

FRANCESCO NICOLOSI

TECNICA NARRATIVA E DISCORSO INDIRETTO LIBERO
NELLE DUE REDAZIONI DEL *MASTRO DON GESUALDO*

Il secondo grande romanzo verista impegnò G. Verga in un lungo lavoro di elaborazione; *Mastro don Gesualdo*, progettato nel 1881, non era stato ancora portato a termine nel giugno del 1888, alla vigilia della pubblicazione nella « Nuova Antologia ». Per rispettare i suoi impegni editoriali, Verga fu costretto in tempi assai brevi ad un intenso lavoro di revisione e di completamento del romanzo di cui, con ogni probabilità, al momento dell'invio della prima puntata erano pronti soltanto i primi sette capitoli; per il resto esistevano abbozzi e appunti sui cui lo scrittore lavorò intensamente per la revisione e la stesura definitiva del testo; particolarmente tormentata risultò l'elaborazione della parte ultima del romanzo, ampliato nella fase di redazione finale da 14 a 16 capitoli¹. Nonostante le difficoltà, l'opera uscì regolarmente a puntate sulla « Nuova Antologia » nei fascicoli XIII-XXIV, dal 1° luglio al 16 dicembre 1888; il ritmo quindicinale della pubblicazione fu interrotto soltanto dal XVII fascicolo del 1° settembre in cui non apparve alcuna puntata del romanzo.

Il testo del *Mastro* 1888 risente del lungo periodo di elaborazione e della fretta della redazione finale, ma è anche testimonianza della difficoltà incontrata dallo scrittore nel rinnovamento dei suoi strumenti narrativi dopo *I Malavoglia*. Alla rappresentazione della più complessa e articolata realtà sociale del *Mastro* non si confacevano i moduli linguistici malavoglieschi, tendenzialmente epici e li-

¹ Per un'esauriente informazione sulla redazione del *Mastro don Gesualdo*, rimandiamo alla puntuale trattazione introduttiva di C. RICCARDI, *I tempi dell'elaborazione del « Mastro don Gesualdo »* in G. VERGA, *Mastro don Gesualdo*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979, pp. XI-XXXII.

rici, fondati sulla mimesi del linguaggio popolare; la necessità di un adeguamento stilistico era del resto pienamente coerente con i principi della poetica verghiana, sempre ribaditi dallo scrittore. Nella nota lettera a S. Paola Verdura del 21 aprile 1878, Verga scriveva all'amico, illustrando il ciclo dei 'Vinti': « *Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti* »; tale affermazione di poetica è ampiamente sviluppata e chiarita nella prefazione ai *Malavoglia* e in un passo particolarmente illuminante di una lettera ad Emilio Treves del 19 luglio 1880:

In questo primo volume (*I Malavoglia*) siamo nelle umili sfere e ho cercato di rendere l'ambiente con semplicità di mezzi [...] Col *Mastro don Gesualdo* saremo già un gradino più su, nella piccola borghesia di provincia. [...] Lo stile, il colore, il disegno, tutte le proporzioni del quadro devono modificarsi gradatamente in questa scala ascendente, e avere a ogni fermata un carattere proprio. Questa è l'idea che mi investe e mi tormenta e che vorrei riuscire ad incarnare².

Il tormento, per riprendere l'espressione verghiana, si prolungò lungo l'arco di un settennio e l'elaborazione del *Mastro* risultò particolarmente lunga e laboriosa e non priva di momenti di crisi, simile a quella, non superata, che investirà lo scrittore quando, pubblicato il secondo romanzo dei 'Vinti', si accinse a scrivere *La duchessa di Leyra*. Verga, com'è noto, non riuscì ad andare oltre il 2° capitolo della *Duchessa*, sino alla definitiva rinuncia determinata dall'impossibilità di realizzare il linguaggio atto a descrivere la società, i riti, le ambizioni dell'alta aristocrazia. Miglior fortuna ebbe il *Mastro*; già nella redazione del 1888 il rinnovamento stilistico appare decisamente avviato: il narratore popolare e il coro paesano, solo episodicamente presenti nella narrazione, cedono il posto allo stesso narratore; il linguaggio è attinto all'italiano provinciale e lo stile, non più basato sulla coordinazione e sul sovrapporsi di proposizioni che esprimono le idee e i sentimenti di un mondo elementare, diviene analitico, più vicino ai modelli del Naturalismo. Il mutamento di stile non è tuttavia spiegabile soltanto con l'osservanza della teoresi veristica; a monte, c'è una ragione più profonda: quando

² L. e V. PERRONI, *Storia de «I Malavoglia»*, carteggio con l'Editore e con L. Capuana, in «Nuova Antologia», 16 marzo 1940, anno 75, fasc. 1632.

scrive le *Rusticane* e i primi abbozzi del *Mastro*, viene meno nel Verga ogni idealizzazione del mondo degli umili rinvenibile nell'ottica con cui egli aveva guardato gli eroi positivi di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*; ora quei personaggi si erano allontanati dal suo sguardo. Era mutato il punto di vista dell'osservatore per l'incupirsi del pessimismo esistenziale che comportava una visione più disincantata della realtà; i popolani gli apparivano dominati, non meno dei ceti benestanti, dagli interessi economici; la società lasciava trasparire la dura realtà della lotta di classe che opponeva i braccianti ai proprietari terrieri, la nuova borghesia all'aristocrazia agraria, gli arrampicatori sociali alla nobiltà decaduta. A questa società G. Verga guarda con severo distacco che si traduce stilisticamente in un linguaggio diverso da quello malavogliesco intonato alla coralità dei parlanti, epico e nostalgico. Nel *Mastro don Gesualdo* l'Autore assume direttamente la narrazione; l'uso della terza persona esclude il coinvolgimento dello scrittore nella vicenda e gli permette di esprimere il proprio giudizio sulla società attraverso i moduli rigorosamente oggettivi e impersonali del racconto, che solo occasionalmente si avvale della tecnica malavogliesca del discorso indiretto libero.

Conclusa la pubblicazione del *Mastro* sulla « Nuova Antologia », Verga giudicò il romanzo non corrispondente alle attese e all'intenso lavoro compiuto. Dal punto di vista tematico, il protagonista Gesualdo appariva come un eroe 'negativo', incapace di suscitare la simpatia del lettore per il suo fondamentale atteggiamento « di villano cucito d'oro »; egli, per l'avidità insaziabile di sempre nuova 'roba', era vicino a Mazzarò delle *Rusticane*, tradizionale tipo dell'avarò insensibile agli affetti. Anche il personaggio di Bianca mancava di un'autentica motivazione affettiva; calcolatrice, volitiva e persino dura, dominava il marito Gesualdo. Isabella era legata allo stereotipo della ragazza romantica, sospirosa e patetica, vittima dell'incomprensione paterna; solo il mondo minore del *Mastro*, reso attraverso i registri del comico e del grottesco, era connotato da un valido realismo. L'insufficiente caratterizzazione dei personaggi maggiori si rifletteva sullo stile; il linguaggio era privo di quel 'colore locale' che aveva connotato la prosa veristica del Verga; la sintassi, vicina a quella tradizionale, non aveva spesso rilievo e il discorso indiretto libero era usato solo episodicamente; riappariva in più luoghi della narrazione quel lessico, frequente nei romanzi giovanili, letterario e

sentimentaleggiante, che costituì costantemente una sorta di sostrato linguistico pericolosamente pronto a riaffiorare nella scrittura verghiana; perciò l'Autore si decise ad attuare una radicale revisione della sua opera prima della pubblicazione in volume presso la casa editrice Treves. La rielaborazione del *Mastro* occupò quasi un intero anno ed il romanzo apparve solo alla fine del 1889, strutturato in 21 capitoli (contro i 16 della « Nuova Antologia ») divisi in quattro parti, ognuna con una sua unità tematica corrispondente ad un preciso periodo della vita del protagonista.

La seconda redazione del *Mastro*, dal punto di vista tematico, acquista una profondità umana ed uno spessore non riscontrabili nella prima stesura. Gesualdo viene 'ripensato' in chiave epica; egli non è solo l'infaticabile accumulatore della roba, ma diviene il simbolo dell'uomo che lotta vanamente contro le leggi della vita la quale travolge ogni esistenza nella degradazione e nella morte. Anche la caratterizzazione di Bianca è profondamente mutata; al personaggio volitivo della prima redazione succede la donna umile, delicata e rassegnata, vittima di una società dominata dalle norme dell'utile. Notevolmente diversa appare Isabella; alla ragazza romantica della « Nuova Antologia » si sostituisce nell'edizione Treves una giovanetta vanitosa, egoista ed ostinata, sulla quale si esercita non di rado l'ironia dell'Autore. Il conflitto degli interessi tra i personaggi minori è meglio delineato e ne guadagna notevolmente l'intreccio, reso più armonico dalla distribuzione del racconto in quattro parti; l'ultima di esse sostituisce il frettoloso abbozzo costituito dai capitoli finali della « Nuova Antologia » e svolge in pagine di rara efficacia il motivo della morte del protagonista.

I mutamenti tematici si riflettono sulla lingua e sullo stile del romanzo; l'Autore ricerca una più efficace caratterizzazione dei personaggi attraverso l'adozione di moduli stilistici popolareggianti. Procedendo nell'opera di revisione egli si rese conto della necessità di non rinunciare alla sua più originale conquista, l'idiotismo linguistico, il colorito provinciale del linguaggio; perciò si propose di tornare, là dove era opportuno, ad una lingua decisamente veristica, fondata sulla mimesi del linguaggio popolare. Questo ritorno è largamente documentabile³:

³ Avvertiamo che la sigla NA, seguita dal numero romano del capitolo, indica il

NA, III	T, I, 3
Si sono messi insieme per pigliarsi le terre del comune.	Una combriccola fra loro tre: Padre figliuolo e spirito santo!
NA, VI	T, I, 7
Per quell'affare della gabella poi, dite alla baronessa Rubiera che non se ne fa nulla.	Ne deve passare prima dell'acqua sotto il ponte che non c'è più.
NA, VII	T, II, 1
Vi dico che non la spuntate contro di loro.	Se volete rompervi le corna, il balcone è lì, bell'e aperto!
NA, IX	T, II, 5
Bisogna levarsi prima davanti alla sorella maggiore.	Chi primo nasce primo pasce.
NA, X	T, III, 1
Sebbene fossero diventate vecchie.	Quasi fossero ancora di primo pelo.
NA, XII	T, III, 4
Sono venuta apposta per conciliare le cose.	Sono venuta apposta per accomodare la frittata.
NA, XII	T, III, 4
Costui si fece tirare un po' le orecchie.	Lui non voleva lasciarsi mangiar vivo.
NA, XII	T, III, 4
La ragazza è compromessa ...	Bisogna mandare alla fiera la giovenca che s'è rotte le corna.

È evidente negli esempi citati la forza espressiva delle locuzioni popolaristiche che sostituiscono le frasi corrette e le espressioni incolori e senza rilievo della prima stesura.

Anche l'inserimento nell'edizione Treves di numerosi proverbi, che non hanno riscontro nel testo della « Nuova Antologia », testi-

testo del *Mastro* 1888 apparso sulla « Nuova Antologia »; l'edizione Treves 1889 è contrassegnata con la sigla T, con la specificazione delle parti del romanzo in cifra romana, seguita dall'indicazione dei capitoli in numero arabo. Per le citazioni del *Mastro* 1889 seguiamo l'edizione critica della Riccardi, mentre per il *Mastro* 1888 riproduciamo il testo della « Nuova Antologia ».

monia il proposito verghiano di tornare ai moduli popolareggianti e al ' colore locale ' del linguaggio:

Chi va all'acqua si bagna, e chi va a cavallo cade (T, I, 5).
Guardami quel che sono, e non quel che fui (T, II, 1).
La donna è causa di tutti i mali (T, II, 4).
Chi campa tutto l'anno vede ogni festa (T, III, 3).
I panni sporchi si lavano in casa (T, III, 4).
Senza danari non si canta messa (T, III, 4).
A chi ti vuol togliere la roba levagli la vita (T, III, 4).
Ciascuno tira l'acqua al suo mulino (T, IV, 4).

La tendenza ad usare locuzioni e costrutti propri della parlata popolare è particolarmente evidente nei capitoli scritti *ex novo* e in quelli più rielaborati dell'edizione Treves. Offriamo qualche esempio tra i molti possibili:

Mia madre non mi lascia padrone neanche di soffiarmi il naso (T, I, 3).
L'asino quand'è stanco si corica in mezzo alla via e non va più avanti (T, I, 5).
Sta per cascare don Gesualdo... come la pera quand'è matura (T, I, 6).
Sapete com'è?... a chi deve prima attaccare il campanello al gatto (T, II, 2).
Siete sempre presente come il diavolo nelle litanie, voi! (T, II, 5).
Serpì nella manica sono i parenti (T, III, 1).
Un braccio di mare quella zia Cirmena (T, III, 2).
Tua figlia ha la testa sopra il cappello, te ne sei accorta? (T, II, 2).
Un fracco di legnate se l'incontro (T, III, 4).
Era diventata come una gatta che gli si vogliono rubare i figliuoli (T, III, 4).
Quell'aria balsamica che avrebbe fatto resuscitare un morto (T, IV, 1).
Vedrete che vengono apposta, onde approfittare dell'occasione... Finta di farvi una visita (T, IV, 1).
Una pensata seria! Da uomo con tanto di barba (T, IV, 1).
Insomma le solite litanie, la solita giaculatoria per cavargli altro sangue (T, IV, 2).
Una Trao! una che l'aveva messo all'onore del mondo! (T, IV, 3).
Avete fatto che siete ricco come un maiale! (T, IV, 4).
[...] quando gli capitò quella nespola tra capo e collo (T, IV, 4).
[...] scambiavano fra di loro certe parolacce turche che facevano accapponar la pelle (T, IV, 4).

[...] lasciavano detto ciascuno la sua su di un pezzo di carta — degli sgorbi come sanguisughe (T, IV, 4).
Ma anch'essa ritirava le corna come fa la lumaca (T, IV, 5).
Ogni cosa regolata a suon di campanello, come un cerimoniale di messa cantata (T, IV, 5).
Il signor duca, lui [...] ossequiato come il Santissimo Sacramento (T, IV, 5).

Non possiamo seguire nei particolari tutto il processo di revisione linguistica e stilistica del romanzo; indicheremo alcuni punti nodali che servono a mostrare la direzione del lavoro correttorio; uno di questi punti è individuabile nella radicale revisione del testo dei capitoli X e XI della « Nuova Antologia », attuata nell'intento di eliminare o ridurre il linguaggio romanticheggiante, letterario e spesso fastidiosamente retorico, dell'episodio degli amori tra Isabella e Corrado; questo motivo tematico prolungava inutilmente il tempo della narrazione e rischiava di divenire un'autentica digressione, sulla falsariga dei modelli della tradizione letteraria ottocentesca. Nella parte finale del capitolo X della « Nuova Antologia » correzioni e varianti tendono all'espunzione di diminutivi leziosi quali *cameretta*, *fogliolina*, *venticello*, *figurina*, e di espressioni manierate, o al rifacimento di interi passi; gioverà qualche esempio:

NA, X

A poco a poco fu come un'eccitazione, un'ebbrezza sottile, avida di aria, di luce e di solitudine, che le popolava d'immagini vaghe gli orizzonti sconfinati, le stringeva il cuore di una angoscia soave e arcana alla malinconia del tramonto, la faceva fantasticare alla finestra sin tardi, cogli occhi rivolti al cielo che formicolava di stelle, coll'anima errante dietro i rumori della campagna, il pianto lontano del chiù, le forme confuse che viaggiavano nella notte; fu una voluttà raffinata e intima, che sembrava fecesse piovere il plenilunio su di lei con una gran dolcezza, una gran prostrazione, una gran voglia di piangere, glielo fa-

T, III, 2

Di giorno in giorno era un senso nuovo che sorgeva in lei, dai versi che leggeva, dai tramonti che la facevano sospirare, un'esaltazione vaga, un'ebbrezza sottile, un turbamento misterioso e pudibondo che provava il bisogno di nascondere a tutti. Spesso la sera, scendeva adagio adagio dal lettuccio perché la mamma non udisse, senza accendere la candela, e si metteva alla finestra, fantasticando, guardando il cielo che formicolava di stelle. La sua anima errava vagamente dietro i rumori della campagna, il pianto del chiù, l'uggiolare lontano, le forme confuse che viaggiavano la notte, tutte quelle cose che le facevano una pau-

cesse scorrere a ondate sin nelle più intime fibre, che trasalivano e si abbandonavano.

ra deliziosa. Sentiva quasi piovere dalla luna sul suo viso, sulle sue mani una gran dolcezza, una gran prostrazione, una gran voglia di piangere.

Lo scrittore, come si può notare, espunge vocaboli vagamente erotici come *eccitazione* o espressioni quali *angoscia soave e arcana, voluttà raffinata e intima, intime fibre*, proprie di un abusato repertorio romantico; egli introduce invece nel testo Treves un particolare realistico (« *scendeva adagio adagio dal lettuccio...* ») che dà rilievo alla descrizione del cielo formicolante di stelle e al paesaggio notturno che ci richiama al Leopardi, anche per l'uso dello stilema lessicale *vago*, in forma aggettivale o avverbiale (« *esaltazione vaga* », « *errava vagamente* ») che riecheggia l'indefinito del linguaggio leopardiano.

Decisamente espunto, nella stessa parte finale del capitolo X della « Nuova Antologia », un passo che si direbbe ispirato ad una sensibilità dannunziana *ante litteram*:

Grado grado il fascino stesso di quel vagabondaggio inconsciente dello spirito la conduceva a dirigere la sua fantasticheria [...] le dava pure un brivido arcano di soddisfazione sensuale, un susulto di vanità per le raffinatezze del suo organismo che le rendeva percettibili quelle impressioni e le concedeva tanta dovizia di sensazioni delicate.

Il periodo seguente dello stesso capitolo X della N.A. parimenti espunto, sembra ripetere moduli narrativi da tempo superati dallo scrittore:

Lassù, lassù, più alto di tutti quanti le stavano intorno, nella luce d'argento, con una vibrazione di ogni fibra che somigliava a librarsi di ali immense, con una trepidazione di tutto l'essere ch'era come l'elevarsi dello spirito, lei sola — Isabella — Isabella Trao — Bella... Bella... — E guardava le sue mani delicate e bianche di luna. Infine ricadeva stanca da quell'altezza, con la mente inerte, un inquietudine sconsolata d'isolamento e di tristezza.

La ulteriore rielaborazione, attuata nell'edizione Treves, della parte finale di questo X capitolo della « Nuova Antologia » è facilmente verificabile; essa consegue, nell'insieme, esiti artisticamente validi che contemperano felicemente il motivo romantico con la temati-

ca realistica del romanzo. L'intervento dello scrittore appare invece drastico nella revisione dell'XI capitolo della rivista; qui al Verga non parve attuabile un rifacimento ed egli espunse per intero le pagine iniziali del capitolo XI dominate da un vieto sentimentalismo; questo trovava espressione nello stile enfatico e nel lessico convenzionale e stucchevole, che si direbbero derivati dai modelli della letteratura romantica di consumo; ci sembra utile offrire qualche esempio:

I passeri che svolazzavano sulla gronda facevano piovere su di lei il luccichio alato del loro volo.

Dolci silenzi del meriggio! Fantasticherie vaghe che popolavano la cameretta bianca, ed erravano pel cielo azzurro, lontano [...] come anelando a una patria ignota, perduta in un abbarbagliamento di luce. Visioni incantate, nelle quali ogni piccola cosa, ogni cosa umile, aveva senso e fascino arcani, e parlava di lui, e vedeva lui, e sentiva lui, Corrado, ch'era là per lei, in quel canticuccio solitario dove anch'essa era stata tante volte.

Nello stesso capitolo XI interi passi erano intessuti di interrogazioni retoriche e di enfatiche esclamazioni, che denunziavano il riaffiorare di un lirismo manierato e lezioso tipico del primo Verga, come nel seguente esempio:

Caro! caro! caro! Come doveva amarla! Come doveva sembrargli bianca, delicata, vaporosa! come doveva farla bella nei suoi versi! come doveva essere invidiata da tutti [...] nelle feste d'ogni giorno, nell'ammirazione e nel ricordo lungo della folla che li avrebbe visti passare nel nimbo della bellezza, del lusso e della gloria. Caro! caro! caro!... Mi vedi? mi senti? sei meco, nell'intimo, nel pensiero, nel palpito del cuore?

Sì, sì, egli la vedeva, lì, a quella finestra, per lui! [...] lei sola! Isabella! Bella! Bella! Isabella dolce e cara! Isabella che pensava a lui, e lo amava! L'amore! L'amore!

Queste pagine, che saremmo tentati di definire deliranti, non appaiono nel capitolo secondo della terza parte dell'edizione Treves la quale, dopo le romantiche meditazioni di Isabella, ritorna ai toni realistici; la narrazione riprende con un attacco dove è possibile scorgere l'ironia celata dello scrittore che colpisce Isabella attraverso l'accostamento tra le fantasie di lei e il fragoroso russare del padre:

Poscia ricadeva stanca da quell'altezza, con la mente inerte, scossa dal russare del babbo che riempiva la casa.

Non solo la storia degli amori di Isabella e Corrado, ma tutta la seconda redazione del romanzo ci offre la possibilità di studiare il procedimento seguito dal Verga per conquistarsi un linguaggio atto a superare i moduli di quella prosa giovanile che costituì, come abbiamo già notato, una sorta di pericolo sempre incombente sullo scrittore; ma dobbiamo lasciare questo compito ad un'eventuale edizione critica che permetta un puntuale confronto fra i testi delle due redazioni.

Vorremmo qui sottolineare l'importanza che assume il dialogo nella seconda stesura del romanzo; premettiamo che in entrambe le redazioni il dialogo è lontano dal modulo stilistico dei *Malavoglia* in cui si avvertivano un fare sentenzioso, una cadenza malinconica ed una contenuta liricità che non sono certo frequenti nel *Mastro* il quale presenta un dialogo più libero, più agile e maggiormente aderente alle esigenze realistiche della narrazione. Ma soltanto nella stesura dell'89 il dialogo diviene una delle strutture portanti del romanzo ed occupa un più ampio spazio narrativo; l'opera di revisione investe le parti dialogate e può essere apprezzata solo ad un'attenta lettura; ci limitiamo qui ad offrire qualche esempio, come il rifacimento del colloquio fra Bianca Trao e Ninì Rubiera nella parte iniziale del *Mastro*; il Verga elimina disarmonie e leziosità, numerose nella prima stesura, talvolta innova felicemente riuscendo a scrivere paragrafi esemplari, ricchi di pause, di reticenze, di sospensioni, che hanno un valore espressivo non meno immediato e intenso delle parole e concorrono a disegnare la figura della nuova Bianca non più « risoluta », ma dolorosamente umile e rassegnata:

NA, III

Come Bianca, rimasta sola col cugino sul balcone, gli si accostava...

— No! no! bada, ci osservano!
esclamò sotto voce don Ninì. Bianca gli posò una mano sul braccio, tremante e risoluta;

— Senti! per l'amor di Dio!... Se non ti parlo qui è finita!...

— Lo so quello che vuoi dirmi, lo so!... Anch'io non chiudo occhio, La notte... da quel giorno!... Ti sembra che non ci pensi?...

T, I, 3

Bianca posò la mano sul braccio del cugino, il quale stava per svignarsela anche lui dal balcone, dolcemente, come una carezza, come una preghiera; tremava tutta, colla voce soffocata nella gola:

— Ninì!... Senti, Ninì!... fammi la carità!... Una parola sola!... Son venuta apposta... Se non ti parlo qui è finita per me... è finita!...

— Bada!... c'è tanta gente!... —
esclamò sottovoce il cugino, guar-

Guardava giù nella piazza, ora spopolata, onde evitare gli occhi disperati della cugina che gli passavano il cuore, un pò triste, cogli occhi quasi umidi anch'esso.

— Vedi? — soggiunse. — Vorrei esser povero e contento come Vito Nanci, che s'è empito di vino, ed ora balla dinanzi l'osteria;

— La zia non vuole?

— No, non vuole!... Che posso farci?...

[...] — Bisogna confessarle tutto, alla zia!...

Don Ninì allungò il collo verso la sala, guardingo. Poscia rispose, abbassando ancora la voce:

— Gliel'ha detto tuo fratello... C'è stato un casa del diavolo!... Non lo sapevi?

— Sì, l'ho indovinato... Diego non me ne ha parlato mai... Ma ho indovinato che ci dev'esser stato qualche cosa di serio con tua madre... È malato, sai?

— Sì la solita malattia...

— Avrei preferito che mi avesse uccisa colle sue mani, vedi!

Don Guseppe Barabba venne sul balcone [...]

dando di qua e di là cogli occhi che fuggivano. Ella gli teneva fissi addosso i begli occhi supplichevoli, con un grande sconforto, un grande abbandono doloroso in tutta la persona, nel viso pallido e disfatto, nell'atteggiamento umile, nelle braccia inerti che si aprivano desolate.

— Cosa mi rispondi, Ninì... Cosa mi dici di fare?... Vedi.. sono nelle tue braccia... come l'Addolorata!...

Egli allora cominciò a darsi dei pugni sulla testa, comosso, col cuore gonfio anch'esso, badando a non far strepito e che non sopraggiungesse nessuno nel balcone. Bianca gli fermò la mano.

— Hai ragione!... siamo due disgraziati... Mia madre non mi lascia padrone neanche di soffiarmi il naso!... Capisci? Capisci?... Ti pare che non ci pensi a te?... Ti pare che non ci pensi?... La notte... non chiudo occhio!... Sono un povero disgraziato!... La gente mi crede felice e contento...

Guardava giù nella piazza, ora spopolata, onde evitare gli occhi disperati della cugina che gli passavano il cuore, addolorato, cogli occhi quasi umidi anch'esso.

— Vedi — soggiunse. — Vorrei essere un povero diavolo... come Santo Motta, laggìù!... nell'osteria di Pecù-Pecù... Povero e contento...

— La zia non vuole?

— No, non vuole!... che posso farci?... Essa è la padrona! [...]

— Bisogna confessarle tutto, alla zia!...

Don Ninì allungò il collo verso il vano del balcone, guardingo. Poscia rispose, abbassando ancora la voce:

— Gliel'ha detto tuo fratello...

C'è stato un casa del diavolo!... Non lo sapevi?

Don Giuseppe Barabba venne sul balcone [...]

In altri luoghi varianti e rifacimenti concorrono a dare maggiore incasticità al testo della seconda stesura; il dialogo diviene gaio e pettendolo durante la festa in casa Sganci, pervaso dalla logica della roba nel colloquio tra don Diego e la Rubiera, sottile e pungente nella schermaglia tra la baronessa e Ciolla, teatrale e grottesco nell'asta per le terre comunali. Particolarmente felice è il rifacimento della parte finale del primo capitolo del romanzo; nel testo della « Nuova Antologia » la conversazione tra i parenti accorsi nella casa dei Trao, resa attraverso una sintassi tradizionale, appariva amorfa e senza rilievo; nell'edizione Treves diviene fitta e incalzante e culmina nel profilo di don Diego e don Ferdinando, costruito mediante l'inserimento di battute dialogiche assai felici:

— Eh! eh! — mormorò il canonico scuotendo il capo e guardando in giro le pareti squallide della sala: — Mi rammento qui!... Dov'è andata la ricchezza di casa Trao?...

Il barone scosse il capo anche lui, lasciandosi il mento ispido di barba dura con la mano pelosa. La zia Cirmena scappò a dire:

— Sono pazzi! Pazzi da legare tutti e due! Don Ferdinando già è stato sempre uno stupido... e Don Diego... vi rammentate? Quando la cugina Sganci gli aveva procurato quell'impiego nei mulini?... Nossignore... un Trao non poteva vivere di salario!... Di limosina, sì, possono vivere!

[...] Il barone Mendola, appena Santo Motta volse le spalle, si sfogò infine:

— Ci si penserà?... Se ci saranno i denari per pensarci. Io gliel'ho sempre detto... Vendete metà di casa cugini cari... anche una o due camere... tanto da tirare innanzi... Ma nossignore!... Vendere la casa dei Trao?... Piuttosto, ogni stanza che rovina chiudono l'uscio e si riducono in quelle che restano in piedi... Così faranno per la cucina... Faranno cuocere le uova qui in sala, quando le avranno... Vendere una o due camere?... Nossignore... non si può, anche volendo... La camera dell'archivio? e ci son le carte di famiglia!... Quella della processione? e non ci sarà poi dove affacciarsi quando passa il *Corpus Domini*!... Quella del cucù?... Ci hanno anche la camera pel cucù, capite!

In altra occasione i nobili, riuniti in casa Trao per rendere omag-

gio al morto don Diego, offrono l'occasione al Verga per rappresentare attraverso il dialogo il sostanziale disinteresse e la meschinità della nobiltà provinciale, in una scena 'corale' che ricorda un'analogha situazione dei *Malavoglia*; lo scrittore inserisce nel testo del capitolo 3°, parte seconda, dell'edizione Treves, un intervento di don Ferdinando, che introduce una nota patetica e autenticamente umana:

— Ecco il privilegio!... Il diploma di Re Martino... Bisogna metterlo nell'iscrizione mortuaria... Bisogna far sapere che noi abbiamo diritto ad esser seppelliti nelle tombe reali... *una cum regibus!* Ci avete pensato alle bandiere collo stemma? Ci avete pensato al funerale?

— Sì, sì, non dubitate...

Il dialogo è veramente la struttura portante del capitolo quinto della parte quarta della seconda redazione, che sostituisce il frettoloso abbozzo del cap. XVI della « Nuova Antologia »; nell'edizione Treves il colloquio tra Isabella e Gesualdo morente vibra di contenuta commozione ed intima drammaticità; parimente il finale dialogo tra i servitori della casa ducale dei Leyra, esemplarmente oggettivo e impersonale, assurge a simbolo della solitudine e dell'alienazione dell'uomo nel mondo moderno, ed è da considerarsi uno degli esiti più alti dell'arte verghiana.

Nel *Mastro* Verga rinnova anche la tecnica del ritratto, diversa da quella delle precedenti opere veristiche; il personaggio non è più costruito, come nei *Malavoglia*, attraverso le parole e i discorsi del coro popolano o del narratore contadino, ma direttamente dall'Autore che si assume il compito di tracciarne il profilo. Si tratta, in un certo senso, di un ritorno a moduli preveristici, come nel ritratto di Diodata che ricorda quello di Nedda. Ma dal confronto tra le figure delle due donne si può misurare il cammino percorso dalla narrativa verghiana nel periodo che corre tra il 1874 e il 1888. Verga infatti, delineando Nedda, mostrava di non essersi liberato dalla suggestione del grande modello manzoniano (si ricordi la dolente figura della madre di Cecilia); egli guardava la sua creatura dell'esterno, esaminandola analiticamente con l'occhio pietoso e l'atteggiamento un pò distaccato dell'aristocratico di buon cuore che si volge verso il povero: « *Era una ragazza bruna, vestita miseramente; aveva quell'attitudine timida e ruvida che danno la miserie e l'isolamento* ». Il

ritratto era denso di ingenue e abusate espressioni (« *occhi quali li avrebbe invidiati una regina* »), di iperboli impressionanti (« *le membra schiacciate da pesi enormi* »), di particolari patetici (« *le mani costrette a raspare fra il gelo* »), di solenni affermazioni di colorito deterministico (« *Così era stato di sua madre, così di sua nonna, così sarebbe stato di sua figlia* »).

Ben diverso è il procedimento stilistico del *Mastro*; nel romanzo la descrizione di Diodata non ha nulla di esteriore, nasce e si precisa attraverso l'ottica del protagonista don Gesualdo che osserva i capelli « *morbidi e fini* », gli occhi « *timidi e dolci: dei begli occhi di cane carezzevoli e pazienti* », il viso « *su cui erano passati gli stenti, la fame, le percosse, le carezze brutali; limandolo, solcandolo, rodendolo; lasciandovi l'arsura del solleone, le rughe precoci dei giorni senza pane, il lividore delle notti stanche — gli occhi soli ancora giovani, in fondo a quelle occhiaie livide* »⁴. La presenza dell'Autore si tradisce tuttavia nel ritmo musicale della narrazione, nella delicatezza dell'aggettivazione, nell'icasticità di verbi e sostantivi e nello scoperto moto di pietà dell'esclamazione finale: « *delle povere mani pel suo duro mestiere!...* ».

Il ritratto dei fratelli Trao è delineato con tratti caricaturali e grotteschi insoliti nella narrativa verghiana, ma frequenti nel *Mastro*; anche in questa descrizione il Verga introduce nel testo Treves varianti che risultano particolarmente felici. Infatti la presentazione di don Diego e don Ferdinando nel capitolo iniziale della prima redazione aveva un colorito comico che viene eliminato nella seconda stesura, come risulta evidente dal confronto che proponiamo:

NA, I

T, I, 1

Finalmente si udì aprire una finestra, stridendo, cigolando, e si affacciò un berretto da notte sudicio, ritto su di una testa che sembrava fatta di cartone, sparuta, con un gran naso, degli occhietti gonfi, i capelli grigi, per aria, la barba lunga di otto giorni, una vocetta rauca che strillava, tirando il fiato:

Tutt'a un tratto si udì sbatacchiare una finestra, e una vocetta stridula che gridava di lassù:

— Aiuto!... ladri!... Cristiani, aiuto!

— Il fuoco! avete il fuoco in casa! Aprite don Ferdinando!

— Diego! Diego!

Dietro alla faccia stralunata di

⁴ G. VERGA, *Mastro don Gesualdo*, ed. cit., p. 84.

— Chi è? Cche volete a quest'ora? [...]

Allora dietro la figura allampanata del primogenito, comparve al finestrino anche la faccia tistica di don Diego, con gli occhi in fondo a due buchi neri, il nasone tagliente, un fazzolettaccio legato in testa, tossendo, spurgandosi, tutti e due che strillavano in coro:

— Aiuto! aiuto! Cristiani, aiuto!

don Ferdinando Trao apparve allora alla finestra il berretto da notte sudicio e i capelli grigi svolazzanti di don Diego. Si udì la voce rauca del tistico che strillava anch'esso:

— Aiuto!... Abbiamo i ladri in casa! Aiuto!

È evidente che nella redazione dell'89 la presentazione dei fratelli Trao è più sobria, contenuta, priva d'ogni tono burattinesco; è espunta infatti la frase « *testa che sembrava fatta di cartone* » e in particolare è soppressa quell'espressione della prima stesura « *tutti e due che strillavano in coro* », la quale faceva pensare a due personaggi di un teatro di marionette che si muovessero e agitassero insieme sulla scena.

La tecnica del ritratto disegnato per grandi linee, largamente usata nel *Mastro*, si carica di toni caricaturali e ironici nella descrizione dei personaggi minori del mondo provinciale che lo scrittore colpisce con dissolvente sarcasmo. Valga per tutti il profilo del cav. Peperito, colto durante il ricevimento in casa Sganci mentre « *si mangiava cogli occhi le gioie di donna Giuseppina Alosi — degli occhi di lupo affamato* — ». Si noti la voluta ripetizione del vocabolo 'occhi' che rende con straordinaria evidenza l'avidità del cavaliere, concentrata tutta nella sensazione visiva. Comprensibile quindi la delusione di Peperito quando l'Alosi lo abbandona per sposare Ninì Rubiera: « *Allora il cavaliere, furibondo, andò propalandone di cotte e di crude* » si legge nella prima stesura (NA, X); ma Verga, nel capitolo primo, parte terza, della seconda redazione, amplia questo breve cenno in una rappresentazione da cui nasce una delle figure caricaturali più felici del romanzo:

— No! ribatteva Peperito fuori della grazia di Dio. — Nè prima nè poi! Questo potete andare a dirglielo a donna Giuseppina! Se non ho potuto comandare da padrone non voglio nemmeno servire da comodino, capite?... fare il gallo di razza... capite? Su ciò donna Giuseppina potrà mettersi il cuore in pace!

Adesso sciorinava in piazza tutte le porcherie dell'Alosi, che

se vi mandava a regalare per miracolo un paniere d'uva voleva restituito il paniere; e vendeva sottomano le calze che faceva, delle calze da serva grosse un dito, — essa gliel'aveva fatte anche vedere sulla forma per stuzzicarlo... per strappargli ciò che faceva comodo a lei... Ma lui, no!...⁵.

Peperito è la felice caricatura di un personaggio tipico della società meridionale: lo spiantato famelico, non privo di un certo atteggiamento dongiovannesco, costantemente in cerca di una conveniente sistemazione che gli consenta di risolvere il problema anoso della fame. Ancora alla piccola nobiltà provinciale appartiene una singolare figura di donna, cui Verga accenna appena nella « Nuova Antologia »; alludiamo a donna Giuseppina Macrì la cui descrizione è, nell'edizione dell'89, carica di ironia, al limite della deformazione espressionistica; ella, ' monaca di casa ', ci appare, nel terzo capitolo, parte prima, della seconda stesura, come « *una ragazza con tanto di baffi, un faccione bruno e bitorzolato da zoccolante, e due occhioni neri come il peccato che andavano frugando gli uomini* ». La Macrì coglie al volo alcune allusioni al peccato di Bianca e, scandalizzata, mormora « *colla voce d'uomo, colle labbra sdegnose sulle quali sembrava veder fremere i peli neri, rivolta al chiarore della processione che s'avvicinava al di sopra dei tetti della via, come un incendio: Santo Patrono! Guardatemi voi!* »⁶.

