di
sostanza, intorno all'ultimo romanzo della
grande scrittrice. La quale ha voluto ven-
dicarsene mostrando al mondo che infine
le mie fiabe non erano poi una cosa
da tenerne gran conto; [...]» (S. ZAPPALÀ,

LA MUSCARÀ, *Capuana e Federico De Ro-
berto*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia ed.,
1984, n. 44, pp. 104-105).

Il termine compare anche nella se-
conda edizione del Palazzi (1957), che lo
registra nell'appendice delle «Voci stra-
niere» (*bas-bleu*, p. 1362), nel Passerini
Tosi, che registra *bas bleu* (senza tratti-
no) come sostantivo femminile con pie-
no adattamento morfologico all'italiano,
nello Zingarelli, nel Garzanti, nel Duro,
nel Devoto-Oli scolastico 1990 (non nel
l'ed. 1971).

Tra i repertori speciali *bas-bleu* è re-
gistrato nel Messina, per il quale non ha
«ragione di essere nella nostra lingua», e
nello Schmid, ma non nel Magni, né nel
Carpitano-Casole, né tanto meno nel
Monelli.

Considerando che il termine france-
se è datato 1821 e av. 1786 «dans un con-
texte anglais», trattandosi di un calco sul-
l'ingl. *bluestocking* risalente al 1757 (ve-
di J. Rey-Debove - G. Gagnon), le pos-
sibilità di una ulteriore retrodatazione in
italiano sono ancora di parecchi decenni.

BATTUTA

Il sost. femm. *battuta* indicante 'nel
dialogo teatrale, ciò che dice ogni volta
ciascun attore' è datato 1908 nel DELI
sulla scorta del *Dizionario* del Panzini;
il Battaglia testimonia però l'accezione con
un esempio di Pirandello (av. 1936) e con
altri di autori successivi.

Il termine compare tuttavia già quasi
un ventennio prima in una lettera di Fer-
dinando Di Giorgi a Federico De Roberto
del 3 settembre 1890, e in forma
evidenziata: «[...] tanti passaggi, tanti
momenti che nel racconto sono appena ac-
cennati, qui sono meglio svolti, tradotti

in altrettante battute» (F. Di Giorgio, *Lettere a Federico De Roberto*, intr. e note di M. Emma Alaimo, Catania, Fondazione Verga, 1985, n. 27, p. 216).

La voce ricompare anche in una lettera di Marco Praga a Federico De Roberto del 7 agosto 1897 e sempre in forma evidenziata: «Troverai qualche difficoltà tecnica nello esporre con poche battute del loro dialogo l'antefatto e la condizione e la situazione in cui i 3 personaggi si trovano» (M. Praga, *Lettere a Federico De Roberto*, con intr. e note di N. Leotta, Catania, Fondazione Verga, 1987, n. 1, p. 52).

BRIOCHE, BRIOSCHIE

Il sost. femm. *brioche* 'dolce a base di pasta dolce e lievitata' è datato 1905 dal DELI, col rinvio al *Dizionario* del Panzini; questa datazione è poi ripresa nel Palazzi-Folena.

Il termine appare in realtà (almeno) un ventennio prima, nel 1885, in un contesto non proprio culinario, ma di teoria letteraria, e precisamente nel saggio di Luigi Capuana *Per l'arte*. Al suo interlocutore lo scrittore e critico riafferma la piena responsabilità sua e del Verga nella svolta verista: «Dovreste piuttosto osservare che vent'anni fa l'Italia non aveva neanche questo pochino [di prosa] che noi, a furia di sforzi, abbiamo potuto apprestarle. Dal latte e miele [delle liriche] del Carcano al pane nero del Verga la distanza è incredibile».

Ma noi cotesto pane nero non possiamo mandarlo giù. Dateci della *briosche*, se ne avete. Volete che ci spezziamo i denti con quelle pagnotte più dure dei sassi?... E poi, noi siamo pubblico, noi siamo lettori; non abbiamo molto tempo da per-

dere, e già ne perdiamo un buon poco stando a sentire le vostre eterne quistioni di realismo e non realismo, di naturalismo, di sperimentalismo, di arte personale o impersonale... Una musica da gatti!» (L. Capuana, *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885, pp. xxv-xxvi; rist. in W. Mauro, *Capuana. Antologia degli scritti critici*, Bologna, Calderini 1971, pp. 98-9).

Evidentemente la grafia del termine (*briosche*) nel testo di Capuana è semi-adattata: un incrocio tra la grafia francese *brioche* e la grafia fonetica all'italiana *brioscia*, attestata nel 1939.

Pur considerando che il termine in francese, come ricorda il DELI, è datato 1404, è assai improbabile che esso sia entrato nell'uso italiano prima dell'800 (seconda metà). Il Dardi rimane ancora fermo alla attestazione di *brioscia* del 1939 (n. 75, p. 72). La voce è considerata «accettabile italianizzazione del francese 'brioche'; al plurale *briosce*» da S. Lepri (p. 44).

CINEGETICO

L'agg. *cinegetico* 'che riguarda la caccia', sin. 'venatorio', è datato nel DELI 1905 col Panzini, mentre il sost. femm. *cinegetica* 'arte di cacciare coi cani' è datato 1876 col Rigutini. Tali datazioni sono riprese nel Palazzi-Folena. Il DELI retrodata così il Battaglia, che indicava l'anno 1905 per il sost. femm., senza fornire alcun esempio per l'aggettivo.

L'agg. *cinegetico* è tuttavia retrodatabile di quasi un cinquantennio, visto che compare nel titolo di un articolo paremiologico di FRANCESCO MINÀ PALUMBO, *Proverbi cinegetici* (pubblicato ne «L'Empe-docle. Giornale di agricoltura ed eco-

nomia pubblica per la Sicilia» diretto da Giuseppe Biundi, Nuova Serie, I, 1859, pp. 27-41): «Ho offerto al nostro agricoltore una raccolta di proverbi agrari della contrada settentrionale delle Madonie. Ad una raccolta di proverbi agrari toscani e di proverbi ippici, ora ho unito i proverbi sulla caccia sotto il nome di *proverbi cinegetici*, per offrire i precetti necessari all'esercizio di questo utile diletto de' campi» (p. 28).

Dal momento che tali voci «sono giunte prob. attr. il fr. *cynégetique* (1750)», a sua volta dal gr. *kynēgetikós* (e *kynēgetiké*) come precisa il DELI (col Panzini), le possibilità di retrodatazione di tale «neologismo» (così il Panzini etichetta il sost. femm. *cinegetica*) sono ancora assai ampie.

CONTRASSEGNO, CONTRO ASSEGNO

Il composto *contrassegno*, assente nel Prati, nel Battisti-Alessio e senza esempi nel Battaglia, è datato nel DELI 1950 col Migliorini. Tale datazione è ripresa altresì nel Palazzi-Folena. Il LEI, oltre al 1950, documenta pure (p. 1861) la data 1934.

Tuttavia la voce circolava già alla fine dell'800 in ambito pubblicitario. In un pezzo apparso sulla «Tribuna illustrata» del 1899, mentre si magnifica la «cintura della salute» definita «il più grande successo del secolo XIX» tra i «Giudizi importantissimi della Stampa Medica e di Ammalati sulla Cintura Elettrica» li ripresi, si legge tra l'altro: «Speditemi c o n t r o a s s e g n o un'altra *Cintura Elettrica* [...]» (il testo, in ristampa anastatica, è riportato in A. Tosti, *Il contributo alla conoscenza della stupidità umana*, Palermo, Sellerio, 1991, fig. 6, p. 16 e fig. 8, p. 18). E così in un'altra lettera li ripor-

tata del 24 novembre 1894.

Le presenti testimonianze consentono così di retrodatare di un buon cinquantennio il termine, la cui data di apparizione è fissabile tra il 1894 e il 1899; e tuttavia, dato l'uso corrente, la sua tradizione si arricchirà per certo di altri esempi.

COQUE, ALLA —

Il sintagma preposizionale *alla coque* 'detto di uovo cotto col guscio, nell'acqua' è datato 1905 nel DELI sulla scorta del Panzini; la data è ripresa tale e quale nel Palazzi-Folena. Il termine è assente nel Battaglia, nel DEI e nel Prati.

Ora possiamo retrodatare al 1887 la locuzione in questione, che appare evidenziata in una lettera del 29 dicembre di Luigi Capuana a Federico De Roberto: «Io mangiavo, è vero, due uova a colazione ma alla *coque* e sempre in casa e me le cocevo da me con un cocciuova di metallo bianco comprato da Finzi e Bianchelli due lire e cinquanta, se non sbaglio.» (S. Zappulla Muscarà, *Capuana e Federico De Roberto*, n. 163, p. 263).

La locuzione è registrata dalla maggioranza dei puristi senza alcuna nota di condanna, così in Panzini che segnala anche l'adattamento *uova alla cocca*; in Jacono, in Carpitano-Casole, in B. Schmid con il commento: «L'espressione è anche italianizzata nell'uso popolare in uovo alla co(c)ca»; tuttavia G.L. Messina annota che l'espressione non ha «ragione di essere nella nostra lingua».

Il sost. *coque* appare altresì come termine esotico nel *Lessico di frequenza dell'italiano parlato* di T. De Mauro et alii, p. 410, a frequenza 1, adoperato a Napoli in trasmissioni radio-televisive.

Dal momento che in francese la voce è datata XIV e dubitativamente XIII sec. nel *Grand Larousse* e nel *Tresor*, sarà possibile trovare testimonianze ancora più antiche di questa locuzione.

DANDYSMO, DANDISMO

Il termine *dandyismo* 'ostentazione di eleganza e raffinatezza estetizzante' è attestato nel DELI con un esempio di Benito Mussolini del 1908, mentre la variante italianizzata *dandismo* è documentata da un esempio di C. Linati del 1921 riportato nel Battaglia; il 1908 è ripreso (erroneamente) per la forma *dandismo* (anziché *dandyismo*) nel Palazzi-Folena.

La variante *dandyismo* compare, un trentennio prima rispetto all'esempio di Linati e quasi un ventennio in anticipo sulla citazione mussoliniana, in un passo scherzoso della lettera di Ferdinando Di Giorgi a Federico De Roberto del 18 ottobre 1891: «Mi hai enormemente *épaté* con quella *brummelliana* professione di *dandyismo* e di *licanza*» (F. Di Giorgi, *Lettere a Federico De Roberto*, n. 51, p. 334).

Invero Di Giorgi rispondeva ad una lettera del 16 ottobre, nella quale lo scrittore catanese declinava l'invito di visitare la grande Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-92. Egli scriveva infatti: «Ma per chi mi prendi? Mi credi capace d'un concepimento così borghese? Sappi invece che è molto Lord Brummel e molto *licante* andar via da un paese quando la stupida folla vi corre» (ivi, p. 335, nota 2).

Per *licanza* è quasi superfluo aggiungere che trattasi di *eleganza* con aferesi iniziale e con pronuncia catanese.

Il sicilianismo *licanza* ritorna in

un'altra lettera di F. De Roberto, del 7 dicembre 1895, a Ferdinando Di Giorgi: «Ho desiderio di vederti, di abbracciarti, d'ammirare la tua *licanza* della quale qui non abbiamo, povera gente, nessun'idea» (in A. NAVARRA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Niccolò Giannotta Editore 1974, p. 316). Oltre all'esempio sopra citato, De Roberto utilizza ancora più volte l'agg./sost. *licante* 'elegante': «Verga m'ha portato un cappello *licante* palermitano, ma è tanto *licante* che non me lo posso mettere!» (ibid.); «Grazie delle tue esibizioni; ne profitto ripregandoti di mandarmi i famosi guanti che ancora non ho potuto avere! Dunque: due paia, n. 7 e 1/4, guanti inglesi, rosso mattoncino... ma a un *licante* come te non ho bisogno di spiegar altro. Credo, anzi sono certo, che a Torino ce ne saranno più *licanti* che a Milano.» (lettera del 29 dic. 1893, ivi, p. 309).

Il DEI, il DELI e il Battaglia riferiscono la forma *dandyismo* al fr. *dandyisme* attestato nel 1830, derivante a sua volta dall'ingl. *dandyism* datato 1819 (cfr. anche Rey-Debove-Gagnon e *Compact O.E.D.*). Anziché rifarsi direttamente all'etimo francese (*dandyisme*) o inglese (*dandyism*), sembrano invece indicare un «etimo sincronico» (*dandyismo* dal fr./ingl. *dandy*) il Sandron-De Agostini, il Devoto-Oli scolastico e illustrato, il Duro, il Palazzi-Folena e il De Felice-Duro.

Le possibilità di retrodatazione sono quindi ancora cospicue, dato il margine dalla fonte francese (1830) e più ancora da quella inglese (1819).

ENFANT TERRIBLE

Il sintagma *enfant terrible* 'bambino particolarmente turbolento', datato gene-

ricamente XIX sec. nel DEI (sub *enfant gâté*), è più esattamente attestato nel 1892 col Garollo nel DELI. Tale datazione è ripresa da Zolli e dal Palazzi-Folena; né il Prati, né il Battaglia registrano invece questa locuzione.

Nel significato estensivo di 'anticonformista, spregiudicato' il sintagma appare 11 anni prima, nel 1881, in una austera sintesi storica di F.G. Fumi (*La glottologia e i neogrammatici. Notizia critica*, Napoli, A. Perrotti): «Infatti vediamo nei loro saggi, specie di quell'*enfant terrible* che è l'Osthoff, che quando hanno scoperto o creduto di scoprire una data legge fonetica o una certa produzione morfica basta loro una coppia di tipi od un solo per rimescolare, spostare, rifare i processi tradizionali dei suoni e delle forme, accodandovi con erudita e laboriosa congerie di analisi, raffronti, argomenti logici o psichici ecc. tutti quei casi che a furia di destrezza vi si possano adattare, relegando con disinvoltura i casi difformi nel mare senza fondo dell'analogia» (p. 54).

Il termine è registrato nei dizionari speciali di termini stranieri: Jacopo, Messina (con asterisco in quanto non ha «ragione di essere nella nostra lingua»), Magni («ancor oggi usat[o], ma che p[er] u[so] ben tradursi alla lettera: [...] bambino terribile»), Carpitano-Casole, Schmid; per Lepri «in francese significa soltanto 'bambino terribile'; importato in italiano acquista significati scherzosi o maliziosi non del tutto giustificati; caso mai, perché non dire 'guastafeste', 'giamburra'?). Panzini ricorda opportunamente che questa «Frasi enfatica ed iperbolica francese, [fu] dovuta, come pare, ad una serie di disegni satirici di Gavarni (1804-1866) pub-

blicata su lo *Charivari*. Il *Grand Larousse* data da parte sua il sintagma 1864 col Littré.

EN PASSANT

La locuzione francese *en passant* 'di sfuggita' è datata 1905 nel DELI sulla scorta del Panzini. La stessa datazione è ripresa nel Palazzi-Folena. L'espressione manca invece nel Battaglia e nel DEI.

Un ventennio prima *en passant* è adoperata in una lettera di Luigi Capuana a Federico De Roberto del 1° febbraio 1886: «Io volli toccare tutto *en passant* perché dal 4° capitolo al XIII, il racconto è retrospettivo, una specie di parentesi» (S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e Federico De Roberto*, n. 100, p. 180).

«Modo avverbiale francese, abusivamente usato» per Panzini, non ha «ragione di essere nella nostra lingua» per G.L. Messina, ed è «da evitare» per M. Magni. L'espressione è invece registrata senza condanna in Carpitano-Casole, in Lepri e in B. Schmid, che la definisce «Locuzione molto usata», non tanto però da entrare nel VELI. Compare ora tuttavia nel *Lessico di frequenza dell'italiano parlato* di T. De Mauro et alii (pp. 423, 534) adoperata a Napoli, in conversazioni, con frequenza 2.

FLANARE

Il Panzini è probabilmente il primo dizionario a registrare il francesismo "crudo" *flâner* 'bighellonare, perdere tempo', insieme con i derivati non-adattati *flâneur* 'colui che ozia, osservando e curiosando', e *flânerie* 'il bighellonare'.

La forma adattata *flanare*, dal fr. *flâner*, quasi certamente non è mai entrata nell'uso letterario, come dimostra tra l'al-

tro la sua persistente assenza nella nostra lessicografia, dal Battaglia al DEI, al DELI, al Prati, al Duro, al Gabrielli e nella vocabolaristica scolastica (Dardano, Garzanti, DIR, Zingarelli, Palazzi-Folena, De Felice-Duro). L'eccezione è costituita dal Devoto-Oli illustrato fin dalla prima edizione del 1967 e quindi dal Devoto-Oli scolastico.

Il seguente esempio costituisce probabilmente un *unicum*: esso ricorre in una lettera del 5 novembre 1888 di Luigi Capuana a Federico De Roberto, e significativamente in forma evidenziata: «Non ho tempo di *flanare*, caro mio. Il mio romanzo colla *bionda reale* ha preso uno slancio molto intimo» (S. ZAPPULLA MUSCARA, *Capuana e Federico De Roberto*, n. 182, p. 299).

In primo luogo una nota sul suo significato nel contesto del Capuana. La situazione, cui fa riferimento nella confidenza all'amico, è reale e trattasi di un'avventura galante, in contrapposizione con la *bionda* letteraria, protagonista di quella «specie di romanzo psicologico» *Da lontano*. Lettere di Renato preparato in quel torno di tempo per la «Nuova Antologia». *Flanare* qui è un adattamento scherzoso del fr. *flâner* e, come tale, dunque la forma è singolare: significa appunto 'perdere tempo'.

