

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

9

CATANIA
1992

FONDAZIONE VERGA
CENTRO DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

Presidente
GASPARIE 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

9

CATANIA
1992

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 1993 FONDAZIONE VERGA

GIUSEPPE TRAINA

-VOCE PICCOLA LA MIA, MA FORSE NON VANA-
IL CARTEGGIO INEDITO DI MARIO PUCCINI
CON VERGA E DE ROBERTO

I. Nel 1907 il ventenne Mario Puccini¹ pubblica il suo primo libro, *Novelle semplici*, comprendente due novelle fedeli al modello verghiano delle *Rusticane*²: non meraviglia dunque che egli invii il libretto al grande catanese, rivolgendogli come ad un «Maestro» (come sempre poi lo chiamerà nelle lettere successive), chiedendo un giudizio severo sul libro, e ricevendone un incoraggiamento che non ci pare affatto dovuto a pura cortesia: «Questo è sincero sentimento d'artista. Mi congratulo con lei che comincia da bravo. Avanti dunque» (lett. II).

Meraviglia invece che Puccini abbia individuato Verga come maestro in anni in cui lo scrittore catanese — per dirla con Renato Serra — «è lontano, in un luogo glorioso da cui non lo vorremmo disturbare»³. Il «silenzio» di Verga coincideva, infatti, con il silenzio della cultura italiana su di lui: né ci pare che la lettura lirica e antiverista che di Verga propose Croce nel 1903 abbia potuto influenzare più di tanto il giovane letterato marchigiano, il quale dunque, con questa lettera del 1907 e con le successive, si colloca nettamente in anticipo

¹ Mario Puccini nacque a Senigallia nel 1887 e morì a Roma nel 1957: sulla sua attività multiforme di editore in proprio, giornalista culturale, direttore di collane letterarie, romanziere, novelliere, traduttore, saggista ed editore di testi vedi la monografia di Francesco De Nicola *L'alibi dell'ambiguità. Puccini uno scrittore tra le due guerre*, Foggia, Bastogi, 1980; e gli Atti dei due convegni *Omnaggio a Mario Puccini*, a c. di Sergio Anselmi, Urbino, Argalia, 1967 e *Mario Puccini. Due giornate di studio e di testimonianze*, (Senigallia, 28-29 aprile 1985) a c. di Ada Antonietti, Coenme di Senigallia, 1987. In quest'ultimo volume è presente una ricca bibliografia a c. di Emilio Pesce.

² Il breve libro d'esordio, pubblicato a Napoli presso la Casa Editrice della Gioventù di G. Fossataro, -merita molta più attenzione di quanta, sull'esempio dell'autore si suole riservargliene. [...] C'è una vitalissima mimesi verghiana, manifestamente da *Rosso Malpelo e Storia dell'usignu di San Giuseppe*; cfr. ANTONIO PALERMO, *Puccini napoletano*, in *Mario Puccini. Due giornate...* cit., p. 51.

³ RENATO SERRA, *Scritti letterari, morali e politici*, a c. di Mario Iseenghi, Torino, Einaudi, 1974, p. 129.

rispetto al "ritorno a Verga" sancito dal celebre saggio di Tozzi⁴.

Se infatti, nella lett. V, il riferimento alla «vera anima tradizionale» espressa da Verga nei suoi testi, potrebbe far pensare ad una coincidenza con «l'invito crociano a rileggere il Verga in una chiave populista»⁵, ci pare che a ben altro pensi Puccini quando, nella stessa lettera, trova in Verga «la fonte di un'Arte superba e geniale davvero [...] di un'arte vitale e solida», o quando parla degli effetti che l'attesa pubblicazione della *Duchessa di Leyra* sortirebbe: «la produzione odierna si epurerrebbe, come per incanto: e non resterebbero in campo che le tempre robuste e fervide. Una nuova alba si delineerebbe per certo e sulle tenebre risorgerebbe ancora e meglio la speranza».

Sono parole che ci sembrano in sintonia perfetta, e anzi — lo ripetiamo per meglio sottolinearlo — in anticipo, rispetto alla «ripropostione di Verga come narratore «costruttivo»⁶ che apparirà nel giro di quegli anni le posizioni di Tozzi, Borgese (il «tempo di edificare»), Pirandello (o «scrivere di cose») all'«esigenza di totalità» di cui parlò Luigi Russo nella prima redazione (1920) del suo fondamentale saggio verghiano⁷.

Maturano, insomma, in quegli anni esigenze ed esperienze che, pur nella loro diversità, si ritrovano sul terreno comune dell'antiframmentismo e, ancor più, dell'antidannunzianesimo. Dire questo non vuol dire pretendere di collocare l'arte pucciniana all'altezza dei risultati espressivi di un Pirandello o di un Tozzi, quanto piuttosto riconoscere a Puccini non solo, con l'aiuto della cronologia, un diritto di primogenitura in questa sorta di albero genealogico di eredi novecenteschi di Verga, ma anche collocarne l'opera narrativa nel

⁴ Cfr. Francesco Tozzi, *Giovanni Verga e noi*, 1918, ma pubblicato per la prima volta, postumo, in *Realtà di ieri e di oggi*, a c. di G. Fanciulli, Milano, Alpes, 1928.

⁵ Così si espribe ALESSANDRA BRIGANTI nel suo *L'ideologia dell'impegno nel «realismo» di Mario Puccini*, in *Mario Puccini. Due giornate*..., cit., p.26. D'altronde, come interpretare altri simili richiami crociani alle «impressioni e i ricordi vivaci, diretti, immediati del suo paesaggio natale, della sua fanciullezza e adolescenza [...] figure di uomini e donne di campagna, di povertà, di tormentati e di tormentatori, storie piuttose o tragiche [...] di travagli e angustie e angosce e miserie di ogni sorta? Vedi BENEDETTO CROCE, *Giovanni Verga*, in «La critica», I, 1903, pp.241-263, poi in *Letteratura della nostra Italia*, Bari, Laterza, 1915, vol. III, p. 8 e ss.

⁶ ROMANO LUPERINI, «*T.Malavoglia*» nella cultura letteraria del Novecento, in *T.Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga, 1982, vol. II, p.778.

⁷ Bisogna qui rimarcare che Puccini comprese subito il grande valore dell'«ottimo saggio del Russo», che è infatti l'unico contributo critico segnalato nella bibliografia verghiana posta in appendice all'antologica delle *Rusticane* intitolata *C'è il Re*, curata da Puccini per l'editore Urbinati nel 1920, della cui redazione lungamente si parla nel presente carteggio.

quadro di una «rifondazione del genere narrativo su basi nuove, capaci di riprendere le istanze dello sperimentalismo espressionista e di calarle in una diversa dimensione narrativa»⁸.

C'è piuttosto da porre in dubbio la consistenza dell'antidannunzianesimo di Puccini, che potrebbe risultare più programmatico che effettualmente attivo: la solidità e la compattezza verghiana possono benissimo coesistere con almeno uno dei lasciti dannunziani possibili, ovvero — per citare ancora Luperini — quella «funzione D'Annunzio, assunto come *mot d'ordre* dello sperimentalismo e della modernità. D'Annunzio+Verga diventa la formula del romanzo moderno»⁹.

Ciò che Luperini scrive di Tozzi può benissimo valere per Puccini; il quale, in appendice al volume *Scoperta del tempo*, che uscirà postumo, scrisse: «più vicino per temperamento alla vita che alla letteratura [...] fui verghiano anche prima di aver letto Verga (sembra un paradosso...) così fui antidannunziano... prima di avere letto D'Annunzio»¹⁰. Se non fosse quasi un'epigrafe dettata *in limine mortis*, questa frase potrebbe sembrare un'excusatio non petita: è meglio interpretarla invece come l'estrema riproposta della contrapposizione polemica Verga - D'Annunzio da parte di un letterato fedele alla propria *forma mentis* «militante»¹¹, che peraltro è leggibile — come fece con la consueta, magistrale finezza Salvatore Battaglia — come «sentimento di rifiuto e di rivolta nei confronti della realtà, sia come destino individuale e sia come struttura sociale»¹².

Lo stesso Battaglia aveva lapidariamente chiarito che «l'antidannunzianesimo più d'una volta dal Puccini proclamato a voce alta (...) sembra obliterato o per lo meno accantonato» rispetto alle qualità di alcune precise soluzioni di scrittura¹³: nell'ampia produzione narrativa di Puccini c'è spazio infatti non solo per i consolidati moduli veristici ma anche per fulminee inserzioni di un

⁸ R. LUPERINI, «*T.Malavoglia*»..., cit., p.778.

⁹ Ivi, p.782.

¹⁰ Cfr. *Scoperta del tempo. 13 romanzi brevi*, Milano, Ceschina, 1959, p.948.

¹¹ Per una collocazione dell'«impegno» pucciniano nel quadro della cultura del suo tempo e anche per una valutazione, severa ma convincente, del ruolo giocato da Puccini nell'industria culturale, cfr. A. BRIGANTI, *L'ideologia dell'impegno*..., cit., pp.32-54.

¹² S. BATTAGLIA, *La narrativa di Mario Puccini (Storia di una vocazione)*, in *Omniggio a Mario Puccini*, cit., poi in *Mario Puccini. Due giornate*..., cit., p.319; oca in S.BATTAGLIA, *I facsimile della realtà*, a c. di Vittorio Russo, Palermo, Sellerio, 1991.

¹³ Ivi, p.348.

«intenzionale di più metaforico»¹⁴ di matrice dannunziana, declinato sul versante della scrittura evocativa e della sensualità (*L'odore della Maremma*); nonché per una componente saggistica tradotta a volte nei termini veri e propri del romanzo-saggio (*Vira l'anarchia, Ebrei*), ma che altre volte si risolve nell'infrazione di quel riuso tutto novecentesco dell'impersonalità verghiana in funzione antidannunziana su cui si fonda il «ritorno a Verga» di Tozzi e Pirandello¹⁵. Talché l'ideologia dell'autore e la sua insopprimibile vocazione a schierarsi emergono in quelli che forse sono i due suoi capolavori, *Il soldato Cola e Dove è il peccato è Dio*, ma pervadono, qua e là, perfino il «fantastico» dei *Racconti cupi*¹⁶.

Il dannunzianesimo degli anti dannunziani¹⁷ che Puccini condivide, per esempio, con Lucini¹⁸, emerge, ci sembra, anche dalla lett. V, allorché il giovane marchigiano si rivolge al maestro Verga dicendogli che egli «dà ancora atmosfera ai polmoni un po' troppo fiacchi degli epigoni. Siamo ostinatamente e inevitabilmente malati. Maestro: malati di nervosità, di timidezza, nella coscienza; e questo stato — Ella lo sa — non è stato di floridezza». Solo un aspetto, e niente affatto il più in auge, allora, del dannunzianesimo è riducibile a questa malattia «di nervosità, di timidezza, nella coscienza»; il referente

¹⁴ A. PALERMO, *Note introduttive* al vol. MARIO PUCCINI, *L'odore della Maremma*, Napoli, Liguori, 1985, pp.X-XI.

¹⁵ Cfr. R. L. FERMI, «*Maloreggia*» cit., pp.780-781.

¹⁶ Per questa interessantissima raccolta di racconti cfr. Enrico Gianni, *Introduzione* al vol. M. PUCCINI, *Racconti cupi* (Milano, Claudio Lombardi, 1992; questa raccolta di racconti era stata pubblicata per la prima volta nel '22 dall'editore Campitelli di Foligno) e la recensione di Giorgio PATRIZI, (*Fantastici veristi*, in *4'Indice*, IX, n.11, dic. 1992, p.6), il quale scrive: «nella narrativa di Puccini i *Racconti cupi* occupano il posto di un laboratorio di sperimentazione, dove si tende al massimo la capacità espressiva della tecnica verista: il grande ammiratore di Verga capiva che la lezione più proficua del maestro siciliano era quella di un lavoro di stilizzazione della realtà che poteva consentire, se fatto ad arte, qualsiasi avventura novecentesca».

¹⁷ A. PALERMO, *Note introduttive* cit., p.XL.

¹⁸ Ci riferiamo ovviamente alle posizioni espresse da Lucini nel suo *Antidannunzianismo. D'Annunzio al ruglio della critica* (Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914; è questa la nuova denominazione della casa editrice di Puccini a Milano); v. anche *D'Annunzio al ruglio dell'Humorismo*, a c. di Edoardo Sanguineti, Genova, Costa & Nolan, 1991. Si noti che Puccini era buon amico di Lucini, sulla cui infelice esistenza ricalco, con trasparente allusione onomastica, la figura di Lucilio, nel bellissimo racconto *Due risate* (in *Racconti cupi*, cit.). La loro amicizia risaliva al 1909 (cfr. GUGLIO CATTANEO, *Tra Scapigliatura e Futurismo*, in «Il Caffè», XIV, 1967, n.3); di Lucini, Puccini aveva già pubblicato ad Ancona *Le Nottole e i Vasi* (1912) e *Il tempo della gloria* (1913) e curò un'antologia postuma di *Scritti scelti* (Lanciano, Carabba, 1916), intuendone acutamente la modernità. Per queste notizie cfr. ENRICO RAGA, *Avventure di un lettore: quasi un autoritratto*, in *Mario Puccini. Due giornate...* cit., pp.101-109.

polemico di Puccini ci pare piuttosto il crepuscolarismo o il dannunzianesimo degli epigoni.

Rimane, comunque, al di là di ogni riconsiderazione delle altre componenti della formazione e dello stile pucciniano, innegabile il suo fedele e appassionato rifarsi a Verga come maestro di concretezza, solidità, severità stilistica¹⁹. Altrettanto interessante appare, a questo proposito, quello che Puccini scrive nella lett. LIII, inviata a De Roberto dopo la morte di Verga. Dichiarandosi in attesa di leggere i saggi verghiani di De Roberto, Puccini esplicita le sue riserve su quanto la critica aveva fin allora scritto sullo stile di Verga: «nessuno ha studiato la scrittura di Verga: dico la composizione sintattica e di periodo, infine lo *stile* (che non è, se Dio vuole, accademico). Ma di queste cose si scriverà ancora; e magari esagerando, come la critica suole».

2. Si sa che le prime analisi attente della costruzione stilistica verghiana risalgono agli anni Cinquanta, con i saggi di Devoto e Spitzer. Dispiace quindi che Puccini non abbia mai voluto sviluppare le intuizioni critiche che il suo fiuto di letterato gli suggeriva: e quel pregiudizio contro la critica, che risuona anche nelle ultime parole della frase citata, conferma la dimensione ostinatamente «militante» e giornalistico-divulgativa che Puccini assegnava alla sua attività saggistica²⁰.

Non è l'unico luogo di questo carteggio in cui Puccini, con la passione generosa del critico militante, si scaglia contro il «professorume [...] la bibliofilia stupida» (lett. V) che non ha saputo comprendere la grandezza vera di Verga (e non possiamo tacere il sospetto che il riferimento alla bibliofilia valga per Croce); in questo senso, ancora questa lettera costituisce un'orgogliosa, e legittima, rivendicazione del proprio ruolo di pioniere del «ritorno a Verga».

¹⁹ L'opera di Verga [...] si riaffaccia, vitale e alta, a quella del grande Manzoni, continuando, attraverso Nievo (troppo a torto dimenticato) la tradizione di una prosa senza verbosità e preziosità, scarsa, ma italiana. (M. PUCCINI, *Verga*, prefazione a *Così è il Re*, Roma, Urbinati, 1920). Molto significativo ci pare anche il profilo di Verga tracciato da Puccini in *Vira l'anarchia*, di cui riproduciamo i tratti salienti in nota alla lett. XXXVI.

²⁰ Si ricordi che alla divulgazione ed informazione letteraria di respiro europeo Puccini dedicò gran parte della sua attività giornalistica, agendo sulla partita doppia della diffusione della letteratura italiana in Spagna (articoli sulla «Pluma») e in Germania, e di quella straniera (spagnola soprattutto, ma anche norica) in Italia. Egli fu inoltre in contatto epistolare con alcuni tra i più prestigiosi intellettuali europei della prima metà del secolo, da Unamuno a Thomas Mann.

Ma parlare della scrittura di Verga, e parlarne a De Roberto non è senza significato: come ha già rilevato Antonio Di Grado nell'unica analisi attenta di questo carteggio che adesso vede la luce, più che lo stanco e disincantato Verga, proprio De Roberto, impegnato ben prima di Puccini in un'erosione per vie interne e in una fuoriuscita critica e analitica dalle secche del naturalismo,²¹ e anch'egli inquieto sperimentatore di forme nuove, sarebbe potuto diventare l'interlocutore privilegiato di Puccini.

E' infatti ancora all'autore dei *Viceré* che Puccini indirizza un'altra riflessione "generazionale": «Questa nostra generazione così generosa e ansiosa non è ancora stata compresa; la si crede scettica e avida di piaceri; e invece è tutta accesa di desideri nobili e bisognosa di verità. Non so se la mia interpretazione è efficace e giusta. Lei me lo dirà, caro amico e Maestro» (lett. LV: e solo un'altra volta Puccini, uso a una maggiore confidenza, chiamerà De Roberto "Maestro").

Proprio questo carteggio è la conferma, però, che dai due maestri siciliani ben poco Puccini poteva aspettarsi, se non un incoraggiamento e qualche rapporto di collaborazione editoriale, che egli persegue con grande tenacia. Troppo anziano, stanco, disincantato Verga; addirittura depresso, sfiduciato, timoroso di esser dimenticato o raggiurato dagli editori, De Roberto.

Se infatti Verga mantiene sempre un distacco veramente tipico di un rapporto fra maestro e allievo devoto e servizievole (nel quale rapporto rientra anche il ricorso a Puccini nei faticosi rapporti col Bemporad²²), da queste lettere ci viene incontro un De Roberto quasi meravigliato dell'attenzione che Puccini gli dedica, tanto che il ruolo di Puccini finisce paradossalmente per sembrare maieutico: «nessuna delle mie composizioni mi pareva degna di rivivere nella Sua collezione; tutte avevano bisogno di essere ritoccate. Pensai che non le rileggevo da quando erano state pubblicate — ed alcuni volumi datavano da trenta e più anni!» (lett. XXXVII); «la Sua prefazione è troppo indulgente e Le è stata dettata dall'amicizia che ha voluto accordarmi, e che io ricambio di tutto cuore» (lett. XLV); e poi, con accenti ancor più accorati, «grazie di quanto mi dice contro ogni mio merito. Creda, caro Puccini, che

nessuno sa meglio di me quanto poco ho fatto e quanto giustificato è il silenzio che mi circonda per ora e quello, più grande, che avvolgerà il mio nome. I sogni, sì, erano vasti e belli, ma ne tradussi, troppo male, troppo poca parte» (lett. LIV).

Egli è un letterato diffidente degli editori²³, rassegnato all'oblio della critica e del pubblico; e più del pubblico, forse, se così Puccini lo rincuora, con il legittimo orgoglio dell'*editor*, nella lett. XLIV: «spero che succeda, alla pubblicazione di esso volume, quello che per Albertazzi: che la critica mayor si è mossa dietro di me per la rivendicazione»; poi ancora nella lett. LIII: «non tarderà a venire la Sua ora, caro De Roberto, che anche il pubblico, oltre la critica, s'accorga di Lei e Le venga, come a Maestro, incontro. Dopo il *Don Gesualdo* e i *Malavoglia*, vengono subito i *Viceré* (Lei sa che non è adulazione).

Quest'oblio ha prodotto nel carattere di De Roberto guasti irreparabili, dei quali possono essere spie importantissime da un lato la mancata conclusione dell'*Imperio*, dall'altro, nel presente carteggio, le frasi che rivolge a Puccini dopo che questi gli ha proposto la pubblicazione di una scelta di novelle per una collezione dell'editrice Urbis diretta dallo scrittore marchigiano: «scegliere da me non so né posso, malato come sono di abulia e di follia del dubbio» (lett. XXXI); «non le narro tutti i miei dubbi, tutti i miei pentimenti» (lett. XXXVII). E la stessa capacità di giudicare la propria produzione doveva essere offuscata nel letterato catanese, se egli arrivava a giudicare una novella minore come *La bella morte* «forse la meno peggio ch'io abbia scritta, e la sola che mi parrebbe meritevole di sopravvivere» (ivi), trascurando così gli esiti altissimi che aveva raggiunto in novelle come *Il Rosario*, *La disdetta* o *La paura*²⁴.

3. La lettura di questo carteggio offre altri motivi d'interesse, che servono soprattutto a meglio comprendere la figura di Puccini; sul versante Verga, invece, l'acquisizione più rilevante ci sembra l'orgogliosa rivendicazione della propria autonomia rispetto ai meccanismi, già consolidati in senso moderno, dell'industria culturale. Si veda infatti cosa risponde alla richiesta di

²¹ A. Di Grado, *Tre carteggi, quattro generazioni*, in *Scritture della crisi. Expressionismo e altri Novecento*, Catania, Maimone, 1988, p. 79.

²² Sulla travagliata storia del contratto tra Verga e Bemporad per la ristampa delle opere verghiane cfr. ANTONIO MAZZARINO, *Trittico verghiano*, in «Nuovi annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», n. 4, 1986, pp. 835-872. Ed era stato proprio Puccini ad avviare i contatti tra lo scrittore catanese e l'editore fiorentino.

²³ V. lett. XXVIII e tutte quelle in cui instilmente sollecita notizie sull'antologica di novelle.

²⁴ Sulla sintonia fra questa novella e il *Cola* di Puccini cfr. A. Di Grado, *Tre carteggi...* cit., p. 80. Sulle novelle di De Roberto cfr. dello stesso Di Grado il saggio *Un gentiluomo e i suoi mostri* (ivi, pp. 9-24) oltre che le monografie derobertiane di CARLO A. MADREGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato, 1972 e di NATALE TORESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio, 1981.

fotografie ed aneddoti di tipo puramente informativo-pubblicitario che avrebbero dovuto corredare l'articolo di Puccini su una grande rivista non strettamente letteraria: «di fotografie non ce n'ho altre, né credo che d'esse importi al pubblico, se pure s'interessa all'opera mia, quale essa sia. Il resto è curiosità americana, vetrina, quarta pagina, alla quale sono restio» (lett. VII).

Una risposta prevedibile e prevista dal giovane Puccini, il quale si esprimeva con grande imbarazzo: «Ella intende la mia richiesta, alla quale sono purtroppo costretto per ragioni non dalla mia volontà dipendenti. Le grandi Riviste vogliono giustificato da illustrazioni un articolo d'indole letteraria» (lett. VII).

Torniamo così a Puccini, alla sua opera di assiduo «corteggiamento» del maestro Verga. E usiamo la parola «corteggiamento» nel senso più nobile del termine, perché l'atteggiamento del giovane Puccini è proprio quello dell'innamorato trepidante che chiede lettere («Ma lei è così silenzioso», lett. XLVI), libri e fotografie con dedica, che offre i propri servigi; ma l'atteggiamento di discepolo reverente non esclude la consapevolezza del proprio lavoro letterario, del proprio impegno costruttivo e dello sforzo che esso costa. Sin dalla primissima lettera a Verga, pur con l'inevitabile afflato retorico dei vent'anni, età di slanci generosi: «Maestro, vent'anni e molte speranze nel cuore. Forse speranze inutili, tempo ed anni perduti. Che importa? Nell'incertezza di questi miei primi passi, ho cercato la via con ardore e con amore, e sarò ugualmente contento se dovrò inoltrarmi faticosamente per il sentiero della mediocrità, o per quello anche più probabile della oscurità assoluta».

E poi ecco uno spaccato di artigianale fatica dello scrittore alle prese con il proprio testo: «sarei venuto da Lei, se non lavorassi febbrilmente al mio nuovo romanzo: tanto febbrilmente che mi scordo persino di mangiare» (lett. XXXIV); «sono confuso; ma Lei mi può capire e compatire. Lavoro a terminare il mio romanzo (circa 400 pagine): ed è una fatica enorme (non debbo dirlo a Lei!) il radunare le fila, il tener su, e non lasciarle indebolire, tutte le figure: perché si tratta di un romanzo vero» (lett. XXXVIII).

Naturalmente, debbono essere i testi a parlare per l'autore, ma forse testimonianze come queste, dall'interno del laboratorio di scrittura, non sono inutili, specie per una considerazione più attenta di una produzione letteraria abbondante come quella di Puccini: proprio quest'abbondanza potrebbe far sospettare una certa facilità di scrittura, che limiteremmo invece solo agli scritti di vera e propria critica letteraria e divulgazione culturale. Mentre vorremmo ribadire la vitalità di quel saggismo, di matrice non solo vociana (Briganti) ma anche derobertiana, che s'insinua nei testi narrativi, esprimendosi pienamente

in *Viva l'anarchia*, dove la finzione del viaggio di un libraio-editore per la penisola è l'occasione per la libera espressione dell'idea «militante» di letteratura e di critica che Puccini coltivava. Tanto che l'incontro del protagonista con Verga, visto da fontano al circolo di conversazione di Catania²⁵, suggerisce questo viaggio senza speranza in un'Italia sorda alla «vera cultura» con il sigillo dell'esclusione, della marginalità del «letterato vero».

Si è tentati di leggere la marginalità dei due siciliani (ostinata e orgogliosa quella di Verga, angosciata e umbratile quella di De Roberto) come presentimento della marginalità a cui Puccini si ridurrà gradualmente, dopo i momenti di più fervida attività, durante il ventennio fascista e nel secondo dopoguerra, tanto da «rappresentare una presenza isolata, quasi da epigono»²⁶: un esito, questo, sul quale certo pesarono le morti precoci di due fra i più dotati sodali di Puccini, Gian Pietro Lucini e Dino Garrone²⁷.

Curioso destino, quello di epigono, per un intellettuale che fu invece, come s'è detto, precursore e custode di una fedeltà a quel magistero verghiano che avrebbe potuto, con le opportune correzioni di rotta fornite dall'esperienza tozziana, contribuire a fondare «un realismo tutt'altro che consolatorio ed evocativo, come sarà viceversa quello fondamentalmente «solariano» che s'affernerà nel dopoguerra»²⁸.

In tal senso può presentare un certo interesse la pubblicazione di questo carteggio che presenta l'intellettuale Puccini nel pieno del suo fervore creativo: mentre scrive alcuni fra i suoi libri più importanti come *Viva l'anarchia* e *Dove è il peccato è Dio*, mentre lavora a quella collana dei «Migliori novellieri del mondo» che purtroppo non andò oltre i primi volumi ma che, anche solo a giudicare dal risultato di *Cas'è il Re*, avrebbe meritato maggior fortuna; e mentre tesse con entusiasmo la sua affascinante rete di rapporti culturali internazionali, tra Spagna, Italia ed Ungheria, per diffondere e far tradurre la miglior letteratura verista.

²⁵ Dev'essere tornata utile a Puccini per il tracollo di quest'episodio la lettera di un suo ignoto corrispondente catanese che è riprodotta in nota alla lett. VII.

²⁶ A. Di Grasso, *L'ideologia dell'impegno...* cit., p. 53.

²⁷ Sul rapporto Puccini-Lucini cfr. la citata *Introduzione* di Ghidetti e il citato studio di Ragni, mentre sul sodalizio Puccini-Garrone cfr. il citato saggio di Di Grado.

²⁸ A. Di Grasso, *Dir carteggi...* cit., pp. 75-76.

NOTA AI TESTI

Sono qui raccolte le lettere pervenuteci del carteggio intercorso fra Mario Puccini e Giovanni Verga e fra lo stesso Puccini e Federico De Roberto; in Appendice sono collocati alcuni biglietti non databili e di minima importanza. Si tratta di lettere inedite tranne la lett. XXV, uno stralcio della lett. XXXIII, la lett. XLIII e la lettera di Bemporad trascritta alla nota 109, che sono state pubblicate da Antonio Mazzarino insieme alle lettere di Verga a Bemporad nel suo lavoro *Trittico verghiano*, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», n. 4, 1986, pp. 835-872.

Le lettere di Puccini e quelle, riprodotte in nota, di Bemporad, Prezzolini e Ruiz Castillo, sono conservate presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, Fondo Verga e Fondo De Roberto, e sono indicate nella Descrizione con la rispettiva segnatura. Le lettere che hanno Puccini per destinatario sono state donate dal prof. Dario Puccini, figlio dello scrittore marchigiano, all'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Viesseux di Firenze, Fondo Puccini, e sono indicate nella Descrizione con la segnatura provvisoria, trattandosi di materiale in via di catalogazione.

Le lettere manoscritte o dattiloscritte sono scritte su fogli di vario formato, cartoline postali o biglietti: si è dato conto, nella Descrizione, dell'eventuale intestazione della carta, nonché dell'assenza (frequente nelle lettere di Puccini) della data, che è stato possibile ricostruire quasi sempre, a volte con l'aiuto di indicazioni apocrite scritte a matita (potrebbero essere di Gino Raya o di altri frequentatori dell'epistolario verghiano ovvero di Giovanni Verga Patriarca, nipote dello scrittore, o di altro parente).

La data è stata posta in testa alla lettera anche quando figurava alla fine; le date fra parentesi quadre sono quelle ricostruite.

Si è riportato in sede di Descrizione anche l'indirizzo del destinatario, laddove fosse scritto sulla lettera stessa, sulla cartolina postale o sulle poche buste superstite.

La trascrizione del testo si attiene fedelmente al testo manoscritto o dattiloscritto: si è soltanto proceduto a sciogliere alcune abbreviazioni o sigle. Laddove la grafia era assolutamente indecifrabile si è lasciata una lacuna indicata con punto interrogativo fra parentesi quadre.

Sono state unificate graficamente le indicazioni dei titoli citati secondo l'uso corrente (in corsivo i titoli delle opere; tra virgolette le testate dei periodici; le parole sottolineate dagli scriventi sono rese con lo spazieggiato).

I

PUCCHINI A VERGA

Senigallia, 27 dicembre 1907

Maestro

Vent'anni e molte speranze nel cuore. Forse speranze inutili, tempo ed anni perduti. Che importa? Nell'incertezza di questi miei primi passi, ho cercato la via con ardore e con amore, e sarò ugualmente contento se dovrò inoltrarmi faticosamente per il sentiero della mediocrità, o per quello anche più probabile della oscurità assoluta.

Ho fatto poco, eppure ho l'ardire di rivolgermi con fervore e con preghiera all'altezza della Sua mente per supplicare un giudizio, e più che un giudizio, una critica severa: non voglio parole di lode, perché sapendo di non meritare, non potrei gradirle: richiedo solo un incoraggiamento allo studio ed al lavoro, se quel poco che presento può meritarmi: oppure — e non abbia timore di manifestarmelo — una censura aspra od un consiglio sincero di smettere, qualora la mia povera roba non dia speranza di sorta.

Comunque, grazie sin da ora alla Sua benignità se sarà così gentile di concedere ad un giovine che si presenta per la prima volta al fuoco dell'arte, la Sua parola serena ed illuminata.

E grazie e gratitudine dal profondo del cuore

dev.mo ed aff.mo

MARIO PUCCINI

P.S. Il volumetto — che a parte invio²⁹ — è coronato d'infiniti errori di stampa; mancano molte virgolette e molti punti sono fuori di posto. Questo, perché possano distinguersi i marroni dell'autore da quelli del tipografo.

Segn.: B.U.C. Ms. 239.5030. Descr.: lettera autografa scritta sulla prima e la terza facciata di un foglio piegato in quattro (il *post-scriptum* è scritto, come allora usava, sulla seconda facciata); la lettera è datata in calce «Senigallia (Ancona) li 27-XII-907».

²⁹ Trattasi del primo volume pubblicato da Picusa, *Notele semplici*, Napoli, Casa Edit. della Gioventù di G. Fossataro, 1907.

VERGA A PUCCINI

Catania, 9 gennaio 1908

Le sue *Novelle Semplici* sono una buona promessa. *Lampo*²⁹ specialmente, sobrio e sentito.

Questo è sincero sentimento d'artista. Mi congratulo con lei che comincia da bravo. Avanti dunque. Non abbia fretta, pensi molto e senta e viva quello che scrive prima di fissarlo sulla carta. Ella è giovane, beato lei, e può fare assai, ciò che Le auguro per la nostra arte e per Lei.

Con quest'augurio La saluto con molta simpatia letteraria

G. VERGA

Segn.: A.C.G.V.IMP.I.70.1. Descr.: lettera autografa datata di due facciate, scritta su carta vergatina.

III

PUCCINI A VERGA

[Ancona, 22 aprile 1911]

Illustre Maestro,

Non so se Ella mi ricorda. Le mandai, circa quattro anni fa, un volumetto di novelle, del quale Ella lodò una novella intitolata *Lampo*.

Mi permetto ora di rivolgerLe una nuova preghiera, più complessa e forse più seccante.

Io o già scritto sulla «Ragione» di Roma, vari articoli sulla letteratura narrativa italiana; articoli frammentarii, sebbene non brevi, che preludevano ad uno studio più serio su questo grande fiore di bellezza e di potenza dell'anima italiana, che è il Romanzo. Se Ella è abbonato all'Eco della Stampa,

²⁹ *Lampo* è una delle due *Novelle semplici*; l'altra s'intitola *Metamorfosi* ed è dedicata ad Antonio Beltramelli, lo scrittore romagnolo che nel 1907 aveva già scritto alcune tra le sue principali opere di narrativa, da *L'uomo rosso* a *I primogeniti*.

deve aver veduto il mio fervore e la mia ammirazione nell'accennare, qua e là, all'Opera Sua.

Ora vorrei occuparmene direttamente, lungamente, degnamente. Non Le chiedo che poche cose; la data di consegna dei manoscritti più importanti (*Cavalleria*, *Malavoglia*, *Don Gesualdo*) all'Editore, una copia di uno dei due ultimi romanzi con firma autografa (questo non perché mi possa giovare), una Sua fotografia.

Mi accontenterò Ella? Capisco che il mio studio³¹ non potrà recarLe utilità alcuna; ma siccome io intendo ispirarlo ad un amore sacro e alla venerazione più sincera, Ella, ne sono certo, non potrà sgradirlo.

Con ammirazione e devozione, accolga, Maestro, il mio povero omaggio

Suo
MARIO PUCCINI

Segn.: B.U.C. Ms.239.5029. Descr.: lettera autografa non datata di tre facciate; la data e il luogo sono indicati in un'annotazione di altra mano a matita. Puccini aggiunge in calce alla lettera il suo indirizzo di Ancona, «Ancona, corso Vittorio Emanuele II 16».

IV

VERGA A PUCCINI

Catania, 19 maggio 1912.

Egregio Sig. Puccini

Ho tardato tanto, involontariamente e per tante ragioni, a ricambiare la sua gentile lettera, che devo cominciare scusandomi con questo; non ho potuto rintracciare la data di consegna che Ella desidera dei manoscritti *Malavoglia*, *Don Gesualdo* ecc., questo fu pubblicato prima sulla «Nuova Antologia»³². *Cavalleria rusticana* fu rappresentata la prima volta al Carignano

³¹ Evidentemente, Puccini ha in fase di gestazione l'articolo *Il mondo di Giacomo Verga*, poi pubblicato su «La cultura moderna» del 15 giugno 1914.

³² In undici puntate, dal 1 luglio al 16 dicembre del 1888.

di Torino dalla Compagnia Cesare Rossi ed Eleonora Duse³⁵. Ho fatto tirare una copia della fotografia che mi fa l'onore di chiedermi e gliela manderò insieme all'unico mio volumetto di cui posso disporre appena mi farà sapere dove spedirglieli con sicurezza ché ormai, dopo così lungo silenzio, devo chiederle conferma del suo primitivo indirizzo.

Voglia scusarmi, Egregio Sig. Puccini, e credermi coll'antica simpatia letteraria, sempre

Suo aff.mo
G. VERGA

Segn.: A.C.G.V. I.M.P.L.70.2. Descr.: lettera autografa datata di tre facciate di carta vergatina. Verga aggiunge in calce alla lettera il suo indirizzo catanese, «via S. Anna 8».

v

PUCCINI A VERGA

Ancona, 22 maggio 1912

Io non so credere, Maestro, a tanta gioia. Quando Le scrissi, già immaginavo il tenore della Sua risposta. Ella è tanto in alto che nessun giovane, anche se nudrito di buoni studi e vivace d'ingegno, riuscirà mai a definire compiutamente le movente, la linea dell'Arte Sua. Sono lieto, dunque: lieto di poter riprendere il mio lavoro di passione, lieto che Ella si ricordi ancora di me. Molti anni sono trascorsi da quando, timidetto e fanciullo, Le mandai il mio primo volumetto minuscolo. Io non ho dimenticato e non dimentico le parole che Ella serbò allora per il novelliere nascente. Parole d'incoraggiamento, di simpatia, di benevolenza che io non posso dimenticare né allontanare

³⁵ L'esordio teatrale ebbe luogo il 14 gennaio dell'84 al Teatro Carignano di Torino, interpreti Tebaldo Checchi, Flavio Andò ed Eleonora Duse; il testo comparve nello stesso anno: G. VERGA, *Garzulleria rusticana*, scene popolari, Torino, Casanova, con illustrazioni di Calandra e Montali e dedica al Giacosa (l'intervento di quest'ultimo era stato determinante per convincere Rossi a rappresentare l'opera).

da me. Parole che mi incitarono e mi commossero, che mi costrinsero ad uno studio attento, severo, sincero sull'opera di tutti i grandi che mi stavano innanzi, e specialmente di Lei, che dà ancora atmosfera ai polmoni un po' troppo fiacchi degli epigoni. Siamo ostinatamente e inevitabilmente malati, Maestro: malati di nervosità, di timidezza, nella coscienza; e questo stato — Ella lo sa — non è stato di floridezza.

Attendo con viva ansietà i doni che mi annuncia. Ella sa già con che religione io li aprirò, con quale fede svolgerò le pagine del libro e studierò le rughe della Sua fronte magica. Tante volte ho scritto di romanzi — anche con i miei vari pseudonimi³⁶ — e altrettanto mi sono violentemente scagliato contro la critica, contro il professorume, contro la bibliofilia stupida, perché avvertissero gli italiani che a un solo grande nume occorreva rivolgersi per trovare la vera anima tradizionale, la fonte di un'Arte superba e geniale davvero. Voce piccola la mia, ma forse non vana. A me pare che il riconoscimento sia oggi in tutti che parlano e scrivono di letteratura; in tutti che sentono ed amano le espressioni di un'arte vitale e solida. Voglia dirmi, Maestro, qualcosa di Lei. Avremo *La duchessa di Leyna*? Ella non ignorerà le ansie dei colti e degli intelligenti, in proposito; ma non immagina, forse, quanto di buono potrebbe derivare dalla pubblicazione di quel romanzo. La produzione odierna si epurerebbe, come per incanto; e non resterebbero in campo che le tempre robuste e fervide. Una nuova alba si delineerebbe per certo e sulle tenebre risorgerebbe ancora e meglio la speranza.

Non mi dimentichi, mi serbi la Sua rara e divina benevolenza.

La ossequia

l'aff.mo
Puccini

Segn.: B.U.C. Ms.239.5028. descr.: lettera autografa di due facciate, datata in calce «Ancona (Palazzo Guglielmi al Corso) 22-5-1911».

³⁶ Fra i quali Lazzarillo, Index, Gil Blas, Mario Pini e Il Viaggiatore.

PUCCINI A VERGA

Ancona, 3 giugno 1912.

Illustrer Maestro,

con ritardo, poiché sono stato qualche giorno in campagna, ho qui trovato la Sua fotografia e il dono del *Teatro*³⁵. Non so come esprimere la mia gratitudine. Mi accingo con passione, con avidità, con gioia alla lettura. Credo ch'Ella non dovrà attendere ancora per molto tempo il mio articolo. Per renderlo attuale, lo intitolerò -Teatro di Verga-³⁶, ma mio intento è di mostrare le varie facce della Sua arte e di dimostrarle. Mio Dio, sento che sarà cosa ben difficile; ma dove non potrà l'ingegno, potrà il grande amore, non è vero, Maestro?

Mi ricordi sempre con affetto e creda alla mia immutabile devozione

Suo aff.
MARIO PUCCINI

Segn.: B.U.C. Ms.239.5027. Descr.: lettera autografa, datata in calce di una facciata su carta intestata «MARIO PUCCINI I DIRETTORE DELLA CASA EDIT. G.PUCCINI & FIGLI».³⁷

VII

PUCCINI A VERGA

[Milano, 3 dicembre 1913]

Illustrer e caro Maestro,

Io non Le ho più scritto. Forse Ella non ricorda perché dovevo scrivere.

³⁵ Il volume, annunciato nella lett. IV e poi inviato da Verga, è presumibilmente il *Teatro*, pubblicato da Treves nel 1912 e comprendente *Cavalleria rusticana*, *In portineria*, *La caccia al lupo*, *La caccia alla volpe*.

³⁶ Puccini non scrisse alcun articolo così intitolato.

³⁷ L'attività di Mario Puccini come editore in proprio durò dal 1909 al '15: aveva progettato ben sei collane di poesia, narrativa, critica letteraria, filosofia e teatro; tra i libri che riuscì a pubblicare figurano testi di Lipparini, Bontempelli, Tozzi, Capuana, Cecchi, Pea, Lucini, Papini. Cfr. la comunicazione di Dario Puccini, *La casa editrice Puccini*, nel vol. *Omaggio a Mario Puccini* cit., pp. 115-116. Vedi anche la nota 130.

Ma la mia promessa d'allora non poteva e non doveva morire. Io sognavo di esprimere con la penna quanto il cuore e il cervello volevano. Ella sa la mia ammirazione. Ho finalmente scritto l'articolo³⁸, in cui credo di aver stagliata con vigore la Sua figura complessa e storica. E ho mandato l'articolo ad una rivista di bel nome e di gran diffusione. Senonché, il direttore mi prega vivamente affinché io completi l'articolo con qualche fotografia di interesse: beninteso, d'interesse verghiano.

Vuole ella aiutarmi? Io ho già una fotografia con la Sua bella firma autografa; ma non vorrei sacrificiarla. Può ora Ella mandarmi alcune fotografie di Lei in varie età, della Sua casa a Catania, della Sua villa in campagna, di Acitrezza dove si svolgono i *Malavoglia*, dei Suoi. V e c h i ? Ella intende la mia richiesta, alla quale sono purtroppo costretto per ragioni non dalla mia volontà dipendenti. Le grandi Riviste vogliono giustificato da illustrazioni un articolo d'indole letteraria. E se fosse possibile avere anche qualche nota biografica ed aneddotica?

Non ho nessun amico, ora, a Catania, che mi ottenga da Lei, su la parola,

³⁸ Si tratta del citato articolo del '14. Un articolo che «rappresenta il sintomo e l'annuncio di una nuova fase della fortuna di Verga e, al tempo stesso, segna l'individuazione da parte del suo autore di una sicura direzione insieme tematica e stilistica», secondo A. Biscagni, *L'ideologita dell'impegno...* cit., p. 26.

³⁹ Puccini aveva altri amici catanesi: ad uno di essi si rivolse, dopo il rifiuto che Verga oppose a queste richieste (v. la lett. VIII). Purtroppo la risposta di questo corrispondente catanese è pervenuta monca dell'ultima pagina, e quindi della firma: qui di seguito sono riportate le quattro facciate pervenute.

Catania, 16 dicembre 1913. Egregio Amico, la ringrazio per la gentilezza che ha voluto usarmi per cui le sono tenutissimo. E a proposito se il libro non è ancora finito di stampare la prego di fare aggiungere all'ultima lirica *Il filo della luna* l'acchiaro periodo che fu dimenticato dalle scrittive a macchina. Ed esso va inserito tra il periodo che finisce "il senso oscuro di un'attesa vana" e quello che comincia "E nel silenzio svolgesi la vita" — grazie. In quanto al suo desiderio la servirò subito per ora posso inviarle la fotografia di un ritratto a pittura che il valoroso pittore veneziano Amedeo Bianchi dimorante in Catania ha fatto del Verga l'anno scorso. Le farò recapitare in seguito fotografie della casa del Verga a Vizzini e della casa del Verga a Catania, inoltre altre dei luoghi in cui si svolgono il *Mastro don Gesualdo* e i *Malavoglia* in Aci Trezza e le campagne di Vizzini. Se le occorre fotografia di Acicassello in cui si svolge la parte più tragica di *Una peccatrice* e del "Club Unione" di Catania in cui il Verga si siede passare il tempo la mattina dalle 10 alle 12 circa e la sera dalle quattro fino a tarda ora della notte, me lo scriva. Il Verga vive una vita assolutamente metodica e regolare. E' quasi sempre solo per le vie e, di rado, s'incontra in compagnia dell'avvocato Salvatore Paola, con cui è legato sin dalla giovinezza da affettuosa anticità cementata dalla calda difesa che l'avvocato Paola (il quale è uno dei più illustri della Sicilia, nonostante la tarda età e il ritiro silenzioso dal foro) sostiene nella celebre causa della *Giarrettiera Rusticana*. Il Verga non ha nessuna passione sportiva. Ama la campagna ma vi dimora soltanto nei mesi convenzionali della villeggiatura. Al Club Unione parla di rado, si compiace sempre di ascoltare nonostante i discorsi vani dei soci — gente ricca e blasonata ma in gran parte ignorante,

questo insigne favore³⁹. Ed io temo tanto che la mia lettera non abbia quel risultato, per cui la ho scritta. Ma Ella mi comprenderà; comprenderà il mio amore, la mia fede, la mia ammirazione. Ho tardato del tempo, perché le vicende ultime della mia vita sono state varie e complesse, ma ora Le debbo, quel che la mia giovinezza ha fatto voto di darLe. Ahimè, ben poco! Attendo, Maestro, un Suo riscontro: E devotamente, con cento auguri, La ossecchio

SUO
M. PUCCINI

Segn.: B.U.C. Ms.259.5026. Descr.: lettera autografa non datata di due facciane; la data e il luogo sono indicati in un'annotazione di altra mano a matita. In testa alla lettera, e capovolto, Puccini collocò il suo indirizzo milanese: «Mario Puccini | Corso Indipendenza 18 | Milano».

e se parla non accenna mai a motivi d'arte o di letteratura. Non posso credere che viva completamente estraneo all'arte sebbene legga pochissimo e solo i giornali «Corriere della sera» e «Giornale d'Italia» poiché pare che nell'interior vita del suo silenzio si agiti ancora la fiamma della sua grande genialità. Si vorcherà che egli abbia scritto *La Duchessa di Leyre* cioè il terzo romanzo del ciclo. Ma non lo potrei affermare con sicurezza. Infatti come fare a saperlo se il Verga, chiuso in un mutismo ostinato non vuole che si accenni o si parli della sua opera, del suo lavoro, di lui? E' stia pur sicuro che nessuno amico intimo può penetrare nel sacrario dell'ideale artistico di Giovanni Verga. Toccatlo in questo tasto si rannuova, sfugge, evita, vi cambia rotta al discorso con una cortesia così decisa che si resta quasi in imbarazzo. E' noto quanto odii gli intervistatori ed è nota la sinerzia violenta che fece sui giornali d'Italia e Tribune [sic] ad un'intervista di S.Munzone, un po [sic] infondata [sic] dalle fantasie dell'intervistatore. In quanto alle spese cui ella gentilmente accenna se saranno rilevanti / nel caso in cui occorresse prendere biglietti ferroviani per fotografare luoghi non fotografati e carrozze ed altro in ultimo gliele farò sapere. Se si tratta di poche lire, sarebbe addirittura strano che ne facesse cenno, per ora le ho scritto quello che so io. Intanto ho pregato diversi miei amici e amici del Verga ad assumere informazioni e a spigliare in questo misterioso e arido campo. Ho celato loro lo scopo ed ho detto trattarsi di un mio articolo. Gli informatori sono avvisati di non far trapelare niente.

Qui s'interrompe il testo; in calce alla seconda facciata si legge: «N.B. Mi si confida a momenti che un certo Filippo Cusimano possiede una lettera autografa di Giovanni Verga in cui si parla delle trepidanze e di tutte le idee dell'autore durante il gennoglio del *Mastro don Gesualdo*. Sono proposti e speranzati intorno al concetto informativo dell'opera ciclica. Io non l'ho letta ma spero di ottenerne la concessione [sic] della lettura. Ove il proprietario — cosa difficilissima — potesse essere indotto a venderla vorreste compratela?».

A queste informazioni Puccini attinse largamente nella stesura dell'articolo per «La cultura moderna», anche se certi passaggi descrittivi fanno pensare ad un'esperienza diretta dei luoghi verghiani di cui Puccini scrive.

VIII

VERGA A PUCCINI

Catania, 6 dicembre 1913.

Egregio e gentilissimo Sig. Puccini

La ringrazio anzitutto, e La prego di scusarmi e di farmi scusare dal Sig. Direttore della Rivista; ma di fotografie non ce n'ho altre, né credo che d'esse importi al pubblico, se pure s'interessa all'opera mia, quale essa sia. Il resto è curiosità americana, vetrina, quarta pagina, alla quale sono restio.

Mi perdoni e mi abbia cordialmente suo

Aff.mo
G. VERGA

Segn.: A.C.G.V. IMLP.L70.5. Descr.: lettera autografa datata di due facciate scritta su carta vergatina.

IX

PUCCINI A DE ROBERTO

[zona di guerra, 14 marzo 1916]

Il vostro ammiratore ed amico Mario Puccini — vi manda devotamente un saluto dal campo — un saluto di passione e di entusiasmo. Nell'ora sacra, gli piace ricordarsi di quelli che con l'impegno grande e l'anima pura — si votarono alla gloria della patria ⁴⁰.

³⁹ Mario Puccini combatté al fronte dal 1916 fino alla fine della guerra, ma aveva iniziato la sua vita militare nel novembre '15. Da questa esperienza trasse molti articoli e alcuni libri: *Dal Garsò al Piave* (Firenze, Beemporad, 1916), *Come ho visto il Friuli* (Firenze, «La Voce», 1919), *Duranti a Trieste. Esperienze di un fante sul Carso* (Milano, Sonzogno, 1919), *Cola* (L'Aquila, Vecchioni, 1927, poi col titolo *Il soldato Cola*, Milano, Ceschina, 1935 e Milano, Bonpiani, 1978 a c. di Ruggero Jacobbi), e il postumo *Caporetto. Note sull'ritirata di un fante III Armata* (a c. di Francesco De Nicola, Gorizia, Editrice Goriziana, 1987). A proposito di questi libri, cfr. la sezione «Memorie e scritture di guerra» del citato volume *Mario Puccini. Due giornate... (In particolare i saggi di Mario Isaia e Dante Della Torre)*, quest'ultimo ristampato, insieme ad un altro saggio su Puccini, nel volume *Letteratura e critica tra Otto e Novecento: itinerari di ricezione*, Cosenza, Periferia, 1989).

Segn.: B.U.C. Ms. 238.3459. Descr.: «Cartolina postale italiana in franchigia — corrispondenza del R. Esercito- con testo manoscritto su un lato, e sull'altro lato nome e dati militari del mittente («Mario Puccini, 157. Fanteria I complementi 89. Fanteria I 38^a Divisione 1 4^a Armata 1 1^a Compagnia») e indirizzo del destinatario: «illustre Federico De Roberto — Letterato — Catania». Data del timbro postale.

X

PUCCINI A DE ROBERTO

Izona di guerra, 31 dicembre 1917

Auguri per il nuovo anno vivissimi

M. PUCCINI

Segn.: B.U.C. Ms. 238.3449. Descr.: «Cartolina postale italiana in franchigia — corrispondenza del R. Esercito- con testo manoscritto sul lato che riporta un disegno di vita militare (firmato G.Mazzoni) e il motto «Senti dall'altra sponda giungere i canti barbarici! E' il nemico ubriaco del vino della tua terra che canta l'inno della vittoria: SOLDATO D'ITALIA spegni col tuo facile il canto insolente del nemico»; i dati del mittente («Mario Puccini I Sottotenente I Brigata Veneto I 255 Fanteria I III Armata I Zona di guerra») sono sull'altro lato. Indirizzo del destinatario: «illustre Federico De Roberto — Letterato — Catania». Data del timbro postale.

XI

DE ROBERTO A PUCCINI

Zafferana Etnea, 31 luglio 1919

Gentilissimo Puccini,

Ricevo quassù con qualche ritardo la Sua del 15⁴¹ con il cortese invito, del quale mi affretto a ringraziarla; ma mi permetta anche di dirle che non ho ben capito qual è la pubblicazione per la quale Ella chiede una mia pagina⁴².

⁴¹ Questa lettera di Puccini non ci è pervenuta.

⁴² Il giornale per cui egli aveva chiesto a De Roberto una novella è un supplemento settimanale al quotidiano milanese «La Sera», del quale il letterato marchigiano driesse la terza pagina dalla fine del 1918 agli inizi del '20. Come dimostrano le lett. XII - XV, lo scambio epistolare prosegue: purtroppo, lo si può seguire solo attraverso le missive di De Roberto perché di Puccini ci è pervenuta solo la lett. XV, che probabilmente è anche l'unica in cui la proposta di

E' un giornale letterario, o una rivista? E di che formato? Di quanto spazio potrei quindi disporre? Ella accenna anche alla larghezza del compenso; ma io debbo pregarla di voler precisare. Oggi un articolo letterario nei giornali politici mi è pagato 150 lire, uno studio da rivista o una novella, 300. Può la sua amministrazione corrispondere eguali compensi⁴³?

Aspetto un Suo rigo e con nuovi ringraziamenti cordialmente La saluto

di Lei dev.mo

F. DE ROBERTO

Segn.: A.C.G.V. IMP.L14.1. Descr.: lettera autografa datata di due facciate.

XII

DE ROBERTO A PUCCINI

Zafferana Etnea, 26 agosto 1919

Gentilissimo Puccini,

Eccole lo scritto per la Sua pubblicazione⁴⁴. Non so se lo riterrà adatto come genere e come misura. Nel caso che non Le andasse, favorisca di

collaborazione viene precisata, sia circa l'entità del compenso sia circa la natura del giornale. L'invito a De Roberto è del 15 luglio; nel settembre successivo Puccini scriveva ad Angelo Silvio Novaro: «Per un settimanale della "Sera" che dirigerò io scriverei anche la collaborazione Sua e di Sua fratello Mario. Preferibili novelle che non superino le due colonne nominali di quotidiani: il carteggio fra Puccini, che prima della guerra collaborò alla «Riviera Ligure», e i fratelli Novaro è pubblicato da Pino Boero in *Mario Puccini. Due giornate...* cit., pp.277-291: la lettera da cui si è citato è a p.290). Non si hanno altre notizie di questo settimanale, ma apprendiamo dalla *Nota* di Dario Puccini a due lettere inedite di Pirandello (anche a lui Puccini chiese novelle da pubblicare su «La Sera», pubblicate su «Strumenti critici», VII, n.2, 1992, pp.245-251, che la collaborazione di Puccini a «La Sera» s'interruppe agli inizi del '20: verosimilmente il settimanale non fece in tempo ad uscire, o comunque Puccini non arrivò a dirigerlo. Su questo quotidiano, nato crispino, indi filodannunziano, interessato poi nel 1921 a sviluppare i collegamenti fra la democrazia lombarda e i socialisti riformisti, vedi VALEIRO CANTONICO, *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp.124, 254-255 (dalle quali si cita) e 315).

⁴³ Per la risposta di Puccini a questi quesiti, vedi la lett. XV.

⁴⁴ Vedi le note alla lettera precedente. Non sappiamo di quale novella si tratti: nei mesi successivi a questa trattativa non giunta a buon fine egli pubblicò *All'ora della morte* («Novella», 10 ottobre 1919) e *Due morti* («Il Secolo XX», marzo 1920).

restituirmelo subito. Piacendole, mi faccia mandare dall'Amministrazione duecento lire e dalla tipografia, a suo tempo, la bozza di stampa.

Con i migliori saluti mi creda

Suo dev.mo
F. De Romiato

Segn.: A.C.G.V. I.M.P.L.14.2. Descr.: lettera autografa datata di una facciata.

XIII

DE ROBERTO A PUCCINI

Zafferana Etnea, 4 settembre 1919

Gentilissimo Puccini

La ringrazio dell'amabile risposta⁴⁵, e sono dolente di non poterle mandare *Al rombo del cannone*⁴⁶ perché non l'ho meco quassù. Ne posseggo ancora qualche esemplare a Catania, dove per il momento non scendo. Se Ella non lo avrà dai Treves, i quali sono sempre molto liberali con la stampa, me ne avverta e Le manderò una delle mie copie.

Circa la novella, sono d'accordo con Lei che bisogna darla tutta in una volta. Veda se Le riesce, adoperando un carattere minuto. Io calcolo che quelle cartelle contengano la materia di cinque colonne di formato quotidiano, nel c o r p o col quale i quotidiani sono composti; con un corpo più piccolo, si potrebbe restare dentro le quattro colonne. Ma la cosa dipende anche dal formato che avrà il Suo foglio⁴⁷. Veda dunque Lei, e mi informi; e se non Le riuscisse di risolvere, Le rinnovo la preghiera di rimandarmi subito il manoscritto senza offrirlo a nessuno.

Con i migliori auguri e saluti, mi creda

Suo aff.mo
F. De ROMIATO

Segn.: A.C.G.V. I.M.P.L.14.3. Descr.: cartolina postale autografa datata. Indirizzo del destinatario: «Mario Puccini I Villino Puccini I Falconara Marittima (Marche)».

⁴⁵ Che non ci è pervenuta.

⁴⁶ Pubblicato da Treves nel 1919.

⁴⁷ Si riferisce sempre al supplemento settimanale della «Sera».

XIV

DE ROBERTO A PUCCINI

Zafferana Etnea, 27 settembre 1919

Caro Signor Puccini,

Ho aspettato invano durante un intero mese qualche Sua notizia; Ella non mi ha neanche dato il Suo indirizzo di Milano. Nella lettera⁴⁸ che mi scrisse dopo aver ricevuto la novella, mi disse che questa era troppo lunga, che probabilmente non sarebbe potuta andare nel Suo foglio, e che in tal caso Ella pensava di passarla ad altri. Io Le risposi immediatamente a Falconara pregandola di vedere al più presto se faceva per Lei, e in caso contrario di non darla a nessuno, anzi di restituirmela.

Dopo un mese, ripeto, non ho ancora avuto un Suo rigo. Ed io sono pieno d'impegni, ricevo continuamente inviti che le condizioni sempre tristi della mia salute non mi consentono di accettare. In questo stato di cose non posso più aspettare e sono costretto a disporre altrimenti di quello scritto, ricopiandolo ancora una volta, e mandandolo ad altri. Se, quando il formato del Suo foglio sarà deciso, anzi quando esso sarà apparso, Ella avrà ancora piacere di pubblicare un mio scritto, non mancherò di mandarLe qualche altra cosa di proporzioni convenienti.

Con molti auguri e saluti, mi creda

Suo dev.mo
F. De ROMIATO

Copia della presente, anche raccomandata, spedisco a Milano alla Redazione della «Sera».

Segn.: A.C.G.V. I.M.P.L.14.4. Descr.: lettera autografa datata di due facciate, inviata a Falconara; ci è pervenuta anche la copia inviata a Milano, identica tranne, ovviamente, il *post-scriptum*. Copia della presente spedisco, anche raccomandata, a Falconara.

⁴⁸ Non pervenutaci.

