

GIUSEPPE RANDO

LE METAMORFOSI DELLA *LUPA* TRA NARRATIVA E TEATRO

Si cercherà di descrivere, in un quadro d'insieme, le tre clamorose versioni della *Lupa* di Giovanni Verga,¹ curando in specie di rilevarne i tratti comuni e le differenze specifiche nonché di valutarne gli esiti stilistici.

La lupa nasce, com'è noto, nel 1879,² sotto forma di novella, per trasformarsi in un dramma teatrale nel 1896,³ e in una tragedia lirica nel 1919.⁴ Sicché si contempla, nella sua singolare vicenda editoriale, un processo tipico di *transcodificazione*, di riscrittura cioè di un testo in un codice diverso da quello iniziale: il passaggio, nella fattispecie, dal codice narrativo della novella al codice teatrale del dramma e infine a quello, ibridato, della tragedia o opera lirica. Quanto dire che il dramma e la tragedia lirica, pur avendo l'autonomia che ogni opera d'arte rivendica per suo indelebile statuto, restano, a livello genetico, filiazioni, più o meno dirette, della novella matrice.

¹ Si rimanda ad altro tempo e luogo la considerazione della quarta versione – quella cinematografica – della *Lupa*.

² È la data dell'autografo, pubblicato dapprima da C. MAZZACURATI, *Scrittura e ideologia in Verga ovvero le metamorfosi della Lupa*, in ID., *Forma e ideologia*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 169-175 (le «metamorfosi» del titolo si riferiscono al testo della novella: dal manoscritto alla prima edizione).

³ Fu pubblicato a Milano, da Treves, insieme con *Cavalleria rusticana* e *In portineria*, venne rappresentato al teatro Gerbino di Torino il 26 gennaio dello stesso anno. Il dramma si legge in G. VERGA, *Teatro*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti, 1987. Esso è stato pubblicato a parte, in volume, con relativa introduzione, da N. Tedesco (Messina, Pungitopo, 1988) e da S. Zappulla Muscarà (Palermo, Novecento, 1991). La novella e il dramma si leggono anche in G. VERGA, *La lupa e altre novelle di sesso e di sangue*, a cura di S. Campailla, Roma, Tascabili Economici Newton, 1996.

⁴ Redatta, ufficialmente, a quattro mani, con la collaborazione di Federico De Roberto (ma, molto probabilmente, come vedremo, dal solo «Professore», in veste di librettista), e musicata da Pierantonio Tasca, fu pubblicata a Palermo nel 1919 per i tipi di Barravecchia & Balestrini.

Si seguirà, pertanto, ordinatamente, l'itinerario creativo che seguì Verga nel traghettare il testo dai piani solidi della narrativa a quelli meno stabili del teatro. La novella, dunque.

Sul terreno stilistico colpisce la linearità assoluta dell'elaborazione della novella, che non presenta innovazioni clamorose, nonostante la decina di varianti «sostanziali» rilevate nella prima edizione in rivista del 1880,⁵ rispetto al manoscritto del 1879,⁶ né particolari curvature di lingua nell'itinerario testuale che va dalla prima edizione, presso Treves, in volume (*Vita dei campi*), sempre nel 1880, alla edizione definitiva, sempre da Treves, nel 1897 (se dobbiamo – come mi pare si debba – dar ragione alla Riccardi, per quanto riguarda la datazione del testo della prima edizione Mondadori).⁷ È quasi superfluo ricordare che la novella non rientra fra quelle che subirono «notevoli trasformazioni a livello stilistico (*Jeli il pastore*, *Rosso Malpelo*, *Pentolaccia*) e strutturale (*L'amante di Gramigna*)»⁸ nell'edizione del 1897 (la quale segna – è sempre la Riccardi a parlare – «la vera svolta nella storia del testo di *Vita dei campi*»).⁹

Tanta costanza pare costituire l'attestato più eloquente della consapevolezza dell'autore di avere colto, di primo acchito, nel segno: come si evince, in specie, dalla recensione famosa di Capuana, sul «Corriere della sera» del 20-21 settembre dell'80, alla prima edizione di *Vita dei campi* («L'autore non ha inventato nulla; ha trovato, ha indovinato la forma, che è quanto dire: ha fatto tutto. La *Lupa* è forse la più bella cosa che il Verga abbia scritta; senza forse, è la migliore novella di questa *Vita dei campi*: quasi l'emblema di *Vita dei campi*) e dalla conferma indiretta, fornita dall'autore all'attestazione capuaniana sul «Giornale dell'isola» del 30 novembre del 1915, in occasione della morte dell'amico.¹⁰

⁵ Si tratta della «Rivista nuova di Scienze, Lettere e Arte» di febbraio.

⁶ Cfr. C. RICCARDI, *Introduzione* a G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987, p. LXXVIII: vi si rimanda per le citazioni che seguono.

⁷ L'edizione Mondadori 1940 è probabilmente «la testimonianza di una fase correttoria intermedia» tra la prima e l'ultima edizione Treves e non già «l'ultima volontà dell'autore»; C. RICCARDI, nella *Introduzione* a G. VERGA, *Vita dei campi*..., p. XLI.

⁸ Ivi, p. XXXIX.

⁹ Ivi, p. XXXVIII.

¹⁰ È sintomatico il fatto che, in quella famosa necrologia, Giovanni Verga, nel rievocare con commossa asciuttezza il profilo umano e artistico del conterraneo cui lo legavano profondi sentimenti di «fraternità», ricordasse, in particolare, il suo apporto alla «genesì» della *Lupa*: «Così a me venne «La Lupa», la tragica avventura di una contadina sua vicina a Santa Margherita. In quel podere che gli era tanto caro, quasi vi sentisse le radici più salde dell'arte sua, egli mi fece vedere la capanna della «gnà Pina», la sciagurata madre adultera; e assistendo al ballo dei contadini, la sera, dinanzi a quella candela fumosa appesa al torchio delle olive, mi parve di vedere anch'io, viventi, le fosche figure di quel dramma fosco».

E verrebbe fatto di dire che la *Lupa*, a dispetto di tutte le nostre acquisizioni e/o predilezioni variantistiche, nasce davvero perfetta. Scandalosamente perfetta. Perfetta per eccesso. Eccessiva perfino nella perfezione iniziale. Oltranzosa, in tutto. E a tal punto che l'iperbole, l'eccesso, è da considerare la sua inconfondibile cifra stilistica.

La novella è oltranzosa nella struttura *in primis*: corta, sincopata, radicalmente sfrondata del superfluo e tuttavia segnata da una forte tensione narrativa. Tanto che il tempo del racconto e il tempo della narrazione sono del tutto autonomi, assolutamente inconciliabili: a un *incipit* atemporale, segnato dall'imperfetto acronico, segue un racconto accelerato al massimo per mezzo di radicali *ellissi* della narrazione, sicché nello spazio di poche pagine succedono vicende che presuppongono una durata di anni: gnà Pina s'innamora di Nanni e gli si dichiara, in giugno, al tempo della mietitura del fieno («mieteva il fieno con lei»); combina il matrimonio di lui con la figlia nell'ottobre successivo («in ottobre rivide Nanni»); perfeziona il progetto nuziale (della figlia e di Nanni), riservandosi «un cantuccio nella cucina», presumibilmente nel Natale seguente («se n'è può parlare a Natale, disse Nanni»); vive da «eremita» per alcuni anni (quelli che occorrono perché Maricchia metta al mondo i «figliuoli»); *sveglia* quindi Nanni che «dormiva nel fosso», un giorno di un mese estivo (imprecisato) di molti anni dopo e con lui *si giace* per la prima volta; nonostante i ripensamenti del genero, *si giace* con lui «altre volte» imprecisate; dopo la denuncia di Maricchia ai carabinieri, rifiuta di abbandonare la casa, concupisce ancora Nanni; va infine incontro alla morte, «con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri»: una vita lunga come un romanzo d'appendice, rappresa in meno di dieci paginette. L'ellissi più oltranzosa è quella di p. 85 dell'edizione critica di Riccardi, che comprime in quattordici righe (da r. 48 a r. 61) la parte più lunga della storia: lo scorrere del tempo e degli eventi è scandito, secondo norma, ma in maniera del tutto esclusiva, dall'imperfetto iterativo: «la gente andava dicendo»; «non andava più»; «si metteva a ridere». Si rilegga:

La lupa era quasi malata, e la gente andava dicendo che il diavolo quando invecchia si fa eremita. Non andava più in qua e in là; non si metteva più sull'uscio, con quegli occhi da spiritata. Suo genero, quando ella glieli piantava in faccia quegli occhi, si metteva a ridere, e cavava fuori l'abitino della Madonna per segnarsi. Maricchia stava in casa ad allattare i figliuoli, e sua madre andava nei campi, a lavorare con gli uomini, proprio come un uomo, a sarchiare, a zappare, a governare le bestie, a potare le viti, fosse stato greco e levante di gennaio, oppure scirocco di agosto, allorquando i muri lasciavano cader la testa penzoloni, e gli uomini dormivano bocconi a ridosso del muro a tramontana. *In quell'ora fra vespero e nona, i cui non ne va in volta femmina buona*, la gnà Pina

era la sola anima viva che si vedesse errare per la campagna, sui sassi infuocati delle viottole, fra le stoppie riarse dei campi immensi, che si perdevano nell'afa, lontan lontano, verso l'Etna nebbioso, dove il cielo si aggrava sull'orizzante.

Con *La lupa* si direbbe nasca, in effetti, il racconto ellittico, dacché il criterio cui Verga si attenne nel comporla è chiaramente quello, fortemente *abrasivo*, che sembra preludere all'asciuttezza di un soggetto cinematografico: il narratore omette tutto ciò che non è strettamente necessario alla diegesi, conservandone le sequenze essenziali: spetta al lettore di riempire i "vuoti" della narrazione.

Ne sortisce un testo governato da una sorta di anacronia effettiva, che sbalza la figura iperrealistica della Lupa nel mito: la gnà Pina, la madre, la dimessa contadina siciliana diventa la femmina, la «femmina» non «buona» di tutti i tempi e di tutti i luoghi, l'ipostasi della femminilità, della sessualità femminile, insaziabile. La potatura netta di ogni indugio descrittivo, il repentino innesto, senza i normali trapassi, del dialogato nelle sequenze narrative,¹¹ la velocissima precipitazione degli eventi verso la catastrofe finale sganciano difatti il racconto dalle gabbie della narrazione regionalistica di fatti desunti dalla realtà locale, cui pure esso profondamente attinge. Non pare azzardato ritenere che la iperconnotazione della figura della Lupa, nasca proprio dalla estrema compressione-condensazione dei materiali narrativi: privata delle rituali formule ritardanti, degli *excursus* e delle amplificazioni sentimentali o delle frequenti analesi d'autore della novellistica campagnola, la scrittura si gonfia e s'inarca sulla pagina, contenendo a mala pena la potenza costretta in spazi ristretti: certo la gnà Pina giganteggia isolata su uno sfondo paesaggistico che non ha più nulla di provinciale: «la gnà Pina era la sola anima viva che si vedesse errare per la campagna, sui sassi infuocati delle viottole, fra le stoppie riarse dei campi immensi, che si perdevano nell'afa, lontan lontano, verso l'Etna nebbioso, dove il cielo si aggrava sull'orizzante».

Non è peraltro insolito che il contadino siciliano – verrebbe fatto di dire il siciliano, se non l'Uomo *tout court* – proietti nella donna «diversa», con un senso di stupefazione che soverchia quello di condanna, la ribellione

¹¹ È una tipologia ricorrente nel testo della novella. Valga il passo seguente come *specimen*: «Il brigadiere fece chiamare Nanni, e lo minacciò della galera, e della forca. Nanni si diede a singhiozzare ed a strapparsi i capelli; non negò nulla, non tentò di scolparsi. – È la tentazione! diceva; è la tentazione dell'inferno! si buttò ai piedi del brigadiere supplicandolo di mandarlo in galera».

all'ordine costituito che egli stesso, per converso, soffoca o reprime, giorno per giorno, nella sua rassegnata quotidianità. A tale ambivalente sentimento Verga pare essersi felicemente sintonizzato sia nelle vesti dell'autore implicito che *regredisce* agevolmente nella psicologia del contadino siciliano, sia come intellettuale borghese del secondo Ottocento, sottoposto a mille condizionamenti e viepiù affamato di libertà-affermazione, sia come uno qualunque degli abitanti della Trinacria, che, allora come oggi, si portano dentro, malamente dissimulata o deviata, la volontà di ribellarsi ai condizionamenti d'ogni tipo. La fame di sesso della Lupa trova, insomma, finalmente, nel testo, l'appagamento, che sfugge nella vita, alla fame di libertà del contadino, dell'uomo e dell'intellettuale siciliano di fine secolo. E la stessa scena della morte pare assumere le movenze eroiche dell'epinicio trionfale:

La lupa lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arrettrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguitò ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri (p. 89).

Certo, si rinnova, nella *Lupa*, il miracolo, non frequentissimo nei recinti della letteratura, per cui la padronanza del mezzo espressivo, mista al furore innovativo da un lato, e le spinte ideologiche, psicologiche, sociali ecc., portate a un incandescente punto di fusione dalla genialità dell'artista dall'altro, propiziano decisamente l'accesso alle regioni alte della poesia. Si avverte, sopra e sotto da un lato, le righe, l'entusiasmo della "svolta" verista, registrata nella lettera al Farina, l'eredità propulsiva e fortemente innovativa della migliore scapigliatura e, a monte, il successo inaspettato di *Nedda* nonché il primo affacciarsi, nell'Italia unitaria, della questione meridionale.

Oltranzosa, *La Lupa*, ad ogni modo, anche nel lessico: corporale, concreto, sensuale, fagico: «Seno fermo e vigoroso», «labbra fresche e rosse, che vi mangiavano»; «non era sazia giammai»; «si spolpava i loro figli [...] con le sue labbra rosse»; «occhi da satanasso»; «Padre Angiolino [...], un vero servo di Dio, aveva persa l'anima per lei»; «sentirsene ardere le carni»; «mangiandoselo con gli occhi neri» (che fa da *pendant* con l'iniziale metafora fagica «che vi mangiavano»: l'iterazione del verbo *mangiare* nell'*incipit* e nell'*explicit* non è priva di senso). Qui il rimando d'obbligo è a Raya¹² e a Campailla.¹³

¹² G. RAYA, *La lingua del Verga*, Firenze, Le Monnier, 1962.

¹³ S. CAMPAILLA, *Anatomie verghiane*, Bologna, Patron, 1978 (1986).

Oltranzosa appare, invero, la novella anche sul terreno della mimesis linguistica (le «parole semplici e pittoresche della narrazione popolare», della famosa lettera al Farina del febbraio '80), utilizzata nel discorso diretto («com'è vero Iddio») e nel discorso indiretto libero («due occhi grandi così; «labbra fresche e rosse, che vi mangiavano»; «sebbene ci avesse la sua bella roba nel cassettono, e la sua buona terra al sole»; «fece pubblicamente sei palmi di lingua a strasciconi sui ciottoli del sagrato innanzi alla chiesa»), vero pilastro della fermentante poetica verista.