Aperta e impietosa è la caricatura di Fifi Margarone, la rivale di Bianca, creatura arida, puntigliosa e meschina. Sia nella prima che nella seconda versione, Fifi è descritta « *disseccata e gialla dal lungo celibato, tutta pelosa, con certi denti che sembrava volessero acchiappare un marito al volo, sopraccarica di nastri, di fronzoli e di gale, come un uccello raro* ». La sua figura, mentre ella se ne sta pigiata tra gli invitati al balcone di casa Sganci, si rivela al lettore emergendo dalla penombra, colpita dall'intensa luce dei fuochi artificiali, con effetti che potremmo dire espressionistici per l'accostamento violento delle tinte, mentre l'alterazione dei tratti del volto ricorda i profili disegnati da Honoré Daumier; la vediamo infatti « *sorpresa da quella luce, più verde del solito, colla faccia arcigna* ».

⁵ Ivi, p. 281.

⁶ Ivi, p. 43. Il corsivo è nostro, come nelle citazioni che seguono.

che voleva sembrar commossa, il busto piatto che anelava come un mantice, gli occhi smarriti dietro le nuvole di fumo, i denti soli rimasti feroci » (NA, III - T, I, 3).

L'edizione Treves, contro i pochi, rapidi cenni della prima redazione, accentua la distorsione dei tratti fisionomici della baronessa Rubiera ridotta alla paralisi e alla disperata immobilità:

La baronessa stava lunga distesa sul letto, simile a un bue colpito dal macellaio, con tutto il sangue al viso e la lingua ciondoloni (T, II, 5).

Siamo dinanzi ad una caricatura feroce, che richiama alla memoria i volti deformati di tante figure dipinte dal Grosz. E gli esempi potrebbero moltiplicarsi; l'ironia distruttiva del Verga colpisce, in particolare nella seconda redazione, il barone Zacco e « *tutta la famiglia, la baronessa impresciuttita e ubbidiente, le figliuole che empivano la camera, grasse e prosperose che sfidavano le cannonate* » (T, IV, 1); don Ninì divenuto « *addirittura enorme, infagottato nel cappotto, con la sciarpa di lana sino alle orecchie, una zazzera sulla nuca, che non tagliava sino a maggio* » (T, IV, 1); i medici al capezzale di don Gesualdo, dominati dalla figura del Muscio che « *fiutava già il sangue cogli occhi accesi nel faccione che gli si imporporava tutto, quasi stesse per rimboccarsi le maniche e incominciare* » (T, IV, 4): tutta una galleria di personaggi dai tratti individuali alterati che ne rispecchiano i vizi morali, realizzati con una tecnica che ricorda, come abbiamo detto, i disegni dei grandi caricaturisti, da Daumier a Grosz, accusatori inesorabili della società corrotta della propria epoca.

Ma la più importante innovazione della seconda stesura è l'uso del discorso indiretto libero, scarsamente presente nella prima redazione, anche se è possibile indicare in essa qualche esempio, come il monologo interiore in cui nel capitolo quarto della « Nuova Antologia », Gesualdo si abbandona all'onda dei ricordi, filtrata attraverso l'indiretto libero, integralmente conservato anche nell'edizione Treves. L'*incipit* è nella memoria di tutti:

Egli invece non aveva sonno. Si sentiva allargare il cuore. Gli venivano tanti ricordi piacevoli. Ne aveva portate delle pietre sulle spalle, prima di fabbricare quel magazzino! E ne aveva passati dei giorni senza pane, prima di possedere tutta quella roba!

E più oltre:

Sempre in moto, sempre affaticato, sempre in piedi, di qua e di là, al vento, al sole, alla pioggia [...] Non feste, non domeniche, mai una risata allegra, tutti che volevano da lui qualche cosa, il suo tempo, il suo lavoro, o il suo denaro; mai un'ora come quelle che suo fratello Santo regalavasi in barba sua all'osteria!

Questo monologo presenta una serie di fenomeni sintattici tipici dell'indiretto libero, come la mancanza del filo conduttore; le proposizioni si succedono senza concatenazione logica, anche se nell'insieme concorrono a costruire la biografia di Gesualdo; le esclamative insistenti esprimono i sentimenti del protagonista e fanno sparire anche l'ottica dello scrittore di fronte agli avvenimenti della vita di Gesualdo, con un'ambiguità tipica del discorso indiretto libero verghiano. È notevole anche la tendenza ad usare proposizioni ellittiche, senza predicato, che si trasformano in lunghi sintagmi, composti unicamente di elementi nominali e avverbiali.

Un altro esempio notevole di indiretto libero è quello del capitolo XIII della « Nuova Antologia » che, con il disordinato susseguirsi di intere proposizioni, mette in risalto l'angoscia di Gesualdo dinanzi alla dilapidazione del suo patrimonio:

Dicevasi in paese che il signor duca vi seminasse a due mani debiti fitti al pari della grandine [...] Quella povera Canziria che gli era costata tante fatiche [...] Donninga per cui si era tirato addosso l'odio di tutto il paese! Le buone terre dell'Alia che aveva covato dieci anni cogli occhi [...]

L'indiretto libero è presente in altri luoghi della « Nuova Antologia », ma senza il rilievo e la complessità dei passi sopra citati; è possibile citare qualche esempio isolato:

— Il baronello non era alla Vignazza [...], NA, II.

— Pensò che fosse venuto a chiederle denari in prestito. Sarebbe stata la prima volta [...] NA, II.

— Don Gesualdo s'era vista arrivare la citazione dalla sorella, autorizzata dal marito Burgio, che voleva la sua parte dell'eredità paterna, di tutto ciò che egli possedeva, una briconata, adducendo che quei beni [...] NA, XII.

— Grazie a Dio! cos'era mancato alla poveretta? che non avrebbe fatto il povero marito [...] NA, XIV.

— Il baronello Rubiera col cuore sulle labbra: Quel mastro don Gesualdo sempre lo stesso! aveva fatto morire la moglie [...] NA, XV.

— (Speranza) predicando che era giunto alfine il momento di farsi giustizia colle sue mani; tant'è vero che lui stesso [...] NA XV.

Nell'edizione Treves l'indiretto libero diviene un procedimento stilistico di uso frequente, utilizzato in parti scritte *ex novo* o nella rielaborazione del discorso diretto della prima redazione, mutato in indiretto libero nella seconda. Troviamo, anzi tutto, nell'edizione in volume, un tipo di indiretto libero fondato sul succedersi di proposizioni brevi, nervose, dense di significato, le quali permettono all'Autore di evitare la monotonia che deriverebbe al discorso dal continuo ripetersi del *che* congiuntivo. Eccone un esempio:

La figlia della ceraiuola, ch'era del suo partito, aggiunse tante altre storie:

— Il baronello era uno spiantato. La Margarone non aveva più voluto saperne. Sposava donna Giuseppina Alosi, più vecchia di lui, perché non aveva trovato altro, per amore dei denari (T, III, 1).

Talvolta a questo tipo, che potremmo chiamare 'elementare', di indiretto libero tiene dietro, come naturale sviluppo, il discorso diretto:

La prese da lontano. Tanto tempo che non s'eran visti! Lui non aveva faccia di comparirle dinanzi, in parola d'onore! non cercava di scolparsi. Era stato un ragazzaccio. Ora aveva aperto gli occhi [...] ma proprio non poteva pagare in quel momento. — Son galantuomo. Ho di che pagare infine. Tuo marito sarà pagato sino all'ultimo baiocco (T, III, 1).

In un'evidente ricerca di movimento e di vivacità, Verga spesso rielabora il discorso diretto della prima stesura mutandolo nell'indiretto libero, caratterizzato dalla soppressione del *verbum dicendi* e dall'uso di proposizioni ellittiche:

NA, VII

Tutto sangue della povera gente
— sbraitava Ciolla di qua e di là —
Se hanno fatto salire le terre a quel
prezzo vuol dire che avranno an-
cora da guadagnarci!

T, II, 2

Se avevano fatto salire le terre a
quel prezzo voleva dire che c'era
ancora da guadagnarci su... Tutto
sangue della povera gente!

Ecco un esempio ancora che mostra con evidenza, nel passaggio dal discorso diretto all'indiretto libero, il fenomeno della trasposizione dei tempi, per cui il presente si muta in imperfetto e il passato prossimo in trapassato:

NA, XV

Ah! la moglie di Mastro don Gesualdo?... quello che s'è arricchito, mentre noi siamo rimasti poveri e pezzenti come prima!... Quello che ha magazzini pieni di grano e manda ancora l'usciera in giro a raccogliere il denaro dell'annata.

T, IV, 3

Un brigante! un assassino! uno che s'era arricchito, mentre tanti altri erano rimasti poveri e pezzenti peggio di prima! uno che aveva i magazzini pieni di roba, e mandava ancora l'usciera in giro per raccogliere il denaro degli altri.

Talvolta il discorso indiretto libero è introdotto come prosecuzione del racconto; l'esempio seguente può considerarsi tipico:

Una volta attaccò una gran discussione su questo argomento con Canali e andò a finire a pugni, adesso che non era più il tempo delle prepotenze e ognuno diceva le sue ragioni (T, IV, 2).

In qualche caso dall'indiretto regolare si passa all'indiretto libero mediante una congiunzione che dà un ritmo nuovo al periodo:

(Giacalone, l'erede di Pirtuso) soffiavano adesso sul fuoco [...] stuzzicando anche gli indifferenti, con quella storia delle terre comunali che dovevano spartirsi tutti quanti, delle quali ciascuno aspettava il suo pezzetto, di giorno in giorno, e ancora non se ne parlava, e chi ne parlava lo facevano uccidere a tradimento, per tappargli la bocca (T, IV, 3).

E veramente l'arditezza del costruito, con quel verbo 'stuzzicare' che introduce in maniera particolarissima un discorso indiretto (come se il testo dicesse: *li stuzzicavano ripetendo quella storia*), la sintassi popolare (*e ancora non se ne parlava, e chi ne parlava*), la

singolare forza e funzione di quelle *e* congiuntive, che danno al periodo la vivacità del discorso diretto, ricordano da vicino i più tipici esempi malavoglieschi di discorso indiretto libero:

(donna Rosolina) se la prendeva con Garibaldi che metteva le tasche, e al giorno d'oggi non si poteva più vivere, e nessuno si maritava più (*I Malavoglia*, IV).

Talvolta il mutamento del costrutto, con conseguente passaggio dal modulo narrativo tradizionale al discorso indiretto libero, riguarda intere pagine o lunghi paragrafi:

NA, XVI

Il povero don Gesualdo si confondeva a calcolare quel che dovesse spendersi in quel palazzo dove il denaro correva a fiumi. Tutta la Canziria, tutta l'Alia, tutte le terre che aveva visto cogli occhi, e misurato col desiderio, e sognato la notte, e acquistato palmo a palmo, giorno per giorno [...] che cos'erano in confronto?

[...] Passava le ore a contare le tegole dirimpetto, a calcolare, con l'amore e l'inquietudine del suo antico mestiere, quel che erano costate le finestre scolpite, i pilastri massicci, gli scalini di marmo [...]

— Ah! i miei nemici; Vito Orlando, Brasi Camauro... tutti gli altri! quel che mi davano in cambio del denari!... Quanti buoni colpi di zappa, e quante gocce di sudore!... Quante cose si potrebbero fare con tutto questo denaro che si sciupa malamente!... delle fattorie, dei villaggi interi da fabbricare... delle terre da seminare fin che se ne vedono [...]

T, IV, 5

Don Gesualdo pensava intanto quanti bei denari dovevano scorrere per quelle mani; tutta quella gente che mangiava e beveva alle spalle di sua figlia, sulla dote che egli le aveva dato, su l'Alia, su Donninga, le belle terre che aveva covato cogli occhi tanto tempo, sera e mattina, e misurato col desiderio e sognato la notte, e acquistato palmo a palmo, giorno per giorno [...] La Canziria, Mangalavite, la casa, tutto, tutto sarebbe passato per quelle mani [...]

[...] Lui invece passava il tempo a contare le tegole dirimpetto, a calcolare, con l'amore e la sollecitudine del suo antico mestiere, quel che erano costate le finestre scolpite, i pilastri massicci, gli scalini di marmo [...] Quante cose si sarebbero potute fare con quel denaro! Quanti buoni colpi di zappa, quanto sudore di villani si sarebbero pagati! Delle fattorie, dei villaggi interi da fabbricare... delle terre da seminare a perdita di vista [...]

Il rifacimento del testo della « Nuova Antologia » interessa interi paragrafi; la lunga interrogativa retorica (« Tutta la Canziria... »)

e le esclamative della prima redazione (« Ah! i miei nemici!... ») sono utilizzate e fuse nell'edizione Treves in un lungo monologo interiore in cui risultano assai evidenti le caratteristiche dell'indiretto libero. I due tempi della riflessione di Gesualdo, interrotti nella « Nuova Antologia » da un'inopportuna parte narrativa, vengono unificati nel testo Treves da cui sono espunte le battute affettive intessute di nomi propri e nomi comuni (« Vito Orlando, Brasi Camauro... tutti gli altri »); viene invece ripreso un modulo narrativo impersonale, imperniato sull'uso del condizionale passato (« Quante cose si sarebbero potute fare... »), tecnica abbastanza frequente negli scrittori naturalisti legati all'uso dell'indiretto libero. Il testo, così rielaborato, è indubbiamente più fuso e unitario di quello della prima versione e mette efficacemente in rilievo la malinconia di Gesualdo espressa dal ritmo musicale della narrazione.

Ancora i primi paragrafi del XVI capitolo della « Nuova Antologia » ci permettono di fare interessanti raffronti. Il Verga descrive l'arrivo di Gesualdo nel palazzo del genero a Palermo, ma la prima redazione è molto differente dalla successiva:

NA, XVI

Allorché giunse al palazzo dei Leyra non lo lasciavano entrare quasi, poiché egli non osava dire alla prima che era il padre della signora duchessa a quel bell'uomo, con tanto di barba, vestito assai meglio di lui, che lo squadrava da capo o piedi, e guardava torvo le macchie di fango che lasciava sui larghi scalini di marmo.

— C'è il tappeto per pulirsi le scarpe! — gli gridò dietro.

Poscia dei servitori impettiti nella livrea se lo passarono di mano in mano per le anticamere immense, senza degnarsi di rivolgergli un'occhiata o una parola, [...]

T, IV, 5

Parve a don Gesualdo d'entrare in un altro mondo, allorché fu in casa della figliuola. Era un palazzo che ci si smarriva dentro. Da per tutto cortinaggi e tappeti che non si sapeva dove mettere i piedi — sin dallo scalone di marmo — e il portiere, un pezzo grosso addirittura, con tanto di barba e di soprabito, vi squadrava dall'alto in basso, accigliato, se per disgrazia avevate una faccia che non lo persuadesse, e vi gridava dietro dal suo gabbione: — C'è lo stoino per pulirsi le scarpe! — Un esercito di mangiapane, staffieri e camerieri che sbadigliavano a bocca chiusa, camminavano in punta di piedi, vi servivano senza dire una parola o fare un passo di più, con tanta degnazione da farvene passar la voglia.

Nel testo della « Nuova Antologia » il tono della narrazione è obiettivo e distaccato; l'uso del passato remoto, proprio del racconto tradizionale, ci avverte che lo scrittore espone una serie di eventi cui egli non partecipa, sebbene appaia relatore preciso. Il discorso indiretto libero dell'edizione Treves, di cui sono segno evidente l'uso delle forme ellittiche e la sequela degli imperfetti, fa acquistare al racconto un calore umano che gli mancava; non è più l'Autore in primo piano, bensì il suo protagonista che osserva, giudica e, di fronte agli eventi, non rimane spettatore spassionato ma, filtrandoli attraverso la propria sensibilità, li fa rivivere assumendo un atteggiamento di ironica critica nei confronti di quel palazzone signorile, brulicante di « *camerieri che sbadigliavano a bocca chiusa* », e custodito da un portiere che al meravigliato osservatore pare « *un pezzo grosso addirittura* ».

L'indiretto libero dell'edizione Treves è un modulo stilistico che si presta anche ad esprimere, non diversamente dell'indiretto libero dei *Malavoglia*, la celata simpatia dell'Autore verso i protagonisti della sua opera⁷. Basti citare l'*incipit* della parte terza del *Mastro* 1889, che nasce dalla revisione dell'inizio del X capitolo della « Nuova Antologia »; la nuova stesura acquista uno straordinario rilievo per il passaggio dalla narrazione in terza persona al monologo interiore, come si può rilevare dal confronto che proponiamo:

NA, X

L'Isabellina crebbe nell'isolamento e la freddezza che aumentava sempre più fra i suoi parenti. Gesualdo, tutto nell'aspra lotta per guadagnarsi la vita e rendersela più facile e comoda sino allora, non aveva conosciuto l'amore che come il bicchiere di vino della sua giornata faticosa; ma quella moglie che aveva accettata al pari di un socio d'af-

T, III, 1

L'Isabellina, prima ancora di compiere i cinque anni, fu messa al collegio di Maria.

Don Gesualdo, adesso che aveva delle pietre al sole, e marciava da pari a pari coi meglio del paese, così voleva che marciasse la sua figliuola: imparare le belle maniere, leggere e scrivere, ricamare, il latino dell'Ufficio anche, e ogni cosa

⁷ Dissentiamo, a questo proposito, da Romano Luperini il quale ritiene che il discorso indiretto libero del *Mastro* sia soltanto « una tecnica narrativa, assai comune nel romanzo realista e in quello naturalista »; cfr. R. LUPERINI, *I due « Mastro don Gesualdo »*, in « *Belfagor* », n. VI, 1968, p. 691, nota; ora in *Pessimismo e Verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana Editrice, 1968, pp. 201-202, nota.

fari [...] gli aveva messo sin dal primo giorno un turbamento nuovo, una bramosia timida e intensa. Aveva cercato di vincere la repulsione istintiva che faceva gelare il sangue della Trao sotto le carezze stesse di lui. Da prima era stata una sorpresa dolorosa, una ferita all'orgoglio del plebeo [...] Quella passione nuova e violenta aveva affinato il suo istinto, gli aveva ispirato tenerezze squisite e insolite; ma gli aveva anche aperta la morbosa percezione del fremito impercettibile con cui rabbrivivano le labbra di lei sotto i suoi baci [...] Indi, a poco a poco, una stanchezza irritata e puntigliosa lo allontanò da lei, e la divisione si fece irrevocabile, a misura che anche Bianca si raccoglieva, e ripigliava possesso di sè, fredda, e come sdegnosa di quella opulenza che costava tanto.

come la figlia di un barone; [...] Bianca non prometteva di dargli altri eredi. Essa, dopo il parto non s'era più rifatta in salute; anzi, deperiva sempre di più di giorno in giorno, rosa dal baco che s'era mangiati tutti i Trao, e figliuoli era certo che non ne faceva più. Un vero castigo di Dio. Un affare sbagliato [...] Quando uno ha fatto la minchioneria, è meglio starsi zitto e non parlarne più, per non darla vinta ai nemici. — Nulla, nulla gli aveva fruttato quel matrimonio [...] Una moglie che vi squagliava fra le mani, che vi faceva gelare le carezze, con quel viso, con quegli occhi, con quel fare spaventato, come se volessero farla cascare in peccato mortale, ogni volta [...] Bianca non ci aveva colpa. Era il sangue della razza che si rifiutava. Le pesche non si innestano sull'ulivo. Ella, poveretta, chinava il viso, arrivava ad offrirlo anzi, tutto rosso, per ubbidire al comandamento di Dio, come fosse pagata per farlo...

Ma egli non si lasciava illudere, no. Era villano, ma aveva il naso fino di villano pure! E aveva il suo orgoglio anche lui.

È chiaro che la narrazione in terza persona della « Nuova Antologia », connotata da un linguaggio corretto ma senza colore, non può sostenere il confronto con l'indiretto libero della seconda redazione, filtrato attraverso il monologo interiore e sapientemente costruito con espressioni e vocaboli convenienti alla mentalità ed alla cultura del personaggio. L'indiretto libero ha inizio dopo la frase « *così voleva che marciasse la sua figliuola* », seguita dai due punti che sostituiscono un *verbum dicendi* ed introducono le riflessioni di Gesualdo la cui agitazione vibra in ogni frase del testo e si traduce in proposizioni ellittiche del tipo « *un vero castigo di Dio* », « *un affare sbagliato* », ovvero nell'accumulazione di sostantivi che indi-

cano nel protagonista una forte emotività: « *nè la dote, nè il figlio maschio, nè l'aiuto del parentado...* ». È presente nel nuovo testo anche qualche sostantivo determinato da una subordinata relativa che sembra avere una funzione attributiva, ma in realtà esprime l'azione compiuta dal sostantivo stesso, come nell'espressione « *una moglie che vi squagliava fra le mani* ».

Un altro aspetto del discorso indiretto libero appare nel passo sopra citato e cioè l'infinito descrittivo (in verità piuttosto raro nel Verga) che non esprime una successione cronologica di fatti, ma ci rivela gli aspetti concomitanti di un determinato evento; un esempio emblematico ci è offerto da questa serie di infiniti: « *imparare, leggere, scrivere, ricamare* » che si susseguono nella parte iniziale del brano. Qualche dubbio potrebbe nascere sulla legittimità dell'indiretto libero verghiano a causa della presenza di una frase con il passato prossimo, « *Quando uno ha fatto la minchioneria* », e di un'altra con il presente, « *Le pesche non si innestano sull'ulivo* »; il presente è infatti raro nel discorso indiretto libero ed il passato prossimo è addirittura eccezionale. Ma nel nostro caso si tratta, come si può agevolmente verificare, di massime generali, assai simili ai proverbi, attraverso cui Gesualdo si esprime utilizzando non le sue parole, ma quelle del popolo, di un ideale 'coro' che fornisce al protagonista le sagge espressioni degli avi, da lui e dagli altri interlocutori avvertite come sempre attuali e vere. Tra le espressioni e i vocaboli che appartengono certamente alla mentalità e alla cultura di Gesualdo, è possibile anche cogliere l'eco delle parole di un ideale narratore ed insieme la voce dell'Autore stesso che si insinua nella narrazione: « *Ella, poveretta, chinava il viso, arrivava ad offrirlo anzi...* ». In tali circostanze nasce quel senso di "pseudo-oggettività" che lo Spitzer ha notato nell'indiretto libero dei *Malavoglia*⁸ e che Verga sa ricreare nel *Mastro* quando vuol esprimere, pur attraverso il procedimento obiettivo e impersonale della sua prosa, il proprio giudizio e quello del *milieu* popolare sui personaggi.

Tra gli esempi di indiretto libero non possiamo infine trascurare il monologo di Gesualdo (sostanzialmente senza riscontro nella

⁸ L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei « Malavoglia »*, in « Belfagor », n. 1, 1956, p. 50.

prima versione) il quale medita intorno alle conseguenze dell'infatuazione della figlia:

Lui era ignorante, uno che non sapeva nulla, ma capiva che quelle belle cose erano trappole per acchiappare i gonzi. Gli stessi arnesi di cui si servono coloro che sanno di lettere per legarvi le mani o tirarvi fuori dei cavilli in un negozio. Aveva voluto che la sua figliuola imparasse tutto ciò che insegnavano a scuola, perché era ricca, e un giorno o l'altro avrebbe fatto un matrimonio vantaggioso. Ma appunto perché era ricca tanta gente ci avrebbe fatto su dei disegni. Insomma a lui non piacevano quei discorsi della zia e il fare del nipote che le teneva il sacco con quell'aria ritrosa di chi si fa pregare per mettersi a tavola, di chi vuol vendere cara la sua mercanzia. E le occhiate lunghe della cuginetta, i silenzi ostinati, quel mento inchiodato sul petto, quella smania di cacciarsi coi suoi libri in certi posti isolati, per far la letterata anche lei, una ragazza che avrebbe dovuto pensare a ridere e divertirsi piuttosto... (T, III, 2).

Tutta la vivacità consentita all'indiretto libero è in questo passo veramente emblematico per l'accumulo di proposizioni rotte e prive di un rigoroso nesso logico, per la lingua popolare, icastica e pittoresca, il cui uso dà la possibilità al Verga di conservare al suo indiretto libero l'emotività e la concitazione del linguaggio parlato, permettendogli di giungere ad un modulo personalissimo nel quale sono presenti, nel massimo grado possibile, le caratteristiche della lingua viva che consente all'Autore le più audaci soluzioni grammaticali e stilistiche.

L'indiretto libero dell'edizione Treves non può dunque essere considerato soltanto un fenomeno sintattico-grammaticale, ma ha anche un più profondo valore e significato; esso permette allo scrittore non solo di semplificare e snellire la sua prosa mediante l'adozione di un costrutto più moderno, ma anche di darle vivezza e animazione, offrendogli la possibilità di intervenire con discrezione nel racconto attraverso i suoi personaggi, pur rimanendo egli 'invisibile' secondo i canoni della tecnica veristica. Questo elemento che potremmo dire 'soggettivo', già acutamente indicato dal Kalepky⁹, non esclude il momento 'oggettivo', costituito dallo studio e dalla

⁹ T. KALEPKY, *Die erlebte Rede*, in « Germanisch-Romanische Monatsschrift », VI, 1913.

adozione da parte dell'artista di un linguaggio altrui che egli vuole riprodurre per dare carattere di obiettività alla narrazione; nel caso particolare del Verga, l'indiretto libero consente all'artista di adottare il lessico popolare e gli agili sintagmi propri della parlata dei suoi personaggi. E proprio questo porgere l'orecchio al linguaggio e ai moduli espressivi delle sue creature è la spia della mutata ispirazione verghiana nella seconda stesura e della celata adesione dell'Autore ai protagonisti del romanzo ed in particolare a Gesualdo, non più avaro, ed a Bianca non più dispotica e fredda. L'indiretto libero, insomma, traduce in termini stilistici la simpatia dello scrittore verso i personaggi della sua opera e, pur non riproducendo *tout-court* il modulo malavogliesco, concorre, insieme al ritorno al colorito provinciale del linguaggio, al rinnovamento stilistico che si attua nella seconda redazione del *Mastro*.

CARLA RICCARDI

I DUBBI DELL'AUTORE: IL PERSONAGGIO GESUALDO
DALLA « NUOVA ANTOLOGIA » ALL'EDIZIONE TREVES

A seguire la genesi del *Mastro-don Gesualdo* si rimane colpiti dalla qualità fondamentale del lavoro verghiano: la volontà, quasi l'ostinazione nella ricerca del nuovo, l'accanimento sperimentale a tutti i livelli, tematico, strutturale, stilistico contraddistinguono lo scrittore e l'uomo. Raro esempio di straordinaria onestà intellettuale, di fede assoluta nel romanzo in generale, nel metodo scelto in particolare, ma anche coscienza nella propria capacità di ricercatore, già espressa ai tempi di *Eva* nelle lettere a Capuana¹ e sempre viva, pur nelle difficoltà materiali e psicologiche dei non facili anni che precedono l'edizione definitiva del *Mastro*.

Quando Verga scrive il programma della *Marea* (nel 1878 al Verdura) ha già in mente la storia del secondo romanzo e ha già posto le basi del verismo sull'esperienza francese, sul naturalismo di Balzac soprattutto, e su quel fondamento teorico che è l'*Avant-propos* alla *Comédie humaine*. Ha contratto e contrarrà consistenti debiti con Flaubert, con i Goncourt, con Zola (ma con quest'ultimo anche crediti come dimostra la linea *Libertà-Germinal*²; ma la storia del *Mastro*, una storia di ascesa e caduta è certamente più balzachiana,

¹ Proprio dopo aver parlato di *Eva*, a proposito della quale « esita ancora » anche se sa bene che « c'è stata pure della gente onesta che ha pensato come me che la verità non ha bisogno di essere ipocrita », Verga scrive il 5 aprile 1873: « Tu però sarai convinto, non ne dubito, che il tuo amico è persuaso di essere nel vero, è almeno di buona fede, e che soprattutto egli è uomo onesto almeno quanto vogliono sembrarlo gli ipocriti ». Ancora nel '75 commentando le scandalizzate recensioni a *Eros*: « Bazza a chi tocca, Luigi mio, di questi tempi; me ne son state dette tante e di tutti i colori, che se non fosse una certa cocciutaggine provvidenziale, avrei dovuto finire per convincermi che sono un farabutto anche nell'indole, senza parlar del libro. Basta, chi vivrà, vedrà, e ne vedremo delle belle davvero con cotesti arcadi scoglionati. » (v. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984).

² Come ci è parso di aver messo in rilievo in *Lucini fra utopia e simbolo*, « Nuova Antologia », ottobre-dicembre 1980.

come lo è la premessa ideologica dei *Malavoglia* che ha le sue radici in *Eva*. *Eva* è il vero momento nodale della narrativa verghiana, la vera svolta, il superamento di una crisi; nel romanzo Verga, incarnandosi nel protagonista e nel narratore in prima persona, fa il punto sulla sua situazione umana e artistica e delinea il suo futuro. Nella prefazione e ancor più nel primo intervento teorico di Enrico Lanti mette a fuoco la sua diagnosi della società e del posto che in essa occupa l'artista. E se la prefazione è il risultato del percorso di Enrico e si basa sul suo testamento ideologico, il primo colloquio tra personaggio e narratore è l'analisi disincantata del contrasto tra l'artista e la società: gli ideali dell'arte conducono inesorabilmente all'emarginazione, se non alla follia o al crimine, quasi come le passioni di tanti personaggi verghiani del passato (Narcisa, Maria) e del futuro (Jeli, Turiddu, 'Ntoni).

« Quanto guadagni con la tua *arte*? » chiede Enrico:

« Io mi contento di non mischiare del danaro in certe idee ».

« Bella frase! » disse senza scomporsi. « Un tempo mi sarebbe parsa anche una nobile risposta. Ma, amico mio, in un'epoca in cui le più vive ambizioni dell'uomo, ed i più seri sforzi della sua attività hanno uno scopo *positivo* — arricchire — la logica ha il difetto di non prestarsi alle ipocrisie, — confesserai anche tu che le tue idee, nelle quali non vuoi mischiare del danaro, non valgono nulla... Cioè... no!... Valgono a gettarti fra i piedi di cotesta gente, laboriosa perché è assetata di donne e di vino. — E cotesta gente, che si affretta verso la Borsa, riderà di te, ubbriaco in pieno giorno delle sue passioni, — ché anche tu vivi nella medesima atmosfera, e la bevi avidamente, perché il tuo cervello e i tuoi nervi sono in uno stato di esaltazione morbosa. — E la follia ti schernirà, finché arriva una pietosa guardia urbana che ti conduce in prigione in nome della moralità, o ti chiude nel manicomio ».

Mantenere o perdere le illusioni?

« Sì! sì! » accennò col capo, e sembrava comosso; indi soggiunse: « È pure una gran sventura quella di perdere certe illusioni... certe follie... Care follie che riempivano di rosei sogni la mia cameretta al terzo piano!... e poi, che resta quando esse son svanite?... ».

« Tu lo vedi! ».

« Sì! ci dev'essere qualcosa di vero in coteste illusioni che

spalancano il cuore a due battenti verso tutto quello ch'è nobile e bello!... » esclamò lasciandosi dominare dalla commozione. E poscia come pentitosi, rifacendosi scuro in volto: « Ma è poi vero che sia nobile e bello ciò che mi è parso anche ridicolo un giorno?... ».

« Un giorno di febbre o di sconforto!... ».

Non sono affanni sentimentali, ma i gradi di un percorso alla ricerca della verità:

« Potresti assicurarmi quali sieno i giorni di sereno, per giudicare con esattezza dei sentimenti, tu che hai amato e odiato la stessa cosa, che ne hai pianto e riso nel medesimo giorno? » domandò con quel sorriso che voleva sembrar cinico ed era una contrazione dolorosa del suo cuore. E lasciando più libero varco alla sua amarezza mormorò: « Non c'è altro di vero che le modificazioni dei nostri nervi o la temperatura del nostro sangue ».

« La tua scienza è desolante! È la scienza del nulla! ».

« È vero! ».

« Non hai mai pensato alla tua famiglia? ».

Egli trasalì e si fece pallido; accennò due o tre volte di voler parlare, e le labbra gli tremavano.

« Io l'ho abbandonata per correr dietro a quelle larve! » mormorò con voce soffocata. « E allora ho dovuto chiedermi quale di codesti due affetti fosse il vero, se il più forte o il più puro... È stato un gran dolore!... Ma il dolore è una debolezza, non è una verità... ».

Il dilemma che disorienta Enrico e il narratore durerà sino alla fine; l'amore e l'arte non sono che due facce dello stesso problema, un problema esistenziale, di significato e funzione dell'intellettuale nella moderna società industriale. Tutte le domande di Enrico: (1. « Cosa sia dunque questa vita, e questa incognita che chiamano cuore! »; 2. « Chi sentenzia del bene e del male? ») al di là delle risposte negative che lui stesso si dà, devono essere il fondamento per un lavoro di ricerca infaticabile, un lavoro scientifico condotto con il massimo rigore e con la più alta onestà intellettuale. Lo scrittore sarà come lo scienziato, indagherà sui « misteri del cuore umano », studierà il caso singolo e il sistema e, come in campo scientifico, raggiunto un risultato, ripartirà da questo verso nuovi e più complessi problemi, procedendo in linea ascendente.

Lo scrittore verista è qui sorretto dalla positivista fede nella realtà e nella disponibilità di questa ad essere studiata: è possibile

su tali basi analizzare i processi psicologici che determinano nell'uomo le passioni e le implicazioni sociali che da queste derivano, argomento non da poco e da sempre nel mirino dei massimi narratori moderni. Ma Verga nasce rinnovato dalla crisi apertasi tra *Eva* e i due romanzi successivi (*Tigre reale* ed *Eros*), ha ucciso con Enrico Lanti le sue illusioni e si ripresenta alla vita e all'arte con la nuova funzione di scrittore-scienziato, il cui scopo è fondare la « scienza del cuore umano ».

A questo programma corrispondono perfettamente *Tigre reale*, *Eros*, e tutte le novelle di *Primavera*, vera fisiologia dell'amore, raccolta chiave per capire il programma verghiano.

Il tema sociale si approfondisce, invece, con la scoperta dell'altro filone, quello di *Nedda*, nato, abbiamo rilevato altre volte, in una vera intermittenza del cuore e recuperato poi consapevolmente per contrasto con la società industriale dedita al progresso in nome del denaro, individuata in *Eva*, e con il gran mondo aristocratico e altoborghese del continente incarnato dalla bella amica di *Fantasticheria*, un'altra delle illusioni perdute di Verga.

Lo scrittore si attiene al suo programma: ecco quindi *Vita dei campi* e *I Malavoglia*, poi *Il marito di Elena*, le *Novelle rusticane*, *Vagabondaggio*, *Mastro-don Gesualdo*. Il laboratorio che si apre dopo la pubblicazione dei *Malavoglia* è subito quello che si concluderà con il *Mastro*, tant'è vero che già nel febbraio del 1881 Verga scrive a Capuana: « Ora lavorerò a *Mastro-don Gesualdo* di cui il disegno mi piace assai »³. E se non va al di là degli abbozzi, tuttavia, i testi citati sono, oltre che lo studio di tante tessere del grande mosaico del romanzo, la rassegna di altre illusioni perdute: la malavogliesca religione della famiglia e della casa caduta con *Pane nero*, la religione in sé e per sé, distrutta nel *Reverendo*, la fiducia nella giustizia (*Don Licciu Papa*), le speranze risorgimentali di cambiamenti politici sostanziali e di equità sociale (*Libertà*): anche la « roba » è un valore illusorio, per quanto concreto; non dà nulla in vita e quando si muore non serve più; dà solo, secondo Mazzarò, il dispiacere di doverla lasciare. E una volta di più l'amore è illusione e delusione e, alla fine, solitudine, confortata dal ricordo, un ricordo che agisce ed è vivo più della felicità amorosa vissuta in brevi

³ Carteggio Verga-Capuana, v. nota 1.

istanti se è scritto: si pensi all'addio di *Di là del mare*:

Alle volte, quando lo assaliva la dolce mestizia di quelle memorie, egli ripensava agli umili attori degli umili drammi con una aspirazione vaga e incosciente di pace e d'oblio, a quella data e a quelle due parole — *per sempre* — che ella gli aveva lasciato in un momento d'angoscia, rimasto vivo più d'ogni gioia febbrile nella sua memoria e nel suo cuore. E allora avrebbe voluto mettere il nome di lei su di una pagina o su di un sasso, al pari di quei due sconosciuti che avevano scritto il ricordo del loro amore sul muro di una stazione lontana.