PUCCINI A DE ROBERTO

Milano, 15 dicembre [1919]

Illustré Amico,

E la mia lettera? Non l'avete ricevuta? Desidereremmo proprio per il nostro quotidiano⁴⁹ una vostra b r e v e novella. Non diteci di no. Vi daremo 200 lire, va bene?

Ossequi

aff.
MARIO PUCCINI

Segn.: B.U.C. Ms. 238.3975. Descr.: lettera autografa di una facciata parzialmente datata, su carta intestata «LA SERA | Giornale politico quotidiano | Milano | Redazione e Amministrazione: via Tre Alberghi, 28». L'anno è deducibile dal contesto.

PUCCINI A VERGA

Falconara, 10 agosto 1920

Illustré Maestro,

Sebbene io Le abbia fatto mandare i modesti volumi che ho pubblicati in questi ultimi tempi⁵⁰, e non abbia mai dimenticato le parole buone ch'Ella ebbe per me in passato, non ho più osato di scriverLe. E' inutile ch'io ricordi il doloroso motivo che mi ha reso con Lei, forzatamente, silenzioso: quel fantastico articolo sulla «Cultura moderna» mi pesa ancora, come una vergogna

⁴⁹ Queste parole fanno pensare che il progetto del supplemento settimanale (vedi la nota 2 alla lett. XD sia abortito e che la novella che Puccini chiede ora a De Roberto (e a Pirandello: la risposta di quest'ultimo è del 18 dicembre; vedi la susselta nota) fosse destinata senz'altro alla terza pagina del quotidiano).

⁵⁰ Si riferisce probabilmente ai tre volumi che Puccini pubblicò nel 1920, il romanzo *La vergine e la mondana* (Milano, Sonzogno) e le raccolte di novelle *Nuvole del tempo migliore... Femmine Urba, Urbis* e *Berluti* (Milano, Vitagliano).

incancellabile⁵¹.

Ma potevo io, ora che tutti intorno Le fanno festa⁵², tacere? Io che ho amato la Sua opera, e amo, con una devozione che è culto? Spero che la mia «Avventura d'un viaggiatore in poesia»⁵³, dove parlo di Lei con parole umili e pure, esca in tempo per il compleanno: ma se Bemporad non fosse pronto, io Le manderò, se non di tutto il libro, di quelle pagine, le bozze: ond'Ella veda che, tra quelli che La venerano, ci sono anch'io.

In ottobre, nella mia prima «cronaca italiana» della «Pluma» di Madrid⁵⁴ apparirà anche qualche pagina dedicata a Lei. Ma più che tutto, io ho tentato, in questi ultimi tempi, di far tradurre in Spagna (dove la mia amicizia con Unamuno⁵⁵ mi ha procurato amicizie molte e cospicue) qualcuna delle sue

⁵¹ Si riferisce all'articolo *Il mondo di Giovanni Verga* pubblicato da «La Cultura moderna» del 15 giugno 1914. In effetti, anche se per quest'articolo valgono le considerazioni di Alessandra Brigani citate nella nota 38, si tratta di un testo che molto si confa al titolo redazionale «Piagge di vita e di poesia»: accanto ad alcune notazioni critiche abbastanza acute sul valore dei *Malavoglia* e del *Mastronella* storia del romanzo italiano, c'è tutta una lunga parte piuttosto incline alla retorica del «ritorno di Verga ai luoghi nati», che rappresenta un'evidente concessione di Puccini alle esigenze di «colore» locale e sentimentale di un rotocalco per non addetti ai lavori: di questo e delle molte illustrazioni (fotografia e ritratto di Verga, foto e disegni di Catania, Vizzini, e altri luoghi verghiani, e perfino una fotografia di un pescatore con l'insopportabile didascalia «Un pescatore siciliano — Nioni Malavoglia del romanzo "I Malavoglia" di Giovanni Verga») che aveva esplicitamente negato nella lett. VIII, Verga aveva tutte le ragioni di lamentarsi, come probabilmente fece, a giudicare da queste parole di Puccini.

⁵² Puccini si riferisce all'imminente ottantesimo compleanno dello scrittore nato il 2 settembre 1840. Per l'occasione furono organizzate due celebrazioni: una al Teatro Valle di Roma il 9 luglio e una a Catania al Teatro Massimo il 2 settembre; in entrambe oratore fu Pirandello. Inoltre uscirono il volume *Omaggio degli scrittori italiani a Giovanni Verga*, a c. di Villarcel e Parisi, Catania, Galatola, 1920, e un numero della «Illustrazione Italiana» (29 agosto) dedicato a Verga, con scritti di De Roberto, Borgese, Lopez, etc.

⁵³ Puccini parla di quell'interessantissimo romanzo-saggio che intitolò *Vira l'anarchia. Romanzo di un viaggiatore in poesia* (Firenze, Bemporad, 1921) ristampato poi con il titolo *Quando non c'era il Duce* (ivi, 1931). Su questo testo, cfr. E. Giuberti, *Viatico minimo per un viaggiatore in poesia*, in *Mario Puccini. Due giornate...* e in *Rassegna della Letteratura Italiana*, n. 1, 1986, pp. 19-28.

⁵⁴ La rivista madrilena «La Pluma» fu fondata da Cipriano Rivas Cherif e Manuel Azana e fu pubblicata dal giugno 1920 al giugno '23: Puccini vi collaborò regolarmente con articoli (le «cronacas italiane» appunto) che si occupavano di letteratura italiana ed erano «impregnadas de espíritu antidiannunziano» (vedi la comunicazione di María de las Nieves Muñoz Muñoz, *Reflexiones en torno a la primera traducción española de "I Malavoglia"*, in *I Malavoglia. Atti del Congresso Internazionale di Studi*, cit., vol. II, p. 900). Il nome di Verga tornava spesso in questi articoli spagnoli di Puccini, ma quello interamente dedicato a lui apparve nel dicembre del '21.

⁵⁵ Tra i numerosi studi critici dedicati da Puccini a Unamuno e da ricordare la monografia eponima pubblicata presso Forniggenti nel 1924. Cfr. E. Giuberti, *Viatico minimo...* cit., p. 169.

opere ultime. So che Ella non è ignoto in Spagna⁵⁶; ma gli spagnoli colti non sanno ancora la formidabile forza dei Suoi veri capolavori; e questi io ho cercato di far conoscere laggiù. S.Ruiz Castillo, direttore della Biblioteca Nueva, il quale ama molto la nostra letteratura (ha acquistato in questi ultimi tempi 4 libri in una volta del Papini) pubblicherebbe dunque volentieri qualche Sua opera. Se Lei gli vuol scrivere direttamente (o far scrivere) quale preferisce sia tradotta, e a quali condizioni (egli paga con una cifra a forfait) io ne avrò gran piacere. Se poi crede che faccia io l'ambasciata, tanto meglio per me, cui è serbato questo onore.

Il Ruiz Castillo — dirett. Biblioteca Nueva — sta a Madrid: Lista, 66. Qualora Ella vegga con simpatia la proposta, gli scriva dunque o mi scriva; ché il Castillo ha molti mezzi e pubblicherebbe uno dei Suoi libri in quest'anno di festa per Lei. (Se uscisse quest'anno, sarebbe poi mia cura far scrivere di Lei dai molti amici spagnoli tutto il bene che merita).

Devoti ossequi dal sempre fedele e devoto ammiratore

MARIO PUCCINI

P.S. Starò a Falconara fino al 2 settembre — dopo, il mio indirizzo è il seguente: Gavirate — Villetta propria (Lago di Varese).

Segn.: B.I.U.C. Ms.239.5025. Descr.: lettera autografa di tre facciate datata in calce, su carta intestata «PRO ESERCITO».

⁵⁶ Sull'interesse di alcuni eminenti intellettuali spagnoli per l'opera del Verga, vedi il citato intervento della Muñiz, che ricorda in particolare Unamuno (nella cui biblioteca erano presenti due volumi verghiani in edizione italiana), e Iblasco Ibañez (e il suo progetto non realizzato di tradurre in spagnolo le *Novelle rustiche* e *Per le vie*); tuttavia probabilmente la prima opera vergiana traducida en Espana fu *Cavalleria rusticana* (p.904, n.10), resa in catalano da C.Costa e J.M.Jordà nel 1909 con il titolo *Cavalleria rusticana (Escenes sicilianas)*. Era stata recitata però nel 1903 al Teatro Romea di Barcellona: cfr. Luis Llorente Jiménez, *Giovanni Verga en Espana*, in *Naturalismo e Verismo*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga, vol. II, pp.751-758.

XVII

VERGA A PUCCINI

Catania, 15 agosto 1920

Egregio Amico,

Rispondo brevemente (perché sto poco bene) ringraziandola della proposta circa la traduzione spagnola, della cui trattativa vorrà gentilmente incaricarsi, facendomene sapere le condizioni sulle quali spero ci metteremo di accordo.

Salutandola intanto

Suo
G. VERGA

Segn.: A.C.G.V. 1 M.P.L.70.4. Descr.: cartolina postale autografa datata scritta da un lato e con i saluti dal lato dell'indirizzo del destinatario: «A Mario Puccini — Falconara Marittima».

XVIII

PUCCINI A VERGA

Chianciano, 25 agosto 1920

Illustre Maestro,

Mia moglie mi comunica qui — senza mandarmi la lettera — la Sua risposta gentile. Scrivo subito al mio amico Castillo di farmi proposte concrete per i due romanzi⁵⁷. A Papini ha dato L.4000 per 4 volumi: ma Giovanni Verga merita di più: e questo io spero di poter ottenere. Appena tornerò a Falconara (e sarà tra giorni) manderò al Castillo le Sue opere: dicendogli che trovi anche un traduttore intelligente e scrittore vero; poiché una cattiva traduzione guasterebbe l'icasticità del Suo potentissimo stile.

⁵⁷ Si riferisce alla proposta di traduzione spagnola di opere di Verga presso l'editore Ruiz Castillo, fatta a Verga nella lett. XVI e genericamente accettata dal maestro catanese nella lett. XVII.

Gli amici di Catania mi avevano invitato a mandare due righe per l'album che Le sarà presentato il 12 settembre⁵²; ma la lettera, spedita nel Varesotto, e di lì a Falconara, e poi qui, ha troppo tardato; ed io sarò dunque, senza mia colpa, tra quelli che non La onorano!

Per fortuna, mi è stata offerta in questo mese la direzione di una collezione di novelle, alla quale voglio dare un carattere moderno e di grande serietà⁵³. Sarà una collezione del tipo di quella del Lemene — ma rilegata in raso e vendibile a un prezzo non inferiore alle L. 4. Il primo fascicolo (o meglio volume), se Lei non ha nulla in contrario, vorrei che contenesse cinque o sei novelle Sue: precedute da un mio profilo incisivo e robusto. Poiché penso che Ella non ne abbia di inedite, sceglierò tra quelle cadute in prescrizione: correggendo s'intende le bozze con grande attenzione: e, ripeto, facendole precedere da un mio profilo succoso e degno. Questo volume uscirebbe in settembre e però quando sarà ancor viva la festa che Le avranno fatta⁵⁴.

A questo proposito, vorrei pregarLa di una cortesia: di dirmi quale è il Suo fotografo catanese: al quale vorrei chiedere una copia del Suo più recente ritratto da pubblicare nel corpo del profilo: o farlo chiedere dall'editore.

Inutile aggiungere che, se Ella avesse invece alcune novelle inedite, o anche edite, ma corrette e di Sua proprietà, io Le farei dare quella somma che a Lei sembrasse opportuna dall'editore.

Mi scusi, illustre Maestro, della noia che Le ho data e creda ai miei più vivi auguri di lunghissima e serena vita

Suo aff.mo
MARIO PUCCINI

P.S. Se riuscirò a farLe fare il contratto con il Castillo (il quale paga a consegna di manoscritto) vorrà farmi un grande, un ambito regalo: donarmi una Sua

⁵² Vedi la nota 52.

⁵³ Puccini non indica l'editore, la Casa Editrice Urbis, perché Verga poteva dedurla dall'intestazione della lettera (vedi la Descrizione).

⁵⁴ Il libro in realtà uscì nel '21 con il titolo *Gas è il Re*, corredata dalla presentazione di Puccini intitolata *Verga* e da una bibliografia delle opere di Verga. Il volume contiene le seguenti avvertenze: «La proprietà Letteraria ed Artistica delle versioni originali, degli ornamenti, delle note critiche pubblicate in questa collezione spetta esclusivamente all'Editore il quale, adempiuti i suoi obblighi verso la legge e verso gli autori, eserciterà i suoi diritti contro chiunque e dovunque. Copyright 1921 by Casa Editrice Urbis — Roma; «Le novelle contenute in questo volume sono tutte dalle *Novelle Rustiche* — edizione riveduta e corretta pubblicata dalla VOCE Soc. Att. Editrice — Roma». Le "rustiche" scelte sono *Gas è il Re*, *Il Mistero*, *Gli orfani*, *La robe*, *Storia dell'astino di San Giuseppe*, *Di là del mare e Malaria*.

fotografia, anche minuscola, con la Sua dedica per il mio studio. Me la negherà? Non è un desiderio puerile!

Segn.: B.U.C. Ms.239.5024. Descr.: lettera autografa di due facciate su carta intestata «I MIGLIORI NOVELLIERI DEL MONDO | Collezione di volumetti rilegati in formato 6x9" contenenti le più belle novelle dei più grandi scrittori di tutti i tempi e di tutte le nazioni | Diretta da Mario Puccini | Casa Editrice Urbis di E. Camilucci | Roma | Piazza in Lucina, 40». La lettera è datata in calce «Chianciano (Siena) 25-8-20 | ma dal 27 o 28: Falconara Marittima (Villino Puccini)».

XIX

PUCCINI A VERGA

[Falconara, 8 settembre 1920]

Illustre Maestro,

Ricevo ora notizia dalla Spagna che Rivas Cherif⁵⁵ ha tradotto, e presto saranno pubblicati (ho chiesto presso quale editore: e, appena avrò risposta, glielo scriverò) *I Malavoglia* e *Vita dei campi*.

Lei ne sa nulla?

Se vuole altre informazioni, si serva di me. Presto Le manderò il numero della «Pluma», dove parlo di Lei.

Ossequi e auguri sereni

Suo aff.
MARIO PUCCINI

⁵⁵ Cipriano Rivas Cherif (ex borsista del Collegio Spagnolo di Bologna, amico e parente di Manuel Azana, ultimo presidente della Seconda Repubblica spagnola) tradusse *I Malavoglia* nel 1920 nella popolare collana «Universal» dell'editore Calpe, con l'proprio titolo *Los Malasugna*: la traduzione era preceduta da una breve prefazione di Rivas Cherif che conteneva i passi salienti dell'introduzione verghiana al romanzo. Sempre presso l'Ed. Calpe uscì *La vida en los campos*, nello stesso anno. Per lo stesso editore, ma tradotto da Miguel Cuevas, uscì nel 1921 anche *Il marito di Elena*. Rivas Cherif ammise, pubblicando delle note autobiografiche su una rivista messicana, l'origine innanzitutto mercenaria di queste traduzioni, pur aggiungendo che aveva cercato di «compaginare mi gusto con el de los editores». Per tutte queste notizie, cfr. i saggi citati della Monza Monzù, *Reflectiones...*, pp. 899 e sgg., nn. 10 e 11, e di López Jiménez, *G. Verga en Espagne*, pp. 751-754.

P.S. Le ha scritto il Ruiz Castillo? Può darsi che egli sia l'editore dei due volumi.
Non dimentichi un ritratto per me.

Segn.: B.U.C. Ms. 239.5023. Descr.: cartolina postale autografa; data del timbro postale.

XX

PUCCINI A VERGA

[Roma, ? settembre 1920]

Maestro,

Mi duole di dover insistere con questa corrispondenza che certo Le dà noia. Ma l'impegno assunto con il Ruiz Castillo mi obbliga a riscriverLe: e Le giuro con sofferenza. Ella è così in alto e lontano che è una colpa turbarla.

EccoLe la lettera del Ruiz Castillo⁴². Egli dice in sostanza che esiste già una traduzione mediocre dei *Malavoglia*: e domanda a Lei se detta traduzione è autorizzata. Alla lettera di lui Ella può del resto rispondere direttamente: soprattutto per quanto riguarda la traduzione del *Don Gesualdo* e di un volume di novelle da scegliersi in tutta la produzione. Se Ella crede, Maestro, che questa scelta la faccia io, premettendo una prefazione alla scelta stessa, di gran cuore me ne occuperò. E se non vuole più scrivermi, non importa: mi restituisca la lettera del Ruiz Castillo, assicurandomi che ha risposto direttamente.

I miei ossequi devoti

aff.
MARIO PUCCINI

Segn.: B.U.C. Ms. 239.5022. Descr.: lettera autografa non datata su una facciata; in testa alla lettera è scritto -Indirizzo: M.P. presso Casa Editrice Urbin, Piazza in Lucina 40, Roma-. Un'annotazione di altra mano a matita premette -Roma [il] 1920-: la lettera è sicuramente del settembre, compresa fra la precedente, dell'8, e la risposta di Verga, del 22. XXI

⁴² Non ci è pervenuta.

XXI
VERGA A PUCCINI

Catania, 22 settembre 1920.

Egregio Amico,

Mi affretto a restituirla la lettera del Castillo, dolente di aver tardato a riscontrare le sue precedenti essendo stato poco bene.

Ecco quanto posso dirle circa a questa traduzione spagnuola. Io non ho affatto autorizzato quelle che mi dice pubblicate abusivamente. Sarei disposto ad autorizzare quelle del Castillo. Ma non ho capito bene a quali condizioni e quale compenso egli offrirebbe. Certo preferirei il *forfait*. E questo tanto per *Malavoglia* quanto per *Mastro don Gesualdo*. Ma se posso consentire che delle mie novelle siano tradotte e pubblicate separatamente quelle che il traduttore preferisce, non mi piacerebbe vederle riunite diversamente in altro volume.

Abbia la bontà quindi di precisarmi ogni cosa per metterci d'accordo in tutto con Lei e Del Castillo.

In attesa La saluto cordialmente

Suo
G. VERGA

Segn.: A.C.G.V. I.M.P.L.70.5. Descr.: lettera autografa datata su tre facciate in carta vergatina. In testa Verga ripete il suo indirizzo: «Catania, via S.Anna 8: 22 settembre 920».

XXII

PUCCINI A VERGA

[Roma, 21 ottobre 1920]

Caro Maestro,

non ho ancora ricevuto dal Castillo il volume dei *Malavoglia* tradotto. Appena lo avrò, glielo manderò. Il Castillo pubblicherebbe dunque il *Don Gesualdo* e un volume di racconti. Io consiglierei o *Vagabondaggio* o le *Rusticane*. Lei che ne pensa? Egli Le offre un *forfait* di L. 1000 per ciascun volume (a *forfait*) pagabili alla consegna del volume in italiano e al ricevimento dell'autorizzazione. Se Lei dunque vuol preparare questa e i

volumi e mandarli a me — io mi interessero perché le siano subito mandati i denari. Se invece — ed è più semplice — Lei vuol fare tutto da sé — mi avverto: ed io scriverò al Castillo che Lei gli manderà direttamente ogni cosa. Per questa mia collezione, ho parlato con Prezzolini per avere l'autorizzazione a stampare 6 novelle delle *Rusticane* nella bellissima nuova edizione corretta⁶³.

Il volume ha una mia prefazione entusiastica e una bibliografia completa e un ritratto. In omaggio, Lei può mandare un certo numero di volumi.

Ella è il primo della collezione. Spero che non abbia nulla in contrario. Dopo di Lei usciranno Meredith, Tolstoi, Duhamel e altri grandi. Devote cose dal

Suo aff.
PUCCINI

P.S. Per la Sua fotografia, ho provveduto. Quindi, non si scomodi più a mandarla.

Segn.: B.U.C. Ms.239.5021. Descr.: lettera autografa non datata di una facciata su carta intestata come la lett. XVIII. La data e il luogo sono ricavati da un'annotazione incompleta di altra mano, a matita.

⁶³ Si riferisce all'ed. G.VERGA, *Novelle rusticane*, ediz. definitiva, riveduta e corretta dall'autore, Roma, «La Voce», 1920, pp.146. Su di essa e soprattutto sulla natura delle correzioni, che suscitano ancora pareri contrastanti, vedi FRANCESCO BRANCIFORTI, *L'iscrittore del reviso*, nel vol. *I tempi e le opere di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier, 1986, pp.131-132 (vedi anche la nota 90). Per il pagamento dei diritti delle edizioni della «Voce», vedi la lett. XXXIV.

XXIII

VERGA A PUCCINI

Catania, 2 novembre 1920

Egregio Amico, di riscontro sua lettera, accetto proposta traduzione spagnuola *Mastro Don Gesualdo*⁶⁴, e volume di *Novelle* (preferirei anch'io *Vagabondaggio*) alle condizioni da Lei indicate. Sarò a Roma fra giorni⁶⁵ e verrò a trovarla. Arrivederci dunque

Suo
G. VERGA

Segn.: A.C.G.V. I M.P.L.70.6. Descr.: cartolina postale autografa datata scritta su un lato. Indirizzo del destinatario: «All'Egregio Sig. Mario Puccini dalla Casa Editrice Urbis 1 Piazza in Lucina, 401 Roma».

⁶⁴ Questa laboriosa trattativa per la traduzione del *Mastro* presso Ruiz Castillo, nonostante l'invio dell'assegno di L. 2000, di cui si parla nelle lettere successive, evidentemente non andò in porto. Apprendiamo infatti dal citato saggio della Muñiz che il *Mastro*-*don Gesualdo*-ha esperado a ser traducida hasta 1969 cuando, por iniciativa de Antonio Prieto se encargó de hacerlo Giuseppe Di Stefano quien, además tradujo nuevamente *El Maestro* dejándole el título original (*Los Maestros*). Las seis novelas figuran en el volumen III de *Maestros Rústicos*, Barcelona, 1969; junto a ellas, en versión de diferentes traductores, han sido publicados también *La roba, Jeff el pastor y Rosso Malpelo*. (Reflexiones..., p.904, n.10). La studiosa spagnola segnala inoltre la successiva traduzione del *Mastro* curata da Marcial Suárez (Madrid, Alianza, 1971). Vedi anche LLOREZ JUANIZ, *Giovanni Verga...*, cit., p.752 e segg.

⁶⁵ Il 3 ottobre del '20 Verga era stato nominato senatore del Regno da Giolitti probabilmente su proposta di Benedetto Croce, allora ministro della Pubblica Istruzione (L. GUERRA, *Cronologia*, in Verga. *Guida storico-critica*, Roma, Editori Raimondi, 1979); ma, secondo Raya, colui che si dette più concretamente da fare per questa nomina fu Nino Martoglio (cfr. G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder, 1990); la fonte di Raya sono due lettere di De Roberto, del 6 e del 14 ottobre 1920, che ringrazia Martoglio per il suo interesseamento). Il Verga arrivò a Roma nella prima decade di novembre e alloggiò all'Albergo Milano. Prestò giuramento al Senato l'11 dicembre; già il 27 dicembre è di ritorno a Catania e vede De Roberto (vedi la lett. XXVIII). Gli incontri romani di Verga e Puccini cadono dunque in questo torno di tempo. (cfr. G. RAYA, *Bibliografia vergiana. 1849-1971*, Roma, Ciramni, 1972, p.263, nn.2874-2881).

PUCCINI A VERGA

[Roma], 16 novembre [1920]

Caro Maestro,

Ricevo oggi una lettera del Castillo in cui mi dice di averLe scritto direttamente a Catania -supplicandolo che mi dica se accetta la mia offerta, pronto a rimettergli l'importo delle Sue opere che voglio far tradurre».

Ha ricevuto⁶⁶

Io, in ogni modo, ho trovato — ma con difficoltà — il *Don Gesualdo* e le *Rusticane* e ho spedito.

Giungeranno con ritardo — ma giungeranno. Ho scritto al Castillo che fino a tutto novembre può spedire qui il denaro (Hotel Milano); dopo, a Catania. Ho fatto bene?

I miei bimbi e mia moglie La ricordano devotamente: io Le stringo la mano con tanto affetto devoto

Suo sempre
M. PUCCINI

P.S. Mi mandi a chiamare se ha bisogno di parlarMi, non si scomodi, perché potrei non essere alla *Urbis*⁶⁷.

Segn.: B.U.C. Ms 239.5020. Descr.: lettera autografa parzialmente datata su carta intestata come la lett. XV. Luogo e anno sono indicati da un'annotazione di altra mano a matita.

⁶⁶ Verga ricevette la lettera che è infatti conservata presso la B.U.C.: «Madrid, 8 de noviembre de 1920. Muy Sr. mio: Nuestro común amigo, señor Mario Puccini, me comunica que le ha dado cuenta de mi deseo de editar traducidos al español su *Mastro Don Gesualdo*, y un volumen de cuentos escogidos, que iría precedido de un estudio biográfico, histórico, bibliográfico, hecho por el mismo Puccini. Por la presente me complazco en ratificar a V. ese deseo, suplicándole me diga si puede satisfacerlo, lo que yo celebraría mucho porque quisiera que figurase su glorioso nombre en mi colección de grandes autores extranjeros. En pago de ambos volúmenes le enviaré un cheque de 2000 liras (dos mil) tan pronto como se digne V. darme su conformidad. Le anticipa las gracias y se ofrece de V. afmº S.S. J. RUIZ CASTRO». La lettera è dattiloscritta su carta intestata «BIBLIOTECA NUEVA I LISTA 66 I MADRID»; l'indirizzo del destinatario è «Sig. Senatore Giovanni Verga. Catania».

⁶⁷ Evidentemente, Verga è già a Roma e verosimilmente il loro primo incontro è già avvenuto.

VERGA A PUCCINI

[Roma] 30 novembre 1920

Caro Puccini

Mi dispiace che non mi abbia trovato, ma letta la lettera del Bemporad che Lei gentilmente mi comunica, debbo dirLe senz'altro che non posso assolutamente accettare le condizioni in essa proposte⁶⁸. Se il Commendator Bemporad si mantiene sulla linea dell'accordo verbale dell'altro giorno, io non ritiro il mio impegno. Caso contrario non se ne parli più.

Suo aff.mo
G. VERGA

Descr.: lettera autografa di una facciata su carta intestata «Albergo Milano — Roma 20», appartenuta all'archivio della Casa Editrice Roberto Bemporad e figlio e conservata presso la Casa Editrice Giunti di Firenze, quando Antonio Mazzarino l'ha pubblicata nel suo *Trittico vergiano*, p.842 (vedi la Nota ai testi).

⁶⁸ Evidentemente, nei giorni precedenti questa lettera, Puccini si era fatto, verbalmente, intermediario presso Verga delle intenzioni del Bemporad di acquisire i diritti per la ristampa di tutte le opere dello scrittore catanese, diritti posseduti da Treves. Nello stesso giorno Puccini scrive a Bemporad la seguente lettera, anch'essa pubblicata da Antonio Mazzarino (*Trittico* ... cit., p. 842) e proveniente dall'archivio dell'editore fiorentino: «Caro Commendatore, tornò ora da Verga. Non trovato, un'ora fa, gli avevo mandato la Sua lettera (quella a macchina) pregandolo di pensarci su, che sarei tornato. Ma le mie parole di ora non hanno mutato la Sua decisione. Aggiunga che ha ricevuto dal Treves una copia del *Don Gesualdo* e una dei *Malavoglia*, legate in tela rossa con su scritto in oro "per l'ottantunesimo di G. Verga"; questi libri portano la scritta rispettiva "settimano e nono migliaio". Questa faccenda costituisce l'ostacolo maggiore. Egli è deciso a riprendere la Sua parola ed io non ho saputo che dire e fare. Forse, venendo Lei, e riacciacciando le trattative al punto di partenza, sarebbe possibile combinare. Perché in fondo egli non pretende ormai che 100.000 lire; e non come la prima volta 50.000 a firma di contratto e 20.000 annue per 5 anni. Lei non può? — Io no so proprio come conciliare questa faccenda che ormai mi pare diventata incresciosa per me, per Lei, per Verga. Tuttavia, io La supplico di pensarci su, prima di abbondonarlo. Forse potrebbe portare a 6 anni l'epoca di cessione a forfait. E sei anni non sono pochi. Veda un po': ma mi dia nuove presto o venga Lei a concludere o a sconcludere. Il Verga pare che sia molto contentissimo delle novemila copie raggiunte dai *Malavoglia*, e anche dell'attenzione che Treves ha avuto! Gli ho detto: Le avesse almeno mandate legate tutte le opere! — Ha sorriso; ma svolgigliatamente. Faccia Lei, insomma. I vecchi sono ostinati, ed io non ho potuto addomesticarLo. Mi telegrafi o venga senza ritardo. Suo aff. M. PUCCINI».

PUCCINI A VERGA

[Roma, 18 dicembre 1920]

Caro Maestro,
 Sono venuto da Lei senza trovarlo⁶⁹. Non si menavigli del silenzio di Bemporad⁷⁰.
 E' a Milano per un affare urgente. Ho qui lo *chèque* di Casillo: L. 2000, arrivato stamani.
 Se Lei viene e non mi trova — avrà lo *chèque* dall'editore Stella.
 Si ricordi di mandare alla Sig. Renée Erdős⁷¹ Kekólyo - n.6 - Budapest I:
Don Gesualdo
Malavoglia (raccomandati)

Castillo dice che le *Rusticane* non formano un volume dei Suoi. Io vi aggiungerei tre o 4 novelle di *Cavalleria Rusticana*. Che dice Lei?
 Farò io la prefazione dell'edizione spagnola.
 Castillo vuole qualcosa di De Roberto. Che mi consiglia di... consigliargli? Quando parte? Desidero vederla per augurarle buon Natale!

Sempre suo
 Puccini

Segn.: B.U.C. Ms. 239.5019. Descr.: lettera autografa non datata su carta intestata come la lett XVIII; data e luogo sono ricavati da un'annotazione di altra mano a matita.

⁶⁹ Gli incontri notturni tra Verga e Puccini dovevano essere piuttosto frequenti: quando l'uno non trovava l'altro lasciava un messaggio scritto (Puccini in Senato all'Albergo Milano, Verga alla sede della Uabis). Di questi incontri Puccini parla in alcune pagine di ricordi: «andavo io a prenderlo all'albergo, quasi sempre; ma talora, uscito da Palazzo Madama, piano piano, per il Pantheon e per il Campo Marzio, Verga raggiungeva piazza San Lorenzo in Lucina dove io allora dirigeva una piccola casa editrice. Piaceva al caro vecchio domandare e ascoltare; ma non gli dispiaceva anche di raccontare e di canticare» (M. Puccini, *Verga a Milano*, in *Milano, casa Almano*..., Milano, Geschini, 1999, p. 205).

⁷⁰ A questa data la trattativa col Bemporad era andata in porto: Verga aveva disdetto i vecchi contratti con Treves e il 9 dicembre aveva inviato a Bemporad una bozza di contratto; questo fu stipulato due giorni dopo e prevedeva la cessione dei diritti per un decennio e la pubblicazione progressiva delle opere, a partire dalla scadenza dei relativi contratti con Treves. Lettera e contratto sono stati pubblicati dal Mazzarino (*Treviso*..., cit., pp.843-5). Il contratto con Bemporad prevedeva, tra l'altro, che «da ditta Bemporad farà una collezione delle opere di Giovanni Verga in tipo elegante ed uniforme lanciandola con tutti i mezzi che sonno sia disponibile e che per eliminare, per quanto è possibile la caduta di opere in dominio del pubblico, l'Autore potrà, se lo crede, preparare nuove edizioni di *Avrei Storia di una capitana*, ritoccate e corrette in modo che le edizioni Bemporad di esse siano le sole autorizzate e sia possibile averne la tutela legale». Verga era infatti scottato dalle edizioni "pirata" di *Avrei* (Vitagliano, 1920) e *Storia di una capitana* (Ormanio, 1914).

⁷¹ A questa scrittura ungherese Puccini dedicò l'articolo *Renée Erdős* pubblicato dalla «Iena Letteraria» del 16 maggio 1920. Evidentemente la Erdős voleva tradurre Verga in ungherese, e di questo progetto Verga e Puccini dovettero parlare di persona a Roma.

PUCCINI A DE ROBERTO

[Roma, 20 dicembre 1920]

Illustré Sig. De Roberto,

Mi darà Ella cinque novelle brevi, tra le Sue più belle per questa collezione? Anche edite, naturalmente: in volumi [?] o in riviste. Sarà compensato onestamente e Le sarà lasciata la proprietà delle novelle stesse. E' una collezione di grandi nomi e Lei non deve mancare. Hanno aderito Albertazzi, Panzini e altri. Verga è il primo della serie. Come già con Verga, che, venendo a Catania, gliene parlerà, ho fatto anche il Suo nome al direttore della Biblioteca Nueva di Madrid che mi chiedeva le opere più belle della narrativa italiana da tradurre. E ho consigliato i *Viceré*. Detta biblioteca dà L.1000 a forfait. Verga per due volumi ha avuto L.2000. Se Lei aderisce, può mandare senz'altro una copia del romanzo al Signor S. Ruiz Castillo — Biblioteca Nueva — Madrid — con l'autorizzazione: e subito riceverà lo *chèque* di L.1000⁷².

Ho pregato il Maestro Verga di portarLe i miei saluti devoti. Se Ella accetterà la proposta del Castillo, io aiuterò, non appena i *Viceré* saranno stampati in castellano [sic!], il lanciamento dell'opera. Comunque, nella «Pluma» di Madrid (dove io redigo la rubrica «cronacas italiane») ho già parlato di Lei e se Ella mi farà mandare *All'ombra dell'ulivo* e *Ironie*⁷³ le dedicherò uno stelloncino⁷⁴.

Ossequi
 MARIO PUCCINI

⁷² Anche nei confronti di De Roberto, dunque, Puccini avvia due iniziative editoriali: la traduzione spagnola dei *Viceré* presso Ruiz Castillo e l'antologia di novelle che egli stesso curerebbe per la sua collana della *Urbis*: come il prosieguo del catteggiò dimostra, entrambe le iniziative non andarono in porto.

⁷³ *All'ombra dell'ulivo* e *Ironie* furono pubblicate entrambe presso Treves nel '20: nello stesso anno usciva, presso Vitagliano, *La Cicote*.

⁷⁴ Era intenzione di Puccini dunque far conoscere anche De Roberto in Spagna: ma la traduzione dei *Viceré* non andò in porto (vedi lett. XXIX). Di questi articoli sulla «Pluma» non restano tracce, e stupisce l'assenza di De Roberto nel volume di critica letteraria che Puccini pubblicò in Spagna (*De D'Annunzio a Pirandello. Figuras y corrientes de la literatura italiana de hoy*, Valencia, Editorial Semper, 1927), nel quale parla spesso di Verga, ma anche di letterati non certo più eccellenti di De Roberto come Albertazzi, Panzini, Thovez, etc.

P.S. Se i due volumi me li manda Lei, non dimentichi la dedica autografa.

Segn.: B.U.C. Ms.238.34-46-48; Descr.: lettera autografa non datata su carta intestata come la lett. XVIII. La data è ricavata dal timbro postale. In calce Puccini scrive il proprio indirizzo: «Villa Trezza 1 via Flaminia 337 I Roma (35)».

XXVIII

DE ROBERTO A PUCCINI

Catania, 28 dicembre 1920

Gentilissimo Puccini,

Da lungo tempo senza Sue notizie²⁵, sono ora lietissimo di apprendere dalla Sua amabilissima lettera e dal mio grande amico Verga che Ella è a Roma, che lavora — e che si rammenta di me. Ella può fare sicuro assegnamento sul mio volumetto per la Sua raccolta; anzi, se volesse scegliere Ella stessa le cinque novelle, o se ne rammentasse qualcuna che gradirebbe di veder compresa nel libricino, tanto meglio. Mando al signor Ruiz Castillo *I Viceré*, e La ringrazio di avergli suggerito l'opera mia. A Lei sono dolente di non potere offrire subito le *Ironie*, perché non posseggo più nessuna delle dodici copie che Casa Treves me ne mandò, né mi è riuscito di trovarne presso questi librai. Scrivo a Milano per averne un esemplare, che tengo ad offrirle direttamente; per il momento voglia Ella gradire, con l'*Ombra dell'olivo*, un altro volumetto di novelle, *La "Cocotte"*, dal quale La scongiuro di portar via l'orrida e turpe copertina, apposta a mia insaputa dall'editore²⁶.

²⁵ Da circa un anno, dal tempo cioè della richiesta di novelle per «La Sera» (vedi le lettere XI-XV).

²⁶ Questa copertina angustio parecchio De Roberto, come testimonia Marco Praga in una lettera dell'8 aprile 1921 ad Enrico Cavacchioli, direttore dell'editrice Vitagliano: «De Roberto teme la fantasia degli illustratori delle copertine Vitagliano. La teme dopo quella che fu inflitta a *La "Cocotte"*. E teme ancor più che quella fantasia si shrighi eccessivamente dato il titolo del nuovo volume: «L'Eva eterna». C'è da aspettarsi, che so, una clitoride senza fine...» (vedi M. PRAGA, *Lettere a Federico De Roberto*, a c. di Ninfa Leotta, Catania, Fondazione Verga, 1987, p.315). Praga si riferisce ad una raccolta di novelle che doveva intitolarsi *Eva eterna* e che De Roberto voleva pubblicare con Vitagliano: non solo la raccolta non uscì presso Vitagliano, ma non se ne ha nessuna notizia. Questa trattativa con Cavacchioli rappresentava per De Roberto una soluzione di ripiego, dopo la rottura con Bemporad (vedi la nota successiva). Strano che non abbia pensato,

Verga mi parla anche, in nome Suo, del signor Bemporad. Le sono infinitamente grato del pensiero; ma con quel signore, dal quale avevo ricevuto un invito fin da tre mesi addietro, ho rotto ogni rapporto per il modo iniquo e indegno col quale egli mi ha trattato²⁷.

Grazie ancora una volta a Lei, caro Puccini, di tutto. E con i migliori

dovendo scegliere un piccolo editore, a mandare proprio a Puccini queste novelle nuove.

Anche a prescindere dalle sue copertine, la Casa Editrice Vitagliano non doveva comunque essere un modello di efficienza e serietà; già nel marzo del '20 Praga aveva così avvertito De Roberto: «Se combini col Vitagliano bada alle bozze. Io mi son fidato, ché si trattava di comporre su uno stampato. Sono uscite più strafalcioni che parole. Persino salti di righe, che tolgo il senso ai periodi» (ivi, p.143). Né bisogna dimenticare l'edizione «pirata» di *Eva* (vedi la nota 70). Il volume che raccoglie le lettere di Praga a De Roberto testimonia che il comunediografo milanese era una preziosa miniera di notizie per l'uomo isolato catanese, oltre che un intermediario solerte con gli editori a lui amici.

Proprio contro le copertine-civetta in voga all'epoca, e molto più adatte ai romanzi di Guido da Verona o Zuccoli, si scaglia spesso Puccini in *Vita Janacekia*. Egli stesso era stato appena vittima di un'altra copertina piuttosto lasciva della casa editrice Vitagliano, che nel '20 gli aveva pubblicato la raccolta di racconti *Brievi*.

²⁷ Sin dal marzo del '20, De Roberto aveva appreso da Praga diverse cose utili: innanzitutto che, dato il sorgere di molte nuove case editrici «che vogliono fomarsi per così dire un repertorio, e perciò danno la caccia all'autore» (M. PRAGA, *Lethie...* cit., p.146), l'occasione era propizia per chiedere compensi più elevati; inoltre che, forse proprio per rispondere a questa concorrenza spietata, Bemporad proponeva contratti favolosi agli autori più in voga — mezzo milione a Guido Da Verona, 150.000 lire a Pirandello (ivi, pp.141-142). Praga l'aveva inoltre ragguagliato sui compensi che egli stesso riceveva da Treves e sui suoi progetti: «Ora scrivo un libro [...] Se il Treves mi da quanto voglio rimarrò con lui, se no vado altrove, e son sicuro di aver ciò che voglio; cioè: 20% sul prezzo di copertina, ossia 1 lira o 1,20 per copia. 5000 lire anticipate e assicurate» (ivi, p.142), aggiungendo che «il tuo nome vale cento volte più del mio come romanziere e novelliere» (ivi, p.141).

Il 15 ottobre, su suggerimento di Pirandello, Bemporad gli propone un contratto; ecco il testo della lettera, conservata nella B.U.C. (Ms.238.187-40; Firenze, 15 ottobre 1920). Il mo Signor Federico De Roberto — Catania. L'amico Pirandello, sapendo di farne una cosa gradissima mi ha diffusamente scritto di un contratto di edizione con Lei. Da molto tempo desideravo infatti di avere modo di chiederLe la sua collaborazione, e di dirLe che ammirò sinceramente le sue qualità eccezionali di scrittore. Devo pure confessarLe che il contratto globale di cui mi parla il sig. Pirandello mi è reso difficile in questo momento dal periodo speciale che attraversa la mia Azienda; periodo di raccoglimento, di trasformazione; nel quale sto cercando di raggiungere una larga potenzialità tecnica senza la quale non posso esplicare il mio largo programma di lavoro. Vorrei perciò pregarLe di darmi intanto uno dei nuovi romanzi che sta preparando; lo allestirò con molta cura, gli dedicherò un largo lavoro di propaganda editoriale, che le dimostrerà quanto io desideri di meritare la sua amicizia. Intanto l'attuale difficile stato di cose migliorerà e potremo pensare al contratto unico. Inutile dirLe che se crede di accontentarmi considererò con molta correttezza [sol] la forma di contratto che vorrà richiederme. In attesa di un suo cenno mi creda, con ogni ossequio dev.mo Enrico Bemporad» (lettera dattiloscritta di una facciata, con firma manoscritta, su carta intestata «R.Bemporad & Figlio I Editori Firenze»).

L'occasione è ghiotta, perché Bemporad è un editore in espansione, anche se cautamente dice di non potersi esporre troppo: il 24 novembre del '20 Praga comunica a De Roberto le

augurii per l'anno nuovo e per tutti quelli che verranno dopo, e con una
affettuosa stretta di mano, mi creda sempre, e più che mai Suo

aff.mo e gratis.mo
F. De Roberto

Segn.: A.C.G.V. IMP.14.5. Descr.: lettera autografa datata di tre facciate.

indiscrezioni di cui è a conoscenza sulla pessima condizione finanziaria della Casa editrice Vitaglione, in procinto di essere assorbita proprio da Bemporad. Alla luce di tali notizie aggiunge anche: «a mio giudizio tu faresti male a concludere un contratto con essa che ti legasse per tutte le tue opere passate presenti e future. Legarsi mani e piedi non conviene, tanto più con una ditta nuova, che non è un passato e le cui sorti sono ancora incerte. Tener un piede, e magari una gamba in Casa Treves non mi parebbe male nei tuoi panni, [...] Questo è il paer mio, e te lo do un po' per pratica d'affari un po' perché vivendo qui posso meglio fidare Familiante» (iv, p.177).

De Roberto vuole pubblicare una raccolta di novelle e ristampare *L'Illustration* in data 28 novembre 1920 risponde a Bemporad proponendogli l'esclusiva delle sue opere. La B.U.C. (Ms.238.189-91) possiede la risposta dell'editore: «Firenze, 2 dicembre 1920. Gentilissimo Signor Federico De Roberto — Catania. A sua gentilissima del 28 u.s. — Anche a me piacerebbe molto assicurare alla mia Casa, in modo esclusivo, la sua attività letteraria. Ma prima di prendere un impegno di tanta vastità mi occorre, come le ho scritto, ancora qualche mese di raccoglimento e di attesa, perché desidero che ad ogni nuova importante iniziativa corrisponda un ampliamento di mezzi tecnici e questo è vicino, forse, ma non ancora imminente. Attendendo, dunque, potremmo metterci d'accordo rapidamente per il suo nuovo libro di novelle e per la ristampa del romanzo. Io parto da questo principio: quando all'Autore è assicurato il giusto compenso che avrebbe, per un'edizione regolare di un libro, diviene di comune interesse che questo libro abbia la veste tipografica e il prezzo di copertina più adatti a quella larga diffusione che è desiderata. Ma per fare questo occorre che il criterio delle percentuali serva soltanto per fissare, in massima, il compenso all'Autore; fissato questo, l'editore deve considerare questo elemento del costo di produzione come stabile, per avere le mani libere a porre il prezzo commerciale del volume che gli sembra più conveniente. Perciò direi: un volume di novelle nuovo, basta che sia di circa 280/300 pagine, in modo che la sua lettura sia attraente e rapida, che le novelle siano, il più possibile, omogenee. A sei lire, il volume potrebbe essere forse troppo caro, come il romanzo, che non ho ancora ricevuto, ma che Ella mi dice voluminoso, potrebbe essere troppo a buon mercato. Ma io ho intenzione, naturalmente, di mettere dei prezzi di copertina prudenti perché quello che mi importa soprattutto è vendere molte copie. Perciò Le propongo, in questo nostro primo contratto, che sarà quasi certamente provvisorio, perché servirà di esperimento al contratto globale che ci auguriamo, di darle L.1,40 per ogni copia, di ogni volume, che sarà effettivamente venduto. All'atto della stampa, se ci tiene, un anticipo corrispondente a parte delle copie stampate. Il resto a fin d'anno, in base al resoconto. In attesa di una sua risposta, che ci permetta di concretare rapidamente, mi creda, con cordiale ossequio, suo dev.mo Enzo Bemporad» (lettera dattiloscritta di due facciate con firma manoscritta, su carta intestata come la precedente).

La replica, presumibilmente piccata, di De Roberto dovette insistere in particolare sulla questione dell'anticipo, cui veniva spinto in certa misura dalle cose scrittegli da Praga che però gli aveva raccomandato di insistere solo in relazione alle case editoriali nuove, non ancora consolidate (cfr. M.Praga, *Lettere...*, cit., p.147). In ogni modo, il tenore della lettera offese Bemporad tanto da provocarne la seguente risposta (B.U.C. Ms.238.192-4): «Firenze, 21 dicembre 1920. Gentilissimo Signor Federico De Roberto — Catania. Mi spiace moltissimo che i nostri rapporti, iniziati con tanta cordialità, siano ora turbati da un equivoco. Io non ho mai pensato né

XXIX

PUGGINI A DE ROBERTO

[Roma, 7 gennaio 1921]

Illustré Amico,

Grazie, grazie. Sono dolente che Ella non sia stato trattato bene dal

a subordinare un accordo ad esame di un volume suo, né a permettermi di formulare la menoma riserva sul nostro contratto. Ho una fiducia grandissima nel suo talento, considero un onore gradito per la mia Casa editrice di poter annunziare suoi volumi. Ma la colpa di tutto è la questione dell'anticipo. Se un autore avesse veramente fiducia nel suo editore, non so perché la base del contratto d'edizione debba essere, come Ella dice, nell'anticipo. Quando l'autore sa che perceperà un dato compenso su ogni copia del suo libro venduta, se crede che l'editore sappia vendere, diffondere, indurre a comprare, non ha nessun bisogno di anticipo, che significa garanzia di minimo di vendita. In ogni modo, col vivo desiderio di accontentarla, io non ho discusso né il significato morale, né la noia rappresentata dallo sborsa di una somma ben prima di aver pronti i volumi. Io accettavo in massima tutte le sue condizioni. Soltanto per formalità le ho scritte che mi riservavo di mandarle una bozza precisa di contratto dopo aver letto il romanzo. Avrei potuto, infatti, dalla lettura, trarre qualche suggerimento speciale: come chiederle, — non per ragioni d'arte, ma per ragioni editoriali, — un cambiamento di titolo, come pregarla di premettere alla ristampa una prefazione, ecc. Esemplifico semplicemente. Ma, infine, quando uno assume un impegno minimo di vendita, ha il dovere preciso di assumere gli elementi di conoscenza necessaria. Ammetto che è mio torto di non conoscere già il suo romanzo, felix culpa, se lo accetto senza conoscerlo, — colpa ben perdonabile, in ogni caso, in un editore che dedica dieci ore al giorno, da trent'anni, ai libri suoi. Non rilevo il suo accento al contratto con Giovanni Verga. Ella stesso, con modestia anche eccessiva, ha intuito che è stato un contratto al quale mi sono indotto eccezionalmente, con un sacrificio assai grave, e convinto che nessuno dei miei Autori avrebbe potuto non condividere l'orgoglio di pubblicare insieme al grandissimo Scrittore. Spero dunque che la sua decisione non sia definitiva e attendo una sua buona risposta per mandarle la bozza del contratto. Attendo anche il manoscritto delle novelle. Gli migliori auguri per le prossime feste e con devoto ossequio, suo Enzo Bemporad. Lettera dattiloscritta di due facciate con firma manoscritta, su carta intestata come le precedenti. È difficile dar torto a Bemporad: anche i suoi contratti più ricchi riguardavano però opere nuove di autori in voga, o singole eccezioni come, appunto, Verga. Questo contratto di centomila lire offerto da Bemporad a Verga, dovette comunque impressionare molto De Roberto il quale ne scrisse all'editore (come si evince dalla seconda lettera di quest'ultimo), e, il giorno 27, a Praga, che così commentò scrivendo il 30 all'amico: «Non credo alle centomila di anticipo del Bemporad al Verga. Giò, se la cifra fu pronunciata da Don Giovannino, non o il dritto di metterla in dubbio. Ma dovrei supporre che il Bemporad è un imazzato, e che non passerà molto tempo e avremo notizia del suo fallimento. Ma che, si scherza? Grandissimo il Verga, ma invenduto e invendibile. Cose di pazzi, dicono a Napoli» (MLPrMa, *Lettere...*, cit., pp.195-196). Se si deve prestare fede alle parole dell'editore fiorentino la sua fu invece proprio una scelta perdente in termini finanziari ma che prevedeva un "ritorno" in termini "d'immagine". In ogni modo, come dimostrano queste parole scritte a Puccini, De Roberto considera la lettera di Bemporad del 21 dicembre come il segno della rottura definitiva: toni simili avrà usato anche nella lettera del 27 a Marco Praga.

Bemporad che mi pare avviato a nobile metà. Ne sono dolente, dico: perché a me, verbalmente Egli disse che avrebbe fatto di tutto per avere, tra i suoi autori, il romanziere dei *Viceré*⁷⁸. Credo che la colpa sia piuttosto di quelli che lo attorniano: i quali lo fanno spesso deviare verso le fame dell'ultima ora, quelle povere ed equivoche fame che non dureranno più di una candela veneziana. Ma tant'è: la sorte dei grandi e veri artisti, come Lei, è stata sempre vile e sconosciuta. Ma verrà l'ora anche per Lei: e noi giovani non saremo gli ultimi ad invocarla. Il grande Verga mi parlava, giorni sono, di una Sua novella -*I due vecchi*, dicendomi che è bellissima⁷⁹. Ma io non la conosco. Io sceglierrei nei Suoi primi volumi, anche. Ma non ho che la *Sorte* e i *Documenti*⁸⁰. Vuol scegliere Ella stesso, non dimenticando -*I due vecchi*? Io scriverò il profilo - prefazione. Ma Lei mi deve mandare un ritrattino (e uno per il mio studio lo avrebbe con dedica?) e una bibliografia completa. Si tratta di non superare le 120 paginette di un volume in 6-rimo. Cinque novelle possono dunque bastare. E mi dica quello che vuole perché io Le faccia mandare il compenso dalla Casa Editrice.

Il Castillo Le manderà L. 1000. E quando la traduzione del libro uscirà — io aiuterò il successo dell'opera.

Sulla «Pluma» di Madrid ho già accennato a Lei: ma ora che Lei mi manda (ed io La ringrazio molto molto) altri Suoi libri, Le dedicherò in quell'ottima rivista (una specie di «Voce») un paragrafo.

Grazie ancora della Sua attenzione e bontà: verso il 10 o 12 gennaio Le farò inviare un mio romanzo⁸¹ — nella speranza ch'Ella lo legga.

Auguri di buon anno, a Lei ed ai Suoi: e se viene a Roma, mi avverto. Con devozione e ammirazione, mi creda ancora e sempre

Suo dev.
MARIO PUCCINI

⁷⁸ Probabilmente Puccini aveva avuto questo colloquio con Bemporad prima del 21 dicembre, data della terza lettera dell'editore a De Roberto (riportata nella nota 77), prima cioè che i rapporti tra i due precipitassero: si ricordi che era stato Verga a riferire verbalmente a De Roberto dell'interessamento di Puccini presso Bemporad, e né Puccini né Verga potevano aver saputo della rottura tra i due prima della partenza di Verga per Catania.

⁷⁹ Si tratta in realtà di *I vecchi*, splendida novella, ma niente affatto nuova perché pubblicata nei *Processi verbali* (1^a ediz. Milano, Galli, 1890); d'altronde in questa stessa lettera Puccini dice di non possedere questa raccolta, ma solo *La sorte* e i *Documenti umani*.

⁸⁰ *La sorte* era uscita in tiratura limitata presso il catanese Giannotta nel 1887, poi ristampata con modifiche nel '91 da Galli e nel 1910 da Treves; *Documenti umani* uscì in prima edizione da Treves nell'88, poi da Galli nel '96.

⁸¹ Si tratta di *Vira l'anarchia*: v. la lett. XVI.

Segn.: B.U.C. Ms.238,3441-3. Descr.: lettera autografa non datata di due facciate su carta intestata come la lett. XVIII. In calce alla lettera Puccini pone il suo indirizzo: Villa Trezza I via Flaminia 337 I Roma (35). La data deve essere collocata tra il 28 dicembre 1920, data della lett. XXVIII di De Roberto, e i primissimi giorni di gennaio del '21, prima del 10 in ogni caso, data cui si accenna nella lettera per l'invio di *Vira l'anarchia*.

XXX

PUCCINI A VERGA

[Roma, ? gennaio 1921]

Caro Maestro,
dolentissimo che non mi abbia trovato, sono corso subito al Milano (ore 3) ma Lei non c'era. Poiché vorrei evitare un altro viaggio qui (sebbene tutta la giornata di domani io non mi muova da piazza in Lucina) sia tanto buono dirmi subito a che ora posso trovarLa al Milano.

Nella viva fiducia di esprimere a voce il mio sentimento, e di parlare della nota faccenda del Castillo, La ossequio devotissimamente

Suo aff.mo
M. PUCCINI

Segn.: B.U.C. Ms.239,4549. Descr.: lettera autografa non datata su carta intestata come la Lett. n. XVIII, catalogata alla B.U.C. come del 1921, ragionevolmente del gennaio o dei primissimi di febbraio, comunque dopo il 22 gennaio, data della partenza di Verga per Roma (cfr. G.Iaya, *Villa di Giovanni Verga*, cit.).

XXXI

DE ROBERTO A PUCCINI

Catania, 2 febbraio 1921

Gentilissimo Puccini
il nostro grande Verga mi comunica la letterina⁸² che Ella gli lasciò al

⁸² Non ci è pervenuta.

Senato, nella quale si parla del volumetto delle mie novelle. Io già Le dovevo a questo proposito una risposta; ma, avendomi Ella scritto che il Verga avrebbe inaugurato la serie dei «Migliori novellieri», io pensai, e gli dissi, che nel trattare per sé egli avrebbe potuto anche definire il mio contrattino — beninteso facendo le debite differenze tra l'opera sua immortale e le modeste mie pagine. Il Verga mi assicurava di non rammentare che Ella gli avesse mai chiesto un volumetto di novelle per la collezione; ma io non potevo dubitare della notizia da Lei datami, e piuttosto dubitai della memoria del nostro amico⁸³; tanto più perché avevo già visto il nome del Verga figurare, nei «Libri del giorno», fra gli autori dei quali la collezione dei «Novellieri» ha pronte le opere. Ma anche ora, dopo essersi incontrato un'altra volta con Lei, il mio amatissimo Maestro insiste nell'assicurarmi che «egli (Lei) non mi ha mai parlato di novelle mie, edite o no, perché sa che le ho impegnate tutte col Bemporad». Rinunzio a spiegare l'enimma; ma tengo a ripeterle che quando si era parlato col Verga del compenso, io avevo insistito (nonostante le sue amichevoli proteste) nel dirgli che bisognava distinguere tra lui e me; e rammento anzi che avendo egli accennato, per sé, alla cifra di 2000 lire, io gli avevo spiegato in tutte lettere che il compenso mio doveva essere inferiore a questa somma. Ella mi offre ora 1000 lire, ed io le accetto⁸⁴.

Resta da scegliere le cinque novelle. Io ne ho pubblicato cinque volumi (oltre alcuni volumetti)⁸⁵ in ciascuno dei quali forse se ne potrebbe trovare una meritevole di passare nella Collezione. Poiché Ella possiede *La Sorte* e i *Documenti umani*, La prego vivamente di voler scegliere in codeste due raccolte. Non ne scelga più di due — e, naturalmente, se due non le trovasse,

⁸³ Il 12 gennaio dello stesso '21 De Roberto scriveva a Salvadino Lopez che «Verga, fisicamente, con i suoi ottantadue anni, sta molto meglio di me, ma perde la memoria e mi è di poco conforto» (citato da G.RAVA, *Bibliografia*, cit., p.266); qualcosa di simile dovette scrivere l'anno precedente a Marco Praga se questi, il 3 marzo del '20, gli rispondeva: «Giò che mi dici del Verga mi addolora ma non mi stupisce. Ottant'anni son molti. Ma già 6 anni fa, nel '14, l...l. n'ebbi un'impressione penosa. Mi parve che la sua mente non fosse più quella» (M.PAGA, *Lettere*, cit., p.139).

⁸⁴ Probabilmente di questo compenso per l'antologia di novelle si parlava nella lettera lasciata a Verga, non pervenutaci, poiché nella lett. XXX si accenna solo al compenso offerto da Ruiz Castillo per la traduzione spagnola.

⁸⁵ Non è chiarissima la distinzione tra volumi e volumetti: i primi, tuttavia, dovrebbero essere *La sorte* (1ª ediz. Giannotta 1897; poi Galli, '91, e Treves, 1910), *Documenti umani* (1ª ediz. Treves 1888; poi Galli, '96), *Processi verbali* (1ª ediz. Galli, 1890; poi Baldini, '99), *L'albero della scienza* (1ª ediz. Galli 1890; poi Baldini, '99 e Treves, 1911) e *La "Cocotte"* (1ª ediz. Vitagliano, 1920); i volumetti sarebbero allora *La morte dell'amore* (1ª ediz. Pierro, 1892), *Gli amori* (1ª ediz. Galli, 1898), *La messa di nozze. Un segno. La bella morte* (1ª ediz. Treves 1911) e *Bronte* (1ª ediz. Treves, 1920).

me ne additi anche una sola (o nessuna?). Quando avrò la Sua risposta, affiderò ad un amico di qui la scelta fra gli altri volumi. Scegliere da me non so né posso, malato come sono di abulia e di follia del dubbio. Non posso dare anche a Lei la preghiera di scegliere tra gli altri volumi perché sono esauritissimi e di alcuni neanch'io posseggo un esemplare.