Oltranzosa, insomma, a tutti gli effetti, se si considera la *forma* del contenuto: nemmeno *Pentolaccia*, la novella di sesso e di sangue, che più le s'avvicina, per la secchezza e la concentrazione dell'ordito narrativo, può vantare tanto oltranzose innovazioni strutturali e stilistiche.¹⁴ Si avverte, invero, nel repentino succedersi delle azioni e dei verbi che le esprimono, il marchio della parlata siciliana, che ancora oggi, chi vive in Sicilia (e ne frequenta le campagne), può riscontrare nel discorso dei contadini, i quali, non solo per povertà lessicale, nulla amplificano e tutto concentrano, laconicamente, nel giro di poche frasi:

Non sapeva più che fare per svincolarsi dall'incantesimo. Pagò delle mese alle anime del Purgatorio e andò a chiedere aiuto al parroco e al brigadiere. A Pasqua andò a confessarsi, e fece pubblicamente sei palmi di lingua a strasciconi sui ciottoli del sagrato innanzi alla chiesa [...] (p. 88; il corsivo è mio).

Ma l'oltranza è altresì esplicita sul piano del contenuto, della scandalosa *sostanza* del contenuto: con questa smilza novella Verga dava un colpo mortale al mito della madre mediterranea, alla sacralità di cui quella figura era andata per secoli circonfusa, e apriva, tra i primi dell'età moderna, la via alle incursioni della letteratura in territori oscuri in cui sembrava non ci si dovesse addentrare, producendo un testo che si direbbe emblematico della dimensione *traumatica* e tuttavia *lenitiva* della letteratura, quale è stata esplorata da Hartman¹⁵. La Lupa, questa Lupa, ha, comunque, l'*allure* orrificica, sacrale di una divinità pagana, malefica quanto si voglia, ma divinità tuttavia.

A fronte di tale, splendido, dato obiettivo – cioè lo «slittamento semantico» del racconto dagli iniziali livelli bassi del bozzetto campagnolo

¹⁴ Cfr. F. CHIAPPELLI, *Una lettura verghiana: «La lupa»*, nel «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXIX, 1962, pp. 370-383.

¹⁵ Cfr. G. HARTMAN, *Saving the text. Literature / Derrida / Philosophy*, The Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore, 1981.

a quelli alti dell'*epos* e del Mito, in virtù di una oltranzosa rastremazione delle procedure narrative –, i tentativi, pure legittimi, della critica postbellica del Novecento, di fissarne la genesi fuori dalla letteratura, magari nelle contraddizioni, vere o presunte, dell'intellettuale borghese, si rivelano, per la verità, fuori misura e affatto insoddisfacenti.¹⁶

Tanto oltranzosa, ad ogni modo, *La Lupa* che divenne subito un faro, un'icona, un emblema per i veristi e per tutti quelli che ne intuirono l'eccezionale potenza espressiva. Certo, si assiste, nella letteratura italiana coeva, a una vera e propria fioritura di figure rilevate di donne eccentriche, "diverse" che potrebbero pure risalire a comuni archetipi scapigliati (se non si vuole pensare alla «Signora» di Monza o alla Pisana o ai prototipi della letteratura classica), ma che dal fuoco della Lupa si direbbero almeno sfiorate.

Enrico Onufrio, per esempio, che la novella conosceva perfettamente per avere recensito, all'uscita, con adulta convinzione, *Vita dei campi*,¹⁷ utilizza il termine *lupa*, per caratterizzare, in una similitudine animalesca, la voracità sessuale di Sahagianma nel capitolo V (decima puntata) dell'*Adultera del cielo*, pubblicata sul «Capitan Fracassa» tra il sette e il ventitré ottobre del 1882: «Ella [*Sahagianma*] era avida d'amore, e ne voleva assaporare tutte le ebbrezze, rabbiosamente, come una *lupa* dalle fauci ingorde [*il corsivo è mio*]». La stessa

¹⁶ A. ASOR ROSA, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, in AA.VV., *Il caso Verga*, a cura di Asor Rosa, Palermo, Palumbo, 1972, pp. 9-85, opportunamente sottolinea la caratura quasi novecentesca, pre-decadente della novella, ma non convince quando dipinge la Lupa come una «super-donna della vitalità popolare», con accentuati connotati predannunziani: la novella si proietta, certamente, oltre gli steccati del naturalismo e del bozzettismo ottocentesco (come altre del Verga: si pensi almeno a *Jeli il pastore* e a *Rosso Malpelo*, egregiamente studiate dal critico), ma nulla concede, invero, nella sua scandalosa profondità-alterità, all'estetismo, cioè all'amore solo sensuale della *vita di superficie*, che è il fulcro di ogni estetismo; G. MAZZACURATI, *Scrittura e ideologia in Verga...*, pp. 142-175, legge la più carnale delle figure verghiane in termini di trascrizione in chiave realistica di un mito ancestrale, parlando di «materializzazione» (!) della stessa: l'unica prova linguistica addotta (la variante *vagabondare/errare*) non è peraltro di quelle che si impongono come incontrovertibili. Sono i segni, invero, dei condizionamenti, forse inevitabili, del gusto e della cultura del tempo, che rendono tuttavia superate alcune posizioni che apparivano, trent'anni fa, d'avanguardia. E vien fatto di chiedersi se sia davvero «acriticamente apologetica» (come vuole Mazzacurati) la «traccia» di Capuana, che le stimmate del genio *umilmente*, apprezzava, o se non siano, al contrario, viziati dai teoremi, all'epoca abituali, dell'ideologia i giudizi degli studiosi qui ricordati.

¹⁷ La recensione – dal titolo *La Vita dei campi* – fu pubblicata sul «Capitan Fracassa» del 14 settembre 1880: Onufrio curava opportunamente di evidenziare la fondamentale natura antiarcadica della raccolta e gli innovativi metodi di lavoro del Verga.

sulfurea, emarginata Marta, che compare nella novella omonima della raccolta *La spugna d'Apelle*, pubblicata dal giovanissimo scrittore palermitano nello stesso anno, pare debba qualcosa al modello verghiano.

Parimenti riconducibile al modello della *Lupa*, ma con un eccesso di moralismo antifemminista, estraneo a Verga, si direbbe la figura di Rosalia Perricone, la donna sensuale e sfrenata che travolge e porta alla rovina Michela Mangogna nella *Morale dell'istinto*, una delle *Storielle siciliane* di Emanuele Navarro della Miraglia, pubblicate nel 1885:

Nessuna donna sapeva, meglio di lei, render varia la monotonia del piacere. Ella si dava intera, senza riserbi, e nondimeno riusciva sempre a farsi desiderare. Il godimento, con lei, non soffriva limiti; dopo averli oltrepassato tutti, ella lasciava indovinare, al di là, qualche altra cosa ancora.¹⁸

Ma la scandalosa bellezza della *Lupa*, la sua carica eversiva nei confronti di forme letterarie scontate e di modi di vita tradizionali, trova poi conferma indiretta nelle versioni successive, magari "spinte" ma alla fine conformistiche, della popolana luciferina, rinvenibile nei «bizantini» estetizzanti di *fine Ottocento*, o nelle successive rappresentazioni moralistiche della siciliana casta e morigerata, cara agli «spiritualisti» dell'epoca. Parrebbe, in altri termini, che la pubblicazione della *Lupa*, mentre esercitava una funzione liberatoria sulla creatività degli artisti e nell'immaginario collettivo, spingeva altri a smorzarne gli effetti *progressivi*, relegando lo sfrenarsi della sessualità femminile nell'ambito ristretto del brigantaggio (è il caso del «bizantino» Cesareo), o contrapponendo alle madri-lupe le madri "sante" (è il caso dello «spiritualista» Boner): è questo, peraltro, il modo ricorrente in cui il sistema letterario-politico-sociale "si difende", di norma, dalle aggressioni che ne insidiano la stabilità.

Si pensi alla Leonessa (soprannome ancora ferino), la donna-capo dei briganti, che, nei boschi di Bordonaro, concupisce un giovinetto, nella novella omonima delle *Avventure eroiche e galanti* del giovane, «libertino» Giovanni Alfredo Cesareo, pubblicate a Torino, da Triverio nel 1887: la sua voracità sessuale, tanto sfrenata quanto liberamente espressa sulla pagina, non scandalizza però nessuno, dacché semmai conferma, secondo postulati demologici molto diffusi, che la voracità sessuale è compatibile solo con una "poco di buono", una brigantessa, una delinquente. Quanto dire che

¹⁸ E. NAVARRO DELLA MIRAGLIA, *Storielle siciliane*, Introduzione di N. Tedesco, Palermo, Sellerio, 1992, p. 69.

liberando la sessualità della Leonessa, Cesareo ristabiliva in realtà l'ordine infranto da Verga:

Allora la sua natura selvaggia scoppiava d'un tratto: se lo prendeva tra le braccia; se lo premeva su 'l seno; se lo cacciava tra le gonne come un agnello, mettendo bramiti quasi di belva in amore, E, sazia alla fine, con le labbra aride e dilatate, con qualche singhiozzo che le saliva ancora dal petto, chiudeva gli occhi, e gli s'abbandonava a' piedi, morente.¹⁹

O si pensi ancora, sul versante degli «spiritualisti», a Donna Lia, madre esemplare di Peppinella, in *San Francesco di Paola*, la novella d'apertura della raccolta *Sul Bosforo d'Italia* di Edoardo Giacomo Boner del 1899: una santa donna che espia, dolorosamente, la colpa del figlio, dedicandosi interamente alla figlia infelice e ammalata. Degno di considerazione il fatto che il suo ritratto sia speculare, sul piano fisico, e antitetico, sul piano morale, a quello della Lupa di Verga:

Era una donna sulla cinquantina, alta, magra, bruna; i capelli già più bianchi che neri, gli occhi cerchiati di livido, e su tutto il volto, fra ruga e ruga, una lotta ostinata del corpo con lo spirito, quello stanco e abbattuto, questo vigile e imperioso.²⁰

Quei tre aggettivi («alta, magra, bruna») l'autore implicito di *San Francesco da Paola* ha mutuato direttamente dall'autore implicito della *Lupa* («Era alta, magra, aveva solo un seno fermo e vigoroso da bruna»). E la mutuazione non pare essere casuale.

Quanto dire peraltro che tra il 1880, anno della entusiastica recensione di Capuana, e il 1899, anno di pubblicazione del *Bosforo* di Boner, si passò, in Sicilia, dall'esaltazione al rifiuto implicito di una delle espressioni più ardite di quel grandioso e fulmineo movimento culturale e letterario, che fu, in effetti, il Verismo.

Ma è tempo di esaminare la seconda *tranche* del viaggio testuale: quella teatrale, non meno stimolante, invero, di quella narrativa.

Si può agevolmente presumere che il Verga, nel trasferire il testo dall'uno all'altro genere, mirasse a conservare i tre nuclei tragici su cui la novella mirabilmente si regge: a) la travolgente passione della gnà Pina per Nanni e il sentimento di attrazione-repulsione provato dal giovane nei suoi

¹⁹ G.A. CESAREO, *Avventure e eroiche e galanti*, a cura di G. Rando, Messina, Intilla Editore, 2004, p.74.

²⁰ E.G. BONER, *Sul Bosforo d'Italia*, a cura di G. Rando, Messina, EDAS, 2003, p. 16.

confronti; b) il conflitto della gnà Pina con l'ambiente (i contadini) e con la figlia; c) il dissidio di Nanni tra l'attrazione sessuale della suocera e l'amore della moglie e dei figli. È altresì ipotizzabile che cercasse, tra tutte quelle possibili, una strutturazione atta a conservare sulla scena, nelle forme frontali, dirette, tipiche del teatro verista, e in surroga alle geniali *ellissi* del testo narrativo, la forte concatenazione degli eventi e la loro crescente tensione verso il delittuoso finale.

Certo è che egli optò per la divisione dell'opera in due atti, rispettivamente di nove e di dieci scene: il primo, destinato alla rappresentazione dei fatti che precedono le nozze tra Nanni e Mara (l'innamoramento della Lupa, la sua sfrontata dichiarazione a Nanni, il "patto" nuziale, il primo rapporto sessuale tra gli amanti); il secondo, imbastito sulla rappresentazione dei fatti accaduti alcuni anni dopo: cioè il ravvedimento di Nanni e la recuperata *pax familiaris*; l'inatteso ritorno della Lupa; lo scontro con la figlia; la sua morte per mano dell'amante.

Sono poche, invero, le "riprese" lessicali del testo narrativo in quello teatrale: il «cantuccio» che la gnà Pina si riserva nella casa degli sposi per dormire; «l'abitino» per gli scongiuri che Nanni esibisce; il voto e la malattia di Nanni («non volevano neppure portarmi il viatico»); il dialogo tra Mara (già Maricchia) e Pina nella scena V dell'atto II, che riproduce esattamente tre battute e un epiteto ingiurioso («scellerata») della novella:²¹

La Lupa '80

Maricchia piangeva notte e giorno, e alla madre le piantava in faccia gli occhi ardenti di lagrime e di gelosia, come una lupacchiotta anch'essa, quando la vedeva tornare da' campi pallida e muta ogni volta. – Scellerata! le diceva. Mamma scellerata!

- Taci!

- Ladra! Ladra!

- Taci! (p.87)

La Lupa '96

PINA (*Investendola, bieca e con voce sorda*): Schiacciarmi la testa colle tue mani allora... giacché sono io la vipera!... Andrai dal confessore poi... anche tu!

MARA: Scomunicata! scomunicata che siete!

PINA: Taci!

MARA: Ladra! Ladra!

PINA: Taci!

MARA: Ladra! Venite qui a rubarmi la mia pace! Madre scellerata! (p. 88)

²¹ Si rinvia a G. VERGA, *La Lupa. Scene drammatiche in due atti*, in ID., *La Lupa e altre novelle...*, pp. 61-93.

Laddove sono numerose e relevantissime le innovazioni del testo teatrale rispetto alla matrice narrativa. Se l'ambientazione, nella novella, era genericamente siciliana ed in particolare etnea, ora la località in cui si svolgono gli eventi viene definita con precisione veristica nella didascalia iniziale: «Nel contado di Modica». Il primo rapporto amoroso tra la suocera e il genero avviene prima delle nozze di Nanni e di Mara. Il pentimento di Nanni, il ritorno della Lupa, lo scontro di questa con Mara, e l'azione omicida di Nanni si succedono contestualmente, in perfetta unità di tempo, nella casa che la Lupa ha regalato agli sposi (e non nell'«aia» della novella).

Ma l'azione di regia che presiede a tali cambiamenti è patente: il testo teatrale drammatizza infatti i due momenti cruciali della vicenda, concentrando attorno ad essi i fatti e saltando tutte le possibili mediazioni: nel primo atto, l'innamoramento della Lupa e le strategie da lei adottate per carpire l'«oggetto del desiderio»; nel secondo atto, il pentimento di Nanni, il ritorno, la tentazione e la morte della Lupa. Quanto dire che lo stesso criterio *abrasivo* adottato nella novella presiede alla strutturazione del dramma: in quella, l'ellissi delle sequenze pleonastiche; in questa, l'ellissi delle scene superflue e la rappresentazione focalizzata sui due poli (da sempre) della vita: l'amore e la morte, che costituiscono l'alfa e l'omega, nonché l'antitesi fondamentale, dell'esistenza. E non v'ha dubbio che il dramma, pur concedendo, soprattutto nel primo atto, secondo gli statuti della poetica verista, qualcosa di troppo al folklore, conservi, con la *fabula*, anche l'andatura accelerata della novella matrice. Talché la messa in scena del racconto parrebbe configurarsi come una tipica forma di transcodificazione parzialmente innovativa: il passaggio dal codice narrativo-descrittivo-dialogico della novella (pure ripreso, secondo norma, nelle dense didascalie, oltre che nei pochi *loci* suddetti) a quello dialogico del teatro produce, difatti, pochi scarti notevoli, nella *sostanza* del contenuto.

