

COMUNICAZIONI

MARZIANO GUGLIELMINETTI

I MALAVOGLIA DI PRATOLINI

«Oggi un poco guardiamo a Verga», ammette alla vigilia degli anni trenta Elio Vittorini sull'«Italia letteraria». Ma le riserve, che tosto accumula su questa concessione, sono tali da fargli scartare un'ipotesi che sta prendendo piede presso altri: l'esistenza di una linea Verga-Tozzi con diramazioni attuali verso Borgese (*Rubé*), Moravia (*Gli indifferenti*). È la linea individuata ben presto da Brancati, all'insegna dello «svegliarsi dal lirismo» che connoterebbe la fine della prosa d'arte («Popolo di Sicilia», 1930); è la linea sostenuta da Pratolini in chiave (mi si perdoni l'orrido connubio) pre-neorealistica: «Noi giovani si dovrebbero avere idee chiare, ormai, ed alla voce 'romanzo' — messi in pari con Palazzeschi — fermarsi a Tozzi e Verga. Con questi contadini e con questi pescatori (*Podere* e *Malavoglia*) c'entra aria sana nei polmoni» («Il Bargello», 31 marzo 1935). Di quest'aria Pratolini non ha goduto subito, ai suoi esordi di narratore. *Il tappeto verde* e *Via de' Magazzini* appartengono, come ho dimostrato in altra sede, alla stagione freudiana della sua narrativa, risultando due versioni non concordanti del «romanzo familiare del nevrotico» (ovvio il rimando a *Les origines du roman* della Robert); formalmente, poi, si tratta di due esempi di scrittura romanzesca «monologista», per usare una categoria che Bachtin contrappone alla «polifonia» dostoevschiana (più tardi Pratolini dirà che Dostoevskij era, con Doebelin e Dreiser, uno dei «tre D.» per i quali «delirava»). Ma con *Il quartiere* (1944) le cose cambiano, di contenuto e di forma. Ai protagonisti «famigliari» si sostituiscono giovani operai ed operaie (o casalinghe), le cui vicende sentimentali e politiche si stagliano sullo sfondo della guerra di Etiopia e della prima resistenza al fascismo. Né pescatori, né contadini, dunque; e tuttavia il richiamo al nucleo ideale dei *Malavoglia*, il famoso «ideale dell'ostrica» di *Fantasticheria*, non po-

trebbe essere più esplicito che in questo passo del capitolo XVIII del *Quartiere*, dove così sermoneggia l'eroe buono del romanzo: « se si stesse ciascuno al proprio posto, che volere o volare è sempre il posto che ciascuno conosce meglio, si sarebbe meno complicati. Non dico mica di non uscire dal guscio, ma almeno conoscere bene il proprio prima di entrare nel guscio degli altri, se no come si fa a giudicare se è meglio o peggio del nostro! ».

Ci si potrebbe obiettare che dell'« ostrica » di *Fantasticheria* è rimasto il « guscio » nel *Quartiere*, e che non poteva non essere così, se solo si pensa all'impossibilità storica e geografica di confrontare Acì Trezza con Santa Croce, il « quartiere » di Firenze oggetto del libro. In altri termini: si potrebbe far presente che né a livello di linguaggio, né a livello di trama (o se si preferisce, di meccanismo degli eventi) Pratolini riscrive il romanzo di Verga. Eppure, se si rimane legati alla voce che ha appena proclamato il valore dell'ideale del « guscio », è difficile non ammettere la sua appartenenza ad un personaggio che assolve nel *Quartiere* una funzione narrativa non remota da quella di Padron 'Ntoni. A propria volta, chi ha favorito col suo contegno maligno siffatta risurrezione di morale ostricaria può dirsi della razza del giovane 'Ntoni, con l'aggiunta di una componente, l'inversione sessuale, non immaginabile nei *Malavoglia*, dove appare, molto ottocentescamente, la prostituzione femminile. Andando avanti di questo passo, e cercando accoppiamenti non meno giudiziari, viene da sospettare che la causa esterna della disgregazione del nucleo familiare, additata nei *Malavoglia* nella terza guerra d'indipendenza (Lissa), corrisponda nel *Quartiere* all'ultima guerra coloniale, combattuta in Etiopia. Non meno fruttiferi riescono gli accordi metaforici che s'instaurano tra i due libri. L'ostrica ed il guscio richiamano, ovviamente, l'acqua di mare; proprio ad apertura di libro un'altra acqua, di fiume, suggerisce a Pratolini sensazioni: « La nostra vita scorreva su quelle strade e piazze come nell'alveo di un fiume; la più pensata delle nostre ribellioni era quale un mulinello che ci portasse a fondo... Eravamo in un'isola nel fiume che comunque andava » (I). Poco più avanti l'« isola » si restringe e sublima nella casa, il luogo dove si raffigurano e celebrano le « oneste gioie » del lavoro e del matrimonio. Le parole si fanno, allora, più stridenti ed enfatiche: « Ma entrate nelle nostre case, nell'anno di grazia 1932, dopo tanta letteratura che se n'è fatta » (VII). Nulla ci autorizza a pensare che una siffatta apostrofe ai lettori si ad-

dica alla lingua ed allo stile dei *Malavoglia*; anzi, il seguito (« Resistiamo da secoli, intatti e schivi. Un uomo cade, una donna precipita, ma erano secoli che resistevano, eternità che stavano in piedi con la forza di una speranza e questa gli è venuta meno dentro al cuore tutto a un tratto ») fa pensare ad una protesta di qualche romanzo d'appendice. Analogamente: la pittura finale di Padron 'Ntoni, « in quella gran cameraccia coi letti in fila, che bisognava cercarlo per trovarlo », sfiora certamente, nel *Quartiere*, « la memoria che noi abbiamo del padre di nostro padre », la quale « è quella di una creatura morta povera e stanca in un letto di ospedale, in un ospizio di mendicizia, o ghiacciata da un malore al proprio banco d'officina » (XVI). Eppure la triplicazione del ricordo avverte che Pratolini adopera mezzi di una retorica estranea a Verga, o tutt'al più riportabili al Verga anteriore ai *Malavoglia*.

Ad evitare di proseguire accumulando impressioni contrastanti, conviene chiedersi il perché di un libro come *Il quartiere*, uscito in piena guerra. Dalla penultima pagina della prima edizione si apprende che è stato « finito di stampare coi tipi della Società Accomandita 'La Poligrafica' il 20 dicembre 1944 per conto della Casa Editrice 'La Nuova Biblioteca' »; dalla terza di copertina si viene a sapere, inoltre, che è il primo volume della collana « Nuova Biblioteca del Popolo » e, nello stesso tempo, dell'altra collana che s'intitola, balzachianamente, « La Commedia umana ». In entrambe al *Quartiere* fanno seguito il racconto lungo *Il giudice* di Stevenson ed il romanzo sociopolitico *La caduta di Parigi* di Ehrenburg, scritto all'indomani del crollo della Francia (1941), nella speranza d'una vittoria definitiva sui tedeschi da parte dei comunisti. Ehrenburg, noto allora in Occidente tramite Radio Mosca, non è il solo autore sovietico della « Nuova Biblioteca del Popolo »: c'è pure Aleksandr Poliakov, commissario politico dell'esercito russo e corrispondente del giornale militare « Stella rossa », autore del 'reportage' di guerra *Alle spalle del nemico (Vita di guerra nell'URSS)*. Completano la « Biblioteca » tre opere di Marx tradotte da Togliatti (*Lotte di classe in Francia, Il 18 Brumaio di Luigi Napoleone, Guerra civile in Francia*), un estratto del *Capitale* ed un saggio di C. Perris sulla costituzione sovietica. Non c'è frattura fra narrativa e saggistica, perché, come si legge in seconda di copertina, i promotori dell'iniziativa intendono « offrire al popolo scritti che parlino del popolo, che lo rappresentino nelle sue lotte e

nelle sue fatiche, che riflettano il problema della sua stessa vita, miranti a risolvere quesiti di indole politica o scientifica che quotidianamente s'impongono alla coscienza del popolo nei suoi contatti col mondo circostante». La categoria del romanzo di « educazione popolare » s'intravede appena in questo progetto, ma è forse l'unica che permette di avvicinarci al *Quartiere*, e di capire, in particolare, il ricupero parziale dei *Malavoglia*. È una categoria tipicamente comunista ed italiana, da non confondersi con quella stalinista del « realismo socialista », come fanno fede su « Cinema » dell'ottobre del '41 Mario Alicata e Giuseppe De Santis, nel famoso invito, rivolto a registi e scenografi, perché ritornino nella « Sicilia omerica e leggendaria dei *Malavoglia* ». Pratolini è sostanzialmente accanto a loro nel *Quartiere*, pur non avendo scisso i legami con la città d'origine; e forse non è casuale che *I Malavoglia*, bagnati in Arno, abbiano rivelato tracce della stagione fiorentina del loro autore.

GISELLA PADOVANI

L'ANTIVERGHISMO DI SILONE

Nell'intento di « catalogare » la narrativa di Ignazio Silone e di inserirla nel solco della tradizione letteraria nazionale, la critica ha proposto varie classificazioni, istituendo accostamenti spesso azzardati, anche se suggestivi. I modelli ai quali lo scrittore si sarebbe ispirato sono stati di volta in volta indicati in Manzoni, in Guerrazzi, in Fucini, in Fogazzaro, in Tozzi, nei grandi maestri del verismo meridionale¹.

L'ipotesi di un'ascendenza verghiana del primo romanzo di Silone, avanzata da più parti già negli anni Cinquanta, continua ad essere accreditata², nonostante l'autore l'abbia smentita in diverse occasioni. Nel '56, intervenendo polemicamente a un dibattito sulla narrativa meridionalista condotto per dieci numeri dalla rivista « Prospettive meridionali », il narratore abruzzese dichiarava di aver letto Verga « in esilio, solo dopo aver scritto *Fontamara* »³ e affermava con decisione la sua distanza dall'autore dei *Malavoglia*: « Ecco dunque quello che penso di un certo verismo o realismo meridionale: la realtà sen-

¹ Nel corso di un'intervista rilasciata a Ferdinando Viridia al tempo della pubblicazione di *Uscita di sicurezza*, Silone denunciò l'inconsistenza e l'arbitrarietà di questi accostamenti: « Poiché nei miei racconti ha una certa parte la politica, qualcuno in un primo tempo ricordò ... Domenico Guerrazzi; poiché il paesaggio è rustico un altro accennò a ...Renato Fucini; poiché vi figurano dei preti e vi si parla di religione, qualche altro ha tirato in ballo... Fogazzaro; infine, ma non in fine, vari hanno naturalmente scomodato Verga. Mi pare che nessuna di queste presunte parentele regga alla riflessione » (F. VIRIDIA, *Uscita di sicurezza. Sei domande a Ignazio Silone*, in « La Fiera Letteraria », 13 giugno 1965, p. 10. Il testo dell'intervista è stato poi riprodotto dal Viridia a introduzione del suo volume *Silone*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 1-6).

² Citiamo, a titolo di esempio, un recente giudizio di Romano Luperini, secondo il quale Silone, in *Fontamara*, realizzerebbe un perfetto equilibrio tra « impegno » e « realismo », caricando di tensione ideologica la « lezione sperimentale dei *Malavoglia* », rintracciabile nella coralità del racconto, nella tecnica narrativa, e, soprattutto, « nella figura di Berardo, l'eroe positivo, che in parte riprende il personaggio di 'Ntoni » (R. LUPERINI, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981, tomo II, p. 553).

³ I. SILONE, *La narrativa e il « sottosuolo » meridionale*, in « Prospettive meridionali », vol. II, 1956, p. 22.

za problemi mi pare sterile, triste, inumana, storia che diventa natura morta. Non so immaginare una vita che non covi in sé un'antitesi radicale. Questa è, oso dire, la differenza di situazione tra Fontamara e Acitrezza. La vecchia realtà meridionale, faticosa, opaca, umiliante, con quella sofferenza senza tregua, con quell'ossessione cieca della roba, che conosceva solo la ribellione vana dei sensi, i fuochi fatui dell'eroticismo e del vizio, è ora incrinata, minacciata nelle sue fondamenta, dall'interno, per l'ammutinamento degli umiliati e degli oppressi. Il severo e triste stoicismo della rassegnazione di esseri primitivi che si logoravano giorno per giorno contro l'avversione tenace della sorte, è stato scosso, nel suo interno, da un fermento che gli era connaturale e che ha radici lontane, rimaste per molto tempo ignorate»⁴.

Il giudizio, pesantemente condizionato da preconcetti ideologici di ascendenza gramsciana, tradisce una sostanziale incomprensione dell'opera dello scrittore siciliano e della capacità conoscitiva e demistificatrice del suo pessimismo. La perentorietà con cui Silone defalca il modello malavogliesco dal proprio back-ground culturale, inoltre, non si concilia con le vistose convergenze tematiche e strutturali che emergono dall'esame comparativo di *Fontamara* e dei *Malavoglia*. C'è da considerare che Silone ha sempre rifiutato l'etichetta di « scrittore post-verghiano » in virtù della libera esplicazione di una letteratura di messaggio e di testimonianza impostata su fondamenti del tutto differenti da quelli del verismo. Ciò non esclude, però, che sulla sua narrativa, ispirata a un ambiente etnico e sociale di tipo verghiano, abbiano influito certe situazioni umane presenti nei *Malavoglia*, problematizzate di continuo dalle mediazioni offerte dai grandi realisti russi dell'Ottocento, dagli autori della « Neue Sachlichkeit » tedesca⁵, dal francese Charles Péguy che Gramsci, nel 1916, aveva invocato a esempio di fermezza morale e di misticismo rivoluzionario⁶.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ci riferiamo, in particolare, alla scrittrice comunista Anna Seghers, che Silone, inviato spesso in Germania per missioni di partito, ebbe probabilmente occasione di conoscere e di frequentare. In molte pagine di *Fontamara* si avvertono forti suggestioni de *La rivolta dei pescatori di Santa Barbara*, romanzo « corale » con cui la Seghers si affermò nel 1928. Nel libro, in cui si narra la sfortunata insurrezione di un piccolo villaggio del Mar del Nord, campeggia la figura di Hull, giovane capo rivoluzionario di grandezza statuaria, eroe liberatore atteso con fiducia messianica da tutti gli sfruttati: un personaggio al quale è riconducibile, per molti aspetti, il Berardo Viola di *Fontamara*.

⁶ Tra le opere dell'intellettuale francese, scrittore ardente, socialista e cristiano,

Riteniamo, quindi, che non si debba tener conto della dichiarazione dello scrittore di aver letto l'opera di Verga solo dopo la stesura di *Fontamara*; in realtà Silone, approdato alla letteratura dopo dieci anni di intensa militanza nel PCI, assunse il magistero del narratore siciliano come modello negativo e come obiettivo polemico, mosso dall'esigenza di ribaltarne le indicazioni ideologiche. Pur insistendo nel circoscrivere il proprio giro ispirativo alla sua terra d'Abruzzo, vista e sentita come epicentro dei dolori del mondo, egli si schierò in difesa di una cultura meridionale inserita in un più vasto e articolato discorso europeo che consentisse di recuperarne le più autentiche e remote radici. In questo sforzo tenace di disancorarsi dalla tradizione verista Silone si muoveva in una sfera di sperimentazione realistica che collocava il suo romanzo in uno spazio autonomo d'avanguardia nell'ambito della nostra narrativa meridionale degli anni Trenta e preannunziava, per alcuni aspetti, posizioni estetiche e scelte linguistiche del Vittorini di *Conversazione in Sicilia*. Anche Vittorini, impegnato in « un'utilizzazione della realtà che possa rendere immediatamente, subito, e costituire subito, per le forze storiche, un'arma, uno strumento di trasformazione »⁷, avrebbe confutato drasticamente l'ottica « autoritaria » e « aprioristica » dei naturalisti, polemizzando contro « il nostro schiossissimo Verga, il più reazionario tra gli scrittori moderni che cerca tra gli umili, nella loro umanità ancora capace di volontà indomita o di passionalità o di fatalismo combattivo per mancanza di coscienza dell'illusorio, una persistenza arcaica che consenta a chi scrive di sottrarsi ai compiti problematici del presente e di conservare, sotto l'aspetto di un interesse scientifico-umanitario, la vecchia forma »⁸.

Fontamara è, come Acitrezza, un piccolo villaggio meridionale « un pò fuori mano (...), arretrato e misero »⁹, un « antico e oscuro luogo »¹⁰ in cui la vita degli uomini, delle bestie e della terra sembra saldata « in un cerchio naturale, immutabile, come in una specie di er-

martire della « *génération du feu* », Gramsci prediligeva *Notre Jeunesse*, permeata « di questo misticismo arroventato nell'entusiasmo più schietto, più persuasivo, che prende forma in una prosa tutta personale, di intonazione biblica, tutta piena di ansie e di respiri profondi » (A. GRAMSCI, *Carlo Péguy ed Ernesto Psichari*, nell'« *Avanti* », ediz. piemontese del 6 maggio 1916).

⁷ E. VITTORINI, *Le due tensioni*, a cura di Dante Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 67.

⁸ Ivi, p. 77.

⁹ I. SILONE, *Fontamara*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 19-20.

¹⁰ Ivi, p. 19.

gastolo »¹¹. L'atteggiamento dello scrittore abruzzese, però, non è quello di chi si accinga a osservare la lotta per l'esistenza restandosene fuori campo per « studiarla senza passione »¹²; il racconto siloniano si svolge sul filo del recupero memoriale e sin dall'inizio si definisce attraverso l'inserimento di un autobiografismo che nasce e si sviluppa come esigenza sofferta di compenetrazione sentimentale. Silone, scrittore-contadino, è legato alla sua gente da un segreto senso di solidarietà, da un'angoscia storica che ha come sottofondo la miseria e il perpetuarsi di ingiustizie secolari. La declinazione delle sventure del « cafone » meridionale trascende i limiti della denuncia morale e si inserisce in una dimensione polemica e contestativa: « Le ingiustizie più crudeli vi erano così antiche da avere acquistato la stessa naturalezza della pioggia, del vento, della neve »¹³. La tensione antiverista che serpeggia già nelle pagine introduttive a *Fontamara* contrasta singolarmente con l'impianto strutturale della narrazione, evidentemente suggerito da quello del romanzo verghiano. Come nei *Malavoglia* l'azione è corale e dallo sfondo monolitico del coro emerge la figura dell'eroe protagonista, Berardo Viola, la cui vicenda personale si snoda parallelamente a quella collettiva del villaggio. Al modello malavogliesco rimandano, inoltre, le caratterizzazioni di certi personaggi minori e di particolari ambienti. La figura di Marietta, per esempio, cantiniera di dubbia reputazione avversata da tutte le donne del villaggio, sembrerebbe ricalcata su quella della Santuzza. Oltre alla libertà dei costumi e al « fare melato »¹⁴, le due ostesse hanno in comune la condizione di relativo benessere economico, garantita dall'esercizio che svolgono, e la pretesa di riabilitarsi agli occhi dei compaesani ostentando pratiche devozionali che garantiscano la loro rispettabilità. Le ragioni per cui la vedova dell'Eroe Sorcanera esibisce orgogliosamente la « patacca d'argento »¹⁵ del marito morto in guerra, non differiscono da quelle che inducono la Santuzza a sfoggiare « la medaglia di Figlia di Maria sul petto prepotente, che non voleva starci »¹⁶. Identici sono anche gli ambienti in cui le due donne si muovono; a Fontamara, come ad Acitrezza, l'osteria è

¹¹ Ivi, p. 21.

¹² G. VERGA, *I Malavoglia*, Milano, Mondadori, 1965, p. 9.

¹³ I. SILONE, *Fontamara*, cit., p. 21.

¹⁴ G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 44.

¹⁵ I. SILONE, *Fontamara*, cit., p. 55.

¹⁶ G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 45

l'unico locale pubblico, momento di incontro, di svago e di dibattito, luogo di realizzazione delle espressioni culturali, domestiche e comunitarie, della civiltà contadina. Nell'osteria si commentano quotidianamente i fatti minimi della vita del paese e le sorprendenti notizie giunte da fuori, e, « come in una specie di assemblea da polis greca »¹⁷, vi si ragiona « dei prezzi, delle paghe, delle tasse, delle leggi (...), della guerra, dell'emigrazione »¹⁸.

Al paradigma verghiano si ascrive anche l'alta frequenza di proverbi (« la roba chi la fa e chi la gode », « chi ha mangiato la pecora, adesso vomita la lana », « la morte dell'asino se la piange il padrone », « chi tardi arriva, male alloggia », « quando sta male il pastore, stanno male anche le pecore », « aiutati che Dio t'aiuta »¹⁹), di similitudini animalesche (« una boccuccia rosea, come un gatto », « con una voce di capretta », « la mano era piccola, viscida, come la pancia delle lucertole », « dovè rimanere a Fontamara, come un cane sciolto dalla catena », « come pecore noi lo seguimmo », « eravamo come un branco di capre impazzite »²⁰), di appellativi nominali che non riproducono l'identità anagrafica dei personaggi, ma ne designano le peculiarità fisiche (la Limona, Cannarozzo, Ranocchia) o comportamentali (don Circostanza, don Carlo Magna, Ponzio Pilato), il ruolo politico-sociale (Innocenzo La Legge, l'Impresario), la distinzione categoriale (Elvira la tintora, Anacleto il sartore, Teofilo il sacrestano), i connotati etici (donna Clorinda-il Corvo).

La parabola di Berardo Viola coincide, in parte, con quella di 'Ntoni Malavoglia: insofferente della umiliante condizione di cafone senza terra in un consorzio sociale per il quale la proprietà rappresenta la suprema espressione della capacità individuale, Berardo evade dal microcosmo subumano del paese e tenta inutilmente di inserirsi nei meccanismi produttivi della grande città. Analoghe sono le motivazioni psicologiche che determinano la « fuga » di questi due personaggi emblematici: il rifiuto dell'immobilismo fatalistico e il sogno confuso di una felicità identificata col benessere. Ma gli sviluppi che Silone assegna alla fallimentare avventura migratoria del suo eroe attestano il

¹⁷ C. ALIBERTI, *Come leggere « Fontamara » di Ignazio Silone*, Milano, Mursia, 1977, p. 27.

¹⁸ I. SILONE, *Fontamara*, cit., p. 123.

¹⁹ Ivi, pp. 70, 73, 79, 131, 179, 203.

²⁰ Ivi, pp. 36, 37, 97, 144, 151.

ribaltamento dell'ottica verghiana e la volontà di superare, dissacrando, i canoni del verismo meridionale. Il tentativo di evasione del giovane Malavoglia si conclude con un *reditus* che ha il senso di una sconfitta e di una regressione estrema. Il leader dei fontamaresi, al contrario, trae dalla sua esperienza cittadina una nuova consapevolezza che gli consente di varcare i limiti dell'utilitarismo personale per volgersi a istanze di solidarietà organizzata. La presa di coscienza di Berardo e il suo sacrificio rappresentano l'acquisto all'arte di uno spostamento di piani « insito nell'esistenza stessa dei poveri, nell'incalzare delle loro disgrazie, nello scontro tra la loro mentalità arretrata e l'insediarsi d'un nuovo potere »²¹.

Il diverso atteggiamento con cui Verga e Silone si dispongono nei confronti di una materia narrativa per molti aspetti affine, è confermato dalla presenza, in *Fontamara*, di situazioni particolari certamente tratte dai *Malavoglia*, ma svolte su un differente registro. Ci pare indubbio, per esempio, che nel secondo capitolo del romanzo siloniano l'episodio della « rivoluzione delle mogli » sia stato suggerito all'autore dalla scena delle donne di Acitrezza che si rivoltano contro il dazio sulla pece. Ma Verga guarda con distacco ironico alle comari affacciate sull'uscio, « colle conocchie in mano a sbraitare che volevano ammazzarli tutti, quelli delle tasse, e volevano dar fuoco alle loro cartacce »²², e narra la vicenda in chiave grottesco-caricaturale, indulgendo a un gusto bozzettistico che sminuisce l'importanza sociale del fatto. Anche in questa circostanza, l'interesse individuale prevale sulle esigenze dell'intera comunità, come risulta dalla frase con cui padron 'Ntoni ammonisce il nipote che si accinge a scendere in piazza: « Tu bada ai fatti tuoi, chè tutti costoro gridano ognuno pel suo interesse, e l'affare più grosso per noi è quello del debito »²³.

Respingendo questa logica rinunciataria e negatrice di ogni prospettiva di rinnovamento, Silone affida alle fontamaresi che si scuotono dal letargo della miseria il suo messaggio provocatorio, la proposta di un impegno che nasca e si sviluppi nel profondo di ogni coscienza per poi diventare rivendicazione collettiva. Le donne del piccolo villaggio abruzzese, assuefatte da secoli alla violenza e ai sopru-

²¹ L. D'ERAMO, *A quarant'anni dal rogo nazista*, in « La Fiera Letteraria », 14 ottobre 1973, p. 12.

²² G. VERGA, *I Malavoglia*, cit., p. 79.

²³ Ivi, p. 85.

si, insorgono quando il podestà e alcuni proprietari del vicino capoluogo fanno deviare l'acqua di un ruscello per irrigare le proprie terre. La loro « strana processione »²⁴ alla ricerca di un fantomatico rappresentante della legge da cui sperano di ottenere giustizia, assume gradualmente il ritmo doloroso di una *via crucis*, scandita da sofferenze e mortificazioni che culminano nella frode della ripartizione egualitaria dell'acqua proposta dal falso « amico del popolo », don Circo-stanza. Ma ribellandosi e lottando fino all'esaurimento delle loro forze, le contadine di Fontamara acquistano una statura eroica, attingendo a un nuovo livello di dignità; mentre l'acqua si configura come simbolo vitale, emblema del diritto naturale e sacro alla libertà, al quale l'uomo non può rinunciare e non rinuncia.

La distanza tra *Fontamara* e *I Malavoglia* si precisa ulteriormente nella seconda parte del romanzo siloniano, che contiene una lunga e minuziosa descrizione del soggiorno romano di Berardo. Qui si offre all'autore la possibilità di affrontare il problema del conflitto città-campagna, terreno decisivo per una verifica critica del concetto di progresso. Nella capitale, Berardo scopre « il vero Dio che ora comanda sulla terra, il Denaro »²⁵ e contempla stupefatto le sedi delle banche, che « erano l'una più grandiosa dell'altra, e alcune avevano delle cupole, come le chiese »²⁶. Dopo aver peregrinato inutilmente alla ricerca di un lavoro, il giovane incontra lo « Sconosciuto », misterioso capo clandestino dell'organizzazione antifascista, che lo educa alla rivolta e alla disubbidienza civile. L'ingresso di questo personaggio, nel quale lo scrittore ha certamente adombrato se stesso, avvia la narrazione a una svolta decisiva. Attraverso i colloqui con lo « Sconosciuto », Berardo conquista il vero senso dell'esistenza e convoglia il proprio primitivo ribellismo nei parametri dell'ideologia. Arrestato e torturato dai fascisti, egli muore prevedendo la nascita di una solidarietà contadina, cosciente del valore esemplare che il suo sacrificio assumerà per tutti gli altri « cafoni »: « Se io tradisco passeranno ancora centinaia di anni prima che una simile occasione si ripresenti. E se io muoio? Sarò il primo cafone che non muore per sé, ma per gli altri (...). Sarà — egli

²⁴ I. SILONE, *Fontamara*, cit., p. 61.

²⁵ Ivi, p. 219.

²⁶ Ivi, pp. 218-219.

disse — qualche cosa di nuovo. Un esempio nuovo. Il principio di qualche cosa del tutto nuova »²⁷.

A questo punto l'equazione Verga-Silone mostra tutta la diversità delle incognite risolutive. Condizionato da una visione dei rapporti sociali che non ammetteva linee di fuga e permutate di ruoli, lo scrittore siciliano aveva evitato di rappresentare le esperienze vissute da 'Ntoni fuori dal paese, chiudendo il mondo di Trezza in se stesso, anziché aprirlo al confronto coi termini dello sviluppo capitalistico. La suggestione fatalistica e negativa mutuata dal positivismo e la mancanza di una precisa ideologia sociale gli impedivano di guardare con fiducia alle deviazioni dalla norma e ai fermenti ribellistici. I pescatori siciliani rimanevano pertanto condannati a una condizione di glaciazione civile, inchiodati nei parametri di una società antica e patriarcale, da serbare gelosamente nella custodia del tempo, ma anche suscettibile di tutto quel negativo immobilismo che preclude ogni possibilità di progresso. Partendo da una differente angolazione storica e culturale, Silone risolve l'antinomia tematica paese-città e intende i due termini non come entità contrapposte e inconciliabili, ma come valori integranti di un'univoca globalità di impegno tutta tesa a rappresentare l'« ammutinamento » di una categoria umana che si sforza disperatamente di irrompere nella storia. L'esigenza di superare il chiuso fatalismo del verismo regionale ottocentesco, nasce, nel rivoluzionario abruzzese, dalla consapevolezza delle trasformazioni profonde che nel primo ventennio del Novecento hanno scosso il mondo contadino meridionale. Tra Verga e Silone sono passati cinquant'anni di lotte socialiste, e i « vinti » che affollano le pagine di *Fontamara* rappresentano un prodotto originale del nostro secolo, sono i protagonisti della tragedia contemporanea che non richiede più soltanto pietà, ma presenza e intervento. Il romanzo va visto come un documento di bruciante attualità autobiografica e insieme cronachistica; l'autore, infatti, si impegna appassionatamente nell'analisi di problemi e fenomeni sociali di cui ha fatto esperienza diretta, vivendoli in tutta la drammaticità di fatto storico in atto negli anni dell'infanzia e dell'adolescenza in Abruzzo, e rimeditandoli con sicura coscienza « politica » nel periodo dell'attiva militanza comunista. E il pessimismo che aleggia sulla vicenda di Bernardo Viola e del piccolo villaggio in rivolta non è un atteggiamento

²⁷ Ivi, p. 247.

preconcetto, ma il veicolo di un preciso discorso politico: un impetuoso atto di accusa contro la violenza con cui si svolse la reazione agraria che sostenne e accompagnò l'avvento del fascismo, travolgendo le istituzioni e le conquiste del movimento contadino. È evidente il capovolgimento della prospettiva verghiana: da un lato, nei *Malavoglia*, la rassegnata accettazione di una condizione immutabile contro cui è inutile lottare; dall'altro, in *Fontamara*, una lotta che avrà esiti sfortunati, ma che certamente non sarà stata inutile.

Sostituendo al codice dell'espiazione quello della rivolta positiva, Silone afferma il suo rifiuto programmatico della lezione dei *Malavoglia*, rifiuto documentato, del resto, anche dalla metodologia compositiva e dalle soluzioni linguistiche adottate in *Fontamara*. L'autore si affida all'espedito della finzione letteraria e immagina che a raccontargli « l'oscura vicenda dei fontamaresi »²⁸ siano tre cafoni scampati al massacro perpetrato dai fascisti. Egli li trova, un vecchio, una vecchia e un ragazzo, sull'uscio di casa « una sera che la nostalgia s'era fatta più pungente »²⁹. Le tre voci narranti si alternano nel resoconto degli « strani fatti che si svolsero nel corso di un'estate a Fontamara »³⁰ e sono gradualmente innalzate a emblema categoriale della coscienza dello scrittore. Ma Silone non ripete esattamente le parole dei contadini: ne assume il punto di vista e « traduce » in lingua italiana i loro discorsi. Il canone naturalistico dell'impersonalità è infranto dalla presenza massiccia dell'autore, che trasferisce il flusso narrativo da un piano di scorrimento esterno a quello tutto interiore della retrospezione memoriale. La deviazione dal modello verghiano è attestata, inoltre, dal ricorso a una *koiné* media che esclude rigorosamente articolazioni sintattiche e lessicali di origine dialettale. L'impiego degli strumenti linguistici della classe egemone è motivato dall'esigenza di rappresentare le possibilità dinamiche del proletariato meridionale e di avviare la coscienza popolare a un inedito processo di « culturizzazione » che la liberi dai congegni dell'asservimento.

Tale scelta espressiva rientra in un disegno etico-politico che mira al pieno coinvolgimento dell'intellettuale nel giro tragico delle responsabilità e che traduce in sede letteraria le istanze esposte da Gram-

²⁸ Ivi, p. 25.

²⁹ Ivi, p. 27.

³⁰ Ivi, p. 8.

sci nei suoi articoli sulla questione meridionale. Il pensatore sardo indicò a Silone, che militava al suo fianco nel PCI, una direzione generale da seguire (l'identificazione della problematica del Mezzogiorno in quella del socialismo rivoluzionario) e gli fornì una serie di riferimenti polemici e di fondamentali criteri orientativi. Le premesse ideologiche dell'antiverghismo siloniano vanno rintracciate nel processo intentato da Gramsci al vecchio tipo dell'intellettuale meridionale di estrazione borghese e nel nuovo concetto di cultura che il gruppo dell'« Ordine Nuovo » aveva elaborato in funzione della situazione storica del proletariato e delle modalità politiche della sua affermazione.

RITA VERDIRAME

VERGA E TOZZI:
VARIANTI NELLA TECNICA NARRATIVA DEL RITRATTO

Fra gli esigui contributi di carattere specificamente teorico che si conoscano di Federigo Tozzi, due, in particolare, costituiscono un imprescindibile punto di partenza per lo studioso che voglia soffermarsi sul funzionamento delle strutture narrative e dei meccanismi scritturali sperimentati nella grande stagione verista della nostra letteratura e fruiti in negativo, con una scompaginante *mise en abîme*, dallo scrittore senese soprattutto ne *Il podere* (1920), il romanzo ove Tozzi più direttamente esplicita il proprio modello naturalistico. Si tratta degli articoli *Giovanni Verga e noi* (1918) e *Come leggo io* (1919)¹.