Mentre ho il piacere d'intrattenermi con Lei, vorrei ancora dirle che dopo avere spedito al signor Ruiz Castillo (fin dal 28 dicembre) una copia dei *Viceré* e una lettera dove gli dicevo come e perché gli mandavo quel libro — cioè, da parte Sua, per la traduzione spagnola, in compenso della quale accettavo le 1000 lire da lei offerte in nome di lui — quel signore non ha mandato né 1000 lire né cinque centesimi, né una sola parola per dire che manderà, o che non manderà: silenzio perfetto. E' da escludere il caso che non abbia ricevuto nulla, perché tanto il libro che la lettera erano raccomandati, e di entrambi serbo la ricevuta. Ella mi farebbe cosa molto grata se volesse scrivergli una parola per chiedergli il perché del suo contegno almeno singolare. Se non vuol tradurre il libro che la Sua indulgenza per me gli suggerì, nessuno lo obbliga; ma una parola di risposta potrebbe darsi la pena di scriverla; e se il libro non gli piace, questo non è una buona ragione di essere scortese con l'autore. — Mi rammenti tanto al Verga, caro Puccini, ed Ella non dimentichi

il suo aff.mo
F. DI ROBERTO

Segn.: A.C.G.V.IMP.1.14.6. Descr.: lettera autografa datata di quattro facciate.

XXXII

PUCCINI A VERGA

Da casa, 4 febbraio [1921]

Caro Maestro,

Ricevo ora una lettera del De Roberto, nella quale mi dichiara di accettare le 1000 lire per il volumetto della nostra collezione. Ma Lei come ha potuto pensare che non pubblicassimo nulla di Suo? Il 1º volumetto della collezione (uscirà a giorni) è proprio di Giovanni Verga ed è tolto, come già Le dissi, dalle *Novelle rusticane* (la proprietà fu pagata dal mio editore al Suo

editore, come anche Le dissi).

Spero presto di venirla a trovare. Ma sono occupatissimo e uscire di casa è per me un vero sacrificio! Ora ridurrò anche i giorni della Urbis — il martedì e il sabato.

Avrà il mio romanzo⁸⁶ tra due o tre giorni. Ci sono dentro pagine molto devote per Lei.

Voglia sempre bene al

Suo aff.
M. PUCCINI

La Erdős mi scrive dall'Ungheria che ha ricevuto i due libri e parlerà al direttore della casa Talley per la traduzione⁸⁷. La informerò.

Segn.: B.U.C. Ms.238.344. Descr.: lettera autografa parzialmente datata su carta intestata con le lett. XV. Dal contesto può dedursi l'anno. La lettera è datata "da casa". Puccini si riferisce sempre alla sua casa romana, che vuole distinguere dalla sede dell'Ed. «Urbis» dove — come scrive — ha ridotto la permanenza a due giorni la settimana.

XXXIII

VERGA A PUCCINI

Roma, 18 febbraio 1921

Caro Puccini,
desideravo vederla per consultarla relativamente alla lettera di Bemporad
che le lascio⁸⁸.

⁸⁶ Si tratta sempre di *Vita l'amarchia*.

⁸⁷ Anche questo progetto di traduzione andrà a vuoto. Già nel 1891 era stata tradotta in Ungheria *Storia di una capinera*, *Era* nel '95 e il dramma *La lupa* nel 1900. *I Malareggia* furono tradotti da B.Imeics nel 1941 per l'editore Athenaeum Kiadás; il *Mastro* sarà invece tradotto da A. Majtényi nel 1957 per l'editore Europa Könyvkládó.

⁸⁸ Tornano ancora utili le lettere di Verga a Bemporad pubblicate da Mazzarino: sia nel contratto sottoposto a Bemporad (vedi la nota 70) sia in una lettera del 1 febbraio 1921 (cfr. A.Mazzarino, *Trittico...* cit., pp.847-8) Verga esprime fiducia circa l'utilità di una "nuova edizione riveduta e corretta dall'autore" che potesse riportarlo in possesso dei diritti di *Era* e *Storia di una capinera*. Evidentemente Bemporad, nella lettera lasciata da Verga a Puccini e non pervenutaci, dopo aver consultato un legale, espresse delle riserve in proposito.

Io, malgrado il parere del suo legale, non credo che un qualsiasi editore possa ripubblicare le mie *Storia di una capinera* ed *Era* colle correzioni e le aggiunte che vi ho fatte per la «Nuova Edizione riveduta e corretta dall'autore». Le vecchie edizioni sì, perché disgraziatamente quei due libri erano caduti in pubblico dominio⁸⁹ perché non erano state fatte le pratiche e il incartamento della proprietà letteraria.

Ma questa «Nuova edizione riveduta e corretta dall'autore» potrebbe garantirmi credendo facendone accettare la proprietà letteraria.

Vuol dire che in caso diverso ci avrei rimesso inutilmente quei due mesi per correggere e rivedere⁹⁰.

De Roberto mi informa anche relativamente alle mie novelle da pubblicarsi da Lei e di cui non rammentavo offerte⁹¹.

Desidero però sapere da lei se si è già inteso in proposito anche col Bemporad, a cui ho ceduto tutto.

E poiché sento che il Bemporad dev'essere qui fra breve, cosa faremo per la ripubblicazione delle mie opere teatrali? Desidero passare la preferenza a lui prima di accogliere le altre proposte che ricevo⁹². Arrivederci a presto amico mio

Suo aff.
G. VERGA

Segn.: A.C.G.V. IMP.L70.7. Descr.: lettera autografa datata di due facciate su carta intestata «CASA EDITRICE URBIS I di Camiducci & Stella I piazza in Lucina, 40 I Roma I casella postale 335».

⁸⁹ Verga si riferisce a due edizioni "pirata"; vedi la nota 70.

⁹⁰ Queste parole di Verga avvalorano l'ipotesi di Carla Riccardi avanzata però a proposito della correzione delle *Rustiche* (per l'edizione "vociana" del '20) fatta «per recuperare probabilmente i diritti d'autore» (C.Riccardi, *Introduzione a G. Verga, Tutte le novelle*, Milano, Oscar Mondadori, 1981, vol. 1, p.XXVII). Vedi anche la risposta di Puccini nella lettera successiva.

⁹¹ Vedi la lett. XXXI.

⁹² Verga aveva escluso l'opera teatrale *Dal tuo al mio* dal contratto con cui, nell'autunno del '20, concedeva a Bemporad la pubblicazione in esclusiva di tutte le sue opere; il 13 dicembre 1920 egli scrive a De Roberto: «col Bemporad ho dunque combinato, alle condizioni che tu stesso mi suggerisci nella tua lettera, pei romanzi. Quanto alla pubblicazione delle opere teatrali, *Cavalleria rusticana*, *In portineria*, *Lupa*, *Caccia al lupo* e *Dal tuo al mio* (teatro) se ne parlerà in seguito, utilmente. Come riferisce a De Roberto nella stessa lettera, Verga aveva avuto un incontro con Umberto Fracchia, fondatore della Casa editrice «La Nuova Libreria Nazionale», per la pubblicazione di *Dal tuo al mio* (versione teatrale, ancora inedita) nella collana di teatro, diretta per Fracchia da Marco Praga e Silvio D'Amico. Fracchia doveva puntare molto su questa collana, perché progettava anche un volume di teatro derobertiano; lo si appende da alcune lettere di

[Roma], 18 febbraio [1921]

Caro Maestro,
torno e trovo la Sua. Sono subito corso da un mio amico molto pratico

Marc Praga a De Roberto (cfr. M. Praga, *Lettere...*, cit., pp. 169-187). Entrambe le imprese fallirono. *Dal tuo al mio* fu pubblicato postumo nella raccolta G. Verga, *Teatro*, a c. di Lina e Vito Perroni, Milano, Mondadori, 1952; il teatro derobertiano ha dovuto aspettare il 1981 per essere raccolto in volume: F. De Rontano, *Teatro*, a c. di N. Tedesco, Milano, Oscar Mondadori.

Le lettere successive che si scambiano Verga e Puccini danno l'impressione che l'anziano scrittore catanese abbia gestito i rapporti con gli editori, negli ultimi anni di vita, con estrema leggerezza; impressione confermata da una lettera di Marc Praga a De Roberto: «E'ò visto Don Giovannino. [...] Gli chiesi dell'affare Bemporad, di cui già avevo avuto notizia, e mi disse che egli gli dà il 25 per cento e un furto anticipo. Non gli è domandato quale. Mi son permesso di dirgli che, in ogni modo, poteva trasmettere al Treves le proposte del Bemporad e dargli la preferenza se il Treves le accettava. Non a saputo che rispondermi. Perché, di vero, egli non doveva agire così col vecchio editore col quale è da cinquant'anni, e che so gli è fatto in più di una occasione dei favori pecuniori non indifferenti. Ed *nusolles in rebus*. Figurati che mando al Beltrami [direttore editoriale di casa Treves, n.d.r.] un semplice telegramma per dargli *your court*: Disisco i miei contratti. E so che il Beltrami gli a mandata una lettera molto molto... pepata. Perché alla Casa importa poco come affare, ché purtroppo il Verga non si vende, ma gli doole per l'effetto morale» (M. Praga, *Lettere a Federico De Roberto*, cit., p. 187). Verga aveva però manifestato in tali termini a De Roberto il suo malumore verso Treves, ancora nella lettera del 13 dicembre: «Di alcune mie opere non si trova più un volume, e la ristampa è minima e tarda, mentre Bemporad *tira* a 10.000 copie. Che ritengo dovevo imporre a firmare finalmente col Bemporad».

E molto stanco, comunque, che, dopo aver manifestato a Puccini in questa lettera del 18 febbraio l'intenzione di «passare la preferenza» a Bemporad, si decide a farlo solo il 20 ottobre successivo. Il 15 novembre Bemporad gli risponde positivamente, ma il contenitioso con Treves impedisce evidentemente il perfezionamento dell'accordo, cui Verga accenna in un postumo di una lettera del 18 novembre, senza però riprendere l'argomento nelle successive del 25 novembre e del 28 dicembre (cfr. A. Mazzarino, *Tritico...*, cit., pp. 851-8). Indi, sopravviene la morte dello scrittore.

Tra febbraio e marzo 1922 il nipote di Verga, Giovanni Verga Patriarche, e Bemporad si scambiano delle lettere (riprodotte da Mazzarino) in cui si parla tanto della ventenza con Treves quanto della possibile pubblicazione Bemporad del teatro verghiano come indennizzo: «amato estinto mi aveva riferito che colle sue ultime lettere Ella, in cambio del presunto danno arretrato dal ritardo di pubblicazione del *Mastro d'or Gesualdo* da ora al 28 novembre 1924 e del *Dor Camdeforo* al 1^o ottobre 1925, avrebbe preteso l'inclusione dei due volumi di "Teatro", non facenti parte della di Lei cessione, nel piccolo contratto aggiuntivo modificante le date di inizio e di scadenza nella cessione delle opere affidate alla Sua Casa» — scrive Verga jr. il 16 febbraio (in A. Mazzarino, *Tritico...*, cit., p. 862). Ma le rispettive posizioni sono inconciliabili. Ancora il 15 marzo 1922 (B.U.C. Ms.238.195-6) l'editore fiorentino scrive a De Roberto per chiedergli di intercedere presso il nipote di Verga perché gli permetta di pubblicare i due volumi di teatro verghiano che avrebbero completato l'edizione Bemporad delle opere complete. Questa pubblicazione non si fece e le successive ristampe di opere di Verga furono mondadoriane.

in materia ed egli mi conferma che non è possibile rinnovare la proprietà letteraria⁹³. Certo, chi voglia ripubblicare, se onesto, deve interrogare l'Autore o l'Editore nuovo (come ha fatto la Urbis con la «Voce», per una scelta dalle *Rusticane* del che l'avevo informato); ma non è obbligatorio, e la legge non può aiutare in questa questione. Peccato che Lei abbia perduto del tempo prezioso! Ma credo sia inutile fare altre ricerche in proposito.

Il Bemporad non mi ha detto che viene ancora a Roma; ma se viene, gli parlerò, non ne dubiti, del teatro⁹⁴.

Sarei venuto da Lei, se non lavorassi febbrilmente al mio nuovo romanzo⁹⁵; tanto febbrilmente che mi scordo persino di mangiare. Ma certo uno di questi giorni farò una scappata al Senato. Se non altro, per farmi perdonare! Per Sua norma, la Urbis ha pagato alla "Voce" (ma non ne era obbligata) L. 500 per ottenere il permesso di ripubblicare 5 novelle delle *Rusticane*.

Mi voglia bene, caro Maestro, e creda sempre alla devozione del
suo
M. PUCCINI

Segn. B.U.C. Ms.239.5017. Descr.: cartolina postale autografa datata erroneamente -18-2-29 (una correzione a matita aggiunge: -Roma- e corregge in 1921) su carta intestata come la lett. XXXIII. Manca l'indirizzo del destinatario; evidentemente è stata consegnata a mano in allergo o in Senato.

XXXV

VERGA A PUCCINI

Roma, 25 febbraio 1921

Caro Puccini,
beato chi la vede. Non potendola vedere intanto leggo il suo volume
a n a r c h i c o⁹⁶ che Bemporad mi ha fatto gentilmente avere, e gli son

⁹³ Vedi le note 88 e 90.⁹⁴ Vedi la nota 92.⁹⁵ Visto che *Vita l'anarchia* è già in stampa, certamente Puccini si riferisce a *Dio è il peccato è Dio*, che uscirà nel '22 a Foligno presso Campitelli. Per questo romanzo, cfr. il saggio citato di Gemmelli, *Vitatico minimo...* e quello di Lina Jannuzzi, *Informo a Dio* è il peccato e Dio, con note su Ivonne e Ritratto di adolescente, in *Mario Puccini. Due giornate...*, cit., pp. 173-178.⁹⁶ Si riferisce a *Vita l'anarchia*.

gratissimo del regalo che mi tiene buona compagnia.

A proposito del Bemporad l'altra sera mi ha telefonato il suo rappresentante Sig. Stendardo per fissargli una stanza al Milano, dove mi disse che sarebbe venuto ieri mattina. Ma sinora non ho visto nessuno. Per fortuna all'albergo non mi avevano assicurato di fissare la stanza, che quando verrebbe libera. E ora come fare? Son passato dalla libreria Bemporad per sapere qualche cosa ma era chiusa.

Dunque se lo vede Lei vuol parlargliene, e vedere di combinare anche per la pubblicazione delle mie cose pel teatro che sarebbero

Cavalleria rusticana

La lupa

In portineria

Caccia alla volpe

Caccia al lupo

In portineria

[sic]

Dal tuo al mio.

Certo io preferirei avere il Bemporad per unico editore anche per queste cose⁹⁷. Faccia Lei, e tanti saluti dal

SUO
G. VERGA

Segn.: A.C.G.V. IMP. L.70.8. Descr.: lettera autografa datata di due facciate su carta intestata come la lett. XXXIII.

XXXVI

PUCCINI A VERGA

[Roma, febbraio o marzo 1921]

Caro Maestro.

E' dunque qui? Spero presto di vederLa. Ha avuto il Suo volume con la mia prefazione⁹⁸? Le è piaciuto? La bibliografia va bene?

⁹⁷ Vedi la lettera di Bemporad a Puccini riportata alla nota 109 e la nota 92.

⁹⁸ Si tratta sempre di *Cos'è il Re* (vedi la nota 60). Piuttosto severo il giudizio di Salvatore Battaglia su questa prefazione: «ebilmente improntate a profonda stima, le considerazioni di Mario Puccini sull'arte di Giovanni Verga riescono piuttosto generiche» (S. Battaglia, *La narrativa di Mario Puccini*, cit., p. 318, n. 1).

Se ha tempo, mi dica in due righe sole che Le è parso di *Viva l'anarchia*. Ha visto il Suo ritratto?⁹⁹

Saluti affettuosi e devoti dal

sempre Suo
M. PUCCINI

Segn.: ILU.C. Ms.239.501R. Descr.: cartolina postale autografa non datata su carta intestata come la lett. XXXIII. Si può immaginare che sia di febbraio o marzo perché dà per consegnati a Verga tanto *Viva l'anarchia* che *Cos'è il Re*. Manca l'indirizzo del destinatario; anche questa sarà stata consegnata a mano.

XXXVII

DE ROBERTO A PUCCINI

Catania, 28 febbraio 1921

Caro Puccini,

Ero già in grande imbarazzo per la scelta delle novelle: l'amichevole Sua lettera con la quale Ella mi diceva che bisognava far presto accrebbe a mille doppi la mia confusione. Nessuna delle mie composizioni mi pareva degna di rivivere nella Sua collezione; tutte avevano bisogno di essere ritoccate. Pensai che non le rileggevo da quando erano state pubblicate — ed alcuni volumi datavano da trenta e più anni! Cominciai a rifare alcune, ma a mezza via dovetti smettere perché bisognava lavorarci troppo a lungo. Mi astenni ad altre che richiedevano meno fatica, ma qui sorse l'altra difficoltà: quella delle proporzioni. Erano tutte troppo lunghe, tanto che due o tre avrebbero preso tutto il volume...

Non Le narro tutti i miei dubbi, tutti i miei pentimenti. Poiché bisogna uscire, ed Ella aspetta, Le mando sei novelle che, ad occhio e croce, mi

⁹⁹ «Ed io vidi infatti un bellissimo vecchio, bianco di capelli e di baffi, con una cigliatura folta a somma degli occhi profondi e scavati; e non ebbi bisogno di domandare L. — Il quel vecchio non poteva essere che Verga. C'era, nella sua persona e nel suo sguardo, una seccchezza e legnosità che in altri uomini d'oggi avresti invano cercato: e bastava fissarlo o allungare lo sguardo fino alle sue mani nervose per comprendere che solo da quel corpo poteva nascere un'arte asciutta, senza contorcimenti e svenevolezze. Egli era veramente l'ultimo classico: e forse sopravviveva, in questa epoca di sforzi quasi meccanici, come esempio di austernità: questo è il ritratto di Verga che Puccini consegna alle pagine catanesi di *Viva l'anarchia* (Firenze, Bemporad, 1921, pp. 305-307, ma v. anche p. 294).

sembrano troppe per il suo volumetto. Veda Ella quale crede di metter da parte. Se, scegliendo, gliene avanzassero troppo poche, me lo dica, ed io gliene manderò qualche altra. Se nei due volumi che Ella possiede ne trovasse qualcuna che non Le dispiace, o che Le dispiace meno di qualcuna di queste, la includa senz'altro. Io non so quali sono codesti due volumi¹⁰⁰: affinché Ella possa orientarsi, in calce ad ognuna delle presenti novelle ho posto il titolo della raccolta dalla quale è tratta. Ne ho cavate due dal volume *Gli amori*¹⁰¹ in considerazione della loro brevità. Nessuria ne ho presa dall'*Albero della scienza*¹⁰², dove *Il serpente* e *La scoperta del peccato* avrebbero potuto essere non del tutto indegne di considerazione. Tra le sei ne troverà una che è molto lunga: *La bella morte*, ma è forse la meno peggio ch'io abbia scritta, e la sola che mi parrebbe meritevole di sopravvivere¹⁰³. Vedrà che ho incluso anche *I vecchi*, dei quali Ella mi aveva parlato perché gliene aveva parlato il nostro grande Verga: e questa è appunto la ragione — la sola ragione — per la quale glieli mando. Perché, se Ella non condividesse l'opinione del Verga, non avrebbe da far altro che metterli da parte. Mi dia, insomma, una mano: collabori alla scelta: sarà un'altra prova d'amicizia che non dimenticherò.

Le manderò presto il ritratto e la bibliografia. Ella mi faccia sapere qualche cosa della Sua impressione, mi aiuti a comporre definitivamente il volumetto, mi rammenti al Verga¹⁰⁴ e gradisca la più cordiale e affettuosa stretta di mano dal

Suo gratissimo ed aff.mo
F. de Roberto

Segn.: A.C.G.V. IMP.L14.7. Descr.: lettera autografa datata di tre facciate.

¹⁰⁰ Puccini aveva già scritto un mese prima, nel gennaio (vedi lett. XXX) a De Roberto di possedere solo *La sorte* e *Documenti umani*: evidentemente l'osservazione era passata inosservata.

¹⁰¹ Pubblicato presso Galli nel 1898.

¹⁰² Pubblicato in prima edizione presso Galli nel 1890, poi ristampato nel '99 da Baldini e nel 1911 da Treves.

¹⁰³ Fu pubblicata insieme a *La messa di nozze* e *Sogno* da Treves nel 1911 e più volte ristampata.

¹⁰⁴ Il quale era tornato a Roma per i lavori parlamentari.

XXXVIII

PUCCINI A VERGA

[Roma, 2 marzo 1921]

Caro Maestro,

Io sono confuso e umiliato: perché non solo non mi faccio vedere da Lei, ma tardo anche, che è più grave, a risponderLe. Ma che vuole Le dica? Non esco quasi mai di casa: e quando proprio mi decido, ho tante cose da fare che la sera mi sorprende d'improvviso: e devo di nuovo riprendere il tram per Ponte Milvio¹⁰⁵.

Sono confuso; ma Lei mi può capire e compatire. Lavoro a terminare il mio romanzo (circa 400 pagine)¹⁰⁶; ed è una fatica enorme (non debbo dirlo a Lei!) il radunare le fila, il tener su, e non lasciarle indebolire, tutte le figure: perché si tratta di un romanzo vero, non di uno pseudo romanzo, come *Vita l'Anarchia*.

E pure sono andato all'ufficio di Bemporad: ma non solo non l'ho trovato né altri ho trovato che mi parlassero di lui: l'ufficio era chiuso!¹⁰⁷

E allora?

Credo che Ella non farebbe male a scrivere una letterina al Commendatore: ho il teatro, e ho delle richieste. Che vuole Ella fare?¹⁰⁸ Il Commendator Bemporad si deciderà. E poi e poi...: se il Commendator Bemporad viene a Roma e non mi avverte, Le par giusto (e soprattutto diplomatico) che io vada a scappellarmi? Lo so: ci sarebbe questa faccenda del teatro: ma gli editori sono così furbi! E gli ebrei, poi! Insomma, io sto per terminare questo romanzo: e non vorrei andarlo a proporre proprio io al mio editore: vorrei che egli mi chiamasse e mi dicesse: «e questo romanzo, quando me lo dà?»

Se egli non fa questo, ed io vado da lui, la mia posizione morale è infirmata: e, al momento opportuno, non io detterò le condizioni, ma il Signor

¹⁰⁵ Evidentemente, la Villa Trezza, dove abitava Puccini, era ubicata nella parte alta di via Flaminia, vicina a Ponte Milvio.

¹⁰⁶ Il riferimento è sempre a *Dove è il peccato è Dio*.

¹⁰⁷ Anche se Puccini manifesta in questa lettera un certo disagio a trattare col Bemporad, tuttavia accoglie premurosamente la sollecitazione di Verga (vedi la lett. XXXV).

¹⁰⁸ Per la questione Verga-Bemporad circa la pubblicazione di un volume di teatro verghiano, vedi la lett. XXXIII e la relativa nota 92.

Editore¹⁰⁹

Caro Maestro, Lei conosce la mia devozione e il mio affetto. E io non mi dilungo in altre spiegazioni e parole. Che Le sembra il mio libro? Ha visto il Suo ritratto?¹¹⁰ Devote cose dal sempre

Suo
M. PUCCINI

Segn.: B.U.C. Ms.239.5016. Descr.: lettera autografa non datata su carta intestata come la lett. XVIII; data e luogo si ricavano da un'annotazione di altra mano a matita.

XXXIX

PUCCINI A DE ROBERTO

[Roma, 3 marzo 1921]

Caro De Roberto,
benissimo le prime — troppo lunga la *Bella morte*, che è pur bellissima

¹⁰⁹ Una lettera datoscritta di Bemporad a Puccini del 12 luglio successivo testimonia appunto il verificarsi di quanto Puccini, con vigore, vorrebbe qui evitare, la freddezza cioè con cui l'editore tratta lo scrittore: «Firenze, 12 luglio 1921. Caro Dott. Mario Puccini — Falconara. Che le dispiaccia la breve dilazione che io frappongo ai pagamenti è ben umano; ma non capisco perché Lei sia offeso da un atto tanto semplice, tanto naturale in momenti come questi, e dipendente non dalla mia volontà, ma dalle dilazioni che altri chiedono a me. Ora farò il possibile per essere puntuale nella rateazione convenuta. Della diffusione di *Vira l'unarchia!* sto ancora occupandomi, anche all'estero. Il Suo romanzo nuovo? Lo leggerò ben volentieri: ma le dico subito, francamente, che voglio almeno un anno di tempo, se devo pubblicarlo io; mi sono messo a ridurre all'osso l'attività di produzione, per dedicare tutte le mie disponibilità tecniche ai libri scolastici. *Dal mio al tuo*, se ben rammento, è il libro di teatro che il Verga finì col togliere al nostro contratto, per riservarsi qualche volume di teatro (e fra essi, questo inedito) per l'eventuale altro contratto col Fracchia. Non ho insistito allora, immaginai se posso insistere adesso, che i tempi sono tanto cambiati, e certo il Verga desidererebbe un nuovo consistente anticipo! Grazie, comunque, della premurosa notizia. Coi più cordiali saluti, sempre suo affino E. Bemporad». La lettera di Bemporad è stata parzialmente riprodotta da Mazzarino (*Trattico...*, cit., pp.850-1).

Lo scrittore dovette far pubblicare il romanzo *Dare è il peccato è Dio*, a cui teneva moltissimo, all'oscuro editore Campitelli di Foligno, per potendo pubblicare, nello stesso '22, con Treves gli altri racconti di *Uomini deboli e uomini forti*. Puccini, insomma, «pur avendo dato vita in proprio ad una esperienza editoriale che rimane fra le più interessanti e vive del primo Novecento, non seppe essere poi ordinato massai della sua produzione dispersa fra diversi (talora minori e minimi) editori di tutta Italia» (E. Giunti, *Viatore minimo...*, cit., p.160).

¹¹⁰ Si riferisce sempre a *Vira l'unarchia!* e alle pagine riportate alla nota 99.

Ginoltre, come ottenere il permesso di Treves? Noi bisogna che si sia sicuri di poter pubblicare con franchezza)¹¹¹. Mandi dunque un'altra novella antica, ma b r e v i s s i m a. S'intende che queste novelle Lei non ripubblica in volume per ora: ma tra un paio d'anni, nevvero?

Attendiamo la bibliografia e il ritratto. La casa Le manderà, a ricevimento, la somma pattuita.

Suo aff.
M. PUCCINI

P.S. Spedisca pure alla Urbis, direttamente.

Segn.: B.U.C. Ms.238.3451. Descr.: lettera autografa non datata su carta intestata come la lett. XVIII; la data e il luogo si ricavano dal timbro postale sulla busta, anch'essa conservata.

XL

DE ROBERTO A PUCCINI

Catania, 28 marzo 1921

Caro Puccini,

Il mio giovane amico e Suo caldo ammiratore Edoardo Shoto¹¹² desidera ch'io gli procuri l'onore e il piacere di fare la Sua conoscenza. Glielo presento dunque e glielo raccomando vivamente. È un giovane modesto ma egregio, autore di alcune novelle che dimostrano singolari attitudini nell'arte

¹¹¹ In tal senso la Urbis si era comportata correttamente con le Edizioni della «Voce» per la pubblicazione di *Cacè il Re* (vedi la lett. XXXIV).

¹¹² Edoardo Shoto era «uno dei soliti giovani di belle speranze letterarie, che si era avvicinato al Verga nel 1907, inviandogli uno scritarello su Giuseppe Verdi» (G. Rava, *Vita di Giovanni Verga...*, cit., p.678). Oltre che a Verga evidentemente si era avvicinato anche a De Roberto; nella lettera successiva di risposta Puccini ne virgoletterà curiosamente il cognome: subodoriamo un'intenzione ironica verso questo «giovane di belle speranze» che grande letterato non dovette essere. Pubblicò comunque, tra il 1929 e il 1938, romanzi (*L'Abbrutto*, *Terra calda*), novelle (*Le feste del mondo*), commedie (*Dire commedia del tempo nostro*), un saggio intitolato *Dal Manzoni al Verga* («Autori e scrittori», n.5, 1940) nonché articoli sui quotidiani «La Sicilia» e «Il Secolo XIX», anche in memoria di Verga e De Roberto. Vedi anche il biglietto n. 2 trascritto in Appendice e la nota 115.

narrativa. Nessuno meglio di Lei ne potrà essere giudice se vorrà, come spero, dare un'occhiata a queste composizioni. E se potrà fare qualche cosa per lui gliene sarò gratissimo come di un favore fatto a me personalmente.

Le confermo la mia cartolina di tre giorni addietro¹¹³, con la quale La pregavo di dirmi se ha ricevuto il piego indirizzato ai Sigg. Camilucci e C.i, e spero che Ella vorrà rammentarsi presto del

Suo aff.mo
F. DE ROBERTO

Segn.: A.C.G.V. IMP.LI.4.8. Descr.: lettera autografa datata di due facciate.

XLI

PUCCINI A DE ROBERTO

Roma, 6 maggio 1921

Ill.mo Amico,

La ringrazio della fotografia anche a nome della ditta URBIS. Tra sei o sette giorni saranno pronte le bozze¹¹⁴; ma io Le sarei gratissimo se Ella si fidasse della mia correzione — dato che la Ditta ha nel contratto tipografico l'obbligo di restituire le bozze dentro 5 giorni (e sarebbe impossibile in 5 giorni mandare e ricevere da Catania) — Ora aspetto la fotografia per il mio studio che collocherò vicino a quella del nostro grande Verga. Anche la Casa Urbis ne vorrebbe una — se fosse possibile — s'intende con dedica.

Per lo "Sboto" "ho lavorato" Bemporad: e sembra che combinino¹¹⁵.

Saluti affettuosi e devoti

Suo
MARIO PUCCINI

¹¹³ Non pervenutaci.

¹¹⁴ Nella lett. XLIV del 19 agosto, per giustificare il ritardo nella pubblicazione dell'antologia di novelle, Puccini scrive a De Roberto dei dissensi fra i due proprietari della Urbis, Camilucci e Stella: evidentemente, già a questi primi mesi del '21 risalgono le difficoltà che ponettero non solo alla mancata pubblicazione del volumetto deroberiano ma alla chiusura della casa editrice, nel '22 (vedi la lett. LIX).

¹¹⁵ Non risulta alcuna pubblicazione di Sboto presso questo editore, né altro editore di eguale prestigio: i suoi libri (v. la nota 112) uscirono presso il catanese Studio Editoriale Moderno e presso l'Editrice romana Tiber. Sboto, peraltro, era già stato raccomandato a Bemporad da Verga con una lettera del 7 aprile 1921 (cfr. A. MAZZARINO, *Trittico...* cit., p.850).

Segn.: B.U.C. Ms.238.5453. Descr.: lettera datilescritta datata di una facciata su carta intestata come la lett. XVIII. «S'intende con dedica» e «suo M.Puccini» sono parole autografe.

XLII

PUCCINI A VERGA

[Roma, ? giugno 1921]

Caro Maestro,

Sono venuto a salutarla, perché parto per il mare. Volevo anche farLe a nome mio e dei miei tanti buoni auguri per la Sua Festa. Ma Lei non è più a Roma! Auguri dunque, sebbene di lontano e frettolosi. E voglia sempre bene al Suo colpevolissimo, ma affettuosissimo

PUCCINI

Segn.: B.U.C. Ms.239.5015. Descr.: lettera non datata di una facciata su carta intestata come la lett. XVIII. Puccini aggiunge in calce il suo indirizzo: «Villa Puccini I Falconara (Marche)». Un po' complicata la datazione: il riferimento più utile è la «Festa» di Verga. Dovrebbe trattarsi dell'onomastico (24 giugno, San Giovanni); in effetti Verga era a Catania dall'aprile, come si apprende da una lettera a Dina di Sordevolo del 14 aprile in cui scrive: «Sono qui da domenica sera tardi, ma ancora spostato dal viaggio» (G.VERGA, *Lettere a Dina...* cit., p.378). Nella successiva lettera a Dina (del 5 maggio) si diffondono sulla malattia del fratello Mario, che egli assiste alternandosi alla cognata e al nipote: la gravità della malattia di Mario costringe Verga a rinviare la partenza per Roma (il 5 giugno scrive a Sboto di disdire la stanza d'albergo che aveva prenotato per il 10; cfr. G.RAYA, *Bibliografia...* cit., p.267); egli è ancora a Catania fino proprio al 24 giugno, giorno in cui annuncia a Dina la morte del fratello, scrivendo altresì che «Ho tutto nero in me e fuori di me. Potessi fuggire, appena posso, dove posso, fuggire da me... Scappo, scappo appena posso...» (ivi, p.379). Il desiderio di fuga è sì metaforico ma viene realmente concretizzato, poiché Verga parte quasi subito per Roma: infatti trova una lettera di condoglianze di Dina, del giugno, solo al suo ritorno a Catania, che è localizzabile ai primi di agosto, poiché il 16 agosto da di sé a Dina notizie «discrete, malgrado il lungo viaggio e il caldo» (ivi, pp.379-380). D'altro canto De Roberto scrive a Puccini che Verga «sta a Roma sino alla chiusura dei lavori parlamentari» (vedi lett. XLV).

Se Puccini si riferisce all'onomastico, e dunque questa lettera è del giugno, meraviglierebbe un po' il suo stupore nel non trovare Verga «più a Roma»: poiché quest'ultimo vi mancava da aprile, bisogna dedurne che per tre mesi Puccini non l'avesse né cercato, né avuto sue notizie da conoscenti comuni. L'unica spiegazione possibile è il febbrile lavoro di Puccini a *Dov è il peccato è Dio*, di cui scrive nella lett. XXXVIII, l'ultima scritta a Verga prima di questa.

Si potrebbe, in alternativa, pensare che la «Festa» sia il compleanno di Verga, che cadeva il 2 settembre, e dunque questa lettera sarebbe della seconda metà di agosto: quest'ipotesi funzionerebbe solo se Puccini fosse andato a trovare Verga in occasione di una sua rapida venuta nella Capitale da Falconara, pensando di trovarlo a Senato chiuso (e con il caldo di cui Verga stesso si lamenta nella lettera a Dina), e contravvenendo per giunta alla sua intenzione di tornare a Roma

in settembre, manifestata nella lettera seguente a Verga stesso. Tutto sommato, convince di più la prima datazione.

XLIII

PUCCINI A VERGA

Falconara, 19 luglio 1921

Caro Maestro,

Ecco la risposta di Bemporad¹¹⁶. La temevo, ci crede? Pare che la crisi diventi ogni giorno più paurosa; e mi si dice e scrive che molte Case sono in pericolo. La consiglio di aspettare qualche mese. Io ritornerò a Roma in settembre; e allora spero di vedere il Mondadori: col quale ritengo sia più facile concludere qualche cosa¹¹⁷.

Le scrivo a Roma; e speriamo che questa mia la trovi. Ho visto dal libraio i primi volumi delle «Opere complete»¹¹⁸. Glieli ha mandati Bemporad? Mi paiono buoni, nell'insieme. Se li ha, e me li può mandare: e o n d e d i c a, si capisce, mi farà un regalone. Rileggerò qui, nella calma del mare, tutta la Sua opera possente. Da Prezzolini non ho saputo nulla. Lei?

Mia moglie La ossequia devotamente; con tanti auguri buoni; io, se permette, affettuosamente La abbraccio

Suo sempre fedele e affezionato
M. PUCCINI

Segn.: B.U.C. Ms.239.5012. Descr.: lettera autografa datata di una facciata. In calce, Puccini ha riportato il suo indirizzo: «Falconara (Marche) Villa propria». Allegata troviamo la lettera di Bemporad a Puccini riportata alla nota 109. Questa lettera è stata parzialmente pubblicata da A. MAZZARINO, *Trittico...* cit., p.851.

¹¹⁶ La lettera di Bemporad è trascritta alla nota 109.

¹¹⁷ Probabilmente Puccini doveva incontrare Mondadori per la pubblicazione della raccolta di suoi racconti *Essere o non essere*, che effettivamente uscirà con l'editore milanese in quel 1921.

¹¹⁸ Si tratta sempre dell'edizione completa stampata da Bemporad: nel '21 uscirono *I Malavoglia*, *Il marito di Elena*, *Eva*, *Don Camillo e C. c.*

XLIV

PUCCINI A DE ROBERTO

Falconara, 19 agosto [1921]

Caro De Roberto,

La prego dirmi se Le par giusta la prefazione (di cui è stata anticipata la pubblicazione) che ho scritto per il Suo volume affidato alla Urbis¹¹⁹. C'è un po' di crisi in questa casa editrice (i due soci non vanno d'accordo): di qui, il ritardo nella stampa del volume. Spero che succeda, alla pubblicazione di esso volume, quello che per Albertazzi¹²⁰: che la critica mayor si è mossa dietro di me per la rivendicazione.

Io aspetto sempre quel famoso ritratto¹²¹

Saluti affettuosi dal

Suo fedele amico
M. PUCCINI

P.S. Vede Verga? Sa se è a Roma o a Catania? Gli ho scritto, ma non mi ha risposto¹²². Me lo saluti tanto caramente e devotamente

M.P.

Se Verga è così, sia tanto gentile di mostrargli questa cartolina nella quale Prezzolini mi scrive di aver comunicato alla «Voce» quanto io gli dissi: di compensargli il volume *Cos'è il re*¹²³.

Segn.: B.U.C. Ms.238.3454-6. Descr.: lettera autografa di una facciata parzialmente datata. Il primo

¹¹⁹ Si tratta sempre della progettata, e mai realizzata, raccolta di novelle derobertiane.

¹²⁰ Puccini aveva curato nel '20 per la Urbis l'antologia di novelle di Adolfo Albertazzi (1865-1924) *Sotto il sole*. Di Albertazzi aveva scritto anche in *De D'Annunzio a Pirandello*, cit.

¹²¹ Vedi la lett. XL.

¹²² Vedi le due lettere precedenti.

¹²³ Ecco il testo della cartolina postale spedita da Prezzolini a Puccini l'11 agosto 1921: «Caro Puccini, per Verga e per te ho scritto alla «Voce». E' tutto quello che posso fare, guai troppo! Leggo su te varie recensioni e articoli. Son lieto che quelle novelle di *Essere o non essere* sian da tutti ritenute la tua cosa migliore, come a me parve quando le lessi. Tuo aff. G. Prezzolini. *Essere o non essere* è la raccolta di racconti citata alla nota 117.

postscriptum è in calce alla lettera, il secondo è scritto per traverso sul bordo sinistro. È possibile integrare la data, ricavando l'anno dal timbro postale sulla busta. Indirizzo del destinatario: «Illustré Federico De Roberto — Letterato — Zafferana Etnea». Allegata alla lettera troviamo la cartolina postale autografa di Prezzolini a Puccini riportata in nota.

XLV

DE ROBERTO A PUCCINI

Zafferana Etnea, 4 settembre 1921

Caro Puccini,

Ricevo quassù con molto ritardo, e per puro miracolo, l'ultima Sua mentre ero sul punto di scriverle per chiederle qualche notizia del mio volumetto. Cinque mesi addietro, alla mia preghiera di farmi rivedere le bozze, gli editori risposero dicendo che non c'era tempo, dovendosi immediatamente procedere alla stampa: quell'avverbio fu dunque adoperato alquanto a sproposito! Ed ho anche visto che volumetti portanti nel catalogo un numero posteriore a quello del mio sono già fuori, mentre del mio non ho nessuna notizia... Se non è ancora stampato, posso rivedere quelle famose bozze? Le sarei molto grato se Ella inducesse i signori Camilucci e Stella a mandarmele. La Sua prefazione¹²⁴ è troppo indulgente e Le è stata dettata dall'amicizia che ha voluto accordarmi, e che io ricambio di tutto cuore.

Verga fu a Roma sino alla chiusura dei lavori parlamentari¹²⁵; lo vedeo ogni giorno a Catania quando tornò. Gli manderò ora la cartolina che lo riguarda, se non avrò occasione di scendere qualche volta in città.

Il ritratto, famoso quasi quanto le stampe, ma non altrettanto, eccolo qui¹²⁶. Era pronto da tempo, e non lo mandai avendo appreso che Ella non

¹²⁴ Nella lettera precedente Puccini diceva di averla anticipata, in rivista immaginiamo, ma non abbiamo notizie più precise di questo articolo: potrebbe trattarsi di una precedente versione, più indulgente, di quell'altro testo critico, *Appunti su De Roberto*, che Puccini raccolse in *Avventure di un lettore (I serio)* (Caserta, Casa Editrice Moderna, 1930, pp. 186-192). In questo breve saggio Puccini si dedica ad un'intelligente ed opportuna valorizzazione del De Roberto saggista, ma anche ad un discutibile ridimensionamento del narratore, in particolare dei Viceré in favore di un testo minore come *La messa di matze*, che gli pare il suo testo narrativo più riuscito.

¹²⁵ Come è confermato dalla lettera di Verga a Dina di Sordevolo del 16 agosto (cfr. la Descrizione della lett. XLII).

¹²⁶ Si riferisce, con una punta di risentita ironia, alla richiesta di Puccini di un ritratto fotografico, reiterata nella lettera precedente.

era più in Roma ed aspettando di conoscere il Suo indirizzo. Ringraziandola di avermelo dato, spero che mi soggiungerà presto le Sue desiderate notizie. Crede che io mi rivolga direttamente alla Urbis per averne del volumetto, o si vuol darsi la pena di reclamare Ella stessa in mio nome? Con la più affettuosa stretta di mano mi creda frattanto, e sempre,

Suo affezionatissimo
F. de Roberto

Segn.: A.C.G.V. I.M.P.I. H.9. Descr.: lettera autografa datata di due facciate.

XLVI

PUCCINI A VERGA

Falconara, 21 ottobre [1921]

Caro Maestro

non ho da tanto tempo Sue notizie; ma spero che sia in buona salute e lieto. Le accludo un articolo uscito fresco fresco dalla mia penna; spero che lo leggerà e gradirà¹²⁷. Io detta il mio fedele amore per Lei. Dalla Spagna mi hanno chiesto uno studio di varie pagine sull'opera Sua: e anche questo farò con vero amore.

Ma Lei è così silenzioso! L'avevo pregato¹²⁸ di mandarmi un esemplare dei volumi editi dal Bemporad con la Sua dedica o firma; ma Lei non mi ha mica risposto! Ho sulle prime temuto che stesse poco bene; ma poi da De Roberto ho avuto buone notizie sulla Sua salute¹²⁹.

Lo sa che questo inverno lo passerò qui a Falconara? Già: il municipio socialista ha minacciato di requisizione la nostra villetta: e poiché mio padre¹³⁰ deve per ragioni d'affari abitare ad Ancona — io mi sono deciso a restar qui.

E Lei, a Roma o a Catania?¹³¹ Vede, se ha tempo, di mandarmi quei libri:

¹²⁷ Si deduce dalla lett. XLVIII che si tratta di un articolo apparso ne «La perseveranza» del 19 ottobre 1921 e che Verga, apprezzandolo molto, decide di trattenere. Non c'è traccia di questo articolo nella citata *Bibliografia vergiana* di Raya.

¹²⁸ Nella lett. XLII.

¹²⁹ Nella lettera precedente.

¹³⁰ Giovanni Puccini era nato a Ghivizzano (LU) intorno al 1870 e morì a Roma, nel 1953. Trasferitosi nelle Marche, aprì una cartoleria ad Ancona e poi una tipografia a Senigallia, dalla quale Mario Puccini ricavò la «Casa Editrice Giovanni Puccini e figli», attiva dal 1909 al '15.

¹³¹ Come s'è detto, Verga non lascerà più Catania fino alla morte (27 gennaio 1922).

e magari due righe in una cartolina.

Mia moglie La ossequia, devota: io L'abbraccio con affetto e fedeltà
Suo aff.
MARIO PUCCINI

P.S. Le acccludo anche due altri miei articoli¹³² nei quali parlo di Lei. Grazie se me li potrà rimandare.

Segn.: B.U.C. Ms.239.5011. Descr.: lettera autografa di due facciate, parzialmente datata in calce. L'anno è facilmente deducibile dal contesto.

XLVII

PUCCINI A VERGA

Roma, [28 ottobre 1921]

Caro Maestro,

sono a Roma per poche ore. Vi trovo una lettera di R. Erdős la scrittrice ungherese; alla quale Lei mando tempo fa *Don Gesualdo e Malavoglia*.¹³³ Mi scrive così: «Vi prego di scrivere a Verga se lui ne permette la traduzione e precisi la somma (non sia grande) per i diritti. Io credo che sarà molto letto in Ungheria».

La prego di scrivermi a Falconara (Marche) dove sarò a giorni qualche somma Lei desidera (in lire o in corone) e dove gliela devono mandare.

Voglia sempre bene, caro Maestro, al

Suo fedele
PUCCINI

P.S. La traduzione per ora sarebbe solo di *Don Gesualdo*.

¹³² Questi due articoli dovrebbero essere *Commemorazione in riferi*, uscito su «La perseveranza» del 26 agosto 1921, e *I nostri conti con Verga*, pubblicato nel «Giornale di Sicilia» il 14 ottobre 1921. Vedi anche la lett. L.

¹³³ Vedi le lett. XXXVI e XXXII.

Segn.: B.U.C. Ms.239.5013. Descr.: cartolina postale autografa e non datata scritta su un lato; sul lato dell'indirizzo si trova l'indicazione del mittente («M.Puccini I. Falconara I. Marche») e poi, di pugno di Verga, è scritto «Puccini — Roma, 28 novembre 1921 — Per trad. in Ungheria Mastro Don Gesualdo». Ma il timbro postale reca chiaramente la data «28-X-1921» («novembre» sarà allora o la data di ricevimento (ma un mese ci pare troppo) o, più verosimilmente, una svista del sempre più anziano e stanco Verga). Infatti queste annotazioni sono inequivocabilmente autografe dello scrittore, a differenza delle altre che spesso ci hanno consentito di ricostruire la datazione delle lettere di Puccini. Indirizzo del destinatario: «Senatore Giovanni Verga I Catania».

XLVIII

VERGA A PUCCINI

Catania, 31 ottobre 1921

Grazie, grazie, Carissimo Amico, della sua buona lettera, e degli articoli che mi onorano assai¹³⁴. Grazie, come vorrei dirle a voce, stringendole la mano con la benevolenza che sento in Lei e che Lei sento.

Bemporad mi aveva promesso copia delle mie prime pubblicazioni che avevo anche a Lei promesso, rammenta? Ma sinora nulla. Gli scrissi qualche settimana fa per sollecitarne la spedizione ed egli mi rispose di averne già dato incarico a un suo dipendente e di avergliene ripetuto l'ordine adesso; ma sinora nulla. Appena giungeranno queste prime copie mi affretterò a fargliele giungere a Falconara, e così di seguito per le pubblicazioni successive.

Nel caso che dovesse dirizzargliele altrove, favorisca di avvertirmi.

Le restituisco come Lei desidera i due primi articoli, e trattengo, carissimo, l'ultimo sulla «Perseveranza» del 19 corrente. Se sbaglio mi avverta.

Quanto al desiderio della scrittrice ungherese¹³⁵ che Ella mi comunica di tradurre *Don Gesualdo e I Malavoglia* La prego di ringraziarla per me, e di far Lei completamente per la somma da richiedere in compenso della cessione del diritto di pubblicazione della traduzione ungherese. Soltanto Le dico di richiedere la somma in Lire e non in corone, e di farsele mandare Lei, qual mio (anzi comune) incaricato di piena fiducia.

Sono gratissimo alla sua gentile Signora dalla buona memoria, e La prego di ossequiarla da parte mia, coi più cari saluti pei piccoli, e una cordiale

¹³⁴ Vedi le note 127 e 132.

¹³⁵ Si tratta di Renée Erdős: v. lett. XXVI.

stretta di mano all'Amico Mario Puccini dal

Suo aff.mo sempre
G.VERGA

Segn.: A.C.G.V. I M.P.I.70.9. Descr.: lettera autografa datata di quattro facciate su carta vergatina.

XLIX

VERGA A PUCCINI

Catania, 9 novembre 1921

Caro Amico,

Le ho spedito, appena ricevutala da Bemporad la prima copia del *Don Candeloro e C. I.*¹³⁶ a cui farò seguire gli altri miei libri¹³⁷, appena li riceverò. Mi abbia intanto sempre cordialmente

Suo
G.VERGA

Segn.: A.C.G.V. I M.P.I.70.10. Descr.: cartolina postale autografa datata. Indirizzo del destinatario: «A Mario Puccini / Falconara (Marche)»

¹³⁶ Si tratta della ristampa 1921 facente parte delle *Opere complete di Giovanni Verga* pubblicate da Bemporad. Ma fu una ristampa abusiva, perché i diritti Treves di *Don Candeloro e C.* sarebbero scaduti solo nel 1925; e il direttore di casa Treves, Beltrami, invitò subito Bemporad a ritirare dalle librerie questa edizione (cfr. A. MAZZARINO, *Trittico...* cit., pp.852 e ss.). Si noti che in una lettera del 25 febbraio (ivi, pp.848-9) Verga aveva raccomandato a Bemporad di avvertirsi delle scadenze contrattuali. In una lettera del 16 febbraio 1922, Giovanni Verga jr. scrive a Bemporad: «ero informato dell'errore in cui si era incosso nella stipula del contratto 11 dicembre 1920 [...], errore in buona fede che, se era stato ratificato dal defunto mio zio colla sua firma, era stato però comune alle due parti contraenti dato che i contratti Treves furono in mano e letti sia dal Puccini che dai di lei rappresentanti a Roma, che trattarono l'affare per di Lei conto. Questo errore e la conseguente vertenza coi Treves aveva tanto crucciato il povero zio negli ultimi mesi di sua vita ma nei suoi ultimi giorni era più sereno dato che la divergenza sembrava appianata» (ivi, pp.961-2).

¹³⁷ Si riferisce alle altre opere ristampate quell'anno da Bemporad: *Ezio, I Malavoglia e Il marito di Elena*. Successivamente uscirono: *I ricordi del capitano D'Arce* nel '25; *Tigre reale e Vita dei campi — Cavalleria rusticana e altre novelle*, *Dal tuo al mio* nel '29; *Vagabondaggio, Per le vie, Eros, Nedda ed altre novelle* nel '30; *Mastro-Don Gesualdo* nel '32.

L

PUCCINI A VERGA

Falconara, 23 novembre [1921]

Caro Maestro mio,

Spero che non avrà pensato male del mio silenzio. Ma torno da Roma proprio ora e con molti bagagli impicci e.., figlioli¹³⁸. Trovo il *Candeloro* con la dedica affettuosa: e le due Sue. Grazie, Maestro. Io non La dimentico, non dubiti: e Lei può leggere anche in questi giorni sul «Giornale di Sicilia» del 18-19 novembre un mio articolo¹³⁹ a proposito del premio Nobel [sic!], nel quale faccio il Suo nome: e non solo citandolo. E sulla «Pluma» di dicembre apparirà un mio lungo articolo¹⁴⁰ su di Lei, solo su di Lei — perché la conoscano un po' meglio anche là. Ho scritto in Ungheria che Lei per il *Mastro don Gesualdo* (chiedevano solo questo, per ora) chiede lire e non corone: ma non ho scritto, come Lei voleva, che le mandino a me. No, no. A Lei: e a Catania¹⁴¹.

Spero che a quest'ora Bemporad Le abbia mandato le altre Sue opere; per cui ho fiducia di riceverle presto da Lei, con dedica. Le avrò preziosissime.

Mi saluti De Roberto, se lo vede. Gli dica che mi ricordo anche di Lui: e con vivo affetto.

¹³⁸ Mario Puccini ebbe dalla moglie, Alessandra Simoncini, tre figli: Gianni (Milano 1914 - Roma 1968), Massimo (Falconara 1917 - Roma 1992) e Dario (Roma 1921); probabilmente la gustosa espressione che Puccini usa in questa lettera si riferisce alla nascita recente di Dario. Tutti e tre i fratelli Puccini hanno partecipato alla Resistenza, militando nell'organizzazione clandestina del PCI. Gianni fu un apprezzato sceneggiatore, regista e critico cinematografico, attivo sin dai tempi della rivista «Cinema», di Ossessione di Visconti (alla cui sceneggiatura collaborò) e delle battaglie culturali del cinema neorealista: fra i suoi film migliori si ricordano *L'impiegato*, *L'attico* e *I sette fratelli Cerruti*. Massimo adottò ben presto, per distinguersi dal fratello, il cognome Mida, quello di una famiglia facoltosa della Maremma, imparentata con la famiglia della madre: scrisse diversi saggi sul cinema neorealista, collaborò a molte riviste stringendo un importante sodalizio con Vasco Pratolini e, da regista, girò alcuni film, tra i quali *Il fratello*, dedicato al suo rapporto tormentoso con Gianni. Dario è uno dei più importanti ispanisti italiani, traduttore di Neruda, Alberti, Aleixandre e curatore del *Romancero della resistenza spagnola*.

¹³⁹ A proposito del premio Nobel (Hardy, Verga, France), «Giornale di Sicilia», 19 novembre 1921. Ma Puccini parlava di Verga anche in un altro articolo uscito sul «Giornale di Sicilia» del 14 novembre, *In tema di moralità letteraria*.

¹⁴⁰ Dovrebbe trattarsi di una versione per la «Pluma» (n.21, dicembre 1921) del saggio *Giovanni Verga e la fortuna* raccolto nel citato volume spagnolo di Puccini *De D'Annunzio a Pirandello*.

¹⁴¹ Vedi le lett. XLVII e XLVIII.

Mia moglie e i miei bimbi La ricordano con devozione; io Le stringo la mano con l'affetto e l'ammirazione che Lei sa

Il Suo
MARIO PUCCINI

*Segn.: B.U.C. Ms. 239.501 f. Descr.: lettera autografa parzialmente datata su una facciata; a sinistra in alto è aggiunto un timbro obliquo, «MARIO PUCCINI». L'anno è indicato in un'annotazione di altra mano a matita.

LII

VERGA A PUCCINI

[Catania, 4 gennaio 1922]

Grazie, grazie, carissimo Puccini, del buonumore che mi ha dato col suo amichevole giudizio ed amichevolissimo articolo critico¹⁴². A Lei e alla sua gentile Signora vorrei poter dare personalmente la stretta di mano ricambiando il saluto cordiale e l'augurio pel nuovo anno. Ma quando potremo rivederci a Roma? Abbiatemci a ogni modo, sempre

VostriSSIMO
G. VERGA

Segn.: A.C.G.V. I.M.P.L.70.11. Descr.: lettera autografa datata di una facciata su carta intestata «CIRCOLO UNIONE I CATANIA». È l'ultima lettera scritta da Verga a Puccini.

¹⁴² Quasi certamente si riferisce all'articolo pubblicato sulla «Pluma» e preannunciato nella lettera precedente. Puccini scrive a De Roberto di avere spedito a Verga una pagina d'album della sorellina, perché la fuisse, pochi giorni prima della catastrofe (lett. LIII); se Giovanni Verga jr. rinviene questa pagina d'album tra le pagine di una rivista spagnola (vedi nota 152) è ragionevole supporre che Puccini avesse spedito entrambe insieme.

LII

DE ROBERTO A PUCCINI

Catania, 8 febbraio 1922

Caro Puccini,

Ero sul punto di scriverle, dopo averle spedito il *Leopard*¹⁴³, quando fui travolto dalla sciagura¹⁴⁴ che ha colpito l'Arte ed il Paese nostri. Non so dirle le commozioni terribili di tutti questi giorni luttuosi: io non lasciai più il Maestro diletissimo dal momento che fui chiamato al suo capezzale, raccolsi il suo ultimo respiro, ne rivestii la salma, la comporsi sul letto di morte e nella bara, l'ho riveduta per l'imbalsamazione, la rivedrò per l'inumazione... Ora ho qui le sue carte, quelle che consegnò a me personalmente quest'estate, le altre lasciate in casa ai nipoti. Le sto rivedendo e ordinando; ma purtroppo mi pare che ci sia poco di importante e di compiuto, tranne l'ultima novellina, che abbiamo mandato all'«Illustrazione», il 1° capitolo della *Duchessa di Leyrate* un abbozzo di commedia¹⁴⁵.

¹⁴³ Si tratta del notevole saggio critico derobertiano sul poeta recanatese pubblicato per la prima volta da Treves nel 1898, ma dallo stesso editore ristampato proprio nel '21. Ne è uscita recentemente una ristampa (Roma, Lucarini, 1987) con *Introduzione* di Nino Borsellino.

¹⁴⁴ De Roberto si riferisce naturalmente alla morte di Verga avvenuta il 27 gennaio.

¹⁴⁵ L'ultima novellina è *Una capanna e il tuo cuore*, scritta nel '19 e pubblicata da De Roberto sull'«Illustrazione italiana» del 12 febbraio '22; il primo capitolo e un frammento del secondo della *Duchessa di Leyra* risucirono, sempre a cura di De Roberto, su «La Lettura» del giugno '22; l'abbozzo di commedia è *La comedia dell'amore*. Lo deduciamo da un'altra lettera di De Roberto a Sabatino Lopez del 7 febbraio (il giorno prima) nella quale scrive: «Ho qui con me le carte che Egli mi consegnò quest'estate: l'ultima sua novellina, il 1° capitolo e un frammento del 2° della *Duchessa di Leyra*, il piano di questo romanzo, qualche appunto per *L'uomo di fuso*. C'è anche una commedia abbastanza recente, *La commedia dell'amore*, ma non so ancora se è compiuta» (*Lettere di Verga e De Roberto a Sabatino Lopez*, a c. di G. Lopez, nell'«Osservatore politico letterario», n. 6, giugno 1969). La commedia era incompiuta, e non era nemmeno recente: le diverse stesure di abbozzi sono databili alla fine del secolo. *La commedia dell'amore* sarà pubblicata sulla rivista «Commedia» (n. 18, 1923) a c. di Enzo Vero. Per questa commedia, e per tutto il teatro inedito di Verga, cfr. G. Vresa, *Prover d'autore*, a c. di L. Jannuzzi e Ninfa Leotta, Lecce, Milella, 1983. In una lettera di Verga jr. a Bemporad del 14 marzo si legge: «In merito al capitolo del "La Duchessa di Leyra" non ho ancora deciso assieme al De Roberto, se pubblicarlo in qualche rivista, oppure, come Ella propone, includerlo come primizia nella nuova Antologia. Certo prima di fare qualsiasi passo La serò informato. In ogni caso riserveremo per la nuova Antologia vergiana qualche pagina d'inedito di lavori non pubblicabili per intero ma che in qualche tratto risentono la poderosità dell'artista» (vedi A. Mazzarini, *Traffico...* cit., p. 86).

Il Suo espresso¹⁴⁶ giunse a catastrofe compiuta; i due affettuosissimi telegrammi alla famiglia ed a me ci hanno dimostrato ancora una volta tutto il bene che Ella voleva al nostro caro Perduto. Come sarei contento di poter parlare di Lui con Lei! Come sono rimasto solo!

Le riscriverò presto, caro Puccini. Ella non mi dimentichi e si lasci abbracciare teneramente dal

Suo gratissimo ed affezionatissimo
F. DE ROBERTO

Segn.: A.C.G.V. I M.P.1.14.10. Descr.: lettera autografa datata di due facciate.