Quello che tuttavia si perde nel dramma è il carattere simbolico della Lupa, che nella novella abbiamo visto giganteggiare come emblema, magari malefico, della femminilità e della sessualità sfrenata. Infatti, la Lupa del dramma, ancorché scandalosa come suocera innamorata del genero, ha tuttavia perso, sulle tavole del palco e davanti agli scenari finti del teatro ottocentesco, tutti i prepotenti *connotati simbolici* che ne avevano fatto una delle figure più rilevate della novellistica italiana: ella è ora, *realisticamente*, una donna non più giovane, divorata dalla fame insaziabile di sesso, ma affatto consapevole della sua degradazione morale («Che fastidi potreste avere con me?... Sapete quella che sono!...»), epperò schiacciata da forti tendenze autodistruttive e, alla fine, pateticamente rassegnata al suo destino (nella scena nona dell'atto secondo, dice a Janu: «Sapete il calcio dell'asino, vossignorìa?»)

Mi danno il calcio dell'asino, ora che sono povera e pazza»): del tutto priva, senza dubbio veruno, dell'aura mitica di forte, insaziabile «femmina» mediterranea che l'aveva per un attimo circonfusa nella novella matrice,

Pina appare, invero, nel dramma, una Lupa dolente, quasi cristianizzata, cioè pienamente avvertita del suo peccato, ma incapace di liberarsene e tendenzialmente suicida. Si rilegga la parte finale del primo atto:

NANNI: No!... no, gnà Pina!... Andiamo dritto all'inferno adesso!... (*Si ode stridere in alto la civetta.*) Sentite la civetta!
(*Imprecando col pugno rivolto al cielo.*)

Su te il malaugurio bestiaccia!

PINA: Su me! Sono io la maledetta! Non me ne importa, ormai! L'inferno l'ho avuto qui! L'ho pagato prima il male che fo!

NANNI (*vinto, colle gambe molli, la faccia stravolta, senza aver più la forza di resisterele*): Ah, maledetto Giuda!...

PINA (*tirandoselo dietro pel braccio, a capo chino, torva come una vera lupa*): Taci!... Non bestemmiare adesso! (pp.78-79)

Essa fa da *pendant* con la chiusa del secondo atto (e del dramma), nella quale la coscienza della colpa e l'istinto suicida trovano il loro tragico compimento:

PINA (*guardandolo fisso, in tono di amarezza disperata*): Non ti basta l'animo, no! Sei buono soltanto a far impazzire gli altri, tu! Ma a toglierti dalle pene con un colpo solo non ti basta l'animo!

NANNI: Maledetta!... tutta quanta!...

PINA: Sì, ti pare che non lo sappia? Le madri come me andrebbero bruciate vive!... Dovrebbero mangiarcele i cani, le madri come me!... E tu pure che mi tieni nell'inferno!... pei capelli!... come una pazza!... Hai un bell'andare a confessarti!... Il diavolo ci ha legati insieme!

NANNI (*brandendo una scure, furioso*): Ah!... Lo rompo io il legame!

PINA (*voltandosi verso di lui, col petto nudo, come a sfidarlo*): Finiscila! Via! colle tue mani!

NANNI (*la spinge sotto la tettoia, con gli occhi pazzi d'ira e di orrore, la scure omicida in alto, urlando con la schiuma alla bocca*): Ah!... ah!... Il diavolo siete?

(*Cala la tela.*)

La Lupa non ha più «le mani piene di manipoli di papaveri rossi» e non *si mangia* Nanni «con gli occhi neri». Nemmeno dice più temeraria, come una dea guerriera: «Ammazzami [...], ché non me ne importa; ma senza di te non voglio starci». È pure scomparsa, nella sfrontata dichiarazione

d'amore della Lupa a Nanni («Voglio te»), la delicata similitudine agreste che l'accompagna e la precede nella novella: «– Te voglio! Te che sei bello come il sole, e dolce come il miele. Voglio te!»

E viene fatto di chiedersi se tali notevolissime varianti siano solo tecniche cioè obbligate dal genere drammatico adottato (soltanto un narratore esterno, e letteratissimo, poteva vedere, invero, nella novella «le mani piene di manipoli di papaveri rossi»; laddove sarebbe suonata scopertamente letteraria la suddetta similitudine agreste in bocca a una contadina, nella finzione realistica del teatro), o anche a un ripensamento ideologico: una madre snaturata, consapevole del suo peccato e tendenzialmente suicida, avrebbe mai potuto dire «senza di te non voglio starci?»

Pare, ad ogni modo, più ottocentesco il dramma della novella, che è già tutta proiettata – ha ragione Asor Rosa – nel Novecento. Ma forse non sapremo mai se il cambiamento sia da spiegare con le valenze obbligate del genere teatrale o con un ripensamento ideologico dell'autore.

Certo, nel 1896 il verismo-positivismo attraversava la fase del tramonto: già Pirandello e D'Annunzio nel 1893 ne avevano registrato la fine. Verga aveva abbandonato, pressoché definitivamente Milano. La reazione spiritualistica si faceva sentire in ogni dove. La storia d'Italia – Crispi *consule* – prendeva strade decisamente regressive.

Difatti, benché deprivata della sua carica eversiva e simbolica, la *Lupa* della scena, pur riscuotendo un parziale successo di pubblico, con significativi consensi da parte dei critici più avveduti,²² scandalizzava i benpensanti. Di questi si faceva portavoce Adolfo Orvieto sul «Marzocco» del 17 maggio 1896, evidenziando nel suo giudizio, in apparenza moderato, il preconconcetto moralistico dell'abiezione di Pina («questa isterica, insaziata e insaziabile è un personaggio abietto e terribile») e la preoccupazione *igienista* di tutti i censori più o meno severi: «In conclusione [...] troppa esposizione più o meno verista di *panni sporchi*» (il corsivo è mio). Lo stesso Ugo Ojetti, ritornando a più riprese sull'argomento, ribadiva, nella stessa rivista, il giudizio negativo del Direttore (Adolfo era succeduto nella carica al fratello Angiolo nel 1901), insistendo su «ferocie primitive»; «motti concisi come una bestemmia»; «curiosità malsana»; «Nessun sentimento [...], nessun pensiero».²³

²² Si veda, in ispecie, la bella recensione di *Leporello*, pubblicata sull'«Illustrazione Italiana» del 2 febbraio 1886.

²³ U. OJETTI, *Il teatro di Giovanni Verga*, «Il Marzocco», 13 dicembre 1896. Il critico ritornò sull'argomento nei due numeri del «Marzocco»: il 20 e il 27 dicembre dello stesso anno.

E si giunge alla terza epifania della *Lupa*: l'omonima «tragedia lirica» di G. Verga e F. De Roberto, pubblicata a Palermo, nel 1919, presso le Officine Tipografiche Barravecchia & Balestrini, e rappresentata nel 1932 a Noto.

Pare scontato che Verga abbia affidato all'amico De Roberto il compito di adattare il testo del dramma alle esigenze dell'opera lirica, ma non v'ha dubbio che nulla avrebbe fatto De Roberto senza il consenso e la collaborazione dell'autore²¹.

Anche in questa terza *Lupa* si registrano, accanto a delle precise *conferme* o *costanti* tematiche e stilistiche, alcune notevoli *varianti* rispetto alla matrice drammatica. E forse, anche in questo caso, non sapremo mai se tali *varianti* abbiano una motivazione solo tecnica o anche ideologica.

È certo tuttavia che il criterio fondamentale cui l'autore – singolo o bino che fosse – si attenne per consentire un agevole traghettamento della *Lupa* dal parlato del dramma, al cantato dell'opera lirica, o se si vuole, dal codice dialogico del dramma al codice dialogico-melico dell'opera, fu, *in primis*, quello della *versificazione* del testo (criterio deprecato, fino ad allora, da Giovanni Verga, che dal compor versi si era sempre guardato): il librettista ritenne, infatti, di dover trasformare in cantabili versi (i settenari e gli endecasillabi della tragedia alfieriana, ma anche quelli, agili, della rimeria

²¹ La prassi abituale di Verga di affidare alle cure dell'amico Fritz la trascodificazione di sue opere è confermata – se ce ne fosse bisogno – da una lettera del 30 marzo 1915 a Dina di Sordevolo (in G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Ciranna, 1971, pp. 422-423) in cui il catanese comunica alla contessa che De Roberto tradurrà l'argomento della *Lupa* per il cinematografo. La versione melodrammatica della *Lupa* dovette precedere, notevolmente, la stampa della stessa, se già in una lettera del 25 giugno 1895 Verga comunica al «Carissimo Federico» che Puccini «non farà mai nulla per la *Lupa*» (cfr. Verga, *De Roberto. Capuana. Celebrazioni bicentinarie della Biblioteca Universitaria di Catania*, a cura di A. Ciavarella, Catania, Società S. Paolo, 1955, p. 29), e, più di un decennio dopo, in una lettera del 2 novembre 1906, gliene prospetta l'affidamento a Mascagni (cfr. *Carteggio inedito Verga-De Roberto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, in «Galleria», 31[1981], 3, pp. 6-7). L'interesse degli «autori» per la «tragedia lirica» è esplicitato in altre lettere in cui Verga ragguaglia l'amico sulle difficili tappe di quel percorso; si veda, in specie, quella del 1° gennaio 1913 (*Carteggio inedito...*, pp. 13-14), con le notizie sulle difficoltà incontrate dal «buon maestro Tasca» presso gli editori musicali. La storia del testo della «tragedia lirica» in oggetto esula, tuttavia, anche per ragioni di tempo e di spazio, dai miei interessi immediati. Auspico, però, che altri si addentri nel ginepraio delle lettere di De Roberto a Verga e di Verga a De Roberto, per ricostruire esattamente, com'è doveroso, la storia di questo testo ancipite, se non quadrumane, che, ad ogni buon conto, dice già molto di sé (come tutti i testi poetici): lo stile non mente.

arcadica) il dialogato del dramma verista, conservando la stessa scansione in due atti, la stessa sequela degli eventi e, talora, le stesse didascalie. Un'ulteriore innovazione, probabilmente imposta dalla necessità di adeguare il testo ai codici "alti" della «tragedia», fu introdotta sul piano propriamente lessicale, dacché venne ad essere drasticamente ridotta la componente mimetica del linguaggio – il siciliano italianizzato –, del tutto pervasiva nella novella matrice e nel dramma verista: scompaiono difatti i proverbi e, con essi, molte colorite espressioni popolari, che caratterizzavano il parlato del dramma: basti pensare che non si trovano più, nell'opera lirica, locuzioni del tipo: «Sono come un cane... un cane senza padrone...» (p. 84); «Ho visto la morte con gli occhi, vi dico» (p. 85); «C'è che mi danno il calcio dell'asino adesso, lei e suo marito!...» (p. 88); «Gli mangio il pane a tradimento, ora! Il sangue mi mangiate!» (*ibid.*). E non c'è dubbio che una tale singolarissima forma di *transcodificazione* meriti di essere finalmente descritta.

Va detto innanzitutto che il numero delle scene complessive (diciannove) resta inalterato nell'opera lirica, benché la scansione delle scene in ciascuno dei due atti risulti modificata – otto scene nel primo atto e undici nel secondo – rispetto al dramma, dove il primo atto conteneva nove scene e il secondo dieci. Vi è stata, in altri termini, una redistribuzione della materia teatrale: nel primo atto, dopo le prime tre scene, pressoché immutate nei due testi, la scena quarta accorpa la quarta, la quinta e la prima parte della sesta del dramma; la quinta corrisponde alla parte finale della sesta del dramma, la sesta corrisponde alla settima, la settima all'ottava, l'ottava alla nona; laddove, nel secondo atto, restando pressoché immutate le prime sei scene, la settima si sdoppia in due scene (settima e ottava), spingendo in avanti di una unità le seguenti fino a farle diventare undici. Nel primo atto si assiste, insomma, alla compressione di due scene e mezza in una sola; nel secondo, al contrario, allo suddivisione in due di una singola scena.

I versi sono perlopiù legati dalla rima (anche la facilissima rima baciata), ma appaiono anche sciolti dagli obblighi della rima: sono rimati i testi dei racconti o delle canzoni, già presenti nel dramma o aggiunti nell'opera lirica, ma anche, senza un preciso criterio, alcuni godibili interventi.

Si veda come si trasforma nell'opera il racconto della Maga fatto da Filomena, ad apertura del sipario, nella prima scena del primo atto:²⁵

²⁵ Si rimanda a G. VERGA - F. DE ROBERTO, *La Lupa. Tragedia lirica...*

La Lupa 1896

FILOMENA: La Maga dunque se ne stava nel palazzo incantato, tutto d'oro e di pietre preziose, e come passava un viandante s'affacciava alla finestra per tirarlo in peccato mortale. Giovani e vecchi, vi cascavan tutti!... religiosi anche, e servi di Dio!...

BRUNO (*ridendo*): Bene, bene!

FILOMENA: Voi che cosa avreste fatto? Se vi ho detto che era una Maga!... e di vecchia si faceva giovane!... bianca e rossa come una ragazza di quindici anni!... con due occhi in fronte che erano due stelle!...

MALERBA (*gbignando*): Bene, bene, ditemi dove sta di casa!

FILOMENA: Dove sta? All'inferno! E volete sapere che ne faceva di quei poveri disgraziati poi? Con un colpo di bacchetta, puff! Li mutava in asini o in maiali, con rispetto parlando. Finché un santo eremita, che venne a saperlo disse: Qui bisogna che vada io, se no finisce il mondo...(pp. 63-64)

La Lupa 1919

FILOMENA

- Sopra la cima di monte Rosato c'era un palazzo tutto sflogorante d'oro e d'argento fine e d'adamante, di mano della Maga fabbricato.

Splendida come cosa in sogno apparsa, vaga come l'amore, essa cantava:

"Vieni! Ama! Godi!..." E notte e di chiama-
[mava

a sé la gente. Spasimata ed arsa accorrevva la gente, e nel peccato d'amor cadeva...

NELI

(*ridendo*)

- Bel cader!

MALERBA

(*c.s.*)

- Bel peccar!

FILOMENA

(*seccata*)

- Ma tacete
Non sapete

ch'era figlia del demonio;
che gli amanti
deliranti
trasformava in bestie immonde,
serpi, rospi...

NELI

(*ridendo*)

- Ah, no!

MALERBA

(*c.s.*)

- Oibò!

LE DONNE

- Opra mala d'incantesimo!

FILOMENA

- Ma finalmente un pio vecchio
[eremita
pensò che il mondo andava in
[perdizione

se a romper l'opra della fatagione
ei non correva... e andò...(pp. 6-7)

Pur considerando che il testo della «tragedia lirica», privato della musica che lo accompagna, è solo parzialmente responsabile del senso complessivo e della sua reale valenza estetica, non si può non rilevare che l'andamento fiabesco, ma tuttavia crudo, popolareesco («Giovani e vecchi, vi cascavan tutt'il... religiosi anche, e servi di Dio!...») del dialogato del dramma ha ceduto il posto a un metro che non disdegna, soprattutto nella strofe di quaternari e ottonari, il ritmo assai cantabile, della canzonetta arcadica, con un'intonazione civettuola («Ma tacete/non sapete») che pare rimarcare antichi moduli mozartiani. Se ne ha una ulteriore conferma nella parte seguente della scena, assai godibile invero:

NELI
(*ridendo*)

- A provar?