In quest'ultimo, sotto il velame metaforico della metodologia di lettura d'un testo, si rintraccia l'*ubi consistam* della decifrazione tozziana della realtà; infatti l'autore vi elabora le linee di una poetica volta alla valorizzazione-superamento del frammento nella complessa organizzazione della macchina romanzesca², e alla definizione d'un progetto letterario sganciato dalle ipoteche dell'intreccio, viceversa attento al « particolare insignificante »: « Apro il libro a caso; ma, piuttosto, verso la fine [...]. Se leggessi il libro di seguito, io non avrei modo di giudicare quanto i personaggi 'sono fatti bene'. Io li devo interrompere, e soprattutto, non lasciandomi dominare dalla lettura di quel che essi dicono. Bisogna che li tenga sempre lontano da me, in continua diffidenza; anzi, ostilità [...]. Io scompongo intuitivamente qua-

¹ *Giovanni Verga e noi*, in « Messaggero della domenica », 17 novembre 1918, poi, con *Come leggo io* e i *Saggi di Pedagogia*, nella raccolta postuma di scritti tozziani *Realtà di ieri e di oggi*, a c. e con prefazione di G. Fanciulli, Milano, Alpes, 1928.

² E ad E. DE MICHELIS, *Saggio su Tozzi. Dal frammento al romanzo*, Firenze, La Nuova Italia, 1936, che si devono illuminanti indicazioni delle fasi in cui si articola il passaggio dello scrittore dalle « scaglie » frammentiste alla complessità compositiva delle strutture romanzesche.

lunque libro; e posso, senza scomodarmi, tener d'occhio lo scrittore in tutti i suoi elementi ».

A queste, si aggiungono altre dichiarazioni, il cui valore induttivo permette di risalire e mettere a fuoco la prassi tozziana di costruzione del romanzo, la cui prima operazione innesta un sistema selettivo di segno naturalistico e nel lessico e nella sintassi: « Chi non conosce abbastanza la lingua italiana, dovrebbe scrivere nel suo dialetto; o, per lo meno, articolare la sua sintassi non ad orecchio ma secondo le regole naturali del suo dialetto ».

Il programma letterario si intreccia e sostanzia di ragioni morali nei *Saggi di Pedagogia*: « Bisogna ripigliare da capo, tornare ad essere un poco o del tutto *primitivi*, perché la nostra esistenza abbia significati più validi e più maturi [...]. Noi abbiamo bisogno di vivere e di rifare [...]. Dobbiamo leggere con altri occhi la storia e la letteratura. Noi sappiamo, ormai da parecchio tempo, che migliaia di formule morali puzzano di cadavere; sappiamo che certe figure letterarie non sono somiglianti ma mascherate. Noi non crediamo più a quel che s'è pensato, fino a qui, della nostra letteratura, non vogliamo più essere abbindolati dalla facilità cretina di quasi tutta la scienza; non vogliamo più cattivi gusti nell'arte ». E approda all'indicazione di un maestro, Verga appunto, di cui recupera l'attualità, in chiave antidanunziana ed in direzione espressionista, e del quale individua la peculiarità stilistica, orientata verso il « disimpegno » del narratore, il superamento dei predicati assiologici o del bruciante lirismo, e linguistica, diretta a veicolare contenuti popolari con quello strumento etnologico che è la lingua « dialettale »: « nella silenziosa grandezza del Verga noi troviamo una enorme espressione della nostra letteratura compiuta. Tutto ciò che il nostro popolo ha di più sano, di più vivo, di più spontaneo, è anche nell'arte del Verga; che sembra una di quelle impalcature fatte per tenere in qualche remota elevazione la nostra anima ».

Lo scrittore siciliano appare a Tozzi « grande e schietto come le cose più schiette della natura », « istinto di chiarezza ottenuto », che egli attingeva « senza né meno cercarlo », con « giustificazione spontanea ». Ma « non contentiamoci di sapere che Giovanni Verga esiste e che è grande: procuriamoci le occasioni di ritrovarlo in mezzo a noi; perché è certo che per essere sicuri di noi stessi bisogna tendere a mete più alte ».

Tozzi non sta dunque soltanto a monte della lettura novecentesca di Verga; nell'autore dei *Malavoglia* egli riconosce anche un archetipo culturale e letterario; modello e meta, quella di Verga gli appare una esperienza «fraterna» — come ha notato Aldo Rossi³ — da cui estrarre le componenti della «popolarità», della «spontaneità», della «naturalità», della «chiarezza», della «immediatezza»; ovvero quelle schegge della poetica verista che lo scrittore senese sviluppa in sintonia colla propria ipotesi operativa, come risulta evidente dall'insistenza con cui ne ribadisce i termini, giungendo fino ad una significativa coincidenza lessicale con le formulazioni verghiane, in alcune lettere coeve alla stesura de *Il podere*: «Per il romanzo ho dovuto tenermi alla linea che già c'era, che ho trovato ottima, perché pieno di quella *spontaneità* campagnola che s'imporrà»; e ancora: «Ho adoprato quel che c'è di più bello nel linguaggio dei contadini».

Se Tozzi insiste sulla germinazione spontanea dell'opera letteraria (riprendendo l'istanza verghiana dell'opera che sembri essersi «fatta da sé» come un «fatto naturale» che non serba «alcun contatto col suo autore, alcuna macchia d'origine», al fine di creare «l'illusione completa della realtà»), e stabilisce l'equazione opera d'arte = fenomeno naturale («Pensavo, allora, che da grande avrei scritto un libro differente da tutti quelli che io conoscevo: qualche storia ingenua e tragica che pareva uno di quei pampini che il vento mi faceva cadere tra le ginocchia; ecco: come c'è questo pampino, ci sarà il mio libro [...]. Ecco che il mio libro diventava la vita stessa, la gente cioè che conoscevo!», confessa in *Bestie*, del 1917), necessariamente deve anche procedere alla identificazione dello specifico strumento narrativo: il linguaggio, inteso come categoria discriminante il bello dal brutto artistico: «Gli svolazzi, gli scorci, le svoltate, le disinvolture, i pavoneggiamenti, le alzate della trama non contano niente [...]. Tutto consiste nel come è vista l'umanità e la natura. Il resto è trascurabile, anzi mediocre e brutto». E continua: «Ma io non sono un beghino; e so che qualunque parola può essere adoprata se lo scrittore riesce a mettere dentro ad essa un significato. Allora, quella parola diventa, necessariamente, bella e buona. Basta che sia di casa nostra, e non importa se figlia d'ignoti. Ma molti scrittori pigliano di squincio le parole; le

³ *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano. Il podere*, Padova, Liviana, 1972.

adoprano, cioè, non perché siano stati costretti a scegliere quelle e non altre. Le adoprano con una psicologia approssimativa ».

Diversamente che nel Verga, il cui travaglio linguistico è accompagnato da numerosi tentativi di formalizzazione della problematica lingua-dialetto, soprattutto a partire dagli anni di elaborazione dei *Malavoglia*, Tozzi non si sofferma e non articola enunciati critici sull'argomento, ma tutti i suoi romanzi rivelano l'accoglimento di suggerimenti costruttivi e l'adozione di cifre malavoglieschi.

Il riconoscimento del debito tozziano nei confronti di Verga non è certamente nuovo; anzi l'istituzione di un rapporto tra lo scrittore siciliano e il senese risale agli anni Venti e, significativamente, si deve a due siciliani: Pirandello e Borgese, che collocano l'autore de *Il podere* nella discendenza verghiana; mentre un altro siciliano, Luigi Russo, scinde la diade in senso del tutto negativo nei confronti dell'epigono ⁴.

Negli anni Trenta, di un Tozzi collegato alla tradizione verista si entusiasma la generazione di scrittori e critici giovani, certo non in sospetto di nostalgie regionalistiche e strapaesane, al contrario « europei » e « universali », come il « parigino » Dino Garrone, Berto Ricci ed Enrico Falqui (« Tozzi e Verga li abbiamo ripescati da per noi », afferma quest'ultimo orgogliosamente), fino a un altro siciliano ancora, Vitaliano Brancati, il cui apprendistato letterario si svolge sotto il segno dell'incombente presenza verghiana e della più discreta ascendenza tozziana ⁵.

⁴ Il drammaturgo agrigentino ricava dall'opera di Tozzi « l'impressione di cose vedute e vissute realmente... in una parola, l'insieme ha realmente creato per suscitazione spontanea di una continua, attenta, vigile momentaneità creativa tutta quella copia inesauribile di particolari vivi ». Per quanto riguarda Giuseppe Antonio Borgese, è opportuno ricordare che questi fu curatore ed editore di Tozzi, ed autore inequivocabilmente suggestionato dallo scrittore senese. Nell'edizione del 1923 de *I narratori*, Luigi Russo avanza invece molte riserve sull'opera di Tozzi, considerandone con prudenza l'influsso verghiano.

⁵ È interessante sottolineare significative corrispondenze tematiche tra alcune novelle brancatiane e i più noti romanzi di Tozzi. Ne *Il tempo vola*, racconto apparso sulla rivista catanese « Totalità », n. 2, 1933 (e poi riproposta col titolo *Paese di montagna*, ne « Il popolo di Roma », 24 agosto 1941), Vitaliano Brancati illustra infatti quel medesimo processo di regressione percorso dai fratelli protagonisti di *Tre Croci*, del 1920 (per una interpretazione psicanalitica dell'opera tozziana si rimanda a G. SAVOCA, *Introduzione ai romanzi di Federigo Tozzi*, Catania, Bonaccorso editore, 1977). Nel racconto brancatiano sono tre signorine che si ritirano in paese dalla città spinte dal bisogno economico, e si difendono da una realtà che esse sono incapaci di affrontare, regredendo nell'universo orale scandito dal rito pantagruelico del pranzo, dal bisogno ossessivo del cibo. Ancora più leggibile è la presenza tozziana nella conclusione di un romanzo, *Sogno di un valzer*, pubblicato da Brancati su « Quadrivio » dal 6 giugno al 14 agosto 1938 (come il precedente rac-

La critica contemporanea ha ormai acquisito i termini del rapporto Verga-Tozzi dandoli per scontati, dopo l'esplorazione metodologicamente ineccepibile, condotta in una sintagmatica a linee incrociate, di Aldo Rossi, e la sistematizzazione storica operata dalla profonda lettura di Romano Luperini⁶, ma anche riconoscendo la « diversità » tra il verismo canonico dell'autore dei *Malavoglia* e lo sgretolamento della coscienza del personaggio *deraciné* di Tozzi, l'inetto minato dalla propria disorganica relazione col reale.

L'analisi dettagliata di Rossi, che dedica un intero paragrafo all'uso del Verga ne *Il podere*, ha privilegiato l'enucleazione delle funzioni strutturali (presagio/disgrazia), dei codici culturali (i proverbi) e dei registri stilistici (corrispondenza tra descrizioni d'esterni e di pae-

conto, anche quest'ultimo è ora nel volume V. BRANCATI, *Sogno di un valzer*, a c. di E. Siciliano, note ai testi di R. Verdirame, Milano, Bompiani, 1982), il cui protagonista viene ucciso con un colpo d'ascia da un popolano che ha beneficiato. L'analogia col finale del *Podere* è sorprendente. D'altra parte Brancati poteva essersi accostato all'opera di Tozzi attraverso la mediazione borgesiana; infatti Borgese rappresentava per il giovane scrittore conterraneo un maestro, riconosciuto esempio di vita e d'arte, e inoltre la firma di Tozzi appariva sul diffuso periodico catanese « Giornale dell'Isola letterario » (qui furono pubblicati un brano tratto dal romanzo *Con gli occhi chiusi*, 1 aprile 1919, e il racconto *Marito e moglie*, 15 settembre dello stesso anno) dove anche la produzione tozziana veniva recensita con frequenti riferimenti a Verga (M. MASSA, ne *Gli scrittori nuovi: Federico Tozzi*, 1 giugno 1919, affermava che Tozzi passava « attraverso un naturalismo tra Verga e Renard »; e N. SCALIA, nella rubrica « Le novità in Italia », 1 giugno 1920, insisteva sull'affinità tra i due scrittori: « Emilio Cecchi, scrivendo di *Tre Croci*, ha notato un parallelo fra la cambiale dei tre fratelli e il carico di lupini dei *Malavoglia*: nuclei economici attorno ai quali ruotano unità disperate. Lasciando da parte il paragone, credo che fra Tozzi e Verga vi sia un'altra affinità anche più intima: il senso cristiano della colpa e del castigo, la relazione immortale fra il peccato e la pena ». L'interesse dei letterati siciliani per Tozzi è perciò dimostrato dalle numerose note critiche e informative sul senese (cfr., in proposito, il numero del maggio 1920 della rassegna letteraria romana « Compendio », che dedicò allo scrittore un numero unico con i contributi di Anile, Borgese, Pirandello, Anfuso, Villaroel...), con il quale il giovane Brancati si trovò naturalmente a doversi confrontare, riconoscendo in questi « il primo che tenti veramente di svegliarsi dal lirismo, e ci riesce. Ma, come accade a coloro che si svegliano improvvisamente, in seguito a una impressione forte, il mondo gli appare con violenza, con una direi quasi, 'improvvisità' che non lasciano tranquilli » (*Auguri alla letteratura italiana*, in « Popolo di Sicilia », 1 gennaio 1930). Per Brancati sono da mettere a confronto, e comunque sullo stesso asse antilirico, *Tre croci* di Tozzi, *Rubé* di Borgese e *Gli indifferenti* di Moravia, indicati, nel già ricordato articolo, come i tre romanzi che continuano il discorso narrativo iniziato da Verga. Con acuta coscienza della trasformazione avvenuta all'interno dei canoni del romanzo, Brancati traccia dunque una parabola che dal Verga dei *Malavoglia*, attraverso l'esperienza tozziana, giunge al decadentismo e al neorealismo (cfr. i numerosi articoli brancatiani su Verga e Borgese citati nel nostro *Posizioni critiche di Brancati giovane*, in « Quaderni di filologia e letteratura siciliana », vol. III, 1976, pp. 86-93).

⁶ *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1968.

saggi e modulazioni psichiche, in una diffusa *sehnsucht* romantico-crepuscolare), riscontrabili in entrambi gli scrittori, trascurando però, per consapevole scelta e dichiarata intenzione dello stesso studioso, « i particolari periferici ». Periferici, ma non marginali, perché attinenti la sfera di funzionamento morfosintattico del testo e costituenti perciò la verifica della resa della lezione malavogliesca nella pagina di Tozzi, uno dei più remoti e consapevoli sperimentatori del nostro Novecento letterario.

Posto Verga a « capostipite di una tradizione », come vuole il Devoto⁷, Tozzi diventa il mediatore di soluzioni stilistiche e moduli impressionistici già rintracciabili in quello, ma che nel nostro secolo devono fare i conti col rifiuto dell'intreccio, con la prevista, desiderata e mai realizzata « morte del romanzo », con la teorizzata disgregazione del personaggio. Un mediatore⁸ che, per cogliere l'essenzialità d'una « storia » nei suoi dettagli « marginali » e « insignificanti », dai quali scocca la scintilla dell'effetto-realtà, doveva necessariamente utilizzare gli stilemi della prosa impressionistica, gli accorgimenti dello stile no-

⁷ *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1962. In termini di storia linguistica, *I Malavoglia* sono apparsi allo studioso « la prima testimonianza di una tradizione di 'piani del racconto' diversa da quella classica ».

⁸ Insistiamo sulla funzione di mediazione ricoperta da Tozzi tra la prosa tardo-ottocentesca verista e la prosa novecentesca. Basti pensare all'esperienza di Pratolini, uno scrittore per il quale l'assunzione di elementi dialettali, il gusto espressionistico, la forma grafica analitico-arcaica, le similitudini antropomorfe, rimandano al *Podere*. Ma la tensione è verosimilmente diretta alla mimesi del grande modello malavogliesco, e l'ipotesi avvalorata dalle dichiarazioni dello stesso Pratolini: « Noi giovani si dovrebbero avere idee chiare ormai, e, alla voce 'romanzo' messi in paro con Palazzeschi, fermarsi a Tozzi e a Verga. Con questi contadini e con questi pescatori (*Podere* e *Malavoglia*) c'entra aria sana nei polmoni e ci giova allo spirito » (*Vita di Tozzi*, in « Il Bargello », VII, 1935, 13). E, ancor più esplicitamente: « La strada è quella, lo so, lo so da tempo, dall'epoca del *Quartiere* in modo particolare, è di quegli anni la mia vera lettura di Verga, anche se può sembrare assurdo per chi legge ora il mio libro » (cit. da G. PULLINI, *Tre lettere di Vasco Pratolini*, nella *Miscellanea di studi offerta a Armando Balduino e Bianca Bianchi*, Padova, 1962). Questo richiamarsi costantemente alla narrativa di Verga e Tozzi, accomunati senza preoccupazioni discriminanti e senza cogliere i tratti distintivi delle loro soluzioni formali, rivela come in entrambi si cercasse il remoto presagio di un'operazione di mimesi popolare ed espressività, che negli anni Trenta poteva collegarsi riduttivamente al discorso « strapaesano » e neorealistico, ma che apriva la strada ad una più risentita consapevolezza della infrazione, che doveva ormai consumarsi, delle norme del *code* romanzesco. Nota bene A. ASOR ROSA, in *Scrittori e popolo*, Roma, Savelli, 1965: « Forse proprio qui si comincia a capire il perché di una ripresa in fondo assai scarsa della problematica e dei suggerimenti verghiani nella letteratura realistica e neorealistica a cavallo della seconda guerra mondiale. Se il richiamo a Verga valeva il richiamo a Tozzi e a Palazzeschi s'intende bene che il Verga era letto in maniera assai particolare: come uno scrittore, molto probabilmente, ricco di verità locale ».

minale, il ribaltamento del punto di vista dell'indiretto libero, che nel romanzo dei pescatori di Trezza toccavano il vertice di realizzazione. Che poi l'estrazione e l'applicazione di identiche formule di scrittura più volte evidenzino lo scarto del significato (con tutte le implicazioni ideologiche e sociologiche facilmente intuibili) tra il testo-modello verghiano e il prelievo condotto da Tozzi, è risultato inevitabile.

Infatti, diversamente che per il siciliano, autore di quello « studio sincero e spassionato » che sono *I Malavoglia*, il Tozzi de *Il potere* « non analizza dall'esterno, non produce personaggi oggettivi, ma crea subito [...] il personaggio di crisi, indica l'effetto profondo che provoca, nell'individuo già sicuro di se stesso, polemico e problematico del romanzo ottocentesco, e nella sua anima o coscienza, il confronto con la società ingiusta, e con gli oppressi o compromessi da questa società. Questo effetto complica il personaggio borghese, ne fa un malato, ne ridesta i complessi di colpa, ne suscita l'introspezione, l'alienazione, il turbamento e l'angoscia, e lo porta verso una violenta reazione, verso la distruzione di se stesso, se non verso il tentativo di distruggere la società (e i suoi valori materialistici). Tutta l'invenzione del romanzo tozziano procede poi in questa direzione »⁹.

È una direzione che comporta la necessità di misurarsi con uno stile lontano dalla tradizionale partitura del racconto ottocentesco, dalla complessa orchestrazione dell'impianto sintattico, alieno dalle ampie ramificazioni e dalla propagazione melodica della subordinazione, prudente di fronte allo sconfinamento delle proliferazioni ipotattiche, ma anche di fronte alla radicalizzazione della potenziale ricchezza accumulativa della paratassi.

È, ancora, una direzione che implica il bisogno di confrontarsi con la prosa dei maestri del verismo, per quel che di pregnante, referenziale essa possiede, per l'esigenza conoscitiva che la detta (e si ricordi che gli elementi deittici s'accampano in primo piano nella pagina malavogliesca), senza tuttavia vincolarla alla cronaca (sempre nei *Malavoglia* i tempi verbali risultano deprivati di carattere eventivo).

Nasce così la preferenza tozziana per lo stile nominale, caratterizzato da una struttura semplificata, lineare, ellittica, procedente per scorcì, brachilogica e giustappositiva; si accentua il gusto per il sostantivo, rispetto alla voce verbale predicativa, e per una serie di procedi-

⁹ N. BONIFAZI, *L'alibi del realismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 121.

menti a segno funzionale zero, connotati dalla rinuncia ai legami di giuntura, miranti a collocare adeguatamente il sostantivo stesso nel periodo, a privilegiare l'uso del sintagma appositivo e di quello modale-associativo (con + sostantivo), elettivamente adoperato nei ritratti.

Ad una sommaria schedatura di quest'ultimo fenomeno sintattico condotta sui *Malavoglia* e sul *Podere*, risulta evidente il prestito « tecnico » da Verga, ma si evince anche un sostanziale smottamento ideologico nello spazio della scrittura tozziana.

Il *con* portatore di un forte valore modale è infatti nel testo verghiano collegato al procedimento ritrattistico (in cui viene registrata l'occorrenza più alta) ed è funzionale o alla ripetizione di sintagmi stereotipici, di risentita fissità formulare (ricordiamo i frequentissimi « con le mani sotto le ascelle », « col naso in aria », « col piccino in collo »...), o all'introduzione d'un supplemento d'informazione e quindi all'accentuazione del contenuto semantico, senza però che venga gravato l'andamento frastico con una voce verbale esterna in quanto descrittiva, e perciò senza spezzare la convenzione dell'impersonalità.

Lo stilema modale riporta in tal modo un tratto esterno legato come un marchio alla storia e al destino di un personaggio, spesso anticipandolo colla *mise en relief* del particolare d'un quadro successivamente delineato, o intensificandone i significati psicologici attraverso la creazione d'una corrispondenza tra evento e personaggio agente/paziente.

Ecco un esempio, dal capitolo VIII dei *Malavoglia*, dove si fa più concreta la rappresentazione dell'attività di contrabbando a cui si dedicavano alcuni abitanti di Trezza: « Piedipapera era venuto due o tre volte, ad ora tarda, a chieder di lui, colla faccia bianca e gli occhi stravolti, e le guardie doganali s'erano viste correre di qua e di là, tutte in faccende, col naso a terra come cani da caccia, e don Michele insieme a loro colla pistola sulla pancia, e i calzoni infilati negli stivali [...]. Don Michele [...] andava per la strada coi calzoni dentro gli stivali e la pistola sulla pancia »¹⁰. In questo brano il *con* introduce dei dettagli paralleli all'azione principale, sfumature psichiche evidenziate dallo stravolgimento dei tratti somatici, da atteggiamenti e da particolari degli abiti, concentrandovi una forza emotiva e una

¹⁰ Citiamo dall'edizione curata da G. Carnazzi, Milano, Rizzoli, 1980; il corsivo è nostro.

carica sentimentale, che sarebbero senz'altro andati perduti nei sin-
tagmi paratattici, e senza spostare il piano del racconto.

Ma gli esempi più significativi si riscontrano nei brani ascrivibili alla tradizionale « categoria » del ritratto-presentazione del personaggio, che in Verga è sempre preceduta dalla descrizione dell'ambiente e della situazione ¹¹.

La forma ritrattistica del Verga è impressionistica, comporta la scelta polarizzata di determinati oggetti che disegnano tratti fisici e psichici, dettagli dell'abbigliamento, gesti, movenze, abitudini, con una tecnica più che accumulativa « progrediente », cioè riprendendo, ripetendo, arricchendo di altre specificazioni i medesimi elementi nel corso dello svolgimento del discorso narrativo, mediante l'anadiplosi, l'anafora, che consente il ritorno espressionistico di sostantivi d'appoggio, la *repetitio*, la reduplicazione, la prolessi di pronomi, la ridondanza e il pleonasma, a fini informativi e di legamento interno, la ditologia sinonimica (e si vedano le endiadi che costellano l'apertura del romanzo). Così, il ritratto di 'Ntoni Malavoglia procede per ripetizioni, che collegano gli elementi al tempo del passato nel racconto, e per successive indicazioni, che seguono il personaggio durante l'evolversi della vicenda, per le quali spesso vengono utilizzate similitudini sempre rifacentisi al codice culturale antropologico dei « primitivi » di Trezza, come il paragone botanico dei fichidindia o quello che rinvia all'iconografia agiografica popolare del San Michele Arcangelo, o

¹¹ Ancora Devoto suggerisce le ragioni della tecnica ritrattistica malavogliesca: « Nel racconto tradizionale, il personaggio preesiste astrattamente, come un tutto, al racconto. Concretamente non esiste, non diventa efficiente, senza una descrizione appropriata: tale il padre Cristoforo, tale la monaca di Monza. Quando si ammettono più piani stilistici, il personaggio preesiste al narratore. Concretamente e come tale, non lo si conosce che a gradi. Prima si sente un nome, preso fra i molti [...]. Poi appare un particolare fisico; solo alla fine se ne ha un quadro che, per la maggioranza, rimane sempre approssimativo » (op. cit., p. 208). In quanto al posto che occupa nei *Malavoglia* il personaggio del giovane pescatore, si ricordi che l'opera è stata letta come « il romanzo di 'Ntoni Malavoglia » da P. M. SIPALA: « È indiscutibile l'intenzione dell'autore (che si muove tra i moduli di una cultura meccanicistica e deterministica) di porre come causa determinante del dramma collettivo dei Malavoglia, il dramma personale di 'Ntoni e di affidare a lui, quello che oggi — secondo uno statuto semiologico — si definisce il ruolo di personaggio-commutatore, spia della presenza nel testo dell'autore. Per essere il più coerente portatore della tesi verghiana sino ai suoi effetti catastrofici (non il protagonista in senso tradizionale cioè l'attore principale e neppure il ' direttore del gioco ', colui che tiene in mano le redini dell'intreccio, ma semmai la ' forza tematica ', il personaggio che dà all'azione il suo primo impulso dinamico » (*Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia e altri saggi*, Bologna, Patron, 1983, p. 10).

quello zoomorfo di « come un cagnaccio »: « 'Ntoni, il maggiore, un bighellone di vent'anni [...] quel pezzo di giovanotto [...] piantato come un pilastro su quei piedacci che sembravano pale di ficodindia [...]. Pareva San Michele Arcangelo in carne ed ossa, *con quei piedi* posati sul tappeto, e quella cortina sul capo, come quella della Madonna dell'Ognina, così bello, lisciato e ripulito [...] il ragazzo stava ritto impalato, grattando *colla mano* la spalliera di una bella poltrona [...]. 'Ntoni arrivò *col berretto* sull'orecchio, e la camicia *colle stelle* [...] seduto sulla riva, *colle gambe distese*, e la schiena appoggiata ai sassi; che allora se pure stava un momento *colle mani* sotto le ascelle nessuno gli diceva nulla [...] gli toccava star sulla strada come un cagnaccio, *colla coda* fra le gambe e il muso a terra, borbottando [...] *colla faccia* scura [...] giallo come un morto, *col pugno* sul fianco e il giubbone vecchio sulle spalle [...] girando gli occhiacci intorno [...] giallo come una candela [...] tornava *colla sporta* sotto il braccio [...] coperto di polvere e *colla barba* lunga [...] ed egli mangiò in silenzio *col naso* nel piatto [...] *colla voce* tremante [...] *colla sporta* in mano [...] *cogli occhi* lustrati [...] *cogli occhi* fissi a terra, e il capo rannicchiato nelle spalle ».

Le citazioni, che abbiamo tratte da tutti i capitoli del romanzo, dal primo al quindicesimo, illuminano l'esperienza di degradazione morale del personaggio attraverso sensazioni per lo più visive che registrano la percezione della gente del paese e, sintatticamente, mediante il sintagma modale inserito in un tessuto stilistico nominale.

Viceversa, in Tozzi, la presentazione del personaggio centrale, Remigio Solmi, è concentrata in una sequenza descrittiva di forma elencativa, con una tecnica che è stata definita di « aggregazione », in cui prevale l'accumulazione dei particolari fisici, secondo la normativa del romanzo ottocentesco, ma che tuttavia da questo si diversifica perché lo scrittore non affida l'autenticità alla completezza del quadro ma al cumulo, in un gioco finemente calcolato di contrasti. Ne deriva che, rispetto al modello malavogliesco, nel senese risulta meno esasperato lo scarto dalla tradizionale impostazione del protagonista nell'economia del congegno romanzesco, ma la fruizione di alcuni usi prosastici, la cui ascendenza verghiana è indubitabile, rimanda direttamente alle pagine dei *Malavoglia*. Basti pensare alla corrispondenza tra paesaggio e stato d'animo, che anche nel *Podere* raggiunge esiti di as-

soluta coincidenza, la posologia accurata della sintassi (il dosaggio sostantivo-aggettivo-verbo è equilibrato a tutto vantaggio del primo termine), la propagginazione del verbo essere e della proposizione reggente, che è spia di adesione al parlato.

Ecco come Tozzi presenta il protagonista de *Il podere*: « Remigio Solmi aveva venti anni [...]. Egli aveva gli occhi di un castagno chiarissimo e limpido, che non somigliava a nessun altro, quasi sbiadito, qualche volta, pareva che tremassero e si accendessero come quelli dei conigli. I baffi, meno biondi dei capelli, d'un colore bruciato, erano attaccati con le punte alle guance; il mento un poco tondo e forato nel mezzo. Il suo viso, quasi sempre rassegnato, era ora diventato febbrile [...]. Egli aveva un aspetto triste e affaticato; e, quasi da una settimana, non s'era fatto la barba [...]. Inoltre, Remigio, timido e inesperto »¹².

Non si registra, nella descrizione, l'occorrenza dello stilema modale, così come manca quell'insistente *repetitio* che nel romanzo verghiano accompagna i personaggi fin dal loro primo apparire, e che risulta avvalorata da tutta una serie di formule reduplicative (« zitti zitti », « serio serio », « adagio adagio », « mogio mogio », « cheto cheto », « scuro scuro »...), di risentita espressività, attribuenti alla frase un tono tetro e una cadenza di scarna monotonia. Se in Tozzi qualche esempio si può segnalare (« Stette un bel pezzo zitto zitto », « parlava fitto fitto », « l'erba nasceva lunga lunga »...), questi accentuano piuttosto i *tics* del significante e sottolineano i passaggi salienti del racconto: l'allucinazione monomaniacale dell'introverso protagonista, l'ostilità persecutoria dei personaggi oppositivi, il processo di « pietrificazione » della natura.

Altrove Tozzi fruisce del sintagma nominale preceduto dal *con*, e riporta in tal modo simultaneamente quei dettagli sovrasensibili che accentuano il ritmo incalzante dell'enumerazione, contribuendo ad accrescere l'intensità delle sensazioni e degli stati d'animo. Si pensi alla descrizione di Giacomo, il padre di Remigio, che ricopre nei confronti del figlio la medesima funzione antagonistica (ma con una scoperta componente edipica) di quella svolta dal vecchio Padron 'Ntoni, portavoce della filosofia della rassegnazione, rispetto al nipote.

¹² Citiamo dall'edizione delle *Opere*, a c. di G. Tozzi, vol. I, Firenze, Vallecchi, 1961.

Citiamo qui, di seguito, momenti della rappresentazione verghiana del *pater familias*; anche in questo caso lo scrittore utilizza la ripetizione di alcuni particolari, « fissati » una volta per tutte all'inizio della presentazione del personaggio col sintagma modale, e quindi ribaditi senza variazioni, per indurre alla sincronizzazione delle varie tappe narrative nel corso dello svolgimento temporale della storia.

I momenti narrativi del passato vengono così riattualizzati perché « riconosciuti » dal lettore, ma anche rinnovati e innalzati per il loro alto « tasso » di presenza nel racconto. Con la ripetizione dello stereotipo (immutato non solo semanticamente ma anche sintatticamente), Verga provoca l'innalzamento della pressione semantica che accompagna lo sviluppo dell'evento: « padron 'Ntoni passava per testa quadra [...] piegato in due, più vecchio di cent'anni [...] *colle mani* tremanti, come fanno i vecchi [...] e se la sciatica piegava il vecchio come un uncino [...] così rosso e curvo come un amo [...] era venuto apposta a cercarlo *colla testa* bassa, e tutto curvo [...] gettandogli al collo le braccia rattrate come radici di vite [...]. Il vecchio se ne andò desolato, scuotendo il capo, *col dorso* curvo [...]. Il povero vecchio [...] *con le gambe* che gli si piegavano ad ogni passo, *colle lagrime* negli occhi [...] Padron 'Ntoni adesso era diventato del tutto un uccellaccio di camposanto [...] rotto in due, e *con quella faccia* di pipa [...] *colle spalle* al muro [...] come un bambino, perché di sera non ci vedeva più, peggio di una gallina [...]. Egli rispondeva sempre di sì, *col capo*, *col mento* sul petto [...] *cogli occhi* spenti [...]. Il vecchio, *colle mani* sul bastone [...] cercando qua e là *cogli occhi* morti e *col mento* sul bastone [...] *con certi occhi* [...] *colla faccia* bianca e disfatta [...] li accompagnava cogli occhi ».

Ed ecco come Tozzi ritrae Giacomo, offrendo per prima cosa la visione di un moribondo e riassumendo in un secondo momento, dal punto di vista del narratore onnisciente, le vicende centrali della vita di questi (vedovanza, rapporti difficili col figlio, relazione amorosa con Giulia, secondo matrimonio con Luigia) e illustrandone le peculiarità psichiche (« Il suo carattere aspro e cupo gli aveva dato fama di cattivo »...): « le sue labbra si erano afflosciate e screpolate, deformando la bocca; gli occhi non erano più neri; ma, *con le sclerotiche* gialle e segose, le pupille parevano vizzate. Le mani [...] appoggiate dalla parte del dorso e aperte, cercavano di chiudersi senza riu-

scirci [...]. Giacomo aveva gli occhi chiusi, *con le palpebre* quasi trasparenti e violacee; dalla bocca mezzo aperta, respirava affannando e interrompendosi quando il rantolo gli chiudeva la gola. Le narici diventavano sottili e ceree [...]. Una volta sola, aprì la bocca: la lingua e il palato erano chiazzati di rosso scuro [...] le mani gli si gonfiarono. Il cadavere era diventato, come improvvisamente, d'un giallo spaventevole ».

L'analitica descrizione di Tozzi (il cui impressionismo è riconoscibile nell'evidenziazione coloristica, per le « macchie di colore » che rimandano alla tecnica pittorica del puntinismo cromatico), non comporta l'adozione di stilemi nominali con cui offrire dati concreti e oggettivi, precisi e perentori, ma richiede piuttosto di soffermarsi sui toni espressionistici, e di impostare perciò la sequenza sulla paratassi (periodi brevi, punteggiatura frequentissima, sintagma completo di voce verbale).

