

MARINELLA FOLLI

IL REALISMO LINGUISTICO DI EMILIO DE MARCHI

Fin dai suoi esordi come scrittore di romanzi e di racconti a metà degli anni '70 del secolo scorso ¹, il De Marchi, coerentemente con l'ambientazione delle sue storie tra gli umili della Milano e della Brianza del tempo, impiega una lingua tendenzialmente semplice, moderna, pronta a recepire i modi vivaci del parlato e ad attingere al patrimonio dialettale locale. Con gli anni tale scelta si precisa e si affina: a un decennio di distanza dalle prime prove, rispetto ad esse nel *Demetrio Pianelli* (pubblicato col titolo de *La Bella Pigotta* nel 1888 e successivamente come *Demetrio Pianelli* con qualche modifica dapprima nel 1890 e poi nel 1900) sono ormai ridotte le forme che, in quanto di tono aulico o di chiara marca toscano-viva, spiccano per la loro origine libresca; viene invece incrementata la presenza di fenomeni del parlato e si fa più programmatico il ricorso al dialetto; compare frequentemente la tecnica narrativa del discorso indiretto libero, che mira a rendere la spontaneità e la freschezza della lingua viva.

POPOLARITÀ E DIALETTALITÀ

In *Tra gli stracci* (TS) e *Due anime in un corpo* (DA) ², rispettivamente del 1876 e del 1877, sono tutt'altro che infrequenti, anche se inadeguate

¹ Il primo racconto lungo demarchiano, *Il signor Dottorino*, uscì sulla « Vita Nuova » nell'estate del 1876 e nello stesso anno gli fece seguito, su « La Famiglia e la Scuola », il romanzo popolare *Tra gli stracci*. Nel 1877 fu pubblicato a puntate sulla « Vita Nuova » *Due anime in un corpo*. Del De Marchi ci rimangono inoltre alcuni romanzi inediti, tra cui ricordo *Anime del purgatorio* del 1880 circa. Più o meno contemporanee sono le prime novelle pubblicate su la « Vita Nuova » e « Il Convegno ».

² Tutte le citazioni qui di seguito vanno riferite alle seguenti edizioni: *Tra gli stracci*, a cura di A. Stella, Milano, Scheiwiller 1989; *Due anime in un corpo*, *Anime del*

al tono del racconto, forme ormai in declino oppure uscite dall'uso scritto medio di fine '800: troviamo spesso *ei* pronomi pers. masch. sogg. di III pers. sing. e, per la I pers. sing. dell'imperfetto, il tipo *io amavaliò aveva*, possono comparire costrutti come il *si* enclitico con il passato remoto (*licenziossi* ' si licenziò ' TS p. 38) o come il ridondante participio *stato* dinnanzi ad un altro participio passato passivo (« si trovò il cadavere d'un uomo, un mediatore di cavalli, *stato assalito* la notte dai ladri » TS p. 71; « Dunque viveva un figliò del Sultano, *stato* da lui *abbandonato* » DA p. 226), ecc., o preziosismi lessicali come *sitibonda* per ' assetata ' TS p. 141, *mercede* per ' paga di operaio ' TS p. 150, *vagolare* per ' vagare ' DA p. 153, ecc. Nelle opere del primo De Marchi abbondano voci ed espressioni toscano-idiomatiche come *piaccichiccio* ' fanghiglia ' TS p. 20, *pasticciano* ' pacioccone ' (fig.) TS p. 67, *bircio* ' strabico ' TS p. 146, *frinfrina* ' ragazza vanitosa ' DA p. 144, *sfiaccolato* ' dall'andatura fiacca ' DA p. 268 e *cercar brighe col fuscellino* TS p. 83, *aver delle bubbole* TS p. 90, *girare il bocino*³ TS p. 93, *non comprendere un bruscolo* TS p. 93, ecc. (gli esempi sono numerosi soprattutto per TS).

Con l'andar del tempo però il De Marchi inizia a fare un uso più cauto di toscanismi e rarità lessicali, oltre che di forme antichate. Un mutato atteggiamento si coglie già nel romanzo inedito *Anime del Purgatorio* del 1880 circa e più decisamente nel *Cappello del prete* del 1887, che sotto molti aspetti preannuncia il ben calibrato impasto linguistico del *Pianelli*⁴.

Nel *Pianelli* modi e vocaboli come quelli sopra osservati nei primi romanzi sono ormai definitivamente scomparsi come scorie di tradi-

Purgatorio, Il Cappello del Prete, in E. DE MARCHI, *Opere*, a cura di G. Ferrata, Milano, Mondadori 1959-65; *Demetrio Pianelli*, Milano, La Poligrafica 1900, che è l'ultima edizione del romanzo curata dall'autore. Si citerà indicando direttamente il numero di pagina dopo ciascun esempio.

³ *Bocino* e non *bocino* nel testo.

⁴ Nel *Cappello del Prete* sono scomparsi i riboboli e i preziosismi dei romanzi precedenti, appare ridimensionato l'uso di forme letterarie (ma qua e là per esempio si trova ancora qualche *ei* pronomi soggetto di III pers. sing. ed è ricorrente la desinenza etimologica *-a* per la I pers. sing. dell'imperf. indicativo), si moltiplicano invece neologismi e forestierismi, viene largamente impiegata la tecnica dell'indiretto libero onde assicurare naturalezza anche alle parti non dialogate. Il *Cappello*, però, opera eccentrica rispetto alla restante produzione del nostro autore in quanto l'azione si svolge a Napoli e il protagonista, anziché un personaggio umile, è un nobile partenopeo, non definisce gli stretti legami colla realtà popolare e lombarda che nutrono la lingua del De Marchi nel *Pianelli* e nel resto della sua opera.

zioni inconciliabili col realismo demarchiano. La loro eliminazione ha dato vita ad una lingua più omogenea e credibile, in quanto ha lasciato posto ad un più libero impiego di forme moderne, a volte dell'uso comune parlato, altre volte ricalcate direttamente sul milanese.

Sebbene alcuni generici fenomeni riferibili al parlato siano già riscontrabili nelle opere precedenti, anche in quelle della gioventù (costrutti enfatizzanti, architettura del periodo assai semplice, tendenza alla sostituzione della subordinazione con la coordinazione, vivacità lessicale), nel *Pianelli* di essi compare una più ricca casistica e ad essi si aggiungono altri tratti più peculiari.

Tra i fatti appartenenti all'ambito morfologico e sintattico ⁵ notiamo che:

1) parallelamente all'eliminazione di *ci, lui* soggetto acquista spazio accanto ad *egli* (che rimane pur sempre la forma preferita);

2) compare sparsamente *gli* per 'a lei', anche come forma di cortesia;

3) ricorre talvolta il *ci* cosiddetto 'attualizzante' (« non guardi se *ci ho* un vetro rotto nel mezzo » p. 115, « *ci ho* qui ancora la lettera » pp. 120 e 247, « *ci abbiamo* anche la tavola psicografica » p. 286);

4) sono trattati come aggettivi, e pertanto assumono grado comparativo e superlativo, alcuni sostantivi che in senso traslato fanno riferimento al carattere degli individui (« La Pardi, oltre ad essere per sua natura invidiosa e *vespa* » p. 15, « una donna molto buona, molto fatua, molto *bambola* » p. 233, « non voglio che tu mi creda così *gambero* » p. 397);

5) si sprecano i fenomeni di enfatizzazione: si va dalla ripresa pronominale del complemento oggetto anticipato all'inizio di frase (« Il mandato Inganni l'aveva pagato lui » p. 28), alla duplicazione pronominale (« A me non me ne viene in tasca niente » p. 123), alla frase segmentata (« È lui che le insegna » p. 39), fino al caso estremo, raro, dell'anacoluto (« Cesarino, una testa fantastica, un romantico, si capiva! ma Paolino delle Cascine bastava guardargli in faccia per vedere che non era un poeta » p. 187);

⁵ Si fa qui riferimento di massima (ma non per i punti 4 e 8) alla casistica dei fenomeni sovradialettali del parlato di F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio? una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, G. Holtus E. Radtke Hrsg., Tübingen, Narr Verlag 1986, pp. 154-184.

6) si registrano esempi di concordanza a senso tra il verbo e nomi collettivi (« erano povera gente, che stentavano a sbarcare essi stessi il lunario » p. 26, « le cure e le parole della buona gente, che l'avevano ospitata » p. 89);

7) ha largo impiego il *che* ' polivalente ' (« Per lui ci volle una balia fatta venire apposta da Varallo Pombia, *che* son così belle e formose » p. 79, « col cuore soffocato da uno sdegno tremendo, cogli occhi offuscati, stava lì *che* non sentiva nemmeno la terra sotto i piedi » p. 252);

8) il presente indicativo tende a sostituire il futuro per azioni assai prossime ad avvenire (« l'anno venturo scade il mio affitto » p. 184, « se ci vai domenica lo trovi di certo » p. 214);

9) la costruzione del periodo è quasi elementare, con periodi uni-proposizionali o costituiti da principale e coordinata oppure principale e subordinata di I grado; sono abbastanza frequenti i fenomeni di semplificazione sintattica riferibili allo stile nominale ossia frasi nominali:

Anche in questa parte non un'anima viva in quell'ora. Buie tutte le finestre e anche al di sotto del bollichio dell'acqua cadente, si sentiva, sto per dire, quel silenzio gravido di sonno che è proprio delle ultime ore della notte, in cui sogliono riposare anche i malati e si assopiscono i moribondi. (p. 59)

Dietro la carrozza [...] veniva Demetrio. Non un prete davanti; non un amico intorno. (p. 77)

e sintagmi nominali descrittivo-appositivi o modali-associativi:

Solo, col capo basso, col passo molle dell'uomo che va a spasso, più irritato che triste, [...] Cesarino lanciava di tempo in tempo un'occhiata sdegnosa sulla città. (p. 43)

Scarso di parole, dalle poche sillabe che ci scambiammo a' piedi della scala, mi accorsi che stentava a metter fuori certe consonanti. (p. 75) ⁶

Indicativo della modernità e della correntezza del *Pianelli* è inoltre il lessico, più vario che nei romanzi precedenti. Si registrano infatti in

⁶ Cfr. G. HERCZEG, *Lo stile nominale in italiano*, Firenze, Le Monnier 1967.

esso una più decisa apertura sia ai tecnicismi che ai neologismi e una disinvolta accettazione di stranierismi evidentemente entrati nell'uso comune ma osteggiati dalla cultura ufficiale⁷. Significativamente molte parole nuove o straniere usate nel *Pianelli* sono registrate come recenti acquisizioni (e di solito biasimate) dalla lessicografia del tempo oppure nei dizionari storici esse trovano una prima documentazione a partire dal De Marchi stesso o da altri scrittori a lui contemporanei, se non sono invece indicate solo con citazioni del pieno '900. Si pensi ai francesismi⁸ *biscuit* 'tipo di porcellana' pp. 52 e 190, *competenza* 'persona competente' p. 328, *pierrot* p. 56, *salvaguardare* p. 341, *scaloppino* pp. 178 e 180 e alle parole nuove o usate in una nuova accezione come *acrobatismo* p. 133, *americanismo* p. 5, *casello* (ferroviario) p. 441, *dissolvente* 'che scompare gradatamente alla vista' p. 125. Largo corso hanno i termini del linguaggio burocratico-amministrativo: anche qui si tratta talvolta di voci prive di più antiche attestazioni (*capo ufficio/capo d'ufficio passim*, *cespite* 'gettito fiscale' p. 114, *reddituale* p. 333) o comunque tendenzialmente rifiutate nella lingua scritta non tecnica (*aggiornare la pratica* p. 234, *ammanco* p. 25, *incartamento* p. 117, *trasloco* p. 165, *verifica* p. 27).

Alle modalità della lingua viva rimanda infine l'abbondanza dei vezzeggiativi e dei diminutivi, oltre che l'alta frequenza di paragoni e similitudini corpose e colorite, che già comunque si notavano anche nei primi romanzi (le orecchie di Demetrio sono « aricchiate come frasche di cavolo » p. 75, Demetrio per l'ira « si fece rosso come la cresta del gallo, e i duri muscoli guizzarono sotto la pelle infiammata come un gruppo di biscie » p. 120, le braccia di Paolino cadono sulle spalle di Demetrio « come due timoni di carrozza » p. 177, ecc.).

Le istanze veriste che animano il De Marchi richiedono tuttavia fedeltà alle peculiarità linguistiche che devono necessariamente distinguere i suoi personaggi milanesi dagli italiani di altre parti d'Italia. In

⁷ Solo il *Cappello* forse, tra i romanzi precedenti, potrebbe dirsi altrettanto ricco di termini nuovi e stranieri quanto il *Pianelli* (per gli stranierismi nel romanzo del 1887 si veda in particolare l'articolo di M. GORRA, *Nota sui forestierismi nel primo De Marchi*, « Lingua Nostra », XXV (1964), pp. 106-111).

⁸ Non si distingue qui tra prestiti in forma adattata e no.

altri termini, la riproduzione di una ben precisa realtà anche sotto l'aspetto linguistico non si attua soltanto attraverso l'avvicinamento al parlato ma del pari mediante la ricerca del colore locale di forme, costrutti e parole.

Il dialetto è ampiamente utilizzato fin dalle opere degli esordi, nelle quali però esso sembra essere non tanto strumento di mimesi linguistica quanto uno dei vari costituenti di un linguaggio miscidato di elementi dissonanti tra loro. Nel *Pianelli* invece l'inserito o il calco dialettale servono a dare una verisimile sfumatura regionale all'italiano parlato dai personaggi e dal narratore che con essi si confonde.

Si tratta di far ricorso ad un dialetto, il milanese, glorioso di un'antica e ininterrotta tradizione e in cui il De Marchi, come il Manzoni della Ventisettana, crede di poter ravvisare tutta una serie di forme e di voci non eminentemente milanesi quanto piuttosto anche toscano-popolari o toscano-arcaiche o sostenute dalla esteriore coincidenza col toscano letterario e, perciò, non particolari ma 'comuni' e pienamente intellegibili. Garantiti dal toscano vivo o da esempi antichi dovevano apparire per esempio l'uso di *sor/sora* prima di nome di persona (*sora Beatrice*), *gruppo* 'nodo' *passim*, *saccoccia* 'tasca' p. 233, *scalmana* 'sovreccitazione' *passim*, *strangu-glioni* 'bocconi amari' p. 322, oltre che costrutti del tipo « L'è inutile » p. 92 o « Son qui, la mi pigli » p. 264 con pronomi atono pleonastico. Sono invece solo formali italianismi *acqua dolce* 'bibita ottenuta con l'aggiunta di succo di frutta all'acqua' p. 400, *famiglio* 'chi custodisce le vacche e i cavalli' p. 79 (non 'servo di casa'), *magnano* 'stagnino' p. 271 (non 'fabbro'), *rametto* 'fil di ferro' p. 276 (non 'piccolo ramo'), *voltar via* 'andarsene' p. 174 (non 'girare l'angolo' o simili).

Con queste ultime voci ci avviciniamo a quei fenomeni, non solo lessicali, più strettamente milanesi, lombardi o settentrionali, di cui riesce difficile valutare il grado di volontarietà. Penso per esempio alla mancanza della negazione *non* prima di *nulla/niente* (« ma pensò nulla di preciso » p. 196; « devo naturalmente dir niente » p. 238, ecc.), alla costruzione dei verbi di percezione sensoriale con *a* + l'infinito (*farsi vedere a piangere* p. 25, *sentire a recitare* p. 227, ecc.), a certi usi delle preposizioni (per esempio *diverso di* pp. 213, 253 e 309, *di man in mano* (*che*) *passim*, *sotto a* p. 276 e p. 330).

IL DISCORSO INDIRETTO LIBERO

Nel *Pianelli* è sfruttata la tecnica narrativa alternativa al dialogo del discorso indiretto libero, che consente allo scrittore di non porsi al di fuori delle consuetudini espressive dei suoi personaggi. Assente nelle opere degli esordi, tale procedimento compare timidamente nei primi anni '80 per affermarsi nel *Cappello del prete*. Esso permette all'autore di annullare sempre più la presenza della voce narrante e di conferire quindi una notevole uniformità alla prosa, senza brusche contrapposizioni tra parti dialogate e parti narrative.

Si osservino i brani che seguono:

Egli aveva obbedito a Palmira, col dar nulla, e Palmira non ragionava male. Casa Pardi non era il pozzo di san Patrizio. Né questa era la prima volta che Cesarino parlava di prestiti e di cambiali.

Prima trecento lire, poi cinquecento, poi ottocento, adesso duemila... eh! eh! ce ne vogliono dei nastri per far tanti denari...

Se il signor Pianelli voleva fare il lord e mandare in lusso la moglie, non era bello niente affatto che i conti li facesse pagare agli amici. Son giusto i tempi di mungere un povero industriale, coi prezzi che si fanno della seta! (p. 11)

Era l'ultima corsa.

Aveva pregato e supplicato fin troppo. La gente voleva la sua morte.

Non si uccide un uomo soltanto col ficcargli un coltello nel cuore, ma anche col metterlo nella necessità di perdere l'onore suo. Questo aveva fatto il Martini. Una volta che il Commendatore aveva nelle mani la prova della sua colpa era come mandare un uomo in galera. Un Pianelli in galera per la miseria di un migliaio di lire? Questo poi no, perdio! (p. 55)

Non c'è più da fidarsi di nessuno... Cara anche quella signora Palmira co' suoi buoni consigli, co' suoi segreti protettori. Bel regalo che ha fatto all'amica del suo cuore! e adesso bisogna trovar subito cento lire da restituire al buon benefattore, e bisogna farlo subito, per telegrafo se occorre, perché certi denari bruciano le mani. Dove trovarle cento lire? non le avrebbe chieste certamente a Paolino questa volta... A proposito. Non doveva egli consegnare una lettera di costui a Beatrice? L'aveva collocata sotto il calamaio... anzi l'aveva presa una volta con sé, ma la lettera non c'era più, né qui, né là, né in fondo alle tasche. Che l'avesse perduta? La sua testa aveva ora ben altro da pensare che alle

scalmane del signor Paolino. E perché non veniva lui a proteggere l'onore della sua fiamma, ma stava comodamente alle Cascine ad aspettare la manna dal cielo? oltre al resto doveva toccare anche a lui la parte del mediatore, per farsi odiare anche dal cugino? perché questa è la regola: più un uomo si strugge per fare del bene e più diventa antipatico e odioso. È meglio nascere con un ramolaccio al posto del cuore, guardare a sé, pensare a sé, fare il proprio interesse, pigliarsi i propri comodi, soddisfare i propri appetiti. Egoisti, egoisti, viva la vostra faccia! (pp. 258-259)

Nei passi qui sopra riportati, che come sempre nel *Pianelli* riproducono le riflessioni e i travagli interiori dei personaggi, compare la stessa concitazione del dialogo serrato grazie alla presenza di moduli del parlato: ricorrono frasi nominali, sono frequenti interrogative ed esclamative, sono normali le riprese pronominali e le evidenziazioni per posizione di sostantivi e pronomi, abbondano gli avverbi e le interiezioni, trionfa l'espressività popolare con le sue facili generalizzazioni e le sue scelte colorite.

Il discorso indiretto libero nel De Marchi non arriva tuttavia a rendere la disarticolazione del libero flusso del pensiero attraverso i salti logici, il disordine sintattico, l'insistito uso di forme dello stile nominale, come in altri scrittori contemporanei: nel complesso il De Marchi compone frasi piuttosto ordinate dal punto di vista della grammatica tradizionale e non rompe la concatenazione logica dei pensieri, come fa per esempio Verga che arriva a trasformare il discorso indiretto libero « in un miscuglio di frasi troncate, lasciate a metà, in un'accozzatura di parole, gettate lì a disposizione della capacità costruttiva di chi legge »⁹.

LE VARIETÀ LINGUISTICHE

La realtà linguistica rappresentata dal De Marchi è tutt'altro che appiattita sul registro del parlato medio con sfumature regionali. Egli è perfettamente consapevole sia del fatto che l'Italia unita ha portato a quotidiano contatto tra loro italiani di diversa provenienza geografica

⁹ Si cita da G. HERCZEG, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni 1963, p. 36.

e pertanto diverse consuetudini linguistiche, sia del fatto che comunque esiste una notevole scala di possibilità espressive tra italiano e dialetto. Nel *Pianelli*, più compiutamente che altrove, trovano spazio sia gli echi dei diversi italiani regionali sia le diverse realizzazioni intermedie tra il dialetto locale e l'italiano con venature regionali.

Ecco dunque che il personaggio della Sonnambula, originaria di Verona, parla un italiano con caratteristiche, almeno nelle intenzioni, venete (pp. 283-286) e che un alto funzionario statale, il « Barone delle Ibodeghe », tradisce nella pronuncia lenita delle occlusive la sua provenienza napoletana (p. 326) ¹⁰. D'altro canto, se anche i personaggi principali adottano un italiano medio con caratteristiche regionali settentrionali, attorno a loro la gente pare esprimersi soprattutto in dialetto: così fanno le donne alle finestre che commentano il suicidio di Cesarino (p. 74) e quelle che ammirano alla fine del romanzo Beatrice vestita da sposa (p. 447), in milanese si rivolge a Demetrio l'uomo che ha vestito Cesarino morto (p. 88). Ma al milanese ricorrono talvolta anche i personaggi di primo e di secondo piano sotto la spinta dell'emotività: l'Elisa sarta irata (*Cossa gh'è? Semm al dazi?* p. 153), la Pardina sorpresa (*Anca lu a Milan?* p. 38), Beatrice stupita (*propri de bon* p. 39), la vicina di casa commossa (*El me angiolin!* p. 197), Demetrio emozionato (*Pover patanel* p. 247). Dello stesso dialetto sono percepite tutte le sue sfumature: all'Elisa sarta « sta bene la lingua di Porta Ticinese in bocca » (p. 153), mentre Beatrice con la pronuncia di *propri de bon* rivela le sue origini non cittadine ma campagnole (Beatrice è nata a Melegnano).

Tra italiano e dialetto sta invece « l'italiano più di confidenza » del portiere Caramella. Questo oscuro personaggio trapassa continuamente dall'italiano al milanese. Ecco un breve saggio in cui la sua voce s'incrocia con quella di Paolino delle Cascine:

— El non c'è più — rispose il portiere col tono rigido d'un critico che sa quel che dice, senza togliere gli occhi dal giornale che aveva nelle mani.

— Dov'è?

¹⁰ A completare il quadro si ricordi che, seppur indirettamente, compare anche un accenno all'italo-tedesco di Giovanni dell'Orghen, di origine svizzero-tedesca (« Al disotto del linguaggio milanese viveva ancora qualche reminiscenza del suo vecchio *terteufel*, che Demetrio fingeva di capire tanto per fargli piacere » p. 138).

— So io dove l'è? qui non c'è più, dunque...

— Perché non c'è più?

— Perché l'è stato sospeso dall'impiego.

— Sospeso? quando?

— Ch'el me lasci passare.

[...]

— Cara lei — disse il vecchietto con una voce meno arrugginita, in un italiano più di confidenza — c'è stato del ciar e scur, un benedetto om! (p. 363)

Anche nel campo dell'italiano scritto sono colte differenze assai significative tra vari tipi di testo verisimilmente circolanti negli ambienti ritratti dal De Marchi: si va dalle lettere nell'italiano dei semicolti scritte dal fittabile Paolino delle Cascine all'italiano degli uffici delle lettere di Cesarino e del commendator Balzalotti.

Le lettere « tutte piene di maiuscole » di Paolino tradiscono la sua scarsa dimestichezza con gli scritti non commerciali: a parte l'uso a sproposito delle maiuscole all'interno della frase anche per aggettivi, nomi comuni, avverbi e verbi, il periodo è basato sulla coordinazione, anzi sulle tipiche catene di coordinate degli scritti semi-colti (« Io ricordo sempre i benefici che ho ricevuti dalla Tua buona mamma, dunque metti che in questa circostanza i miei denari siano Tuoi e me li restituirai quando Potrai e non stare a ringraziarmi » (pp. 150-151), vi sono anacoluti e improprietà nell'uso dei modi verbali (entrambi in una sola frase: « Mio cugino Demetrio è incaricato di esporre per me di che si tratta, donde non istarò a ripetere le ragioni e le speranze che mi conducono oggi a scriverle una lettera la quale, se sarebbe accolta con Indulgenza, sarà il giorno più bello della Mia vita » p. 209). Compare inoltre qualche stilema derivato dall'uso burocratico (nella firma il cognome precede il nome: « Botta Paolino ») e qualche eco di forme auliche (si veda nell'ultima frase citata l'uso di *donde*, che non compare nel resto del romanzo, o la prostesi di *istarò*).

Nelle lettere di Cesarino (pp. 65-66) notiamo il ricorrere di termini tecnici degli scritti burocratici (*il sottoscritto*, *regolare la partita*, *esazione della dote*) e di espressioni stereotipate o stilemi in essi facilmente riscontrabili (« venti anni di onorati servigi », « si trova nella dolorosa circostanza », « Valga questa mia dichiarazione », « L. 1000 (mille) », « di cui è qui allegata una promessa scritta », oltre che la preferenza per la forma impersonale dei verbi). Rispetto ad esse i

documenti d'ufficio (p. 114) e il discorso ufficiale (pp. 334-337) del commendator Balzalotti, funzionario superiore e non semplice impiegato, comportano inoltre scelte linguistiche più ricercate: vi sono avverbi e congiunzioni come *avvegnaché*, *laonde*, *imperciocché*, *adunque* ma, soprattutto, ampie frasi basate su ricercate corrispondenze strutturali atte a conferire una certa tensione oratoria al discorso come in questo brano:

Imperciocché, o signori, non è né la forza degli eserciti, né i baluardi delle fortezze, né le difese alpine, né le trincere ferrate dei nostri porti che potranno mantenere la pace, salvare il paese, favorire il miglioramento delle classi meno abbienti, diffondere i lumi della pubblica istruzione, ecc.; ma bensì l'unità, la concordia, l'ordine nei principi, l'ordine nelle amministrazioni locali, il disinteresse dei funzionari. (pp. 335-336) ¹¹.

Il realismo linguistico del maturo De Marchi appare dunque tutt'altro che di maniera e monocorde. Egli con più coerenza rispetto alle prove giovanili guarda all'italiano medio con sfumature regionali, per cui utilizza un ricco campionario di strutture caratteristiche del parlato e di tratti più peculiarmente settentrionali o lombardi, e mostra un'acuta sensibilità a cogliere quelle variazioni di registro e di tono (dall'informale al formale, dall'italiano regionale al dialetto, dall'italiano medio all'italiano popolare), funzionali a personaggi e situazioni, che rendono ancor più viva e veritiera la pagina.

¹¹ La volontà realistica del De Marchi travalica i limiti della riproduzione dei vari aspetti della lingua contemporanea. Nel *Pianelli* sono riportati alcuni passi di un libro devozionale seicentesco che Demetrio sta leggendo con tutte le peculiarità linguistiche ed anche grafiche del tempo (p. 161): ci sono nessi latineggianti (*injustitia*, *tentatione*), la *s* dei testi del '600 è rappresentata attraverso la *f* (*confefferò*, *maffima*), la congiunzione è *et*, il dittongo *uo* compare dopo il nesso *pr* in *pruovi*.

IL VERISMO VENETO

ELVIO GUAGNINI

ELEMENTI VERISTICI E NATURALISTICI
NELLA LETTERATURA DELL'AREA VENETA

Anzitutto, una precisazione è dovuta relativamente al titolo: il Veneto al quale si riferisce la zona, il territorio, che mi sono stati assegnati per questo intervento, va inteso in senso ampio (le Tre Venezie, tanto per intenderci).

E, naturalmente, non sono necessarie — a questo pubblico — precisazioni per ricordare le grandi differenze che contrassegnano i singoli territori di questa complessa zona. Differenze di sostrato, di storia, di contesti. Differenze che si riferiscono al passato prossimo ma anche al passato remoto.

Si pensi, ad esempio, al fatto che il Veneto (e il Friuli) per secoli è dominio della Serenissima, mentre Trieste — dal 1382 — è un Comune inquadrato nel territorio dell'Impero.

E il Trentino, per parte sua, esercita una « funzione mediatrice fra il mondo tedesco e quello latino »¹, anche dal punto di vista della complessa geografia: aperto alla penetrazione del Nord e alla influenza di Venezia.

È anche un fatto che il Veneto — tra la fine del Settecento e gli anni Sessanta dell'Ottocento (e il Friuli va compreso in quest'ambito) — fu annesso all'Austria (con esclusione del periodo del Regno Italo), entrando a far parte del Regno d'Italia dopo il 1866.

Mentre sia il Trentino sia la Venezia Giulia, annessi ai domini napoleonici nei primi anni dell'Ottocento e poi riannessi all'Impero, passarono all'Italia solo con la fine della prima guerra mondiale.

Quanto all'entità regionale che oggi si definisce Friuli-Venezia Giulia, direi che è un tipico caso da manuale per verificare l'opportu-

¹ M. ALLEGRI, *Il Trentino*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III: *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi 1989, p. 863.

nità delle cautele del Dionisotti circa il disegno delle diverse storie che compongono la storia della letteratura italiana. Il Friuli è annesso all'Italia dal 1866, con una lunga storia di cultura veneta e insieme ladina che ne contrassegnano la produzione letteraria. La Venezia Giulia (concetto ascoliano che risale agli anni Sessanta dell'Ottocento) comprende il Goriziano, Trieste e l'Istria: dunque, zone caratterizzate da una storia culturale e letteraria diversa (per esempio, l'Istria Veneta, con una lunga tradizione in tal senso: periferia veneta; e Trieste città moderna solo dai primi del Settecento, con una cultura letteraria che approda a una sua originalità tra fine Ottocento e primo Novecento, con tutti i connotati che sappiamo).