È interessante tuttavia annotare che in italiano è entrato e sopravvive un prestito, il sost. femm. *flanella*, che in linguaggio figurato è rimasto nella locuzione *fare flanella* (v. Battaglia), attestato anche in siciliano nel VS, *fari franelle* 'pomciare', ma anche, possiamo aggiungere, 'fare cilecca, fare catenaccio', sul piano sessuale.

Più fortunate le accoglienze delle

forme francesi. Il Palazzi registra nell'appendice delle «Voci straniere» *flâneur*, analogamente al Passerini Tosi, che lemmatizza *flanear* (senza accento). Tra i lessici speciali Messina riporta *flâner* e *flâneur* che, a suo giudizio, «non hanno ragione di essere nella nostra lingua». Carpitano-Càsole lemmatizzano *flâneur* senza alcuna nota di biasimo, al pari del resto di Bencini-Citernesì, che illustrano *flânerie* e *flâneur* con esempi del 1990 e 1991. La voce manca invece nei repertori dei francesismi di Monelli e Schmid.

Dal momento che *flâner* è attestato in francese «dans l'usage général depuis 1808» (*Grand Larousse et Trésor*), le possibilità di retrodatazione sono ancora di un buon ottantennio.

FLÂNERIE

Il sost. femm. *flânerie* 'il bighellonare' è registrato nel Panzini e solo in qualche repertorio speciale come quello di Bencini-Citernesì, che lo illustra con un esempio del 1991.

Precedentemente al Panzini il termine ricorre alla fine dell'Ottocento in una lettera di Ferdinando Di Giorgi a Federico De Roberto del 21 luglio 1891, in forma evidenziata e al plurale secondo la morfologia del francese: «Mi scriverai presto ed a lungo come questa volta? Hai tanto poco da fare che nulla dovrebbe riuscirci più facile, specie nelle ore torride in cui vai a riposarti a casa dalle lunghe *flâneries* in Galleria [a Milano] e da Carlino» (F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, n. 47, p. 314).

Dal momento che il termine francese è «dans l'usage général, depuis 1836» (*Grand Larousse et Trésor*), le possibilità di ulteriori retrodatazioni sono ancora notevoli.

HABITUÉ, ABITUE

Il sost. masch. *habitué* 'assiduo cliente di un locale pubblico' è datato 1883 nel DELI, che così retrodata il 1890 del Prati, e precisa ulteriormente il generico «XIX sec.» del DEI. Il Battaglia da parte sua non registra affatto la parola. Il DELI data anche la forma adattata *abitue* con un esempio di Pier Paolo Pasolini.

È possibile ora retrodatare al 1881 la parola in esame grazie alla variante semi-adattata *abitues* (al plurale e evidenziata), che ricorre in un anonimo articolo del 15 febbraio, apparso in prima pagina su «Il Corriere di Catania», Catania, a. III, n. 41: «Lasciamo gustare questo spirito ai suoi *abitues* che ci hanno fatto la bocca e prendiamo atto della dichiarazione che il *Corriere* non parla del Verga perché questi non si è mai abbassato a mandargli i suoi volumi» (S. ZAPPULLA MUSCARA, *Capuana e De Roberto*, p. 52).

«Parola francese non necessaria» per Panzini, *habitué* non ha «ragione di essere nella nostra lingua», secondo G.L. Messina, per il quale occorre che «Si eviti (anche) l'inutile adattamento ital. *abitue*». Vocabolo «da evitare» per M. Magni, secondo B. Schmid è invece «Francesismo ancora molto vitale e insostituibile», e tuttavia «potremmo dire in italiano un cliente affezionato». È registrato tuttavia in maniera «distaccata» da Carpitano-Càsole e dal Lepri.

Datato in fr. fin dal 1778 (*Grand Larousse et Trésor*), appare perciò suscettibile di ulteriori retrodatazioni.

HAUTE

Il francesismo *haute* 'alta società' è registrato nel DELI con la data 1905 e

il rinvio al *Dizionario* del Panzini; la voce manca nel Prati, nel DEI e nel Battaglia.

Un quindicennio prima del Panzini, il termine appare in una lettera di Ferdinando Di Giorgi a Federico De Roberto, in forma sottolineata, con data 28 febbraio 1890: «[...] l'idea me l'ha fornita una signorina di qui, appartenente alla *haute* e che avendo una grossissima dote rifiuta molti partiti, perchè fissata che tutti la vogliono per la sua dote» (F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, n. 19, p. 148); nella stessa lettera il Di Giorgi aveva parlato di «una ragazza dell'alta aristocrazia» (ivi, p. 146).

Il termine è ben presente nella lessicografia contemporanea. Considerando che in francese *haute* (*société*) è attestato nel 1821 (*Grand Larousse et Trésor*) rimangono ancora vari decenni di possibile retrodatazione.

HORS D'OEUVRE

Il composto francese *hors-d'oeuvre* s.m. 'antipasto' è datato genericamente XIX sec. nel DEI (che lo registra senza trattino), ed è attestato con la data 1901 nel DELI, ripresa anche nel Palazzi-Folena: la datazione è riferita a F. MANTONA, *Dizionario di voci impure o improprie*, Torino 1883 (ma II ed. del 1901). La voce è assente nel Battaglia e nel Prati.

Si può ora indicare una precedente valenza metaforica del termine in italiano grazie a una lettera del 5 novembre 1888 di Luigi Capuana a Federico De Roberto: «Non ho tempo di *flanare*, caro mio. Il mio romanzo colla *bionda reale* ha preso uno slancio molto intimo. Nell'ottobre andai a passare (testi un segreto fra noi) otto giorni a Napoli, deliziosissimi.

Essa veniva all'albergo, colla scusa di visitare una sorella che si trovava lì, ma entrava diffilato nella mia camera, e si stava insieme quattro o cinque ore. Poi, la sera, dalle otto alle undici in casa sua, sempre soli. In quegli otto giorni vidi appena e fuggevolmente, quelli del *Coviere*. È stato il solo *bors-d'œuvre* che mi son permesso in questa mia dimora in Roma» (S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, n. 182, pp. 299-300).

G.L. Messina osserva al riguardo: «con valore generico (in ital. assai raro) cosa accessoria», mentre è registrato negli altri repertori (Panzini, Magni, Carpitano-Càsole, Schmid) solo nell'accezione gastronomica e con commento negativo: «Voce francese usata per vizio, giacché v'è la nostra corrispondente, *antipasto*» per Panzini; «non ha ragione di essere nella nostra lingua», secondo il citato Messina; «da evitare» per M. Magni; senza alcuna nota di biasimo in Carpitano-Càsole, in B. Schmid e in Lepri.

Considerando che *bors-d'œuvre* nell'accezione gastronomica è attestato in fr. nel 1616 stando al DEI e al DELI, ma nel 1690 con Furetière secondo il *Grand Larousse* e il *Trésor*, e nell'accezione di 'parte non integrante' nel 1752 secondo i citati *Grand Larousse* e *Trésor*, le possibilità di retrodatazione in italiano sono ancora notevoli, ma riferibili tuttavia all'800. Il sintagma manca infatti in italiano nel '600 e nel '700, stando a A. Dardi.

INTELLETTUALE

Il termine *intellettuale* 'che/chi si dedica ad attività artistiche, culturali, letterarie' è datato come aggettivo dal DELI 1900, con un esempio del lessicografo C.

Arlia; come sostantivo maschile è invece datato 1905 con una citazione del Panzini. Il DELI corregge nel contempo la svista di M. Durante che aveva creduto di leggere questa parola, anziché il corretto *intelletti*, in un noto articolo della Staël tradotto dal Giordani, nel 1816. Il Palazzi-Folena tralascia la datazione dell'aggettivo, ma riprende quella del sostantivo (1905). Invero il Battaglia illustra il significato dell'agg. *intellettuale* con un esempio di M. Delfico, databile ancor prima del 1900, cioè av. 1835. Quanto al sostantivo maschile cita un significativo esempio di Ferdinando Martini: «Nella Firenze medicea gli *intellettuali*» (chiamiamoli con parola di recentissimo conio) solevano passare le sere d'estate sulle scalse del Duomo», databile però 1922 (da *Confessioni e ricordi (Firenze granducale)*, Firenze, 1922, p. 61).

L'intervista di Ugo Ojetti a Giovanni Verga nell'agosto del 1894 consente di retrodatare però di un decennio l'uso sostantivale. Scrive U. Ojetti: «Mi narrano che d'inverno, quando la letteratura è *au grand complet*, vi sia una scissione che appare all'ora del desinare. I giovanissimi che furono anche chiamati *gli intellettuali* (e nemmeno essi sanno perchè) vanno al Savini, e c'è il Praga, lo Zuccoli, l'Hanau, il Macchi e molti altri ancora poco memorabili. Gli altri, i vecchi, vanno al Cova e allora bisogna aggiungere a quelli che ho nominato più su il Giacosa e l'Oliva» (*Alla scoperta dei letterati*, rist. 1987, p. 62).

In un'altra intervista di Ojetti, a G. Carducci dell'agosto 1894, si trova invece un *intellettuale* aggettivo e un *intelligenti* s.m. pl., che nel contesto è sinonimo di 'intellettuali': «Ora perchè una città

possa a favor di giustizia chiamarsi *intellettuale*, occorre il numero degli *intelligenti*, e più la varietà nel numero, chè un deserto sabbioso dove tre o quattro laghi brillino al sole non si può dire un mare» (ivi, p. 5).

Con il Panzini si può ricordare che *intellettuale* «Come sostantivo, venne di moda in Francia (e, subito dopo, in Italia) nel 1898», anche se *intellectuel* agg. e s.m. è attestato per la prima volta nel 1886, dopo quindi l'uso aggettivale in italiano.

LAICO

Il sost. masch. *laico* 'profano, non-specialista', assente in tale accezione nel DELI, è registrato nel Battaglia con esempi di B. Croce (1920) e U. Ojetti (1923-39). Tale accezione può essere invero retrodata di un cinquantennio grazie a una lettera di Luigi Capuana al filosofo Pietro Siciliani (1835-1885) datata Milano, 26 gennaio 1871, con un prezioso commento metalinguistico sul carattere diatopico (milanese) della valenza semantica del termine, non a caso evidenziato: «Scusa, ti prego, la mia presunzione: io ti parlo da *laico*, come si dice qui dove il popolo rammenta ancora il *chierico*, del medioevo; e parlo perchè sono in confidenza con te, un vero amico». (in G. OLIVA, *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia ed. 1979, p. 313).

Il termine ritorna in una successiva lettera dello stesso Capuana a Federico De Roberto del 13 maggio 1887: «Trattandosi del giudizio di *un laico* o quasi... esso ha, mi pare, qualche valore. Costui ha notato anche che l'azione va tutta d'un soffio, naturalissima, lesta... ripeto le sue stesse parole.» (S. ZAPPULLA MUSCARÀ,

Capuana e De Roberto, n. 135, p. 224).

MONTATURA

Il sost. femm. *montatura* 'esagerazione, inganno', assente nel Prati, è datato genericamente XIX sec. nel DEI, av. 1907 col Carducci nel Battaglia e 1898 nel DELI.

Un esempio ricorre già in una lettera di Ferdinando Di Giorgi a Federico De Roberto dal 3 luglio 1890 in forma evidenziata: «Ricordi il fatto di quella retta di 35 lire al giorno, che in meno di ventiquattr'ore giunse alle cinquanta? Ora immagina che quest'osservazione sia fatta in un momento di vera e sincera *montatura* e comprenderai l'atteggiamento di spirito tutto particolare che ne consegue» (F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, n. 24, p. 187).

PANAMA

Il *panama* 'cappello maschile di paglia bianca pregiatissima intrecciato finemente con fibre d'una palma dell'America centrale' è datato dal DELI 1891 con la testimonianza del *Novo Dizionario Universale* del Petrocchi senza discostarsi dal DEI e dal Prati. Anche il *Dizionario degli anglicismi* del Rando non va oltre la datazione del Prati, alla quale del resto si adegua il Palazzi-Folena. Il Battaglia riporta invece esempi posteriori, come quello del De Amicis che è del 1899.

Con anticipo di quindici anni sul Petrocchi, *Panama*, originario toponimo passato poi a nome comune, compare tuttavia in una nota di Francesco d'Ovidio alla traduzione di W.D. WHITNEY, *La vita e lo sviluppo del linguaggio* (Milano, Dumolard 1876). Osserva il D'Ovidio: «[la] sorellina [di una bambina napoletana], che bal-

bettava le prime parole allor che eran venuti qui in grande uso i cappelli di paglia detti *Panama*, dava ai preti, i quali usano qui cappelli assai larghi, il nome di *mamama*» (rist. anast. con Pres. di L. Rosiello, intr. e note di G. C. Vincenzi, Milano, Rizzoli 1990, p. 32).

Il rilievo puristico di G.L. Messina, secondo cui la «pron. sdrucchiola *Panama* imita scioccamente quella ingl.» non ha avuto seguito di fronte all'uso sdrucchiolo generalizzato, e così registrato nei correnti dizionari dell'italiano, compreso il DOP ovvero *Dizionario d'ortografia e di pronunzia* di B. Migliorini - C. Tagliavini - P. Fiorelli (Torino, ERI, 1969, 1981⁷).

Considerando, infine, che la voce deriva dal sintagma inglese *Panama hat* (non *hut* come si legge nel DEI e nel DELI), attestato nel 1833, è possibile trovare esempi ancora più lontani.

PASSAGGIO

Il sost. masch. *passaggio* nel significato di 'il toccare [furtivamente] una donna che passa' è datato genericamente XX sec. nel Battisti-Alessio che lo etichetta come «erg.», mentre il Battaglia data nel 1977 l'accezione «gesto o frase audace o lasciva rivolta a una donna» con un articolo di A. Leone, il quale rinvia peraltro a una precedente attestazione di B. Migliorini 1963. Quest'ultimo studioso definisce invece *passaggio* «vocabolo napoletano» come appare nel «glossario alle *Poesie* di Salvatore Di Giacomo [1869-1934]» (in Panzini, 1963¹⁰).

Questa valenza è sentita come «region.», e più prontamente di «area siciliana», dal Battaglia. Tale significato non è registrato negli altri dizionari etimologici, come il DELI e il Prati. In siciliano

pigghiarisi m-passaggiu o *pigghiarisi passaggi* è infatti un tipico modo di dire che significa, secondo l'accurata definizione del VS, «strofinarsi addosso ad una ragazza e palparla furtivamente, approfittando del buio, della rezza o di altra circostanza favorevole».

Tale accezione erotica, se non andiamo errati, ricorre invero già nell'Ottocento in una lettera di Ferdinando Di Giorgi a Federico De Roberto del 21 luglio 1891, dove il termine, sottolineato, fa riferimento a una avventura femminile (da trivio, a quanto sembra) di De Roberto a Milano: «Mi pare che Milano debba avere adesso una fisionomia nuova agli occhi tuoi, che tu debba gustarla ed assorbirti dippiù nel piacere di viverci, che quasi debba provare un sentimento di possesso. [...] Immagino che ti sarai create delle abitudini nuove, adesso che non hai più con te nè il *Vecchio* [= Verga], nè il *tuo giovane amico* [= F. Di Giorgi], e ti mancano pure le signore dalle quali andavi ad ammazzare le tue serate. Con chi desini e dove? Prendi sempre dei *passaggi*?... e la *soppressadora*? (Ma *soppressadora*!!)» (in F. Di Giorgi, *Lettere a Federico De Roberto*, n. 47, p. 309).

La menzione della *soppressadora* ritorna in una successiva lettera dell'11 settembre 1891, nella quale Di Giorgi lamenta di essere trascurato dall'amico De Roberto che gli ha preferito ancora una volta una più «dolce» compagnia: «Andiamo, se tu fossi meno misterioso di quello che sei, mi avresti raccontato quello che ti tratteneva irresistibilmente a Milano, malgrado il caldo, malgrado l'esodo generale, malgrado i progetti formati: allora io ti avrei volentieri perdonato l'esserti dimenticato per tanto tempo del tuo ami-

co lontano, e tu non saresti stato costretto a prendere, per giustificarti, il tono buffo di uno che *scusa* magnanimamente quando sa di essere dalla parte del torto... Dimmi: forse la *soppressadora*?... Ma visino patetico!... Almeno, dopo tanto silenzio, potevi mettermi meglio al corrente di ciò che hai fatto in questo scorcio d'estate. Sino a quando sei rimasto a Milano? dove ti sei fermato al ritorno? ecc...» (ivi, n. 49, p. 321-2).

A proposito di *soppressadora*, si nota che si tratta di un lombardismo indicante la "stiratrice" (cfr. *Sopressadora* nel *Vocabolario milanese-italiano* di F. Cherubini, Milano 1843, rist. anast. Milano, Milani Sas 1978. Per un es. di *sopressare* "stirare" (dal mil. *sopressà*) nella stampa giornalistica milanese del 1781, cfr. *L'italiano nelle regioni. Testi e documenti*, a cura di F. Bruni, Torino, Utet 1994, p. 151.

PEPATO

L'agg. *pepato* nell'accezione metaforica 'di una vivacità acre e pungente' è datato 1922 dal DELI sulla scorta dello Zingarelli.

Nel 1911 troviamo già il termine in questione evidenziato in una lettera di Luigi Pirandello a Ugo Ojetti del 3 agosto: «[...] ai lettori, che si preparano a una lettura *pepata*, il mio romanzo, che è schietta e pura opera d'arte, rischierà forse di parere insipido» (L. PIRANDELLO, *Carteggi inediti (con Ojetti - Albertini - Orvieto - Novaro - De Gubernatis - De Filippo)*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni 1980, p. 62).

Il Battaglia cita tuttavia l'esempio del 1888 di una «risposta *pepata*» di Enrico Castelnuovo, autore di *Filippo Busini Juniore* (Milano, 1888).