Semmai, la lezione di stile nominale che a Tozzi proveniva dalla frequentazione verghiana è riconoscibile nella posizione privilegiata che occupa, nel corpo della frase, l'elemento nominale, generalmente posto ad *incipit*, qualunque sia la sua funzione nella catena sintattica, e molto spesso ribadito da riprese testuali di valore intensivo, retoricamente attestate dall'anadiplosi.

Quanto è stato fin qui notato, trova conferma nei ritratti di tutti gli altri personaggi dei *Malavoglia* e del *Podere*. Personaggi di rilievo, come la Longa e Mena e la Luigia tozziana, figure femminili con funzione vicaria, a cui è demandato il compito di controllo e difesa dei sentimenti domestici; ma anche attanti, personaggi del coro, che fanno da contrappunto e commento alle azioni dei protagonisti; o, infine, antagonisti, da cui scaturisce la rovina dei personaggi-pazienti: zio Crocifisso, che con la sua avidità determina il crollo economico dei Malavoglia, Barbara che avvia il processo di disfacimento psichico di 'Ntoni, Rocco Spatu che è l'alter ego negativo del giovane pescatore; e Giulia, che con le sue richieste di pagamento d'un inesistente credito innesta la reazione a catena delle sventure di Remigio, Berto l'assalariato « tarchiato e grosso; *con la testa rotonda*; la fronte stretta come la lama di un coltello; gli occhi porcini e lustri », astuto ladro e rancoroso, che ucciderà il padrone odiato¹³.

¹³ Ha benissimo notato Rossi (op. cit.) che nella cinesica verghiana ruotante in-

Dunque, la tecnica ritrattistica di Tozzi risulta disciplinata da un ordine retorico (l'annuncio, il dettaglio, l'impressione finale di *naturalità*), mentre in Verga il protocollo del codice del ritratto appare meno obbligante e coercitivo, più libero e attento al ritmo interno del racconto; ma l'aspetto morfosintattico risulta sostanzialmente simile. Ciò si evince, in particolare, dalla rappresentazione che entrambi gli scrittori fanno dei personaggi che rivestono un preciso ruolo « sociale », che emblemizzano cioè quel sistema di potere avvertito come entità trascendente, malevola o implacabilmente indifferente. Esso è attualizzato nei tutori dell'ordine (don Michele, « colla pistola sullo stomaco e i calzoni dentro gli stivali [...] baffuto e col berretto galonato », nei *Malavoglia*; il brigadiere che compare nel *Podere*: « La sera, andò alla Casuccia un brigadiere; che né meno scese da cavallo; e, lasciandosi i baffi, chiese quanto tempo la mucchia aveva messo a bruciare. Poi, non sapendo quel che dire, mise a galoppo il cavallo: la serata limpida lo invogliava a correre »); nei depositari del potere giuridico (l'avvocato Scipioni, con le sue « chiacchiere », e il presidente del tribunale « col robone nero e la tovaglia sotto il mento », nei *Malavoglia*; gli avvocati Sforzi e Boschini, il notaio Pollastri, il giudice dinanzi a cui compare Remigio e che, « lasciandosi i baffi », lo condanna ingiustamente); nei ministri del culto ufficiale (don Giammaria, il vicario egoista che, temendo il contagio del colera, « rimase sulla soglia [...] tenendo raccolta e sollevata la tonaca »; e il prete « giovane muscoloso, bruciato dal sole, con gli occhiali turchini e la tonaca troppo stretta per il suo grasso », di Tozzi); tutti significativamente dipinti nei simboli esteriori (la divisa, la toga, le facciole, la tonaca), che ne segnalano l'appartenenza a una casta e a un apparato di potere.

Si può dunque affermare, sulla traccia di queste esemplificazioni, che l'eredità stilistica verghiana è riconoscibile in Tozzi nei limiti della tecnica impressionistica del ritratto e nella fruizione non esasperata, anzi accorta, dello stilema-principe della prosa verghiana, che è quello del sintagma modale-associativo coll'ellissi dell'elemento verba-

torno alla disgrazia si segnala il riferimento ad un codice che risulta anche in Tozzi. Infatti il movimento che attuano i personaggi alla notizia, nell'attesa o nel compimento d'una sventura è il sedersi, perché le gambe « si piegano ». Così avviene nei capitoli IX, XI, XIV dei *Malavoglia* e nei momenti di maggiore tensione del *Podere*, quando la mucchia va a fuoco, o quando Berto prende l'accetta con cui ucciderà e la moglie « si mise a sedere », ormai certa del dramma che sta per consumarsi.

le. C'è in Tozzi — rispetto a Verga — un più evidente aspetto « illocuzionario », per cui le descrizioni servono all'attribuzione di una qualità al soggetto delle stesse; e tuttavia la lezione fondamentale della scrittura naturalistica, la preferenza per lo stile nominale, è dallo scrittore senese acquisita nei suoi termini sostanziali, ovvero nella sua funzione di rinnovamento della trama sintattica, in direzione semplificante ed essenzializzante, e di potenziamento della tastiera dei piani del racconto. Questi si avvalgono della scarnificazione sintattica per arricchirsi di dissolvenze, in un rapido trascorrere di impressioni che si sovrappongono e si stratificano, funzionalizzando l'elisione verbale.

In effetti, se Tozzi non fruisce ampiamente del costruito modale-associativo, mostra però di preferire altre formule sempre riconducibili allo stile nominale: il complemento avverbiale che funge da sintagma apposizionale, accompagnato per lo più da un aggettivo, e quindi caratterizzato dalla struttura bimembre (« a piedi scalzi », « a testa bassa », « a capo chino », « a testa alta », « a bocca larga »...), di cui in Verga appare solo qualche esempio (« a piedi scalzi », « a capo chino »).

Soprattutto Tozzi ricorre largamente alle enumerazioni appositive, con cui realizza il duplice scopo di alleggerire sintatticamente il periodo e di polarizzare l'attenzione su alcuni dettagli isolati e significativi (cioè espressivi), facendo convergere in questi le linee portanti del racconto. E' una tecnica di focalizzazione desunta dal testo verghiano, le cui suggestioni echeggiano e che la similarità del contesto fa, in alcuni passaggi, risaltare con immediatezza. In entrambi gli scrittori infatti il costruito riporta a una pittura d'ambiente densa di richiami emotivi. Ma nel siciliano prevale, anche nel trattamento enumerativo, l'intento di concentrazione, per cui egli raggruppa enunciati contenenti segmenti minimi collegati per polisindeto, concludendoli in una formula finale riassuntiva di tono colloquiale: « Nella casa del nespolo c'era pure la stalla pel vitello, e la tettoia pel mangime, e ogni cosa »; « Ah Nunziata! chi l'avrebbe detto, quando stavamo a chiacchierare da un uscio all'altro, e c'era la luna, e i vicini discorrevano lì davanti, e si udiva colpettare tutto il giorno quel telaio di Sant'Agata, e quelle galline che la conoscevano soltanto all'aprire che faceva il rastrello, e la Longa che la chiamava pel cortile, che ogni cosa si udiva da casa mia »; « Ci avevano pure le galline nel pollaio, e il vitello nella stalla, e la legna e il mangime sotto la tettoia, e le reti e

ogni sorta di attrezzi appesi, *il tutto* come aveva detto padron 'Ntoni ».

In Tozzi, la funzione sintattica apposizionale, ostentata fin dalla punteggiatura esplicativa e fortemente segmentante (con preferenza per i due punti ed il punto e virgola), implica invece una serie di espansioni di varia natura, complementari, attributive, appositive, all'interno delle quali l'omissione di connotatori ed indicatori di funzione persegue un ritmo conciso, il quale trova il proprio *medium* narrativo nell'andatura frammentata, nell'annotazione essenziale, volutamente spoglia di precisazioni atte ad inserire questi brani sincopati in un tessuto di rapporti definiti e mirante ad imporsi per la propria spoglia evidenza.

Riportiamo un brano tratto dal *Podere*, a titolo esemplificativo: « Da una parte dell'aia c'era la capanna: un fabbricato piuttosto basso, tarchiato, con il tetto spiovente da due parti, fin quasi a terra; con l'uscio sciupato da lunghe spaccature: con un trogolo di legno appoggiato al muro; con due finestre che invece degli sportelli eran tappate da mannelle di paglia. La parata era dall'altra parte dell'aia; piuttosto grande, fatta di mattoni doventati d'un rosso quasi nero; e, tra i mattoni, ciuffi di capperi. Attaccate alla parata, dinanzi alla capanna, la casa degli assalariati e quella padronale, con tre porte: alcuni correggiati, tra porta e porta, messi ad uncini di ferro; e, sotto le finestre, cinque scale di legno, da piante, infilate a due pioli. Di fianco alla casa, s'andava nel campo e nelle stalle; più basse e dietro ».

Come si può agevolmente osservare, c'è in Tozzi, rispetto al modello verghiano, una maggiore duttilità nell'utilizzare il costruito apposizionale: egli rifiuta il pesante andamento frastico costruito con predicati verbali ripetuti, quali *aveva* e *c'erano*; si serve di sostantivi apposizionali, che sono come « vette » (Herczeg) su cui sono imperniate le proposizioni.

In conclusione, Tozzi fruisce dell'esperienza verghiana per conciliare le due « tendenze opposte della sua scrittura narrativa, quella centrifuga, che tendeva a fissarsi sulla rifinitura del particolare irrelato, quella centripeta, che tendeva ad attrarre sul nucleo centrale quei frammenti stravaganti vocati ad una vita indipendente » (Rossi). Perciò utilizza i procedimenti fondamentali dello stile nominale, privilegiato dalla prosa impressionistica del naturalismo, e ferma in particolare la propria attenzione sui costrutti appositivi, entro una sintassi

sostanzialmente ipotattica, attingendo un ritmo sincopato mediamente l'elisione delle voci verbali.

In tal modo può accogliere nel suo discorso narrativo (anche per mezzo dell'indiretto libero)¹⁴ le voci « spontanee » dei suoi contadini, e però « difficilmente si può sostenere che abbia approfittato della lezione dei *Malavoglia* dove il racconto è veramente delegato ai codici culturali del coro popolano di Acì Trezza ». Ecco perché anche là dove Verga appare più « esuberante » di Tozzi, è sempre più consapevole degli strumenti linguistici con cui realizzare il proprio progetto di « naturalizzazione » del racconto¹⁵.

Progetto che a Tozzi doveva apparire in tutta la sua disperante dimensione utopica; perché l'improponibilità di una lettura razionale e sistematizzante del reale è diventata, nello scrittore del Novecento, inattuabilità di una rappresentazione strutturalmente organica e linguisticamente « obbiettiva ».

¹⁴ Pagine definitive sull'indiretto libero ha scritte Leo Spitzer, commentando l'analisi del Devoto: « L'originalità della tecnica del Verga dei *Malavoglia* consiste dunque, non nell'*erlebte Rede* [...] ma nella filtrazione sistematica della sua narrazione in un romanzo intero, dal primo fino all'ultimo capitolo, attraverso un coro di parlanti popolari semi-reale [...]. Il parlare corale di Verga mostra meno l'affascinamento personale dell'autore, è più costante e più pacato nell'evocazione di un pensiero popolare permanente, che pervade tutto il romanzo [...]. Il gusto del 'documentario' da parte del romanziere deve diventare predominante, e questo implica un'adesione fedele a quello che fanno e dicono i suoi personaggi, meno a quello che possono sentire o pensare » (il saggio spitzeriano costituisce l'introduzione all'edizione citata del romanzo verghiano, p. 20 e sgg.). Al contrario, al discorso indiretto libero Tozzi affida la possibilità di penetrare nell'intimo del protagonista, di coglierne i sussulti di coscienza, di trascriverne la nevrosi ossessiva; come avviene nel discorso rivissuto di Remigio (che s'interroga dinnanzi al padre morente con un lungo monologo interiore, o s'abbandona ad una contemplazione interiorizzandola, o insegue cupe fantasticherie); o nell'embrionale indiretto dell'avvocato Boschini; o nei malevoli auguri di Giulia (« Possibile che non venisse giù una grandinata [...] »). Mentre dunque in Verga è sempre resa col *medium* dell'*erlebte Rede* la competenza linguistica del monologante nel rapporto col reale, in Tozzi il discorso indiretto libero « è l'autentica voce di un inconscio irrimediabilmente opposto alla realtà delle cose, dal rapporto con le quali non può che scaturire quindi una condizione di angoscia » (E. CANE, *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Silva, 1969).

¹⁵ I giudizi riferiti sono formulati da Aldo Rossi, op. cit.

GIOVANNI CECCHETTI

I MALAVOGLIA NEL MONDO DI LINGUA INGLESE.
LE TRADUZIONI

Nel mondo di lingua inglese *I Malavoglia* hanno avuto assai poca fortuna, come si può constatare dalle traduzioni più ancora che dagli sparuti contributi critici, sempre limitati ai rarissimi specialisti arroccati nella torre d'avorio di qualche Campus. Perché, alla fin dei conti, la fortuna d'un'opera letteraria in terra straniera coincide con la fortuna delle sue traduzioni.

Sappiamo tutti quali e quante difficoltà debba affrontare e risolvere il traduttore d'un testo come *I Malavoglia*, sia per lo stile nuovissimo — di cui era conscio il Verga stesso, come testimoniano le lettere al traduttore franco-svizzero Edouard Rod, dal quale esigeva una versione fedelissima e al quale mandava liste di parole insolite — e sia perché alla fine dell'800 e al principio del '900, la vicenda del romanzo si poteva benissimo fraintendere come un puntiglioso racconto non solo naturalistico ma addirittura folklorico, quando appunto il folklorismo era diventato di moda. Nemmeno in Italia lo stile verghiano era sentito nella sua novità; basta pensare alla critica contemporanea che preferiva ben altri scritti, come *Malombra* del Fogazzaro, per esempio, uscito proprio nello stesso anno de *I Malavoglia*.

Ora, quando ci si mette a tradurre un'opera letteraria, bisogna avere dei principi ben definiti e ben fermi. Perché tradurre significa trasporre da una cultura all'altra, con tradizioni spesso totalmente diverse; per cui la stessa parola, una volta travasata in un equivalente straniero, corre il rischio di assumere (ma non deve farlo) risonanze e sensi che nell'originale non ha, oppure può perdere (ma non deve) le risonanze e i sensi che aveva. Si sa che il mondo paesano de *I Malavoglia* vive in una sfera di battibecchi, di commenti, di proverbi, di ammicchi e di silenzi, che costituiscono l'essenza stessa dei personaggi, e li creano. Le parole hanno spessissimo un valore fonosimbo-

lico, che va molto al di là dei significati apparenti, portando incessantemente in luce speranze e delusioni sempre troncate da quegli stessi avvenimenti esterni che sembrano produrle. Di qui il continuo e originalissimo uso del discorso indiretto libero, o « dialogo interiore », come lo chiamò il Russo, o « monologo interiore », come potremmo chiamarlo noi, sebbene rimanga ancora in embrione, per mezzo del quale il Verga si eclissa, facendo parlare i personaggi, che in tal modo raccontano se stessi, rivelando insieme la loro personalità e la loro storia. Il romanzo de *I Malavoglia* è tutto iscritto in questa zona interna, cioè in questa maniera di evocare, di cui lo stile è parte essenziale.

La prima traduzione inglese de *I Malavoglia*, fatta da Mary Craig, uscì a New York nel 1890 e fu ristampata a Londra nel 1891; non vi furono ristampe successive. Né ebbe molta diffusione, se nel 1923 D. H. Lawrence ne parlava in un progetto d'introduzione alla sua versione del *Mastro-don Gesualdo*, che poi sarebbe stata aggiunta ad altri scritti postumi in un volume del 1936, e la dava come ancora reperibile. Il lavoro di Mary Craig fu presentato da un notissimo romanziere del tempo, William Dean Howells, il quale trovava nel romanzo verghiano un grande esempio della « nuova » letteratura. Infatti, avendo accennato alle novelle di *Vita dei campi*, osservava: « Dopo alcune escursioni nell'area del naturalismo francese, [il Verga] ritorna qui alle fonti originarie della sua ispirazione e ci offre un capolavoro del miglior realismo ». Più avanti chiamava il Verga « poeta ». Che, lasciando stare le « escursioni », è senz'altro notevole, specialmente se si pensa che queste osservazioni furono fatte da un americano in un periodo in cui la stessa critica italiana non si sognava nemmeno di considerare *I Malavoglia* un « capolavoro » e il Verga « un poeta ». Ma quel che meraviglia ancor di più è che un giudizio d'un'esattezza tale fosse stato sollecitato dal testo della Craig, anziché dal romanzo nella sua interezza.

I Malavoglia della Craig sono scritti in una lingua quanto mai scorrevole, che somiglia molto alla lingua media di tante opere inglesi e americane della fine del secolo scorso. Non sembra che la traduttrice si sia posto il problema stilistico dell'originale e della sua trasposizione; se ha aderito a un principio, è stato quello di trasferire a un livello che corrispondesse a quello a cui erano abituati i lettori comuni del tempo. Con il risultato che i suoi *Malavoglia* non

hanno individualità espressiva; anzi là dove il Verga ripete le crudeltà e le reticenze che costituiscono la vita quotidiana dei personaggi, la Craig le cancella o le appiattisce, per dare alla pagina la fluidità del discorso borghese e salottiero. Certo non ci si poteva aspettare che nel 1890 la Craig sentisse tutta la dura melodia del testo italiano, le risonanze dialettali che scorrono nel sottofondo di tanti periodi creando quell'inconfondibile senso di vitalità, quasi una forte realtà scoperta in un linguaggio insieme mitico e reale. Né ci si poteva aspettare che la traduttrice capisse tutte le parole, come « sciara », per esempio — prima reso con « cliff », ossia « rupe », poi con « wet rocks », ossia « scogli bagnati », e poi con « beach », ossia « spiaggia » — o come « malabestia », reso con « mallet », ossia « martello », oppure come quando, vedendosi innanzi i Malavoglia che « s'arrabattavano a far quattrini » traduce con « [they] were mad after money », che significa che « erano ossessionati dai quattrini », nel senso di Mazzarò e non in quello di chi è caduto in miseria e vuol risparmiare per poter riacquistare la casa perduta. Questi, e tanti altri, sono errori facili e si possono anche perdonare a uno straniero che si « arrabatta » con una prima versione. Ma ci si aspettava invece lo sforzo di trasporre il testo in modo che desse almeno un'idea della sua sostanza. Per cui non si possono perdonare altri errori, che indicano sordità alla logica e alle suggestioni interne della pagina. Se si legge, per esempio, il primo paragrafo del terzo capitolo, così ricco di toni popolareschi, si nota subito come l'espressione che completa « il giorno era apparso nero peggio dell'anima di Giuda » con l'insistere sulla brutta domenica « di quel settembre traditore che vi lascia andare un colpo di mare fra capo e collo », si scopre il « settembre falso » (« false September »), che oblitera l'associazione con l'anima di Giuda, e il « colpo di mare » che diventa « una tempesta » (« a tempest »), distruggendo l'immagine così viva del linguaggio popolare. Si può infatti dire che per tutta la traduzione il linguaggio popolare venga regolarmente eliminato, e che la Craig pettini sempre il più possibile il suo testo allo scopo di renderlo « normale ».

La traduzione sembra migliore quando l'originale verghiano riflette un tono peculiare a tutti i paesi costieri, fra gente di mare e di pesca, come appunto sulla costa della Nuova Inghilterra, dove viveva la Craig. Eppure anche allora lascia insoddisfatti. Se il Verga scrive: « Intanto la *Provvidenza* era scivolata in mare, col becco in aria

come un'anitra, e ci sguazzava dentro, si godeva il fresco, dondolandosi mollemente nell'acqua verde, che le colpettava attorno ai fianchi, e il sole le ballava sulla vernice», egli ci offre tutta una serie di proiezioni semi-antropomorfe, semplicissime ma quanto mai poetiche, lasciando che i Malavoglia e gli abitanti del villaggio trasferiscano la loro gioia sulla barca. Ebbene, la Craig traduce: «*Meanwhile the Provvidenza had slipped into the sea like a duck, with her beak in the air, and danced on the green water, enjoying its coolness, while the sun glanced on her shining side*». Qui la *Provvidenza* «è» come un'anitra, anziché avere il becco in aria come un'anitra; ma più grave è la scomparsa dell'immagine «e ci sguazzava dentro» e la perdita dell'acqua che «le colpettava attorno ai fianchi» e infine del «sole [che] le ballava sulla vernice», il quale s'è trasformato nel «sole che ne occhieggiava il fianco splendente». È chiaro che qui siamo davanti a un rifacimento, o al massimo a un'imitazione, piuttosto che a una traduzione.

Ma come era da prevedere, la sordità della Craig ha manifestazioni ancor più capillari in quei passi in cui cambiare il sottofondo di una frase o addirittura di una parola può significare distruggere tutta l'atmosfera in cui circola lo spirito del personaggio. Nell'ultimo capoverso del romanzo, indubbiamente importantissimo sia come conclusione della vicenda umana di 'Ntoni che come visione quanto mai suggestiva del villaggio che ha in lui degli echi profondissimi, leggiamo che 'Ntoni stesso rimase a sedere sul muricciolo di massaro Filippo finché «cominciarono ad udirsi certi rumori ch'ei conosceva, e delle voci che si chiamavano dietro gli usci». La Craig ci racconta che 'Ntoni «*sat there until certain sounds that he knew began to be heard, and voices called to each other from the doors*», con il risultato che il «*began to be heard*», essendo un impersonale generico, non rende il fatto che allora era proprio 'Ntoni, anzi solo 'Ntoni, a sentirli. Peggiora è il «*voices called to each other from the doors*», sia perché non si sa che era ancora 'Ntoni a udirle, e sia soprattutto perché si chiamano «dagli usci» e non «dietro gli usci», come dice il Verga e che è ben altra cosa. La versione inglese elimina la narrazione come discorso indiretto, come fatto che nasce dall'interno del personaggio, per affidarsi a un racconto piuttosto incolore e scolastico.

Nella seconda parte del medesimo paragrafo sembra che la Craig abbia avvertito la rilevanza del verbo «cominciare», che attraverso

L'iterazione vuol darci l'inconscio di 'Ntoni, il quale sente che anche lui sta per « cominciare » una diversa fase della sua vita. Ma cade in errore quando deve tradurre « la sua giornata », detto dello zio Santoro delle barche seminate sul mare amaranto, e infine di Rocco Spatu. La Craig traduce costantemente con « his » o « their » « day's work », che vuol dire la sua, o la loro, « giornata di lavoro », oppure « il lavoro della [sua o della loro] giornata », che si potrà forse dire delle barche, ma non certo dello zio Santoro e di Rocco Spatu, a meno che non si voglia metter sulle parole un forte accento di sarcasmo, che nell'originale non c'è. Perché nel Verga « la giornata » è di ciascuno e di tutti, è il ripetersi sempre uguale del tempo, un eterno ritorno di gesti e di ore.

Ma ciò che più sconcerta ne *I Malavoglia* della Craig sono le omissioni, che occorrono in ogni capitolo, e che possono esser fatte di poche parole o di una frase, oppure di un capoverso intero, o addirittura di pagine e pagine, cosicché il romanzo nella sua totalità risulta un'opera diversa da quella scritta dal Verga; e questo non solo per lo stile borghesizzato, ma per la vicenda stessa, ristretta ai personaggi principali (anche loro spesso trasformati, come ho già fatto intendere), e priva di gran parte del coro paesano, che è fondamentale per la rappresentazione della vita a un tempo molteplice e uniforme di Aci Trezza. Ne consegue che *I Malavoglia* della Craig sono un curioso complesso di tagli e di ricuciture, apparentemente eseguito con mano così esperta che il lettore ignaro vi trova un racconto plausibile e leggibile.

Dei pettegolezzi paesani mancano nella Craig prima di tutto quei passi che si riferiscono, implicitamente o esplicitamente, a fatti erotici. Nel capitolo secondo, compare Piedipapera dice che massaro Filippo aspetta che la sua Santuzza gli faccia cenno di andarlo a raggiungere nella stalla, « per dirsi insieme il santo rosario ». Tutto il pezzo è cancellato, come sono cancellate due pagine più avanti le allusive popolarissime battute sulle uova di don Silvestro, a cui la Zuppidda non ha voluto dare la figliuola, perché forse mastro Zuppiddo, aggiunge Padron 'Ntoni, preferisce le uova delle sue galline. Non so se qui il lettore di lingua inglese avrebbe afferrato subito l'allusione, ma è certo che l'ha afferrata la traduttrice.

La storia poi di Santuzza, che in gran parte emerge da quei pettegolezzi paesani, viene tarpata e quasi obliterata del tutto giù per

l'intero romanzo. Nel terzo capitolo si sente dire che Santuzza fa fare i « peccatacci ai giovinotti »; e tutta la pagina è omessa, anche là dove la ragazza non c'entra più, perché il taglio dev'esser tale che il racconto possa riprendere senza sbalzi e senza incoerenze. Ecco allora che, dopo che la Santuzza ha detto che « Bisogna pregare per i peccatori », ci troviamo davanti lo zio Crocifisso che prega ginocchioni, senza nulla d'intermedio, senza nemmeno la battuta della Vespa, secondo la quale « la vera disgrazia è toccata allo zio Crocifisso », una battuta che serviva, com'è normale nel Verga, di trapasso da un personaggio all'altro. Si deve però sospettare che, avendone creato un altro, la Craig si sia accorta di questo sistema di trapassi, veramente originale e mirabile, perché così naturale nel discorso del popolo, sempre basato su associazioni prerazionali.

Nel capitolo decimo, per limitarmi ad alcuni dei casi più clamorosi, manca tutta la storia della relazione e del litigio fra la Santuzza e don Michele, subito intrecciata con quella di donna Rosolina che dà a don Silvestro le venticinque onze rubate a don Gianmaria; e manca il passo dello zio Crocifisso che si lamenta della Vespa « che ha il diavolo che le pizzica sotto la gonnella ». Si tratta in complesso di una ventina di pagine che la Craig ha lasciate cadere, probabilmente perché offendevano il suo « delicato » senso morale. Nel capitolo dodicesimo, ovviamente per la stessa ragione, sono scomparse non solo frasi quali « come certe donnacce che sapeva lui, colle rughe sotto il corsetto », o tutti corrono dietro alla Vespa « come cani da caccia », ma anche innocentissime battute di dialogo come quella di Alessi alla Nunziata: « Prima bisogna maritare la Mena e la Lia, quando sarà grande anche lei » — un'omissione quest'ultima che davvero sorprende, sia pure in uno scrupoloso animo puritano.

Nel capitolo tredicesimo lo zio Crocifisso si lamenta che s'è trovata in casa la Vespa per castigo dei suoi peccati; ma poi aggiunge che per giunta la Vespa si vanta di essergli fedele, e non riuscirebbe a guardare in faccia nemmeno uno giovane e bello come 'Ntoni o Vanni Pizzuto, mentre gli uomini le ronzano sempre attorno a tentarla « come ci avesse il miele sotto le gonnelle », e invece lui pagherebbe Vanni Pizzuto e 'Ntoni Malavoglia per fargli le corna, così potrebbe mandarla via. Tutto questo non è passato nella traduzione. Come non c'è passata la storia di 'Ntoni che va a dormire dalla Santuzza, e finanche il dialogo fra 'Ntoni e il nonno che vuol ricomprar la casa per-

ché i denari ci sono, con 'Ntoni che risponde che in quella casa c'è morta sì sua madre, ma non suo padre, perché la loro sorte è di lasciar la pelle in bocca ai pescecani. E si tratta di omissione grave.

Subito si ritrova la Santuzza, nella cui vicenda interviene anche lo zio Santoro. Quasi tutto ciò che riguarda la relazione di 'Ntoni con la ragazza è, come ho indicato, scomparso. Quel che rimane è la Santuzza che tiene duro, e tratta male 'Ntoni, con il risultato che il lettore può benissimo capire che 'Ntoni stava dietro alla ragazza, che le faceva la corte, ma che veniva respinto da lei, senza nessun sospetto di un precedente rapporto sessuale. Totalmente trasformato resta quell'ultimo tratto dell'episodio per poter giustificare l'astio di 'Ntoni per don Michele e la coltellata del capitolo seguente.

Nel capitolo quindicesimo, come sappiamo, il Verga si serve di compare Alfio che ritorna al paese col mulo anziché con l'asino, per raccogliere tutte le fila del romanzo e scriverne la stupenda conclusione. Alfio prima incontra lo zio Crocifisso, il quale di nuovo si lamenta aspramente del destino che gli ha messa in casa la Vespa, eppoi padron Cipolla, il quale a sua volta ha sposato quell'altra vespa della Mangiacarrube, e ora fa osservazioni salaci sul matrimonio. Si tratta di una pagina e mezza che ha un alto valore morale, perché tutti e due si sono sposati unicamente per denaro e perciò vengono condannati a una specie di contrappasso. Ma l'episodio deve aver dato parecchia noia alla Craig, perché lo cancellò completamente. Come cancellò il paragrafo che conclude la storia di Santuzza, tranquilla dopo che se n'erano andati, per diverse vie, don Michele e 'Ntoni. E quando giunse all'epilogo della triste vicenda sentimentale di Alfio e Mena, fece in modo che le vere ragioni per cui la ragazza « non si poteva » più sposare rimanessero ambigue, anzi risultassero travestite. Mise l'accento sul fatto che Mena era « troppo vecchia », e lasciò come un pretesto il detto di Mena stessa, secondo il quale essa non voleva che la gente ricordasse quel che della sorella era stato detto al processo; ma tolse la battuta di Alfio, assai chiara nella sua apparente enigmaticità: « Avete ragione, comare Mena; a questo non ci avevo pensato; maledetta la sorte che ha fatto nascere tanti guai! ». Il lettore comune di lingua inglese, cresciuto in ambiente e fra tradizioni tanto diverse, avrebbe notevoli difficoltà a capire il rifiuto di Mena anche con questa battuta; senza di essa, gli è assolutamente impossibile. La Craig se n'era certamente accorta. Così il rifiuto di

Mena non è più un fatto puramente sociale e tribale, che non fa distinzione fra sorelle e mette certe tendenze nel sangue, ma diventa una cosa dolciastra, da eroina romantica che si sacrifica per la sorella, si fa vittima della vittima, e si rassegna. Un punto però che la Craig non capì è l'associazione paesana fra Mena e le casseruole vecchie e inutilizzabili, né avrebbe potuto capirla; per cui ce la lasciò.

Così *I Malavoglia* della prima traduzione inglese è un romanzo pieno di dati « pittoreschi », nel senso dato a questa parola dalla bella dama di *Fantasticheria*: affascinante per i patiti del folklore, ma in verità pulito e lustrato come se, invece che dal Verga, fosse stato scritto da un seguace del Fogazzaro. Eppure il celebre William Dean Howells lo trovò lo stesso « un capolavoro del miglior realismo ». Ma di romanzi scritti così e che narravano vicende tristi ce n'erano altri; il che può spiegare in parte perché non ebbe fortuna, specialmente poi se si pensa che allora erano di moda i romanzi di Zola e degli altri naturalisti francesi, senza dubbio più muscolosi de *I Malavoglia* della Craig, anche se più superficiali de *I Malavoglia* del Verga.

Alla Craig però bisogna dare il merito d'aver trovato il titolo inglese, *The House by the Medlar Tree* (La casa del nespolo), un titolo geniale che fu adottato dagli altri traduttori e che è destinato a restare, anche perché il titolo originale è impossibile nelle lingue straniere.

Mi sono trattenuto a lungo sulla versione della Craig, perché è la prima e soprattutto perché presenta caratteristiche affini a quelle della seconda. Questa fu fatta da Eric Mosbacher ed uscì nel 1953 a New York. Siamo ancora davanti ad un testo ridotto con gli stessi metodi. Semmai, l'unica differenza è che le riduzioni del Mosbacher sono ancora più drastiche. Il secondo capitolo, per esempio, risulta circa la metà di quello dell'originale, con la perdita di gran parte di quei pettegolezzi del villaggio da cui emerge la personalità dei caratteri principali, con tutti i loro interessi, i loro moventi interiori, e le loro aspirazioni. Nel capitolo terzo mancano un paio di pagine, e, limitandomi ancora ai casi più clamorosi, nel decimo ne mancano sei, nel tredicesimo altrettante, e nell'ultimo le stesse che mancano nella Craig. E come nella Craig, per tutto il romanzo viene soppressa la storia di Donna Rosolina e i discorsi dello zio Crocifisso e di padron Cipolla sulle mogli. Anche tutta la relazione di 'Ntoni e della San-

tuzza o è tagliata completamente o è travisata. Mancano poi le ultime pagine del capitolo dodicesimo, dove si parla a vuoto di rivoluzione. Queste le aveva cancellate anche la Craig; ma almeno la Craig dimostrava una certa coerenza, perché insieme aveva lasciato cadere la fine del capitolo decimo, con la discussione di don Franco e di don Silvestro sugli «uomini nuovi», sebbene l'omissione della Craig fosse probabilmente dovuta al modo «poco edificante» in cui don Franco viene bistrattato dalla moglie; ma il Mosbacher quella fine del capitolo decimo ce l'ha, e quindi l'omissione delle pagine conclusive del dodicesimo lascia perplessi in ogni senso. Forse la ragione va cercata nel fatto che, oltre ai pettegolezzi sulle relazioni amorose dei vari personaggi, vi si parla di Gesù come «il più grande rivoluzionario» e della necessità di distruggere «il sistema», perché «il pesce puzza dalla testa». È significativo il fatto politico, specie la parola «sistema», cioè governo. Pare che il Mosbacher conducesse la sua traduzione su un'edizione ridotta per le scuole medie alla fine degli anni venti. Forse, per i suoi tagli, tenne sott'occhio il testo della Craig; ma, pur rassomigliandosi, i due testi non sono identici. Per di più, il Mosbacher cade in errori che la Craig aveva evitati.