Scrivere per ricordare; la scrittura è quindi l'arte è la sola forma di vita non illusoria: ecco di nuovo il senso del lascito di Enrico Lanti.

Per le vie accentua tutti questi elementi e insinua il motivo della vita come *Via Crucis*, come continuo e assurdo, ma inarrestabile movimento, come vagabondaggio, titolo scelto non a caso per la raccolta dell' '87. Estremamente significativo è che *Vagabondaggio* si apra con la novella omonima ottenuta dalla fusione di *Come Nanni rimase orfano* e *Mondo piccino*, racconti ricavati già nell' '84 dai sette abbozzi del *Mastro*.

Verga sacrifica dunque molto presto il materiale elaborato nel corso di circa tre anni, ma non l'ampio disegno iniziale. Tant'è vero che una *Cronologia* successiva agli abbozzi riparte dalla nascita, curiosamente anticipata di un anno, del protagonista, non più Cinniredda, ma Cannillari detto Pelagatti. Questa mette a fuoco, sia pur sbrigandola rapidamente, l'infanzia passata nella cava di gesso del padre a Mangalavite, la giovinezza come manovale con lo zio Mascalise, l'inizio della carriera indipendente, la rapida ascesa. Leggiamo lo schema, il terzo, (due sono quelli relativi agli abbozzi, uno precede la redazione definitiva ⁴) ancora inedito ⁵:

Cronologia

1787 Nasce Gesualdo, da Nunzio Cannillari, detto Pelagatti, e da Grazia Barabba, detta Castigo di Dio. Sua infanzia nella cava del gesso di suo padre a Mangalavite.

⁴ Si veda per il primo G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Fondazione Mondadori, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 595-6.

⁵ Le carte autografe che contengono gli schemi, sia quelli già editi, sia quello che qui trascriviamo si trovano nel Fondo di microfilm di autografi verghiani dell'editore Mondadori.

- 1800 Si mette collo zio Mascalise, e col fratello Nunzio, manovale per un diverbio col padre.
- 1809 Imprende piccoli appalti, lavora a cottimo.
- 1815 Allarga le sue speculazioni, prosperando.
- 1818 Sposa donna Marina Margarone, malgrado le sappia un amante, e incontra l'opposizione dei fratelli di lei, don Diego e don Ferdinando. Pianta per essa Maria Limoli colla quale si amano da bambini.
- 1819 Nascita di sua figlia Bianca. Grandi feste, alle quali non vogliono prender parte nè i parenti nobili della madre, nè quelli poveri del padre.
- 1820 19 luglio sollevazione a Palermo e proclamasi l'Indipendenza... uccidonsi i principi Cattolica Paternò Aci [... ..].
- 1821 Marzo Caduta di Messina [...].
- 1821 Carboneria — Rivoluzione — Morte di don Ferdinando Margarone, tisico.
- 1824 Donna Marina si procura il decreto Reale per cui il suo nome di ragazza può esser trasmesso alla sua figliuola.
- 1826 E la mette, dal Collegio di Maria dov'era, in un convento aristocratico a Palermo.
- 1830 Liti coi primati del paese. Alternative di pace e guerra coi suoi.
- 1836 Assume l'appalto per la costruzione del Camposanto.
- 1837 Colera. Ripiglia in casa la figliuola. Scappano in campagna colla famiglia dei parenti. Bianca si innamora del cugino Corrado d'Alia.
- 1837 Marita la figliuola Bianca col duca di Leyra, malgrado la sua antipatia, perchè la moglie, donna Marina, lo esige.
- 1845 Morte di Nunzio suo padre. Funerali splendidi, in cui preti e parenti lo scorticano e lo criticano.
- 1847 Liti col fratello e la sorella che pretendono da lui la quota alla successione del padre.
- 1848 Rivoluzione. — Temendo che vogliano attentare alla sua roba si getta alla reazione. Tutto il paese, sobillato dai suoi nemici gli si muove contro, è costretto a fuggire, va a Palermo, in casa della figlia, dove è ricevuto come un cane.
- 1860 Spinto dalla moglie, aspira ad esser consigliere comunale. Intrighi, è bocciato.
- 1861 Muore di cancro, solo, abbandonato anche dalla moglie ch'è andata a stare colla figlia, è seppellito nella fossa comune.

Passando alla stesura del testo Verga taglia definitivamente la preistoria di Gesualdo e decide per un inizio *in medias res* di movimento rapido, quasi da racconto rusticano:

Mastro don Gesualdo

[c. 40v, numerata 1] Il don, a mastro Gesualdo Cannillari, detto Pelacani, glielo appiccicò la baronessa Sganci, col fargli sposare una nipote, donna Marina Trao. Erano vicini di casa con donna Marina: le finestre sul vicoletto che si spiavano a vicenda, sebbene nella bicocca dei Trao ci fosse poco da vedere: tanto di stemma sul balcone e le imposte senza vetri. Però a Gesualdo non gli sarebbe passato neppure pel capo che quella ragazza povera come Giobbe, e più superba di una regina sarebbe uscita dal suo portone smantellato per entrare nella casa dei Pelacani, che aveva il soffitto di canne, è vero, ma era così piena di grazia di Dio, che Gesualdo dormiva collo schioppo accanto al crocifisso, per timore dei ladri.

Una notte il suo garzone, che s'era alzato per medicare la mula, corse a svegliarlo all'improvviso, dicendogli che in casa dei Trao c'era gente.

Era verso gli ultimi di marzo; la terra ancora molle di tre giorni [c. 39v, numerata 2] di pioggia, e il paese che dormiva della grossa, poichè nei seminati ci si affondava sino a mezza gamba. I cani, al tramenio, s'erano messi ad abbaiare; ma il palazzo, dirimpetto, sembrava tranquillo, colle imposte sbarrate alla meglio, e dove mancavano, i vani neri delle finestre, dalle quali non udivasi alcun rumore nella casa.

Gesualdo stette ancora un po' in attesa, poi come a poco a poco tutto tornò silenzioso, se ne tornò in letto, pigliandosela col garzone che sognava ad occhi aperti. — Com'è vero Dio... A quella finestra lì... dopo la camera di donna Marina!...

— Va, va, che ti dura ancora il vino di ieri sera. Bada alla mula piuttosto, va.

Ma il garzone, cocciuto, badando alla mula, s'era anche messo alla posta sull'uscio della stalla con un pistolone arrugginito che teneva sotto la paglia dello strapunto. Mastro Gesualdo aveva a mala pena chiuso gli occhi un'altra volta, quando uno scoppio formidabile lo fece balzare dal letto, ancora assonnato, gli urli del garzone nelle orecchie.

La stesura, che indichiamo con la sigla α , si legge sul verso di cinque carte relative al manoscritto preparato per la pubblicazione del romanzo nella « Nuova Antologia » (NA)⁶ ed è evidentemente quanto resta di un testo forse più esteso, anche se non di molto,

⁶ Le carte, numerate 1-5, diventano nel manoscritto definitivo preparato per la stampa sulla « Nuova Antologia » rispettivamente cc. 40, 39, 30, 15, 29.

poiché non si trovano altri frammenti, tranne forse uno, ricollegabili con quell'intreccio.

Con una prolessi tipica del racconto rusticano l'evento più importante viene anticipato, mentre l'obiettivo è poi riportato sull'inizio della storia: sappiamo subito che mastro Gesualdo Cannillari, detto Pelacani, ricco e desideroso di scalare la società, sposerà donna Marina Trao, povera ma di alta aristocrazia. La notizia è data e l'effetto narrativo, quello che si deve cercare in un complesso e articolato romanzo, quello che Verga otterrà con i primi sei capitoli del testo definitivo, è svanito. Si gioca per di più su contrasti un po' grezzi, quelli necessari per delineare rapidamente i personaggi nei bozzetti: mastro Gesualdo e donna Marina, bicocca dei Trao con tanto di stemma, ma vuota e senza vetri — casa dei Pelacani col soffitto di canne, ma piena di grazia di Dio, contrasti che Verga elimina già nella stesura della « Nuova Antologia », dove sin dal principio Gesualdo ha il suo titolo definitivo, « mastro-don », senza alcun soprannome, eredità dei *Malavoglia* e connotazione ironica (Pelacani, Pelagatti nella *Cronologia*, come un qualsiasi strozzino di campagna) da non applicare qui a chi diventerà l'eroe negativo della tragedia della roba. Nell'ultima stesura manoscritta relativa a NA Gesualdo, infatti, compare già nel primo capitolo: ricostruiremo tra poco la storia delle apparizioni e scomparse del protagonista dal grande affresco iniziale.

L'avvio della storia è quello canonico della novellistica « Una volta », « Una notte »: proprio ciò che Verga aveva sempre, riuscendovi brillantemente, cercato di evitare. Se si fa un censimento degli attacchi verghiani ben raramente troviamo un *incipit* temporale: in *Fantasticheria* « Una volta », ma è quasi una fiaba o un apologo quello che lo scrittore racconta all'amica continentale, e in *Pane nero* « Appena chiuse gli occhi compare Nanni » dove, come in questo inizio del *Mastro*, è anticipato l'evento determinante del racconto: la struttura di *Pane nero* racconto rusticano chiuso, circolare, influenza molto il nostro testo.

Dopo il primo dialogo tra Gesualdo e il garzone sul presunto ladro in casa Trao, qui Margarone, (e si noti che manca l'evento che sarà fondamentale in NA e nell'edizione definitiva — Treves, 1889, siglata T —: l'incendio), ecco una scena corale, di nuovo da novella

rusticana, da confrontarsi con la serie aperta da *Guerra di Santi*, che passa per *Don Licciu Papa* e *Il Mistero*:

35 — Piglia! Piglia! Al ladro! al ladro! [c. 30v, numerata 3]
In un batter d'occhio s'affacciò tutto il vicinato: Nanni l'orbo fregandosi gli occhi, Mastro Cosimo, il calzolaio, armato di trinetto, comare Nunzia in camicia strillando, poi suo marito, don Luca il sagrestano che voleva dar mano alle campane, a ogni
40 finestra comparve il lume, come alle due ore del giovedì. Don Diego Trao anche lui, in berretto da notte, allampanato, con quella sua vocetta fessa che voleva sapere. — Che fu? ch'è stato? — E nell'ombra, dietro di lui, suo fratello don Ferdinando in camicia, come un fantasma:

45 — Avete i ladri in casa, don Diego!

Allora i due fratelli si misero a gridare: — Aiuto! aiuto! Cristiani, aiuto!

Gesualdo in quattro salti fu dai Trao, armato come un porcospino prima Leonardo, il garzone, che faceva lume; in
50 coda a tutti don Diego e don Ferdinando, ad avvertire: — Badate che lì manca uno scalino. — Attenti che qui sta per cascare il solaio. — Frugarono così in ogni cantuccio, la sala grande, il tinello, la guardaroba. Avanti a tutti eserciti di topi, che scappavano come disperati, e a ogni momento facevano spianare gli archibugi. Nella biblioteca specialmente, di cui rimanevano soltanto le scansie [c. 15v, numerata 4] che cadevano
55 a pezzi Leonardo, col pistolone, fu a un pelo d'ammazzare il suo principale.

È l'abbozzo — bozzettistico — di circa metà del definitivo capitolo I: i soccorsi, i dialoghi concitati interrotti dalla comparsa della protagonista femminile Bianca, qui Marina.

Riprendiamo l'abbozzo α :

— E Marina? Dov'è Marina? — chiesero infine i due
60 fratelli, guardandosi in faccia sbalorditi.

Picchiarono e ripicchiarono all'uscio della sua camera; donna Marina comparve finalmente pallida come un cencio, colle trecce disfatte, le belle mani bianche che le tremavano nell'abbottonarsi il vestito. Come vide mastro Gesualdo armato di
65 schioppo, gli ficcò in faccia quei suoi occhioni grigi che luccicavano, e balbettò due o tre volte a denti stretti:

— Assassino! assassino!

Ecco un elemento interessante: Marina e mastro Gesualdo si in-

contrano subito e Marina lancia a Gesualdo un'accusa inequivocabile. Se riprendiamo la *Cronologia*, sotto la data 1818 leggiamo « Sposa donna Marina Margarone » (si noti che in α Trao è corretto su Margarone) malgrado le sappia un amante ». Gesualdo, dunque, non farebbe la sua scelta matrimoniale in buona fede, sia pure per interesse, ma ben consapevole dello stato delle cose, e rompe con Maria, con la quale, sottolinea l'autore, c'è un antico rapporto sentimentale, sembrerebbe alla pari, non da padrone a serva come nel testo definitivo. Fa cioè una scelta immorale che contrasterà con l'immagine che di Gesualdo il Verga viene a poco a poco delineando e che si concreterà nell'ultimo degli schemi (S⁴) nelle definizioni d'apertura:

Schema per Mastro-don Gesualdo

Avidità di ricchezza — Mastro-don Gesualdo le sacrifica ogni cosa, ma la ricchezza non gli dà la felicità; né la dolcezza dell'amore, né la quiete domestica, né l'affetto dei suoi, né la soddisfazione della vanità, e neppure la salute.

Egli s'affatica tutta la vita per arricchire, levandosi il pan di bocca, lavorando come un negro, prima a cottimo, poi assumendo dei piccoli appalti, allargando man mano le sue speculazioni. Sempre in guerra coi suoi, perché suo padre (mastro Nunzio Motta), vecchio rigido e dispotico, vorrebbe spadroneggiare, e fargli fare delle cattive speculazioni, suo fratello (Santo) vorrebbe vivere e gozzovigliare alle sue spalle, e sua sorella (Speranza) che egli ripari continuamente alle cattive speculazioni del cognato, massaro Fortunato Burgio, e finalmente, a poco a poco, si guasta coi parenti⁷.

Incapace di altri sentimenti al di fuori della venerazione per la roba, cerca tuttavia attraverso di essa una realizzazione sentimentale e psicologica almeno nell'ambito della famiglia.

Si noti come viene indicato il rapporto con Diodata e con Bianca:

Non sposa Diodata Limoli, una povera trovatella dalla quale ha avuto dei figliuoli, e invece sposa donna Bianca Trao, di famiglia nobile e decaduta; la quale vive in estrema miseria nella casa avita cadente, insieme ai due fratelli, don Diego e don Ferdinando, incretiniti, ed è stata sedotta dal baronello Rubiera; ma una parente ricca, donna Marianna Sganci, combina di maritarla con mastro don Gesualdo per togliere il disonore del numeroso parentato nobile. Mastro don Gesualdo la sposa nel 1819 in un momento

⁷ Si veda la già citata edizione critica alle pp. 596-7.

che per una cattiva speculazione sta per fallire, spaventato dall'idea di ridiventare semplice operajo. Nella speranza di essere agevolato pure nei suoi affari dal parentato nobile e influente della moglie.

È scomparso completamente l'amore, una passione che non ha posto nella visione gesualdesca della vita (di qui appunto il conflitto con Isabella che crede nell'amore e non nell'interesse), oltretutto quel classico amore infantile, amore idilliaco, un mito, che Verga si trascina fin da *Jeli il pastore*.

Ma con lo schema citato, (S⁴), siamo già al ripensamento globale che presiede la stesura definitiva; qui e in NA Gesualdo è ancora distratto da altri sentimenti: prima ama Maria come persona (nel *Mastro* 89 Diodata sarà vista « come il bicchiere di vino a un pover'uomo che ha lavorato tutto il giorno », Parte III, cap. I), poi s'innamorerà della moglie sposata per calcolo e soffrirà per lei come un eroe borghese⁸.

Tornando all'abbozzo, dopo l'incontro drammatico tra donna Marina e mastro Gesualdo, in cui quest'ultimo resta senza parola (quindi è subito posto in una condizione di inferiorità), la scena è occupata di nuovo dal coro (vicini, parenti), non certo quello delle pagine analoghe di NA e ancor più di T, ma un coro didascalico. Ecco un esempio di discorsi riferiti:

I commenti erano tali e tanti — com'era stato; chi se n'era accorto pel primo; in qual modo s'erano lasciati sfuggire il ladro — che donna Marina non ne poteva più.

⁸ Estremamente esplicito l'inizio del cap. X di NA:

« Quella moglie che aveva accettata al pari di un socio d'affari, che doveva aiutarlo nelle sue intraprese col nome altero e con le mani bianche, gli aveva messo addosso fin dal primo giorno un turbamento nuovo, una bramosia timida e intensa. Aveva cercato di vincere la repulsione istintiva che faceva gelare il sangue della Trao sotto le carezze stesse di lui. Da prima era stata una sorpresa dolorosa, una ferita all'orgoglio del plebeo, orgoglio che nasceva nel tempo istesso e da quel contrasto. Poscia come un colpo di sangue alla testa, una frenesia d'amore e di collera per la creatura fina e delicata di cui le ritrosie ostinate gli facevano tremare avide ed esitanti le grosse mani indurite nelle fatiche. Quella passione nuova e violenta aveva affinato il suo istinto, gli aveva ispirato tenerezze squisite ed insolite; ma gli aveva anche aperta la morbosa percezione del fremito impercettibile con cui rabbrivivano le labbra di lei sotto i suoi baci; di sorprendere rossori e pallidezze istantanee e rivelatrici; d'indovinare quasi delle lagrime in fondo a quegli occhi velati, e nel tono di quella voce sorda. Egli vi consumò tutta la pazienza lunga e coraggiosa con cui era arrivato a conquistare la ricchezza e la moglie istessa ».

Donna Marina mantiene il controllo dei suoi nervi e riesce a liberarsi degli importuni con l'aiuto della zia donna Sarina. Così finisce il primo abbozzo del capitolo I di NA.

Gli abbozzi parziali della stesura definitiva del capitolo, conservati sul verso di altre carte utilizzate per il manoscritto di NA, testimoniano una struttura ormai simile a quella della rivista. Verga lavora soprattutto alla prima scena corale: se ne rintracciano due redazioni, la prima scritta su tre carte, numerate 6-8 (usate poi sulla facciata bianca come 14-17) è vicina ad α , in quanto è il presunto ladro a richiamare l'attenzione dei vicini e non il terremoto che sveglia tutto il paese e l'incendio in casa Trao, come nella successiva che occupa pure tre carte, ma presuppone uno sviluppo più ampio della sequenza precedente, dato che la numerazione conta tre unità in più, 9-11 (poi 11-12).

In nessuna delle due compare Gesualdo: nella seconda, però, è in scena Speranza, indicata come sorella di mastro-don Gesualdo, segno inequivocabile di una più precisa messa a fuoco del protagonista che non comincia come « mastro », ma già promosso al rango, sia pur grottesco, di « mastro-don ».

In questa fase quasi certamente Gesualdo è in azione fin dall'apertura del romanzo, poiché lo ritroviamo nel manoscritto di NA protagonista in pieno della scena del terremoto e del fuoco: solo durante la rilettura azioni e battute di Gesualdo passeranno a suo padre mastro Nunzio. Sicché in NA il protagonista compare solo in fine II capitolo dopo essere stato nominato e descritto per accenni dagli altri personaggi. Si noti che il cambiamento è immediato perché Gesualdo in prova della sua assenza dalla scena dell'incendio rivolgendosi a don Diego Trao dice, in una battuta poi eliminata, « Sono corsi a chiamarmi sino al Trimmillito dicendomi che bruciava anche la mia casa... ». Sembra che Verga, che sappiamo fin da *Una peccatrice* ben consapevole delle tattiche del narrare, voglia creare una certa aspettativa, una sorta di *suspence* intorno al protagonista. Ma il ritratto fisico e psicologico che di Gesualdo dà alla fine del II capitolo contrasta fortemente con l'atteggiamento assunto da questi nel III durante la festa in casa Sganci.

Cap. II

In quel momento veniva dal magazzino mastro-don Gesualdo

bianco di pula anch'esso, e così rattoppato che non gli si sarebbe dato un baiocco, se non era l'omaggio di Pirtuso e Giacalone che faceva vedere quanto era ricco. Lui duro, perfino nella barba che gli tingeva di nero il viso anche quand'era fatta di fresco: gli occhietti grigi come due tarì d'argento, sotto le sopracciglia aggrottate dal continuo stare al sole e al vento in campagna e sul ponte delle fabbriche, dove aveva fatto i denari.

Cap. III

Mastro-don Gesualdo fece così il suo ingresso fra i pezzi grossi del paese, raso di fresco, vestito di panno fine, con un cappello nuovo fiammante fra le mani mangiate di calcina.

— Avanti, avanti, don Gesualdo! — strillò il marchese Limòli con quella sua vocetta acre che pizzicava. — Non abbiate suggezione.

Mastro-don Gesualdo però esitava alquanto, intimidito, in mezzo alla gran sala tappezzata di damasco giallo, sotto gli occhi di tutti quei Sganci che lo guardavano alteramente dai ritratti, in giro alle pareti.

Risalta subito in NA l'ambiguità psicologica di Gesualdo, le sue contraddizioni che culmineranno nel rapporto con Bianca.

Il tormentato inizio ci dice che Verga non ha trovato la giusta dimensione del protagonista, tant'è che nel rifacimento per l'edizione in volume, cioè nell'autografo A, le incertezze al riguardo sono ancora molto forti: Verga attribuisce al sensale di Gesualdo la descrizione e le battute del II capitolo, sicché Gesualdo entra in scena solo nel III. Ma è nel primo che lo scrittore è quasi tormentato dal dubbio: tutte le azioni e tutti i discorsi che in T saranno di Gesualdo sono qui di un personaggio senza futuro nel libro, Vito Sgherra, una pura voce che tuttavia emerge nel coro dei soccorritori e dei curiosi. Ma non senza ripensamenti e non senza la tentazione di far entrare al posto di un comprimario il protagonista. Se la prima battuta: « Brucia il palazzo, capite? Se ne va in fiamme tutto il quartiere! Ci ho accanto la mia casa, perdio! » è assegnata decisamente a Sgherra (ma in T a Gesualdo), qualche riga sotto Verga comincia a scrivere « mastro-don Ge- » si blocca e ritorna a Vito Sgherra; così alle rr. 187-87⁹ riscrive ben due volte il segmento introduttivo a una battuta di Gesualdo, che nella prima variante ha già i caratteri lessicali e sintattici distintivi della parlata gesualdesca: l'imprecazione

⁹ Si veda l'apparato delle pagine 3-11 dell'edizione critica del *Mastro*.

« Santo e santissimo » la domanda, che è quasi un suo intercalare distintivo, « A che giuoco giuochiamo? » e la struttura dei discorsi a serie di esclamative e interrogative. Ma anche questa volta si pente e lo elimina.

Rileggendo il capitolo sulle bozze in colonna (non, si noti, alla conclusione di A, bensì alla fine, forse della prima parte del romanzo, ch  inviava il manoscritto a spezzoni e utilizzava la copia di bozze corrette, che tratteneva presso di s , per i capitoli ancora da scrivere) non ha dubbi: la parte di Vito Sgherra   finalmente giudicata degna del protagonista che non pu  mancare a quel prologo al romanzo che   il primo capitolo.

Il protagonista cresce, quindi, a poco a poco: gi  in NA ci sono dei progressi, anche se l'oscillazione rimane (c'  un andirivieni tra progressi e regressi). Vediamone un esempio: nel cap. IV dopo una giornata nera Gesualdo arriva di sera alla Canziria, dove ha finalmente un momento di pace che prelude al *flash back* sul suo durissimo apprendistato. Confrontiamo la prima stesura del passo conservata sul verso di c. 117, numerato 111, con quella di NA:

c. 117v

Si udiva di tanto in tanto nel chiuso, gi  per la china, il campanaccio della mandra, e i buoi accovacciati attorno all'aia, accanto ai cestoni colmi di fieno, alzavano allora il capo pigro, soffiando, e si vedeva correre nel buio il luccicare dei loro occhi grevi, come una processione di lucciole, che dileguava. La luna cominciava a sorgere dietro il monte dirimpetto, come un chiarore d'alba nel quale si frastagliava la lunga cresta ondulata; dei ricami fantastici d'alberi e di casolari che sembravano sorgere a poco a poco come in un dormiveglia. In fondo alla valle stretta e profonda, ancora buja, si udiva borbottare il torrente, lontan lontano, e dal cielo chiaro, senza stelle, vi pioveva come un gran raccoglimento, una serenit  indefinibile. Si udiva verso Passanitello lo zufolo di un pastore, appena distinto, una canzone malinconica di paese lontano che perdevasi nella pianura immensa al di l  di Franconfonte, e tutt'a un tratto dalle macchie oscure e misteriose, gi  nel burrone nero, si lev  verso la luna che sorgeva il canto di un usignuolo, limpido e sonoro, che riempiva tutta la valle. Gesualdo posando il bicchiere, mise un sospirone, e appoggi  i gomiti sul deschetto.

NA, cap. IV

Dopo usc  fuori a prendere il fresco. Si mise a sedere su di

un covone accanto all'uscio, colle spalle al muro, le mani penzoni fra le gambe. La luna doveva essere già alta, dietro il monte, verso Francofonte. Tutta la pianura di Passanitello, allo sbocco della valle, era illuminata da un chiarore d'alba. A poco a poco anche nella costa cominciarono a spuntare i covoni raccolti in mucchi, come tanti sassi posti in fila. Degli altri punti neri si muovevano per la china; e a seconda del vento, giungeva il suono grave e lontano dei campanacci che portava il bestiame grosso, mentre scendeva al fresco verso il torrente. Di tratto in tratto soffiava pure qualche folata di venticello più tiepido dalla parte di Vizzini, e per tutta la lunghezza della valle udivasi cantare la messe ancora in piedi. Nell'aria la bica alta quanto un campanile sembrava coronata d'argento, e nell'ombra si accennavano confusamente altri covoni in mucchi; ruminava altro bestiame; un'altra striscia d'argento, lunga, si posava in cima al tetto del magazzino, che sembrava immenso, nel buio.

Nell'abbozzo lo scrittore sovrappone decisamente alcuni motivi non solo cari alla sua sensibilità, ma tipici della sua poetica ed esplicitati nelle novelle teoriche delle *Rusticane* e di *Per le vie, Di là del mare, Il bastione di Monforte*, all'osservazione profonda, alla lettura metafisica del paesaggio notturno che fa mastro-don Gesualdo. Un abuso e una contraddizione, sicché non gli resta che rifare, eliminando le sensazioni sottili e ricollegando il paesaggio alla visione economica del protagonista: realisticamente la luna serve a creare la luce notturna e non a evocare visioni fantastiche; in primo piano sono i covoni di grano e il bestiame grosso che cerca il fresco verso il torrente, diventato anch'esso strumentale alla vita della campagna e non sottofondo musicale evocatore di una condizione di vita, come la canzone malinconica del pastore e il gorgheggio dell'usignolo. A cantare per mastro-don Gesualdo può essere solo la messe, ed è un canto che evoca ricchezze, mentre la striscia d'argento non può che illuminare il magazzino immenso, il tempio cioè della roba.

LUCIANA SALIBRA

IL TOSCANISMO NEL MASTRO-DON GESUALDO

È ormai opinione comune ad alcuni tra i maggiori studiosi della lingua del Verga maggiore il fatto che in essa la componente toscana occupi un posto rilevante.

Lontano dalla soluzione del suo problema linguistico nell'ambito del dialetto¹, ma lontano altresì da una scelta di tipo manzoniano che comportasse un'adesione totale all'uso di Firenze², Verga è, sottoscrivendo la formula pirandelliana, scrittore « dialettale ». Dove « dialettalità » è da intendere, in senso ampio, come « vera creazione di forma »³; in cui non stupisce — per ritornare al nostro assunto — veder affiorare quella toscanità dalla quale neppure lo stesso Pirandello — ascoliano convinto — era immune⁴.

Nella sua stimolante introduzione alla ristampa dell'*editio princeps* dei *Malavoglia* Lo Piparo suggeriva che la lingua del romanzo è un'elaborazione letteraria dell'italiano parlato dai siciliani colti nella seconda metà dell'Ottocento⁵. Una lingua cioè che « non è aliena

¹ Ottima in merito la sintesi di A. BARSOTTI, *Dialettismo o no: una « questione » fra Verga e Capuana*, in « Trimestre », X (1978), pp. 467-505.

² Cfr. G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani nei 'Malavoglia'*, in « Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani », XIV (1980), pp. 8-9 (estratto); G. NENCIONI, *La lingua dei 'Malavoglia'*, in *I Malavoglia*, « Atti » del congresso Internazionale di Studi, Catania 26-28 novembre 1981, Catania, Fondazione Verga 1982, II, pp. 487-488.

³ L. PIRANDELLO, *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, 4^a ed., Milano, Mondadori 1977.

⁴ Rimando in proposito ai miei *'Liolà': Pirandello autotraduttore dal siciliano*, in « Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani », XIII (1976), pp. 14-15, 19-20, 34-35 (estratto) e *Costanti e varianti lessicali nell' 'Esclusa' di Pirandello*, in « Studi di lessicografia italiana », IV (1982), p. 364. Per l'uso del dimostrativo toscano *codesto*, cfr. anche F. PUGLISI, *Il dialetto siciliano nella lingua di Pirandello*, in « Atti » del Congresso internazionale di studi pirandelliani, Venezia 2-5 ottobre 1961, Firenze, Le Monnier 1967, pp. 716-717.

⁵ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di G. GIARRIZZO e F. LO PIPARO, Palermo,

da sicilianismi ma è anche zeppa di parole e costrutti propri della lingua letteraria o classificabili genericamente come toscanismi o settentrionalismi »⁶.

A queste utili indicazioni che rivendicano giustamente il ruolo degli *automatismi* del parlato delle persone colte di Sicilia possiamo affiancare, per ovvia che sia, l'ipotesi che almeno una parte di tali toscanismi siano situabili all'interno della ricerca, spesso difficile, della *forma*, e dunque in funzione specificamente comunicativa ed espressiva. Un recente intervento di Gabriella Alfieri — ad esso rimando per l'inquadramento teorico del problema — mette ben a fuoco il fascino che su questo marginale non manzoniano esercitava la situazione di chi — come Fucini — possedeva il tesoro di quella lingua « che vorrei in Italia avessimo (tutti) succhiato col latte », naturalmente in possesso della « grazia disinvolta » nello scrivere — per usare le efficaci parole di Verga⁷. La stessa autrice evidenzia nella scrittura verghiana « il ruolo dialettico del toscano come contromisura al siciliano in casi di coloritura locale troppo marcata »⁸.

Necessità preliminare alla mia ricerca è quella di stabilire dei criteri attraverso i quali distinguere i toscanismi da stilemi genericamente letterari. Quello con cui « contrasta » lo scrittore è, come afferma acutamente Nencioni, un « sopradialetto; giacché nelle strutture essenziali coincide con la lingua letteraria ed ha avuto con lei una compenetrazione plurisecolare »⁹. Due mi sembrano le àncore di salvezza per non lasciarsi travolgere dal *mare magnum* degli esempi possibili. Anzitutto la scelta del mondo della referenza in genere con-

Edikrónos 1981, p. XX. Cfr. del secondo autore anche *Sicilia linguistica*, in *La Sicilia*, a cura di M. AYMARD e G. GIARRIZZO, Torino, Einaudi 1987, p. 806.

⁶ *Ibid.*

⁷ G. ALFIERI, *Verga e il toscano* in AA.VV., *Letteratura, lingua e società in Sicilia. Studi offerti a Carmelo Musumarra*, Palermo, Palumbo 1989, pp. 245-57. Le citazioni rispettivamente alle pp. 249 e 248, sono tratte dalla *Lettera a Ferdinando Martini*, da Milano, 4 febbraio 1874 (in *Lettere sparse*, a cura di G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, Roma, Bulzoni 1979).

⁸ *Ivi*, p. 255. Ma si veda anche il succitato *Innesti*, nelle cui conclusioni l'autrice rileva già la presenza del toscano nei *Malavoglia* come « correttivo lessicale » all'interno di una lingua in cui predomina il siciliano, p. 76.

⁹ La felice formula si deve a NENCIONI, *Autodiacronia linguistica: un caso personale*, in AA. VV. *La lingua in movimento*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca 1982, p. 12; ma cfr. anche dello stesso autore *Manzoni e la questione della lingua*, in « Terzo programma », Roma, Eri 1974, p. 69 e *Costanza dell'antico nel parlato moderno* qui citato alla nota 35.

creta, scartando quello dell'astrazione, debitore ad un registro 'alto' in cui la componente toscana non sia identificabile come toscanismo. Individuata una serie di 'contenitori' di comodo, validi per il lessico e la fraseologia — settori della lingua cui mi limiterò in questa sede — *La casa, Il cibo, La corporeità, La gestualità, Le qualità, Il vestiario, La religione, I mestieri, I rapporti affettivi e di parentela, Il mondo animale, Natura e vita contadina* — mi sono servita per i riscontri lessicografici toscani del Rigutini-Fanfani e del Giorgini-Broglio¹⁰, il primo dei quali era presente nella biblioteca di Verga e fu da lui dichiaratamente consultato¹¹, e inoltre delle *Concordanze dei Promessi Sposi*¹², nonché delle correzioni alla ventisettesima raccolte da Maurizio Vitale¹³. Per il siciliano mi sono rifatta al Macaluso Storaci¹⁴ piuttosto che al Traina o al Mortillaro, intanto perché ne è documentato l'uso verghiano per *I Malavoglia*, e poi in quanto esso è depositario di un lessico e di una fraseologia autentici, cioè non detoscanizzati, come avviene purtroppo negli altri vocabolari dialettali¹⁵.

Non sarà inutile, a questo punto, illustrare i criteri che mi hanno guidata nella raccolta e nel vaglio degli elementi lessicali del corpus. Alcuni toscanismi si evidenziano sul piano del *significante* quando su due o più geosinonimi semanticamente equipollenti la scelta dello scrittore cade su quello toscano (*seggiola* anziché *sedia*, ad es.). Sul piano del *significato* un termine risulta marcato quando comporta, oltre ad un senso generale, anche un'accezione particolare figurata testimoniata dai vocabolari storici — ho consultato il Tommaseo Bellini e il più recente Battaglia¹⁶ — per lo più in autori to-

¹⁰ G. RIGUTINI - P. FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Cennini 1875; G. GIORGINI - E. BROGLIO, *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, Firenze, Tipografia Cellini 1870-1897. I campi referenziali cui s'accenna nel testo saranno esaminati al completo in un saggio di prossima pubblicazione.

¹¹ Cfr. qui, p. 602 e nota 19.

¹² *Concordanze dei Promessi sposi*, a cura di G. DE RIENZO, E. DEL BOCA, S. ORLANDO, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori 1985 (5 voll.).

¹³ M. VITALE, *La lingua di Alessandro Manzoni*, Milano, Cisalpino-Goliardica 1986.

¹⁴ S. MACALUSO STORACI, *Vocabolario siciliano-italiano e italiano-siciliano*, Siracusa, Tipografia di Andrea Norcia 1875.

¹⁵ Cfr. G. ALFIERI, L'«Italiano nuovo», Firenze, Presso l'Accademia della Crusca 1986, pp. 151-152.

¹⁶ N. TOMMASEO - B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Società

scani, specie se contrassegnata dalle indicazioni *fam.* e *pop.*. Si tratta di metafore portatrici di un elemento di forte espressività (possiamo citare a titolo d'esempio *pesca* per 'occhiaia') che sottendono una vera e propria antropologia, una particolare visione della realtà. Infine, l'uso di un vocabolo dotato di maggiore specificità semantica rispetto a quello panletterario corrispondente (è il caso di *raccattare* col significato di 'raccogliere da terra' preferito al più generico *raccogliere*).

Per quanto riguarda la fraseologia — alla quale riserverò in questa sede un numero più limitato di esempi — ritengo che, rispetto al siciliano in quanto serbatoio espressivo di partenza, possano essere evidenziate tre diverse possibilità: la locuzione toscana che interviene come equivalente di una dialettale (ad es. *Rimmetterci il ranno e il sapone* per *Appizzaricci lu sceccu e li carrubbi*, letteralmente 'Rimmetterci l'asino e le carrubbe'), il *surplus* espressivo in assenza di un'espressione siciliana corrispondente (come nel caso, presente nella esemplificazione che segue, di *Prendere per il ganascino*), il dirottamento semantico rispetto ad un nesso dialettale apparentemente simile (*A bocca stretta* nel senso di 'con riserva' o 'con stizza', laddove in siciliano *Cò mussu strittu* è indice di senso di superiorità sociale).

Un'ultima precisazione, concernente la valutazione in senso stilistico del materiale. Quella di 'toscanismo' è un'etichetta linguistica; di esso sarà opportuno valutare le stratificazioni, in che misura esso vada cioè in direzione della lingua media perseguita da Manzoni, e in che misura in direzione aulica o vernacolare; se sia, insomma, 'anestetico', o portatore di un effetto straniante.

Passiamo ora all'analisi diretta ed esemplificativa del materiale procedendo secondo alcuni dei 'contenitori' o campi referenziali sopraindicati.

Prendendo in considerazione il nucleo referenziale del *cibo*, una parola dotata di specificità semantica è *desinare*, preferito a *pranzare* e al generico *mangiare*: « Sta per suonare mezzogiorno, e il confessore deve andarsene a *desinare* » (p. 116)¹⁷; « Ciolla soleva *de-*

tipografica editrice 1861-1879; S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET 1967-1988.