E, tuttavia, ho accettato di parlare del Veneto (voglio dire, nonostante questa disomogeneità) proprio per verificare alcuni interessanti punti di contatto ed esperienze comuni.

D'altra parte, debbo subito avvertire che il mio non può essere un discorso descrittivo di tutta la situazione (Tre Venezie), ma piuttosto un rilevamento attraverso qualche problema e alcuni esempi ragguardevoli e particolarmente interessanti.

Un primo rilievo può essere avanzato a proposito della non eccessiva ricchezza di esperienze letterarie, in genere in tutta quest'area, ascrivibili sotto una comune etichetta veristica o naturalistica.

Le storie letterarie, al proposito, ci forniscono il quadro di una letteratura romantica e tardo-romantica che si protrae ben avanti negli anni. In questo quadro, si registra, dunque, sia una zona non troppo ampia di esperienze vicine o affini a una cultura omologabile al verismo, segnata da suggestioni naturalistiche, sia un settore anche semplicemente collegato a istanze di tipo realistico, in senso più generico. In questa ultima direzione, lo spettro delle presenze risulta più ampio sia cronologicamente sia dal punto di vista quantitativo.

In senso più stretto, dunque, non molto (e questo vale sia per il Veneto sia per la Venezia Giulia).

Perché questa esiguità? Forse si potrebbe avanzare una risposta, che non può non essere complessa.

È stato ricordato che l'affermarsi di una poetica del verismo, in area meridionale, è da collegare alla concomitante presa di coscienza di una problematica sociale e antropologica complessa e articolata,

affiorante in un territorio omogeneo e alla luce di emergenti questioni di sfasature di sostanza dell'Italia postunitaria, e — insieme — ai soggiorni in area settentrionale (lombarda) di alcuni intellettuali e scrittori che poi provvedono all'elaborazione di un reticolo di risposte in chiave di problematica letteraria.

Diversa, certamente, la situazione di questo Nord-Est culturale: per certi versi, periferia; per altri versi (Veneto), deposito di tradizioni resistenti ancora da consumare; per altri versi, poi, zona in cui il romanticismo e il classicismo avrebbero avuto ancora molte battaglie da combattere, conservando o affermando (cioè) la loro funzione anche dopo l'esaurimento dei termini della loro esistenza storica o trovandosi una sede privilegiata (penso al classicismo carducciano) in rapporto alla funzione 'nazionale', di affermazione cioè di valori nazionali (si pensi alla situazione della cultura dell'irredentismo trentino o di quello triestino ed istriano).

Si considerino (è sempre un esempio), gli esiti sentimentalistici ed intimistici o l'ansia di eterno o le tensioni immaginative del tardo-romanticismo di Giovanni Prati, trentino (che muore nel 1884). O il sentimentalismo e le tensioni fantastiche dell'altro tardo-romantico di rilievo, Aleardi (veronese, che muore nel 1878), che esercita un'influenza di rilievo.

O si pensi, ancora (restiamo sempre nel Trentino e nell'ambito lirico) al classicismo carduccianeggiante di Luisa Anzoletti, autrice anche di versi latini: agli accenti patriottici delle *Rime del Garda* di Arturo Bonetti, compaesano del pratiano Gazzoletti (di una località presso il Garda); alle strofe saffiche di Dario Emer di Malè, nel Trentino, autore di *Orme ed Echi*.

E, mentre la produzione in prosa (parlo sempre del Trentino) appare meno ricca (intendo il settore narrativo), un fitto rapporto con il mondo popolare si intreccia nell'ambito della produzione dialettale, di intonazione satirica, o umoristica, o di intonazione patriottica.

Più complessa, certamente, la situazione nella cultura del Veneto.

In ambito romantico, va registrato, certo, un fondo di resistenza tradizionale, classicheggiante e melica (anche Pindemonte e Vittorelli appartennero a quest'area), nell'opera di Luigi Carrer. Mentre su note intimistiche e sentimentali, su una registrazione di stati d'animo interiori e turbati, e su una certa tradizionalità delle scelte formali, insisterà l'opera di Aleardo Aleardi (veronese).

In altre direzioni punteranno — certo — il linguaggio classicistico e la ricerca di risonanze cosmiche di uno Zanella (*Sopra una conchiglia fossile* è del 1864) o — più avanti — la tensione spiritualistica, il gusto tardoromantico e le suggestioni decadenti, la ricerca psicologica nelle zone ambigue dell'uomo di Antonio Fogazzaro, allievo dello Zanella.

In senso ampio, si potrebbe accennare a una ricerca sul reale che passa, invece, attraverso altre vie: per esempio, il racconto popolareggiante, su tematica sociale, di un Francesco Dall'Ongaro (in ambito romantico, negli anni della rivista « La Favilla », pubblicata a Trieste, alla quale collabora del resto anche la friulana Caterina Percoto, da considerare nello stesso ambito); la riflessione risentita sul mondo contadino e sui problemi sociali collegati nei racconti della Percoto, al di là del suo populismo; i racconti del *Novelliere campagnolo* del Nievo che propongono una meditazione ricca di risonanze sul mondo subalterno della campagna; l'intreccio complesso di storia ufficiale e vicende private, autobiografismo e definizione del contesto storico e sociale delle *Confessioni* del Nievo; o — su un altro versante — di narrativa di consumo, formalmente spesso trasandata e fundamentalmente didascalica (come gran parte della produzione feuilletonistica e appendicistica) oltretutto 'populistica' negli atteggiamenti di fondo, la produzione di Luigia Codemo Gesternbrand. E ancora (un'altra tra le tante direttrici di approccio al reale, non sempre obiettive o realmente aperte a comprensione della sua sostanza) l'opera lirica di Vittorio Betteloni, mosso da polemica nei confronti della poesia tardoromantica, in tutte le sue forme e travestimenti, e verso la retorica del risorgimento, autore « avvertito — come ha scritto Mutterle ² — della sperimentazione realistica europea e tuttavia a suo modo molto aderente al piccolo mondo provinciale veronese [...] che si incarnava anche fisicamente nelle persone del padre Cesare e del tutore Aleardi ». In ogni caso, autore di una poesia in cui domina il gusto della realtà, inteso come tensione alla concretezza, e della quotidianità comune, nelle quali si faranno strada (nei *Nuovi Versi*, 1880) « un'inclinazione intimistica che fa presagire i modi poetici crepu-

² A.M. MUTTERLE, *Narrativa e poesia nell'età romantica e nel secondo Ottocento*, in *Storia della cultura veneta*, dir. da G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, vol. VI: *Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, Vicenza, Neri Pozza 1986, p. 141.

scolari, intensa nell'abbandono ad un lirismo che predilige le vecchie cose, i paesaggi autunnali, i riti della memoria »³.

Nella fase più avanzata dell'esperienza lirica di Betteloni, Mutterle vede chiuso « opportunamente il tragitto della lirica veneta dell'ultimo Ottocento », e confermata « la vocazione moralistica, la diffidenza garbata, che suona anche come impotenza, nei riguardi della storia ».

Nella prosa narrativa del secondo Ottocento, la linea si sarebbe mossa su posizioni di cosciente ricerca di evitare le « cadute nel verismo » di cui parla ancora Mutterle⁴ evitando quindi una linea alla Percoto (il cui populismo non ignorava peraltro « le nuove realtà sociali ed antropologiche ») per dar vita piuttosto a « mediazioni assai più conciliative, abbracciando pressoché sempre il punto di vista delle classi dirigenti ed elaborando una letteratura di destinazione popolare, pedagogica ». Dunque, in questa produzione narrativa veneta di fine Ottocento « che vive compiaciuta il proprio provincialismo, pur di evitare le compromissioni veristiche e le sabbie mobili del decadentismo (affrontate più decisamente da Fogazzaro) », un « caso isolato e positivo sarebbe rappresentato — per Mutterle — da *Prima lotta*, unico romanzo di Vittorio Betteloni, dove si analizza un conflitto morale nell'animo di una giovane donna innamorata e la sua scelta di aderire all'ordine sociale »⁵. Il romanzo venne pubblicato nel 1897 dalla Casa Editrice Roux Frassati & Co. di Torino.

Il romanzo, in realtà, rappresenta l'adeguamento di una fanciulla alla convenienza di un matrimonio con un uomo più anziano, già emigrato negli Stati Uniti e poi industriale cotoniero in Italia, in un paese del Veneto. E rappresenta la maldicenza del paese a proposito di un rapporto di amicizia della donna con il giovane segretario del marito; voci malevole e infondate, smentite dalla realtà. Dopo la morte del marito, il matrimonio tra i due viene celebrato sì, ma (alla base) vi è una scelta — di nuovo — di convenienza. Mentre è vero che il giovane ex segretario e ora padrone ama — ricambiato — la giovane figlia nata dal primo matrimonio dell'industriale. Anche quest'ultima, per placare le voci maligne circa il suo affetto per quello che ora è il suo patrigno, consente a un matrimonio di interesse, con un giovane aristocratico, peraltro un po' ridicolo, un po' volgare, e certo non amato da lei.

³ I. CALIARO, *Veneto. Trentino-Alto Adige*, Brescia, La Scuola 1988, p. 60.

⁴ Nel saggio cit., p. 133.

⁵ Ivi, pp. 136-137.

Una vicenda di condizionamenti, di repressioni di sentimenti, di coazioni ambientali al comportamento. Vicenda, certo, condotta in modo romanzesco contenuto, con qualche ingenuità strutturale e talvolta qualche ridondanza enfatica. Ad ogni modo, « la rappresentazione non mistificata del quadro sociale » di cui parla Mutterle — anche se qualche volta si rivela soprattutto nelle intenzioni e nel programma — ha un suo rilievo apprezzabile.

Nell'ambito della cultura del verismo va, naturalmente (ed è il caso più noto), ascritto il lavoro teatrale della fase più avanzata di Giacinto Gallina che, dopo una produzione caratterizzata dall'imitazione di Goldoni, dal rilievo concesso al ' patetico ' e agli intenti pedagogici ⁶, approda — con *Serenissima* (1891) e soprattutto con *La famegia del santolo* (1892) — a una visione più lucida e sofferta della realtà, a una visione disincantata e precisa — che ha un riscontro anche sul piano linguistico — della lotta dei personaggi con le transazioni morali, i ' compromessi ' tipici di un ambiente e di una prassi corrente in esso.

Quanto alla situazione triestina, la questione appare (anche in questo caso) complessa.

Il discorso circa il protrarsi della cultura romantica fino nel secondo Ottocento inoltrato vale anche in questo caso. Si ricordi Saba in *Storia e Cronistoria del "Canzoniere"*: « Nascere a Trieste nel 1883 — afferma — era come nascere altrove nel 1850 » ⁷. C'è un fondo di verità. Come è vero, poi, che questo protratto tardo-romanticismo si salda a un forte carduccismo ⁸.

Nel 1910, nella guida *Trieste*, Silvio Benco — verso la fine — traccia un rapido profilo della cultura della città nell'ultimo secolo. La preoccupazione nazionale viene vista come centro delle preoccupazioni degli scrittori: « L'anima patria — scrive Benco — è d'altronde il distintivo di tutta la moderna letteratura triestina: non havvi lira di poeta senza la corda civile ». E questo anche nella poesia vernacola ⁹.

⁶ S. ROSSI, *L'età del verismo*, Palermo, Palumbo 1978, p. 123.

⁷ U. SABA, *Storia e Cronistoria del "Canzoniere"*, in *Prose*, Milano, Mondadori 1961, p. 407.

⁸ Cfr. l'antologia di G. PICCIOLA, *Poeti della Italia redenta*, Firenze, Sansoni 1919.

⁹ Trieste, Mayländer 1910, p. 187.

Quanto al rapporto della letteratura con la vita cittadina, Benco ricorda che la «vita cittadina di Trieste non fu documentata nel moderno romanzo d'analisi. Pure ve ne ha qualche traccia nei libri di Alberto Boccardi, nelle novelle di Haydée e di Willy Dias, nei due romanzi pubblicati anni or sono sotto lo pseudonimo di Italo Svevo, nelle agili pagine di Emma Luzzatto»¹⁰. Meglio il giornalismo, dice Benco, facendo riferimento al «Piccolo» (fondato nel 1881). Gli scrittori, i novellatori, mietevano «di rado», scrive Benco, nel «campo politico, etnico, sociale».

Alla «corrente lombarda», afferma ancora, si collegava Alberto Boccardi; «alla corrente meridionale» si ricollegava Willy Dias («che ha sicuri tratti di psicologia femminile e un'abilità rara nell'abbozzare ritratti di uomini») e Haydée («scintillante, colorita, osservatrice, inventiva»). «L'una — concludeva — è più fantastica, più poetica», e alludeva a Ida Finzi, cioè Haydée; «l'altra [cioè Willy Dias] sarebbe stato più penetrante, più realista»¹¹.

Mentre a Boccardi, alla Dias, a Haydée erano dedicati alcuni giudizi esplicativi, a Svevo toccava solo la scarna citazione iniziale, che abbiamo detto.

Su questo genere di problemi sarebbe tornato Baccio Ziliotto (1924) nella *Storia letteraria di Trieste e dell'Istria*, in cui peraltro Svevo non era neppure citato. Né erano citate Haydée e la Dias. Solo del Boccardi si diceva che non aveva potuto sentire la «tormentata anima triestina» come Slataper, dato che aveva avuto «spirito troppo sereno e misurato per sentirne la tragicità», amando dunque — piuttosto — «la narrazione limpida di casi non molto complessi, dai quali potesse scaturire un insegnamento morale». E si diceva anche che i «i suoi procedimenti artistici» sono «quelli della scuola lombarda»¹².

Più recentemente (1980) Maier, nel profilo della *Letteratura giuliana* dell'*Enciclopedia Monografica del Friuli-Venezia Giulia*, ha sottolineato anch'egli questo rapido passaggio da un Romanticismo protratto ai nuovi modelli carducciano e poi dannunziano (e pascoliano): «[...] la narrativa veristica (e piuttosto quella moderata settentrionale) non

¹⁰ Ivi, p. 188.

¹¹ Ivi, p. 189.

¹² B. ZILIO, *Storia letteraria di Trieste e dell'Istria*, Trieste, La Editoriale Libreria 1924, p. 93.

immemore del magistero manzoniano, che non di quello più radicale e originale del Meridione [...] trova del pari qualche segnale nella nostra regione; e lo stesso si può dire del teatro realistico borghese del secondo Ottocento, e della letteratura decadentistica in genere, dalla quale sono indissociabili sia alcuni scrittori minori, sia i maggiori esponenti della nuova letteratura triestina (che, pur staccandosene, affonda le sue radici nel “divino... milleottocento” e nell'*humus* decadentistico europeo), con lo Svevo, il Saba, lo Slataper, il Benco, ecc. »¹³. Fin qui Maier.

Per quanto riguarda il teatro, Silvia Monti (*Il teatro di prosa a Trieste nell'Ottocento*) ha disegnato molto bene l'evoluzione, alla fine dell'Ottocento, verso il positivismo. E quindi le svolte che portavano a pronunciare alcuni giudizi negativi sull'opera di Ferrari, che per circa un quindicennio (1855-1870) aveva « dominato incontrastato sulla scena e tra i critici », mentre dopo si sarebbero valutati più positivamente Praga e Giacosa e « con una certa riserva Zola e Maupassant »¹⁴.

« Interprete autorevole di questa fase di transizione » sarebbe stato « Alberto Boccardi, critico teatrale del “Nuovo Tergesteo” (1876-1877) e poi dell’“Indipendente” (1877-1914), ammiratore del Ferrari e poi della commedia naturalista nella sua accezione più moderata e borghese ». Mentre poi altro rilievo dovevano avere critici come Italo Svevo e Silvio Benco, che avrebbero orientato in senso europeo e moderno i giudizi e la lettura dei testi.

È un fatto che, in campo narrativo, tra gli scrittori più vicini alla lezione di un realismo, sia pure moderato (come si è visto), è Alberto Boccardi (1854-1911).

Le distanze tra i prodotti del lavoro di Boccardi narratore nel periodo tra anni Ottanta e decennio successivo si riscontrano facilmente in modo materiale solo se si confrontano, per esempio, due romanzi rispettivamente del 1889 e del 1902, *Cecilia Ferriani* e *L'irredenta*, ambedue editi da Treves (Milano: editore di origine triestina).

¹³ B. MAIER, *Letteratura giuliana*, in *Enciclopedia Monografica del Friuli-Venezia Giulia*, vol. III: *La storia e la cultura*, parte seconda, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia 1979, pp. 1165-1166.

¹⁴ S. MONTI, *Il teatro di prosa a Trieste nell'Ottocento*, in AA.VV., *Letteratura e società*, Palermo, Palumbo 1980, p. 446.

Il primo (*Cecilia Ferriani*) è la storia di un' 'eroina', di una donna di condizione borghese (impoverita e decaduta per vicende familiari) che rifiuta — per sospetti poi rivelatisi infondati di adulterio verso la madre — una proposta di matrimonio da parte di un giovane imprenditore di cui in realtà essa poi si innamora dentro di sé. E rifiuta la proposta a tutto favore di un'amica, che è spinta all'accettazione del matrimonio dalla propria famiglia di borghesi *parvenus* e desiderosi di prestigio. In tutta la vicenda successiva, Cecilia Ferriani — che lavorerà a beneficio della propria famiglia e in particolare del fratello minore che studia a Livorno ingegneria navale ed è destinato a un matrimonio di prestigio — reprime i propri sentimenti e rivela costantemente la propria nobiltà d'animo, aiutando l'amica (Leonilda Degasperis) a superare le gravi crisi familiari ed ad accettare il matrimonio con il giovane marito, l'imprenditore Rocco Moliterni (già da lei rifiutato ma amato, come si è detto).

Certo, si tratta di un romanzo (attento all'ambiente, al contesto, alla caratterizzazione sociale dei personaggi) che segue la dinamica dell'accettazione, da parte della protagonista, dell'ordine delle cose e dell'ordine della società oltreché del destino e della dinamica degli eventi. Ma è anche la storia di un' 'eroina' che punta all'idealizzazione dei sentimenti e alla sublimazione dei comportamenti.

Si potrebbe dire che si tratta di un grande 'aneddoto morale' più che di uno spaccato di vita ¹⁵.

Certamente diverso il caso de *L'irredenta*. È vero che anche Adele (Adele Cattinari), protagonista del romanzo, è — a suo modo — un' 'eroina' (non si dimentichi che Boccardi sarà tra i triestini che resteranno interessati all'opera di Ibsen), nel senso più semplice del termine, intendo. Dimostra capacità di accettare con forza gli eventi; sa reagire alle avversità e al destino; sa combattere i pregiudizi della gente e seguire il proprio istinto, i propri sentimenti e mostrare fierezza nel respingere proposte disonorevoli o di compromesso. Ma, alla fine, deve subire un destino diverso. Dopo un'esistenza trascorsa a cercare di cancellare i segni del proprio passato di giovane povera che aveva subito — per un periodo della propria vita — il destino di 'mantenuta' di un vecchio e ricco borghese, dopo una nobile vicenda sentimentale in cui essa sostiene, anche materialmente, un giovane povero, malato

¹⁵ Milano, Treves 1902.

(Roberto Manzioli), emarginato dalla famiglia e ridotto — fino alla morte — a una dura esistenza di lavori intellettuali subalterni, essa si piega amaramente ad accettare un rapporto sempre rifiutato con un piccolo faccendiere (Cesare Brina), ambiguo, ironico, desideroso solo di sfruttarla, cedendo alla rassegnata visione della vita che sfiorisce e declina.

È vinta, dunque, infine, dall'onda del tramonto della vita. Il romanzo, in questo caso, non è un 'aneddoto morale' come *Cecilia Ferriani* ma un vero e proprio 'spaccato di vita'; esso si muove come una interessante esplorazione anche di una città (Trieste) e dei diversi ambienti che la compongono nella fascia medio-piccolo-infimo borghese. E anche delle idee che caratterizzano i comportamenti dei personaggi che animano questi ambienti: dall'ideologia liberal-nazionale a quella socialista. Mentre sfilano personaggi e figure diversamente connotati: impiegati, professionisti, operai che si sono fatti una magari modesta fortuna di artigiani con propria piccola industria, piccoli arrivisti del mondo del gioco d'azzardo e dello spettacolo, imprenditori senza scrupoli del mondo dell'editoria di consumo, giovani funzionari di case di spedizioni e di navigazione, artigiani di condizione più modesta, affittacamere, popolani di varia fisionomia. E, poi, la città in tutta una gamma di prospettive: i rioni popolari, la *banlieue* operaia, Cittavecchia, il centro, le rive, le trattorie suburbane, i teatri, le birrerie e i caffè, ecc.

La dinamica di questa vicenda di lotta e di sconfitta sarebbe incomprendibile fuori da questa varietà di contesti e di sfumature di quella realtà urbana e antropologica, oltreché sociale, con la quale la protagonista si misura.

Non va dimenticato, soprattutto, che in un altro romanzo, *Il punto di mira*¹⁶, il Boccardi — alieno solitamente dalle prefazioni — ebbe modo di esprimere la propria poetica in modo esplicito: «Traluce dal titolo quale ne sia il soggetto. È "il punto di mira", la mèta radiosa del benessere, della gloria, del potere, verso la quale le anime moderne, nell'affannosa battaglia d'ogni giorno, sono attratte con tanta forza di seduzione». Certo, dunque, la «lotta per la vita», che aveva «tentato sin'ora un grande numero di scrittori»¹⁷. Ma il tema voleva ora essere

¹⁶ Milano, Casa Ed. Galli di Chiesa - Omodei - Guindani 1896.

¹⁷ Ivi, p. VI.

saggiato non attraverso personaggi negativi quali potevano essere alcuni protagonisti di opere naturalistiche, « ma invece attraverso un uomo d'animo mite e buono, di mente fervida e culta, d'ideali alti e gentili, messo dalla sorte nella necessità del combattimento, costretto, giorno per giorno, dall'influenza dell'ambiente, dalle persuasioni dell'esempio, dai suggerimenti della vita pratica, a piegare l'anima ad una nuova, minuta, pressoché inavvertita transazione, ed a soffocare nel cuore qualche recondito e caro entusiasmo.

Come il soggetto di questa biografia avrebbe dovuto essere l'uomo che tutti conosciamo, che ci troviamo al fianco ad ogni svolta di strada ed al quale ci sentiamo tutti quanti di rassomigliare un pochino, così — io pensavo — le fasi della sua carriera non avrebbero dovuto presentare nulla affatto di anormale o di ricercato, ma svolgersi anzi nei modi più usati ed ordinari della vita quotidiana »¹⁸.

Dunque una quotidianità e un realismo che puntavano all'evidenziazione di aspetti comuni e, in fondo, positivi dei protagonisti anche quando ne veniva disegnato il duro confronto con la realtà.

Siamo un po' sulla lunghezza d'onda del Betteloni del romanzo di cui abbiamo già parlato.

Che qualche tratto di scrupolo realistico sia presente nelle novelle di Willy Dias è indubbio. Prendiamo il caso della novella *Il marito*¹⁹. Osservazioni puntuali sul *viveur* cittadino invecchiato, una definizione dell'ingenuità superomistica dei seduttori, della loro paura della morte, la rievocazione di un corteggiamento poi finito nel nulla dopo la conoscenza del marito della donna, il tentativo di abbozzare la psicologia comportamentale di una adultera.

Ma siamo già nella zona in cui suggestioni realistiche si mescolano al sottile gusto della penetrazione psicologica, la precisione dello scandaglio d'ambiente si sposa all'esplorazione delle zone d'ambiguità e di incertezza dei personaggi e a un'ironia di fondo che connota lo sguardo della scrittrice e del suo personaggio che si esprime in una prima persona epistolare e autoironica.

¹⁸ Ivi, p. VII.

¹⁹ In « Rivista d'Italia », a. XI, fasc. VIII, agosto 1908.

Un discorso analogo si può fare — certo — per Haydée (cioè Ida Finzi). Anche le sue novelle, più volte premiate e apprezzate dall critica, presentano facce diverse e complesse.

Quadri e scorci di vita sono, appunto, le novelle *Dalla vita*²⁰, storie di esistenze problematiche: il commesso viaggiatore morto alla vigilia del pensionamento dopo una vita faticosa, morto con il sorriso e con la certezza di ricongiungersi al figlio finalmente 'sistemato'; la vicenda di una vecchia nonna che non vuole abbandonare sola a Venezia la nipote, durante l'assedio degli Austriaci, e muore di colera; la giovane concertista (violinista) figlia di un calzolaio che rinuncia a un ottimo matrimonio con un marchese ricco perché è attratta dal successo e dal pubblico.

Storie di vita, racconti sul filo della memoria familiare oppure ripresi da narrazioni altrui. In tutte queste pagine, l'atteggiamento dello scrittore non sembra quello di chi ricerca i casi paradigmatici di una dinamica esistenziale o morale o sociale e — anzi — rifiuta le etichette di qualsiasi genere. Si legga, in questo senso, per esempio, l'esordio della seconda di queste novelle (*Altri tempi*: quella della nonna morta di colera):

Questa novella, a dir la verità, non è mia; me l'ha fatta tutta la mamma, co' suoi ricordi, co' suoi rimpianti. Non ama punto il naturalismo, la mamma, né il realismo, né tutte queste belle cose in *ismo* che si usano ora; l'arte per l'arte è una formula che non le va; a lei piacciono i racconti pieni di buoni sentimenti, pieni d'affetto familiare e di patriottismo. Oh, le sue belle canzoni del Quarantotto, sonore, ridondanti, dal ritmo celere e abbondante, piene d'impeto e di audacia, come begli uccelli selvaggi, slanciati attraverso l'aria ecc. ecc. »²¹.

Certo, questi *penchants* sono da attribuire alla mamma, di cui parla Haydée. Ma direi che il gusto di queste scene di vita presentate con cordialità verso i valori dell'esistenza, con attenzione per le qualità umane dei personaggi, con bonarietà, senza il senso del tragico, è una costante della Finzi.

Come, per esempio, nell'ultima di queste novelle, raccolta — dice Haydée — dalla bocca di una donna di servizio: « Me l'ha raccontata

²⁰ Rocca S. Casciano, Cappelli 1897: in realtà 1898.

²¹ Ivi, p. 23.

l'altro giorno, nel lucidare gli stivali, la nostra donna di servizio ch'è moglie di un calderaio del *Lloyd*, e ch'è una chiacchierona numero uno »²².

È la storia di un inverno triestino terribile, con bora violenta, gelo, ghiaccio, navi strappate dagli ormeggi, una sciagura marittima annunciata, il figliastro marinaio già pianto per morto presso Pola: poi — alla fine — il suo arrivo, la commozione, la ripresa di vita, la volontà del giovane naufrago di tornare a navigare (« Ce n'è, lassù all'arsenale, dei ragazzi così che hanno bisogno del mare per filar dritto »)²³.

Bonarietà, moralismo, condiscendenza ai lati buoni della vita, un po' di brio e di ironia, sono i 'correttivi' un po' 'rosa' di pagine talvolta di una certa efficacia descrittiva. Come quelle che — in questo racconto — parlano del freddo a Trieste, di quel duro inverno, soprattutto per i ceti più disagiati.

Su questa linea si muovevano anche le *Novelle e Poemetti*²⁴: novelle con intermezzi di prove di più breve respiro (quasi, talvolta, prose liriche, o brevi flash, si potrebbe dire). E racconti che talvolta hanno la misura e il taglio dell'aneddoto.

Il volume di racconti *Il ritorno* venne pubblicato nel 1903²⁵. Si tratta anche di alcuni racconti (Haydée dice che ad essi deve « le più care emozioni » del principio della sua carriera letteraria) premiati o segnalati in alcuni concorsi letterari. Il giudizio sul *Ritorno* è firmato — tra gli altri — da Ruggero Bonghi, Antonio Fogazzaro e Giovanni Alfredo Cesareo (relatore): secondo questo giudizio, il racconto, più che essere tale, è un capitolo di romanzo, un *pezzo di vita*. Il giudizio sull'ultimo racconto, *Per un concorso*, è firmato da Boito, Negri, Piola, Vignoli, Giacosa (relatore): limite del racconto, si dice, è l'« eccesso di colore » con cui viene definito il carattere di qualche personaggio, e la scarsa cura — talvolta — della proprietà della lingua.

In questi racconti, soprattutto nel primo (di una certa ampiezza), emerge il gusto più disteso per il tratteggio psicologico, per il disegno ancorché rapido delle relazioni anche implicite tra i personaggi, delle

²² Ivi, p. 73.

²³ Ivi, pp. 84-85.

²⁴ Torino-Roma, Roux Frassati & Co. 1985.

²⁵ Torino-Roma, Roux e Viarengo; una nuova edizione è del 1934, Trieste, Casa Ed. Moscheni.

tensioni e delle atmosfere umane che si creano intorno a queste relazioni interfamiliari (il racconto narra la vicenda del ritorno a casa di un uomo che è fallito in seguito a scelte economiche sbagliate, ha poi speso parte della propria esistenza in vagabondaggi zingareschi e infine — dopo la morte della moglie — ritorna a casa dalla famiglia e dai figli).