LIII

PUCCINI A DE ROBERTO

[Falconara, 15 febbraio 1922]

Caro De Roberto,

Grazie della Sua buona lettera, e affettuosa. Immagino la Sua angoscia. Ora Lei è rimasto solo davvero, caro De Roberto! Non so ancora pensare morto l'Uomo che giorni fa mi scriveva così amabilmente e con tanta agilità¹⁴⁷. Immaginavo che non avesse lasciato opere inedite. Dalla morte del fratello¹⁴⁸ egli probabilmente non aveva scritto più una sola parola. Ma lascia i *Malavoglia*, il *Don Gesualdo* e le novelle, mio caro De Roberto; e mi par che basti. Se ha una copia della fotografia della salma e dei funerali, me la faccia avere. Saranno, coi non pochi che ho, altri ricordi di Lui! Alla cui «cara memoria, umilmente» ho dedicato il mio volume d'imminente pubblicazione (glielo manderò)¹⁴⁹: che Egli avrebbe penso gradito. Ebbi il Suo *Leopardi*, ma l'ho tagliato appena. Voglio leggerlo con calma: perché — credo d'averglielo scritto — desidero fare un profilo di Lei sulla «Pluma» di Madrid. Non tarderà a venir la Sua ora, caro De Roberto, che anche il pubblico, oltre la critica,

¹⁴⁶ Né quest'espresso né i due telegrammi ci sono pervenuti.

¹⁴⁷ Vedi la lett. 11.

¹⁴⁸ Si riferisce alla morte di Mario Verga, avvenuta nel giugno del 1921.

¹⁴⁹ Infatti *Dore è il peccato è Dio è dedicato «Alla cara memoria di Giovanni Verga, maestro»*.

s'accorga di Lei e Le venga, come a Maestro, incontro. Dopo il *Don Gesualdo* e i *Malavoglia*, vengono subito i *Viceré* (Lei sa che non è adulazione). E il Suo volume sul Maestro? Lo pubblicherà, nevvero?¹⁵⁰

Sarà un'opera molto viva. Perché, sia detto tra noi, quelle uscite fino ad ora, mi appagano poco. Intanto, nessuno ha studiato la scrittura di Verga: dico la composizione sintattica e di periodo, infine lo stile (che non è, se Dio vuole, accademico). Ma di queste cose si scriverà ancora; e magari esagerando, come la critica suole. Se ha tempo, mi scriva ancora, e non dimentichi fotografie di Lui, se ne trova; anche antiche. Mi abbia con il devoto affetto ch'ella sa, sempre devotissimo suo

PUCCINI

P.S. A proposito: pochi giorni prima della catastrofe, una mia sorellina¹⁵¹ mi consegnò una pagina d'album, perché la mandassi al Maestro. Vuol vedere se tra le carte del tavolo di Lui ci sia ancora? Dico se scritta; perché, caso contrario, è inutile rimandarla.¹⁵²

Segn.: B.U.C. Ms. 238.3457-B. Descr.: lettera autografa non datata di due facciate; la data si ricava dal timbro postale sulla busta, pure pervenutaci. Indirizzo del destinatario: «Illustré Federico De Roberto — Catania».

¹⁵⁰ Anche De Roberto era anziano (morì nel 1927) e non arrivò a scrivere per intero il volume di critica vergiana cui accenna qui Puccini. Ne pubblicò tuttavia alcuni capitoli sotto forma di saggi in varie riviste, poi raccolte opportunamente da Cesare Musilli nella volume *Cesare Verga e altri saggi reggiani* (Firenze, Le Monnier, 1964). In una lettera del 25 ottobre 1925 di De Roberto ad Edoardo Shoto si legge: «Al capezzale della mia Diletissima [madre] sai che cosa leggo, talvolta anche a Lei il nostro immenso Verga. E la sola cosa della quale mi dolgo per non poter lavorare, è d'aver dovuto interrompere il lavoro su Lui» (citato da G. Riva, *Bibliografia reggiana*, cit., p. 285).

¹⁵¹ Mario Puccini ebbe quattro sorelle: Pia, Giulia, Linda ed Enrichetta. Non si sa a quale alluda in questa lettera e nella LV. Linda Puccini fu una pittrice di discreta fama.

¹⁵² Di questa ricerca si occupò il nipote di Verga, Giovanni, che così scrive a Puccini il 28 febbraio 1922: «Gentilissimo signore, ho tardato a riscontrare la sua gradita e gentile lettera perché ho atteso che un po' di calma subentrasse allo scompiglio del primo momento per rispondere più degnamente alle sue affettuose parole di conforto. Ero a conoscenza di Lei per averlo sentito nominare dal povero zio che nutriva per Lei viva amicizia e che era rimasto molto grato per l'aiuto da Lei ricevuto nella stipula di alcuni contratti editoriali. Nel suo cassetto, fra le carte più in vista ho trovato la corrispondenza recentemente scambiata con Lei per autorizzare la traduzione di un suo volume. Dalla simpatia che lo zio nutriva per Lei comprendo come conseguentemente la notizia della sciagura, che tanto inaspettatamente ed inesorabilmente ci ha

LIV

DE ROBERTO A PUCCINI

Catania, 25 febbraio 1922

Caro Puccini,

Le sue affettuose parole mi sono sempre di grande conforto nel vuoto doloroso che mi circonda. Troverò qui accluso un ritratto del Maestro: ignoro se Ella già lo possiede; ma, nel dubbio, glielo mando. Aggiungo la fotografia della salma. Dei funerali non si poté eseguire, per la tempesta che si scatenò proprio nel momento nel quale la bara usciva dal portone. Per qualche tempo il corteo procedette sotto i rovesioni, in mezzo a un torrente e a poco a poco si sbandò e gli operatori non poterono neanche trarre le macchine dalle custodie.

Grazie di quanto mi dice contro ogni mio merito. Creda, caro Puccini, che nessuno sa meglio di me quanto poco ho fatto e quanto giustificato è il silenzio che mi circonda per ora e quello, più grande, che avvolgerà il mio nome. I sogni, sì, erano vasti e belli, ma ne tradussi, troppo male, troppo poca parte.

In casa Verga non si è finora trovata la pagina di album della Sua sorellina,

colpiti, ha addolorato Lei pure e grato della parte presa al nostro cordoglio gliene rendo grazie sentitamente a nome di tutta la famiglia. L'amico De Roberto mi ha parlato di un foglio di album che Lei aveva rimesso all'amato defunto onde vi tracciasse qualche motto destinato ad una di Lei sorella. Dalle prime saltuarie ed affrettate ricerche nulla sin'ora si è trovato. Sarà mia cura cercare meglio e qualora troverò il foglio con il pensiero già scritto mi premurerò rinsetteglierlo. Con devoti ossequi suo GIOVANNI VERGA.

Il 15 aprile successivo Giovanni Verga jr. scrive ancora a Puccini: «Egregio Sig. Puccini, ho ricevuto il suo biglietto con l'unito fascicolo contenente un suo pregevole articolo sul mio compianto zio, che ho gradito molto e che ho letto con vero piacere. Seguendo nelle ricerche, che come le dicevo aveva iniziato, ho avuto il piacere di trovare tra le pagine di una rivista spagnola la pagina di album della di lei sorella in cui lo zio aveva già scritto il pensiero desiderato. Le rimetto quindi il detto foglio sicuro di farle cosa grata anche perché lo scritto è uno degli ultimi che uscirono dalla penna del nostro caro prima che il fatale morbo lo ghenisse. Ho eseguito il suo gentile incarico di deporre un fiore sulla tomba dell'amato scomparso e La ringrazio dell'affettuoso pensiero. Gradisca i miei cordiali ossequi — devot. GIOVANNI VERGA». Non risultano altri articoli di Puccini su Verga del '22: questo a cui si riferisce Giovanni Verga jr. sarà dunque uno degli ultimi, già spediti a Verga. La rivista spagnola è, naturalmente *«La Pluma»*, ossia il numero 19 del dicembre 1921 spedito da Puccini a Verga (v. lett. 1), che è ancora conservato nella biblioteca di casa Verga.

sebbene le carte della scrivania — dove quel foglio doveva esser serbato — siano state tutte esaminate. Ma ora procederemo a nuove ricerche, e se troveremo ne saremo tutti ben contenti.

Non mi dimentichi, intanto, e creda alla rinnovata simpatia del sempre

Suo aff.mo
F. DE ROBERTO.

Segn.: A.C.G.V. IM.P.1.14.11. Descr.: lettera autografa datata di tre facciate.

LV

PUCCINI A DE ROBERTO

Falconara, 22 maggio [1922]

Mio caro e illustre De Roberto,

in primis [...]¹⁵³ un favore. Una mia sorella Le chiede per mio mezzo un autografo per il suo album di...signorina. Abbia pazienza e La accontenti. In secondo luogo, Le ho fatto mandare il mio romanzo.¹⁵⁴ Non oso chiederLe un articolo; che sarebbe troppo; ma un giudizio spassionato, sereno, fraterno. Ho lavorato intorno a quest'opera due anni lunghi: e credo sia la mia più sofferta. Questa nostra generazione così generosa e ansiosa non è ancora stata compresa; la si crede scettica e avida di piaceri; e invece è tutta accesa di desideri nobili e bisognosa di verità. Non so se la mia interpretazione è efficace e giusta. Lei me lo dirà, caro amico e Maestro. Conto molto su un Suo giudizio. Intanto, mi permetta un abbraccio fedele e grato

Suo aff.
M. PUCCINI

Segn.: B.U.C. Ms.28.5445. Descr.: lettera autografa di una facciata parzialmente datata in calce; in alto a sinistra c'è un timbro come nella lett. I. L'anno è deducibile dal testo della lettera successiva di De Roberto.

¹⁵³ C'è qui una brevissima parola illeggibile, che potrebbe essere «etc.»

¹⁵⁴ Si tratta sempre di *Dove è il peccato è Dio*.

DE ROBERTO A PUCCINI

Catania, 1 giugno 1922

Caro Puccini,

Ho ricevuto il Suo romanzo e mi riprometto di leggerlo con la più simpatica attenzione. Le rimando il foglio dell'album¹⁵⁵ e Le sarò grato se volesse dirmi che diavol mai è accaduto del mio volumetto dei «Novellieri». Quegli ineffabili signori Camilucci e Stella mi scrissero in dicembre che erano passati per una lite col tipografo, ma che, recuperato finalmente il manoscritto e passatolo ad altra stamperia, ne avrei ricevuto al più presto le bozze. Un altro semestre è trascorso, e non ho visto un bel nulla. La prego di far osservare a quei signori che uno dei due anni durante i quali io non potevo pubblicare in altri volumi quelle novelle è bell'e passato, e che non appena finirà questo secondo io pubblicherò i volumi.¹⁵⁶ Senza pregiudizio dell'azione per il risarcimento del danno inflittomi con l'annunziare il mio volumetto e col saltarlo con tanta disinvolta.

A Lei, caro Puccini, la più cordiale stretta di mano del sempre

Suo aff.mo
F. DE ROBERTO.

Mi sa dire se quel signore spagnolo tradusse poi *I Viceré*?¹⁵⁷

Segn.: A.C.G.V.IMP.L14.12. Descr.: lettera autografa datata di due facciate.

¹⁵⁵ Sia del romanzo, *Dove è il peccato è Dio*, sia del foglio d'album della sorellina, Puccini parla nella lettera precedente.

¹⁵⁶ Alla progettata pubblicazione di questo volumetto di novelle de Robertiane per la Urbis si è fatto più volte cenno; in particolare l'impegno richiesto da Puccini per due anni si trova nella lett. XXXIX.

¹⁵⁷ Si riferisce a Ruiz Castillo: Puccini aveva proposto a De Roberto una traduzione spagnola dei *Viceré* nella lett. XXVII. Vedi anche le lett. XXVIII, XXX e XXXI.

PUCCINI A DE ROBERTO

Falconara, 4 giugno 1922

Caro e illustre Amico,

Grazie del bel pensiero per l'album di mia sorella; e grazie del giudizio che mi promette sul romanzo. Mi pare di riallacciarmi con questa opera, alla buona tradizione narrativa nostra: e non indegnamente. Quanto alla Urbis, io sono in causa dal gennaio; e aspetto i risultati da un giorno all'altro.¹⁵⁸ Hanno sentito il contraccolpo della catastrofe B. I. di Sconto¹⁵⁹; e sono... a piedi.

Lei scriva una raccomandata con ricevuta di ritorno: o pubblicano o Lei provvederà (essendo per iscadere il termine) a far stampare altrove la Sua roba: s'intende senza rimborso.

Il suo romanzo sarà pubblicato dal Ruiz Castillo con quelli del Verga e Pirandello nella stagione 22-23. Anche il Castillo ha passato ore non allegre. Ora si sta rimettendo in gambe.

Lavora? Se ha ancora quella mia prefazione al volumetto della Urbis (gliela mandai l'anno scorso)¹⁶⁰ me la presti, per cortesia. Io non ne ho copia e non posso chiederla alla Urbis. E d'altronde vorrei giovarmene per l'articolo che farò sulla «Pluma». Se scrive a Treves gli dica di mandarmi *l'Illusione*, ristampa.¹⁶¹

Non altro, per oggi: con l'affetto e l'ammirazione che Ella sa, La saluto devotamente

Suo
M. PUCCINI

Segn.: B.U.C. Ms.238.3459-60. Descr.: lettera autografa datata di una facciata con timbro come nella lett. L.

¹⁵⁸ Puccini darà a De Roberto altri particolari sui suoi rapporti con la Urbis nella lett. LIX.

¹⁵⁹ Sul fallimento della Banca Italiana di Sconto in seguito alla crisi dell'Ansaldo, cfr. Rosario Rondo, *Breve storia della grande industria in Italia*, Bologna, Cappelli, 1972, pp. 115-134.

¹⁶⁰ Ne parla nella lett. XLIV.

¹⁶¹ Dopo diverse trattative, durate tutto il 1921, con Treves (cfr. la lettera di Giovanni Beltrami, direttore editoriale di casa Treves, a Marco Praga pubblicata in M. Praga, *Lettere...* cit., pp. 303-304), Iltempo (vedi la nota 77) e Mondadori (Praga riferisce a De Roberto dei suoi contatti con Fracchia, direttore editoriale di Mondadori alle pp. 231-239 del citato volume di *Lettere...*) per la ristampa dell'*Illusione*, De Roberto affiderà nuovamente il volume a Treves che lo ristamperà nel '22.

LVIII

PUCCINI A DE ROBERTO

Milano, 22 gennaio 1923

Caro e illustre Maestro,

Rispondo invece di Simoni¹⁶², di cui continuo le funzioni alla «Lettura», alla Sua lettera del 16 corrente e La informo che la Sua novella: *L'ultimo voto* sarà compresa nei fascicoli di marzo e di aprile¹⁶³. Le manderò uno di questi giorni le bozze, che La prego d'inviammi più sollecitamente possibile.

Spero e mi auguro che Ella vorrà conservare a me la benevolenza sempre avuta per il comune amico Renato Simoni. Le invio i suoi più cordiali saluti ed i miei più devoti.

SUO
MARIO PUCCINI

Segn.: B.U.C. Ms.238.3461-2. Descr.: lettera datiloscritta datata di una facciata su carta intestata «La Lettura | Rivista mensile del Corriere della sera | via Solferino 28 | Milano». La firma è manoscritta. Indirizzo del destinatario: «Illustre Federico De Roberto | Catania | via Etnea, 221».

LIX

PUCCINI A DE ROBERTO

Ancona, 8 maggio 1925

Illustre e caro De Roberto,

Lei ricorderà certamente il contratto da Lei stipulato con la Urbis — di Roma — di cui ero direttore — per certo Suo volume di novelle. La Urbis conchiuse ad un momento la propria attività; e solo ora, a distanza di tre anni,

¹⁶² Si riferisce a Renato Simoni (1875-1952) allora caporedattore della «Lettura», la rivista mensile del «Corriere della Sera» di cui poi diventerà direttore nel '24.

¹⁶³ La novella, un'altra delle novelle di guerra di De Roberto, uscì effettivamente in due puntate sul mensile letterario del «Corriere della sera»: adesso è leggibile in *Le «Cocotte» e altre novelle*, a c. di Sarah Zappulla Muscara, Roma, Curcio, 1979.

a me, suo creditore principale, essa trasmette legalmente i diritti acquisiti verso i traduttori ed autori. In effetto o, meglio, in conseguenza di questa cessione, io verrei dunque ad essere il proprietario anche del Suo volume; ma poiché io non faccio l'editore, Le propongo una rescissione di contratto, cioè il «rientro» (come si dice) da parte Sua nella proprietà dell'opera. Se questa Ella, come spero, accetta, mi faccia una proposta e certamente io la acetterò. Come va la Sua salute? Mi auguro e Le auguro che la primavera Le porti gioia e forza. Devotamente

SUO
MARIO PUCCINI

Segn.: B.U.C. Ms.238.3463-4. Descr.: lettera autografa datata di una facciata. Indirizzo del destinatario sulla busta pervenutaci: «All'Illustre Scrittore Federico De Roberto | Catania». La busta è sigillata da un francobollo chiudilettera con il ritratto di Puccini.

APPENDICE*

1. VERGA A PUCCINI

Carissimo Puccini

Grazie del libro anzitutto.

Sta bene per domani. Se posso verrò a trovarla anche oggi qui dalle 4 alle 5.

Suo
G. VERGA

In ogni caso l'aspetto all'albergo domani, all'ora che le sarà più comoda.

Segn.: A.C.G.V. I.M.P.1.70.12. Descr: cartoncino autografo non datato che verosimilmente Verga avrà lasciato alla sede della Urbis, non avendovi trovato Puccini. Il riferimento al libro ricevuto, che dovrebbe essere *Vita l'anarchia*, permette di datarlo approssimativamente fra il 4 febbraio 1921 (data in cui Puccini scrive a Verga che spedirà il libro entro due o tre giorni: vedi lett. XXXII) e il 25 successivo, data in cui Verga scrive a Puccini che sta leggendo il libro (vedi lett. XXXVI).

2. VERGA A PUCCINI

G.VERGA

presenta e raccomanda caldamente all'amico P^l¹⁶⁴ il Sig. Shoto¹⁶⁵, che aspira all'onore di avere per amico ed editore anche lei e gli Amici dell'Urbis.

Segn.: A.C.G.V. I.M.P.1.70.13. Descr: biglietto da visita intestato in corsivo e con testo manoscritto. Si può datarlo approssimativamente al marzo 1921, mese in cui Shoto viene raccomandato a Puccini, per lettera, anche da De Roberto (vedi lett. XL).

3. PUCCINI A VERGA P^l

Falconara

MARIO PUCCINI

auguri vivissimi per l'anno nuovo e il Natale.

* Si raccolgono in questa appendice i testi di quattro biglietti da visita, databili solo approssimativamente, scambiati tra Verga e Puccini, nonché i testi di quattro lettere che esulano cronologicamente dal giro di anni del carteggio.

¹⁶⁴ C'è qui un vuoto, come un'abassione del cognome.

¹⁶⁵ Su Edoardo Shoto vedi le note 112 e 115.

Segn.: B.U.C. Ms.239.4550. Descr.: biglietto da visita intestato in maiuscolo tondo, con testo manoscritto. Si può datarlo approssimativamente al Natale del '21, che Puccini passò a Falconara (vedi lett. XLVI). Se il biglietto n. 4 è in risposta a questo, allora gli auguri sono indirizzati a Verga.

4. VERGA A PUCCINI

G. VERGA

ricambiando cordialmente il saluto e l'augurio

Segn.: A.C.G.V. I.M.P.L.70.14. Descr.: biglietto da visita intestato in corsivo con testo manoscritto, approssimativamente databile al Natale '21, in risposta agli auguri del biglietto n. 3, anche in considerazione della grafia sempre più stanca di Verga.

5. PUCCINI A DE ROBERTO

COMITATO PER LE ONORANZE AD ARTURO VECCHINI

Ancona, 15 giugno 1925

Illustre Signore,

Questo Comitato, espressione della città di Ancona e di tutta la regione marchigiana, ha preso l'iniziativa di rendere omaggio all'illustre oratore ARTURO VECCHINI¹⁶⁶ con una serie di onoranze tra le quali la pubblicazione di un numero unico che documenti le fasi luminose della vita forense e civile del festeggiato.

Le onoranze avranno luogo alla fine del corrente mese.

Poiché l'attività geniale di ARTURO VECCHINI s'è svolta e vittoriosamente affermata non soltanto nella nostra regione, ma anche in ogni terra d'Italia desiderano i promotori delle onoranze ottenere l'adesione — data sia pure con una breve frase — delle più meritamente illustri personalità della vita spirituale italiana.

A questo fine vivamente preghiamo la S.V. di favorirci con cortese sollecitudine un Suo scritto.

¹⁶⁶ Oltre che alla vita forense, Arturo Vecchini si era dedicato al giornalismo, dirigendo il «Corriere delle Marche».

Con profonda deferenza anticipatamente ringrazia

IL COMITATO

N.B. Dirigere le risposte all'Avv. Aristide BONI, Corso Vittorio Emanuele 36, Ancona.

Contiamo su un Suo pensiero, magari telegrafico

MARIO PUCCINI

Segn.: B.U.C. Ms.239.3465-6. Descr.: lettera circolare dattiloscritta, datata, su carta intestata a macchina «COMITATO PER LE ONORANZE AD ARTURO VECCHINI». La frase e la firma di Puccini sono manoscritte e aggiunte in calce. Indirizzo del destinatario sulla busta pervenutaci: «Federico De Roberto - Corso Etna - Catania».

6. LINA PERRONI A PUCCINI

Catania, 10 febbraio 1929

Illustre Signore,

Le rinnovo la vivissima preghiera fattaLe già in una mia lettera circa un mese fa.

Nel prossimo numero di «Studi Verghiani» che verrà fuori nei primi di marzo, desidererei poter pubblicare anche uno scritto Suo. Son certa ch'Ella vorrà questa volta accontentarmi, appoggiando con la Sua preziosa opera un'iniziativa che si propone lo studio coscienzioso d'uno dei più grandi scrittori italiani.

Intanto Le sarei gratissima s'Ella volesse f i n d o r a rispondere ampiamente all'inchiesta di cui Le trascrivo i quesiti, e alla quale hanno partecipato e parteciperanno i migliori scrittori italiani e stranieri. Le risposte verranno pubblicate anch'esse nel numero di marzo¹⁶⁷.

1°) Se e a quali elementi della tradizione italiana o straniera si riallaccia l'opera di Giovanni Verga.

2°) Qual'è stata e qual'è l'influenza del Verga sulla letteratura italiana contemporanea, e quale potrebbe essere l'eredità del Verga in avvenire.

¹⁶⁷ In realtà Puccini non inviò né articoli né risposte al questionario: un silenzio un po' strano, che ci spieghiamo solo con la sua intensa attività del 1929, anno in cui il letterato marchigiano licenzia due volumi, *Donna con murenghi ed altri ritratti umani* (Roma, Sapientia) e *Le vita vince, ed altri romanzi brevi* (ivi).

3º) Quali i motivi della scarsa popolarità del Verga anche nelle classi colte, e quali i mezzi eventuali per avvicinare la sua opera al grande pubblico.

Grata ancora Le sarei s'Ella mi facesse avere gli scritti Suoi già pubblicati sul Verga o su uomini e problemi che col Verga abbiano qualche attinenza in modo ch'io possa citarli con precisione di riferimenti e riprodurne qualche brano in un'amplissima *Bibliografia Vergiana* che comincerò a pubblicare a puntate dal prossimo numero.

In attesa, e coi migliori ringraziamenti, mi creda

dev.ma
Lina Perroni

Nella risposta di Attilio Momigliano al referendum si fa cenno del Suo *Cola*: io vorrei che anch'Ella interloquisse, almeno come fatto personale...

Segn.: A.C.G.V. Fondo Puccini. Descr.: lettera dattiloscritta di due facciate, datata, su carta intestata Studi Verghiani — Rassegna trimestrale diretta da Lina Perroni — Catania, Via Ventiaglia 183 — Gravina; firma e *post-scriptum* sono manoscritti.

7. G.VERGA JR. A PUCCINI

Catania, 21 gennaio 1943

Illustre Maestro,

Ebbi, con tanto ritardo, la Sua da Sinigallia, a causa della mia, in quel tempo, assenza da Catania, aggravata dalla insufficienza di indirizzo della Sua lettera. La prego di scusarmi se ancora non Le ho risposto, perché non avendo trovato qui e nelle città viciniori i volumi da Lei desiderati, e che mi era tanto grato offrirLe, ho dovuto da recente incaricare Mondadori per averli ed ancora non ho avuto risposta.

Dalle difficoltà incontrate, secondo quanto Ella mi scriveva, per la collocazione di *Artisti da strapazzo* pensavo che non se ne facesse più nulla. Mi è quindi giunta ora inattesa e gradita la notizia che forse adesso tutto andrà secondo i nostri desideri. Se non che da allora è passato tanto tempo che purtroppo le condizioni di mercato sono tanto cambiate da costringermi a modificare la mia richiesta di allora.

Sono quindi pronto a fare a Lei e a chi Ella mi indicherà una optione per lettera o per contratto della durata di due mesi onde poter collocare la loro

riduzione di *Artisti da strapazzo*¹⁶⁸ alle seguenti condizioni da parte mia:

1) La concessione avrà la durata di anni due per la realizzazione e di anni cinque per l'utilizzazione e sfruttamento. In tutto anni 7.

2) Dovranno essere tutelati nel miglior modo i diritti morali e materiali del soggettista.

3) Alla firma della concessione dovranno essere versate lire cinquantamila, quale corrispettivo nell'Italia, Impero e Colonie.

4) Percentuale del 15% sulle eventuali cessioni all'Estero in qualsiasi lingua e in qualsiasi modo e percentuale del 15% sulle eventuali Remake.

5) Partecipazione del 30% su un'eventuale premio dato dallo Stato sul fondo ad hoc.

Appena saprò qualche cosa da Mondadori glielo comunicherò. Ma non mi scriva, per favore, che Ella mi arreca delle seccature. Io la considero come uno dei pochi amici superstiti dello Zio, so quanto Egli la stimava e quindi quando Lei mi scrive o posso esserne utile è per me una cosa molto gradita. Mi consideri quindi, con la mia immutata stima per Lei,

Suo con affetto
Giovanni Verga

Segn.: A.C.G.V. Fondo Puccini. Descr.: lettera dattiloscritta con firma manoscritta, datata, di due facciate. In testa al foglio è scritto: «Catania, 21 gennaio 1943 XXI» — via S. Anna n.8.

8. G.VERGA JR. A PUCCINI

Catania, 24 giugno 1954.

Caro ed Illustre Amico,

Le chiedo anzitutto venia se riscontro con tanto ritardo le gentilissime e graditissime Sue del 1/1 e 11/6¹⁶⁹. Sto poco bene in salute e la mia innata pigritizia con l'età e gli acciacchi si è notevolmente aggravata. Spero però che Lei, che mi vuol bene, vorrà scusarmene.

¹⁶⁸ Verga jr. allude alla novella dello zio pubblicata per la prima volta nel «Fanfulla della Domenica» dell'11 gennaio 1885 e poi raccolta in *Vagabondaggio* (Firenze, Barbera, 1887). In considerazione delle condizioni successivamente elencate (e in particolare del punto 5), è da supporre che si trattasse della trattativa per una riduzione teatrale e non cinematografica (di entrambe comunque non esiste traccia).

¹⁶⁹ Non ci sono pervenute.

Conservo di Lei il più grato ricordo e la conoscenza di Suo figlio Dario ed il sentire quello che lui disse quel giorno su l'arte verghiana fu per me cosa gratissima.

Non le posso mandare nessuno degli esemplari di prime edizioni da Lei desiderate, a motivo che ne ho una sola copia e non di tutte le opere e giacché mi sono prefisso, se Iddio mi dà ancora vita, di riunire nella biblioteca del Nostro tutte le varie edizioni e quanto si scrive su di Lui, così non posso distogliere nessuno degli esemplari che posseggo. Per quanto a Lei occorre farò fotografare due o più frontespizi di prime edizioni delle prime opere (*Carbonari* e qualche opera giovanile) e Le rimetterò tali fotografie.

A parte Le ho spedito una recente copia del *Teatro*¹⁷⁰, che spero Lei vorrà gradire quale segno di amicizia e di stima.

Spero anch'io di incontrarLa fra non molto o qui o a Roma ed allora sarà per me una gioia potere parlare con Lei, che lo conosceva e gli era amico, del Nostro Caro.

Frattanto Le invio i più cordiali saluti

Suo
GIOVANNI VERGA PU' PIETRO

Segn.: A.C.G.V. Fondo Puccini. Deser.: lettera dattiloscritta con firma manoscritta, datata, di due facciate. In testa alla lettera è scritto: «Catania, 24 giugno 1954. Via S. Anna 8. Illustriss. Scrittore Mario Puccini — Formia».

RAFFAELE DE CESARE

CAPUANA E STENDHAL

La familiarità, appassionata ed intelligente, di Luigi Capuana con il mondo letterario francese, dal XVI secolo ai contemporanei, è una realtà che si impone alla considerazione di ogni studioso dello scrittore siciliano e che non può essere in alcun modo trascurata o contraddetta.

Anche se manca finora una ricerca complessiva, rigorosamente condotta sulla intera opera del Capuana, che individui, raccolga e discuta tutte le citazioni e le reminiscenze francesi in essa reperibili, non v'è, si può dire, monografia o indagine generale dedicata all'attività critica e narrativa del Capuana che non faccia riferimento a tale dato di fatto: ed abbastanza numerosi sono i saggi particolari che trattano ed approfondiscono l'esame dei contatti intellettuali fra l'opera sua e singoli scrittori d'Oltralpe¹. Tutti questi contributi, ripetiamo, portano concordemente alla conclusione che, in ogni periodo della sua esistenza, dai primi agli ultimi anni siciliani, in mezzo alle esperienze diverse dei soggiorni fiorentini, milanesi e romani, lo scrittore di

¹ Superfluo dare in questa occasione un particolareggianto elenco dell'ormai imponente bibliografia sul Capuana, dalla fontana commemorazione di A. Pellizzari, letta all'Università di Catania nell'aprile 1916, fino agli ultimi contributi di D. Tanteri e di A. M. Storti-Ahate (1989). Il lettore potrà facilmente trovarlo indicato in un qualsiasi repertorio di storia letteraria dell'Ottocento italiano o segnalato nelle più recenti edizioni dei racconti del Capuana (come in quella di E. Ghidetti, apparsa a Roma, presso l'Editrice Salerno, in tre volumi, nel 1973-1974).

Per gli studi particolari dedicati ai contatti culturali del Capuana con singoli scrittori francesi, ci limitiamo a ricordare qui solo il contributo (1962) di E. Giunei, *Zola ed altri personaggi del tempo in alcuni documenti inediti di L. Capuana*, ristampato in *Le Statue di sile*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1965, pp. 15-28, perché il Giudici aveva in animo di dedicare un lavoro complessivo al Capuana e il Naturalismo francese, ne aveva predisposto finanche un articolato schema e solo la morte prematura impedì al compianto studioso di portare a termine il suo progetto.

Ma si vedano anche le numerose notizie inserite nel saggio di G.G. Santangelo, *Studi di Letteratura francese in Sicilia fra Ottocento e Novecento. "Archivio storico siciliano"*, serie IV, vol. 1, 1975, pp. 199-206; e si rileggano le pertinenti osservazioni di F. Nicotri, *Verga fra De Sanctis e Zola*, "Annali della Fondazione Verga", vol. 1, 1984, pp. 58-65.

¹⁷⁰ Si riferisce certamente al *Teatro* uscito nel 1952 e facente parte delle *Opere di Giovanni Verga* curate da Lina e Vito Perroni e pubblicate da Mondadori.

Mineo fu un lettore assiduo della letteratura francese, non solo di quella classica e romantica, ma anche delle novità teatrali, narrative, liriche, che si facevano strada a Parigi nell'ultimo venticinquennio del secolo; e si tenne perfettamente al corrente delle più recenti teorie che colà si dibattevano nel campo delle dottrine estetiche e nell'esercizio della critica letteraria.

Fra tutti questi studi, generali o particolari, ai quali abbiamo ora accennato, è tuttavia ancora assente una indagine specificatamente rivolta alla conoscenza che il Capuana ebbe di Stendhal ed ai giudizi che via via ne espresse. E tale lacuna, riscontrabile dalla parte degli studiosi del narratore siciliano, è quasi altrettanto profonda "du côté de chez Stendhal". Nemmeno L.F. Benedetto, il grande e benemerito specialista del beyleismo italiano, ha dedicato al problema tutta l'attenzione che esso ci sembra meritare e, nel suo *Arrigo Beyle milanese*, ha riservato alla questione solo alcune rapide annotazioni, insufficienti ad illustrare adeguatamente l'argomento².

Alla lacuna ora lamentata vorremmo riparare oggi, in qualche modo, con le pagine che seguono.

Non è facile indicare con precisione gli anni a cui risalgono le prime letture stendhaliane del Capuana, né quali siano state le circostanze che abbiano determinato e favorito questo incontro intellettuale.

Ciò che appare comunque certo è che, fra il maggio 1872 (data di pubblicazione di *Delfina*, prima novella del volume *Profili di donne*)³ ed il 28 maggio 1877 (giorno in cui Luigi Capuana redige la *Prefazione* del libro e ne inizia la stampa) deve porsi l'incontro fra lo scrittore siciliano e quello francese. E ciò che possiamo ugualmente affermare è che, in questo periodo, il primo ha fatto conoscenza di un'opera almeno del secondo, il *De l'Amour*, e che un caposaldo, per così dire, del sistema ideologico di esso — quello relativo al termine ed al concetto di "cristallisation" — ha influenzato la sua fantasia e gli è rimasto fortemente impresso nella memoria.

² L.F. BENEDETTO, *Arrigo Beyle "milanese"*, Firenze, Sansoni, 1942, p. 104 (menzione dell'articolo *Don Giovanni*, inserito nel 1892 nella seconda serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea*) e pp. 154-155 (ricordo del profilo stendhaliano appartenente al volume *Il Secolo XIX nella vita e nella cultura dei popoli. La Letteratura* edito, secondo l'indicazione del Benedetto nel 1899, ma in realtà pubblicato non prima dell'autunno 1902).

³ In "Nuova Antologia", anno VII, vol. 20, fasc. V, maggio 1872, pp. 86-99.

Esisterebbe, peraltro, una edizione preoriginale della novella, apparsa qualche tempo prima col titolo *Un mese fa*. Di tale edizione sono comunque sconosciuti la data esatta ed il luogo di stampa; né alcun esemplare di essa è stato fin qui ritrovato (cfr. D. TANTORI, *Le Lacrime e le risate delle cose*, Catania, Fondazione Verga, 1989, p. 80).

Già in *Delfina*, infatti, alcune annotazioni (che analizzeremo in seguito) sulle reazioni subitee e sconvolgenti che il sentimento d'amore scatena nel cuore e nella mente umani hanno caratteri e timbro che richiamano riflessioni già formulate in *De l'Amour*; e nella *Prefazione* della raccolta l'espressione di "cristallizzazione", esplicitamente ripresa, sia pure in una eccezione più sfumata di quella stendhaliana, ci riconduce inequivocabilmente alla sua origine francese.

Ecco, intanto, cosa Luigi Capuana scrive a tale proposito nelle pagine preliminari di *Profili di donne*:

Il'autore covava da più anni nell'immaginazione e nel cuore questi *Profili di donne*; e si era tanto abituato a vivere con essi che se li sarebbe certamente recati con sé nel sepolcro, se non avesse osservato che anch'essi, pari a molti altri sentimenti e ricordi della vita, si affievolivano e minacciavano di sparirgli dalla memoria. Credette egli venisse meno la miglior parte di se medesimo e ne ebbe dolore. E siccome egli si figura che un'opera d'arte sia realmente tale perché racchiude il fiore delle sensazioni e dei sentimenti provati dall'artista, una vera cristallizzazione morale delle fuggevoli cose avvenute dentro l'anima; così, ha tentato di fermare, di cristallizzare colla parola quel mondo spirituale che minacciava ingratamente scappargli di mano. Ma l'ha tentato dapprima per proprio conto; al lettore ha pensato dopo⁴.

Fin da qui, accanto al ritorno della parola-chiave, ci colpisce la risonanza stendhaliana sia sul particolare carattere "autobiografico" dei racconti contenuti in *Profili di donne*, sia sull'affermazione di discrezione, e quasi di gelosa intimità, emergente nella clausola del brano citato; e ci sembra suggestivo riscoprire nell'intenzione (che il Capuana esprimrà in un altro passo della *Prefazione*) di fermare nel ricordo "riflessi lontani, echi morenti della giovinezza, dolori ancor vivi, speranze perdute per sempre e pieche di attrattive..." quella stessa atmosfera dolorosa e liberatrice che penetra attraverso il tessuto ideologico di *De l'Amour*.

Va poi detto che tutte le novelle della raccolta capuaniana costituiscono altrettante esplorazioni di casi psicologici alle prese con il sentimento d'amore;

⁴ L. CAPUANA, *Prefazione di Profili di donne*. Citiamo da *Racconti*, edizione a cura di E. GUICCI, Roma, Editrice Salerno, 1973, vol. I, p. 3.

L'influenza del *De l'Amour* in *Profili di donne* è stata già rapidamente segnalata da C.A. MATERIAZZI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, p. 88 e p. 140 (nota 72); da E. GUICCI, nell'*Introduzione* alla citata edizione dei *Racconti*, vol. I, p. XXV; da A.M. STORN-ABATE, *Introduzione a Capuana*, Bari, Laterza, 1989, p. 46.

che gli avvenimenti che si succedono sono altrettante conseguenze del fenomeno che la "cristallizzazione" determina nell'esplosione della passione e che infine i profili, doloranti o radiosì, delle donne qui rievocate dalla fantasia dello scrittore sono disegnati entro le linee di quella logica amorosa in cui è l'immaginazione, appunto, a dettare perentoriamente le leggi.

Ciò non vuol dire, beninteso, che il Capuana abbia tenuto costantemente davanti a sé il modello di *De l'Amour* e lo abbia utilizzato quasi operando un adattamento narrativo delle massime stendhaliane. Lo scrittore siciliano, per quanto alle sue prime armi di novelliere, in parte percorre una strada che gli è propria, in parte segue direzioni che gli sono indicate da altre piste francesi, e diverge così dal cammino percorso da Stendhal. Mentre, per esempio, questi scruta il meccanismo dell'innamoramento dalla parte maschile, l'analisi del Capuana si esercita soprattutto (anche se non esclusivamente) sulle ragioni dell'innamoramento dalla parte femminile. E, di conseguenza, laddove nel trattatello beylano il protagonista è l'uomo che si crea un fantasma di donna ideale, adora questo fantasma, palpita per esso e soffre le ripulse e le durezze, ritenute ingiuste, della donna amata — e questa rimane avvolta in una luce chiaroscurale, misteriosa, indecifrabile, quasi come la "Dea abscondita" nella cella inaccessibile del tempio — nei racconti capuaniani la vera eroïna è la donna, che è capace di sapere profondamente amare, che si crea i suoi miti, crede in essi con fede cieca e, fidente interamente nel suo sogno, si abbandona ad uomini, spesso meno degni di lei, che "non amano, fanno all'amore"⁵. Gli atteggiamenti, le reazioni di Delfina, Giulia, Fasma, Ebe, Emilia (in *Jela*), Cecilia, vittime o dominatrici che siano, dettano così i fondamentali statuti psicologici e morali che dirigono queste vicende, relegando i personaggi maschili — nonostante tutta l'aria che si danno di condurre le fila degli avvenimenti — ad una funzione secondaria.

Nella originalità delle situazioni presentate in *Profili di donne*, nella diversità della intelaiatura narrativa e nella divergenza degli obbiettivi messi a fuoco dal novelliere siciliano, un punto di partenza, in comune con Stendhal, rimane in ogni caso avvertibilmente individuabile. Ed è quello, come già si diceva, della potenza della "cristallizzazione", sia essa maschile o femminile, e della tirannia che l'immaginazione esercita sui sensi della persona che si innamora, attraverso un magico processo di deformazione della realtà.

Per il Capuana, come già per Stendhal, l'amore è un colpo di fulmine

⁵ L. CAPUANA, *Fasma* in *Profili di donne*, ed. Ghidetti, vol. I, p. 57.

che si annuncia a ciel sereno, in modo tanto imprevisto quanto travolgente. Esso ha il carattere di un fatalismo arcano, del tutto gratuito, ed è subitaneo abbagliamento che toglie a chi ama ogni difesa razionale, ogni equilibrio, ogni misura; scatena le forze occulte della immaginazione, provoca la "cristallizzazione" e paralizza con ciò ogni libertà di discernimento, ogni padronanza di se stesso.

In una prospettiva di tale genere spicca, in *Delfina*, la scena in cui Eugenio, il protagonista maschile del racconto, incontra per la seconda volta, a Catania, Delfina, già fuggevolmente conosciuta a Firenze; e, d'improvviso, si sente invaso da una emozione nuova e straordinariamente intensa.

Non volli avvicinarmele nemmeno questa volta. Ero troppo commosso. Mi sarei imbrogliato... Il mio turbamento infatti era straordinario davvero: ne stupivo io medesimo. Perché quella donna mi trascinava dietro a sé come legato da una catena invisibile ma possente? Che sarebbe accaduto tra me e quella donna dopo che mi sarei fatto riconoscere? Speravo e temevo. La testa era confusa, il cuore palpitava rapidissimo. Riflettevo però come tutte le volte che mi era accaduto di amare avessi sempre amato a quel modo, con improvvisa violenza. In due, tre giorni l'amore era celermente montato per tutti i gradini della passione, saltandone forse qualcuno: e prima che io avessi avuto tempo di riflettere ero giunto alla cima; forza era stato subirlo in santa pace, rassegnandomi a godere e a soffrire...⁶

La descrizione di questo stato d'animo richiama numerose pagine di *De l'Amour* che sottolineano analoghe reazioni psicologiche e che sarebbe facile trascrivere da un capitolo all'altro. Limitiamoci a ricordare le riflessioni del capitolo XXIV:

...la pauvre âme tendre devient folle par excès de sentiment et, qui plus est, à la prétention de cacher sa folie. Toute occupée à gouverner ses propres transports, elle est bien loin du sang froid qu'il faut pour prendre ses avantages, et elle sort brouillée d'une visite où l'âme prosaïque eût fait un grand pas. Dès qu'il s'agit des intérêts trop vifs de sa passion, une âme tendre et fière ne peut pas être éloquente auprès de celle qu'elle aime; ne pas réussir lui fait trop de mal...⁷

E poiché abbiamo parlato di consonanze stendhaliane nell'insorgere

⁶ L. CAPUANA, *Delfina* in *Profili di donne*, ed. Ghidetti, vol. I, p. 11.

⁷ STENDHAL, *De l'Amour*, édition présentée, établie et annotée par V. DU LUITO, Paris, Gallimard Folio, 1992, p. 74.

della passione di Eugenio per Delfina, rileviamo che anche le ragioni ed i modi dell'amore di Delfina per Eugenio, sbocciato in circostanze insignificanti, di nessun apparente rilievo, tanto ardente quanto chiuso, così a lungo inconfessato e silenzioso, quale è descritto nella novella, sembra anch'esso risalire ad un esempio stendhaliano scolpito in una delle pagine più commosse e più avvincenti di *De l'Amour*.

Une femme est capable d'aimer et, dans un an entier, de ne dire que dix ou douze mots à l'homme qu'elle préfère. Elle tient note au fond de son cœur du nombre de fois qu'elle l'a vu; elle est allée deux fois avec lui au spectacle, deux autres fois, elle s'est trouvée à dîner avec lui, il l'a saluée trois fois à la promenade.

Un soir, à un petit jeu, il lui a bâisé la main; on remarque que depuis elle ne permet plus, sous aucun prétexte et même au risque de paraître singulière, qu'on lui baise le main⁸.

Un altro fatto — ancorchè molto generale e non riconducibile al solo Stendhal — che par denunciarne la concordanza, è la posizione che i due scrittori dichiarono di voler assumere rispetto ai casi d'amore da essi descritti, analizzati o teorizzati. Tale posizione, nelle intenzioni almeno (d'altronde non sempre rispettate), vuol essere quella di un osservatore neutrale, "botaniste" o sperimentatore morale, che si appresta ad investigare i fenomeni psicologici studiati col distacco richiesto da ogni operazione scientifica. Si ricorderanno le reiterate dichiarazioni di Stendhal sulla natura della sua opera, non romanzo ma "livre d'idéologie", trattazione "de l'Amour et des diverses phases de cette maladie"; il suo proposito di essere un classificatore "sec", un "froid philosophe"⁹.

Dal canto suo il Capuana, che dichiara di credere alla prevalenza delle motivazioni fisiologiche nell'accensione, la durata e la fine dell'amore, e proclama l'esistenza di segrete influenze della materia sullo spirito all'origine di tali fenomeni, tiene a postulare la necessità di un distacco e di una freddezza scientifici nella valutazione dei comportamenti sentimentali dei suoi personaggi.

⁸ STENDHAL, *De l'Amour*, ed. Del Litto, cap. VIII, p. 45.

⁹ Si pensi all'affermazione del cap. IX, ed. Del Litto, p. 46: "Je fais tous les efforts possibles pour être sec. Je veux imposer silence à mon cœur qui croit avoir beaucoup à dire. Je tremble toujours de n'avoir écrit qu'un soupir quand je crois avoir noté une vérité". E cfr. anche cap. XXIV, *ibidem*, p. 72: "...le ciel m'ayant refusé le talent littéraire, j'ai uniquement pensé à décrire avec toute la maussaderie de la science, mais aussi avec toute son exactitude, certains faits..." E, ancora, il cap. XLI (*De la France*), *ibidem*, p. 148: "Je cherche à me dépouiller de mes affections et à n'être qu'un froid philosophe".

gl, e si dispone perciò a compiere "un lavoro di ricostruzione simile a quello dei naturalisti"¹⁰.

Le osservazioni fin qui fatte riguardano elementi abbastanza generici. Ma, accanto ad essi, in una linea più specifica, non mancano altri punti di contatto.

Il principio, per esempio, che l'amore-passione non può accendersi, con tutto il suo ardore, che in donne già ricche di esperienze sentimentali è convinzione comune ai due scrittori.

A proposito di questa tesi, Stendhal aveva osservato fin dal capitolo VIII di *De l'Amour*:

Une jeune fille de dix-huit ans n'a pas assez de cristallisation en son pouvoir, forme des désirs trop bornés par le peu d'expérience qu'elle a des choses de la vie pour être en état d'aimer avec autant de passion qu'une femme de vingt-huit¹¹.

Non dissimilmente, il Capuana pone in un colloquio fra Fasma ed Oreste Lastrucci la seguente dichiarazione di Fasma:

— Creda, la donna è capace del vero amore soltanto nella pienezza del suo sviluppo, dai venti ai venticinque¹².

Infine, sempre nel campo delle consonanze particolari, c'è nel Capuana un passo sulla musica come invito all'amore, stimolo dei trasporti amorosi, che è tipicamente stendhaliano (si pensi al rilievo che assumerà, come una specie di leit-motiv, nei romanzi maggiori, da *Le Rouge et le Noir* a *La Chartreuse de Parme* condizionando gesti ed affetti dei personaggi) e che già emerge in *De l'Amour*.

Aveva scritto Stendhal alla fine del capitolo XVI di esso:

L'habitude de la musique et de sa rêverie predispose à l'amour. Un air

¹⁰ L. CAPUANA, *Jela* in *Profili di donne*, ed. Ghidetti, vol. I, p. 104.

¹¹ STENDHAL, *De l'Amour*, ed. Del Litto, cap. VIII, p. 42.

¹² L. CAPUANA, *Fasma* in *Profili di donne*, ed. Ghidetti, vol. I, p. 58.

La stessa convinzione, espressa in termini ancor più vicini al testo stendhaliano riecheggerà, più di venti anni dopo, nella lettera aperta che il Capuana indirizzerà a Federico de Roberto e che questi inserirà, a guisa di prefazione, in *Come si ama*, Torino, Roux-Viarengo, 1900, p. 8: "Questo caso [il suicidio per amore di una giovane diciassettenne] sembra quasi incredibile... perché ordinariamente il cuore delle giovinette si pasce, nei primi studii della sua vita sentimentale, di fantasie vaghe che hanno bisogno di una specie di esercizio avanti di formolarsi con precisione".

tendre et triste, pourvu qu'il ne soit pas trop dramatique, que l'imagination ne soit pas forcée de songer à l'action, excitant purement à la rêverie de l'amour, est délicieux pour les âmes tendres et malheureuses; par exemple le trait prolongé de clarinette au commencement du quartetto de *Blanca e Fallero* et le récit de la Camporesi, vers le milieu du quartetto.

L'amant qui est bien avec ce qu'il aime, jouit avec transport du fameux duetto d'*Armida e Rolando* de Rossini qui peint si juste les petits doutes de l'amour heureux, et les moments de délices qui suivent les raccordements. Le morceau instrumental qui est au milieu du duetto, au moment où Rinaldo veut fuir, et qui représente d'une manière si étonnante les combats des passions lui semble avoir une influence physique sur son cœur, et le toucher réellement. Je n'ose dire ce que je sens à cet égard: je passerai pour fou auprès des gens du Nord¹³.

Nella novella *Ebe*, immaginando in una scena la protagonista femminile, Augusta, seduta al pianoforte, in compagnia dell'amante, il Capuana annota:

Quell'ondata di melodie e di armonie pareva facesse montare a galla la sua [di Augusta] anima gentile da una profondità sconosciuta. Le dita vibravano con forza, spesso con violenza sulla tastiera, e lo strumento non rispondeva come un semplice meccanismo dalle sue viscere cave, ma come una parte dell'organismo di lei la quale ne rivelasse le intime voci del petto.

Però in tutto quest'intimo c'era un che di carnale e di sensuale che ricercava le fibre con dolcezza squisita. Dopo quelle armonie ci voleva assolutamente un grand'accordo di baci. Dopo quelle vibrazioni sonore che agitavano il sangue e riscaldavano la pelle come se avessero sferzato il corpo con invisibili verghettine, si richiedeva assolutamente la fiera stretta di un abbraccio, o il pezzo di musica sarebbe parso senza significato, senza chiusa, insomma incompleto.

Non occorse direcilo: ci fu un tacito accordo di tutti e due. Ma i baci non venivano mai prima che la musica gli eccitasse.

Quando la conversazione, cominciata freddina, continuava a balzi, noiosa, sconclusionata, ella levavasi tosto dalla poltrona, andava a sedersi al pianoforte... e i sensi riconosciuti subito il loro inno reale, si destavano inebrinati per proseguirlo alla loro maniera, senza bisogno di musica¹⁴.

Più o meno convincenti che possano essere giudicate le corrispondenze fin qui suggerite, non si deve dimenticare che lo stesso Capuana, non molti

¹³ STENDHAL, *De l'Amour*, ed. Del Lito, cap. XVI, p. 58.

¹⁴ L. CAPUANA, *Ebe* in *Profili di donne*, ed. Ghidetti, vol. I p. 89.

anni dopo la pubblicazione della sua prima raccolta narrativa, riconoscerà esplicitamente l'influenza di *De l'Amour* da lui subita; e quasi si compiacerà di essere stato uno fra i primi a diffonderla in Italia.

Si rileggono la nota lettera indirizzata dal romanziere a G. A. Cesareo, da Mineo il 17 febbraio 1884, che contiene una sorta di succinta autobiografia e che così precisa le ragioni, l'ispirazione e le intenzioni di *Profili di donne*:

L'influenza di questo sentimento giovanile sul primo amore per Janal che ha avuto una gran presa sopra di me, scorgesi chiaramente nei *Profili di donne*; in quel non so che di immaginazione voluttuosa, di fantasticheria appassionata che allora era una vera realtà del mio spirito e, credo, sia anche la caratteristica di un'epoca vicinissima, ma che l'evoluzione avvenuta nella società contemporanea fa parere lontana e quasi preistorica.

Se non m'inganno in quel volume trovansi i più vicini esempi della cristallizzazione dello Stendhal che abbia dato la nostra letteratura¹⁵.

Del resto, che il ricordo di *De l'Amour* e l'eco della teoria della "cristallizzazione" e dei suoi effetti non siano rimasti isolati e circoscritti ai soli *Profili di donne*, ma si siano prolungati nel tempo ed abbiano continuato a farsi sentire in questi e negli anni successivi, son fatti che ci vengono confermati da due luoghi di *Giacinta*, romanzo, come è noto, scritto fra il 1877 ed il 1878 e pubblicato nel giugno 1879.

Il primo luogo si pone all'inizio dell'opera, nel momento in cui lo scrittore cerca un titolo per essa ed espone, per così dire, le sue dichiarazioni di principio. È da rilevare infatti che, da quanto è venuto in luce in seguito al ritrovamento del manoscritto autografo contenente la prima stesura di *Giacinta*¹⁶, il Capuana aveva posto in esergo della narrazione una epigrafe che per essere stata successivamente abbandonata non racchiudeva tuttavia meno il senso ed il fine dei suoi propositi letterari. Essa compendiava significativamente l'ispirazione e la tecnica d'arte dell'autore ed era estratta non — come

¹⁵ La lettera è stata edita da L. Scornai, *I Luigi Capuana e G.A. Cesareo (1882-1914). Carteggi inediti posseduti dalla Biblioteca nazionale di Palermo*, Palermo, Tipografia Valguarnera, 1950, p. 37.

¹⁶ Il merito della scoperta di tale manoscritto spetta a Gianni Oliva che l'ha ritrovato alla Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e l'ha segnalato in una comunicazione all'Incontro catanese di studio (29-30 ottobre 1982) su Capuana verista. Cfr. G. Oliva, *Per una archeologia di Capuana: indizi vecchi e nuovi*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1984, pp. 110-111.

c'era da aspettarsi — dai grandi ed amati maestri del verismo francese contemporaneo, ma proprio da Stendhal. La frase, tolta dalla conclusione del cap. XLV di *De l'Amour (De l'Angleterre)*, uno dei capitoli più sarcastici e parodiosi dell'intero trattatello, diceva:

Je ne blâme pas, ni n'approuve, j'observe¹⁷.

Il secondo luogo si inserisce nel cap. X della prima edizione di *Giacinta*, a narrazione già molto inoltrata. Ci riferiamo a quel colloquio che la protagonista omonima del racconto ha col dottor Follini, allorché questi si domanda un po' stupito come Andrea Geraci, "un uomo comune, quasi volgare...", possa essere diventato l'amante di Giacinta.

All'osservazione di Follini, Giacinta risponde giustificandosi così:

— Oh! la persona amata non è mai qual è, ma quale noi ce la foggiamo. Poi le circostanze modificano tutto. A seconda di esse, le piccole qualità possono valere più delle grandi, gli stessi difetti diventare un gran merito...¹⁸

E, ancora, qualche mese dopo, il termine di "cristallizzazione" fa una sua nuova riapparizione sotto la penna del Capuana, riutilizzato, sia pure questa volta di seconda mano, e per una realtà che non riguarda solo il campo dei sentimenti d'amore, nella recensione dei *Rois en exil* di Alphonse Daudet, pubblicata nel "Corriere della sera" del 3 novembre 1879.

Aggruppando fatti notissimi e di luoghi e tempi e di persone disparate, lasciando quasi a bella posta intravedere quel lavoro di *cristallizzazione*, come lo chiama, ch'ha prodotto dai vari elementi della realtà la sua creazione artistica, [Daudet] ha inteso tacitamente protestare contro ogni altra intenzione che gli si volesse attribuire, affermando a fronte alta il suo diritto e il suo

¹⁷ STENDHAL, *De l'Amour*, ed. Del Litto, cap. XLV, p. 163.

¹⁸ L. CAPUANA, *Giacinta*, Milano, Brigola 1879, cap. X. Citiamo dall'edizione Sesto San Giovanni, Madella 1914 (che riproduce il testo dell'edizione originale) dove il passo citato si trova a p. 204.

Nonostante tutti i rifacimenti che, come è noto, trasformeranno, nel corso degli anni, il testo del romanzo, il passo qui trascritto, salvo minimi ritocchi formali, rimarrà inmutato fino all'ultima edizione curata dall'autore, *Giacinta*, Catania, Gianella 1889, dove si troverà al cap. 2^o della parte III, pp. 248-249: "Amando, la persona amata ci apparisce unicamente quale noi ce la foggiamo; l'ho osservato un po' negli altri, un po' in me stessa. Poi, le circostanze modificano tutto. Le piccole qualità possono valere più delle grandi; i difetti diventare un merito..."

dovere d'osservatore e di romanziere della società contemporanea¹⁹.

...

Abbiamo segnalato fin qui la presenza di tracce di *De l'Amour*, l'unica opera stendhaliana che, a nostra conoscenza, riaffiora alla memoria del Capuana nel primo ventennio della sua attività letteraria²⁰. Ma, col 1880, siamo portati sulla pista di un'altra opera di Beyle a cui lo scrittore siciliano si richiama nel corso di una sua recensione della traduzione beitteloniana del *Don Giovanni* di Byron, pubblicata nel "Corriere della sera" del 6 settembre 1880.

Qui, il recensore espone e sviluppa il suo giudizio sul *Don Giovanni* considerato come un poema "umano" che si contrappone ai tanti "poemi divini", "maledette e logore macchine" che hanno finalmente fatto il loro tempo. Ora — osserva il Capuana — "la nuova forma poetica" di tale genere di poemi "umani" era già nata in Italia "col *Morgante*, coll'*Orlando* e, più giù con quella vivace poesia in dialetto che si fa perdonare molto facilmente nel Buratti, nel Porta e nel Baffo la poco conveniente qualità del soggetto".

Su tali premesse storico-letterarie si articola il rinvio a Stendhal chiamato in causa come garante della conoscenza che Byron avrebbe avuto di tale letteratura realistica, popolare e dialettale:

Fu il Pellico, in Milano, che rivelò al Byron questi nostri poeti vernacoli

¹⁹ L'articolo fu ripubblicato negli *Studi sulla letteratura contemporanea*, seconda serie, Catania, Giannotta, 1882, pag. 159-173. Citiamo da questa seconda edizione (dove il passo menzionato si legge a p. 170) non essendoci stato possibile consultare il testo originale del "Corriere della sera".

Una reminiscenza del fenomeno della cristallizzazione stendhaliana affiora nuovamente nella recensione dei *Medagliioni* di Enrico Nencioni (pubblicati a Roma, dal Sommaripa nel 1883) apparsa in "Panfulla della Domenica", anno V, n° 20, del 20 maggio 1883. Parlando infatti del diverso atteggiamento e delle preferenze più o meno vive del Nencioni nei riguardi di Madame de Pompadour, di Madame du Barry, di Sophie Arnould, di Julie de Lespinasse, di Teresa Guiccioli ecc. ecc. (che costituiscono appunto i medagliioni qui disegnati), il Capuana osserva: "Giacché intorno a queste gemelle mai nessuna è amata e possedute coll'immaginazione (una raffinatezza di più, direbbe qualcuno) egli [Nencioni] ha preferenze e capricci. Come in tutti gli amanti, si verifica dentro di lui quel processo di eliminazione che è il fenomeno più caratteristico dell'amore, quello idealizzare incoscientemente per cui la persona amata viene spogliata da tutti i suoi difetti, quando questi non assumono addirittura il valore di pregi e non diventano la maggiore delle attrattive, spesso l'unica attrattiva".

²⁰ Ma si sa quanto sia rischiosa ogni affermazione perentoria a tal riguardo, nel mare magno della produzione letteraria di uno scrittore fecondissimo che dissemina la sua opera in un numero straordinario di giornali, di riviste; che firma talora con pseudonimi e del quale le bibliografie esistenti sono ancora lontane dal registrare l'intero corpo degli scritti.