MALERBA
(*c.s.*)

- A peccar?

FILOMENA
(*corruciata*)

- Basta! Lasciamo stare, giacché non mi credete.

NELI

- Ma sono storie!

FILOMENA
(*scandalizzata*)

- Storie? Sarà come volete;
accadevan, però...

BRUNO
(*incredulo*)

- Quando la luna
calava in fondo al pozzo...

GRAZIA
(*con gli occhi al cielo*)

- Com'è bella
stasera!

BRUNO

(*con galanteria e cercando di abbracciar Grazia*)

- Men di voi!

GRAZIA

(*respingendolo*)

- Giù quelle mani!

MALERBA

(*ridendo*)

- La storia della Maga
gli ha messo il pizzicore.

Facciamo quattro salti

(*accennando a Nunzio di suonare lo zufolo*)

Su, Nunzio, per favore!...

NELI

(*invitando a ballare*)

- Ehi, ragazze! No? Smorfie?

MALERBA

- La Pina benedetta,
che inviti non aspetta!

NELI

(*chiamando ad alta voce*)

- O Pina! Pina! Che fate lì?...

Qui, Pina bella: qui!...(pp. 7-8)

Ma la «tragedia lirica» utilizza perfettamente anche il registro elegiaco, lungo cui si snoda, in ispecie, nel primo atto, la parte di Mara («Non con voi

me la piglio/ma con la sventura mia!» obietta la fanciulla a Nanni nella scena IV, mentre invoca «*piangendo*» la madre, che, nella scena VII, l'afferra «*pei capelli*» e la insulta: «Ah! mamma! Mamma mia!...»), e quello, decisamente tragico, passionale, sopra le righe, che scandisce la catastrofica passione della Lupa per il genero. Talché si direbbe che sulla felice alternanza-combinazione dei tre suddetti registri armonicamente si sorregge la versione finale della *Lupa*, quale è stata immaginata da De Roberto, per le scene del teatro lirico (e cresce, invero, il desiderio di verificare se e quanto la musica del Tasca abbia saputo secondare tale triplice caratura stilistica dell'opera)²⁶.

La passione di Pina trova invero accenti nuovi, ma molto persuasivi, nell'opera:

PINA

- Ciò che a far m'obbligate
voi lo vedete, allor?
Voi che un coltello in man m'avete messo
Perché strappare mi dovessi il cor?

NANNI

- Non piangete così... Perder la testa
mi fate... Pina!...

PINA

(amaramente)

- Come il cocodrillo
fate ora voi!

NANNI

(abbracciandola)

- Basta! Vi prego...

PINA

(respingendolo vivamente e cambiando tutt'ad un tratto viso e voce)

- No!

Lasciatemi! ... Non voglio!... Scellerato!...
Mi vuoi far impazzar?

NANNI

(guardandola negli occhi, pallido)

- O perché?... Che c'è stato?

PINA

(afferrandolo per le mani, con violenza)

- Non vedi che son pazza?
Pazza per te?.. di te?...(pp. 31-32)

L'attimo di turbamento e il subitaneo rifiuto della Lupa («Lasciatemi! ...

²⁶ Pierantonio Tasca (Noto, 1804-1934) fu interprete in Italia della corrente wagneriano-belliniana: la ricostruzione della sua laboriosa partitura della *Lupa* è in G. RAYA, *Vita di Verga*, Roma, Herder, p. 550 e 75. Il fatto che l'opera non sia stata più portata in scena, dopo l'esordio del 1932 a Noto, potrebbe attestare il fallimento delle intenzioni del librettista.

Non voglio!... Scellerato!...»),²⁷ nonché l'accorata interrogativa («Non vedi che son pazza?») e la reiterazione della stessa con il doppio complemento («Pazza per te?... di te?») sono innovazioni da ascrivere ai livelli sublimi del bello artistico. E non si può fare a meno di interrogarsi sulla paternità effettiva di tali varianti: De Roberto? De Roberto e Verga?

Si veda anche la mesta chiusa del primo atto con il ritorno di Nanni «*stravolto e pallido, come fuggendo*», dopo il primo peccaminoso amplesso, e con l'aggiunta del «*canto di Neli triste nell'ora tragica*»

NELI

(*da lontano*)

«specchio degli occhi miei, trionfo d'oro
luccichi cento miglia da lontano,
tu solo hai da venirci quando muoio,
lascio la vita mia nelle tue mani!»

(*Cala lentamente la tela.*)

Ma cambiamenti altrettanto – se non più – perspicui si registrano nel secondo atto, il quale, pur ricalcando la trama e lo sviluppo del precedente testo drammatico, acquista di fatto una sua originale fisionomia stilistica.

Le prime due scene del secondo atto ripetono, per filo e per segno, quelle del dramma, ma vi si accentua, in virtù di lievi varianti espuntive e/o aggiuntive, l'originario colorito gioioso-elegiaco dell'amore coniugale, tra Mara e Nanni, in occasione della festa del venerdì santo e della processione imminente, cui parteciperà il figlioletto Pino (già Agrippino), vestito da angioletto: si direbbe che la rastremazione lessicale e sintattica, imposta dalle esigenze metriche, abbia comportato una drastica riduzione delle ridondanze tipiche del parlato, imponendo una maggiore precisione al dettato nel suo complesso.

La Lupa '96

MARA: Sentiamo, che gli avete detto al confessore?

NANNI: Ah!... allora mi confesso con te adesso...

MARA (*come sopra*): Non me lo potete dire, sentiamo?

NANNI (*tornando ad abbracciarla*): Basta, ti voglio bene, e te lo meriti. (p. 80)

La Lupa 1919

²⁷ Nel dramma la battuta di Pina era molto meno esplicita: «No!... Lasciatemi!... Fate come il coccodrillo adesso!...»

MARA

(sorridente affettuosamente)

È questa

la penitenza che vi diede il prete?

NANNI

(sorridente a fior di labbra)

- Ho da ridire a te la confessione?

MARA

(come sopra)

- Sentiamo un po'...

NANNI

- Ti voglio bene. (p. 35)

Allo stesso modo, capita che una minuta variante aggiuntiva conferisca maggiore nitore al parlato del dramma:

La Lupa '96

MARA: NO, non andate in collera.

(sorridendogli amorevolmente)

Vedete che mi confesso io stessa con voi? Prima ero io che non vi volevo... Sapete... m'ero messa in testa... una brutta cosa!...

(con impeto di tenerezza e con le lagrime agli occhi)

Ma ora no! Ora siete il padre dei miei figli!... Siete il padrone!... tutto!...

No, basta, non ne parliamo più. Ora il Signore mi ha fatto la grazia! (p. 81)

La Lupa 1919

MARA

(vivamente e con una carezza nella voce)

- Non v'irritate!... Io stessa a voi

mi confesso, vedete... Io non vi volli,

prima, quando pensavo

a certe cose... a tante cose folli...

Ora non più, che dei figlioli miei

siete il padre, or che siete

il mio padrone.. tutto mio!... Dovrei

starvi innanzi in ginocchio... (p. 36)

A nessuno sfugge, invero, quanto sia efficace la variante «quando pensavo/a certe cose... a tante cose folli» e quanto maggiore forza espressiva possieda la variante «tutto mio!» rispetto al generico «tutto!» della precedente lezione dialogata: l'aggiunta finale, poi («Dovrei starvi innanzi in ginoc-

chioso»), riesce quanto mai espressiva.

La scena terza, modellata pressoché interamente sul testo del dramma, mostra però una variante espuntiva e una variante aggiuntiva, che possono essere indicative delle scelte imposte dal nuovo genere. Viene cassata, difatti, nella parte di Pina (che giunge – inattesa – a casa, mentre fervono i preparativi per la processione), la bella e realistica notazione della donna sulla vigna:

NANNI: E la vigna?

PINA (*facendosi animo, quasi incoraggiata da una buona parola*): Bene! bene! Anzi comincia a mettere i tralci... Dei bei tralci lunghi così!... Bene, ho detto, giacché non ci pensano loro al podere, andiamo a portargli la buona notizia. (p. 83)

L'espunzione riduce in effetti il tasso di mimesi linguistica («Dei bei tralci lunghi così!»), e comunque di colorito veristico, nell'opera lirica. Né l'espunzione può essere stata inavvertita: fra tutte le possibili opzioni, gli autori l'hanno ritenuta, evidentemente, meno traumatica.

Nella direzione della cantabilità, da assicurare all'opera lirica, va invece l'aggiunta della canzone popolare che Neli uscendo va «*canterellando in tono canzonatorio*»:

- Foglia di fico:
è ver che amore nuovo trova luogo,
ma non si scorda mai l'amore antico! (p. 44)

Pretendere, d'altra parte, un maggiore ossequio alla poetica del Verismo, in un'opera lirica, redatta nel 1919 (quando il Verismo era già stato decisamente obliterato nella coscienza degli scrittori e degli spettatori), sarebbe, forse, segno di scarso ... realismo.

Le scene IV, V, VI, si possono considerare la trasposizione fedele delle corrispondenti scene del dramma, secondo il criterio compositivo collaudato: riduzione del parlato e di particolari tratti realistici; aggiunta, in surrogato, di notazioni, immagini, canzoni che incrementano la tensione drammatica del testo, senza rinunciare ai canoni della cantabilità. Al centro, c'è lo scontro tra la figlia – una Mara piangente e disperata – e la madre – una Lupa patetica, come quella del dramma, ma viepiù umana.

Nella scena V un inedito scambio di battute tra Mara e Pina aggiunge pathos all'atroce conflitto che divide le due donne:

PINA
(*colpita*)

- Vedi?
La vipera sei tu!
Sei vera figlia della lupa, tu!

MARA

(*accesa e sconvolta*)

- Sì, figlia della lupa!...

[...]

PINA

(*torva*)

- Prendi la scure, spaccami la testa
nel sonno, se non puoi quando son desta! (p. 51)

Nella scena VI, quasi ad accentuare il contrasto tra le due disgraziate rivali, una battuta che nel testo drammatico era attribuita per intero a Pina, viene suddivisa in due battute, affidate a ciascuna delle due contendenti:

La Lupa '96

PINA: Mi danno il calcio dell'asino!... dopo avermi preso la roba e tutto!...Gli mangio il pane a tradimento, ora!... Il sangue mi mangiate! (p. 88)

La Lupa 1919

PINA

(*amaramente*)

- C'è che le mangio il pane a tradimento!

MARA

(*irata*)

- Altro che il pane!... Mi bevete il sangue
vivo!...(pp. 52-53)

L'intenzione di stemperare-esaltare la tensione tragica attraverso l'inserimento, nell'azione scenica, di registri comici e popolari spiega poi l'inserimento, nella scena VII, del coro dei monelli e del loro alterco con Bruno e Filomena, mentre matura il dissidio fra Mara e Nanni:

MALERBA

(*sgbignazzando e dandosi da fare anche lui per calmare Nanni*)

- Ecco la tromba!... Suona!

BRUNO

- Che siete dunque, cristiani o bestie?

I MONELLI

- Mano molle, mano molle,

San Giuseppe te l'incolla

Con la colla del pentolino

(*facendo il gesto del manrovescio*)

e patatunfete, San Martino,

Olé!...

FILOMENA

(*entrando*)

- Finitela! È uno scandalo per tutto il vicinato!

Se non altro, aspettate che il Signor sia passato.

I MONELLI

- Mano molle, mano molle...

BRUNO

(*scacciandoli*)

- Che vedete? che volete?

Fuori, su! Fuori di qui!

MARA

(*piangendo*)

- Io me ne andrò! Io debbo andar via! (pp. 54-55)

Ma tutto il prosieguo della scena fino alla battuta finale costituisce una lunga aggiunta, in cui prende l'avvio, per mezzo di due indizi assai significativi, il processo di *umanizzazione* della figura di Pina, che troverà la sua acme nella chiusa dell'opera: I) Filomena cerca, con altre donne, di aiutare la Lupa a lavarsi «*il sangue che le cola dal viso*», dopo le sberle di Vanni, e, visto ch'ella si schermisce, si schiera per un momento dalla sua parte, dicendo: «Gli vorreste baciare anche le mani?»; II) poco più oltre, una illuminante didascalia avverte che «*Pina si lascia condurre via da Filomena, docile e sottomessa*». La Lupa è ora, dunque, quasi compianta dal vicinato (e da Filomena nella fattispecie) nonché incredibilmente «*docile e sottomessa*».

Nelle scene successive (VIII-XI), l'autore, sfruttando le risorse della tecnica compositiva che conosciamo (versificazione del dialogato originario, abrasione di particolari realistici e/o di opzioni linguistiche di marca dialettale, lievi varianti espuntive e/o aggiuntive) traghetta la parte finale del dramma nella sua estrema forma melico-teatrale. Si osserva, in ispecie, una Mara, vieppiù dimessa e piangente, che rinfaccia a Vanni il suo peccato: l'elegia prende decisamente il sopravvento sulla tragedia della versione in prosa.

La Lupa '96

MARA: Non posso più starci! Me ne vo con mio figlio... povero orfanello!

NANNI (*esasperato*): Lasciatela andare, compare Janu! Lasciatela andare, ch'è meglio!

MARA (*A Nanni, piangendo, dall'uscio*): Pensateci che avete lasciato vostro figlio orfano... in mezzo alla strada ...(p. 90)

La Lupa 1919

MARA

- Me ne vo con mio figlio!

Creaturina mia

Innocente, che resti abbandonata

In mezzo ad una via!

O Vergine Maria,

Madonna Addolorata,

la vostra volontà fatta ora sia!...(p. 60)

Basta invero l'impercettibile cambiamento del destinatario della risentita *allocuzione* di Mara, che si rivolge direttamente a Nanni nel dramma e pateticamente al figlioletto, *in absentia*, nella «tragedia lirica», a incrementare notevolmente la portata elegiaca della nuova versione teatrale: a conferma, se ce ne fosse bisogno, che l'autore implicito della versificazione – un intellettuale borghese, postpositivista, esertissimo dei linguaggi – lavora di fino, gioca di fioretto.

All'approfondimento degli scandagli psicologici si accompagna, peraltro, nell'opera, la progressiva riduzione, che abbiamo già rilevato, della sua caratura realistica: si pensi all'omissione di proverbi presenti nel dramma (Scena IX, «Maritati e muli lasciali soli», p. 91), e alla cancellazione di certe colorite locuzioni popolarresche negli interventi di Pina nel testo drammatico (Scena IX: «Mi danno il calcio dell'asino, ora che son povera e pazza», p. 91).

Il testo della «tragedia» non si limita, insomma, alla mera versificazione della prosa: capita anche che innovi significativamente rispetto al dramma, per *nuances* magari impercettibili a prima vista, ma assai nette tuttavia. Il dialogo finale tra Pina e Nanni nella scena XI presenta, in specie, ardite varianti, che meritano di essere sottolineate. Pina, divenuta addirittura, per Nanni, un «anticristo», si mostra sardonica e provocante come non mai:

NANNI

- Ho paura di voi che il diavol siete!

Che siete l'anticristo!
Che qui venite apposta per tentarmi...
E ci casco...

PINA

(*sorridendo amaramente*)

- E ci caschi!

NANNI

- Volete farmi perdere la testa?

PINA

(*sorridendo sempre*)

- Ci venni per la festa:
Me la voglio godere. E voglio anch'io
mettermi in grazia

NANNI

(*furioso*)

- Voi?

PINA

(*con un sorriso provocante*)

- In paradiso andar tu solo vuoi?
Senza di me?