Naturalmente, il discorso più complesso resta quello circa Svevo, rimanendo, beninteso, nell'ambito del tema di questo convegno. Poiché un'altra relazione di questi atti tratterà questo tema più ampiamente, mi limiterò a dire solo qualcosa al proposito.

La critica sveviana ha variamente misurato e discusso — in questi ultimi anni — il tasso di naturalismo (se così si può dire) presente negli esordi dello scrittore, ma anche il tipo di distanze prese già allora dallo stesso.

Certo, è un fatto che — anche nella produzione saggistica — le pagine su Zola o su Taine risultano da un lato vivamente interessate ai personaggi e alle loro metodologie, da un altro lato sorridentemente ironiche di fronte a possibili eccessive durezza nell'applicazione delle loro metodologie (narrative o storiografiche) e di fronte a possibili eccessi di meccanicità e meccanicismi, scherzosamente rifiutati dallo scrittore.

È fuori di dubbio che un fondo di naturalismo sia sotteso alle opere di esordio di Svevo, anche se è vero — come è stato sottolineato — che Svevo va oltre e si muove su strade diverse. Si pensi a come la determinazione ambientale e sociale pesa nelle scelte e nelle contraddizioni del personaggio del racconto *L'assassinio di via Belpoggio* (1890). Tra le letture di Svevo (si ricordi il *Profilo autobiografico* del 1928) sono allineati, oltre all'importantissimo Jean Paul (Richter), a Shakespeare, Turgenev, vari classici italiani, Flaubert, Daudet e Zola: « ma conobbe molto di Balzac e qualche cosa di Stendhal », aggiunge Svevo.

Ma determinante per capire la dinamica narrativa del racconto (lasciato ai fatti, che parlano da sé senza sovrapposizione di considerazioni moralistiche) è Schopenhauer, cioè il principio della coscienza e della memoria che si realizzano dopo il compimento dei fatti.

Vero è che la narrazione, nel racconto, è svolta cominciando dall'interno, procedendo per flash-back e utilizzando un resoconto referenziale assai lucido sulle ore che separano l'omicidio dal tentativo

di fuga e dal momento dell'arresto e della confessione. Il racconto ha certo un risvolto coscienziale, ma è anche un tentativo lucido di mettere a fuoco una personalità degradata anche socialmente (oltreché sotto il profilo morale) cercando di stabilire legami tra i labirinti delle sue contraddizioni e i rapporti con l'ambiente.

Fatte salve le debite distanze tra il racconto e il romanzo e le differenze di tecnica rappresentativa, il romanzo *Una vita* ²⁶ sembra muoversi in direzione analoga.

Non solo. Vale la pena, anche, di ricordare che — a diverse riprese — nel romanzo si discute di verismo e di naturalismo. E di ricordare pure che un'adozione del verismo o del naturalismo nelle forme canoniche, ortodosse, oltranzistiche, appare rifiutata da Alfonso, nelle idee del quale, almeno in questo caso, sono da riconoscere quelle di Svevo.

Nella discussione con Macario, Alfonso si comporta da studioso 'calmo' che si era fatto una sua idea della cosa: ammira qualche parte di quella poetica, ne biasima qualche altra, di fronte a Macario che invece è un « adepto risoluto » del movimento e che loda di Balzac (ritenuto altrimenti retorico) solo il *Louis Lambert*, considerato « veramente impersonale ».

Nelle discussioni in Casa Maller, Prarchi si presenta come un fautore 'risoluto' del verismo, anche se per compiacere ad Annetta egli attenua queste sue posizioni.

In ogni caso, Alfonso scrittore sarà biasimato da Annetta per aver costruito un romanzo « grigio », « tutto d'un pezzo », costituito da « filze di pensieri senza interruzione e senza ornamento », in cui si descrive più che raccontare, in cui si racconta poco: un romanzo che, certo, non va a caccia del successo.

Agli effetti di una valutazione del rapporto con il naturalismo e del metodo narrativo di *Una vita*, va ricordato il tipo di approccio di Svevo al personaggio e al contesto ambientale in cui esso si inserisce: un'analisi che — inizialmente — è quasi un'indagine microsociologica sull'ambiente urbano triestino con il quale Alfonso è a contatto. Un procedimento quasi sistematico — inizialmente — con la lettera che definisce il disadattamento dell'inurbato e il contrasto città-campagna,

²⁶ Pubblicato nel 1892 (Trieste, Vram) e datato 1893.

i successivi primi capitoli che entrano con precisione nell'ambiente della Banca, di Casa Lanucci (mondo infimo-borghese), di Casa Maller (mondo medio-borghese): ambienti esplorati sotto il profilo umano, culturale, economico, sociale.

Parimenti rilevante appare l'intreccio di un'analisi delle motivazioni sociali e di quelle psicologiche nella definizione delle vicende di Alfonso Nitti.

Mentre è certa la centralità dell'io nonostante la terza persona, bisogna ricordare non solo il gusto della sceneggiatura precisa, quasi teatrale (sottolineata da Franco Gavazzeni) ma anche la definizione dei personaggi che appaiono nella loro verità attraverso il loro farsi autonomi nel racconto. Ecco, dunque, il senso del realismo di questo primo Svevo.

Come è stato sottolineato dalla critica, *Una vita* sarebbe però un *Bildungsroman* e la vicenda si fonderebbe su uno sviluppo antagonistico, sulla presenza di una dimensione *altra*, alternativa. Mentre, invece, il successivo *Senilità* (1898) costituirebbe una *tranche de vie*, anche se aperta ²⁷.

Secondo Debenedetti, la più autentica poesia verista in Italia sarebbe culminata in un'opera di Saba, del primo Novecento, i *Versi militari* del 1908: la prima opera — secondo il critico — di tutto rilievo del poeta triestino.

Si consideri un sonetto assai noto, *Pure a me non dispiace ancor quest'urto*: quello che rappresenta il colloquio di Saba soldato con il commilitone meridionale al quale il poeta chiede se gli piacerebbe andare a casa così vestito per farsi vedere dalla fidanzata, e l'altro gli risponde che no: in America gli piacerebbe andare, dove c'è la ricchezza). A proposito di questo sonetto, Debenedetti ha sostenuto che il personaggio del soldato sarebbe da considerarsi un po' come un fratello dei *Malavoglia* ²⁸.

Ma non va dimenticato anche il Saba dei primi racconti (1910-1911) degli *Ebrei*: un ciclo, una sorta di *ciclo* di racconti che doveva permettere l'esplorazione del mondo ebraico a Trieste a diversi livelli:

²⁷ S. MAXIA, *Il primo Svevo*, in AA.VV., *Il caso Svevo*, Palermo, Palumbo 1976, p. 96.

²⁸ G. DEBENEDETTI, *Intermezzo*, Milano, Il Saggiatore 1972, p. 56.

i poveri del Ghetto, gli arricchiti del Ghetto, gli ebrei ricchi integratisi ai livelli alti della città (assicuratori), gli intellettuali, i proletarizzati, ecc.

Infine, vorrei chiudere questa sorta di censimento rapido con la citazione dell'opera di un altro triestino: Enrico Elia, morto giovane sul Podgora nel 1915. Di famiglia di origine ebraica (ma la madre si era fatta cattolica ed Enrico era stato battezzato), Elia dà vita a una serie di « tentativi d'arte » (così il titolo dell'edizione pubblicata da Umberto Saba), purtroppo troncati con la sua breve esistenza. Questo scrittore rivelava certamente (soprattutto nelle novelle: storie di crisi e difficoltà di comunicazione) consonanze con la nuova cultura e con tematiche della letteratura 'mitteleuropea', ma risultava — tuttavia — assai legato alla riflessione su temi e oggetti del naturalismo artistico. Così le pagine, forse della sua tesi di laurea, intitolate *Prebequiana*, pubblicate postume in « Il Boretti » e da me riprese in *Schegge d'anima*²⁹, contenenti una riflessione sul teatro che porta agli sbocchi naturalistici; così anche le scene di un dramma musicale senza titolo e rimasto incompiuto (ambientato in Sicilia, in tempo di carnevale, e in epoca presente) in cui il Maschio, Turiddu, viene ucciso da *Lui*, lo straniero, che difende e poi sposa la guercia Albina, tra i commenti pettegoli dei paesani.

Una vicenda scabra e grottesca in cui forse non è neppure assente un sottofondo di ironia³⁰.

²⁹ E. ELIA, *Schegge d'anima*, Pordenone, Studio Tesi 1981, pp. 115 sgg.

³⁰ Ivi, pp. 15 sgg.

LUCIANO MORBIATO

SOPRA ALCUNI ASPETTI LINGUISTICI
DELLA LETTERATURA VENETA DI FINE OTTOCENTO

1. La letteratura italiana appare da sempre caratterizzata dalla presenza attiva di differenti realtà che si irradiano da centri regionali e arrivano a coprire l'intero territorio culturale di varietà riconoscibili in base a una doppia identificazione, degli apporti e delle modifiche interne. Anche in epoca moderna — vale a dire, a partire dall'inizio del XIX secolo che vede, dopo la meteora napoleonica, la nascita dell'aspirazione all'unità italiana — i fenomeni culturali, pur debitori dei precedenti modelli europei, francesi in particolare, non sfuggono a questo schema, tenendo presente la mancanza di un centro fisso di irradiazione e, ancor prima, di influenza: la capitale dello stato unitario, trasferita a Roma, dopo Torino e Firenze, non sarà in grado di esercitare una tale funzione se non a partire dalla fine del secolo, senza soppiantare tuttavia centri considerati ora regionali come Milano, Firenze, Napoli, attivi ben dentro il nuovo secolo.

Il complesso fenomeno del verismo italiano è esemplare a questo riguardo: stimolato dal naturalismo francese, teorizzato da Hippolyte Taine ed Émile Zola e praticato in particolare da Zola, esso si concreta principalmente nei romanzi degli autori siciliani Giovanni Verga, Luigi Capuana e Federico De Roberto, trapiantati a Milano per periodi più o meno lunghi. Questa è la peculiarità, tante volte sottolineata dalla critica, del più importante episodio realistico nella nostra letteratura: la reattività di alcune personalità provenienti dal ceto borghese-aristocratico meridionale a contatto con il più importante nucleo di sviluppo capitalistico in Italia e la conseguente riconsiderazione di quella realtà sociale decisamente arretrata, se non arcaica, dalla quale provenivano, come materia per i loro romanzi. Pur tra le polemiche che accompagnarono l'affermarsi dei principi realistici di obiettività e sperimentazione, tra resistenze tardoromantiche e tentazioni decadentistiche, non

mancarono adesioni in campo letterario, pubblicistico e politico, in particolare da parte dei seguaci delle teorie materialistiche e dei militanti dei primi movimenti socialisti o, più genericamente, radicali ¹.

Se per molte realtà culturali, a partire da quella lombarda, si può individuare la presenza di verismi regionali da affiancare a quello siciliano, non altrettanto agevole risulta l'identificazione di un fenomeno simile nell'area geografica veneta, quantunque lo sviluppo economico risenta della vicinanza della trainante esperienza lombarda e i contatti con l'ambiente culturale milanese fossero intensi, in particolare dopo la perdita di capacità propulsiva in questo campo da parte di Venezia.

Lungi dall'ambizione di offrire un panorama della realtà culturale veneta negli ultimi decenni dell'Ottocento, queste note si propongono come un'analisi, seppur frammentaria, che può essere ripresa e approfondita al fine di comporre un quadro unitario del fenomeno linguistico in un periodo di ricomposizione della cultura italiana in un contesto europeo.

2. Proprio da un arricchimento delle esperienze regionali, individuali e collettive, a contatto con una più complessa situazione culturale,

¹ Sui rapporti e sugli scontri che caratterizzarono il periodo si rimanda, a titolo solo esemplificativo e non esaustivo, alle testimonianze di C. DOSSI, *Margini* (1883) alla *Desinenza in A* (1878), Milano, Rizzoli 1989, pp. 71-100; U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard 1895; alle ricerche documentarie di G. MARZOT, *Battaglie veristiche dell'Ottocento italiano*, Milano-Messina, Principato 1941; R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi 1969; alle sintesi teoriche di V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo artistico*, in « Belfagor », XXV (1970), pp. 247-276; C.A. MADRIGNANI, *Ideologia e narrativa dopo l'Unificazione*, Roma, Savelli 1974; non dimenticando le spirali sapientemente avvolgenti delle lezioni di G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976.

D'ora in avanti nelle note si farà uso delle seguenti sigle:

BBV = Biblioteca Bertoliana Vicenza.

CF/Ro = Carte Fogazzaro, lascito Roi.

DELI = M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli 1979.

GSLI = « Giornale Storico della Letteratura Italiana ».

LN = « Lingua Nostra ».

SLI = « Studi Linguistici Italiani ».

TB = N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice 1865-1879 (rist. Milano, Rizzoli 1977).

milanese prima che nazionale, italiana, proveniva il capolavoro realista di Ippolito Nievo, *Le confessioni di un italiano* (uscito postumo nel 1861); ma sembra un caso pressoché isolato, assieme all'adesione entusiastica di un giovane critico letterario, anch'egli, come Nievo, prematuramente scomparso: Ugo Angelo Canello. Lo studioso della poesia provenzale, e tra i fondatori della storia della lingua italiana², dedicò nel 1882 due lezioni, « d'introduzione al corso di letterature neolatine », a *Letteratura e darwinismo*³, mentre aveva in precedenza collaborato al « Corriere della Sera » con articoli sulla produzione letteraria del tempo, nei quali l'esaltazione del materialismo nell'arte si accompagnava a una svalutazione dell'idealismo e a una feroce ironia nei riguardi del Manzoni⁴.

Sono molto più frequenti nei letterati veneti le reazioni di diffidenza iniziale e di successiva difesa nei riguardi delle novità che sconvolgono collaudate gerarchie di valori, nelle quali la bellezza deve seguire la morale, in un progetto di pedagogia permanente e tranquillizzante, dal quale lo sperimentalismo e l'innovazione sono rigorosamente banditi:

A fianco della scuola di filosofia positiva ha credito oggi in Europa una scuola letteraria, detta realista, perché non altro si propone che di rendere il reale, qual ci viene offerto dal senso, e si crede di aver toccata la cima del bello, quando abbia figurato, col poco che v'ha di bellezza quanto di più sconcio e di più brutto presenti la vita. Già ne abbiamo qualche saggio in parecchi drammi e romanzi del tempo, dalla cui lettura io non mi sono mai levato senza un senso profondo di amarezza e di sconforto. [...] Guardiamoci pertanto da una scuola che, condannando l'arte al servile officio di copista, segna il decadimento delle forze mentali di un popolo, ed è morte comune della morale e delle lettere⁵.

² Cfr. G. FOLENA, *Ugo Angelo Canello e i primordi della storia della lingua italiana*, nel vol. coll., a cura di A. Daniele e L. Renzi, *Ugo Angelo Canello e gli inizi della filologia romanza in Italia*, Firenze, Leo S. Olschki Editore 1987, pp. 15-68.

³ Padova, Angelo Draghi Libraio Editore 1882.

⁴ « Fu un vero fascio luminoso di forza provvidenziale quello che ha brillato in lui, o è stato un fuoco fatuo, un fuoco d'artificio, che brucia e diletta una mezz'ora, e poi lascia stanchi ed offesi gli occhi? » (*Alessandro Manzoni e la reazione del 1815*: il saggio comparve in quattro puntate nell'agosto 1876; cfr. A. DANIELE, *Ugo Angelo Canello collaboratore del « Corriere della Sera »*, in corso di stampa).

⁵ *Per l'apertura di un corso di lezioni sulla letteratura italiana nell'Università di Padova. Discorso letto il 14 gennaio 1867*, già in G. ZANELLA, *Scritti vari*, Firenze, Le

Con queste parole Giacomo Zanella metteva in guardia i suoi allievi dell'università patavina, nell'aprire il corso di lezioni sulla cattedra di letteratura italiana assegnatagli da poche settimane, esortandoli nello stesso tempo a « certi principi che non erano, pur troppo, alla corrente del giorno »⁶. Se il rischio dell'impopolarità, peraltro smentito dal successo della lezione, non aveva distolto l'oratore dall'enunciare i suoi principi estetici di classicistica compostezza da una parte e dall'altra di pronunciarsi contro quelli nuovi del realismo, non desta meraviglia ritrovare lo stesso tono accompagnato allo sfogo simpatetico nelle lettere scambiate con Andrea Maffei tra il 1865 e il 1885 (anno della morte del longevo poeta veronese). Il corrispondente dello Zanella era un vecchio intellettuale e frequentatore della nobiltà veneto-lombardo-toscana di villa e apparteneva a un'epoca lontana: nato nel 1798, era stato in gioventù amico di Monti, apriva quindi di diritto il capitolo dedicato ai *Sopravvivenenti* da Benedetto Croce nella sua *Letteratura della nuova Italia*⁷. Fin dalla prima lettera conservataci di questo carteggio, il Maffei si complimenta con il più giovane collega, capace di comporre versi dai « concetti profondi attinti felicemente al progresso della scienza [...] senza mai trascendere né traviare in quelle immagini false che sono in voga oggi giorno »⁸. Tra gli scambi di convenevoli e le notizie sulla pericolante salute reciproca, i corrispondenti si abbandonavano a sconsolati giudizi sull'evoluzione letteraria, riassumibile in un'unica esecrata parola: verismo. Con il passare degli anni lo Zanella assumerà agli occhi del Maffei il ruolo di vindice delle offese recate alla poesia, alla Musa, dai suoi indegni seguaci. In una lettera del marzo 1879 egli si dice impaziente di vedere completata l'opera cui lo Zanella attendeva⁹ e che doveva essere intesa a « raddrizzare anche col precetto i miseri motti del Verismo corruttore abietto del buon gusto e del buon costume » mentre in una successiva (del luglio

Monnier 1877, ora in ID., *Saggi critici*, a cura di A. Balduino, I, Vicenza, Neri Pozza 1990, pp. 79-80.

⁶ Così confidava in una lettera all'allievo e amico Fedele Lampertico (E. GREENWOOD, *Vita di Giacomo Zanella*, Vicenza, Neri Pozza 1990, p. 59).

⁷ B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, V, 4ª ed., Bari, Laterza 1957, pp. 193-197.

⁸ M. RUSI (a cura di), *Carteggio inedito Maffei-Zanella*, Padova, Editoriale Programma 1990, p. 57; nella lettera, del settembre 1865, egli dava conto della lettura della celebre ode zanelliana *Sopra una conchiglia fossile nel mio studio*, pubblicata l'anno prima.

⁹ Probabilmente la *Storia della letteratura italiana dalla metà del Settecento ai giorni nostri*, Milano, Vallardi 1880.

1880) egli pregusta la lettura dei versi che l'amico avrà sicuramente composto « a gran vergogna dei sudici veristi che infangano la povera musa »¹⁰. Nella *deprecatio temporum* del gentiluomo veronese la spregiativa categoria estetica è usata come sinonimo di realismo e mira a condannare la scelta di argomenti e l'inserzione di stilemi non abbastanza elevati nelle creazioni in versi; e tra i creatori di versi degli anni tra la Scapigliatura e il trionfo di D'Annunzio, veristi si chiamarono quei poeti, come Emilio Praga, Tarchetti, Guerrini e Betteloni, nei quali il gusto della provocazione si alterna all'idillio borghese, anche se il tono dimesso e il lessico quotidiano convivono con una versificazione e una strutturazione tradizionali.

A questo tipo di poesia alludeva certamente il Maffei in una delle sue ultime lettere quando, pur complimentandosi con lo Zanella per i progressi compiuti da un'allieva dell'abate, esprimeva anche i timori ch'ella tralignasse verso la tendenza esecrata:

Hai letto le nuove poesie della nostra valorosa Vittoria? Vi è sempre dell'originalità e vi traspare la tua scuola sobria, efficace, armoniosa. Anche i due sonetti sono belli, non vorrei però ch'ella inclinasse di troppo al *verismo*¹¹.

Lo Zanella seguì personalmente l'educazione letteraria delle cinque figlie della contessa Giuseppina Aganoor, in modo particolare di Vittoria, le cui poesie meritavano l'attenzione di Croce e ancora si leggono con piacere, anche grazie all'autoironia che le pervade e per quel senso di incipiente disagio a comunicare, se non di incomunicabilità¹². Ma l'allievo più noto dell'abate vicentino fu, come si sa, lo scrittore Antonio Fogazzaro, la cui prima dichiarazione di poetica, precedente qualsiasi altra sua opera in versi o in prosa, riecheggia la citata prolusione zanelliana del 1867: si tratta del discorso letto dal trentenne Fogazzaro all'Accademia Olimpica nel 1872, *Dell'avvenire del romanzo in Italia*¹³, nel quale —

¹⁰ M. RUSI, *Carteggio inedito...*, cit., pp. 191 e 200.

¹¹ Ivi, p. 222.

¹² Cfr. B. CROCE, *Letteratura della nuova Italia*, II, 7ª ed., Bari, Laterza 1968, pp. 345-352.

¹³ In « Atti dell'Accademia Olimpica di Vicenza », II (1872), pp. 7-30; quindi in A. FOGAZZARO, *Scene e prose varie*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori 1945 (« Tutte le opere di Antonio Fogazzaro », XV), pp. 343-360 (le citazioni si intendono da questa edizione); ma cfr. Id., *Scritti di teoria e critica letteraria*, a cura di E. Landoni,

premessò giustamente che la poesia occupa ormai un posto minoritario nel panorama letterario di fronte all'incalzare del romanzo, divenuto « la espressione prevalente del sentimento poetico del nostro tempo » — viene richiamata l'attenzione sulla necessità di « conservare il genio del dialetto ». L'auspicio, oltre a prefigurare una costante della narrativa fogazzariana, sintetizza un'orgogliosa affermazione dello Zanella sulla dignità letteraria del dialetto veneto:

Noi Veneti parliamo un dialetto, il quale, regolato che fosse in certe desinenze de' nomi e de' verbi, sia per la sua sintassi, sia pe' suoi motti e proverbi, si accosta mirabilmente alla lingua comune ¹⁴.

La costante presenza del dialetto veneto nei romanzi di Fogazzaro, se si escludono *Il mistero del Poeta* e *Il santo*, sembra rispondere a questa comune intenzione di verità rappresentativa da parte del maestro e dell'allievo.

3. Nel 1881 Verga pubblica *I Malavoglia*, suo settimo romanzo, il primo, tuttavia, dopo la conversione al realismo che si fa risalire a *Nedda. Bozzetto siciliano* (1874); nello stesso anno Fogazzaro pubblica invece il suo primo, *Malombra*. I due romanzi non sembrano avere in comune molto altro, se si eccettua la identità aggettivale del titolo; in effetti, quella che i primi critici-recensori colgono fin dall'inizio è proprio la sistematica divergenza di ambiente, di stile e, prima ancora, di ascendenza letteraria tra i due romanzi. Il raffinato Enrico Panzacchi riconosce in quello di Fogazzaro « un poco d'azzurro tedesco » che contrasta con « l'uniforme distesa di grigio-terra che con infaticabile e fortunata assiduità ci mandano i romanzi francesi » ¹⁵. Poche settimane prima Luigi Capuana, nel recensire il romanzo dell'amico Verga, esordiva con un riferimento alla scena letteraria d'oltralpe (« Scritti in francese, a quest'ora *I Malavoglia* avrebbero reso celebre il nome dell'autore anche in Europa ») e continuava contrapponendo la precedente « maniera » del Verga, somigliante « al fare un po' vaporoso

Milano, Edizioni di Teoria e Storia Letteraria 1983, pp. 51-67; e ID., *Discorsi vicentini*, a cura di F. Finotti, Vicenza, Accademia Olimpica 1992, pp. 47-64.

¹⁴ G. ZANELLA, *Saggi critici*, cit., pp. 84-85.

¹⁵ « Fanfulla della Domenica », 17 luglio 1881.

d'Ottavio Feuillet », allo stile di rottura del nuovo romanzo, ottenuto « colando la lingua comune e il dialetto isolano in un cavo straordinariamente lavorato, come disse d'aver voluto fare lo Zola colla lingua francese e il gergo popolare parigino nel suo *Assommoir* »¹⁶. Un altro motivo di contrapposizione tra i due romanzi viene individuato, con felice intuizione, da Panzacchi « quanto al modo della narrazione »: mentre in *Malombra* si sente « con più o meno forza, ma di continuo, entro il racconto la presenza e la voce e l'anima del raccontatore », nei *Malavoglia* « la narrazione viene condotta da capo a fondo con un principio di rigida e scrupolosa oggettività »; non si sarebbe potuto sintetizzare meglio il ruolo che in tutti i romanzi fogazzariani manterrà il narratore, scoperto portavoce delle istanze ideali dell'autore reale anche nei romanzi che seguiranno, sia nel rimpianto, al limite dell'elegia, del « piccolo mondo antico »¹⁷ che nell'afflato di riforma religiosa che infiamma il « Santo »¹⁸. Quanto a Verga, la « rigida e scrupolosa oggettività » del narratore dei *Malavoglia*, già prefigurata dalle osservazioni dell'« entomologo » apparentemente svagato di *Fantasticheria*, è un *unicum* non eguagliato dal narratore del *Mastro don Gesualdo*¹⁹, il secondo pannello del polittico progettato sui *Vinti*.

Non è qui il caso di richiamare l'attenzione sull'importanza del soggiorno milanese di Verga, quasi una seconda residenza tra il 1872 e il 1893, per la sua opera — non limitandola ovviamente all'ambientazione dei racconti della raccolta *Per le vie* (1883) — sia

¹⁶ Ivi, 29 maggio 1881.

¹⁷ « Quando rivedo nella memoria qualche casupola nera che ora specchia nel lago le sue gale di zotica arricchita, qualche gaia palazzina elegante che ora decade in un silenzioso disordine; il vecchio gelso di Oria, il vecchio faggio della Madonna, caduti con le generazioni che li veneravano; tante figure umane piene di rancori che si credevano eterni, di arguzie che parevano inesauribili, fedeli ad abitudini di cui si sarebbe detto che solo un cataclisma universale potesse interromperle, figure non meno familiari di quegli alberi alle generazioni passate, e scomparse con essi, quel tempo mi pare lontano da noi molto più del vero, come al barcaiuolo Pin, se si voltava a guardar il ponente, parevano lontani più del vero, dietro la pioggia, il San Salvatore e i monti di Carona » (A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo antico*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori 1930 [« Tutte le opere di Antonio Fogazzaro », V], p. 17).

¹⁸ L'omonimo romanzo venne associato nella condanna che Pio X inflisse alle dottrine moderniste: *Il santo* fu posto all'Indice con decreto del 4 aprile 1906.

¹⁹ Tra i due romanzi, oltre la materia osservata, dal collettivo all'individuale, cambiava anche il punto di vista, dal « romanzo della natura » al romanzo naturalistico (L. Baldacci).

per i rapporti con l'editore Treves sia, soprattutto, per quelli con gli scrittori e artisti 'milanesi' da Arrigo Boito a Giuseppe Giacosa, da Gualdo a Puccini. Proprio per il tramite del Giacosa, Verga conobbe Fogazzaro, anche se non ci fu mai tra i due scrittori quella familiarità che Giacosa ebbe separatamente con entrambi²⁰. Il cameratismo, che si era creato tra Giacosa e i pur discreti Boito e Verga, non arrivò mai a contagiare Fogazzaro, «col quale era giocoforza mettersi un tantino in aristocrazia»²¹. Rimangono testimonianze di stima reciproca tra lo scrittore siciliano e quello veneto, più numerose quelle del primo per il secondo, fin dalla pubblicazione di *Malombra*, che Verga salutò, in una lettera all'autore, come «una delle più alte e delle più artistiche concezioni romantiche che siano comparse ai nostri giorni in Italia»²², pur non nascondendo la propria distanza, quasi divergenza, dall'«indirizzo artistico» seguito da Fogazzaro.

La stessa generosa attestazione di stima da parte di Verga s'incontra nel 1885, in occasione della pubblicazione di *Daniele Cortis*, secondo romanzo di Fogazzaro e definitiva consacrazione del suo autore a portabandiera di una letteratura idealista, «che elevi l'anima oltre le regioni fangose che ascondono i germi del male»²³. Il giudizio, riferito dapprima da Giacosa, è dei più lusinghieri: «Ho inteso Verga esclamare: "Questo non è solamente il primo romanziere d'Italia, ma dei primissimi d'Europa. Al giorno d'oggi si scrivono pochissimi libri come questo"»²⁴. Lo stesso giudizio viene confermato da Verga in una lettera a Fogazzaro, che testimonia della generosità e dell'ironia nei riguardi del destinatario, oltre che dell'acutezza di giudizio e dell'autoironia del mittente:

²⁰ Si vedano le biografie che, a distanza di pochi anni e usufruendo di archivi comuni, ha pubblicato Piero Nardi: P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, Milano, Mondadori 1938; ID., *Vita di Arrigo Boito*, ivi 1942; ID., *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, ivi 1949.

²¹ P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 477.

²² G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 118-119.

²³ L'espressione è usata da una lettrice entusiasta, Maria Savj Lopez, in una lettera da Torino a Fogazzaro (BBV, CF/Ro, b. 30, pl. 183, 12 aprile 1885), ma anche un critico esigente come Scarfoglio definiva *Daniele Cortis* «il romanzo dell'amore» (nel «Fanfulla della Domenica», 8 febbraio 1885).