A sottolineare le lacune nelle attestazioni del termine si può ricordare ancora che il DELI registra l'agg. *pepato* 'condito con pepe, piccante' 1618 con M. Buonarroti non meglio documentato: il Battaglia infatti cita al riguardo un esempio di A. Ghislanzoni databile 1889. Il verbo *pepare* è invece recente: nel DELI compare con un esempio di E. Thovez (1920), ma in una accezione metaforica; l'uso proprio del Battaglia è invece illustrato con un esempio di Cesare Pavese (1949) e uno di F. Tomizza (1965).

PIÈCE

Il francesismo *pièce* come sostantivo maschile nell'accezione di 'brano letterario' è datato nel DEI genericamente "XX sec.", e 1905 come sostantivo femminile 'opera teatrale' nel Palazzi-Folena senza documentazione, ma certamente sulla scorta implicita del Panzini, che registra *pièce* nel significato anche di 'opera drammatica, musicale, ecc.'.

Il Battaglia e il DELI invece non registrano la parola in questione.

Possiamo ora precisare meglio l'uso in italiano del termine che compare in una lettera di Luigi Capuana del 7 giugno 1885, al plurale e evidenziata, indirizzata a Federico De Roberto. Il termine è riferito a una novella e a un atto unico: «E già sogno un piccolo volumetto, stampato superbamente, intitolato: *Panaventi*, o *Teatro minuscolo*, o *Dopo il the*, o *Prima del the* o forse in (sic) con tutt'altro titolo; insomma un volumetto di tre, quattro *pièces* simili, a due soli personaggi, (*elle et lui*) fatte un po' arditamente senza le svenevolezze dei soliti proverbii, con un pizzico di osservazione vera del cuore umano, etc. etc. etc.» (S. ZAPPULLA MU-

SCARÀ, *Capuana e Federico De Roberto*, n. 89, p. 169).

Una seconda occorrenza del termine si ha in una lettera del 18 aprile 1887: «Dopo questa verrà tutto un teatro. Ho altre quattro *pièces* studiate di tutto punto, da poter scrivere subito. Una vera diarreia drammatica, se il fiasco di *Tristezza* non funzionerà da *laudandum!*» (ivi, n. 126, p. 210).

Il termine ritorna ancora in una successiva lettera del 12 maggio 1887, con un interessante commento metalinguistico: «I francesi sono più fortunati di noi. Hanno la parola *pièce* per indicare un lavoro teatrale che non è precisamente commedia né dramma. Noi non abbiamo nulla. Per mio lavoro potrei, invece di una classificazione spiccata, dire *scene*; ma mi secca.» (ivi, n. 134, p. 223).

La voce appare infine in una lettera di Ferdinando Di Giorgi a Federico De Roberto, del 26 luglio 1890: «Il lavoro attorno a cui conto di mettermi nei primi d'agosto è, come ti dissi a Catania, una *pièce tirée da Bibiana*.» (F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, n. 25, p. 196).

Parola che non ha «ragione di essere nella nostra lingua» per G.L. Messina e «da evitare» per M. Magni, *pièce* è registrata invece senza particolari note di biasimo in Carpitano-Casole e in Schmid. *Pièce* appare inoltre come esotismo nel *Lessico di frequenza* di T. De Mauro et alii, con frequenza due, adoperato a Firenze, in trasmissioni radiotelevisive.

Pur essendo in francese il termine datato 1580 (*Grand Larousse e Trésor*), non appare in italiano però né nel '600 né nel '700, stando a Dardi; le possibili retrodatazioni sembrano quindi ricadere

entro l'800.

PONTIFICARE

Il verbo *pontificare* nell'accezione traslata di 'assumere modi e toni da grande personaggio' è datato 1905 dal DELI col Panzini (la data di questa accezione metaforica manca nel Palazzi-Folena). Il Battaglia illustra la voce con esempi diversi: A. Gastoni (av. 1904), F. Verdinois (1920), G. Faldella (av. 1928), L. Pirandello (1893-1911), U. Ojetti (av. 1946), ecc.

Un uso risalente al 1895 è quello che si coglie nell'intervista di U. Ojetti a G. Carducci, nell'agosto del 1894. Così scrive U. Ojetti: «Panzacchi entra nella retrotrota degli Zanichelli due volte l'anno; e pure è lì che il Carducci — come dicono — *pontifica*, lì e mai altrove quasi egli fosse a somiglianza dell'altro pontefice prigioniero in una ben geniale prigione» (*Alla scoperta dei letterati*, rist. 1987, p. 5).

Tenendo conto peraltro che *pontificare* in tale accezione riprende il fr. *pontifier* attestato, come ricorda il DELI, nel 1801, le retrodatazioni sono assai probabili.

POUR CAUSE

L'espressione *pour cause*, e quasi sempre nel sintagma *e pour cause*, 'non senza motivo', assente nel DEI, nel Prati, nel DELI e nel Battaglia, è datata 1905 dal Palazzi-Folena, senz'alcuna documentazione, ma col tacito supporto del Panzini, che la denuncia in bocca ai «nostri mal parlanti», al pari del Messina, per il quale si tratta di locuzione senza «ragione di essere nella nostra lingua».

Con un ventennio d'anticipo l'e-

spressione compare in una lettera di Luigi Capuana a Federico De Roberto dell'8 aprile 1884: «Lo Scarfoglio va a Torino per scrivere un libro sull'*Italia industriale* [...]. In tutto un volume di 400 pagine. Non lo cede al Sommaruga e *pour cause!*» (S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e Federico De Roberto*, n. 52, p. 117).

L'espressione è registrata nella seconda edizione del Palazzi del 1957 (tra le «Voci straniere», p. 1380), nel Devoto-Oli illustrato, nello Zingarelli, nel Garzanti, nel DIR, nel Sandron-De Agostini e nel Duro, ma manca nel Dardano, nel Devoto-Oli scolastico, nel Gabrielli e nel De Felice-Duro.

Fra i repertori speciali l'espressione è accolta in Jacone, in Carpitano-Casole, in Magni (a suo giudizio «da evitare»), e in Schmid.

POURPARLER

Il francesismo *pourparler* 'trattativa preliminare' è datato genericamente XX sec. nel DEI e 1905 nel Palazzi-Folena senza documentazione, ma certamente sulla scorta del Panzini; il Battaglia e il DELI invece non registrano la voce.

È possibile ora fissare meglio la comparsa in italiano del termine grazie a una lettera di Luigi Capuana a Federico De Roberto del 17 marzo 1894, dove compare la variante non unverbata al plurale, e sottolineata per metterne in rilievo il carattere esotico: «Mesi fa ci furono dei *pour parlars* con Morelli intorno ad una pubblicazione più seria, diceva lui, delle Fiabe: io pensavo a un volume di cose di critica letteraria; ma poi, distratto da altre cure, non gliene scrissi più» (S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e Federico De Roberto*, n. 48, p. 111).

L'ambito semantico in cui compare il nostro termine è diverso da quello indicato dal Panzini che lo definiva «Voce ricorrente nel gergo della politica». La voce è registrata in dizionari settoriali come Jacone e Carpitano-Casole; ma mentre non ha «ragione di essere nella nostra lingua» secondo G.L. Messina ed è «da evitare» per M. Magni, per B. Schmid invece «è un francesismo molto efficace se collocato in un contesto giusto» (p. 197).

Dal momento che *pourparlers* è attestato in francese al plurale nel 1465 stando al *Trésor*, teoricamente le retrodatazioni sono ampissime; va tenuto conto tuttavia che il termine, assente in italiano nel '600 e '700 secondo l'accurata ricerca di A. Dardi, è con più probabilità di importazione ottocentesca.

PSICOGRAFIA

Il sost. femm. *psicografia* 'registrazione grafica delle reazioni del corpo ai processi psichici' è datato genericamente XX sec. nel DEI e 1940 senza alcuna documentazione nel Palazzi-Folena. Il Battaglia registra il termine, senza alcuna attestazione con la menzione della data del DEI. Il DELI omette invece questa parola.

La voce compare sottolineata già in una lettera del 29 gennaio 1884 di Federico De Roberto a Luigi Capuana: «La lettura, in cui mi sono immerso, di una pubblicazione spiritica, per prepararmi a quella del suo volume, m'ha iniziato alle estasi sublimi della chiaroveggenza. La *te-s-vo-la*, ardisco dire, non ha per me più misteri; durante la notte dei *tonfi misteriosi* mi conciliano un sonno riposatore. Ma che cosa è questo, se non l'infanzia della scienza? Io sono ben presto pervenuto alle

più ardue rivelazioni, alla dimestichezza coi *mediums* di più difficile contentatura, alla *psicografia*, ed alla *permutazione di spirito!*» (S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e Federico De Roberto*, n. 36, p. 94).

Il DEI riporta *psicografia* al fr. *psychographie* attestato nell'Ampère. A differenza degli altri dizionari che accolgono l'etimo francese del termine (Dardano, Zingarelli, Garzanti, DIR, Devoto-Oli, ecc.), il Battaglia sembra propendere per l'etimo sincronico («Voce dotta, comp. dal gr. ψυχή [...] e dal tema di γράφω "scrivo"»), anziché per quello diacronico, a cui timidamente rinvia (scf. anche fr. *psychographies*). Nettamente schierato per l'etimo sincronico è invece il Sandron-De Agostini: «E. da *psico* + *-grafia*».

Possiamo ancora aggiungere che il *Compact O.E.D.* data l'ingl. *psychography* in tale accezione con esempi del 1876 e 1887.

PUTIPÙ

Il sost. masch. *putipù* 'strumento musicale folclorico napoletano' è datato nel DEI genericamente XX sec. e nel DELI 1917-27 con un rinvio al Garollo. La data 1927 è ripresa nel Palazzi-Folena, mentre il Battaglia dà esempi della voce in testi successivi di C. Linati [1878-1949] 1929, dei *Manifesti del Futurismo* 1909-1941 e del napoletano G. Marotta (1902-1963). Da *L'oro di Napoli* (1956) di quest'ultimo scrittore è citato in particolare il seguente passo: «L'orchestra [...] era quanto mai eterogenea, si componeva di strenui pifferi e di strumenti che [...] si chiamano per onomatopea 'p u t i p ù' e 'triccaballacche'».

La voce tuttavia compare un quaran-

tennio prima in una lettera del 1° luglio 1886 del non meno napoletano (poi "sicilianizzato") Federico De Roberto a Luigi Capuana: «Bellissima, indovinata, luminosa la scena. Applausi allo scenografo; che ha pure prestato gratuitamente l'opera sua. Le campane di Pasqua... meglio non parlarne. Le avranno suonate con un tamburino, con una chitarra, con un p u t i p ù, con un treccaballacche, con un tam-tam, con un mortaio fesso, con una casseruola sfondata... L'effetto era lacrimevole.» (S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e Federico De Roberto*, n. 102, p. 184).

RACCOMANDATA

Il sost. femm. *raccomandata* 'lettera raccomandata', derivato per trascategorizzazione dell'aggettivo, è datato 1918 nel DELI con rinvio al Panzini. La voce, assente nel DEI e nel Prati, è registrata nel Battaglia solo come sottolemma dell'agg. *raccomandato*, e illustrata con un esempio tratto dalle lettere del Pascoli, genericamente databile «av. 1912». La datazione 1918 è ripresa nel Palazzi-Folena.

La voce ricorre alla fine dell' '800, esattamente sulla «Tribuna Illustrata» del 1894, in un testo pubblicitario de *La sonnambula Anna D'Amico*, ristampato anastaticamente in A. TOSTI, *Contributo alla stupidità della conoscenza umana* Palermo, Sellerio 1991. L'annuncio così infatti si conclude: «Alla lettera chiedente il consulto, unire, per vaglia postale o *r a c c o m a n d a t a*. Per l'Italia, L. 5,20 - Estero, L. 5,25» (fig. 4, p. 13 e, per la data, p. 14).

E ancor prima il termine appare in una lettera del 3 luglio 1882 dello scrittore irpino Carlo Del Balzo (1853-1908)

a Giovanni Verga: «Ti accludo in questa *r a c c o m a n d a t a* un biglietto di lire cinquanta» (in G. LONGO, *24 lettere di Carlo Del Balzo*, in «Annali della Fondazione Verga» 6, 1989 [ma: maggio 1993], pp. 85-109, lettera n. XXIII, p. 108).

RIMPATRIATA

Il termine familiare *rimpatriata* 'il ritrovarsi di amici di solito abitanti lontano l'uno dall'altro o che non si incontravano da tempo' è datato 1942 nel DELI sulla scorta del Migliorini.

Curiosamente il Battaglia riporta sotto *rimpatriata* tre esempi successivi di M. Bontempelli (av. 1960), M. Moretti (1959) e A. Moravia (1959), ma omettendo G. Tomasi di Lampedusa (1955-56, o 1957), che pur ha un esempio con *rimpatriata*.

Rimpatriata è in realtà retrodatibile di oltre un cinquantennio rispetto al DELI, e precisamente al 21 luglio 1891, grazie a una lettera di Ferdinando Di Giorgi a Federico De Roberto, dove il termine appare in evidenza: «Un bel letterone infatti, che non lascia niente in ombra, che dà addirittura l'illusione di un'ora di conversazione e di *rimpatriata*, e che è inutile dirti quanto piacere m'ha fatto.» (F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, n. 47, p. 308).

Lo stesso Di Giorgi in una successiva lettera a De Roberto, del 28 settembre 1895, utilizza con la medesima evidenza la variante *rimpatriatissima*, con cumulo di suffissi: accrescitivo (-*on-*) e superlativo (-*issima*): «Ma tu non puoi farti un'idea del dispiacere, della delusione che mi accompagnarono andandocene: avevo tanto accarezzata la certezza di una *rimpatriatissima* tecca, me n'ero fatta

coll'immaginazione una tale festa!...» (ivi, n. 60, p. 380).

La voce ritorna in una lettera di Federico De Roberto del 5 luglio 1920 a Nino Martoglio, sempre in forma evidenziata: «Apprendo con piacere che in agosto sarete qui: faremo dunque una gran *rimpatriata*.» (S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Nino Martoglio*, Caltanissetta-Roma, S. Sciacca ed., 1985, n. 22 p. 197).

Il DELI e P. Zolli (*Le parole dialettali*, Milano, Rizzoli, 1986, p. 165) ricordano altresì che la variante, decisamente meno comune, *ripatriata* è già in una lettera del Verga del 1880. La datazione 1880 è ripresa nel Palazzi-Folena.

Stranamente il Battaglia illustra invece la variante *ripatriata* con un solo esempio di A. Baldini, databile 1941, e con un'etimologia sincronica («Femm. sostant. di *ripatriare*») in luogo della base siciliana, analogamente al Palazzi-Folena («da *ripatriare*»).

C'è infine da osservare che l'espressione *fare una rimpatriata* risale al sic. *fari na ripatriata*, registrata nei lessici dialettali ottocenteschi (Mortillaro, Castagnola), e ancor prima settecenteschi (Pasqualino).

SCOLORINA

Il sost. femm. *scolorina* 'nome commerciale d'un preparato a carattere ossidante, atto a togliere l'inchiostro dalla carta e dai tessuti' è datato in maniera generica nel DEI (XIX sec.) e 1891 sulla scorta del Petrocchi nel Prati, ripreso poi nel DELI e nel Palazzi-Folena.

La voce ricorre qualche anno prima in una lettera di Luigi Capuana a Federico De Roberto, del 26 agosto 1887, in forma evidenziata a sottolinearne il carat-

tere tecnico e neologico: «Ricevo or ora il ms. dei *Semiritimi* e te ne ringrazio. L'apro subito, cerco avidamente le cose segnate per la correzione... È uno scherzo degli spiriti? Non trovo nulla! [...] Che diavolo è accaduto? Han scancellato i tuoi appunti colla *scolorina*? Non può essere altro, eccetto che non si tratti di un vero miracolo.» (S. ZAPPULLA MUSCARA, *Capua e Federico De Roberto*, n. 145, p. 239).

SOFFIETTO

Il sostantivo *soffietto*, che «Nel gergo giornalistico vuol indicare lo scritto a scopo di lode, di solito preventivamente accordato» (Panzini), è genericamente datato nel DEI (XIX sec.), e più precisamente 1905 nel DELI col Panzini. Lo stesso DELI trascura però che il Prati aveva menzionato già il Rigutini per aver registrato tale voce (sotto il lemma *reclame* però). Il Prati, che cita *I neologismi buoni e cattivi* del Rigutini nell'edizione fiorentina del 1905, avverte che trattasi della ristampa dell'ed. del 1891 e che la prima edizione è del 1886, «quasi tutta stampata nel 1884» (p. 1091) a Roma.

In attesa di un riscontro su questa prima edizione del 1884/1886, sono intanto da segnalare due esempi, il primo in una lettera di Ferdinando Di Giorgi a Federico De Roberto del 24 marzo 1889: «Avrai letto i *soffietti* della stampa cittadina annunzianti il mio libro» (F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, n. 2, p. 70), e il secondo in un'altra lettera del 20 novembre 1890: «Tu sei uno di quegli autori, ai quali non si fa il *soffietto* in amicizia, ma che si discutono, e si analizzano a parte d'ogni relazione personale» (ivi, n. 33, p. 244).

TOURNÉE

Il sost. femm. *tournee* 'serie di spettacoli di una compagnia di rivista, tenuti in diverse località secondo un itinerario e un programma fissati' è datato 1905 col Panzini nel DELI, dove si sottolinea la tarda attestazione in francese (solo dal 1920). La datazione 1905 è ripresa nel Palazzi-Folena.