Le omissioni del Mosbacher sono particolarmente incomprensibili se si pensa che, quando fu eseguita la traduzione, in America c'era ben altra letteratura da quella del periodo vittoriano. C'erano, e c'erano stati, un Faulkner, un Hemingway, e tutti i minori, da Caldwell a Cain e finanche a Steinbeck (se si vuol considerare un minore). Per cui il capolavoro verghiano avrebbe dovuto apparire nella sua totalità un testo fondamentale, che aveva additata la strada maestra della nuova narrativa più di mezzo secolo prima che arrivasse. La lingua del Mosbacher poi è in generale più moderna di quella della Craig, ma la pagina risulta ugualmente appiattita (senza parlare degli errori specifici).

Nemmeno la nuova traduzione ebbe fortuna fra i lettori, e non fu più ristampata. Quando, nel 1957, io offrii alla stessa casa editrice, la Doubleday di New York, la mia traduzione delle più rappresentative novelle del Verga, con il titolo *The She-Wolf and Other Stories*, l'editore mi rispose che non poteva pubblicare altri libri verghiani perché era chiaro che i lettori non li volevano. Quella stessa traduzione fu poi stampata dalla University of California Press con più fortuna di quanto si prevedesse.

Nel 1964 uscì una terza versione inglese de *I Malavoglia*, a cura di Raymond Rosenthal, edita in paperback dalla Signet di New York. Questa volta il testo era completo e dimostrava un'attenzione e una puntualità insolite, soprattutto per uno che non era esperto di stile. Il Verga vi riteneva le sue caratteristiche principali, a cominciare dal discorso indiretto libero; e non una parola era omessa. In vari punti vi si sarebbero potuti apportare dei miglioramenti, ma si trattava sempre di dettagli; uno studioso di lunga esperienza in ambedue le lingue, con un ritocco o due per pagina, avrebbe potuto (e potrebbe) trasformarla in un'opera degna d'esser chiamata classica, anche in inglese. Nel complesso era insomma un lavoro di qualità.

Eppure nemmeno il Rosenthal ebbe fortuna. Ci vollero anni per esaurire la prima edizione, che non fu più ristampata. In generale andò a finire lentamente in mano ai pochissimi studenti che frequentavano corsi universitari sul romanzo italiano moderno. Fu anche colpa della critica che, com'era avvenuto per le traduzioni precedenti, quasi non se n'accorse.

Devo aggiungere che nessuna delle tre versioni, neppure quella del Rosenthal, riproduce l'introduzione del Verga; e quanto essa sia necessaria per capire le premesse e le intenzioni dello scrittore, oltre che il nucleo sociale e linguistico del romanzo, lo sappiamo tutti. Ma ai traduttori dev'esser sembrata superflua.

Singolare vicenda quella de *I Malavoglia* in inglese; partiti da un'incomprensione quasi totale, riescono ad approdare a un testo accettabile in un momento in cui il lettore comune non ne sente più la forza profonda e la straordinaria novità. Succede ancora che il lettore colto non sappia chi è il Verga e che bisogni identificarlo con colui che scrisse il dramma dal quale fu tratto il libretto per la *Cavalleria rusticana* di Mascagni. Negli ultimi decenni gli specialisti universitari si sono spesso soffermati su *I Malavoglia*, come sulle altre opere verghiane, maggiori e minori, con osservazioni spesso acute. Ma nella maggioranza dei casi si tratta di una continuazione e di un complemento dei rilievi della critica italiana, anziché di una visione storico-stilistica nel quadro della recente narrativa occidentale.

Nel 1978, quando uscì la mia traduzione del *Mastro-don Gesualdo*, pubblicai anche un libro in inglese sul Verga, il cui capitolo centrale, dedicato appunto a *I Malavoglia*, batte sul valore stilistico-sociale del romanzo. È andato nelle biblioteche e in mano a qualche

studente; ed ha anche ricevuto buone recensioni. Ma non è riuscito a promuovere la ristampa della traduzione del Rosenthal. Me ne sono occupato personalmente con gli editori più aperti, ma non ho trovato la corrispondenza che si traduce in azione.

Dopo tutto questo discorso, vorrei osservare che della poca fortuna de *I Malavoglia* in inglese si può anche trovare una certa consolazione nel fatto che il libro è ormai un classico, e come tutti i classici è destinato a raggiungere soltanto una piccola élite di lettori specializzati, che sono alla fin fine quelli che contano e che stabiliscono la continuità della cultura.

CESARE G. DE MICHELIS

I MALAVOGLIA NEI PAESI SLAVI

Scriveva nel 1945 un italianista jugoslavo, Henrik Barić, quasi a compendiare un'opinione radicata e diffusa in tutti i paesi slavi riguardo a Verga, che la letteratura italiana ha dato a quella mondiale notevoli modelli di poesia, di novellistica, di drammaturgia: ma per quel che concerne il romanzo, fino all'inizio del secolo XX, sono solamente tre quelli usciti oltre i confini d'Italia, e che sono divenuti parte imprescindibile della letteratura mondiale, vale a dire *I promessi sposi* di Manzoni, *Piccolo mondo antico* di Fogazzaro e *I Malavoglia* di Verga¹.

Quale che sia la reale corrispondenza di quest'affermazione col terreno concreto (e assai meno lineare di quanto qui supposto) dell'incidenza del romanzo di Verga nelle culture altre dall'italiana, sul finire del secolo scorso il nome di Verga e il titolo del suo capolavoro furono di generale e comune rinomanza nei paesi di lingua slava: in Croazia, era il critico Jakša Čedomil a inaugurare e sostenere la 'moda' del verismo²; in Polonia, il poeta Jan Kasprowicz scriveva nel 1896 che «gl'italiani d'oggi possiedono pochi poeti e artisti la cui rilevanza oltrepassa le frontiere», ma tra questi, certo, «il romanziere Verga» era particolarmente noto anche da loro³; in Russia, fin dal 1881 *I Malavoglia* sono conosciuti come archetipo del «romanzo italiano sulla povera gente»⁴.

¹ H. BARIĆ, *Clanci i isej*, Beograd, 1945; cit. da A. KIRCHENŠTEJNE, *Džovanni Verga i literatura Italii*, Riga, 1965, p. 47.

² Cfr. in proposito S. GRACIOTTI, *La critica di Jakša Čedomil*, Milano, 1964; il saggio di Čedomil (pseudonimo di Jakov Čuka) *Talijanski roman* apparve a puntate sulla rivista «Iskra» nel 1892 (cfr. in particolare la sezione su *Objektivizam u književnosti: Capuana, Verga, Ciampoli, Serao*).

³ Nella presentazione dell'opera di Fogazzaro, in «Tydzień», 22-23, 1896; cit. da P. MARCHESANI, *Gabriele d'Annunzio nella cultura della 'Giovane Polonia'*, in AA. VV., *D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi*, Venezia, 1979, p. 111.

⁴ Cfr. l'anonimo articolo *Prostonarodnyj roman v Italii*, in «Nedelja», 40, 4.X.1881.

E tuttavia, la presenza di Verga nei paesi di lingua slava non è stata né parimenti sollecitata in tutti, né — in particolare — incentrata su *I Malavoglia*. Che anzi vennero tradotti in epoche assai distanti, in certi casi solo di recente, e in alcune lingue slave (a nostra conoscenza, ad es., ucraino, bielorusso, macedone) a tutt'oggi sconosciuti: ma anche altrove, sovente dimenticati per lunga pezza.

Per fare un esempio, il critico croato di cui s'è detto, Jakša Čedomil, che pure s'avvalse d'un'ottima e aggiornata bibliografia, e che discusse con pertinenza i problemi del verismo, si basò esclusivamente sulla conoscenza diretta di *Vita dei campi* (1881), da lui acquistato in edizione Treves, nel 1886. Più in generale, e a dispetto di quel che diceva il Barić, si può dire che fu piuttosto il Verga dei racconti siciliani e di *Cavalleria rusticana* a godere di più tempestiva e duratura popolarità.

In generale, appunto; non dappertutto, né allo stesso modo: per render ragione di questa situazione, va tenuto conto che l'idea di 'Slavia', come entità sostanzialmente omogenea, e non solamente sul piano linguistico, non che non esista, ma è il prodotto d'un'antica prospezione disciplinare (l'idea seicentesca di 'regno degli Slavi'), ancor viva nel secolo passato, e che s'è oggi trasfusa in quella, tutta geografico-politica, di 'campo socialista': che almeno per un verso (rispetto alle tipologie letterarie), quello della nozione referenziale di 'realismo socialista', ha più di qualcosa da spartire col nostro tema.

Come tutte le idee, anche questa meriterà dunque attenzione, ma sul piano — appunto — della storia delle idee: mentre sta di fatto che cent'anni fa, all'apparizione de *I Malavoglia*, le culture di lingua slava gravitavano attorno a tre differenti organizzazioni statuali (e dunque, in parte, anche culturali), che le avevano sin lì comprese, e in buona misura ancora le comprendevano: si inserivano, insomma, nei contesti culturali definibili in via breve come 'balcanico', 'mitteleuropeo', e 'zarista'.

Appare allora evidente che una moderna e consapevole disamina d'un tema come il nostro richiederebbe oggi il concorso di specialisti dei singoli ambiti linguistico-culturali slavi (noi stessi siamo ricorsi all'aiuto di colleghi di essi, settorialmente, più esperti)⁵, in grado a

⁵ Desidero qui ringraziare i colleghi Pietro Marchesani, Francesco Perillo, Alena Wildová-Tosi e Nicoletta Marcialis.

volta a volta non solo d'utilizzare gli specifici strumenti d'informazione bibliografica, ma soprattutto di inquadrare una 'piccola' indagine comparativistica, come quella che ci sta dinanzi, nel corso ampio e specifico delle diverse storie linguistico-culturali in cui s'inscrive, prima ancora di Verga, la moderna letteratura italiana.

Tenteremo tuttavia, sulla base d'una veloce indagine ricognitiva, d'avanzare qualche considerazione sul fenomeno-*Malavoglia* nelle terre slave, per poi soffermarci maggiormente sul terreno russo: che, oltre ad essere quello di nostra specifica competenza, è per quel che ne sappiamo anche il più ricco di testimonianze in relazione al caso-Verga.

Quanto alla Bulgaria, paese in cui «l'influenza della letteratura italiana (...) è relativamente marginale, se confrontata con quella della letteratura russa, francese e tedesca»⁶, anche l'opera di Verga non ha conosciuto né tempestiva, né particolare diffusione. *I Malavoglia* sono bensì stati tradotti, ma solamente nel 1944 (*Semejstvo Malavolja*), da un italianista di vaglio, Milko Ralčev, buon critico, e traduttore altresì de *Il marito di Elena* (*Săprogăt na Elena*, 1940), nonché di altri autori italiani (Carducci, D'Annunzio). Una nuova traduzione bulgara de *I Malavoglia* è stata curata nel 1973 da Nikola Ivanov (ci è stata solamente segnalata, non abbiamo potuto prenderne diretta visione): stante la povertà di altre versioni verghiane (conosciamo quelle di *Storia di una capinera*, del 1919, e di *Pane nero*, del 1949), la doppia traduzione de *I Malavoglia* appare testimonianza d'una discreta, ancorché limitata, presenza verghiana. Gli anni di queste edizioni ci dicono trattarsi dell'estremo periodo di vicinanza politica tra la Bulgaria e l'Italia fascista, e poi di quello del potere comunista post-bellico: in ogni caso, la presenza verghiana in Bulgaria andrà piuttosto rapportata a quella nella contigua Romania, di cui ha parlato Anna Joachim, nel contesto appunto della cultura balcanica.

Da una zona di scarsa recezione della letteratura italiana come la Bulgaria, si passa con la Croazia (meno con la Serbia) alla terra slava che ne ha palesato, in assoluto, la massima ricettività. Anche per questo, la cultura serbo-croata è l'unica in cui il tema verghiano sia

⁶ Cfr. G. DELL'AGATA, *Gabriele d'Annunzio nella cultura bulgara*, in op. cit., p. 184. È tuttavia bulgaro l'unico autore slavo un cui libro su Verga sia apparso in Italia: I. PETKANOV, *Profilo di Giovanni Verga narratore*, Modena, 1942. Cfr. altresì I. ARNANDOVA, *La letteratura italiana tradotta in Bulgaria*, in *Relazioni storiche e culturali fra l'Italia e la Bulgaria*, Napoli, 1982, pp. 87-103.

stato fatto oggetto di ricognizione bibliografica, con saggi disponibili in italiano (mi riferisco ai lavori di Ivo Frangeš, di Srgjan Musić e di Mate Zorić)⁷, ai quali rinvio senz'altro, limitandomi qui a qualche osservazione riassuntiva in margine.

Verga è stato tradotto in croato sin dal 1881, con *Cavalleria rusticana*⁸, l'anno stesso in cui inizia la sua irradiazione europea; in Serbia appare un po' più tardi, con *Malaria*⁹, nel 1886. La sua opera di verista trova forse soltanto in queste terre, tra tutte quelle slave, un effettivo spazio per influenzare tutta una generazione di scrittori 'veristi', come Marijan Derenčin (1836-1908), Simo Matavulj (1852-1908), che fu anche traduttore verghiano¹⁰, o ancora Ivan Kazimir Ostojć (1863-1945): rispetto a che, il dato se si vuole 'strano' è che *I Malavoglia* — la cui traduzione era stata caldeggiata fin dal 1896 da Jakša Čedomil — hanno dovuto attendere il 1949 per apparire in croato, nella versione di Henrik Barić (l'italianista di cui si diceva all'inizio)¹¹.

Il romanzo, naturalmente, era tutt'altro che sconosciuto in precedenza, presso la ristretta cerchia d'intellettuali e scrittori che leggevano l'italiano: ma non è per questo meno paradossale il fatto che nella zona di più sollecita e attenta recezione dell'opera verghiana, il capolavoro tardi tanto — rispetto alle altre culture slave, s'intende — a venir offerto in traduzione a una più vasta cerchia di lettori.

In Boemia la diffusione iniziale di Verga avviene sia tramite le versioni ceche che quelle tedesche, in sintonia — semmai, e a differenza del rimanente della Slavia — con quelle magiare: del che è sintomo emblematico il fatto che *Eva* sia apparso nel medesimo anno a Praga, in versione céca e tedesca, a cura della medesima traduttrice¹².

I Malavoglia, in particolare, stando alla voce su Verga stesa da Alena Hartmanová per un dizionario enciclopedico del 1968¹³, risul-

⁷ Rispettivamente: I. FRANGEŠ, *Contributo alla bibliografia verghiana presso i Croati e i Serbi*, in « Studia romanica », Zagreb, 2, 1956; Š. MUSIĆ, *Versioni croate della 'Cavalleria rusticana'*, in *Analii filoloskog fakulteta*, Beograd, 1968; M. ZORIĆ, *Cenni sulla fortuna di Verga presso i serbocroati*, ne « Le ragioni critiche », Catania, 6, 1972.

⁸ *Seosko plemstvo*, in « Vienac », XIII, 1881.

⁹ *Malarija*, in « Samouprava », 12, 1886.

¹⁰ Tradusse *Guerra di Santi (Sveći ratuju)*, nel 1898.

¹¹ *Porodina Malavolja*, Zagreb, 1949.

¹² Mizi Stein; ricavo questa notizia da N. CAPPELLANI, *Opere di Giovanni Verga*, Firenze, 1940, p. 407; nello *Slovník* da noi utilizzato come repertorio bibliografico, la traduzione cecca di *Eva* è data come priva dell'indicazione dell'anno di edizione.

¹³ *Slovník spisovatelů. Itálie*, Praha, 1968.

ta esser stato tradotto in céco solo nel 1930, da N. Tučková¹⁴; e in seguito ancora nel 1942 nella versione di V. Kunstovný (col titolo di *Pescatori siciliani*¹⁵), mentre poi venne ripresentato nella versione della Tučková ancora nel 1955, con prefazione di J. Bukáček, e col titolo — ripreso da una vecchia traduzione inglese — di *Casa del nespolo*¹⁶, e come tale poi riedito nel 1956 e nel 1963 (con postfazione di A. Hartmanová).

La notevole instabilità nella resa del titolo (comune, come s'è accennato, anche ad altri contesti linguistici), che trova in Boemia il massimo della divaricazione, e che trova in terre slave ancora altri varianti (polacche e russe, come vedremo), induce a qualche riflessione sulla incidenza appunto del titolo nella difficile ricezione, all'estero, del capolavoro di Verga: che, per restare in area slava, ove semplicemente e comunque trascritto (**mala vol'a*) induce una fastidiosa interferenza col significato che il segmento fonico assume in slavo, di 'piccola libertà'.

Per tornare alla cultura céca, prima de *I Malavoglia* (e a partire dal secolo scorso) erano già apparsi, di Verga, *Cavalleria rusticana*, *Novelle rusticane*, *Eva*, *Eros*¹⁷; *Mastro don Gesualdo* apparve già nel 1927 (dunque prima de *I Malavoglia*), e ha dovuto attendere il 1968 per avere una nuova versione¹⁸. Nel frattempo, erano apparse in céco numerose altre opere verghiane¹⁹.

Non andrà dimenticato che *I Malavoglia* sono apparsi recentemente in slovacco (1964)²⁰, ed anche che altre opere di Verga erano apparse nella seconda lingua dell'odierna repubblica 'cecoslovacca' fin dal secolo scorso: a muovere da *Lupa*, 1890, e poi *Cavalleria rusticana*, 1911, *Mastro don Gesualdo*, 1945²¹.

Nella voce stesa da Josef Bukáček per lo *Slovník* del 1968 (pa-

¹⁴ *Rodina Malavogliová*, Praha, 1930.

¹⁵ *Sicilští rybáři*, Praha, 1942.

¹⁶ *Dům u mišpule*, Praha, 1955. Il titolo della prima versione in inglese, 1890, fu com'è noto *The house by the medlar tree*, forse la più felice sostituzione di quello dell'originale italiano.

¹⁷ Cioè: *Sedlák kavalír*, 1891; *Venkovské povídky*, 1894; *Eva*, 1897; *Zmařené štěstí* (letteralmente: ventura sventurata), 1899.

¹⁸ *Mistr don Gesualdo*, 1927 e 1968².

¹⁹ Tra l'altro, *Il marito di Elena* (*Poprvé, podrubé, potřetí*, lett.: un, due, tre), 1914; *Nedda*, 1914 e 1960²; *Vita dei campi* (*Sicilské povídky*, lett.: novelle siciliane), 1609; *Una peccatrice* (*Hříšnice*), 1966.

²⁰ *Malavogliovci*, Bratislava, 1964.

²¹ Cfr. A. Visco, *L'Italia letteraria nelle traduzioni slovacche*, Roma, 1981.

ragrafo dedicato a *Carducci a Verga*), si riscontra una frase, peraltro estremamente generica sotto il profilo dell'analisi storico-critica, ma che può tuttavia offrire uno spaccato dell'atteggiamento teorico verso il problema-Verga nei paesi cosiddetti socialisti (e dunque, per gran parte, storicamente 'slavi'). Diceva il Bukáček che Verga sarebbe « il più celebre realista epico-lirico italiano, prossimo al realismo critico »: il che, con un'evidente terminologia di derivazione sovietica, vorrebbe significare una sua (di Verga) parentela con la nozione generale di 'realismo critico' (d'ovvia e specifica ascendenza russa), pur volto in direzione 'epico-lirica' (non celata allusione al decadentismo europeo), in contrappositiva relazione col 'realismo socialista' (di cui sopra si diceva, e d'ovvia derivazione sovietica). Lo schematismo di simili formulazioni rischia di condizionare in termini dottrinari e astratti la ricezione di Verga, più ancora del lavoro storico-critico degli stessi *literaturovedy* sovietici, che soprattutto negli ultimi anni si sono svincolati da una terminologia biicamente ideologizzata, secondo cui il verismo verghiano altro non sarebbe che una variante regionale (e provinciale) del realismo borghese ottocentesco²².

Quanto, e cambiamo discorso, alla Polonia, la fama di Verga procede in sintonia con quanto va parallelamente capitando nella cultura russa (la Polonia era allora una provincia dell'Impero Russo): *I Malavoglia* vennero tradotti in polacco abbastanza presto — soprattutto se in relazione a quel che s'è detto sin qui degli altri paesi slavi —, cioè nel 1891, col fantasioso titolo di *Z pod włoskiej strzechy* (lett.: da sotto un tetto di paglia italiano). Ma già otto anni prima, era apparso *Il Marito di Elena* (1883; dunque, prima della versione russa, 1884); seguita da *Eros* (1884) e da *Eva* (1886), mentre *Cavalleria rusticana* apparve in polacco solo nel 1904.

Ma, come scrisse il critico M. Brahmer nel 1939, « una delle opere maggiori della letteratura italiana, *I Malavoglia*, rimase a lungo sepolta nella 'Biblioteca di *Wiek*' » (cioè nell'edizione 1891)²³: perché apparisse una nuova versione polacca del capolavoro verghiano, bisogna difatti attendere il 1955, quando gli venne restituito anche il

²² Cfr. F. P. ŠILLER, *Kurs istorii zapadnoj literatury*, M., 1938², p. 154.

²³ M. BRAHMER, *Z dziejow włosko-polskich stosunkow kulturalnychc*, Warszawa, 1939, p. 25.

titolo di *Rodzina Malawogliów* (la famiglia dei Malavoglia), seguita l'anno dopo da *Mastro don Gesualdo*.

Da quanto s'è detto fin qui, appare che la presenza di Verga in area slava conosce un massimo di diffusione in Croazia, e un minimo in Bulgaria; e in quest'ambito *I Malavoglia* ha avuto sorte abbastanza difforme, con un massimo di diffusione in Cecoslovacchia (6 edizioni) e un minimo (una sola) proprio in Croazia: ora con sufficiente tempestività, nel caso polacco, ora con grave e per certi versi inspiegabile ritardo (in croato). Ma ovunque una diffusione, quella del capolavoro verghiano, scarsamente incisiva sul terreno della creatività letteraria, piuttosto semmai come 'lettura per pochi' o come 'classico ineludibile': che fa da specchio a una presenza verghiana che non ha mai rappresentato in area slava (se non con la parziale eccezione della cultura croata di fine '800) un caso letterario e di costume anche solo lontanamente paragonabile a quello, mettiamo, di un D'Annunzio.

Ma tra tutti i paesi di lingua slava, è però in Russia che questo quadro complessivo dev'essere sensibilmente modificato (anche se non proprio ribaltato, come vedremo), così sotto il profilo quantitativo, come sotto quello cronologico: e ciò in relazione soprattutto al fatto che nel 1881, comparvero in versione russa a pochi mesi di distanza *I Malavoglia*²⁴, *Eva*²⁵ e *Rosso Malpelo*²⁶, dando inizio ad una copiosissima tradizione di versioni verghiane.

In altre parole, la traduzione russa del capolavoro di Verga risulta essere la prima non solo in area slava, ma in assoluto nella cultura mondiale (precedendo di due anni l'olandese, di sei quella francese): e altrettanto vale a nostra conoscenza per la versione di *Eva* (tradotta in portoghese nel 1882) e di *Rosso Malpelo* (apparso lo stesso 1882 in francese)²⁷.

A parte l'isolata versione tedesca di *Eros*, apparsa a Trieste nel

²⁴ *Pobeždennye* (I vinti), in «Žurnal romanov i povestej, izdavaemyj redakciej 'Nedeli'», nn. 9-12, 1881.

²⁵ *Eva*, trad. V. Krestovskij, in «Perevody ot del'nych romanov», ottobre 1881.

²⁶ *Ognevik. Rasskaz iz žizni siciljanskich rudokopov* (Pustola. Racconto dalla vita dei minatori siciliani; ma *ognevik*, oltre che 'piaga', 'pustola', vuol dire anche 'acciarino', ovvero 'pietra che dà scintille di fuoco'), in «Delo», 12, 1881.

²⁷ Per queste informazioni bibliografiche mi valgo dell'ormai invecchiata recensione compresa nel vol. cit. di N. Cappellani, e del *Verga* di L. Russo. Può essere che più recenti indagini modifichino qualcosa in quel che vado asserendo.

1876, il 1881 è l'anno in cui inizia — lo ripetiamo — la fama europea di Verga, che è però in Croazia l'autore di *Cavalleria rusticana*, e in Francia ancora quello di *Tigre reale*.

Naturalmente un'acquisizione così tempestiva non può che esser stata diretta (troppo spesso, nelle relazioni letterarie italo-russe, s'è voluto tirare in ballo Parigi), il che presuppone dei tramiti immediati: ed è su questo terreno che il discorso sul 'Verga russo' si fa complicato per un verso, ma anche estremamente stimolante per l'altro.

I Malavoglia e *Rosso Malpelo* apparvero, quell'anno, in versione russa anonima; non così *Eva*, la cui versione era firmata 'V. Krestovskij'. Questo però non è un nome di persona, bensì uno pseudonimo: di Nedežda Dmitrievna Chvoščinskaja-Zajončkovskaja (1824-1889). Era costei una mediocre scrittrice, nello spirito dei populistici degli anni 60, della cui copiosa produzione merita d'esser ricordato il solo romanzo *Bol'saja medvedica* (L'orsa maggiore, 1870-1), che tratta della condizione femminile e dei diritti delle donne. Nel 1876 un altro suo romanzo, *Gospoža Ridneva* (La signora Ridnev) era apparso in italiano (verrà poi riedito in volume nel 1962²⁸), tradotto per la « Rivista europea » da Sofija Pavlovna Bezobrazova-De Gubernatis, una cugina dell'anarchico Michail Bakunin che era andata in moglie ad Angelo De Gubernatis.

In quegli stessi anni Nadežda Dmitrievna era venuta in Italia, s'era legata d'amicizia personale coi De Gubernatis, e, tornata in Russia, dal 1879 erano cominciate ad apparire a sua firma (o meglio, col suo pseudonimo, che quando comparve sulla scena un vero Krestovskij mutò in 'V. Krestovskij-psevdonim') numerose versioni dall'italiano, guidate nella scelta più dalle sue vaste ed eterogenee letture che da sicuro senso critico, come ha ben mostrato Zlata Potapova²⁹.

Come si sa, Verga era in amichevole relazione, anche epistolare, con De Gubernatis: e se non abbiamo nessun indizio per sospettare che si sia direttamente incontrato con la Chvoščinskaja, è invece ragionevole supporre che la frequentazione dei De Gubernatis abbia spinto quest'ultima a leggere, e poi tradurre, il romanzo *Eva*, che era apparso (1873) pochi anni prima della sua venuta in Italia.

²⁸ *La signora Ridneff*, trad. G. Rigotti, Milano, 1962.

²⁹ In *Russkveka-ital'janskije literaturnye svjazi. Vtoraja polovina XIX^o*, Moskva, 1973.

Negli anni successivi, e sin quasi alla morte, la Chvoščinskaja tradusse molto altro da Verga (come da altri numerosi scrittori italiani), e tra l'altro *Il marito di Elena*, *Nedda*, *Tigre reale*³⁰.

Le altre due opere verghiane pubblicate in russo nel 1881 apparvero, come s'è detto, in traduzione anonima: ma d'una di esse, *Rosso Malpelo*, è stato possibile identificare il curatore. Si trattava di Sergej Michajlovič Kravčinskij (1851-1895), più noto allora e poi con lo pseudonimo di Stepnjak (l'uomo della steppa). Rivoluzionario 'di professione', aveva preso parte alla sommossa di Benevento (1877), rimanendo poi per sei mesi nelle galere italiane (venne amnistiato nel gennaio 1878), un tempo sufficiente per apprendere l'italiano; quando dovette emigrare definitivamente dalla Russia, essendo ricercato per l'attentato terroristico in cui aveva ucciso il capo della polizia di Pietroburgo, N. V. Mezencev (1878), riparò dapprima in Svizzera e quindi in Italia (infine, dal 1884, e salvo altri viaggi per mezzo mondo, si stabilì definitivamente in Inghilterra, a Londra). Nel suo peregrinare di emigrato politico, adottò diversi pseudonimi, e con quello più famoso scrisse in Italia, e direttamente in italiano, un celebre libro destinato a inaugurare la moda dei 'nichilisti russi', *La Russia sotterranea*, prima uscito a puntate in rivista, su « Il pungolo » di Milano, poi in volume da Treves, nel 1882.

In Italia conobbe una quantità di gente, e dal 1879 svolse assidua attività di traduttore, specie dall'italiano, probabilmente anche per motivi di sopravvivenza, ma con forte impegno politico, 'militante'. Naturalmente, le riviste russe che pubblicavano le sue traduzioni (principalmente « Delo » e « Otečestvennye zapiski ») non osavano stampare il suo nome, con ciò denunciando d'essere in contatto con un terrorista ricercato dalla polizia; sicché le sue traduzioni apparivano anonime, e c'è voluto a posteriori un attento lavoro sulla sua corrispondenza per riuscire a stabilire in alcuni casi, tra cui appunto quello di *Rosso Malpelo*, la sua paternità.

Quel che rende particolarmente interessante l'attività verghiana di Stepnjak-Kravčinskij, è che durante il suo secondo soggiorno italiano fu in diretta e amichevole relazione con Giovanni Verga; com'è

³⁰ Rispettivamente, e sempre nella traduzione di 'V. Krestovskij', *Muž Eleny*, in « Živopisnoe obozrenie », 14-24, 1884; *Nedda*, in « Vestnik Evropy », 1, 1887; e *Tigrice*, in « Živopisnoe obozrenie », 1-9, 1888.

attestato da una lettera di quest'ultimo al suo traduttore francese, Edouard Rod, del 7 novembre 1882:

Il sig. Gregorovic che ha visto la vostra bella traduzione del *Marito di Elena* desidererebbe assai che voi vi interessaste colla stessa simpatia della sua opera *La Russia sotterranea* pubblicata dal Treves. Io vi presento il sig. Gregorovic e il suo libro, e se voi trovaste di far qualche cosa ve ne saremmo grati ambedue³¹.

Il titolo del libro toglie ogni dubbio sull'identità del « sig. Gregorovic »; e la relazione diretta di Stepnjak con Verga non solo chiarisce l'origine delle traduzioni verghiane del primo, ma fa altresì supporre che il secondo fosse al corrente delle traduzioni russe di alcune sue opere, tra cui verosimilmente de *I Malavoglia*. Se poi questo non gli parve sufficiente per sentirsi compensato dell'ancora mancata traduzione francese, vorrà dire che andrà addebitato all'ottica *parigicentrica* dei suoi tempi: e basterà ricordare al proposito l'avvio della prima recensione di Capuana al romanzo verghiano. Del resto, il discorso ci porterebbe lontani, investendo più latamente la questione dei debiti che Verga potrebbe aver contratto con la grande narrativa russa dell'Ottocento: la Kirchenštejne avanza, ad esempio, interessanti osservazioni a proposito di Turgenev³²; e si sa la questione del legame che intercorre tra il brano d'apertura de *La roba* e un frammento della seconda parte delle *Anime morte* di Gogol³³.

Come che sia; anche Kravčinskij (Stepnjak-Grigorovič) fu negli anni seguenti fertile traduttore e divulgatore dell'opera verghiana in Russia, pur con le difficoltà d'accertamento che abbiamo indicate (è probabilmente da attribuirsi a lui anche la versione della *Storia dell'asino di San Giuseppe*, 1883³⁴). Rimane però nell'anonimato il pri-

³¹ G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, Firenze, 1954, pp. 68-9.

³² A. KIRCHENŠTEJNE, op. cit., p. 27: « Noi riteniamo che Verga abbia studiato non solo dal grande maestro del realismo francese, Flaubert, e non solo alla scuola di Zola. Egli subì il benefico influsso del realismo di Turgenev, più umano, volto alla gente e alla natura, le cui opere aveva certamente letto ». Va a questo proposito ricordato che la turgeneviana *Nov'* venne tradotta in italiano già nel 1877 da Sofija De Gubernatis.

³³ Cfr. in proposito G. P. MARCHI, *Concordanze verghiane*, Verona, 1970, pp. 159-161.

³⁴ In « Otečestvennye zapiski », 5, 1883, col titolo *Pochoždenija pegogo osla* (Avventure di un asino pezzato). È di Sergio Campailla l'ipotesi che questo racconto verghiano abbia qualcosa da spartire col racconto di L. Tolstoj, *Cholstomer. Istoriija*

mo traduttore russo de *I Malavoglia*, nonché l'estensore della recensione che ne apparve sulla rivista « Nedelja »; se non si deve pensare che i due anonimi siano una persona sola. Tra l'altro, per il fatto che quella rivista settimanale era la curatrice della serie periodica in cui apparve il romanzo verghiano (dal 1884 divenne la celebre serie popolare dei *Knižki 'Nedeli'*): una rivista d'indirizzo liberale-populista, a impronta divulgativa, diretta all'epoca da Pavel Aleksandrovič Gajdeburov, un pubblicista populista-democratico verosimilmente in rapporti tanto con la Chvoščinskaja che con Kravčinskij. Quale dei due fu il primo mallevadore de *I Malavoglia* in terra russa? Allo stato attuale, sembra impossibile dirlo con sicurezza: si può invece ben dire che sarebbe strano venire a scoprire che sia stato un terzo; e che tra i due, è più probabile che sia stato l'emigrato Kravčinskij a suggerire a caldo, a una rivista russa di taglio populistico (e nel quadro del suo interesse 'militante' per la letteratura), di tradurre un nuovo romanzo italiano per lunga pezza recepito in Russia essenzialmente sotto il profilo pauperistico-populistico³⁵.

L'apparizione della versione russa fu estremamente precoce: l'edizione italiana a stampa era apparsa nel febbraio, la versione russa de *I Malavoglia* cominciò ad apparire nel numero di settembre (*Eva* apparve in ottobre, *Rosso Malpelo* in dicembre: forse, furono davvero *I Malavoglia* a inaugurare il 'Verga russo'). Ma, a dispetto di questa tempestività, bisogna anche dire che il romanzo non ebbe dipoi particolare successo, e per averne un'edizione in volume bisogna attendere più di cinquant'anni, fino al 1936³⁶. Sorte fors'anche peggiore è toccata a *Mastro don Gesualdo*, tradotto in rivista l'anno stesso della pubblicazione, e poi ancora, sempre in rivista, sei anni

lošadi (Cholstomer. Storia di un cavallo), del 1885: e pertanto qui ricordiamo la precoce versione di questo racconto verghiano.