NANNI

(*quasi fuori di sé*)

- Tacete?

Non parlate così!

Con quegli occhi non vo che mi guardiate...

V'ammazzerei, guardate!... (p. 64)

Gli eventi che seguono, fino all'uccisione della Lupa, sono pressoché interamente riscritti da un autore implicito, assai avvertito delle esigenze dell'opera lirica e perciò capace di sfruttare tutte le potenzialità espressive della musica e del canto.

«*Intanto la processione – avverte un'inedita didascalia – è giunta in capo alla via. Si odono, mentre la banda tace, l'accompagnamento del tamburo a lutto, le salmodie dei confratelli, le voci confuse dei bambini e della folla, sommesse e riverenti, e il Lamento delle Figlie di Maria.*»

Il che rende quanto mai esplicita l'intenzione di regia dell'autore, che ricorre alle forme liturgiche della cultura popolare (la processione, il

tamburo a lutto, le salmodie ecc.) per accentuare l'atmosfera mortuaria che incombe: l'inserimento in controcanto del Lamento delle Figlie di Maria esaspera, poi, le opposizioni di *amore-morte* e *perdizione-salvezza*, che attraversano il testo, riuscendo particolarmente efficace a livello emotivo e teatrale:

LE FIGLIE DI MARIA

(*di fuori*)

«Affacciati Maria, tuo figlio passa;
al collo porta una catena grossa,
grossa così, che tutto lo trapassa,
che gli ha ròse le carni infino all'ossa...»(p.65)

L'alterco passionale tra Nanni e la Lupa cresce nel contempo, secondo il ritmo incalzante del dramma veristico, ma con qualche significativa variante che ne esaspera la già forte tensione (il canto allusivo di Pina, un primo, repentino ricorso di Nanni allo schioppo come arma del delitto), fino al dolente, umanissimo, grido della Lupa («Davver m'ammazzi, Nanni?»), cui atrocemente si contrappone lo sconforto di Nanni: «Cristo, che ho fatto!... Che m'han fatto fare!».

A conferma del fatto che *La Lupa* di Giovanni Verga e Federico De Roberto non può essere considerata alla stregua della neutra, innocua versione operistica di un testo teatrale, ma piuttosto la rigenerante *transcodificazione* di un dramma verista in una nuova, originale «tragedia lirica»: un'opera più elegiaca e meno tragica della precedente, tramata di inedite incrinature psicologiche: verghiana sempre, ma anche sottilmente derobertiana.

La divinità «ctonia», giustamente individuata da Mazzacurati, in cui s'era incarnata la Lupa nella novella di *Vita dei campi* è ridiventata, alla fine, una sventurata femmina dei campi, che soccombe alla passione amorosa e alla morte, suscitando moti di compatimento, più che di plauso o di condanna, nei due autori.

Testimonianza eccezionale di quanto possa, anche sul terreno dell'arte, la comunanza d'intenti, la socratica *φιλία*: i due geniali amici, quale che sia stata l'azione «traduttorica» di De Roberto, erano diventati di fatto un solo autore implicito: un mostruoso ircocervo post-positivista e pre-decadente.

GIAN PAOLO MARCHI

IL TEATRO NEL TEATRO. IL LIBRETTO DI DOMENICO
MONLEONE PER IL MELODRAMMA *IL MISTERO*

Nel «Mattino» di Napoli del 28-29 dicembre 1892 Gabriele d'Annunzio pubblicava una sorta di consuntivo dell'annata letteraria appena conclusa. Non senza una certa proterva aggressività, lo scrittore prendeva le mosse dal caso di un letterato che aveva abbandonato la strada del romanzo per dirigere «un giornale per i bambini»: scelta imprevedibile, e giudicata triste effetto «d'una canizie e d'una calvizie precoci». Ogni lettore era in grado di capire che si parlava di Ferdinando Martini, pur non esplicitamente nominato; altrettanto facile da riconoscere era lo scrittore attaccato subito dopo: «Un altro romanziere vigoroso sembra così turbato da un improvviso colpo di fortuna e così occupato in faccende di tribunale, che quasi ci viene meno la speranza di veder finalmente manifestare intiera in un'opera definitiva quella sua forza di osservazione e di rappresentazione, già nelle più recenti opere depurata e in parte rinnovata ma pur sempre menomata dai difetti gravissimi della lingua, dello stile e del metodo».¹

L'allusione a Verga era trasparente: il 9 agosto di quell'anno, infatti, la Corte di Cassazione di Torino, chiudendo l'annosa vertenza con Mascagni e Sonzogno a proposito dei diritti di *Cavalleria rusticana*, aveva riconosciuto

¹ Si cita da *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, a cura di R. Bertacchini, Roma, Editrice Studium, 1969, pp. 312-13. L'intervento era rivolto in particolare a battere in breccia le «anguste teorie zoliane» abbracciate dalla narrativa italiana (vero è che dalla condanna sembra salvarsi proprio il Verga dei *Malavoglia* e di *Vita dei campi*): «mai letteratura apparve più povera di materia, più sciatta di forma, più ibrida, più sprovvista di vera e schietta italianità ad onta dei paesaggi descritti con precisione di linee geografiche e ad onta dei nomignoli dialettali fastidiosamente ripetuti e dei dialoghi avvivati da bestemmie e da proverbii paesani. Nondimeno su questo frutto impuro e versicolore alcune vive opere d'arte emersero, specialmente d'artisti del mezzogiorno; nelle quali vedemmo rappresentati con vigore e con sobrietà mirabili alcuni tragici idillii piscatorii e campestri dove le persone dai detti e dai gesti veementi si movevano all'urto di una passione semplice e brutale».

allo scrittore il 50% sugli introiti netti del melodramma, quantificati in lire 143.000 nella transazione sottoscritta il 22 gennaio 1893, con la quale il Verga rinunciava ad una minuta rendicontazione. Al di là del merito giuridico della vertenza, spiace che la parzialità di molti critici verghiani si sia spinta a giudizi sfocati sulle qualità musicali del melodramma, subito intese da musicisti come Gustav Mahler (che dopo aver diretto *Cavalleria* a Budapest e a Vienna, concepì grande stima nei confronti del maestro italiano)² e rivendicate in tempi recenti da Roman Vlad, secondo il quale Mascagni «arricchisce fin dall'inizio il giuoco delle diatoniche relazioni armonico-tonali fino a limiti il cui raggiungimento viene ascritto abitualmente a Debussy e Ravel».³

La controversia, come si sa, non si concluse con questo atto. Allorché il musicista genovese Domenico Monleone chiese a Verga, con lettera del 28 febbraio 1906, il permesso di rappresentare il melodramma *Cavalleria rusticana* (il libretto era stato allestito dal fratello Giovanni, e l'opera era stata presentata al concorso Sonzogno del 1903), lo scrittore ritenne in un primo tempo di non poter accedere alla richiesta. Pur dichiarando infatti di

² M. MORINI, *Introduzione a «Cavalleria rusticana»*, in *Cavalleria rusticana 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, a cura di P. e N. Ostali, Milano, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1990, p. 7. Nell'articolo è citata una lettera scritta da Verga a Mascagni da Catania il 15 marzo 1890, poco nota pur se riportata in *Ragioni di Pietro Mascagni contro Giovanni Verga*, Napoli, Stabilimento Tipografico dell'Unione, 1891. Il ruolo tutt'altro che marginale esercitato da Mascagni nella redazione del libretto si può facilmente evincere dal carteggio con Targioni-Tozzetti e Menasci: *Cinquantenario della «Cavalleria rusticana» di Pietro Mascagni MCMXC-MCMXL. Le lettere ai librettisti durante la creazione del capolavoro (inedite)*, Milano, Edizioni d'arte Emilio Bestetti, 1940, pp. 9-33.

³ R. VLAD, *Modernità di «Cavalleria rusticana»*, in *Cavalleria rusticana 1890-1990...*, p. 20. Da ricordare il *Numero speciale dedicato a Pietro Mascagni* della rivista «Il Musicista. Organo ufficiale del Sindacato Nazionale Fascista Musicisti», VII (luglio 1940). Gli umori misogallici diffusi nella pubblicazione sono da ricondurre anche alla recente entrata in guerra dell'Italia contro la Francia (10 giugno); ma non mancano interventi di notevole interesse, come quello di Alfredo Casella: «Per valutare serenamente l'autentica importanza storica di *Cavalleria Rusticana* occorre ricordare che essa vide la luce in quel grigio periodo nostro di esaltazione wagneriana ove pareva (eppure un Verdi stava silenziosamente preparando il suo *Falstaff*...) che la musica italiana dovesse per sempre cedere il posto all'arte germanica. In mezzo a quel fiacco e mediocre dilagare di epigonismo nibelungico – (il quale giunse persino a determinare presso tanti musicisti italiani un momentaneo e doloroso atteggiamento di ingiustizia verso il vecchio Aedo di Busseto) – in mezzo a questo annebbiamento della nostra musica, *Cavalleria* rappresentò una violenta reazione al wagnerismo, restituendo la luce del nostro sole laddove tanti mediocri – inetti a comprendere la lezione dell'ultimo Verdi – avevano sostituito le nebbie nordiche, e realizzando senz'altro, colla sua prepotente e maschia vitalità di popolo, un perfetto modello di quella *arte mediterranea* invocata profeticamente da Federico Nietzsche» (p. 151).

non avere «alcun obbligo né al M.o Mascagni né al Sig. Sonzogno», avvertiva l'inopportunità della mossa: «Ma dopo che la lite fu composta non credo giusto di recare danno all'uno o all'altro permettendo quest'altra versione della mia *Cavalleria* se, come Le auguro, essa avrà buon esito nei paesi dove la proprietà letteraria verrà tutelata e dove Ella mi dice che sarà presto liberamente rappresentata».⁴

Siamo al 6 marzo 1906. Ma dopo che, ai primi di febbraio dell'anno successivo, la nuova *Cavalleria* era stata rappresentata con successo ad Amsterdam,⁵ Verga si indusse ad assecondare la richiesta del Monleone, facendosi forte della ragione accampata dal suo consulente legale: «Altro è *cedere* (alienare) i diritti di autore, ed altro *esercitarli* ritraendone quegli utili che costituiscono il *prodotto* ed il *godimento* della proprietà letteraria, non la sua *alienazione*».⁶

Naturalmente Sonzogno e Mascagni si opposero a questa interpretazione, e il tribunale sentenziò in loro favore il 31 dicembre 1907. Per uscir d'impaccio, Monleone propose a Verga di adattare la musica di *Cavalleria rusticana* a un altro libretto, che il fratello Giovanni si dichiarava disposto a trarre da una novella delle *Rusticane*, *Il mistero*; ovvero di scrivere *ex novo* una partitura musicale adatta al nuovo soggetto. Questa soluzione parve preferibile al Verga, non solo «perché non dà luogo a qualsiasi protesta o pretesto dei nostri avversari, ma anche più opportuna, prestandosi benissimo la novella da Lei scelta per un'azione drammatica e un libretto vivo, rapido e interessante».⁷

È più che probabile che l'individuazione del *Mistero* come soggetto per il nuovo libretto si debba non tanto al musicista Domenico Monleone,

⁴ G. RAYA, *Carteggio Verga - Monleone*, Roma, Herder, 1987, («Facoltà di Magistero dell'Università di Messina - Quaderni dei Nuovi Annali, 10-»), p. 12.

⁵ D. MONLEONE, *Cavalleria rusticana. Dalle scene popolari di G. Verga. Dramma lirico in un prologo e in un atto* di G. Monleone. *Rappresentato la prima volta il 5 febbraio 1907 al Paleijs Volksvlyt di Amsterdam*, Milano, A. Puccio, 1907 (Genova, Biblioteca Civica Berio, Misc. A. 97. 5). Il libretto venne subito tradotto in tedesco: D. MONLEONE, *Cavalleria rusticana von G. Verga. Musikdrama. Prolog und ein Akt von G. Monleone. Deutsch von Ottomar Piltz*, Mailand, A. Puccio, 1907 (Biblioteca Berio, Misc. A. 105. 4). Nella stessa biblioteca si conservano altri libretti di Giovanni Monleone musicati dal fratello Domenico, tra cui *Alba eroica. Tre quadri* di G. Monleone *per la musica di D. Monleone. A cura del Municipio di Genova per le feste cinquantenarie della partenza dei Mille*, Genova, Pagano, 1910 (Misc. Gen. A. 30. 3). Per una rassegna delle sue opere, vedi M. PEDEMONTE, *D. Monleone. Il musicista e l'uomo*, Genova, V, Bozzo & Coccarello, 1942.

⁶ Così lo stesso Verga nella lettera a Domenico Monleone del 24 febbraio 1907: G. RAYA, *Carteggio Verga - Monleone...*, p. 17.

⁷ G. RAYA, *Carteggio Verga - Monleone...*, p. 33.

quanto al fratello Giovanni, nato nel 1879 e laureato in lettere, pubblicista e studioso di storia locale genovese di notevole rilievo.⁸ Anche se la pubblicazione degli *Annali genovesi* di Caffaro e della *Cronaca di Genova* di Jacopo da Varazze è da riferire ad anni successivi, è ragionevole supporre che Giovanni Monleone avesse maturato una certa competenza negli studi di letteratura popolare, e condividesse il gusto per il recupero delle sacre rappresentazioni e della commedia dell'arte diffuso all'inizio del secolo scorso.⁹ *La figlia di Jorio*, rappresentata nel 1903, riprende significativamente molte suggestioni paraliturgiche del dramma sacro, mentre la commedia *Carlo Gozzi* di Renato Simoni, rappresentata il 18 agosto dello stesso anno dalla compagnia di Ferruccio Benini al teatro della Commenda di Milano, recuperava in chiave patetica la commedia dell'arte, riproponendo in un dolente gioco di specchi la suprema "verità" delle convenzioni sceniche, e la perfetta corrispondenza tra "commedia" e "vita", come dichiara Carlo Sacchi/Truffaldino nella scena quarta dell'atto quarto:

Mosca! Sì! Quello sempre! Son Trufaldin, tuto, carne, ossi, sangue, pele!
Trufaldin! Xe lori che no i xe più quelli! Lori che i xe insemi!!! El me perdona,
nobilomo! El me varda ben! Vecio sì, ma la mascara la ghe xe! El me varda el
muso! El me lassa far! El me ascolta ben!...

(Col lazzo d'Arlecchino, e recitando febbrilmente, con furore, alzando
man mano il tono).

Go la panza voda! Ah che fame! Se quel monte fusse de polenta! Se

⁸ Val forse la pena di notare che Giovanni Monleone si cimentò anche nel campo della filologia classica con un intervento inteso a sostenere un'interpretazione particolare di *Georg. II*, 168: *Virgilio e i Liguri. È possibile una nuova interpretazione dell'adsuetumque malo Ligurem?*, «Genova. Rivista Municipale edita dal Comune», luglio 1940, pp. 3-19; *L'emistichio delle «Georgiche» dedicato ai Liguri. Come fu accolta la nuova interpretazione dal mondo scientifico e dagli eruditi*, ivi, aprile 1941, pp. 3-19. In sostanza, Monleone proponeva di sostituire all'interpretazione corrente («il Ligure avvezzo al male», nel senso di travaglio, fatica, stenti) quella di «il Ligure avvezzo all'albero della nave». Vero è che la proposta comporta un'evidente difficoltà metrica (la *a* «malus», albero della nave, è lunga, mentre quella di «malum», male, è breve; ma Monleone suppone che originariamente l'emistichio suonasse non «adsuetumque malo Ligurem», ma ἄdsuetum malo Ligurem: ipotesi più ingegnosa che fondata, e che ha contro di sé, come obiettava Concetto Marchesi, la tradizione manoscritta: «La lezione *adsuetumque* è antichissima. Essa risale al primo secolo: così leggeva Probo. E mi parrebbe rischioso abbandonarla anche per ricavarne un senso migliore e un'immagine più netta e più bella» (p. 15).