¹⁷ L'edizione da cui cito è G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di C. RICCARDI, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Il Saggiatore 1979. Corsivi miei.

sinare in fretta e furia col cappello in testa e il bastone fra le gambe » (p. 190). Per i vocabolari della sincronia linguistica toscana il suo significato è « Fare il maggior pasto della giornata », ma con una valenza di quotidianità — ben evidente nel nostro secondo esempio — assente invece in *Pranzo* (e, s'intende, nel verbo corrispondente), per il Giorgini « Desinare lauto, signorile, generalmente con convitati ». *Desinare* è dunque a mio avviso portatore di una specificazione doppia, quella riguardante l'ora in cui si mangia e quella inerente alla quotidianità di tale mangiare. È parola manzoniana, sostituita, con valore di verbo e di sostantivo, a *pranzare pranzo*, nella quarantana¹⁸. Ha uno spessore letterario per lo più toscano, ma la ritroviamo, nella documentazione del Battaglia, anche in Pascoli.

Ma torniamo a Verga; il quale disponeva anche del suggerimento del Macaluso: « Manciarì pi menzu iornu: *desinare* » (all'esponeute *Manciarì*). In questo caso quindi il toscanismo è legittimato dal vocabolario siciliano, allineato sulle spiegazioni dei toscani.

Per quanto concerne la *corporeità*, ecco una metafora che rimanda univocamente al parlato, *pesca* nel senso di 'occhiaia': « La zia Cirmena vedeva la ragazza così gracile, così pallidina, con quelle *pesche* sotto gli occhi » (p. 305). Presente in tutti i vocabolari, è spiegata allo stesso modo: « Quel lividore che viene sotto gli occhi per malessere », nella definizione del Rigutini. Il Tommaseo cita la locuzione *Aver le pesche agli occhi*, senza dare esempi letterari, il più recente Battaglia si limita ad un esempio verghiano tratto dalle novelle. Manzoni, al contrario del nostro autore, non adopera mai quest'espressione nei *Promessi Sposi*.

Sul versante siciliano il Macaluso fornisce un riscontro parziale: « *Fossa di l'occhi*, il luogo dove stanno gli occhi: *Occhiaia, Orbita* » (s.v. *Fossa*) prescindendo dunque dalla connotazione patologica qui in esame.

Per quanto riguarda la fraseologia riscontriamo *Stringere, prendere il ganascino*: « Le *stringeva* con due dita il *ganascino* » (p. 92); « Le aveva *preso* con due dita il *ganascino* » (p. 260). *Ganascino* è per entrambi i vocabolari toscani « vezzeggiativo di *Ganascia* » ('mascella'), e per il Rigutini vive solo « nella maniera *Pigliar per il ganascino* — dato nella stessa forma dal Giorgini che lo ritiene

¹⁸ M. VITALE, op. cit., p. 37.

« Familiare e scherzoso » — che è quello stringere amorevole che si fa la guancia di alcuno tra l'indice e il medio scotendolo poi leggermente ». Il Battaglia documenta l'uso del modo di dire in Manzoni, con una certa libertà rispetto alla formularità dei lessici qui in esame: « Stese le mani al viso dell'oste, per *prendergli il ganascino*, in segno d'amicizia e di riconoscenza ». Verga, di cui è citato il nostro primo esempio, adopera anche lui il verbo *prendere* (anziché *pigliare*) e il complemento diretto; ridondante appare l'uso della espansione « con due dita », comune ad entrambe le occorrenze, indice, forse, di una competenza approssimativa.

Per quanto riguarda la *gestualità* dò un esempio fraseologico, tratto dall'*incipit* del romanzo: « Suonava la messa dell'alba a San Giovanni; ma il paesetto *dormiva* ancora *della grossa* » (p. 3). È una delle locuzioni 'incriminate' dal recensore purista Policarpo Petrocchi e difese dall'autore nella famosa lettera al Cameroni: « Il Petrocchi è manzoniano (lo sono anch'io meglio di lui) [...]. Mi son divertito a confrontare le scorrezioni da lui notate da *dormire della grossa* ecc. a *si sbiancò in viso*. Tutti vocaboli, frasi, modi di dire appunto, registrati, canonizzati dal Rigutini e Fanfani »¹⁹. La toscantità della locuzione è infatti garantita dal *Vocabolario della lingua parlata*, che la riporta anche nella variante *Dormire la grossa*, l'unica presente nel Giorgini e nel Tommaseo, spiegandola « di chi dorme profondamente » (*s.v. Dormire*). Si tratta di un modo di dire di stampo esclusivamente parlato, data la totale assenza di esemplificazione letteraria nel *Dizionario della lingua italiana*, mentre nel Battaglia essa ha inizio proprio con questo nostro esempio. Il Macaluso fornisce un riscontro parziale: la locuzione *Durmiri a sonnu chinu*, spiegata « profondamente, *Dormir sodo* » (*s.v. Dòrmiri* e *Durmiri*). In questo caso Verga si discosta dai suggerimenti del vocabolario siciliano.

Un esempio riguardante i *nomi di mestiere*, *beccaio* invece che *macellaio*: « Pirtuso strillava peggio di un agnello in mano al *beccaio* » (p. 34). « Oggi più comunemente *Macellaro* », avverte il Rigutini, e anche il *Novo vocabolario* rimanda all'allotropo. La scelta verghiana si pone in antitesi col rigetto manzoniano del termine (*beccaio* diventa *macellaio* nella quarantana)²⁰. Tale lemma è invece

¹⁹ Lettera al Cameroni, da Vizzini 8 aprile 1890, in *Lettere sparse* cit., p. 242, nota 329. Corsivi suoi.

²⁰ M. VITALE, op. cit., p. 25. La correzione è collocata all'interno del paragrafo

legittimato dal Macaluso, che lo dà insieme a *Macellajo* come corrispettivo del sic. *Vucceri*. Si tratta di una voce di lunga tradizione letteraria, toscana e non, attestata dal Battaglia anche per le novelle di Verga in un contesto simile al nostro: « mi rincresce dare quelle povere bestie in mano al *beccaio* ». Lo scrittore la usa anche nei *Malavoglia*²¹.

Per il settore referenziale *rapporti affettivi e di parentela* riscontro a livello di piena sovrapposibilità semantica, *babbo* invece che *papà*. Lo usa il narratore: « Scongiurava il *babbo* e la mamma che non volessero sacrificarla » (p. 358), ma esso penetra anche nel parlato dei personaggi. Si veda, in ben due occorrenze, l'iterato uso allocutivo in bocca ad Isabella, nelle ultime pagine del romanzo: « — Ah, *babbo, babbo!* — esclamò Isabella colle lagrime agli occhi » (p. 468); « — Ah, *babbo, babbo!*... che parole! — singhiozzò Isabella » (p. 477). Il Russo mette in risalto questo toscanismo lessicale a partire dalla fase fiorentina della *Capinera* e tra numerosi altri toscanismi in *Cavalleria rusticana* e nei *Malavoglia*²² — per il primo romanzo Salvatore Riolo rileva una correzione sistematica su *padre* del manoscritto²³ —. Nel nostro romanzo, al contrario di quanto afferma il Russo per *I Malavoglia*, constatiamo anzitutto la centralità del ruolo di padre, nel dipanarsi della tragedia economica ed esistenziale del protagonista: *babbo* sarà, appunto, più volte riferito allo stesso Gesualdo.

Vediamo ora le attestazioni dei vocabolari. All'esponente *babbo* documentano interessanti censure e prese di posizione, addirittura di segno opposto. Il Rigutini: « Padre, ma è del linguaggio familiare, o dei bambini, s'intende di quelli del popolo; chè per quelli dei signori c'è la voce meno triviale *Papà* ». Assai più misurato, per nulla nor-

Espunzione di idiotismi lombardi. *Beccai* corrisponde infatti al milanese *becché* (cfr. F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, 2^a ed., Milano, Dall'Imperiale Regia Stamperia 1839 s. v.).

²¹ G. VERGA, *I grandi romanzi*, 4^a ed., Milano, Mondadori 1983, pp. 25 e 225.

²² L. RUSSO, *Giovanni Verga*, 5^a ed., Bari, Laterza 1971, p. 308.

²³ S. RIOLO, *Tra italiano di Sicilia e «italiano di Firenze»: l'ordito linguistico di 'Storia di una Capinera'*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, «Atti» del II convegno di Studi, Catania 26-28 novembre 1980, Catania, Fondazione Verga 1981, p. 206 e nota. Mi trova d'accordo — e spero di dimostrarlo in queste pagine — la valutazione generale di «italiano di Firenze» come «fiorentino parlato non soltanto dalle persone colte, come teorizzava il Manzoni, ma anche dalle persone meno colte», p. 207. Sui romanzi fiorentini, cfr. anche l'accurato spoglio di toscanismi di N. PATRINO, *Language in Giovanni Verga's early novels*, Chapel Hill 1977.

mativo, il Giorgini: « Lo stesso che *Padre*. Familiare e spesso vezzeggiativo ». Infine, il Tommaseo: « Nome che al padre danno in toscano non solo i bambini, ma familiarmente tutti; *Padre* essendo troppo grave, *Papà* suonando francese oggimai ». Ritengo che la testimonianza del Rigutini valga solo per le fasce più snob della società. Un valore più generale mi sembrano avere le altre due testimonianze, ulteriormente avallate da Nencioni, nel suo saggio *Autodiacronia linguistica*. *Babbo*, attestato sul piano del linguaggio relativamente al parlato della borghesia fiorentina in anni di poco successivi a quelli che qui interessano²⁴, è anche oggetto di un rilievo metalinguistico: lo studioso confessa le censure che s'infligge fuori della sua città, ma dichiara la sua incapacità di adoperare *papà*, cui preferisce addirittura *padre*²⁵. *Babbo* è peraltro voce fortunata dal punto di vista letterario, che da Dante arriva fino al Vittorini di *Conversazione in Sicilia* — per citare un conterraneo di Verga. Presente nel Macaluso come corrispettivo del sic. *Papà*, è *hapax* nei *Promessi Sposi*²⁶: Manzoni, escludendo del tutto *papà*, preferisce il più solenne *padre*.

Ma anche il sinonimo *papà* è presente nel testo. Mi limito ad un unico esempio in cui è usato referenzialmente dal duca di Leyra: « — Mia cara, d'oggi innanzi credo che sarebbe meglio far servire *papà* nelle sue stanze » (p. 454). Qui veramente la parola suona francese, laddove *babbo*, nei vocativi di Isabella, si carica di uno straziante pathos. Assistiamo cioè, anche in questo romanzo, alla piena assimilazione del geosinonimo toscano già constatata dal Russo per *I Malavoglia*.

Un ultimo esempio fraseologico relativo al campo referenziale *Natura e vita contadina*. Gesualdo, riferendosi ad una ipotetica società in affari con la baronessa Rubiera, asserisce: « — [...] *Ne deve passare prima dell'acqua sotto il ponte* che non c'è più... » (p. 152). Il Giorgini attesta *Passerà di molt'acqua* o *altr'acqua sotto il ponte*, col significato di ' Ci vorrà molto tempo ' (s.v. *Ponte*). Verga utilizza un procedimento stilistico a lui familiare, la *riletteralizzazione*, egregiamente studiato per *I Malavoglia* da Gabriella Alfieri, si serve cioè di

²⁴ Op. cit., pp. 8 e 10.

²⁵ Ivi, p. 11.

²⁶ *Concordanze* cit., s. v.

una espressione figurata riportandola alla sua matrice letterale²⁷. L'allusione qui è al ponte crollato, di cui si racconta nella prima parte del romanzo, « negozio » disgraziato per don Gesualdo. Similmente in *Jeli il pastore* Verga scriveva: « In tal modo ignorò per un pezzo che Mara si era fatta sposa, giacchè *dell'acqua* intanto *ne era passata e passata sotto il ponticello* »²⁸, in cui è soprattutto il diminutivo a farsi carico dello sbloccaggio della formularità e dell'acquisita concretezza dell'immagine.

La locuzione è priva di attestazioni letterarie, ignorata dal Tommaseo Bellini e testimoniata dal Battaglia solo a partire da un autore del Novecento: Benedetto Croce. L'appropriazione di essa da parte di Verga risale probabilmente al soggiorno fiorentino, data anche la sua assenza dal Macaluso.

Dopo questa veloce esemplificazione — ho sorvolato, tra l'altro, i numerosi casi di convergenza tosco-siciliana — alcune riflessioni. Si registrano numerose concordanze tra le indicazioni dei due strumenti lessicografici consultati da Verga, il Rigutini e il Macaluso. In caso contrario lo scrittore si dimostra sensibile talvolta ai suggerimenti del lessico siciliano, talaltra, a quelli del lessico toscano (cfr. rispettivamente *babbo* al posto di *papà* e *dormire della grossa* al posto di *dormir sodo* proposto dal Macaluso). Di fronte a indicazioni doppie del vocabolario siciliano Verga opta, quasi per una sorta di ipercorrettismo²⁹, per il toscano (*beccaio* anziché *macellaio*). Appare in ogni caso plausibile l'assunto di partenza di un toscanismo 'automatico' presente già nell'italiano parlato dalla borghesia colta isolana e registrato dal vocabolario. Sintomatica è la presenza di parole toscane nelle lettere personali — i documenti scritti che più si

²⁷ G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de 'I Malavoglia'*, in *I Malavoglia* cit., II, in particolare alle pp. 577-580, 594-598; cfr. anche il volume omonimo edito a Firenze, presso l'Accademia della Crusca 1983, pp. 55-65.

²⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. RICCARDI, Milano, Mondadori 1979, p. 150; l'esempio è ricordato da G. Alfieri a p. 38 del vol. citato alla nota precedente.

²⁹ Sull'ipercorrezione di Verga nei suoi primi romanzi si veda l'importante saggio di F. BRANCIFORTI, *Alla conquista di una lingua letteraria*, in *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, « Atti » del I Convegno di Studi, Catania, 23-24 novembre 1979, Catania, Fondazione Verga 1981, pp. 282 e 284-285, in cui si fa riferimento alla « rimozione della base dialettale sentita come ostacolo per l'acquisizione di una lingua letteraria ». Si veda, per *Storia di una Capinera*, il già citato contributo di S. RILO, pp. 205-206.

avvicinano al parlato — di Verga al corregionale Capuana: ad es. l'uso generalizzato del dimostrativo *cotesto*³⁰; di *nulla* per *niente*³¹, « color *petronciana* » per « color *melenzana* »³², *quartierino* per *appartamento*³³. L'assunzione del toscanismo è comunque almeno in parte funzionale alla ricerca di maggiore appropriatezza (*desinare*, ad es.), ovvero di un'espressività di segno diverso rispetto a quella mutuabile dal dialetto materno (il già citato *pesca* per *occhiaia*, i numerosi modi di dire).

Stilisticamente il toscanismo gesualdesco — che in sede più approfondita andrà raffrontato più sistematicamente con quello di altre opere dello scrittore, *I Malavoglia* e i romanzi del periodo fiorentino — è in gran parte allineato sulla toscanità media e sincronica della quarantana, al cui idioletto molti lessemi e nessi fraseologici appartengono³⁴. Sono tuttavia da non svalutare alcune significative eccezioni, come il letterario *beccaio*, *demodè* nella sensibilità linguistica del Rigutini, al posto di *macellaio* o, semmai, del toscano ottocentesco *macellaro*, e nella direzione opposta del registro familiare, *babbo* per *papà*. In generale, comunque, soprattutto per quanto riguarda i lessemi, bisogna tener presente che si tratta di casi a doppia chiave di lettura, in cui il toscanismo si coniuga ad uno spessore letterario diacronico, come si è notato via via. Giustamente

³⁰ G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, Firenze, Le Monnier 1975, *passim*.

³¹ Ivi, pp. 58, 70, 74 etc.

³² Ivi, p. 122.

³³ Ivi, pp. 45, 98, 99, 128.

³⁴ La critica ha giustamente sottolineato l'influsso della lettura de *I Promessi Sposi* sul Verga maggiore, a partire dal Russo che osserva proprio a proposito del *Mastro* « che mai, come in questo romanzo, il nostro scrittore ha tenuto presente episodi e battute dei *Promessi Sposi*. [...] segno che, nell'elevarsi e allargarsi della materia artistica, il Verga sentiva più il bisogno di appoggiarsi a una tradizione, quasi le forze autogenetiche della sua fantasia non bastassero più » (*op. cit.*, p. 258). In questa sede mi preme segnalare il bel contributo di P. SPEZZANI, *I manzonismi nei 'Malavoglia'*, in *I Malavoglia* cit., II, che rileva come nell'uso delle locuzioni « si verifichi una convergenza rimarchevole in gran parte attribuibile alla matrice toscana del repertorio fraseologico della lingua dei due autori » (p. 764, nota), e, dopo una ricca esemplificazione che investe anche il campo delle microstrutture linguistiche, evidenzia in entrambi i romanzi « scelte di lingua inerenti a una dimensione non plebea, ma familiare del parlato toscano (nel Manzoni più decisamente orientato in senso fiorentino » p. 766), fermo restando che quello di Verga è « un manzonismo non di marca ideologica, né d'impronta storico-politica, storico-civile o pedagogica qual è ravvisabile nel *Novo vocabolario* di Giorgini e Broglio, ma di matrice esclusivamente artistica, o, se si vuole anche, 'artigiana', e riferibile alla perfetta realizzazione linguistica e stilistica della scrittura narrativa e alla coesione il più possibile perfetta fra forma e materia dell'opera narrativa » (p. 767).

Nencioni ha parlato di « intrinsechezza tra lingua colta e vernacolare »³⁵ riguardo alla natura sopradialettale del toscano.

Nonostante alcune spie di una toscanità non certo « succhiata col latte » che non abbiamo mancato di rilevare, il toscanismo sembra, anche se non del tutto assorbito, abbastanza assimilato al testo, come abbiamo già notato; anche in considerazione del fatto che certe voci suonano oggi molto più municipali che nell'ottocento, in cui più ambiguo era il confine toscanità-letterarietà ovvero toscanità-italianità, in assenza di una lingua condivisa dalla comunità italiana post-unitaria.

Nella fraseologia abbiamo constatato la tendenza allo sbloccaggio della formularità che si realizza anche attraverso il procedimento della *riletteralizzazione*: « Ne deve passare dell'acqua sotto il ponte che non c'è più! ». L'esempio è uno dei più rappresentativi del rapporto di Verga con la lingua, che, al di là del settore analitico prescelto, nel nostro caso il toscanismo, è sempre personalissimo, mai di pura assunzione, ma sempre di « vera creazione di forma ».

³⁵ G. NENCIONI, *Costanza dell'antico nel parlato moderno*, in AA. VV. *Gli italiani parlati*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca 1987, p. 15.

IL « MASTRO » E LA CRITICA

PHILIPPE GOUDEY

LES TRADUCTIONS FRANÇAISES
DE *MASTRO-DON GESUALDO*

Les traductions françaises de *Mastro-don Gesualdo* sont peu nombreuses; il y en a seulement deux: l'une en 1900, l'autre en 1960¹. Elles ne furent pas comprises par les critiques et furent accueillies avec indifférence par le public. Ces réactions sont surprenantes car, si ce roman raconte la lutte âpre d'un paysan pour s'enrichir et s'imposer dans la vie sociale sicilienne à la fin du siècle dernier, il la dépeint de façon universelle et le personnage principal a un caractère riche en nuances et en contradictions qui échappent aux descriptions caricaturales et simplistes. Le talent de Verga a transformé un homme humble et farouche en héros dont l'univers dépasse les limites d'un village sicilien pour devenir une fresque frémissante d'humanité et de vérité. Il ne faut pas oublier que ce roman occupe de plus en plus une place de choix, non seulement dans l'oeuvre de Verga, mais aussi dans la littérature italienne. En Angleterre et en Allemagne, *Mastro-Don Gesualdo* figure parmi les chefs d'oeuvre étrangers. Et on se doit de préciser que cette réaction 'injuste' de la critique et du public français reflète malheureusement la situation générale des oeuvres de Verga en France: c'est-à-dire peu de traductions et qui, de plus, n'ont pas d'impact. Cet échec doit être analysé sous différents aspects. Certes, nous étudierons les traductions, mais aussi le contexte dans lequel elles sont sorties afin de comprendre les événements extérieurs qui ont eu une influence: pour finir, nous verrons les réactions qu'ont suscitées ces versions françaises de *Mastro-Don Gesualdo* chez les critiques parisiens.

¹ *Maitre Don Gesualdo*: traduit par Madame CHARLES LAURENT, Paris, Ollendorff, 1900; *Mastro-Don Gesualdo*, traduit par MICHEL ARNAUD, Paris, Plon, 1960. A noter que seule la deuxième traduction respecte le titre original et qu'en français, le premier titre n'a pas de sens!

Le contexte des traductions françaises de Mastro-Don Gesualdo

Au moment de la première traduction française de *Mastro-Don Gesualdo*, indépendamment du contenu du livre et du travail du traducteur, différents éléments ont joué un rôle de premier plan: tout d'abord, les rapports difficiles de Verga avec la traductrice, et les problèmes suscités par la première traduction des *Malavoglia* avec le silence de Zola, et puis le contexte culturel de Paris, en 1900. Tous ces faits apparemment sans liens ont malheureusement formé un 'tout' peu favorable pour que *Mastro-Don Gesualdo* soit accueilli à sa juste valeur en France.

Le roman sort sous forme de feuilleton en 1899, dans le journal *Le Temps*, avec la traduction de Madame Charles Laurent. Cette dernière, pour les besoins du journal, se permet des coupures dont Verga sera vite mis au courant: « Figuratevi [...] come sia inquieto dei rimaneggiamenti che essa (Madame Laurent) vuol fare del *Don Gesualdo* »². Il exprime sa désapprobation de façon directe et courtoise à la traductrice elle-même, quelques jours plus tard, le 30 juin 1899: « La prego e stiamo perciò intesi che io mi rassegno per ora ai tagli e ai mutamenti che ella giudicherà indispensabili per la pubblicazione del *Temps* in appendice; ma che per la pubblicazione in volume, [...] il testo sarà reintegrato anche per la traduzione francese, nella sua forma originaria, salvo quei tagli di minore importanza e quei cambiamenti di nomi che ella favorirà d'indicarmi e pei quali ci metteremo d'accordo »³. Au début de cette lettre, Verga rappelle avec lucidité les problèmes de la traduction inhérents à son roman: « ... *Mastro-Don Gesualdo* [...] è lo riconosco, di una difficoltà enorme a rendere in un'altra lingua col colore e la fisionomia propria. Però in questo, solo in questo sta il qualsiasi merito del romanzo e la sua ragione di essere come opera d'arte »⁴. A la fin de cette lettre, Verga recommande à Madame Laurent de se faire aider par Rod qui avait déjà traduit différentes nouvelles et surtout les *Malavoglia*: « Io pregherò il commune amico sig. E. Rod che tradusse i *Malavoglia* e conosce già le mie idee in proposito perchè abbia la bontà di aiutarci

² Lettre da Verga à Rod, de Catania, 5 juin 1899, citée dans *Bibliografia Vergiana* de Gino Raya, n. 1255, Roma, Editrice Ciranna, 1972, p. 130.

³ *Idem*, n. 1265, p. 131, lettre du 30 juin 1899.

⁴ *Idem*, on notera que Verga écrit: « in un'altra lingua » et non « in francese ».

in questo non facile compito, e prego lei di mettersi per questo d'accordo con lui, segnalandomi pure i brani che sarebbe indispensabile mutare o sopprimere »⁵. Dès le 14 juillet 1899, Verga rappelle à Rod sa position de façon ferme et précise: « Fate voi per aiutare quella povera sig.a Laurent di cui comprendo tutto l'imbarazzo avendo da fare colla gente che mi dite — l'editore va bene, sino a un certo punto; ma se il romanzo dovesse uscire in volume irricognoscibile [...] io dovrei sconfessarlo, ciò che farebbe dispiacere a me per primo, e alla traduttrice, e alla casa Editrice principalmente »⁶.

Dans la même lettre, Verga, à propos de la nouvelle traduction des *Malavoglia* par Rod, renouvelle son 'credo' de créateur, tout d'abord son indépendance vis-à-vis des mouvements littéraires: « ... Che non mi sono occupato mai di critica, almeno nel senso di voler seguire per partito preso una data scuola, e queste scuole, qui da noi, e credo in gran parte anche fuori, non sono che classificazioni della critica »⁷. Puis il rappelle son attachement à une observation visuelle rigoureuse: « Ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole, ecco tutto »⁸. Dans la lettre à Rod du 8 septembre, Verga reconnaît qu'une page du chapitre 4 — qui décrit une journée de travail de Mastro-Don Gesualdo — peut être difficile pour un étranger: « Il brano intero che voi mi segnalate, dalla pagine 89 alle pagine 93 dev'essere realmente un po' oscuro per molti, e specialmente per i lettori parigini. Sono altrettanti accenni sulla molteplicità delle cure e dei pesi che gravano sul protagonista, assediato e sfruttato da tanta gente, parenti o parassiti — e per mettere in rilievo nello stesso tempo l'attività di questo uomo che ha tante cose sulle braccia, avido di guadagnare a sua volta, instancabile, laboriosissimo »⁹. Verga n'hésite pas à donner des conseils précis: « cercate quindi che il salto non sia troppo brusco da pag. 89 a pag. 93 e che il punto d'attacco sia facile »¹⁰. Le 18 octobre 1899, Verga laisse éclater son mécontentement justifié: « Quella signora traduttrice ha dato tanto da fare a

⁵ *Idem.*

⁶ Lettre du juillet 1899, citée dans E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 108, 109, 119.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ Lettre du 8 septembre 1899, citée dans *Verga. Guida...*, p. 110.

¹⁰ *Idem*, p. 111.

voi e a me, che ve ne chiedo scusa, e mi ha fatto esaltare ‘ in pectore ’ le buone nostre massaie che fanno la calza e non traducono »¹¹. Dans cette même lettre, Verga demande à Rod que soient conservées 5 lignes du chapitre 14 qui avaient été ‘ omies ’ dans la version pour le journal *Le Temps*: « Al foglio 6 delle bozze lascerei il piccolo brano (5 linee in tutto) che mi sembra opportuno come pennellata a mettere in rilievo l’operosità du Mastro-Don Gesualdo »¹². Puis Verga cite le pasage: « la stessa mula anelava, tutta sudata, nel salire la via erta. Un povero vecchio che andava per la stessa via, carico di manipoli, sfinito, si mise a borbottare... »¹³. Or dans l’édition publiée chez Treves en 1889, à la place de « ...che andava per la stessa via », on lit: « ... Che s’incontrò ». Cette modification semble avoir été écrite spontanément par Verga, en rédigeant sa lettre car on ne la trouve pas dans les manuscrits. Selon le professeur Mazzarino dans *Di una variante in un luogo del Mastro Don Gesualdo*, il s’agirait d’un lapsus de créateur: « Della lezione “ andava per la stessa via ” che si legge nella lettera del Verga al Rod nessuna traccia, dunque, nel manoscritto [...] un tipo di lapsus, non infrequente peraltro in chi trascrive... Un atteggiamento che [...] faceva del Verga, occasionale ‘ amanuense ’ non un piatto trascrittore, ma ancora una volta, e in ogni caso, un creatore »¹⁴. En français, c’est l’expression « che andava per la stessa via » qui a été traduite par « qui suivait le même chemin ».

Les protestations de Verga vont se transformer en colère ouverte, deux semaines plus tard, dans la lettre du 31 octobre: « Mlle Laurent a furia di tagliare e svisare ne ha fatto tal cosa grottesca del mio povero Don Gesualdo che io lo disconosco, lo ripudio, e non vorrei per tutto l’oro del mondo assumerne la compaternità dinanzi al pubblico francese... Vi restituisco le bozze *talis et qualis*, e me ne lavo le mani. Se potessi restituendo il denaro alla Casa Ollendorf disfare il contratto ne sarei contentissimo »¹⁵. De nouveau, quinze jours plus tard, un accord

¹¹ *Idem*, p. 108, note 2, lettre du 18 octobre.

¹² Exemple cité par ANTONIO MAZZARINO, dans son étude *Di una variante in un luogo del Mastro-Don Gesualdo* (p. 621), extrait da « Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell’Università di Messina » (1986, Roma, Editrice Herder).

¹³ *Idem*, p. 622.

¹⁴ *Idem*, p. 624, et 635. Antonio Mazzarino note un autre lapsus de ce genre dans le chapitre 19; là aussi « che s’incontrò » a été transcrit par « che andava per la stessa strada » et aussi dans « Le novelle » *Tentazione* et *Le marionette parlanti*.

¹⁵ Lettre à Rod du 30 octobre 1899.

qui est plutôt un constat de désaccord: « Autorizzazione sì, compartecipazione no. Tutto si riduce quindi che *Mastro don Gesualdo esca tradotto in francese da Mlle telle*, e nient'altro »¹⁶.

Pendant ce temps, Rod essayait de convaincre Madame Laurent d'éviter des coupures; cette dernière prétendait qu'elles étaient imposées par le journal en ce qui concerne les personnages secondaires et pour les noms propres. La parution commence le 12 juin 1899 sous forme de feuilleton dans le journal *Le Temps*. Puis le 26 juin, Rod écrit à Verga ce qu'il faudrait faire: « A mon avis, il faudrait maintenir quelques coupures dans les dialogues; maintenir la suppression de certains noms propres; rétablir les morceaux supprimés sans raison; rétablir les petits nombres de phrase qui servent à diminuer les personnages; corriger les négligences et les inattentions (*chiuso* traduit " par l'Eglise ", Don Diego appelé " le jeune homme "...); rétablir le Don »¹⁷. Puis Rod ajoute: « C'est sans aucune aigreur que nous suivons, ma femme et moi, la traduction de Madame L. Nous la trouvons intelligente comme je vous l'ai dit, en ce sens surtout qu'elle rend votre oeuvre accessible au public français. Si elle m'inquiète, c'est parce que je sais combien vous tenez à l'intégrité du texte... »¹⁸. A plusieurs reprises, Rod cherche à rassurer Verga en lui disant qu'il revoit la traduction de Madame Laurent: « Verga pensait que le résultat était passable. Rod se remettra donc au travail, corrigera encore une fois le texte et le lui enverra au fur et à mesure; la sortie du livre sera retardé »¹⁹. Un autre problème beaucoup plus réaliste s'ajoute à ces conflits linguistiques: « L'éditeur Hachette qui avait publié les *Malavoglia* a vendu les droits à l'éditeur Ollendorf qui a imposé Madame Laurent ». Or Hachette avait, avant de céder ses droits, prévu une traduction de *Mastro Don Gesualdo*, faite par Madame Rod elle-même: « La traduction faite par Madame Rod pour la collection que les Hachette ont abandonné sera ainsi éliminée au profit de celle de Madame Laurent »²⁰.

L'année suivante, avant que *Mastro Don Gesualdo* ne sorte en

¹⁶ Lettre à Rod du 15 novembre 1899.

¹⁷ Lettre de Rod à Verga du 26 juin 1899, publiée dans *Edouard Rod et les écrivains italiens* par Jean-Jacques Marchand, 1986, Genève, Droz, p. 31.

¹⁸ *Ivi*, p. 332.

¹⁹ *Ivi*, p. 334.

²⁰ *Ivi*, p. 333.

roman, il y a encore un échange de lettres au sujet des dernières corrections: « J'ai maintenu de petites coupures, qu'il sera facile de rétablir si vous y tenez. Mais ce qui ne peut se réparer, c'est la décoloration. J'ai fait ce que j'ai pu, voilà tout »²¹. Verga, de son côté, insistera, à juste titre, jusqu'au bout sur la nécessité de recorriger: « Eccovi di ritorno le stampe del *Gesualdo*. Ve le spedisco raccomandate collo stesso corriere, e vi prego di rivedere e *ricorreggere* al caso le poche correzioni che vi ho fatte »²². De même le 8 février 1900, il écrira de nouveau: « Datevi soltanto la pena, vi prego, di *rivedere* le mie poche correzioni, e di rimettere, accomodandolo a modo vostro, il paragrafo che avete tagliato a foglio 31 delle bozze (pagina 484) che ho segnato a lapis blu nelle prove, e che ho tradotto, a modo mio, press'a poco così — Sans bourse délier — disait Espérance — ça ne lui coûte rien »²³.

Pendant ce temps, Rod faisait une nouvelle traduction des *Malavoglia* — qui sortit très discrètement — pour le nouvel éditeur Ollendorf, mais il comptait avec naïveté sur la sortie de *Mastro Don Gesualdo* pour attirer l'attention du public français sur Verga: « Les journaux se sont contentés d'annoncer les *Malavoglia*. J'espère qu'il parleront davantage de *Gesualdo*, qui est la nouveauté: car, pour les défauts de la traduction, il n'y aura que vous et moi qui nous en apercevrons ». L'optimisme de Rod sur les conséquences que peuvent avoir des erreurs de traduction frôle l'inconscience!

La confiance que Verga accorda à Edouard Rod s'explique par le fait que ce dernier avait déjà traduit plusieurs nouvelles²⁴ et surtout les *Malavoglia*; il avait aussi publié différents textes sur la littérature italienne en général et sur Verga en particulier. Pourtant, on ne peut pas dire que Rod possédait une grande expérience ni comme critique, ni comme traducteur quand le critique Cameroni le mit en contact avec Verga en 1880: « c'est en 1880 que deux éléments lui (Rod) font découvrir les écrivains italiens contemporains: les contacts pris avec F. Cameroni comme collaborateur d'une nouvelle

²¹ Ivi, p. 334.

²² Lettre du 2 février 1900.

²³ Lettre de Rod citée per J.-J. MARCHAND, op. cit., p. 335.

²⁴ *Nedda*, le 5 avril 1888 dans « La Revue littéraire »; *Rosso Malpelo, Il marito di Elena* dans « Le Parlement », à partir du 4 juillet 1882; *Storia del castello di Trezza* en 1887 pour « La Nouvelle Revue », et surtout les *Malavoglia* la même année.

revue et la présence en Italie de sa fiancée qui travaillait depuis peu à Florence comme préceptrice. Cameroni lui fait probablement connaître plusieurs critiques et écrivains, dont Verga qui le cite dans sa première lettre du 27 mars 1881 »²⁵. Plusieurs critiques ont affirmé que sa méthode de traduction était la suivante: d'abord une traduction littérale effectuée par la fiancée — gouvernante en Italie — puis une 'version' en français par Rod lui-même...²⁶.

A ces maladroites de traduction, ce sont ajoutés d'autre faits négatifs qui conditionnent aussi — en partie — l'échec de *Mastro Don Gesualdo*: l'échec de *Cavalleria Rusticana* en 1888, le 19 octobre, dans la salle des « Menus Plaisirs » avec la mise en scène d'Antoine, directeur du Théâtre Libre. Personne dans la salle, ou presque personne, ne savait qui était Verga. Les critiques jugèrent la pièce ennuyeuse et sans intérêt. Il est vrai que Zola lui-même avait mis en garde Verga sur les problèmes d'une version française: « Je crois qu'un public français qui ne pourra en juger la vérité vraie, la franchise, l'observation délicate et profonde ne fasse pas la différence avec les lamentables *Graziellas* dont nous sommes inondés depuis Lamartine [...]. Mais avant tout, il faudrait revoir la traduction de M. Solanges, la mettre au point pour notre scène... »²⁷.

Il faut aussi en prendre en considération ce qu'on a appelé « le silence » de Zola avant et au moment de la sortie des *Malavoglia* à Paris: « Zola promet une préface, mais ne l'écrit pas... La traduction des *Malavoglia* fut publiée par Hachette en décembre 1886, avec une étude de Rod sur les romanciers italiens. Rod l'avait-il jugée inutile, l'éditeur étant trouvé? Le silence de Zola surprend »²⁸.

Les *Malavoglia*, première version, passent inaperçus comme *Mastro Don Gesualdo* treize ans plus tard. A propos de l'échec de ce roman, un autre aspect ne doit pas être négligé: en 1900, le natura-

²⁵ En 1881, Rod a 24 ans, il s'était licencié deux ans auparavant à l'Université de Lausanne et il avait quitté son pays natal, la Suisse, et le magasin de son père pour venir à Paris fréquenter les milieux littéraires naturalistes en cherchant à faire du journalisme.

²⁶ Dans *Rod et les écrivains italiens* de J.-J. MARCHAND, cité note 17, p. 25, et aussi: *Rod et Zola* par J. JERNER dans « Les cahiers naturalistes », n. 37, 1972, pp. 45-58; e *I Malavoglia de Rod* de H. SEMPOUX, publié dans les *Mélanges Jules Homent*, 1980, Université de Liège.

²⁷ Lettre de Zola du 3 juin 1884 donc quatre ans avant la représentation.