³⁵ Va peraltro ricordato che E. A. TARATUTA (*S. M. Stepnjak-Kravčinskij v Italii in Rossija i Italija*, Moskva, 1968, p. 254) sostiene — ma senza indicare le fonti — che Stepnjak si sarebbe sì accinto a tradurre *I Malavoglia* all'inizio del 1882, ma avrebbe lasciato perdere, una volta saputo che lo stavano già facendo. 'Populista' chiamava Verga, nel 1902, Michail Ivanov; e in una tarda recensione a *Don Candeloro e C.* di Ekaterina Lektova (già traduttrice prima del *Don Gesualdo*; rimasta inedita, è conservata allo CGALI, f. 280, op. 7, ed. chr. 43) si afferma: « Verga appartiene alla scuola siciliana degli scrittori socialisti, che vennero tradotti con enorme successo sulle riviste russe, a muovere degli 'Otečestvennye zapiski' » (8.IV.1929).

³⁶ DŽ. VERGA, *Sem'ja Malavol'ja*, trad. Anna Bondi, Leningrad, 1936.

dopo: ma che ha dovuto attendere il 1980 per apparire in volume³⁷.

Bisognerà allora dire che il 'Verga russo', se si affacciò con tutti i crismi come il Verga de *I Malavoglia*, fu poi a cavallo del secolo piuttosto il Verga di *Eva* (quattro versioni tra il 1881 e il 1900), di *Storia di una capinera* (tre versioni tra il 1897 e il 1912), persino di *Tigre reale* (due versioni, 1884 e 1894: ma poi anche questo talmente dimenticato che nella odierna *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* viene ricordato come 'Istinnaja tigrica', dove *istinnaja* (vera, autentica) starebbe per 'reale'); e ancora de *Il marito di Elena* (cinque versioni tra il 1884 e il 1904): ma soprattutto il Verga dei racconti, e in ispecie di *Rosso Malpelo*, pubblicato sei volte in epoca pre-rivoluzionaria, tra il 1881 e il 1902, e ben otto volte in epoca sovietica, tra il 1927 e il 1960; e di *Jeli il pastore*, tre pubblicazioni tra il 1882 e il 1902, altre cinque tra il 1927 e il 1960. E più ancora il Verga di *Cavalleria rusticana*, con otto versioni tra il 1883 e il 1957, a non tener conto delle due versioni del dramma (1893 e 1941: quest'ultima curata da un modesto scrittore italiano riparato in URSS per ragioni politiche e divenuto cittadino sovietico, Giovanni Germanetto), nonché del libretto dell'opera di Mascagni, tradotto nel 1890.

Se alla popolarità dei racconti contribuisce certo la più facile e immediata applicabilità del modello 'sociale' per cui vennero conosciuti anche *I Malavoglia*, la *Cavalleria rusticana* assomma a ragioni del genere altresì la più vasta incidenza della scena (è stata più volte rappresentata in Russia, dramma e opera³⁸; conosciamo anche una messinscena nel 1900 a Riga, in lettone³⁹). Sarà una mera curiosità: ma la rappresentazione nel 1908 ad Odessa, nell'interpretazione di Giovanni Grasso, fu all'origine d'un sapido racconto di Isaak Babel'⁴⁰.

Tra i molti traduttori verghiani, spesso oscuri e spesso anonimi,

³⁷ Rispettivamente, in « Severnyj vestnik », trad. Ek. Lektova, 1-6, 1889, col titolo *Don Džezual'do*; in supplemento mensile alla rivista « Živopisnoe obozrenie », 9, 1895, trad. anonima, col titolo *Pobeždennye. Novyj roman Džuzeppe Verga* [I vinti. Nuovo romanzo di Giuseppe (sic) Verga]; in volume, col titolo *Mastro don Džezual'do*, trad. I. Kostantinova, Leningrad, 1980.

³⁸ Tra l'altro, nell'interpretazione della Duse, in tournée in Russia (cfr. M. IVANOV, *Očerki sovremennoj ital'janskoj literatury*, SPb., 1902, p. 237).

³⁹ Cfr. A. KIRCHENŠTEJNE, op. cit.

⁴⁰ Si tratta del racconto babeliano *Di Grasso* (dove *Di* sta per l'iniziale di Džovanni), del 1937. Per la tournée russa e ucraina di G. Grasso, cfr. *Istorija zapadnoevropejskogo teatra*, t. VI, Moskva, 1974, p. 221.

appare anche il nome di Anna Ul'janova, che nel 1892 tradusse *Guerra di santi* (col titolo di *Bor'ba prichodov*, lotta tra parrocchie), e nel 1900 *Epopea spicciola*⁴¹. La cosa non farebbe notizia, se non fosse che si tratta di Anna Il'inična Ul'janova-Elizarova (1864-1935), cioè della sorella maggiore di Lenin, che fu buona interprete dall'italiano: tradusse fra l'altro, nel 1898, *Cuore* di Edmondo De Amicis⁴², in cui uno dei 'racconti mensili' era sostituito con uno da lei stessa scritto, d'ambiente siciliano e di palese ascendenza 'verghiana': *Il caruso*. (Ma non risulta, a differenza di De Amicis, che il più illustre fratello si sia poi interessato anche di Verga).

Le traduzioni della Ul'janova, il suo raccontino 'verghiano', sono a parere nostro da vedersi come sintomi di quella che fu nei fatti la recezione più ampia sì, ma culturalmente riduttiva, di Verga in Russia: in un'accezione approssimativamente 'popolare' e ingenuamente 'politica', che scontava con l'afflato dei sentimenti la sordità ai grandi temi e all'arte complessa de *I Malavoglia*: la quale, a quel che ci risulta, non toccò mai veramente i grossi scrittori russi⁴³, e rimase come sepolta nel tempo e nelle trappole della resa linguistica. Verga dunque (il Verga di *Rosso Malpelo*) come un 'nipotino' di De Amicis? Per quanto blasfemo ciò possa apparire, probabilmente appunto di questo si tratta: ma si sa, la trasmigrazione dei testi in contesti linguistici e culturali assai distanti produce sovente simili paradossali conseguenze.

La stessa critica verghiana russa appare nel complesso, in quegli anni, abbastanza povera: entrato precocemente nel lemmario delle enciclopedie (una prima voce è del 1892⁴⁴), sembrerebbe che con ciò stesso il nome di Verga sia precocemente uscito, almeno per quel che concerne la Russia, dall'arengo letterario.

Ma la massa imponente delle traduzioni, la stessa — superficiale — fama di 'moderno classico', ha dato col tempo i suoi frutti, ancorché lenti: a poco a poco, quand'ormai era certo tardi per una fertile fruizione nella pratica letteraria, a Verga e ai *Malavoglia* è

⁴¹ Rispettivamente in «Volžskij vestnik», Kazan', 17.X.1892; e nel volume: TOMSON, *Podarok prusaka* - Verga, *Razgrom*, Moskva, 1900.

⁴² Col titolo *Škol'nye tovarišči*, Compagni di scuola.

⁴³ A parte il caso, ipotetico, di cui alla nota 34, non conosciamo utilizzazioni russe di Verga di qualche rilievo.

⁴⁴ Sull'Efron-Brokgauz, una delle enciclopedie più autorevoli della vecchia Russia.

stato restituito anche in Russia il posto che loro compete, in una riflessione critica che, soprattutto negli ultimi anni, s'è fatta più spesso e matura: facendo uscire, tra l'altro, il discorso sul verismo dalle secche di meccaniche giustapposizioni al naturalismo francese e al realismo critico (soprattutto russo), quasi ne fosse una mera variante 'regionale', per non dire provinciale.

Essenziale premessa per i più recenti studi verghiani in URSS è stato il repertorio bibliografico, prezioso, approntato da Valentina Dančenko⁴⁵; e allora si son visti gli importanti contributi di Austra Kirchenštejne, di Irina Polujachtova, e soprattutto di Inna Volodina, che in un recente libro sul romanzo italiano dell'Ottocento ha letto *I Malavoglia* sull'interessante grata interpretativa dei corsi e ricorsi vichiani, che vi sarebbero riletti in chiave scienziata e positivista⁴⁶.

È sull'onda lunga di questo rinnovato fervore critico che recentemente è apparsa una nuova versione russa di *Mastro don Gesualdo*, la prima in volume, come si diceva, a quasi un secolo dall'apparizione in rivista.

Il Verga russo, dunque, continua.

⁴⁵ V. DANČENKO, *Džovanni Verga. Biobibliografičeskij ukazatel'*, Moskva, 1966.

⁴⁶ I. VOLODINA, *Puti razvitija ital'janskogo romana*, Leningrad, 1980.

LIA FAVA GUZZETTA e ANDRÉ SEMPoux

I MALAVOGLIA IN FRANCIA

L'opera di Giovanni Verga in Francia non raggiunge mai una vera popolarità, essendo rimasta sempre legata al *milieu* dei critici letterari; *I Malavoglia* in particolare subirono questa sorte e non uscirono dalla cerchia degli *italianisants*. Ciò premesso diciamo che la nostra ricerca è stata condotta su due linee parallele e complementari: da una parte sono stati raccolti alcuni significativi giudizi critici — soprattutto a cavallo tra Ottocento e Novecento —, dall'altra sono state esaminate in dettaglio le traduzioni francesi dei *Malavoglia*. Non è stato invece fatto uno spoglio delle tesi di dottorato — il che sarebbe interessante —, in attesa, d'altronde, dei risultati dell'ampia ricerca annunciata già nel 1966 dalla signora Françoise Baratto Trentin¹.

Per quanto concerne i critici, può essere detto che, accanto alla mediazione del Gualdo, Camerone e Capuana, prendono rilievo alcuni nomi importanti di studiosi francesi come, ad esempio, il Muret o il Crémieux. Il più noto è certo Edouard Rod (d'origine svizzera), malgrado la sua cattiva traduzione dei *Malavoglia*, malgrado le sue disorientanti ambizioni letterarie, e malgrado infine la sua stessa personalità più giornalistica che letteraria. La sua notorietà può essere giustificata dal fatto che a lui può farsi risalire un primo interesse francese verso l'opera verghiana nonché le prime traduzioni, compresa, nel 1887, quella dei *Malavoglia*².

¹ Nell'art. *Verga en France*, in « Rivista di letteratura moderna e comparata », vol. XIX, 1966, pp. 189-202.

² Sulla sua attività e i suoi interessi letterari, vedi CH. BEUCHAT, *Edouard Rod et le cosmopolitisme*, thèse principale pour le doctorat ès lettres [Fac. des létts. de l'Univ. de Paris], Paris, Jouin, 1930; M. G. LERNER, *E. Rod et l'Angleterre*, in « Rivista di letteratura moderna e comparata », giugno 1971; e dello stesso *E. Rod and the Naturalistes*, in « Nottingham French Studies » vol. X, 1971; e *A literares Age in Evolution: « Les idées morales du temps présent » of E. Rod*, in « Nottingham French

Mentre, il 5 aprile 1881 il Rod aveva già tradotto la novella *Nedda*, nel secondo semestre dell'81 Hyppolite Lernina pubblicava su « Le Parlement » *en feuilleton* la traduzione di *Tigre reale*, poco amata, come si sa, dal Verga. Il 4 luglio del 1881 appare un articolo del Rod dal titolo *Les écrivains de l'Italie contemporaine* (su *Vita dei campi* e *I Malavoglia*)³ e nell'agosto del 1884 la « Revue indépendante » pubblica un altro articolo del Rod sul verismo e gli scrittori italiani⁴. Del resto, già nel 1883, Amédée Roux, nel suo libro dal titolo *Littérature contemporaine en Italie* aveva assicurato un piccolo spazio all'opera verghiana (insieme al Gualdo ed al Capuana) e, pur se all'interno di un giudizio generico, aveva sottolineato nel Verga « le culte de la forme », aggiungendo che « son style s'améliore chaque année »⁵. (Va notato anche in parentesi, che in un ulteriore intervento sulla letteratura italiana, datato 1896, il Roux riprende il discorso sul Verga lodando in particolare il *Mastro don Gesualdo* come « une étude sociale des plus remarquables »)⁶.

Circa *I Malavoglia*, più specificamente, può dirsi che è piuttosto a partire dal 1887, data della prima traduzione del Rod⁷, che si possono raccogliere qua e là dei giudizi critici. Interessante rilevare che in questi anni si evolve il clima letterario parigino, su una linea di distacco rispetto al Naturalismo ed allo Zola (il 1887 è anche la data del famoso *Manifeste des cinq*, segno di una contestazione nata all'interno dello stesso gruppo naturalista), in un clima che va maturando esperienze di scrittura diverse che sfoceranno, per es., nelle prove di un Bourget. In tale clima si colloca la prima traduzione dei *Malavoglia* e una valorizzazione della particolare fisionomia dell'opera verghiana. In un confronto costante, a volte anche solo implicito, tra Naturali-

Studies », vol. XI, 1972; CHRISTIANE DE PAEPE e ANDRÉ SEMPoux, « *I Malavoglia* » del Rod, in *Etudes de Philologie Romane et d'histoire littéraire*, offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire, Liège, 1980.

³ E. ROD, *Les écrivains de l'Italie contemporaine*, in « Le Parlement », 4 juillet 1881.

⁴ E. ROD, *Le Vérisme et les conteurs italiens*, in « Revue indépendante », août 1884. Nel 1885 sarà lo stesso Rod ad invitare il Verga a collaborare alla « Revue contemporaine ».

⁵ A. ROUX, *Littérature contemporaine en Italie (troisième période: 1873-1883)*, Paris, 1883.

⁶ A. ROUX, *Littérature contemporaine en Italie (deuxième période: 1883-1896)*, Paris, 1896.

⁷ G. VERGA, *Les Malavoglia*, trad. franç. par. Edouard Rod, Albert Savine ed., Paris, 1887.

smo e Verismo, il testo verghiano si presenta infatti come un testo capace di « dépasser » i limiti di scuola del modello francese. Si evidenziano pertanto due fondamentali caratteristiche dell'opera verghiana: l'umanità non mai completamente cancellata dal metodo di scrittura « oggettiva » del Verga e l'individualità dello stile del narratore. Questi sono i due aspetti messi in rilievo, in area francese, nella progressiva acquisizione dell'idea di una sostanziale originalità verghiana rispetto ai modelli d'oltralpe. Lo stesso Rod che nel 1881 sul « Parlement » affermava l'impossibilità di « méconnaître l'influence que nos romanciers contemporains ont exercée sur M. Verga », arriverà a cogliere, sempre più, possibili distinzioni, affermando che l'oggettività dei Naturalisti somiglia troppo alla indifferenza ed alla misantropia, laddove Verga non cessa di trattare i suoi personaggi « avec toute son humanité », realizzando « à la perfection » la dottrina dell'oggettività che invece i francesi hanno falsato « en l'exagérant »⁸.

Nel 1894 Francois Carry su « Le correspondant » così si esprime: « On retrouve dans *Les Malavoglia* et *Don Gesualdo*, les mêmes qualités et les mêmes défauts que dans les *Novelle rustique* (...), ils sont l'expression parfaite de la formule expérimentale et vériste, que M. Verga a appliquée au roman italien avec un talent qui est hors de cause. Le réalisme de Verga ne peut, du reste, en rien être assimilé à celui de Zola et de son école: il n'excède jamais les limites de la décence et de la pudeur. (...) Parmi l'école naturaliste, il occupe une place à part. Il s'attache à reproduire toutes les manifestations de la vie réelle, même les plus tristes et les plus émouvantes, mais il ne tombe jamais ni dans l'obscène ni dans l'horrible. Son oeuvre est la contradiction vivante des théories formulées par certains réalistes français pour qui le naturalisme semble synonyme de grossièreté, de lubricité et d'indécence. L'art de Verga est triste et austère. Sa sobriété et sa simplicité excessives, si elles lui nuisent auprès de la foule, lui ont conquis les suffrages de l'élite. L'impopularité, c'est quelquefois le talent »⁹. Mentre questo prendere le distanze dal Naturalismo viene da più punti evidenziato (lo stesso Gillet nel 1922, commemorando la morte del Verga, sottolineerà come egli si sia rivelato in

⁸ Nella *Préface*, datata 1899, della seconda traduzione, G. VERGA, *Les Malavoglia*, trad. franç. par Edouard Rod, Paul Ollendorf ed., Paris, 1900.

⁹ F. CARRY, *Le roman en Italie*, in « Le correspondant », ottobre-dicembre 1894.

rapporto al Naturalismo «un élève fort indépendant») ¹⁰, va prendendo rilievo da critico a critico il valore *umano* dell'opera di Verga. Nel 1903 su «La nouvelle Revue» Gustave Kahn dirà che «par la force d'humanité qu'il a mise» nei *Malavoglia* «il est parvenu (...) a faire agir des êtres —, avec un relief inouï, non des âmes ou des corps, mais des êtres entiers nuancés d'un art infini» ¹¹.

Nel 1907, Jean Dornis (pseudonimo di Madame Beer) nel suo libro intitolato *Le roman italien contemporain* dice testualmente: «le Verga dont nous voulons parler ici est l'artiste de premier ordre qui, à travers une étude passionnée de l'âme sicilienne, a révélé à l'Italie contemporaine les forces originales dont elle dispose pour s'imposer, par la mise en valeur de son propre fonds, à l'attention de l'univers lettré», e prosegue a proposito dei *Malavoglia*: «si le succès n'est pas la seule règle de la perfection d'une œuvre littéraire, on peut avancer que son roman des *Malavoglia*, moins connu du grand public que la *Chevalerie rustique*, est probablement l'œuvre où Verga s'est donné complètement et où il se reconnaît lui-même avec le plus de complaisance et d'exactitude», ed il romanzo appare come l'opera nella quale lo scrittore «a su garder une mesure admirable» e dove ha saputo far vivere intorno al dramma dei protagonisti «les gens du voisinage (...) à la façon d'un chœur antique». Il critico non può certo ignorare che lo scrittore «n'a pas obtenu en Italie, au moment de ses premières publications véristes, la notoriété qu'il méritait», ma l'insuccesso viene spiegato con l'affermazione che «le romancier n'a fait ici que devancer une génération d'écrivains». E «l'on sent venir l'heure — non può che sperare il critico — où l'Italie (...) fera les plus larges emprunts aux récits et aux romans de Giovanni Verga. Son œuvre vivra, au-delà des caprices de la mode et des étiquettes d'école, par ce qu'elle enferme de sobriété classique» ¹².

Sulla scorta di questa idea di arte classica si fa strada da più parti anche una valorizzazione di alcuni tratti stilistici dell'opera verghiana.

Già nell'articolo citato del '94 il Carry aveva riscontrato nella

¹⁰ L. GILLET, *L'auteur de «Cavalleria Rusticana»*, in «Revue des Deux Mondes», 15 octobre 1922; poi in «Lectures Etrangères» (2^a série), Paris, Plon, 1925.

¹¹ G. KAHN, *Verga et D'Annunzio*, in «La nouvelle Revue», nov.-dic. 1903.

¹² Cfr. J. DORNIS, *Le roman italien contemporain*, Paris, 1904, pp. 111-130.

struttura dei *Malavoglia* il segreto di un'arte capace di arrivare a « des effets extraordinaires par des moyens d'une simplicité extrême », e Gustave Kahn, nell'intervento del 1903, parla anch'egli della capacità verghiana di arrivare « à l'émotion la plus intense, par les plus simples moyens »; benché « on lui reproche de mal écrire, d'être indifférent à la beauté verbale », egli è capace di *évoquer* « au coin d'une phrase, sans préparation », dei personaggi che « se lèvent, comme dans la vie les passants rencontrés en une promenade, sous l'œil du lecteur. Ce procédé, qui étonne d'abord, donne une mise en place étonnante des personnages (...). A force de pénétration et d'acuité Verga a tout vu dans son microcosme sicilien ». Appena un anno dopo, nel 1904, Jean Dornis, in un altro suo libro, questa volta a proposito del teatro italiano contemporaneo, prima di parlare di *Cavalleria rusticana* si attarda un attimo sulla « véritable transformation » della lingua verghiana nel passaggio dai romanzi mondani giovanili al quadro tragico dei romanzi maggiori notando che « au lieu des diminutifs désolants, des superlatifs accumulés, qui enlevaient à l'écriture de Verga toute vigueur, on est placé maintenant devant des personnages pris dans la vie (...) qui parlent la langue de leur tendresse et de leur violence »¹³.

Nel 1906, Maurice Muret, nel volume *Littérature italienne d'aujourd'hui* parlerà dei *Malavoglia* come di un'opera « d'un maître écrivain », accostando e confrontando il romanzo con *L'Assommoir*: « Si *L'Assommoir* est le chef-d'œuvre de la formule naturaliste appliquée à la description d'un milieu citadin, j'aperçois dans la poétique monographie de la famille *Malavoglia* le chef-d'œuvre du Naturalisme rural ». « Les *Malavoglia* sont très supérieurs à *Mastro don Gesualdo* (...). On chercherait en vain, dans les *Malavoglia*, l'ombre d'une intrigue. Tout se borne à la chronique minutieuse de cette famille dans un moment capital de son existence (...). Les événements dans ce livre sont plutôt rares (...). Ils appartiennent pour la plupart à cette catégorie des « petits faits » dont l'accumulation passait aux yeux des écrivains naturalistes pour le dernier mot de la science et d'une littérature qui se proclamait scientifique. M. Verga s'applique à décrire un milieu et à peindre des personnages. Et c'est ce qu'il y

¹³ Cfr. J. DORNIS, *Le théâtre italien contemporain*, Paris, 1904, p. 168.

a d'excellent dans les *Malavoglia*. Un auteur, si bien doué soit-il, ne publie guère qu'un livre comme celui-là dans son existence. Les *Malavoglia* forment un livre prodigieusement compact »¹⁴. Non meraviglia che, partendo da una lettura così lucida e da un giudizio così positivo, il Muret si rammaricasse del non adeguato successo del romanzo in Italia: « il ne faut pas attacher au succès d'un auteur une trop grande importance. Combien se grisent aujourd'hui de l'encens des critiques et connaissent les gros tirages qui demain auront sombré dans l'oubli! On ne peut se défendre toutefois dans certain étonnement en présence de la vente dérisoire des *Malavoglia*, par exemple ». Ma l'entusiasmo verghiano del Muret non resta prigioniero di questo *étonnement*, si spinge anzi a fare delle previsioni, che oggi risultano interessanti, se si tiene conto anche del fatto che « la giusta gloria », per dirla col Contini, pure in patria, toccò al nostro autore « solo alla fine della sua vita ».

Dirà il Muret: « Il est toujours audacieux de préjuger l'opinion — surtout littéraire — des temps à venir. Quand c'est un étranger qui s'avise de prophétiser, l'audace devient témérité. Je ne crois pas courir grand risque, toutefois, en affirmant qu'avant cinquante années M. Verga, tout vériste qu'il fût, passera pour un classique de la langue et de la littérature italiennes ». Questo valore di classicità dell'opera verghiana, è una cifra ricorrente nella critica francese; l'abbiamo riscontrato nel giudizio di Jean Dornis, lo troviamo in Gustave Kahn e altri.

Nel 1909, B. Crémieux, che apprezzerà le doti di « force » e di « sobriété » dell'opera di Verga — il quale viene definito « le plus pur des véristes » — vedrà nei *Malavoglia* « l'ébauche » di « cette nouvelle conception du roman historique » che sarà precisata di qui a poco, a suo giudizio, con *I Viceré* di Federico De Roberto¹⁵. E tale giudizio positivo sarà ancora ripreso e arricchito nel 1928, quando il Verga dei *Malavoglia* sarà proposto come colui fra i veristi « qui a été le seul à exploiter à fond les possibilités artistiques de cette

¹⁴ M. MURET, *Littérature italienne d'aujourd'hui* (Chap. I: *Les récits siciliens de G. Verga*), Paris, 1906.

¹⁵ Nell'art. *Le roman italien contemporain*, nella « Revue de synthèse historique », numero consacré à l'Italie, décembre 1909.

matière régionale brute, à en extraire l'intense poésie, à la hausser jusqu'à la tragédie et à l'épopée »¹⁶.

Attraverso l'articolo del Gillet del 1922, l'intervento di Bédarida del 1931¹⁷, il saggio di André Pézard del 1934¹⁸, il fondamentale libro di Paul Arrighi sul Verismo del 1937¹⁹, e l'appassionante *Introduction* di Marcel Brion alla traduzione francese dei *Malavoglia* curata dalla Valot, nel 1957²⁰ (cose, del resto, forse note), si può avviare a conclusione la veloce rassegna dei giudizi critici sui *Malavoglia* in Francia.

Sono tutti giudizi positivi, che contrastano con la più recente lettura di Dominique Fernandez, il quale, nel volume *Mère Méditerranée*, parla della propria « cuisante déception » alla rilettura del romanzo, accusato di « hypocrisie paternaliste »²¹. Giustamente queste parole del Fernandez vanno considerate come un inquietante contributo alla eventuale cattiva fortuna dei *Malavoglia* in Francia, allo stesso livello delle traduzioni di Edouard Rod. Va detto infatti che, se per un verso il Rod non espresse giudizi negativi sull'opera del Verga (al quale egli stesso dedicò, anzi, un suo romanzo, ed alla cui opera si ispirò sovente — come bene ha dimostrato il Lerner), per l'altro la sua concreta azione di traduzione dei *Malavoglia* fu veramente disastrosa per l'eventuale corretta accettazione del romanzo da parte di un pubblico, che non poteva arrivare al testo italiano direttamente. In tal senso l'analisi condotta sulle traduzioni francesi dei *Malavoglia* risulta molto significativa.

Come si sa, concedendo al Rod la sua autorizzazione a tradurre *I Malavoglia*, il Verga gli offre un aiuto prezioso: si mette a sua disposizione per i passi ove la difficoltà risultasse insormontabile, non solo per un francese ma, come egli stesso dice, con delicatezza, an-

¹⁶ B. CRÉMIEUX, *La littérature italienne* (Chap. III^e: *Giovanni Verga et l'esprit vériste*), Paris, 1928. Per tutto questo periodo, vedi L. FAVA GUZZETTA, *Rassegna di studi critici sul Verga in Francia tra la fine dell'Ottocento e il primo ventennio del Novecento*, in « Critica letteraria », n. 8, 1975, pp. 583-595.

¹⁷ Recensione al vol. *Studi verghiani*, a cura di Lina Perroni, Ed. del Sud, Palermo, 1929, in « Revue de littérature comparée », 1931.

¹⁸ *Une procédé de la Muse populaire transposée par Verga*, in *Mélanges offerts à R. H. Hauvette*, 1934.

¹⁹ *Le vérisme dans la littérature italienne*, Paris, 1937.

²⁰ Vedi n. 22.

²¹ Editto da Grasset, Paris, 1965.

che per un italiano. Delude constatare che il Rod ha fatto uso così limitato della famosa lettera in cui l'autore commentava per lui numerose espressioni tipiche.

Il Rod non accetta volentieri di riprendere una parola italiana come avrebbe voluto il Verga (« fariglione », « fichidindia »); in qualche caso sbaglia pesantemente — o sceglie l'omissione —, sebbene l'autore abbia fatto lo sforzo di definire con precisione per lui un'espressione o una realtà locale (« da pagarsi col violino », « battuto », « abitino di Figlia di Maria »). A fortiori, non avrà mai cercato « alare una parommella » (che non traduce) in un dizionario specializzato, come gli aveva suggerito il Verga. Gli succede perfino di tradurre « sciara » con *route*, malgrado una chiara spiegazione dell'autore. Peggio ancora: il commovente desiderio del romanziere di non veder il suo testo ridotto non è stato rispettato.

Se fosse possibile, in questa sede, condurre uno studio esauriente, si potrebbe cominciare col segnalare i moltissimi casi di omissione: non tutti si spiegano col desiderio di alleggerire una prosa di una rara densità e di non schiacciare il lettore francese sotto troppe realtà lontane. Bisogna purtroppo tener conto anche di certa pigrizia del Rod davanti alle difficoltà.

I numerosi errori non possono qui neanche essere citati. A volte rivelano un'incomprensione del mondo e della mentalità dei personaggi. Il Rod, per esempio, non capisce la ragione per la quale Padron 'Ntoni « evita di guardare in faccia la nuora, quasi ce l'avesse con lei » (cap. I); la traduzione francese che egli ne dà, *comme s'il avait eu peur de voir sa tristesse* ci sposta verso orizzonti psicologici diversi. Ma, per lo più, gli errori riflettono soltanto una negligenza e un'ignoranza che ha del buffo. Possono raggiungere controsensi incredibili come questi:

e sa pure cucire (cap. II)

il fait lui-même sa cuisine

quelle 500 lire ei l'appendeva ai piedi di Gesù crocifisso (cap. IV)

il dépenserait ces 500 francs aux pieds du Christ

le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure (cap. XV)

les maisons s'estompèrent l'une après l'autre dans les rues sombres.

Occorre aggiungere che non c'è costanza nelle soluzioni del tra-

duttore; pare perfino che gli accada di non ricordare per niente i casi anteriori: quando, verso la fine del romanzo, capisce cosa siano le acciughe, egli non torna nemmeno indietro per correggere le numerose « morues » sparse altrove.

La tendenza dominante va verso una formulazione banale, generalizzante. Il Rod riduce sistematicamente la carica concreta dell'espressione, rifiuta non solo la parola locale, ma anche quella un po' tecnica o semplicemente precisa: « E s'era messa coll'arcolaio sul ballatoio, a riempire certi cannelli che le servivano per l'ordito della settimana » (cap. II) subisce un trattamento di spolpamento che lo conduce a *et s'était mise au travail sur la galerie*. L'evocazione della vita religiosa e sociale è assente nel *qui dirigeait tout*, corrispondente impoverito di « che comandava le feste e le quarant'ore » (cap. I). In molti casi, la soluzione espressiva risulta intellettualizzante, accademica e addirittura amministrativa: « La Longa (...) badava a tessere, salare le acciughe » (cap. I), *La Longa avait pour fonctions de tisser la toile, de saler les morues*. Infine, indichiamo quasi a caso, tanto sono numerosi, *dresser la table* e *mettre le couvert* come esempi di espressioni che appartengono ad un cetto sociale diverso da quello descritto nel romanzo.

Abbiamo raggiunto così il livello più profondo di questi disastrosi tradimenti stilistici. Gran parte dell'arte verghiana sta nel far sentire il parlato nello scritto e il siciliano nell'italiano. Ora bisogna riconoscere che il traduttore non riesce quasi mai ad avvicinarsi a questo stile che l'autore aveva « cercato di ridurre non solo personale ma possibilmente immedesimato all'argomento ».

È stato fatto, dal punto di vista dello stile indiretto libero (nel senso più lato), uno spoglio sistematico del capitolo primo, tenendo però il dovuto conto del consiglio che il Verga stesso aveva dato al Rod:

Farete bene a sopprimere o a sostituire quei proverbi che sono intraducibili in francese, e quegli incidenti legati dal che, caratteristici in siciliano, ma che anche nell'italiano formarono la mia disperazione quando intrapresi questo tentativo arrischiato di lasciare più che potevo l'impronta del colore locale anche nello stile del mio libro.

Ecco dunque — *che* e proverbi esclusi — l'elenco dei casi in cui il parlato si sente meno o non si sente più affatto:

i « Malavoglia » [...], tutti buona e brava gente di mare, proprio opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere.

e non si sarebbe soffiato il naso se suo padre non gli avesse detto « soffiati il naso ».

che si buscava tutt'ora qualche scappellotto dal nonno, e qualche pedata più giù per rimettere l'equilibrio quando lo scappellotto era stato troppo forte.

un moccioso

se don Silvestro, il segretario, il quale la sapeva lunga, non avesse predicato che era un codino marcio, un reazionario di quelli che proteggono i Borboni, e che cospirava pel ritorno di Franceschello, onde poter spadroneggiare nel villaggio, come spadroneggiava in casa propria.

non lo conosceva neanche di vista.

dai pezzi grossi del paese, che son quelli che possono aiutarci

collo sciorinare il fazzoletto tricolore

a mettere assieme un po' di repubblica

tutti quelli della leva e delle tasse li avrebbero presi a calci nel sedere.

di fargliela presto la repubblica

con quegli occhi che dovevano mangiarsi i vermi

Les Malavoglia [...]: tous braves gens de mer, malgré leur nom inquiétant, remplis de bonne volonté.

et n'aurait pas levé le nez sans que son père lui dit: « Lève le nez! ».

qui s'attirait à toute heure (!) quelque bousculade ou quelque taloche du grand père.

un bambin

sans don Sylvestre, le sacristain, qui s'en allait prêchant qu'il était un réactionnaire, de ceux qui conspirent pour ramener le roi François, afin d'être maîtres dans le village comme ils sont maîtres chez eux.

ne connaissait pas

chez tous les gros bonnets du pays, qui auraient pu l'aider

en hissant le drapeau tricolore

à mettre sur pied la république

on ne verrait plus ni recruteurs, ni contrôleurs d'impôts.

de la faire

de ses yeux

il suo paio di braccia gli piaceva meglio di portarsele a spasso la domenica, anzichè servirsene a buscarci il pane

con quei piedi posati sul tappeto, e quella cortina sul capo, come quella della Madonna d'Ognina, così bello, liscio e ripulito che non l'avrebbe riconosciuto più la mamma che l'aveva fatto;

il pesce bisognava darlo per l'anima dei morti

Allo zio Crocifisso gli finiva sempre così, che gli facevano chinare il capo per forza, come Peppinino, perché aveva il madeletto vizio di non saper dir di no.