²⁴ P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 219.

Abbiamo parlato molto di voi e del vostro lavoro con Gualdo e Giacosa e molti, tutti entusiasti, anche quelli, come me, che non credono alla possibilità reale di tali creature superiori, anche i siciliani che trovano da ridire sul vostro di Santa Giulia. Ma a voi cosa ve ne importa, poiché a quell'uomo del *santo diavolo* convenzionale e spesso inopportuno avete soffiato dentro tanta verità, la vera verità artistica, da farlo il più siciliano dei siciliani, il solo vero? E anche quei due angeli senza macchia e, secondo me, tanto alti, tanto lontani, come li avete fatti vivi e veri! Che diavolo siete voi, caro Fogazzaro, e come mi turbate tutte le mie idee²⁵.

Verga si complimenta ma ribadisce il disaccordo con Fogazzaro, e il disincanto dalla realtà; egli riconosce il successo artistico del romanzo, ma addita le contraddizioni dei due protagonisti sovrumani, angelicati e quindi incredibili. Pare quasi che il verista Verga dubiti della giustezza della propria poetica e dei propri strumenti stilistici; forse anche lo scarso successo dei *Malavoglia* ne aumentava il « turbamento », anche se, pochi anni dopo, il *Mastro don Gesualdo* conferma la fedeltà del suo autore ai propri principi estetici e la sua capacità di comporre personaggi « vivi e veri », senza ricorrere a « creature superiori ».

Lo stesso scettico disincanto prorompe nel colloquio di Verga con Ogetti, qualche anno più tardi, nell'estate del 1894, e sempre a proposito del romanzo fogazzariano che celebra la sublimazione della passione amorosa. Appena poche settimane prima Matilde Serao — passata dall'inchiesta realista (*Il ventre di Napoli*, 1884) e del romanzo naturalista (*Il paese di cuccagna*, 1891) all'idealismo bourgettiano — aveva proclamato Fogazzaro « Cavaliere dello spirito »²⁶; perciò uno degli argomenti che l'intervistatore affrontava con i suoi ospiti era proprio la rivincita dell'ideale. Richiesto di una sua opinione sul « movimento neo-mistico », Verga esplode in una difesa del romanzo naturalista e dei suoi autori, della moralità di Zola rispetto all'immoralità di Feuillet, in una contrapposizione che associa Fogazzaro all'autore del *Romanzo di un giovane povero*: « Per me, il *Daniele Cortis* del Fogazzaro è un volume immoralissimo »²⁷. Lo sfogo è smentito e addebitato a « quel

²⁵ Ivi, pp. 219-220.

²⁶ Nel « Mattino » di Napoli dell'8 luglio 1894.

²⁷ L'affermazione è temperata dalla convinzione della sincerità di Fogazzaro, a differenza di altri « cavalieri dello spirito » (cfr. U. OGETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, cit., p. 69).

moscone dell'Ojetti » in una lettera a Capuana ²⁸, ma non sembra che i giudizi di Verga su *Daniele Cortis*, pur a distanza di anni, siano in contraddizione e, soprattutto, che l'opinione riportata da Ojetti contrasti con l'intimo pensiero di Verga e con quella che ne è l'espressione più importante, la sua opera ²⁹.

Le testimonianze inverse, di Fogazzaro su Verga e la sua opera, sono meno numerose, contengono una sfumatura di riserva critica, oltre che di riservatezza ³⁰, e sono per lo più indirette. La prima si trova in una delle numerose lettere indirizzate all'amico Giacosa, nella quale Fogazzaro si dice entusiasta delle *Novelle e paesi valdostani* (1886):

Leggendo la seconda [*Storia di due cacciatori*] mi è venuto qualche volta in mente Giovanni Verga, forse per la cura e il dettaglio della descrizione. Ma il Verga è pure studiato e freddo la sua parte. In noi si sente che cerchiamo l'arte o, per meglio dire, si sente l'arte stessa ³¹.

L'atteggiamento è opposto a quello di Verga, che si pone delle domande e si mette in discussione, mentre nel confronto con l'altro Fogazzaro cerca una riconferma delle proprie certezze. Questa interpretazione è confermata dalla lettura di un testo più elaborato, condito con i sali della retorica fin dal titolo antifrastico, *Liquidazione* ³², e dalla

²⁸ G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984.

²⁹ Lo conferma, in una sua nota sull'episodio, uno specialista di Verga: cfr. G. RAYA, *Giovanni Verga e una briconata di Ojetti*, in « L'Osservatore Politico Letterario », 1982, n. 3, pp. 46-50.

³⁰ Dalla quiete di Vicenza Fogazzaro guardava con riserbo e stupore all'attivismo dell'amico Giacosa, immerso nella frenesia della vita milanese: « Non mi posso fare un'idea esatta dell'ambiente nel quale vivi; confesso però, vedi come ti parlo a cuore aperto, che a parte Boito, la cui amicizia stimo una grande e rara fortuna, non sono bene inclinato verso gli altri letterati e giornalisti ed editori fra i quali devi pur vivere » (A. FOGAZZARO, *Lettere scelte*, cit. p. 373).

³¹ Ivi, p. 98; nella scelta, curata da Tommaso Gallarati Scotti con criteri di biografo, non ha trovato posto alcuna lettera indirizzata a Verga.

³² Pubblicato nel 1885 in rivista, quindi in coda della raccolta *Fedele e altri racconti* (1887), ora in A. FOGAZZARO, *Racconti*, Milano, Mondadori 1931 (« Tutte le opere di Antonio Fogazzaro », X), pp. 201-208 (le citazioni che seguono si intendono da questa edizione): si tratta di un'importante dichiarazione di poetica, paragonabile alla verghiana *Fantasticberia*, basata sulla reiterazione della metafora altimetrica in funzione di contrapposizione tra l'idealismo dell'autore e il naturalismo zoliano (cfr. L. MORBIATO, *Zola e Fogazzaro: le soldat de la vérité e il cavaliere dello spirito*, in « Filologia Veneta », n. 4, in corso di stampa).

dichiarazione d'apertura, « Chiudo l'officina », che in realtà preludono alla rivendicazione dell'ideale spiritualista in antitesi a quello positivista e materialista, identificato con l'« idea sperimentale » di Zola. Anche i « documenti umani » vengono citati per aggiungere, subito dopo, che danno « pessimo odore » e possono essere utilizzati solo da « qualche spazzaturaio della letteratura »³³ ovvero da « qualche povero collega, avido di lettori, di quattrini e di fama ». L'aristocratico Fogazzaro sembra compatire i suoi concorrenti, costretti a scrivere dalla necessità e disposti perciò alle compromissioni, ai tradimenti dell'ideale, mentre egli dedica all'ideale « un rispettoso culto, una dimora semplice dove né voce né pensiero mai poterono offendere la sua fiera purezza ». Sicuramente egli non alludeva a Verga, ma piuttosto all'idea sperimentale di Zola, del quale era appena uscito il romanzo *La joie de vivre*, tradotto *Voluttà della vita* per i tipi del Sommaruga.

La contrapposizione non esclude tuttavia il confronto e l'opera di Fogazzaro negli anni seguenti riflette una lettura attenta e una rielaborazione di temi e stilemi del naturalismo, anche per sua ammissione:

Adesso leggo quasi sempre libri di maestri naturalisti: studio e ammiro lo Zola con entusiasmo. Quindi è ammissibile che inconsciamente la mia prima natura si sia per via di reazione rafforzata, si sia armata alla lotta³⁴.

Per Fogazzaro maestri naturalisti erano, oltre a Zola, i Goncourt (di *Chérie* i cenni lasciati cadere in *Liquidazione* non sono comunque di ammirazione)³⁵ e, nonostante l'antipatia confessata per un autore che mirava a dissolversi nella sua opera, Flaubert, definito « il maggior stilista francese »³⁶. La sfida del ciclo di romanzi, che percorre il secolo XIX e che Zola ha affrontato con la sua « *histoire naturelle et sociale d'une famille sous le*

³³ Nel contesto polemico Fogazzaro sembra citare l'invettiva carducciana contro i « panciuti zoliani »: « Mandate attorno gli spazzaturai a raccogliere su'l lastrico le vostre descrizioni che non ne vorranno più né men le femmine de' porci » (*Ça ira*, 1884, cfr. la più recente ed.: G. CARDUCCI, *Prose*, a cura di G. Falaschi, Milano, Garzanti 1987, p. 564).

³⁴ La dichiarazione compare nel colloquio di Ojetti con Fogazzaro, in U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 37.

³⁵ Cfr. A. FOGAZZARO, *Racconti*, cit., p. 203.

³⁶ In una lettera all'amica e confidente Felicitas Büchner, in A. FOGAZZARO, *Lettere scelte*, cit., p. 193.

second Empire », contagia, oltre a Verga, anche Fogazzaro, seppure a posteriori, senza un precedente progetto d'insieme. Dalla coppia Franco e Luisa di *Piccolo mondo antico* al figlio Piero, protagonista dapprima di *Piccolo mondo moderno*, quindi rinato spiritualmente come Benedetto, del *Santo* e infine, attraverso il suo erede spirituale, di *Leila*, sono quattro i romanzi del 'ciclo della famiglia Maironi'. L'epos di Verga, il suo progetto di grandiosa simbolizzazione della società e delle sue componenti, già esposto così lucidamente nella *Prefazione* dei *Malavoglia*, si arena invece, dopo il ritratto del borghese *Mastro don Gesualdo*, di fronte alla « vanità aristocratica » della *Duchessa di Leyra*, mentre l'esplorazione di Fogazzaro si muove all'interno dei « piccoli mondi », risalendo nel tempo dalla cornice storica della seconda guerra d'indipendenza, sottintesa in *Piccolo mondo antico*, alla cronaca dell'Italia giolittiana e alle polemiche pro e contro il modernismo di *Leila*. All'ideale dell'impersonalità enunciato da Verga nella citata *Prefazione*, quando si propone di « studiare senza passione » lo spettacolo della lotta dell'azione umana, Fogazzaro oppone una sua costante partecipazione e compromissione con gli ideali dei protagonisti, dal superuomo Cortis al riformatore Benedetto, e una svalutazione di quelli degli antagonisti.

Nella *Dedica* a Salvatore Farina dell'*Amante di Gramigna* — la novella che racconta un incredibile crescendo di abiezione, evitando accuratamente di spiegare o giustificare il comportamento della protagonista — Verga teorizza la necessità di eliminare « lo studio dell'uomo interiore » e, conseguentemente, l'inutilità di qualsiasi spiegazione del comportamento umano: l'autore si fa da parte, diventa « invisibile », perché l'opera d'arte sembri « essersi fatta da sé ». Al contrario, nel racconto di Fogazzaro *Il testamento dell'orbo da Rettorgole*, dall'eloquente sottotitolo *Dal libro delle miserie*, il cui argomento è riassumibile in quello, verghiano per eccellenza, della « roba », dopo il resoconto del tentativo, compiuto in una famiglia contadina, di falsificare un testamento sotto gli occhi del notaio, il narratore in prima persona, mentre contempla lo spettacolo della natura, si interroga sulle « cupidigie del cuore umano », spiegandole solo con « un vizio radicale di egoismo »³⁷.

4. Quando, « alle prime canicole della estate » del 1894, Ugo Ojetti percorre l'Italia *alla scoperta dei letterati*, ne intervista ben ven-

³⁷ A. FOGAZZARO, *Racconti*, cit., p. 328.

tutto, la gran parte, compresi i siciliani Verga e De Roberto, a Milano, degli altri, molti tra Roma e Napoli, mentre per due, Fogazzaro e Lioy, si spinge fino a Vicenza. In questo suo « pellegrinaggio », simbolicamente iniziato a Bologna, città del Carducci, e concluso a Francavilla a Mare, santuario del D'Annunzio, il brillante giornalista non incluse alcuna tappa veronese, quantunque tra il lago di Garda e Verona, a poca distanza da Vicenza, risiedesse Vittorio Betteloni, se non in città, nella villa di Castelrotto in Valpolicella. Se l'assenza di Oriani e De Marchi potrebbe essere sentita come un'esclusione ³⁸, quella dell'appartato poeta veronese rischia di passare inosservata, anche se l'attività letteraria del Betteloni continuò fin dentro i primi anni del nuovo secolo, e proprio nel tempo dell'inchiesta di Ojetti egli si dedicava ad un romanzo, il suo primo e unico, *Prima lotta*.

A Vittorio Betteloni si era qui accennato in precedenza come a uno dei probabili destinatari delle filippiche del Maffei contro i « sudici veristi » e, in effetti, la sua vena prosastica e dimessa viene spesso accostata a quella dissacratoria e grottesca di Olindo Guerrini, entrambi rappresentanti del verismo in poesia ³⁹, anche se questa definizione, dovuta ai loro contemporanei, ha perso di validità nella critica moderna per la quale il verismo è fenomeno che riguarda essenzialmente la prosa.

Per i poeti, a partire dagli scrittori e fino alle soglie del futurismo, le caratteristiche che ne accomunano la maggior parte sono quelle latamente realistiche, di un realismo borghese che predilige temi e argomenti antieroiici, quotidiani, trattati con un linguaggio prosastico, antilirico: a tutto questo Betteloni aggiunge la ricerca dell'idillio e delle piccole avventure, rischiando a volte una chiusura provinciale ⁴⁰.

Il romanzo di Betteloni ⁴¹ uscì appena un anno dopo *Piccolo mondo antico* di Fogazzaro, ma, a differenza di questo, ebbe scarso successo e suscitò un'eco minima sulla stampa, così lontano com'era dagli « ismi »

³⁸ Così N. Merola nella sua *Postfazione* alla ristampa anastatica dell'inchiesta: cfr. U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Roma, Gela Editrice 1987.

³⁹ Cfr. U.A. CANELLO, *Letteratura e darwinismo*, cit., p. 10.

⁴⁰ A una « ispirazione di fiato breve » allude Mario Bonfantini nel suo saggio *La poesia di Vittorio Betteloni* (cfr. V. BETTELONI, *Opere complete*, a cura di M. Bonfantini, I, Milano, Mondadori 1953, p. X).

⁴¹ V. BETTELONI, *Prima lotta*, Torino, Roux e Frassati 1897 (pubblicato nel dicembre 1896), ora in ID., *Opere scelte*, IV, cit.

contrapposti del verismo, del decadentismo e dell'idealismo. Il titolo, *Prima lotta*, può ingenerare un equivoco che solo la lettura dissipa, dato che non di lotta sociale o di classe, sullo scorcio del XIX secolo, esso tratta, bensì del dissidio interiore che una giovane donna deve affrontare quando si rende conto di essersi innamorata, ricambiata, del marito della matrigna. La lotta si risolve con la rinuncia a un tale sentimento e l'accettazione di un matrimonio, senza amore, con un nobile fatuo e spiantato.

Le tre raccolte poetiche betteloniane — *In primavera* (1869), *Nuovi versi* (1880, con prefazione di Giosue Carducci) e *Crisantemi. Ultimi versi* (1903) ⁴² — hanno da sempre suscitato l'interesse della critica e sono state anche di recente oggetto di accurate analisi linguistiche e stilistiche, mentre non risultano particolari studi sulla lingua del romanzo, che costituisce un interessante campione della prosa narrativa di fine secolo, da confrontare utilmente con la produzione in versi del suo autore e con quella dei contemporanei scrittori in prosa, collegandolo cioè con quei punti di riferimento interni ed esterni indispensabili a valutare un testo.

A parte i romanzi di Fogazzaro, cui si è accennato, negli anni precedenti era fiorita nel Veneto una narrativa campagnola riassumibile nel nome di Luigia Codemo e del suo *Le memorie di un contadino* (1856), al cui messaggio di accettazione dell'ordine sociale esistente si rifà anche l'antipositivistico *Un materialista in campagna* (1877) di Giuseppe Guerzoni ⁴³. Dino Mantovani con *Lagune* (1883) preludeva invece alla ripresa d'interesse per Venezia come sfondo per la narrativa decadente (si pensi al *Fuoco* di D'Annunzio), mentre per Enrico Castelnuovo

⁴² Le tre raccolte sono ora ripubblicate in V. BETTELONI, *Opere complete*, I, cit.

⁴³ Il patriota e pubblicista lombardo, che successe allo Zanella sulla cattedra padovana, fu, come si ricorderà, l'oggetto di un attacco demolitore del Carducci (*Critica e arte*, 1874; cfr. G. CARDUCCI, *Opere*, XXIV, Bologna, Zanichelli 1940, pp. 177-247). Il suo romanzo, pubblicato a Padova nel 1877, conserva un certo interesse per l'apparente disinvoltura, e la chiusura sostanziale, nel trattare il tema dell'elevazione della classe contadina attraverso la cultura, e per l'approssimativa forma linguistica del discorso. Si segnalano almeno l'intento parodico nell'affastellare nella stessa pagina espressioni come « giustizia della rivoluzione, avvenimento della democrazia, la corruzione governativa, gli agguati della consorteria » (p. 67) e la forma particolare di un neologismo (ora scomparso) sempre dal gergo politico: « il *meetingaio* di speculazione » (p. 64; cfr. A.L. MESSERI, *Anglicismi nel linguaggio politico italiano nel '700 e nell'800*, « LN », XVII (1957), pp. 100-108).

l'ambiente veneziano era il contenitore di romanzi famigliari nei quali il dramma portava al finale disfacimento ⁴⁴.

La trama senza colpi di scena è una evidente caratteristica di *Prima lotta* il cui autore, dopo aver sliricizzato la poesia, sembra in questo caso deciso a sromantizzare la narrazione in prosa, quasi a semplificare l'intenzione esposta dal Manzoni in una famosa lettera all'amico Fauriel:

Quant à la marche des événements, et à l'intrigue, je crois que le meilleur moyen de ne pas faire comme les autres est de s'attacher à considérer dans la réalité la manière d'agir des hommes, et de la considérer surtout dans ce qu'elle a d'opposé à l'esprit romanesque ⁴⁵.

La rinuncia al romanzesco si accompagna in Betteloni alla scelta di un tono distaccato nella narrazione, da resoconto notarile, quasi, tanto che, tra i pochi recensori del romanzo, c'era chi gli rimproverava proprio la mancanza di « uno scatto » ⁴⁶. Le coordinate ambientali della vicenda si situano tra la città (Verona) e il lago (di Garda), in un paesaggio collinare (la Valpolicella), descritto con una precisione topografica che rasenta il documento, pur se i nomi delle località sono sistematicamente mascherati. I paesi appaiono ancora dominati dalle ville padronali, in un'epoca nella quale l'aristocrazia di campagna cede il potere, insieme alle ville che ne sono il simbolo visibile, ai borghesi e ai nuovi ricchi.

La vicenda, come nella narrativa verghiana, ruota fondamentalmente attorno alla « roba », alla sua conservazione e al suo accrescimento, con i rimandi alla realtà socio-economica come l'emigrazione, già di ritorno, e la fabbrica, nuovo fulcro della vita delle piccole comunità. Di fronte alla convenienza economica non c'è posto per il

⁴⁴ Per la narrativa veneta del periodo, si veda il bilancio di A.M. MUTTERLE, *Narrativa e poesia nell'età romantica e nel secondo Ottocento*, in *Storia della cultura veneta*, VI, *Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza 1986, pp. 129-142.

⁴⁵ L'importante lettera, del maggio 1822, era nota al Betteloni? Era stata pubblicata da qualche anno: cfr. *Il Manzoni e il Fauriel studiati nel loro carteggio inedito*, a cura di A. De Gubernatis, Toma, Tip. Barbera 1880.

⁴⁶ Si veda l'anonimo *Bollettino bibliografico* in « Nuova Antologia », 1 dicembre 1896.

dissidio amoroso; il desiderio non conosce vittoria: l'emigrato in America diviene capitano d'industria e sposa la giovane povera e virtuosa, che si risposa con il direttore della fabbrica, mentre la figliastra, che ne è innamorata anch'essa, sacrifica il suo amore per il bene dell'azienda e la sua dote si prospetta come il salvataggio per un nobile in difficoltà.

La lotta del titolo si svolge tutta nel cuore della ragazza e la sua finale rinuncia ben si armonizza nel quadro di contenutezza e di equilibrio che il romanzo presenta, differenziandosi dai coevi intrecci adulterini ⁴⁷: è questa una lotta tutta interiore e interna ad una rispettabilità borghese, senza le tentazioni e le torbidità fogazzariane cui assistevano nella vicina provincia vicentina altre ville con giardini ⁴⁸. Basta confrontarla con il finale di *Daniele Cortis* che rappresenta una variante idealista dell'intreccio adulterino e, nello stesso tempo, un precedente del romanzo di Betteloni, un elemento della ipotetica catena intertestuale. La rinuncia di Elena all'amore per Daniele si concreta nella riunione con il barone di Santa Giulia, suo marito, e nella decisione di seguirlo oltreoceano; anche Evelina sposa il bellimbusto conte Paolo alla condizione di frammettere un lungo viaggio di nozze in America. La separazione tra Elena e Daniele passa dal tono romantico e febbricitante a quello superomistico nella successiva caratterizzazione dei personaggi femminile e maschile:

Cortis prese la lettera e la mano con ambo le proprie, fe' cenno ad Elena di volerle dire una parola in segreto, le posò all'orecchio un addio, un bacio lieve ch'ella ricevette ad occhi chiusi, cercando aria colla bocca semiaperta. [...] Cortis, rimasto solo, sorse in piedi. Incrociate le braccia, guardò con piglio severo, là di fronte, suo padre; e disse forte: "Ecco" ⁴⁹.

⁴⁷ Lo stesso Betteloni sottolineava questa componente, nelle *Divagazioni di un solitario*, a proposito di un romanzo della Serao (*Dopo il perdono*, 1906), la quale « comincia fin dalle prime pagine a narrarci di un elegante e signorile adulterio che dura già da tre anni » e contemporaneamente inneggia, in sedi giornalistiche, all'ideale (V. BETTELONI, *Opere complete*, IV, cit., p. 359).

⁴⁸ Oltre a *Daniele Cortis* (1885), si allude a *Piccolo mondo moderno* (1901), nel quale il protagonista Piero Maironi, durante la malattia della moglie, sembra soccombere alla tentazione rappresentata dalla bella straniera Jeanne.

⁴⁹ A. FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, Milano, Mondadori 1931 (« Opere di Antonio Fogazzaro », III), pp. 471 e 475.

Anche in *Prima lotta* il narratore sottolinea la separazione degli amanti, la rende definitiva con la descrizione della carrozza che si allontana, come in *Daniele Cortis*, ma attiva contemporaneamente la sordina al dramma, spostando l'attenzione dai due protagonisti allo sfondo indistinto dei personaggi:

Quando la carrozza, uscita dal cancello, non fu più vista, tutti rientrarono a prender commiato dai padroni di casa. E così chi prima, chi poi, uno o due alla volta, salutati quelli che rimanevano, ciascuno se n'andava pe' i fatti suoi ⁵⁰.

L'eponimo protagonista del romanzo fogazzariano con la sua accettazione emerge come un eroe statuario, mentre la tragedia tutta interna alla protagonista della « lotta » rientra nell'abitudine alla dissimulazione virtuosa di tutta una comunità, della quale il romanziere si sente parte: « Io non so ispirarmi che ai piccoli soggetti della vita che vivo, e della vita che mi circonda » ⁵¹.

Un'analisi linguistica del romanzo dovrebbe conciliare l'identificazione delle costanti formali ed espressive attraverso una ricerca che per la lingua poetica è stata già compiuta ⁵². La lettura che segue è solo suggerita da quelle che l'hanno preceduta e non ha alcuna pretesa di completezza, ma di segnalazione, ed eventualmente di conferma, di alcuni fenomeni relativi alla lingua usata da Betteloni nel suo romanzo. Anche in questo infatti, il rinnovamento tematico, coscientemente intrapreso da Betteloni fin dalla sua prima raccolta poetica, convive con una forma dell'espressione ereditata dalla tradizione ottocentesca e con abitudini scritte e del parlato di tipo regionale, esemplificate da varianti già notate e inventariate per un gruppo omogeneo di autori ⁵³.

⁵⁰ V. BETTELONI, *Opere complete*, IV, cit., p. 198.

⁵¹ *Prefazione a Crisantemi. Ultimi versi*, in ID., *Opere complete*, I, cit., p. 447.

⁵² Segnalo due interventi complementari: attento il primo ai « fenomeni morfologici e sintattici (o meglio microsintattici) » di M. PERUGINI, *Appunti sulla lingua di Vittorio Betteloni*, in SLI, XI (1985), pp. 105-118; l'altro alle emergenze lessicali e stilistiche (relative non solo a Betteloni) di A. GIRARDI, *La lingua poetica tra scapigliatura e verismo*, in GSLI, XCVII, 1981, pp. 573-599.

⁵³ Per il solo Verga si rimanda alla relazione, che dà il titolo alla raccolta, in G. NENCIONI, *La lingua dei « Malavoglia » e altri studi in prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988, pp. 7-89; per un'analisi allargata agli altri scrittori veristi a F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in «Filologia e Critica», VII (1982), pp. 198-266.

Un rapido sondaggio di alcune di queste emergenze permette di individuarle anche nella lingua del romanzo. Cominciamo da fenomeni minimi, comuni alla lingua del tempo, come le oscillazioni tra il monottongo *ò* e il dittongo *uò*. Nel romanzo si incontra la forma prettamente toscana *di novo* (p. 100), *da moverle* (p. 104), *far la rota* (p. 137); ma anche « attaccò una suonata di Rubinstein » (p. 176, ed è testimonianza dell'oscillazione tra forma con e senza dittongo del termine tecnico musicale). Sono rari i casi di scempiamento, dovuti tanto ad arcaismo quanto all'abitudine settentrionale: *susurrare* (p. 30), *immagine* (p. 38), *emotisi* (p. 105), mentre è sistematico l'inserimento di *i* prostetica tra finale in consonante e inizio con *s* complicata (o impura): *non ispregevole* (p. 3), *per isguattero* (p. 10), *per isbermirsi*, *per iscansarsene* (p. 22), *non isfuggi*, *per ismentire* (p. 37), *per isvegliatezza* (p. 66), *non isfuggirono* (p. 99) ... L'articolo determinativo plurale davanti a vocale è sempre *li*: *li affari* (p. 4), *li uomini* (p. 32), *li ultimi* (p. 35), *nelli utili* (p. 63), *dalle parole*, *dalli atti*, *dal volto*, *dalli occhi di lui* (p. 75); il pronome di terza persona oscilla tra la forma *egli* e la contratta *ei* nella stessa pagina: *ch'ei le fosse così presto rapito*, *egli aveva acquistato* (p. 71, e nel primo caso ci si trova davanti a un endecasillabo in chiusura di frase). La stessa oscillazione si nota, ovviamente, per la terza persona dell'imperfetto: *non aveva osato mai*, *non avea più la salute di una volta* (p. 24), *quale poteva essere questo scopo*, *potea facilmente comprendere* (p. 74). Al verbo riflessivo non si accompagna, a differenza che nelle poesie, l'enclisi della particella pronominale *si* (*si compiacenza*, p. 78), che si verifica in altri casi: *parvele* (p. 18), *erale venuto enumerando* (p. 93). Mentre la forma *uscire di quella casa* (p. 36) è forse imputabile a un'eco del francese, si può notare quest'altra: *due belle stanze in ('al') primo piano* (p. 115); mentre una forma di concordanza *ad sensum*, non giustificata dalla mimesi del parlato, si trova a p. 175: *Teresa con la madre si ritirarono per coricarsi*.

Da un'analisi anche rapsodica del lessico, saltano ai nostri occhi di lettori della fine del XX secolo certe caratteristiche, in particolare certe presenze, come quel *perocché*, del quale « è seminato tutto il romanzo »⁵⁴ (ma la congiunzione era normalmente usata dal Betteloni anche nella corrispondenza), e come la congiunzione *laonde*.

⁵⁴ F. PORTINARI, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi 1976, p. 215.

Altri arcaismi risultano tali non solo alla nostra sensibilità, ma anche da un raffronto con il *Dizionario*, che il Tommaseo aveva iniziato a pubblicare trent'anni prima del romanzo. Vediamo i più significativi, nel contesto del discorso: « aveva comperato parecchi terreni anche fuori del tenere di Terruzzano » (p. 14), nel TB si legge: « *Tenere* vale anche territorio », ma la definizione è preceduta da una crocetta, che contrassegna « le voci e i modi antiquati, o morti » (TB, *Prefazione*, par. XIX); « accontentandosi del parco asciolvere ch  gli ammanniva l'uccellatore » (p. 131): « *Asciolvere*, in forma di Sost. m. Lo sciogliere il digiuno, Lo sdigiunarsi, Il primo cibarsi della mattina, Colezione » (TB), preceduto da una crocetta c.s., e si veda il DELI, che cita il *Dizionario moderno* (1905) del Panzini, s.v. *déjeuner*: « V₁ corrisponde, oltre a colazione, la nostra buona e bella parola *asciolvere* che per etimologia   pari a *déjeuner*, cio  *solvere jejunium, rompere il digiuno*, ma va cadendo o almeno ben pochi la adoperano nella lingua d'uso ». Nell'esempio che segue   interessante, oltre la forma desueta del sostantivo (anche per il TB), il sintagma complessivo: « stavano compiendo il loro peregrinaggio nuziale » (p. 100, vale a dire il *viaggio di nozze*). Della notata « uniformit  grigia »⁵⁵ del romanzo nel suo complesso   una spia significativa l'uso di sostantivi come *dirizzone* (p. 21), *asseverare* (p. 22), *possidenza* (p. 23, nel senso di 'possedimento', ma nel TB per *possidenza* si intende piuttosto « il diritto alla possessione »), *folia* (p. 36), *divisamento* e *cosa divisata* (p. 38), *intelligenza* (« le intelligenze prese tra di loro », p. 64, cfr. TB. « Il pop.[olo] dice Intesa; ed   pi  spedito, e forse pi  prop.[rio] »), i *barbassori del caff * (p. 98, figurato e ironico), *sguancio della finestra* (p. 126), *sergozzone* (p. 134).