²⁸ RENÉ TERNOIS, *Zola et ses amis italiens*, Université de Dijon, 1967, p. 56.

lisme n'est plus à la mode à Paris, dans les milieux littéraires. Zola a fini le cycle des *Rougon-Macquart* en 1893 avec le docteur Pascal. Les deux derniers cycles, *Les trois villes*²⁹ et *Les quatre Evangiles*³⁰, n'étaient plus des oeuvres naturalistes et sont aujourd'hui tombées dans l'oubli. La thèse à démontrer n'était plus la réalité dans toute sa nudité cruelle, mais un idéal à atteindre, exprimé dans un style où dominent visions enflammées et élans lyriques passionnés. Le naturalisme est en crise depuis le début des années '90: « A l'époque où Zola écrivait le dernier des *Rougon-Macquart*, il était clair que le climat philosophique et littéraire était en pleine évolution, on proclamait "la banqueroute de la science"; on se tournait vers l'idéalisme. Le positivisme et le naturalisme aussi semblaient condamnés »³¹. Zola, lui-même, affirmait déjà en '91: « Je crois à une peinture de la vérité plus large, plus complexe, à une ouverture plus grande sur l'humanité »³². Au déclin du naturalisme, comme mouvement littéraire, correspond la montée du symbolisme à Paris, dans tous les domaines: littérature, surtout en poésie, et en peinture. C'est plus qu'un mouvement, c'est devenu une façon d'écrire et d'être qui s'étend au-delà d'une école artistique. Alors il était difficile à *Mastro Don Gesualdo* et à son univers de paysans siciliens, de se faire une place, d'être reconnus: « ... nel secolo scorso ben poco si conosceva, qui tra noi, della letteratura italiana. Lo stesso Verga poco e parzialmente tradotto, fu ingiustamente eclissato dalla gloria fulminea di D'Annunzio che durò una ventina di anni fino alla prima guerra mondiale; subito eclissata da quella di Pirandello »³³. D'autant plus que l'auteur italien qui correspondait parfaitement à la mode littéraire du jour, à Paris, était D'Annunzio: « I romanzi di D'Annunzio rispondevano in pieno nel momento della loro pubblicazione, al gusto del pubblico »³⁴. A ce contexte favorable s'ajoutait le fait que le personnage de D'Annunzio collait parfaitement à l'univers de la ' Belle Epoque ' qu'il fréquentait: « D'Annunzio amò molto la Francia e la

²⁹ Les trois villes: Louders (1894) Rome (1896) Paris (1848).

³⁰ Les quatre Evangiles: *fécondité* (1899), *travail* (1901), *vérité* (1903).

³¹ *Enquête sur l'évolution littéraire*, dans « Echo de Paris », 1891, p. 189.

³² *Ivi*, p. 173. Enquête menée par Jules Huret, 1891.

³³ « Il Mattino », entretien du professore Menichelli avec Guy Tosi, spécialiste de D'Annunzio, article du 25/03/88.

³⁴ *Idem*.

sua cultura, ch  in terra francese per qualche tempo fiss  la sua dimora, e che in francese, in una lingua preziosa e raffinata, scrisse alcune sue opere, non certo tra le minori »³⁵. Nombreux de ses romans³⁶ furent traduits, auxquels s'intéressent 'les grands' de la critique de l'époque, honneur qui fut refusé   Verga. D'autre part, D'Annunzio a eu la chance de trouver le traducteur qui convenait à l'esprit de ses romans et à leur diffusion, en la personne de Georges Hérelle; c'est un bel exemple de traduction respectueuse et d'un public porté vers ce genre littéraire; chance que n'a pas connu Verga en France. Ce qui fit dire à Rod: « N'en d plaie à M. D'Annunzio, ce n'est pas lui que comprend et goûte le public français, c'est lui, revu, abrégé et atténué par M. Hérelle »³⁷. On aurait pu répondre à Rod que « le travail de M. Hérelle » avait au moins permis à D'Annunzio d'être connu en France, ce que lui-même n'est pas parvenu à obtenir pour Verga.

Cet insuccès, en 1900, aurait-il porté un coup fatal à la carrière française de *Mastro Don Gesualdo*? En effet, il fallut attendre soixante ans pour pouvoir lire en français ce roman. Cette deuxième traduction — qui malheureusement passa inaperçue — présentait des garanties de sérieux. Elle était publiée dans une collection prestigieuse: « Collection Unesco d'oeuvres représentatives », avec la mention « ouvrage publié en vertu d'un accord conclu entre l'Unesco et le gouvernement italien »³⁸ et aussi: « Conformément aux règlements de l'Unesco, cette traduction a été relue par Jacomo Antoni ». Le texte était précédé d'une introduction de Luigi Russo divisée en deux parties: dans la première, il présente Verga et son oeuvre; dans la deuxième, il analyse le roman lui-même.

« *Mastro Don Gesualdo* est le héros et la victime d'une tragédie économique qui embrasse autour de lui tout un univers provincial: en tant que type, c'est le personnage le plus complexe et le plus riche de poésie qu'ait crée Verga. Ce roman est véritablement le testament poétique de Verga »³⁹. Cette présentation comportait une initiative

³⁵ *Idem*.

³⁶ Les principales oeuvres de D'Annunzio traduites sont: *L'Innocente*, *Giovanni Episcopo*, *Il piacere*, *Il trionfo della morte*, *Le vergini delle rocce*, *Il fuoco*.

³⁷ *Gabriele D'Annunzio   Georges Hérelle*. Correspondance présentée par GUY TOSI, Paris, Denoël, 1946, p. 58.

³⁸ Paris, Edition Plon et Unesco, 1960.

³⁹ Luigi Russo avait publié un essai sur Verga en 1920, du vivant de l'auteur.

importante, voire même essentielle pour une traduction française, à savoir l'explication du titre, ou plus exactement du sens du rapprochement dans le titre entre *mastro* et *don*, ce qui est totalement étranger au public français: « Pourquoi ce titre? En Sicile [...] les nobles ont droit au 'don', parfois précédé de *Signor*, *signor don* (c'est-à-dire Monsieur Don ou Seigneur Don) ». L'assemblage de *Mastro* et de *Don* représentait un assemblage ironique, l'expression du mépris que les soi-disant *galantuomini*, les soi-disant gens de bien, éprouvaient pour le *Don* trop récent de Gesualdo Motta, et un peu trop dû à la grande richesse accumulé par lui »⁴⁰. On insistera sur l'importance de cette note pour tout lecteur étranger afin de saisir non seulement le sens du titre, mais surtout la signification profonde de la situation sociale de Gesualdo, qui est un des thèmes 'clef' du roman.

Analyse des traductions de Mastro-Don Gesualdo en français

Après avoir vu le contexte culturel dans lequel sont sorties ces deux traductions et les événements qui ont eu une influence sur leur sort, tentons de regarder le contenu linguistique de ces traductions, plus exactement le texte que le lecteur français avait sous les yeux, en le comparant au texte original, et cela à l'aide de quelques exemples précis; pour ensuite dégager les aspects essentiels de ces traductions, dans le but de cerner les raisons de l'échec du chef d'oeuvre de Verga en France.

Le premier extrait choisi — qui se situe dans la première partie, au chapitre 3 — correspond à la description de la procession pour la fête du Saint-Patron⁴¹, vue du balcon d'une famille de la noblesse locale, les Sganci apparentés aux Trao dont la fille Bianca bien que ruinée épousera, Gesualdo pour étouffer un scandale⁴². Sur ce balcon, se retrouvent les notables du pays, et la dame qui reçoit est fort surprise d'entendre le valet demander s'il doit laisser entrer « Mastro Don Gesualdo » ce qui était une gaffe monumentale car il avait juxta-

⁴⁰ Introduction à l'édition de 1960, p. 6.

⁴¹ Édition Rizzoli Milano, avec une présentation de LUIGI RUSSO, p. 131.

⁴² Coutume sicilienne encore vivante aujourd'hui, même dans les grandes villes.

posé 'maestro' qui veut dire artisan, et 'Don' signe d'appartenance à la noblesse, d'où le sens du titre du livre. La maîtresse de maison a eu une réaction furieuse et insulte son domestique: « Che bestia! Sei una bestia! Don Gesualdo Motta, si dice! bestia! » (p. 130). Ce passage décrit, avec des effets de contraste, à la fois, les personnages de la petite société locale et l'embarras de Gesualdo en leur présence. Le talent de Verga explose dans la concision visuelle avec laquelle il parvient à rendre le ridicule pathétique des personnages. Il faut souligner la difficulté à traduire le rythme narratif vigoureux de ces descriptions à la fois fortes et rapides; et même de trouver l'équivalent d'expressions comme « il balcone del vicoletto, che guardava di sbieco sulla piazza » ou « un faccione bruno e bitorzoluto da zoccolante » et « due occhioni neri... frugando gli uomini ». La traduction de Madame Laurent a complètement transformée le texte: trois phrases n'en font plus qu'une (p. 29); l'expression « che guardava di sbieco sulla piazza » a été supprimée; « seconda mano » a été traduit maladroitement par de « seconde marque », au lieu de « second rang » (p. 29). « Un faccione [...] bitorzoluto » est devenu « un visage labouré de coups ». Pourquoi? L'expression « occhioni [...] andavano frugando gli uomini » n'a pas été vraiment rendue avec « deux yeux noirs qui sondaient les regards des hommes », « regards » a été ajouté et la violence de « frugando » a été atténué; « curioso più di un ragazzo » aurait dû être traduit par « plus curieux qu'un enfant », et non pas par « curieux comme un enfant ». Dans la description de Don Ferdinando, ont disparu: « ...che s'era spinto innanzi a gomitate », ainsi que: « al pari di una tartaruga » et « ...il mento aguzzo e color di filiggine, il gran naso dei Trao palpitante » a été traduite par fureteur, ce qui est un faux sens; « ...il codino ricurvo, simile alla coda di un cane » a été raccourci en: « ses cheveux en queue de chien », ce qui n'est pas la même chose. Les coupures abusives et les contre-sens s'accumulent tout le long du passage⁴³. La traduction de ce même passage par Michel Arnaud est plus rigoureuse, mais il y a des approximations qui frôlent le contre-sens, comme seconde classe pour « seconda mano », un rien de moustache pour « con tanto di baffi »: c'est un contre-sens; « bourgeonneux de recollet » pour « bitorzoluto da zocco-

⁴³ Bianca avait été surprise avec son cousin, pendant l'incendie de son palais. Le mariage avec Gesualdo fut imposé pour « réparer » et sauver l'honneur.

lante ». Par contre, la description des invités sur le balcon est plutôt littérale et presque fidèle ⁴⁴.

Le deuxième extrait se situe après la réception pour le mariage de Gesualdo Motta et Bianca Trao et il met en évidence l'abîme social et affectif qui sépare les deux époux, mais en même temps révèle un trait de caractère insoupçonnable chez ce paysan parvenu: une certaine tendresse de coeur... Dans la traduction de Madame Laurent, on retrouve des libertés excessives qui deviennent des trahisons. « Le sue grosse mani » sont devenues « ses grosses pattes rouges à lui l'ancien maçon », au lieu de, tout simplement, « ses grosses mains » et il y a un contre-sens dans le reste de la phrase: « Le sue grosse mani [...] si sentivano divenir leggere fra quei capelli fini » aurait dû être traduit par « ses grosses mains se sentaient devenir légères au contact de ces cheveux fins »; on lit: « ses grosses pattes rouges [...] maniaient les cheveux légers ». On retrouve dans la phrase suivante un contre-sens qui porte sur tout un groupe de mots: « sulle maniche brevi e rigonfie » n'a pas été traduit et « che le mettevano quasi delle ali alle spalle » a été rattaché à ce qui précède: « gli omeri candidi e delicati ». L'image poétique: « Che le fioriva agli ultimi nodi delle vertebre » a été rendu de façon très prosaïque par: « ... qui moussait sur cette nuque ». Des groupes entiers de mots ont été oubliés, comme: « la nuca china che impallidiva e arrossiva », « se andiamo d'accordo come dico io », « da tenersi in serbo per anni ed anni tutto quello che vuole », « e buone gambe pure », « roba fine, roba fine sei! » (p. 119). Ces 'oublis' changent complètement les propos de Gesualdo, annulant les nuances et transformant ces émotions en banalités presque vulgaires.

Dans la traduction de Michel Arnaud, ces contre-sens ont été évités; mais pourquoi, dans la description du corps de Bianca, avoir transformé le système de liaison entre les images? Pourquoi avoir remplacé la juxtaposition par la coordination? Ce qui est beaucoup plus lourd et change inutilement le rythme de la phrase ⁴⁵.

Dans la deuxième partie au chapitre 1, on assiste à une adjudication de terres au cours de laquelle Gesualdo 'met à genoux' les notables et impose ce qu'il veut: « Fo i miei interessi, e nulla più » ⁴⁶.

⁴⁴ Traduction de MICHEL ARNAUD, p. 29.

⁴⁵ Traduction de MICHEL ARNAUD, pp. 121-122.

⁴⁶ Texte italien p. 251, texte de MADAME LAURENT, pp. 118-119.

Dans la traduction de 1900, des images fortes et colorées n'ont pas été conservées, comme: « sgomenti, cacciando fuori tanto di lingua », « senza badare ai segni che gli faceva da lontano don Filippo »; des noms ont été changés ou supprimés, des expressions raccourcies de façon banale, comme: « arrivato [...] a dire ciascuno le sue ragioni, e fare il suo interesse »: « arrivé à discuter mes intérêts devant vous! » « Nella folla che pigiavasi all'uscio nacque un tafferuglio » est devenu: « une bousculade se produisit à l'entrée de la salle ». On note dans ce passage que le fait de ne pas avoir conservé intégralement des expressions et des images altère considérablement le sens et la qualité du style. Par contre, là encore, la traduction de l'édition de 1960 est beaucoup plus fidèle, mais un peu sèche...⁴⁷.

Toujours dans la deuxième partie, mais au chapitre 2, lorsque Verga peint les conséquences du climat d'insurrection qui règne à Palerme, dans le pays de Gesualdo Motta, où des agitateurs cherchent à exciter un peuple misérable, on retrouve les mêmes procédés de traduction de Madame Laurent: sous sa plume, ces événements perdent l'intensité dramatique qu'avait su leur insuffler Verga, pour devenir une chronique presque ordinaire où la dimension épique s'est émoussée. De même, la traduction de Michel Arnaud, bien que sérieuse sur le plan technique ne parvient pas à rendre le souffle de Verga et sa virtuosité à rendre le mouvement d'une foule en colère et prête à s'enflammer⁴⁸.

Dans la troisième partie, au chapitre 2, c'est la description du choléra et de ses conséquences: la peur avec la fuite dans les terres de l'intérieur où Gesualdo Motta s'est installé de façon à protéger sa famille et ses paysans; en les protégeant du danger et en leur assurant le vivre, il devient une sorte de héros humanitaire. Le passage qui débute par « Don Gesualdo, meno la paura dei razzi » (p. 356) a été traduit par Madame Laurent avec les mêmes procédés de 'raccourci'; par exemple: « il sospetto di ogni viso nuovo che passasse pei sentieri arrampicati lassù sui greppi » est devenu « malgré la crainte des nouveaux arrivants ». Au contraire, Michel Arnaud a respecté le rythme et les images: « A part l'inquiétude née de chaque nouveau visage qui

⁴⁷ Texte de MICHEL ARNAUD, p. 128.

⁴⁸ Traduction de MADAME LAURENT, pp. 122-123. Traduction de MICHEL ARNAUD, p. 144.

passait sur les sentiers escladant les côtes là-haut »⁴⁹. Toujours dans la traduction de l'édition de 1900, des expressions ont été supprimées comme, entre autres: « la libertà della campagna » et « grano, fave, una botte di vino guastatosi da poco ». Dans les deux traductions, l'expression « il suo bravo schioppo » a été oubliée!

Toujours dans la troisième partie, quelques pages plus loin (p. 360), c'est la description des états d'âme romantiques de la fille de Mastro Don Gesualdo; adolescente, elle commence à éprouver les langueurs, les sensations, les pulsions qui sont les prémices de l'éveil à l'amour. Dans la traduction de Madame Laurent, le texte a été résumé, ni plus ni moins, en gardant seulement l'idée et gommant toute la peinture subtile des sentiments d'Isabella; exemples: la 'disparition' en français de: « una lucertolina che affacciavasi timida a un crepaccio », et les expressions: « la vinceva », « e cadeva ». De même, dans le texte de 1960, on peut regretter que certaines images — très Flaubertiennes — n'aient pas été conservées, comme: « dai versi che leggeva, dai tramonti che la facevano sospirare »; il est peu poétique d'avoir traduit: « la sua anima errava vagamente dietro i rumori della campagna » par « son âme vagabonde à la suite des bruits de la campagne ». Cette fois, la traduction rigoureuse sur le plan technique, n'est pas parvenu à trouver les correspondances de cette page lyrique⁵⁰.

Pour ce qui est de l'agonie de Mastro Don Gesualdo⁵¹, la traduction de l'édition de 1900 reste très approximative en enlève l'intensité pathétique de l'agonie. Ainsi, dans la scène où Gesualdo mord son oreiller afin d'étouffer la douleur pour ne pas « seccare il domestico che sbadigliava nella stanza accanto » est devenu « pour ne pas déranger la garde dans la chambre voisine ». « Seccare » et « déranger » n'ont pas la même intensité; « il cambiamento, l'aria nuova » est devenu « le changement d'air ». « Il povero diavolo si faceva lecito di voler sapere che malattia covava in corpo » est devenu « qui se permettait de vouloir connaître son mal »: dommage de ne pas avoir trouvé une équivalence qui respecte la valeur de « lecito » e

⁴⁹ Texte italien p. 356, texte de MADAME LAURENT, p. 141, texte de MICHEL ARNAUD, p. 222.

⁵⁰ Texte italien p. 360.

⁵¹ Gesualdo agonise loin de ses terres, accueilli luxueusement dans le palais de son gendre à Palerme, il se sent prisonnier physiquement et moralement.

« covava ». « Vedendo già l'ombra della morte dapertutto » est devenu dans la traduction del 1960: « avec l'ombre de la mort autour de soi ». « Autour de soi » ne rend pas « dapertutto ». Cette traduction, tout en étant littérale, n'exprime pas le rythme émotionnel des phrases de Verga; car, sous sa plume, une accumulation d'expressions et de propositions crée un sentiment d'oppression, reflet du climat d'agonie, effet qui, en français, tombe et devient lourd ⁵².

A travers ces exemples rapides, on peut constater que les deux textes français correspondent à des façons différentes de traduire. Madame Laurent a cherché à faire en français un texte agréable pour le lecteur, sans avoir peur d'accumuler oublis, impasses, contre-sens et de réécrire certains passages à sa façon, comme si l'essentiel était de raconter des événements sans s'occuper du style du roman. Il en résulte un 'feuilleton'. On se doit de parler, non seulement de trahison, mais d'une absence totale de compréhension et de sensibilité du génie de l'oeuvre, sans oublier une ignorance complète des lois élémentaires de la traduction.

Quant à la seconde version, c'est ce que l'on appelle un travail sérieux et rigoureux; le texte est suivi de près, parfois de trop près. Car Verga écrivait une prose poétique; les nombreuses images et métaphores auraient dû être transposées pour conserver la force de la langue. Là encore, malgré le caractère scientifique de la traduction, ou à cause de cette exigence, le génie de Verga s'est envolé, à la façon d'un peintre médiocre qui copie un chef d'oeuvre, les traits restent, mais le talent s'évanouit.

Une traduction de *Mastro-don Gesualdo* offre au moins trois types de difficultés:

1) restituer la dimension sicilienne et la faire comprendre sans tomber dans le folklore;

2) transposer le réalisme poétique de Verga qui n'appartient qu'à lui et qui ne peut être rendu en imitant Balzac, Flaubert ou Zola;

3) respecter et faire passer sa vision de la vie qu'il exprime à travers l'existence de Gesualdo Motta, vision personnelle et originale: « l'activité littéraire de Verga s'est développée sous la double enseigne de son génie propre et de ses origines siciliennes » ⁵³.

⁵² Traduction de MADAME LAURENT, p. 348; traduction de MICHEL ARNAUD, p. 327.

⁵³ G. BONAVIRI, *Introduction aux « Malavoglia »*, Paris, L'Arpenteur, 1987, p. 13.

Mastro-Don Gesualdo et la critique française

Avant la parution en France de *Mastro-Don Gesualdo*, le roman était déjà analysé par Amédée Roux dans un essai intitulé *La littérature contemporaine en Italie*: « J'ai dit autrefois beaucoup de mal de M. Verga qui a été un des précurseurs de M. Zola et je ne suis pas pleinement convaincu que le spirituel Sicilien ait tenu grand compte de mes observations. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il s'est amélioré en vieillissant comme le vin de son pays, et son dernier ouvrage *Don Gesualdo* sans être précisément un chef d'oeuvre est tout au moins une étude sociale des plus remarquables »⁵⁴. Il est rare de trouver l'absence de discernement (« sans être précisément un chef d'oeuvre ») liée à autant de présomption. On peut se demander si ce critique comprenait l'italien en écrivant « les scènes rustiques sont souvent inimitables » quand on sait en français le sens du mot rustique (décor campagnard et s'emploie surtout pour les maisons et les meubles).

Dans *La littérature italienne aujourd'hui* Maurice Muret consacre un chapitre à Verga, intitulé *Les récits siciliens de M. Verga*, dans lequel il analyse *Les Malavoglia* et *Les nouvelles*. Il fait seulement allusion à *Mastro-Don Gesualdo*. Cette étude, pleine de jugements d'une naïveté désarmante, s'entête à nier l'originalité de Verga et à le présenter comme un imitateur de Zola et du naturalisme: « Par le forme de ses écrits comme par leur fonds, comme par la philosophie qu'ils expriment Verga relève du naturalisme. Il est certain qu'on écrit plus ainsi aujourd'hui »⁵⁵. C'est ce qui s'appelle ne pas reconnaître la dimension universelle de Verga!

Dans *L'Italie intellectuelle et littéraire au début du XXe siècle*, Albert Reggio met sur le même plan Verga et Capuana, il ne cite même pas *Mastro-Don Gesualdo*, mais seulement *Les Malavoglia*⁵⁶. La même année, Jean Dornis, dans *Le roman italien contemporain* se montre plus clairvoyant, mais encore très radical au point d'être simpliste dans l'analyse du caractère de Mastro-Don Gesualdo: « Il y

⁵⁴ AMÉDÉE ROUX, *La littérature contemporaine en Italie*, Paris, Plon, 1896, p. 242.

⁵⁵ MAURICE MURET, *La littérature italienne*, Paris, Perrin, 1906, p. 6.

⁵⁶ ALBERT REGGIO, *L'Italie intellectuelle et littéraire au début du XXe siècle*, Paris, Perrin, 1907.

a de la sobriété, de la force dans cette histoire d'un paysan riche, fourbe et retors, qui épouse une fille pauvre, mais de noble maison, pour se donner à lui-même la preuve de sa puissance. Tout ce qui est sentiment est sacrifié par don Gesualdo à ce triomphe d'orgueil »⁵⁷.

Ces jugements sortis dans des études très générales ne touchèrent qu'un public très limité, et n'eurent guère d'impact. Puis ce fut le silence. Il fallut attendre une vingtaine d'années pour lire en français une étude sur Verga. C'est le chapitre *Giovanni Verga et l'esprit vériste* dans *La littérature italienne* de Benjamin Crémieux. Il s'agit d'une étude très générale des rapports de Verga avec le vérisme. Une page entière est consacré à *Mastro-Don Gesualdo*; il y résume l'action puis il ajoute: « Verga a juxtaposé dans *Mastro-Don Gesualdo* les deux procédés où il excellait: d'une part, il a campé son héros actuel et quelques personnages principaux avec sa minutie habituelle, d'autre part, il a fait vivre autour du protagoniste la petite ville sicilienne avec toutes ces castes, toutes ses classes sociales: nobles ruinés, bourgeois envieux, paysans avides et tous les cancons et toutes les conjurations »⁵⁸. Dans « La Revue de littérature comparée » (1931), Henri Bedarida consacre quelques pages à une recension de *Saggi critici* de Lina Perroni, publiés dans les *Studi Verghiani* en 1929: « Ces recherches qui ne craignent pas le détail minutieux, ce vaste travail de documentation, d'analyse et d'interprétation devraient remettre Giovanni Verga au rang qui lui est dû: au rang d'un grand artiste, d'un classique, peut-être plus original, en tout cas, le plus moderne et le plus noble des classiques de la nouvelle littérature italienne ». Ensuite, dans le même article, c'est l'énumération des traductions françaises de Verga, mais sans commentaires⁵⁹.

Quelques années plus tard en 1937, Pascal Arrighi avec *Le vérisme dans la prose narrative italienne*⁶⁰ consacre une étude approfondie à Verga, c'est la première en langue française qui ne soit pas superficielle. Au début, l'auteur tente de situer l'oeuvre de Verga par rapport au vérisme italien et au naturalisme français: il cite différentes études sur ce thème et il analyse longuement les premiers romans de Verga,

⁵⁷ JEAN DORNIS, *Le roman italien contemporain*, Paris, Ollendorf, 1907.

⁵⁸ B. CRÉMIEUX, *La littérature italienne*, Paris, 1928, cap. III.

⁵⁹ « Revue de littérature comparée », Paris, 1931, p. 572 et *Studi Verghiani*, edizioni del Sud (Palermo, 1929), fasc. I, II, III.

⁶⁰ Paris, 1937. Cet ouvrage a eu plus d'impact en France qu'en Italie.

les nouvelles et *Les Malavoglia*, mais il laisse pour ainsi de côté *Mastro-Don Gesualdo*.

La seconde traduction de ce roman, en 1960, bien que publiée sous les auspices de l'Unesco avec une présentation de Luigi Russo est passée complètement inaperçue. En 1965, dans *Mer Méditerranée*, Dominique Fernandez se montre sévère envers Verga et manifeste une incompréhension totale à l'égard de ses chefs d'oeuvre: « ... Cette famille de pêcheurs, que l'histoire en est donc ennuyeuse (les Malavoglia)... Le fonds est sentimental et pleurnichard »⁶¹. Pourtant Fernandez avait la possibilité de lire Verga dans le texte. Par contre, dans un article des « Lettres françaises », en 1963, on pouvait lire: « Verga, ce nom est, en France, inconnu au point qu'il faut, je crois, en jeter quel-ques autres pour aider au défrichage... Et pourtant Verga me paraît plus spontané que Zola... L'heure est-elle bien ' choisie ' de découvrir Verga? Je crains que non. Il est très tard pour Verga, et encore trop tôt. Cette passion et ces scrupules ne sont guère de saison. Trop tard et trop tôt en effet »⁶².

Au moment de la sortie d'une traduction des *Nouvelles* de Verga⁶³ Jean-Noël Schifano écrivait dans « La quinzaine littéraire »: « En France, qui connaît Verga?... Verga qui a voulu ' déchiffrer ' le drame modeste et ignoré [...] des plus déshérités des hommes, a réussi le coup de force de nous tendre un miroir entre deux pelletées de sable, entre deux mottes de terre. Qu'on ne s'y trompe point: ce temps immobile, ce temps zéro de l'existence est encore le nôtre »⁶⁴.

Georges Haldas dans *Trois écrivains de la relation fondamentale* consacre un chapitre à Verga qu'il intitule *Le sens de l'irréversible*; il prend de nombreux exemples dans différentes oeuvres de Verga, mais pas dans *Mastro-Don Gesualdo*, comme si ce roman était condamné à ne pas retenir l'attention des critiques français peut-être parce qu'il emprunte à des genres différents: la fresque sociale et le roman psychologique, et c'est ce qui fait entre autre, son originalité⁶⁵.

⁶¹ DOMINIQUE FERNANDEZ, *Mer Méditerranée*, Paris, Grasset, 1965, pp. 214-215.

⁶² JEAN GAUGEARD, *Decouvrons Giovanni Verga*, dans « Les lettres françaises » 26 septembre 1963.

⁶³ GIOVANNI VERGA, *Nouvelles siciliennes*, de Béatrice Haldas, Paris, Denoël, 1980.

⁶⁴ « La quinzaine littéraire », 1980.

⁶⁵ GEORGES HALDAS, *Trois écrivains de la relation fondamentale*, Paris, édition l'Age d'homme, 1978.

En conclusion, nous pouvons dire que *Mastro-don Gesualdo* a été un échec en France pour des raisons d'ordre linguistique, culturel et historique.

1) Les raisons linguistiques sont évidentes. Verga lui-même en a été conscient. Pour faire une bonne traduction, il ne suffit pas de connaître le vocabulaire de la langue que l'on traduit; ce qui n'est pas facile pour *Mastro-Don Gesualdo*, étant donné l'originalité du style et l'importance des expressions siciliennes: « je ne sais comment ni dans quelle mesure le français peut le rendre, mais l'écriture de Verga se réfère aux tournures siciliennes, qui sont d'une sécheresse et d'une concision particulière »⁶⁶. On a constaté ce que donnait une traduction mot à mot, d'où la nécessité de rendre la sensibilité du texte par des correspondances. *Mastro-Don Gesualdo* 'exige' une adaptation fidèle. Ces problèmes de traduction auraient pu être affrontés avec davantage de sérieux si les introducteurs en France des romans de Verga avaient été d'authentiques spécialistes de la littérature italienne; ce qui n'était le cas ni de Rod, ni de Madame Laurent: ils avaient une connaissance approximative de l'italien et ils jugeaient le vérisme non à travers ses oeuvres, mais à travers le naturalisme français. Ces introducteurs peu brillants ont, en partie, empêché le roman d'être connu des grands critiques, de ceux qui lancent les modes et les réputations par le moyen des journaux à large audience, comme « La Revue des deux-mondes » et « Mercure de France » (en 1900).

2) Les raisons culturelles: n'étant pas introduit par des spécialistes compétents et brillants, *Mastro-Don Gesualdo* ne pouvait pas faire son entrée dans les cercles culturels à la mode; de plus, ce roman était présenté avec l'étiquette du vérisme, ce qui inévitablement créait la confusion avec le naturalisme, engendrant un malentendu grave. *Mastro-Don Gesualdo* n'est pas une oeuvre naturaliste au sens français du terme. On a toujours affirmé à juste titre que les aspects collectivistes, scientifiques et urbains du naturalisme français s'opposent au vérisme. Par exemple, *Mastro-Don Gesualdo* est un héros solitaire en lutte contre sa famille, son milieu d'origine et son milieu acquis; son enrichissement et son comportement psychologique

⁶⁶ Pour 1991 est annoncée une traduction de *Mastro-Don Gesualdo* par MAURICE DARMON, Paris, L'Arpenteur.

ne peuvent pas être expliqués seulement par des lois sociales et des théories scientifiques, comme la plus part des personnages de Zola. Son tragique est d'ordre individuel et non collectif, tout en étant conditionné par une société rurale traditionnelle. L'originalité du profil psychologique et social de Gesualdo Motta, les mille et une facettes de son caractère qui échappe aux stéréotypes, le rendent difficilement compréhensible au public français qui le juge par rapport à des points de référence littéraire qui ne lui correspondent point: « Le mouvement vériste naît du naturalisme français, mais ses particularités sont indiscutables. Des arbres de même espèce peuvent fleurir et fructifier diversement, selon l'humus où ils prennent racine »⁶⁷.

3) Les raisons historiques: en 1900, nous avons vu que la société française était peu ouverte pour recevoir et comprendre l'univers d'un petit village de Sicile. Dans la deuxième moitié du XXe siècle, le 'paysage' culturel français a évolué, sous l'influence de l' 'existentialisme' et du 'nouveau roman', mais vers des horizons beaucoup moins poétiques que le monde de Verga. Dans les années '80, le cartésianisme semble encore imposer ses lois et le réalisme poétique n'est pas un genre reconnu dans le panorama du roman contemporain. L'heure de *Mastro-Don Gesualdo* ne semble pas avoir encore sonnée en France, comme si, à l'approche de l'an 2000, le malentendu devait persister!

⁶⁷ G. BONAVIRI, introduction aux *Malavoglia*, ed. cit., p. 13.

CARMELO MUSUMARRA

IL MASTRO-DON GESUALDO
NELLA CRITICA DEL MOMIGLIANO

Attilio Momigliano insegnò letteratura italiana nell'Università di Catania, dal 1920 al 1924¹. Dopo la scomparsa di Giovanni Verga (27 gennaio 1922) interrompeva il corso ufficiale sul Boccaccio e, nel marzo di quell'anno, svolgeva una serie di lezioni sull'opera dello scrittore catanese, le cui conclusioni venivano riprese, in forma ridotta e non definitiva, in alcuni articoli pubblicati nel « Giornale d'Italia », che recavano come occhiello *Rileggendo Verga*, e trattavano separatamente dei romanzi *Eva*, *Il marito di Elena*, *I Malavoglia*, e delle novelle di *Don Candeloro e C.* (come si vede, lo spazio comprende l'intero arco della produzione verghiana, dai primi romanzi giovanili fino alle ultime prove). L'anno successivo (1923) il Momigliano pubblicava, nella rivista catanese « La Siciliana », un breve saggio sulle *Novelle rusticane*. Contemporaneamente, in una serie di tesi di laurea aventi come oggetto alcuni scrittori siciliani non ancora opportunamente studiati, ne inserì due sul Verga, e precisamente sul *Mastro don Gesualdo* e sul *Verismo verghiano* (vedremo in seguito che il Momigliano, in altri suoi studi, sosterrà l'autonomia del verismo del Verga nei confronti degli altri « ismi » contemporanei)². Tutte queste indagini critiche, condotte nella forma più congeniale al suo autore, e cioè come ' letture ', confluirono nel famoso e polemico saggio *Giovanni Verga narratore* (s.d. ma 1923)³. Dunque fu degli anni che chiameremo ' catanesi ' il rinnovato

¹ Sul soggiorno catanese di Attilio Momigliano si veda C. MUSUMARRA, *I grandi maestri dell'Ateneo catanese. Attilio Momigliano*, in « La Sicilia », Catania, 22 gennaio 1989.

² Gli studenti interessati, Antonina Milazzo e Salvatore Rossitto, conseguirono la laurea in lettere il 2 luglio 1923. Il Rossitto pubblicò un ampio estratto del suo lavoro, col titolo *Il verismo e Giovanni Verga* (Polistena, 1925).

³ A. MOMIGLIANO, *Giovanni Verga narratore*, Palermo, Priulla, s.d. ma 1923.

interesse del Momigliano per l'opera di Giovanni Verga e comincia, con il citato saggio del '23, il cosiddetto 'caso Verga'⁴.

Dice il Momigliano: « Il romanzo di mastro don Gesualdo è anche il romanzo dei Trao ». L'antitesi vecchio-nuovo è una connotazione costante dei maggiori romanzi del Verga, sicché possiamo anche affermare che il romanzo del vecchio *padron Ntoni* è anche il romanzo del giovane *Ntoni Malavoglia*⁵. Ma non è questo che ci interessa, almeno per ora. Interessa invece notare che la 'cocciutaggine' di don Gesualdo non è meno 'tenace, decisa e inattaccabile' di quella di don Diego e di don Ferdinando. Se qualcuno vince, alla fine, non è Gesualdo Motta, ma è Isabella Trao, che non era nata nella modesta casa del padre, ma in quella nobile della madre, e dal padre resterà sempre istintivamente distaccata. Con la morte di don Gesualdo muore il sogno del protagonista: tante fatiche e tanto lavoro sembrano essere trascorsi inutilmente. Non c'è un futuro alla scomparsa di don Gesualdo; c'è, al contrario, un ritorno alla tradizione. Hanno vinto i Trao. Nei *Malavoglia*, invece, la tradizione sembra distrutta e non potrà certo rivivere nel fannullone Rocco Spatu, sicché vince Ntoni che, all'alba del nuovo giorno, trova la forza di partire alla conquista del futuro.

Per il Momigliano le più grandi pagine verghiane sono quelle da cui emergono « la squallida trenodia di mastro don Gesualdo e l'elegia che chiude *I Malavoglia*: la nostalgia del lavoro e la nostalgia delle pareti sacre della casa, i due motivi dominatori dello spirito verghiano ». Il sole che splende sulla nuova giornata di Ntoni può

Questo saggio riproduce in gran parte la relazione presentata al « Congresso delle scienze », svoltosi a Catania nel mese di aprile dello stesso anno.

⁴ Il titolo *Caso Verga* compare per la prima volta nel giornale « Lunario siciliano », ideato e diretto da Francesco Lanza, insieme con Nino Savarese, Arcangelo Blandini e Aurelio Navarra. Questo giornale fu pubblicato, con alterne vicende, ad Enna, a Roma, a Messina, dal 1927 al 1931. Ampio spazio fu sempre dedicato alla critica verghiana. Nel n. 4 (marzo 1928) cominciò una *Discussione su Verga*, che continuò nel numero successivo (aprile 1928), con la partecipazione di Emilio Cecchi, Riccardo Bacchelli, Rodolfo De Mattei, Aurelio Navarra. Dopo breve interruzione, durante la quale la redazione fu trasferita a Roma, la polemica fu ripresa (aprile 1929) con il titolo *Il caso Verga*, con la partecipazione di Ardengo Soffici (*Caso Verga*), Emilio Cecchi (*In margine*), Camillo Pellizzi (*Verga e il verismo*), Aurelio Navarra (*La prima edizione del 'Mastro don Gesualdo'*), Arcangelo Blandini (*Il costume di Verga*), Rodolfo De Mattei (*Ricordi verghiani*), Silvio D'Amico (*Il teatro di Verga*), Lina Perroni (*Verga, Flaubert e Brunetière*).