⁹ I. SLAWINSKA, *Le théâtre liturgique au XX^e siècle*, in *Problèmes, interférences des genres au théâtre et les fêtes en Europe*, Paris, 1985, pp. 217-34, cit. in *Verga e il teatro europeo. Prove d'autore*, Nuova edizione riveduta e aggiornata, Introduzione note e apparati di L. Jannuzzi, Nota ai testi di N. Leotta, Lecce, Milella, 1992, p. LXX.

quel'acqua fusse vin! E, invece, bisogna che me strenza le lenguele de le braghesse! Povaro Trufaldin! Tordi, tordi, invece de svolar, caschème in boca, che ve magnarò, pene e tuto! Mi go da esser malà! Go fame co me svegio, fame a ora de marena, fame a ora de çena, fame, fame!...

(Appoggiandosi a una poltrona, pallido, smorto.

Nobilomo, go fame dasseno!

Si fa un gran silenzio. Tutti guardano Sacchi con pietà curiosa).

CARLO

(Balzando in piedi, fuori di sé, agitando le braccia gridando).

Xe finio! Xe finio!

(Tutti, intimiditi e rispettosi di quel dolore, via a soggetto).¹⁰

Un tale accostamento tra commedia e vita si riscontra anche nel libretto scritto da E. Golisciani per Amilcare Ponchielli, *Marion Delorme*, ambientato nella Francia di Richelieu. Nella scena sesta dell'atto terzo, Lelio con i comici si appresta a recitare il *Cid* nel castello di Nangis.¹¹ La presenza dei comici è sempre in funzione del consueto gioco mimetico tra realtà e finzione scenica:

LAFEMAS

Brevi parole:

Il Cardinal Ministro

Una commedia ha scritto, e vi propone

Di recitarla a corte. Se vi garba

L'onorifico assunto,

Delle sue doti sceniche

Deve ciascun di voi

Ragguaglio darmi.

¹⁰ R. SIMONI, *Carlo Gozzi*, Milano, Treves, 1920, p. 202 («Zitto! Sì! Quello, sempre! Sono Truffaldino, tutto, carne, ossi, sangue, pelle! Truffaldino! Sono loro che non sono più quelli! Loro che sono rimbecilliti! Mi perdoni, nobiluomo! Mi guardi bene! Vecchio sì, ma la maschera c'è! Mi guardi il muso! Mi lasci fare! Mi ascolti bene!... [...] Ho la pancia vuota! Ah che fame! Se quel monte fosse di polenta! Se quell'acqua fosse vino! E, invece, bisogna che io mi stringa le allacciature dei calzoni! Povero Truffaldino! Tordi, tordi, invece di volare, cascatemi in bocca, che vi mangerò penne e tutto! Devo essere malato! Ho fame quando mi sveglio, fame a ora di merenda, fame a ora di cena, fame, fame!... [...] Nobiluomo, ho fame davvero [...] È finito! È finito!»).

¹¹ *Marion Delorme*. Melodramma di quattro atti di E. Golisciani, musica di A. Ponchielli, Milano, Ricordi, s. d., pp. 36-37. Su Enrico Golisciani cfr. il profilo curato da Franco Bruni, nel *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 57 (2001), pp. 626-627.

LELIO
È natural!

I COMICI
(*spingendo Marion, che si teneva indietro*)
Tu pure
Avanti!

MARION
Oh! Mio tormento!

I COMICI
Non t'alletta
La nostra gran ventura?

LAFEMAS
(La rete è tesa
E la preda è sicura!)

LELIO
Collegli, avanti, e all'Eccellenza sua
Tutti esponete
In che valenti siete!

UN GRUPPO DI COMICI
Figli siam del genio comico,
Siam Coviello – siam Scapin,
Mascarillo, Sganarello
Scaramuccia ed Arlecchin.

2° GRUPPO
Amorosi – sospirosi,
Padri, re, ministri, eroi,
Sommi tragici siam noi
Facciam piangere e tremar.

LE DONNE
Siam regine – contadine,
Siam civette – siam servette,
Siam matrone – ingenuie siam,
Ci vantiam d'interessar!

Il melodramma di Ponchielli era stato rappresentato nel 1885, e sembra percorso da una malinconia quasi crepuscolare. Nettamente verista è invece

il nucleo ispiratore dei *Pagliacci* di Leoncavallo, trionfalmente rappresentato alla Scala il 22 maggio 1892 e ben presto associato in teatro alla *Cavalleria rusticana* di Mascagni, che era stata rappresentata per la prima volta al Teatro Costanzi di Roma il 17 maggio 1890.

Il libretto di Leoncavallo non è gran cosa: lo «squarcio di vita» si regge sull'ovvia considerazione «che l'artista è un uom», e degli uomini condivide pulsioni e passioni:

Poiché in scena ancor le antiche maschere
Mette l'autore, in parte ei vuol riprendere
Le vecchie usanze, e a voi di nuovo inviami.
Ma non per dirvi come pria: «Le lacrime
Che noi versiam son false! Degli spasimi
E dei nostri martir non allarmatevi!»
No. L'autore ha cercato invece pingervi
Uno squarcio di vita. Egli ha per massima
Sol che l'artista è un uom e che per gli uomini
Scrivere ei deve. – Ed al vero ispiravasi.¹²

Con le novelle di *Don Candeloro e C.i* (messe insieme per Treves nel 1893) Verga va oltre, dichiarando il convincimento, maturato non senza amarezza ed espresso non senza sarcasmo, che il «gran libro del cuore» non contiene altro che una serie di prevedibili farse senza senso, recitate da guitti disperati e straccioni.¹³ Non c'è soltanto l'accertata insufficienza degli strumenti conoscitivi impiegati per analizzare il «meccanismo delle passioni»; è l'oggetto stesso dell'indagine, l'autenticità delle passioni, che perde i suoi contorni. Il coro finale del *Falstaff* verdiano (siamo sempre nel 1893, Teatro alla Scala, 9 febbraio) può essere assunto ad emblema della crisi in atto:

Tutto nel mondo è burla.
L'uom è nato burlone,
La fede in cor gli ciurla,
Gli ciurla la ragione.

¹² *Pagliacci*, dramma in due atti. Parole e musica di R. Leoncavallo, Milano, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1977, pp. 5-6. Il dramma è ambientato «in Calabria, presso Montalto, il giorno della festa di Mezzagosto, fra il 1865 e il 1870».

¹³ Cfr., per questo aspetto, il mio *Verga e il rifiuto della storia*, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 14-15.

Tutti gabbati! Irride
L'un l'altro ogni mortal.
Ma ride ben chi ride
La risata final.¹⁴

Era stato proprio Mascagni a riproporre i comici dell'arte nella «Commedia lirica e giocosa in un prologo e tre atti», scritta da quel grande librettista che fu Luigi Illica e intitolata *Le Maschere*, rappresentata contemporaneamente in sette città (Venezia, Verona, Milano, Torino, Genova, Roma, Napoli) il 17 gennaio 1901. Qui il rapporto tra realtà e finzione si fa più sottile, in un gioco di specchi - Pirandello non è poi così lontano - che prevede una rassegna degli artisti chiamati a interpretare le maschere della commedia dell'arte (il dottor Balanzone, Pantalone, Arlecchino, Colombina, Tartaglia, Rosaura e Florindo, il Capitan Spavento) sotto la direzione di uno smalzato demiurgo, «impresario e còrago», che porta l'allusivo nome di Giocadio. Le situazioni del teatro verista vengono in certo modo rovesciate, in un *Prologo* che, pur riprendendo qualche spunto da quello dei *Pagliacci*, vuole soprattutto prendere le distanze dal dramma verista, dalle «etisie» della *Bohème* e dalle «coltellate» di *Cavalleria*:

O pubblico, salute!

(*Le maschere salutano il pubblico col loro lazzo caratteristico:*)

Siamo noi,
i vecchi amici tuoi, dimenticati
per correr dietro a nuovi e strani eroi...
Ma noi - che importa? - siamo ritornati!
Portiam dall'altro mondo l'italiana
Commedia che le fronti corrugate
Spiana e commuove, ognor serena e umana,
senza etisie e senza coltellate!
Abbi soltanto, o pubblico, in avviso
Ch'ogni farsetto cela una passione,
ogni maschera nostra un vero viso.
E prestaci benevola attenzione!

¹⁴ *Falstaff*, commedia lirica in tre atti di A. Boito, in *Tutti i libretti di Verdi*, Introduzione e note di L. Baldacci, Milano, Garzanti, 1984, p. 575.

L'orchestra trionfalmente accompagna e commenta l'apostrofe vivace delle Maschere e il gajo saluto fatto di inchini, lazzi, piroette, baci!¹⁵

Nella prima redazione del canovaccio per il melodramma *Il mistero Verga* sembra inclinare verso una caratterizzazione realistico-folclorica che risente dell'impostazione del libretto per *Cavalleria rusticana* elaborato da Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci. Nella novella delle *Rusticane*, l'azione si svolge in un paesetto vicino a Viagrande, mentre il pievano sta organizzando l'allestimento di un mistero – cioè di una sacra rappresentazione, la *Fuga in Egitto* – recitato da rustici attori:¹⁶ tutti maschi, secondo le consuetudini del tempo. La parte di Maria viene affidata a compare Nanni, «che era piccolo di statura, e si era fatta radere la barba apposta», mentre il ruolo dei ladroni, che «volevano rapirle il Sacro Figlio, per portarlo ad Erode», è sostenuto da Janu e mastro Cola. L'antagonismo degli attori in scena trova riscontro nella realtà della vita: compare Nanni, amante di una vedova, comare Venera, è divorato dalla gelosia, in quanto «due o tre volte l'aveva sorpresa tutta sossopra e discinta, e aveva sentito qualcuno sgattaiolarsela dal cancello dell'orto». Il rivale è mastro Cola, invano messo in guardia dalla donna. «Cola aveva la madre sulle spalle, che campava del suo lavoro, e non s'arrischiava più ad andare da comare Venera»; ma una notte, vinto dalla passione, si avvia verso la casa della Venera, e mentre bussa alla sua porta, «piano, una, due volte, poi più lieve ed in fretta, come uno che gli batte il cuore dal desiderio e dalla paura», viene abbattuto da una «schioppettata» sparatagli da Nanni appostatosi «nell'ombra, solo in mezzo alla piazza tutta bianca di luna».¹⁷

Nella prima redazione della selva elaborata in vista della preparazione del libretto per il melodramma, Venera è la moglie di un guardiacaccia di nome Nanni, ed è amante di Cola, marito di Lucia, tenera sposa che appare

¹⁵ *Le Maschere*. Commedia lirica e giocosa in un prologo e tre atti, soggetto di Luigi Illica, musica di Pietro Mascagni, Milano, Sonzogno, 1901, p. 13.

¹⁶ «La fuga in Egitto [...] forma uno dei diri o ditti, specialità drammatica popolare anche in vari paesi dell'Etna. Un grandissimo palco sorge all'aperto adorno di alberi e rami; e li attorno spettatori senza numero, come quelli che accorrono alla chiesa, come quelli che assistono alla processione»: G. PITRÈ, *Feste patronali in Sicilia*, Torino-Palermo, Clausen, 1900 (cit. da G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia, 1988, pp. 1528-29, dove del Pitrè si richiama anche lo studio *Delle sacre rappresentazioni in Sicilia*, in *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Palermo, Pedone Lauriel, 1880, pp. 1-46).

¹⁷ G. VERGA, *Opere...*, p. 621.

nel *Prologo* mentre, tormentata da «fuoco di gelosia», canta una ninna-nanna vicino alla culla del suo bambino:

Figghiu miu, la cammisedda
ti la vogghiu lavurari...¹⁸

Verga si lascia palesemente condizionare dallo schema del libretto di *Cavalleria rusticana*, che si apre, come tutti sanno, con la romanza cantata da Turiddu a sipario calato,

O Lola c'hai di latti la cammisa
Si bianca e russa comu la cirasa...

Da *Cavalleria* (dramma dello stesso Verga e libretto per il melodramma) il *Mistero* riprende altri elementi essenziali, come il confronto tra le due donne, e – nell'ultima scena (mentre cala il sipario del teatrino sul quale si andava rappresentando il mistero) – l'annuncio della morte di Cola («Ah! La mala cometa!») da parte dell'Indovina, personaggio che ricalca insieme la Pippuzza di Verga e la Santuzza di Mascagni («A te la mala Pasqua, spergiuro!»).¹⁹ E forse si può anche pensare ad una complessa interferenza tra l'ultima battuta del *Rigoletto* («Ah! La maledizione!») e il titolo dato al primo melodramma tratto da *Cavalleria rusticana*, intitolato *Mala Pasqua!* (libretto di Gian Domenico Bartocci Fontana, musica di Stanislao Gastaldon), rappresentato con scarso successo al Teatro Costanzi di Roma l'8 aprile 1890.²⁰

Verga mutò completamente registro già nella seconda stesura del soggetto, come, annunciandone l'imminente invio, scriveva a Domenico Monleone da Catania il 15 ottobre 1908: «Questo a me piace assai dippiù, e sono persuaso che piacerà anche a Lei, perché più suggestivo e adatto a

¹⁸ Da G. PITRE, *Canti popolari siciliani*, II, Palermo, 1841, p. 11, si apprende che la ninna-nanna era in uso a Resuttano; dallo stesso autore si apprende che il canto della messe riportato da Verga poco oltre («Tutta la Chiana è china di frumentu...») è testimoniato a Mangano presso Giarre (*Usi e costumi. Credenze e pregiudizii del popolo siciliano*, III, Palermo 1899, p. 164; cfr. Verga e il teatro europeo..., p. LXX).

¹⁹ G. VERGA, *Cavalleria rusticana*, a cura di R. Fedi, Roma, Salerno Editrice, 1990 («Minima», 5), pp. 84-85 e 112.