L'intervista di Ugo Ojetti a Giuseppe Giacosa del marzo del 1895 consente di retrodatare di un decennio questa voce. Così si esprime il Giacosa con le parole riportate da U. Ojetti: «Ma non più tardi di jeri, il migliore attore d'Austria mi scriveva annunciandomi una sua *tournee* italiana in tutti i teatri più importanti di Germania» (*Alla scoperta dei letterati*, rist. 1987, p. 278).

WAGON-LIT

Il francesismo composto *wagon-lit* 'vettura letto, nei treni', assente nel Prati e nel DEI, è datato per la prima volta 1942 col Panzini nel DELI. La stessa datazione è successivamente ripresa nel Palazzi-Folena.

La voce appare invero già registrata nel *Dizionario di esotismi* di A. Jacopo 1939 (peraltro presente nella «Bibliografia» del DELI, p. X).

Ma ora vale soprattutto la pena di osservare che il termine nella variante, in parte italianizzata ortograficamente, *wagon-lit*, appare in una lettera dello scrittore irpino Carlo Del Balzo (1853-1908), datata 3 luglio 1882, a Giovanni Verga. Così scrive infatti Del Balzo: «Ti accludo in questa raccomandata un biglietto di lire cinquanta. Il rimborso a te dovuto per due posti di *wagon-lit* [sic] da Dijon a Torino è di quarantadue e c. 30 -- il re-

sto mi farai il piacere di passarlo a Ottimo, pregandolo di volermi rimettere per pacco postale tre copie della mia Roma.» (in G. LOSCO, *24 lettere di Carlo Del Balzo*, cit., n. XXIII, p. 108).

L'esotismo è in genere accolto nei dizionari generali correnti della lingua; tuttavia il recente Gabrielli scolastico non lo registra. Anche i lessici speciali di esotismi lo accolgono, così Carpitano-Casole e Schmid, ma non di rado ne condannano l'uso: così da G. L. Messina è ritenuto tra «i vocaboli stranieri che non hanno ragione di essere nella nostra lingua»; parimenti per M. Magni è «parola da evitare»; anche S. Lepri raccomanda che «si lasci questa espressione francese alle scritte sui 'vagoni letto'». Il DIR, in forma più distaccata, osserva che «La voce fu diffusissima nell'età d'oro delle ferrovie, quando il solo nome bastava a evocare lusso, evasione e persino incontri proibiti». Secondo il DIR inoltre, «Oggi la voce è pressoché sostituita dalle voci corrispondenti it. *vettura letti* o *carrozza letto*». A nostro giudizio, tuttavia, il composto-calco *carrozza-letto* concorre ancora con la forma francese, mentre l'altro calco *vettura-letto* si connota per un registro decisamente più formale e burocratico.

Va ancora osservato che in fr. *wagon-lit* è attestato per la prima volta, l'8 sett. 1861 (Rey-Debove - Gagnon), mentre la base ingl. *sleeping-car* risale al

1839 (cfr. *Compact O.E.D.*).

Il sin. ingl. *sleeping-car*, assente nel Prati, è invece datato 1868 nel DEI e nel DELI. L'anglicismo ci sembra meno vitale rispetto al tipo francese, e più ristretto alla lingua scritta. La voce è in genere registrata nei dizionari correnti, compreso il Gabrielli scolastico. Manca invece nel Palazzi-Folena. Il DIR osserva, come nel caso di *wagon-lit*, che si tratta di «Locuz. molto diffusa all'inizio del sec. XX con impliciti esotismi ed erotismi di ispirazione turistico-ferroviaria»; e continua: «Oggi sostituito con le locuz. it. 'carrozza letti' o 'vettura letti'».

YACHTING

Il sost. masch. *yachting* 'sport della vela' viene datato 1905 nel DELI col Panzini; la stessa datazione è ripresa nel Palazzi-Folena, mentre manca in Rando.

Un decennio prima la voce compare tuttavia in una intervista di U. Ojetti a E. Scarfoglio del dicembre 1894. Con questi termini, riportati da Ojetti, si esprime infatti E. Scarfoglio: «[...] su le scansie [dello yacht 'Fantasia'] [...] giornali di *yachting*, strani libri antichi e moderni [...]». (*Alla scoperta dei letterati*, rist. 1987, p. 222). Considerando che il termine inglese risale al 1836 (*Compact O.E.D.*), rimane ancora non poco spazio per ulteriori retrodatazioni.

NOTIZIARIO BIBLIOGRAFICO

a cura di Francesco Branciforti

NOTA PRELIMINARE. Il presente *Notiziario bibliografico* sostituisce da ora in poi le consuete rassegne bibliografiche che gli «Annali» hanno di numero in numero pubblicato secondo un ordine tematico per autore: a cominciare dalla bibliografia derobertiana (1981-1983) allestita da Antonio Di Grado e da Rossana Melis (1984-1988), rispettivamente nel n. I, 1984, pp. 183-189 e n. V, 1988, pp. 145-159, per continuare con la rassegna capsaniana (1982-1985), aperta da Gianni Oliva nel n. II, 1985, pp. 229-247 e portata avanti dalla stessa Rossana Melis per gli anni 1986-1988 nel n. V, 1988, pp. 161-166, ed infine per completarsi con le rassegne verghiane dovute alla Melis (1983-1987 e 1988) apparse nel n. IV, 1987, pp. 141-195 e nel n. VI, 1989, pp. 121-123. Rassegne tutte diligenti e scrupolose, che in verità non hanno bisogno che di poche e sporadiche integrazioni, alle quali si provvede, se necessario ed opportuno, in questa occasione, così come si farà di volta in volta per le successive informazioni.

Con il nuovo titolo il *Notiziario* assume una struttura nuova, sia dal punto di vista della forma, rinunciando alla presentazione descrittiva e vagamente critica di ogni scheda e supplendo ad essa con l'indicazione schematica del contenuto, nei casi di titoli generici o allusivi, sia dell'ordinamento, ora organizzato non più per autore, ma per settori, proponendone appunto sei:

1. Secondo '800 e primo '900.
2. Edizioni di testi e critica testuale.
3. Critica letteraria.
4. Teatro.
5. Storia linguistica.
6. Letteratura comparata.

In tal modo il *Notiziario*, al fine di costituire uno strumento valido per la ricerca sul contesto storico culturale del verismo, si ripromette di allargare la sua area di osservazione e di segnalazione nelle varie direzioni ora indicate, con lo scrutinio di un numero sempre più consistente di fonti di informazione bibliografica, al presente limitato allo spoglio dei seguenti periodici:

Allegoria
 Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
 Archivio Glottologico Italiano
 Archivio Storico per la Sicilia Orientale
 Autografo
 Bellagor
 Bollettino del Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani
 Cahiers (Les) naturalistes
 Comparatistica. Annuario italiano
 Canadian Journal of Italian Studies
 Critica letteraria
 Cultura e scuola
 Filologia e critica
 Forme (Le) e la stesca
 Giornale Storico della Letteratura Italiana
 Italianistica
 Italica
 Lettere italiane
 Lingua nostra
 Nuova Antologia
 Nuove Effemeridi
 Otto/Novecento
 Problemi
 Quaderni del Dipartimento di Lingue e letterature neolatine - Università di Bergamo
 Rassegna della Letteratura Italiana
 Revue des Etudes italiennes
 Rivista di Letteratura Italiana
 Rivista italiana di dialettologia
 Sculorum Gymnasium
 Strumenti critici
 Studi di Filologia italiana
 Studi di grammatica italiana
 Studi di lessicografia italiana
 Studi linguistici italiani
 Testo a fronte
 Verri (II)

5 I. Secondo '800 e primo '900

AA.VV., *La letteratura dialettale in Italia dall'Unità a oggi*, a cura di Pietro Mazzamuto. Atti del Convegno tenutosi a Palermo dall'1 al 4 dicembre 1980, Palermo, 1984, voll. 2.

AA.VV., *La cultura italiana tra '800 e '900 e le origini del nazionalismo*, Firenze, Olshki, 1981.

AA.VV., *D'Annunzio giovane e il Ver-*

mo. Atti del Convegno di Pescara 21-23 settembre 1979, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1981.

AA.VV., *La pubblicistica nel periodo della scapigliatura*, a cura di G. Farinelli, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1984.

AA.VV., *Metamorfosi della novella*, a cura di G. Barberi Squarotti, Foggia, Edizioni Bastogi, 1985 (Teoria e Storia dei generi letterari, vol. I).

AA.VV., *Giovanni Verga e il teatro*. Atti del Convegno di studi organizzato dal Teatro Stabile di Catania, Catania, 1986.

AA.VV., *Il neorealismo nella letteratura e nel cinema italiano*, a cura di Rosa Brambilla, Assisi, 1987.

AA.VV., *Il romanzo: origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 1988.

AA.VV., *Fantastico e immaginazione*, Chieti, Salfanelli, 1988.

AA.VV., *Gli universi del fantastico*, a cura di Branca e Ossola, Firenze, Vallecchi, 1988.

AA.VV., *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Ed., 1989 (Biblioteca di «Filologia e Critica», III).

AA.VV., *Perspectives on Nineteenth - Century Italian Novels*, ed. Guido Pugliese, Toronto, Dovehouse Editions, 1989.

AA.VV., *Letteratura Lingua e Società in Sicilia*. Studi offerti a Carmelo Musumara, Palermo, Palumbo, 1989.

AA.VV., *Da Verga a Eco. Strutture e tecniche del romanzo italiano*, a cura di Gabriele Catalano, Napoli, Tullio Pironti Ed., s.d. (1989).

ANTONUCCI GIOVANNI, *Marco Praga cronista teatrale*, in «Cultura e Scuola», XXVIII, 1989, pp. 82-89.

ARSLAN A.-RAFFELE M.G., *Fanfulla della Domenica*, Treviso, Canova, 1981.

ARSLAN A., *Neera e il giornalismo napoletano: corrispondenze inedite con Roberto Bracco, Federigo Verdinio e Martin Castoro*, nel vol. *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*. Atti dell'XI Congresso dell'A.I.S.L.L.I. (14-18 aprile 1982), Napoli, Loffredo, 1985, pp. 589-599.

ARSLAN A.-FOLLI A., *Il concetto che ne informa. Benedetto Croce e Neera. Corrispondenza (1903-1917)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989.

BACCHERETI E., *Il romanzo al negativo. Rovani, Lucini, Cena*, Povegliano Veronese, E. Gutenberg, 1989.

BARETTA G.-GRIFFINI G.M., *Strenne dell'800 a Milano*, prefazione di Dante Isella, Milano, Scheiwiller, 1986.

BETTINI FILIPPO, *Gramsci e la fine del naturalismo: verso il "Novecento"*, in «Allegoria», I, 1989, pp. 46-92.

BONORA ETTORE, *Il dibattito sulla letteratura dialettale dall'età veristica a oggi*, in AA.VV., *La letteratura dialettale...*, vol. I, pp. 51-84.

BONORA ETTORE, *Manzoni e la via italiana al realismo*, Napoli, Liguori, 1989.

[Contiene: *Lo stile dei «Malavoglia» esemplificato nel dodicesimo capitolo*, pp. 213-228].

CALEGARI A., *Vittorio Pica e Eduard Rod tra naturalismo e simbolismo*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXLII, 1983-4, pp. 399-425.

CAPRETTINI GIAN PAOLO-EUGENI RUGGERO, *Il linguaggio degli inizi. Letteratura cinema folklore*, Torino, il segnalibro, 1988.

CARANNANTE A., *Un intellettuale della «belle époque»: Dino Mantovani (1862-1913)*, in «Otto/Novecento», XI, 1987, pp. 137-177.

CARNAZZI GIULIO, *Cameroni critico teatrale*, in AA.VV., *Studi di lingua e letteratura lombarda*, offerti a Maurizio Vitale, Pisa, Giardini, 1983, pp. 925-998.

CAVALLI PASINI ANNAMARIA, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, Bologna, Patron, 1982.

CAVALLI ANNAMARIA, *Il positivismo inquieto di Arturo Graf*, in «Lettere italiane», XL, 1988, pp. 81-112.

CAVALLI PASINI ANNAMARIA, *Tra eversione e consenso. Pubblico, donne, critici*

nel positivismo letterario italiano, Bologna, CLEUP, 1989.

COTTOGNOLI ALFREDO, *Tenca fra novella ed autobiografia (Per l'edizione degli abbozzi narrativi)*, in AA.VV., *La novella italiana...*, vol. II, pp. 1041-1048.

D'ANTUONO NICOLA, *Francesco Torraca*, Salerno, Edisud, 1989.

DELLA TERZA DANTE, *Letteratura e critica tra Otto e Novecento: itinerari di ricerca*, Edizione Periferia, Cosenza, 1989.

[Contiene: *Il Verismo e la cultura meridionale: De Sanctis, Capuana, Verga* (pp. 45-64); *Mario Puccini tra diario e romanzo* (pp. 129-133)].

DE NICOLA, *L'alibi dell'ambiguità. Puccini uno scrittore tra due guerre*, Foggia, Bastogi, 1980.

DE NUNZIO SCHILARDI W., *Matilde Serao giornalista (con antologia di scritti vari)*, Lecce, Milella, 1986.

DI FILIPPO A., *Lo scacco e la ragione. Gruppi intellettuali, giornali e romanzi nella Napoli dell'800. Mastriani*, Lecce, Milella, 1987.

FARNETTI MONICA, *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1988.

FAVA GUZZETTA L.-PETROCCHI G. - PAGLIANO G.-DI FAZIO M., *L'età romantica e il romanzo storico in Italia*, Roma, Bonacci, 1988.

FEDI ROBERTO, *Bozzetto e racconto nel*

secondo Ottocento, in AA.VV., *La novella italiana...*, vol. I, pp. 587-606.

FINOTTI FABIO, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Vittorio Pica-Neera*, Firenze, Olschki, 1988.

FINOTTI FABIO, *L'innocenza perduta. Strutture narrative dal romanzo storico alla storia domestica*, in «Lettere italiane», XLI, 1989, pp. 554-587.

GENTILE SANDRO, *L'esonio di Borgese (1900-1902)*, in «Rass. della Lett. Ital.», XCIII, 1989, pp. 119-141.

GIAMMARCO M., *Le forme della decadenza. Itinerari nella narrativa di L. Gualdo*, Roma, Edizioni dell'ateneo, 1987.

GIGLIO R., *Una stretta di mano. Onorato Fava e la corrispondenza inedita con Bersezio, Butti, De Marchi, de Meis, Faldella, Farina, Fogazzaro, Rovetta*, Napoli, Loffredo Editore, 1984.

GUALDO LUIGI, *Poesie (1859-1893)*, introduzione di Renata Lollo, Milano, Ist. Prop. Libreria, 1989.

KROHA LUCIENNE, *La marchesa Colombi: la scrittura come trasgressione nell'opera di una narratrice dell'Ottocento*, in «Esperienze letterarie», XIII, 1988, pp. 17-37.

LANZA FRANCESCO, *Modelli narrativi manzoniani nella letteratura italiana dell'Otto/Novecento*, in «Synesis», Milano, dicembre 1985.

LATTARULO LEONARDO, *Lettura della «Juliette» di Edouard Calandra*, in «Rass. della Lett. Ital.», LXXXIX, 1985, pp. 76-82.

LOLLO RENATA, *I manoscritti giovanili di Luigi Gualdo nell'Archivio di Stato di Milano*, in «Otto/Novecento», XI, 1987, pp. 101-128.

MADRIGNANI CARLO A., *L'ultima Serao e il "romanzo popolare"*, in «L'Ombra d'Argo», I, 1983, pp. 31-41.

MAIER BRUNO, *La narrativa di Caterina Percoto*, in «Rass. della Lett. Ital.», XCIII, 1989, pp. 109-118.

MARCHETTI G., *«La Voce» - Ambiente - Opere - Protagonisti*, Firenze, Vallecchi, 1987.

MARINI Q., *«I misteri di Napoli» di Francesco Mastriani*, in «Rass. della Lett. Ital.», XCIII, 1989, pp. 137-162.

MASTRIANI FRANCESCO, *La Medea di Porta Medina*, a cura di Riccardo Reim, Roma, Lucarini, 1988.

MOSINO FRANCO, *Mastro-Don*, in «Cala-bria nobilissima», XXXVI, 1984 (ma 1987), nn. 80-81, pp. 9-10.

[I due termini di *don* e *maestro*, seguiti dal nome del protagonista, furono usati da Giovanni Merlino (1789-1857) nel suo *Mastro-don Filippo*].

MORACE ALDO MARIA, *La novella romantica*, in AA.VV., *La novella italiana...*, vol. I, pp. 497-570.

MUNIZ MUNIZ MARIA DE LAS NIEVES, *La novela histórica italiana*, Cáceres, 1980.

MUSUMARRA CARMELO, *La poesia di Nino Martoglio tra Romanticismo e Verismo*, in «Critica letteraria», XIV, 1986, pp. 537-551.

PALAZZOLO M. JOLANDA, *I salotti di cultura nell'Italia dell'800. Scene e modelli*, Milano, Franco Angeli, 1985.

PECCHIO G., *Della produzione letteraria*, a cura di F.C., Pordenone, Studio Tesi, 1985.

[Contiene: *Sino a qual punto la produzione scientifica e letteraria seguano le leggi economiche della produzione in generale* (dicembre del 1832)].

PETRONIO G., *Pirandello e D'Annunzio fra arte e successo*, in «Problemis», n. 84, 1989, pp. 15-32.

PRAGA EMILIO, *Due destini*, a cura di Gilberto Finzi, Milano, Lombardi 1989.

Pubblicistica (La) nel periodo della scapigliatura. Regesto per soggetti dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato Unitario: 1860-1880, a cura di Giuseppe Farinelli, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1984.

RESTA GIANVITO, *Il viaggio e la memoria*, in «Galleria», XXXVII, 1987, pp. 153-159.