⁵ Si veda M. SIPALA, *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia e altri saggi*, Bologna, Patron, 1983.

avere un accento di malinconia, ma non ha certamente il cinismo sinistro dei servi che, unito al disinteresse di Isabella, uccide tutta la carica sociale che il lavoro infaticabile di quell'uomo aveva dato alla sua vita. Il denaro era servito soltanto a comperare il palazzo dei Trao ma non la loro nobiltà, sicché quando don Diego muore, don Ferdinando può rivendicare il diritto del fratello di essere seppellito *una cum regibus*. Quella follia 'calma e tenace' — come la giudica il Momigliano — aveva avuto il sopravvento sull'altra follia, quella del denaro che non potrà mai determinare il salto di qualità nella vita di un uomo. Il futuro di Don Gesualdo avrebbe dovuto apparire nella *Duchessa di Leyra*, il romanzo che Verga non ebbe la forza di scrivere, quasi a conferma di quella tesi sociale or ora enunciata.

Forse il Momigliano, con la sua analisi estremamente sottile e profonda, ci ha offerto una chiave di lettura che ci consente di comprendere anche le ragioni del 'lungo silenzio'. Uno strano silenzio, peraltro, perché il Verga, dopo *I Malavoglia*, scrisse altri libri, ma non completò il ciclo dei 'vinti'. Egli pensò al titolo del nuovo romanzo, *Duchessa delle Gargantas*, che fu poi mutato in *Duchessa di Leyra*, ma il fatto è che, dopo il *Mastro*, il ciclo dei 'vinti' rimase rinviato *sine die*, e con il *Mastro* si concluse la grande stagione verghiana. Nella prefazione ai *Malavoglia* l'autore aveva dichiarato che « il moto della vita è inarrestabile » e, così dicendo, certo si rendeva conto, in conseguenza, che nessuna teoria potrà mai restare insuperata. Il Verga non fu mai palesemente un buon teorico, ma la sua teoria è fortemente inserita nelle sue opere. Dice il Momigliano: « la debolezza del Verga dipende dal suo temperamento e dal suo verismo... Egli derivò dal verismo quella mezza verità che c'è in ogni scuola, e si servì dell'impassibilità proclamata da quella teoria per esprimere il suo tema di poeta che considera la vita con una tristezza superiore ma un po' sorvegliata, senza abbandoni volgari ma anche senza impeti, e con un'oggettività che finisce per scolorire la sua parola e toglierle i toni caldi ». La questione della lingua del Verga non era stata ancora affrontata con severità scientifica, ma era stata soltanto accennata con superficialità giornalistica. Il Momigliano ne vide la difficoltà. La scoloritura della parola può essere veduta criticamente in talune pagine dei *Malavoglia* (dove talvolta il folklore sembra predominare e il linguaggio sicilianizzato può essere

scambiato per verismo), ma nel *Mastro* è vero soltanto che la 'mezza' verità non gli consente talvolta di proiettare interamente il travaglio del protagonista oltre il cerchio del piccolo mondo contadino, sicché Gesualdo rimane chiuso, oppresso dalla sua stessa tempra di macigno. Ma « così dev'essere », avrebbe detto padron Ntoni. Nel *Mastro*, più che nei *Malavoglia*, si nota il grande sforzo dell'autore di sorvegliare se stesso, di calarsi nel personaggio, il cui fascino riflette un autobiografismo che chiude il cerchio e impedisce alla semplicità, conquistata con tanto impegno, di accedere alla universalità. Sembra strano che un così acuto lettore di poesia, come il Momigliano, possa aver creduto che questo procedimento spegne la poesia stessa, laddove essa rimane celata da certe nebbie infernali. Ma il critico si ricrederà, come vedremo.

La straordinaria intuizione del Momigliano, derivante dalle sue stesse analisi, anche se non è chiaramente espressa, è che il *Mastro don Gesualdo* conclude veramente il ciclo dei 'vinti'. La prova di ciò risiede nel fatto che l'autore non seppe, né poteva, andare avanti nella realizzazione del progetto formulato quando non era in grado di verificare i limiti della sua stessa forza creatrice. Il suo ciclo era concluso. Continuare sarebbe stato come immergersi in un'avventura senza possibilità di esiti positivi, perché fuori dal suo tempo e dai suoi spazi. Il Verga, da grande uomo com'era, si rese conto che per continuare sarebbe stato necessario tornare ai tempi remoti, ormai superati dai suoi stessi personaggi, oppure esprimere la verità dei tempi nuovi, una verità a lui preclusa, ma in ascesa, e avrebbe dovuto, dunque, abbandonarsi a quella fatalità ineluttabile dalla quale nulla di nuovo avrebbe potuto nascere, anzi lo avrebbe spinto verso un avvilitamento senza riscatto.

Il progresso dell'umanità, affermato nei *Malavoglia* (troppo legato alla 'lotta per la vita'), sarebbe stato smentito nelle opere successive che sarebbero venute alla luce in un'ottica ormai mutata, avvolta in una poetica ormai superata. Le mirabili pagine della morte di don Gesualdo concludono, in maniera definitiva, il ciclo vitale della povera gente. Scrive il Momigliano: « Quel suo lungo tramonto è d'una malinconia tetra, e stringe il cuore... Una tristezza nera ci avvolge dinanzi a quella vita eroica che finisce miseramente come quella d'un ozioso, una sfiducia sorda s'impadronisce del nostro animo e ci fa assistere con un amaro stupore allo spetta-

colo di quella rovina ». Il peggio è che don Gesualdo è consapevole di quella rovina, e pensa alle sue terre che ora andranno alla malora. Ma non è disperato, è immobile e rassegnato. Il suo patrimonio sarà dissipato: questa è la legge. Il ciclo ricomincerà con le vicende del gattopardesco principe di Salina e di don Calogero Sedara, che sono i discendenti immediati dei personaggi gesualdiani, e allora può darsi che quella legge venga cambiata.

Introducendo l'analisi dell'opera verghiana il Momigliano, nella *Storia della letteratura* (1934), fa alcune importanti precisazioni a proposito di naturalismo e verismo. Egli dice: « Il naturalismo nasceva da una concezione materialistica — e quindi triste — della realtà », e in questa realtà il Verga scopre « quanta bontà silenziosa, quanta tenacia senza pompe ci voglia, se non per vincere, almeno per sopportare le pene della vita ». Approfondendo la malinconia della letteratura borghese il Verga « era frenato da un'istintiva ripugnanza per la patologia morale e fisica » che imperversava nella letteratura naturalistica, sicché « in lui non trovate mai le esaltazioni malsane o gli orrori delle *Novelle della Pescara*, del *Trionfo della morte*, di *Giacinta*, ma sempre un ambiente di lotta dura e onesta, il senso di quel pesante e doveroso travaglio che è la vita ». Ciò lo porterà fuori dalla letteratura borghese, ché anzi diventerà « l'unico romanziere plebeo del suo tempo ».

Mastro don Gesualdo « è della stessa tempra di nonno Ntoni, ma ha fatto esperienze più varie; e perciò la sua storia è più complessa »: da questi presupposti si estraggono gli elementi che uniscono i due personaggi, ma anche quelli che li differenziano. In Gesualdo c'è maggiore intelligenza del mondo e della vita, ed è per questa ragione che egli sale di un gradino nella scala dei valori umani. Ed è anche per questa ragione che il Verga trova nel romanzo gesualdiano una « fantasia più versatile », una più variegata gamma di quadretti nel contorno della trama essenziale. Infatti — aggiunge il nostro critico — molti di questi quadri potrebbero costituire tante novelle a se stanti, anche se non incidono sulla omogeneità e unità dell'opera. Questo rilievo era già nel precedente saggio — scritto circa dieci anni prima — ma nessun critico, fino a quel momento, aveva tratto una conclusione che oggi, dopo tanti progressi negli studi verghiani, sembra sia arrivata a maturazione.

Così come nei grandi romanzi ci sono alcuni personaggi i quali sembrano vivere una vita autonoma e quasi spezzano il fluire omogeneo del racconto nella sua costruzione unitaria, allo stesso modo in alcune novelle — dice il Momigliano — « ho notato alcuni passaggi che tradiscono l'incertezza della linea, ondeggiante fra la descrizione psicologica e l'andamento narrativo. Il loro tema è un carattere sviluppato biograficamente intorno ad alcuni fatti ». Insomma il Verga non ha saputo tracciare una linea continua: « Ci sono in lui tracce d'una concezione dissociata: sembra talora che egli, prima concepisca il carattere, poi cerchi il fatto che lo rispecchia ». Ebbene, in verità sappiamo che il Verga, come Capuana, De Roberto e altri veristi siciliani, si documentava minuziosamente prima di cominciare a scrivere le sue opere: si trovano tra le sue carte appunti di proverbi e leggende popolari, libri e documenti di storia locale, fotografie di personaggi e di paesaggi del mondo contadino, cronache e atti ufficiali per la ricostruzione di avvenimenti storici. Sappiamo che, per la *Duchessa di Leyra*, si recò a Palermo dove consultò i famosi *Diari* del marchese di Villabianca. Ne abbiamo gioito, quando lo abbiamo saputo. Ecco la prova — abbiamo detto — dello scrupolo, dell'onestà, della fatica sofferta da questi scrittori per offrirci i documenti umani (come li definiva il De Roberto) che stanno a fondamento delle loro narrazioni. In verità quei documenti erano soltanto pretesti, spunti da porre a fondamento delle loro costruzioni, le quali in definitiva risultano dalle scelte personali, fatte a supporto di quello che Asor Rosa ha chiamato il *punto di vista*, cioè la prospettiva, o, per dirla fuori di metafora, la poetica dell'autore e la sua ideologia. Momigliano, sessant'anni orsono, metteva in guardia i critici circa i pericoli che quella metodologia portava con sé. Insomma, se Verga e Capuana vollero diventare esperti fotografi, seguivano in ciò piuttosto una moda, professavano un *hobby* (come si dice oggi), e dobbiamo essere lieti di scoprire che non ne rimasero condizionati. Anzi, se talvolta riusciamo a vedere dove affiora il gusto fotografico (cosa che non poteva sfuggire a un attento e sensibilissimo lettore come il Momigliano), proprio in quel punto troviamo il difetto, cioè 'le tracce d'una concezione dissociata', perché proprio in quel punto la novella 'di stile semplice' viene a mancare 'di semplicità e di sicurezza nell'architettura'. Se vogliamo trovare quella che il Momigliano definisce 'episodicità' nelle varie parti del romanzo, dob-

biamo cercarla in quelli che sono invece i cartoni preparatori, cioè nelle novelle, e non nelle fotografie scattate alla Canziria o al bichiere di Lentini (citiamo un solo esempio: quello della famosa asta delle terre comunali, nel *Mastro*, chiaramente derivata dalla novella *Il Reverendo delle Rusticane*).

Il suggerimento del Momigliano porta a una considerazione, che è il fatto positivo del metodo veristico, cioè alla scoperta di quella metà che si salva di tutte le ideologie. Le raccolte delle novelle vergiane hanno una loro ideale continuità, perché sono legate da elementi stilistici, interpretativi, essenziali per una ricostruzione morale e sociale, sicché ogni raccolta è un'opera organica e unitaria dove le novelle sono capitoli di un solo romanzo. Le *Rusticane*, ad esempio, che stanno tra *I Malavoglia* e il *Mastro don Gesualdo*, creano, considerate nel loro insieme, un mondo che si colloca nel mezzo, tra i due mondi emergenti dai due romanzi or ora citati. La chiave di lettura delle *Rusticane* si trova nella novella collocata alla fine dell'intera raccolta, *Di là del mare*, che è la più debole artisticamente (infatti molti lettori la trascurano, nessuna antologia la include), ma è fondamentale per il corretto intendimento di tutta l'opera. « Le sue pagine più grandi — annota lo stesso Momigliano — sono le chiuse dei suoi maggiori romanzi ». Possiamo includere tra queste chiuse la novella *Di là del mare* (che, come detto, conclude le *Rusticane*), con la struggente malinconia di una borghesia che tramonta, con la mortale frattura del mare che qui non unisce ma separa irreparabilmente le due opposte sponde dello stretto di Messina, tra una felicità perduta e un'infelicità ritrovata, con il disperato rifugio in una dissimulazione disonesta ⁶.

Mastro Nunzio, padre di don Gesualdo, risponde al barone Zacco che, per trarlo dalla sua parte nell'affare della gabella delle terre comunali, gli aveva dato del *don*: « Io mi chiamo mastro Nunzio, signor barone. Non ho i fumi di mio figlio ». Al valore morale e sociale di questa battuta si aggiunge il valore strettamente linguistico e stilistico. Il Momigliano inserisce qua e là, nella sua analisi, il problema della lingua del Verga, e ne vede l'importanza, che va oltre

⁶ Si veda C. MUSUMARRA, *Di là del mare*, nel vol. *Novelle rusticane di Giovanni Verga. Letture critiche*, Palermo, Palumbo, 1984.

ogni dissenso, spesso pesante, dei critici contemporanei. Anche nel giudizio del Momigliano, come in quello di altri critici ancora legati al bello stile, pesa certamente il pregiudizio manzoniano. Egli, però, rimprovera al Verga non tanto l'uso delle forme dialettali in quanto tali, ma « la preoccupazione veristica — di ridurre tutto al caratteristico, di fermare quello che in un ambiente o in una scena pare che debba essere caratteristico per tutti. Perciò il racconto acquista una fisionomia fredda e slegata... ». Dunque il Momigliano vede, anche sotto questo aspetto, le distanze del verismo verghiano nei confronti di altri verismi o naturalismi (anche se il suo discorso, qui ancora troppo legato ai pregiudizi già citati, diventerà più moderno quando stenderà la voce *Verga* per l'Enciclopedia Italiana), e, forse inconsapevolmente, indica in queste distanze proprio quelle aperture alle tecniche narrative che, nel Verga, vivacizzano il racconto e lo proiettano verso un modello che non è immutabile e non dev'essere valido per tutti, ma deve esprimere qualcosa cui tutti possono accedere. Dopo il Verga, infatti, nessuno scrittore è andato a risciacquare i panni in Arno né altrove. Il nostro critico distingue tra linguaggio artistico, aperto al manifestarsi della poesia, e linguaggio aderente alla realtà popolare, che circoscrive l'orizzonte poetico, spezza la pagina e ' proibisce nuovi sfondi '. È l'esteta che fa pesare la forma sul contenuto, donde la ' monotonia ' dei *Malavoglia*, cui ha risposto il Contini precisando che, semmai, si tratta di « sublime monotonia », perché i silenzi e i ritmi lenti contano molto nella generale economia della pagina scritta ⁷.

L'anti-dialettalità del Verga doveva essere scoperta dopo molti anni. Quanto s'è detto a proposito della documentazione che, pur essendo alle origini della narrativa verghiana non ne condiziona le scelte né lo svolgimento, vale anche per quel che riguarda la lingua. La libertà delle scelte non provoca un folklore linguistico o qualcosa di simile, perché la dialettalità della lingua vuole soltanto conservarne la freschezza e vivacizzare il discorso narrativo ⁸.

⁷ Si veda M. PUPPO, *Tecnica della ripetizione e arte della variazione nel cap. VIII dei 'Malavoglia'*, nel vol. *Leteratura Lingua e Società in Sicilia*, Palermo, Palumbo, 1989.

⁸ Rimandiamo, per questo argomento allo studio di G. ALFIERI sui proverbi dei *Malavoglia* (*Il motto degli antichi*, Catania, Fondazione Verga, 1985) dove l'A. rileva « non una statica e supina posizione del proverbio nella pagina, bensì il suo dinamismo e il movimento all'interno dello stile verghiano ».

I giudizi del Momigliano sullo stile del Verga furono formulati quando (1923) gli studi approfonditi su questo argomento non erano cominciati e quel finissimo critico non poteva che guardare alla superficie, anche se avvertiva la mancanza di sostegno alle sue affermazioni, e pregava il lettore di non dimenticare quanto di positivo aveva scritto in altre pagine del suo saggio: « Prego il lettore di non dimenticare in questo capitolo le alte lodi di quelli che lo precedono ». Gran bontà dei cavalieri antichi! Anche noi, non dobbiamo dimenticare che le sue considerazioni non possono essere giudicate al di fuori di quel periodo storico in cui furono espresse, né dobbiamo dimenticare che a lui si deve la scoperta, nell'opera verghiana, di bellezze e di profondi valori che la illustrano e la esaltano. Oggi, col senno di poi e con l'ausilio di oltre cinquant'anni di intensi studi, possiamo guardare all'opera del Verga con prospettive nuove e diverse da quelle dei primi critici, i cui giudizi offrono ancora motivi e ragioni al dibattito verghiano. Del resto lo stesso Maestro, proprio perché tale, modificò nel tempo alcune di quelle prime proposizioni, tenendo conto di altre riletture. « La tecnica del Verga — dice ancora nella *Storia della letteratura* — scarna e povera com'è, nasce anche dal suo temperamento severo e triste... ». È un'affermazione della personalità dello scrittore che è stata trascurata da quei critici (e sono la maggior parte) che hanno preso troppo alla lettera il romanzo che « deve sembrare essersi fatto da sé ». E aggiunge che, in fondo, quella tecnica « è rimasta attaccata a un suo valore iniziale di polemica e antitesi contro l'arte facile e abbondante ». È un riconoscimento, non soltanto della serietà e della severità dello scrittore Verga, ma anche del suo intento rinnovatore, della rottura che egli voleva provocare col passato e con le degenerazioni romantiche. Con la stessa consapevolezza della propria missione letteraria egli, quando si accorse che la grande stagione era finita, si ritirò, senza venire a compromessi, a coltivare i suoi limoni di Nuovalucello.

Col passare degli anni e dopo tante riletture, il Momigliano veniva modificando il primo giudizio del '23 e dichiarava che, nel *Mastro*, « la linea dominante del libro è sicura », che « l'intonazione eroica e malinconica è graduata magistralmente », confermando che la conclusione dei due romanzi costituisce « la più austera celebrazione dei desolati e risoluti ideali etici del Verga ». L'eticità, che nelle pagine del '23 era rimasta nascosta dietro agli ideali, diventa,

col passare del tempo, la solida base dei valori concreti della poesia verghiana. Insomma il Momigliano fu il primo a riconoscere al Verga la consapevolezza del ruolo che era venuto a occupare nello svolgimento della letteratura italiana ed europea⁹, e confessa che si tratta di un autore difficile, al quale bisogna accostarsi con umiltà, senza la presunzione di poter dire sulla sua opera parole definitive.

Ristampando il saggio del '23 nel volume *Dante Manzoni Verga* (Messina, D'Anna 1944) il Momigliano conferma le prime incertezze e le difficoltà che si oppongono a una chiara valutazione di una produzione narrativa nella quale si vede, allo stesso tempo, « qualcosa di grande e di limitato, di stentato e di potente ». In quella che potrebbe sembrare una breve e distaccata storia di una critica di se stesso, vediamo l'onesta difficoltà dello studioso nella ricerca di quella verità e di quell'equilibrio che altri non aveva saputo, o voluto, trovare. Il Momigliano vede che la sola sua intuizione, la sua sola sensibilità di lettore, non era sufficiente a esprimere un giudizio sicuro, o per lo meno convinto e inoppugnabile. Egli respinge le « vecchie pedanterie » e anche i « recenti entusiasmi ». Però queste incertezze, queste difficoltà sono da ascrivere a merito dello scrittore, sicché le sue parole, oneste e sincere, sono ancor oggi da meditare: « Sento che nell'antica diffidenza verso l'arte del Verga c'era della verità e dell'eccesso, nelle antiche censure c'era, insieme con il misoneismo istintivo dei critici, un'impressione non falsa, ma ragionata con pedanterie vecchie; sento che nell'entusiasmo recente c'è una reazione, in cui alla sensibilità si mescola la sofisticazione » (il saggio del Russo, che non a caso citiamo, era del '20).

Ma i più importanti aggiornamenti li troviamo nella voce *Verga* scritta per l'Enciclopedia Italiana (1937). Qui il Momigliano si accorge che « il carattere principale del verismo del Verga è l'illusione che lo stile sia non l'uomo ma la cosa ». Ed è verissimo; ma perché i critici se ne accorgessero fu necessario a molti altri lavorare a lungo ancora sulla pagina verghiana. Di uno stile di cose, contrapposto a

⁹ Il Momigliano conferma questo suo convincimento anche a proposito di un confronto con la Deledda (in *Ultimi studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1954, p. 80): « la Deledda non ha, come ha invece il Verga, la coscienza del posto che viene ad occupare nella storia della letteratura ».

uno stile di parole, aveva parlato Pirandello¹⁰, ma per Momigliano parlare di cose era una illusione. Nell'articolo per l'Enciclopedia Italiana il Momigliano si accorge che « la vita di Acitrezza non ci si presenta pettegola e piccina, come quella degli ambienti paesani in scrittori borghesi, ma seria, come è seria per quei pescatori, sui quali il Verga non s'innalza con l'arguzia dell'uomo che si ritiene superiore ».

Nei grandi romanzi del Verga « c'è unità veramente mirabile fra protagonisti e personaggi di sfondo », e « c'è una religiosità domestica e semplice ». Confermando le diversità fondamentali tra *Malavoglia* e *Mastro*, il Momigliano insiste nel dire che il mondo è qui più vario, l'aspetto più multiforme, e nella morte di don Gesualdo c'è « l'evidenza gigantesca dei realisti immortali ». Siamo dunque al confronto, alla pari e senza esitazioni, con i grandi realisti francesi e russi. Il verismo verghiano — dice il Momigliano — è « alieno per lo più dalle lente accumulazioni tipo Zola », ed è vivo e umano, mentre il realismo e il naturalismo francese erano « meccanici, metropolitani e aspri ». E aggiunge che « al naturalismo francese il Verga oppone un verismo spirituale, paesano e affettuoso... e una scarna poetica ».

A quest'altra attenta rilettura è dovuta una più sicura affermazione in favore del *Mastro don Gesualdo* nei confronti dei *Malavoglia*, perché in esso i capitoli appaiono « quasi sempre equilibratissimi e convergenti verso il motivo fondamentale » e l'autore usa un linguaggio « meno idiotistico, senza aver paura del lirismo, dell'emozione torbida della letteratura ». Qui sembra che il critico voglia riprendere, rendendole più chiare, le ipotesi già espresse, con più superficiale analisi, nei suoi precedenti saggi: ci riferiamo all'anti-letteratura e al lirismo del Verga. Finora i critici avevano più o meno glissato questo argomento, senza affrontarlo apertamente, come invece il Momigliano aveva fatto oltre cinquant'anni orsono in lavori presentati con la modestia che gli era propria, costellati di considerazioni quasi fuggevoli, o addirittura in una 'voce' da Enciclopedia.

Nel *Mastro* dunque il linguaggio è più 'sfumato', ma proprio

¹⁰ Vedi il discorso pronunciato da Luigi Pirandello alla Reale Accademia d'Italia il 3 dicembre 1931, in *Saggi poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960, p. 391.

per questo risulta più ' energico ' che nei *Malavoglia*; qui è ' tutto motivi ', ' senza insistenze '; qui « è grande la vivacità degli affreschi drammatici, grande la spontaneità, che talora sembra quasi foga sorvegliata »; qui « il senso della vita non è più mortificato, ma largo e pronto ». Dopo tanti decenni di studi, che hanno contribuito senza dubbio a un esame più approfondito, a utili precisazioni, alla sperimentazione di diverse metodologie, alla illuminazione di tanta parte dell'opera verghiana anche sconosciuta o malnota, ci si chiede se non sia il caso di rileggere e riveditare — ma con la stessa umiltà e la stessa onestà di quel grande Maestro — quelle idee che il Momigliano proponeva ai suoi discepoli catanesi e a quanti si accingevano a studiare Verga e il verismo.

Alla luce delle proposte offerteci dal Momigliano, di quel « verismo spirituale e affettuoso », di quella « scarna poetica », di quella « foga sorvegliata », di quel « lirismo senza paura », di quella « fuga dalle emozioni torbide e dalla letteratura », rileggiamo l'episodio di Diodata, la serva amata in una notte di luna; ripensiamo alle pagine dedicate alla moglie Bianca Trao e alla figlia Isabella; al gran finale con la morte di Gesualdo Motta, abbandonato da tutti, tra l'indifferenza dei servi, mentre sprofonda e si dissolve nel nulla il mito della ricchezza. Allora ci accorgeremo che quell'uomo, così esteriormente duro e cinicamente attaccato alla ' roba ', nel fondo del suo cuore e dei suoi sentimenti era desideroso d'amore più che d'ogni altra cosa, e aveva lavorato e penato tanto al solo scopo di poter donare almeno ad altri quella felicità che a lui era stata negata. Tutta la vita di don Gesualdo non era stata che un sogno. Questa che qui si propone non è soltanto una tesi suggestiva, ma vuol essere una interpretazione che trova, nelle antiche meditazioni di Attilio Momigliano, la sua concreta e documentata validità.

GIUSEPPE PETRONIO

LA CRITICA VERGHIANA E *MASTRO-DON GESUALDO*

La relazione o chiacchierata che segue appartiene a un genere (o sottogenere) preciso con una sua etichetta ufficiale ('Storia della critica'), un suo ruolo accademico (cattedre e docenti di ruolo, a tutti i livelli), sue collane specifiche, una sua tradizione: un suo 'statuto', come si dice oggi. E consiste, in ultima istanza, in una 'critica della critica': una 'metacritica' potrei dire, se non mi ripugnasse questa terminologia; una 'critica al quadrato', dirò nel mio linguaggio alla buona.

Perciò tracciare una storia della critica intorno al *Mastro don Gesualdo* non dovrebbe, a prima vista, essere difficile. Tanto più che di storie della critica su Verga e la sua opera ce ne sono già molte, mediocri, buone, ottime: di Giorgio Santangelo (1954, e poi 1962), Adriano Seroni (1960), Paolo Pullega (1973), Romano Luperini (1975; è un rapido tendenzioso profilo, come riconosce lo stesso autore, ma è ottimo), Enrico Ghidetti (1979), Marina Paladini Musitelli (1984), il recente, vivacissimo, tormentato *Punto su Verga* di Vitilio Masiello. E a questi scritti generali, su tutto Verga, se ne possono aggiungere tanti altri parziali; numerosi soprattutto quelli sulla critica marxista, molti dei quali polemici, vivi, interessanti.

E invece, contro ogni aspettativa, nonostante che il terreno possa parere ormai lavorato, un profilo della sorte critica del *Mastro don Gesualdo* è assai più difficile di quanto ci si possa aspettare. Per molte ragioni.

Intanto, per ragioni di metodo. Già nel mio primo approccio a un lavoro di questo genere (la mia storia della critica su Boccaccio, inserita in *I classici italiani nella storia della critica*, diretta da Walter Binni, Firenze, La Nuova Italia, 1964; cito dall'ed. del 1970, soprattutto a pag. 202) io prendevo le distanze dai due modelli allora

dominanti; quello che direi ' scolastico ' (allora lo dicevo dei ' critici tecnici '), quello che direi ' crociano ' o ' storicistico ', di uno storicismo idealistico. Il primo consisteva (e consiste: è facile, comodo, e perciò duro a morire!), in un riassunto e commento dei tanti giudizi critici, così come si sono susseguiti nel tempo; il secondo consisteva (e consiste: spesso lo segue anche chi non sa di praticarlo!) in un discorso nell'apparenza storico, in realtà crudamente fazioso: l'autore prende a cartina di tornasole il suo proprio giudizio, e vede la storia della critica intorno a uno scrittore o a un'opera come una lenta contrastata marcia di avvicinamento al suo punto di vista. Invece già allora, in quel lontano 1954, io delineavo un nuovo modello che tenesse conto anche dei critici militanti, e che facesse veramente ' storia ', cioè valutasse la legittimità e la serietà dei giudizi dati in una certa età in relazione con il gusto e con la cultura di quella età: la critica, scrivevo, accompagna « nel suo evolversi il mutamento del gusto e delle grandi correnti letterarie culturali ». Oggi è ovvio, allora era una novità.

Fondandomi su queste convinzioni, ideai e diressi, qualche anno dopo, la collana di storia della critica pubblicata nelle edizioni Palumbo; ma non mi fu sempre facile ottenere dai collaboratori, da tutti i collaboratori, un'adesione operosa a questo modello. « Finalmente è venuto Fubini », terminava il volumetto di un mio amico, e dovetti faticare per convincerlo che Fubini non era Malherbe, e che i suoi saggi, per seri e importanti che fossero, non chiudevano il discorso: aprivano solo, se mai, una fase nuova di studi, in sintonia con tanti fatti della cultura degli anni nei quali Fubini aveva scritto.

Da allora, con gli anni e in ripetuti lavori di questo genere, il modello mi si è arricchito. Se la critica è anch'essa un'attività culturale che riflette, ed esprime, con un suo particolare ' specifico ', la cultura e la civiltà di un'età, e se la storia della critica dev'essere dunque un capitolo, uno spicchio, della storia di una civiltà, essa non può esaurirsi nel racconto — sia pure intelligentemente storico — delle tesi dei soli critici tecnici, degli addetti ai lavori; essa deve allargarsi alle reazioni che di fronte a un'opera letteraria hanno avute quegli altri ' addetti ai lavori ' che sono gli scrittori: partecipi anch'essi di una cultura e di una civiltà, interpreti anch'essi, in modi loro ma non meno significativi, di un'opera, necessari anch'essi, perciò, a

delineare il 'volto' che in una determinata fase di cultura è attribuito a uno scrittore.

Più tardi, a questa conquista — che significava un allargamento e un arricchimento della disciplina 'storia della critica' — se ne è aggiunta un'altra, frutto degli studi più recenti sulla 'ricezione' dell'opera d'arte. Io non condivido — l'ho scritto più volte — le tesi di Jauss, e tanto meno quelle della così detta 'ermeneutica'; tesi di un idealismo castrante, che nega l'importanza dell'autore (cioè di colui senza il quale l'opera non sarebbe nata, e noi non staremmo a discuterne), e che quindi mutila la critica di un suo elemento essenziale: l'attenzione all'autore nella sua complessa storicità. Però, io so bene che l'invito allo studio della 'ricezione', cioè dei modi — tanti, diversi, difficili a districarsi — con cui un'opera è stata diffusa e letta, è un fatto importante: un invito che va raccolto, spogliandolo però del suo presuntuoso idealismo per rimettere la ricezione, la critica, la storia della critica, con i piedi per terra: sul terreno fermo della storia.

Questa premessa, spero, non parrà inutile; ma ce n'è ancora un'altra da fare. Sarà lunghetta, ma introdurrà nel cuore del discorso su Verga e sulla critica intorno a lui.

Noi siamo abituati, da qualche decennio, a parlare di 'casi' letterari: il caso Goldoni, il caso Leopardi, il caso Verga, il caso Svevo; e vogliamo dire con l'uso di questo, che è ormai un termine tecnico, che a un certo momento un certo scrittore, per cause che ogni volta è necessario scoprire e discutere, ha suscitato intorno a sé e alla sua opera un interesse particolare, diventando oggetto di discussioni appassionate, diventando quasi — diciamolo con le belle parole di Dante — segnacolo in vessillo: pretesto per un discorso che va al di là di lui e del suo tempo, e che coinvolge problemi brucianti dell'oggi.

Verga è stato ed è ancora, anche se oggi in modi più scialbi, uno di questi 'casi'. Ma — lo dirò con un gioco di parole — 'Il caso del caso Verga' è particolare, perché dura nientemeno da settanta anni: sono settanta anni che Verga e la sua opera stanno al centro del dibattito critico, nel senso più alto della parola. Settanta anni nei quali si sono succedute tre generazioni, tre momenti della storia italiana, e in ognuna di esse ci si è richiamati a Verga e se

ne è fatto un ' caso ', ma ogni volta partendo da presupposti di ideologia e di poetica diversi; ogni volta sulla base di una diversa situazione di storia e di cultura; e prestandogli quindi, in ogni fase, un ' volto ' diverso.

Io non rifarò questa storia, perché non è questo, oggi, il mio tema, e perché è stata già fatta. Mi limiterò solo ad alcune osservazioni sui caratteri e sul significato di questo ricorso ripetuto e insistente a Verga.

Dopo una ventina d'anni di scarsa attenzione critica e di disinteresse dei lettori, il primo ' caso Verga ' esplose alla fine della guerra, quella del '15-'18. Il racconto di questa esplosione e del suo protrarsi lungo tutti gli anni Venti e Trenta è stato già fatto — con attenta minuzia e con fine acutezza da Marina Paladini Musitelli (Lecce, Millella, 1984, pag. 75 sgg.), e io non lo rifarò, e mi servirò della sua ricostruzione per qualche mio ricamo. Nel '18 Tozzi contrappone Verga a D'Annunzio, dice la sua « arte e la sua anima sempre più degne delle nostre, più aspre esperienze morali e ideali », osserva (è una tesi che presto sarebbe stata ripresa e svolta da Pirandello) che il ritorno a Verga è tutt'uno con l'afflosciarsi dell' ' otre ' D'Annunzio. Nel '19 è Papini che anche lui giudica Verga molto superiore al miglior D'Annunzio; sono i ' rondisti ', o genericamente gli scrittori ' giovani ', che firmano un appello per le onoranze allo scrittore (fra essi ci sono Silvio D'Amico, Fausto Maria Martini, Vincenzo Cardarelli, Antonio Baldini, Brunì Barilli, Goffredo Bellonci, Ercole Luigi Morselli, Luigi Chiarelli, Rosso di San Secondo, Emilio Cecchi, Armando Spadini). E nello stesso '19 un giovane critico, già trasudante umori civici e polemici, Luigi Russo, pubblica quel suo libro che sarebbe stato una pietra miliare nella storia della critica verghiana, avrebbe segnato una o due generazioni di critici, avrebbe aperto allo scrittore le porte della scuola. Nel '20 è il discorso famoso di Pirandello, qui a Catania, al Bellini; un discorso che non solo contrappone recisamente Verga a D'Annunzio, ma lo inserisce in una linea della letteratura italiana, quella degli ' scrittori di cose ', contro quella degli ' scrittori di parole ', che comincerebbe con Dante per continuare con Ariosto, Manzoni, Leopardi. E poi vengono i narratori che riprendono Verga, più o meno, come era possibile riprenderlo allora; ma fra essi c'è un Corrado Alvaro.

Questo susseguirsi di nomi, anche così nudi, è eloquente. Esso

fa capire che quel richiamo a Verga non fu un fatto accademico: critici letterari, scrittori, artisti, sentirono, a guerra finita, che una stagione d'arte si era chiusa, si doveva chiudere, e si rivolsero indietro a lui: un modello non solo di stile ma di vita; un uomo che i fuochi fatui delle avanguardie avevano costretto in disparte, ma che ora, passata la festa, aveva ancora qualche cosa da dire. E questo ritorno corrispondeva a un bisogno sentito, e perciò Verga fu un 'caso', anche se poi — come è naturale, come accade sempre — il ricorso a lui poté diventare maniera. Ma intanto indirizzò tanti nel loro lavoro di scrittori; diffuse il nome e la conoscenza di lui; lo introdusse nelle scuole; provocò serie ricerche critiche; ne costruì un ritratto che non era quello 'vero' (nessun ritratto, mai, è 'vero'), ma metteva in evidenza tratti che prima non erano stati osservati.

Venti anni dopo, già prima che finisse la seconda guerra mondiale, la storia si ripeté. Nelle storie della critica è un luogo comune elencare Sapegno, Trombatore, Petronio, e in coda Seroni: la trimurti che rinfrescò il ritratto di Verga o ne ridipinse uno nuovo. E mi ha divertito, in queste settimane, rileggermi le sottigliezze con cui alcuni amici hanno indagato i rapporti fra noi tre o quattro, precisando che cosa l'uno dovette all'altro. Tutto bello, ma tutto falso. Sapegno, Trombatore, io eravamo stati in contatto fino al '36, quando Trombatore e io insegnavamo a Venezia, Sapegno a Ferrara ed era libero docente a Padova; e ci si vedeva qualche volta al Pedrocchi o a Venezia, e si chiacchierava (di tutto, anche di Verga) e si giocava a bocce. Poi, nel '36 io ero andato a insegnare all'estero, l'anno dopo vi andò Trombatore; Sapegno passò all'Università di Palermo e poi di Roma. Io riincontrai Sapegno a Roma, a guerra finita; avevo già scritto il mio saggio su *Mastro don Gesualdo*, che diedi subito a Flora, il quale lo pubblicò qualche anno dopo: la carta scarseggiava, e articoli e libri aspettavano a lungo. E Seroni aveva cominciato a lavorare su Verga per conto suo a Firenze, e il suo primo saggio precede di un anno quello di Sapegno. Le illazioni degli storici sono interessanti, ma le date hanno pure i loro diritti. E la storia si fa con le date: non solo con esse, ma non contro esse.