[Buratti, Porta, Baffo] i quali valgono parecchi dei famosi della letteratura accademica italiana. "Lord Byron ha fatto *Beppo* e si è levato fino al *Don Giovanni* perché ha letto Buratti", dice Stendhal. Secondo questi, quella rivelazione del Pellico "décida de l'avenir poétique de lord Byron"²¹.

Da quale scritto beyiano il Capuana abbia tratto la notazione che precede non sapremmo dire con certezza. Stendhal è tornato a più riprese su questo tema e numerosi sono i luoghi della sua opera in cui egli parla di Byron del *Don Giovanni*, di *Beppo*, dei rapporti del Pellico col poeta inglese e dell'influenza esercitata su questi dalle satire del veneziano Buratti. Riteniamo comunque estremamente probabile che la fonte del brano del Capuana sia da identificarsi in un episodio raccontato da Stendhal in *Lord Byron en Italie. Récit d'un témoin oculaire* (1816), articolo stampato nella "Revue de Paris" del marzo 1830 e ripubblicato da R. Colomb, nel 1854, in appendice alla sua edizione di *Racine et Shakespeare*. Il testo stendhaliano recita esattamente così:

...M. Silvio Pellico, ce charmant poète, disait un jour à lord Byron: — La plus jolie de ces dix ou douze langues italiennes dont l'existence est inconnue au delà des Alpes, c'est le vénitien. Les Vénitiens sont les Français de l'Italie.

— Ils auront donc quelque poète comique vivant?

— Oui, répondit M. Pellico, et il est excellent; seulement, comme il ne peut pas faire jouer ses comédies, il les écrit sous forme de satires. Ce charmant poète s'appelle Buratti, et, tous les six mois, le gouvernement de Venise l'envoie en prison.

Ce mot de Silvio Pellico décida, suivant moi, de l'avenir poétique de lord Byron. Au fond de son âme, je soupçonne qu'il avait un désir brûlant de voir Paris, mais il aurait voulu y être reçu comme Hume le fut autrefois par la Société encyclopédique (1765). Lord Byron demanda avidement le nom du libraire qui vendait les œuvres de M. Buratti. Comme lord Byron était accoutumé à la bonhomie milanaise, on se permit de lui dire au revoir; on lui apprit que si M. Buratti avait envie de passer toute sa vie en prison, il avait un moyen infaillible, c'était d'imprimer; et d'ailleurs où trouver le téméraire imprimeur? Des manuscrits furent incomplets de Buratti coûtaient trois ou quatre sequins. Le lendemain, la charmante contessina N. daigna prêter son recueil à l'un de nous. Lord Byron, qui croyait savoir l'italien du Dante et de l'Arioste, ne comprit rien d'abord à ces vers. Nous lûmes avec lui quelques comédies de Goldoni, et enfin il entrevit les plaisanteries délicieuses de

²¹ Anche questo articolo - con poche varianti formali - fu ripubblicato nella seconda serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea*, p. 216. Lo abbiamo trascritto dal testo originale del "Corriere della sera" del 6 settembre 1899.

La menzione di Stendhal qui riferita è stata ricordata da L.F. BEAUPERRIER, op. cit., p. 101, n° 92.

l'Onio, des *Stryfe* etc. On eut même l'indécence de lui prêter un exemplaire des sonnets de Baffo. Quel crime aux yeux de Southey! Quel dommage qu'il n'ait pas eu connaissance de ce fait atroce!

Suivant moi, lord Byron n'a fait *Beppo* et ne s'est élevé jusqu'à *Don Juan* que parce qu'il a lu Buratti et vu le délicieux plaisir que ses vers causent à la société de Venise. Ce pays est un monde à part dont la triste Europe ne se doute pas. On s'y moque des chagrins...²²

...

Una ventina d'anni dopo, nell'estate del 1899, Luigi Capuana legge due operette di una scrittrice contemporanea, Maria Majocchi Platti che, sotto lo pseudonimo di Jolanda, ha allora pubblicate: una raccolta di profili letterari ed un romanzo.

Il primo di questi due volumi racchiude, col titolo di *Le Ignole*, nove brevi biografie, di taglio alquanto impressionistico, dedicate ad uomini illustri ed ai loro amori; ed una di esse — la terza — ha per oggetto Stendhal di cui sono narrati la triste giovinezza grenobiese, le prime avventure italiane, la partecipazione alla campagna di Russia, il culto per Napoleone, il solitario esilio a Civitavecchia. Nella trama di questi avvenimenti biografici — dove solo qualche frettoloso rinvio riguarda le opere letterarie — si inserisce la narrazione di taluni episodi della vita sentimentale del protagonista, con una particolare insistenza per l'innamoramento tutto platonico del timido adolescente per Virginie Kubly, attrice in una compagnia drammatica che recitava a Grenoble nel 1797-1798. Di essa — di cui Jolanda trascrive il nome nell'erronea grafia di Kably e di cui, ricamando un poco sulle testimonianze dell'*Henri Brulard* rievoca i tratti pensosi e l'indole malinconica — è qui sottolineato il luogo che occupò nei sogni amorosi del giovanissimo Beyle.

Ora, di queste due operette di Jolanda il Capuana redige una recensione che, intitolata *Terza lettera all'Assente*, viene pubblicata nella "Tribuna" di Roma, il 22 agosto 1899²³. Per quanto riguarda la parte concernente Stendhal e, più in generale, l'ordinatura della raccolta biografica,

²² Citiamo da STENDHAL, *Mélanges II. Journalisme in Œuvres complètes*, textes établis et annotés par V. DEL LITTO, nouvelle édition établie sous la direction de V. DEL LITTO et E. ARAVANEL, Genève, Cercle du Bibliophile, 1972, vol. 47, pp. 256-257.

²³ Questa lettera, insieme alle altre dodici indirizzate all'"Assente" (nella quale è da identificarsi la giovane scrittrice Adeleide Bernardini, diventata nel 1908 moglie del Capuana), già inserite nella "Tribuna" di Roma, nel "Marzocco" di Firenze e nel "Secolo XIX" di Genova fra il 1899 ed il 1902, fu ripubblicata nel 1904 in *Letttere all'Assente. Note ed appunti*. Torino-Roma, Casa editrice nazionale Roux e Viarengo, 1904.

bisogna dire che si tratta di una recensione molto deludente giacchè il Capuana non fa che un rapido accenno alle *Ignote* (senza nemmeno correggere la sivita onomastica dell'autrice) dichiarando di preferire ad esse, l'altro romanzo *Rivincitor*²⁴. Ma, anche così, la recensione merita una segnalazione. Se non altro, è di qualche interesse per noi riconoscere in questa lettura delle *Ignote* una nuova occasione avuta dal Capuana di ritrovare il nome, il titolo di alcune opere, talune indicazioni sulla vita di Stendhal e, in tal modo, di potersi nuovamente intrattenere con lui.

Coll'inizio del secolo, le menzioni di Stendhal nell'opera narrativa e critica di Luigi Capuana si fanno più numerose e, nonchè attestare una maggior frequenza, si ampliano in un ventaglio ancor più vario di riferimenti.

Cominciamo con la novella *Sempre tardi*, pubblicata per la prima volta nel "Marzocco" di Firenze, il 19 maggio 1901²⁵. Essa si apre con un esplicito rinvio di Stendhal, sempre concernente il fenomeno dell'improvvisa, imprevedibile insorgenza della passione d'amore nel cuore e nella mente dell'uomo, ed è mutuato, ancora una volta, da *De l'Amour*.

Sempre tardi racconta, come spiega già emblematicamente il suo titolo, gli ostacoli, in parte reali, in parte provocati di malintesi o da complicazioni psicologiche di timidezza e di incomprensione, che impediscono ad una coppia di giovani innamorati, pur mossi da una intensa attrazione scambievo-
le, di realizzare pienamente la loro frase d'amore.

²⁴ «La vostra Jolanda, per esempio, ha pubblicato in questi giorni due libri: *Le Ignote* e *La Rivelatrice*. Quale credete che io preferisca? Ve lo dico subito: il secondo.

Per quanto siano interessanti quelle *Ignote* - non meritano certamente di venire chiamate così, se la biografia o la storia se ne occupa - per quanto grande possa essere il fascino di quelle incerte e delicate immagini emergenti appena e timidamente nella zona di luce irradiata dalla fulgida individualità principale', madri, figlie, spose, amiche, infermiere, rare volte e per breve tempo amate, dell'onore, del politico, del poeta - Sofia Gay innamorata del de Vigny e l'attrice Kably (sic!) dello Stendhal, cito soltanto queste - ho la debolezza di preferire ad esse la povera Bianca Poggio che commette la pazzia di diventare l'amante del giovane poeta Gualtiero Corelli, l'autore del *Libro dei trionfi d'autunno*, che soffre l'umiliazione di non sentirsi amata dall'uomo da cui era stata illusa con inflammate lettere da lontano, che la trascura appena possedutola, vuol riprenderla quando la sa rifiorita, riceve e sposa di un altro...» (Trascriviamo dal testo di *Lettore all'«Assente»*..., ed. cit., p. 43, la preedizione della "Tribuna" essendoci rintracciata irreperibile).

²⁵ E successivamente ripubblicata in *Delitto ideale*, Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron, 1902 e, ancora, in *Passanti*, Rocca San Casciano, Licinio Cappelli, 1914.

Questa vicenda — appena iniziata, sospesa e, quindi, definitivamente interrotta — viene rievocata, molti anni dopo, dal protagonista ad un suo amico; ed è qui, nelle battute iniziali del dialogo, che ricorre il nome di Stendhal. Ma solo per indicare in lui l'indagatore sottile del meccanismo della passione, lo scopritore di quelle leggi che si oppongono al raggiungimento di un amore contraccambiato e felice.

L'inizio del dialogo fra i due amici (che coincide con l'inizio del raccolto) è il seguente:

- Non l'amavi? domandò con gran meraviglia Diego Punzi.
- Un po', rispose Falcini.
- Un po'... in che senso?
- Non tutte le donne producono il famoso *coup de foudre*, molte, la più parte, anzi, s'insinuano lentamente nel nostro cuore, e sono le più pericolose.
- Non fare teoriche, alla Stendhal, lo interruppe Punzi.
- No, voglio soltanto spiegarti...
- E, allora, raccontami. La spiegazione me la darò da me...²⁶

In questi stessi mesi, il Capuana legge un ampio saggio di Gennaro de Monaco, da poco pubblicato, intitolato *Un Ateo ed un Misticò, studi critici di letteratura straniera*, riguardante Stendhal (*Un Ateo*) e Maurice Maeterlinck (*Un Misticò*)²⁷. Il saggio non può certo dirsi esaurente; ed il fatto è più che

²⁶ Citiamo dal testo della novella quale apparve in *Delitto ideale*, ora in *Racconti*, ed. Ghidetti, vol. II, pp. 384-392.

Ricordiamo che la definizione di *coup de foudre* in *De l'Amour*, ed. Del Lito, cap. II, p. 32, era la seguente: "Ce que les romans du XVII^e siècle appellent le *coup de foudre*, qui décide du destin du héros et de sa maîtresse, est un mouvement de l'âme qui, pour avoir été gâté par un nombre infini de barbouilleurs, n'en existe pas moins dans la nature; il provient de l'impossibilité de cette manœuvre défensive. La femme qui aime trouve trop de bonheur dans les sentiments qu'elle éprouve, pour pouvoir réussir à feindre; emmêlée de la prudence, elle néglige toute précaution et se livre en aveugle au bonheur d'aimer. La défaillance rend le coup de foudre impossible".

L'espressione *coup de foudre* (ma senza attribuzione a Stendhal) ricorreva già vari anni prima in un'altra novella, *Piccolo archivio*, pubblicata nel "Panfullo della Domenica" del 5 Luglio 1885 e poi inserita in *Fumando*, Catania, Giannotta, 1889, p. 239. È una donna, questa volta, che la pronuncia: "Amo e mi credo amata davvero! Un tegolo sul capo! Un fulmine a ciel sereno! Il famoso *coup de foudre*... Un inglese, biondo, bello, fatale come lord Byron..."

Attribuita esplicitamente a Stendhal, ma citata di passaggio senza alcun commento, essa ritornerà nella lettera del Capuana al De Roberto (già menzionata *supra*, alla nota 12) che costituisce oggi parte della prefazione di *Come si ami* (1900).

²⁷ Pubblicato a Rocca San Casciano, da Licinio Cappelli nel 1901. La parte riguardante Stendhal occupa le pagine 1-67.

comprendibile se si tiene conto del periodo a cui appartiene e dello scarso materiale documentario allora a disposizione di uno studioso. Ma è opera di un critico sensibile ed intelligente che riscatta in parte le lacune e le imprecisioni della documentazione grazie al sentimento di fervente amministrazione che per Stendhal manifesta il de Monaco. Il quale procede dapprima ad una efficace ricostruzione biografica dello scrittore francese e, successivamente, analizza con entusiasmo l'arte di lui ne *Le Rouge et le Noir* e ne *La Chartreuse de Parme* (significative in proposito le pagine sull'episodio di Fabrice alla battaglia di Waterloo). Sottolinea, quindi, "la profondità dell'accume e le finissime osservazioni" morali, sociali, politiche sull'Italia e sugli Italiani che si trovano disseminate nei libri di viaggio stendhaliani. Dedica infine un capitolo a Beyle e la musica, ed un altro alla pittura, rilevando come, quand'anche risulti facile rimproverare allo scrittore francese mancanza di spirito sistematico e negligenze di obiettività, non gli si potrà mai negare né penetrazione intellettuale né gusto né causticità. Chiudono il saggio alcune pagine dedicate a Beyle considerato come un analista incomparabile, sottile e delicato, delle passioni²⁸.

Ci è sembrato opportuno soffermarsi un istante nel riassunto di questo volumetto del de Monaco per dare una idea del contenuto di esso e per mettere in evidenza la gamma di notizie che il Capuana, attraverso la sua lettura, poteva qui raccogliere ed il tono di simpatia che su quelle vedeva diffuso.

Luigi Capuana legge dunque con interesse, nell'agosto del 1901, *Un Ateo ed un Mistic* ed immagina anche di inviare un esemplare del libro in lettura alla sua corrispondente lontana (l' "Assente", appunto, delle lettere già citate)²⁹. E finge, altresì, che costei, per un inspiegabile capriccio, gli abbia rispettato di ritorno il volume senza nemmeno aprirne le pagine.

Al fine di contrastare tale supposto rifiuto, e nel palese intento di prendere le difese dell'opera, il Capuana scrive la *Lettura undecima* delle *Lettore all'Assente*, datata da Roma il 26 agosto 1901 e pubblicata nel "Secolo XIX" di Genova del 29-30 agosto 1901. Essa costituisce un vero e proprio resoconto critico del saggio del de Monaco e, per le pagine su Stendhal, merita di essere qui integralmente trascritto³⁰:

²⁸ Sull'importanza del volume del de Monaco nel quadro degli studi beylian in Italia, si vedano le osservazioni di L.F. Bosanoro, *op. cit.*, n° 270, pp. 166-167.

²⁹ Cfr. *suprat.* nota 21.

³⁰ Ripubblicata nel 1904 nelle *Lettore all'Assente. Note ed appunti*, ed. cit., pp. 152-155.

...Eppure mi ero figurato che, non fosse per altro, in grazia del soggetto, il volume: *Un Ateo ed un Mistic* avrebbe dovuto interessarvi. Vi siete almeno accorti che l'ateo è Stendhal da voi tanto ammirato, e il mistico quel Maurizio Maeterlinck che non capite come trovi molti ammiratori? Avevate una bella occasione di osservare in che modo il critico se l'è cavata onorevolmente tra due soggetti così opposti; e i vostri *nerti*, peccato!, ve l'hian fatta sfuggire di mano.

Scommetto che avete avuto paura di annoiarvi e vi siete voluta mettere in condizione di evitare il pericolo. Se avete trattenuto il libro, la tentazione di leggerlo sarebbe stata più forte della vostra volontà; avreste sofferto il peso della noja, pur indugiandovi di non buttarlo giù chiudendo il volume...

Ebbene, non vi sareste annojata con lo studio intorno allo *Stendhal in Italia*. Vi avreste trovato molte notizie già note, ma anche qualcuna nuova, specialmente avreste ammirato il paragone fra il Giuliano Sorel di *Rosso e Nero* dello Stendhal e il Giuliano Dorsenne di *Cosmopolis* del Bourget; tra l'ateo e il mistico che, secondo il De Monaco rappresentano l'evoluzione dello stesso carattere a traverso il secolo XIX così pieno di lotte, di scoraggiamenti, di ardimenti, di trionfi...³¹

A Stendhal ideologo delle passioni amorose siamo di nuovo ricondotti, all'inizio dell'anno successivo, con la novella *Non predestinato?* pubblicata nel "Fanfulla della Domenica" del 2 febbraio 1902 e, poco dopo, inserita nella raccolta *Delitto ideale*³². Un personaggio di questo racconto — Adolfo Gissi — si innamora della moglie di un suo fraterno amico, Roberto Cagli, e, sentendosene riamato, decide di partire per una destinazione lontana, al fine di liberarsi dalla tentazione di un temuto adulterio. Ma, mentre si prepara ad allontanarsi, è lo stesso amico a trattenerlo. Roberto Cagli — che è ormai al corrente della attrazione per la propria moglie provata da Gissi — è paradossalmente convinto che non sia la presenza, ma l'assenza a favorire il crescendo dei sentimenti adulteri e a provocare una inevitabile catastrofe. Confidando in questa teoria, nel senso di responsabilità morale e nella rettitudine d'animo dell'amico, lo trattiene, con saggezza, dalla partenza:

...Non credo — egli afferma allo stesso Gissi — alle passioni fulminanti, al *coup de foudre* dello Stendhal. Noi commettiamo cattive azioni perché ci diciamo che non supremmo non commetterle, intendo parlare specialmente delle cattive azioni passionali. Se guardi bene dentro te stesso vedrai che tu hai lusingato, accarezzato, e non inconsapevolmente, sensazioni che avresti

³¹ Citiamo il testo dell'edizione delle *Lettore all'Assente*.

³² L. Capuana, *Delitto ideale*, ed. cit. In tale raccolta, *Non predestinato?* occupa il n° 11.

potuto con facilità soffocare nel momento che cominciavano a determinarsi. La tua rettitudine di animo ti ha ora suggerito un mezzo violento che, come tutte le violenze, può produrre, anzi produrrà certamente effetti contrari a quelli preveduti...³³

Fra il 1900 e il 1902, Luigi Capuana è occupato nella preparazione e nella stesura di una parte della sezione letteraria di una opera imponente ed ambiziosa, ideata a Milano dall'editore Vallardi, celebrativa del *Secolo XIX nella vita e nella cultura dei popoli*³⁴.

Insieme con E. Checchi, lavora al lungo capitolo *Il Romanzo e la novella nel secolo XIX* redigendone personalmente l'*Introduzione* e quattro paragrafi: *Il Romanzo storico*, *Il Romanzo di costumi*, *Gli intermedi*, *Ancora il romanzo di costumi*³⁵.

E, questa parte del volume, un vero e proprio compendio di storia letteraria del "genere" narrativo così diffuso in tutta Europa nel corso del XIX secolo. Il Capuana disegna, a larghi tratti, lo svolgimento del romanzo storico da Walter Scott a Dumas padre ed a Manzoni; celebra, più a lungo, il grande magistero di Balzac nel romanzo di costumi, raccoglie notizie sugli scrittori lirici o drammatici francesi che al romanzo hanno consacrato una parte più o meno ampia della loro attività, da Victor Hugo a Champfleury, si sofferma, infine, con ammirazione ed affetto su Flaubert, sui fratelli de Goncourt, su Emile Zola fino ad Alphonse Daudet.

Nel paragrafo dedicato agli *Intermedi* (agli scrittori che non hanno fatto del genere narrativo la loro esclusiva specialità)³⁶, fra V. Hugo, G. Sand, Eug.

³³ Giiamo il testo di *Delito ideale*, riprodotto ora in *Racconti*, ed. Ghidetti, vol. II, pp. 415-421.

³⁴ L'opera - costituita da diciassette volumi in 4° - fu iniziata a stampare nel 1899. Il vol. XVI, dedicato alla *Lettatura* non recava data di edizione; ma, come si desume da una nota della p. 176 relativa alla morte di Zola, non dovette essere pubblicato prima della fine del settembre 1902.

³⁵ La parte spettante ad E. Checchi, che fa seguito a quella del Capuana, comprende *Ancora il romanzo francese* [da Bourget a Bazin]; *Il Romanzo Italiano* [da M. d'Azeffio a F.D. Guerrazzi]; *Il Nuovo romanzo italiano* [da Rovetta a Fogazzaro]; *Il Romanzo russo*, *Il Romanzo inglese*, *Il Romanzo tedesco*. *Conclusione*: *La Novecento nel secolo XIX*, e via dalla p. 183 alla p. 226.

³⁶ Con questa espressione il Capuana definisce più precisamente "quegli scrittori che han portato scarso contributo allo svolgimento della forma del romanzo e che infarci hanno coltivato con molto ingegno alcune delle forme secondarie esistenti o hanno dato svolgimento a giorni, ad accenni di forme risultanti quali varietà dello stesso genere" (*Il Secolo XIX...* ed. cit., p. 146).

Sue, Ed. About, Th. Gautier, A. de Musset, Ch. de Sainte — Beuve, A. de Vigny ed altri minori, trova naturalmente la sua collocazione un profilo di Stendhal, di cui è importante qui parlare.

Giudicato come "uno scrittore che non deve andar confuso con la folla e che dovrebbe esser posto fra i predecessori del romanzo di caratteri e di costumi"; definito "acuto e scettico osservatore", creatore di un metodo e di un impianto narrativi che hanno fatto scuola fra alcuni romanzieri francesi contemporanei (Zola e Bourget), Stendhal è celebrato dal Capuana sia per *Le Rouge et le Noir* ("storia di una passione e di un delitto analizzati spietatamente") sia per *La Chartreuse de Parme* ("il suo capolavoro", i cui primi capitoli — descrizione della battaglia di Waterloo — "sono una meraviglia di evidenza e di verità").

Ma riproduciamo *in extenso* questa notizia bio-bibliografica che ci dà la misura delle conoscenze stendhaliane del Capuana e ci manifesta eloquentemente l'ammirazione di lui per lo scrittore francese.

Metto anche fra gli intermedi uno scrittore che non deve andar confuso con la folla e che dovrebbe anzi esser posto tra i predecessori del romanzo di caratteri e di costumi, Mario-Enrico Beyle più noto sotto il suo pseudonimo di Stendhal.

È un innamorato dell'Italia, e specialmente di Milano dove egli dimorò commissario di guerra (sic) sotto Napoleone I. Fu per molti anni Console di Francia a Civitavecchia. Morendo, volle che su la sua tomba fosse scritto: "Qui giace Enrico Beyle milanese".

Era acuto e scettico osservatore. Soleva dire che per suoi libri gli bastavano tre lettori, e non si ingannò predicando che quarant'anni dopo sarebbe stato famoso. Nato e cresciuto in pieno romanticismo, egli proclama che il libro meglio scritto è il Codice civile dove non sono frasi né figure rettoriche, e si attiene a questo precezzo nello stile dei suoi romanzi.

La Chartreuse de Parme è rimasto il suo capolavoro. I primi capitoli, dove egli descrive la battaglia di Waterloo, sono una meraviglia di evidenza e di verità. Il Balzac ne fu entusiastico e ne scrisse una lunga recensione. Stendhal lo ringraziò con queste parole:

"Quest'articolo stupefacente, come forse nessun scrittore ne ha mai avuto, l'ho letto (ora posso confessarlo) scoppiando dalle risa. Ogni volta che arrivavo ad una fede troppo forte, e avveniva a ogni rigo, io mi immaginavo le smorfie che dovevano fare i miei amici nel leggerlo".

Lo scetticismo dello Stendhal non era una pose; lo attestano parecchi che lo conobbero da vicino. Egli aveva osservato a fondo la natura umana durante i suoi viaggi e nelle sue relazioni con le alte e basse condizioni sociali di mezza Europa; non poteva esserne entusiasta.

Rouge et Noir è la storia di una passione e di un delitto, analizzati

spietatamente. Il protagonista, prete (sic) e allievo dei Gesuiti, è un ambizioso che vuol arrivare ai suoi fini senza badare ai mezzi con cui arrivarci. Giuliano Sorel è un tipo della società francese dopo la rivoluzione e durante il primo Impero; ma, forse nel dipingerlo, il Beyle ha adoperato più il nero che il rosso.

Oggi egli è divenuto un autore di moda e non solamente per suoi romanzi; ma noi non dobbiamo occuparci del suo bagaglio di critica letteraria, di critica musicale, di impressioni di viaggi, di analisi dell'*Amore*. Nel romanzo, più che un precursore di forma, lo è di metodo, e la sua influenza è notevole nella produzione francese che annovera fra i capi lo Zola e il Bourget.³⁷

Anche la produzione letteraria del Capuana nell'ultimo decennio (1904-1915) della sua attività vede riaffiorare a più riprese il nome ed il ricordo di Stendhal. Si tratta, per lo più, di reminiscenze scaturite, come già una volta, delle pagine di *De l'Amour*, concernenti il fenomeno della cristallizzazione e i complessi meccanismi psicologici dell'"amour-passion".

Stendhal — senza essere nominato, ma intravisto in trasparente filigrana — è presente, per esempio nella novella *Il Caso di Emilio Roxa*, pubblicato in "Varietas" del giugno 1904³⁸. Nel corso della narrazione — storia grottesca di un marito tradito e non ignaro dell'infedeltà della moglie — vengono ricordati gli occulti procedimenti dell'immaginazione che, cristallizzando sull'essere amato, ne trasformano la reale personalità. Emilio Roxa si è sposato, ed ha sposato — estrema conferma del fenomeno psicologico! — una donna brutta e sgraziata:

Aveva [Emilio Roxa] sposato per amore; questo è innegabile. Proprio per amore, quantunque sua moglie fosse tutt'altro che bella. Magra, piccina, dirò anche insignificante, voi ed io non l'avremmo forse degnata della più passeggera attenzione. Questo però non vuol dire che Emilio Roxa non abbia potuto scoprire o creder di scoprire in lei qualità tali... L'amore consiste appunto in cotesta virtù, diciamo creativa; nel vedere quel che gli altri non vedono, nell'indovinare quel che gli altri non sospettano neppure; nel tirar fuori ex nihilo cose che acquistano esistenza soltanto per chi ama; e che diventano reali perché reale è quel che noi, sia pure per effetto di

allucinazione, stimiamo reale; psicologia positiva che voi stesso, metafisico arrabbiato, non potete negare...³⁹

Altre due menzioni di Stendhal ricorrono inoltre nella breve novella che si intitola *Risposta*, apparsa nel "Fanfulla della Domenica" del 20 novembre 1904⁴⁰. Essa vuol essere la replica epistolare di un amante ingannato alla donna già amata, le cui perfidie e la cui doppiezza hanno distrutto ogni passata attrazione. Replica disillusa ed amara con la quale il corrispondente si vendica delle umiliazioni e delle menzogne di cui è stato vittima da parte della donna, frivola creatura, che ignora l'amore vero ed in esso non vede che un gioco di astuzie e di seduzione.

La prima allusione stendhaliana si colloca quasi all'inizio della novella:

Vi scrivo soltanto per farvi sapere che oggi sono calmo, rassegnato alla mia sorte di "uccello da richiamo", di *allumeur* di amore come mi sembra abbia qualificato lo Stendhal coloro che le donne destinano maliziosamente a tal ridicolo ufficio. Non sono ben sicuro della citazione stendhaliana; ma in questo momento mi sembra inutile riscontrarne l'esattezza. E poi ricordo che le citazioni non vi piacciono; le stimate pedantesche...

La seconda, che riprende il tema della prima, è affidata alla chiusura della stessa lettera di rottura:

Dovrei rimpiangere il tempo sprecato oggi a scrivervi; avrei dovuto impiegarlo più utilmente attorno agli ultimi capitoli del mio romanzo. Ma che volete fare? non ostante l'indegn modo con cui mi avete trattato, io persisto a credervi migliore di quella che non volete apparire. La fatalità della perversione è difetto esclusivamente femminile. Per ciò non rimpiango affatto il tempo impiegato intorno a questa lettera. Voi forse sareste capace di foggiarvi l'acre delizia del rimorso d'avermi reso infelice e vorreste servirvene a insaporire più ghiottamente la conquista del belloccione pel quale mi avete fatto recitare la parte di "richiamo", di *allumeur* stendhaliano...⁴¹.

³⁷ Citiamo da *Racconti*, ed. Ghidetti, vol. III, p. 183.

³⁸ È ripubblicata anch'essa, più tardi, nella citata raccolta *Coscenze*.

³⁹ Citiamo da *Racconti*, ed. Ghidetti, vol. III, p. 120 e p. 124.

E si veda anche il breve racconto *L'Iniziatore* (pubblicato nel 1909 in "Novissima. Albo d'arti e di lettere") e, poi, in *Pendutamente*, Ancona, Giovanni Puccini e figli, 1911, pp. 113-124, tutto improntato sul tema di un uomo che riesce a destare nella sensibilità di una donna i fantasmi della passione, ma non ad indirizzarli verso se stesso si bene a favore di un altro uomo che saprà trasformare questi fantasmi in realtà e servirsiene a proprio vantaggio.

Questa situazione psicologica trova la sua prima descrizione in *De l'Amour*, cap. XXXVI (*Suite de la jalousie*), ed. Del Libro, p. 125: "Souvent un homme d'esprit en faisant la cour à une

³⁵ *Il Secolo XIX*..., ed. cit., pp. 152-153.

Questo profilo di Stendhal è stato registrato da L.F. Besenetro, op. cit., pp. 154-155, n° 253.

³⁶ Successivamente inserita nella raccolta *Coscenze*, Catania, Fratelli Bantiato editori, 1905.

Una ultima eco di *De l'Amour* e della cristallizzazione risuona infine nella novella *Pietro Paolo Paradossi* inserita, nel 1914, nella raccolta *Istinti e peccati*⁴².

Così medita malicomicamente il protagonista del raccolto, riandando alle fasi del suo amore infelice:

Ma me l'ero [la donna amata] creata dentro di me, quale avrei voluto che fosse... come tanti imbecilli: quasi questo avesse dovuto bastare a renderla tale! Da molti fallaci indizi io credevo di scoprire ogni giorno — senza che lei sospettasse menomamente l'assidua opera mia di studio, di osservazione — credevo di scoprire le sue più intime qualità; e come tanti altri imbecilli, non mi accorgevo che vedeva non la realtà, ma il prodotto della mia immaginazione!⁴³

Poche parole bastano a riordinare le fila delle considerazioni che, a chiusura di questa rapida nota, possono essere avanzate.

Quali che siano stati, per quantità e per qualità, i riferimenti del Capuana a Stendhal, essi appaiono abbastanza illuminanti sia nella prospettiva della cultura transalpina dello scrittore siciliano sia in quella della fortuna italiana dello scrittore francese nell'ultimo quarto del XIX secolo e nel primo quindicennio del XX secolo.

Senza assumere le dimensioni — veramente ciclopiche — alle quali il Capuana fa assurgere la figura di Balzac, "il gran padre del romanzo moderno", e senza nemmeno eguagliare l'imponente rilievo che conquistano Flaubert e Zola, Daudet e Bourget, Stendhal si taglia, nelle letture, nell'opera critica e nella fantasia creatrice dello scrittore siciliano una parte che si rivela notevole e, anche se non molto estesa, persistente.

Guidato da informazioni dirette o indirette, Luigi Capuana si muove

femme n'a fait que la faire penser à l'amour, et attendrir son âme. Elle reçoit bien cet homme d'esprit qui lui donne ce plaisir. Il prend des espérances.

Un beau jour, cette femme rencontre l'homme qui lui fait sentir ce que l'autre a décrit.

⁴² Ne A. NAVARIA, *Bibliografia delle novelle di Luigi Capuana*, "Archivio storico siciliano", serie III, vol. XVIII, 1968, pp. 279-303, ne G. RAYA, *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1969)*, Roma, Ciramta, 1969, indicano la data di redazione di *Pietro Paolo Paradossi* o ne segnalano una pubblicazione a parte, anteriormente alla inserzione in *Istinti e peccati*.

⁴³ L. CAPUANA, *Pietro Paolo Paradossi* in *Istinti e peccati*, Catania, Libreria editrice "Minerva", G. di Mauro, 1915, pp. 1-13. Il passo citato è a p. 11.

abbastanza agevolmente nella biografia dello scrittore francese; di lui conosce, oltre ai due capolavori narrativi, i libri di viaggio in Italia e il giovanile trattatello *De l'Amour*. Da questo è stato in particolar modo ispirato e, nell'autore di esso, ha riconosciuto un impareggiabile osservatore: lo scopritore delle leggi arcane che regolano le passioni amorose degli uomini, un maestro della scienza del cuore.

Insomma, alla "resurrezione" di Stendhal presso i posteri del 1880, alla fervida ripresa degli interessi culturali italiani e alla ammirazione che, a cavallo fra il XIX ed il XX secolo, ravvivano fra noi il ricordo del "milanese" Arrigo Beyle, Luigi Capuana ha portato un suo contributo intellettuale che ci è sembrato giustificare il rapido studio che precede.

ANDREA MANGANARO

CROCE, DE ROBERTO E «UNA VECCHIA QUESTIONE»

Accostato ad altri due autori di cosiddetti romanzi «ben fatti», il «buon» Enrico Castelnuovo e «Memini», alias Contessa Ines Castellani Benaglio, è considerato più povero di «affetto e fantasia» di quei due scrittori ormai caduti nell'oblio, Federico De Roberto senza dubbio non ricevette una lusinghiera e benevola valutazione da parte di Benedetto Croce, nel sesto e ultimo volume della *Letteratura della Nuova Italia*¹. A quello che riteneva un «ingegno prosaico, curioso di psicologia e di sociologia, ma incapace di poetici abbandoni», il filosofo riconobbe di aver compiuto «uno sforzo veramente enorme e penoso» nel suo «grossò romanzo d'ambiente» (*I Vicerè*), nel quale aveva però apportato «zolaniamente [...] l'intenzione di dimostrare una tesi. L'«idea» di De Roberto che l'istinto ereditario di dominio di una gente avvezza a dominare si attuasse sempre e comunque, anche nella *nuova Italia*, a Croce non appariva affatto fondata su «una verità dimostrabile», e meno che mai, ovviamente, poteva sembrare «principio di unificazione artistica, ossia un motivo poetico». Anzi, quell'idea giungeva anche a privare il romanziere dell'ingenuità di descrittore storico: il che implicava il venir meno nella sua opera anche della principale attrattiva dei «romanzi d'ambiente», «opere che della poesia hanno l'apparenza e non la realtà», ma in genere tali da attirare «sempre, se non altro, la curiosità dell'eruditò, perché apportano qualche luce a chi indaga la storia spirituale e sociale delle varie età»². Il romanzo di De Roberto, pertanto, sia pure con il riconoscimento di qualche attenuante («prova di laboriosità, di cultura e anche di abilità nel maneggio della penna»)

¹ Cfr. B. CROCE, *La letteratura della Nuova Italia*, VI, Bari, Laterza, 1940, pp. 150-151. Il saggio su E. Castelnuovo, F. De Roberto e «Memini» era già stato pubblicato un anno prima su *La Critica*, XXXVII (1939), pp. 269-278.

² Cfr. B. CROCE, *La letteratura della Nuova Italia*, cit., pp. 140-141.

veniva sostanzialmente liquidato come «opera pesante, che non illumina l'intelletto come non fa mai battere il cuore».

Seppur così segnata da questo noto e severo giudizio formulato dall'ormai anziano filosofo, la storia dei rapporti fra Croce e De Roberto non è però circoscrivibile ad esso, né può essere limitata al ricordo di una condanna senza appello. Se è vero infatti che solo in tale scritto del 1939 Croce tratteggiò un profilo complessivo dello scrittore, è però anche certo che non a quella tarda data risalgono i rapporti fra i due letterati meridionali, né è solo quel testo crociano a rappresentare un momento di confronto tra le loro scritture.

L'incontro testuale tra lo scrittore napoletano per nascita e il filosofo napoletano per adozione era già avvenuto infatti da tempo e naturalmente sempre sul terreno della critica. A pronunciare per primo un giudizio sull'opera dell'altro era stato però non Croce, ma De Roberto, che sulla prima pagina del *«Corriere della Sera»* del 1º gennaio 1903 aveva pubblicato con un titolo chiaramente favorevole (*«Un amico dell'arte»*) una delle primissime recensioni dell'*«Estetica»* crociana, apparsa alcuni mesi prima. Non solo. Il filosofo, in una lettera del 6 gennaio 1903 ringraziava di cuore De Roberto, confessando di essere rimasto «compiaciuto» non soltanto per il «lusinghiero giudizio», ma per tutta la presentazione che sulla prima pagina del giornale milanese lo scrittore aveva fatto dell'opera crociana, della quale, a detta dello stesso autore, riusciva a sintetizzare, in una «succosa e limpida esposizione», «le idee fondamentali»³.

Il loro incontro personale - era lo stesso Croce a ricordarlo nella lettera - risaliva già a un decennio prima, ed era avvenuto proprio a Napoli, dove i due, assieme a Vittorio Pica, avevano avuto modo di vedersi più volte nel 1891. De Roberto era del resto noto nell'ambiente culturale napoletano, dove poteva contare anche sulla significativa amicizia del Pica, che, tra l'altro, lo aveva aiutato a pubblicare presso Pierro (editore, in quegli anni, anche del giovane Croce) la *Morte dell'amore*⁴.

Ma risale agli anni Ottanta un altro avvenimento che determinerà, sia

³ Le due lettere di Croce a De Roberto (la sopra citata e un'altra del 21 marzo 1904) sono già state pubblicate, assieme all'articolo sul *«Corriere»*, da G. Bessa, *Croce e Federico De Roberto*, in *«Realtà del Mezzogiorno»*, dic. 1978, pp. 933-947 e poi in *Croce inedito* (1881-1952), Napoli, Società Editrice Napoletana, 1984, pp. 189-204. Lo studio di Bessa era stato recensito da L. Orsini nella *Rivista di studi crociani*, luglio-dic. 1978, pp. 440-441.

⁴ La *Morte dell'amore* è del 1892. Croce aveva pubblicato con Pierro, tra l'altro, nel 1891 *I teatri di Napoli*, e nel 1892 *Angiolillo (Angelo Duca) capo di banditi*. I rapporti culturali e di amicizia di De Roberto con Vittorio Pica sono testimoniati da numerose lettere conservate nel Fondo De Roberto della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania.

pure a distanza di tempo, un nuovo ed interessante intersecarsi delle vicende intellettuali dei nostri due autori. L'incontro, decisamente testuale, e indiretto, ma significativamente indiretto, verrà causato dalla pubblicazione del libro di un professore di latino. Nel 1884 esce infatti a Parigi, presso la Librairie Hachette, *La Délicatesse dans l'art* di Constant Martha, docente all'Università di Parigi, autore di numerose volumi nei quali aveva affrontato prevalentemente questioni di morale⁵. E della *moralité de l'art* si occupava specificamente in un capitolo di questo suo ultimo libro. Su questo volume, e in particolare sul capitolo «moro», venne a fermarsi l'attenzione del giovanissimo Croce, che il 28 febbraio 1886 (tre giorni prima aveva compiuto venti anni) sulla *«Rassegna Pugliese»* di Valdemaro Vecchi firmava con lo pseudonimo di *Gustave Colline*⁶ un interessante articolo dal titolo emblematico: *Una vecchia quistione*.⁷ Alcuni anni dopo, al medesimo libro di Martha e, tra l'altro, alla sua concezione della *moralité de l'art*, proprio De Roberto dedicò un intero capitolo (*Qualità dell'arte*) del suo volume *L'arte*, pubblicato a Torino, presso Bocca, nel 1901⁸.

La coincidenza (l'incrociarsi a distanza del giudizio dei due letterati su di un medesimo testo, oggi pressoché dimenticato) non è stata notata se non dall'attento Brescia, il quale ha osservato come, nel clima di «grande conversazione»⁹ in cui vivevano gli intellettuali italiani di fine secolo, «fossero

⁵ Tra l'altro: *De la morale pratique dans les œuvres de Sénequier* (1854); *Les moralistes sous l'empire russe* (1864); *Le poème de Lucrèce* (1869). Constant Martha, nato a Strasburgo nel 1820 e morto a Parigi nel 1895, padre dell'archeologo Jules, era membro dell'*Académie des sciences morales et politiques* dal 1872. Cfr. *Dictionnaire des Lettres françaises*, *Le Dix-Neuvième Siècle*, t.II, Paris, Librairie Anthème Fayard, 1972, p.121.

⁶ Benedetto Croce faceva autodefinire *Gastone Colline*, sua maschera ironica e dissimilatrice, come «veto enfant du siècle»; cfr. *GUSTAVE COLLIN* (B. Croce), *Lucrèzia D'Alagro*, nella *«Rassegna Pugliese»* di Scienze Lettere ed Arti, vol. III (1886), p.41. Lo pseudonimo era tratto dalla *Vie de Bobème* del Murger; cfr.: F. Nerioli, *Benedetto Croce*, Torino, UTET, 1962, p.139; C. Pescari, Di Deo, *La «Rassegna Pugliese» e Benedetto Croce*, Foggia, Apulia, 1974, pp.40-41 e *Rassegna Pugliese - Indici*, a c. di A. Izzo e M. Teresa Corona, introd. di M. Dell'Aquila, Manduria, Lacaita, 1985, p.256.

⁷ *GUSTAVE COLLIN* (B. Croce), *Una vecchia quistione*, in *«Rassegna Pugliese»* di Scienze Lettere ed Arti, vol. III, 1886, n.4, pp. 51-54 (d'ora in poi sarà citato semplicemente come: B. Croce, *Una vecchia quistione*). L'articolo fu ristampato in *Inventarum* (1883-1887), Bari, Laterza, pp. 51-54 e in *Pagine sparse*², vol. I, Napoli, Ricciardi, 1943, pp.452-461. Cfr. S. Borsari, *L'opera di B. Croce*, Napoli, Istituto italiano per gli studi storici, 1964, p.9, n.42.

⁸ F. De Roberto, *L'arte*, Torino, Bocca, 1901, pp. 51-73. Sono dedicate specificamente alla *moralité de l'art* le pp. 65-73.

⁹ Sarà lo stesso Croce a rievocare quel clima, con parole forse un po' veritate di nostalgia: «Era come una grande conversazione, che si era accesa dall'un capo all'altro d'Italia, nella quale

prontamente note le rispettive cronache e recensioni, con una tempestività e compiutezza assai maggiore delle successive generazioni.¹⁰

Sull'ideale piano sincronico della *conversazione* letteraria la stessa distanza temporale che effettivamente intercorre tra gli anni di pubblicazione dei tre testi in questione (quello di Martha, del 1884; quello di Croce, del 1886; quello di De Roberto, del 1901) appare ridotta, quasi appiattita: Croce nell'articolo pubblicato nel 1886, ma firmato con la data «7 agosto '85», cita per esteso «il volume di recente pubblicato» di Martha¹¹; De Roberto, nel volume del 1901, iniziando a discutere l'opera del professore francese riammazza la recensione considerando «un esempio di singolari tergiversazioni» quello che «ha dato recentemente Constant Martha, filosofo eruditissimo e critico di buon gusto»¹². Alla prima edizione del 1884 de *La Délicatesse dans l'art* seguirono numerose ristampe (1889; 1897; 1907; 1913)¹³. È probabile pertanto che De Roberto avesse presente un'edizione pubblicata qualche anno prima del 1901, e trascurando l'esistenza della prima, del 1884, considerasse *recente* il libro di Martha. Purtroppo nel volume *L'arte*, De Roberto fornisce in genere indicazioni bibliografiche alquanto sommarie, omettendo l'anno di pubblicazione di quasi tutti i testi citati, com'era d'altra parte suo costume dichiarato¹⁴. Né d'altra parte è questo l'unico caso in cui lo scrittore cita come *recente* un libro apparso nella sua prima edizione quasi venti anni prima. Lo stesso fa infatti a proposito di un altro volume pubblicato nel 1884, *L'Espressione nelle arti belle* di Sully Prudhomme, definito «tra i più ponderati e ponderosi apparsi in questi ultimi anni».¹⁵

si apprendeva quanto giornalmente accadeva nel paese e fuori, e si assisteva a scontri e dibattiti di idee e si ascoltavano proposte, e il sapere e l'esperienza si allargavano, e le menti si facevano esperte e acute». cfr. B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Bari, Laterza, 1928, p.66.

¹⁰ Cfr. G. Bresci, *Croce inedito*, cit., p.193.

¹¹ B. CROCE, *Una vecchia questione*, cit., p.51.

¹² F. DE ROBERTO, *L'arte*, cit., p.51.

¹³ Cfr. *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*, Tome 107, Paris, Imprimerie Nationale, 1931, pp. 979-988.

¹⁴ negli articoli non è obbligatorio citare il nome dell'editore, il prezzo del volume e l'anno di pubblicazione. [...] negli articoli - e quello sul Nordau informi - io tralascio spesso questa ed altre simili indicazioni bibliografiche: è quanto De Roberto dichiara in una lettera del 6 dicembre 1902 a Luigi Albertini: cfr. S. ZAPPALÀ MUSCARA (a.c.), *Di Federico De Roberto a Luigi Albertini*, Roma, Bulzoni, 1979, pp.115-116.

¹⁵ Cfr. F. De Roberto, *L'arte*, cit., p.13. Anche il volume di Sully Prudhomme era però stato ripubblicato pochi anni prima del 1901, esattamente nel 1898: cfr. *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*, Tome 109, Paris, Imprimerie Nationale, 1952, p. 473. Cfr. pure J.P. DE NOA, *Federico De Roberto et la France*, Paris, Didier, 1975.

Il testo di Martha (che non era certamente molto noto ai più neanche in quegli anni), in quanto referente comune dei due scritti di Croce e De Roberto, attiva quasi un dialogo a distanza tra i due letterati meridionali su di un tema di così evidente importanza quale quello della morale nell'arte. I due non sono naturalmente interlocutori simultanei e *in presentia*. Anzi, palesemente a nessuno dei due si rivolge l'allocuzione dell'altro, che ha sempre come unico destinatario manifesto proprio il professore francese. Ma è tramite questo interlocutore comune che, a distanza di tempo, *conversano* Croce e De Roberto. L'argomento in questione è, d'altra parte, per sua natura, tale da suscitare illuminanti rivelazioni sulle posizioni critiche e di poetica di entrambi i critici, oltre che, naturalmente, dell'autore giudicato. Il testo di Croce e quello di De Roberto, aventi come *proto-testo* quello di Martha, oltre ad apparire un momento minore, certamente, ma significativo della generale conversazione di fine secolo, ci consentono pertanto un confronto tra le concezioni critiche e poetologiche dei due letterati, reso particolarmente intrigante dal fatto che autore del testo più antico è il giovanissimo e precocissimo Croce. Il *discorrere* attorno alle tematiche affrontate nel volume di Martha non si fermò peraltro ai due testi citati. Significative riprese di questo dialogo si avvertono infatti proprio nella recensione di De Roberto all'*Estetica* di Croce, che segue di due anni la pubblicazione del volume su *L'arte*, e nella lettera di ringraziamento indirizzata da Croce a De Roberto.

Già nell'intitolare l'articolo dedicato al volume di Constant Martha (*Una vecchia questione*, che in *Juvenilia* diverrà *Una vecchia questione*, con l'aggiunta del sottotitolo chiarificatore *Arte e morale*), come pure nelle primissime battute del suo discorso, Croce fa intendere immediatamente e senza indugi di non condividere affatto l'impostazione di fondo del libro, il suo presentarsi come una «piacevole chiacchierata», «alla francese», vale a dire «con moltissima grazia», ma poco rigore metodologico: quella forma di *causerie*, quell'assenza di *sistema*, infatti, «piace tanto ai profani», ma dispiace tanto a chi, come il quasi ventenne Croce, si considerava già allora, a dispetto della giovane età, uno «della partita»¹⁶. Le *distinzioni*, il *rigore logico* appaiono infatti

¹⁶ Cfr. B. CROCE, *Una vecchia questione*, cit., p. 51. L'assenza di rigore metodologico in quegli anni appariva d'altra parte al giovane Croce una caratteristica costante degli studi francesi: a causa della loro *causerie* egli confessava di potere leggere i libri d'oltralpe solo per «diletto», non certo «per studio», praticabile solo sui libri tedeschi, per la loro costante «preoccupazione» per il «sistema»: cfr. B. CROCE, *Pensieri sull'arte*, in «Rassegna pugliese», III (1886), p. 72.

come fondamentali requisiti metodologici al futuro filosofo della dialettica dei distinti. La premessa iniziale con cui Martha avanza l'ipotesi di trattare la questione «avec simplicité, sans discussion savante, sans recourir à des principes abstrus», senza elevarsi «à la métaphysique», suonava pertanto come un «brutto avvertimento [confessava Crocel] per tutti quelli che, come me, hanno preso da un pezzo a odiare, in questioni di natura scientifica, il senso comune». Era di estrema importanza per il giovane critico che «scienza» e «senso comune» restassero delimitati entro i rispettivi confini, come ribadiva aggiungendo subito dopo, per rafforzare il concetto, una precisazione che in seguito non avverrà come necessaria, dal momento che non apparirà più nelle successive edizioni: «le quali quistioni [quelle di natura scientifica], per essere trattate, debbon rinnegare anzitutto il senso comune». ¹⁷

Il ragionamento di Croce costringe la «chiacchierata» del povero Martha entro una ferrea gabbia di passaggi logici, che mettono in luce tutta l'inconsistenza teorica delle formulazioni del francese: la dichiarata esclusione dalla sua trattazione delle opere «manifestamente immorali», ad esempio, osserva Croce, avrebbe un fondamento solo se si trattasse di opere in cui l'arte non c'entra; ma la discriminazione delle opere d'arte in base alla presunta «immoralità» contenutistica non ha alcuna ragione d'esistere. Ed è innanzitutto il procedere argomentativo del francese, il suo connettere i pensieri mediante continui appelli al «senso comune» («il est clair», «il est évident») ad essere demolito dalla pungente ironia del giovane critico, che individua dietro i luoghi comuni e le ovvietà una grave carenza definitoria.

È l'assenza di rigore metodologico di Martha, annunciato dal «proponimento» iniziale di non voler «salir si alto», come pure il continuo ammiccare al «senso comune» con la «forma di *Causerie*» della sua esposizione, a determinare, secondo il giovane Croce, le erronee conclusioni del professore francese.

È quello stesso «metodo», in sostanza, ad apparire invece come «il solo buono» De Roberto. Se Croce aveva immediatamente dissentito da Martha, lo scrittore infatti inizia proprio con il manifestare un accordo sostanziale sulle premesse. «Il metodo» di Martha infatti «è buono, è anzi il solo buono; se non che l'autore non lo segue come lo dovrebbe». ¹⁸

¹⁷ Non è che il «senso comune» non avesse ragione d'esistere: noi doveva però fare indebite invasioni di campo, come sentiva il bisogno di puntualizzare nei *causeries* sull'arte: «Il senso comune, quando non pretende di divenir scienza, spesso spesso [sic] ha ragione. Esprime l'impressione vaga e confusa della verità». (B. Croce, *Pensieri sull'arte*, cit., p.72).

¹⁸ F. De Roberto, *L'Arte*, cit., p. 52.

Una non coerente consequenzialità rispetto alle corrette premesse metodologiche: è su questa accusa che De Roberto fonda le sue critiche a Martha, col quale condivide però l'impostazione antifilosofica. Entrambi ritengono infatti quanto mai inattuale una filosofia dell'arte dopo la fine del classicismo, inteso unicamente come precettistica normativa, e al procedimento di sussunzione tipico di ogni interpretazione giurisprudenziale oppongono una visione psicologistica con la conseguente attenzione agli effetti dell'arte sul fruitore. D'altra parte, nella prefazione al volume che contiene il saggio sullo studioso francese, il nostro scrittore, prendendo le mosse dalla proverbiale disperata conclusione di Bouvard («Capisco: il Bello è il Bello!...») aveva dichiarato: «Se la bellezza è l'essenza dell'arte, e se questa essenza non si può definire, una scienza dell'arte è impossibile». E a coloro i quali avrebbero potuto obbiettargli che anche il suo saggio su *L'artesi* proponeva di essere un libro di estetica, rispondeva rassicurante, giocando d'anticipo: «La loro critica sarebbe giusta se in questo libro si presumesse di risolvere i problemi filosofici che restano insoluti nonostante le dotte fatiche di tanti filosofi. Qui invece si esamineranno le teorie d'arte che alcuni di essi hanno proposte; e se, durante la discussione dei concetti altrui, accadrà di esporme alcuni che potranno sembrare originali, si cercherà di evitare che riguardino la metafisica dell'arte, e si procurerà di riferirli a quistioni più semplici e concrete». ¹⁹

Particolarmente a proprio agio doveva trovarsi pertanto De Roberto nel discutere le tesi di chi, come Martha, si muoveva sulla sua stessa lunghezza d'onda e permetteva al proprio volume una dichiarazione di propositi tanto affine alla sua, dichiarando come esso non fosse «un traité d'esthétique», non pretendesse «embrasser la science du beau, en rechercher les principes, en dérouler méthodiquement les lois», ma volesse collocarsi al livello più divulgativo e rassicurante della «sincère et familière psychologie». ²⁰ Quasi simpateticamente attratto da questa convergenza nel comune rifiuto del rigore metodologico e nella avversione alla «scienza del bello», De Roberto, prima di soffermarsi sulla moralità, esaminerà anche le altre due qualità costitutive di quella *delicatesse*, considerata da Martha la «dote» principale dell'opera d'arte: la precisione e la discrezione. Lo studioso francese, secondo De Roberto, nel trattare tali tematiche sembra spesso lambire il vero, ma non se ne appropria mai del tutto, muovendosi quasi sempre tra continue contraddi-

¹⁹ Ivi, pp. 9-10.

²⁰ C. MARIA, *La Delicatesse dans l'art*, Paris, Librairie Hachette, 1884, pp. 980 - pp.1-4.

dizioni. È tutto il libro di Martha ad apparire anzi allo scrittore quasi come un caparbio tentativo di resistenza rispetto a quella che egli ritiene la verità e che altro non è se non la *vulgata* del naturalismo: compito dell'arte è infatti «dare un'immagine del vero»; ne consegue che i primi requisiti da richiedere all'opera d'arte debbano essere «la verità, la fedeltà, la precisione, l'esattezza». Se «questa convenienza» è però spesso «disconosciuta», a volte viene invece «riconosciuta tardi, difficilmente, dopo molte contraddizioni», come, per l'appunto, nel caso di Martha.²¹

De Roberto si vede pertanto costretto a mettere alle strette lo studioso francese per fare luce su ciò che quello intravede, ma sembra riconoscere solo *a malincuore*, o *tergiversando*. Le «contraddizioni» e le «imprecisioni» di Martha offrono però allo scrittore l'opportunità di esprimere proprie dichiarazioni di poetica. Una qualità dell'arte è, ad esempio, la precisione, sia per lo studioso francese che per De Roberto. Ma «il concetto della precisione» di Martha appare «poco preciso, o poco precisamente spiegato» a De Roberto, che, pertanto, la definisce come «l'esatta corrispondenza fra le immagini artistiche e le cose che esse rappresentano»²². Questa, «l'intrinseca precisione artistica, la tecnica, la formale» è secondo lo scrittore quella voluta dagli artisti. Ad essa egli oppone quella desiderata da Martha, e dai critici in genere, che sommariamente egli accusa di predilezione contenutistica («danno maggior prezzo al contenuto»), dimostrando ancora una volta il suo scarso apprezzamento per i filosofi dell'arte e i critici di professione.²³

Un altro attacco contro la critica professionale viene rivolto da De Roberto discutendo la seconda qualità della *delicatesse*, ossia la «discrezione». Allorché Martha condanna come contraria al piacere estetico l'arte contemporanea per le sue rappresentazioni realizzate «con la più minuta esattezza», e sostiene il ruolo fondamentale del fruitore («e sempre «lo spirito dello spettatore» che «incarica di riempire il quadro»), De Roberto afferma che questo relativismo della fruizione è alimentato proprio dai critici d'arte, che, «quando si occupano di scoprire gli intendimenti degli artisti, non sono quasi mai d'accordo e invece di rischiare gli spettatori, li confondono peggio»²⁴. L'unico antidoto alla frantumazione soggettiva dell'oggetto estetico consiste per De Roberto nel restringere i compiti dell'arte. Per lo scrittore ciò che

²¹ F. De Roberto, *L'arte*, cit., p.51.

²² Ivi, p.52.

²³ Ivi, p. 54.

²⁴ Ivi, p.59.

interessa l'arte - evidentemente intesa come *τέχνη*, non come *ποετική* - è non cosa susciti l'opera nel fruitore, ma che l'opera sia ben fatta, ossia convenientemente realizzata, rappresentazione fedele del suo referente estremo, che è il solo a suscitare effettivamente le emozioni: in un quadro raffigurante una foresta ogni fruitore potrà ritrovarvi i significati dettati dai propri interessi, ma ciò che importa, per l'arte, è che la sua foresta (dell'artista) sia ben dipinta; quando questo patto è stato osservato, ognuno potrà vedere nel quadro tutte le intenzioni, tutte le idee, tutti i sentimenti che eccita la vista della foresta vera.²⁵

L'arte esaurisce infatti il suo compito nella riproduzione esatta della realtà. L'artista non inventa nulla. Ogni significato, secondo De Roberto, è già presente nella realtà, mai frutto dell'*intention* dell'artista, ma sempre e comunque copia del vero. L'opera d'arte si riduce così nella sua visione ad una immagine speculare degli oggetti reali, ad un diafano canale interposto tra questi e i fruitori: «L'arte ha fatto tutto quello che può e che deve fare quando ha ripresentato l'oggetto con i suoi caratteri, in modo che la sua immagine racchiuda tutte quelle espressioni e susciti tutte quelle impressioni che racchiude e suscita l'oggetto reale. Tutti gli oggetti hanno un'espressione e producono un'impressione».²⁶

E allorché Martha, sostenendo la *discrezione* nell'arte, condanna la «simple photographie littéraire», le «interminables descriptions des choses matérielles»²⁷, l'espressione di tutto ciò che l'artista ha da dire, come contrari al piacere estetico, che nascerebbe invece dai «sottintesi», dall'allusività, De Roberto coglie l'occasione per intervenire con ferma decisione in difesa dell'arte naturalistica, chiamando a sostegno della propria causa anche il concetto retorico dell'*apjumr*²⁸, col quale legittima sia l'uso del linguaggio diretto e immediato che la «brutalità estetica»: «una nuda e cruda parola, dietro alla quale non sia alcun mistero da scoprire, ma che stia al suo posto, ha la sua efficacia. C'è una brutalità estetica che impressiona, soggioga e suscita commozioni gagliarde; come ci può essere una delicatezza anti-estetica, che lascia freddi e indifferenti».²⁹

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ivi, p.60.

²⁷ G. MARTHA, *La Delicatesse...*, Paris, Librairie Hachette, 1884, p.98.

²⁸ Il conveniente, il *πρόχον*: cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 39 e 259.