RODA VITTORIO, «Ressemblances» e «ad-

jà vu» nella narrativa di Luigi Gualdo, in «Studi e problemis», XXXIX, 1989, pp. 159-178.

SANTANGELO GIORGIO, *Giuseppe Aurelio Costanzo: dalla «scapigliatura» allo «spiritualismo»*, in AA.VV., *Letteratura Lingua...*, pp. 161-179.

SCARFOGLIO E., *Il processo di Frine*, a cura di Riccardo Reim, prefazione di E. Ghidetti, Roma, Lucarini, 1987.

SERRA RENATO, *Lettere*, intr. di Umberto Pirotti, Ravenna, Longo, 1989.

[Contiene vari accenni a Verga e Capuana].

SIPALA MARIO PAOLO, «Una cosa nuova che la chiamavano sciopero»: ideologia e letteratura nella Sicilia del primo Novecento, nel vol. *La Sicilia*, a cura di Maurice Aymard e Giuseppe Giarrizzo, Torino, Giulio Einaudi editore, 1987, pp. 811-860 (Storia d'Italia. Le Regioni dall'Unità a oggi).

[Contiene inoltre i seguenti saggi di interesse storico: A. RECUPERLO, *La Sicilia all'opposizione (1848-1874)*, pp. 41-85; E. IACHELLO-A. SIGNORELLI, *Borghesia arbane dell'Ottocento*, pp. 89-153; F. RENDA, *La «questione sociale» e i Fasci (1874-1894)*, pp. 157-188; G. BARCEMI, *Egemonie arbane e potere locale (1882-1911)*, pp. 191-370.]

SOLDANI SIMONETTA, *L'educazione delle donne: scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, Milano, 1989.

SIRRI RAFFAELE, *Dal cercbio al centro. Romanticismo in Calabria. Padula, Misasi, Zumbini, Accattatis e storie minime*, Coenza, Edizioni Periferia, 1989.

SPADOLINI GIOVANNI, *Pasquale Villari,*

un'idea dell'Italia, in «Nuova Antologia», CXXIV, 1989, pp. 35-69.

TOZZI FEDERICO, *Realtà di ieri e di oggi*, Maser, Amadeus, 1989.

[Contiene: *Giovanni Verga e noi* (1918), pp. 225-235].

TUCCILLO DOMENICO, *Articolazioni spazio temporali in Fogazzaro e Tozzi. Apoteosi e fine del primato diegetico*, in AA.VV., *Da Verga...*, pp. 233-352.

TRAVERSETTI-ANDREANI, «Incipit». *Le tecniche dell'esordio nel romanzo europeo*,

5.2. Edizione di testi e critica testuale

AA.VV., *Apophoreta*. Scritti offerti a Gino Raya dalla Facoltà di Magistero dell'Università di Messina, a cura di Antonio Mazzarino, Roma, Editrice Herder, 1982.

[Contiene di Luigi Capuana il testo *Intimazione di Dio Signor nostro ad Antonio Monaca Vecovio Calentino* (pubblicato in poche copie nel 1877 e ripubblicato da C. Guzzanti nel 1926), pp. 517-521; una lettera a Giovanni Verga da Mineo dell'8 marzo 1879, p. 522; *L'ultimo dei Molicani, melodramma in 4 atti*, pp. 523-526; una lettera di Giovanni Verga al Capuana (verosimilmente dell'autunno del 1891), p. 540 e una lettera dello stesso Verga al Sig. Alberto Lombroso, direttore della rivista di Roma, da Catania, del 27 sett. 1921, p. 541].

AA.VV., *Metodologia ecdotica dei carteggi*, a cura di E. D'Auria, Firenze, Le Monnier, 1989.

CAPUANA LUIGI, *Il re vergine*, a cura di Gino Raya, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», I, 1983, pp. 705-728.

Roma, Nuova ERI, 1988.

ZAMBON PATRIZIA, *I racconti di Natale nella narrativa dell'ultimo Ottocento: Marchesa Colombi, Emilio De Marchi, Contessa Lara, Grazia Deledda*, in AA.VV., *Scrittore e lettore nella società di massa*. Atti del Convegno (Trieste, 2-4 novembre 1987), Trieste, Lint, 1991, pp. 555-585.

ZAPPULLA MUSCARÀ SARAH, «Sperduti nel buio»: un antesignano del neorealismo, in AA.VV., *Il neorealismo...*, pp. 117-149 [Saggio su Martoglio].

CAPUANA LUIGI, *C'era una volta...*, Palermo, Sellerio, 1988.

DE ROBERTO FEDERICO, *Il rosario*, con introd. di D. Perrone, Marina di Patti (ME), Pungitopo, 1989.

DE ROBERTO FEDERICO, *I Vicerè e altre opere*, a cura di Gaspare Giudice, Torino, 1982 (Classici U.T.E.T.).

[Contiene: *La malonno; San Placido; Il matrimonio di Figaro; Rivolta; I secchi; Pentimento; Mana; Lettere di commiato; Il rosario; Storia della «Storia d'una capuana»; I Vicerè*].

MACCHIONI RODOLFO JODI, *L'Edizione Nazionale delle opere verghiane*, in «Critica letteraria», XVII, 1989, pp. 177-181.

MAZZARINO ANTONIO, *Di una 'variante' in un luogo del «Mastro-don Gesualdo»*, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magiste-

RScell'Università di Messina», IV, 1986, pp. 621-625.

[Trattasi del passo di *M. d'G* 1, 4, 11, *Un posero vecchio che l'incontro secondo l'ed. Treves*, trascritto dal Verga medesimo nella lezione *Un vecchio che andava per la sua strada*, nella lettera al Rod del 18 ottobre 1899, dovuta evidentemente ad un lapsus di trascrizione].

MELI P., *La principessa* (di Luigi Capuana), in «Fermentis», gennaio, 1984.

MELIS ROSSANA, *Sulle prime edizioni di «Rosso Malpelo» e di «Cavalleria rusticana». Con una lettera di Giovanni Verga al quotidiano «Fanfulla»*, in «Giorn. Stor. della Lett. Ital.», CVI, 1989, pp. 433-446.

MORACE ALDO MARIA, *Capuana e «La Voce»: lettere inedite a Giuseppe Prezzolini*, nel vol. AA.VV., *Apophoreta...*, pp. 381-396.

PERRONE CARLACHIARA, *Sull'edizione di «Vita dei campi»*, in «Filologia e critica», XIV, 1989, pp. 420-446.

RESTA GIANVITO, *Sulla violenza testua-*

le, in «Filologia e critica», XI, 1986, pp. 3-22.

(Per alcuni problemi di critica testuale riguardanti Capuana e Verga, vedi le pp. 17-22).

TELLINI GINO, *La stampa sconosciuta di una novella verghiana*, in «Studi italiani», I, 1989, pp. 149-161.

[Si riferisce alla novella *Il come, il quando ed il perché* pubblicata nel 1879 ne «Il Pungolo» di Milano, XXI, n. 259 (20-21 sett.), n. 260 (21-22 sett.), n. 265 (26-27 sett.), n. 266 (27-28 sett.), n. 267 (28-29 sett.), n. 268 (29-30 sett.), n. 269 (20 sett.-1 ott.)].

VERGA GIOVANNI, *Les Malavoglia*, traduit de l'italien par Maurice Darmon, Avant-Propos de Giuseppe Bonaviri, Paris, Gallimard, 1988.

VERGA GIOVANNI, *I Malavoglia*, a cura di Tommaso Di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1989.

VERGA GIOVANNI, *Mastro-don Gesualdo*. *Redazione «Nuova Antologia» 1888*, a cura di Gian Paolo Marchi, Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1989.

§ 3. Critica letteraria

AA.VV., *Federico De Roberto*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, in «Galleria», XXXI, 1981, pp. 1-185.

[Contiene: 17 lettere di Verga a De Roberto; 2 lettere di Luigi Capuana a Verga; 2 lettere di De Roberto a Giacosa (dal 1896 e 1899); 17 lettere di De Roberto a Ugo Ojetti e viceversa (dal 1894 a 1904); 4 lettere di De Roberto a Eduardo Bouter (dal 1911 e 1913); 11 lettere di De Roberto a Giuseppe Patanè e viceversa (dal 1919 al 1927); 8 lettere di Angelo Ardizzone («Giornale di Sicilia») al De Roberto dell'88 e dell'89; 7 lettere di De Roberto a Giuseppe Privitera (dal 1919 al 1925); contiene inoltre i

seguenti saggi: G. GRANA, «*Storia e invenzione in «I Viceré»*», pp. 67-77; C.A. MADRIGNANI, *Rhetorica e retorica nei discorsi politici di Consuelo*, pp. 78-86; R. SCRIVANO, *Ironia e deformazione in Federico De Roberto*, pp. 96-110; N. TEDESCO, *Le onoselle di guerra: De Roberto e la pluralità dei mondi reali*, pp. 111-114; E.P. BURROWS, *De Roberto romanziere: potere, politica, passione*, pp. 115-122; J.-P. DE NOLA, *Deux lettres inédites d'Éduard Rod à Federico De Roberto*, pp. 123-127; R. PERRAUD, *L'immagine dell'arritoranza siciliana da «I Viceré» a «Il Gattopardo»*, pp. 128-139; I.P. VOLODINA, *Il romanzo «I Viceré» di Federico De Roberto come esperienza di psicologia sociale*, pp. 140-148; S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Feder-*

ico De Roberto collaboratore del «Giornale di Sicilia» (1888-1927), pp. 149-158].

AA.VV., *Novelliere impenitente. Studi su Luigi Capuana*, intr. di E. Scarano, Pisa, Nistri-Lischi, 1985.

[Contiene i seguenti saggi: E. SCARANO, *Introduzione*, pp. 9-28; L. LORENZI, *La coartata della passione (su Le appassionate, Catania, Giannotta, 1893)*, pp. 29-60; F. FERRARA, *Ideale vs. reale (su Delitto ideale, Sandron, 1902)*, pp. 61-86; C. VANDRUCI, *La coartata della coscienza (su Coscienza, Catania, Bartiolo, 1905)*, pp. 87-125; FALDI M., *La volontà di creare (su La volontà di creare, Milano, Treves, 1911)*, pp. 126-168; C.A. MADRIGNANI, «*Tormenta da «L'umanesimo» a «Le appassionate»*, pp. 169-184].

AA.VV., *Riletture di Verga*, a cura di Rosa Brambilla, Biblioteca Pro Civitate Christiana, Assisi, 1986.

[Contiene: M.P. SUPALA, «*Malavoglia: alla ricerca del protagonista*», pp. 17-41; S. RUGGERI, *Dalle «Novelle rusticane» a «Mastro Don Gesualdo» (l'intervento giudicante del narratore)*, pp. 43-70; P. TUSCANO, *Verga e D'Annunzio*, pp. 71-86; I. SCARAMUCCI, *Verga lettore del Manzoni*, pp. 87-97; A. GIACCHERY, *Verga verso Pirandello*, pp. 99-114; S. CAMPALLA, *La pelle delle Duchessa*, pp. 115-127; S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Giovanni Verga e il cinema muto*, pp. 157-180].

ARISTODEMO DINA - PIETER DE MEIJER - DICK MOLEWIJK, *Luigi Capuana e il modello fiabesco*, nel vol. *Cultura meridionale...*, pp. 549-565.

BARBERI SQUAROTTI G., *D'Annunzio novelliere e il Verga: «La morte del duca d'Ofena»*, in AA.VV., *D'Annunzio giovane...*, pp. 155-164.

BARBERI SQUAROTTI G., *I due «Ermano Raelio»*, in AA.VV., *Letteratura Lingua e Società...*, pp. 349-366.

BLAZINA SERGIO, *La mano invisibile. Poetica e procedimenti narrativi del roman-*

zo verghiano, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989.

BORRI G., *Invito alla lettura di De Roberto*, Milano, Mursia, 1987.

BUCCHERI MAURO, *De Roberto nichilista: il motivo «geoclastico» ne «L'imperio»*, in PUGLIESE GUIDO, *Perspectives...*, pp. 153-162.

CARRANNANTE ANTONIO, *Momenti di ottimismo dei «Malavoglia»*, in «Otto/Novecento», XIII, 1989, pp. 221-230.

CATALANO GABRIELE, *L'esperienza mondana in «Eros». Suggello e identità di un secolo*, in AA.VV., *Nuovi studi in onore di Mario Santoro*, Napoli, Federico e Ardia, 1989.

CATALDO S., *Il Verga di Tozzi*, in AA.VV., *Letteratura Lingua e Società...*, pp. 319-333.

CAVALLINI GIORGIO, *La tecnica narrativa della «localizzazione» nel secondo capitolo dei «Malavoglia»*, in «Critica letteraria», XIII, 1985, pp. 509-526.

CALELL RICHARD, «*Visibile parlare: Verga, Derrida, and the Poetics of Voice*», in *Perspectives...*, pp. 135-144.

CHANDLER BERNARD S., *Saggi sul romanzo italiano dell'Ottocento*, Napoli, Federico e Ardia, 1989.

CHANDLER BERNARD S., *The Impossible Quest: From Verga's Early Novels to «Malavoglia»*, in AA.VV., *Perspectives...*, pp. 145-152.

CLERICI LUCA, *Invito a conoscere il Verismo*, Milano, Mursia, 1989.

COLICCHI C., *Verga teorico del verismo: la lettera a Salvatore Farina*, nel vol. AA.VV., *Apophoreta...*, pp. 147-167.

CUCINOTTA COSIMO, *Itinerari letterari siciliani vecchi e nuovi*, Messina, Editrice Siciana, 1988.

[Contiene i saggi: III. *Il mondo dei comici nel Verga* (pp. 47-66); IV. *De Roberto saggista e la cultura europea* (pp. 67-79)].

D'AMELY FL., *Verga tra simbolismo e allegoria*, in «L'immaginazione», n. 69-70, 1989, p. 4.

DEIDRE O'GRADY, *The Vicious Circle: Giovanni Verga as Storyteller*, nel vol. ERIC HAYWOOD and CORMAC O'CUILLAIN, *Italian Storytellers: Essays on Italian Narrative Literature*, Dublin, Irish Academic Press, 1989, pp. 204-228.

DI GRADO ANTONIO, *Verga e oltre: l'avanguardia regressiva*, in AA.VV., *Letteratura Lingua e Società...*, pp. 335-347.

ESPINOSA CARBONELL J., *Un procedimiento de creación en Verga*, in AA.VV., *El siglo XIX italiano*. Actas del II Congreso nacional de italianistas, Ediciones Universidad de Salamanca y Junta de Castilla y León, Salamanca, 1988, pp. 105-111.

GALVAGNO ROSALBA, *Capuana e la passione nell'isterica*, in «Arch. Stor. per la Sic. Orient.», LXXXV, 1989, pp. 169-183.

GIOVIALE F., *Un esempio alto del «vaga-*

bondaggio» verghiano: la doppia redazione del «Maestro dei ragazzi», in AA.VV., *Letteratura Lingua e Società...*, pp. 223-235.

GRASSO MARIO, *La doppia prosa della Provvidenza*, in AA.VV., *Altro su Verga...*, Appendice, pp. 73-80.

GUGLIELMINETTI MARZIANO, *Il Verga di Svevo*, in AA.VV., *Letteratura Lingua e Società...*, pp. 313-317.

HATZANTONIS EMMANUEL, *L'evoluzione dell'umorismo nei romanzi verghiani*, in *Italiana 1987: Selected Papers from the Proceedings of the Fourth Annual Conference of the American Association of Teachers of Italian*, November 20-22, 1987. Atlanta G.A., Edited by Albert N. Mancini, Paolo Giordano, River Forest, IL, Rosary College, 1989, pp. 245-256 («Rosary Italian Studies», 2).

LUPERINI ROMANO, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, Il Mulino, 1989.

LUPERINI ROMANO, *Verga o il viaggio impossibile*, in «Belfagor», XLIV, 1989, pp. 365-378.

MADRIGNANI CARLO A., *Scrittura e riscrittura in una novella di Capuana*, in «L'Ombra d'Argo», II, 1985, pp. 22-36. [Trattasi di *Tortona*].

MARCHESE ANGELO, *L'arte narrativa dei «Malavoglia»*, in «Otto/Novocento», XIII, 1989, pp. 109-194.

MARCHI GIAN PAOLO, *I «consigli al pittore»*. *Lettere di Giovanni Verga ad Alfre-*

do Montali, in AA.VV., *Letteratura Lingua e Società...*, pp. 275-294.

MASIELLO VITILIO, *La chiave simbolica del «Maestro-don Gesualdo»*, in «Belfagor», XLIV, 1989, pp. 379-394.

MAZZARINO ANTONIO, *Per l'epistolario di Giovanni Verga*, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», II, 1984, pp. 489-502.

[Pubblica la lettera del Verga del 17 maggio 1898 alla poetessa Rosa Alessi de Donato, poi dalla stessa premessa alla sua raccolta *Primi canti*, edita a Napoli nel 1902].

MAZZARINO ANTONIO, *Seggioloni e alveari nella sala grande di casa Trao*, (VERGA, *M-dG* II, 3,31.34; 5,15), nel vol. AA.VV., *Apophoreta...*, pp. 327-352.

MAZZARINO ANTONIO, *I capriccetti bizzarri di Giovanni Verga ovvero sia l'originale trovata di un linguista*, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», IV, 1986, pp. 549-619.

[In riferimento all'art. di A. LUCHE, *Non alvarni ma sedie di Vienna nel salone di casa Trao*, pubbl. in questi «Annali», I, 1984, pp. 173-181].

MAZZARINO ANTONIO, *Trittico verghiano*, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», IV, 1986, pp. 837-877.