È chiaro che in tre o quattro casi il Rod ha « censurato » l'enunciato verghiano. La nostalgia di un linguaggio di buona compagnia attraversa tutta la traduzione. Non resistiamo al piacere un pò facile d'illustrare con qualche esempio preso dai capp. II e III questa tendenza che conduce gli stessi pescatori a « babiller »:

quando creperà

potrai pulirti la bocca della speranza dell'eredità

ricco come un maiale

si sentiva sullo stomaco il debito

per dire corna di questo e di quell'altro

sputava sentenze

una voce di naso

si cacciò le unghie nei capelli

il aimait mieux flâner le dimanche que de se servir de sa paire de bras pour gagner son pain

avec ses pieds posés sur un tapis, et derrière la tête un rideau comme celui de la madonne d'Ognina, si beau, si soigné, que sa mère qui l'avait fait le reconnaissait à peine.

il fallait donner le poisson pour rien

L'oncle Crocifisso finissait toujours par céder, parce qu'il ne savait pas dire non.

quand il mourra

adieu ton héritage

riche

se sentait mal à l'aise

pour lui dire ceci et cela de tout le monde

exprimait ses idées

une voix brisée

elle se prit la tête dans ses mains.

L'ultimo caso traduce un concetto convenzionale del patetico che vieta anche a comare Maruzza di manifestare il suo dolore « gratandosi il capo ».

Giunti al termine del nostro percorso, possiamo considerare il giudizio del Beuchat: « La traduction française des *Malavoglia* par Edouard Rod parut en feuilleton dans 'Le Parlement', comparée à l'original, elle est bonne, assez textuelle et claire », sbagliato quanto la sua affermazione materiale.

Qui si pone la domanda: perché non ha mai reagito il Verga? perché ha moltiplicato invece i segni di amicizia verso il Rod? Lo spiega, secondo noi, una personale fedeltà, congiunta con la riconoscenza per l'ammiratore dei primi giorni e per l'uomo che nell'84 l'aveva condotto a Médan dallo Zola.

Lo scrittore aveva considerato l'impresa della traduzione « una famosa zara », e riconosciuto una volta per tutte il Rod come un intermediario privilegiato con il pubblico francese; forse non si rendeva conto che con l'andar del tempo l'intermediario si faceva in qualche modo schermo, a volte assai fitto.

Ma gli schermi, fortunatamente, finiscono per cadere e possiamo dire che finalmente oggi la Francia possiede una bella traduzione dei *Malavoglia* ad opera di Henriette Valot²².

Per mettere a prova il testo gli abbiamo fatto subire il più difficile dei confronti, col notare sistematicamente le soluzioni adottate dalla Valot per i *sicilianismi* recentemente studiati da Gabriella Alfieri²³. Or dunque, tenendo conto peraltro che la traduttrice non disponeva evidentemente di questo notevole studio della Alfieri, si può dire che le soluzioni adottate in francese risultano particolarmente felici e solo in cinque casi su cinquantasei si sono, a nostro giudizio, rilevate inadeguate.

²² G. VERGA, *Les Malavoglia*, trad. franç. par Henriette Valot, Club Bibliophile de France, Paris, 1957.

²³ Vedi l'art. *Innesti fraseologici siciliani nei « Malavoglia »*, nel « Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani », vol. XIV, 1980, pp. 221-295.

Diamo qui di seguito i cinque esempi:

1) Nesciri tantu di lingua (ALFIERI, pp. 49-50)

e (la Vespa) brontolava ancora per la strada, mentre Piedipapera chiudeva l'uscio tirandole dietro tanto di lingua. La Vespa è infuriata come fossimo in luglio! — sghignazzava compare Tino (cap. VIII).

Et elle déblâtérait encore le long du chemin, tandis que Pied-Palmé claquait la porte sur ses talons en lui tirant la langue. Compère Tino ricanait:

— *La Guêpe est enragée comme si nous étions en juillet!* (VALOT, p. 119).

Don Michele ci ha altro per la testa, — ripeteva Piedipapera, cacciando fuori tanto di lingua dietro le spalle di padron 'Ntoni (cap. XIII).

— *Don Michele a bien d'autres chats à fouetter, répétait Pied-Palmé, en tirant la langue dans le dos de padron 'Ntoni* (VALOT, p. 247).

Piedipapera non deve evidentemente «tirer la langue» nel senso proprio!

2) Pariri chiddi di l'opira de' pupi (ALFIERI, pp. 56-57)

Raccontavano che si era combattuta una gran battaglia di mare e si erano annegati dei bastimenti grandi come Aci Trezza, carichi zeppi di soldati; insomma un mondo di cose che parevano quelli che raccontavano la storia d'Orlando e dei paladini di Francia alla Marina di Catania (cap. IX).

(Ils) racontaient qu'on avait livré une grande bataille en mer, que des bâtiments aussi vastes que Trezza, pleins de soldats à craquer, avaient coulé. En somme, une foule de choses qui ressemblaient à celles que l'on raconte dans l'histoire de Roland et des paladins de France, à la Marine de Catane (VALOT, pp. 138-139).

L'accento va messo sui narratori: i marinai rassomigliano a coloro che raccontano la storia d'Orlando e dei paladini di Francia.

3) Tagghiarisi i corna (ALFIERI, pp. 63-64)

Ma sangue di Giuda! non mi chiamo 'Ntoni Malavoglia, se non mi taglio questo corno, sangue di Giuda! (cap. X).

— *Sang de Judas! Je ne veux plus m'appeler 'Ntoni Malavoglia si je ne lui coupe pas les cornes, à celui-là* (VALOT, p. 173).

L'espressione che è resa qui letteralmente, ma con un errore di persona, significa, come la traduttrice ha ben visto in un altro caso, « vendicare un affronto ».

4) Cadiri 'nvascia fortuna (ALFIERI, p. 69)

Quelle povere Malavoglia erano arrivate al punto che andavano per le bocche di tutti, per colpa del fratello, tanto i Malavoglia erano caduti in bassa fortuna (cap. XIII). *Les Malavoglia avaient si mauvaise cote que les pauvres jeunes filles défrayaient toutes les conversations, à cause de leur frère* (VALOT, p. 229).

Dal momento che la famiglia è decaduta economicamente e 'Ntoni stesso si è perduto, ci si può ormai permettere di parlare e sparlare di Lia e Mena.

5) Nun vuliri vidiri a unu nô battisimu (ALFIERI, p. 60)

non voleva vederli più nel battesimo porco che quell'altro porco di don Giammaria gli aveva messo in fronte (cap. IX). *et qu'on ne lui parle plus de ce fameux baptême pour lequel ce cochon de don Giammaria les avait mis compères l'un avec l'autre* (VALOT, p. 146).

In realtà: « et il ne voulait plus voir leur tête de cochons sur laquelle cet autre cochon de don Giammaria avait fait la croix du baptême ». L'altra frase è tradotta correttamente.

L'espressione « da pagarsi col violino », a tanto al mese (cap. I) potrebbe forse essere meglio resa di quanto non sia con l'espressione « payables tant le mois, rubis sur l'ongle ».

Ma la « démarche » di Verga è complessa, come dimostra la frase « Pavari a viulinu » (ALFIERI, pp. 20-22) e si tratta qui di livello sociolinguistico tanto quanto di senso.

Si è voluto scegliere come pietra di paragone il criterio più difficile, quello cioè della *sicilianità* delle espressioni, perché ciò pone certamente con chiarezza il problema base che la traduttrice ha dovuto risolvere, quello di trovare l'ideale corrispondente francese per tradurre un italiano di cui il siciliano costituisce la « forma interio-

re». Per misurare lo sforzo positivo della traduttrice, confrontiamo il testo Valot con il testo Rod:

ROD 1887 *La Zuppidda racontait qu'elle tenait ce portrait sur la commode, sous la cloche du Bon Pasteur, et qu'elle croyait avoir un trésor.*

ROD 1900 *Elle tenait ce portrait sur la commode, sous la cloche du Bon Pasteur, disait la Zuppidda, comme un trésor.*

VALOT *Elle avait donc placé la photographie sur le bahut, juste en dessous du globe du Bon Pasteur, auquel, d'après la Boiteuse — elle adressait des Ave Maria. Elle s'imaginait sans doute avoir un trésor sur ce bahut! Cela n'empêche que Mariangela la Sainte — Nitouche en avait un autre, tel quel on n'avait qu'à jeter un coup d'oeil! — que lui avait apporté compère Mariano Courroie-Lâche et qu'elle avait fixé derrière les verres du comptoir.*

È un peccato che la traduzione Valot non abbia avuto una grande diffusione!

Abbastanza recentemente, nel 1969, una traduzione di *Mastro Don Gesualdo* fatta da Michel Arnaud per l'UNESCO viene ripubblicata a Lausanne, nella collana *Les grandes heures de la littérature italienne*²⁴. Nella presentazione dell'opera, per un riferimento ai *Malavoglia*, si tiene conto della lontana traduzione del Rod, ma si ignora totalmente quella della Valot, che per di più è molto più vicina nel tempo (1957).

Riteniamo che, se la traduzione della Valot, piuttosto che restare nel circuito del Club dei Bibliofili che l'ha pubblicata, trovasse oggi il modo, tramite, ad es., un'idea editoriale tipo *livre de poche*, di entrare più ampiamente in circolazione, l'opera del Verga potrebbe avere sicuramente un contatto più positivo ed ampio con il pubblico francese. Tale pubblico infatti oggi, accanto al giudizio negativo del Fernandez che riaffiora tuttora nel volume IX dell'*Encyclopaedia universalis*, nel capitolo *Letteratura italiana*, al paragrafo *masochismo*, nel quale l'opera verghiana viene presentata come un esem-

²⁴ G. VERGA, *Mastro don Gesualdo*, trad. franç. par Michel Arnaud, Ed. Rencontre, Lausanne, 1969.

pio di *passività* e di *immobilismo*, può trovare, nella stessa enciclopedia, alla voce *Verismo* una valutazione del Verga nettamente positiva. Si parla di lui come di un maestro del romanzo contemporaneo, soprattutto per quanto concerne la problematica riguardante il personaggio e la sua tragica situazione esistenziale. Il Verga viene definito come il caposcuola di quella tecnica narrativa che « più dello stesso naturalismo » ha contribuito alla dissoluzione dell'eroe ed alla sua sparizione dal contesto del romanzo novecentesco ed a lui vengono fatte risalire persino le esperienze costruttive di autori americani come Caldwell, Hemingway, etc.

Evidentemente, nel tempo intercorso per il passaggio dalla lettera L della voce *Letteratura italiana* alla lettera V della voce *Verismo* c'è stato un cambiamento del collaboratore o una ulteriore riflessione sull'opera verghiana; certamente, questa ultima riflessione, meno respingente, anzi decisamente attirante, per gli eventuali nuovi lettori.

MARIANELLO MARIANELLI

I MALAVOGLIA IN GERMANIA

La prima traduzione tedesca de *I Malavoglia*, quella di Charlotte Sauer, è del 1940 (Dresda, Heyne-Verlag); la seconda, di René König, è del 1945 (Zurigo, Büchergilde Gutenberg), ristampata nel 1959 (Wiesbaden, Insel-Verlag) e nel 1960 (Francoforte, Fischer-Bücherei); la terza, di Ruth Macchi, è del 1953 (Berlino Orientale, Aufbau-Verlag), ristampata nel 1961 (Lipsia, Insel-Verlag). Non meno tardive sono le traduzioni del *Mastro don Gesualdo*: la prima, di Charlotte Sauer, è del 1955 (Berlino Orientale, Aufbau-Verlag); la seconda, di Marlis Ingenmey, è del 1960 (Düsseldorf, Droste-Verlag), con una mia mini-introduzione.

Quando si pensa che, per esempio, la versione olandese de *I Malavoglia* era già comparsa a Utrecht nel 1883, seguita quattro anni dopo da quella francese di Edouard Rod, può stupire che i tedeschi abbiano accolto con tanto ritardo i maggiori romanzi del Verga. Le ragioni di questo ritardo rientrano nella storia della loro cultura. Un primo indizio a spiegarlo è offerto infatti dai titoli o sottotitoli con cui *I Malavoglia* furono presentati ai tedeschi: *Sizilianische Fischer. Die Familie Malavoglia*, la prima volta (Sauer, 1940); *I Malavoglia. Eine Geschichte von sizilianischen Fischern*, la seconda (König, 1945; il sottotitolo scompare nella ristampa del 1959); *Die Malavoglias. Eine sizilianische Dorfgeschichte*, la terza (Macchi, 1953). Grava su quei titoli o sottotitoli l'ipoteca di una convenzione instaurata in Germania nel 1885 quando fu tradotta (Lipsia, Keller-Verlag) la prima novella verghiana, *Cavalleria rusticana*, col titolo *Sizilianische Bauernehre*, confermato nella traduzione di Vienna del 1891, cambiato in *Sizilianische Dorfgeschichten* in quella di Dresda del 1895 e poi variato in *Sizilianische Bauerngeschichten* o semplicemente *Sizilianische Geschichten* nelle edizioni successive. Solo nell'edizione, peraltro scorciata, di Bamberg del 1933 (non segnalata da Raya) com-

pare il semplice titolo *Cavalleria rusticana. Scene popolari*, ripreso da quella di Vienna del 1960. Sul filo di questi reperti (Pescatori siciliani, Una storia di pescatori siciliani, Una storia di paese siciliano, Onore di contadini siciliani, Storie di villaggio siciliano, ecc.) possiamo, intessendo il discorso, dire che questo « ritardo » de *I Malavoglia* è dipeso in parte da una duplice convenzione del gusto letterario tedesco sul finire del secolo scorso. La prima è quella di un' Italia pittoresco-sentimentale, gremita di banditi, carbonari e pescatori, foschi signori e soavi creature, alimentata anche da una pittura di genere, specie quella della scuola di Monaco. I dolorosi asini del Verga vennero così più o meno accolti nel limbo degli asinelli, viandanti e pastorelli dell'idealizzata campagna romana e dintorni. Ma questo limbo « italiano » era a sua volta inserito in quello della più vasta convenzione di quasi tutto il regionalismo o realismo poetico tedesco dopo il '48, giudicato da Mittner « né sinceramente realistico né sinceramente poetico »; non a caso questa letteratura regionale tedesca, a più bassa tensione problematica della nostra, era destinata — mentre i grandi esperimenti dell'espressionismo si consumavano nelle metropoli — a un'involuzione di cui solo oggi i tedeschi sono coscienti e in parte pentiti.

« Il contadino è eterno come la terra stessa », scriverà Waggener nel 1931, quando le muse agresti, tenute per quasi un secolo nella riserva della « Heimatliteratur », stavano per essere requisite come virtù statali della purezza razziale. Non a caso nel 1940 Hildegard Streich, nel suo saggio *Der Verismus als Regionalismus*, dopo avere, appoggiandosi a Capuana, insistito sulla sicilianità specifica di Verga e dei contadini di Mineo, aggiungeva che Verga era « nemico del regionalismo in senso politico » e che con le sue novelle « aveva svolto il suo particolare compito di verista italiano », quello, insomma, di consegnare alla patria — come la « Heimatliteratur » allo stato — la purezza e la tipicità dei suoi picciotti rusticani.

Il lungo silenzio dei tedeschi per le opere di grosso respiro sociale di Verga non è dunque casuale, è un capitolo del loro involuto e a lungo insoluto rapporto col realismo. Tanto è vero che, tramontato quello « lirico » e neo-romantico, invece che col Verga, si trovarono a lungo impegnati in un altro topos italiano, quello del rinascimento, avviato da Burckhardt nel 1860, sofferto nelle *Ballate romane* di C. F. Meyer (1882), ripreso nelle *Novelle fiorentine* (1890) di

Isolde Kurz, esagitato da Nietzsche e barocchizzato da Hofmannsthal, praticamente « esaurito » col *Pippo Spano* (1905) di Heinrich Mann e, un anno dopo, con la *Fiorenza* di suo fratello Thomas.

Non è dunque un caso che sia mancato a Verga un Lawrence tedesco traduttore e « provocatore », e gli sia toccato uno studioso come il Vossler che col suo capitoletto della sua « Letteratura italiana contemporanea », del 1914, ha assunto le creature verghiane nel giro accademico dove le ha ritrovate Leo Spitzer nel 1956 che, dopo avere discusso col Günther — non era un gioco — a che punto del suo discorso indiretto libero (« erlebte Rede ») incominciasse a battere il cuore di Mena, coglieva anche in quello una variante del « coro di parlanti popolari semi-reale » — quasi un « basso continuo » — tipico del romanzo; anticipava, insomma, l'esigenza di un'intesa più seria, che poi non c'è stata sempre, fra i dati sintattici o grammaticali e quelli etici di Verga. Questo è in sostanza il problema che Spitzer ha consegnato a Wido Hempel che de *I Malavoglia* è l'interprete tedesco più autorevole e più positivamente discutibile. Il primo aspetto positivo del suo cospicuo libro, che aspetta di essere tradotto, *Giovanni Vergas Roman « I Malavoglia »* (Köln, Böhlau-Verlag, 1959; uscì come quarto volume della collana « Studi Italiani », curata dal « Petrarca-Haus » e dall'Istituto Italiano di Cultura di quella città che allora dirigevo), è quello di avere liberato ai tedeschi il romanzo dalla veste un po' stretta, se non camicia di forza, della sua sicilianità e di averlo fatto respirare a polmoni fin troppo pieni nel clima della letteratura europea, anzi mondiale, scoprendogli una ricchissima parentela formale.

Anche le lancette dell'orologio di Verga servono a segnare il volgere del tempo o dei tempi della metodologia critica. Il libro di Hempel, a vent'anni dalla sua pubblicazione, sembra segnare il momento quasi felice del trapasso dall'analisi stilistica di Spitzer a un'analisi strutturale tanto forbita e fornita di riferimenti da quasi nascondere in un primo tempo le sue ascendenze fenomenologiche e una certa astenia storico-critica; ma non tanto da evitare qualche grosso rischio. Per esempio: Hempel, da un lato — quello stilistico —, allinea i suoi giudizi reperti della « repetitio » nelle novelle verghiane per moltiplicarli con quelli di molti altri autori (Proust, Fogazzaro, Otto Ludwig, Omero, D'Annunzio, Thomas Mann, Dickens, Tolstoj, ecc.); dall'altro lato — metodologico —, rivaluta alcuni studi degli anni trenta

(Felix Boillot, Louise Thun, ma soprattutto André Pezard per la sua ricerca dello « stornello a ritardo » nella *Cavalleria rusticana*) e, allineandoli ai successivi, preziosi reperti critici sullo stesso tema della ripetizione — soprattutto quello di A. Mendilow (*Time and the Novel*, 1952) con i suoi « verbal echoes » e di E. Lämmert (*Bauformen des Erzählens*, 1955) —, fa convergere le due linee in una specie di sublimato credo metodologico per cui « effettivamente tutta la ricerca stilistica è ricerca delle ripetizioni, una caccia instancabile alle ripetizioni ». Il rischio a cui Hempel, squisito e acuto « gran cacciatore » di ripetizioni, sembra esporsi è che, elevato a canone estetico, se non universale, pregiudiziale, il mezzo tecnico della « repetitio », anziché un contributo nel campo della linguistica all'arte di Verga (come vuole Adriano Seroni), divenga uno splendido plenilunio stilistico in cui non si distingue il colore storico della « ripetizione » in Fogazzaro o in Omero da quello in D'Annunzio o in Verga. Quasi una controprova di questo rischio è il grande impegno con cui Hempel moltiplica le funzioni, le distinzioni, le sottospecie di questa onnicomprensiva categoria della ripetizione (ora come percezione o rappresentazione, simbolico-patetica o emblema linguistico, ora espediente psicologico o teatrale, ecc.); ma questo infittirsi delle maglie descrittive dell'iterazione affinché non ne sfugga, per così dire, nemmeno un pesce della prosa di Verga, rischia, con tante « minuzie classificatorie », « di sconfinare in una dubbia metacritica istitutrice di categorie o classi ... che competono piuttosto alla vecchia logica scolastica o botanica », come ha scritto (nel « Giornale storico della letteratura italiana », 1962) E. Giachery in quella che mi sembra la migliore recensione al libro di Hempel.

Viene in mente lo sgomento di Goethe alle prese, già nel 1770, con la terminologia classificatoria di Linneo di cui si era troppo fidato per captare la « felice mobilità » delle forme vegetali. Quando non soccorra, come spesso in Hempel, una personale dote di gusto, il rischio pratico di questa teoria è quello di un'insufficiente messa a fuoco etica e poetica della costante tecnica. Visto in un caso concreto: Hempel scopre che, a differenza di Thomas Mann o Zola, che tengono ben distinti — quasi, per così dire, « a cambio meccanico » —, i « motivi ripetuti » messi in bocca ai vari personaggi da quelli usati nel discorso indiretto, Verga li fa giocare liberamente — quasi « a cambio automatico » — fra il discorso diretto, l'indiretto e la « erlebte

Rede ». È merito di Hempel aver superato la tesi di Spitzer fermo nel dedurre o ridurre tutto il ductus della prosa malavogliesca a quella « echeggiata corallità » (il famigerato eppure in noi ancora inconsunto ritmo monotono e rassegnato delle onde sulla scogliera di Aci) che abbiamo accennato, o al ripetersi di un destino poco esorabile. Così Hempel era vicino al punto d'intendere che il valore specifico della « ripetizione » non era, non è solo in sé, nel suo ritorno, ma anche, starei per dire soprattutto, nella posizione, nel rapporto in cui vengono a trovarsi le sue componenti e di quelle col contesto, per cui lo specifico estetico non sarebbe solo nel modulo « a stornello », nelle rime più o meno giganti di certi temi che ricorrono e si rincorrono, ma anche nelle loro interne varianti o « apofonie connotative ». Invece Hempel si contenta — per fare un esempio solo — di avere scoperto nella famosa « rima » del motivo di Rocco Spatu fra la chiusa del secondo e quella dell'ultimo capitolo il felice compiersi, l'arrotondarsi di un tipo, anzi di un topos verghiano: « la consapevolezza che il destino concede di esistere senza danni a creature come quella di Rocco Spatu », un bighellone, un emarginato. Ma, ripensandoci, andando oltre e dentro alla ripetizione, nella chiusa del secondo capitolo il rapporto risulta fra Rocco che « si sgolava » e le stelle che « luccicavano più del dovere », presagio del vento indiatolato a mezzanotte sul « mare amaro »; e il commento del vecchio 'Ntoni è un proverbio ironico-melanconico: « Chi ha il cuor contento, sempre canta ». Nella chiusa, invece, dell'ultimo, al canto di Rocco è subentrato in chiave più squallida il suo « tossiva e sputacchiava »; il mare non è più amaro ma seminato dalla speranza delle barche; e il proverbio del vecchio 'Ntoni sembra se non sostituito, « decodificato » nella notazione apparentemente cronachistica — « il primo di tutti a cominciar la sua giornata » — del giovane 'Ntoni. Nel diverso rapporto degli elementi interni allo stesso topos, nel trapasso, in questo caso, dalla chiave « tragica » a quella esistenziale, sembra dunque doversi cogliere — anche se Rocco Spatu resta uguale — il valore della « rima », anzi interno alla rima, più o meno gigante de *I Malavoglia*.

Qualcosa di simile vale forse anche per quanto riguarda il ritmo: il quale, nel suo passo sospeso, può essere tanto più onorato e goduto quanto più sofferti e pagati a prezzo di amorosa fatica sono i suoi nessi più segreti e minuti, come nelle metafore dove quello che conta non è solo la combinazione in sé, ma le componenti di essa, il « prez-

zo » umano dell'accostamento. Altrimenti, che differenza — specifica, non solo genetica — passerebbe (questo, Hempel non lo dice preciso) fra il ritmo dell'onda dannunziana e quello del mare sugli scogli di Aci Trezza? Quello che vale per i motivi ricorrenti o per il ritmo, vale forse anche per il ricorrente « che » della « sintassi estetica » di Verga che non è un punto d'arrivo della ricerca: il difficile, e il bello, è coglierne le varianti, la funzione « vagamente » ipotattica (come diceva Devoto, e in quell'avverbio è la ricchezza, l'ingenua scaltrezza di questa forma): causale, dichiarativa, relativa, e così via. A questo proposito, non sono sicuro (forse perché ho vissuto pochi anni, a me cari, in Sicilia) se questo « che » a « passo multiplo » rientri davvero nell'« italiano parlato dai siciliani catanesi », anzi da un loro « ristrettissimo numero » a cui Giarrizzo riporta la lingua del romanzo. Questa tesi (per cui il « mondo rurale di Trezza è ricostruito prendendo le distanze » da un punto esterno, cittadino) sembra accostarsi nel risultato — anche se per diversi interessi — a quella di Hempel che considera il passaggio dal « sermo humilis » della gente di Trezza al « sermo sublimis » de *I Malavoglia* come un lavoro di calcolata mimesi, un gioco di citazioni, dato che, secondo lui, un « romanzo fatto con materiale linguistico popolare » diviene un'opera d'arte ironica. Non è detto che questo sia sempre vero (è il problema ancora aperto nei romanzi « popolari » di Heinrich Böll o di Pasolini); l'ironia dipende dal modo come si lavora il materiale linguistico, magari anche il « sermo sublimis ». Anche se fosse vero: in imprese del genere, anche più grosse, realizzate usando la lingua come citazione (oggi è un esercizio quotidiano) si cimentarono anche autori tedeschi dal Thomas Mann de *I Buddenbrook* al Brecht de *Gli affari del signor Giulio Cesare*. Il punto è di cogliere — comparando ad esempio il primo a Verga — il grado e le ragioni di questa ironia nel linguaggio « parodistico ». Parlando come Giarrizzo, si direbbe che la distanza presa da Mann — quando da Roma e Monaco scrive del mondo concluso e borghese di Lubeca — sia minore di quella che Verga prende quando da Catania scrive del mondo concluso e ostrichesco di Aci Trezza. Questo dipende forse dal fatto che il distacco di Mann è pur sempre da una borghesia odiosamata a cui resta legato non solo dai ricordi ma dall'ironica, appassionata « battaglia di retroguardia » (oggi, cambiato fronte, la retroguardia riappare avanguardia); Verga invece, più pessimista, più spassionato di Mann, non è obbligato, soggettivamen-

te, a nessuno strato sociale, non « combatte » per gente che per lui vuole essere solo « esemplare ». Resta da spiegare come e perché la Lubeca di Mann risulta assai meno corale dell'Acì Trezza di Verga; perché lo stesso tessuto dei motivi ricorrenti anche nel romanzo tedesco risulta più rado, anche se più musicale, di quello del romanzo siciliano, della sua « massiccia compattezza granitica », così cara a Petronio. Già il fatto che tante domande — che ci porterebbero lontano — rampollino da un libro come questo di Hempel, lo conferma forse lo studio più ricco, dotto e coerente che sia stato dedicato a *I Malavoglia*.

Dei pochi studi tedeschi su Verga dopo questo di Hempel, quasi nessuno riprende il discorso specifico su *I Malavoglia*. Quello di Dorothee Böhm, *Zeitlosigkeit und entgleitende Zeit als konstitutive Dialektik im Werke Giovanni Vergas* (Atemporalità e tempo sfuggente come dialettica costitutiva nell'opera di Giovanni Verga, Münster, 1967), non registrato da Raya, nasce da ceppo heideggeriano (*Sein und Zeit*, 1927); ma è stato Emil Staiger nel suo *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (Il tempo come forza immaginativa del poeta) ad adattare nel 1939 quel tempo di Heidegger a misura esegetica, affinata sette anni dopo da Gunther Müller col suo *Erzählzeit und erzählte Zeit* (Tempo narrante e tempo narrato). La Böhm prende lo spunto metodologico da una lettera del maggio 1869 (in cui Verga racconta alla madre del « movimento incessante » della vita a Firenze) per considerare tutta la sua opera come un incessante alternarsi (che non è proprio dialettico; ma negli anni Sessanta la menopausa della dialettica era già incominciata) all'esterno e all'interno dei personaggi, di tempo sfuggente e di atemporalità, la quale è diligentemente dimostrata nei pensieri e nella sintassi del libro — « sembrava che non ci fosse al mondo altro che Trezza » —, fino al momento in cui quella fiumana del tempo scaturita a Firenze non rompe l'incanto, la « favola corale », si prende la barca, il nespolo e la dote di Mena. Non è la prima volta che i tedeschi giocano in Sicilia la carta dell'atemporalità più o meno estetizzante confondendo quella de *I Malavoglia* con quella de *Il Gattopardo*; si difendono dicendo che questa « atemporalità », quando manchino altri interessi nello scrittore, è l'unica carta o stile vincente, così come si è detto da noi che lo stile veristico era l'unica carta onesta che Verga, soggettivamente apolitico, potesse giocare.

L'ultimo studio specifico su *I Malavoglia* dopo quello di Hempel è quello di Frank Hausmann: *Kreis, Zyklus und Dreizahl als Strukturelemente von Vergas Roman « I Malavoglia »* (Cerchio, ciclo e triade come elementi strutturali del romanzo di Verga *I Malavoglia*) comparso nel numero di novembre della rivista « *Italienisch* » che si stampa a Francoforte. Il modulo triadico ricavato da *Fantasticheria* (tempo passato, quello della visita dell'autore e della forestiera ad Aci Trezza; tempo presente, quello in cui l'autore racconta; tempo futuro, quello dell'opera da scrivere) è applicato da Hausmann alle tre generazioni de *I Malavoglia* disposte su un diametro immaginario della ruota del tempo ovvero della fortuna la quale, girando, traccia gli alterni cicli del loro destino. Permane nel saggio uno scempenso — ricorrente in lavori di osservanza strutturalistica — fra lo schema e l'interpretazione non a caso incerta fra una tesi fatalistica (la ruota del destino) e una moralistica, intesa a vedere *I Malavoglia* come un romanzo dell'espiazione per l'affare dei lupini avariati. Questa interpretazione richiama la tesi svolta da Hans Munz nella sua dissertazione *Die Darstellung der Krankheit bei Verga und Roger Martin Du Gard* (La descrizione della malattia in Verga e in Roger Martin Du Gard, Aarau, 1969) in cui Munz sostiene che, a differenza dei *Thibault* impegnati a dare un senso positivo, un esempio di « vita ben compiuta » alla lotta contro il destino, gli eroi di Verga, specie don Gesualdo, si ammalano e soccombono perché la loro lotta non ha ideale. Quanto poco questa chiave « spirituale » serva ad aprire i romanzi del Verga era già stato dimostrato da un'altra dissertazione: *Das Naturgefühl bei Giovanni Verga* (Il sentimento della natura in Verga, Zurigo, 1929) di Rosa Ferraris, allieva di Spoerri. Fa tenerezza vedere come la studiosa segue con diligente trepidazione il trapasso da una natura benigna (fino ad *Eros*) poi compagna ed antagonista (a partire da *Vita dei campi*) ad arcigna spettatrice delle fatiche degli uomini. La Ferraris non sa darsi pace del fatto che le creature verghiane vedano una natura così « economica », che non si pongano, su quella, domande come: « Da quando esiste? Come nacque, qual è il fine della sua esistenza? La sua ultima essenza? ... », che non s'impegnino « die Natur geistig zu denken », a pensare spiritualmente la natura, « a darle un' anima, capirla, spiegarla », per non dire delle stagioni di quest'isola, così disadorne nel Verga, quasi tutte in grigio, nero e bianco: « Tan-

ta luce, tanto sole vanno così perduti e Verga, come tutta l'opera sua, soffre di questa miseria ».

Studi come questi appaiono semispenti alla luce dell'esegesi di Hempel: eppure, senza togliere nulla alla varia strutturalità delle ricerche su Verga, credo che le quaranta pagine dell'introduzione che il sociologo René König antepose nel 1945 alla sua versione de *I Malavoglia* rimangano in Germania il più serio scandaglio precedente — e in certo modo complementare — a quello di Hempel. È importante che questo saggio, escluso, forse perché troppo lungo, nelle ristampe e poco reperibile, sia stato scritto in un tempo in cui i tedeschi stavano per perdere un altro appuntamento col Verga maggiore; attratti dal « regionalismo » neo-realistico — Silone, Pavese, Pratolini, Vittorini — non avevano il tempo e gli strumenti per chiedersi se *Vittorini non deve nulla al Verga?* come più tardi si chiese (su « Biologia culturale » del 1966) Ermanno Scuderi al quale Dietrich Schlumbohm rimprovera comunque di non aver dato una chiara risposta. Il suo « rapporto »: *Der Einfluß der amerikanischen Literatur auf die moderne italienische Prosa* (L'influsso della letteratura americana sulla prosa italiana moderna) comparve sul « Romanistisches Jahrbuch » del 1968. König inserisce *I Malavoglia* nella parabola della letteratura europea da ieri a oggi per tramite interni, diversi da quelli di Hempel; deriva il pessimismo del libro da quello, carissimo a Thomas Mann, dominante nella letteratura che dalla Russia alla Francia accompagna il tormento sociale e l'avvento del capitalismo; ma distingue nel lavoro verghiano tre aspetti « esclusivi ». Il primo è un pessimismo istintivo, maturato nei secoli in cospetto alla « vulcanica, incostante natura » di cui König si è notato i profili precisi: « il balcone vulcanico che s'inarca dalle spalle di Acì Trezza fino a Capo Mulini », la grinta del « blocco basaltico di Acì Castello », i « furibondi assalti del grecale » a cui rispondono le donne intente alla grama tessitura, la resistenza degli uomini all'insensatezza degli elementi, l'industriosità di Catania, « la più vivace città siciliana ». Il secondo pessimismo è quello maturato nelle vicende della storia che hanno indotto o abituato spesso i siciliani a formare o considerarsi una qualche specie di comunità « alternativa » entro, se non contro, quella ufficiale, nazionale. All'interno del microcosmo di Acì Trezza König vede tuttavia non la polarità antagonista borghesia/

proletariato, bensì — come nel macrocosmo delle società moderne — una pluralità di classi stratificate da lui analizzate attentamente, dal cetto del « padrone » a quello del « mastro », del « don » e del « dottore », privilegiando l'interpretazione sociologica su quella ideologica del romanzo. Mentre, passando da una fase all'altra della vita naturale, l'uomo è assistito da quelli che König chiama i « riti del trapasso », nella fase di sforzo, di « guado » per passare da un cetto all'altro della vita sociale, viene a trovarsi sempre — dato e non concesso che sappia sempre dove vuole approdare — in una condizione di rischio estremo, come 'Ntoni, spesso simile a quella degli emarginati come Rocco Spatu. Di qui l'insicurezza, il pessimismo di chi si affanna a migliorare la sua condizione sociale. « Il pessimismo di Verga che — scrive König —, a fronte del progresso e della spinta sociale del XIX secolo, parve angustamente regionale e soggettivo, ha acquistato un significato europeo generale da quando quello che era stato un atteggiamento puramente istintivo e negativo di fronte al mondo è diventato, per quanto si è imparato, anche più negativo ». König non esita a saldare questo « terzo pessimismo » sociologico, dopo quello istintivo e storico, de *I Malavoglia* a quello del mondo contemporaneo dove ormai la stessa « inflazione di doveri e di garanzie sociali non ha in fondo aumentato l'intensità e la sicurezza dell'ordinamento sociale. Per questo anche nella direzione della società attuale una cauta attesa sarà più proficua di un programma affrettato ». Quest'ultima frase pare un riflesso delle preoccupazioni del tempo in cui fu scritta, di « eclisse storica » della Germania alla fine della guerra e all'alba dell'era di Adenauer, « niente esperimenti ». Comunque, con questa specie di « corto circuito » fra due epoche, quella de *I Malavoglia* e quella moderna, il vangelo dei vinti viene esteso anche ai « vincitori di oggi » prima che essi siano « superati domani ». Così, dopo la risacca ideologica, *I Malavoglia* ritornano sull'onda sociologica a « fare storia », come truppe ausiliarie di una strategia moderata. Il « messaggio anti-modernizzante della classe politica e intellettuale » contenuto, secondo Giarrizzo, ne *I Malavoglia* è interpretato da König come un messaggio di moderna conduzione della società. Così, nel momento stesso in cui König conferisce a questi pescatori quasi il merito di precursori dell'ansiosa saggezza del mondo moderno dibattuto fra precarietà esistenziale e organizzazione sociale, sembra derubarli della loro più scarna, specifica storicità.