²⁹ F. De Roberto, *L'arte*, cit., p.65.

Laddove De Roberto si adopera per scoprire le contraddizioni di Martha, e tende a separare il falso dal (proprio) vero, Croce, ritenendo impossibile ripercorrere sistematicamente l'esposizione del francese, proprio «per la sua forma di *Causerie*», decide di sfondare il paludamento della sua «chiacchierata conversevole» per metterne in connessione logica le idee³⁰. Per Martha - sintetizza Croce - l'arte non è in posizione ancillare rispetto alla morale né può essere ridotta a precettistica etica, perché risulterebbe, oltre che inutile, anche noiosa. Essa ha infatti proprie leggi autonome che le richiedono di «piacere», ma per ottenere ciò è obbligata ad adeguarsi a ciò che rispettano gli uomini, a esaltare il bene e fustigare il male «comme fait tout le monde»³¹. La concordia di arte e morale non può nascere per Martha da altro che dal rispetto di un limite che sia interno all'arte stessa e che consista nella funzionalità al raggiungimento del fine dell'arte, che è il «piacere». Questo «accordo» vale per opere «che mostrano apertamente di rappresentare una vita fittizia», come le tragedie di Racine e in genere quelle del classicismo francese, non certo per l'«arte vera», che «ritrae in tutta la sua varietà, verità ed efficacia la natura»; esso però vien meno, ovviamente, se non si riconosce all'arte la finalità del piacere. E Croce nega appunto che questo possa essere il fine dell'arte, come prova con la testimonianza dei maggiori classici della letteratura mondiale.³²

È infatti il *dolore* a segnare i capolavori della letteratura, sia nella rappresentazione, sia nell'effetto che provocano: Paolo e Francesca sono raffigurati nel dolore e suscitano dolore, come i tranelli con cui Otello viene *avvolto* e *tratto a rovina* da Jago. È il dolore, è la sofferenza a marcire la vita dell'uomo, e la grande arte non può non raffigurare questo crudele destino umano. Considerare il piacere come fine dell'arte nasconde allora, secondo Croce, il desiderio di sottrarre ad essa la rappresentazione completa della realtà umana e, soprattutto, cela un'incomprensione profonda nei confronti della dolorosa arte contemporanea. La felicità non appartiene più ai sogni dell'umanità. Gli uomini hanno acquistato coscienza di se stessi e di questo bisogno si nutrono. Dalla raggiunta autocoscienza del loro doloroso destino, del «brutto poter che ascoso a comun danno impera», deriva il «dolore» che suscita l'arte contemporanea. All'arte, che come la «scienza» è «conoscenza», è pertanto

assurdo chiedere «piacere».

Quelle che De Roberto considera contraddizioni di Martha, per Croce altro non sono che la manifestazione dell'inconsistenza della teoria del francesc, che pretende conciliare arte e morale in funzione del «piacere»: quell'accordo è infatti un inammissibile «compromesso tra le varie pretensioni dei moralisti e degli artisti». È impossibile «volere che un poeta *arrange* se stesso per non *blesser* i sentimenti generali: «le numerose parentesi e restrizioni» con cui Martha «addolcisce ogni sua affermazione», sono la prova dell'impossibilità di questo compromesso. Lo studioso francese ad esempio ammette sì la possibilità di opere pessimiste, ma «biasima poi il pessimismo generale della letteratura odierna». Ma quale sarebbe stata allora la «deduzione logica» del pensiero di Martha, al di là delle sue «parentesi e restrizioni»? Una condanna della rappresentazione degli aspetti meno nobili e consolatori della natura umana e un reciso rifiuto della letteratura moderna, di Heine, di De Musset, Zola e Baudelaire. Rimosso l'orpello dell'eloquio altisonante e dissimulatore, è questo, nudo e schietto, il ragionamento del francese, svelato da «chi attraverso la frase guarda l'essenza del pensiero».

Laddove Croce mira a demistificare le idee di Martha ricostruendo, dietro il tono piacevole della *causerie*, l'ordito logico del suo pensiero, De Roberto procede invece alla ricerca delle contraddizioni nel testo francese, giustappone ad un'affermazione che ritiene esatta un'altra nella quale lo studioso smentisce quanto prima affermato, allontanandosi dalla presunta verità che pure aveva innanzi intuito. Per mettere in luce tali contraddizioni, De Roberto affianca affermazioni a volte tra di loro ben distanti, citandole, decontestualizzate, nella propria traduzione, a differenza di quanto fa Croce, che riporta spesso brani in lingua originale. Se ad esempio loda Martha per avere affermato che l'arte non può stare al servizio della morale, De Roberto osserva però che questi, per il timore di avere avanzato idee «troppo arrischiate», si affretta a giustificare l'indipendenza dell'arte e cade pertanto in una serie di contraddizioni che «offuscano il suo pensiero». Un esempio: se Martha giustifica lo spettacolo delle passioni e dei vizi rappresentati «con evidenza seducente», perché più che contagiarci, ci illuminano catarticamente sulla nostra interiorità, in un altro passo - nota De Roberto - però si smentisce considerando «moralmente detestabile» *L'Assommoir* - perché l'autore, pur dando buoni consigli, immerge e trattiene il nostro spirito nell'abbiezione. E mentre Croce considera inconciliabili le idee di Martha «per sé, così poste», perché l'assunto su cui si fondano non è ammissibile, De Roberto prova a conciliarle, ovviamente senza potervi riuscire: «Come concilieremo questa

³⁰ B. Croce, *Una vecchia questione*, cit., p.51.

³¹ Cfr. C. Mariva, *La Délicatesse...*, cit., p.291.

³² B. Croce, *Una vecchia questione*, cit., p.52.

critica con la prima affermazione? L'artista dovrà forse rappresentare il vizio non come è realmente, ma purificato, nobilitato, diventato virtù? Ma allora sarà più vizio? Dove se ne andrà la precisione?»³³

Nel brano appena citato si pone con evidenza una questione rispetto alla quale le posizioni di Croce e De Roberto si differenziano significativamente. Apparentemente infatti si ha un totale accordo sul fatto che l'arte sia rappresentazione del «vero»: per Croce l'arte deve ritrarre «in tutta la sua varietà, verità ed efficacia la natura»; per De Roberto «ufficio dell'arte è dare un'immagine del vero»; lo stesso Martha, a proposito del *Tartufo* di Moliere, osserva che se si vuole trarne una lezione «c'est la leçon que donne l'observation de la vie». ³⁴ Eppero: De Roberto oppone la rappresentazione del vizio «come è realmente» ad una dove viene «purificato», sino a divenire «virtù», e a tradire, quindi, l'«esattezza». Croce afferma invece che l'arte, forma di conoscenza come la scienza, si differenzia da questa perché, anziché analizzarci, ci rappresenta «depurati d'ogni mistura volgare»³⁵.

L'oggetto della rappresentazione artistica in sostanza per De Roberto deve essere riprodotto nell'opera così come è nella vita, con quella «precisione» ed «evidenza» che lo renda perfettamente riconoscibile. I personaggi nella rappresentazione estetica non sono insomma per lo scrittore *trasformati* rispetto alla realtà, ma loro copia speculare: il romanzo infatti «non ha da far altro che riprodurre la vita». Per Croce l'oggetto della rappresentazione artistica deve invece subire una *trasformazione*, non è più copia fenomenica della vita reale, ma diviene un'«altra» cosa, «arte», oggetto della generalizzazione estetica: l'ipocrita conosciuto nella «vita volgare» non può essere insomma ritrovato nel *Tartufo* di Moliere. Nell'arte «una Nana, un Jago, un Riccardo III, un Tartuffe» pur rimanendo gente spregevole come e più che nella «vita volgare», sono «purificati, idealizzati», e divengono pertanto «innocui» per la sfera pratica, così come tutti i vizi umani sono «sanificati» sotto la «fredda osservazione» dello scienziato³⁶.

Ritroviamo De Roberto e Croce del tutto concordi invece nell'attacco al classicismo, condotto in nome della «diretta osservazione della vita», che

mostra come i suoi «tipi fissi» e le sue «relazioni immutabili» non esistono nella realtà.³⁷ Così pure i due letterati meridionali inconsapevolmente si stringono unanimi a difesa delle ragioni dell'arte contemporanea contro le accuse censorie di Martha. Se il francese nega infatti che la sovrapposizione della morale all'arte possa recare un accrescimento del *plaisir*, condanna però l'arte contemporanea «quando dipinge le cose brutte»: allora essa «manca non già alla legge morale, ma alla sua propria legge, «che è la perfezione del piacere».³⁸ Questa «contraddizione» di Martha da Croce non viene risolta, in quanto considerata funzionale alla teoria della finalità dilettevole dell'arte, che egli nega *in toto* come infondata. Più precisamente, Croce affronta la questione da un altro punto di vista, non retorico, ma estetico. Il suo interesse è rivolto infatti - lo si è già visto - non alla naturalistica «immagine del vero», ma alla rappresentazione estetica: l'«immoralità» rappresentata nell'arte, conseguentemente, è per lui del tutto morale, in quanto, appunto, *diviene arte*. La nausea che produce *Nana* è pertanto un sentimento estetico anch'esso e quindi pienamente legittimo. Anche per Croce, come per De Sanctis, il «brutto» Jago è, insomma, «bello», perché *poeticamente bello*.³⁹

De Roberto pensa invece di sciogliere la contraddizione di Martha e di risolvere il problema della rappresentazione dell'immoralità adoperando lo stesso criterio con cui ha affrontato la questione della bellezza.⁴⁰ Così come la «bellezza nell'arte» non è quella (sempre relativa e indeterminata) dell'oggetto rappresentato, ma quella della rappresentazione, attiene cioè a un problema di «tecnica» e «forma», così pure la «bontà» di un'opera non può dipendere dalla qualità dell'«argomento», ma dalla «bontà della trattazione»: la valutazione, conseguentemente, ha come oggetto non il referente esterno, né la rappresentazione estetica, ma la qualità dell'esecuzione.

Sarà pertanto la *trattazione conveniente, adatta*, di un'opera a deter-

³³ F. De Roberto, *L'arte*, cit., p. 67.

³⁴ Cfr. C. MARTHA, *La Délicatesse...*, cit., p. 157 e p. 70: «si la réalité est le vrai domaine de l'art, il est juste de ne pas oublier les objets et les êtres les plus vils, qu'ils méritent bien aussi leur part d'honneur».

³⁵ B. CROCE, *Una vecchia quistione*, cit., p. 52.

³⁶ Ivi, p. 53.

³⁷ Croce, però, come modelli di «arte vera» e di «verità» in opposizione alla «vita finizia» delle opere del classicismo francese, pone non i testi del naturalismo, ma, sulla scorta del già ideale maestro De Sanctis, l'*Otello* di Shakespeare. (B. CROCE, *Una vecchia quistione*, cit., p. 51).

³⁸ F. De Roberto, *L'arte*, cit., p. 69 e C. MARTHA, *La délicatesse...*, cit., p. 196.

³⁹ A proposito di Jago Croce cita la definizione di De Sanctis: «una delle più belle creazioni del mondo poetico». Cfr. F. DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca*, in *Opere* a c. di C. Muscetta, v. VI (a. c. di N. Gallo), Torino, Einaudi, 1964, p. 34: «anche il brutto appartiene all'arte come nella natura anche il brutto è vivente: fuori del regno dell'arte si trova solo l'informe e il deformo. Il bello dunque dunque se ci è cosa alcuna si bella come Jago, forma uscita dal più profondo della vita reale, così piena, così concreta, così in tutte le sue parti, in tutte le sue gradazioni finita, una delle più belle creature del mondo poetico».

⁴⁰ Cfr. F. De Roberto, *L'arte*, cit., pp. 33-37, in particolare p. 37.

minarne la qualità, l'eccellenza, indipendentemente dalle caratteristiche del referente e dalla *scelta* di esso; scelta che non per questo è affidata all'indifferente casualità⁴¹. Anche per De Roberto, come per Martha, effetto dell'arte è il piacere; ma mentre il francese attribuirebbe, secondo l'interpretazione dello scrittore, più valore alla qualità dell'oggetto rappresentato, De Roberto considera come unica fonte del piacere estetico il "modo" in cui è rappresentato l'oggetto: la finalità *dilettevole* è in ragione dell'eccellenza della *tractatio*, che eleva il grado di *credibilità* dell'opera, determinando nel fruitore l'effetto *illusorio* della sostituzione dell'oggetto rappresentato con la sua rappresentazione.

Ancora una volta, nella sua psicologia della fruizione dell'arte, dietro gli ammiccamenti rivolti, congiuntamente a Martha, al "senso comune", e dietro la riduzione divulgativa della sua prosa,⁴² De Roberto mostra una consapevolezza delle teorie retoriche, che egli chiama in causa in difesa dell'arte naturalistica. Il *piacere* prodotto dall'arte è insomma per lo scrittore la *delectatio* che trae origine dalla «*inspectio* comparativa tra realtà dell'essere e la sua riproduzione artistica»⁴³ e dall'*evidenza*. Paradossalmente è proprio dall'eccellenza della *trattazione* che dipende allora il «disprezzo per quelle rappresentazioni artistiche dove l'oggetto rappresentato non è bello, buono, grande o nobile»: questo «disprezzo» è direttamente proporzionale alla «potenza dell'arte», in quanto derivante dall'illusione che «consiste nello scambiare la rappresentazione con la cosa rappresentata», ossia da quell'elevato grado di *credibilità* dell'opera che nel teatro spesso conduce ad identificare attore e personaggio.⁴⁴

Per Croce non il piacere è fine dell'arte, ma «la verità», che «è già per se stessa un gran piacere, quantunque ben diverso da quel che vorrebbe la gente volgare»; non il diletto è il suo fine, «ma la voluttà, qualche volta anche straziante, del vero». Se non può essere immorale lo «studio scientifico della vita, in tutte le sue manifestazioni», immorale non può neanche essere «la

⁴¹ Ivi, p. 69 e pp. 46-47. «Nessun artista, non il realista, non il naturalista più spregiudicato, trascura di scegliere e rappresentare le prime cose che gli capitano sotto mano. [...] Quando l'artista pare più indifferente, allora è più vigile. [...] E se l'opera sua è bella, cioè dà un'immagine precisa della persona reale, noi stessi discopriremo le qualità che hanno impressionato il pittore e determinato la scelta sua.»

⁴² Di «ineliminabile putina di dilettantismo mondano» della sua pubblicità parla A. Di GRADO in *Federico De Roberto e la scuola antropologica*, Bologna, Patron, p. 23.

⁴³ Cfr. H. LAMBERT, *Elementi...* cit., pp. 52 e 197.

⁴⁴ F. DE ROBERTO, *L'arte*, cit., pp. 69-70.

rappresentazione estetica della vita, anche brutta, anche oscena, anche immorale». L'arte risponde al bisogno di conoscenza dell'uomo, è essa stessa una forma di conoscenza, come la scienza. È assurdo pertanto pensare di «sottrarre all'arte parte del suo contenuto». La finalità *piacevole* dell'arte, sostenuta da Martha, viene conseguentemente considerata da Croce funzionale alla censura di parte del contenuto estetico. Nel far questo, appunto, il francese riattualizza la vecchia e inaccettabile «pretensione» platonica di determinare i contenuti estetici ammissibili: «quistione» riproposta duemila anni dopo dal socialista Proudhon con la pretesa di proibire la rappresentazione di determinati soggetti e di privilegiarne altri, le «servacce sporse e grasse» di Courbet, ad esempio, raffigurate «per farci conoscere le condizioni delle classi inferiori».⁴⁵

La *quistione* che avanzava Martha era, appunto, *veccbia*. E in quei termini, osservava Croce, non vi era ragione alcuna di porla, perché il problema da risolvere non era quello della morale *dentro l'arte*, ma nel distinguere (distinzione che Croce avrebbe realizzato venti anni dopo nell'*Estetica*) una «quistione pratica» da una «teoretica». Nella sfera pratica l'arte può ricevere sì dei vincoli, ma dal «pedagogista», e dallo Stato, che è in qualche modo anch'esso un «pedagogista». Solo a questo patto, per un superiore interesse «pedagogico», la «gente che pensa» avrebbe potuto accettare l'imposizione (a fin di «bene!») di limiti all'arte, ma non certo sulla base di erronee motivazioni logiche. Insomma, come aggiunse in una postilla al momento di correggere le bozze, il ventenne Croce, fermamente disposto a negare qualsiasi limite all'arte da un punto di vista teoretico, sarebbe però stato ben propenso a *pigliare* «a scappellotti» un figlio che avesse fatto «bei versi di soggetto osceno! Perché la «quistione», appunto, era questa: non *la moralité de l'art*, ma *l'art et ses relations avec la morale*»⁴⁶.

Per De Roberto - lo si è visto - l'arte può invece porsi solo un problema di *τέκνη*, di conveniente *tractatio* di qualunque oggetto. L'arte produce piacere, ma con l'*evidenza* della rappresentazione, indipendentemente dalla qualità dell'oggetto rappresentato. La posizione di De Roberto risalta con grande chiarezza allorché egli osserva un'ennesima contraddizione di Martha: il professore francese sostiene che l'arte non deve consistere in prediche, ma biasima poi l'imparzialità e la neutralità degli artisti. Lo scrittore ha allora modo

⁴⁵ B. CROCE, *Una vecchia quistione*, cit., p. 53.

⁴⁶ Ivi, p. 54.

di significare a chiare lettere ciò che «non vuol riconoscere» Martha, e cioè che l'ufficio dell'artista consiste nel rappresentare gli oggetti naturali, eccitando il piacere con l'evidenza della rappresentazione. E inutile indicare in cosa consista il bello e il brutto, il buono o il cattivo, perché, se la rappresentazione è fedele, le qualità belle e brutte degli oggetti riprodotti saranno naturalmente palesi, senza bisogno di spiegazioni e di commenti». ⁴⁷ Tutte le «passioni» possono essere assunte nella sfera artistica, e tutte, parimenti, «immaestrano», a patto però che venga «osservata una regola semplicissima», ricordata proprio da Martha: «basta dipingerle con giustezza perché diano la loro moralità». ⁴⁸

Tra il novembre e il dicembre del 1902 De Roberto incalzava Luigi Albertini con una serie di lettere nelle quali dapprima proponeva una sua recensione dell'*Estetica*, considerata «il libro più importante ultimamente apparso»⁴⁹, poi sosteneva la necessità di pubblicare l'articolo sull'opera crociana, definito certamente più «interessante» che «divertente», adducendo una serie di motivazioni che è il caso di riportare: «se il *Corriere* si vuole (come si deve) occupare dei libri più notevoli, non può lasciar passare inosservato questo, che è, ti assicuro, di primissimo ordine. C'è poi da considerare che io, sebbene non conosca il Croce neppur di vista, sono stato più volte pregato da amici comuni di parlare dell'opera sua nel *Corriere*. Alla prima raccomandazione non risposi; ma alle insistenze, dissi che avrei scritto e ti avrei mandato l'articolo, ma che la sua pubblicazione non dipendeva da me. Talché, se tu non credessi d'inserirlo per l'elevatezza del tema, sarei nella necessità di dover spiegare questa ragione. Ma forse avrei potuto risparmiarti di dirti queste cose, perché tu non avrai difficoltà a pubblicare l'articolo. Ma se sarai in dubbio, metterai nella bilancia ciò che ti ho detto, e credo che finirai col perdonare al mio scritto (voglio dire al tema del mio scritto) la filosofia che c'è dentro». ⁵⁰

La proposta di pubblicazione dell'articolo poggiava su due ordini di motivi: l'alto valore che De Roberto attribuiva all'opera crociana, *nonostante* la «filosofia» che essa imponeva alla sua recensione; l'insistenza con cui lo

⁴⁷ F. De Roberto, *L'arte*, cit., p.71.

⁴⁸ Ivi, p.73. Ma cfr. quanto lo scrittore osservava a proposito dell'impersonalità in Gustavo Flaubert, *L'opera*, in «Panfulla della Domenica», 13 aprile 1890, ora leggibile in F. De Roberto, *Romanzo, noveletti e saggi*, a cura di C.A. Madrigani, Milano, Mondadori, 1964, pp. 1607-1616 , in particolare pp. 1615-1616.

⁴⁹Cfr. Federico De Roberto a Luigi Albertini, cit., lettera datata Catania, 24 nov. '902, p.112. Cfr. pure ivi, p.114, le lettere del 26 nov. e del 4 dic. 1902.

⁵⁰Ivi, lettera del 14 dicembre 1902, p.118; cfr. pure ivi, p.119, lettera del 19 dic. 1902.

scrittore era stato pregato da amici comuni di parlare dell'*Estetica*, *nonostante* egli confessasse di non conoscere Croce neanche di vista. La prima, implicita, concessio⁵¹ alle difficoltà di pubblicazione (l'«elevatezza del tema») era più che comprensibile, trattandosi di un «articolo da pubblicarsi in un giornale politico», come avrebbe riconosciuto lo stesso Croce nella sua lettera di ringraziamento. La seconda concessio, esplicita, il negare la conoscenza personale del Croce, sembra più che altro voler attenuare l'interesse diretto e accentuare l'imprescindibilità per Albertini, oltre che per De Roberto, delle preghiere degli «amici comuni» che avevano ufficiato la recensione dell'opera. Resta comunque il fatto che in questa lettera lo scrittore catanese smentisce, sia pure indirettamente, quell'incontro personale che di lì a poco Croce gli avrebbe invece ricordato. È più che giustificato chiedersi a cosa fosse dovuto il divergere delle testimonianze dei due letterati: o uno dei due non ricordava bene, o uno dei due mentiva, o, quanto meno, dissimulava. De Roberto poteva anche non serbare memoria di un antico incontro, ma non poteva comunque non conoscere in qualche modo, come tanti altri, la già consolidata fama di «critico letterario pieno di buon gusto», di «storico saturo d'erudizione», di «sociologo dotto e geniale» di Croce, come egli stesso ricorda nell'articolo: e non è neanche detto che gli fosse sfuggita la loro comune attenzione alla *morale de l'art*.

Tanto più che qualche ripresa di quel dialogo a distanza tra *Una vecchia quistione* e *L'arte, mediante* Martha, si ha proprio nell'articolo dedicato all'*Estetica*⁵², opera «tutta mirabile», in cui viene abbozzato «tutto un nuovo sistema della filosofia dello spirito»: nell'ambito di esso - sintetizza De Roberto - l'arte è conoscenza e non attività incosciente, come sostenevano invece critici quali Max Nordau, definito *Un nemico dell'arte* nell'omonimo articolo del 1897, significativamente antonimico a quello su Croce⁵³. La morale, nota De Roberto, appartiene per Croce all'attività pratica, distinta dalla teoretica, cui appartiene l'estetica. Ma è sulle espressioni, ossia in forma fantastica, e quindi

⁵¹ Cfr. H. Langer, *Elementi...*, cit., p. 243: la concessio «consiste nell'ammettere che l'avversario ha ragione nell'uno o nell'altro argomento. Questa ammissione viene però, il più delle volte, compensata da motivi più importanti addotti dall'oratore medesimo».

⁵² F. De Roberto, *Un amico dell'arte-Benedetto Croce e la sua "Estetica"* nel «Corriere della Sera», 1 gennaio 1903, pp.1-2. Sulla collaborazione di F. De Roberto al «Corriere», cfr. F. Martusci, *Letteratura e pubblico*, Roma, Bulzoni, 1978, pp.159-177.

⁵³ Cfr. F. De Roberto, *Un nemico dell'arte*, in «Corriere della Sera», 23-24 dicembre 1897, p.1. Cfr. A. Di Giusto, *Federico De Roberto*, cit., p.39. Lo stesso Croce nel saggio su Gabriele D'Annunzio nella «Critica» del 1904, p.7, avrebbe ricordato polemicamente i «critici alla Nordau».

estetica, che si reggono le distinzioni logiche, delle quali ha bisogno la morale; è l'Estetica il fondamento della «*virtù spirituale*»: se l'arte dovesse cadere, tutto cadrebbe con lei, anche la morale. A De Roberto, così pronto nel saggio su Martha a difendere le ragioni degli artisti da quelle dei critici *contentisti*, non poteva non sembrare degno di lode che «un non artista», un filosofo, avesse dell'arte un concetto così alto.

Sempre attento alle ragioni della «*tecnica*» e della «*forma*», lo scrittore nota, senza manifestare dissenso, come per Croce il genio non consista nella «*abilità tecnica*», cogliendo così l'importanza di uno dei nodi fondamentali dell'*Estetica*, quello dell'identità di intuizione ed espressione. Probabilmente per primo tra i più tempestivi recensori dell'opera crociana⁵⁴, De Roberto cita anzi per esteso il passo in cui Croce prima smentisce che la grandezza di Raffaello potesse consistere nella «*abilità meccanica*» e quindi riporta due significative testimonianze della «*coscienza dell'artista*»: l'affermazione paradoxale di Michelangelo («si dipinge col cervello, non colle mani») e l'affermazione con cui Leonardo attribuiva all'«*adopriare*», cercando con la mente l'invenzione maggiore importanza che al *lavorare* col pennello.⁵⁵

Continuando la sua rassegna di importanti aspetti dell'*Estetica*, De Roberto pone attenzione all'identità stabilita da Croce tra fatto estetico e *forma*, e contrappone all'illusoria opinione comune di chi si ritiene pieno di «*idee artistiche*», che non riuscirebbe però a *estrinsecare* per mancanza di «*pratica della forma*», l'affermazione crociana: «Al poeta, al pittore, cui manchi la forma, manca ogni cosa, perché manca se stesso»⁵⁶. De Roberto, che nel volume *L'arte* identificava ripetutamente *tecnica* e *forma*,⁵⁷ taceva però sul fatto che *forma* e *pratica* appartenevano per Croce a due sfere totalmente diverse ed era pertanto inconcepibile una «*pratica della forma*»: la *tecnica* era infatti per Croce un aspetto dell'*esteriorizzamento*, non dell'*espressione*, e quindi un momento dell'attività pratica, non di quella estetica. E «*solo dal punto di vista di una netta*

⁵⁴ Due delle prime recensioni dell'*Estetica* (quella di Adolfo Faggi sulla «Rivista filosofica» del 1902 e quella di Ferdinando Neri sulla «Rassegna bibliografica della letteratura italiana» del gennaio 1903) sono state riportate da C. Costai, in *Per la storia della fortuna dell'«Estetica» di Croce*, in «Rivista di studi crociani», vol. IV (1967), pp. 450-466.

⁵⁵ Cfr. B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1902, pp. 12-13.

⁵⁶ Ivi, p. 28.

⁵⁷ Cfr. F. De Roberto, *L'arte*, cit., p. 54: «l'intinseca precisione artistica, la tecnica, la formale» e «qualità tecniche e formali» e ivi, p. 46: «il contrasto fra contenuto e tecnica, fra idea e forma, dipende appunto, in tutte le arti, da questa tendenza a trascurare la tecnica e la forma ogni qual volta si boda troppo al contenuto e all'idea».

e rigorosa *distinzione* fra l'attività estetica propria e l'attività pratica dell'esteriorizzamento era possibile per Croce risolvere le avviluppate e confuse questioni sui rapporti fra *arte* e *utilità*, ed *arte* e *moralità*.⁵⁸

Alcuni dei giudizi crociani non apparivano «interamente nuovi» allo scrittore, che riscontrava in qualche luogo dell'*Estetica* anche qualche «astrusità», dovuta forse all'eccesso di «filosofia», ben compensato però dal merito di aver distrutto «dalle fondamenta» la metafisica. E l'*edifizio* innalzato con «tanta geniale baldanza» da Croce appariva a De Roberto «così simmetrico, armonico e propriamente bello», da essere la prova esemplare di una delle stesse sentenze dell'*Estetica*, e ossia che «Ogni opera di scienza è insieme opera d'arte».⁵⁹

A questa entusiasta ed elogiativa recensione Croce, come si è visto, rispose con una riconoscente lettera di ringraziamento, datata 6 gennaio 1902 anziché 1903, con *lapsus calami* dovuto probabilmente alla contiguità temporale con l'appena concluso 1902, anno di edizione della sua opera. Tra gli altri elementi importanti di questa lettera non va sottovalutato il cenno di Croce a quell'accordo tra la *filosofia* dell'arte e la *coscienza* dell'artista che egli aveva perseguito e che De Roberto considerava pienamente realizzato nell'*Estetica*, tanto da definire il filosofo, emblematicamente, «un amico dell'arte».⁶⁰

La lettera di ringraziamento di Croce a De Roberto palesa tutt'altro che «rancore» da parte del filosofo, e la recensione di De Roberto certamente non si pone in evidenza per «riserve» di rilievo sull'*Estetica*. Eppure, in una sua testimonianza, Giuseppe Villaroel ricorda come lo scrittore attribuisse il «silenzio» che il filosofo mantenne sulle sue opere e che tanto lo amareggiava, a un «dispetto» del Croce, imbizzitito delle riserve derobertiane intorno alla *Estetica*, riserve, del resto, logiche, a chi aveva scritto il trattatello sull'*«Arte»*.⁶¹

⁵⁸ B. Croce, *L'Estetica*, cit., p. 117.

⁵⁹ Ivi, p. 27.

⁶⁰ Questa lettera e quella del 1904 sono conservate presso il fondo De Roberto della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania, rispettivamente con la segnatura MS.U.238.1124 e MS.U.238.1125.

⁶¹ Cfr. G. VILLAROEL, *Gente di ieri e di oggi*, Rocca di San Casciano, Cappelli, 1954, pp. 40-41 e pp. 33-35. Si veda: V. SPAGNOLO, *Federico De Roberto e il versismo*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 212; S. ZAPPALÀ MINCARÀ, *Federico De Roberto critico e traduttore*, Catania, Giannotta, 1973, p. 139, nota 108; IOMI, *Federico De Roberto a Luigi Albertini*, cit., p. 118, nota 4; L. SCIASCA, *Perché Croce aveva torto*, in «La Repubblica», 14-15 agosto 1977, rist. in F. De Roberto, *I Viceré*, Torino, Binaudi, 1990, pp. XXVI-XXVIII. G. B. DE SANTIS, *Croce e De Roberto*, in «Rivista di studi crociani», apr. 1984 (pp. 122-138), pp. 123-124, e, naturalmente, G. BAEZA, *Croce imedito*, cit., pp. 202-204.

La testimonianza apportata dalla lettera di ringraziamento elimina però ogni dubbio sul presunto risentimento di Croce. Anzi, il 21 marzo del 1904 il filosofo indirizzava a De Roberto un'altra lettera, con la quale lo pregava di far cenno sul *Corriere* di un'opera sul *Buddismo* del professor De Lorenzo; richiesta che De Roberto esaudì di lì a poco.⁶²

Probabilmente si avvicinava al vero Villaroel osservando, a conclusione della sua testimonianza: «Ma, forse, il De Roberto cercava, con queste arbitrarie illazioni, di dar pace al suo crucio».

Rimane l'interrogativo sul motivo del silenzio crociano sull'autore de *I Viceré*: lungo silenzio che venne interrotto solo dopo la morte dello scrittore, nel 1928, con un breve cenno nella *Storia d'Italia*⁶³; nel quadro, si badi, di un «giudizio sostanzialmente e fortemente positivo» dato da Croce al «cammino percorso dall'Italia nel primo cinquantennio unitario»⁶⁴. De Roberto veniva citato, assieme al Rovetta, per il ritratto a tinte fosche della vita pubblica dopo l'Unità tratteggiato nelle sue opere. Ma cosa determinava Croce a tacere? Qualche lume sui suoi «silenzi» ce lo fornisce lo stesso filosofo, che nell'estate del 1915, appena conclusa «entro il sistema quadripartito della *Letteratura della Nuova Italia*»⁶⁵ la raccolta delle *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*, già apparse sulla «Critica», così scriveva a proposito del lavoro critico da lui realizzato tra il 1903 e il 1915: «Altri [scrittori] aspettarono il mio giudizio sulle opere loro (un giudizio che io ritenevo riservato, perché non lo avevo ancora formolato a me stesso, o non avevo ancora piena cognizione di quelle opere); io aspettarono, e venne fuori quando essi erano morti».⁶⁶

Degli autori esclusi dai primi quattro volumi della *Letteratura della Nuova Italia* il filosofo decise di dar notizia solo dopo venti anni, in tutt'altra epoca e con ben altro spirito, e dopo l'avvenuto passaggio dalla letteratura alla storia, già annunciato nel 1914 con lo scritto indirizzato *AI lettori* della «Critica»⁶⁷ e realizzato soprattutto nella stagione delle grandi opere storiche,

che si conclude nel 1932 con la *Storia d'Europa*. E le note dedicate a quegli scrittori prima lasciati da parte, perché senati «o troppo vicini o non ancora appieno sviluppati»⁶⁸, apparse sulla «Critica» a partire dal 1934, furono soltanto, secondo l'esplicita intitolazione, delle *Aggiunte alla «Letteratura della nuova Italia»*⁶⁹. Gli autori oggetto di queste tarde postille, in quegli anni Trenta, erano per l'anziano filosofo degni di nota più per «ragione documentaria» che per «ragione d'arte», come significava nell'avvertenza ai lettori con una eloquente *præteritio*: «è superfluo avvertire che dalle note che seguono, e in ispecie da quelle riguardanti gli ultimi decenni dell'ottocento, per i quali la mia mietitura era stata sufficientemente accurata e i covoni avevano lasciato sfuggire ben rare spighe, non debbono aspettarsi acquisto di cose di gran pregio artistico (ché anzi anche le rare cose pregevoli che mi accadrà di additare saranno, in generale, modeste), ma la conoscenza di disposizioni d'animo individuali e sociali, di sentimenti e di concetti, degni di alcuna memoria».⁷⁰

⁶² Con l'articolo *Sull'origine dei misteri*, pubblicato nel *Corriere della Sera* del 29 aprile 1904; cfr. G. BIANCA, *Croce inedito*, cit., p. 202.

⁶³ B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, cit., p. 93.

⁶⁴ Cfr. G. GALANES, *Croce e lo spirito del suo tempo*, Milano, Il Saggiatore, 1990, p. 378.

⁶⁵ E. GIAMMATTI, *Introduzione* a B. CROCE, *Dalle memorie di un critico*, Napoli, Fiorentino, 1993, p. 10.

⁶⁶ Cfr. B. CROCE, *Dalle memorie di un critico*, a c. di E. Giammatti, cit., p. 30.

⁶⁷ Cfr. B. CROCE, *AI lettori*, in «Critica», XII (1914), pp. 491-493.

⁶⁸ Cfr. B. CROCE, *Avvertenza alle Aggiunte alla «Letteratura della nuova Italia»*, in «Critica», XXXII (1934), pp. 161-162.

⁶⁹ Cfr. E. GIAMMATTI, *Intr. a B. Croce, Dalle memorie...* cit., p. 14: «il quinto e sesto volume del 1939-40, pur avvalendosi dell'«antica insegnna» di *Letteratura della Nuova Italia*, costituirono rispetto ai precedenti quattro volumi soltanto «l'ulteriore e non più passionato catalogo» delle aggiunte».

⁷⁰ B. CROCE, *Avvertenza*, cit., p. 162.

APPENDICE

I.

C. MARTIN, *La Délicatesse dans l'art*, Paris, Librairie Hachette, 1884.

Ce volume n'est pas un traité d'esthétique; il ne prétend pas embrasser la science du beau, en rechercher les principes, en dérouler méthodiquement les lois; ce n'est qu'un livre de sincère et familière psychologie où l'auteur analyse certains plaisirs de l'art et rend compte de ses sentiments avec l'espérance que le lecteur pourra y reconnaître ses propres impressions.

Nous avons pris pour sujet la *Délicatesse dans l'art* pour mettre en lumière une qualité entre toutes nécessaire (car y a-t-il de l'art véritable sans délicatesse?), entre toutes charmante et d'autant plus digne d'être célébrée que l'art contemporain, sous l'empire de certaines théories nouvelles, met sa gloire à n'en avoir plus souci.

Sous ce titre général: la *Délicatesse dans l'art*, nous avons rangé, en trois chapitres distincts, la *Précision*, qui, dans les arts plastiques comme dans la poésie, est la délicatesse du trait et consiste dans la fine justesse du dessin; la *Discretion et les sous-entendus*, sans lesquels il n'y a que des surfaces sans profondeur; la *Moralité* qui, entendue comme elle doit l'être, n'est pas une servitude, une complaisance pour un principe étranger à l'art, mais une loi que l'art, toujours libre, s'impose à lui-même pour mieux assurer le plaisir qu'il se charge de donner. [...]

On reprochera peut-être à ce livre de fonder l'art sur le plaisir; c'est en effet ce que nous avons prétendu faire, estimant que le plaisir de l'art, par cela qu'il est surtout une exquise satisfaction de la raison et de l'âme, peut devenir pour nous une lumière intérieure, un instrument de critique et une règle de jugement. (*Avant-Propos*, pp. I-III).

Autrefois il y avait des lois d'esthétique qui paraissaient avoir été fixées pour jamais par ce qu'on appelait la savante antiquité. Ces lois ont régné à travers les siècles, et nul ne songeait à se révolter contre elles; si on leur désobéissait, ce n'était guère que par impuissance. Elles formaient comme un code sacré, -la législation du Parmasse-, et la critique n'était qu'une sorte de jurisprudence qui confirmait ou expliquait ces lois. Il en était à peu près de l'art comme de la morale, qui était renfermée en de précises règles théologiques. (p.1)

Au lieu de fonder l'esthétique sur des spéculations abstraites et de la

rattacher à une métaphysique obscure et sans crédit, comme on l'a bien souvent tenté, ne pourrait-on pas l'établir sur des observations personnelles en les généralisant? Chacun ne sent-il pas en soi que l'esprit critique et le goût ne sont que le résultat acquis à la longue d'un examen délicat des effets, agréables ou désagréables, que les œuvres de l'art produisent sur notre âme? (p.3).

Les objets peints pour eux-mêmes, qui n'éveillent pas en nous des idées, qui ne provoquent pas de sentiments, ne peuvent retenir ni l'esprit ni l'âme [...]. En un mot, dans l'art, ce qu'il y a de plus précieux et de plus charmant est, non ce qu'on nous montre, non ce qu'on nous dit, mais souvent ce qu'on ne dit pas. (p.72)

Tout peut devenir un sujet, les plus humbles choses comme les plus grandes, pourvu qu'il s'y rencontre une intention secrète qu'on peut appeler la pensée de l'artiste, un charme invisible sous des formes visibles, que le spectateur découvre et dont il se délecte (pp.77-78.)

Voilà plus de deux mille ans qu'on se demande si l'art doit être moral, et de quelle façon il doit et peut l'être. On discutait déjà sur ce point autour de Périclès et d'Aspasie. Socrate en plus d'une rencontre se plaisait à tourmenter là-dessus les sophistes. Aujourd'hui encore, quand dans un salon l'entretien tombe sur ce sujet à propos d'un roman ou d'un drame nouveau, on entend exprimer des opinions dont la diversité est parfois réjouissante. Chacun décide selon ses goûts, les habitudes de sa vie, même selon le sexe et l'âge. En général, ceux qui vont souvent au théâtre ne trouvent rien immoral, ceux qui y vont rarement se montrent plus difficiles, étant moins aguerris. Les jeunes gens jugent moral tout ce qui les amuse; les vieillards condamnent ce qui choque l'idéal de leur jeunesse. Quant aux femmes, elles ont une manière qui leur appartient de résoudre le problème: les plus jeunes sont d'avis qu'une œuvre est bonne quand elle est en vogue auprès du beau monde; celles dont l'âge est incertain sont moins accommodantes et plus sensibles sur la morale; les plus respectables par les années lisent, en toute sécurité de conscience, des livres d'une moralité fort douteuse, s'ils renferment ça et là d'édifiantes maximes. Quelquefois on juge selon sa profession: un magistrat réprouvera une œuvre, si elle offense ou effleure une loi; un professeur, si elle est contraire à certaines règles de goût; un philosophe remontera à ce qu'il appelle la source du beau; et si dans la compagnie se trouve un artiste, il affectera peut-

être d'ouvrir des yeux étonnés, il ne sait ce qu'on peut vouloir dire et conclura lestelement que l'art n'a rien à dénier avec la morale. Tous ces propos finissent bientôt par un prudent silence gardé d'un commun accord, parce que tout le monde sent qu'on ne parle pas la même langue. Qu'est-ce donc que la moralité d'une œuvre d'imagination? est-elle nécessaire? à quoi est-elle reconnaissable? ne pourrait-on pas traiter cette question avec simplicité, sans discussion savante, sans recourir à des principes abstrus? Si en pareille matière il est utile de s'élever quelquefois à la métaphysique, il peut être agréable aussi de ne pas monter si haut.

Il faut écarter d'abord tout ce qui encombre inutilement la discussion. Pourquoi parler des œuvres manifestement immorales? Il est clair qu'on peut abuser de l'art comme de toutes choses, et faire par exemple avec perfection des peintures cyniques, comme a fait le Carrache; ce sont là des méfaits, des délits communs, des outrages à la pudeur, qui relèvent moins de la critique que de la police. Il est évident aussi que les œuvres d'imagination peuvent être considérées comme morales ou immorales selon les circonstances, le temps, le lieu, ou selon le sexe, l'âge des personnes. La Vénus de Médicis, qui est à sa place dans un musée, ne le serait pas dans une maison d'éducation; la Phèdre de Racine ne doit pas entrer dans un couvent; tel livre ne convient pas à une femme, tel autre peut être lu trop tôt par un jeune homme. Il y a donc bien des convenances à observer qui ne sont pas seulement des bienséances, mais de prudentes réserves, que nous négligeons ici pour n'envisager l'art que dans sa véritable et virile liberté. (pp.131-134)

On ferait bien de consulter tout d'abord l'histoire, car le conflit entre l'art et la morale a de tout temps existé sous des formes diverses. L'art doit-il se mettre au service de la morale? L'histoire répond qu'il ne le pourrait pas, quand même il consentirait à renoncer à sa juste indépendance. La morale religieuse ou philosophique est, de sa nature, si jalouse de son droit, si exclusive, si dominatrice, si amie de la discipline, que bientôt elle aurait enchaîné son esclave ou l'aurait même anéanti. Dans l'antique Égypte, elle l'a enfermé durant des siècles en des formes immuables. D'autres doctrines vont plus loin et refusent à l'art même le droit d'exister. La morale de Mahomet le repousse, ne tolérant ni tableaux, ni statues. Des sectes fanatiques chrétiennes ont voulu l'exterminer: en Orient les iconoclastes, en Occident les vaudois, les albigeois, les hussites et même les protestants du XVI^e siècle. Voilà des doctrines avec lesquelles l'art ne pourrait pas entrer en composition, auxquelles il ne pourrait pas même offrir son obéissance. La morale philosophique,

quoique moins ardente, ne laisse pas de le maltraiter. Héraclite disait qu'Homère devait être chassé des écoles avec des soufflets¹. Platon, plus poliment, se contentait de le reconduire jusqu'à la porte de sa république; le stoïcien Sénèque protestait contre l'art, parce qu'il est le serviteur du luxe; la doctrine même d'Épicure, qui aurait dû, ce semble, lui pardonner les plaisirs qu'il procure, n'était pas plus clémence et proscrivait la poésie comme contraire à la sagesse. Ainsi la morale et l'art, bien qu'ils soient loin d'être incompatibles, comme nous le verrons, ont souvent vécu en ennemis. Platon le déclare formellement: «Elle est vieille, dit-il, l'antipathie entre les poètes et les philosophes².

Si l'art était dans la dépendance de la morale, même les doctrines qui ne lui sont pas absolument hostiles, qui se sont fait souvent un honneur de l'encourager, tendraient à réduire outre mesure sa part. Certains arts seraient supprimés, par exemple la danse, dont la sévérité chrétienne ne pourrait pas s'accorder. La musique serait condamnée à des modes déterminés, comme à Licédémone, et chez nous ne servirait qu'aux chants sacrés; même les Psaumes ont éveillé des scrupules: Saint Augustin met en doute s'il faut laisser dans les églises un chant harmonieux.³ (pp.135-137)

¹Diogène Laërce, I, IX, 1.

²Παλαιὸν μέν τοι διαφορὰ φιλοσοφίᾳ τε καὶ ποιητικῇ. République, LX, page 608.

³Bossuet, Lettre au P. Caffaro.

Où en serait l'art s'il avait été sous la puissance et la prise des philosophes et des docteurs? Il est heureux que par sa nature ailée il ait échappé à leur main. (p.138)

C'est là une grave et naïve erreur. Cette morale trop évidente ou tristement grondeuse, ou doucement complaisante, ne touche pas les âmes, parce qu'elle est inutile, ennuyeuse et fausse: inutile, car les enfants et les hommes connaissent les principes les plus usuels de la morale; ennuyeuse, parce que chacun aime à faire lui-même ses réflexions et ressemble en cela à Louis XIV, qui voulait bien, disait-il, prendre sa part d'un sermon, mais ne voulait pas qu'on la lui fit; elle est fausse enfin, parce que la vie n'est pas arrangée comme un conte de Berquin. (pp.139-140)

La morale d'une œuvre d'imagination peut être excellente, alors que l'effet qu'elle produit est moralement déplorable. Supposez qu'un romancier

se propose comme on a fait de nos jours¹ de mettre en lumière la vice ignoble de l'ivrognerie, que, pour nous faire horreur, il nous en montre, dans leur affreuse réalité, les hontes et les misères, qu'il traîne avec son vil héros notre imagination à travers tous les ruisseaux pour mieux la noircir, qu'après nous avoir fait assister dans le dernier détail à tous ses malaises quotidiens, sans rien oublier, il lui fasse expier sa passion par un mal terrible, que, pour rendre la morale plus éloquente encore, il place dans la bouche même du malheureux sa propre condamnation et lui fasse vomir, entre autres choses, des imprécations contre lui-même, la morale du livre sera saisissante, complète et ne laissera, je pense, plus rien à désirer; et pourtant, qui ne trouverait le roman moralement détestable? Pourquoi? Parce que l'auteur, tout en donnant de bons conseils, a plongé et retenu notre esprit dans l'abjection. (pp.147-148).

¹ Dans un roman dont le titre seul promet une rude morale: *l'Assommoir*.

Volontiers, quand je veux lire de la morale, je m'adresse aux moralistes; quand je veux me récréer par une fiction, je recours aux poètes. Comme la morale et l'art sont l'une et l'autre de belles et bonnes choses, on a pensé, bien à tort, qu'en les mêlant on rendrait le plaisir plus intense et plus salutaire. Un pareil principe est une hérésie en littérature aussi bien qu'en gastronomie. (p.149)

Le plaisir pérît au moment où commence la leçon. Il est plus facile de constater le fait que de l'expliquer. (p.150)

Mais ce dont le poète doit se garder, c'est de prêcher, de donner des leçons, soit en exprimant ses propres opinions, soit en ordonnant son oeuvre de manière à morigénier. Ce n'est point là son métier, cela est contraire à l'art. (p.153)

Sans doute, pour justifier la comédie, on répète qu'elle corrige les moeurs en présentant le miroir aux vicioux. Pour nous, nous n'en croyons rien. Pense-t-on que Molière ait été assez simple pour vouloir morigénier Harpagon, ou bien corriger Tartufe? Non, mais peut-être a-t-il éclairé les Orgons qui se trouvent dans la salle. Si on veut tirer une leçon de la pièce, c'est la leçon que donne l'observation de la vie. Il y a donc là encore de beaux ouvrages qui ne relèvent pas directement de la morale et dont il s'agirait pourtant d'expliquer les salutaires effets.

Si nous marquons entre l'art et la morale ces différences qui semblent incompatibles, et des oppositions qu'on pourrait encore multiplier, ce n'est pas pour établir entre eux une sorte d'inimitié irréconciliable, comme ont fait certains philosophes, mais uniquement pour montrer que l'art est indépendant, qu'il a sa vie propre, qu'il ne répond de lui qu'à lui-même, l'en un mot, qu'il a ses lois. S'il respecte ces lois qui sont les siennes, c'est-à-dire celles du beau, il se rencontrera avec la morale, il la servira sans y prétendre, souvent à son insu. (pp.157-158)

Il est vrai que les moralistes outrés reprochent précisément à l'art en général et surtout au théâtre de présenter les passions sous de trop séduisantes couleurs et d'exalter ainsi les nôtres. Mais cette exaltation peut être irréprochable. Qu'y a-t-il de plus salutaire à un homme ou à une foule que d'éprouver de l'admiration pour l'heroïsme, de la pitié pour l'infirmité, du mépris pour la bassesse, de la haine pour la méchanceté, de l'amour pour ce qui est aimable? Sur ce point, croyons-nous, il est superflu de défendre la moralité de l'art. Mais, dit-on, les personnages fictifs, en exprimant leurs violentes passions avec une éloquence contagieuse, peuvent nous les faire partager; là est le vrai péril du spectacle. Pour nous, nous pensons que c'est le contraire qui est la vérité. La vue¹ des passions d'autrui nous éclaire sur les nôtres. (pp.169-170)

Ce qui nous paraît moins contestable, c'est que tout événement notable, fût-il fictif, s'il est vrai, moralise. Il y a dans la passion une sorte de logique qui, de déduction en déduction, en fait sortir les dernières conséquences et présente par cela même, sans moralité postiche, un spectacle moral. Le roman en cela ressemble à l'histoire. Le règne de Louis XIV, pour ne pas chercher trop près de nous, nous en offrirait un exemple. Quoi de plus naturel que l'orgueil dans ce jeune roi, beau, noble, élégant, maître du plus magnifique royaume et capable d'humilier l'Europe! Quels superbes épisodes que lses victoires! quel aliment pour cet orgueil royal que cet éclat des lettres qui fleurissent à l'ombre de sa protection! Mais peu à peu l'esprit de vertige et d'erreur amène les chagrins et l'humiliation. L'histoire, mieux que le plus moral des poètes épiques, se charge de la catastrophe. Dans les romans aussi bien que dans l'histoire, chez les petits comme chez les grands, les passions amènent leurs péripeties et leur dénouement fatal. Il suffit de les peindre avec justesse pour qu'elles donnent leur moralité. (pp.171-172)

C'est ici que se résout le problème, c'est-à-dire la conciliation de l'art

et de la morale. L'art, toujours indépendant et libre, sans obéir à d'autres lois que les siennes, parti d'un point différent, se rencontre avec la morale sans la chercher; toute la question est de savoir comment et en quel lieu se fait la rencontre. Comme l'art se propose de plaire (il faut prendre ici le mot dans son sens le plus élevé), il en vient de lui-même à flatter en nous les sentiments qui nous sont le plus chers, à respecter ce qui est l'objet de nos respects. (pp. 180-181)

Au théâtre, la foule applaudit avec transport la beauté morale des caractères et frémît d'horreur devant le crime, bien qu'il ne s'agisse que d'une fiction et d'un jeu. Il est même arrivé en Amérique qu'un acteur remplissant le rôle ingrat de traître reçut un coup de feu parti de la salle, et fut tué sur place par un trop naïf et sauvage ami de la vertu. Dans Athènes, un personnage tragique d'Euripide, déclamant une longue tirade équivoque sur l'argent, dont les charmes, disait-il, doivent être préférés à tout, la foule des spectateurs le chassa en tumulte de la scène, où le grand et indiscret poète dut aussitôt comparaître pour s'expliquer. (pp. 181-182)

L'art contemporain est-il donc immoral? comment l'est-il? Qu'on nous permette ici quelques réflexions très générales, sans allusions bien précises à telle ou telle œuvre, pour rester, comme nous avons fait jusqu'ici, dans les calmes régions de la pure esthétique. (p.185)

On fait toujours bien de se rappeler comment dans leur première candeur les créateurs de l'art, les poètes et particulièrement les poètes dramatiques, arrangeaient leurs fictions de manière à ne pas choquer les spectateurs, à ne leur donner que des impressions que ceux-ci pouvaient tout d'abord approuver. Leur art était clair comme leurs intentions. S'ils faisaient paraître sur la scène un héros de grand cœur, ils ne lui prêtaient qu'un noble langage et allaient même jusqu'à lui accorder la beauté physique, afin que la vertu fût encore rehaussée et flattât même les regards¹. Ils donnaient au vice et au crime des dehors repoussants. Ainsi fait Homère; le brave Achille est beau, le lâche Thersite est laid. Nous n'examinons pas si ces règles de l'ancienne poétique sont d'une vérité absolue, nous constatons seulement qu'on les jugeait favorables à l'art. (pp.187-188)

¹-Gratior et pulchro veniens in corpore virtus.- Virgile, *Enéide*, I. V, 344.

Voyez aussi les scrupules littéraires des créateurs de notre théâtre, de Corneille, de Racine, de Molière, à en juger par leurs préfaces. Quelle crainte de blesser le public, d'offenser sa sensibilité légitime! que d'excuses pour ce qui pouvait paraître témoiaire! que d'explications pour dissiper tout malentendu! quels égards même pour les préjugés! Ces grands poètes sentent qu'ils ont la charge, non de harceler le public, mais de faire son entier bonheur. Comment le spectateur, respecté dans sa raison, flatté dans ses plus nobles sentiments, ménagé dans ses délicatesses, de plus enlevé et charmé par une belle poésie, aurait-il été tenté de dire que l'œuvre n'est pas morale? La moralité était dans la plénitude de son plaisir.

L'art nouveau, au contraire, loin de respecter les sentiments généraux du public, se plaît à les déconcerter. Soit par le désir de sortir des voies battues, soit sous l'empire de certaines préoccupations politiques et sociales, ou bien pour se rapprocher de la réalité, le poète s'amuse à renverser les esprits par la peinture de caractères exceptionnels où se rencontrent des contrastes invraisemblables ou douteux. On placera par exemple la vertu dans un corps hideux, on mettra dans la bouche d'une courtisane des paroles pures, on prêtera aux rois le langage des laquais, aux laquais celui des rois, on ravalera ceux qui ont des ancêtres, on exaltera ceux qui n'ont pas même un père, on plaidera une cause contraire à la loi ou à l'opinion publique, et par cent moyens ingénieux et surprenants on tâchera d'attirer les sympathies du côté où elles ne vont pas d'elles-mêmes. (pp.188-190)

Au nom de l'art aussi bien que de la morale on peut ne pas donner son entier assentiment à ces nouveautés qui ont si souvent inquiété ou agacé l'esprit public. C'est aussi au nom de l'art qu'on peut réclamer contre une autre coutume. Dans les œuvres d'imagination, l'auteur se pique souvent de garder son sang-froid, de n'être pas touché lui-même des événements pathétiques qu'il représente. Entre le vice et la vertu, il garde une neutralité superbe, sous prétexte que l'un et l'autre sont également des faits humains. (p.191)

Aujourd'hui l'homme est un être abject ou grotesque auquel on fait la guerre dans les romans, sur la scène, en prose, en vers et jusque dans les sonnets; on l'attaque, on le poursuit, non par sévérité morale, mais par goût, par fantaisie légère, par humeur brutale, pour le seul plaisir de la poursuite; on va à la chasse de ce gibier. On se pique de faire des découvertes dans sa laideur morale, on est heureux quand on y a fait une conquête; on traîne avec joie au soleil ses secrètes ignominies, on en invente même, on enrichit

l'homme de turpitudes ou de vilenies. (p.193)

Nous ne sommes pas de ceux qui prétendent interdire à l'art l'image de la laideur morale; mais n'y a-t-il dans le monde que des laideurs? (p.194)

Les sentiments honnêtes, nous l'avons vu, par la seule raison qu'ils sont honnêtes, ont paru dans tous les temps un attrayant spectacle. En y renonçant par système, les artistes et les poètes se privent d'une grande ressource et d'un grand charme. Il y a deux mille ans déjà Socrate, qui fut artiste avant d'être philosophe, causant avec le célèbre peintre Parrhasius, lui disait que l'art avait le droit de représenter toutes les passions, bonnes ou mauvaises, mais il ajoutait: «Qu'aimons-nous le plus à voir, crois-tu, ou les sentiments beaux, honnêtes, aimables, ou les sentiments vils, méchants et haïssables? - Par Jupiter, s'écria Parrhasius, il y a bien de la différence!». Ici encore on peut conclure que l'art contemporain manque non à la loi morale, mais à sa propre loi qui est la perfection du plaisir. (pp.195-196)

Le pathétique a été un tourment, le rire une aigreur. Mais ce que nous sentons de plus certain en nous, c'est que l'âme s'est rétrécie, s'est resserrée, qu'elle s'est endurcie, et on se prend à dire ce que se disait à lui-même¹ Sénèque au sortir d'un spectacle cruel: «Je m'en retourne chez moi plus inhumain, et cela pour avoir été parmi les hommes, *redeo inhumanior quia inter homines fui!*». (pp.196-197).

¹. Lettre 7.

Aussi plus l'auteur dans les drames, cédant aux goûts du jour, rapprochera sa fiction de la réalité par le langage, par l'exactitude du costume, par les accessoires de la scène, plus ses moindres hardesses choqueront les esprits sensibles. S'il n'y a plus de distance entre les personnages et les spectateurs, les passions véhémentes ressembleront à de mauvais exemples, les morts tragiques à des meurtres répugnans. Le pathétique même devient une cause de souffrance et, si morale que soit la pièce par les leçons qu'elle nous donne, elle produira en nous un effet malsain et même un peu dégradant. L'impression morale s'évanouit là où commence l'horreur vulgaire, l'émotion physique, l'ébranlement des nerfs, l'offense pour les yeux. (pp.198-199)

Dans un sujet aussi complexe, qui prête à tant de réflexions discursives,

il n'est pas inutile de conclure. L'art n'est pas subordonné à la morale et ne peut pas l'être, sous peine de périr. Il ne relève que de lui-même et n'a qu'à suivre ses propres lois. Ces lois lui commandent de plaire, de charmer, d'enchanter, et, pour produire ces heureux effets, il est obligé de respecter ce que respectent les hommes, d'exalter les beaux sentiments, de flétrir les mauvais, comme fait tout le monde. C'est pourquoi l'art a toujours marché d'accord avec la morale et n'a jamais été réprouvé que par des philosophes et des docteurs qui le jugeaient selon des vues étroitement disciplinaires. Loin de se montrer l'ennemi de la morale, l'art s'est fraternellement appuyé sur elle et l'a soutenue à son tour. C'est ainsi qu'à travers les siècles on l'a toujours compris. A part certains livres qui ne s'adressaient qu'à une curiosité clandestine, il n'y a jamais eu dans toute la suite des temps une seule grande œuvre d'imagination qui fut un mauvais livre. Les choses ont pour la première fois changé dans notre siècle, non pas que l'auteur ait eu, plus qu'autrefois, des intentions corruptrices, mais parce que son art est moins net, moins soucieux de satisfaire les sentiments généraux et qu'il s'est fait un jeu savant et taquin de fronder l'opinion commune. De là un art qui plait en troubant, qui amuse en violentant; de là des impressions confuses qui donnent à la fois des jouissances et des regrets et qui, par ce trouble même, ont fait poser, non plus par les philosophes, mais par le simple public, avec une sorte d'impatience, cette question autrefois inconnue: Qu'est-ce donc que la moralité dans l'art? (pp.201-202)

B. CROCE, *Una vecchia quistione*, in «Rassegna Pugliese di Scienze, Lettere ed Arti», Trani, III (1886), n. 4, pp. 51-54.