Ma non basta. Sapegno, Trombatore, io, c'eravamo lasciati più o meno 'crociani', 'crociani in crisi', e antifascisti, di un antifascismo liberale; ci riincontrammo io socialista, Trombatore comunista

e collaboratore assiduo dell'« Unità », Sapegno non so se iscritto al partito ma certo vicino assai ai comunisti e maestro di tanti giovani comunisti. E Seroni anche lui comunista, per conto proprio. Ognuno di noi era arrivato a uno stesso approdo, ma per strade sue. E, cosa che conta di più, nel novembre del '41, prima dunque che Seroni e Sapegno pubblicassero su Verga e che io ne scrivessi, due giovanissimi, un regista che poi sarebbe stato famoso, Giuseppe De Santis, e un critico di letteratura e di cinema poi organizzatore politico ad alto livello, Mario Alicata, avevano pubblicato un articolo che più tardi è parso il manifesto del futuro neorealismo, e che era, in sostanza, il proclama di un ritorno a Verga: « i racconti di Giovanni Verga ci sembrano indicare le uniche esigenze storicamente valide: quelle di un'arte rivoluzionaria ispirata ad una umanità che soffre e spera ».

Ecco dunque un nuovo ' caso Verga '. In anni di crisi — di guerra e di dopoguerra, nel crollo di un regime ventennale e nel tramonto di ideologie e di maestri — critici letterari, cineasti, scrittori, diversamente impegnati ma tutti impegnati, alla ricerca tutti di maestri (l'espressione, ricordate?, è di Vittorini), si volgono a Verga e con lui a De Sanctis. E a lui si volgono, ognuno a modo suo, adattandose, falsandolo, ma insomma guardando a lui, tanti scrittori: Brancati, Pomilio, Carlo Levi, Calvino... La nuova critica verghiana fu dunque, ancora una volta, un fatto non accademico ma di cultura e di vita, di gusto e di morale tutt'assieme, come era stato per Tozzi, per Pirandello, per Russo. E Verga appariva di nuovo uno strumento a liberarsi da qualcosa che impastoiava: allora il dannunzianesimo, l'estetismo, il futurismo; ora l'ermetismo, la prosa d'arte, tutto ciò che con una parola equivoca veniva bollato ' decadentismo '.

Una ventina di anni dopo, la nuova generazione, stringendosi anch'essa intorno a Verga, ci avrebbe accusati, noi verghisti degli anni Quaranta, di essere stati dei marxisti dimidiati, dei ' crociogramsciani ' o dei ' gramsciocrociani '; qualcuno (Madrignani) ci marchiò addirittura come ' crocio-gramsci-togliattiani ', il che riferito a scritti dei primi anni Quaranta è veramente un po' ardito. Ma questi attributi non reggono: sono smentiti dalle date. Gramsci, quando Seroni, Alicata e De Santis, Sapegno, Trombatore, Petronio componevano quei loro saggi non era ancora spuntato sull'orizzonte: il primo volume delle sue opere fu pubblicato nel Cinquanta, e prima se ne

conosceva solo qualche pagina. Di Lukàcs nemmeno parlarne. Marx ed Engles erano un nome e un mito, e nessuno, credo, in Italia ne sapeva tanto da poter dedurre dai loro scritti una estetica: la bella scelta di Jean Fréville sulla letteratura e sull'arte è del '54, e dello stesso anno è il volumetto di Valentino Gerratana: poco prima del *Metello*, alle soglie della buriana contro il neorealismo.

Non eravamo dunque marxisti, non eravamo gramsciani; che cosa fossimo lo ha chiarito lucidamente Mario Alicata in una pagina autobiografica del '62 che invito a rileggere intera (*La generazione degli anni difficili*, Bari, Laterza 1962; poi in *Scritti letterari*, Milano, Il Saggiatore, 1968). Dopo aver descritto lo stato d'animo suo e di tanti altri negli ultimi anni Trenta, passando ai primi Quaranta spiega: « Anni nei quali davvero compimmo uno sforzo per conquistare teoricamente il marxismo partendo dall' 'ossicino' di Cuvier » vale a dire partendo dai pochi testi marxisti a nostra disposizione per costruirci una visione generale del mondo (p. 377). Uno sforzo che ognuno compì a modo suo, con le sue forze e con l'aiuto dei libri in cui s'imbatteva, ma, sempre, partendo da Croce, al più da De Sanctis. Il che spiega perché fossimo non marxisti e nemmeno gramsciani, ma marxisti e gramsciani in incubazione, chiusi ancora nel bozzolo; perché ci portassimo dentro tanto di Croce, chi più chi meno; perché cercassimo i nostri maestri là dove potevamo trovarli, nella tradizione culturale italiana; perché ognuno, finché i frutti di quelle ricerche individuali non diventarono un patrimonio comune, camminasse per conto suo, a suo rischio e pericolo, e si leggesse Verga e De Sanctis con occhi suoi; perché insomma il dibattito su Verga, come quello sul neorealismo, avesse alcuni tratti comuni ma fosse composto di tante voci, così diverse nel timbro.

È merito di Romano Luperini aver fatto giustizia di tanti anacronismi, seguito da Marina Paladini e Masiello, e aver definito quella operazione nei suoi termini storici, vedendone gli aspetti negativi e quelli positivi, e parlando, credo per primo, non più di 'crocio-gramscismo' e similia ma, correttamente, di 'storicismo di sinistra'.

Venti anni dopo la storia si è ripetuta ancora una volta. E mi scuso se ancora una volta dovrò fare il mio nome. Ma la storia, o la cronaca, ha le sue leggi, e io mi riparerò dietro lo scudo di Dante: « il nome mio, che di necessità qui si registra ».

Quando nel 1969 aprii su « Problemi » un dibattito (raccolto poi da Alberto Asor Rosa in *Il caso Verga*, « Problemi-Libri », Palermo, Palumbo, 1972) e misi in discussione l'immagine che si andava delineando di un nuovo Verga, già tanti, critici e scrittori più o meno giovani, Sciascia, Masiello, Madrignani, Asor Rosa, Luperini, avevano pubblicato libri e saggi polemizzando contro l'interpretazione degli anni Trenta e Quaranta, sulla base di un'idea di marxismo che si fondava su una conoscenza assai più larga di Marx e del marxismo (Lukàcs, Della Volpe), ma contaminandola — ora arricchendola, ora pasticciandola — di tante e tante altre esperienze: l'antropologia culturale, la linguistica, lo strutturalismo, la psicanalisi, Adorno, Marcuse, Benjamin.

Al fondo del dibattito c'era una divergenza non solo di cultura ma di psicologia, nel senso più serio del termine. Noi, i verghisti e i marxisti in bozzolo degli anni Quaranta, avevamo dietro di noi una guerra perduta, intorno un'Italia di macerie; ma avevamo pure l'esperienza esaltante (almeno, allora ci pareva esaltante) della Resistenza, e l'ebbrezza della libertà riconquistata, e la fiducia nella possibilità di ricostruire il mondo e l'Italia: non solo le macerie che ingombravano le città, ma quelle che ci si erano ammucchiate dentro, negli animi: « Resistenza e movimento contadino — scriveva per tutti Carlo Levi — sono esperienze di vita che hanno rotto i precedenti modi... Nuovi uomini sono entrati in gioco ». Forse non era vero, ma noi credevamo che fosse così. I marxisti 'critici' o 'di sinistra' degli anni Sessanta e Settanta avevano dietro di sé un'Italia ricostruita e il boom industriale; ma, mussettiani figli del secolo, malinconici nipotini di Adorno, avevano perso ogni fiducia nella possibilità di modificare il mondo, tanto più di modificarlo attraverso la letteratura. E trovavano scampo o nella tecnica (smontare i giocattoli e scoprirne i meccanismi) o nella 'rivoluzione', cioè nel sogno della rivoluzione; e pensavano che l'arte potesse anche aiutare a rinnovare la vita, ma solo denunciando il male dell'essere, comunicando l'impossibilità della comunicazione, negando l'esistente con un pessimismo disperato che, esso solo, poteva essere ancora una ragione di vita.

Io non l'ho mai creduto; essi lo credevano. Molti di essi, oggi, non lo credono più, ma allora lo credettero, e proprio perché lo cre-

dettero quel loro verghismo fu, come per altri il leopardismo, una cosa seria, e perciò rispettabile; e il nuovo 'caso Verga' fu, come erano stati i due precedenti, non un fatto accademico ma l'espressione, nei modi propri della critica letteraria, di uno stato d'animo che affondava le sue radici in una nuova delusione storica ed era una vera e propria ideologia, un fatto tutt'assieme di psicologia, di politica, di letteratura. E il Verga che ne veniva fuori era la proiezione e incarnazione di questo stato d'animo: uno scrittore che era stato grande, veramente grande, proprio perché non aveva avuto illusioni, o le aveva soffocate, e aveva guardato al mondo in cui viveva — un mondo in cui era già in germe quello di oggi — con occhi fermi e asciutti, così disincantato da poter evitare le secche del populismo, della falsa pietà, delle consolazioni sterili e pavidie; così pessimista da diventare, attraverso la negazione radicale, un rivoluzionario: « tutto ciò implica il ripudio radicale, globale, delle strutture sociali — e delle sovrastrutture ideologiche — del sistema borghese » (è, cito per tutti, Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1968).

Anche di questo terzo 'caso Verga' non farò la storia. L'ha fatta, magnificamente, Vitiello Masiello, e l'ha potuta fare proprio perché — se vedo bene — smorzatisi oggi i furori ideologici e le brucianti passioni di allora, quel tanto di fede che pure scaldava quel disperato negare, ha potuto non solo correggere alcuni giudizi su Verga, ma rivivere quell'avventura di vita e di critica con gli occhi dello storico, scrivendone un racconto che è insieme un epinicio e un epicedio, mettendone in luce gli aspetti positivi ma anche quelli negativi, additando anche i tic e le rughe di quel loro volto di Verga.

Questa rapida corsa attraverso i tre successivi 'casi Verga' non credo sia inutile, perché essa mi permetterà ora di trarre alcune prime conclusioni, che, penso, potranno chiarirne i tratti essenziali.

La critica verghiana è stata dunque, sempre, tutta, animata da una forte passione ideologica; del resto, già prima del '18 il saggio di Croce non era nemmeno esso neutro.

Ma la presenza scoperta di una passione ideologica è, per la critica letteraria come per la storia, una debolezza e una forza. È una debolezza, perché spinge a violentare i testi, a prestare allo scrittore e all'opera le nostre tesi e le nostre speranze, a fare dell'autore un

portavoce di noi. Ma è anche una forza, perché dà alla pagina critica quella pienezza di vita e quel fervore che Gramsci amava in *De Sanctis*: uno sprone che permette di ficcare a fondo gli occhi in un'opera, scoprendone aspetti nuovi che nessuno prima aveva intravisti.

Non mi si fraintenda. Non voglio negare l'importanza delle ricerche serie e pazienti, delle umili scoperte utili. Anzi, io sono sempre più convinto che pubblicare pagine inedite, mettere assieme epistolari, confrontare varianti, stabilire date, sono attività importanti, assai più apprezzabili di tante cincischiature presuntuose intorno a tesi generiche. Ma quelle ricerche non sono la critica, sono l'officina dei materiali di cui la critica deve essere fatta, anche se sono tanto più utili e tanto più meritorie quanto più, anch'esse, si nutrono del dibattito culturale di una stagione. Il che significa che il carattere così umorosamente ideologico della critica verghiana ci deve attirare ma anche mettere in guardia: solo perché erano mossi da passioni così vive i 'verghisti', i comprimari o le spalle dei tre casi Verga, hanno letto in lui tante cose che c'erano e che altri non avevano viste; ma per la stessa ragione vi hanno visto anche tante cose che non c'erano e che essi vedevano, ma solo perché ce le mettevano loro. Perciò i libri e i saggi dei critici che ho elencati finora vanno letti tutti con attenta prudenza, a distinguere quanto era scoperta e quanta 'caccia al tesoro': dove si trova ciò che gli organizzatori del gioco hanno nascosto. Una raccomandazione che vale per ogni caso, ma che in questo deve essere ancora più premurosa; una raccomandazione, ovviamente, che rivolgo prima che ad altri a me stesso.

Queste letture ideologiche di Verga hanno avuto poi, tutte, un carattere particolare; sono state di uomini che in quel momento si battevano contro qualche cosa che consideravano morto e dannoso, per qualche cosa che gli pareva vivo e civilmente utile. In tutti e tre i casi, Verga diventava l'alfiere di un movimento per una concezione moderna e superiore dell'arte: lo 'stile di vita' contro lo 'stile di parole'; una letteratura attenta alla vita sociale e generosamente impegnata contro quella delle 'torri d'avorio'; una letteratura di coraggiosa disperazione contro una zuccherosamente consolatoria, contro, dicevano allora, le nuove Liale.

Ma questo fatto che a Verga, per ben settant'anni, si sia attribuito un volto continuamente diverso e pure sempre 'moderno',

da uomini che erano, o credevano di essere, 'progressisti', a me pare significativo, proprio per capire lui Verga. Vuol dire che in lui, nella sua opera e nella sua persona, c'è, e lo si avverte, un nucleo forte: una ricchezza di convinzioni, di energia morale, di solidità di carattere, di indifferenza al successo facile, una interiorità insomma, che può essere interpretata diversamente, e che infatti ogni generazione di lettori e ogni singolo lettore ha interpretata a modo suo, ma che non si può non avvertire. Ed è questo nocciolo duro a spiegare il perché di tanta e tanto varia insistenza: « si ritorna a Verga — scriveva nel '20 Pirandello — così come si ritorna sempre a Dante, a Machiavelli, all'Ariosto ».

Pensiamo, se vogliamo capire, a qualche altro 'caso' letterario (ma impastato anch'esso di ragioni di gusto e di ideologia) che è stato gonfiato in questi decenni, e che subito si è sgonfiato. Pensate al 'caso Lucini' e al clamore chiassoso con cui fu montato. Ma chi, oggi, si ricorda più di Lucini? Chi lo legge? E chi lo ha letto davvero, anche allora? Pensate all'abortito 'caso Pizzuto'. Chi sa più chi sia stato? È che in essi, in Lucini, in Pizzuto, non c'era quel nucleo consistente, quella sostanza umana che c'è in Verga, e che ha costretto uomini diversi e viventi in anni diversi a fare i conti con lui, e glielo ha fatto sentire un maestro, non solo nell'arte di scrivere ma anche in quella, assai più difficile, di vivere.

La presenza, nell'opera di Verga, di questo qualcosa che ho chiamato nucleo duro o sostanza umana o interiorità, è importante per la comprensione della critica verghiana; essa infatti chiarisce perché dietro tanta varietà e discordia di interpretazioni vi sia poi una singolare concordia tematica. Voglio dir questo: le varie generazioni di critici che si sono cimentate con Verga e con la sua opera hanno letto e interpretato diversamente, ma si sono confrontate tutte con gli stessi problemi, si sono poste tutte le stesse domande: segno che quelle domande erano implicite in quegli scritti, e che, in un certo senso, era Verga a porle, non noi. Una riprova confortante della vanità (ma sarei tentato di usare parole più energiche) di quelle tante tesi che pretendono di cancellare lo scrittore dall'opera, quando basta analizzare un momento la critica su Verga (e quella su tanti altri scrittori) per vedere come il critico, lo sappia o no, sia condizio-

nato dal libro che legge, e gli ponga — se è un critico serio, e non un romanziere mancato — le domande che quello sollecita.

Vediamo un momento queste domande; cioè passiamo in rassegna la critica verghiana non più cronologicamente ma tematicamente: un modo di affrontarla che, forse, la illuminerà meglio.

1) Un tema che continuamente si affaccia, presente nelle interpretazioni più varie, è quello che è stato chiamato della ' conversione ' di Verga, cioè della svolta che a un certo momento vi è stata nella sua arte, e delle ragioni che possono averla causata. È un tema presente *oggettivamente, di fatto*, nell'opera e nella sua evoluzione. *Oggettivamente, naturalmente*, l'opera di Verga si scandisce in tre fasi: fino al '74, con i romanzi che ormai chiamiamo ' catanesi ' e ' fiorentini ' ; nei quindici anni fra il '74, *Nedda*, e l' '89, *Mastro don Gesualdo*; nei quindici anni successivi, fino al momento in cui smise, definitivamente, di scrivere. Ed è l'opera a suggerire fra la prima e la seconda parte l'intervento di un qualcosa che costrinse a cambiar strada: è stato Verga, in una intervista tarda dell' '11, a parlare di un « fascio di luce », di una « conversione », che lo avrebbe portato a scrivere opere che, almeno stilisticamente, fossero differenti da quelle scritte fino allora. Ecco, dunque, dei fatti che il critico, qualsiasi critico di Verga, non può trascurare; li può spiegare in un modo o in un altro, può ipotizzare un ' verismo istintivo ', di cui a un certo momento lo scrittore prenda coscienza; può alleggerire il significato di quella cesura o può aggravarlo; può parlare di una conversione solo ' letteraria ' (è la spiegazione di Verga, che considero sempre il verismo come un ' metodo '), o di una ideologica o di maturazione morale, ecc. ecc.; ma, come che sia, i conti con il problema li deve fare, non può fingere che non ci sia. Qualcuno, addirittura, per negarlo ci ha scritto sopra un ' romanzo critico ': Giacomo Debenedetti, in pagine ' belle ' che non mi convincono affatto.

2) Questa scansione dell'opera di Verga in tre fasi ha portato i critici a disegnare e a spiegare diversamente la curva della sua evoluzione. Una linea continua, che accompagna la maturazione naturale dell'uomo e dello scrittore, o una linea franta che, per ragioni insieme ideologiche e letterarie, s'impenna in una serie di capolavori, e poi declina? E quale attenzione, allora, va data alle due fasi laterali: quella che precede e quella che segue gli anni dei capolavori? I romanzi fiorentini hanno una loro validità autonoma, o sono signi-

ficativi solo in quanto preparazione e anticipo dei grandi libri 'veristi'? E gli scritti che seguono *Mastro don Gesualdo* che sono?

3) A queste domande se ne accompagna un'altra, che, anch'essa, è imposta, *oggettivamente*, da Verga. Dopo *Mastro don Gesualdo*, per una quindicina di anni, scrive ancora: non molto, e non cose 'grandi'. Ma poi, per un'altra quindicina e più di anni, tace. E, soprattutto, il ciclo dei *Vinti* resta interrotto. Sulla validità artistica e sul significato ideologico di quelle opere tarde si può discutere; resta, in ogni caso, che il grande ciclo progettato con tanto entusiasmo resta interrotto: il terzo romanzo Verga lo inizia, ne annuncia prosimo il compimento, ma non ha la forza di andare avanti; una vicenda che chi abbia studiato Parini conosce: è la ripetizione della vicenda del *Giorno*.

Ecco, allora, il problema del 'silenzio' di Verga. Che significa? Che dice di lui? Che dice, badiamo bene, non solo del Verga dopo l' '89, ma anche di quello di prima? C'erano già, nei *Malavoglia* e in *Mastro don Gesualdo*, le ragioni che esasperate avrebbero portato al silenzio di poi? Impotenza artistica? Un fatto di psicologia, un incupirsi del pessimismo? Un fatto di ideologia, nel senso forte del termine? Le risposte possono essere tante, ma il critico una risposta la deve dare; e non c'è da meravigliarsi se il tema si riaffaccia di età in età, una noce da rompere.

4) Nei romanzi giovanili Verga rappresenta un mondo nobiliare o alto e medio borghese, e i suoi personaggi sono spesso gli artisti. Negli scritti della fase verista idea un ciclo che, sulla falsariga dei francesi, dovrà rappresentare la società tutta intera, dagli strati più bassi a quelli più alti. Ma scrive solo due raccolte di novelle e due romanzi sul mondo 'popolare' e su quello che o emerge economicamente o si degrada: sul muratore arricchito e sui nobili andati in rovina. Poi tace.

Anche qui la domanda è complessa, suggerisce risposte diverse. Che cosa c'è in Verga per cui se racconta di 'umili', lontani da lui, è quello scrittore grande che è, e se racconta invece del mondo che è suo, di artisti e di altoborghesi, non ha la stessa felicità, o diventa impotente, è costretto al silenzio? È (suggerivo nel mio saggio su *Mastro don Gesualdo*) perché Verga ha bisogno di interporre fra sé e i suoi personaggi una distanza tale che gli permetta di capirli e di rappresentarli ma senza immedesimarsi con essi, o è perché un pes-

simismo sempre più acre gli tappa la bocca? La domanda insomma coinvolge tutto Verga, la sua ideologia e la sua psicologia, il suo atteggiamento di fronte alla società borghese e quello di fronte agli strati più umili; e rispondervi non è facile, anche se rispondere bisogna, perché quella domanda è nell'opera, al cuore di essa.

5) Nel succedersi delle varie sue fasi si succedono nell'opera di Verga scritture differenti, strutture e tecniche narrative, scelte di lingua e di stile. Ed è naturale domandarsi il perché del loro succedersi, e mettere in relazione questo mutare della scrittura con il mutare dei temi e delle ideologie.

È questo un lavoro che nella prima fase, 'crociana', della critica verghiana è stato trascurato; si affaccia già nella seconda, quella degli anni Quaranta; è sentito con forza nella terza, per tante ragioni. Ed è un problema che anch'esso è iscritto nell'opera: con la diversità, che salta subito agli occhi, tra le opere giovanili e quelle veriste, tra gli stessi due grandi romanzi, tra certe pagine e certe altre all'interno di uno stesso romanzo, tra, per esempio, i capitoli destinati alla Isabellina e gli altri. Ed è un problema che può essere affrontato sia in modi puramente tecnici, sia inglobandolo nel problema generale: chi è stato Verga? Che ha scritto?

Sarà chiaro, ora, che cosa la critica intorno a Verga sia stata. È stata quello che poteva, quello che doveva essere, data la natura di Verga e della sua opera da una parte, la storia della società e della cultura italiana dall'altra; un incontro-scontro, un dialogo, nel quale un'opera tutta grondante di umori, tutta vibrante di passioni e reazioni, si è confrontata con uomini che, in situazioni storiche continuamente diverse, ricchi anch'essi di passioni e di umori, chiedevano a quell'opera non solo il suo significato oggettivo, *storico*, ma il senso che poteva avere per essi, per il tempo in cui essi vivevano. Ripubblicando nel '70 il suo primo scritto verghiano Vitilio Masiello rivendicava con forza a sé e ai suoi compagni di cordata il merito di avere non solo tentato ma praticato un'opera di 'deideologizzazione' (pare impossibile, ma quei giovani scrivevano così!), per sostituire a « una immagine largamente 'ideologizzata' del Verga i reali connotati storici e le oggettive valenze sociologiche, gnoseologiche, ideologiche di una esperienza letteraria e intellettuale, ecc. ecc. » (*Verga tra ideologia e realtà*, Bari, De Donato, 1970). Oggi, mi pare, nem-

meno Masiello scriverebbe più queste righe; sa bene che ideologizzati (e come!) erano anch'essi, lui, Luperini, Asor Rosa, e tutta ideologica era l'immagine che si facevano di Verga: in sintonia con certi gruppi intellettuali degli anni Sessanta e Settanta, come in sintonia con certi gruppi intellettuali degli anni Quaranta e Cinquanta era l'immagine che se ne erano fatta gli storicisti di sinistra di allora. E ideologizzate (e fino a che punto!) sono le nuove strumentali letture, quelle che, color nero di seppia, ci hanno offerte qui ieri; in sintonia con un certo amaro sapore di cenere che è il gusto nuovo, oggi, di questa endemica cultura della crisi.

Ma il discorso che importa non è questo, è un altro; è che, per fortuna, di fase in fase, la critica verghiana ha continuamente rifinito il volto di Verga. Ogni fase o età ne ha disegnato uno su pochi motivi, quelli che le erano congeniali; ma intanto ha messo in risalto quei motivi, e li ha analizzati; ha visto solo alcuni lati del prisma Verga, e perciò non ci ha dato Verga, ma ne ha scoperto e illustrato uno o più aspetti. E chi studia oggi Verga ha a sua disposizione una messe preziosa di notazioni e intuizioni, di riflessioni e di analisi, e non ne può prescindere.

Nel '69, polemizzando con la giovane critica verghiana, io ne respingevo tante cose, ne accettavo tante altre. Tante altre ne ho accettate poi negli anni seguenti, dagli scritti successivi di quegli stessi critici e di altri, e il mio Verga, nei saggi che ho composti in questi anni, mi si è rifinito sempre più; non è più quello mio e dei miei amici degli anni Quaranta, non è nemmeno quello degli anni Sessanta e Settanta, è un volto a mosaico con tessere che ho prese dovunque, scrostando dei loro ideologismi i vari ritratti di Verga. E ho imparato in questo lavoro e in altri del genere che il critico non può non avere una sua ideologia, ma deve sapere di averla, perché solo così può dominarla e non esserne dominato; deve sapere, umilmente, che il suo è un colloquio tra lui e uno scrittore, che lui non potrà mai restaurare pienamente, come sognavamo nel Quaranta, come altri ha sognato nel Sessanta, ma che può solo, se lavora con discrezione e pazienza, armato di tutti i possibili strumenti ermeneutici, senza ingenua fiducia in uno solo di essi, aiutare a restaurare portando un suo contributo, aggiungendo un tratto nuovo a quelli già disegnati, lasciandone ancora in ombra tanti altri.

E il *Mastro don Gesualdo*? Un discorso analitico sulle sue varie letture non avrebbe, mi pare, assai senso.

La ragione è evidente. A meno che non si tratti di scritti di filologia e di storia della lingua (ce ne sono anche ottimi, e sono utilissimi) le analisi di *Mastro don Gesualdo* non possono che porsi, da un angolo visuale particolare, quelle stesse domande che ho elencate finora, e non possono rispondervi che in una visione globale di Verga e della sua opera. Qualche esempio solo.

L'incupirsi dello sguardo con cui Verga segue ora i suoi personaggi è un fatto prevalentemente psicologico o prevalentemente ideologico? In che senso e in che limiti è dovuto al modificarsi, intorno a lui, della società italiana? È una conseguenza del mondo, diverso da quello dei *Malavoglia*, che Verga ora studia? Oppure: lo stile e la lingua non sono più quelli del primo romanzo. Si deve, questa differenza, al 'fiasco' dei *Malavoglia*, e quindi a una marcia indietro dello scrittore, che cerca di restare fedele alla sua poetica ma ne vuole attenuare alcune punte, che il pubblico, a quanto pare, non accetta? O si deve a un precetto essenziale del verismo, che Verga condivide, per cui è la materia a imporre all'artista la scrittura, e la rappresentazione di un mondo diverso da quello di Acitrezza esige altre tecniche? E l'abbandono di certi artifici che davano ai *Malavoglia* quel loro inconfondibile tono (il carattere corale, il narratore popolare, il predominare dello stile indiretto libero) significa un più o un meno di realismo? È un distacco maggiore di Verga dai suoi personaggi o è un fatto di tecnica?

Sono, come si vede, domande a cui non è possibile rispondere con lo sguardo fisso sul solo *Mastro don Gesualdo*. Il che spiega perché i saggi monografici, limitati a questo solo romanzo, siano così pochi, e se ne parli invece in ogni scritto su Verga; spiega anche perché quei pochi saggi si allarghino sempre a discorsi che coinvolgono Verga, intero, con tutti i suoi problemi di fondo.

C'è però un problema che corre, esplicito o implicito, tutta la critica verghiana, ma è, credo, un falso problema. È quello della superiorità dell'uno o dell'altro dei due romanzi 'veristi': più 'grande' *I Malavoglia* o *Mastro don Gesualdo*?

Perché il problema sia stato posto si capisce; ancora una volta è l'opera a suggerirlo. Scrive Verga, nella fase centrale della sua attività, due romanzi sui cinque progettati. E sono diversi: per il

mondo che rappresentano, per certi caratteri di lingua e di stile, per la tecnica della narrazione. E allora: sono essi eguali tra loro, esteticamente? È stato l'autore egualmente felice? Il secondo è un passo in avanti o è già un preannunzio, un luminoso preannunzio, di un tramonto imminente? Posto così, il problema è falso, e le risposte non possono essere che o ideologiche o di gusto. Più 'grande' il secondo romanzo se si pensa che l'incupirsi del pessimismo accresca in Verga le capacità conoscitive, gli permetta di demistificare meglio il mondo in cui vive; più 'grande' il primo se si è più sensibili a quella che il Russo diceva « circolata melodia » e che Flora chiamava « mesta cantilena siciliana », che sarebbero poi tutt'uno con quella « impronta di fresco e sereno raccoglimento » che Verga in una lettera al Capuana scriveva di voler dare ai *Malavoglia* in un « immenso contrasto con le passioni turbinose e incessanti delle grandi città ». E ci sono stati anche critici che ritornando su Verga hanno modificato i loro giudizi, e visto in una luce diversa l'uno e l'altro romanzo, il rapporto fra essi, il loro valore; una conferma, che mi riempie di gioia, che la critica non è scienza, e che il critico anche quando più presume di essere asettico è, per fortuna sua e nostra, un uomo.

Qui potrei anche chiudere; ma c'è un punto ancora che mi preme chiarire.

Nell' '81, parlando qui a Catania dei *Malavoglia* ho affermato che tutto, in un libro e in un uomo, è ideologia, ma che ideologia non è solo la nostra visione politica e sociale del mondo, e che pertanto i *Malavoglia*, come qualsiasi altra opera d'arte, non possono essere ridotti a ciò che un marxista dell'Ottocento diceva « l'equivalente sociale »: impastato con esso c'è un mondo, di reazioni emotive, di ricordi, di rimpianti, di affetti, un mondo spesso contraddittorio, ma è esso a dare al libro la sua impronta. Marx lo sapeva, quando scopriva in Balzac un contrasto fra la sua ideologia sociale (la sua falsa coscienza) e i suoi libri; quando si domandava perché Omero ci sia grande pure dopo la morte del mondo da cui la sua arte era nata. E che le risposte di Marx persuadano o no non importa, importa che queste domande lui se le ponesse, e perciò me le pongo anche io.

Per rispondervi, in quel discorso sui *Malavoglia* mi rifacevo al

Giardino dei ciliegi; ora mi rifarò agli ultimi indimenticabili versi con cui Foscolo chiude i *Sepolcri*. Omero, dice Foscolo, era greco, e dunque celebra i greci vincitori di Troia, li rende famosi per tutta la terra: « per quante abbraccia terre il gran padre Oceano ». Ma Omero era anche poeta, e la poesia non è ridicibile alla letterarietà, allo scarto dalla norma, al trauma della scena primaria, all'insorgenza del rimosso o del represso, al rigurgito di miti ancestrali, all'essere monologica o dialogica, a un pessimismo così gelido da permettere una lincea acutezza di sguardo, a una ideologia progressista. Può essere qualcuna di queste cose o molte di esse messe insieme, ma è anche altro: un più di sensibilità, una umanità ricca, una capacità di vedere allo stesso tempo le colpe e le loro ragioni umane, il bene e il male, condannando e intanto capendo. E perciò, perché era poeta, Omero celebra i greci, connazionali e vincitori, ma piange su Ettore, nemico e vinto. Anzi, ai greci regala la gloria, a Ettore qualche cosa di più della gloria, il compianto eterno degli uomini: « tu onore di pianti, Ettore, avrai... finché il sole risplenderà sulle sciagure umane ».

Anche Verga è poeta, in questo senso alto. E perciò, perché anche lui è poeta, io leggo tanti saggi su lui, ci imparo tante cose, ma resto insoddisfatto. Mi spiegano tanti aspetti del libro di Verga, trascurano quel soffio creatore che ci prende alla gola e che ci affascina. Certo, per Verga mastro don Gesualdo sbaglia, anzi pecca. Non rispetta la morale dell'ostrica, si lascia corrompere dalle inquietudini del benessere, vuole troppo, e Verga lo castiga: gli rende un inferno la vita; gli mette contro i suoi, la moglie, la figlia; lo fa morire come un cane, travagliato da tristezze e rimorsi. Tutto vero; ma è pure vero che a lui, e a lui solo nel libro, Verga regala, come non fa con la baronessa Rubiera, l'epicità eroica delle pagine sul ponte franato e sull'asta; a lui solo regala quella notte struggente alla Canziria, fra esaltazioni, tristezze, ricordi, progetti, speranze; a lui solo concede quella morte, straziante, tormentata forse di rimorsi, ma epica: la morte di un eroe.

Mastro don Gesualdo è tante cose, come ogni opera grande. Ma è anche questo. E guai a non tenerlo presente. Perché non ci resta in mano, altrimenti, che una spoglia vuota, e non capiamo più perché leggendolo ci abbia presi, e ci prenda ogni volta che riapriamo e leggiamo: da critici certo, ma da critici che vogliono e sanno essere uomini.

FELICE RAPPAZZO

IL MASTRO-DON GESUALDO
NELLA CRITICA DEI CONTEMPORANEI

L'intervento che segue sarà una ricognizione sugli articoli apparsi a recensire il *Mastro-don Gesualdo* sulla stampa italiana (giornali e periodici) all'indomani dell'uscita in volume del romanzo, e parte del lavoro complessivo di raccolta e ordinamento delle recensioni su Verga che ho in corso per conto della Fondazione.

Il numero di recensioni finora raccolte (dieci), anche se forse destinato a crescere di qualche unità, non è certo elevatissimo¹, se si confronta con altre opere di Verga: a titolo di esempio segnalo qui che su *I Malavoglia* ho raccolto undici recensioni e su *Eros* addirittura dodici: dati che fanno riflettere.

Ma altri elementi sono certo più importanti: innanzi tutto il fatto che Verga, all'altezza del *Mastro-don Gesualdo*, è ormai, nella considerazione generale, l' "illustre scrittore", o addirittura il "glorioso scrittore". Questi appellativi, che troviamo ormai abbastanza di frequente sulle pagine che scorriamo, da una parte collocano Verga ai vertici letterari dei suoi tempi, ma dall'altra — in misura crescente — lo collocano piuttosto fra i cimeli da onorare e da tenere da parte: « [...] da qualche tempo » — scrive Luigi Lodi, con lo pseudonimo *il Saraceno* sul quotidiano romano « Don Chisciotte della Mancia » il primo gennaio 1890, — « — per ragioni un po' giuste e un po' ingiuste, ma che ad ogni modo sarebbe troppo lungo dir tutte — il

¹ Segnalo qui che nella lettera che invia a Cameroni da Vizzini il 4 gennaio 1890 (che si legge in « Occidente », IV (gennaio-aprile 1935), nella raccolta curata e annotata da Maria Borgese), Verga cita fra l'altro anche una recensione apparsa sul « Piccolo », che l'amico gli aveva inviato assieme ad altre. Esistono diversi giornali con questo titolo, e uno di questi esce a Milano, ma nelle biblioteche lombarde ne restano magre e lacunose raccolte, relative comunque ad anni distanti.

Ancora Cameroni, nella recensione apparsa su « Il Sole » del 1° gennaio 1890 (vedi *infra*), cita un brano di Rovetta, senz'altra precisazione. Dovrebbe trattarsi di una recensione, ma non ho potuto finora individuarne il luogo — se esiste.

pubblico si è un po' allontanato dal Verga; un suo libro nuovo passa senza sollevare né odii né passioni, e la gente, dopo averlo letto, ha l'aria di dire: — “ È quello che mi aspettavo ” ».

Questo troppo sommario giudizio, ritagliato in un lungo articolo di rassegna della letteratura dell'anno appena trascorso, fotografa probabilmente al meglio la situazione e più ancora la tendenza — del resto nota — del gusto letterario, e ancor più l'atteggiamento che il pubblico tiene già nei confronti di Verga. Giova ricordare infatti che il 1889 è l'anno, oltre che di *Mastro-don Gesualdo*, anche di *Demetrio Pianelli* di De Marchi, di *L'eredità* di Pratesi, ma soprattutto di *Il piacere* di D'Annunzio. Ma, quel che più conta, Verga è sì “ l'illustre, il glorioso ”, il serio e accurato e introverso artista, ma è soprattutto l'autore della fortunata *pièce* teatrale *Cavalleria rusticana*, e lo scrittore soffrirà a lungo questo ruolo ristretto cui l'opinione del pubblico lo inchioda, se è vero che, ancora il 17 gennaio 1904, appariranno su « Il Marzocco » queste sue righe di sfogo: « Da un secolo mi rassegno a portare sulle spalle *Cavalleria rusticana*, come il Gautier si sentì rinfacciare quel panciotto rosso che aveva messo una volta sola ».