²⁰ Il frontespizio del libretto è riprodotto in Verga da vedere. Teatro, cinema, televisione, a cura di F. Caffo, S. Zappulla Muscarà, E. Zappulla, Palermo, Regione Siciliana, 2003, p. 35. Amaro il giudizio di Verga in una lettera a Federico De Roberto del 21 aprile 1890. «Che roba quella Mala Pasqua, e che roba quei critici! Belli!, belli! belli!». Cfr. G. RAYA, *Bibliografia vergiana (1840-1971)*, Roma, Ciranna, 1972, p. 94.

un ampio svolgimento lirico – nuovo pel taglio e l'andamento delle scene – senza cadere in quel cosiddetto realismo che nel dramma lirico io trovo assai volgare. Colore locale sì, ma elevato nel campo poetico. Bisogna perciò intonare anche i versi al tema leggendario e poetico, rifuggendo da ogni tentazione dialettale. Vedrà poi lei e l'egregio suo fratello, ma io ho fede che mettendoci tutti d'accordo riusciremo a fare in tutto opera d'arte e non adattamento scenico».²¹

In questa prospettiva, si spiega come nel nuovo soggetto colui che si assume il compito di vendicare l'offesa all'onore (che rimane pur sempre una figura maschile) non sia più un marito tradito,²² ma un padre: Nela, ragazza non «ancora maritata», «si era abbandonata» a Bruno, già sposato con Mara e padre di un bambino, che, «innamorato come un pazzo, dimenticava moglie e figliuolo per lei, e andava spesso a trovarla di notte, a rischio della vita, perché Rocco», il padre della ragazza, «sebbene pel suo mestiere di guardaboschi fosse di rado in paese, a guardia della sua casa e della sua figliuola, non era uomo da prendersi a gabbo»; e infatti è proprio Rocco che ristabilisce l'ordine infranto calando la sua scure su Bruno, che «va a cadere come un masso dinanzi a Nela».²³

Verga tormentò ancora il suo lavoro, cambiando il nome dei personaggi (Nanni, sposato con Nela, è l'amante di Mara, figlia del guardaboschi Bruno), e soprattutto accentuando la dimensione del teatro nel teatro. Alla rappresentazione del mistero, che non è più la Fuga in Egitto ma la Passione di Gesù, si aggiunge infatti il racconto di un'antica vicenda di passione e di sangue, affidata alla voce di un *cantastorie*: il cui racconto adombra e anticipa la tragedia che si sta consumando nella "realtà",²⁴ cioè tra i membri della comunità che recitano il mistero o vi assistono abbandonandosi a

²¹ G. VERGA, *Cavalleria rusticana e Il Mistero. Storia e testo*, Introduzioni di F. De Roberto e di G. Pacuvio, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale - Bonanno Editore, 1994 (Collana di testi inediti o rari di autori siciliani diretta da Carmelo Musumarra, 18), p. 70; cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga - Monleone...*, p. 40.

²² Cfr. G. NICASTRO, *Mogli e amanti sulle scene dell'Italia unita*, nel suo *Sogni e favole io fingo. Gli inganni e i disinganni del teatro tra Settecento e Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, pp. 195-217.

²³ *Verga e il teatro europeo...*, pp. 201 e 208.

²⁴ Cfr. C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, in particolare pp. 1-10.

religiosa commozione.²⁵

Giovanni Monleone adeguò prontamente la stesura del libretto alla nuova impostazione del Verga, che si era studiato di traghettare il soggetto dalla storicità di un fatto di cronaca inserito in una cornice folclorica alla metastoricità del dramma liturgico; e il fratello Domenico capi contestualmente di dover rinunciare definitivamente al primitivo progetto di adattare al *Mistero* la partitura musicale preparata per *Cavalleria*.

Nella composizione del libretto, Giovanni Monleone accentua la dimensione patetica nella scena iniziale di amor materno, e introduce un duetto tra gli amanti Nela e Bruno di forte suggestione erotica:

BRUNO

(Nela sempre singhiozzando)

Non m'ami più?... Sei pentita?

NELA

(Guardandolo, con la passione negli occhi).

Se t'amol!...

Dio sa la mia

vita... Che notti! Mio padre nel Feudo...

io anela alla fessura

dell'uscio a spiar lungi nella via...

E la paura

Nel sangue!... e l'anima

Sospesa nell'attesa!... – Poi giungevi...

Amore!... ed era

Tutta la primavera

Che mi sbocciava in cuore!...

Ora per te mi rendo

Vile e un'abbietta

Commedia gioco, e il padre e il Cielo offendo...

Ché sol per te la temo la vendetta!

BRUNO

(calmo ma risoluto)

Morire! E sia! – D'una vedova il lutto...

E un orfano... – Ecco tutto.

(infiammandosi con impeto)

²⁵ Verga e il teatro europeo..., pp. 211- 23. L'ultima stesura della sceneggiatura fu inviata dal Verga al Monleone con il corredo di due fotografie a supporto della *Descrizione dei costumi*: cfr. lettera del 5 novembre 1908 in G. RAVA, *Carteggio Verga-Monleone...*, p. 41; G. VERGA, *Cavalleria rusticana e Il Mistero...*, pp. 71-72. Il manoscritto si conserva a Genova, Biblioteca Civica «Berio», m.r. XVII, 202.

Ma per lasciarti, Nela, no, morire!
Quella folla che nel sole di giugno
Il primo ti strappava
Grido d'amore, ardermi come lava
Ancor oggi la sento nelle vene!
Non ti sovviene di quel dì fiammante?...
Tu ritta e tentatrice in mezzo al grano
Ridesti a me anelante;
sicché vinta ti ha tocca la mia mano,
e il primo bacio te l'ho dato in bocca!...

NELA

(smarrendosi negli occhi di lui)

Ah! Parlami così!... Ecco, son tua!...

Siccome una malìa

Nell'anima mi canta la tua voce...

E il morso atroce

Sopisce il rimorso,

e tutta dolce fa la colpa e pia!...

Quel che ti ho dato là nell'abbandono

Fu bacio di peccato e d'amarezza...

Oggi è l'anima mia che ti carezza,

e il labbro chiede e mormora perdonò!...

Verga manifestò il suo consenso scrivendo a fianco di questi versi la seguente battuta: «Tutta questa scena va benissimo», mentre accanto alla prima battuta di Nela scrisse un entusiastico «Bene!».

Incoraggiato dal consenso dell'illustre scrittore, Giovanni Monleone volle dare ulteriore sviluppo alla scena, dilatando la rievocazione delle scene d'amore:

BRUNO

(Sognante)

Ed era la tua mano

che mi traeva furtiva

nell'ombra al mio entrare...

Poi l'uscio si chiudea...

E per l'amore nostro,

per noi soli,

parevano cantare

di voluttà nel bosco gli usignoli.

E noi ci sentivamo

nella notte profonda

lungi e soli nel mondo,
 dimentichi e felici
 sol per volersi bene!...
 Poi quando in ciel languivano le stelle
 e suonava alla Pieve mattutino...
 Ricordi, Nela, amore?
 Neluccia mia, ricordi?...
 Oh quel tuo addio là presso il limitare!...
 Addio di tutta l'anima
 che tu mi davi!
 L'avrò sempre nel cuore
 con l'aroma dei fiori all'albeggiare!
 Ora tutto è passato.
 Non m'ami più.²⁶

È facile constatare come questi versi raccolgano la suggestione della romanza di Cavaradossi «E lucean le stelle» nell'atto terzo della *Tosca* (il melodramma pucciniano su libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica era stato rappresentato al Teatro Costanzi di Roma il 14 gennaio 1900), con qualche inserito di gusto stecchettiano, e con qualche richiamo a icone verghiane più o meno autentiche («Tu ritta e tentatrice in mezzo al grano / ridesti a me anelante»). In definitiva, Giovanni Monleone non seppe dar attuazione al desiderio di Verga di trasportare l'azione in una dimensione leggendaria, sfruttando la sostanziale atemporalità del dramma liturgico (che rimane sullo sfondo, e appena ha inizio, allorché sulla scena il dramma di sangue perviene alla catastrofe); e Verga stesso non sa rinunciare all'esigenza di concisione propria del bozzetto verista, proponendo a Monleone di tagliare alcune battute della pubblica confessione di Nela: «La scena corre benissimo sino a questo punto. Dopo bisogna accorciarla. La confessione di Nela, chiara e commovente – Ho peccato e ne domando perdono a Dio e agli uomini e il grido di Rocco alle ultime sue parole – Ah, fosse ai piedi dell'altare! La scena del tumulto, poi l'esclamazione dell'Indovina, quasi fatidica – Ah! la mala pianeta!»²⁷

Giovanni Monleone cercò di tener conto di queste e di altre osservazioni che Verga segnò direttamente sul manoscritto del libretto. Nella lettera del 1°

²⁶ *Il Mistero. Scene siciliane in un atto di G. Verga e G. Monleone, Musica di D. Monleone*, Milano, Casa Musicale Sonzogno, 1921, pp. 23-24.

²⁷ Genova, Biblioteca Civica «Berio», m. r. XVII. 202 (con qualche ritocco rispetto a *Verga e il teatro europeo...*, pp. 252-53).

dicembre 1908, che accompagnava la restituzione del libretto postillato, Verga dichiarava il senso complessivo dei suoi interventi: «Io ho creduto solo indicare il carattere dominante di certe situazioni. Il misticismo leggendario dell'insieme; la caratteristica efficace delle predizioni e delle ciurmerie dell'Indovina e del Cantastorie. È bene che il Maestro abbia sotto gli occhi il riassunto dell'argomento per il carattere della favola e dei personaggi. *Nela*, quasi jeratica prima della rappresentazione del personaggio sacro e soffocando in sé il gran segreto che la spinge poi a confessare ginocchioni la sua colpa, sconvolta dal chiasso e dallo spettacolo della cerimonia religiosa e dai rimproveri della tradita *Mara*, straziata dal dolore e dalla gelosia. I personaggi del *Mistero* (rappresentazione sacra) possono essere a sua scelta o di suo fratello, secondo li credano più caratteristici e confacenti al caso.»²⁸

Proprio da queste battute si può misurare le difficoltà in cui Verga si dibatteva. La sua concezione sostanzialmente materialistica della religione, che si esaurisce in una dimensione psicologica e sociologica, non gli consente di pervenire a quel «misticismo leggendario» cui pur si proponeva di dar sostanza poetica. Il *mistero* rimane nell'ambito dello sfondo folclorico: un vicolo cieco. Ne saprà uscire – proprio in quello stesso torno di tempo – Hugo von Hoffmannsthal col suo dramma sacro *Jedermann*,²⁹ un titolo che implica la rivendicazione di un'esemplarità metastorica chiamata a superare la logica angusta dei *faits-divers*; tenterà di uscirne Dario Fo col suo *Mistero buffo*, la cui carica dissacrante non rinuncia a forti componenti didascaliche che si appoggiano ad «auctoritates» storico-letterarie.³⁰

²⁸ G. RAYA, *Carteggio Verga-Monleone...*, p. 46; G. VERGA, *Cavalleria rusticana e il Mistero...*, pp. 74-75.

²⁹ *Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes* fu pubblicato per la prima volta nel 1911 (Berlino, Fischer), ma l'elaborazione dell'opera – ispirata a testi del tardo Quattrocento come *Everyman, a morality play* (Londra 1490) e *Comedi vom sterbend reichen Menschen* di Hans Sachs – era stata avviata fin dall'aprile 1903: cfr. l'edizione a cura di A. Thomasberger, Stuttgart, Reclam, 2000, pp. 79-81.

³⁰ D. Fo, *Mistero buffo. Giullarata popolare*, a cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 1997. Solo al momento di correggere le seconde bozze del presente intervento ho potuto leggere il saggio di FRANCO ARATO, *Pretesto palazzesco per l'opera buffa del Novecento*, in *Palazzeschi e i territori del comico*. Atti del Convegno di Studi. Bergamo, 9-11 dicembre 2004, a cura di Matilde Dillon Wanke e Gino Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, pp. 309-39. La trattazione, condotta con rigore di metodo, si spinge fino alla multiforme esperienza di Gianfrancesco Malipiero (da *La morte delle maschere del 1922* a *Il Capitano Spavento del 1955*), verificabile nella raccolta *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Venezia, Marsilio, 1992. Da tenere presente anche l'importante monografia di VIRGILIO BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia, Fondazione Levi, 1986.

ROSA MARIA MONASTRA

A PROPOSITO DEL VERGA "MONDANO":
GLI ABBOZZI TEATRALI INTORNO ALLA NOVELLA
IL COME, IL QUANDO ED IL PERCHÉ

Le vicissitudini della novella *Il come, il quando ed il perché* sono note: già edita a puntate sul periodico milanese «Il Pungolo» nel settembre 1879,¹ essa avrebbe dovuto confluire nella ristampa di *Primavera*, ma poi ne fu lasciata fuori in vista di un possibile assorbimento nel nuovo libro in preparazione per Treves; quando però quest'ultimo si precisò come *Vita dei campi*, Verga decise – e ottenne – di non includerla, per via della sua eterogeneità rispetto all'ormai definito e solido contesto "umile" della raccolta; si pensò allora di stampare la novella in un fascicoletto a parte, ma l'idea ben presto fu lasciata cadere nel nulla da Emilio Treves, il quale, sempre preoccupato di far lievitare il «mingherlino» volume campagnolo,² impose l'inserimento di *Il come, il quando ed il perché* nella ristampa dell'81, e poi anche nella nuova edizione del '92, accettandone la cancellazione solo nell'edizione di lusso del '97, per la quale non si ponevano più problemi di consistenza grazie alle numerose illustrazioni di Arnaldo Ferraguti e grazie soprattutto al provvidenziale recupero di *Nedda*.

Se il come, il quando ed il perché editoriale di queste singolari apparizioni e sparizioni sono assodati, quel che resta da lumeggiare meglio è la ragione dell'ostilità di Verga a un testo che lui stesso dapprima aveva pensato di poter accostare a *Fantasticheria* e *Rosso Malpelo*,³ e che poi

¹ E precisamente dal 20/21 settembre al 30 settembre/1 ottobre: cfr. G. TELINI, *Una stampa sconosciuta* [1989], in *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1993, pp. 219-34.

² G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 49.

³ Come documenta un "preventivo" del 9 novembre 1879: «Per un volume di novelle da dare a Treves, formato Eva di pagine 200 righe 4400. Ne ho diggià in pronto: *Fantasticheria*, *Rosso Malpelo*, *Il come, il quando ed il perché* per un totale di righe 2143»; cfr. C. RICCARDI,

invece non dovette apparirgli buono neppure per una silloge del tutto mondana come *I ricordi del Capitano d'Arce*. Una silloge, ricordiamocelo, chiusa da quel *Bollettino sanitario* in cui miseramente appassisce,⁴ nella malattia, nell'apatia e nell'egoismo, una travolgente avventura nata a Villa d'Este, cioè appunto nello splendido albergo presso Cernobbio intorno a cui ruota il nucleo centrale di *Il come, il quando ed il perché*: il che significa che l'espedito interno per agganciare alla nuova raccolta il vecchio racconto era già bell'e pronto ma lo scrittore di proposito non volle sfruttarlo.

Verga dunque non amava troppo *Il come, il quando ed il perché*. D'altra parte è un fatto che già intorno all'87 egli ne avviò una trascrizione teatrale, e che proprio negli anni in cui lavorava a *I ricordi del Capitano d'Arce*, cioè tra i primi mesi dell'89 e gli ultimi del '90, tale tentativo entrò nella sua fase più intensa (salvo poi interrompersi, per riprendere di nuovo con fervore intorno al '95-96). Paradossalmente, se Treves, che giudicava la novella «roba mediocre», si ostinava però a volerla stampare in *Vita dei campi*, Verga, che si faceva in quattro per eliminarla dalla raccolta (fino a offrirsi di ingrossare il volume con primizie come *La roba, Cos'è il Re e Storia dell'asino di S. Giuseppe*),⁵ d'altra parte vi spendeva sopra una non indifferente quantità di tempo e di energie. Possiamo inferirne che la sua ostilità non riguardasse in sé il soggetto: a non piacergli doveva essere piuttosto la specifica configurazione narrativa, una configurazione che evidentemente non gli sembrava facilmente emendabile, tanto da farlo optare per una radicale transcodificazione. Può darsi, certo, che abbiano pesato anche le solite contingenze economiche: sappiamo tutti come dal teatro Verga si aspettasse più lauti proventi che non dai libri. Ma sappiamo anche che innanzi a tutto egli metteva le ragioni dell'arte, sicché non è ipotizzabile che abbandonasse al suo destino la novella per occuparsi solo della trasposizione teatrale senza forti motivazioni d'ordine letterario. Così come per motivazioni d'ordine letterario egli alla fine avrebbe rinunciato al lavoro

Introduzione a G. VERGA, Vita dei campi, ed. naz. delle *Opere*, XIV, Firenze, Banco di Sicilia/Le Monnier, 1987, p. XXVIII.