Il signor Constant Martha, membro dell'Istituto, professore alla facoltà di lettere di Parigi, già noto per altri lavori critici e letterarii, in un volume di recente pubblicato: *La délicatesse dans l'art* (Hachette, 1884), si propone ancora una volta il quesito, sul quale tanto s'è scritto e, soprattutto tanto si chiacchiera, della moralità dell'arte. E forse appena necessario il dire che se lo propone, lo svolge e lo risolve alla francese: con moltissima grazia, moltissimo spirto, poche distinzioni, poco rigore logico, con quell'aria di fare, insomma, una piacevole chiacchierata, che piace tanto ai profani, e spieca tanto a chi è della partita. Comincia con una domanda, che è una affermazione: «Non si potrebbe trattar di questa questione con semplicità, senza discussioni dotte, senza ricorrere a principii astrusi? se qualche volta in simili cose può essere utile innalzarsi alla metafisica, può esser fors'anche piacevole il non salir sì alto.»⁷¹ Brutto avvertimento per tutti quelli che, come me, hanno preso da un pezzo a odiare, in quistioni di natura scientifica, il senso comune; le quali quistioni, per essere trattate, debbon rinnegare anzitutto il senso comune. Subito dopo, nel periodo che segue, si vedon difatti i cattivi effetti di questo suo proponimento. Mette da parte, come estranee al suo tema, quelle opere, dice lui, manifestamente immorali. «E' chiaro che si può abusar dell'arte come di qualunque altra cosa.»⁷² Non è niente chiaro, dico io; perchè, se queste opere, di cui parlate, sono opere d'arte, cadono appunto sotto il vostro problema: se non sono opere d'arte, si capisce da sè che non c'entrano, e io mi sarei risparmiato allora anche l'*Il est clair*. Gli *Amori notturni*, insomma, o *I piaceri della biondina*, che si vendono sui muricciuoli ad uso e consumo degli scolaretti viziati, non c'entrano; ma la *Pulcelle d'Orléans* del Voltaire, neanche quella c'entra? Dopo un poco, con un *Il est évident*, passa sopra una domanda, che in tal quistione si presenta come importantissima. «Gli è evidente che le opere d'immaginazione possono considerarsi come morali o immorali secondo i casi, il tempo e il luogo, o secondo il sesso e l'età di chi le gusta.»⁷³ Sarà evidente, non lo metto in dubbio: ma non capisco come

quest'osservazione non gli abbia subito suscitata in mente la domanda: Cosa bisogna intendere allora per immoralità di un'opera? Una definizione chiara chiara, recisa recisa non sarebbe stata punto inutile. Che concetto ve ne siete formato prima di cominciare a trattare il caso particolare della moralità nell'arte? Il qual caso suppone appunto che si abbia ben fermo in mente il concetto generale della moralità e dell'immoralità d'un'opera.

Non posso seguir pagina per pagina l'esposizione, che il signor Martha fa delle sue idee: cosa, che mi menerebbe troppo lunghi, e sarebbe, per avventura, quasi impossibile per la forma di *causerie*, che egli le dà. Sfronderò il troppo e il vano, e riassumerò in quattro parole il povero sillogismo da lui nascosto sotto le frasche della sua *Causerie*.

- L'arte, dunque, dicegli, non è soggetta alla morale; non è l'ancella della morale; non ha il dovere d'inculcar precetti morali; e, se lo facesse, riuscirebbe inutile, nonché noioso⁷⁴. L'arte ha le sue proprie leggi, e ad esse sole deve obbedire. Ma che cosa le comandano queste leggi? «Ces lois lui commandent de plaire, de charmer, d'enchanter, et pour produire ces heureux effets, il est obligé de respecter ce que respectent les hommes, d'exalter les beaux sentiments, de flétrir les mauvais, comme fait tout le monde.» - Così è sempre accaduto nei secoli scorsi, e ai tempi nostri soltanto l'armonia tra il fine dell'arte e quello della morale è stata spezzata. Quest'arte dei tempi nostri, per quanta perfezione di forme possa avere, è riprovevole sempre: essa *tous trouble*, ma *ne plait pas, ne charme pas, n'enchanter pas*⁷⁵. Il difetto morale è nel tempo stesso un difetto artistico. Ecco logicamente connesse le sue idee.

Il tentativo, per render giustizia, non è privo d'importanza. Persuaso il signor Martha che l'arte ha bisogno di limiti, e che questi limiti non può trovarli in ciò che non è lei, tenta di dedurli allora dalla natura stessa dell'arte.⁷⁶ L'arte deve piacere. Dipinga pure, se vuole, il vizio; dipinga pure quanto di laidò c'è nella vita umana: ma lo faccia in modo da far capire da quale parte propenda, senza lasciar luogo minimamente a malintesi. Qui cade d'accordo, senza volerlo, colla morale.⁷⁷ La contraddizione è risolta, e l'attrito secolare tra arte e morale non può più ripetersi, se non quando l'arte si corrompe o la morale si esagera.⁷⁸

⁷¹ Ivi, p. 139.

⁷² Ivi, pp. 201-202.

⁷³ Ivi, pp. 157-158.

⁷⁴ Ivi, pp. 180-181.

⁷⁵ Ivi, pp. 188-190.

Tutto andrebbe così d'incanto, se il signor Martha non desse troppo spesso mezze definizioni, e se l'accordo che c'è nel modo com'ei conta le cose trovasse riscontro nella realtà. Pur troppo la sua teoria non s'applica alla maggior parte dei casi. Colla sua teoria si fa dell'arte classica francese, non dell'arte vera: si scrivono le tragedie di Racine (dov'è miracolo che i birbanti non dicano di sé: *Messieurs, nous sommes des coquins!*), non si scrive l'*Otello* di Shakespeare. Si fanno opere che mostrano apertamente di rappresentare una vita fittizia; non si ritrae in tutta la sua varietà, verità ed efficacia la natura. Né ci è peggior consiglio di quel ch'esso dà agli artisti: di *arranger* le scene che vogliono riprodurre per *flatter* i bei sentimenti dell'animo umano.⁷⁹

Ma lasciamo stare tutto questo. Io fo un gran salto, un salto da spaventare forse il signor Martha, e dico: Nego che il fine dell'arte sia il piacere!

*
*
*

Il piacere! Ma come! voi avete il coraggio di dire che quando leggete l'*Inferno* di Dante provate piacere? che l'*Otello* di Shakespeare *vous charme*? Che *Re Lear vous plait*? Che Faust e Margherita *vous enchantent*? Ma Dio buono, Monsieur, o voi non gustate l'arte, o, com'è più probabile, sbagliate nel definire i sentimenti, ch'essa vi ispira. Francesca da Rimini vi diletta! Ma io quando nel Canto V dell'*Inferno*, mi veggo messi innanzi alla fantasia palpitanti di vita, quei due spiriti, di cui l'amore è sì grande, quanto il dolore, menati di qua, di là, di su, di giù, dalla bufera infernale, e sempre stretti insieme da una passione che *ancor non li abbandona*, simbolo quasi del dolore infinito, in cui urla quella che pur sembra la più gran voluttà della vita; ma io mi sento scosso da un fremito non so se di pietà o di dolore disperato, che trova la sua espressione più completa nell'impressione stessa che il poeta spettatore provò innanzi alle creature della sua fantasia:

Mentre che l'uno spirto questo disse
L'altro piangeva sì, che di pietade
Io venni men così com'io morisse,
E caddi come corpo morto cade.

E l'*Otello*? Come si fa a non seguire con un'ansia dolorosa e inquieta tutta quella lunga serie di tranelli, coi quali Jago (una delle più belle creazioni del mondo poetico - *De Sanctis*) avvolge e trae a rovina lo sconsigliato Otello? Come si fa a non rabbrividire innanzi a quell'ultima scena, quando la soave Desdemona si lascia uccidere, senza una parola di rimpianto e di lamento, ardente d'amore in questi ultimi istanti come sempre per l'uomo che l'uccide, sublime personificazione d'una passione, che non conosce interessi terreni, e da ogni vincolo umano si libera, e sopra ogni viltà egoistica si solleva! - E re Lear? Bella consolazione in verità quel povero vecchio, che va errando in compagnia d'un manto, colla ragione travolta e la disperazione nel cuore! - E Fausto e Margherita? Fausto, ch'è tutta l'umanità, Fausto che è ormai scontento del passato, scontento dell'avvenire, scontento di tutto ciò che una volta gli sembrava grande e glorioso, e vuole riaffinarsi alla vita, e tuffandosi nell'amore d'una donna, obliare per sempre questo enorme mistero dell'universo, che nessuna più forte indagine gli rivela! Come si fa a provar diletto, quando, mercè l'arte meravigliosa del poeta, vi trovate a vivere tutto in quel mondo così intenso di pensiero, dimentichi compiutamente che avete dinanzi parole, versi e rime, immagini felici e periodi armoniosi?

In verità, questa parola *piacere* in nome della quale tanta gente condanna la dolorosa e turbolenta arte moderna, non ha senso. Quasi non v'è capolavoro del passato, che non ritragga il crudel destino dell'uomo; quasi non v'è capolavoro, che non sia stato ispirato da una sofferenza, e che non faccia soffrire. E se ai tempi nostri, è divenuta anche più frequente la rappresentazione delle sventure umane, se sembra che ora più che mai noi chiediamo all'arte il tormento e non lo svago, lamentatevene col *brutto poter che ascoso a comun danno impera*; lamentatevene colla sorte dell'uomo, che ci ha fatto ora più di prima acquistar coscienza di noi stessi. Noi non crediamo più, direbbe lo Hartmann, come i Greci, alla felicità della vita umana; noi non crediamo più, come i cristiani, alla felicità d'una vita ultramondana; noi non crediamo più, come i filosofi ottimisti del secolo scorso, a una felicità avvenire della stirpe umana, a un Eden futuro, cui per una sorte abbastanza bella, noi, poveri uomini del presente, saremmo destinati a lavorare. Noi non crediamo più a niente di tutto questo; e ciò che solo ci resta è la coscienza di noi stessi, e il bisogno di rendercela sempre più chiara e evidente: bisogno, per la cui soddisfazione ci volgiamo alla scienza e all'arte. Alla scienza, perchè ci analizzi e ci studii; all'arte, perchè ci rappresenti depurati d'ogni mistura volgare. Due conoscenze diverse, che si completano a vicenda.

⁷⁹Ivi, pp. 187, 189 e 180-181.

Il signor Martha con lodevole proponimento, si tiene nell'acce sereno della discussione estetica, e non cita mai una opera determinata, contro la quale in particolare le sue critiche potrebbero esser dirette.⁸⁰ Pure, chi ha un po'di pratica delle opere letterarie moderne, qua è là sarebbe nel caso di citare quelle che il signor Martha ha avuto presenti nello stabilir le sue teorie. Io amo gli esempi, dirò così, paradossali. Prenderò, dunque, come esempio un romanzo francese, il più crudo che si sia mai scritto, la *Nana* di Emilio Zola. Prendo questo romanzo e affermo che non ci è niente di più artistico e di più morale di esso. A nessun altro forse si applica così bene la efficace descrizione che il signor Martha fa degli effetti dell'arte moderna. «Le pathétique a été un tourment, le rire une aigreur. Mais ce que nous sentons de plus certain en nous, c'est que l'âme c'est retrécie, s'est resserrée, qu'elle s'est endurcie, et on se prend à dire ce que se disait à lui même Séneque au sortir d'un spectacle cruel: Je m'en retourne chez moi plus inhumain et cela pour avoir été parmi les hommes, *redeo inhumanior quia inter homines fui.*»⁸¹

Bisogna ch'io dichiari che non intendo d'affermare che quel romanzo di Zola sia da capo a fondo perfetto. Che anzi dal lato puramente letterario io avrei qualche osservazioncella da fare. Non mi sembra, per esempio, un bel metodo artistico quel continuo procedere per analisi, e quel dar piuttosto la formula esatta della scena che si vuol rappresentare, che non la sua rappresentazione. Io prendo la *Nana* come esempio, idealizzandola un poco. Dico, insomma, che quello che il Zola ha voluto fare è perfettamente morale, e l'impressione che voleva produrre è perfettamente artistica. Se poi abbia ben messo in atto le sue intenzioni, lascio stare. E' questione che non ci riguarda. M'importa qui l'idea dell'opera, e non la sua esistenza reale.

Zola ha rappresentato brutalmente la rivoluzione che porta in una parte della nostra società una donna corrotta, senza intelligenza, senza animo, che non ha altro attributo, se non il suo sesso femminile. Le mille persone che riempiono un teatro di Parigi son tutte tenute quasi sospese da ogni movimento, da ogni gesto, da ogni parola di questo animale umano. Nobili signori, giovinetti imberbi, militari onorati, rovinano le loro famiglie e se stessi,

fan getto del loro onore, per correre dietro. Essa passa covrendo di fango quanto le si abbiate innanzi; avvilendo anime e corpi, dando origine a suicidii fisici e morali, sempre senza pudore, senza amore, e tanto più cercata quanto più degradata. È una gran rovina che compie, e dopo aver lasciato madri piangenti, famiglie distrutte, uomini colla ragione quasi travolta, colpiti da una malattia che la sfigura, e annulla col suo corpo tutto il suo essere, muore anch'essa, lasciando della sua opera, di se stessa, e di tutta la corruzione che la circonda, un sentimento di terrore, di turbamento, o, forse meglio, di nausea.

Qui griderà il signor Martha: «C'est un effet malsain et même un peu dégradant. L'impression morale s'évanouit là où commence l'horreur vulgaire, l'emotion physique, l'ébranlement des nerfs, l'offense pour les yeux!»⁸² Io non credo a queste affermazioni. Io non capisco perché la pietà fortissima, che può ispirarci Dante, lo sgomento che può ispirarci Shakespeare, la disperazione di Byron, la tristezza di Leopardi, sieno sentimenti estetici, e la nausea, che ci può ispirar Zola, non debba esser sentimento estetico. Saranno psicologicamente sentimenti e sensazioni diverse, ma nel campo dell'arte sono della stessissima natura. E chi ha i nervi deboli e gli occhi suscettibili, anche innanzi all'*Otello* o al *Re Lear* potrà avere l'*emotion physique, l'ébranlement des nerfs et l'offense pour les yeux!* Mi ricordo d'un mio amico, amatissimo della musica, che, alla rappresentazione della *Traviata* piangeva in teatro. Era, se non sbaglio, *une émotion physique*. Pure, chi avrebbe pensato a lamentarsene col Verdi? Guarda mo', se un artista, che bada a dar vita piena al possibile e concreta ai fantasmi che gli tormentano il cervello può curarsi dei nervi e degli occhi più o meno suscettibili della gente!

••

La teoria del signor Martha, che è un compromesso tra le varie pretensioni dei moralisti e degli artisti, non può, in nessun modo ammettersi. Volere che un poeta *arrange* se stesso per non *blesser* i sentimenti generali⁸³, è impossibile. Voler che benedica quando ha voglia di maledire, che si mostri ottimista quando si sente pessimista, che rida quando vuol piangere, che sia buono e morale quando è invece d'animo cattivo e immorale, è impossibile, e il sig. Martha stesso lo capisce benissimo. Le numerose parentesi e restrizioni,

⁸⁰ Ivi, p. 185; ma cfr. anche ivi, p. 147.

⁸¹ Ivi, pp. 196-197.

⁸² Ivi, p. 199.

⁸³ Ivi, pp. 187-188.

colle quali Martha addolcisce ogni sua affermazione, stanno lì per provarlo. Egli ammette che opere pessimiste ci possano essere, che le miserie della vita si possano rappresentare,⁸⁴ ma biasima poi il pessimismo generale della letteratura odierna, biasima quella specie di caccia che gli artisti danno ai vizii dell'uomo.⁸⁵ Crede così di far delle deduzioni logiche dalle sue teorie, e non s'accorge che esprime soltanto un pio desiderio. La deduzione logica sarebbe stata questa: non sono ammesse nell'arte tutte quelle opere che ci sconsolano troppo. Il fine dell'arte è il piacere, e un piacere che non rinnega, anzi vuole le dolci commozioni, i nobili sdegni, ecc., ma non vuole poi tutto ciò che ci fa stimar poco la natura umana. L'artista dev'esser soprattutto morale, e anche rappresentando il vizio deve fare intravedere l'orrore ch'egli n'ha, ecc. Son leggi queste morali e artistiche al tempo stesso, e in nome loro non approviamo la letteratura moderna. Condanniamo, dunque, coraggiosamente e Heine Isiel e De Musset e Zola e Baudelaire... Di far questo al signor Martha non regge l'animo, ed è allora che ricorre a certe concitazioni di frasi, che contentano il pubblico grosso, ma contentano poco chi attraverso la frase guarda l'essenza del pensiero, e trova che le idee per sé, così poste, sono inconciliabili.

*
* *
* *

Ma potrebbe dire il sig. Martha (se trovasse giuste le mie osservazioni)⁸⁶ addio, allora a ogni speranza di conciliazione tra questi due fenomeni così importanti della nostra vita, tra l'arte e la morale. Ai nostri giorni, non c'è che dire, stanno in lotta! Il mio tentativo di infrenar l'arte con una legge nel tempo stesso estetica e morale, se ne va via. L'arte, voi dite, è come la scienza, non patisce freni. Non deve curarsi se piace o non piace; se dà gusto o non dà gusto; se conforta o sconforta. Dev'essere arte, dev'essere espressione sincera di sentimenti buoni o cattivi, allegri o mesti, morali o immorali, pudici o impudici. Se la scienza studia la prostituzione, come un triste e pur necessario fenomeno, non c'è ragione perché l'arte non debba rappresentarla. Il piacere non è il suo fine, il suo fine è la verità. E la verità è già per se stessa un gran

(1) Facciamogli fare una *presopopea!*

⁸⁴ Ivi, p. 194.
⁸⁵ Ivi, p. 193.

piacere, quantunque ben diverso da quel che vorrebbe la gente volgare. Il fine dell'arte, per parlar più chiaro, sarebbe, secondo voi, non il diletto, ma la voluttà, qualche volta anche straziante del vero. Tutte cose forse giuste, ma che non impediscono che la morale e l'arte, come l'intendete voi, stiano ora in lotta.

La lotta non c'è, *Monsieur*, o c'è solo per la gente che ha corta la vista, o, se anche nella vita ci fosse, sarebbe facilissima a conciliare. Ma, per ciò fare, è assolutamente necessario d'abbandonar per sempre la vecchia pretensione di sottrarre all'arte una parte del suo contenuto. Dico vecchia pretensione, perché Platone, più di duemila anni fa, proibiva all'arte tutto ciò che non fosse lode degli dei e lode degli eroi. Nel nostro secolo, un socialista di molto ingegno, il Proudhon, che riprese la quistione, e si mise nella stessissima posizione platonica (Platone anche lui era un mezzo socialista) pretese di indirizzare l'arte a certi fini politico-sociali, proibendole espressamente di rappresentar questo o quello, per esempio una bella donna nuda, e consigliandole di darci molti quadri, come quelli del pittore Courbet, pieni di servacce sporche e grasse, per farci conoscere la condizione delle classi inferiori! Voi ora, con maggior conoscenza di Platone di quel che sia l'arte, e con più gusto del Proudhon, cercate anche un mezzo termine. Lasciamo stare i mezzi termini, e la quistione poniamola in tutt'altro modo.

Tutto ciò che diventa arte, sia vizio o virtù, bellezza o bruttezza, soffre una trasformazione: diventa arte. Non cercate più Nana nel romanzo di Zola, la donna del teatro, la donna che si vende; non cercate più Jago, nel dramma di Shakespeare, l'invidioso e perfido Jago; non cercate più Riccardo III, l'odiatore degli uomini; non cercate più l'ipocrita che avete potuto conoscere nella vostra vita volgare, nel Tartuffe del Molière. Voi non troverete che una Nana, un Jago, un Riccardo III, un Tartuffe, purificati, idealizzati, gente tutta ancora spregevolissima, tanto e forse più che non nella vita volgare, ma divenuti innocui e oggetti del puro sentimento nell'arte, così come sotto la fredda osservazione d'uno scrittore di psicologia o psicopatia o patologia, tutti i vizi umani sono santificati, per ciò solo che sono oggetto di scienza. La quistione, dunque, se quistione ci può essere, dev'esser formulata così:

La rappresentazione estetica della vita, anche brutta, anche oscena, anche immorale, può essere immorale? Quistione che è perfettamente sorella a quest'altra:

Lo studio scientifico della vita, in tutte le sue manifestazioni, anche oscene, anche brutte, anche immorali, può essere immorale?

Né crediate che, poste così, le quistioni sieno implicitamente risolute.

C'è stato un tempo che molta gente non era di questo parere, neanche per quel che riguarda la scienza. Non era certo di questo parere quell'imperatore cinese, dai tre nomi monosillabici, che fe' bruciare tutti i libri del suo impero, reputando il conoscere troppo dannoso agli uomini. Non era certo di questo parere un filosofo punto cinese, Gian Giacomo Rousseau, che ha scritto tutta una dissertazione, per dimostrare i mali che agli uomini reca la cultura.

E quand'anche la questione com'io l'ho posta fosse risolta a senso mio, con un bel no, e con l'ampia affermazione, che tutto ciò che diviene arte, come tutto ciò che diviene scienza, non è punto immorale, nascerbbe subito un'altra domanda, una domanda che riguarda appunto quel conflitto tra arte e morale, che tanto vi addolora. Arte e scienza son due fenomeni che si svolgono nella vita: niente di più facile che si trovino in disarmonia con altri fenomeni ed altri bisogni della vita. Qui può nascere un'altra questione d'indole tutta pratica, dirò così, pedagogica, sui limiti che devono imporsi all'arte. Una questione, dunque, teoretica e una questione pratica, potrebbero compiutamente risolvere a parer mio il problema, contentando nel tempo stesso tutte le esigenze: le esigenze degli artisti, che vogliono con ragione l'arte indipendente, l'esigenze dei moralisti che per legittimarla vogliono che non solo non faccia male, ma faccia bene; l'esigenza dei pedagogisti che vogliono che nelle condizioni presenti della nostra società, nelle condizioni particolari dei nostri fanciulli, delle nostre donne, dei nostri uomini, sia ridotta a tali termini da riuscire, come dev'essere, educatrice, e non, come troppo spesso è, incentivo di corruzione; e sarà contentata anche in questo modo l'esigenza della gente che pensa, la quale è pronta a sottomettersi a tutto, prontissima più che ogni altra a fare il bene, sempre che questo bene non le sia imposto, come tanti han voluto imporglielo, con errori di logica.

L'errore vostro fondamentale, in conclusione, è questo. Voi non dovevate trattare della *moralité de l'art*, ma *de l'art et de ses relations avec la morale*. Questa volta il titolo inesatto importa un errore di posizione del problema (1).

7 agosto '85

Gustave Colline

(1) L'articolo è un po' scuscito, ed ha un tono esaltato, che mi è insolito. Me ne accorgo sulle bozze di stampa, sette mesi dopo averlo scritto. Vorrei che il lettore m'intendesse bene. Io non nego che l'arte in un certo senso *piaccia*; ma piace come piace la scienza, non del piacere frivolo e volgare, del piacere riferito al suo contenuto, che le attribuisce il sig. Martha. Quanto al modo di vedere la relazione tra l'arte e la

morale, dirò in due parole: 1.^a Che l'arte, naturalmente, in quanto arte non può essere immorale, mai; anzi, come la scienza, è cosa moralissima; 2.^a Che questo criterio non può però rozzamente e sgbarbatamente applicarsi alla vita ordinaria, e che nella vita ordinaria l'arte, come la scienza, deve cadere sotto l'ufficio del pedagogista, e anche della legge e dello Stato, che sono anch'essi una sorta d'istituti pedagogici. Insooma, l'arte è indipendente dalla morale, ma se io avessi, per esempio, un figlio che facesse bei versi di soggetto osceno, con tutta l'indipendenza e il rispetto dovuto all'arte, io lo piglierei a scappellotti. Mi spieghi?

Febbraio, '86

Se ufficio dell'arte è dare un'immagine del vero, la prima qualità che conviene ricercare nell'opera d'arte pare che sia la verità, la fedeltà, la precisione, l'esattezza. Questa convenienza è troppo spesso disconosciuta, o riconosciuta tardi, difficilmente, dopo molte contraddizioni, quasi a malincuore. Un esempio di singolari tergiversazioni ha dato recentemente Constant Martha, filosofo eruditissimo e critico di buon gusto.

Opportunamente comincia egli col notare che, abolite le leggi alle quali l'arte doveva sottoporsi secondo la tradizione della classica antichità, lasciata da parte «la legislazione del Parmaso» sicura e rigida quasi come la morale e la teologica,⁸⁶ oggi non è più possibile fondare l'estetica sopra astratte speculazioni e sopra una metafisica oscura e screditata; conviene invece appoggiarsi alla psicologia, osservare direttamente e personalmente gli effetti dell'opera artistica, e da questi risalire alle qualità da richiedere all'arte.⁸⁷ Il metodo è buono, è anzi il solo buono; se non che l'autore non lo segue come lo dovrebbe. Il suo volume è intitolato: *La delicatezza nell'arte*, e sulla fede del titolo la dote principale dell'opera d'arte consisterebbe appunto nella delicatezza; ma lo scrittore spiega che con questa parola ha voluto designare e comprendere tre doti diverse, le quali sarebbero: la precisione, la discrezione e la moralità.

Discussiamole successivamente. (pp.51-52.)

E veniamo alla moralità dell'arte.⁸⁸

Il Martha nota innanzi tutto che dell'arte, come di ogni altra cosa, si può abusare e si è abusato; e che, a parte l'abuso, una stessa opera d'arte può essere morale ed immorale secondo le circostanze di tempo e di luogo, secondo la condizione di chi l'apprezza: alle educande non si può mettere in mano un romanzo d'amore; la statua di Venere non si può collocare in un convento di frati, e via discorrendo.⁸⁹ Nota anche l'autore che, prima di affermare la subordinazione dell'arte alla morale, sarebbe bene consultare la storia, la quale insegna che la morale religiosa e filosofica non ha quasi mai voluto saperne

dell'arte e l'ha esclusa e bandita, a cominciare da Eraclito, secondo il quale Omero doveva essere cacciato a schiaffi dalle scuole, e venendo a Sant'Agostino, che dubitava dell'opportunità dei canti amoniosi dentro le chiese⁹⁰. Che ne sarebbe dell'arte, se fosse stata sotto l'impero e l'influenza dei filosofi e dei dotti? Per buona sorte essa è sfuggita loro di mano grazie alla sua alata natura.⁹¹

Queste osservazioni sono giuste e ragionevoli. Più lodevoli ancora sono le altre con le quali il Martha risponde al quesito: deve l'arte mettersi al servizio della morale? L'arte morale è noiosa, dice egli, e puerile⁹²; il piacere prodotto dall'opera d'arte finisce quando comincia la lezione.⁹³ -Volentieri, se cerco la morale, mi rivolgo ai moralisti; quando voglio invece ricrearmi con una finzione ricorro ai poeti. Siccome l'arte e la morale sono entrambe belle e buone cose, si è pensato, con molto torto, che mettendole insieme si renderebbe il piacere più intenso e salutare. Questo principio è un'eresia in letteratura come in gastronomia⁹⁴.

Se non che il Martha deve temere che queste sue parole sembrino troppo arrischiate; perchè, dopo aver rivendicato così l'indipendenza dell'arte, si affretta a giustificiarla, a difenderla da accuse che nessuno le ha fatte, e che se fossero fatte realmente non meriterebbero di essere ribattute⁹⁵; e allora egli cade in molte contraddizioni che offuscano il suo pensiero. Osserva, per esempio, che certe opere dove le passioni e i vizi sono rappresentati con evidenza seducente non possono, come certuni asseriscono, diffondere il contagio di quelle passioni e di quei vizi. -Noi crediamo il contrario. Lo spettacolo delle altrui passioni ci rischiara sulle nostre proprie⁹⁶. Ma, accennando a un celebre romanzo moderno dove è messa in terribile evidenza la rovina prodotta dall'ubriachezza, egli dice, al contrario, che questo libro è moralmente detestabile; perchè l'autore, pur dando buoni consigli, immerge e trattiene il nostro spirito nell'abbiezione.⁹⁷ Come concilieremo questa critica con la prima affermazione? L'artista dovrà forse rappresentare il vizio non come è realmente, ma purificato, nobilitato, diventato virtù? Ma allora sarà più

⁸⁶ Cfr. C. MARHTA, *La Délicatesse...*, cit., p. 1.

⁸⁷ Ivi, p.3.

⁸⁸ Ivi, pp.131 sgg.

⁸⁹ Ivi, pp.131-134

⁹⁰ Ivi, pp.135-137.

⁹¹ Ivi, p.138.

⁹² Ivi, pp.139-140.

⁹³ Ivi, p.150.

⁹⁴ Ivi, p.149.

⁹⁵ Ivi, pp.157-158.

⁹⁶ Ivi, pp.169-170.

⁹⁷ Ivi, pp.147-148.

vizio? Dove se ne andrà la precisione? E il Martha non ammira gli antichi appunto perché, se mettevano in scena un eroe, lo facevano eroicamente padare e gli attribuivano la stessa bellezza corporea, mentre davano al vizio e al delitto espressione ed aspetto repugnanti?⁹⁸ E' vero che, ammirando così gli antichi, per la stessa ragione egli detesta i moderni, i quali non esitano a mettere un'anima bella in un corpo orribile, un linguaggio dignitoso in bocca a servi, un linguaggio da servi in bocca a re⁹⁹; ma ignora forse l'autore, o disconosce la varia e innumerevole ricchezza e complessità delle figure umane? Se di regola la bellezza esteriore rivela l'intima bontà, quante altre volte questa corrispondenza non esiste e l'aspetto mentisce? Lo stesso proverbio dice che l'abito non fa il monaco; e perché mai la storia dell'arte registra nelle sue pagine la memorabile rivoluzione contro i troppo ligi seguaci dell'antichità, contro i classici, se non appunto perché questo classicismo aveva creato certi tipi fissi, certe relazioni immutabili, certe fatalità invincibili, quando la diretta osservazione della vita ammoniva che queste fatalità, queste relazioni, e questi tipi non esistono; che esistono invece uomini vari d'aspetto e di sentimento, passioni diverse di forza e di durata, rapporti imprevisti fra le condizioni della vita e dell'animo?

Il Martha, dopo aver giudicato eresia il credere che la mescolanza di due cose belle e buone, come sono l'arte e la morale, raddoppierebbe il piacere dell'effetto totale, soggiunge un ragionamento tutto contrario. «Siccome», dice, «l'arte si propone di piacere - nel senso più alto della parola - così essa naturalmente accarezza in noi i sentimenti che più ci sono cari, e rispetta ciò che è oggetto dei nostri rispetti...»¹⁰⁰ I sentimenti onesti, per la sola ragione che sono tali, sono sembrati in ogni tempo uno spettacolo attraente... Due mila anni addietro Socrate, che fu artista prima di essere filosofo, parlando col celebre pittore Parrasio, gli diceva che l'arte ha il diritto di rappresentare tutte le passioni, buone o cattive; ma soggiungeva: - Che cosa piace più vedere, a tuo giudizio: i sentimenti belli, onesti, amabili; o quelli vili, cattivi, odiosi? - Per Giove! - rispose Parrasio, - c'è una bella differenza!». E il Martha conclude che l'arte contemporanea, quando dipinge le cose brutte, manca non già alla legge morale, ma alla sua propria legge, «che è la perfezione del piacere».¹⁰¹ Come sarà possibile mettere d'accordo questa proposizione colla precedente? Se

l'arte che dipinge la bontà e la virtù produce un piacere perfetto, non sarà falso, anzi sarà verissimo che il piacere dell'arte e della morale si sommano quando le due cose sì uniscono!

Noi abbiamo già risolto la contraddizione quando abbiamo parlato della bellezza nell'arte. Dicemmo che la bellezza intrinseca dell'oggetto rappresentato non si può sommare con quella della rappresentazione, perché le due bellezze sono d'ordine diverso; parimenti è impossibile la somma della bontà dell'argomento con la bontà della trattazione, per essere le due bontà impareggiabili. Un'opera d'arte è tanto egregia rappresentando convenientemente un'azione eroica, quanto rappresentando un'azione perversa: il piacere eccitato dall'arte non è quello che dipende dalla scelta dell'oggetto da rappresentare, ma dal modo col quale l'oggetto preferito dall'artista - preferito per una ragione che può non essere la nostra, anzi essere contraria alla nostra - è rappresentato. Una giornata di sole ci piace, e ci dispiace una giornata di pioggia e di nebbia; ma è certo che un pittore potrà fare un brutto quadro che rappresenti la giornata bella, o un quadro stupendo che rappresenti una giornataccia. E il disprezzo per quelle rappresentazioni artistiche dove l'oggetto rappresentato non è bello, buono, grande o nobile, si spiega con una illusione che l'opera d'arte produce e che è in ragion diretta della potenza dell'arte. L'illusione consiste nello scambiare la rappresentazione con la cosa rappresentata. Così, per continuare l'esempio della giornata bella o brutta, se il cattivo tempo è mirabilmente rappresentato nel quadro, se voi vi sentite quasi shattere il vento in faccia e l'umido appiccicarvisi addosso, accuserete l'autore di avervi procurato queste incresciose sensazioni e dichiarerete che il quadro suo, artisticamente stupendo, è brutto quanto realmente brutto è l'oggetto che vi è dipinto. Al teatro, dove la maggior parte del pubblico è poco colto e molto ingenuo, il fenomeno è più evidente. In America, narrano, uno spettatore tirò un colpo di pistola contro un artista che rappresentava la parte del traditore. Nel nuovo mondo, sì dirà, sono ancora mezzo selvaggi; ma non erano selvaggi in Grecia, e in Grecia, ad Atene, un personaggio di Euripide fu scacciato via dagli spettatori tumultuanti, per aver declamato, come la sua parte richiedeva, uno squarcio dove si sosteneva che il denaro dev'essere preferito ad ogni altra cosa. Ora il Martha, dopo aver detto che l'Americano assassino era un troppo ingenuo e selvaggio amico della virtù, chiama indiscreto il grande tragico greco.¹⁰² Ecco un'indiscrezione della quale ogni

⁹⁸ Ivi, pp. 187-188.

⁹⁹ Ivi, pp. 189-190.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 189-181.

¹⁰¹ Ivi, pp. 195-196.

¹⁰² Ivi, pp. 181-182.

artista andrebbe superbo!

Probabilmente il Martha, affermando che il piacere è maggiore quando l'arte rappresenta le cose buone, ha voluto negare che il piacere della moralità si sommi con quello dell'opera d'arte quando la moralità consista non già nel soggetto dell'opera, ma nel commento e nella lezione. Espressamente egli dice che la moralità della predica è, nell'opera d'arte, inutile, falsa, noiosa: «noiosa, perché ciascuno ama fare da sè stesso le proprie riflessioni»¹⁰³... Il poeta aggiunge, «deve guardarsi dal predicare, dal far la lezione esprimendo le proprie opinioni...»¹⁰⁴. Ma come si potranno accordare questi consigli con le lagnanze perché «nelle opere d'immaginazione gli autori si piccano di mantenere il proprio sangue freddo, di non lasciarsi commuovere dagli avvenimenti patetici da essi rappresentati? Tra il vizio e la virtù essi restano neutrali, col pretesto che tanto l'una quanto l'altra sono fatti umani...»¹⁰⁵. Ancora una volta, dunque, il critico si contraddice per non voler riconoscere che l'ufficio dell'artista consiste nel rappresentare gli oggetti naturali, eccitando il piacere con l'evidenza della rappresentazione. E'inutile soggiungere quali tra cotesti oggetti è buono e bello, quale brutto e cattivo; perché, se la rappresentazione è fedele, le qualità belle e brutte degli oggetti riprodotti saranno naturalmente palesi, senza bisogno di spiegazioni e di commenti. Già bisogna avvertire che, se mai, i commenti e le spiegazioni non sarebbero possibili se non nelle arti della parola, nella poesia, nel romanzo, nel dramma; giacchè nelle arti figurative non c'è da far altro che raffigurare le cose; ma nelle stesse arti della parola, dove l'artista può significare la sua opinione personale intorno alle cose riprodotte, non solamente questo intervento è inutile, ma non è neppure artistico. Io scrivo un romanzo dove rappresento un eroe e un brigante; che bisogno ho di dire: «Guardate che bisogna ammirare l'eroismo e guardarsi dal brigantaggio». Se la mia rappresentazione è abile e perspicua, il lettore proverà dinanzi all'eroe rappresentato la stessa ammirazione che eccita l'eroe vero, e dinanzi al brigante immaginato lo stesso ribrezzo che per i briganti di carne e d'ossa. Quando io poi volessi ad ogni costo esprimere il mio giudizio, tutte quelle pagine del mio romanzo dove lo esprimessi, formerebbero uno squarcio filosofico più o meno profondo, ma non apparrebbero all'opera d'arte; perché il romanzo non ha da far altro che riprodurre

la vita. E finalmente, per cogliere ancora una contraddizione nel pensiero del Martha, non ha egli chiesto nelle opere dell'arte i sottintesi e la discrezione;¹⁰⁶ non ha chiesto anche che lo spettatore e il lettore collaborino con l'artista?¹⁰⁷ Ora, che prova di discrezione e di fiducia nell'intelligenza del pubblico vi sarebbe se l'artista gli desse l'imbeccata? Il Martha non ha detto anche che, se si vuol trarre una lezione da una commedia, non se ne trova altra fuorché quella data dall'«osservazione della vita»¹⁰⁸. Non ha egli detto altresì che «ogni avvenimento notevole, sia pure fittizio, moralizza se è vero»¹⁰⁹. Osservando che il romanzo somiglia alla storia, che i romanzi come la storia hanno le loro peripezie e il loro scioglimento fatale, non ha egli detto che tutte le passioni ammaestrano quando sia osservata una regola semplicissima: «basta dipingerle con giustezza perchè diano la loro moralità»...¹¹⁰. (pp. 65-73).

¹⁰³ Ivi, p.139.
¹⁰⁴ Ivi, p.153.
¹⁰⁵ Ivi, p.191.

¹⁰⁶ Ivi, p.72.
¹⁰⁷ Ivi, pp.77-78.
¹⁰⁸ Ivi, p.157.
¹⁰⁹ Ivi, p.171.
¹¹⁰ Ivi, pp.171-172.

F. DE ROBERTO, *Un amico dell'arte - Benedetto Croce e la sua "Estetica"*, in
-Corriere della Sera, 1 Gennaio 1903, pp. 1-2.

Francesco Pastonchi, ragionando ultimamente delle poesie di Niccolò Tommaseo, accennò qui all'*Estetica* di Benedetto Croce e ne giudicò mirabile un passo. Io vorrei oggi dire che la recentissima opera dello scrittore napoletano è tutta mirabile, e che da molto tempo, in Italia e fuori d'Italia, non accadeva di leggere libri rivelatori, come questo, d'un pensiero tanto gagliardo. Chi già conosceva nel Croce il critico letterario pieno di buon gusto, lo storico saturo d'erudizione, il sociologo dotto e geniale, prevedeva sicuramente che un giorno o l'altro queste diverse persone intellettuali si sarebbero accostate ed unite, formando un filosofo capace dei concepimenti più alti. Il filosofo è oggi formato, e ci dà la misura del suo ingegno in un libro che, come primo merito, contiene molte più cose che il titolo non ne prometta. Dovrebbe essere semplicemente un trattato d'Estetica, ed è tutto un nuovo sistema della filosofia dello spirito: sistema abbozzato, è vero; schizzo sommario, certamente; ma compiuto e serrato ed organico.

Tutta la versatile e molteplice attività umana è divisa dal Croce in due grandi forme: la teoretica e la pratica; destinate, quella a comprendere le cose, questa a mutarle; la prima ad appropriarsi l'universo, la seconda a crearlo. Ciascuna di queste due forme d'attività è suddivisa in altre due: l'attività teoretica è prima espressiva, poi riflessiva; vuol dire che intuisce dapprima le cose, ne ottiene le immagini, e poi ne deriva i concetti. Come la Logica è la scienza della riflessione, così l'Estetica è la scienza dell'espressione; scienza altrettanto consistente ed importante quanto quell'altra, e forse più, perché la riflessione non è possibile senza l'espressione, e viene dopo di questa. Nello stesso rapporto stanno le due forme dell'altra attività, dell'attività pratica: la prima ed essenziale è l'attività meramente utile, la seconda è l'attività morale; quindi altre due scienze: Economia ed Etica. Tutto lo scibile è ridotto dall'autore a queste quattro scienze: Estetica, Logica, Economia ed Etica; le altre o rientrano in qualcuna di queste, o non esistono. La linguistica generale, la scienza del linguaggio, dell'espressione per antonomasia, appartiene all'Estetica, ne è il primo capitolo. E potremmo ancora seguire il Croce quando assegna il loro posto alle scienze naturali, alla storia, alla religione, se non importasse ora maggiormente conoscere quali conseguenze egli trae dai suoi principi rispetto all'arte.

Molti pensatori, anzi la maggior parte dei filosofi, hanno considerata l'arte come l'attività meno nobile, meno degna dell'uomo, meno caratteristica delle facoltà propriamente umane. L'ultimo sostenitore di questa tesi è stato Max Nordau, il quale la ribadisce in quel suo recente volume *Visti di fuori*, che fu qui presentato pochi giorni addietro ai lettori. Per il Nordau, come per tanti altri, non solo l'estetica non è una scienza, ma fra arte e scienza c'è un vero e proprio abisso. Il genio umano è fatto, egli dice, di raziocinio e di volontà, e gli uomini veramente grandi, degni d'ammirazione e di venerazione, sono perciò i legislatori, i fondatori degli Stati, i reggitori dei popoli, nei quali il giudizio e la volontà pervengono insieme al massimo grado. Stanno sopra un gradino più basso i grandi inventori e scopritori, nei quali il solo raziocinio è eminente, e la volontà meno geniale, appena capace di lottare contro le passive resistenze della natura, non già contro le operanti volontà degli altri uomini. In terzo luogo vengono i pensatori ed i filosofi, dove il giudizio è tutto e la volontà nulla. Quanto ai poeti, ai pittori, agli scultori, ai musicisti, agli artisti in generale, non si può conceder loro altro posto fuorché l'ultimo ed infimo: nulla hanno essi d'eccellente tranne le facoltà sensitive, le più volgari, quelle che non sono proprie dell'uomo, ma comuni a lui ed agli animali.

Un simile modo di giudicare fu a suo tempo discusso e criticato, anche su queste colonne; ma nessuno come Benedetto Croce ne ha dimostrato la falsità. L'arte, dicono, non è conoscenza, non da verità, non appartiene al supermo mondo teoretico, ma al basso mondo sentimentale. Invece, e per l'appunto, l'arte è conoscenza, risponde il critico napoletano; conoscenza che, se da un lato non arriva ai concetti, non si riduce dall'altro alla sensazione bruta, al semplice meccanismo, alla materia; l'arte è forma, e la forma è opera dello spirito umano, è la stessa attività dello spirito nostro. Chi dice che il genio artistico è incosciente nelle sue operazioni, dice cose prive di senso. Il genio artistico è perfettamente cosciente, e solo può mancargli quella coscienza riflessa del critico e dello storico che non è a lui essenziale.

Da un'altra parte, alcuni filosofi hanno voluto staccare l'arte dalla comune vita spirituale, e farne una funzione singolare ed un circolo aristocratico. Anche questo è stato ed è un errore. L'arte, la grande arte, coglie senza dubbio espressioni molto più vaste e complesse che non siano quelle degli uomini comuni; ma non c'è uomo nel quale manchi l'attività artistica,

espressiva, intuitiva. Tra il genio artistico e l'uomo comune non esiste differenza di qualità, ma di semplice quantità; il genio non è disceso dal cielo; è anzi la stessa umanità pervenuta al sommo della sua potenza. La funzione artistica è uno dei gradi necessari dello spirito umano, e domandare se l'arte è eliminabile, sarebbe come domandare se è eliminabile la sensazione o l'intelligenza. C'è chi teme, infatti, che la scienza possa uccidere l'arte, e già vede nei trionfi dello spirito positivo una minaccia e un attentato alle operazioni dello spirito fantastico. Quante volte non abbiamo sentito certi scienziati arroganti vaticinare la fine dell'arte inutile e vana, e queruli artisti piangere sulla sorte serbata all'attività loro, e critici spassionati dubitare realmente dei destini della poesia? Il Croce sorride di questi dubbi, di queste paure, di queste pretensioni. Egli sa e dimostra che l'arte è indipendente dalla scienza, che non ha nulla da temere. La fantasia, sulla quale essa si fonda, è qualche cosa di universale, appartenente alla natura umana come il concetto logico sul quale si fonda la scienza e come il dovere pratico sul quale si fonda la morale. Anzi, se l'arte dovesse cadere, tutto cadrebbe con lei, nulla resterebbe della vita dello spirito: la morale, che sta sulla vetta, presuppone le distinzioni logiche, e queste sono conosciute per via di espressioni, vuol dire in forma fantastica. Negato un valore assoluto alla fantasia, tutto il nostro patrimonio spirituale sarebbe disperso.

..

Benedetto Croce non è artista, ma pochi artisti hanno dell'arte un concetto tanto alto. Egli non si contenta di assegnarle una funzione essenziale, ma ne chiarisce l'indole, ne enumera i caratteri, ne definisce i confini, ne indica i fini. Come seguirlo in tutte le sue dimostrazioni? Esse sono, da una parte, talmente concitate che riesce malagevole coglierle ad una ad una, e da un'altra parte tanto sottili, che bisogna avere molta lena e polmoni resistenti all'aria finissima delle ultime cime del pensiero per poterle seguire. Forse non è neppure da escludere, in qualche luogo dell'opera poderosa, una certa astrusità, non dico per i lettori di media cultura, ma anche per chi ha qualche familiarità con gli studi filosofici. Ma, in cambio, quante proposizioni eleganti, quante lucide distinzioni, che semplicità di deduzioni ed evidenza di esempi!

Vogliamo tentare di darne un saggio. L'attività fantastica, espressiva, intuitiva, ha detto il Croce, appartiene ad ogni uomo, e in coloro che noi chiamiamo artisti e che stimiamo quasi diversi da noi, differisce dalla nostra

soltanto per la maggiore intensità ed estensione. Per conseguenza i limiti della produzione artistica non sono scientificamente assegnabili, sono affatto empirici. -Un epigramma appartiene all'arte: perché no una semplice parola? Una novella appartiene all'arte: perché no una nota di cronaca giornalistica? Un paesaggio appartiene all'arte: perché no uno schizzo topografico? Il maestro di filosofia nella commedia di Molière aveva ragione: *sempre che si parla, si fa della prosa...* Come nessuno si meraviglia allorché apprende dalla fisiologia che ogni cellula è un organismo ed ogni organismo è cellula o sintesi di cellule; né alcuno si meraviglia di trovare in una alta montagna gli stessi elementi chimici di un piccolo sasso o frammento; come non v'è una fisiologia degli animali piccini e un'altra dei grossi, o una chimica dei sassi e un'altra delle montagne; così non vi è una scienza dell'intuizione piccola e un'altra della grande, una dell'intuizione comune e un'altra dell'artistica: ma una sola estetica, scienza della cognizione intuitiva od espressiva, che è il fatto estetico od artistico. Ma, se ciò è vero, non è vero altrettanto che il genio consista nella sola abilità tecnica, e che all'uomo comune manchi solamente questa. -Una Madonna di Raffaello - si crede - avrebbe potuto immaginarla chiunque; ma Raffaello è stato Raffaello per l'abilità meccanica dell'averla portata sulla tela. Niente di più falso. Il mondo che noi intuiamo ordinariamente è poca cosa, e consiste in piccole espressioni, che si fanno via via maggiori e più ampie solo con la crescente concentrazione spirituale in dati momenti... È stato osservato da coloro che hanno meglio indagato la psicologia degli artisti che, quando dal vedere con sguardo rapido una persona ci si dispone ad *intuirla* davvero per farle, ed esempio, il ritratto, quella visione ordinaria, che sembrava così vivace e precisa, si rivela poco men che nulla: ci si accorge di possedere tutt'al più qualche tratto superficiale, non bastevole neppure per un pupazzetto: la persona da ritrarre si pone innanzi all'artista come un mondo da scoprire. E Michelangelo diceva che *si dipinge col cervello, non colle mani*, e Leonardo scandalizzava il priore del convento delle Grazie con lo star giorni interi avanti al Cenacolo senza mettervi pennello, e diceva che *-gl'ingegni elevati, talor che manco lavorano, più adoprano, cercando con la mente l'invenzione-*. L'uomo comune volentieri si stima pieno di idee artistiche che non estrinseca, dice, perché gli manca la pratica della forma. È un'illusione, un inganno. Di certe opere d'arte, anche, si afferma che sono ben concepite, ma eseguite male: altro inganno, altro errore. In queste opere difettose, che realmente esistono - anzi abbondano - vi sono parti concepite bene e bene eseguite, nelle quali consiste il loro pregio, e parti mal concepite e male eseguite, dalle quali dipende la riserva del nostro giudizio. -Al poeta, al pittore

cui manchi la forma, manca ogni cosa, perché manca *sé stesso*. Il pensiero non può stare senza le parole, e «non vi è un senso vero nelle parole: chi forma un concetto conferisce egli il senso vero alle parole».

Non tutti questi giudizi sono interamente nuovi; ma nessuno come il Croce, e con tanta geniale baldanza, ha sgombrato il campo della scienza estetica da tutte le altre distinzioni tra realistico e simbolico, tra oggettivo e soggettivo, tra classico e romantico, tra semplice e ornato, tra stile e senza stile, tra proprio e metaforico. Bisogna vederlo tirare un gran frego su tutte le quattordici forme di metafora, e sulle figure di parole e di sentenza, e insomma sulla rettorica tutta quanta; bisogna sentirlo deridere i cercatori d'una «lingua modello», paragonandoli ai cercatori della «immobilità del moto»; e bisogna particolarmente seguirlo negli attacchi diretti contro la metafisica, che distrugge poi d'un colpo, dalle fondamenta, con questa semplice critica: che la metafisica non si può criticare «come non si critica la botanica del giardino d'Alcina».

Il che non vuol dire che le critiche sue proprie non si possano criticare a loro volta. Le convinzioni dell'autore sono frutto di lunghi studi, di severi esercizi, di fede sincera; ma, se egli nega ogni consistenza alla metafisica, ne attribuisce forse troppa alla filosofia. In tutta una parte dell'opera sua, la più lunga e forse la più attraente, ci narra la storia dell'estetica, desumendola dalla storia della filosofia generale: dove si vede che tutti i sistemi escogitati nei secoli e salutati al loro apparire come la suprema parola dello spirito umano, sono più tardi criticati, abbattuti e sostituiti. La filosofia si può paragonare, sotto questo aspetto, ad un caleidoscopio. Come nel balocco ottico, girando continuamente il tubo, si vedono disegni sempre nuovi ottenuti con gli stessi pezzettini di vetro e boccoli di lana variponti, così la scienza filosofica presenta teorie sempre nuove ottenute con un diverso aggruppamento degli stessi concetti e con un diverso uso delle stessissime parole. «A correr dietro a questi usi svariatissimi», riconosce lo stesso Croce, parlando delle espressioni *bello intellettuale*, *bello morale* e *bello sensibile*, «molti filosofi, e molti estetici in specie, han perso il cervello, entrando in un labirinto verbalistico impervio e inestricabile». Egli non ha perso il cervello suo, l'ha anzi fortificato, esercitandosi intorno ad espressioni di più vasto e vario senso; e il merito principale dell'opera che ha compita consiste nell'averle coordinate in modo

nuovo e stupendo. Altri potrà combattere le sue opinioni, opporre altre tesi alle sue tesi; ma l'edifizio che egli ha innalzato, qualunque sia la solidità della base scientifica, è così simmetrico, armonico e propriamente bello, da dimostrare con l'evidenza dell'esempio la verità di una delle sentenze che vi stanno incise: «Ogni opera di scienza è insieme opera d'arte».

Lettera di Benedetto Croce a Federico De Roberto, Biblioteca Regionale
Università di Catania, Carteggio De Roberto, Ms. U. 238, 1124.

Napoli, 6 gennaio 1902.

Gentilissimo De Roberto,

debbo farle i miei cordiali ringraziamenti pel bellissimo articolo scritto intorno alla mia *Esteretica* sul *Corriere della Sera*. Sono restato assai compiaciuto non solo del giudizio lusinghiero, ma anche, e specialmente, dalla succosa e limpida esposizione delle idee fondamentali del libro, che era assai difficile riassumere in un articolo da pubblicarsi in un giornale politico. Io mi sono sforzato di mettere in accordo la *filosofia* dell'arte con la *coscienza* dell'artista e del critico d'arte. Vedo dal suo articolo che questo punto importante a Lei sembra raggiunto.

Noi ci siamo conosciuti di persona molti anni fa, non so se Ella lo ricorda: nel 1891; ci siamo incontrati due o tre volte, con Vittorio Pica, alla tipografia Bideri, e al Gambrinus. Spero che quando le capita di passare per Napoli, me ne terrà avvisato.

E con rinnovati ringraziamenti e con una stretta di mano mi abbia sempre.

Suo aff.
B. Croce

NOTIZIARIO BIBLIOGRAFICO
a cura di Francesco Branciforti

Indice dei periodici spogliati

Accademie e Biblioteche d'Italia
Allegoria
Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Archivio Glottologico Italiano
Archivio Storico per la Sicilia Orientale
Archivio Storico Siciliano
Autografo
Belfagor
Bollettino del Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani
Cahiers (Les) Naturalistes
Comparatistica. Annuario italiano
Canadian Journal of Italian Studies
Critica letteraria
Cultura e scuola
Esperienze letterarie
Filologia e critica
Forme (Le) e la storia
Giornale Storico della Letteratura Italiana
Italianistica
Italica
Lettere italiane
Lingua Nostra
Nuova Antologia
Nuove Effeemeridi
Otto/Novecento
Problemi
Quaderni del Dipartimento di Lingue e letterature neolatine - Università di Bergamo
Rassegna della Letteratura Italiana
Rassegna Storica del Risorgimento
Revue des Etudes italiennes
Rivista di Letteratura Italiana
Rivista italiana di dialettiologia
Siculorum Gymnasium
Spunti e ricerche
Strumenti critici
Studi di filologia italiana
Studi di grammatica italiana
Studi di lessicografia italiana
Studi linguistici italiani
Teatro e storia
Testo a fronte
Verri (Il)

§ 1. Secondo '800 e primo '900

AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro*. Vol. I. *Dal Dante a Manzoni*. Vol. II. *Dal Tommaseo ai contemporanei*, a cura di Bianca Maria Da Rif e Claudio Griggio. Firenze, Olschki Ed., 1991, voll. 2.

Il vol. II contiene frequenti contributi avai interventi. C. Di Meo, *Interpretazioni del Verismo*, pp. 121-127; Primo Zanetti, *Nota erigenda. L'antideporazione per l'Abatangelo*, pp. 129-146 (sulla edizione del I cap. de "I Malavoglia" nella *Storia della Letteratura Italiana* 1881, Milano, Stabilimento Ripamonti Capraro), 1890, pp. 169-182, introdotto dal curatore Carlo D'Ormeville); Sevo Ruari, *Poesia dell'Ottocento: paragoni ritornati*, pp. 161-175.

AA.VV., *Lingua e letteratura italiana nel mondo oggi*. Atti del XIII Congresso A.I.L.L.I. (1988), Firenze, Olschki, 1991, voll. 2.

AA.VV., *Scrittore e lettore nella società di massa*, Trieste, LINT, 1991, pp. 590.

Vedi, tra l'altro, i due articoli di Rocco Cattaneo, *Ri successo della "Storia di una capitale e la narrativa pubblica ottocentesca"*, pp. 313-342, e di Enzo Sessa, *Autori e pubblico in "ville scritte" dei lettori: sulle chieste letterarie nell'Italia umbertina*, pp. 503-530.

AA.VV., *Nuove Effeemeridi*, IV, 1991, n. 16, pp. 164.

Un altro fascicolo di questa enseigna trimestrale di cultura è dedicato all'esposizione Nazionale di Palermo (15 nov. 1891 - 7 giugno 1892). Contiene, tra l'altro, i seguenti contributi: Giacomo De Rossi, *La swariga nei centomila anni*, pp. 5-7; Vittorio Giustiniani, *Anni difficili*, pp. 9-23; Rosario Lenini, *La borghesia proletaria*, pp. 31-35; Giuseppe Cozzani, *Storia del cattolicesimo culturale di opposizione*, pp. 57-64; Salvatore Paura, *Fabio Filzi*, rigagli, libretti, pp. 104-111.

AA.VV., *Studi d'italianistica nell'Africa Australe / Italian Studies in Southern Africa*, Pretoria, A.P.L., 1991, pp. 130.

Vedi Annalisa Mancuso, *Galleria Puccini (1812): Una scrittrice friulana anticipatrice del rebus*, pp. 61-65.

Marcante Cesa, *Galleria Lanza (Fra i Gattini)*; Manzitti, pp. 71-82.

AA.VV., *Milano milleottocentottantuno*, a cura di Carla Riccardi, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 210.

Pubblica i sei articoli compresi nell'ultima sezione del celebre volume *Milano 1861*, Milano, Ottimo, 1881, i testi cioè di Capanna, Verga, Sacchetti, Torelli Viollier, Neera e Barbieri.

AA.VV., *Literarische Tradition und Nationale Identität. Literaturgeschichtsschreibung im Italienischen Risorgimento*, Tübingen, Niemeyer, 1991, pp. 232.

Vedi il saggio di Giovanni Pascoli, *La storia della civiltà italiana nella visione di Guido Tassan*, pp. 189-206.

AA.VV., *Archivi letterari in Liguria fra Ottocento e Novecento*, a cura di Pino Boero e Stefano Verdino, Genova, Erga Edizione, 1991, pp. 186.

Vedi Guido Tassan, *Il fondo Salvatore Lippi*, pp. 97-100.

AA.VV., *Gramsci e la modernità: letteratura e politica tra Ottocento e Novecento*, a cura di Valerio Calzolaio, Napoli, CIEN, 1991, pp. 160.

Sono gli Atti del convegno su Gramsci, tenutosi a Recanati il 5-7 febb. 1988. Vedi i contributi di Piero Farulli, *Gramsci e la letteratura dell'Ottocento*, pp. 11-16; Fulvio Berlus, *Gramsci e la fine del naturalismo reso del "Novecento"*, pp. 93-133.

AA.VV., *L'editoria torinese del secondo Ottocento: la narrativa*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1991, pp. 148.

AA.VV., *Mario Repisardi*. Atti del Convegno Nazionale di studio in occasione del XVII Premio Letterario "Brancati-Zafferana", 20-22 dic. 1987, a cura di

Sarah Zappulla Muscari, Catania, G. Maione, 1991, pp. 147.

BIDICE G. Giacomo, *Ricordo Rapisardi*, pp. 7-25; A. PAVONE, «Giosuè di Mario Rapisardi», pp. 27-37; P. GASSANI-ISA, *La religiosità di un incendiario*, pp. 39-47; C. COSENTI, «Le ricordanze», pp. 194-23; R. SASSI, *Riflessioni classifici di Mario Rapisardi*, pp. 65-77; G. SCUSA, «Le Ricordanze di Mario Rapisardi-Ragionieri», pp. 79-98; P.M. SEUSA, *Mario Rapisardi, critico della letteratura italiana*, pp. 89-106; P. Mazzoni, «Il pensiero umano di Mario Rapisardi», pp. 107-126; S. CATALDO, *Sulle forzute considerazioni elettorali di Mario Rapisardi*, pp. 121-138; G. CARUSO, *Il teatro di Mario Rapisardi e il teatro dei miti*, pp. 139-147.