Forse non del tutto, visto che, all'interno di quella, resta a König il merito di avere riproposto il pessimismo — non l'« amore » — come l'unica ragione di solidarietà collettiva (non soggettiva come quella di Pirandello per le sue « cavie » umane) che Verga, altrimenti distante, poté avere con la sua gente. Non poteva renderla solo in luce ironica: quelli erano i delegati — non dei « valori del popolo » — ma del pessimismo dello scrittore, un pessimismo che, storico o no, può ironizzare tutto meno se stesso. Per la stessa ragione la lingua di Verga, punto d'incontro, unico luogo deputato della sua solidarietà con quelli di Aci Trezza, non può essere considerata un contesto di « citazioni » e di ripetizioni né *I Malavoglia* un romanzo d'invenzione: semmai, la storia quasi cantata di gente quasi vera.

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ

REFLEXIONES EN TORNO
A LA PRIMERA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA
DE *I MALAVOGLIA*

1. La fecha relativamente temprana en que *I Malavoglia* fue traducida al español, 1920, no debe llevarnos a engaño. Para que una traducción tenga relevancia en el país receptor, ha de ir acompañada por una operación divulgadora (previa, paralela o sucesiva) y/o estar apoyada por una fuerte personalidad literaria. El contexto artístico existente debe presentar tendencias que coincidan abiertamente con la obra en cuestión, o vacíos que para ser cubiertos esperan sólo la ayuda de un estímulo externo. Dicho de otro modo: el éxito de una traducción está directamente vinculado con el grado de «utilidad» que preste a la economía del sistema que lo acoge. Entonces la difusión de la obra dará lugar a una crítica, al manifestarse de afinidades, contrastes e influencias; se integrará en las lecturas de un grupo más o menos amplio, y pasará así a formar parte, con carácter permanente, de su acervo cultural.

No ha sido éste el caso del papel jugado por la versión española de la novela de Verga¹.

En 1920, la popular colección «Universal» de la editorial Calpe — cuya finalidad era «poner al alcance de todos» las obras clásicas y modernas de la literatura mundial — añadió a su lista de títulos italianos *Los Malasangre*, en traducción de Cipriano Rivas Cherif, un ex becario del Colegio de España en Bologna, ligado por lazos

¹ Quiero hacer presente mi gratitud a don Ricardo Senabre Sempere, que me ha proporcionado algunos de los datos aquí expuestos acerca de la fortuna de Verga en España; esas informaciones han sido tanto más valiosas cuanto que — como el estudio realizado trata de demostrar — dicha fortuna debe ser definida más «por ausencia» que «por presencia».

de amistad y parentesco al que fue último presidente de la II República española, Manuel Azaña².

Aquel mismo año Rivas Cherif y Azaña habían fundado la revista *La Pluma* que, durante su corta vida (junio de 1920-junio de 1923), acogió con regularidad colaboraciones de Mario Puccini sobre el estado de las letras italianas. Tales colaboraciones, impregnadas de espíritu antidannunziano, se hacían eco de la reciente vuelta a la « sencillez » verguiana propugnada por la generación de Papini y de Tozzi, muy dentro de aquel « orientamento sentimentale »³ postbélico que en 1919 había dado lugar al *Appello dei giovani a Giovanni Verga*: « la nueva generación se acerca a nuestro último clásico, aún vivo — escribía Puccini en el n. 8 de *La Pluma* —, como buscando en la obra — toda humanidad — de este gran escritor, un nuevo punto de partida, después de veinte años de rebusca, de manías, de cabriolas puramente verbales ».

Y a Verga dedicó Puccini por entero una de sus crónicas literarias en diciembre de 1921. Se rehacía allí la historia de la incompreensión que durante largo tiempo había rodeado a *I Malavoglia*, relegada en la sombra por la brillantez del arte de escribir dannunziano: « Quien, el día en que tropezando con « I Malavoglia » de Verga, encendido por aquella literatura, buscó un hermano para compartir la alegría del descubrimiento, oyó que tanta modestia de palabras y de estilo estaba muy lejos del arte verdadero, grande, con mayúscula ».

Luego vendría la guerra que, al decir de Puccini, « refrescó el aire » y, unida a otros factores, alejó a los jóvenes del antiguo este-

² La primera edición incluía un breve prólogo de Rivas Cherif en el que se presentaban, traducidos, los párrafos más significativos del prefacio verguiano a *I Malavoglia*. Inexplicablemente, posteriores ediciones de la obra han sustituido el prólogo con una somera información acerca del ciclo de *I Vinti*, macarrónicamente traducido por *Los Vientos* (« i venti »), y da como fecha de la primera edición 1922, cosa fácilmente desmentible a la vista del volumen en cuestión, donde aparece con toda claridad el año 1920.

³ La definición es de Luigi Russo (cfr. *La fama del Verga*, 1919, ahora en el vol. del mismo autor, *Giovanni Verga*, Bari, 1971). El crítico precisaba: « orientamento recentissimo, che qualcuno ha voluto attribuire alla guerra, a quella che ha semplificato il nostro sentire, ma alla quale si cominciano ad attribuire troppe cose » (p. 24). Evidentemente, la recuperación de Verga entre 1918 y 1920 obedecía a factores mucho más complejos que los expuestos por Mario Puccini; figuras como la de Tozzi (que en 1918 escribía su artículo *Verga e noi*) o la de Pirandello (que pronunciaba en 1920 un discurso de celebración por el ochenta cumpleaños del gran novelista conterráneo) no pueden ser asociadas sin más a Papini. No hay, sin embargo, lugar aquí para hacer las necesarias distinciones.

tismo y les hizo percibir la belleza de aquel estilo aparentemente pobre y torpe: « Su prosa parece abandonada y pobre, y no hay otra, por el contrario, después de la de Manzoni, amartillada con tan audaz agudeza.

Fue el primero que tuvo el valor de renunciar a los esquemas del período habitual, en los cuales se hubiera congelado su materia viva buscando la forma precisa y segura que requería su visión de la vida ».

Labor difícilísima, la de esta « pobreza » verguiana, que Puccini, lamentando la ausencia de un crítico capaz de revelar minuciosamente los « aspérrimos trabajos » y la « afanosa vigilia » ocultos bajo el lenguaje de *I Malavoglia*, trataba de hacer resaltar al mismo tiempo que arrancaba a la novela su etiqueta « verista »: « Ya no hay quien se atreva a hablar de verismo a propósito de 'I Malavoglia'. Verga ha tenido la fortuna de vivir tanto que ha gozado de su rehabilitación. Su fatigosa ascensión desde los juveniles 'Carbonari della montagna', a través de la 'Capinera', 'Eros' etc., hasta 'I Malavoglia', es seguramente coherente ».

He aquí, pues, que la revaloración de Verga y, en particular, el descubrimiento de la originalidad de *I Malavoglia*, entraba en España, por obra de Mario Puccini, con perfecta sincronía respecto a la inversión de tendencia operada en Italia.

En 1919 Luigi Russo había asentado definitivamente la obra verguiana en la historia literaria de los grandes narradores; había saltado los peldaños necesarios en la linearidad cronológica para tender un puente entre *I Malavoglia* e *I Promessi sposi* restaurando así una tradición que D'Annunzio parecía haber interrumpido. De este modo, la novela mayor del escritor siciliano había revelado de pronto, no sólo su grandeza y su poder innovador, sino también su congruencia respecto a la continuidad de la literatura nacional.

Pero en España no había habido ningún Manzoni al que fuera necesario reengancharse para justificar nuevas tradiciones (Cervantes y la picaresca, haciendo en buena parte superflua tal justificación, han impedido que el moderno realismo hispánico fundase una teoría propia⁴ y, lo que es más importante, tampoco había surgido un D'An-

⁴ La tan cacareada polémica entre la Pardo Bazán, Clarín y Valera pro y contro

nunzio contra quien levantar la bandera de la sencillez épico-primitiva verguiana.

En 1920 estaba, en cambio, aún demasiado reciente la abundantísima producción realista-naturalista de generaciones como la de Galdós o la de Emilia Pardo Bazán. Si acaso, aquel fin de siglo literario español podía haber constituido el período más favorable para la recepción de *I Malavoglia*, aunque cabe pensar que el progresismo liberal profesado por sus escritores más representativos, la, en muchos casos, deficiente (y sin duda distinta) sensibilidad estilística que los caracterizó (no hay aquí obviamente lugar para hacer las oportunas excepciones y matizaciones), así como otros factores que sería inútil ya analizar tratándose como se trata de meras hipótesis *a posteriori*, habrían representado serios obstáculos para su correcta asimilación.

Entonces no había sonado todavía — ni en Europa ni en Italia — la hora de Verga. En España resonaban — ¿cómo no? — los nombres de Zola y D'Annunzio, y se abrían las puertas a la novela rusa, más congenial con ese «realismo espiritual» que en opinión de algunos⁵ constituye la manifestación más genuina del realismo hispánico.

Ni Juan Valera ni Menéndez Pelayo citan una sola vez en sus escritos de crítica o en su epistolario a Giovanni Verga; no lo hace tampoco la Pardo Bazán, que se preciaba de estar al día en todo lo concerniente a la literatura europea contemporánea, ni figura en la

el naturalismo francés, es un fenómeno «de reflejo» que no encierra verdadera relevancia desde el punto de vista estrictamente teórico; lo mismo puede decirse de otros escritos más o menos programáticos de novelistas destacados. Una cosa es la teoría, otra, naturalmente, la praxis concreta, que sí reviste carácter propio y originalidad en muchos casos.

⁵ Ante todo Juan Valera y Emilia Pardo Bazán (por una vez concordantes); no hace falta recordar la defensa del realismo «idealista» del primero y de la narrativa tolstoiiana de la segunda. Salvador de Madariaga ha querido ver en los «istintos más hondos de la raza» española esa «orientación hacia un realismo espiritual» (cfr. el cap. *Caracteres de la literatura española*, en su *De Galdós a Lorca*, Buenos Aires, 1960). En cuanto a esa otra tendencia «congética» del español al realismo «tout court» basta pensar en cuanto acerca de ella dice Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote* (en *Obras Completas*, vol. I, Madrid, 1946), en las reflexiones de Américo Castro en *España y su historia*, Buenos Aires, 1948, o en las de Menéndez Pidal sobre los *Caracteres primordiales de la literatura española* (en su *Historia general de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, 1949, vol. I). A este propósito resulta esclarecedor un artículo de M. BAQUERO GOYANES, *Realismo y utopía en la literatura española*, aparecido en la revista «Studi Ispanici», vol. I, 1972, pp. 7-28.

biblioteca de Pérez Galdós obra alguna del novelista siciliano⁶. Sólo « Clarín », más joven y más teórico, recuerda en una ocasión al autor de *I Malavoglia*, cuando, en 1898, dedicaba uno de sus « Paliques » literarios, aparecido en el *Heraldo de Madrid*, a combatir la moda dannunziana importada de Francia: « Circunstancias en ningún modo censurables, han hecho que D'Annunzio llame la atención en París, exclusivamente, con olvido de lo demás escritores actuales de Italia. Pero lo que se explica en París, sería en otra nación, que ni es Francia ni Italia, un plagio de injusticia.

Yo les daré a ustedes, por ejemplo, *Fedele*, de Fogazzaro, el delicadísimo Fogazzaro; o cualquier obra más reciente de este escritor simpático, sugestivo, sincero. O les daré versos del insigne Rapisardi, o de Neera, o de cualquier otro de los más modernos; o una novela de Verga, o de Caccianiga, o algo de Capuana; de Matilde Serao, la Pardo Bazán italiana, y *così discorrendo*, como dicen ellos⁷. Donde la arbitraria mezcolanza de nombres, y lo genérico de la alusión a las novelas de Verga (en contraste con el significativo relieve dado a Fogazzaro), da una clara idea del tipo de recepción — fundamentalmente « anónima » y « de bulto » — que España reservaba al autor siciliano.

Un caso aparte lo constituye Blasco Ibáñez, quien, en un escrito de 1921 (pero entretanto habían corrido dos decenios) se mostraba atento observador de la situación literaria del país vecino en torno a 1911, y al trazar el panorama de la crisis de la novela italiana y los recientes indicios de su resurgimiento, citaba a Verga atribuyéndole el doble calificativo de « genial » e « incomprendido »: « El período de D'Annunzio había ya pasado; Giovanni Verga, el más genial de los novelistas italianos modernos y tal vez el menos comprendido, se había callado desde algunos años antes con un silencio desdeñoso para su época... »⁸.

⁶ Me permito remitir aquí a un artículo donde examino más de cerca el problema de las relaciones literarias hispano-italianas a finales del siglo pasado y que toca indirectamente la cuestión Verga-Galdós (*Cartas de escritores españoles a Edmondo De Amicis*, en « Anuario de Estudios filológicos de la Universidad de Extremadura », 1980, pp. 101-113).

⁷ En *Obra olvidada*, ed. de A. Ramos Gascón, Madrid, 1973, p. 197.

⁸ En el estudio literario dedicado a Alfredo Vanni, *Obras Completas*, vol. III, p. 1756. Para una visión más general de las relaciones de Blasco Ibáñez con Italia, cfr. V. GONZÁLEZ, *La cultura italiana en Vicente Blasco Ibáñez*, en *Ensayos de literatu-*

Valioso testimonio, aun dentro de su vaguedad, el de Blasco Ibáñez — sin embargo también él deudor de D'Annunzio —, por ser único y solitario juicio de valor dentro del silencio general que los escritores españoles de su tiempo guardaron acerca del autor de *I Malavoglia*. Testimonio tras el que se ocultaba un auténtico interés por la obra del escritor elogiado, de la cual — como prueba una carta del mismo Verga a Georges Hérold⁹ — quiso ser traductor y editor.

Pero no tradujo ni editó Blasco Ibáñez la obra completa de Verga — como era su ambicioso proyecto —; se le fue, en cambio, publicando parcialmente¹⁰, y el « capolavoro » fue vertido al español por un traductor profesional — eso sí, de buen oficio y buenas letras — como Rivas Cherif¹¹. Quizás le faltó tiempo y sobre todo constancia al

ra comparada Italo-Española, Salamanca, 1979. Falta, sin embargo, un estudio comparado de los textos del narrador valenciano y sus presuntas fuentes italianas que supere el terreno meramente anecdótico o vaya más allá del paralelo con D'Annunzio.

⁹ Cfr. el cap. *La corrispondenza con Georges Hérold e la « Duchessa de Leyra »* perteneciente al libro de G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille al Verga*, Roma, 1977, en particular las pp. 144-45 y 164. La carta de Verga está fechada en Catania el 9 de mayo de 1918. Desgraciadamente la búsqueda emprendida para dar con el original verguiano ha sido totalmente infructuosa. Cabe recordar aquí que Hérold, además de ser conocido traductor de D'Annunzio al francés, fue el descubridor de *La Barraca*, gracias a la cual Blasco Ibáñez alcanzó fama universal.

¹⁰ Probablemente la primera obra verguiana traducida en España fue *Cavalleria rusticana*, vertida al catalán por C. COSTA y J. M. JORDÁ, Barcelona, 1909. En 1920, la editorial Calpe no sólo publicó *Los Malasangre*, sino también *Vita dei campi* (*La vida en los campos*), igualmente traducida por Rivas Cherif. *Mastro-don Gesualdo* en cambio ha esperado a ser traducida hasta 1969 cuando, por iniciativa de Antonio Prieto se encargó de hacerlo Giuseppe Di Stefano quien, además tradujo nuevamente *I Malavoglia* dejándole el título original (*Los Malavoglia*) y pecando en exceso por lo que se refiere al respeto de la letra del texto (por ej. el « voi » siciliano como « vos »): ambas novelas figuran en el volumen III de *Maestros Italianos*, Barcelona, 1969; junto a ellas, en versión de diferentes traductores, han sido publicados también *La roba*, *Jeli il pastore* y *Rosso malpelo*. Cabe reseñar asimismo — como síntoma de un relativo interés por Verga en los últimos tiempos — la nueva traducción de *Mastro-don Gesualdo* que Marcial Suárez ha realizado en 1971 para la editorial madrileña Alianza.

¹¹ El mismo Rivas Cherif — cuyos intereses lo inclinaban a la profesión teatral — confesaba en unos apuntes autobiográficos publicados en *El Redondel* de México el mes de enero de 1968 (apuntes que me ha proporcionado gentilmente el hijo del autor, don Enrique Rivas), la motivación predominantemente « mercenaria » que lo llevó a traducir para Calpe « Azaña tampoco alimentaba mis aficiones de actor. Intenté dos veces el ingreso en la carrera diplomática (...), y fracasado y decidido a vivir de la pluma, colaboré en varios periódicos y me dí a traducir: 'Las florecillas de San Francisco', 'La Vita Nova' y el 'Convivio' de Dante, Foscolo, Goldoni, Fogazzaro, Verga, Di Giacomo, Papini (...), procurando compaginar mi gusto con el de los editores ». Esta última afirmación merece ser resaltada por el honor que hace a Rivas Cherif y por el valor que implícitamente reconoce a Verga.

ya archifamoso y riquísimo autor de *La Barraca*; en todo caso Blasco Ibáñez no era representativo de las corrientes intelectuales dominantes en España, la España del Modernismo y la generación del 98. A esa España le sobraba Verga, mientras que para D'Annunzio había hecho sonar una segunda hora más significativa y compleja. Así explicaba retrospectivamente Ramiro de Maeztu en un artículo sobre el « Rumbo de las letras en Italia y España », las diferentes trayectorias seguidas por el dannunzianismo en uno y otro país: « La trayectoria de los escritores españoles ha sido diferente. Si poco antes de terminar el siglo pasado se enamoraron muchos de ellos de un ideal de arte por el arte y aristocracia verbal, la razón ha de encontrarse en el prosaísmo de la generación antecesora [...]. La vulgaridad en el estilo fue el pecado común de Echegaray y de Núñez de Arce, de Alarcón y de Pereda, de la Pardo Bazán y aun de Galdós. Frente al cocido casero, una página de D'Annunzio o un soneto de Baudelaire parecían transportados a un mundo superior y más selecto »¹².

Sabido es hasta qué punto la generación del 98 — y en particular el dannunziano Valle Inclán — combatió el realismo « garbancero » de Galdós; pero no conviene reducir el problema a cuestiones de estilo más o menos refinado. Lo que se rechazaba era un modo de pensar y de ver la realidad, se rechazaba la realidad misma (sobre todo la española) en cuanto sociología y en cuanto historia de hechos. Era suficiente como para hacer de *I Malavoglia*, encasillado como estaba dentro del naturalismo zoliano, un relato poco digno de interés.

Sin embargo, Miguel de Unamuno — a quien Ledesma Miranda atribuía en 1948 el mérito de haber « dado a leer » a sus amigos y contertulios « a Verga y a Fogazzaro »¹³ — llegó a acercarse a la obra del novelista siciliano y, como había hecho « Clarín » en 1898, se lamentó alguna vez del injusto silencio que las letras españolas le habían reservado a él y a todo escritor italiano que no fuera D'Annunzio: « Aquí — afirmaba el año 1913 en su prólogo a la traducción

¹² En *Las Letras y la vida en la España de Entreguerras*, Madrid, 1958, p. 44. Para la presencia de Gabriele D'Annunzio en España, cfr. F. FERNÁNDEZ MURGA, G. *D'Annunzio e il mondo di lingua spagnola*, en *G. D'Annunzio nel primo centenario della nascita*, Centro di Vita Italiana, Roma, 1963, y F. MEREGALLI, *D'Annunzio en España*, en « Filología Moderna », vol. IV, 1964, pp. 265-289.

¹³ Dicha afirmación se encuentra en un artículo publicado por Ledesma Ramos en el diario *Arriba*, el 6-V-48 con el título *Pueblos análogos y distintos*, cit. por V. González en *La cultura italiana de Miguel de Unamuno*, Salamanca, 1978.

española de *Los italianos de hoy* de R. Bagot —, como dice Bagot que en Inglaterra pasa, la literatura italiana parecía reducirse a D'Annunzio, y como en Inglaterra, no al D'Annunzio poeta de la rica lengua esplendorosa, sino al novelista y en novelas mal traducidas del francés. De los escritores que Bagot cita, fuera de Amicis, pues, merced a su libro sobre España, llegó a ser aquí apreciado, ni Carducci, ni Fogazzaro, ni Verga, ni Grazia Deledda, ni Ada Negri, ni Pascoli, ni Giacosa, ni Arturo Graf — y sólo cito los que Bagot cita — han tenido entre nosotros el público que merecen y el que tienen escritores franceses de mucha menor valía »¹⁴.

Genérica lamentación que — a diferencia del juicio admirativo pero ineficaz pronunciado por Blasco Ibáñez — sigue privando de relieve a la figura verguiana situándola en el olimpo de los autores genéricamente buenos sin mencionar su obra, y tanto menos *I Malavoglia*. Quizá en este sentido pudiera ser significativo el hecho de que en la biblioteca unamuniana figuren sólo dos volúmenes de Verga: *Per le vie* (Treves, ed. de 1899) y *Novelle* (Treves, ed. de 1920), ambos de relatos breves, con exclusión de las novelas largas.

Pero poco importa; tanto si Unamuno leyó *I Malavoglia*, como si no llegó a leerla, hay elementos suficientes para cerrar con balance negativo el capítulo de su fortuna entre los escritores españoles del 98: nadie la menciona, nadie la asimila al nombre del autor como atributo inseparable; ni siquiera Unamuno, a pesar de su probada afición por la literatura italiana y de su evidente conocimiento de Verga.

Esta vez el olvido no puede ser casual ni atribuible a circunstancias externas. Hay, pues, que buscar un motivo más profundo.

Las vicisitudes de esa familia marinera a la que le corresponde el primer turno en el ciclo de los *Vinti* para ser arrollada por la «fiu-mana» mientras resiste a su embestida en nombre de la mera supervivencia, no podían ser «ejemplares» para una generación atormen-

¹⁴ *Obras completas*, Madrid, 1966, vol. VIII, p. 1044. Por lo que se refiere a Pío Baroja, la única alusión a Verga se encuentra en sus *Memorias* (en *Obras completas*, Madrid, 1949, vol. VII) y surge de una anécdota relacionada con la traducción italiana (1907) de *La Fera de los discretos*, editada por Treves con el título *Scuola di furbi*: «De esta traducción — escribe Baroja —, por consejo de alguno, mandé un ejemplar a Edmondo De Amicis y otro a Giovanni Verga, y los dos me contestaron por carta muy amablemente, y Verga me recomendaba, cosa que me sorprendió, que hiciese teatro. Las cartas se perdieron con otras en la casa habitada por mi familia y por mí en la calle Mendizábal» (p. 790).

tada por la angustia existencial y cognoscitiva del intelectual moderno; la coralidad de Aci Trezza debía de resultar inquietante y molesta para aquellos que buscaban afanosamente los rasgos distintivos del carácter individualista español a fin de responder a la pérdida de identidad de la nación.

Debía necesariamente escapárseles a aquellos negadores de la fábrica y del historicismo, hasta qué punto la lucha por la vida de los Malavoglia escondía una negación paralela del progreso, un alegato contra la historia con mayúscula. Pero si el carácter primitivo de los personajes malavogliescos no les hubiera desorientado y el pesimismo histórico de Verga hubiera emergido a sus ojos en toda su radicalidad, el rechazo habría sido probablemente sancionado.

« La Historia — escribía Unamuno — brota de la no historia, como las olas son olas de mar quieto y sereno ». No conviene dejarse engañar por la aparente analogía de la imagen marina aquí empleada con la marea verguiana y con el mar de 'Ntoni, que « brontola » eternamente. Lo que Unamuno entiende por « no historia » es muy diferente de lo que entiende Verga¹⁵: es « la Historia silenciosa de los pobres labriegos que un día y otro, sin descanso, se levantan antes que el sol a labrar sus tierras », es el paisaje, el arraigo del hombre a la tierra, todo aquello que de estable y permanente (de « quieto » y « sereno ») hay en la experiencia humana. Para Verga la eternidad es cómplice de la historia: todo persiste en virtud de ese incesante proceso de innovación y destrucción que viene a ser una misma cosa, como una misma cosa son la marea y los residuos que arrastra.

Pudiera pensarse que sólo los proverbios del viejo padron 'Ntoni (fielmente cumplidos por el último nieto, que gracias a ellos parece reconstruir la situación inicial rehaciendo la casa, la barca y la familia) representan algo estable en medio del perpetuo oleaje; pero basta encuadrarlos en la totalidad del libro para percibir lo que tienen en común y advertir que su solidez no proviene tanto de un saber popular

¹⁵ Para el concepto unamuniano de historia (y, en general, de los hombres del 98), fundado en la dialéctica Historia-intrahistoria (es decir, circunstancias externas de las naciones y vida cotidiana de los pueblos), remitimos al cap. *Historia sine Historia* del libro de P. LAÍN ENTRALGO, *La generación del 98*, Madrid, 1945, pp. 145-172 en la ed. de 1947. Recientemente J. M. Rozas ha puesto de relieve la línea de continuidad que sobre este punto se establece entre la generación de Pérez Galdós y la de Unamuno. Cfr. asimismo B. CIPLIJAUSKAITE, *Los Noventa ochistas y la Historia*, Madrid, 1981.

establemente situado más allá del progreso, sino que es él mismo producto del progreso: experiencia cristalizada de una lucha permanente contra fuerzas centrífugas, *vademecum* defensivo de la resistencia mecánica al arrastre. Por lo demás, nada hay de eterno en *I Malavoglia* a no ser la historia misma en su marcha autogenerante y autodestructora, sin meta o sentido finales. Por eso no es el pescador asiduo (el asiduo labriego unamuniano) quien cierra la novela de Verga, y ni siquiera el aleccionado 'Ntoni que reproduce en negativo — invirtiéndola — la parábola positiva del nieto prudente, sino Rocco Spatu, ese incorregible borrachín, que comienza un día más entre copa y copa como residuo de la marea pero también como testigo inerte de su paso incesante. Final eminentemente iterativo y fatalista; no menos que el significado implícito en la imagen del mar que «brontola» eternamente.

Si la generación del 98 aborrece la historia exterior de los hechos públicos, no teme ni aborrece al tiempo, padre de la historia; antes bien, le confía sus esperanzas de que la esencia eterna de las cosas y los hombres emerja para instalarse definitivamente en el futuro; éste es el motivo de que, para Unamuno, el progreso aparezca, al fin y al cabo, como algo positivo, como una «sedimentación, eternización de los presentes históricos pasados, perfección madurativa de los pueblos»¹⁶.

El antihistoricismo de Verga encierra un mensaje desolador: su mundo no tiene salida (en el fondo las voces contrastantes de 'Ntoni y de su abuelo no hacen sino mostrar la cara y el envés de un único, insoluble dilema); nada hay fuera del mecanismo (repetible en grados distintos — según sea la condición social de los hombres que la viven, o la época recorrida por la humanidad en su conjunto —, pero nunca nuevo) mediante el cual la historia transcurre como «fiumana». Se nace, se lucha, se sucumbe o se triunfa para seguir viviendo. El balance de tanta agitación — ya sea en el terreno personal o en el colectivo — es siempre y solo cero.

Si los hombres del 98 hubieran comprendido la profunda implicación anticultural del pesimismo histórico verguiano, habrían sentido como enemigo y extraño el mensaje de *I Malavoglia*. Probablemen-

¹⁶ Cit. por P. LAÍN ENTRALGO, op. cit., p. 152.

te lo intuyó Unamuno, y la distancia quedó establecida sin llegar a ser nunca declarada.

Es así como dos trayectorias literarias pueden rozarse sin lograr compenetrarse o tan siquiera conocerse: *I Malavoglia* — tanto por su ideología como por sus innovaciones estéticas — resultó ser un elemento anómalo en el contexto español. La hora de Verga pasó, en 1920 sin despertar eco alguno. En 1927 — año del triunfo de las vanguardias — el ángulo de separación se ensanchó enormemente: todo «provincialismo» y sociologismo realista fue repudiado con ardor. ¿Quién podía no incluir *I Malavoglia*, la obra toda de Verga, en esa «liquidación de restos» que, a través de revistas como la *Gaceta Literaria* de Giménez Caballero, hacía *tabula rasa* de la literatura decimonónica y volvía los ojos al exquisito culto gongorino de la forma?

En un número de la *Gaceta literaria* de aquel año crucial apareció en efecto un artículo de Ettore Zuani sobre «El provincialismo en la novela», cuyas palabras bien podrían ser leídas como epitafio para la fortuna virtual de Verga y de *I Malavoglia*: «Hasta hacía pocos años antes eran D'Annunzio y el estetismo lo que dominara en literatura. Luego ya, Verga y el regionalismo. Pero la novela de «Malavoglia» resultaba inimitable, y muchos creyeron encontrarse en la pista del gran maestro siciliano sólo porque cultivaban el huerto de su propia casa y contaban las historias de sus campesinos en un lenguaje que, queriendo ser rústico y primitivo, se hacía casi siempre retórico y pedantísimo. Se le llamaba a aquéllo arte humano, y no era otra cosa que colorismo [...]. Si la Italia literaria quiere salir de los puestos de segunda fila que perezosamente ocupaba en los grises años de la anteguerra, debe seguir el camino que bravamente le ha trazado Bontempelli: dejar de ser provincia para entrar en el cuadro vivo de la Europa contemporánea. Y, en esto, yo veo que Italia y España tienen, quizá, el mismo destino pespunteado»¹⁷.

Se instaba así a relegar *I Malavoglia* en el museo de los clásicos arrojando su enseñanza fuera de la literatura viva, cuando en España no había llegado ni siquiera a las puertas del museo. Después ven-

¹⁷ Claro que, «el camino trazado por Bontempelli» tampoco parece haber representado la vía maestra de la narrativa que Ettore Zuani pretendía aquí trazar; por el contrario, la herencia verguiana ha jugado un papel principal en el renacimiento de la novela italiana contemporánea.

dría la guerra civil, y otra vez la narrativa hispánica se volvería a ensimismar en el eterno problema de la identidad nacional, perpetuamente medida respecto al frustrado encuentro con el progreso (encuentro del cual la novela verguiana había nacido). La historia de la fortuna de *I Malavoglia* ha quedado así por hacer; sólo puede ser escrita, de momento, en negativo.

2. Pero si la primera traducción española de *I Malavoglia* cayó en su tiempo como semilla en tierra estéril, ha seguido, sin embargo manteniendo su discreta y silenciosa presencia a lo largo de seis decenios mediante sucesivas reediciones, la última de las cuales — reciente — es de 1980.

Es previsible que antes o después la crítica española arregle cuentas con Verga¹⁸, que confronte la tradición realista nacional con el peculiar fenómeno del verismo italiano, cuyo inquietante monumento es esa novela capital; de no hacerlo, la visión de la narrativa hispánica moderna quedará incompleta y deformada (especialmente por lo que se refiere a los años a caballo entre el siglo XIX y el XX), limitada por puntos de referencia unilaterales y fijos¹⁹; para entonces y mientras

¹⁸ Podría ser un signo esperanzador en este sentido el hecho de que el último volumen de los tres dedicados a los *Maestros Italianos* contenga, además de una introducción de Antonio Prieto donde se traza un panorama general de la literatura italiana en la segunda mitad del XIX, un amplio estudio de la obra y la figura de Verga realizado por M. Gil Esteve. Sin embargo, a parte de esto, para encontrar algo sobre Verga hay que acudir a diccionarios enciclopédicos (como el Espasa Calpe, en cuyo tomo 67 hay un artículo dedicado al escritor siciliano que subraya la función innovadora de *Nedda* pero cita apresuradamente *I Malavoglia*) o a *Historias de la Literatura Universal*, como la dirigida por J. M. VALVERDE y MARTÍN DE RIQUER (Barcelona, 1968), cuyo tercer volumen, a cargo de J. M. Valverde, contiene un artículo sobre *La Novela Verista Italiana* en el cual se resume brevemente *I Malavoglia* cometiendo algunas imprecisiones (como la de incluir entre los habitantes de Trezza a unos « nobles rurales » que en la novela nunca han existido). Más grave parece la situación en Hispanoamérica si atendemos a las desoladoras palabras de G. Bellini: « Dei narratori del passato, Verga, Fogazzaro, la Deledda, la Serao, ma anche Pirandello e Bontempelli, la diffusione fu sempre scarsa. Scrive il Giusti che, per quanto riguarda i verghiani *Malavoglia* (1881) e *Mastro Don Gesualdo* (1889) sarebbe impossibile riscontrare in Ispanoamerica un'influenza » (en *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Milano, 1977, p. 331).