Nel descrivere invece l'uccellazione, una usanza dei possidenti di campagna del tempo e della zona, l'autore, dop  aver sfoggiato la competenza di un lessico ormai desueto, per la quasi scomparsa degli oggetti ad esso pertinenti, arriva ad una vivezza di racconto pressoch  unica nel romanzo. Si tratta dell'episodio relativo a « un grande roccolo, uno dei pi  famosi roccoli della provincia » (p. 130); la voce, non registrata nel TB e assente dal DELI,   cos  definita dal Boerio: « Roccolo, s.m. chiamasi nella Lombardia, ov'  molto in uso, un

⁵⁵ Secondo Portinari (*Le parabole del reale*, cit.) a questo si riduce la qualit  formale del romanzo.

Ristretto di piante attorniato da alta rete di maglie fitte, che serve per pigliare alla ragna gli uccelli nel loro passaggio. Ragnaia è il termine acconcio alla voce vernacola »⁵⁶. Nel romanzo vengono descritte, senza tuttavia specificarle, « le piante disposte in guisa da appendervi a centinaia gli anelli di rete », e viene registrato « l'uso di mantenere una miriade di richiami, di zimbelli, di allettaioi per la stagione di quella caccia » (p. 131; nel TB: « Zimbello, s.m. Uccello legato a una leva di bacchette, colla quale, tirata con uno spago, si fa svolazzare per allettare altri uccelli; Allettajuolo, s.m. Tordo o altro uccello che serve di Zimbello a prenderne degli altri »). Il solo apparire di un cane, che accompagna la giovane protagonista in una passeggiata, è considerato un disastro perché l'animale « saltava in mezzo al paretaio, sfondava le reti, spaventava li uccelli » (ivi; nel TB: « Paretajo, s.m. Quell'ajuola dove si distendono le reti dette Paretelle per prendere uccelletti »), mandando su tutte le furie l'uccellatore che « fra' denti tirava sagrati da schiodare le stelle del firmamento » (ivi; nel TB: « Sagrato, s.m. fam.[igliare] Escl.[amazione], in cui nominansi cose sacre con sdegno profano, se non con disprezzo che tocca la bestemmia. Tirava certi sagrati »).

Se si esclude questa caratterizzazione e nonostante l'ambientazione complessiva della vicenda giustificasse il ricorso all'« espressività regionale »⁵⁷, l'elemento dialettale è volutamente assente dal romanzo di Betteloni, all'opposto del contemporaneo e quasi conterraneo Fogazzaro che a quell'elemento affidava importanti funzioni narrative, non solo di tipo denotativo-documentario ma anche connotativo-espressivo⁵⁸. Fa eccezione la citazione della locuzione, non veneta ma milanese-portiana, a proposito di un'aristocratica, definita « *vuna dii primi damazz de la Lombardia* » (p. 66, corsivo nel testo). Per altre,

⁵⁶ G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1856, rist. anast., Firenze, Giunti Martello 1983.

⁵⁷ G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi 1970, p. 226. La toponomastica locale è solo mascherata, a partire dal nome del paese, Terruzzano, teatro della vicenda, fino ai microtoponimi Casterno, Rocca di Transi, Salita delle Costiere (per quest'ultimo, cfr. il cit. *Dizionario del Boerio s.v. Costiera*: « Costa, Lato esposto al sole »).

⁵⁸ Mi permetto di rinviare al mio *Funzioni narrative dell'elemento dialettale nei romanzi di Antonio Fogazzaro*, in corso di stampa per i tipi dell'Accademia Olimpica di Vicenza.

rare, occorrenze si tratterà piuttosto di calchi sul dialetto: « Non parliamone altro » (p. 43, ed è brano dialogato); « Evelina con l'altra mezza sostanza rimaneva sempre una bella signora lo stesso » (p. 60, l'uso dell'agg. *bello* nel significato di 'grande' è tuttora vivo nel Veneto); « le nuove danze inglesi facevano furore » (p. 116), « ho sentito che hai fatto furore » (p. 126). I forestierismi crudi sono limitati al *landau* (p. 48, non sottolineato benché nella grafia originale tedesca, piuttosto che nella abituale francese *landò*), allo *smoking* (p. 116, uno pseudo anglicismo)⁵⁹, al *lawn-tennis* (p. 119, già utilizzato da Fogazzaro in *Daniele Cortis*, per sottoporlo alle pronunce approssimative dei parlanti veneto con intenti caricaturali: « — *O laan o loon*, io dico *laven* — replicò Malcanton »)⁶⁰ e a *sport* (p. 142, scritto ancora in corsivo). Nella proposizione « volle scendere a fumare una spagnoletta » (p. 54) il sostantivo è da considerare una neoconiazione; si veda in TB: « Spagnoletta, dicesi anche nell'uso d'una piccola carta arrotolata, con entrovi del tabacco da fumo, leggero e odoroso, che si fuma come il sigaro ». Una citazione da Shakespeare (*King Lear*, a. V) serve all'autore per riprenderne la clausola con una variazione:

Her voice was ever soft
Gentle and low: an excellent thing in woman
 Più che una cosa eccellente, delizioso e terribile strumento di seduzione nella donna è la voce. (p. 146).

Passando all'analisi di segmenti narrativi, si possono definire le strutture interne del testo, scoprirne le specularità e le differenziazioni rispetto ai romanzi del tempo, in particolare a quelli dei veristi, ai quali questo del Betteloni si avvicina cronologicamente, con un protagonista, almeno per la prima parte, paragonabile al *Mastro don Gesualdo* verghiano, di qualche anno precedente.

Filippo Mastrozzi, ricco industriale di Terruzzano, sett'anni dopo il suo ritorno d'America, comperò all'asta pubblica la grossa tenuta della marchesa Ginestrari, col palazzo del Centauro e il giardino e il parco che v'erano annessi (p. 3).

⁵⁹ Secondo A.L. MESSERI, *Voci inglesi della moda accolte in italiano nel XIX secolo*, in LN, XV (1954), p. 50, la voce era in uso solo sul continente.

⁶⁰ A. FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, cit., p. 21.

L'inizio del romanzo in forma assertiva assume il tono della dichiarazione notarile, quantunque attenuato poche pagine dopo, quando il narratore ritorna sul personaggio con un *flash-back* che ne riassume la vita e le fortune in America, seguito da una proposizione interrogativa all'interno di un discorso indiretto libero del personaggio stesso:

E chi sa resistere alla soddisfazione di ricomparire fra quella gente, che ci conobbe inoperosi e inutili, quando s'è acquistata, con la propria intelligenza e il proprio lavoro, una posizione onorata e lucrosa? (p. 11).

Speculare all'« Addio, monti sorgenti dall'acque... » del cap. VIII dei *Promessi sposi*, questo è piuttosto l'inno di trionfo di chi è partito « volontariamente » e torna « dovizioso », sorretto e premiato da un'etica protestante del lavoro, come un *self-made-man*. A questa domanda retorica tutto il romanzo risponde, e in maniera opposta a quello che è il principio tragico ispiratore della narrativa verghiana, che si trova già tutto anticipato e riassunto nell'apparente levità di *Fantasticheria*, secondo la quale:

allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dai suoi per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo; il mondo, da pesce vorace ch'egli è, se lo ingoiò, e i suoi prossimi con lui ⁶¹.

Se la barca dei Malavoglia ha un nome tristemente antifrastico, ché per loro non c'è provvidenza, la villa che Filippo Mastrozzi acquista dalla marchesa Ginestrari ha un nome, il Centauro, che sembra aspettare piuttosto il nuovo proprietario. Dalla vecchia cartiera al moderno cotonificio che il nuovo proprietario, l'« americano », impianta è riassunta in poche righe una *tranche* di storia che, nel Veneto tra Otto e Novecento, ha avuto a protagonisti degli imprenditori reali come Rossi, Marzotto, Nodari e Breda ⁶². Ed è una storia apparentemente idillica, senza conflitti all'interno della comunità di paese, del quale l'industriale

⁶¹ G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, I, Roma, Salerno Editrice 1980, p. 170.

⁶² Per una prima collocazione storica, cfr. P. LAITA, *Il mondo del romanzo « Prima lotta » di Vittorio Betteloni*, in « Vita Veronese », XXXIV (1981), pp. 106-112.

è riconosciuto il « benefattore e redentore » (p. 197) e dove il giovane povero e istruito viene cooptato alla direzione dell'impresa (p. 14).

Oltre ai protagonisti che, nello svolgimento della vicenda, si susseguono — dal Mastrozzi alla sua seconda moglie, Teresa, al suo giovane collaboratore e poi marito della vedova, Ferdinando, alla figlia del Mastrozzi, Evelina —, rivestono una importanza strategica due figure di preti. Alla morte del titolare l'arciprete consiglia alla vedova di associare il collaboratore del marito « agli utili della fabbrica » (p. 64), mentre in un colloquio tra l'arciprete e don Antonio viene progettato il matrimonio tra la vedova e il giovane direttore, evocando in caso contrario uno scenario di tracollo dell'intera comunità. Tramite l'uso dell'indiretto libero, che enfatizza il crescendo delle varie ipotesi dalle negative alle catastrofiche, viene illustrato in maniera credibile quel potere, discreto ma capillare, esercitato dalle canoniche nei decenni dopo l'Unità:

Che uomo sarebbe il nuovo marito? Se non fosse andato d'accordo con Ferdinando? Se avesse voluto fare da sé, cosa sarebbe stato della fabbrica? Egli poteva non intendersene, esser un guasta mestieri, metter tutto a soquadro. L'opificio poteva averne gran danno, scemare il lavoro, forse cessare affatto, la fabbrica esser chiusa. Quale disastro per Terruzzano! Erano centinaia di famiglie sul lastrico. È vero, è vero, diceva don Placido atterrito; e il solo pensiero d'una simile sciagura gli faceva rizzare i capelli in testa (p. 88).

Anche in *Mastro don Gesualdo* il protagonista è uno dei « vincitori d'oggi », cui accenna la *Prefazione* dei *Malavoglia*, ma alla fine del romanzo, e già prima, egli viene « sorpassato » e l'autore non può che metterne in scena il fallimento perfino nel cuore della figlia, commentandolo con le parole della resa alla fatalità del protagonista stesso:

Ciascuno al mondo cerca il suo interesse, e va per la sua via. Così aveva fatto lui con suo padre, così faceva sua figlia. Così dev'essere. Si metteva il cuore in pace, ma gli restava sempre una spina in cuore. Tutto ciò che aveva fatto e faceva per la sua figliuola l'allontanava appunto da lui ⁶³.

⁶³ G. VERGA, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni 1983, p. 514.

Ben diverso è l'atteggiamento di Evelina nei riguardi del padre, verso il quale nutre un affetto misto d'ammirazione, al punto di idealizzarne le imprese:

Ella lo amava teneramente come padre, e lo ammirava come un eroe. Sapeva ch'egli aveva acquistata una così cospicua posizione col suo lavoro e colla sua intelligenza... ella era venuta formandosi un culto del suo carattere, dell'opera sua (p. 71).

Il comportamento di Evelina rappresenta una forma di adeguamento a questa idealizzazione della figura paterna e si concreta nella rinuncia alla felicità, subito dopo la scambievole confessione d'amore con Ferdinando. La « tremenda lotta » (p. 181) che si combatte nell'intimità della ragazza occupa una notte intera e due sole pagine del romanzo, ma per indurla al sacrificio l'autore è costretto a ricorrere a un *deus ex machina* che impedisca la consumazione dell'adulterio, la dissoluzione di un matrimonio, la crisi della fabbrica, o più semplicemente, la rottura dell'ordine. A decidere Evelina sopravviene il ricordo di « una sentenza del suo professor di morale, vecchio e buon sacerdote »:

« Spesso, care fanciulle — diceva il savio maestro — nella nostra vita ci stanno dinanzi due vie, la via del piacere e la via del dovere. Bisogna scegliere, e molti scelgono quella, ma li uomini dabbene non si scostano mai da questa » (ivi)⁶⁴.

Se la convenienza e la ragionevolezza sono le molle dell'azione dei personaggi, non è permesso alla giovane di sfuggire a una regola ferrea che un prete, don Antonio, aveva allegramente enunciato al nipote, intenzionato a sposarsi solo per amore: « Tutte queste sono corbellerie. Se tu non l'ami ora vuol dire che l'amerai in seguito » (p.

⁶⁴ « Vedete quanto equilibrio abbia la mente di questa giovinetta del Betteloni, che, all'occorrenza, sa trarre profitto dalle « sentenze » (le grige, le noiose, le inascoltate sentenze) del professore di diritti e doveri dell'educatorio! » (B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, I, Bari, Laterza 1967, p. 202). Mai tenero con i preti professori, si veda il giudizio sullo Zanella nello stesso volume (pp. 277-294), il Croce si compiace (forse eccessivamente, ma a ristabilire la realtà ci pensano gli aggettivi tra parentesi) di questa risorsa che placa « il tumulto interno » e allontana « la catastrofe » (ivi).

79). Anche ad Evelina non resta che adeguarsi e confinare il matrimonio d'amore nel dominio fantastico della poesia, attraverso una tecnica di autoconvincimento: « Ma questa era la poesia; la realtà della vita, almeno per lei, era ben diversa » (p. 194). Al contrario delle eroine dei romanzi, ella diviene portavoce del disincanto prima di averne l'esperienza, perché l'autore l'ha fornita in anticipo delle caratteristiche virtuose di rassegnazione, di una « saggezza, ancor tutta veronese, o veneta »⁶⁵, quella stessa borghese accettazione della realtà che l'autore aveva ribadito negli endecasillabi dei *Nuovi versi*:

La rozza realtà mi tocca stringere
La rozza realtà che mi circonda.

La sliricizzazione del linguaggio poetico, che è una costante dei versi betteloniani, ha un equivalente nella prosa dimessa, quasi un resoconto di cronaca, del romanzo, ma quella « intonazione parlata »⁶⁶ che è l'elemento di novità delle raccolte poetiche si appiattisce ulteriormente e l'effetto rasenta la desolazione del quotidiano, cui tendeva l'impersonalità dei narratori veristi e che Betteloni rifiutava, per rivendicare piuttosto un suo verismo appreso dai classici⁶⁷. Se la narrazione di un viaggio e la descrizione di un paesaggio immerso in una giornata di novembre possono essere volutamente grige, formate da frasi che si susseguono con la regolarità e la monotonia di una pioggia autunnale, lo stesso tono non si giustifica per la pausa nell'osteria:

Sorbito il caffè, che Ferdinando spruzzò con poche gocce di acquavite, poiché il cognac non c'era, e pagatone il prezzo, risalirono in carrozza e ripartirono (p. 55).

Fedele alla sua ispirazione antieroica e al suo orizzonte limitato e appagante, Betteloni ha ideato una macchina romanzesca dal moto uniforme anche se insensibile, nella quale il grigiore dello « stile

⁶⁵ Una costante che orienta l'analisi di P. NARDI, *Fogazzaro e la letteratura veneta*, in « Lettere Italiane », XII (1961), p. 437.

⁶⁶ C. CALCATERRA, *Vittorio Betteloni, poeta in lingua parlata*, Verona, Off. Grafiche Mondadori 1942, p. 37.

⁶⁷ Cfr. ancora la sua *Prefazione a Crisantemi*, cit., p. 444.

trasandato e aulico »⁶⁸ sembra creato ad arte per non entusiasmare il lettore e la storia narrata ignora le lacrime e il sangue di quella vissuta; come in un « roccolo » all'antica, nel quale nessun cane farà mai irruzione sfondando le reti o il « paretaio », l'uccellatore può stare nel capanno e rimirare gli uccelli, prigionieri delle sue reti.

5. Quasi per gioco lo scrittore veronese si provò anche come scrittore di teatro con l'atto unico in dialetto veronese *La letera de Roseta* e le « scene veneziane in due atti » *La scelta de Liseta*. Questi messaggi da un passato senza tempo rimandano alla occasione che li ha originati: la recita in villa per puro divertimento degli ospiti⁶⁹; non sono quindi da avvicinare a quella produzione dialettale del secondo Ottocento che, dal bozzettismo al verismo, rappresenta un importante, e talora decisivo, contributo al teatro nazionale. Dal ritratto simpatetico e brillante dell'impiegato che il torinese Vittorio Bersezio appresta con *Le miserie d' Monssù Travet* alle « scene popolari » del napoletano Salvatore Di Giacomo e alla corale trilogia proletaria del *Nost Milan* del milanese Carlo Bertolazzi l'uso del dialetto, per il suo carattere di immediatezza e di unicità, rappresenta l'equivalente del documento umano nella narrativa naturalistica. Anche nel Veneto il teatro affronterà le tematiche del vero a partire dalla tradizione brillante di ambiente urbano, basata sull'uso del dialetto del capoluogo. Tra i più originali testi teatrali della seconda metà dell'Ottocento italiano spiccano quelli dialettali del veneziano Giacinto Gallina, che si inseriscono in questa fioritura e rappresentano inoltre la più compiuta esperienza verista dell'area veneta, anche più significativa perché quasi inconsapevole, negata dal suo autore il cui fondo romantico emerge nelle dichiarazioni di principio, mentre la sua adesione al vero si manifesta invece attraverso i suoi personaggi, sulla scena.

⁶⁸ F. PORTINARI, *Le parabole del reale*, cit., p. 215.

⁶⁹ Si veda il fedele e divertito resoconto che lo stesso Betteloni ne offre in *La commedia e la farsa. Racconto a Lilli* (V. BETTELONI, *Opere*, IV, cit., pp. 201-212); nonostante alcune rappresentazioni pubbliche del 1902 a Milano e a Verona, anche secondo il figlio Giancarlo si trattava di « composizioni teatrali per sale raccolte, per un pubblico quasi familiare » (ivi, *Appendice*, p. 571).

« Il verismo a teatro è stato in gran parte una esercitazione vana »: la dichiarazione di Gallina a Ojetti ⁷⁰ è talmente perentoria da destare il sospetto della provocazione, soprattutto se si considera che proprio gli ultimi testi teatrali di questo autore costituiscono forse le realizzazioni più rispondenti alle caratteristiche di obiettività del verismo in questo campo dell'espressione, certamente le più originali in quanto non debitrice di un precedente letterario come è il caso dei drammi verghiani. La piccola borghesia veneziana, protagonista del teatro di Gallina, ricorda quella lombarda dei romanzi di Emilio De Marchi: gli stessi piccoli uomini prostrati dalle amarezze e dalle difficoltà della vita, sorpresi nel momento della loro sconfitta, definitiva nella narrativa di De Marchi, più sfumata, quando non addirittura capovolta da interventi di conciliazione e riparazione, nel teatro di Gallina; la stessa osservazione partecipe del veneziano esclude qualsiasi impegno di denuncia sociale, che contraddistingue invece la volontà pedagogica del milanese.

Nella stessa intervista dalla quale siamo partiti Gallina ribadisce la sua opposizione al teatro di propaganda, al servizio di una tesi, anche se in un suo personale promemoria egli enuncia un ideale codice morale dello scrittore di teatro, scandito come in un decalogo:

Chiedere l'ispirazione alla verità bella o brutta che sia, meditata negli uomini e nelle cose, coll'animo sgombro da pessimismi e ottimismo preconcepi; avviare l'opera d'arte con un senso umano di benevolenza per tutti, trasfondervi quell'indefesso anelito che anima, affatica, incuora tutti quelli che tendono col pensiero e coll'azione verso un ideale di giustizia e d'amore scambievole; non far mai tregua cogli istinti grossolani, né per certezza di lucri né per vanità di applausi; ammirare ed amare con ragionevole larghezza le grandi opere degli stranieri, ma non sottomettere mai l'arte propria a formule o indirizzi comandati da una critica volubile; restare insomma Italiano nel pensiero, nel sentimento, nel gusto; ecco il mio programma e la mia fede ⁷¹.

⁷⁰ Ancora dalla raccolta di interviste di U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 268

⁷¹ L'importante lettera del 1894 all'amico Riccardo Selvatico, sindaco di Venezia, già autore di due fortunate commedie in dialetto (*La bozeta dell'oggi*, 1871, e *I vicini da festa*, 1876), è pubblicata in appendice a G. GALLINA, *Teatro completo*, XVIII, Milano, Treves 1930, pp. 145-147.

Per un commediografo a Venezia la prima fonte, di riferimento se non d'ispirazione, non poteva che essere il teatro goldoniano, ma per il giovane Gallina, la cui ambizione di adolescente nella Venezia da pochi anni ricongiunta all'Italia era quella di scrivere per il teatro in lingua, nel 1871 una commedia di Goldoni era ancora « un componimento volgare che aveva il sapore nauseabondo della realtà »⁷². Eppure il cammino percorso nella parte creativa della sua non lunga esistenza (1852-1897) ebbe inizio da un recupero del patrimonio goldoniano: dopo la delusione della commedia in lingua, *L'ambizione di un operaio* (1871), il primo vero successo, *Le barufe in famegia* (1872), si basava sulla ripresa della goldoniana *Famiglia dell'antiquario*. Che per queste « barufe » Gallina attingesse anche al vivo patrimonio delle sue esperienze famigliari⁷³ può essere considerato secondario, rispetto alla constatazione di un teatro centrato sul microcosmo famigliare, al cui interno covano, scoppiano e si placano conflitti che riflettono la vita della società del tempo. La crescita di Gallina come autore sta tutta nella sua capacità di mantenere questo angusto punto di osservazione, passando progressivamente dalla « barufa » al conflitto, al dramma. Dal 1872 al 1892, se si guarda ai titoli, Gallina non sposta il suo campo di interesse passando dalle *Barufe in famegia* e *Una famegia in rovina* alla *Famegia del santolo*; all'interno di queste date troviamo tutti i componenti del nucleo famigliare: *Un pare disgrazià* (1872), *El moroso dela nona* e *La chitara del papà* (1875), *Mia fia* (1878), *La mama no mor mai* (1880).

La riscrittura e l'aggiornamento del modello goldoniano delle *Barufe* conservano il brio delle battute, pur nel passaggio a un dialetto meno mimetico e più grammaticalizzato rispetto a quello settecentesco⁷⁴. Nelle commedie che seguono, e confermano il successo di pubblico a Gallina e alla compagnia per la quale esse sono scritte, si perfezionano la duttilità dello strumento linguistico dialettale e un meccanismo teatrale basato sul dosaggio dei caratteri e sull'uso di un

⁷² G. GALLINA, *Teatro veneziano*, VII, Padova, Sacchetto 1887, *Prefazione* (cit. da S. BASILEA, *L'opera di Giacinto Gallina nel teatro italiano*, Bologna, Apollo 1931, p. 31).

⁷³ Lo sosterrà nella sua commemorazione un amico, cfr. P. FAMBRI, *Giacinto Gallina*, in « Nuova Antologia », 16 marzo 1897.

⁷⁴ Cfr. G. FOLENA, *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi 1983, p. 97.

pedale oscillante tra il comico e il patetico. Il presupposto tematico di fondo è una polemica, non ossessiva ma costante, fondata sul contrasto tra vecchio e nuovo, delle generazioni come dei costumi, mentre il modo di vita antico e moderno sono connotati, rispettivamente, come buono e cattivo, o meno buono ⁷⁵. Dalla situazione di partenza, che presenta il conflitto tra la moderna assenza di scrupoli e la generosità d'antico stampo, si arriva alla finale ricomposizione, cioè al trionfo delle virtù tradizionali, attraverso lo scontro centrale che sembrava favorire piuttosto i rapaci rappresentanti del nuovo. Il miracolo si compie grazie alla presenza attiva di un membro anziano della famiglia, le nonne del *Moroso dela nona* e *I oci del cuor* (1879), o anche solo alla sua permanenza simbolica nella memoria dei personaggi, in *La mama no mor mai* ⁷⁶.

Quando, dopo una lunga pausa durante la quale aveva cercato di imprimere una svolta alla sua attività di commediografo tentando il teatro in lingua ⁷⁷, Gallina tornò a quel piccolo mondo, egli parve riassumere, con il personaggio del vecchio gondoliere di *Serenissima* (1891), l'elegia verso un mondo che scompare e la deprecazione per il nuovo che lo sostituisce, simbolizzati dalla gondola e dal vaporetto. Ma è con *La famegia del santolo* (1892) che Gallina arriva al massimo di approfondimento psicologico con il minimo impiego di mezzi teatrali: ancora una famiglia è al centro dell'indagine perché la tragedia si annida al suo interno, anche se non esplose mai. Lo stile franto dei dialoghi si adegua alla sospensione dell'azione, alla povertà dell'intreccio: la tragedia vera è la scoperta non improvvisa, ma per aggiustamenti successivi ⁷⁸, del tradimento, vecchio ormai di molti anni, che il

⁷⁵ Cfr. G. PULLINI, *Il teatro veneto di Giacinto Gallina*, in « Belfagor », IX (1954), p. 410.

⁷⁶ Questa permanenza oltre la morte sembrerebbe confermare l'importanza della prima donna della compagnia Moro Lin, ispiratrice, e successiva interprete, di questi personaggi femminili: dopo la morte di Marianna Moro Lin (1879), il commediografo attraversò una crisi che durò molti anni (cfr. N. MANGINI, *Il teatro dialettale veneto dell'Otto-Novecento*, in M. CORTELAZZO (a cura di), *Guida ai dialetti veneti*, VII, Padova, CLEUP 1985, pp. 231-243).

⁷⁷ Cfr. C. GIACHETTI, *Il teatro naturalista*, in S. D'AMICO (a cura di), *Storia del teatro italiano*, Milano, Bompiani 1936, p. 295.

⁷⁸ Delle messe a fuoco di particolari, e la metafora è plausibile, riferita ad un personaggio che è ottico di professione (cfr. M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, IV, Firenze, Sansoni 1950, p. 287).

protagonista Micel ha subito da parte della moglie e di un amico che continua a frequentare la sua famiglia, ad esserne il « santolo » riverito. La scoperta del personaggio sembra riflettere quella compiuta dall'autore dell'« aspro sapore della verità »⁷⁹, e il linguaggio meno spumeggiante, più reticente, fatto meno di tirate e più di sospensioni, rappresenta l'adeguamento stilistico a queste scoperte.

La figura del vinto, già presente fin dalle prime prove come macchietta del marito-vittima della moglie (in *Una famegia in rovina*), assume con il personaggio di Micel la statura del tipo umano e poetico, incapace di affrontare la competizione e il conflitto sociale e quindi messo da parte⁸⁰: un tipo essenzialmente drammatico, a disagio nelle costrizioni della commedia dialettale regolata sul finale consolatorio. Nonostante la contraddizione segnalata gli ultimi testi di Gallina appartengono di diritto al filone teatrale del verismo italiano per la loro scoperta individuazione dei meccanismi dell'agire umano, dell'interesse e dell'egoismo che ne stanno alla base.

Nella commedia *La base del tuto* (1894) alla battuta del benefico e saggio « nobilemo » Vidal, che « la base de tuto, a sto mondo, xe volerse ben », si oppone la serie di tirate di Giudita, uno dei personaggi che si muovono nei due atti proclamando il contrario, cioè che « i soldi xe la base, i soldi xe el capo essenzial! Altro che storie! »⁸¹. Succede al « nobilemo » di essere subissato dalle ragioni esposte dalla popolana, portavoce di tutta una schiera di parenti o soci, come lei commercianti, strozzini, gabbamondo, pronti a profittare di ogni occasione e convinti che « i soldi, i bezzi » siano misura e fine di ogni cosa, « el capo essenzial, el fondamento de la casa »⁸². Il finale appello retorico, affidato al « nobilemo » Vidal, che auspica un mondo dove regnino giustizia e carità, serve a equilibrare la mancata soluzione del problema morale in un mondo nel quale i poveri restano poveri e le canaglie se la spassano⁸³.

⁷⁹ B. CROCE, *Giacinto Gallina* (1906), in *Letteratura della nuova Italia*, III, cit., p. 146.

⁸⁰ Cfr. G. PULLINI, *Il teatro veneto di Giacinto Gallina*, cit., pp. 414-415 e 423.

⁸¹ G. GALLINA, *La base de tuto*, in *Id.*, *Teatro completo*, XVI, Milano, Treves 1929, p. 110.

⁸² *Ivi*, p. 112.

⁸³ Cfr. P. FAMBRI, *Giacinto Gallina*, art. cit.