AA.VV., *La fine del racconto*, Atti del II Convegno di Acquasparta su «La fine del racconto e l'immaginario della fine della letteratura contemporanea», Acquasparta e Todi, 20-22 Sett. 1990, a cura di Streiff Moretti Monique, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991, pp. 334.

Vedi il saggio di JEAN LAROCHE, *L'au-delà della fine: tra lo spazio precario della morte*, pp. 11-32.

AA.VV., *Antonio Fogazzaro. Il poeta, il romanziere, il saggista*, Vicenza, Banca Popolare, 1991.

AA.VV., *Attilio Momigliano*. Atti del Convegno di studi nel centenario della nascita (Firenze, 10-11 febb. 1984), a cura di Alvaro Biondi, Firenze, Olschki, 1990.

In particolare vedi il saggio di Emanuele Gattai, *Il lettore del contemporaneo*, pp. 145-167.

BALDUZZI MARIA GIULIA, *Estetismo ribelle: la Farfalla di Angelo Sommaruga*, Pisa, Giardini, 1991.

BEZZOLA GUIDO, *La cultura letteraria Lombarda negli anni Ottanta del secolo XIX*, in «Nuova Antologia», CXXVI, 1991, pp. 292-303.

BONATTI A., *La lotta con l'angelo. Giacomo Debenedetti critico letterario*, Padova-Venezia, Marsilio, 1989, pp. 273.

BROZEAU GIOVANNI BERNARD, *Intellettuali e poesia popolare nella Sicilia dell'Ottocento*, Palermo, Sellerio, ed., 1991, pp. 236.

CALANDRA EDUARDO, *Dante Isabeau*, Chieti, Solfanelli, 1990.

CAMERINA Felice, *Lettere a Vittorio Pica (1883-1903)*, a cura di E. Ciro, Pisa, ETS, 1990, pp. 260.

INumerosi riferimenti a Verga (Rid corrispondente della «Gazzetta Piemontese» e del «Festaiuola della Domenica», p. 79) e la «prima» di *Irpiniera* del 17 maggio del 1895 di Manzoni, pp. 72-3; notizie biografiche alle pp. 199, 143, 170, 179; al Capuana (Fed. di Spqrntm, Giannotta 1884, p. 66; Fed. di Rizzo-za, Giannotta 1885, p. 76; un articolo interessante del Capuana su Camerina sulla rivista «Literaria» di Federico Galanda, p. 159 e 162) e a De Roberto (notizie biografiche, pp. 119, 120, 143, 159, 162, 170, 186; Fed. di Ammiri di Chiesa e Guardani 1895, pp. 138 e 140 e 152; Fed. di G. Janati, Galli 1898, p. 179; una lapide commemorativa del Goncourt a Roma, pp. 165 e 166).

CARDUCCI GIOSUÈ, *Amarti è odiarti. Lettere a Lidia 1872-1878*, Milano, Archimmo, 1990.

CASAGRANTI VINCENZO, *Mario Rapisardi. L'uomo e le sue passioni*, a cura di F. Zitelli, Palermo, Bonanno, 1991, pp. 68.

IPubblica il saggio inedito del Casagrandi su Rapisardi, datato 2 Maggio 1933.

CATTANEO BARBARA, *Il carteggio Carlo Tenca - Pasino Locatelli. Politica, giornalismo e letteratura tra Bergamo e Milano (1850-1875)*, in «Bergomum», nn. 3-4, 1991, pp. 151-275.

CONTARINI ROSSO, *L'umorismo e il comico e altri studi di letteratura siciliana*, Marta

Editore, Rovito (Cs), 1991, pp. 233.

RIPUBBLICA, il saggio *La morte di Mastro don Giandomenico ormai ha creduto dell'«uso umoristico»* (aggiornamenti gli Atti del Convegno sul centenario dell'89), pp. 163-173 e G.A. BORGES, dal «veritudo cristiano» al «matrimonio impossibile» di Jouha, (vedi gli Atti del Convegno su Giuseppe Machettoni del '90), pp. 175-186.

DEL VIVO CATERINA, *Roberto Bracco e il «Marzocco»: con lettere inedite*, in «Studi Italiani», n. 6, 1991, pp. 107-70.

DE SANTIS S., *La passione per la letteratura*, in «Prospettive Settanta», XII, 1990, pp. 686-688.

FARINELLI GIUSEPPE, *Dal Manzoni alla scapigliatura*, Milano, Istituto Propaganda Libraria, 1991.

IVedi il cap. V, *Dal romanzo storico al romanzo della scapigliatura*, pp. 163-252.

GARIN EUGENIO, *Editori italiani tra Ottocento-Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

JANNUZZA LINA, *Il romanzo storico nell'Italia Meridionale (1839-1911)*, in «Kwartalnik Neofilologiczny», 4, 1990 (ma 1991), pp. 249-265.

IEssamina Giovonne est Sicile 1848 di Ch. Didier, *I Tre alla difesa di Torino nel 1706-1870* di Domenico Castorina, *Antonio Giusto 1856* di S. Brancalone, *I Carbonari della montagna* 1860-63 di Giovanni Verga e i quattro romanzi di N. Mosati, *Ennesimo di Amantea* 1893, *S.M. la Regina* 1911, *Gipum Ricanal* 1911, e *Sole contritum* 1911.

MATTIOLI EMBRO, *Interflessualità e traduzione*, in «Testo a parte», III, 1991, pp. 5-13.

MILNER MAX, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 263.

NISTI ROLANDO, *Sommario, la «Rassegna settimanale» e i problemi dell'industria*, in «Rassegna storica del Risorgimento», LXXXVIII, 1991, pp. 252-280.

NOVATI LAURA, *Il Gentoromanzo dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 640.

PALMA LORITANA, *Un difficile rapporto con la letterarietà: la narrativa di Luciano Zuccoli attraverso il Novecento*, in «Esperienze letterarie», XV, 2, 1990, pp. 97-105.

PAPA R. EMILIO, *Positivismo e cultura politica nell'Italia di fine '800. Il socialismo fra positivismo conservatore e positivismo progressista*, in «Quaderni del Dipartimento di lingue e letterature neolatine», Università di Bergamo, 1991-2, n. 6, pp. 27-35.

RIZZI GAULTIERO, «Come farsi uomini». *Lettere di Elevatione Duse e Cesare Rossi a Bersezio*, in «Studi Piemontesi», 1, 1991, pp. 167-181.

SANTORO ANNA, *Ricerca e lettura delle scritture delle donne in Italia. I. Questioni di metodo*, in «Esperienze letterarie», XV, 3, 1990, pp. 95-105; e II, *La lettrice*, ivi, XVI, 1, 1991, pp. 99-106.

SCARAFIA G., *La donna fatale*, Sellerio, Palermo, 1987.

TASSER TONY, *L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, Marietti Ed., Genova, 1990, pp. 381.

IDopo l'ampia Introduzione su Continuità e inispirazione (pp. 3-49) come argomento generale, prosegue con l'interpretazione di *Sainte Helene* di Rousseau (pp. 151-187), di *Le affinità elettriche* di Goethe (pp. 189-237) e di *Madame Bovary* di Flaubert (pp. 239-370).

TRAPANI FRASSO, *Tre lettere della Sardegna*, in *Studi Piemontesi*, 2, 1991, pp. 411-416.

VALLONE ALDO, *Momenti e temi della cultura napoletana*, Napoli, Ferraro, 1991, pp. 228.

(Vedi il cap. 10, *Naturalismo scientifico e naturalismo narrativo nell'Ottocentesco napoletano*).

VERGNERO FEDERICO, *Profili letterari napoletani di picche*, Napoli, s. e., Stamp. Arte Tipografica, 1991, pp. 200.

(Stampa anastatica dell'ed. Napoli, Morzio, 1881. Profili di De Sanctis, Capuana, Verga e Serail).

ZAMBONI PATRIZIA, *Leggere per scrivere. La formazione autodidattica delle scrittrici tra Otto e Novecento. Neera, Ada Negri, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo*, in *Studi novecenteschi*, XVI, 1989, pp. 287-324.

§ 2. Edizione di testi e critica testuale

AA.VV., *Narratori di Sicilia*, a cura di Leonardo Sciascia e Salvatore Guglielmino, Milano, Mursia, 1991, pp. 517.

Dopo i *Chiaramenti* di S. Guglielmino e la *Introduzione* di L. Sciascia, sono pubblicati alcuni testi (o parti di testi) di autori siciliani, tra gli altri vi comparenno di Luigi Capuana *Scippido alla marteria* e *La fine del Marchese di Roccaverdina*, di Giovanni Verga *La battaglia di Lissa, Libertà, la chiave d'oro, Morte di don Gesualdo*, di Federico De Roberto, *Rosario, Un comizio, La storia è una monotonata ripetizione*.

CAPUANA LUIGI, *La Sfinge*. Introduzione di Dacia Maraini, L'Ora, Nuova Editrice Meridionale, Palermo, 1989, pp. 103.

CAPUANA LUIGI, *Il Marchese di Roccaverdina*, Milano, Fabbri, 1991.

CAPUANA LUIGI, *Il Marchese di Roccaverdina*. Introduzione di Giuseppe Paolo Samona, Milano, Garzanti, 1991.

CAPUANA LUIGI, *Il Decameronicino*, a cura di A. Castelvecchi, Roma, Salerno Ed., 1991.

DE ROBERTO FEDERICO, *I Viceré*, Milano, Frabbi, 1991, voll. 2.

DE ROBERTO FEDERICO, *I Viceré*, con introduzione di Francesco Spera, Milano, Mondadori, 1991.

LO CASTRO GIUSEPPE, *Per una cornetta edizione di una commedia del Verga*, in *Arieli*, 3, 1991, pp. 77-92.

Trattasi del testo di «Dal tuo al mio».

VERGA GIOVANNI, *Novelle*, a cura di V. Gueraccino, Milano, Bompiani, 1991, pp. 572.

VERGA GIOVANNI, *Storia di una capinera*, a cura di Sergio Pautasso, Milano, Mondadori, 1991, pp. 124.

VERGA GIOVANNI, *La lupa. Novelle. Drama. Tragedia lirica*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Palermo, Novecento, 1991, pp. 228.

È pubblica il testo della novella e quello del dramma, seguiti dalla «Tragedia lirica in due atti», libretto per musica di Pierantonio Tasca elaborato dal Verga in collaborazione con De Roberti.

VERGA GIOVANNI, *Le sonniere! - Dal tuo al mio- romanzo*, trad. di Maurice Darmon, pref. di Carlo Madrignani, Bordeaux, L'Horizon Chimérique, 1991, pp. 114.

[Nella prefazione, dal titolo *L'ultime obscurité*, il Madrignani condaca un interessante confronto fra «Dal tuo al mio» e «Mastro-don Gesualdo».

VERGA GIOVANNI, *Mastro-don Gesualdo*, Trad. Maurice Darmon, postf. di Carlo Madrignani, Paris, L'Arpenteur, 1991.

§ 3. Critica letteraria

AA.VV., *Manzoni e la cultura siciliana*. Atti del Congresso di Studi (Palermo-Agrigento-Siracusa-Catania-Messina, 22-30 novembre 1986), Ed. Sicilia, Messina, 1991, voll. 3, pp. 1167.

Nei versi che in questo Libro sono da vedere i seguenti saggi: G. Pasquini - R. Veneciano, *Almanzo nella storia siciliana* (pp. 115-167); A. De Rosa, *Alessandro Manzoni nel trattato di Girolamo Reggio* (pp. 275-294); G. Auteri, *La Scuola criminale manzoniana*; *Manzoni non linguistico nella Sicilia pre e postunitaria* (pp. 345-369); M. Scialoza, *Pelignane veritabili nella narrativa siciliana dell'Ottocento* (pp. 379-397); D. Tavera, *Manzoni nel dibattito culturale dell'etica siciliana* (pp. 490-625); L. Paoletti, *Giovanni Verga fra Manzoni e Flaubert* (pp. 625-652); M. Torella, *Monologioni, correnti e foliazioni*; *Manzoni e Storia di una capinera. Gli autori apprezzate su alcuni aspetti simbolici dello stesso argomento* (pp. 653-685); M. Di Giacomo, *Imago Pittorica della Capriola. Un suggerito Capriola di Ippocrate o quod si* (pp. 687-712); A. De Stefano, *Almanzo e manzoniante di Viceré* (pp. 751-763); P.M. Sessa, *Almanzo nella prospettiva di uno «scapigliato» siciliano* (pp. 765-773); F. Sciarra, *Manzoni nello stile siciliano fra Otto e Novecento* (pp. 795-806); R. Scialoza, G.A. Torrisi, *dal Testamento cristiano al manzoniiano impossibile di Rubbe* (pp. 857-872). Interessanti sono gli interventi di Sebastiano Adalmo, Giuseppe Bonnici, Gesualdo Bozzino, Luisa De Falco, Leontino Sciascia e Giambattista Resta nella tavola rotonda su «Gli scrittori siciliani e Manzoni» (pp. 1121-1367).

AA.VV., *Etudes sur le verisme*. Centre spécialisé de Recherche en Linguistique Étrangère de la Faculté des Lettres de Besançon, Besançon, Université de Besançon, 1991, pp. 151.

Il volume contiene i seguenti contributi: M. Deza-Rozzato, «*Era*», nei romanzi de Verga entre la Scapigliatura et le Verisme; S. Gesualdo, *Florilegium que moi tu mènes. Prologuer une sociolinguistique à la manière "Scapigliata" de R. Faccini (1843-1921)*; Y. Guiz, *Entre les formes et le récit: un continuum et liberté du discours écrit*; R. Faccini, M. Serio, G. Vergati, Y. Guiz, *Dix manières de traiter un événement*; G. D'Antunzio, *«Teva»*; M. Sessa, *«Illustratio» di Sant'Emidio*; A. Giava, *Cratigraphy. Discursive ondulations du naturalisme*; C. Massucca, *«Un peu au mieux». L'écrit de Verga au naturalisme*; G.H. Tai, *À partir d'E. Rad, ou aspects révélés dans les «Malabafas» de Verga*.

AA.VV., *Luigi Capuana drammaturgo critico narratore*. Atti dell'Incontro di studio organizzato dal Teatro Stabile di Catania (19-20 dic. 1989), in collaborazione con la Facoltà di Lettere dell'Università di Catania. Catania, Teatro Stabile, 1991, pp. 130.

Indice: C. Mazzatorta, *Introduzione al convegno*, pp. 3-6; N. Mezza, *Rotellare come sperimentazione di D'Annunzio*, pp. 7-16; D. Tavera, *Esordire narratore di Luigi Capuana*, pp. 17-36; G. Paoletti, *Capuana e il suo pubblico*, pp. 37-50; G. Caracciolo, *Capuana critico narratore*, pp. 51-58; P.M. Sessa, *Luigi Capuana e il rapporto letteratura-scienza*, pp. 59-66; Giacomo Cesari, *Troppo grecaturate per una solita vita*, pp. 67-72; G. Nicotra, *Molti le malattie di finire e le perdite della tradizione*, pp. 73-82; S. Zappulla Muscarà, *Il Platonismo fra narratore e teatrale*, pp. 83-110; E. Veronesi, *Teatro di Luigi Capuana: tra analisi di costume e studio di camuffo*, pp. 111-124.

AA.VV., *Il Gattopardo*. Atti del Convegno Internazionale dell'Università di Lovanio, a cura di Mischa Franco e Vanvolseem Serge, Leuven-Roma, Leuven University Press-Bulzoni, 1991.

[Contiene tra gli altri il seguente saggio: F. Mio, *Il ruolo dei Sestini da Mastro-don Gesualdo a don Luigi Cenaculo* (pp. 113-120).

AA.VV., *Studi su D'Annunzio. Un seminario di studio*, Genova, Marietti, 1991.

Vedi Fr. Iesco, *Anteori sulle "anomie" della psicosi narrativa e della comunicazione* pp. 225-233; Fr. Iesco, *Nietroba. Suggestioni vergiane e sperimentazioni naturalistiche nelle invenzioni comunicative* pp. 275-288.

AA.VV., *Itinerari Europei. Letteratura Lingua-Società*, Per Giovanni Bonalumi, a cura di Ottavio Lurati e Renato Martinoni, Locarno, Dado, 1991.

AA.VV., *Mario Pannullo scrittore problematico*, Chieti, Vecchio Faggio, 1991.

Vedi Fanfani, *Giovanni Petrucci, Pannullo critico da Verga alle immagini*, pp. 253-270.

AA.VV., *Angelo Musco e il teatro del suo tempo*, a cura di Enzo Zappulla, Maimone, 1991.

Vedi Fanfani, *Giovanni Oria, Caprioglio, Musco e il teatro diffattino*, pp. 133-149.

AA.VV., *Il mondo di Debenedetti*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1991.

Per i saggi su Alfieri, Verga e Tozzi, vedi Gava e Asenzi, *La critica come dinamica-mito personale di un ingegnoso nemico di se stesso*, pp. 207-215.

APPNATI Eraldo, *Ercole Patti: una luna del Verga*, in *-Nuovi Argomenti-*, 39, 1991, pp. 40-44.

BARNARD PAT., *Caprioglio's «Giacinta»: a Reformed Character*, in *-Italianist-*, II, 1991, pp. 70-89.

BABONE Giuseppe, *Baciobemanti. San Giacomo e il cinema*, in *-Mercurio-*, II, 1990, pp. 11.

BATTAGLIA SALVATORE, *I facsimili della realtà. Forme e destini del romanzo italiano dal realismo al neorealismo*, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 338.

In particolare vedi i cap. *La narrativa di Mario Pannullo*, pp. 6-1-99 e *Verismo di Verga*, pp. 267-281.

CARANNANTE ANTONIO, *Federico De Roberto negli ultimi sviluppi della critica*, in *-Otto/Novecento-*, XV, 1991, pp. 153-164.

Riferisce della storia della critica dal '70 al '90.

CATALANO SEBASTIANO, *Una vita tormentata. Mario Rapisardi e Giselda Fojanesi*, Catania, Editrice La Tecnica della Scuola, 1991, pp. 246.

Il volume è diviso in due parti: la prima (I: *Mario Rapisardi*) comprende sei capitoli (I. Adolescenza e gioventù, 1844-1869; II. Il decennio trionfante e decisivo, 1861-1870; III. Radicamento 1871-1880; IV. Il decennio 1881-1890; V. L'ultimo decennio del secolo, 1891-1900; VI. Degli ultimi del secolo XX alla morte, 1901-1912) e la seconda (II: *Giselda Fojanesi*) comprende quattro capitoli (I. *Da Foscarini della Chiara a Caprioglio, 1851-1869*; II. *Giselda Fojanesi in Rapisardi, 1872-1883*; III. *Gli amori di Giselda*; IV. *Affiancatura del tutto e del dolore, 1912-1922*). Nell'elenco delle Appendici sono pubblicate, tra le altre, lettere inedite di Caprioglio, Rapisardi (24 sett., 1903, 29 set., 1903), di Rapisardi a De Roberto (9 luglio 1898), di De Roberto a Rapisardi (16 luglio 1898) ed infine della Fojanesi a De Roberto (del 28 marzo 1881; del 21 genn., 12 febb., 24 febb., 14 marzo, 23 marzo, 29 marzo, 7 luglio, 28 luglio; 8 ott., 5 nov., 14 dic. 1922 e del 17 febb., 1923).

COLANTINI ARNALDO, *A giorno chiaro: ritratti di poesia italiana*, Roma, Rotundo, 1991, pp. 564.

Vedi in particolare il cap. *Quodlibet invenient*, *Verismo di Verga*, pp. 355-375.

D'ACQUINO Cicallo Anna, *L'ora della «Chiamata» e altri studi tra Verga e D'Annunzio*, Catania, C.U.E.C.M., 1990, pp. 141.

Vedi in particolare il primo saggio, *Pensierologia e scrittura dell'irreale nel Verga florentino*, pp. 11-29.

DI SACCO PASQUO, *Per un'analisi e inter-*

pretazione di «Rosso Malpelo», in *-Cultura oggi-*, VIII, 1990, pp. 12-16.

DI ZENZO RAFFAELE, *Republican ideals in the Works of Giovanni Verga*, in *-Italian Journal-*, V, 1991, pp. 27-31.

DOUDIN ROSA DONATELLA, *Silenziose presenze. Il versante femminile della famiglia Maleroglio e la centralità della figura materna*, in *-Versants-*, XII, 1991, pp. 94-118.

FRETSCH-DÖRFLER REGINA, *Die darstellung des Klerus in der italienischen Erzählliteratur von der Proklamation des Königreichs Italien bis zu den Literaturverträgen (1861-1929)*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1991, pp. 370.

Nell'analizzare la rappresentazione del clero nella letteratura narrativa italiana dalla proclamazione del Regno d'Italia ai Patti Lateranensi l'autrice passa in rassegna i seguenti scrittori: Capuana, De Marchi, De Roberto, Dossi, Figgazzaro, Sacchetti, Scorsa, Tosini, Verga e Zonoli.

HUNTZI HOSER, *Verga e Sciascia e la ricezione del Verga nella Repubblica democratica tedesca*, in *-Esperienze letterarie-*, XV, n. 3, 1990, pp. 31-42.

GALDIT MURIEL, *Verga ou l'impossible griffe*, in *-Critiques-*, n. 553, 1991, pp. 808-810.

GAMBRIER EMILICO, *Verga e D'Annunzio. Ritorno a Lucia*, Roma, Edizioni Studium, 1991, pp. 252.

ILIAN RODOLFO, *Notas de lectura a «Malatagliata»*, in *-Quadrant-*, n. 5, I, 1991, pp. 27-37.

LONGONI ANNA, *Lettere inedite di A.D'Ancona, F.Martini e Federico De Roberto a Caprioglio*, a cura di A.L., in

-Strumenti critici-, VI, 1991, pp. 95-106.

Trattasi di tre letture: la prima del D'Ancona al Capitano del 12 febb. 1879 (per finire del vol. *Povero Martino. Poesie in affanno scritte con alcune altre poesie minori*, pref. di Luigi Capanna, Milano, Brigati, 1879); la seconda del Martini, da datare tra il 3 e il 13 febb. 1882, riferente alla progettata collaborazione alla «Domenica letteraria»; la terza, del De Roberto al Capitano, da collocare tra il 31 luglio e il 18 agosto dell'86, nella quale lo scrittore catanese ringrazia l'amico per le concezioni suggeritegli per il testo delle novelle della raccolta *Fastidio*, uscita poi nell'87 presso Giarronna in una edizione di pochi esemplari fuori commercio.

MANZELLA DOMENICO, *Verga e il teatro* (parte I), in *-Sipario-*, n. 503-504, nov. 1990, pp. 12-14; *Verga e la Scapigliatura* (parte II), ibi, n. 505-506, dic. 1990, pp. 68-70; *Verga e la personalità in arte* (parte III), ibi, n. 507-508, genn.-febb. 1991, pp. 38-41; *Verga per le vie milanesi e siciliane* (parte IV), ibi, n. 509, marzo 1991, pp. 30-35; *Verga fra le classi sociali, spine e rose* (parte V), ibi, n. 510, pp. 94-97; *Verga e le controversie con musicisti ed editori* (parte VI), ibi, n. 511, giugno 1991, pp. 68-71.

Le parti sopra indicate hanno rispettivamente i seguenti subtitoli: *Centocinquantesimi dalla nascita dello scrittore. I testi teatrali destinati in gran parte dalle sue opere di narrativa. I drammaturi e le commedie rappresentate, gli attori, i progetti, gli abbozzi. L'uento quindi della «Caratteristica musiciana musicata da Mancagni» (1); La frequentazione dei salotti eleganti milanesi e le amicizie così scritte e amate. Un bell'uomo del carattere rifiutato. Teppe e scapigliati. Qualche pensatore del Futurismo (II); I principi dell'impersonalità. La teoria e la pratica. Gli scrittori «di parole» e quelli «di cose». Il dramma «Caratterista musiciana» ed Eleonora Duse (III); Novelle e un dramma ambientati nella capitale lombarda. Il comportamento dei personaggi femminili e quelli maschili. L'esecuzione della Loggia (IV); Consentiti e discorsi per i nuovi testi teatrali. I rapporti con il cinema. La «prima» di una sua commedia nel 1960 (V); Le opere liriche da un drammaturgo. Un libretto da operai per Puccini. Il progetto dell'Opera Omnia. Il suo teatro e la riponderanza agli spettatori d'oggi (VI).*

MARCHI GIAN PAOLO, *Le bellezze diverse: storia delle edizioni illustrate di Giovanni Verga*, Palermo, Sellerio, 1991, pp.126.

METZ HERIBERT, *Konflikt der Discurse. Zum Verhältnis von Literatur und Wissenschaft im modernen Italien*, a cura di Hart Elene, Kleinert Susanne, Wagner Birgit, Stauffenberg Verlag, 1991, pp. 358.

In particolare vedi il cap. *Au des Aufungen rätselischen Erzählen. Capriana -Giovanni- und das Verhältnis von wissenschaftlicher Edition und filmischer Wissenschaft*, pp.99-90.

MAZZANESCHI MASSIMO, *Come leggere «Mastro-don Gesualdo» di Giovanni Verga*, Milano, Mursia 1991.

MUNIZ MUÑOZ MARÍA DE LAS NIEVES, *Tecniche di Capriana novecento (Per una rilettura di «Scipio delle Stelle»)*, in «Problemi», 92, 1991, pp. 285-295.

NEGRONI FRANCESCO, *La narrativa italiana tra Otto e Novecento. Verga, D'Annunzio, Pirandello*, Chieti Scalo, Ed. Vecchio Faggio, 1991.

PALOVANI GISELLA, *Capriana e il suo pubblico*, in «Critica Letteraria», XIX, 1991, pp.133-143.

PEACEY PETER, *The Dramatization of Giovanni Verga's narrative*, in «Canadian Journal of Italian Studies», XIV, 1991, pp. 35-41.

PESTELLI CORRADO, *Capriana novecento. Stile della prosa e prosa "in stile"*, Povegliano Veronese, Editore Gutenberg, 1991.

RAYA GINO, *Vita di Giovanni Verga*,

Roma, Herder, 1990, pp.722.

Bibliografia del Verga redatta anno per anno, con ampi riferimenti ai carteggi, le puntate relative agli anni 1840-1905, apparse dal fasc. di giugno 1983 e il fasc. di dicembre 1987 sulla rivista «Bibliografia culturale: fondata e diretta dal Raya, sono qui riprese, con modifiche e correzioni autografe sovravvenute successivamente, e integrate per gli anni 1906-1922, secondo il testo dattoscritto lasciato dall'autore».

SANGUINETTI KATZ, *Mito e metafore nella novella risticiana «Il mistero» del Verga*, in «Italian Culture», 1990, pp. 333-346.

SEPALA P.M., *Carriera risticiana tra Verga e Mascagni. Dal dramma al melodramma*, in «Ragguaglio Librario», LVIII, 1991, pp. 301-302.

STRATI SANTINO, *Lettura di Verga: «Rosso Malpelo»*, in «Mollov», X, 1991, p. 6.

VENTOLA DOMENICO, *Commento ad una novella di Verga*, in «Settentrione», III, 1991, pp. 104-111.

Trattasi della novella *La caccia al lupo*.

§ 4. Teatro

A.A.VV., *Angelo Musco e il teatro del suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Catania 5-8 Novembre 1987, a cura di Enzo Zappulla, Catania, Maimone, 1991, pp. 240.

Vedi tra l'altro i seguenti saggi: GAVAZZI ROSSI, *La stagione teatrale dell'antico italiano* pp.11-22; GUAROLINI, *Capriana. Monologhi e studi dell'attore*, pp.133-142.

ANTALINI FRANCA - MARCHETTI CARLO ALBERTO, *Cultura, narrativa e teatro nell'Italia del positivismo*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp.232.

DI STASO GRAZIA, *Strutture e modelli nella letteratura teatrale del Mezzogiorno*, Fasano, Schettra, 1990.

FIORENTINO CHIMMI GROSCESA, *Cinque protesti sul teatro*, Catania, C.U.P.C.M., 1991, pp.104.

Vedi il cap. «Caccia al lupo: fra ironia e canone».

MURINI LAURA, *La famiglia a teatro. Confitti e compromessi sulla scena del secondo Ottocento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1991, pp. 100.

Vedi il cap. *Requiem per Rosalia, annodato sull'oggetto di treve*, nel «Rosario» di De Roberti.

§ 5. Storia linguistica

DIONISIETTI CARLO, *La lingua dell'Unità (1868)*, in «Rivista Storica Italiana», CII, 1991, pp. 455-482.

MANZONI ALESSANDRO, *Scritti linguistici*, a cura di A. Stella e L. Danzi, Milano, Mondadori, 1990.

MORTARA GARAVELLI BOE, *La lingua di Grazia Deledda*, in «Instrumenti critici», VI, 1991, pp. 145-163.

SCHEI S.C., *Sirmonenye*, in «Lingua Nostra», LII, 1991, p.90

Il termine compare in una lettera del Praga a De Roberti del 10 Ottobre 1898.

§ 6. Letteratura comparata

CHIEBEL YVES, *La literatura comparada*, Garucci ed., Roma, 1991, pp. 135.

Traduzione italiana di Antonieta Cammarota dell'ed.

litterature comparée, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

CERIO Emanuele, *Lettere inedite di alcuni corrispondenti francesi a Vittorio Picci (Henriette, Alexis, Rod, Titi, Baud, Dierx, Rémy et Jean de Gourmont)*, in «Revue des études italiennes», XXXVI, 1990, pp. 105-124.

DE PAZ A., *Il romanticismo europeo. Un'interpretazione tematica*, Liguori, Napoli, 1987.

DIAZ-BECCARITO, *Etudes sur le verisme*, 1991.

GOUET FLORENCE, *La novelle au tourant du siècle en France, Italie, Japon, Russie et pays anglo-saxons. Menippeant, Verga, Mori Ogai, Akutagawa, Ryūnosuke, Tchekhov et Henri James*, These Univ. de Paris-Sorbonne, 1989.

ICLA, «L'informazione littéraire», XIIIL, 5 (aprile), 1991, pp. 23-41.

KREŠIMIROVÁ JITKA, *La letteratura italiana in Cecoslovacchia*, a cura di J.K., Milano, Guerini, 1991.

LITVAK L., *El tiempo de los treyes. El paisaje español en el arte y la literatura del Realismo (1840-1918)*, 1991.

MORAWSKI KALIST, *La nouvelle régionaliste. Daudet et Verga*, nel vol. *Contes et nouvelles d'une fin de siècle à l'autre*, s.t.dir. d'Alexander Abramowicz, Katowice, Uniwersytet Śląski, 1988, pp.176.

QUERA JUAN, *De novelas y poternidades. Clarín, Bourget, Rod y Maupassant*, in «Homenaje a Antonio Vilanova», Barcelona, Universidad, 1989, II, pp. 473-485.

PIRELLI ANTONELLA, *Affreschi di Cesare e di Vincenzo Sestontio e De Roberto*, in «Giornale Italiano di Filologia», XLIII, 1991, pp. 21-26.

SCHMITZ-BUSCHBAUM ULRIC, *Bourget und die «multiplicité» du moi*, nel vol. *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vorstudie und Frühmoderne*, hrsg. von Manfred

Pfister, Passau, Wissenschaftsverl., R. Rothe, 1989, pp. 53-63 (Passauer Interdisziplinäre Kolloquien, n.1).

TROISI SORCAO, *Parigi. Zola e la fotografia*, in «Nuove Effemeridi», IV, 1991, n.14, pp. 104-105.

In occasione della mostra organizzata a Palermo nell'aprile del '91 nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana su «Zola fotografie».

INDICE

GIUSEPPE TRAINA, « <i>Voce piccola la mia, ma forse non vana</i> ». <i>Il carteggio inedito di Mario Puccini con Verga e De Roberto</i>	p. 7
RAFFAELE DE CESARE, <i>Capuana e Stendhal</i>	» 89
ANDREA MANGANARO, <i>Croce, De Roberto e «Una vecchia quistione»</i>	» 113
<i>Notiziario Bibliografico</i> , a cura di Francesco Branciforti	» 167

Direttore responsabile: FRANCESCO BRANCIFORTI
Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 575
del 17-11-1981

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE

Finito di stampare nel mese di novembre 1995
presso la Tipolitografia S. SQUEGLIA
Via Crociferi, 87-89 — CATANIA
Tel. (095) 31 22 70

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 *recerebe* rivelatrice degli esiti amari a cui approda la disponibilità dello scrittore nei confronti della dimensione teatrale e che si affida a personaggi desolati il cui spessore morale si è ormai ridotto alla sola apparenza.

La prima parte del volume si risolve in un itinerario ascendente che attraversa il mondo del teatro, dal gradino più umile, rappresentato dal puparo errante che si trascina appresso le sue marionette, sino a quello splendido ed esaltante delle *dive* dell'opera.

Definito il grottesco rapporto speculare che lega la realtà rappresentata alla realtà vissuta, Verga può individuare nel tessuto stesso e nelle connessioni del *corpus* sociale le costanti 'comiche' in rapporto alle quali ha luogo, in misura sempre più vistosa, i processi di sofisticazione dei diversi parametri morali.

La seconda parte del *Don Candeloro* vede infatti lo scrittore impegnato, tra mortificate palinodie ed ironiche controstorie, in una sorta di viaggio *à rebours*: dal teatro come vita alla vita come teatro, dall'esplorazione condotta all'interno di un'istituzione storica al recupero e alla fruizione di quella stessa istituzione sul piano metaforico.

Sommario: I. I tempi di don Candeloro (p. 7); II. La metafora delle marionette (p. 29); III. La finzione teatrale (p. 97); IV. La menzogna della vita (p. 151); Appendice (p. 223).

In copertina: A. Brancato, *Le fantasie di Don Candeloro*, 1981.

GABRIELLA ALFIERI

IL MOTTO DEGLI ANTICHI

Proverbio e contesto nei *Malavoglia*

CATANIA 1985 - pp. 317 - L. 20.000

Tra gli istituti linguistici del discorso malavogliesco, il proverbio è stato tra i più studiati, dal punto di vista stilistico, antropologico, psicologico ed etico, nonché storico e culturale, ma sempre in senso astrattivo, considerandolo quasi un elemento avulso dalla struttura testuale in cui è incorporato. In questo volume invece esso viene studiato prioritariamente nella sua piena dinamica contestuale, a partire dalla ricerca delle fonti, paremiografiche e lessicografiche (finora svolta in maniera parziale e arbitraria), da cui il Verga derivò i centosessanta proverbi del suo capolavoro, e verificandone poi le modalità di inserzione. Alla raccolta preparatoria e alla relativa selezione precontestuale (fase compilativa della lista autografa di proverbi) e contestuale (effettiva immissione nel manoscritto già concluso del romanzo) delle varianti formulari sono dedicati i primi due capitoli del volume, in cui si ricostruisce pertanto la diacronia di scrittura delle strutture paremiologiche ne *I Malavoglia*, laddove i capitoli centrali (terzo e quarto) sono dedicati a quella che potremmo chiamare riscrittura del proverbio stesso. L'operato verghiano si qualifica come un intelligente e creativo processo di intramatura del materiale formulare nel testo poetico, che va da un diretto inserimento a una complessiva riconversione del proverbio, adattato al contesto senza tradire la propria origine e natura linguistica e culturale.

Sommario: Cap. I. - Proverbio e contesto (p. 9); Cap. II. - Raccolta preparatoria e scelta definitiva (p. 37); Cap. III. - Contestualizzazione del proverbio (p. 105); Cap. IV. - Strutture del significante (p. 165); Cap. V. - Proverbio e discorso (p. 203); Cap. VI. - Proverbio e testo (p. 249). Appendice. La lista autografa dei proverbi.

In copertina: adattamento dello schizzo dell'autore dalle carte dell'autografo de *I Malavoglia*.

RAYMOND PETRILLO

ITINERARIO DEL PRIMO VERGA

1864-1874

CATANIA 1987 - pp. 240 - L. 22.000

Nel tracciare per intero l'itinerario dello scrittore, la critica s'è sempre trovata dinanzi al problema della produzione del «primo» Verga, ora giudicata come primo tirocino per una naturale evoluzione interna (tesi della continuità), ora, al contrario, come fase iniziale «emondiana», 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 capiunca* (p. 77); Cap. III. - La prima fase milanese: *Esa, Tigre reale, Nedda* (p. 153). Bibliografia.

In copertina: Edoardo Tofano, *La Monaca* (Napoli, Quadreria del Municipio).

GIORGIO PATRIZI

IL MONDO DA LONTANO

Il fatto e il racconto nella poetica verghiana

CATANIA 1989 - pp. 165 - L. 22.000 (esaurito)

Genette ha definito come *soglie* del testo quei luoghi in cui le forme testuali si elaborano, si definiscono, maturano una nitida autocoscienza, si apprestano a dar vita a strategie di senso. Le *soglie* dell'opera narrativa di Verga sono molteplici, contrariamente all'apparenza. La critica ha sempre lamentato la scarsità di pagine dedicate a dichiarazioni di poetica: oppure ha rilevato la scarsa omogeneità, quando non addirittura la contraddittorietà, di prefazioni, dedicatorie, lettere esplicative. Eppure certe pagine verghiane si rivelano, ugualmente, di una forza singolare, di una tensione assertiva precisa e inequivocabile: la lettera al Farina per *L'Amante di Grunigna*, 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 «veros» 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 «Diritti», a poche settimane dall'uscita del romanzo, è alla base di questa indagine. Essa recupera, attraverso la rievocazione che lo stesso Torraca farà nella *Prolusione al Corso di letterature comparate* del 1902, importanti testimonianze sui legami tra la «seconda scuola» del De Sanctis e Giovanni Verga, mettendo in rilievo il ruolo che l'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 *Liber*, pubblicò sulla «Rassegna» a favore di Verga; il carteggio Verga-Torraca, quello Torraca-Capuana, nonché altri, relativi ai rapporti tra Verga e due scolari del De Sanctis e ai rapporti tra Verga e la «Rassegna Settimanale».

Indice: Premessa (p. 7); Cap. I - «Un tentativo ardito». La recensione di Francesco Torraca ai *Malavoglia* (9 maggio 1881) e il magistero desanctisiano (p. 15); Cap. II. - Torraca, Verga e la stagione della «Rassegna» (p. 95); Appendice Prima (p. 227); Appendice Seconda (p. 248).

In copertina: Giovanni Fattori, *Ragazzo seduto in riva al mare*, (part.) acquaforte su zinco.

I ROMANZI CATANESI DI GIOVANNI VERGA

Atti del I Convegno di Studi
Catania, 23-24 novembre 1979

CATANIA 1981 - pp. 316 - L. 18.000

Sommario: G. Petronio, *Appunti per una storia e tipologia del romanzo italiano nel primo ottocento* (p. 9); P.M. Sipala, *Il dibattito critico sul primo Verga* (p. 33); P. Mazzamuto, I carbonari della montagna tra ideologia e codice (p. 45); A. Di Grado, *Il maestro di Verga: gli «estratti furori» di Antonino Abate* (p. 67); N. Mineo, *Strutture narrative e orientamenti ideologici ne I Carbonari della Montagna* (p. 81); G. Ragonese, *Quello che resta di Amore e Patria* (p. 105); E. Scuderi, *Preistoria del Verga narratore* (p. 143); C. Colicchi, *Impiego politico e fonti storiche ne I Carbonari della Montagna*, (p. 151); C. Musumarra, *I «vinti» dei primi romanzi verghiani* (p. 165); G. Finocchiaro Chimirri, *I romanzi giovanili del Verga nella critica del tempo* (p. 177); G. Alfieri, *Polemica e realtà linguistica nella Sicilia risorgimentale* (p. 189); F. Branciforti, *Alla conquista di una lingua letteraria* (p. 261); G. Santangelo, *Bilancio del Convegno* (p. 30).

I ROMANZI FIORENTINI DI GIOVANNI VERGA

Atti del II Convegno di Studi
Catania, 21-22 novembre 1980

CATANIA 1981 - pp. 228 - L. 15.000

Sommario: R. Scrivano, «Menzogna romantica e verità romanzesca» nel *Verga fiorentino* (p. 7); F. Nicolosi, Una peccatrice e il realismo verghiano (p. 37); P. Giannantonio, *La «Peccatrice» a Napoli* (p. 45); M. Luisa Patruno, Una peccatrice: *integrazione e rinuncia nell'ideologia borghese del primo Verga* (p. 53); C. Riccardi, *Da Storia di una capinera a Padron 'Ntoni: evoluzione tematica e stilistica* (p. 63); S. Campailla, *Autografia e simboli nella Storia di una capinera* (p. 75); S. Rossi, *Alcune notazioni critiche su Eva* (p. 95); D. Consoli, *La doppia ottica verghiana nei romanzi anteriori al 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'ondito 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, *Echi goldoniani nei Malavoglia?* (p. 145); Gian Paolo Marchi, *Il finale dei Malavoglia: dalla romanza al recitativo* (p. 153); Giancarlo Mazzacurati, *Parallele e meridiane: l'autore e il coro all'ombra del neipolo* (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 Spata* (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, ideologo 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, *Conscienza socio-etica della realtà nei Malavoglia* (p. 401); Michela Sacco Messineo, *Alcune considerazioni in margine ai Malavoglia: il ruolo della storia nel romanzo verghiano* (p. 421).

VOLUME SECONDO

III
LA LINGUA E IL TESTO DEI MALAVOGLIA

Relazioni: Giovanni Nencioni, *La lingua dei Malavoglia* (p. 445); Francesco Branciforti, *L'autografo dei Malavoglia* (p. 515).
Comunicazioni: Gabriella Alfieri, *Lettera e figura nella scrittura de I Malavoglia* (p. 565); Riccardo Ambrosini, *L'impersonale nei Malavoglia dal punto di vista della critica linguistica* (p. 637); Raffaele Morabito, *Unità metriche nel primo capitolo dei Malavoglia* (p. 685); Carla Riccardi, *L'autografo dei primi Malavoglia; Padron 'Ntoni, Cavalleria rusticana e il romanzo* (p. 713); Riccardo Scrivano, «*Buoni diavolacci» e «poveri diavoli» nei Malavoglia* (p. 731); Pietro Spezzani, *I manzonismi nei Malavoglia* (p. 739).

IV
*I MALAVOGLIA NELLA CULTURA LETTERARIA
DEL NOVECENTO*

Relazione: Romano Luperini, *I Malavoglia nella cultura letteraria del Novecento* (p. 773).
Comunicazioni: Marziano Guglielminetti, *I Malavoglia di Pratolini* (p. 813); Gisella Padovali, *L'avanguardismo di Silone* (p. 817); Rita Verdirame, *Verga e Tozzi: varianti nella tecnica narrativa del ritratto* (p. 827); Giovanni Cecchetti, *I Malavoglia nel mondo di lingua inglese. Le traduzioni* (p. 845); Cesare G. De Michelis, *I Malavoglia nei paesi slavi* (p. 857); Lia Fava Guzzetta e André Sempoux, *I Malavoglia in Francia* (p. 871); Marianello Marianelli, *I Malavoglia in Germania* (p. 887); María de las Nieves Muniz Muñiz, *Reflexiones en torno a la primera traducción española de I Malavoglia* (p. 899).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE CONVEGNI

N. 4

CAPUANA VERISTA

Atti dell'Incontro di Studio
Catania, 29-30 ottobre 1982

CATANIA 1981 - pp. 310 - L. 16.500

PARTE PRIMA
CAPUANA VERISTA

Relazioni: Giuseppe Petronio, *Introduzione* (p. 13); Marina Paladini Musitelli, *Capuana verista* (p. 19); Carlo A. Madrignani, *Tortura* (p. 27).

Interventi: Emanuela Scarano (p. 41), Pietro Mazzamuto (p. 47), Domenico Tanteri (p. 49), Nino Borsellino (p. 55), Vito Masiello (p. 59), Giuseppe Petronio (p. 65), Paolo Mario Sipala (p. 67).

Repliche: Carlo A. Madrignani (p. 73), Maria Paladini Musitelli (p. 77).

CAPUANA OGGI

Relazioni: Anna Barsotti, «*C'era una volta...» il verismo. *Sulla fiabistica di Luigi Capuana* (p. 85); Gianni Oliva, *Per un'archeologia di Capuana: «indizi» vecchi e nuovi* (p. 101); Pietro Mazzamuto, *Il teatro di Capuana, oggi* (p. 117).*

Interventi: Guido Nicastro (p. 133), Carmelo Musumarra (p. 137), Francesco Caliri (p. 141).

Repliche: Gianni Oliva (p. 147), Pietro Mazzamuto (p. 149).

PARTE SECONDA

Paola Azzolini, *Gli Studi sulla letteratura contemporanea di Luigi Capuana, ossia aspetti di una teoria del romanzo* (p. 153); Francesco Caliri, *Dalla lingua al dialetto in Malia* (p. 177); Matteo Durante, *Tra la prima e la seconda Giacinta di Capuana* (p. 199); Aldo Maria Morace, *L'Apoteosi crispina di Capuana* (p. 265).

FONDAZIONE VERGA

E

ASSOCIATION INTERNATIONALE DE LITTÉRATURE COMPARÉE
SERIE CONVEGNI

N. 5

NATURALISMO E VERISMO

I generi: poetiche e tecniche

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 10-13 febbraio 1986

CATANIA 1988 - VOLL. 2 - pp. 816 - L. 80.000

Introduzione: Giuseppe Giarizzo, *Società e letteratura nell'età del naturalismo* (p. 9)

I STATO DEGLI STUDI SUL VERISMO E SUL NATURALISMO

Relazioni: Vitilio Masiello, *Gli studi sul naturalismo italiano* (p. 21); Yves Chevrel, *Etat présent des études sur le naturalisme* (p. 39).

II LA NARRATIVA

Relazioni: Giuseppe Petronio, *La narrativa in Italia nel secondo ottocento tra romanticismo e decadentismo* (p. 83); Hans-Jörg Neuschäfer, *La prose naturaliste et sa vision du monde* (p. 107).

Comunicazioni: Giorgio Longo, *Appunti sul naturalismo critico di Federico De Roberto* (p. 127); Pietro Mazzamuto, *La notte di Aci Trezza* (p. 143); María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Immedesimazione e straniamento in Verga e in Galdós* (p. 153); Mariella Muscariello, *Un intellettuale verghiano: Il topo del medico nella narrativa di Giovanni Verga* (p. 173); Franco Petroni, *Logica economica e ragione borghese nel Mastro-Don Gesualdo* (p. 203); Maria Teresa Pulejo, *Le storie del Castello di Trezza, novella fantastica?* (p. 227); Giuseppe Rando, *Il «nodo» di Fantasticheria* (p. 239); Anna Storti Abate, *Enrico*

Onufrio: un naturalista tra Arcadia e decadentismo (p. 257); Mario Tropea, *L'apologo, la favola, il grottesco: «forme semplici» e strutture simboliche nelle Novelle rusticane di Giovanni Verga* (p. 279); Rita Verdirame, *Il «realismo» di Girolamo Ragusa-Moleti* (p. 307).

III IL TEATRO

Relazioni: Franca Angelini, *Teatro verista in Italia* (p. 323); Manfred Kelkel, *Le naturalisme et le verisme dans l'opéra au tournant du XXème siècle* (p. 345).

Comunicazioni: Paul Delsemme, *L'adaptation théâtrale du roman naturaliste* (p. 357); Giovanna Aleo, *Luigi Capuana e il teatro di Henry Becque: a proposito di una traduzione introvabile* (p. 377).

IV LA POESIA

Relazioni: Paolo Mario Sipala, *La poesia verista* (p. 405); Ulrich Schulz-Buschhaus, *Esquisses 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 Blanzina, *L'«illusione della realtà». La poetica vergiana e il progetto-Malavoglia: note per uno studio* (p. 525); Gaetano Coempagnino, *Dal romanzo storico al verismo: Gramsci, De Sanctis e il problema del realismo moderno* (p. 547); Francesco D'Episcopo, *Il Verga di Jovine: proposte di revisione del rapporto tra verismo e primo neorealismo* (p. 583); Francesco Nicolosi, *Naturalismo e verismo: concordanze e divergenze* (p. 599); Giorgio Patrizi, *Un'idea di realismo in Verga* (p. 615); Maria Luisa Patruno, *Capuana. Evoluzione dei generi e teoria del romanzo* (p. 629); Domenico Tanteri, *La «sociologia» dei veristi* (p. 647).

VI LE TECNICHE

Relazioni: Giovanni Piroddi, *Le tecniche narrative del verismo* (p. 673); Halina Suwala, *A propos de quelques techniques narratives du naturalisme* (p. 699).

Comunicazioni: Carminella Sipala, *Per uno statuto del «discours réaliste»: la casa dei minatori in Germinal* (p. 717).

VII TAVOLA ROTONDA VERGA FUORI D'ITALIA

Comunicazioni: Luis López Jiménez, *Giovanni Verga en Espagne* (p. 751); Danuta Knysz-Rudzka, *Giovanni Verga en Pologne* (p. 759); Maria Rév, *Verga et Tchekhov* (p. 773); Michaela Schiopu, *Verga e altri narratori veristi tradotti in Romania (1880-1918)* (p. 785); Dorothy Speirs, *Giovanni Verga aux Etats-Unis* (p. 797).

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); Roanero Luperini, *L'allegoria di Gesualdo* (p. 55); Vitilio Masiello, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 81); María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Tempo e logica nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 101); María Luisa Patruno, *Impersonalità e giudizio nelle strutture narrative del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 121); Giovanni Piroddi, *Le forme narrative del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 133); Vittorio Russo, *Resistenza e mutazione di un nucleo narrativo* (p. 151); Riccardo Scrivano, *Tempo e narrazione nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 159).

II IL «MASTRO» TRA STORIA E IDEOLOGIA

Giuseppe Barone, *La rivoluzione e il mezzogiorno. Monarchia amministrativa e nuove élites borghesi* (p. 171); Rosario Contarino, *La morte di Mastro-don Gesualdo ovvero la crudeltà dell'«ars moriendi» borghese* (p. 187); Luisa Mangoni, *1889: una svolta nella cultura*

politica italiana? (p. 199); Pietro Mazzamuto, *Le marionette viventi e parlanti* (p. 213); Roberto Mercuri, *Prospettive intertestuali nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 223); Mariella Muscariello, *La sorte dell'idillio: dal primo Verga al «Mastro-don Gesualdo»* (p. 235); Gianni Oliva, *Sulla tipologia del personaggio: i fratelli Trao* (p. 255); Marina Paladini Musitelli, *Il progetto verista incontra la storia* (p. 267); Paolo Mario Sipala, *Il pescatore e l'ulivo: le Trao in casa Motta* (p. 285); Mario Tropea, *«Mastro-don Gesualdo» romanzo 'famigliare' o romanzo di 'padri e figli' fra tragedia e parodia* (p. 291); Rita Verdirame, *Villani e carbonari nell'opera di Giovanni Verga* (p. 317).

III IL «MASTRO» TRA LINGUA E STILE

Francesco Bruni, *Sulla lingua del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 357); Gabriella Alfieri, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 433); Francesco Niclosi, *Tecnica narrativa e discorso indiretto libero nelle due redazioni del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 553); Carla Riccardi, *I dubbi dell'autore: il personaggio Gesualdo dalla «Nuova Antologia» all'edizione Treves* (p. 581); Luciana Salibra, *Il toscanismo nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 597).

IV IL «MASTRO» E LA CRITICA

Philippe Goudey, *Les traductions françaises de «Mastro don Gesualdo»* (p. 621); Carmelo Musumarra, *Il «Mastro-don Gesualdo» nella critica del Momigliano* (p. 631); Giuseppe Petronio, *La critica vergiana e «Mastro-don Gesualdo»* (p. 643); Felice Rappazzo, *Il «Mastro-don Gesualdo» nella critica dei contemporanei* (p. 661).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA SERIE CARTEGGI

N. 1

FERDINANDO DI GIORGI

LETTERE A FEDERICO DE ROBERTO

con introduzione e note
di M. Emma Alaimo

CATANIA 1985 - pp. 471 - L. 16.000

Indice: Introduzione (p. 5); Avvertenza (p. 63); Lettere a Federico De Roberto (nn. 1-75) (p. 67); Indice dei nomi e delle cose notevoli (p. 461).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE CARTEGGI

N. 2

MARCO PRAGA

LETTERE
A FEDERICO DE ROBERTO

con introduzione e note
di Ninfa Leotta

CATANIA 1987 - pp. 329 - L. 16.000

Indice: Premessa (p. 5); Introduzione (p. 9); Note ai testi (p. 49); Lettere a Federico De Roberto (nn. 1-98) (p. 51); Appendice (nn. I-XI) (p. 299); Indice dei nomi e delle cose notevoli (p. 323).

ANNALI
DELLA
FONDAZIONE VERGA

VOL. I (1984)

INDICE: Presentazione (p. 5); Francesco Branciforti, *La prefazione dei Malavoglia* (p. 7); Francesco Nicolosi, *Verga tra De Sanctis e Zola* (p. 47); Federico De Roberto, *Romanzieri italiani: Giovanni Verga. Nota introduttiva* di Antonio Di Grado (p. 99); Sergio Cristaldi, *Verga tra narrativa e teatro: La caccia al lupo* (p. 133); Alfonso Leone, *Non alveari ma sedie di Vienna nel salone di casa Trao* (p. 173). Rassegna Bibliografica: *Bibliografia derobertiana* (1981-1983), a cura di Antonio di Grado (p. 182).

VOL. II (1985)

INDICE: Nicolo Mineo, *Società politica e ideologia nell'opera del Verga. Dal romanzo storico al verismo* (p. 5); Paolo Nalli, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M. Emma Alaimo (p. 121). Rassegna Bibliografica: *Bibliografia capuana (1982-1985)*, a cura di Gianni Oliva (p. 229).

VOL. III (1986)

INDICE: Premessa (p. 7); Carlo Alberto Augeri, *La Sicilia tra mutazione culturale e dramma acculturativo ne I Malavoglia* (p. 9); Donato Margherito, *I Malavoglia: fonti meridionaliste e destino tragico nel sistema dei personaggi* (p. 33); Franco Petroni, *Il linguaggio negato* (p. 99); Teresa Poggio Salani, *La "forma" dei Malavoglia* (p. 121).

VOL. IV (1987)

INDICE: Gabriella Alfieri, *Ethnos rusticano ed etichetta mondana. La gestualità nel narrato vergiano* (p. 7); Francesco Branciforti, *Un nuovo testimone per L'amante di Gramigna* (p. 79); Giuseppe Rando, *L'elaborazione di Fantasticheria* (p. 105); Giovanni Tropea, *Sicilianismi segnalati da Verga in una lettera a De Amicis* (p. 135); Rossana Melis, *Rassegna vergiana (1983-1987)* (p. 141).

VOL. V (1988)

INDICE: Margherita Spampinato Beretta, *Dal romanzo alla novella: Certi argomenti di Giovanni Verga* (p. 7); Giorgio Longo, «*Petit Monde*, una novella francese di Verga (p. 71); Francesco Nicolosi, *Il verismo di Giovanni Verga e la narrativa del primo D'Annunzio* (p. 105); Patrizia Raveggi, *I colori del vero in una provincia austriaca: la Slovenia* (p. 115); *Bibliografia derobertiana (1984-1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 145); *Bibliografia capuana (1986-1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 161).

VOL. VI (1989)

INDICE: Raffaele De Cesare, *Tracce balzacciane nell'opera di Verga* (p. 7); Carla Riccardi, *Per L'amante di Gramigna: prime correzioni sulla «Rivista Minima»* (p. 67); Matteo Durante, *Alla ricerca di un editore (1882: i primi approcci per la stampa del Mastro)* (p. 73); Giorgio Longo, *24 lettere di Carlo Del Balzo a Verga* (p. 89); Salvatore Claudio Sgroi, *Gli alveari verghiani: un esempio di 'immagine ardita' o un fatto di 'langue'*? (p. 111); *Schedario verghiano (1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 121).

VOL. VII (1990)

INDICE: Nicolo Mineo, *Il «vero» dei veristi* (p. 7); Stefano Rapisarda, *Illusioni ottime e finzioni mondane: lo studio delle "classi alte" nelle varianti de I ricordi del Capitano D'Arce* (p. 25); Mariella Muscariello, *I fantasmi della scrittura. Il marito di Elena e il romanzo impossibile della Duchessa di Leyna* (p. 63); Gisella Padovani, *Un "roman judiciaire" di Salvatore Farina: Il segreto del nevaio* (p. 111); Salvatore Claudio Sgroi, *Sull'italiano dell'800 e dintorni: alcune retrodatazioni* (p. 135); *Notiziario bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 155).

VOL. VIII (1991)

INDICE: Matteo Durante, *Dagli scarti del «Mastro don Gesualdo». Storia di «Mondo piccino»* (p. 7); Francesco Branciforti, *Farina e Verga, «Noi navighiamo volgendoci la poppa»* (p. 93); Nicolo Mineo, *Pomilio lettore di Verga* (p. 105); Aldo Maria Morace, *I Primi li, Verga e Capuana* (p. 115); *Notiziario bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 129).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
DIRETTA DA FRANCESCO BRANCIFORTI

SERIE CONVEGNI

- I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi (Catania, 23-24 nov. 1979), Catania, 1981, pp. 316 - L. 18.000.
I romanzi fiorentini di Giovanni Verga, Atti del II Convegno di Studi (Catania, 21-22 nov. 1980), Catania, 1981, pp. 228 - L. 15.000.
Malavoglia, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 nov. 1981), Catania, 1982, voll. 2, pp. 930 - L. 40.000.
Capua e verità, Atti dell'Incontro di Studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, 1984, pp. 310 - L. 16.000.
Naturalismo e Verismo. I generi: poetiche e tecniche, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), voll. 2, pp. 930 - L. 80.000.

SERIE STUDI

- C. CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, 1981, pp. 335. - L. 16.500.
G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbi e contesto nei «Malavoglia»*, Catania, 1985, pp. 320 - L. 20.000.
R. PETRILLO, *Itinserario del primo Verga (1864-1974)*, Catania, 1987, pp. 242 - L. 22.000.
G. PATRIZI, *Il mondo da lontano*, Catania, 1989, pp. 163 - L. 22.000.
R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Tomasi e i primi critici verghiani (1873-1885)*, Catania, 1990, pp. 298 - L. 25.000.

SERIE CARTEGGI

- F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M. Emma Alaimo, Catania, 1985, pp. 560 - L. 16.000.
M. PRAGA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Ninfa Leotta, Catania, 1987, pp. 329 - L. 16.000.

ANNALI

- Vol. I (1984) - L. 20.000.
Vol. II (1985) - L. 20.000.
Vol. III (1986) - L. 20.000.
Vol. IV (1987) - L. 20.000.
Vol. V (1988) - L. 20.000.
Vol. VI (1989) - L. 20.000.
Vol. VII (1990) - L. 20.000.
Vol. VIII (1991) - L. 20.000.

In preparazione:

- V. PICA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Giovanni Maffei.
Carteggio Verga-Rod, a cura di Giorgio Longo.