Dunque già nell'89, Verga è, nel panorama letterario, quasi un rispettabile senatore un po' *demodé*, ma pur sempre dotato di una consistente presa sul pubblico colto. Non è un caso, infatti, se quasi tutte le recensioni, pur non numerose, si occupano solo dell'opera di Verga, evitando la commistione, poco decorosa per un autore noto e rispettato, con opere di altri autori, nelle rassegne-pastone che i giornali erano soliti approntare nelle loro appendici letterarie (fatto, questo, che gli era invece accaduto piuttosto spesso per le opere giovanili). Inoltre le novità dello stile verghiano, in particolare le tecniche legate all'impersonalità, sono ormai abbastanza generalmente accettate, anche se, per la verità, tutt'altro che comprese a fondo, a cominciare dai *Malavoglia*. Degli artifici di Verga i lettori e i critici prendono ormai tranquillamente atto, anche se, in realtà, tendono a ridurne la portata a semplici strumenti espressivi volti ad una caratterizzazione realistica marcata, con qualche risvolto localistico. Un coro di elogi (con una sola eccezione), accompagna dunque il romanzo di Verga, e qualcuno si spinge addirittura ad un raffronto fra l'edizione in volume e quella su rivista. Elogi quasi sempre attenti e accorti, quasi mai però particolarmente acuti.

Il primo critico che incontriamo secondo l'ordine cronologico, Raffaello Barbiera (che abbiamo già visto seguire con attenzione l'attività del giovane scrittore) dalle pagine compassate e al tempo stesso moderne della « Illustrazione Italiana » (8 dicembre 1889) fa precedere alle note sul *Mastro-don Gesualdo* un denso *excursus* sulla precedente opera di Verga: come si fa, appunto, per gli scrittori ormai ritenuti classici, per i quali si può già trarre un bilancio. Così facendo Barbiera traccia anche un breve schizzo del gusto corrente nel quindicennio che precede. Il critico ripercorre con la memoria lo scandalo provocato da *Eva*, fra il pubblico avvezzo a respirare l'« onestà patriarcale » delle novelle di Barrili e Farina, di Bersezio e di Cesare Donati; apprezza l'autore teatrale di *Cavalleria rusticana*, anche se nota la estemporaneità della vena teatrale di Verga; ma soprattutto mostra di prediligere *Nedda* ed in genere le novelle più patetiche delle più tarde raccolte, senza far distinzione (come avverrà nella critica verghiana a cominciare dal saggio di Croce del 1903) fra le novelle « veriste » e quelle « sentimentali », o meglio fra quelle d'ambiente siciliano e quelle d'ambiente milanese. Barbiera vede il meglio dell'arte di Verga nella capacità di « cogliere impassibile gli atteggiamenti umani, i moti dell'istinto, gli accenti schietti e fin brutali dei cuori nel riprodurre l'ambiente », e lo distingue da quegli altri realisti « chiamati tali perché si compiacciono di lascivie ». Questa capacità farà del *Mastro-don Gesualdo* « il più perfetto lavoro finora dato » dal Verga. Perfezione che scaturisce anche dal lungo ed estenuante lavoro di lima cui l'autore sottopone le sue opere.

Barbiera è il primo a rilevare, infatti, la differenza grande che sussiste fra la redazione apparsa su « Nuova Antologia » e quella apparsa in volume: un lavoro non tanto riveduto quanto « rifatto di pianta, da un artista elevatissimo, che insegue e vuole raggiungere l'ideale della perfezione possibile ». Tale rigoroso ideale tiene lontano lo scrittore dai gusti più facili del pubblico, lo allontana da Zola per avvicinarlo a Flaubert (« Egli lavora lento, non per altro come Flaubert ») e a Balzac (« corregge e ricorregge al pari di Balzac »). Ma è ancora l'impassibilità a colpire il critico; quella impassibilità che ispirerà pagine straordinarie come quella della mancata confessione di Bianca al marito la sera delle nozze (scena che per la verità colpisce in vario modo quasi tutti i recensori), a proposito della quale Barbiera nota: « Il Verga fa sempre indovinare più che non dica

colla sua arte frenata da una forza invidiabile ». L'impassibilità dell'artista si riverbera sulle figure femminili, da Adele di *Eros* a Nedda fino a Bianca, « larva dolorosa », « fra i caratteri muliebri più fini della letteratura contemporanea », e Isabella, che censurano e soffocano la loro vitalità nel silenzio ostinato e angosciato; ma anche nel protagonista, non diverso dalle donne nel rancoroso gusto della rinuncia e della rimozione. Barbiera coglie appieno i principali aspetti dell'arte verghiana, pur senza affrontare le tecniche di scrittura, ne individua le radici in una filosofia positiva, non ottimista che « accompagna segreta gli avvenimenti che si sviluppano con una naturalezza fredda e spietata come le spire d'un serpente », anche se il suo assunto è quello di rivendicare, attraverso il rigore e la serietà dell'arte, la moralità di Verga.

Barbiera accennava anche, com'è ovvio, alla capacità di Verga di ritrarre l'ambiente e gli eventi con vivida evidenza, ma, intelligentemente, non si soffermava più di tanto su questo aspetto, cui invece presta maggior attenzione, pochi giorni dopo, Domenico Oliva (sulle pagine del « Corriere della Sera » dell'11-12 dicembre). Oliva esordisce polemizzando coi gusti del pubblico, e attribuisce all'opera di Verga — stranamente — i caratteri di una novità che stenta a farsi strada. « Troppo sereno » per occuparsi del gusto e delle chiacchiere dei salotti, in cui si loda l'intreccio, « l'interesse drammatico » lo stile sciattamente brillante, Verga ha, per Oliva, seguito una sua strada di stile, un suo ideale d'arte, grazie al quale produce un capolavoro. « Era un pezzo che la nostra letteratura non produceva un'opera così robusta, così sana, così completa, così adatta a sfidare la guerra del tempo e il paragone colle più forti creazioni delle letterature straniere ». Un lavoro siffatto può ben fare a meno dei superficiali motivi di « interesse », che per Oliva risiedono nella trama avventurosa e sentimentale, nella scrittura brillante e prevedibile.

Oliva sottolinea invece l'interesse sociale e storico del romanzo: si vede il trasformarsi delle province, l'ascesa e la rovina delle classi sociali, sicché il *Mastro-don Gesualdo* è, per questo aspetto, paragonabile alla « grande epopea di Tolstoj »: « Voi entrerete in un mondo sconosciuto e vedrete la formazione delle province siciliane contemporanee: vi sfilano sott'occhio i fattori interni ed esterni di questa evoluzione ». Ma grande è anche il personaggio di don Gesualdo, « parente prossimo del vecchio Grandet e del cugino Pons. Come

parla, come vive, come muore! In lui è la rozza grandezza delle nature primitive che hanno addosso qualcosa della terra donde sono uscite [...]; quest'uomo è un istinto, [...] una specie di gigante laborioso e speculatore, furbo della furberia primitiva dei contadini, buono d'una bontà cieca e stupida, che s'impiglia nella sua sorte, perché le sue membra, piene di sveltezza, non sanno uscirne », conclude Oliva, senza certo sapere che molti anni più tardi David Herbert Lawrence, attento e tendenzioso lettore del *Mastro-don Gesualdo*, avrebbe ripreso e sviluppato il primitivismo, l'ingenuità presunti del personaggio. Argomenti sui quali si soffermerà a breve, come vedremo, anche Cameroni.

L'interesse del lettore dei nostri giorni è naturalmente risvegliato dalla recensione che, pochi giorni dopo, il 17 dicembre, compare sul quotidiano triestino « L'Indipendente » a firma di E. Samigli, pseudonimo usuale su quelle colonne, ed in quegli anni, di Italo Svevo. Si tratta anche, e soprattutto, di un documento sveviano. Lo scrittore triestino apprezza grandemente Verga, la cui opera farebbe dimenticare « che in Italia sussiste una crisi letteraria ». Sensibile ai gusti del pubblico in maniera positiva, dopo una serie di romanzi ispirati al modo narrativo di Feuillet, « il Verga si imbatté nel romanzo impersonale di Flaubert e [...] si ritrovò in esso ».

L'apparentamento fra Verga e Flaubert ricorre, stranamente, più di frequente in questa occasione che in quelle precedenti, dei *Malavoglia* o delle novelle. Anche Cameroni, come vedremo, farà questa osservazione; e il nome di Flaubert si fa più decisamente strada assieme ad una più accorta attenzione per gli elementi formali, di scrittura, cui i critici — con l'incalzare della crisi del modello realista, con l'avanzarsi di una sensibilità decadente — cominciano adesso a guardare.

Ma la recensione di Svevo ha una sua particolare originalità — sebbene, va detto, non sia certo la più acuta né la più ricca fra quelle che possiamo leggere — nel rilievo dato a Diego Trao; un vinto, ma anche un « inetto »; « mite, buono, ma superbo »; « incapace di difendersi e di reagire ». Perdoni alla sorella il fallo col cugino, ma non il suo matrimonio col plebeo. « È una figura degna di Tourgueneff ». Al ritratto di don Diego, Svevo dedica più spazio che a quello di Gesualdo e di Bianca.

Infine Svevo definisce questo romanzo « un romanzo storico », ma di un genere molto diverso da quello creato — e negato — da Manzoni. Un romanzo in cui « È tutto favola ed è tutto storia », in cui forse la “ storia ” sta nella capacità e nella possibilità — che il romanzo di Verga testimonia — di descrivere la “ vita ”.

Sul « Fanfulla della domenica » (che, com'è noto, appariva nella Roma ormai bizantina), giornale in passato attento all'opera di Verga, ma talvolta critico, interviene, il 22 dicembre successivo, il direttore Eugenio Checchi, che sceglie un taglio preciso alla sua recensione, centrandola sulla « gagliardia » e « armonia » della rappresentazione. Il critico dà per scontato che si tratti di un'opera di grande rilevanza, e conclude il suo intervento, dopo aver richiamato Balzac, sostenendo che « il nuovo romanzo di Verga dà la giusta misura d'un fortissimo ingegno, tormentator di se stesso, agitato nell'affannosa ricerca d'un ideale, ma coscienzioso ed impavido ». Checchi rileva qualche pecca nel romanzo, come « l'abbondanza di figure secondarie [...], ultima concessione, forse, alle esigenze d'una scuola da cui il Verga accenna realmente a staccarsi »; inoltre il recensore sente certamente il mutare del gusto, quando afferma che « l'angusto orizzonte di quella cittaduzza siciliana, aggiunge esca alle critiche di chi vorrebbe che il romanzo italiano, e la novella italiana, passassero su più gioconda nave lo Stretto [...] abbandonassero il Mezzogiorno e si slargassero in più vasta regione ». Nonostante questa punta di snobismo, sembra notevole (anche se certamente tendenzioso) il parere secondo cui Verga si distaccherebbe dalla rigidità delle teorie di scuola naturalistica, « scuola forsennata », a vantaggio della libertà d'artista e della « fervida fantasia »; ed anche il richiamo alla scena della sera delle nozze fra Gesualdo e Bianca: « quale artistica sospensione degli animi dalla voluta reticenza, anzi addirittura dalla confessione non rivelata a noi! ». Tuttavia il principale interesse della recensione sta forse nel raffronto fra le due redazioni, effettuato attraverso la citazione di un passo nelle due varianti (si tratta del momento idillico in cui Isabella scopre, a Mangalavite, la natura e l'amore). Da questo raffronto Checchi deduce l'importanza e l'essenzialità della “ forma ” nell'opera d'arte. Nel caso del *Mastro-don Gesualdo*, si tratta della capacità che Verga possiede di rifondere pezzi interi di romanzo nella « fornace ardente » di « un'inquietezza tormentatrice ». Come si vede il pro-

blema posto dalla duplice redazione è colto fin sul nascere dalla critica verghiana.

In certo modo singolare, ma proprio per questo indicativo e di grande interesse, l'intervento di Cameroni, che appare, come al solito, sul « Sole » nell'appendice pubblicata il 1° gennaio 1890. Il *Mastro-don Gesualdo* è, per Cameroni, l'opera che ha segnato l'anno appena trascorso (non a caso Cameroni fa precedere al testo della recensione vera e propria l'elenco dei testi presi in esame l'anno precedente; e fra questi spicca *Documenti umani* di De Roberto). Cameroni non rinuncia alla sua classica impostazione, fondata sull'analisi dei dati 'culturali' e sui contenuti. Sottolinea più volte come il *Mastro-don Gesualdo* (al pari dei *Malavoglia*) sia un romanzo d'analisi, di « indirizzo fisiologico », di indagine sociologica e « scientifica »; giudica questo romanzo uno dei culmini della narrativa italiana ed europea degli ultimi decenni. Per di più — con raro acume — attribuisce all'opera di Verga meriti superiori a quelli di Zola, perché il nostro autore « ha saputo evitare ogni tendenza al simbolismo — le disposizioni coreografiche delle masse — le personificazioni allegoriche — le esagerazioni della realtà attraverso le lenti d'ingrandimento, — la teatralità di certi *effetti* derivanti dall'infezione romantica, tuttora serpeggiante nello Zola, malgrado i suoi sforzi per liberarsene ». In una parola Cameroni mette in luce, dei *Vinti*, il carattere al tempo stesso di avanguardia sperimentale e di classicità.

Ma quel che più conta è che Cameroni, pur nella rapidità d'una recensione breve e generica, mostri di cogliere — ed è, a ben vedere, la prima volta che ciò gli accade con Verga — la centralità dell'elemento stilistico-formale (si potrebbe dire della « scrittura ») nel ciclo dei *Vinti*. Si è già detto del richiamo a Flaubert, che per Cameroni è il « solo emulo » del Verga nell'« impassibile oggettivismo » nelle « incessanti angosce artistiche » volte a « raggiungere l'ideale supremo dell'impersonalità assoluta ».

Non solo dunque ci troviamo davanti alla potente rappresentazione di un formidabile carattere qual è quello di Gesualdo (« In lui è la rozza grandezza delle nature primitive che hanno addosso qualcosa della terra donde sono uscite, che sentono, parlano, operano senza inquietarsi dei freni sociali; quest'uomo è un istinto ed ha la facoltà di rivelarsi ad ogni parola che pronuncia. È una specie di gigante laborioso e speculatore, furbo della furberia primitiva dei

contadini, buono d'una bontà cieca e stupida, che s'impiglia nella sua sorte, perché le sue membra, piene di sveltezza, non sanno uscirne »), non solo davanti ad una grande e mobile analisi sociale, ma anche davanti ad una grande originalità espressiva:

Scorrettezza di forma? Ma non sapete, quale pazienza da certosino della stilistica sia necessaria, per ottenere quella tale prosa, che i pedanti qualificano trascurata, mentre è organica, viva, moderna, nervosa, colta proprio sulle labbra? Essi mutano in censura precisamente uno dei meriti più salienti del Verga. Chi sa quanto gli costa, pagina per pagina, il vincere le gravi difficoltà di questa nostra lingua, così diversa tra quella scritta e quella parlata, ed espressiva ed efficace e lucida allora soltanto, che raggiunge la vivacità e la precisione dialettali!

Sui periodici torinesi le recensioni appaiono più tardi, e sono certamente condizionate da un clima culturale e dal peso di una tradizione, di un assetto sociale più conservatori, oltre che da figure, tutt'altro che carismatiche ma non prive di peso, come Vittorio Bersezio, furibondo stroncatore, a suo tempo, di *Tigre reale*; le pregiudiziali moralistiche e manzoniste cedono ora il passo ad una maggiore attenzione all'aspetto letterario, anche se non manca, qua e là, un certo richiamo moraleggiante. Sul quindicinale « La letteratura », il 15 gennaio 1890, Domenico Lanza apre sulla impressione conclusiva che gli ha lasciato il romanzo: « un'amarezza profonda e ignota [...] che s'accompagna sorella ad una grande lietezza dell'intelletto ». L'amarezza è per « la distruzione dolorosa, precipitante, della vita e degli sforzi di un uomo », la gioia per il « monumento grande e serenamente concepito dell'arte ». Il seguito è però un inno alla grandiosità del personaggio don Gesualdo, visto come un autentico « gigante dell'operosità moderna » e della magnanimità, circondato dall'ingratitudine, « verme gigante, viscido e schifoso che lo attacca e lo soffoca ». Don Gesualdo rappresenta una forza della natura sorta dal popolo, un emblema dell'attività umana « naturale e moderna » contrapposto alla « neghittosità sociale superba d'un'altra forza sociale ». Sarebbe, questa, la tesi del libro, che il Verga sa condurre a perfetta conclusione, possedendo fra l'altro maestria e vigore di “ forma ”; e il *Mastro-don Gesualdo* è per il critico « la più splendida delle risposte » a chi, come Barzellotti, « parla di crisi letteraria e domanda se veramente questo non è che un periodo di

transizione » (l'intervento di Barzellotti si trova nel medesimo foglio, subito dopo l'articolo di Lanza); e soprattutto a chi, come Bonghi, profetizza di una necessaria crisi del romanzo, specie di quello a tesi, destinato, come forma letteraria dominante « a non dover durare ancora per lungo tempo ». Infine — ed è un particolare interessante — Lanza paragona il *Mastro-don Gesualdo* a *La terre* di Zola, che giudica un romanzo grande e stupendo. L'odissea di don Gesualdo ammalato, in particolare, gli ricorda la situazione « in cui padre Fouan si trascina di porta in porta, cacciato dai figli, dopo la divisione dei beni, [...], mezzo scemo e malato ». Sicché Giovanni Verga si sarebbe collocato « decisamente a lato di Emilio Zola, degno compagno in questa grande e sospirata verità dell'arte ».

Più innanzi appaiono, quasi contemporaneamente, ancora due recensioni: sulla « Gazzetta letteraria » dell'8 marzo, ad opera di Giuseppe Depanis, e su « Intermezzo » del 10 ad opera di Guido Mazzoni. Sul settimanale, Depanis pubblica un intervento ampio, ma piuttosto scialbo e prolisso. Per i primi due terzi dell'articolo leggiamo il riassunto dell'opera, inframmezzato da ampi brani del testo, ed aperto da una moraleggiante duplice citazione dal libro di Giobbe, che dà chiaramente il tono di tutto l'articolo, ed il succo che Depanis intende trarre dal romanzo. Cito: *Homo nascitur ad laborem, et avis ad volatum*, ed ancora: *Homo natus de muliere, brevi vivens tempore, repletus multis miseriis*. La chiusa è invece un elogio di circostanza del romanzo, definito « opera potente, frutto di un ingegno vigoroso ed audace », « smentita formidabile a chi va gracchiando che non esiste e non esisterà mai il romanzo italiano »; e ancora è affermato che « nella produzione italiana o francese degli ultimi anni *Mastro-don Gesualdo* ha pochi riscontri ». La parte che resta è l'unica in cui Depanis si lancia in qualche opinione, rivelando non solo di non capire, ma anche, date le premesse, di non potere e non voler capire. Infatti Depanis si scontra con quei punti in cui il romanzo di Verga presenta le maggiori asperità per il lettore medio, soprattutto se conservatore e incline ad un patriottico e familistico moralismo. Qui non c'è Giobbe, per quanto edulcorato a gusto parrocchiale, che tenga. L'interesse di una recensione come questa del povero Depanis (su cui indugeremo quindi molto più di quanto essa non meriti) è dovuto dunque al fatto che le incomprensioni e gli equivoci (cui Verga è spesso andato incontro, e di cui vedremo

esempi gustosi più avanti) sono un vero e proprio sintomo che rivela, sul piano culturale come su quello socio-psicologico, le resistenze della classe più ampia dei lettori.

Vediamo: Verga sarebbe « un insuperabile riproduttore di tipi contadineschi » in grado di ritrarre stupendamente « la “ femmina ” rozza e ignorante » come Speranza o la zia Cirmena, ma che invece « esita ed ha la mano incerta dinanzi alla “ donna ” », sicché riuscirebbe meno felice « nella dipintura dei tipi femminili un po' raffinati ». Bianca ed Isabella, insomma, secondo Depanis, sarebbero « convenzionali », « di maniera ». In particolare Verga sarebbe colpevole di fare, su Isabella, « della psicologia », per la quale avrebbe poco talento, dato che i suoi personaggi sono tutti azione, capaci di sciogliere in un atto, in un gesto le spinte che li agitano. A questa incertezza Depanis imputa un generale squilibrio del romanzo, che è poi una delle cause — aggiunge il critico — del suo insuccesso. Di quella sorta di “ dissidio ” manifestatosi fra il pubblico e il Verga a proposito dei *Malavoglia* e del *Mastro-don Gesualdo* vanno ricercate altre cause anche nel fatto che il lettore « ricerca un romanzo di azione ed il Verga scrisse un romanzo di carattere ». Ma questo è inscritto nelle trasformazioni del gusto del pubblico dei vent'anni che precedono.

Val la pena di indagare più a fondo sulle altre cause, quelle intrinseche al romanzo. In primo luogo, lo stile: vigoroso, rapido, efficace, certo; ma anche, alle lunghe, manierato, zeppo di improprietà, contorsioni e neologismi. Infine, « rotto, a incisi, a singulti, irto di gerundi e di sovrapposizioni, sostanzialmente concettoso », sicché il lettore è obbligato « ad una tensione della mente che rasenta lo sforzo ». In secondo luogo il fatto che l'impianto formale e gli squilibri narrativi prescelti costringono l'autore « a parere [...] prolisso e laconico nel medesimo tempo. Prolisso nell'apparechiare i materiali, laconico nel valersene ». Depanis cita alcuni episodi « essenziali », preparati minuziosamente e « sbrigati con poche e misteriose parole », per attribuire la causa di queste disfunzioni alla poetica dell'autore: « seguace dell'arte impersonale egli teme di diminuire efficacia al romanzo insistendo su certi schiarimenti ».

« È un mondo vivo, vero, ma troppo distante da quello di molti dei lettori », nota quasi *en passant* Guido Mazzoni a proposito

di quelle figure « odiose e grottesche » di cui « purtroppo » è popolato il libro. E anche questa osservazione coglie un sintomo. L'articolo di Mazzoni (apparso il 10 marzo sulla rivista « Intermezzo », che usciva tre volte al mese), è nel complesso giudiziosamente equilibrato, ma anche troppo propenso a distribuire equanimente lodi e riserve. Mazzoni (del cui rapporto con Verga a proposito di questo romanzo si occupa in questa stessa sede Domenico Tanteri), è fra i non molti recensori che sfiorano il problema dei modi di rappresentazione verghiani. Nel « riprodurre la vita senza intrusione mai de' sentimenti proprii dell'autore » Verga « si è ormai fatta una maniera tutta sua, anche nello stile, che non può essere [...] assomigliata a quella di Zola ». « Quasi direi » — soggiunge il critico — « che il Verga e lo Zola non hanno nulla di simile tra loro, né nei pregi né nei difetti »; ma poi rimpiange che Verga non usi nessuno dei « lenocinii » di Zola. Nonostante le qualità del romanzo, Mazzoni trova anche in esso qualche difetto, qualche motivo d'insoddisfazione; la mancata rispondenza « degli affetti rappresentati con quelli di chi se li vede innanzi rappresentare » suscita scarsa curiosità nel lettore. Mazzoni crede di individuare il difetto nel « preconconcetto » che ha il Verga « del non mostrar mai i suoi personaggi nelle ragioni interne dell'animo loro », poiché essi sono rappresentati ad agire, mai « in atto di pensare ». Non è, si badi, tanto una critica alle teorie naturalistiche, o « dell'oggettivismo » che anzi Mazzoni sembra apprezzare. È l'esigenza di un minore rigore, di una minor ferocia nella tecnica verghiana dell'oggettivazione, l'esplicita richiesta di una maggiore effusione, di un chiaro palesare gli animi ed i pensieri. « [...] se l'autore inventa uomini e casi, e se inventa per ciò di necessità anche pensieri, può ben esporre questi con lo stesso diritto di quelli ». Mazzoni si chiede poi, avvicinandosi ai motivi per cui la proposta non poteva essere accolta: « sbaglio, oppure il Verga si rifiuta quella comodità (perché da parte sua è un sacrificio) per non cadere nell'artificio, che i veristi biasimano nel teatro, del monologo? ». Non manca, infine, un apprezzamento allo stile, « rapido, serrato, logico ». Ma, pur non rimproverando all'autore di porsi fuori della tradizione classica, il critico trova che « l'audacia potente » di Verga sia talora « eccessiva », perché induce l'artista « a sforzar la parola o la frase piegandola a sensi e a modi che non comportano ». E via con la consueta sequenza

di esempi, e con l'augurio che in una successiva edizione queste « mende lievi » possano scomparire.

Per ultima, anche se precede di qualche settimana le recensioni citate innanzi, lascio quella di Policarpo Petrocchi. Di difficile e raro reperimento, essa è indirettamente nota per il richiamo che ne fa Verga stesso in una lettera del successivo 8 aprile a Cameroni in cui si riferisce sarcasticamente dei commenti del critico. In realtà l'intervento del filologo e lessicografo ha molti altri punti di interesse. Esso appare il 18 febbraio sul quotidiano milanese « La Lombardia », un giornale decisamente anticrispino e progressista, potremmo dire d'ispirazione socialista. Eppure su di esso appare l'unica vera sistematica stroncatura del *Mastro-don Gesualdo*, che fa qua e là ricorso al repertorio del moralismo manzonista, in nome del quale Verga era stato più volte attaccato negli anni Settanta. Essa è appena attenuata da giudizi positivi sull'impegno del Verga, lasciati cadere qua e là. Come ho già osservato, è proprio nei giudizi negativi di persone di dubbia genialità che risiede per noi, oggi, il massimo d'interesse, perché le resistenze (ma d'altro canto anche i silenzi, le censure, le omissioni) che il pubblico colto tradizionale oppone, segnalano i momenti di novità o addirittura di rottura. La recensione di Petrocchi non riesce, per noi, solo gustosa (in un'ideale classifica delle recensioni, essa si porrebbe, sotto questo aspetto, al secondo posto dopo quella, assolutamente delirante, di Bersezio a *Tigre reale*), ma soprattutto utile. In particolare essa si sofferma sulle novità e gli scarti che l'opera di Verga presenta sul piano della costruzione dell'intreccio, sul piano della definizione dei microcontesti e su quello della lingua, segnalando quelle acri componenti espressionistiche e grottesche del *Mastro-don Gesualdo* che solo da poco tempo cominciano ad essere indagate e che costituiscono, fra l'altro, parte essenziale di quella dimensione "allegorica" di cui ci ha parlato, in questa sede, Romano Luperini.

« Che cosa è riuscito dunque questo romanzo? », si chiede Petrocchi. E così si risponde: « A parer mio uno studio psicologico d'un uomo non bene scelto, in un tempo e in un paese che potevano essere scelti bene, ma non sono bene svolti: e tutto insieme un romanzo ricco di virtù belle, e pieno di difetti gravi ».

Il difetto principale è, a parere di Petrocchi, « la mancanza di coesione »; « sabbia senza calce » sarebbero i due terzi del roman-

zo, per mancanza di proporzione e fusione. Se l'autore avesse sacrificato l'infinità di « fatti umani raccolti, di scene particolari » che, sebbene ben trattate, « non erano utili all'insieme » avrebbe compiuto un lavoro realmente pregevole. « La mancanza di proporzione non si può attribuire, crediamo, che alla mancanza di questo sacrificio, e non possiamo deplorarlo abbastanza »; purtroppo, soggiunge Petrocchi, si tratta di un male comune, dovuto alla nefasta influenza di quella scuola naturalistica che fa sì che sia dimenticata l'antica realtà dell'arte, il fatto d'essere — come per l'antico poeta — « l'orsa che addomesticava colla lingua il pelo irto de' suoi figli ». Sicché « si sente forte il desiderio » afferma Petrocchi a conclusione del saggio — « che un ingegno vivace e sicuro come il Verga svincoli assolutamente dal vassallaggio odierno e zoliano sé e il romanzo e riduca questo a italianità e arte vera, togliendolo al letale periodo di vita inerte, decadente e riflessa in cui è, volere o volare, al presente ».

Venuta a cadere dunque quell'« eurimmia » che rende più piacevoli, o scusabili, le oscurità e gli enigmi, accade che « Tante pagine belle di questo volume se le porta il vento secco che vapora la dolorosa sproporzione ». Ad esemplificare le pagine belle, manco a dirlo, ci sono « quelle care note di Isabella ragazza fantasiosa al lume di luna », su cui anche Mazzoni richiamava l'attenzione.

D'altro canto, la mancanza di proporzione (e quindi di « vero artistico ») comporta anche, come conseguenza secondaria, che i fatti narrati, poiché troppo vicini alla « cruda realtà » al « volgare inutile » risultino poco credibili; anche perché, secondo Petrocchi, c'è un ulteriore difetto. E qui citiamo per intero un lungo brano:

La mancanza poi d'una larga tesi sociale a cui attaccare tanti particolari e tante scene, che con altra fusione sarebbero riuscite interessanti, o d'un protagonista capace di profondo svolgimento psicologico, fa che le buone spalle di mastro don Gesualdo non possano reggere tutto questo peso. L'autore se n'accorge, e s'affanna a troncare da una parte, e smussare d'altra, a tritare miserevolmente il dialogo, sinché sconsolato deve accorgersi d'arrivare in fondo con un'opera che poteva continuare di questo passo un'altro anno, altri dieci anni, all'infinito. E tutto quello scarnire continuo, ha tolto vita alla massima parte de' suoi personaggi: sicché per farli muovere, giacché senza movimento non c'è sentimento, mal si riduce a gesti, a urla, a scatti, a impeti continui.

Tutto questo popolo di figure secondarie è costretto da questa vita fittizia a un atteggiamento anormale. Ce n'è specchio il vocabolario, dove a ogni momento trovi un *correre a precipizio*, uno *sgolarsi*, un *tapparsi d'orecchie*, un *vociare*, uno *strillo*, un *falsetto*, un *saltellare*, un *affacciarsi colla schiuma alla bocca*, un *annaspere stralunato*, un *parapiglia*, un *trambusto*, un *tramenio*, un *dar gomitate ai fianchi*, un *alzar le braccia stecchite*, un *correre all'impazzata*, *scalmanati*, un *urlar com'ossessi*, un *dibattersi*, uno *svenirsi*, un *annaspar colle mani*...

Il dialogo poi pecca in due modi: nello sminuzzamento accennato e nell'eccesso. [...]

Di necessità [...] la parte dialogica deve essere eminentemente caratteristica. Se la superfluità e le incertezze seccano per tutta l'opera, nel dialogo sono mortali.

Dunque avremmo eccesso di movimento, anormalità, sminuzzamento, confusione nella trama, inessenzialità. E ancora qualcos'altro, un peccato originale. Una furiosa tensione che non lascia requie, che sparge per tutto il romanzo « tanta monotonia di vita in mezzo a tanti personaggi » per un troppo lungo lasso di tempo: « Neppure una pagina di requie, di vita gaia, forte, serena, nemmeno per contrapposto, tra tanta gente, in un periodo di venti anni, a dir poco! Assassinati, stropicciati, tiscici fin al protagonista che finisce nel lungo tedio d'un cancro spaventoso ». La vicenda, del resto, comincia da un incendio scoppiato, non si sa perché, in un palazzo *smantellato*; e per il protagonista è lo stesso: comincia male, e finisce peggio: « Non si capisce davvero come il Verga abbia voluto creare al suo personaggio principale una situazione così trista, che ne diminuisce o stronca quell'interesse che specialmente in un protagonista non deve mai venir meno [...]. Ma qual interesse volete abbia per il lettore, sia pure abile lo scrittore, la vita d'un uomo così gaglioffo » da farsi appiccicare dai Trao « una donna gravida che non saprebbero dove mettere, nudi e bruchi come sono? ».

Si capisce, man mano che si legge, che in Petrocchi urge un paragone assassino, che dovrebbe distruggere Verga: il più abusato dei paragoni possibili. Egli esita, rinvia, ma alla fine, davanti alla scena dei « discorsi carezzevoli » che Gesualdo tenta con Bianca la sera delle nozze, e alle estreme reticenze del romanzo in quel punto, sbotta: « Il Manzoni non sarebbe entrato in quella camera nuziale: altre linee psicologiche di maggior importanza avrebbe scritto; ma

il Verga che vi ha voluto condurre il lettore, non può farlo uscire dopo un breve dialogo sconclusionato. Noi abbiamo il diritto di attenderci là dentro una confessione: vogliamo sapere, (perché il carattere di Bianca possiamo qualificarlo adeguatamente) che cosa costei dà ad intendere al marito in quel supremo momento ». Ma la mancata confessione getta « uno strato sbiadito su tutto il romanzo e costringe l'autore ad altrettanti e molteplici scorci sbiaditi ».

Infine: « Don Gesualdo lo sa o non lo sa? », si chiede angosciato il critico, entrato, a differenza del suo discreto idolo, nella stanza nuziale. Su questo interrogativo nel nostro *voyeur*, cui non possiamo prestare adeguato aiuto, ritengo sia utile chiudere.

INDICE DEL VOLUME II

III

IL « MASTRO » TRA LINGUA E STILE

- Francesco Bruni, *Sulla lingua del « Mastro-don Gesualdo »* 357
- Gabriella Alfieri, *Le « mezze tinte dei mezzi sentimenti » nel « Mastro-don Gesualdo »* 433
- Francesco Nicolosi, *Tecnica narrativa e discorso indiretto libero nelle due redazioni del « Mastro-don Gesualdo »* 553
- Carla Riccardi, *I dubbi dell'autore: il personaggio Gesualdo dalla « Nuova Antologia » all'edizione Treves* 581
- Luciana Salibra, *Il toscanismo nel « Mastro-don Gesualdo »* 597

IV

IL « MASTRO » E LA CRITICA

- Philippe Goudey, *Les traductions françaises de « Mastro-don Gesualdo »* 611
- Carmelo Musumarra, *Il « Mastro-don Gesualdo » nella critica del Momigliano* 631
- Giuseppe Petronio, *La critica verghiana e « Mastro-don Gesualdo »* 643
- Felice Rappazzo, *Il « Mastro-don Gesualdo » nella critica dei contemporanei* 661

INDICE GENERALE

Saluto del Prof. Gaspare Rodolico 5

INTRODUZIONE

Giorgio Petrocchi, *Gli anni del « Mastro-don Gesualdo »*
(*a mo' di Preludio*) 13

I

IL « MASTRO » TRA REALTÀ E SIMBOLO

Sergio Blazina, *La frontiera sperimentale del « Mastro-don Gesualdo »* 25

Jean Lacroix, *Mitomania e culto della personalità: l'ascesa sociale di Mastro don Gesualdo* 37

Romano Luperini, *L'allegoria di Gesualdo* 55

Vitilio Masiello, *La chiave simbolica del « Mastro-don Gesualdo »* 81

Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, *Tempo e logica nel « Mastro-don Gesualdo »* 101

Maria Luisa Patruno, *Impersonalità e giudizio nelle strutture narrative del « Mastro-don Gesualdo »* 121

Giovanni Pirodda, *Le forme narrative del « Mastro-don Gesualdo »* 133

Vittorio Russo, *Resistenza e mutazione di un nucleo narrativo* 151

Riccardo Scrivano, *Tempo e narrazione nel « Mastro-don Gesualdo »* 159

II
IL « MASTRO » TRA STORIA E IDEOLOGIA

- Giuseppe Barone, *La rivoluzione e il mezzogiorno. Monarchia amministrativa e nuove élites borghesi* 171
- Rosario Contarino, *La morte di Mastro-don Gesualdo ovvero la crudeltà dell'« ars moriendi » borghese* 187
- Luisa Mangoni, *1889: una svolta nella cultura politica italiana?* 199
- Pietro Mazzamuto, *Le marionette viventi e parlanti* 213
- Roberto Mercuri, *Prospettive intertestuali nel « Mastro-don Gesualdo »* 223
- Mariella Muscariello, *La sorte dell'idillio: dal primo Verga al « Mastro-don Gesualdo »* 235
- Gianni Oliva, *Sulla tipologia del personaggio: i fratelli Trao* 255
- Marina Paladini Musitelli, *Il progetto verista incontra la storia* 267
- Paolo Mario Sipala, *Il pesco e l'ulivo: le Trao in casa Motta* 285
- Mario Tropea, *« Mastro-don Gesualdo » romanzo 'famigliare' o romanzo di 'padri e figli' fra tragedia e parodia* 291
- Rita Verdirame, *Villani e carbonari nell'opera di Giovanni Verga* 317

III
IL « MASTRO » TRA LINGUA E STILE

- Francesco Bruni, *Sulla lingua del « Mastro-don Gesualdo »* 357
- Gabriella Alfieri, *Le « mezze tinte dei mezzi sentimenti » nel « Mastro-don Gesualdo »* 433

Francesco Nicolosi, <i>Tecnica narrativa e discorso indiretto libero nelle due redazioni del « Mastro-don Gesualdo »</i>	553
Carla Riccardi, <i>I dubbi dell'autore: il personaggio Gesualdo dalla « Nuova Antologia » all'edizione Treves</i>	581
Luciana Salibra, <i>Il toscanismo nel « Mastro-don Gesualdo »</i>	597

IV IL « MASTRO » E LA CRITICA

Philippe Goudey, <i>Les traductions françaises de « Mastro don Gesualdo »</i>	611
Carmelo Musumarra, <i>Il « Mastro-don Gesualdo » nella critica del Momigliano</i>	631
Giuseppe Petronio, <i>La critica verghiana e « Mastro-don Gesualdo »</i>	643
Felice Rappazzo, <i>Il « Mastro-don Gesualdo » nella critica dei contemporanei</i>	661

Finito di stampare
presso la Tipografia Luxograph
di Palermo
nel dicembre 1991