¹⁹ Es sorprendente por ejemplo que Verga, y con él todo el verismo italiano, estén sistemáticamente ausentes de aquellos estudios que pretenden encuadrar el realismo español en el panorama europeo. Basta citar algunos de los más conocidos: E. DE NORA, *La novela española contemporánea (1898-1927)*, Madrid, 1969; W. PATTISON, *El Naturalismo español*, Madrid, 1969, o L. LÓPEZ JIMÉNEZ, *El Naturalismo y España*, Madrid, 1977 (salvo una alusión de pasada a la película de Visconti y « la huella del gran novelista Verga », p. 32).

tanto, la versión de Rivas Cherif — convertida ya en un clásico por los editores — tiene un importante papel de mediación que cumplir.

Conviene por ello desde ahora detenerse en este texto y ver hasta qué punto puede constituir un vehículo apropiado para el acercamiento del lector español a la obra verguiana.

Inútil sería aquí hacer afirmaciones de principio acerca del binomio « traduttore-traditore ». Si toda obra de arte es, en su esencia, irreplicable e intrasferible (cada lectura entraña una traición), ¿quién podrá exigirle a ese intento de reescritura, enfrentado a su vez con el obstáculo de la irreductibilidad de las lenguas, un milagro de identificación?

Todo maximalismo debe, pues, ser abandonado en este terreno. Sin embargo, reflexionar críticamente sobre la distancia que separa al texto original del texto traducido puede constituir, no sólo el único medio para rellenar el vacío originado por tal distancia, sino también un instrumento sumamente útil para conocer mejor — precisamente allí donde original y traducción divergen — los rasgos que caracterizan un estilo.

Aquí se trata sólo de esbozar esta línea de investigación proponiendo — como mera hipótesis de trabajo — algunos ejemplos significativos. Sobre el lenguaje de *I Malavoglia* han sido escritas páginas memorables, otras se han ido sumando a aquellas primeras y otras quedan aún por escribir²⁰ porque la definición de la lengua verguiana coincide en buena parte con la valoración de la novela en su totalidad²¹. Sabido es que la confluencia de varios factores (en particular

²⁰ No hace falta recordar aquí los estudios de L. Russo, L. Spitzer y G. Devoto; otros críticos han afrontado el problema de la lengua de Verga: N. VITA, *Genesis del 'discorso rivissuto' e suo uso nella narrativa italiana*, en « Cultura Neolatina », vol. XV, 1955; V. LUGLI, *Lo stile indiretto libero in Flaubert e in Verga*, en *Dante e Balzac*, Napoli, 1952; A. NAVARRIA, *I Malavoglia*, en « Letterature Moderne », vol. V, 1954; H. SÖRENSEN, *Le problème du narrateur dans « I Malavoglia » de Verga*, en *Language and Society*, Copenhagen, 1961; G. RAYA, *La lingua del Verga*, Firenze, 1962; E. CACCIA, *Il linguaggio dei « Malavoglia » tra storia e poesia*, en *Tecniche e valori dal Manzoni al Verga*, Firenze, 1969; y, más recientemente G. RAGONESE, *La lingua parlata dei « Promessi sposi » e del Verga*, en *Interpretazioni del Verga*, Roma, 1977, pp. 139-161; sin olvidar las observaciones contenidas al respecto en la *Storia linguistica dell'Italia Unita* de T. DE MAURO (Bari, 1963) y omitiendo numerosos trabajos a los cuales se suman las comunicaciones presentadas en el presente Congreso.

²¹ « Si può, per esempio, studiare *I Malavoglia* — scrive G. Cecchetti — dal punto di vista del significato sociale, o da quello dell'importanza del destino, o da tanti altri. Ma è ovvio che questi motivi vivono esclusivamente dentro una precisa trama d'immagini, di parole-simbolo, l'unica cosa che collega tutti gli avvenimenti dentro l'animo dei personaggi senza alcuna soluzione di continuità [...]. Non ci possono

los que conforman la originalísima construcción sintáctica, entendida, en palabras de L. Russo, « non nella sua esteriorità grammaticale, ma come ordinamento, sintassi dei pensieri »²²) da origen a un estilo narrativo para el cual sólo definiciones paradójicas como la de « dialogo raccontato » (L. Russo) o la de « romanzo-poema » (G. Cecchetti) parecen ser adecuadas. Esta lengua híbrida — ni « parlato », ni discurso indirecto libre o tradicional, ni, sobre todo, narración externa —, situada a la vez dentro y fuera del ámbito ficticio como una voz anónima y coral, representa en buena parte la esencia del relato verguiano.

¿ Puede una traducción respetar y transmitir (al menos de modo aproximado) ese estilo? La respuesta a tal pregunta es decisiva para establecer si la difusión de *I Malavoglia* resulta favorecida u obstaculizada por el filtro de una segunda lengua.

Conviene, pues, pasar por alto los errores más fácilmente eliminables (que a menudo son también los más llamativos) en el texto traducido por Rivas Cherif — cuya general corrección exterior debe sin embargo ser reconocida²³ —, para centrarse en deformaciones más sutiles y profundas.

Empecemos por el principio:

Un tempo i « Malavoglia » erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza.

No hace falta recordar el valor atribuido por L. Russo y G. Devoto al sintagma « i sassi della strada » como mimesis del pensamiento colectivo e introducción a un relato donde « Mai un'immagine e una parola [...] evadono dal piccolo mondo di Trezza »²⁴. Interesa subrayar que esta cercanía espacial al objeto se combina y se refuerza

essere vari tipi di struttura: esiste soltanto quella che risiede nella parola»; en *Verga maggiore*, Firenze, 1968, p. 113.

²² *Giovanni Verga*, op. cit., p. 324.

²³ Abundan, sin embargo, las omisiones, a veces de frases enteras, explicables quizá por un apresuramiento debido a presiones editoriales. Por otra parte, y a pesar del conocimiento, por lo general seguro, que del italiano tiene el traductor, el sentido de expresiones elementales sufre en ocasiones una cómica deformación; así en el cap. I, p. 8 de la edición de Espasa Calpe, colección « Austral », 1954, por la que citaré a partir de ahora: « calados por la lluvia » (es decir « bagnati dalla pioggia », o mejor, « inzuppati fradici ») por *pigiati dalla folla*, o en el cap. X, p. 132: « con la barbilla recogida » (« col mento piegato ») por *col mestolo in aria*, y así otros ejemplos que sería inoportuno enumerar.

²⁴ Op. cit., loc. cit., p. 325.

con una cercanía temporal a lo narrado, cuyo signo indicador es el pluscuamperfecto «erano stati» referido a un hecho remoto, pero situado en viva y operante correlación con esa voz narrante que dice «Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del Nespolo».

He aquí la versión española del célebre *incipit*:

En un tiempo los Malasangre *fuleron* tantos como *piedras hay en el camino* viejo de Trezza.

El pluscuamperfecto se ha convertido en pretérito indefinido, el sintético y alusivo «*i sassi della strada*» se ha dilatado en una oración que hace explícito lo implícito: «como *piedras hay* en el camino viejo de Trezza»; todo valor deíctico ha venido así a caer y se ha establecido una doble distancia espacio-temporal: la voz que oímos no se halla necesariamente implicada ni en el mundo ni en el tiempo del relato malavogliesco.

Sería interminable la lista de ejemplos en los cuales la sustitución del pluscuamperfecto verguiano por el pasado simple tiene lugar en la traducción española: tal sustitución posee un carácter sistemático que admite pocas excepciones. Pero conviene examinar algún caso más para precisar la función que este tiempo cumple en otros contextos de *I Malavoglia*; o mejor, en ese único contexto que es la acción novelesca misma en su pleno desarrollo, más acá ya del pasado remoto («un tempo») que la precede:

Nel dicembre 1863, 'Ntoni il maggiore dei nipoti, *era stato chiamato* per la leva di mare (cap. I).

Maruzza udendo suonare un'ora di notte *era rientrata* in casa lesta lesta, per stendere la tovaglia sul deschetto; le comari a poco a poco *si erano diradate* (cap. II)

Solo la Nunziata, appena sentita la notizia, *aveva affidato* i ragazzi al più grandicello, e *raccomandata* la casa alla vicina, ed *era corsa* da comare Mena (cap. XIV)

En diciembre de 1863, Tonio, el mayor de los nietos, *fue llamado* a la leva de mar (p. 8)

Marusa, al oír la hora, *entró* a toda prisa en casa para extender el mantel sobre la mesa; las comadres *se dispersaron* poco a poco (p. 26)

Sólo la Anuncia, apenas supo la noticia, *confió* sus hermanos al mayorcito, y *corrió* a casa de la comadre Mena (p. 202)

En todas estas frases (también en la primera, a pesar del efecto retrospectivo de la fecha) se trata de acciones correspondientes ya al relato « in fieri »; no hay anterioridad con respecto a un momento más reciente (ni siquiera interno a la escena en la que se encuadran); ¿por qué emplea entonces Verga un pluscuamperfecto en vez de un pretérito indefinido? Basta leer las versiones españolas para notar la gran diferencia que el cambio de tiempos comporta: ante todo, los hechos adquieren velocidad y dinamismo, avanzan rectilíneos hacia una meta que está situada delante de ellos. Por el contrario, el texto original parece cristalizarlos, percibirlos en su inactualidad, situarlos horizontalmente los unos con respecto a los otros²⁵.

Nace de ello un efecto a la vez terminativo y durativo; no porque las acciones descritas posean en sí mismas tales connotaciones temporales, sino porque todo el relato procede sometido a una fuerza estática: ese binomio « *adesso-imperfecto* » (« *Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni* ») continuamente desplazado de capítulo en capítulo a medida que los hechos avanzan hacia su desenlace, y alrededor del cual éstos se disponen circularmente.

Esta tendencia de *I Malavoglia* a la uniformidad crono-expresiva hace precisamente que los tiempos gramaticales intercambien sus funciones: el imperfecto designa indistintamente acciones frecuentativas, continuativas o, como diría G. Genette, « singulativas »²⁶, hasta el punto de que no sabemos bien en ciertos casos si una cosa ocurre siempre en Aci Trezza o si ocurre sólo una vez; si es la descripción de un hecho habitual o su actualización narrativa. He aquí un ejemplo clarificador:

Allora don Franco *diceva*, fregandosi le mani, che *pareva* un piccolo Parlamento, e *andava a piantarsi* dietro il banco, pettinandosi colle dita la barbona, con certo sorriso furbo che *pareva* si volesse mangiare qualcuno a colazione, e alle volte *si lasciava scappare* sottovoce delle mezze parole dinanzi alla gente, rizzandosi sul-

²⁵ Según la clasificación de Erwin Koschmieder el pretérito indefinido encaja en los tiempos que captan los hechos dinámicamente desde un punto de observación fijo; mientras que el pluscuamperfecto los observa desde un punto móvil y los capta en su estaticidad. Estos dos valores aspectuales se adaptan perfectamente al caso aquí estudiado.

²⁶ Con tal término Genette designa aquellas acciones que ocurren una sola vez (o el tipo de relato que se funda en ellas) y son, por tanto « singulares ». Véase el capítulo dedicado a la « Fréquence » en *Figures III*, París, 1972, pp. 145-183.

le gambette, e *si vedeva* che la sapeva più lunga degli altri, tanto che don Giammaria *non poteva* patirlo e ci *si mangiava il fegato*, e *gli sputava* in faccia parole latine. Don Silvestro, lui, *si divertiva* a vedere come *si guastavano* il sangue per raddrizzare le gambe ai cani, senza guadagnarci un centesimo; egli almeno *non era arrabbiato* come loro, e per questo *dicevano* in paese, *possedeva* le più belle chiuse di Trezza — dove era venuto senza scarpe ai piedi — *aggiungeva* Piedipapera. Ei li *aizzava* l'un contro l'altro, e *rideva* a crepancia con degli ah! ah! ah! che *sembrava* una gallina.

— Ecco don Silvestro che fa l'uovo, — *osservò* il figlio della Locca (cap. II).

Donde la escena de la reunión que se celebra cada sábado siguiendo un ritual de gestos, disputas y discursos que se repiten, no ya por una relación de analogía sino de perfecta identidad, pasa insensiblemente al primer plano de un diálogo en curso: de lo cual no nos advierten sólo las palabras textuales, sino esa transición del imperfecto al pretérito indefinido « *osservò* ».

Asimismo la presencia del pasado simple no establece una clara línea de demarcación respecto al valor frecuentativo del imperfecto: la transición entre ambos tiempos puede a veces ser reversible. He aquí un ejemplo en el que uno y otro se reparten equitativamente los verbos *dicendi*:

— Voi dovrete andare a mettervi con quelli della spezieria, che discorrono del re e del papa; — gli *diceva* perciò Piedipapera.

— Colà ci fareste bella figura anche voi! li sentite come gridano?

— Questo è don Giammaria, — *disse* il figlio della Locca — che litiga collo speziale (ivi).

Dentro de esa homogeneidad temporal en la que se neutraliza la diferencia entre hechos infinitamente repetibles y sucesos únicos, puede emerger bruscamente un presente, tiempo « comentado » por excelencia²⁷, que nos sitúa de golpe en el « adesso » deíctico e inmediato:

²⁷ La diferencia que separa un tiempo « narrado » de uno « comentado » es para H. Weinrich totalmente atemporal y señalaría más bien la oposición entre una actitud « relajada » y una « tensa » frente al discurso; en el segundo caso las cosas dichas afectan directamente al hablante, en el primero, no. El ejemplo verguiano parece probar este aserto, lo cual no impide que « la actitud tensa » y comentadora implique a su vez un acercamiento temporal al presente, sea éste real o ficticio. (Cfr. H. WEINRICH, *Tempus. Besprochene und erzählte Welte*, Stuttgart, 1964, trad. esp., *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, 1974, p. 69).

Infine *non avevano* torto, perché *non lasciavano* altro che delle donnicciuole a piagnucolare; e solo chi non gli *basta* l'animo di lasciare la sua donnicciuola, *era* quella bestia del figlio della Locca ... e Rocco Spatu (cap. XII).

Lo cual provoca la desorientación del traductor que se siente obligado a corregir a Verga:

Al cabo *no la erraban*, porque *no dejaban* sino a las mujerucas lloriqueando y solamente *no tenían* ánimos para dejar a las mujeres el bruto del hijo de la Lechuza ... y Roque Spatu (p. 165).

En cuanto a la alternancia Imperfecto-Pluscuamperfecto, el primero parece designar acciones continuativas en acto: sería, pues, el tiempo de la *escena* — si bien de una escena repetitiva y voluntariamente inexpresiva desde el punto de vista dramático —; el segundo, acciones puntuales terminadas, pero — como hemos advertido — no necesariamente anteriores a otras desde el punto de vista de la cronología real: sería, por tanto, el tiempo de esa *historia* horizontal que gira en torno a sucesivos « adesso ». Examinemos el siguiente ejemplo:

'Ntoni *aveva mandato* anche il suo ritratto, *l'avevano visto* tutte le ragazze del lavatoio, come la Sara di comare Tudda lo *faceva passare* di mano in mano, sotto il grembiule, e la Mangiacarrubbe *schiat-tava* dalla gelosia (cap. I).

Es evidente que la elección de los tiempos gramaticales no tiene aquí para Verga una motivación cronológica: el pluscuamperfecto ha servido para designar dos acciones que, en rigor, pertenecen a momentos muy distintos. Es más, exceptuando la primera, que resulta anterior a las demás por razones obvias, todo el período se refiere a un único momento: el de hacer pasar de mano en mano el retrato. Vayamos aun más lejos: con arreglo a la disposición equidistante que los tiempos verguianos mantienen con respecto a su eje, nada impediría que también el elemental orden de precedencia que distingue a la frase inicial quedase anulado. Una vez desaparecida la diferencia entre hechos narrados y hechos descritos, todo se reduciría a una enumeración horizontal de acontecimientos, tal como ocurría en los ejemplos citados al principio. Así, podríamos perfectamente concebir el texto construido a base de un solo tiempo, el pluscuamperfecto:

'Ntoni *aveva mandato* anche il suo ritratto, *l'avevano visto* tutte le ragazze del lavatoio, come la Sara di comare Tudda lo *aveva fatto passare* di mano in mano, sotto il grembiule, e la Mangiacarrubbe *era schiattata dalla gelosia*.

Si tal cosa no ocurre es a causa de las razones de « relieve escénico » a que aludíamos antes; en suma, lo que aquí establece Verga no es una oposición temporal, sino una diferencia aspectual.

En efecto, los verbos se agrupan dos a dos: por un lado « l'aveva mandato » y « l'avevano visto », por el otro « lo faceva passare » y « schiattava dalla gelosia »: una pareja de acciones estáticas, referidas, « históricas », frente a otra de acciones captadas en su decurso iterativo, presentadas, escenificadas. Ello comporta por parte del lector la pérdida del sentido de sucesión cronológica que más bien aconsejaría el aislamiento de la información número uno (mandar el retrato), la asociación de las dos siguientes, simultáneas entre sí (mostrar y ver el retrato), y la puesta en evidencia de la relación causa-efecto que todos estos hechos mantienen respecto a los celos de la Mangiacarrubbe. Pero a Giovanni Verga no le interessa señalar al lector el antes y el después o la causa y el efecto: todo se ofrece en perfecta contigüidad temporal y la Mangiacarrubbe « schiatta dalla gelosia » en completa sincronía con el intervalo de tiempo que dura la exhibición de la fotografía de 'Ntoni.

Como era previsible, el traductor español ha « normalizado » el texto verguiano ateniéndose a la jerarquía cronológica que acabamos de describir:

Toni *había mandado* asimismo el retrato, y lo *vieron* todas las lavanderas, que la Sara lo *hizo pasar* de mano en mano, *por darle celos* a la Comegarrofas (p. 11).

La oposición anterioridad/posteridad ocupa el puesto de la oposición aspectual aun al precio de transformar las acciones estáticas y durativas en dinámico-puntuales (« lo vieron », « lo hizo pasar »), con la natural aceleración del tiempo escénico que ello supone.

No sólo; en el texto verguiano, gracias al empleo del adverbio *come* (« *come* la Sara di comare Tudda lo faceva passare di mano in mano, sotto il grembiule »), la operación de mostrar el retrato aparecía como una amplificación temporal de la información precedente

(« l'avevano visto ») que así resultaba a su vez « contagiada » y escenificada (« l'avevano visto » + « lo faceva passare » = « lo vedevano mentre lo faceva passare ») con el consiguiente aumento del poder evocador; la traducción española, en cambio, omite también esta sutilísima transición pluscuamperfecto-imperfecto y sustituye el adverbio de tiempo por un *que* explicativo mediante el cual el fluir de los hechos queda repentinamente cortado y la escena pierde todo su concreto espesor. El efecto de abstracción culmina en ese colofón, estrictamente informativo y atemporal, que cierra el período: « por darle celos a la Comegarrofas ».

Todas estas transgresiones provocan un verdadero terremoto en la estructura rítmico-sintáctica del texto original.

Es bien sabido que la relación entre sintaxis y puntuación obedece en el estilo de *I Malavoglia* a reglas que se basan a menudo en la infracción de la norma gramatical. La escasez de nexos subordinantes contribuye, junto con la uniformidad o la aparente arbitrariedad de los tiempos verbales, a presentar los hechos como yuxtapuestos en un solo plano; esta omisión de conjunciones o la omnipresencia de la « e » coordinante cubre, pues, un variadísimo campo de relaciones sintácticas, de tal modo que entre parataxis explícita e hipotaxis implícita se engendra una compleja relación de interdependencia que ha de ser tenida en consideración a la hora de percibir las unidades rítmicas del texto.

En el que acabamos de ver, por ejemplo, aparecen cuatro comas que marcan pausas de muy distinta entidad y duración:

'Ntoni aveva mandato anche il suo ritratto,
l'avevano visto tutte le ragazze del lavatoio,
come la Sara di comare Tudda lo faceva passare di mano in mano,
sotto il grembiule,
e la Mangiacarrubbe schiattava dalla gelosia.

Las dos primeras frases se agrupan como una enumeración bímembre, lo cual exigiría la presencia de una conjunción copulativa o, dada la autonomía recíproca que ese mismo paralelismo les confiere, un punto y coma destinado a evidenciar esa paridad e independencia con una pausa más fuerte.

Entre la segunda y la tercera frase, en cambio, hay una clara relación de simultaneidad; por otra parte, la inusitada extensión de la

tercera (« como la Sara di comare Tudda lo faceva passare di mano in mano ») obliga a una lectura descendente y continua que desplaza hacia ella el peso del bloque anterior. Esta lectura descendente se ve acentuada por la disposición del complemento *sotto il grembiule* en forma de apéndice:

come la Sara di comare Tudda lo faceva passare di mano in mano,
sotto il grembiule,

a lo cual se añade la acentuación binaria de los dos sintagmas consecutivos:

di *mano in mano*,
sotto il grembiule,

que produce un ritmo cadencioso y regular donde el tono degrada y se estanca.

De ahí que la última frase se destaque de las otras y quede separada, a modo de colofón, por una pausa más fuerte; a ello contribuye, además del necesario respiro que la lectura ha de tomar, la presencia de la conjunción copulativa (« e la Mangiacarrubbe schiattava dalla gelosia »), única entre tantas comas, y signo de que la enumeración de hechos ha llegado a su fin.

Sin embargo, la cesura del grupo final frente al conjunto del período está neutralizada por varios factores: ante todo su misma función de apéndice, que produce, como en el caso del sintagma « sotto il grembiule », un efecto de lectura continua y descendente y la priva de autonomía rítmica; en segundo lugar, la vaguedad del nexos coordinante que termina por unirla a todas las frases anteriores precisamente porque no la une a ninguna en particular; finalmente, la homogeneidad del tiempo verbal y la sincronía que la liga a la frase inmediatamente anterior; todo ello contrarresta su desplazamiento centrífugo.

En suma: hay una interacción de fuerzas centrípetas y centrífugas en todo el texto verguiano, las cuales, sin embargo, no llegan a anularse por completo: el paralelismo producido por la bipartición de los tiempos (dos pluscuamperfectos contra dos imperfectos), está contrapesado por la división cuadripartida que marca la puntuación; pero, a su vez, a estas dos soluciones rítmicas se les superpone una ter-

cera, fundada en la sintaxis inmanente que crea pausas y agrupaciones distintas dando lugar a un triángulo en cuyo centro se sitúa la oración más larga:

I	1	'Ntoni aveva mandato anche il suo ritratto,	(I)
	2	l'avevano visto tutte le ragazze del lavatoio,	
II	3	come la Sara di comare Tudda lo faceva passare di mano in mano, sotto il grembiule,	(II)
	4	e la Mangiacarrubbe schiattava dalla gelosia	(III)

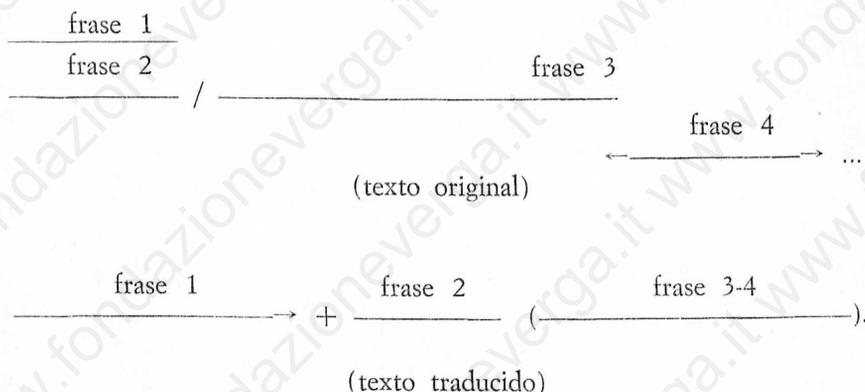
Así, en virtud de esa compleja neutralización de fuerzas, y de esa superposición asimétrica de estructuras diferentes, el período verguiano se dispone en línea horizontal, pero escalona sus miembros mediante el tono descendente, las pausas, la alternancia rítmica de condensación-distensión-condensación que obliga primero a una lectura telegráfica, luego más fluida, por fin estancada en el apéndice conclusivo; mientras que dicho apéndice, aun obrando como colofón, parece quedar suspendido en el tiempo gracias a la presencia del imperfecto.

Es hora de volver a la traducción española: el ritmo — ya lo habíamos anticipado — sufre una aceleración considerable; las pausas están fuertemente debilitadas mientras que los nexos sintácticos pasan a primer plano; desaparece la escena, en la cual se distendía la unidad rítmico-sintáctica central y donde demoraba el tiempo mental de lectura, para convertirse en una especie de paréntesis que informa a posteriori de los hechos privándolos de duración propia (« que la Sara hizo pasar de mano en mano, por darle celos a la Comegarrofas »).

Como resultado de todo ello, la estructura del texto original queda radicalmente simplificada: las dos frases iniciales (« Tonio había mandado asimismo su retrato, y lo vieron todas las lavanderas ») sostienen todo el peso del período; la transición pluscuamperfecto-pretérito indefinido establece un orden de consecutividad que rompe la anterior división bimembre; de este modo ese bloque único al que no le falta ni siquiera la conjunción copulativa, se prolonga en el paréntesis explicativo (« que la Sara lo hizo pasar de mano en mano,

por darle celos a la Comegarrofas»), donde, por lo demás, hay omisiones importantes. El resultado es un texto abreviado, lineal, carente de espesor escénico y delimitado por la conclusión puntual.

Trataremos de reflejar gráficamente, de modo sólo aproximado e intuitivo, el esquema rítmico-sintáctico derivado de ambos textos:



Todos los rasgos característicos del estilo verguiano (el ritmo iterativo, la asimetría, el juego de parataxis e hipotaxis inmanente, el tono descendente, la neutralización de fuerzas centrífugas y centrípetas que impide dar a la lectura una tensión unidireccional) desaparecen de la traducción, donde las frases se encadenan con ligazón continua y progresiva mientras el tono mantiene una total uniformidad, hasta que esa línea de avance acelerado e ininterrumpido termina en el drástico cierre de la conclusión.

A la luz de este análisis, resulta evidente cuán grande es la responsabilidad que asume el traductor de la novela de Verga; cómo sólo un estudio atento y exasperante del estilo puede evitar que éste pierda — al ser normalizado — casi todo su valor.

Nadie puede preciar de conocer *I Malavoglia* sin haber percibido la fuerza de ruptura, la «escandalosa» anomalía de su lenguaje. Queda, pues, la duda de si traducir esta novela no será, después de todo, un medio más para desconocerla.

UNIVERSITA' degli STUDI - MESSINA
 FACOLTA' DI MAGISTERO
 ISTITUTO DI LETTERE MODERNE

Inventario N. 2983/2
 Messina, 3-2-1984

INDICE DEL VOLUME II

III

LA LINGUA E IL TESTO DEI MALAVOGLIA

RELAZIONI

- Giovanni Nencioni, *La lingua dei Malavoglia* 445
Francesco Branciforti, *L'autografo dei Malavoglia* 515

COMUNICAZIONI

- Gabriella Alfieri, *Lettera e figura nella scrittura de I Malavoglia* 565
Riccardo Ambrosini, *L'impersonale nei Malavoglia dal punto di vista della critica linguistica* 619
Giovanni Battista Bronzini, *Proverbi, discorso e gesto proverbiale nei Malavoglia* 637
Raffaele Morabito, *Unità metriche nel primo capitolo dei Malavoglia* 685
Carla Riccardi, *L'autografo dei primi Malavoglia: Padron 'Ntoni, Cavalleria rusticana e il romanzo* 713
Riccardo Scrivano, « Buoni diavolacci » e « poveri diavoli » nei Malavoglia 731
Pietro Spezzani, *I manzonismi nei Malavoglia* 739

IV

I MALAVOGLIA NELLA CULTURA LETTERARIA
DEL NOVECENTO

RELAZIONE

- Romano Luperini, I Malavoglia *nella cultura letteraria del
Novecento* 773

COMUNICAZIONI

- Marziano Guglielminetti, I Malavoglia *di Pratolini* 813
 Gisella Padovani, *L'antiverghismo di Silone* 817
 Rita Verdirame, *Verga e Tozzi: varianti nella tecnica nar-
rativa del ritratto* 827
 Giovanni Cecchetti, I Malavoglia *nel mondo di lingua
inglese. Le traduzioni* 845
 Cesare G. De Michelis, I Malavoglia *nei paesi slavi* 857
 Lia Fava Guzzetta e André Sempoux, I Malavoglia *in
Francia* 871
 Marianello Marianelli, I Malavoglia *in Germania* 887
 María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Reflexiones en torno a
la primera traducción española de I Malavoglia* 899

INDICE GENERALE

Saluto del Prof. Gaspare Rodolico 5

INTRODUZIONE

Giorgio Petrocchi, *I Malavoglia nel centenario* 11

I

I MALAVOGLIA OPERA LETTERARIA

RELAZIONE

S. B. Chandler, *I Malavoglia come opera letteraria* 19

COMUNICAZIONI

Giorgio Bárberi Squarotti, *Il paesaggio e i ritratti ne I Malavoglia* 35

Sergio Campailla, *I Malavoglia e La bocca del lupo di R. Zena* 57

Cosimo Cucinotta, *Gli animali parlanti dei Malavoglia* 77

Arnaldo Di Benedetto, *Flaubert in Verga* 85

Matilde Dillon Wanke, *Cameroni, Verga, I Malavoglia* 103

Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Donne dei Malavoglia* 123

Emerico Giachery, <i>Echi goldoniani nei Malavoglia?</i>	145
Gian Paolo Marchi, <i>Il finale dei Malavoglia: dalla romanza al recitativo</i>	153
Giancarlo Mazzacurati, <i>Parallele e meridiane: l'autore e il coro all'ombra del nespolo</i>	163
Pietro Mazzamuto, <i>Il cronotopo de I Malavoglia</i>	181
Rossana Melis, <i>Il viaggio, il desiderio: le giovani donne Malavoglia e gli spazi dell'attesa</i>	209
Vincenzo Paladino, <i>La conquista de I Malavoglia (L'autore, il lettore, l'opera)</i>	237
Maria Luisa Patruno, <i>I Malavoglia romanzo del presente: ottica corale e tempi del racconto</i>	259
Gaetano Ragonese, <i>L'epilogo de I Malavoglia e l'epilogo di Madame Bovary</i>	269
Paolo Mario Sipala, <i>Due vite parallele: 'Ntoni Malavoglia e Rocco Spatu</i>	301
Tibor Wlassics, <i>L'ottica di Verga</i>	313

II

I MALAVOGLIA FRA STORIA, IDEOLOGIA E ARTE

RELAZIONE

Giuseppe Petronio, <i>I Malavoglia fra storia, ideologia e arte</i>	329
---	-----

COMUNICAZIONI

Pompeo Giannantonio, <i>I Malavoglia e la borghesia</i>	357
Luciana Martinelli, <i>Approccio ad un'analisi del discorso narrativo dei Malavoglia</i>	375

Maria Paladini Musitelli, <i>Tipologie sociali e ideologia ne</i> I Malavoglia	385
Francesco Nicolosi, <i>Coscienza socio-etica della realtà nei</i> Malavoglia	401
Michela Sacco Messineo, <i>Alcune considerazioni in mar-</i> <i>gine ai Malavoglia: il ruolo della storia nel romanzo</i> <i>verghiano</i>	421

III

LA LINGUA E IL TESTO DEI MALAVOGLIA

RELAZIONI

Giovanni Nencioni, <i>La lingua dei Malavoglia</i>	445
✕ Francesco Branciforti, <i>L'autografo dei Malavoglia</i>	515

COMUNICAZIONI

✕ Gabriella Alfieri, <i>Lettera e figura nella scrittura de I Ma-</i> <i>lavoglia</i>	565
✕ Riccardo Ambrosini, <i>L'impersonale nei Malavoglia dal</i> <i>punto di vista della critica linguistica</i>	619
Giovanni Battista Bronzini, <i>Proverbi, discorso e gesto pro-</i> <i>verbiale nei Malavoglia</i>	637
Raffaele Morabito, <i>Unità metriche nel primo capitolo dei</i> <i>Malavoglia</i>	685
Carla Riccardi, <i>L'autografo dei primi Malavoglia: Padron</i> <i>'Ntoni, Cavalleria rusticana e il romanzo</i>	713
Riccardo Scrivano, <i>« Buoni diavolacci » e « poveri dia-</i> <i>voli » nei Malavoglia</i>	731
✕ Pietro Spezzani, <i>I manzonismi nei Malavoglia</i>	739

IV

I MALAVOGLIA NELLA CULTURA LETTERARIA DEL NOVECENTO

RELAZIONE

- Romano Luperni, *I Malavoglia nella cultura letteraria del
Novecento* 773

COMUNICAZIONI

- Marziano Guglielminetti, *I Malavoglia di Pratolini* 813
- Gisella Padovani, *L'antiverghismo di Silone* 817
- Rita Verdirame, *Verga e Tozzi: varianti nella tecnica nar-
rativa del ritratto* 827
- Giovanni Cecchetti, *I Malavoglia nel mondo di lingua
inglese. Le traduzioni* 845
- Cesare G. De Michelis, *I Malavoglia nei paesi slavi* 857
- Lia Fava Guzzetta e André Sempoux, *I Malavoglia in
Francia* 871
- Marianello Marianelli, *I Malavoglia in Germania* 887
- María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Reflexiones en torno a
la primera traducción española de I Malavoglia* 899

Finito di stampare
presso la Tipografia Luxograph
di Palermo
nell'ottobre 1983