[Contiene: I. *Le lettere del Verga al suo ultimo editore*, cioè tutta la corrispondenza con l'editore Bemporad, pp. 837-872; II. *Verga per le onoranze a Domenico Costanza*, pp. 873-874 (un *Poesimo*, datato da Milano 10 giugno 1900, che è un raccontino o la traccia di un racconto, inviato dal Verga per il volume celebrativo *Aversa a Domenico Costanza nel Primo Centenario della sua morte*, XI Gennaio MCMII, Scab. Tip. Fr. Giannini e Fr., da anniversario tra gli scritti sparati dello scrittore); III. *Il musico con la Banca*

Nazionale, pp. 875-877 (con una lettera inedita al fratello da Roma del 21 Gennaio 1887)].

MAZZARINO ANTONIO, *La diagnosi di don Vincenzo Capra* (VERGA, *M-dG* IV 4,49), in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», VII, 1989, pp. 325-340.

MAUGERI SALERNO MIRELLA, *Pirandello e dintorni*, Catania, Maimone, 1988, pp. 41-51.

[Contiene il saggio. *Espressionismo e figuratività, luce e colore nella novella derobertiana «La «Cocotte»*].

GIL MATIAS PAULINO, *Crisis y superción de los módulos narrativos veristas*, in AA.VV., *El Siglo XIX italiano...*, pp. 280-285.

MINEO NICOLÒ, *Per una rilettura di Verga*, nel vol. *Altro su Verga...*, pp. 5-8.

MUNIZ MUNIZ MARÍA DE LAS NIEVES, *Tempo e Logica nel «Maestro-don Gesualdo»*, in «Problemis», n. 85, 1989, pp. 117-135.

MUSCARIELLO MARIELLA, *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Napoli, Liguori, 1989.

PAGLIARO ANNAMARIA, *Aspetti tecnici e continuità tematica ne «La Sfinge» di Luigi Capuana*, in «Spunti e ricerche», 4-5, 1988-9, pp. 63-82.

PALADINI MUSITELLI M., *Il progetto verista incontra la storia*, in «Problemis», n. 85, 1989, pp. 104-116.

PATREZI GIORGIO, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghia-*

na, Catania, Fondazione Verga, 1989.
[Indice: Cap. I. Un'idea di realismo (pp. 13-30); Cap. II. L'universo del fatto (pp. 31-68); Cap. III. Il racconto come artificio oggettivo (pp. 69-165)].

PATRUNO MARIA LUISA, *Passione e ambiente nelle novelle di Luigi Capuana*, in «Critica letteraria», XVII, 1989, pp. 739-756.

PELLEGRINI E., *La morte dei vinti. Un motivo in Verga*, Ravenna, Edizioni Essegi, 1989.

PIRRODA G., *Le forme narrative nel «Mastro-don Gesualdo»*, in «Problemata», n. 85, 1989, pp. 136-152.

PETROCCHI GIORGIO, *Gli anni del «Mastro-don Gesualdo» (a mo' di prelude)*, in «Lettere italiane», XLI, 1989, pp. 240-249.

PUPPO M., *Tecnica della ripetizione e arte della variazione nel capitolo VIII del «Malavoglia»*, in AA.VV., *Letteratura Lingua e Società...* pp. 211-221.

RANDO GIUSEPPE, *L'illusione della realtà (Verga, Alvaro, Moravia)*, E.D.A.S., Messina, 1989.

[Contiene: Parte I. Il realismo di Verga "minore" (pp. 11-67); e in Appendice la recensione di Luigi Capuana alla *Storia di una capinera*, conservata nella Biblioteca Labronica di Livorno].

ROSATO VINCENZO, *In margine alla prefazione a «Il Malavoglia»*, in «Critica letteraria», XVII, 1989, pp. 533-569.

ROSSI A., *D'Annunzio giovane, il verismo e le tradizioni popolari*, in AA.VV., *D'Annunzio giovane...*, pp. 41-58.

SACCO MESSINEO MICHELA, *Letteratura come manifesto (Bini, Ranieri, Valera, Verga e il mito dell'impegno)*, Palermo, Panopticon, 1989.

SALIBRA ELENA, *De Roberto: la guerra, la paura*, in «Critica letteraria», XVII, 1989, pp. 687-696.

SALSANO ROBERTO, *Critica verghiana: una recente proposta*, in «Otto/Novecento», XI, 1987, pp. 181-182.
[Trattasi della presentazione del vol. di S. CAMPANELLA, *Mal di luna e d'altro*, Roma, Bonacci, 1986].

SARNO EMILIA, *Verga. I romanzi uniformi*, Rispostes, Salerno-Roma, 1987.
[Trattasi di *Storia di una capinera*, di Enos e de Il marito di Elena].

SAVOCA GIUSEPPE, *Chi pensa nei «Malavoglia»*, in AA.VV., *Letteratura Lingua e Società...*, pp. 193-210.

SAVOCA GIUSEPPE, *Strutture e personaggi. Da Verga a Bonaviri*, Roma, Bonacci, 1989.
[Contiene i seguenti saggi verghiani: I. *Chi pensa nei «Malavoglia»*, pp. 9-28; II. *Il «mare amaro» nel terzo capitolo del «Malavoglia»*, pp. 29-41; III. *Colori e personaggi in «Una notte»*, pp. 42-55. Inoltre sono da segnalare due saggi su Tozzi: V. *Strutture e personaggi nei romanzi di Tozzi*, pp. 66-112 e *Testo e storia dell'«Adole» di Tozzi*, pp. 113-133].

SIPALA MARIO PAOLO, *Pirandello critico di Capuana (1896-1901)*, in «Le forme e la storia», I, 1989, pp. 159-167.

SPADOLINI GIOVANNI, *La «Nuova Antologia» cento anni fa. «Mastro-don Gesualdo» di Giovanni Verga*, a cura di G.S., in «Nuova Antologia», CXXIV, 1989, pp. 385-407.

STORTI ABATE A., *Introduzione a Capuana*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

STORTI ABATE A., *Scienza, fantascienza e polemica con la scienza nell'ultimo Capuana*, in «Problemata», n. 85, 1989, pp. 154-167.

TEDESCO NATALE, *Borgese, De Roberto, la guerra e il fascismo*, in AA.VV., *Borgese, Rosso di San Secondo, Savarese. Atti dei Convegni di Studi Catania - Ragusa - Caltanissetta, 1980-1982*, a cura di M. Sipala, Roma, Bulzoni, 1983.

TEDESCO NATALE, *L'occhio e la memoria. Interventi sulla letteratura contemporanea*. Marina di Patti, Editrice Pungitopo, 1988.
[Contiene tra l'altro il saggio *De Roberto: per il cinquantenario*, pp. 25-32; *«La lupa»: la contestualità della novella e delle «scene drammatiche»*, pp. 49-53].

TELLINI GINO, *Letteratura e Storia. Da Manzoni a Pasolini*, Roma, Bulzoni Ed., 1988.

[Contiene: IV. *Resti verghiani*, pp. 65-91 (ripubblica *Nuove «scorcondanze» verghiane*, già in «Signa», X, 1-2, gen. - ag. 1977); V. *Introduzione alle novelle di Verga* (pubbl. come *Introduzione a G. VERGA, Le novelle*, Roma, Salerno Editrice, 1980)].

TENCH DARBY, *Narrative Presence and Narrative Structure in Verga's Early Novels*, in «Journal of Narrative Techniques», XIX, pp. 205-216.

TORTORA ROBERTO, *Laboratorio narrati-*

vo del Verga minore: dalla «sapienza» autoriale alla «verità» dei personaggi, in AA.VV., *Da Verga a Eco...*, pp. 17-104.

VOLODINA I., *Kapuana i Bokkacho. V. sb.: voprosy teorii i istorii romanskich jazykov*, vyr. 3 serija: Drevnaja i novaja Romanija, Leningrad, izdatelstvo leningradskogo Universiteta (1985).

WLIASSICS TIBOR, *Nel mondo dei Malavoglia. Saggi verghiani*, Giardini Ed., Pisa, 1986.

[Indice: I. *Dal feticcio al mito* (1972), pp. 9-26; II. *I geni dei Malavoglia* (1970), pp. 27-42; III. *Gli «interlocutori conchi»* (1971), pp. 43-55; IV. *L'attica di Verga* (1972), pp. 56-59; V. *La poesia dei proverbi nei «Malavoglia»* (1969), pp. 70-83; Appendice. *Bibliografia verghiana ristampata* (1973), pp. 84-89 (su G. RAYA, *Bibliografia verghiana. 1840-1971*, Roma, Ciarrina, 1972)].

ZABOKLICKI KRZYSZTOF, *Giovanni Verga i Weryzm*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1989.

[Indice: I. *Weryzm*, pp. 25-49; II. *Giovanni Verga*, pp. 51-156; III. *Luigi Capuana*, pp. 157-183; IV. *Federico De Roberto*, pp. 187-215; V. *Matilde Serao*, pp. 217-242; VI. *Recepcja literatury Weryzycznej w Polsce*].

ZAPPULLA MUSCARÀ SARAH, *Federico De Roberto*, Bastia Umbra, Kronion, 1988.

ZAPPULLA MUSCARÀ SARAH, *Giovanni Verga e il cinema muto*, in AA.VV., *Letteratura Lingua e società...*, pp. 259-274.

§ 4. Teatro

BARSOTTI ANNA, *«Il rosario» fra storia e mito*, in «Problemis», n. 85, 1989, pp. 168-186.

BARSOTTI ANNA, *Praga drammaturgo: tre casi di solitudine femminile. «Le vergine» - «L'innamorata» - «La morale della favola»*, in «Italianistica», XVII, 1988, pp. 257-277.

DI BELLA MARIA PIA, *Il teatro carpito dalla memoria*, in «Nuove Effemeridi», I, 1988, pp. 76-79.

[Si riferisce al dramma *La Lupa*; art. già apparso in «Traversa», n. 40, agosto 1987 nel numero monografico *Théâtres de la mémoire*].

GIUSTI SINOPOLI GIUSEPPE, *Teatro. I. La Signora Mastra Sinaca e Per il Vecchio Palermo incoronato*, a cura di Sergio Patavina, Dharba editrice, 1987.

LAFORGIA E.R., *L'idea teatrale di Enrico Comadini*, in «Critica letteraria», XVII, 1989, pp. 159-173.

MORPURGO CARLA, *Gustavo Modena e il problema del «Grande Attore» nell'ambito del teatro realista dell'Ottocento*, in *El Siglo XIX italiano...*, pp. 307-313.

NICASTRO GUIDO, *Teatro e società in Sicilia, 1860-1918*, Roma, Bulzoni, 1978.

NICASTRO GUIDO, *Il teatro dialettale siciliano*, in AA.VV., *La letteratura dialettale...*, vol. I, pp. 777-804.

RAVANELLO DONATELLA, *Inizio di Giacosa drammaturgo*, in «Lettere italiane», n. XXXIX, 1987, pp. 44-52.

TORRESANI SERGIO, *Il teatro di Verga*, in AA.VV., *Rilettura...*, pp. 129-155.

TRIVERO P., *Conflitti tra determinismo e pseudo-idealismo nel teatro italiano di fine Ottocento*, in «Otto/Novecento», XII, 1988, pp. 119-127.

§ 5. Storia linguistica

ALFIERI GABRIELLA, *Verga e il toscano*, in AA.VV., *Letteratura Lingua e Società...*, pp. 245-257.

ANGELI FLORENCE, *Momenti di storia della lingua italiana nelle traduzioni dell'«Assommoir»*, in «Annali dell'Ist. Univ. Or. di Napoli, Sez. Romanza», XXVII, 1986, pp. 421-452.

BECCARIA GIAN LUIGI, *L'alfabeto senza fine. Il dialetto nella narrativa, da Verga a*

Fenoglio, in AA.VV., *La letteratura dialettale...*, vol. I, pp. 115-128.

CALIRI FRANCESCO, *Sicilianismi nella prima narrativa del Capuano*, in AA.VV., *La letteratura dialettale...*, vol. II, pp. 1011-1026.

COVINO S., *Ruggiero Bonghi tra Puoti, Manzoni ed Ascoli: il «Diario» e le «Lettere critiche»*, in «Filologia e critica», XII, 1987, pp. 384-426.

COVINO S., *Ruggiero Bonghi e la linguistica storico-comparata*, in «Lingua e stile», XXIII, 1988, pp. 383-402.

DANESI BENDONI A., *Grammaticalizzazione del discorso indiretto libero nei «Malavoglia»*, in «Studi di grammatica italiana», IX, 1980, pp. 253-271.

GIANNELLI L., *Toscano, italiano (letterario) la ricerca di Federigo Tozzi*, in «Poliorama», n. 3, dic. 1984, pp. 91-120.

LO PIPARO FRANCO, *Sicilia linguistica*, nel vol. *La Sicilia...*, pp. 735-807.

MASINI A., *La lingua di alcuni giornali milanesi dal 1857 al 1865*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

MENGALDO PIER VINCENZO, *Due paragrafi sulla lingua di «Angelo di bontà» del Nievo*, in «Rivista di letteratura italiana», IV, 1986, pp. 93-140.

POGGI SALANI T., *Italiano a Milano a fine Ottocento: a proposito del volumetto delle sorelle Eirena*, in AA.VV., *Studi di lingua e letteratura lombarda...*, pp. 925-998.

SCAVUZZO C., *Studi sulla lingua dei quotidiani messinesi di fine Ottocento*, Firenze, Olshki, 1988.

SGROI C.S., *Beghinismo*, in «Lingua Nostra», XLIX, 1988, p. 25.

[Studia il termine, che compare («beghinismo letterario») nella lettera del Verga al Capuano del 19 Ottobre 1874].

SORELLA ANTONIO, *Per un consuntivo degli studi recenti sul presente storico*, in «Studi di grammatica italiana», XII, 1983, pp. 307-319.

ZOLLI PAOLO, *Retrodatazioni al DELI dalla stampa periodica ottonevicesca*, in «Lingua nostra», XLIX, 1988, pp. 25-26.

§ 1. Letteratura comparata

AA.VV., *Polémiques et dialogues. Les échanges culturels entre la France et l'Italie de 1880 à 1918. Actes du colloque des 3 et 4 octobre 1986 à l'Université de Caen*, recueillis par M. Colin et préfacés par J. Joly, Centre de Recherches en Langues Littéraires et civilisations du monde ibérique et de l'Italie, Caen, 1988.

[Contiene tra l'altro: RICORDA RICCIARDA, *Naturalismo e decadentismo nelle pagine della «Nuova Antologia» 1880-1915*, pp. 25-35; CITRO ERNESTO, *Vittorio Pica mediatore d'eccezione*, pp. 47-54; MARCELLO GUGLIELMINETTI, *Baudelaire in casa De Roberto*, pp. 777; C.A. MADRIGNANI, *I romanzi francesi di L.*

Gualdo, pp. 85-94].

AA.VV., *Altro su Verga*, a cura di Nicolò Mineo, Catania, Prova d'autore, 1989. [Contiene: HORST HENTZE, *Verga nella Repubblica Democratica Tedesca*, pp. 9-28; MARIA TERESA NAVARRO, *La fortuna dell'opera di Giovanni Verga in Spagna*, pp. 29-44; MICHELE SEMERHEUF, *Verga in Russia*, pp. 45-54; ROBERTO SEVERINO, *Verga e la ricerca universitaria in America*, pp. 55-70].

ADAMO MARIA GABRIELLA, *Una lettera inedita di Emile Zola ad un suo traduttore italiano*, in «Nuovi Annali della Facoltà

di Magistero dell'Università di Messina», V, 1987, pp. 763-777.

BART BENJAMIN F., *Le style indirect libre chez Flaubert. Madame Bovary et les richesses de l'indéterminé*, in AA.VV., *Flaubert, l'autre*. Pour Jean Bruneau. Textes réunis p. F. Lecercle et S. Messina, Presses Univ. de Lyon, 1989, pp. 138-144.

CECCHETTI GIOVANNI, *Sui rapporti fra Verga e il naturalismo francese*, nel vol. *Perspectives...*, pp. 121-134.

COSSET EVELYNE, *L'avidité de possession foncière: problématique narrative de «La terre»*, in «Les Cahiers Naturalistes», XXXIII, n. 61, 1987, pp. 26-36.

COSSET EVELYNE, *L'espace de l'utopie. Nature et fonction romanesque des utopies dans «Le ventre de Paris», «Germinal», «La terre» et «L'Argent»*, in «Les Cahiers Naturalistes», XXXV, n. 63, 1989, pp. 137-147.

DIAZ PADILLA FAUSTO, *Ferdinando Martini: un defensor de Italia frente al chauvinismo francés*, nel vol. *El siglo XIX italiano...*, pp. 93-104.

EGRET ANTOINE, *Le doigt sur le plaie*, in «La pensée catholique», n. 230, sett.-ott. 1987, pp. 93-95.
[Sul Disciple di Bourget].

FAITROP-PORTA ANNE-CHRISTINE, *Le séjour de Zola à Rome en 1894 vu par «Il Don Chisciotte di Roma»*, in «Les Cahiers Naturalistes», XXXIV, n. 62, 1988, pp. 97-115.

FAITROP-PORTA ANNE-CHRISTINE, *Una lettera dimenticata di Zola alla «Cronaca bizantina»*, in «Strenna dei Romanisti», 18 aprile 1989, pp. 185-190.

FALCIOLA P., *La littérature française dans la presse veriste italienne*, Firenze-Paris, Sansoni-Didier, 1977.

FAVA GUZZETTA, *Verga tra Manzoni e Flaubert*, in «Lettere italiane», XLI, 1989, pp. 334-355.

FRIGGERI OLIVER, *Rapporti letterari tra Malta e la Sicilia. Prospettive veriste nella narrativa maltese*, in «Critica letteraria», XVI, 1988, pp. 125-140.