Nella *Famegia del santolo* l'analisi dei caratteri risulta da allusioni e reticenze che testimoniano della capacità di introspezione acquisita da Gallina attraverso l'uso del dialetto come risorsa teatrale. In uno scambio di battute tra Giacomo e Micel, i due personaggi, pur confrontandosi su un argomento marginale — la presenza in casa di Micel di una coppia irregolare —, rivelano tutta la loro personalità, la tartufesca ipocrisia del « santolo » e la disarmata bontà del capofamiglia:

GIACOMO. Sempre per casa quella zente gavè! Ve l'ò dito ancora che avendo una tosa...

MICEL. Se savessi, compare, che zente d'oro...

GIACOMO. Sarà...

MICEL. La Gegia no ghe n'à colpa de aver per marìo un remo da galera che l'à messa s'una strada, e se no la trovava Toni chi sa come che la saria finia. Lori no ghe pararia vero de poderze maridar... E pò lu xe una perla de galantomio e de lavorante...

GIACOMO. Mi no digo, savè come la penso... In fondo so socialista anca mi: ma in famegia la moralità bisogna rispetarla... Digo, creature, no gaveva anca un pèr de papusse ⁸⁴?

Dal dialogo dei due interlocutori è chiaro che il padrone di casa effettivo è il « santolo »: egli usa un tono di rampogna al quale corrisponde quello di giustificazione di Micel che in realtà subisce il sopruso. La difesa della morale ufficiale stride nelle parole di chi fa torto da anni alla buona fede dell'amico, mentre non meraviglia il suo accenno al socialismo, ma come un adeguamento ideologico, una ostentazione di facciata. Il paternalismo riaffiora nell'epiteto familiare, « creature », della domanda finale, che è in realtà un ordine mascherato.

La reazione del vinto Micel alla scoperta dell'inganno di cui è stato vittima doppiamente, dato che tutti in famiglia pensavano che fosse a conoscenza della verità ma avesse, per convenienza, deciso di sopportare e tacere, scoppia nel III atto, ma è una reazione risolta con rara economia espressiva, affidata com'è a un solo epiteto che il vecchio

⁸⁴ G. GALLINA, *La famegia del santolo*, in ID., *Teatro completo*, XIV, Milano, Treves 1922, p. 66.

lancia ripetutamente alla moglie: « Vergognosa! »⁸⁵. L'espressione riassume la buona fede tradita e lo sdegno risentito di chi ha subito uno scacco all'interno di un ambiente che riteneva sicuro, inviolabile e inviolato:

MICEL. Ver... ver... vergognosa!... In venticinqu'ani, semo vissui cussì vicini e pur tanto... lontani! Per venticinqu'ani ti ga credesto... che sapesse e che tasesse...⁸⁶

Il rimprovero accorato alla moglie è reso dal tramite della voce di Micel, nel quale la consapevolezza del tempo trascorso non stempera l'offesa, ma la potenzia e la moltiplica nella ripetizione di tanti giorni; la vergogna di scoprire per ultimo che « za lo sa tuta Venezia », come gli rinfaccia il genero, lo condanna a rinnovare il mancato strazio iniziale, come un personaggio pirandelliano *ante litteram*.

Anche la famiglia della *Base de tuto* cela nel suo intimo non poche irregolarità: Lisa è stata sedotta dal figlio del « nobile » Vidal e sposata poi da Carlo⁸⁷, convinto dalla prospettiva di diventare socio in un commercio, tra robivecchi e antiquario, di Giudita, ma egli se la intende con Norma, una strozzina arricchita, che vorrebbe essere madrina della bambina di Lisa. Una situazione che ricorda quella di Gervaise nell'*Assommoir*, ma che, invece di preludere alla degradazione e alla dissoluzione dei personaggi, si stabilizza in una tregua più vicina allo scorrere effettivo della vita nel mondo così com'è. La distanza di

⁸⁵ « *Vergognosa* corrisponderebbe letteralmente a 'svergognata'. Ma l'epiteto dialettale assume — specialmente in questo caso — un significato di rimprovero timido, bonario, quasi adombrato di pudore, aderente così all'intimo carattere del personaggio che lo pronuncia, da riuscire di un'efficacia veramente grande e profonda. Questo è in realtà il punto culminante della commedia, alla rappresentazione della quale — allorché il Benini, con accento d'incomparabile verità, proferiva l'apostrofe ormai famosa — il pubblico, preso e commosso, scoppiava immancabilmente in una scrosciante ovazione. Ora non sarebbe esagerato il dire che in quel *Vergognosa* sia in gran parte racchiusa la ragione della giusta fortuna e della larga notorietà della *Famegia del santolo*. » (Nota del curatore in G. GALLINA, *Teatro completo*, XIV, cit., pp. 140-141).

⁸⁶ Ivi, p. 163.

⁸⁷ La didascalia di presentazione del personaggio recita « vestito con eleganza di maffioso » (Atto I, sc. II), con uno spostamento del significato dell'appellativo nel senso di 'eleganza vistosa', conservato nel Veneto fino agli anni Cinquanta (cfr. A. PRATI, *Voci di gerganti, vagabondi e malviventi studiate nell'origine e nella storia* (1940), Pisa, Giardini 1978, pp. 97-99).

Gallina da Zola si coglie anche nella mancanza di catarsi finale, nell'assenza dello scorno (come in Goldoni), se non del castigo, dei personaggi di Giudita e Norma, l'una che teorizza, come s'è visto, che, non l'amore, ma i soldi sono il fondamento della vita associata e l'altra che ne è la dimostrazione a partire dalla didascalia che la presenta: « vestita con sfarzo, con lusso volgare; cappello con piume, pelliccia, gioielli »⁸⁸. Fin dal suo comparire in scena, ella dispensa le sue sentenze per confermare gli alleati e mettere in guardia gli eventuali avversari:

NORMA. Go per massima che se posso goder mi, voggio che goda anca i altri e me piase vedar dei visi alegri intorno de mi. Co i me ciapa cole bone, i me cava cossa che i voi; quello che no posso tolerar xe l'ingratitude.

GIUDITA. La ga rason, benedeta; meglio diese nemici che un solo ingrato.

NORMA. E pur tropo dele volte diria che far el ben xe peccato mortal.

[...]

NORMA. Chi no me vol no me merita, ma chi no me vol bona me proverà cativa⁸⁹.

Confrontato con queste commedie l'atto unico in dialetto, un veneto di terraferma lontano dal veneziano di Gallina, *El garofolo rosso* di Fogazzaro⁹⁰, presenta uno spaccato di degradazione umana al quale manca per prima la solidarietà del suo autore: l'ambientazione claustrofobica in un ospizio per nobili decaduti, anzi nella stanza di una vecchia morente, genera effetti « di comicità superficiale e di fondamentale tristezza »⁹¹, per non dire di angoscia. Sia i protagonisti, una contessa cieca e il cinico marito, che i personaggi minori esprimono nelle loro battute indifferenza, fasti-

⁸⁸ La tronfia vitalità di questa simpatica canaglia era già stata sottolineata da un recensore: « Norma è una perfezione. Non sarebbe possibile trovare in tutti i suoi discorsi una parola che non ne renda perfettamente il carattere e il mestiere » (G. POZZA, « Corriere della Sera », cit., nella *Nota* del curatore in G. GALLINA, *Teatro completo*, XVI, cit.).

⁸⁹ Ivi, p. 98.

⁹⁰ Pubblicato nella « Lettura » del dicembre 1901, l'atto unico ebbe la prima al milanese teatro Manzoni, senza grande successo, nel febbraio dell'anno successivo.

⁹¹ P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 538.

dio, egoismo verso gli altri, a parte una serva dalla fedeltà quasi canina che resiste agli insulti e ai rimproveri immeritati. Alla notizia della morte della contessa la reazione di un ospite è significativa nella sua mancanza di pietà:

IL CONTE ANSELMO: Cossa xe sto maledeto bordèlo?

LA SIORA GEGIA: La contessa, Conte. La Contessa che more.

IL CONTE ANSELMO: Eh co no gh'è altro! La ga dosent'ani! Crèdele de no morir mai, le done? No ghe mancaria che quela, co sto inferno che ghe xe qua!⁹²

L'uso del dialetto si concreta in una funzione ideologica più che stilistica, di condanna senza simpatia per questi cittadini dei bassifondi morali prima che materiali, perciò l'impressione è quella di trovarsi di fronte a un referto giudiziario più che a un documento umano. Dopo alcuni anni l'autore riprende l'illustrazione già iniziata con i racconti del « libro delle miserie », presentando dei personaggi che la vita ha sconfitto e incattivito, confermandoli in una reciproca sfiducia. Forse la novità della scrittura drammatica, nella quale non c'è posto per riflessioni del narratore, impedisce a Fogazzaro di bilanciare la ferinità dei personaggi, che nel *Garofolo* si esprimono in dialetto, con l'idealismo di cui sono portatori, in un italiano esente da regionalismi, i protagonisti dei suoi romanzi, anche se in questi è costante la presenza di blocchi dialogati. Nell'inferno dell'ospizio sembrano agitarsi delle mummie persecutorie, mentre mancano tanto i ribaldi gaudenti che l'ingenuo ottimista o il disincantato filosofo che mantengono viva, contrastata la scena di Gallina.

All'inizio del nuovo secolo questo testo di Fogazzaro si colloca solo apparentemente nella scia del verismo — quello maggiore dei documenti umani di Verga e Capuana e quello, dialettale ma non minore, delle *barufe* e dei drammi di Gallina —, a conferma, non di un verismo veneto come contraddizione di termini o come ossimoro nel quale un elemento annulli l'altro, ma di una particolare ricezione in ambito veneto delle esperienze letterarie e linguistiche legate al verismo, e più latamente al naturalismo francese, esemplificabile in una

⁹² A. FOGAZZARO, *El garofolo rosso*, in ID., *Scene e prose varie*, cit., p. 30.

sostanziale incomprensione (non solo veneta) della rivoluzione formale verghiana e nell'assunzione della tematica locale veicolata da una patina espressiva dialettale, la cui fortuna è continuata fino ai narratori dei nostri giorni.

IL VERISMO IN TOSCANA E NEL LAZIO

RICCARDO SCRIVANO

IL VERISMO NELL'ITALIA MEDIANA:
ASPETTI LETTERARI

Nel decennio che seguì alla proclamazione di Roma capitale si vennero indirizzando e poi decisamente concentrando nella città idee e personaggi dalle diverse regioni del paese appena unificato e da antichi centri di cultura. Il verismo vi giunse proprio « quando Roma era Bisanzio »¹ o almeno quando si apprestava a diventarlo fondendo nel proprio crogiolo mondi e modi anche assai lontani tra loro. In quella Roma della fine degli anni Settanta e degli anni Ottanta « bizantina » non era soltanto la « Cronaca » omonima: era tutto abbastanza bizantino, che non vuol dire soltanto complicato, intricato, sofisticato e vano, e neppure artificioso, prezioso, elegante, raffinato soltanto, ma anche vario, multiforme, ricco e aperto a una grande molteplicità di sperimentazioni. Quali radici e che respiro poi queste avessero realmente è un altro discorso, così come non è mai stato semplice e deciso stabilire se sotto la superficie, che poteva anche apparire increspata di divari notevoli di gusto e di ideologia, non si

¹ È il titolo, com'è ben noto, dell'articolo che Scipio Slataper scrisse per la seconda edizione del *Libro di Don Chisciotte* di Scarfoglio nella « Voce », 20 aprile 1911. V.lo in S. SLATAPER, *Scritti letterari e critici*, a cura di G. Stuparich, Milano, Mondadori 1956, pp. 216-227. Dopo tanti tentativi di superamento del giudizio severo espresso qui da Slataper, combinato però con tantissimi spunti di grande valore introspeetivo (« Sommaruga... furbissimo ingenuo »; « L'Italia era povera e paurosa;... La letteratura viveva nelle tenebre regionali. Egli l'unificò in Roma... E con questa sanissima coscienza editoriale riuscì a fare la *Bizantina*, la rivista più curiosa del mondo »; « Il vero programma della *Bizantina*: una geniale mondanità, un diletterantismo sensuale, un'eleganza da belle annoiate »; per non ricordare che preterizionalmente l'acutezza di quanto avverte in Scarfoglio), occorre dire che le contraddizioni, le superficialità, le malizie non innocenti che costituiscono la moneta corrente dell'antropologia culturale e no romana di questi anni rilevate da Slataper tornano a parere ben più puntuali di tante posteriori concessioni illusorie.

trovasse un terreno piuttosto unitario e amalgamato. Per restare nel campo delle pubblicazioni periodiche, per esempio, non è né semplice né deciso scorporare del tutto la « Cronaca Bizantina », inventata nell'81 e guidata per quattro anni dal milanese Angelo Sommaruga che aveva alle sue spalle altre esperienze di editoria e di cultura e che aveva davanti un programma ambizioso per il costume intellettuale e sociale, dalla « Rassegna Settimanale », fondata a Firenze al principio del '78 e già sul finire dello stesso anno trasferita a Roma sempre sotto la guida di Franchetti e Sonnino, ma per la cultura letteraria sempre anche sotto il segno di Ferdinando Martini, e dal « Fanfulla della Domenica », diretto dallo stesso Martini dalla fondazione nel luglio del '79 fino all'inizio dell'82, quando lo lasciò a Luigi Capuana, che lo tenne per quasi due anni, continuando esso fino, addirittura, al 1919, per fondare « La Domenica Letteraria » ('82-'85), che non fu molto diversa per scelte e significato, come non lo fu dal « Capitan Fracassa » e dalla sua figliazione « La Domenica del Fracassa » e come neppure lo fu dai contributi culturali-letterari di giornali quali la « Tribuna » (1883) o, poi, il « Corriere di Roma », quindi « di Napoli » con segni, allora sì, finalmente, più marcatamente diversi. Nell'insieme la disponibilità fu un'insegna, anche se di fatto assunse colori diversi in rapporto ad esigenze diverse, ma anche, forse soprattutto, a provenienze diverse.

Per l'appunto in coincidenza col conseguimento dei primi traguardi del verismo, che convoglia il naturalismo dell'orizzonte europeo e il regionalismo da una comune *couché* di realismo che aveva ormai una consolidata tradizione nella cultura letteraria moderna italiana, si aveva una confluenza verso Roma delle iniziative e delle pratiche letterarie a vari livelli, da quello poco letterario, o anche del tutto paraletterario, a quello molto letterario: per la verità si trattava nei due casi degli antipodi di una linea comune di intenti, quelli di una progettualità che privilegiava l'evasione dal reale o addirittura l'invenzione del reale e che, naturalmente, entrava in conflitto o covava un conflitto con tutte le formule ispirate al realismo. Si presti attenzione a certe correnti migratorie di persone e di prodotti della letteratura nel nuovo spazio dell'Italia unita. Mentre Verga consolida il suo approdo a Milano passando da un editore come Brigola a uno come Treves, Sommaruga lascia Milano per Roma, dove avrà per lo meno supposto che i suoi prodotti avessero miglior mercato: e a Roma è passato come deputato dal '74 Martini; con spirito polemico, ma anche

con qualche compiacimento la « Cronaca » inalbererà un motto di Carducci, poco amante di Milano e di quel realismo, e disponibile alla collaborazione. La differenza sociale e politica, ma anche economica e culturale tra Milano e Roma è già stabilita.

Anche nella cultura Milano gioca un ruolo avanzato, di tipo già protoindustriale; Roma un ruolo mondano, di tipo burocratizzante, come avviene anche in politica. A Roma capitale si volgono i politici in cerca di affari e di coinvolgimenti culturali in linea con le mode emergenti; su Roma puntano per quasi tutti gli anni Ottanta i D'Annunzio e gli Scarfoglio, pronti, appena la crisi si accentua, a rifugiarsi a Napoli, che certo ha sofferto di più della perdita del ruolo di capitale, ma che lascia fermentare nel suo seno grandissime risorse culturali dei più diversi livelli. In questo quadro di basso profilo non c'è da stupirsi se posizioni e tensioni anche solo un po' forti si smussano, si fanno sfumate, se si evita di accentuare la diversità e anzi si tende ad assommarle e se si favorisce infine un po' di confusione. Nel cui clima non è facile che nascano opere decisive e durature, per le quali appunto occorrono delle scelte, servono delle sicurezze specialmente nell'atto di fare. Ora, tutte le cose che entrano in gioco nel verismo, come realismo, positivismo, naturalismo e poi regionalismo, provincialismo, dialettalità contro lingua anche, almeno inoltrandosi nei tempi, nel *milieu* romano appaiono subito, ma affievolite dallo stesso combinarsi tra loro cui vengono sottoposte. È naturale che un altro fattore, che pure è proprio anche del verismo, si enfatizzi e prevalga su parecchie di quelle cose: intendo la sperimentazione, che ovviamente si interseca coi tentativi più diversi, anche con vere velleità, e comunque stenta a trovare la propria via autentica e quando l'ha trovata si trova talvolta su tutt'altro terreno.

Così, se è vero che a Roma il termine *verismo* circolò abbastanza presto recato da diverse fonti, non è meno vero che sia molto meno sicuro che cosa si intendesse con esso.

Fin dal '71 un romantico di vecchia scuola, autore di molti drammi storici in versi, Pietro Cossa, dichiarava, come ha rilevato Flora, « in un passo del prologo del *Nerone*, di aderire a quella scuola che piglia le sue leggi dal verismo, tra i primissimi a pronunziare in Italia quella parola »². La sua, tuttavia, era la verità eterna della natura e quella contingente della storia, non aveva alcun rapporto con la realtà effet-

² F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori 1966, p. 279.

tuale e con lo studio della rappresentazione di essa. Né si può dire che avesse qualche peso nell'accezione il realismo come osservazione e restituzione del vero visivo, ma soprattutto sonoro della poesia romanesca belliana, che dal '65-'66 circolava liberamente e che proprio alla fine degli anni Ottanta avrebbe avuto una sistemazione editoriale per le cure del Morandi ³, spia importante di continuazione della presenza di Belli nella cultura romana dal livello della divulgazione a quello della filologia e soprattutto punto di riferimento e anche di suggestioni per altre pratiche, come quelle di Pascarella, che nascevano anche sull'esperienza dello studio veristico del vero, combinato peraltro con una sorta di scivolamento verso il colore che a Roma e fuori aveva avuto altre sperimentazioni (si pensi al D'Annunzio giovane e al Fogazzaro maturo). Ma se anche il realismo belliano poteva serpeggiare, certo non erano interessati e neppure sensibili ad esso i nuovi « conquistatori di Roma » tra anni Settanta e anni Ottanta. Semmai, per costoro poteva avere maggiore incidenza l'eco dei discorsi che si tenevano a Milano ancora sull'onda lunga scapigliata. Angelo Sommaruga ne era certamente un buon mediatore e la sua antica, ormai, « Farfalla » un penetrante strumento, se tra '78 e '80, sotto la direzione del Bignami, si stampa in contemporanea a Milano e a Roma ⁴. Poi per quanto tocca a realismo e naturalismo ebbe una parte primaria colui che ne era la memoria storica, Luigi Capuana, intendo, che se nel soggiorno romano del '75 poco poté operare perché tutto era ancora prematuro, quando vi tornò nell'82, dopo l'esperienza dei tre anni milanesi ('77-'80) e l'ordinamento della sua riflessione cercato con le due serie degli *Studi di letteratura contemporanea* ⁵, era preparato ad un approdo, non con-

³ *I sonetti romaneschi* di G.G. BELLÌ, a cura di L. Morandi, Città di Castello, Lapi 1886-89, in 6 volumi.

⁴ A. CHEMELLO, « La Farfalla » di Angelo Sommaruga. Storia e indici, Roma, Bulzoni 1977, p. 15.

⁵ I serie, Milano, Brigola 1880, II serie, Catania, Giannotta 1882. L'attività critica di Capuana, che molto s'interseca con la sua elaborazione di poetica, è stata attentamente studiata e, dopo il volume di C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza 1970, si dovrà fare riferimento a G. TROMBATORE, *La critica di L. Capuana e la poetica del verismo*, in *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo, Manfredi 1960, pp. 73-106; e ad A. PALERMO, *La formazione critica di L. Capuana*, in « Filologia e Letteratura », IV (1964), pp. 337 sgg.; P. MAZZAMUTO, *Capuana critico militante*, in *Letteratura italiana. I critici*, II, collana diretta da G. Grana, Milano, Marzorati 1969, pp. 965-996; R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi 1969, pp. 322-360; E.

clusivo, ma certamente importante nel suo personale svolgimento, che era anche quello dell'ambiente nel quale si muoveva, in buona misura e comunque con più chiarezza.

Capuana veniva infatti a Roma, come s'è accennato poco fa, per impegnarsi nel « Fanfulla della Domenica », dove venne pubblicando tra '82 e '83 quegli scritti assai vari che nell'85 radunò nella raccolta *Per l'arte* ⁶, che è anche il titolo dello scritto d'apertura del libro, ma che, pur essendo un consuntivo delle proprie vicende intellettuali e delle esperienze recenti romane, fu steso dopo. I saggi dell'82-'83 son molto vari e in primo luogo mostrano il largo ventaglio di curiosità e d'interessi che il Capuana giornalista culturale romano conserva dal passato: cadono sotto la sua penna Sardou, de Pontmartin, Sand, Daudet, Hugo, Dumas, i fratelli Goncourt interpretati dal Lemaitre, una poesia e poi un romanzo giapponesi, un poeta danese. Ma per capire quanto concerne allora, nella sua mente, realismo, naturalismo, verismo sono fondamentali la cauta recensione al *Canto novo* dannunziano (datata 4 giugno '82), dove all'attenta rilevazione del passaggio dalla pura sensazione alla sensualità della forma si allegano con senso restrittivo le ripetizioni di lingua e di stile come spia di un prevalere dell'individualità, e soprattutto gli interventi su Verga, prima complessivamente sulle *Novelle rusticane* (sotto la data 14 gennaio 1883) e poi su *Pane nero* ⁷, con l'esaltazione dell'« onnipotenza della forma », che non è questione di lingua e di grammatica, e con la rilevazione del distacco verghiano nell'osservazione della morale delle Lucie e dei Brasi. A mediare queste cose interviene (7 giugno 1883) il grande amore dichiarato pei *Promessi sposi*, perché il contenuto è « cosa secondaria e indifferente nell'opera d'arte » e perché « trattandosi d'arte, non si dovrebbe parlare che di forma » ⁸.

GHIDETTI, *Introduzione* a L. CAPUANA, *Racconti*, I, Roma, Salerno 1973, pp. IX-LVI; M. POMILIO, *Introduzione* a L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, Bologna, Cappelli 1972; R. PATERNOSTRO, *L. Capuana teorico del verismo. Dalla problematica dei generi letterari alla pratica dell'oggettività*, in « Filologia Moderna », 1982, pp. 97-133; e infine M.L. PATRUNO, *Arte e scienza nella teoria letteraria di L. Capuana*, in *Teorie e forme della letteratura verista. Capuana Verga Betteloni*, Manduria, Lacaita 1985, pp. 29-76.

⁶ Catania, Giannotta 1885.

⁷ Sono i Saggi I e VIII della sezione *Trucioli*, ultima di *Per l'arte*, cit., pp. 169 sgg.

⁸ *Per l'arte*, cit., pp. 5 e 9.

Di tutti questi elementi il saggio *Per l'arte* è una sorta di ripensamento organico e riassuntivo. Vale la pena di osservare in esso alcune cose che sono probabilmente quelle che nelle immediate, anteriori vicinanze egli aveva formulato e sbandierato: che non valevano modelli antichi di prosa per lo scrittore moderno, neppure quella perfetta ma marmorea di Leopardi; che ben poche pagine del raccontare moderno avevano l'evidenza, il colorito, la giustezza d'intonazione e di sentimento, la potenza d'arte, insomma, di quella dei *Malavoglia* dove è mostrata Maruzza sulla sciara ad attendere vanamente il ritorno della barca di Bastianazzo; che il romanzo deve ispirarsi ai costumi contemporanei e che, infine « non ci sarà mai né un romanziere *naturalista*, né un novelliere *verista* il quale abbia tanto coraggio da *inventare* nulla che rassomigli, da lontano, alle continue e terribili assurdità della vita reale »⁹. Ed eccolo, a dimostrazione, snocciolare un fatto, ovvero « documento umano », davvero eccezionale, fortissimo e perfino stravagante, che però niente vale come tale se non viene assunto alla sua vera forma artistica. E' stato osservato dai maggiori interpreti del Capuana¹⁰ che questa forma assoluta e perfetta è una rielaborazione del concetto desanctisiano-demeisiano attuata sotto il segno dell'impersonalità: vero, probabilmente, anche se di conseguenza le qualità e soprattutto le novità del teorico risultano abbastanza mortificate, mentre non ne risente l'efficacia e il mordente del critico che, del resto, è ancor oggi da apprezzare per la vivacità. Certo è che, a questo punto, di suggestione zoliana e forse direttamente di naturalismo non si rintraccia molto nell'atteggiamento teorico capuaniano, tutto appare alleggerito, smorzato, passato attraverso una sorta di medietà che pare desiderosa di evitare ogni brivido. Resta la discorsività, il brio, insomma quella mondanità che si richiede nell'ambiente romano. Risalire al Manzoni per proporre l'esemplarità del Verga verista non era certo una linea intellettuale e operativa molto limpida e conseguente, anche se poteva andar molto bene nel crogiolo romano.

Un contributo di maggior densità sul piano del naturalismo e del verismo il pubblico romano poteva partecipare in alcune delle novelle che Capuana scriveva in questo torno di anni. Quelle della raccolta

⁹ Ivi, p. 104.

¹⁰ Si v. in particolare le opere citate di C.A. Madrignani e R. Bigazzi.

*Homo*¹¹ sono state specialmente valutate come coerenti ad un messaggio di ispirazione naturalistica, da un lato, e veristica, dall'altro, tanto da stabilire una sorta di programmata alternanza perfino nella disposizione delle dieci novelle, naturalistiche nel disegno delle psicologie e veristiche nell'impatto col mondo regionale¹². E certo una novella come *Mostruosità*, scritta nell'81 e pubblicata il 24 luglio nel « Fanfulla della Domenica », tanto psicologicamente intricata (v'è una moglie che tradisce senza ritegno il marito che l'ama e la giustifica; quando poi lui si batte per lei in uno scontro fisico con l'ultimo amante, le parti si invertono, lei lo ama, lui la disprezza), disegnava un caso eccezionale, tale da sollecitare curiosità e discussioni. Un po' meno stimolanti erano *Raffinatezza* (uno scapolo s'incapriccia d'una « bella bruttina », ma al momento di conquistarla rinuncia per cortesia, pietà e, appunto, raffinatezza) e *Evoluzione* (confessione messa per iscritto di un adultero professionista), mentre *Povero dottore!* forse non era che una nuova cottura in salsa siciliana di una suggestione tarchettiana¹³. A queste novelle psicologiche-naturalistiche facevano da contraltare quelle popolari-veristiche come *La mula* (apparsa prima nel primo numero della « Domenica Letteraria », 5 febbraio '82, sotto il titolo *Don Michele*), dove il sordido protagonista piange più la malattia mortale della sua mula che quella della moglie secondo un disegno che è stato avvicinato — ma mi pare frettolosamente — al verghiano *Gli orfani*¹⁴, o come

¹¹ Milano, Brigola 1883. Nello stesso '83 usciva a Roma, presso Sommaruga, la 2ª edizione di *Storia fosca*, che conteneva novelle composte fino all'80, ma che, se costituiva, come scrive GHIDETTI, *Introduzione...*, cit., III, p. 314, « un documento fondamentale della polemica naturalista », doveva apparire stimolante e perfino provocatorio al pubblico romano. Senonché, a trasformare piuttosto che a modificare la situazione, e dunque anche l'offerta di riflessione al pubblico romano, sopraggiungeva nel « Fanfulla della Domenica » del 14 dicembre 1884 l'articolo *Fantasia e Immaginazione* che proclamava senza ambage la supremazia di queste facoltà indispensabili al romanziere moderno su « questa smania di positivismo di studii, di osservazioni, di collezione di fatti ». V. in proposito C.A. MADRIGNANI, *Discussioni sul romanzo naturalista* (in particolare il paragrafo 3, *Romanziere, scienziato dimezzato*), in *Ideologia e narrativa dopo l'unificazione*, Roma, Savelli 1974, pp. 27-54.

¹² V. C.A. MADRIGNANI, *Capuana...*, cit., pp. 186-197.

¹³ Cfr. E. GHIDETTI, *Introduzione...*, cit., I, p. 279 nota 1.

¹⁴ Cfr. C.A. MADRIGNANI, *Capuana...*, cit., pp. 192-193, che con il suo stesso sottolineare la distanza tra la dimensione quasi caricaturale del don Michele capuaniano e la 'pietà' che pervade il racconto verghiano, mostra la sostanziale improponibilità del raffronto, ché al sobrio verismo di Verga s'oppone il paradossale folklore di Capuana.

Comparatico, vicenda forte e atroce del contadino Janu che trucca la moglie e l'amante e ancor prima il bambino frutto della tresca. Questa novella ricevette l'incondizionata ammirazione di Scarfoglio¹⁵ ed è un segno importante dei modi della ricezione delle proposte capuaniiane: un motivo da tragedia greca rivissuto nell'affocato clima del mondo contadino siciliano. Anche nella più tarda raccolta *Ribrezzo* (1885) confluiscono alcune novelle di questo periodo: più scialbe, ma anche più mondane, *Gelosia* (dal « Fanfulla della Domenica », 13 maggio '83) e *Adorata* (nello stesso « Fanfulla », 8 giugno '84), più curiosa ed estrema, *Precocità* (dalla « Tribuna », 8 dicembre '84), una bambina che s'innamora dello zio e, quando si vede per forza di cose respinta, ne muore. Altrimenti significativa per forte presa e taglio vigoroso è, invece, *Anime in pena* (dal « Fanfulla », 18 e 25 novembre 1883), amara vicenda d'una malmaritata, succuba d'una sviscerata passione del marito cui finisce col ribellarsi, tradirlo e venirne uccisa: dramma psicologico tutto svolto sullo sfondo d'una colorata meridionalità¹⁶.

Casi psicologici estremi, rari e innaturali perfino, e intenso colore locale, con atti definitivi e atroci, dunque! Capuana, che è certamente un narratore abile e sicuro di sé, perfino troppo sicuro, sempre bene aggiornato su tutto, trucchi compresi, limita deliberatamente gli elementi naturalistici all'orizzonte dello scavo psicologico, accantonando l'impalcatura teorica scientificizzante, ereditarietà, *milieu* sociale, e trasformando il concetto zoliano dell'impersonalità e dell'opera che cresce da sé in totalità della forma, nella nozione dell'opera come organismo autosufficiente; d'altro canto gli aspetti del costume locale, regionale, paesano, acquisiscono tonalità piuttosto folkloriche che di veristica sobrietà. Era la personale evoluzione di Capuana, certamente, della quale occorre registrare un singolare incontro con l'atmosfera romana di questi anni che fonde in sé istanze e materiali molto vari, naturalmente alterandoli con lo smussarli, infine anche impoverirli.

¹⁵ Nella recensione a *Homo!* pubblicata nella « Domenica Letteraria », 17 giugno 1883 e rifluita poi nel *Libro di Don Chisciotte* (cfr. C.A. MADRIGNANI, *Capuana...*, cit., p. 194 e nota 30, e E. GHIDETTI, *Introduzione...*, cit., II, 1974, p. 181 nota 1).

¹⁶ Com'è noto, Capuana procedette a molte sostituzioni e rimpasti della sua produzione novellistica, sicché in successive edizioni di singole raccolte certe novelle furono escluse e altre incluse. L'approdo più organico per la produzione di questo periodo, e tuttavia non senza esclusioni, sono le raccolte *Le appassionate* (1893) e *Le paesane* (1894), che deliberatamente separavano naturalismo da verismo, o se si vuol meglio psicologismo da folklore.

Nella storia di Capuana il momento romano è abbastanza circoscritto, ma questo non vuol dire che la sua lezione di impasti e mescolamenti non sia recepita e praticata. In questo modo Roma resta un crogiolo dal quale potranno venire fuori, o addirittura già stanno venendo, opere di autori diversi: la deformazione folkloristica del verismo del giovane D'Annunzio, ad esempio, o la acuminata penetrazione della mente femminile del Chelli.

Sicché, come il naturalismo non costituisce nella Roma tra fine degli anni Settanta e inizio degli Ottanta un terreno fermo e assodato, e anzi per certi aspetti appare perfino troppo consumato e semmai da rivitalizzare con altre sostanze, così il verismo, che si segnala anche direttamente con comparse frequenti nei periodici romani di pezzi verghiani¹⁷, resta assai lontano dalla versione autentica di questi, che sono in fondo irripetibili. Peraltro delle due tendenze, come s'è constatato, abbastanza individuate per se stesse fin da allora, si faceva un gran parlare almeno in rapporto alla comune radice che avevano nel realismo. Una delle più sonore trombe che risuonarono a Roma in quel tempo fu quella di Ferdinando Martini, al centro, come s'è accennato, di non poche vicende del giornalismo romano. A Roma Martini si trovò benissimo e senza parere, con buona pace di bizantini ed altri esotici, orientò con quella sua facilità di discorso e mondanità dei modi più direttamente il gusto del momento e alla fine governò più incisivamente l'opinione corrente. Occorre pertanto fare un piccolo

¹⁷ Unicamente per un orientamento sommario si considerino i seguenti dati relativi alla pubblicazione in periodici romani di novelle verghiane confluite poi nei suoi diversi volumi: in *Vita dei campi* (1880) entrano dal « Fanfulla » *Rosso Malpelo* e dal « Fanfulla della Domenica » *Fantasticheria*, *Cavalleria rusticana*, *Guerra di santi*, *Pentolaccia*; tra le *Novelle rustiche* (1883) dalla « Rassegna Settimanale » *Malaria*, *Il reverendo*, *Don Lucciu Papa*, *La roba*, dal « Fanfulla della Domenica » *I galantuomini* e la *Storia dell'asino di San Giuseppe*, dalla « Domenica Letteraria » *Libertà*; in *Per le vie* (1883) confluiscono dal « Fanfulla della Domenica » *Gelosia*, *Camerati*, *Via crucis*, *Il bastione di Monforte*, dalla « Domenica Letteraria » *Il canarino del n. 15*, dalla « Cronaca Bizantina » *Conforti*; in *Drammi intimi* (1884) entra *La chiave d'oro* dalla « Domenica Letteraria »; e ancora in *Vagabondaggio* (1887) dal « Fanfulla della domenica » la novella omonima, la cui prima parte era intitolata, *Come Nanni rimase orfano*, *Artisti da strapazzo*, *Il maestro dei ragazzi*, *Un processo*, *Il segno d'amore*, *Il bell'Armando*, *Lacrymae rerum*. Per una verifica di questi dati e il loro inserimento nel contesto del lavoro di Verga si ricorra ora alle *Note ai testi* dell'ed. di G. VERGA, *Tutte le novelle*, Introduzione, testo e note a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979; e si v. anche R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi 1975.

passo indietro per seguire il Martini da Firenze a Roma e dalla « Rassegna Settimanale » al « Fanfulla della Domenica » e alla « Domenica Letteraria ».

Anche nel bagaglio intellettuale di Martini v'erano frammenti almeno della discussione sul reale e sul vero che aveva abbastanza dilagato sulle pagine della « Rassegna Settimanale » e che stava a cuore certamente ai politici, e padroni della rivista, Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino. Nume tutelare di questo insieme di interessi era Pasquale Villari che con le *Lettere meridionali*, apparse sparsamente dal '75 e radunate sotto tale titolo nel '78, aveva spronato molte iniziative sfociate infine in opere famose come quella dei due direttori sulla *Sicilia nel 1876* e quelle di Jessie White Mario, *La miseria di Napoli* (1877) e di Renato Fucini, *Napoli a occhio nudo* (1878). D'altronde questi esiti fruttificavano su un terreno fortemente impastato di reale e di vero e basterà rinviare alle connessioni che da subito furono viste o almeno suggerite tra un Fucini e i macchiaioli per avere sentore di quanto tali impostazioni dei fatti artistici pesassero sugli indirizzi generali e così sulle scelte personali. Per la verità resta più che attendibile quello che annotava puntualmente Francesco Flora fin dal 1940: « Fu giustamente messo in rilievo il suo [di Fucini] impressionismo, ma forse l'averlo apparentato ai pittori macchiaioli da Signorini a Fattori, da Lega a Cabianca, a Barbarino, coi quali il Fucini ebbe dimestichezza maggiore che non coi letterati, ha generato una insistenza eccessiva sul suo *plein-air*, prendendo troppo alla lettera il paragone della sua prosa con l'arte di quei pittori. Più esatta, sebbene anch'essa metaforica, l'asserzione che i suoi bozzetti partono sempre da quella 'macchia', a proposito della quale Adriano Cecioni disse che lo studio della forma e dei particolari ha l'ufficio di render conto delle parti che sono in essa »¹⁸. A questa penetrante osservazione sulla consistenza e sui limiti del rapporto macchiaioli-Fucini, che nasce ovviamente dal sentimento diffuso d'una comune matrice culturale, Flora faceva seguire l'altra considerazione precisa che « a ragione fu respinto il paragone

¹⁸ F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, V, *Il secondo Ottocento e il Novecento*, Milano, Mondadori 1966, 15^a ed., p. 469. Per una visione complessiva della cultura dei macchiaioli è fondamentale il catalogo della mostra fiorentina del 1976, *I macchiaioli*, Firenze, Centro Di. Cat. 70 1976 (specie il saggio di S. PINTO, *I macchiaioli nella cultura toscana del Risorgimento*, pp. 39-58).

del tutto improprio tra Fucini e Verga », che è quanto dire che non basta discorrere di reale e di vero per esser dentro al realismo e al verismo. Una ambizione, magari abbastanza ironica, di 'vero' manifestava per esempio anche il Collodi almeno in alcuni dei racconti che sarebbero diventati le *Macchiette* (1ª edizione 1880), come *La storia di un furbo* (sottotitolo, *Ricordi presi dal vero*) pubblicato nell'« Io Fanfulla. Almanacco per il 1876 », Roma 1876, o *Uno scandalo* (sottotitolo, *Racconto morale*), pubblicato nello stesso « Almanacco » nel '79, ma in un groviglio di vero/umoristico praticamente inestricabile ¹⁹.

Per Collodi come per Fucini (specie per il narratore delle *Veglie di Neri*, 1884, che costituiscono indubbiamente una definizione del genere « bozzetto » e quindi battono una via ben diversa da quella praticata nel '72 coi *Cento sonetti in vernacolo pisano* dove l'esperimento sul 'vero' era unicamente linguistico) contava soprattutto il 'vero' manzoniano, cui come scrittori toscani erano ben sensibili e cui restarono fedeli anche in opere più tarde composte quando ormai il verismo aveva subito tutte le deformazioni e le poetiche vigenti inalberavano altri vessilli. Questi vari 'veri' costituivano anche il bagaglio di materiali d'uso di Martini, nei cui discorsi però scivolavano verso significazioni più complesse e non tanto inavvertitamente intese a unificare contrasti apparenti o veri. Già Flora ha sottolineato un passo del tardo volume di Martini, *Confessioni e ricordi* (1920), dove compare questa coscienza di amalgamazione di contrari: « Poco innanzi [la pubblicazione del « Fanfulla della Domenica »] era cominciata e allora ferveva una di quelle inutili, incruente battaglie, nelle quali da secoli gl'Italiani godono e si deliziano. Veristi e idealisti, divisi piuttosto dalla barbara diversità del nome che dalla contraddizione di tecniche ponderate, gli uni contro gli altri in ischiera, si scagliavano a vicenda epifonemi ed opuscoli » ²⁰. È ben possibile che a distanza di tempo le cose si siano un poco appiattite nella memoria di Martini, ma non tanto, ché, a parte le escandescenze verbali e il girotondo delle posizioni, erano già abbastanza piatte nei fatti. Sullo sfondo di questa moderazione e

¹⁹ Si v. la « Nota introduttiva » di D. Marcheschi a C. COLLODI, *Macchiette*, ed. anast., Lucca, Pacini Fazzi 1989.

²⁰ F. FLORA, *Storia...*, cit., p. 484. Il profilo di F. Martini dettato qui, pp. 482-496, è per gusto e per qualità critica il migliore che lo scrittore fiorentino abbia avuto e rivela bene le mediazioni che riuscì ad operare la sua disincantata visione delle cose.

piattezza Martini, pieno di buon senso e di abile gradevolezza del discorrere senza rigidità a costo di non affrontare mai il vero problema critico, come sottolineò Benedetto Croce ²¹, poteva agevolmente brillare toccando tutti gli argomenti di moda, tra i quali appunto il realismo nell'arte, affrontato fin dal primo numero della « Rassegna Settimanale » sia pure solo in sede di recensione, e i suoi derivati, naturalismo e verismo, oppure i suoi opposti a cominciare dall'idealismo.

Nel muoversi tra « Rassegna Settimanale », « Fanfulla della Domenica » e « Domenica Letteraria », Ferdinando Martini restava abbastanza simile a se stesso: è vero che gli anni in questione sono pochi, cinque scarsi in tutto dal 1878 all'82, ma sia i personaggi che vengono al proscenio della vita romana di questi anni, sia le opere che vengono comparando come i problemi che vengono trattati e le idee che vengono circolando, sono vari e meriterebbero dei chiarimenti, delle prese di posizione oltre che delle discussioni più che un poco inconclusive. È vero anche che Martini è prima di tutto il direttore di questi periodici e deve dunque renderli accetti al pubblico, ma l'accumulo indistinto pare un vero programma ideologico, che è certo di ispirazione laica e borghese, tanto è vero che l'improvviso abbandono della « Domenica Letteraria » nell'82 fu probabile conseguenza delle voci corse circa la vendita della testata a gruppi finanziari clericali ²². L'attività di Martini in quei periodici e la fisionomia complessiva di questi sono state delineate nei contorni e nella sostanza rispettivamente da Bigazzi per la « Rassegna Settimanale », da Arrighi per il « Fanfulla della Domenica » e da Madrignani per « La Domenica Letteraria » e non è dunque qui il caso di ritracciare linee di vicende ben note ²³: basterà sottolineare che, a parte le molte occasioni di deviazione fino ai limiti della dispersione e della dissipazione, in Martini, come nei suoi collaboratori, da Arcoleo a Torraca a Capuana, per nominare solo i personaggi di maggior spicco, resta fissa l'idea dell'opera d'arte come

²¹ In *Letteratura della nuova Italia*, III, Bari, Laterza 1915, p. 137.

²² R. MELIS, *La bella stagione del Verga*, Catania, Fondazione Verga 1990, pp. 105-106.

²³ R. BIGAZZI, *I colori...*, cit., pp. 248-267; P. ARRIGHI, *Le verisme dans la prose narrative italienne*, Paris, Boivin 1937, pp. 459-469; C.A. MADRIGNANI, « *La Domenica Letteraria* » di F. Martini e A. Sommaruga, Roma, Bulzoni 1978. Per la « Rassegna Settimanale » è ora molto utile anche R. MELIS, *La bella stagione...*, cit., sottotitolo *Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, specie pp. 95-225.

fatto autonomo, nella sua realtà obiettiva e circostanziata, idea bene insediata in una sua *couche* desanctisiana; non è il caso di Martini, ma anche il concetto di impersonalità tende a ricoverarsi dentro a tali contorni, così come la verosimiglianza prevale sul vero. È proprio in quest'ultima direzione che s'apre la via, per contrario, alla trattazione di casi estremi, anormali, come unico rimedio per sfuggire alla tirannia del verosimile: via che Zola e zoliani hanno già praticato, ma che non tarderà ad accogliere con favore quelle deformazioni che finiscono col privilegiare il folklore.

Fra tanto forti condizionamenti vicendevoli non v'è alcuna possibilità che una posizione si chiarisca a forza di praticarla, puntando su di essa, in qualche modo separandola da un contesto in cui tutto fa brodo: discorrere di moralità nell'arte serve a far percepire, sia pure in negativo, le trame del naturalismo; pensare l'arte come qualcosa che evade dalla realtà vale a mostrare come essa possa spezzare le leggi della natura o almeno come quest'ultima meriti attenzione o soprattutto quando pervenga ai limiti di rottura e alla catastrofe; la distinzione martiniana tra veristi e idealisti, che recano ambedue il marchio della comune origine romantica, appare attenuata proprio perché gli uni e gli altri si valgono degli stessi materiali, neppure con diverse finalità, ma semmai ad un punto diverso di solidificazione; l'altra distinzione, che Capuana viene elaborando e che proporrà definitivamente assai più tardi, tra naturalismo come traduzione del mondo cittadino e della psicologia del borghese e verismo come rappresentazione del mondo paesano e contadino, ha apparenza di maggior consistenza, ma è certamente una limitazione di orizzonte. Insomma, quando si pensano i fatti romani tra gli anni '70 e gli '80, si vedono bensì calati in un crogiolo, che però non è capace di arrivare ad un reale punto di fusione: per questo i periodici nei quali si discutono i problemi di questi anni risultano così poco diversi tra loro, per questo le figure che paiono identificare una posizione meglio definita si trovano col passare di qualche tempo su posizioni opposte o quasi e comunque compromesse in un intrico di fattori contrastanti, per questo infine le personalità per ora solo emergenti e che in seguito domineranno la scena e non solo quella romana compiranno delle scelte muovendo dal dare connotazione diversa agli stessi elementi che hanno sperimentato in questa fase.

Quest'ultima dimensione è quella nella quale si riconoscono pienamente D'Annunzio e Scarfoglio, al di qua almeno di tutte le molte e profonde differenze che le loro personalità riveleranno nel seguito. Del D'Annunzio ragazzo che, lasciate le sicure rive carducciane del *Primo vere*, approda fin dall'80 alla notorietà altra che gli può offrire il « Fanfulla » con le prose abruzzesi, « Cincinnato » e « Toto » che sono base delle susseguenti, sommarughiane, raccolte di *Terra vergine* (1882) e del *Libro delle vergini* ('84), poco e nulla v'è da dire rispetto al notissimo e provatissimo che si sa ²⁴. Tuttavia mi pare da segnalare ancora oggi per la visione che di questo D'Annunzio offre nel contesto dell'affacciarsi del verismo nella Roma bizantina la lettura di Arrighi ²⁵, che imposta tutto il discorso che la critica ha poi svolto: rapporto della scrittura di D'Annunzio con la pittura di Michetti (da uno spunto della recensione di Filippo Turati apparsa nella « Farfalla », 7 maggio 1882); influenza di Verga in molti racconti di *Terra vergine*; modello zoliano attivo soprattutto nel racconto *Le vergini*, primo del *Libro delle vergini*; maturazione nel *San Pantaleone* dell'accostamento vita umana-vita animale-vita vegetale, dell'attenzione ai dettagli descrittivi, alla cultura popolare e al dialetto, e dall'osservazione della « *vérité actuelle et locale* ». Nelle pagine dell'Arrighi affiora anche la tendenza dannunziana ad evidenziare « l'horreur de la difformité », che viene lasciata cadere,

²⁴ Sul D'Annunzio bizantino, ovvero anche e soprattutto naturalista e verista, la bibliografia è estesissima, sia la specifica, sia quella generale che deve cominciare forzatamente da lì. Basti qui rinviare all'ed. di *Terra vergine*, con un saggio di P. GIBELLINI (*Natura e cultura nel 'verismo' dannunziano*), Milano, Mondadori 1981, e a quella del *Libro delle vergini*, da me curata, ivi, 1980. Sul motivo della deformazione della natura derivo spunti dal mio saggio *Appunti su D'A. novelliere dal San Pantaleone alla Novelle della Pescara*, in G. D'A., *il testo e la sua elaborazione*, « Quaderni Dannunziani », 1977, 5-6, pp. 247-261. Si v. anche *D'A. giovane e il verismo. Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani 1979, e da ultimo F. NICOLOSI, *Esordio narrativo di G. D'A.*, in *La narrativa italiana tra Otto e Novecento. Verga D'Annunzio Pirandello*, Chieti, Vecchio Faggio 1991, pp. 121-150.

²⁵ Op. cit., pp. 381-395. Arrighi sottolinea, per respingerla, un'altra idea di Turati espressa nella recensione menzionata: che, lo sappia o no, l'autore dava voce ai paria sociali, esprimeva « l'arte santa della rivoluzione ». Equivoco destinato a grande fortuna quello di Turati, fino al giudizio favorevole di Gramsci sul futurismo, ma, com'è troppo noto, senza alcun fondamento: naturalisti e veristi italiani furono generalmente uomini di destra o conservatori, comunque, anche Sonnino e Franchetti e in generale i « rassegnati » (cfr. R. MELIS, op. cit., p. 107).

ma che è invece una notazione che porta al cuore del D'Annunzio verista in apparenza, antiverista nel profondo anche in questo momento della sua storia. Non ci vuol molto ad avvertire, infatti, che in questa tendenza alla deformazione hanno luogo l'esplosione della natura, il trionfo dei sensi e della sensualità, la moltiplicazione dei valori semantici del linguaggio. Se si aggiunge la constatazione che l'autore, comparando in prima persona con una buona frequenza, sconfigge apertamente e clamorosamente il principio dell'impersonalità, si ha un po' più chiaro il senso di questa stagione veristico/naturalistica. Cui tuttavia va fatta seguire immediatamente un'altra considerazione di grande portata per cogliere la personalità di D'Annunzio: che cioè non si entra nella grande macchina che è il *Piacere* (1889), dove dall'interno dell'incontro con la realtà (si tratti di descrizioni di paesaggi urbani o naturali, oppure di rilevazione di gesti umani, di individui o di gruppi) si registra uno slittamento di questa verso l'inquadramento personale, l'alterazione e la deformazione, che comporta talvolta anche un giudizio di chi vede e racconta su cose e persone, senza passare attraverso la pratica accumulata da *Terra vergine* in poi. Si può dire anzi di più, che l'acquisizione di visione e di linguaggio compiuta allora si prolunga e matura in molta narrativa successiva, attraverso il *Giovanni Episcopo* e l'*Innocente* fino al *Trionfo della morte*, specie nella sua fase elaborativa tanto tormentata. E non sono implicati solo paesaggismo e descrittivismo dettagliato, bensì anche la rappresentazione/partecipazione di stati d'animo che stringono in un singolare rapporto personaggi/autori. Comunque sia estesa questa sedimentazione, certo è che essa muove da una situazione nella quale il naturalismo, magari solo o più fortemente nella sua versione di verismo, c'è, ma solamente per destinarlo ad altro, respingerlo nelle sue finalità e in fondo sbriciolarlo.

Il verismo ha a Roma anche altre comparse, come in *Cicuta*, terza raccolta di « racconti abruzzesi » di Domenico Ciampoli, e nel *Processo di Frine* di Edoardo Scarfoglio, libri ambedue provenienti dal laboratorio sommarughiano sempre aperto a tutte le esperienze. Ciampoli aveva già pubblicato alcuni libri d'argomento abruzzese e due raccolte di racconti, *Racconti abruzzesi* (1880) appunto e *Trece nere* ('82), presso Treves. Una comune atmosfera verghiana vi circolava, scaldata anche un poco da un sincero interesse tra sociale e folklorico per le cose

d'Abruzzo. Nell'84 *Cicuta* confermava tale atmosfera e anzi l'accentuava, come è stato di recente avvertito²⁶, con l'immissione d'una corrente capuaniana, ch  tutte donne avevano al centro questi nuovi racconti, « vittime fragili, buone e innocenti, fanciulle orfane, povere e ammalate, ragazze sfruttate e violentate, bambine costrette a mendicare, ... vittime d'una ostilit , e perfino d'una crudelt  non solo di individui spietati, ma dell'intero villaggio » immerse in un pessimismo che richiama la raccolta *Homo* di Capuana. Chi annota queste cose, ha cura per  di osservare anche che tra tanti strazi dichiarati veri circolava ancora molto patetismo romantico non propriamente veristico²⁷. Nel *Processo di Frine* apparso anch'esso nell'84, invece, tutt'altro era il registro di fondo e gli esiti effettivi, ch  Scarfoglio, pur avvertito prossimo al D'Annunzio di *Terra vergine* per taglio narrativo e linguaggio,   di fatto gi  un passo oltre D'Annunzio (« dannunziano che non   passato attraverso D'Annunzio », lo defin  icasticamente Luigi Russo²⁸) e magari un po' meno verghiano e un po' pi  capuaniano. Infatti, se nel racconto che d  il titolo alla raccolta la chiave   un certo tono beffardo e sarcastico in quell'esaltazione della sensualit  come naturalit  che governa la mente degli uomini, e dei giudici nel caso, in *Brutta gente* e anche nella *Seconda incarnazione di Figaro*   la paradossale potenza dell'illusione a trionfare e in *Ponte Galera*   la brutalit  ad avere il sopravvento sulla stessa naturalit . N  si dovr  dimenticare il grande spazio reale e morale che occupa nella Roma di allora *Il libro di Don Chisciotte* (Sommaruga, '85), che se non grande per valore critico, lo   certamente come rappresentativo di una situazione culturale ben circoscritta proprio in quanto Scarfoglio la interpretava a suo modo, tra Carducci, che finalmente d  uno spessore nazionale al paese attraverso i buoni uffici di Sommaruga, e D'Annunzio, che rid  all'Italia una poesia universale. Come scrive egli stesso ripensando quei tempi nel presentare la seconda edizione del libro (1911):

Un movimento letterario s'inizia con la popolarizzazione e con la nazionalizzazione della poesia carducciana in un paese appestato dalle

²⁶ V. D. REDAELLI, *Introduzione e Profilo bio-bibliografico* a D. CIAMPOLI, *Treccene*, Chieti, Vecchio Faggio 1990, p. 23 (da qui anche la citaz. che segue). Cfr. anche P. GIBELLINI, *Natura e cultura...*, cit., p. 29, nota 11.

²⁷ V. D. REDAELLI, *Introduzione...*, cit., p. 23.

²⁸ *I narratori (1850-1857)*, Milano, Principato 19583, p. 156.

forme inferiori del romanticismo e della imitazione francese, e si chiude con l'esplosione di Gabriele d'Annunzio che porta la magnificenza del suo bizantinismo in tutto il mondo civile, è cosa degna d'un certo rispetto ²⁹.

Con questo il verismo, pura variante del naturalismo francese, è messo da parte e, se non viene proprio liquidato, è perché insomma qualcosa c'è stato sia pure di provinciale, di mediocre o bassa letteratura. C'è stata, in primo luogo, Matilde Serao, che a Roma dall'82, subito redattrice del « Capitan Fracassa », largamente accreditata dal direttore Luigi Arnaldo Vassallo, più noto come Gandolin e anche più noto come burbero arbitro del giornalismo romano per il ritratto che ne tratteggiò proprio Scarfoglio ³⁰, recava con sé una esperienza autentica di osservazione ' dal vero ' (che era il fortunato titolo di uno dei suoi primi libri sulla realtà e la società napoletane, ma stampato a Milano, Perussia e Quadrio 1879). Senonché era proprio da questa diretta sperimentazione di realtà da trasferire sulla pagina che la Serao a Roma si veniva staccando coi romanzi « romani », *La conquista di Roma*, (Firenze, Barbera 1885) e *Vita e avventure di Riccardo Joanna* (Milano, Galli 1887). Come e perché ciò accadesse non è qui il luogo per mostrare ³¹, ma va almeno considerato che il verismo della Serao giovane poco aveva a che fare con le teorie e gli stessi modelli che ne erano proposti in Italia e in Europa. Il che si può anche affermare per un'altra figura rilevata, lo scapigliato piemontese Giovanni Faldella, deputato nazionale dall'81, ma già dall'80 illustratore di Roma nel

²⁹ Napoli, Il Mattino 1911, p. 8: questa presentazione è ampiamente riprodotta da F. FLORA, *Storia...*, cit., pp. 503-504.

³⁰ Nella « Cronaca Bizantina » del 1883 e citato anche da F. FLORA, *Storia...*, cit., p. 508. Si può rammentare che Gandolin fu scrittore in proprio della famosa *Famiglia de' Tappetti* (1903), tutta impastata d'un verismo che consiste soprattutto nella miserabilità d'un ambiente e di personaggi non da compiangere, ma da deridere. Gandolin fu figura di notevole successo nel giornalismo (dopo l'uscita dal « Capitan Fracassa » fondò a Roma il quotidiano « Don Chisciotte », 1887) e nel teatro (i suoi *Dodici monologhi* furono un cavallo di battaglia di Ermete Novelli), ma fu anche romanziere e novelliere.

³¹ Si cfr. in proposito R. GIGLIO, *Introduzione a M. SERAO, Vita e avventure di Riccardo Joanna*, Chieti, Vecchio Faggio 1992, pp. 6-8. Ora, infine, ma svolto sul versante opposto, il capitolo, *La conquista di Roma: le due nature dell'estetismo*, compreso nel libro di G. OLIVA, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia 1992, pp. 50-59.

Viaggio a Roma senza vedere il papa che ha un ulteriore affondo nell'82 con *Roma borghese. Assaggiature*, pubblicato da Sommaruga, con buona pace di Carducci che nel '77 gli aveva scritto: « Io credo che Ella sia il più potente e vero rappresentante del vero nella odierna prosa narrativa, descrittiva e di fantasia »³². Il vero di *A Vienna* e di *Figurine*, le opere cui alludeva Carducci, è senza rapporti con la riflessione sul verismo e tale risulta anche in *Roma borghese*, dove anzi uno scoperto gusto caricaturale, una sorta di camuffamento carnevalesco altera liberatamente i contorni della realtà.

Insomma, anche questi casi devianti o separati, come quelli che ne compivano l'esperienza per ripudiarla deformandolo, collocavano il verismo, e così il naturalismo, nel gran crogiolo che s'è detto fin da principio, nella presunzione che solo nel mescolamento si trovasse una ragione di vita, ovvero di successo presso un pubblico che doveva allargarsi o la letteratura, e non solo quella coltivata col giornalismo, moriva. Comunque si torni a distendere il percorso che letteratura e giornalismo compirono nella Roma bizantina, la conclusione, pur tra episodi vari e contrastanti e anche con rilevazioni particolari ulteriori, non può che confermare quello che criticamente è acquisito da tempo, per esempio in queste affermazioni sintetiche della Scarano:

Manca, sia alla « Cronaca Bizantina » che alle altre riviste romane, un definito edificio di idee intorno al quale si imposti e si organizzi un'azione coerente e decisa; e non di rado alcune prese di posizione a indeterminati slanci giovanili, ad una velleità polemica priva di precisi obiettivi.