GIAMMARCO MARILENA, *Annotazioni su Gualdo e Gantier*, in «Berenice», VIII, 1987, pp. 145-148.

GUIDOTTO GIANCARLO, *De Sanctis e il naturalismo francese*, Firenze, Firenze libri, 1989.

KAMINISKAS JURATE, *Espace et dispersion dans L'Oeuvre: à la recherche du stable*, in «Les Cahiers Naturalistes», XXXV, n. 63, 1989, pp. 127-136.

LETHBRIDGE ROBERT, *Bourget, Maupassant und «Hamlet»*, in «New Comparisons», n. 2, 1986, pp. 58-68.

MANGIA ANNA MARIA, *Bourget e l'Italia. Le «Sensations d'Italie» e altri scritti sull'Italia*, presentazione di Aldo Vallone, Galantina, Grafiche Panico, 1987.

MARCHAND J.J., *Capuana e Verga nei primi saggi francesi sul verismo italiano*

(1881-1888), in AA.VV., *Letteratura Lingua e Società...*, pp. 295-311.

MATTIOLI EMILIO, *La traduzione letteraria*, in «Testo a fronte», vol. I, 1989, pp. 7-22.

MATUCCI MARIO, *Les «Essais» de Bourget, entre pessimisme et décadence*, in *Lettres et réalité. Melanges de littérature générale et de critique romanesque offerts à Henri Coulet per ses amis*, Aix-en-Provence, 1988, pp. 163-189.

METER HELMUT, *Figur und Erzählfassung im veristischen Roman. Studien zu Verga, De Roberto und Capuana vor dem Hintergrund der französischen Realisten und Naturalisten*, Frankfurt-Main, V. Klostermann, 1986 (Analecta Romanica, n. 51).

MIRANDOLA G., *La «Gazzetta Letteraria» e la Francia*, Torino, Accademia delle Scienze, 1971.

PACCAGNINI ERMANNINO, *Emilio Praga, versi italiani e francesi dispersi*, in «Otto/Novecento», vol. X, 1986, pp. 39-66.

PAGÈS A., *La bataille littéraire. Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de «Germinal»*, Paris, Séguier, 1989.

PREMUDA PEROSA MARIA LUISA, *Présen-*

ce de Vallès dans les milieux milanais d'avant-garde après l'Unité italienne (1870-1885), in «Les Amis de Vallès», 2 (oct. 1985), pp. 261-271.

SIPALA CARMINELLA, *Il segno del vero: «Germinal» e la critica*, in «Cultura e Scuola», XV, 1986, pp. 64-74.

TORTONESE PAOLO, *Camerini e Zola: lettere*, Paris, Champion-Genève, Slatkine, 1987.

TORTONESE PAOLO, *Zola l'italien*, in «Les Cahiers Naturalistes», XXXV, n. 63, 1989, pp. 11-16.

[Comunicazione per il «Pèlerinage de Médan 1988»].

TOSI G., *D'Annunzio, le réalisme et le naturalisme français. Les thèmes, La langue et le style*, nel vol. *D'Annunzio giovane...*, pp. 59-139.

VAJDA M. GYORGY, *La structure du naturalisme*, in «Comparatistica», I, 1989, pp. 56-70.

WOOLLEN GEOFF, *Le cercle du temps (Étude de la prolepse ouverte chez Zola)*, in «Les Cahiers Naturalistes», XXXV, n. 63, 1989, pp. 149-167.

ZVETEREMICH P.A., *Per un confronto Verga-narratori slavi*, nel vol. AA.VV., *Apophoreta...*, pp. 551-513.

INDICE

NICOLÒ MINEO, <i>Il «vero» dei veristi</i> _____	p. 7
STEFANO RAPISARDA, <i>Illusioni ottiche e finzioni mondane: lo studio delle "classi alte" nelle varianti de I Ricordi del Capitano D'Arce</i> _____	» 25
MARIELLA MUSCARIELLO, <i>I fantasmi della scrittura. Il marito di Elena e il romanzo impossibile della Duchessa di Leyra</i> _____	» 63
GISELLA PADOVANI, <i>Un "roman judiciaire" di Salvatore Farina: Il segreto del nevaio</i> _____	» 111
SALVATORE CLAUDIO SGROI, <i>Sull'italiano dell'800 e dintorni: alcune retrodatazioni</i> _____	» 135
Notiziario Bibliografico, a cura di Francesco Branciforti _____	» 155

Direttore responsabile: FRANCESCO BRANCIFORTI
Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 575
del 17-11-1981

www.fondazioneverga.it
Finito di stampare nel mese di settembre 1994
presso la Tipolitografia S. SQUEGLIA
Via Crociferi, 87-89 — CATANIA
Tel. (095) 31 22 70

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE

Distributrice: LICOSA
Via Benedetto Fortini, 120/10
50125 FIRENZE

COSIMO CUCINOTTA

LE MASCHERE
DI
DON CANDELORO

CATANIA 1981 - pp. 335 - L. 16.500

Le novelle di *Don Candeloro e C.* scandiscono, dal 1889 al 1893, l'ultima stagione verghiana: si tratta di un *recherche* rivelatrice degli esiti amari a cui approda la disponibilità dello scrittore nei confronti della dimensione teatrale e che si affida a personaggi desolati il cui spessore morale si è ormai ridotto alla sola apparenza.

La prima parte del volume si risolve in un itinerario ascendente che attraversa il mondo del teatro, dal gradino più umile, rappresentato dal puparo errante che si trascina appresso le sue marionette, sino a quello splendido ed esaltante delle *dive* dell'opera.

Definito il grottesco rapporto speculare che lega la realtà rappresentata alla realtà vissuta, Verga può individuare nel tessuto stesso e nelle connessioni del *corpus* sociale le costanti 'comiche' in rapporto alle quali ha luogo, in misura sempre più vistosa, i processi di sofisticazione dei diversi parametri morali.

La seconda parte del *Don Candeloro* vede infatti lo scrittore impegnato, tra mortificate palinodie ed ironiche contro storie, in una sorta di viaggio *à rebours*: dal teatro come vita alla vita come teatro, dall'esplorazione condotta all'interno di un'istituzione storica al recupero e alla fruizione di quella stessa istituzione sul piano metaforico.

Sommario: I. I tempi di don Candeloro (p. 7); II. La metafora delle marionette (p. 29); III. La finzione teatrale (p. 97); IV. La menzogna della vita (p. 151); Appendice (p. 223).

In copertina: A. Brancato, *Le fantasie di Don Candeloro*, 1981.

GABRIELLA ALFIERI

IL MOTTO DEGLI ANTICHI

Proverbio e contesto nei *Malavoglia*

CATANIA 1985 - pp. 317 - L. 20.000

Tra gli istituti linguistici del discorso malavogliesco, il proverbio è stato tra i più studiati, dal punto di vista stilistico, antropologico, psicologico ed etico, nonché storico e culturale, ma sempre in senso astrattivo, considerandolo quasi un elemento avulso dalla struttura testuale in cui è incorporato. In questo volume invece esso viene studiato prioritariamente nella sua piena dinamica contestuale, a partire dalla ricerca delle fonti, paremiografiche e lessicografiche (finora svolta in maniera parziale e arbitraria), da cui il Verga derivò i centosessanta proverbi del suo capolavoro, e verificandone poi le modalità di inserzione. Alla raccolta preparatoria e alla relativa selezione precontestuale (fase compilativa della lista autografa di proverbi) e contestuale (effettiva immissione nel manoscritto già concluso del romanzo) delle varianti formulari sono dedicati i primi due capitoli del volume, in cui si ricostruisce pertanto la diacronia di scrittura delle strutture paremiologiche ne *I Malavoglia*, laddove i capitoli centrali (terzo e quarto) sono dedicati a quella che potremmo chiamare riscrittura del proverbio stesso. L'operato vergghiano si qualifica come un intelligente e creativo processo di intramatura del materiale formulare nel testo poetico, che va da un diretto inserimento a una complessiva riconversione del proverbio, adattato al contesto senza tradire la propria origine e natura linguistica e culturale.

Sommario: Cap. I. - Proverbio e contesto (p. 9); Cap. II. - Raccolta preparatoria e scelta definitiva (p. 37); Cap. III. - Contestualizzazione del proverbio (p. 105); Cap. IV. - Strutture del significante (p. 165); Cap. V. - Proverbio e discorso (p. 203); Cap. VI. - Proverbio e testo (p. 249). Appendice. La lista autografa dei proverbi.

In copertina: adattamento dello schizzo dell'autore dalle carte dell'autografo de *I Malavoglia*.

RAYMOND PETRILLO

ITINERARIO DEL PRIMO VERGA

1864-1874

CATANIA 1987 - pp. 240 - L. 22.000

Nel tracciare per intero l'itinerario dello scrittore, la critica s'è sempre trovata dinanzi al problema della produzione del «primo» Verga, ora giudicata come primo tirocinio per una naturale evoluzione interna (tesi della continuità), ora, al contrario, come fase iniziale «mondana», subito superata e contraddetta dalla susseguente rivoluzione verista (tesi della innovazione). In un senso o nell'altro, la nozione di un «mistero» - Verga sembra persistere.

Senza pretendere di volere o di potere risolvere la questione, la presente ricerca, dovuta ad uno studioso italo-americano, tende a chiarirne o modificarne i termini, individuando e illustrando nello scrittore giovane una consistente ed organica continuità di interessi narrativo-strutturali.

Questa disamina, fittamente condotta, ci presenta un Verga giunto alla fine del suo lungo e drammatico viaggio dopo aver conseguito per i personaggi, e per se stesso come autore, la vittoria del «domestico» (tradizione, famiglia, sicurezza psicologica, stabilità sociale) sull'esotico, l'«aperto», che tanta attrazione aveva esercitato sulla immagine dei suoi primordi giovanili. Non è una vittoria gioiosa o sublime: è semplicemente la vittoria del suo conservatorismo sociale e morale. Finita l'odissea romantico-giovanile veicolata attraverso l'io lirico dei vari protagonisti, Verga è pronto ad abbracciare artisticamente e linguisticamente quella poetica dell'*impersonalità* che lo condurrà ai capolavori della maturità.

Sommario: Introduzione (p. 7). Cap. I. - La fase iperbolica: *Una peccatrice* (p. 19); Cap. II. - L'esperienza fiorentina: la *Storia di una capinera* (p. 77); Cap. III. - La prima fase milanese: *Eva*, *Tigre reale*, *Nedda* (p. 153). Bibliografia.

In copertina: Edoardo Tofano, *La Momaca* (Napoli, Quadreria del Municipio).

GIORGIO PATRIZI

IL MONDO DA LONTANO

Il fatto e il racconto nella poetica verghiana

CATANIA 1989 - pp. 165 - L. 22.000 (esaurito)

Genette ha definito come *soglie* del testo quei luoghi in cui le forme testuali si elaborano, si definiscono, maturano una nitida autocoscienza, si apprestano a dar vita a strategie di senso. Le *soglie* dell'opera narrativa di Verga sono molteplici, contrariamente all'apparenza. La critica ha sempre lamentato la scarsità di pagine dedicate a dichiarazioni di poetica: oppure ha rilevato la scarsa omogeneità, quando non addirittura la contraddittorietà, di prefazioni, dedicatorie, lettere esplicative. Eppure certe pagine verghiane si rivelano, ugualmente, di una forza singolare, di una tensione assertiva precisa e inequivocabile: la lettera al Farina per *L'Amante di Gramigna*, la prefazione ai *Malavoglia*, gli scambi epistolari con Capuana agli inizi degli anni Ottanta, sono tutti luoghi da cui emerge una nitida volontà progettuale, una riflessione chiara ed articolata sui modi e fini del raccontare, una coscienza acuta e perfino orgogliosa delle possibilità di conoscenza e di espressione della pagina letteraria.

Cosa emerge da questa mappa para- e meta-testuale lo si comprende a pieno verificando l'intreccio e la consequenzialità che lega le tre idee (progetti? tesi?) del narrare che qui sono state individuate e usate come chiavi di lettura, come principi organizzatori di tutto il materiale di ricerca e di riflessione. *Reale, Fatto, Racconto* si pongono quindi come concetti destinati a far luce sulla concezione della letteratura e del racconto che Verga va progressivamente maturando.

Indice: Introduzione (p. 7); Cap. I. Un'idea di realismo (p. 13); Cap. II. - L'universo del fatto (p. 31); Cap. III. - Il racconto come artificio oggettivo (p. 69)

In copertina: disegno di Arnaldo Ferraguti per l'ed. di *Vita dei campi*, Treves 1897.

DOMENICO TANTERI

LE LAGRIME E LE RISATE
DELLE COSE

Aspetti del verismo

CATANIA 1989 - pp. 291 - L. 24.000

Gli «aspetti» del verismo che nel presente volume vengono presi in esame sono di vario genere e di diversa 'portata'. Alcuni dei saggi in esso riuniti riguardano in modo specifico un unico autore, altri trattano temi che in vario modo e misura interessano tutti e tre i maggiori rappresentanti del movimento.

Si va dall'analisi di un singolo testo narrativo (la prima novella pubblicata da Luigi Capuana), allo studio di un argomento importante per la conoscenza complessiva del verismo, quale il concreto significato che la nozione di *vero* assume nella poetica e nell'arte di quello che viene comunemente considerato il maggior teorico del movimento; si va, ancora, dalla ricerca 'settoriale' volta a illuminare un aspetto particolare della vicenda culturale siciliana nel secondo Ottocento, quale il modo di porsi dei veristi siciliani nei confronti della lezione manzoniana, alle indagini di maggiore apertura che, procedendo 'trasversalmente' attraverso gli scritti dei diversi autori ed estraendone gli elementi utili a ricostruire la trama, essenzialmente unitaria e coerente, affrontano temi centrali nella riflessione e nell'arte di questi scrittori, quali la dimensione 'sociologica' che essi tendono spesso a conferire alle loro opere nelle poetiche dell'impersonalità da tanti autori in quegli anni elaborate e messe in atto.

Indice: 1. Alle origini della narrativa di Capuana (p. 7); 2. Il «vero» di Capuana. Poetica e ideologia (p. 33); 3. Manzoni nel dibattito culturale dei veristi siciliani (p. 65); 4. La «sociologia» dei veristi (p. 99); 5. Le poetiche dell'impersonalità da Flaubert a De Roberto (p. 129).

In copertina: *Campagna siciliana* (disegno a china di Santo Marino).

ROSSANA MELIS

LA BELLA STAGIONE DEL VERGA

Francesco Torraca e i primi critici
verghiani (1875-1885)

CATANIA 1990 - pp. 298 - L. 25.000

La splendida recensione malavogliesca che Francesco Torraca scrisse su un quotidiano romano, il desanctisiano «Diritto», a poche settimane dall'uscita del romanzo, è alla base di questa indagine. Essa recupera, attraverso la rievocazione che lo stesso Torraca farà nella *Prolozione al Corso di letterature comparate* del 1902, importanti testimonianze sui legami tra la «seconda scuola» del De Sanctis e Giovanni Verga, mettendo in rilievo il ruolo che l'intellettualità meridionale giocò, all'interno del dibattito sul realismo, nell'itinerario formativo dello scrittore siciliano. L'ampia analisi di documenti epistolari, tra cui fondamentalmente quelli tra il Verga post-malavogliesco e il Torraca comparatista e studioso di letterature popolari, nonché l'esame di quotidiani e riviste della fine degli anni Settanta del secolo scorso, permettono di collocare lo sperimentalismo verghiano all'interno di un fitto tessuto di ricerche demologiche e filologiche che attraversava allora l'Italia, e aveva in Milano uno dei poli determinanti.

La seconda parte della ricerca è la storia della battaglia per il realismo che Torraca, tra il 1882 e il 1885, condusse a fianco di Verga dalle pagine letterarie, finora sconosciute, del quotidiano romano «La Rassegna», in mezzo alla fitta e caotica pubblicistica coeva.

Le Appendici finali trascrivono alcune recensioni che Torraca, sotto il nome di *Libero*, pubblicò sulla «Rassegna» a favore di Verga; il carteggio Verga-Torraca, quello Torraca-Capuana, nonché altri, relativi ai rapporti tra Verga e due scolari del De Sanctis e ai rapporti tra Verga e la «Rassegna Settimanale».

Indice: Premessa (p. 7); Cap. I - «Un tentativo ardito». La recensione di Francesco Torraca ai *Malavoglia* (9 maggio 1881) e il magistero desanctisiano (p. 15); Cap. II - Torraca, Verga e la stagione della «Rassegna» (p. 95); Appendice Prima (p. 227); Appendice Seconda (p. 248).

In copertina: Giovanni Fattori, *Ragazzo seduto in riva al mare*, (part.) acquaforte su zinco.

I ROMANZI CATANESI
DI GIOVANNI VERGAAtti del I Convegno di Studi
Catania, 23-24 novembre 1979

CATANIA 1981 - pp. 316 - L. 18.000

Sommario: G. Petronio, *Appunti per una storia e tipologia del romanzo italiano nel primo ottocento* (p. 9); P.M. Sipala, *Il dibattito critico sul primo Verga* (p. 33); P. Mazzamuto, *I carbonari della montagna tra ideologia e codice* (p. 45); A. Di Grado, *Il maestro di Verga: gli «astratti furorosi di Antonino Abate* (p. 67); N. Mineo, *Strutture narrative e orientamenti ideologici ne I Carbonari della Montagna* (p. 81); G. Ragonese, *Quello che resta di Amore e Patria* (p. 105); E. Scuderi, *Preistoria del Verga narratore* (p. 143); C. Colicchi, *Impegno politico e fonti storiche ne I Carbonari della Montagna*, (p. 151); C. Musumarra, *I «vinti» dei primi romanzi verghiani* (p. 165); G. Finocchiaro Chimirri, *I romanzi giovanili del Verga nella critica del tempo* (p. 177); G. Alfieti, *Polemica e realtà linguistica nella Sicilia risorgimentale* (p. 189); F. Branciforti, *Alla conquista di una lingua letteraria* (p. 261); G. Santangelo, *Bilancio del Convegno* (p. 30).