Forse questa imputazione di giovanilità s'attaglia meglio alla « Cronaca » che alle altre riviste e certamente la « Rassegna Settimanale » aveva un obiettivo centrale e chiaro, quello di un moderatismo modernizzante in politica sociale come in cultura; per cui nell'insieme la valutazione secondo la quale la pratica del giornalismo culturale prevale sulla scelta di una particolare poetica e di atteggiamenti ideologici e filosofici di ben ferme basi si adatta soprattutto alla personalità di Martini, che peraltro è il più attivo e quello che meglio s'impone su di una scena di per sé molto

³² G. CARDUCCI, *Lettere*, Bologna, Zanichelli 1947, vol. XI, p. 8.

mobile e molto indefinita. È allora naturale che quando si cerca di dare un fondamento più solido al naturalismo/verismo, che pur circola e si manifesta pur intrecciato con altre cose, si deve riconoscere che non esiste:

Va notato che la loro [dei 'bizantini', nella lettera del testo, ma mi par ovvio estendere il discorso all'ambiente in generale] adesione al positivismo è in realtà alquanto acritica: non pare infatti individuabile nei loro scritti una conoscenza diretta e approfondita dei principali testi del positivismo italiano e straniero; si tratta in genere di concetti attinti di seconda mano e ormai non più operanti sul piano teorico. Non è nella filosofia positivista intesa come globale visione della realtà, bensì in certi generalissimi principi di essa ormai diffusi in una generale atmosfera di cultura, che i "bizantini" trovano un appoggio teorico apparentemente solido, ma in realtà molto vago, poiché, così come viene utilizzato da essi, il positivismo da metodo di conoscenza è divenuto una serie di verità indiscusse, da posizione speculativa atteggiamento psicologico³³.

Per quel che tocca direttamente Martini, valgono, all'altezza della direzione della « Domenica Letteraria », le rilevazioni che ne ha tratto Madrignani in tutte e due le direzioni qui contemplate, quella della scelta culturale generale e quella più strettamente filosofica:

Come direttore di riviste Martini fu sempre in difficoltà; il suo empirismo, discretamente velato dall'ironia, non aveva una sufficiente forza di orientamento, che potesse fare le veci di un programma culturale... Basti pensare al disinteresse che fu tipico di Martini per i problemi scientifici e filosofici messi avanti dal positivismo. Mentre De Sanctis, ad esempio, vi si confrontava con un impegno che inglobava il giudizio letterario, Martini si rifugiava nel buon senso, e tagliava corto sulle pretese scientifiche del naturalismo e in specie sul verismo italiano³⁴.

³³ E. SCARANO, *Dalla « Cronaca Bizantina » al « Convito »*, Firenze, Vallecchi 1970, pp. 18 e 26-27.

³⁴ C.A. MADRIGNANI, « *La domenica Letteraria* »..., cit., p. 12. Senza conclusioni diverse, ma utile perché largo di informazioni anche su altri aspetti della cultura romana della « Roma umbertina » come quello universitario, ad esempio, è il capitolo di tal titolo compreso in P. TREVES, *Ottocento italiano fra il nuovo e l'antico*, III, *Le tre corone?*..., Modena, Mucchi 1992, pp. 9-53.

Tuttavia dall'incertezza, dalla confusione, dal mancato amalgama di quello che bolliva nel crogiolo non dovevano uscire solo prodotti di natura del tutto diversa da quel naturalismo/verismo che pur era uno degli ingredienti più vistosi come appunto le opere di D'Annunzio, ma anche altre cose, anch'esse tra loro molto diverse e diverse dagli elementi infilati nel crogiolo, quali i *feuilletons* di Giustino Ferri, che sia pure ai margini della letteratura erano pure un bell'esempio del genere, non estraneo, come si sa, alle prospettive e poi ai pratici svolgimenti del romanzo ottocentesco avanzato, e i romanzi di Gaetano Carlo Chelli, *La colpa di Bianca* e *L'eredità Ferramonti*, apparsi ambedue nell'83 (settembre, ma con data '84) e ambedue da Sommaruga. Dei tre romanzi che costituiscono la *Roma gialla* di Ferri, del resto molti unitari per le connessioni e i precisi legami che hanno tra di loro casi e personaggi, ho indicato altrove la funzione che assolvono nelle metamorfosi del genere ³⁵ e qui basterà rammentare ancora che essi sono fitti di detriti di realtà minuta, di dettagli, che naturalmente non hanno a che fare con le teorie e le poetiche in questione. Ferri è e resta per ora un giornalista che, invece di raccontare la cronaca, la inventa: più tardi diventerà un buon romanziere d'ambito interamente decadente, come accade a tanti altri che erano stati naturalisti e veristi, a cominciare dal più grosso di essi, Capuana.

Figura altrimenti significativa, specie per il secondo dei due romanzi menzionati, è il Chelli, del quale è opportuno ripercorrere un poco le vicende e anche le vicende sue nella critica, che del resto sono brevissime. Anche lui non era romano, ma toscano (di Massa) e giunse a Roma per assumervi un impiego statale nel '78, ma dedicandosi ben presto alla letteratura, ché una sua novella, unica prima della pubblicazione dei due romanzi, compare nella « Cronaca Bizantina » del 16 ottobre '82, seguita da alcune altre nella stessa « Cronaca » e nella « Domenica Letteraria » fino all'85, anno dopo il quale scompare letterariamente pur vivendo fino al 1904. I due romanzi, come ha subito

³⁵ Alludo al mio saggio, *Le metamorfosi del 'feuilleton' nella Roma gialla di Giustino Ferri*, in *Studi di italianistica in onore di G. Cecchetti*, a cura di P. Cherchi e M. Picone, Ravenna, Longo 1988, pp. 267-278. Proprio con riferimento al Ferri ha fornito dati importanti sulle vicende del giornalismo romano A. BRIGANTI, *Un intellettuale fra utopia e professione: G.L.F.*, in « Letteratura Contemporanea », 1982, pp. 20 sgg.

visto Roberto Bigazzi cui si deve la recente riscoperta dello scrittore ³⁶, sono tra loro molto diversi sul piano artistico, ma — va aggiunto — molto prossimi per altri aspetti (protagonista femminile, ambiente cittadino, analisi dei sentimenti, conduzione della narrazione per tagli drammatici, per vere e proprie successioni di catastrofi), tanto da parere e cronologicamente da essere concepiti come un dittico: la figura tenera e buona, Bianca, che soccombe alla passione e alla fine ne è tragicamente travolta e la *belle dame sans merci*, Irene, avida e perfida, e capace di risalire dai baratri in cui la debolezza altrui l'ha precipitata. Dunque si contempla una progettualità di tipo zoliano, magari anche influenzata direttamente dalle realizzazioni capuaniane da *Profili di donne* a *Un bacio*, *Storia fosca* e *Homo!*, senza diminuire l'esemplarità verghiana della prefazione ai *Malavoglia* e ovviamente neppure il modello primario di tutte queste varie progettualità, cioè Balzac: riferimenti comuni a tutti. Quegli aspetti, or ora indicati, che li rendono prossimi, li fanno anche pencolare piuttosto sul versante del naturalismo ³⁷; certo v'è da escludere il verismo sotto specie di regionalismo, provincialismo, color locale, che la città, per quanto vista da vicino in certi momenti, *milieu* indistricabile per i personaggi, recuperata anche per alcune minuzie gergali e dialettali, come ha registrato Bigazzi, per *L'eredità*, anche mostrando però come i dialettalismi toscani siano assai più numerosi, è la città e basta, che nella sua struttura urbana avvolge i mondi segreti e interiori delle famiglie, delle menti dei singoli. Invece v'è spazio largo per enfatizzare lo psicologismo, sollecitato più dall'analisi dell'animo e della mente della cattiva, Irene, che acquisisce molti di quegli elementi

³⁶ R. BIGAZZI, *Un verista dimenticato: G.C. Chelli*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXVIII, 1964, pp. 111-129, e *Nota introduttiva* a G.C. CHELLI, *L'eredità Ferramonti*, Torino, Einaudi 1972, pp. V-XXIX. Si v. in questa edizione la bella scheda editoriale di I. Calvino pubblicata nella quarta pagina di copertina.

³⁷ Per Bigazzi, invece, la suggestione verghiana-malavogliessa è assai pressante, anche se poi trova nel *Marito di Elena* il modello più prossimo all'*Eredità*, che più giustamente gli pare infine avviato verso *L'eredità* di Pratesi e *Il potere* di Tozzi, che però pare difficile che conoscessero il dimenticato romanzo chelliano. Mi pare poi, e per concludere, sommario il giudizio secondo cui *La colpa di Bianca* « non fuoriesce da una decente variazione sul motivo città-campagna e quindi corruzione-purezza, da tempo al centro delle narrative italiana » (*Nota introduttiva*, cit., p. V). In questo secondo romanzo, che Bianca sia una inurbata recente non ha alcuna conseguenza, dunque scarso rilievo, mentre la campagna vi compare come luogo per la villeggiatura e non più: al contrario, come dico, la città preme ed assedia il personaggio.

che il decadentismo esalterà, secondo appunto la formula della *belle dame sans merci*. Come sempre accade, dunque, di fronte a prodotti di grande spessore l'estensione semantica che acquistano è molto vasta e deciderne l'appartenenza non è possibile in modo circostanziato e definito per sempre. Intanto per farsi un'idea più precisa del personaggio Chelli e dei suoi rapporti, debiti e doni, con l'ambiente romano in cui si esprime per così pochi anni, si può volgere un momento d'attenzione al suo modo di fabbricare qualcuna delle novelle che trovarono posto nei periodici che si son detti.

L'unica novella anteriore ai romanzi è intitolata *Questioni di danaro*: è il caso d'una donna indotta dal marito a sedurre un potente; essa cede per avidità del lusso, rivelando nelle pieghe del comportamento lo stile borghese; mentre il marito, oltre che attraverso la corruzione cui sospinge la moglie, è delineato solo fisicamente (« figura pingue d'uomo cinquantenne »), della donna Chelli cerca di suggerire lo spessore psicologico:

Lei non diceva mai di no, lusingata nel suo spirito d'intrigo spiccatissimo, profondamente scettica su certe questioni di ritegni e di scrupoli. Amava furiosamente i lussi, i godimenti, le febbri ardenti e dispendiose della borghesia quattrinaria ed un po' avventuriera, della quale era una *liome* ³⁸.

Se in questo racconto v'è una referenzialità critica verso la borghesia, in *Nevrosi* (nella « Cronaca Bizantina » del 1° dicembre '83) è contemplata unicamente una figura di nevrotica nella quale la passione si mescola a cadute in morte apparente; nel ritratto che se ne disegna, allora, l'elemento sociale non ha rapporto col morale, ma solo col psicologico:

Rosetta passava per tutte le trasformazioni della donna, che profonde nella passione le energie della propria sensibilità esasperata; le raffinatezze dei suoi istinti di signora; gli abbandoni, le fantasie, i languori e le esaltazioni di un organismo delicatissimo, di una immaginazione accesa e di uno spirito superiore ³⁹.

³⁸ « Cronaca Bizantina », 16 ott. 1882, n. 9, p. 67.

³⁹ Ivi, 1° dic. 1883, n. 12, p. 94.

Il caso patologico, che dà luogo ad accadimenti eccezionali, pare che sia diventato il nucleo dell'interesse di Chelli. I processi di svolgimento di naturalismo/verismo italiano e romano in particolare che sono venuti delineando tra Capuana e D'Annunzio sembrano inglobare anche questo tipo di esperimento, che, del resto, potrebbe non essere estraneo ad una influenza di Bourget, i cui *Saggi di psicologia contemporanea* apparvero proprio nell'83, specie quando si ha dinanzi un altro racconto *Fantasie di Quaresima*, dove un'adultera incline al pentimento, a sentire la splendida predica quaresimale di un frate, è presa dal ricordo irrinunciabile dell'amore proibito:

Tutte le raffinatezze di mistero e di eleganza onde il loro amore si circondava, ritornavano alla sua memoria, con un fascino intenso di cose proibite, con uno sgomento acuto al pensiero di perderle ⁴⁰.

Le psicologie, dunque, le nevrosi, gli stati d'animo costituiscono l'orizzonte degli interessi di Chelli: tutte cose che, ovviamente, devono correre verso l'eccezionalità e l'estremità per poter essere comunicate ad un pubblico. Anche in altri racconti il gioco delle psicologie e dei sentimenti è turbinoso: per esempio, *Rancori* ⁴¹ svolge il tema di tre amici che attraverso i loro casi diversi vedono trasformare il reciproco affetto in reciproca antipatia e in odio. Anche altre novelle riguardano casi estremi o socialmente o psicologicamente ⁴². Il che, nell'insieme,

⁴⁰ Ivi, 1° febr. 1884, n. 3, p. 23. In questo numero è pubblicata *La cavalleria rusticana*, commedia, conseguentemente alla prima rappresentazione romana di essa. Precede la pubblicazione una nota anonima che mi pare utile riferire quasi per intero perché offre un elemento in più al disegno delle contingenze del recepimento del verismo e di Verga nel mondo romano: « Dire che questa commediola di Verga non sia, tra i gingilli drammatici che da qualche tempo si moltiplicano, bellissima e tale da stare degnamente in compagnia coi proverbi del Martini, sarebbe un'ingiustizia: è un bozzetto teatrale elegantissimo, nella semplicità sua, che dimostra chiaramente come la novella campestre di G.V. altro non sia in fondo che un dialogo, direi, raggrumato artificiosamente: sciolti i grumi, il racconto è diventato facilissimamente una commediola, che ha tutti i meriti d'evidenza e di parsimonia che hanno le novelle di V., ed è libera dai difetti di forma che le fanno pesanti. Noi dunque siamo ben lieti che un pubblico italiano abbia una volta dato un non dubbio segno di buon gusto, applaudito un'opera drammatica che è anche un'opera d'arte; e molto volentieri pubblichiamo l'esile lavoro del V., tanto più che siamo aperti e larghi estimatori del molto impegno di questo siciliano ».

⁴¹ Ivi, 1° marzo 1885, n. 5, pp. 34-35.

⁴² Nella prima direzione si v. *Grazia* nella « Cronaca », 16 nov. 1884, n. 22, nell'altra *La vendetta del marito* nella « Domenica Letteraria », 28 sett. 1884.

suggerisce qualche probabile dato sul terreno dal quale crescono i due romanzi.

La concezione dell'*Eredità Ferramonti* precedeva l'altro romanzo, cui dovevano probabilmente seguire altri, come si desumerebbe da una premessa datata luglio 1883⁴³, ma venne fuori solamente *La colpa di Bianca*. Il motore che muove la macchina dell'*Eredità* è Irene, lei e solo lei, anche se compare nel racconto solamente nel secondo capitolo, sgusciando un po' sulla scena, come se principale suo desiderio fosse di farsi notare poco. Il primo capitolo, che riassume gli antefatti ferramonteschi, è solo un prologo per innestarvi la vera materia: che è la serie di marchingegni psicologici che Irene monta per irretire i Ferramonti, prima Pippo, che diventa suo marito, poi Mario e infine, soprattutto, il vecchio Gregorio, il cui grande patrimonio finanziario costituisce fin da lontano e da situazioni che non lo lascerebbero sospettare la mira di Irene. Bigazzi ha giustamente osservato che il primo capitolo adotta la tecnica della voce narrante fuori campo come coro di verghiana, anzi malavogliesca memoria. Ma è una tecnica subito abbandonata a vantaggio dell'altra di adottare, per mandare avanti la narrazione, il punto di vista dei singoli personaggi mano a mano che parlano, in una sorta di compromesso tra onniscienza dello scrittore impersonale e l'ordinato disordine del discorso indiretto libero. Ma l'abilità grande del narratore sta nel creare attraverso un gesto l'interpretazione di esso, insomma l'effetto che esso può fare sugli altri, oppure attraverso un'atmosfera la *suspence* che dà respiro, elasticità al racconto. Si osservi questo ritratto di Irene, così diverso dalle descrizioni o dalle letture di figure femminili che si sono viste nei racconti:

Ad un tratto Mario non badò più a questa scena [che è quella della riconciliazione provocata da Irene tra i fratelli Ferramonti con i loro diversi familiari]. Lo colpiva l'espressione della cognata: un lampo di disprezzo e di collera negli occhi di lei anneriti; una ruga sulla fronte marmorea. Sentiva che non avrebbe dimenticato più quella rapida visione, che tradiva in un momento di oblio le arcane energie, la sapienza dissimulatrice di un carattere eccezionale di donna. Ebbe il presentimento confuso di un dramma futuro nel quale Irene avrebbe sostenuto la parte principale. In ogni modo, là, ella era la sola che avrebbe potuto

⁴³ V. CHELLI, *L'eredità...*, cit., p. 3.

dominare e volgere a proprio vantaggio le cupidigie che si agitavano intorno a lei ⁴⁴.

È da questa narrazione, letta nella mente di uno dei personaggi, che muove tutto il seguito del romanzo: Irene che con angelica tenerezza avvince a sé il vecchio Ferramonti, in modo che quando questi scompare di scena per un colpo apoplettico quasi procurato dalla bella nuora, tutto il patrimonio Ferramonti resta in sua balia; Irene che incombe sul destino dei singoli.

Anche nella *Colpa di Bianca* si trova un simile attimo, a poche pagine dall'apertura. V'è la protagonista che sta correggendo i compiti delle sue allieve, presa dalla noia della ripetizione delle cose che legge e delle sue riflessioni. Ma l'improvviso pensiero di quanto può influire sul destino di quelle ragazze la trasforma e trasforma quello che la circonda:

Allorché tale pensiero si delinè nettamente nel suo spirito, qualche cosa vibrò nel suo essere accasciato di noia, una tenerezza che le fondeva il cuore. Adesso i foglietti da rivedere non la spaventavano più. Riprese il lapis e continuò sorridendo, coraggiosa e attentissima, il suo esame.

Ogni cosa taceva raccolta. La tappezzeria di carta color marrone sbiadito affogava l'ambiente in una mezza oscurità, restringendo sullo scrittoio l'orbita luminosa della lampada. I pochi mobili della camera s'isolavano nella penombra, allineati metodicamente alle pareti. La finestra chiusa, verso i cortili, non lasciava penetrare i vaghi rumori della città. Regnava la pace profonda di un romitaggio, ed insieme al crepitio lieve e secco dei foglietti mossi da Bianca, si sarebbe udito il suo respiro tranquillo ⁴⁵.

Dentro a questa pace s'annida la tempesta che non basta la volontà a respingere e controllare. Tutti i buoni sentimenti di Bianca crolleranno a poco a poco nello scontro con la pressione della vita e con essi s'infrangeranno anche tutti i puntelli di un'esistenza ordinata nella mediocrità, nella fatica, nello sforzo della dirittura morale. Bianca, travolta dalle tentazioni, lascerà morire sola la madre adorata, tradirà l'unica confidente amica che ha, invece di aiutare l'amante nelle sue

⁴⁴ Ivi, pp. 36-37.

⁴⁵ G.C. CHELLI, *La colpa di Bianca*, Roma, Sommaruga 1884, p. 7.

campagne politiche causerà la propria rovina fino a precipitare essa stessa nel buio della follia e della morte. Al contrario Irene non si lascia travolgere dal crollo delle sue ambiziose manovre. Perduto il patrimonio Ferramonti a causa dell'imprevedibile, scandaloso suicidio del cognato Mario davanti a lei, si chiuderà in sé e attenderà a tramare altre tele per ricomporre la sua speranza e rilanciare la propria esistenza. Certamente i mondi dinanzi ai quali si trovano le due eroine sono molto diversi e sono molto diversamente disegnati: in quello di Irene, di bottegai e affaristi, tutto è aspro, angoloso, le cupidigie sono sfrenate, il danaro domina zolianamente su tutto e s'interseca brutalmente coi sentimenti che non salgono sopra il livello delle passioni; in quello di Bianca, invece, tutto è più insinuante, più difficile da decifrare e da sconfiggere, sicché a poco a poco, come inavvertitamente, la protagonista resta avviluppata in modo tale da non riuscire più a governarsi secondo le leggi che le sarebbero proprie. Ma l'impronta zoliana non è probabilmente minore, solo d'altro tipo e d'altro effetto. E certo il romanzo di Irene è destinato a una durata che quello di Bianca non può avere: sono anche le tecniche differenti a determinare esiti differenti, con una forte articolazione dei punti di vista il primo, con la conseguenza di maggior drammaticità, espressa per esempio nel molto dialogo, con una concentrazione sull'animo e sulla visione delle cose della protagonista in quello di Bianca; sicché questo è più romanzesco, proprio perché meno mosso. Nel romanzo di Bianca, inoltre, gravano come attardamento certe pagine che richiamano sì situazioni verghiane, ma per l'appunto non del Verga verista, bensì, per esempio, del Verga di *Eva* la cui apertura sulla « mascherata del veglione della Pergola » pare l'incunabolo del racconto svolto nel capitolo VIII del romanzo chelliano: dove col gran ballo del martedì grasso s'avvia la corruzione morale che distoglierà Bianca dalla sua educazione e la spingerà verso la catastrofe. Ma raccontare il dramma delle vittime buone è più complicato e difficile che dar corpo ai cattivi. E le difficoltà del secondo romanzo forse dissuasero Chelli dal continuare la vasta osservazione della società romana che si era proposto e aveva promesso.

Tutto questo orienta ad una valutazione — che solamente una minuziosa indagine sulle strutture dei due romanzi potrà confermare — di un prevalente legame colle più autentiche matrici naturalistiche di cui Chelli si vale, anche se magari le suggestioni del *roman expérimental* non sono in lui così dirette. Certo qualche elemento delle

tecniche elaborate dal verismo s'insinua nel suo fare, magari sottilmente in qualche momento, anche se generalmente con maggior sensibilità per la condotta capuaniana.

Di là da questo approdo, naturalismo e verismo sono destinati a scomparire rapidamente dalla scena letteraria romana, salvo i frammentati residui, perfino numerosi d'altronde, che lasciano un po' dovunque. Semmai un episodio un po' marginale, ma che per certi aspetti appare fortemente investito dal verismo, è quello vissuto da Pascarella, non certo nella tarda *Scoperta dell'America* (1894) dove il realismo è linguistico e ciò che vi si dice allude ad altro in parte e in anche maggior parte è semplicemente gioco evasivo della fantasia, ma in racconti in versi più antichi come *Er morto de campagna* (1881), cinque sonetti in catena che accumulano una quantità di osservazioni dal vero, in funzione di dare colore a persone e cose, ma che nell'insieme paiono uno sviluppo di un famoso sonetto belliano, *Er deserto*⁴⁶, e dunque nascondono una matrice letteraria, oppure *La serenata* (1882), cinque sonetti in catena anche questi per raccontare come si forma una compagnia di buontemponi che vanno per una serenata e finiscono per compiere un omicidio. Anche qui il vero delle piccole cose; atmosfera notturna, topografia circostanziata ma allusiva, gesti comuni; elementi tutti che spiccano nel primo di questi sonetti:

Fu l'antra notte. Stavo p'anna' a letto
Quanno, ched'è? te sento 'na bussata.
Chi è? Me fa: — Viè' giù, ché so' Ninetto,
Sbrighete, ch'ho da fare un'imbasciata. —
Scegno. J'apro. Me fa, dice: — Righetto!
Avevo d'anna' a fa' 'na serenata.
Nasce da qui fin qui. — Si' benedetto;
Ma, dico, a 'st'ora qui? Co' 'sta nottata? —
Dice: — Er restante de la compagnia
Ce sta a aspettacce avanti a l'orzarolo,
Ar vicolo der Pino. Tira via! —
Zompo su a casa; stacco er mandolino;
Pio er cortello, la pippa, er farajolo;
E annamo, assieme, ar vicolo der Pino.

⁴⁶ G.G. BELLÌ, *I sonetti*, III, a cura di G. Vigolo, Milano, Mondadori 1978⁶, p. 2418 (son. n. 1785).

Su questa banalità del consueto s'innesta nel quarto sonetto, con piega improvvisa, il delitto:

Fece du' passi, s'acchiappò a 'na stanga
De 'na ferrata sotto a 'na scaletta,
E cascò morto giù drent'a la fanga.

Il registro mutato governa l'ultimo sonetto che culmina nel grido dell'assassino dal fondo del vicolo:

— Squajateve, ragazzi, ché l'ho fatto! — ⁴⁷

Anche più tardi, nel poemetto di 25 sonetti che costituiscono *Villa Gloria* (1886), rievocazione dell'infelice impresa dei fratelli Cairoli che molto entusiasmò Carducci (« Non mai poesia di dialetto italiano era salita a quest'altezza ») perché trovava che tutto vi era « vero », il verismo scivola verso il colore. In verità Carducci è molto preciso e le ragioni che spiegano il suo giudizio paiono un sommario di alcuni aspetti fondamentali della poetica veristica:

Non è il poeta che parla, è un trasteverino che vide e fece: per ciò l'*epos* nasce naturale e non per convenzione, nella forma dialettale. Il trasteverino è uno egli stesso, ripeto, dei settanta; ha quindi un animo quale ci bisognava alla gran gesta; ha la osservazione profonda e sicura, per quanto commossa, delle cose e degli uomini; ha il cuore risoluto e pietoso: senza descrizioni, senza divagazioni, senza fantasticherie (ché non c'era tempo), ma tenendo conto di tutti i particolari (ché a tutto si doveva badare per vincere o per morire bene, un gruppo com'erano), egli racconta; e nella lontananza di diciotto anni l'ardore rimediato e risentito dell'animosa sua gioventù gl'illumina del bagliore d'una fantasia severa il racconto ⁴⁸.

Quello che è forse un equivoco di tutto il verismo tra verità linguistica e verità delle cose emerge ugualmente nel poemetto di Pascarella e nella critica di Carducci. Pasolini individuò due facce e due momenti della poesia di Pascarella: la più antica che è quella di

⁴⁷ C. PASCARELLA, *La scoperta dell'America e altri sonetti*, a cura dell'Accademia dei Lincei, Milano, Mondadori 19835, pp. 86, 89 e 90.

⁴⁸ Ivi, p. 92.

un « Belli minore » e anche un po' ipocrita depuratore di eccessi verbali, concretata nei sonetti fino circa all'82, immagine ormai sfocata di un popolo romano, di un romanesco che non c'era più; quella della *Scoperta*, che è solo un divertimento, « abbastanza fantasioso benché puramente dizionaristico, un *pezzo* per uno spettacolo di superiore varietà »⁴⁹. Anche più stroncatoria l'imputazione espressa da Vigolo di una mancata identificazione del poeta col suo popolano:

Quando la scissione è più sensibile, essa di solito scarica il suo squilibrio nel *comico*. La coscienza del poeta avverte le differenze, le deformazioni dell'irrazionale profondo, senza esserne affetta: ma le respinge da sé come ridicole e le attribuisce a una sorta di « capro espiatorio » che è un personaggio da beffa. La comicità funziona in questo caso da mezzo diretto e spicchio di obbiettivazione; ma è una obbiettivazione che per il risentimento del suo distacco implica un giudizio, menomativo. Di qui, il riso⁵⁰.

Dentro a queste coordinate interpretative il verismo non può resistere, non può esserne calcolato alcun effetto e neppure alcuna presenza effettiva, se non di lacerti, di elementi sparsi di una situazione culturale generalizzata. Se già dalla *Scoperta* uno spessore referenziale scompare, nel seguito delle vicende di Pascarella non è neppure il caso di cercare. Ma molto, il più deriva dal fatto che il verismo non ha mai mosso a fondo l'*intelligenza* romana: prodotto d'importazione nel primo assestamento culturale dopo la proclamazione della capitale, indissociabile dal naturalismo, com'è del resto in tutto il resto d'Italia, scivola abbastanza agevolmente nel folklore come è testimoniato dagli ambiti molto provinciali nei quali crescono le raccolte folkloriche, le novelle romanesche, i canti e le commedie di Gigi Zanazzo⁵¹. Semmai parla un linguaggio più largo, ma sempre dentro i limiti del genere, il memorialismo derivato da una forma di diarismo alla lontana del

⁴⁹ P.P. PASOLINI, *Introduzione a Poesia dialettale del Novecento*, Parma, Guanda 1952.

⁵⁰ G. VIGOLO, *I sonetti di Pascarella*, in « Primato », 1° giugno 1940. Si v. da ultimo complessivamente G. MARIANI, *Pascarella nella letteratura romantico-veristica*, ora in *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini 1972, pp. 531-585.

⁵¹ Per G. Zanazzo si ricorra al ritratto tratteggiato da G. ORIOLI, *G. Z. poeta di Roma*, in « Atti e memorie dell'Accademia letteraria di Arcadia », IV (1961), pp. 103-119, e a F. BONANNO, *Il teatro di Zanazzo*, in G. ZANAZZO, *La sócera*, Roma, Bulzoni 1980.

pittore e garibaldino Nino Costa in *Quel che vidi e quel che intesi*, un libro nato abbastanza tardi e pubblicato tardissimo, nel 1927⁵². Come s'è cercato di mostrare, quello che resta di quella fervida e breve stagione « bizantina », e come tale anche veristica e naturalistica, vissuta a Roma tra fine dei Settanta e primi anni Ottanta è qualcosa che pullula lì ma si concentrerà altrove e altrimenti verso il grande D'Annunzio; viceversa il massimo di dignità artistica cui lì per lì si perviene è rappresentato dall'*Eredità* chelliana, che punta decisamente a maturare i germi del naturalismo con sacrificio di quasi tutto quello che rinvia al verismo.

⁵² Milano, Treves 1927.