I ROMANZI FIORENTINI DI GIOVANNI VERGA

Atti del II Convegno di Studi
Catania, 21-22 novembre 1980

CATANIA 1981 - pp. 228 - L. 15.000

Sommario: R. Scrivano, *«Menzogna romantica e verità romanzesca» nel Verga fiorentino* (p. 7); F. Nicolosi, *Una peccatrice e il realismo verghiano* (p. 37); P. Giannantonio, *La «Peccatrice» a Napoli* (p. 45); M. Luisa Patruno, *Una peccatrice: integrazione e rinuncia nell'ideologia borghese del primo Verga* (p. 53); C. Riccardi, *Da Storia di una capinera a Padron 'Ntoni: evoluzione tematica e stilistica* (p. 63); S. Campailla, *Autografia e simboli nella Storia di una capinera* (p. 75); S. Rossi, *Alcune notazioni critiche su Eva* (p. 95); D. Consoli, *La doppia ottica verghiana nei romanzi anteriori ai Malavoglia* (p. 121); G. P. Marchi, *Dallo «scatolino» all'ideale dell'ostrica. I romanzi fiorentini nella lettura di Giacomo Debenedetti* (p. 139); R. Verdirame, *Le due redazioni di Tigre Reale* (p. 159); S. Riolo, *Tra italiano di Sicilia e «italiano di Firenze»: l'ordito linguistico di Storia di una capinera* (p. 193); G. Petronio, *Bilancio del Convegno* (p. 221).

I MALAVOGLIA

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 26-28 novembre 1981

CATANIA 1982 - voll. 2 - pp. 930 - L. 80.000

VOLUME PRIMO

Introduzione: Giorgio Petrocchi, *I Malavoglia nel centenario* (p. 11).

I

I MALAVOGLIA OPERA LETTERARIA

Relazione: S. B. Chandler, *I Malavoglia come opera letteraria* (p. 19).
Comunicazioni: Giorgio Bárberi Squarotti, *Il paesaggio e i ritratti ne I Malavoglia* (p. 35); Sergio Campailla, *I Malavoglia e La bocca del lupo di R. Zena* (p. 57); Cosimo Cucinotta, *Gli animali parlanti dei Malavoglia* (p. 77); Arnaldo Di Benedetto, *Flaubert in Verga* (p. 85); Matilde Dillon Wanke, *Cameroni, Verga, I Malavoglia* (p. 103); Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Donne dei Malavoglia* (p. 123); Emerico Giachery, *Ecchi goldoniani nei Malavoglia?* (p. 145); Gian Paolo Marchi, *Il finale dei Malavoglia: dalla romanza al recitativo* (p. 153); Giancarlo Mazzacurati, *Parallele e meridiani: l'autore e il coro all'ombra del nespolo* (p. 163); Pietro Mazzamuto, *Il cronotopo de I Malavoglia* (p. 181); Rossana Melis, *Il viaggio, il desiderio: le giovani donne Malavoglia e gli spazi dell'attesa* (p. 209); Vincenzo Paladino, *La conquista de I Malavoglia (L'autore, il lettore, l'opera)* (p. 237); Maria Luisa Patruno, *I Malavoglia romanzo del presente: ottica corale e tempi del racconto* (p. 259); Gaetano Ragonese, *L'epilogo de I Malavoglia e l'epilogo di Madame Bovary* (p. 269); Paolo Mario Sipala, *Due vite parallele: 'Ntoni Malavoglia e Rocco Spatu* (p. 301); Tibor Wlassics, *L'ottica di Verga* (p. 313).

II
I MALAVOGLIA FRA STORIA, IDEOLOGIA E ARTE

Relazione: Giuseppe Petronio, *I Malavoglia fra storia, ideologia e arte* (p. 329).
Comunicazioni: Pompeo Giannantonio, *I Malavoglia e la borghesia* (p. 357); Lucia Martinielli, *Approccio ad un'analisi del discorso narrativo dei Malavoglia* (p. 375); Maria Paladini Musitelli, *Tipologie sociali e ideologia nei Malavoglia* (p. 385); Francesco Nicolosi, *Coscienza socio-etica della realtà nei Malavoglia* (p. 401); Michela Sacco Messineo, *Alcune considerazioni in margine ai Malavoglia: il ruolo della storia nel romanzo verghiano* (p. 421).

VOLUME SECONDO

III
LA LINGUA E IL TESTO DEI MALAVOGLIA

Relazioni: Giovanni Nencioni, *La lingua dei Malavoglia* (p. 445); Francesco Branciforti, *L'autografo dei Malavoglia* (p. 515).
Comunicazioni: Gabriella Alfieri, *Lettera e figura nella scrittura de I Malavoglia* (p. 565); Riccardo Ambrosini, *L'impersonale nei Malavoglia dal punto di vista della critica linguistica* (p. 637); Raffaele Morabito, *Unità metriche nel primo capitolo dei Malavoglia* (p. 685); Carla Riccardi, *L'autografo dei primi Malavoglia*; Padron 'Ntoni, *Cavalleria rusticana e il romanzo* (p. 713); Riccardo Scrivano, *«Buoni diavolacci» e «poveri diavoli» nei Malavoglia* (p. 731); Pietro Spezzani, *I manzonismi nei Malavoglia* (p. 739).

IV
I MALAVOGLIA NELLA CULTURA LETTERARIA
DEL NOVECENTO

Relazione: Romano Luperini, *I Malavoglia nella cultura letteraria del Novecento* (p. 773).
Comunicazioni: Marziano Guglielminetti, *I Malavoglia di Pratolini* (p. 813); Gisella Padovani, *L'antivergismo di Silone* (p. 817); Rita Verdirame, *Verga e Tozzi: varianti nella tecnica narrativa del ritratto* (p. 827); Giovanni Cecchetti, *I Malavoglia nel mondo di lingua inglese. Le traduzioni* (p. 845); Cesare G. De Michelis, *I Malavoglia nei paesi slavi* (p. 857); Lia Fava Guzzetta e André Sempoux, *I Malavoglia in Francia* (p. 871); Marianello Marianelli, *I Malavoglia in Germania* (p. 887); María de las Nieves Muniz Muniz, *Reflexiones en torno a la primera traducción española de I Malavoglia* (p. 899).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE CONVEGNI

N. 4

CAPUANA VERISTA

Atti dell'Incontro di Studio
Catania, 29-30 ottobre 1982

CATANIA 1981 - pp. 310 - L. 16.500

PARTE PRIMA
CAPUANA VERISTA

Relazioni: Giuseppe Petronio, *Introduzione* (p. 13); Marina Paladini Musitelli, *Capuana verista* (p. 19); Carlo A. Madrignani, *Tortura* (p. 27).
Interventi: Emanuela Scarano (p. 41), Pietro Mazzamuto (p. 47), Domenico Tanteri (p. 49), Nino Borsellino (p. 55), Vitorio Masiello (p. 59), Giuseppe Petronio (p. 65), Paolo Mario Sipala (p. 67).
Repliche: Carlo A. Madrignani (p. 73), Maria Paladini Musitelli (p. 77).

CAPUANA OGGI

Relazioni: Anna Barsotti, *«C'era una volta...» il verismo. Sulla fiabistica di Luigi Capuana* (p. 85); Gianni Oliva, *Per un'archeologia di Capuana: «indizi» vecchi e nuovi* (p. 101); Pietro Mazzamuto, *Il teatro di Capuana, oggi* (p. 117).
Interventi: Guido Nicastro (p. 133), Carmelo Musumarra (p. 137), Francesco Caliri (p. 141).
Repliche: Gianni Oliva (p. 147), Pietro Mazzamuto (p. 149).

PARTE SECONDA

Paola Azzolini, *Gli Studi sulla letteratura contemporanea di Luigi Capuana, ossia aspetti di una teoria del romanzo* (p. 153); Francesco Caliri, *Dalla lingua al dialetto in Malìa* (p. 177); Matteo Durante, *Tra la prima e la seconda Giacinta di Capuana* (p. 199); Aldo Maria Morace, *L'Apoteosi crispina di Capuana* (p. 265).

FONDAZIONE VERGA

E

ASSOCIATION INTERNATIONALE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

SERIE CONVEGNI

N. 5

NATURALISMO E VERISMO

I generi: poetiche e tecniche

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 10-13 febbraio 1986

CATANIA 1988 - Voll. 2 - pp. 816 - L. 80.000

Introduzione: Giuseppe Giarrizzo, *Società e letteratura nell'età del naturalismo* (p. 9)

I
STATO DEGLI STUDI SUL VERISMO
E SUL NATURALISMO

Relazioni: Vitiello Masiello, *Gli studi sul naturalismo italiano* (p. 21); Yves Chevreil, *État présent des études sur le naturalisme* (p. 39).

II
LA NARRATIVA

Relazioni: Giuseppe Petronio, *La narrativa in Italia nel secondo ottocento tra romanticismo e decadentismo* (p. 83); Hans-Jörg Neuschäfer, *La prose naturaliste et sa vision du monde* (p. 107).

Comunicazioni: Giorgio Longo, *Appunti sul naturalismo critico di Federico De Roberto* (p. 127); Pietro Mazzamuto, *La notte di Aci Trezza* (p. 143); María de las Nieves Muniz Muniz, *Immedesimazione e straniamento in Verga e in Galdós* (p. 153); Mariella Muscariello, *Un intellettuale verghiano: Il topos del medico nella narrativa di Giovanni Verga* (p. 173); Franco Petroni, *Logica economica e ragione borghese nel Mastro-Don Gesualdo* (p. 203); Maria Teresa Paleio, *Le storie del Castello di Trezza, novella fantastica?* (p. 227); Giuseppe Rando, *Il «modo» di Fantasticheria* (p. 239); Anna Storti Abate, *Enrico*

Onufrio: un naturalista tra Arcadia e decadentismo (p. 257); Mario Tropea, *L'apologo, la favola, il grottesco: «forme semplici» e strutture simboliche nelle Novelle rusticane di Giovanni Verga* (p. 279); Rita Verdirame, *Il «realismo» di Girolamo Ragusa-Moleti* (p. 307).

III IL TEATRO

Relazioni: Franca Angelini, *Teatro verista in Italia* (p. 323); Manfred Kelkel, *Le naturalisme et le verisme dans l'opera au tournant du XXème siècle* (p. 345).

Comunicazioni: Paul Delsemme, *L'adaptation théâtrale du roman naturaliste* (p. 357); Giovanna Aleo, *Luigi Capuana e il teatro di Henry Becque: a proposito di una traduzione introuvable* (p. 377).

IV LA POESIA

Relazioni: Paolo Mario Sipala, *La poesia verista* (p. 405); Ulrich Schulz-Buschhaus, *Esquisse d'une tradition de poésie «naturaliste»* (p. 431).

V LE POETICHE

Relazioni: Nicola Mineo, *Teorie e poetiche del verismo sino ai Malavoglia* (p. 451); David Baguley, *Vers une poétique naturaliste* (p. 503).

Comunicazioni: Sergio Blazina, *L'«illusione della realtà». La poetica verghiana e il progetto-Malavoglia: note per uno studio* (p. 525); Gaetano Compagnino, *Dal romanzo storico al verismo: Gramsci, De Sanctis e il problema del realismo moderno* (p. 547); Francesco D'Episcopo, *Il Verga di Jovine: proposte di revisione del rapporto tra verismo e primo neorealismo* (p. 583); Francesco Nicolosi, *Naturalismo e verismo: concordanze e divergenze* (p. 599); Giorgio Patrizi, *Un'idea di realismo in Verga* (p. 615); Maria Luisa Patruno, *Capuana. Evoluzione dei generi e teoria del romanzo* (p. 629); Domenico Tanteri, *La «sociologia» dei veristi* (p. 647).

VI LE TECNICHE

Relazioni: Giovanni Pirodda, *Le tecniche narrative del verismo* (p. 673); Halina Suwala, *A propos de quelques techniques narratives du naturalisme* (p. 699).

Comunicazioni: Carminella Sipala, *Per uno statuto del «discours réaliste»: la casa dei minatori in Germinal* (p. 717).

VII TAVOLA ROTONDA VERGA FUORI D'ITALIA

Comunicazioni: Luis López Jiménez, *Giovanni Verga en Espagne* (p. 751); Danuta Knysz-Rudzka, *Giovanni Verga en Pologne* (p. 759); Maria Rév, *Verga et Tchékov* (p. 773); Michaela Schiopu, *Verga e altri narratori veristi tradotti in Romania (1880-1918)* (p. 785); Dorothy Speirs, *Giovanni Verga aux Etats-Unis* (p. 797).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE CONVEGNI

N. 6

IL CENTENARIO DEL «MASTRO-DON GESUALDO»

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 15-18 marzo 1989

CATANIA 1991 - Voll. 2 - pp. 675 - L. 80.000

Introduzione: Giorgio Petrocchi, *Gli anni del «Mastro-don Gesualdo» (a mo' di Preludio)* (p. 13).

I IL «MASTRO» TRA REALTÀ E SIMBOLO

Sergio Blanzina, *La frontiera sperimentale del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 25); Jean Lacroix, *Mitomania e culto della personalità: l'ascesa sociale di Mastro don Gesualdo* (p. 37); Romano Luperini, *L'allegoria di Gesualdo* (p. 55); Vitilio Masiello, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 81); Maria de las Nieves Muniz Muniz, *Tempo e logica nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 101); Maria Luisa Patruno, *Impersonalità e giudizio nelle strutture narrative del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 121); Giovanni Pirodda, *Le forme narrative del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 133); Vittorio Russo, *Resistenza e mutazione di un nucleo narrativo* (p. 151); Riccardo Scrivano, *Tempo e narrazione nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 159).

II IL «MASTRO» TRA STORIA E IDEOLOGIA

Giuseppe Barone, *La rivoluzione e il mezzogiorno. Monarchia amministrativa e nuove élites borghesi* (p. 171); Rosario Contarino, *La morte di Mastro-don Gesualdo ovvero la crudeltà dell'«ars moriendi» borghese* (p. 187); Luisa Mangoni, *1889: una svolta nella cultura*

politica italiana? (p. 199); Pietro Mazzamuto, *Le marionette viventi e parlanti* (p. 213); Roberto Mercuri, *Prospettive intertestuali nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 223); Mariella Muscariello, *La sorte dell'idillio: dal primo Verga al «Mastro-don Gesualdo»* (p. 235); Gianni Oliva, *Sulla tipologia del personaggio: i fratelli Troia* (p. 255); Marina Paladini Musitelli, *Il progetto verista incontra la storia* (p. 267); Paolo Mario Sipala, *Il pesce e l'ulivo: le Troia in casa Motta* (p. 285); Mario Tropea, *«Mastro-don Gesualdo» romanzo 'famigliare' o romanzo di 'padri e figli' fra tragedia e parodia* (p. 291); Rita Verdirame, *Villani e carbonari nell'opera di Giovanni Verga* (p. 317).

III

IL «MASTRO» TRA LINGUA E STILE

Francesco Bruni, *Sulla lingua del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 357); Gabriella Alfieri, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 433); Francesco Nicolosi, *Tecnica narrativa e discorso indiretto libero nelle due redazioni del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 553); Carla Riccardi, *I dubbi dell'autore: il personaggio Gesualdo dalla «Nuova Antologia» all'edizione Treves* (p. 581); Luciana Salibra, *Il toscanesimo nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 597).

IV

IL «MASTRO» E LA CRITICA

Philippe Goudey, *Les traductions françaises de «Mastro don Gesualdo»* (p. 621); Carmelo Musumarra, *Il «Mastro-don Gesualdo» nella critica del Momigliano* (p. 631); Giuseppe Petronio, *La critica verghiana e «Mastro-don Gesualdo»* (p. 643); Felice Rappazzo, *Il «Mastro-don Gesualdo» nella critica dei contemporanei* (p. 661).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE CARTEGGI

N. 1

FERDINANDO DI GIORGI

LETTERE A FEDERICO DE ROBERTO

con introduzione e note
di M. Emma Alaimo

CATANIA 1985 - pp. 471 - L. 16.000

Indice: Introduzione (p. 5); Avvertenza (p. 63); Lettere a Federico De Roberto (nn. 1-75) (p. 67); Indice dei nomi e delle cose notevoli (p. 461).

VOL. V (1988)

INDICE: Margherita Spampinato Beretta, *Dal romanzo alla novella: Certi argomenti di Giovanni Verga* (p. 7); Giorgio Longo, *«Petit Monde», una novella francese di Verga* (p. 71); Francesco Nicolosi, *Il verismo di Giovanni Verga e la narrativa del primo D'Annunzio* (p. 105); Patrizia Ravaggi, *I colori del vero in una provincia austriaca: la Slovenia* (p. 115); *Bibliografia derobertiana (1984-1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 145); *Bibliografia capuaniana (1986-1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 161).

VOL. VI (1989)

INDICE: Raffaele De Cesare, *Tracce balzacchiane nell'opera di Verga* (p. 7); Carla Riccardi, *Per L'amante di Gramigna: prime correzioni sulla «Rivista Minima»* (p. 67); Matteo Durante, *Alla ricerca di un editore (1882: i primi approcci per la stampa del Mastro)* (p. 73); Giorgio Longo, *24 lettere di Carlo Del Balzo a Verga* (p. 89); Salvatore Claudio Sgroi, *Gli alveari verghiani: un esempio di 'immagine ardita' o un fatto di 'langue'?* (p. 111); *Schedario verghiano (1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 121).