⁴ Il verbo è tanto più pertinente in quanto i due ex-amanti hanno nomi di fiori (Viola e Giacinto), con un'evidente intenzione, da parte del narratore, di marcare il carattere fugace, stagionale, dell'amore tra la gente del bel mondo.

⁵ Ma Treves rifiutò. Cfr. G. RAYA, *Verga e i Treves...*, p. 54: «Non c'è più tempo. E se anche ci fosse, non accetterei, per amor vostro. Le tre novelle che mi proponete faranno parte quando che sia di qualche vostro volume; e qui sarebbero sacrificate. Si può sacrificare la roba mediocre come *Il come*, non le cose buone. L'opinione del pubblico e della critica s'è fatta sulla 1^a edizione; quel *Come* nessuno lo guarderà, e basta ad ingrossare il volume.

drammatico per dedicarsi alla *Duchessa di Leyra*: «La commedia verrà dopo, ch  a farsi fischiare c'  sempre tempo», scriver  a Giuseppe Treves il 16 novembre 1896, «e al romanzo tengo assai pi  di un'altra *Cavalleria* magari».⁶

Di che cosa parla, in sostanza, *Il come, il quando ed il perch *? Salta subito agli occhi il nesso con il grande romanzo che qualche anno prima aveva sconvolto lo scrittore provinciale facendolo gridare allo scandalo,⁷ per divenire poi invece il suo punto di partenza verso una nuova, originale e moderna frontiera letteraria: ossia con la flaubertiana *Madame Bovary*. L'insoddisfatta signora Rinaldi della novella verghiana, infatti, bench  giocata su toni e con intenzioni assai differenti da quelli che caratterizzavano il personaggio di Flaubert,   comunque anche lei una vittima del mito dell'*amour-passion*. Rischia di lasciarsi irretire dal cinico e navigato Polidori per un'ingenua voglia di trasgressione che la induce a gioire della sua incipiente infedelt : «Aveva avuto un appuntamento! Quello era stato un appuntamento!»,⁸   la trepidante epanalessi che trasforma in indiretto libero (e in colpa ancora veniale) l'analoga *geminatio* in cui direttamente si esprimeva l'esultanza di Emma dopo il cedimento a Rodolphe («J'ai un amant! un amant!»).⁹ E anche per lei, come per la sua consanguinea di Francia, vale la motivazione di una sregolata fantasticheria romanzesca:

Andava spesso sulle balze pittoresche verso il tramonto, a sciuparvi gli stivalini, e a montarsi la testa di proposito con dei sentimenti presi a prestito nei romanzi.¹⁰

Tuttavia, come abbiamo gi  accennato (e come si pu  constatare anche solo da questa brevissima citazione), l'angolazione e il linguaggio sono profondamente diversi. Sarebbe impensabile un Verga che dicesse: la signora Rinaldi sono io! E questo non certo perch  egli fosse insensibile al fascino del disordine romantico, ma perch  qui il taglio ironico ne consente l'esorcizzazione consegnandoci una maldestra eroina di cui si pu  solo sorridere. Niente catastrofe, infatti: la «vaporosa e leggiadra»¹¹ Maria Rinaldi

⁶ Ivi, p. 173.

⁷ Ci riferiamo ovviamente alla nota lettera a Capuana in data 14 gennaio 1874; cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 29.

⁸ G. VERGA, *Vita dei campi...*, p. 207.

⁹ G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, in *Oeuvres*, I, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1946, p. 473.

¹⁰ G. VERGA, *Vita dei campi...*, p. 209. E cfr. G. FLAUBERT, *Madame Bovary...*, p. 357 e sgg.

¹¹ G. VERGA, *Vita dei campi...*, p. 201.

fa in tempo a rientrare nell'ordine sociale prima che la sua leggerezza la sospinga su una strada senza ritorno, prima cioè di tradire effettivamente il marito e prima che questi – economicamente in rovina per causa sua – compia il gesto estremo del suicidio.

Un lieto fine, dunque, all'insegna dell'ethos borghese. E tuttavia il fantasma di Emma doveva essere sempre lì ad agitare la mente dello scrittore, tant'è che proprio nel '79, probabilmente, egli mise mano al romanzo *Il marito di Elena*, in cui, com'è noto, il bovarismo avrebbe esplicitato tutte le sue devastanti potenzialità. Il pessimismo del narratore incideva sempre più a fondo nelle piaghe purulente dei rapporti coniugali ed extraconiugali: che farsene, a quel punto, di un racconto orientato in pro' del matrimonio e del buon senso? Maria Rinaldi non poteva conciliarsi con Elena Dorello, né poteva trovare posto accanto alle martoriate protagoniste del «romanzetto» di Ginevra, di *Dramma intimo*, di *Ultima visita*. Perfino la Viola del già ricordato *Bollettino sanitario*, nonostante la sua apparente frivolezza, si muoveva in realtà in una dimensione di disincanto estranea all'ottimismo moralistico di *Il come, il quando ed il perché*. Tale ottimismo si proiettava piuttosto all'indietro, verso la soluzione educativa (potremmo dire ancora torelliana)¹² del dramma *Rose caduche*, dove il fallimento della coppia passionale Irma/Luciano era controbilanciato dalla buona riuscita della coppia assennata Lucrezia/Paolo (formatasi a sua volta proprio sulle ceneri di una duplice infatuazione: di Lucrezia nei confronti del Cavaliere Falconi, di Paolo nei confronti della Contessa Baglini). E appunto in un testo destinato alla scena Verga pensò di trasformare la sua novella, ritenendo probabilmente che in tale ambito si potessero ancora impartire certe lezioni "ideali", viceversa del tutto superate in ambito narrativo: non dimentichiamoci che già Zola aveva dovuto constatare la minore permeabilità del teatro alle nuove istanze del naturalismo, rinviando a un imprecisato domani l'eliminazione dei *personnages sympathiques* dalle scene e il trionfo delle rappresentazioni realistiche;¹³ quanto a Verga, è noto come egli in più di un'occasione si sia dichiarato convinto della superiorità del

¹² Si vedano in proposito S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 55-94; A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 7-36.

¹³ Cfr. É. ZOLA, *Le naturalisme au théâtre. Les théories et les exemples* [1881], nouvelle édition, Paris, Charpentier 1912, p. 15: «Maintenant, il reste à souhaiter une chose: la venue d'hommes de génie qui consacrent la formule naturaliste. Balzac s'est produit dans le roman, et le roman est fondé. Quand viendront les Corneille, les Molière, les Racine, pour fonder chez nous un nouveau théâtre? Il faut espérer et attendre.»

romanzo sul dramma appunto perché a teatro l'immediatezza del rapporto con il pubblico comporta la necessità di addivenire a un compromesso con le convinzioni e convenzioni dei più. In altri termini, al Verga dei tardi anni '80 dovette sembrare che *Il come, il quando ed il perché*, ormai inaccettabile come testo narrativo, offrisse tuttavia ancora un buon canovaccio per la messa in scena del bel mondo e delle sue vischiose attrattive.

In realtà, all'altezza problematica a cui lo scrittore era giunto, le cose non potevano più essere così semplici, e dopo varie riprese e sussulti il progetto di una commedia ricavata dalla novella finì con l'arenarsi del tutto.

Non mi soffermo sull'aspetto filologico della questione, dal momento che essa è già stata messa a punto in maniera abbastanza soddisfacente nell'edizione Jannuzzi/Leotta degli abbozzi teatrali verghiani.¹⁴ Rapidamente, ricordo solo che i manoscritti pervenutici sono quattro, tutti conservati presso il Fondo Verga della Biblioteca Regionale di Catania: una stesura (acefala) delle prime tre scene del primo atto piena di correzioni e varianti; la bella copia di essa con l'intitolazione *Le Farfalle*;¹⁵ una nuova stesura di parte del primo atto (e precisamente due scene e l'inizio della terza) sotto il titolo *La Commedia dell'amore*; e infine un manoscritto che conserva un'unica scena del secondo atto.¹⁶ All'edizione Jannuzzi/Leotta, inoltre, va riconosciuto il merito di avere individuato e riprodotto l'ampio corredo iconografico legato a queste carte: si tratta di un opuscolo di un tal Fossati intitolato *La Villa d'Este e il suo Grande Albergo*,¹⁷ di otto fotografie della

¹⁴ *Verga e il teatro europeo. Prove d'autore*, nuova edizione riveduta e aggiornata, Introduzione, note e apparati di L. Jannuzzi, Nota ai Testi di N. Leotta, Lecce, Milella 1992 (per la descrizione dei manoscritti di *Le Farfalle/La Commedia dell'amore*, cfr. pp. XC-XCIV; per i testi, pp. 115-68). Precedentemente S. NARDECCHIA (*Verga e il teatro inedito*, Roma, Manzella 1982, p. 97) aveva pubblicato anche un sunto (incompleto) della commedia, affermando di averlo tratto da un manoscritto autografo rinvenuto presso la Biblioteca Centrale di Roma: di tale sunto, però, non si fa parola nell'ed. Jannuzzi/Leotta degli abbozzi.

¹⁵ Il titolo viene indicato come «di mano dell'A.» dalla Leotta (*Verga e il teatro europeo...*, p. XCI), mentre la Jannuzzi nell'introd. scrive che esso «non è di mano del Verga» (ivi, p. LVIII): curiosa contraddizione, che si spiega forse con un fraintendimento, da parte della Jannuzzi, della *Nota* redatta dalla Leotta (dove – correttamente – si dicono «d'altra mano» i titoli *Dopo e Dramma intimo* apposti interrogativamente sulla precedente stesura, acefala, della commedia).

¹⁶ Altra contraddizione tra la Jannuzzi e la Leotta: secondo la prima, la «stesura del secondo atto [...], probabilmente, non dipende dal terzo ms.» (*Verga e il teatro europeo...*, p. LXI); secondo la Leotta invece ne «dipende direttamente» (ivi, p. XCIV).

¹⁷ F. FOSSATI, *La Villa d'Este e il suo Grande Albergo. Cenni descrittivi e storici*, Como, per i tipi di Carlo Franchi, 1886. (Suppongo si tratti di Francesco Fossati, bibliotecario comunale a Como: cfr. G. MAZZATINTI, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, II, Forlì, Casa Editrice Luigi Bordinandini, 1892, pp. 103-11).

stessa Villa d'Este (e dintorni),¹⁸ e di trentadue schizzi per le scene di mano dell'autore (diciannove dei quali anche in brutta copia).

Il fatto che Verga abbia richiesto materiale documentario per la progettazione dell'ambiente ci riconduce alla temperie operativa di *Cavalleria rusticana*: proprio lavorando per il debutto di *Cavalleria*, infatti, lo scrittore, fino ad allora autore di testi teatrali rimasti nel cassetto, per la prima volta si era preoccupato di dare risalto al «colorito del quadro»,¹⁹ e perciò aveva tempestato di lettere l'amico Capuana e il fratello Mario affinché gli inviassero dalla Sicilia fotografie, disegni, abiti, oggetti vari. Ovviamente il grande albergo di lusso, luogo d'incontro di una élite cosmopolita in cerca di svago, non poteva avere lo stesso alone pittoresco del paesetto contadino, dove un'umanità ancora primitiva sfogava le sue passioni secondo un codice sociale elementare; tuttavia è sintomatico che anche per la commedia mondana lo scrittore abbia avvertito il bisogno di avere sotto mano concrete pezze d'appoggio, e questa volta in fase stessa di composizione, ben prima di poter pensare a una effettiva messa in scena: mirando a un *décor exact*, alla maniera zoliana,²⁰ era inevitabile che egli si muovesse con gli stessi strumenti tanto in ambito «basso» quanto in ambito «alto».

Questa esigenza di precisione, peraltro, non si disperdeva in inutili dettagli, ma veniva convogliata in direzione di un realismo tipizzante e spettacolare. Lo dimostrano le indicazioni di scena, che definiscono lo spazio con pochi elementi essenziali: ecco infatti da una parte l'esterno di *Cavalleria*, costituito da quello che è il centro di gravità di ogni «villaggio» – la piazza con la bettola, la caserma dei carabinieri, la chiesa –, ma con l'aggiunta di «due siepi di fichidindia» inequivocabilmente siciliane;²¹ dall'al-

¹⁸ Nell'edizione Jannuzzi/Leotta degli abbozzi verghiani si danno tutte come fotografie di Villa d'Este: in realtà una di esse (e precisamente quella contrassegnata Ms.U.239.5373) riproduce la facciata sul lago del palazzo Regina d'Inghilterra (cfr. F. FOSSATI, *La Villa d'Este e il suo Grande Albergo...*, pp. 13-14). Autore e mittente delle foto fu S. Fornara, di cui presso il Fondo Verga si conserva il relativo biglietto d'accompagnamento, anch'esso riprodotto nel volume *Verga e il teatro europeo* (Ms.U.239.3353).

¹⁹ Cfr. la lettera del 10 novembre 1883 a Giuseppe Giacosa: «Capuana e mio fratello mi scrivono che mi hanno spedito disegni, costumi ed anche un pacco di vesti usate [...]. Voglio che tutto concorra al colorito del quadro perché le più piccole cose sono necessarie a darmelo; e son persuaso che senza una grande *intonazione* generale di colori, di disegni e di suoni, sarà un fiasco colossale»; in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimiri, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 149-50.

²⁰ Cfr. É. ZOLA, *Le naturalisme au théâtre...*, p. 101 e *passim*.

²¹ Oltre che un rinvio implicito alla novella, dove appunto i «fichidindia» della Canziria fanno da sfondo al duello rusticano; G. VERGA, *Vita dei campi...*, p. 81.

tra l'interno di *Le Farfalle*, costituito da quello che è il centro di gravità di ogni grande albergo – la hall col suo pianoforte e coi suoi tavolini e canapé più o meno simmetricamente disposti –, ma in cui la presenza di una terrazza sul lago basta già a suggerire un'atmosfera settentrionale.²² Il fatto poi che questo lago venga specificato come lago di Como e l'albergo come Villa d'Este è un *di più* delle didascalie che non si traduce in marcati elementi scenografici di identificazione, e quindi si direbbe piuttosto un residuo del testo di partenza: come conferma, *e contrario*, il fatto che Vizzini, pur presentissima alla mente dell'autore, non venga tuttavia mai nominata né in *Cavalleria novella* né in *Cavalleria dramma*.

C'è da dire che le affinità tra la commedia rusticana e quella mondana non esauriscono la fisionomia di quest'ultima. Colpisce subito l'attenzione, in *Le Farfalle/La Commedia dell'amore*, l'insolita quantità dei personaggi previsti: una trentina²³ (più un numero imprecisato di comparse distribuite tra camerieri, villeggianti, barcaioli, eccetera), contro i soli nove personaggi di *Cavalleria rusticana*. Tanto più stupefacente appare tale sproporzione di cifre se si pensa che nella novella *Il come, il quando ed il perché*, a parte uno sfondo fluttuante di «ballerini», giardinieri, villeggianti o semplici passanti, in definitiva c'erano solo quattro personaggi dotati di parola: esattamente tanti quanti erano quelli di *Cavalleria novella*.²⁴ Lo straordinario incremento di *Le Farfalle/La Commedia dell'amore* si può spiegare allora solo con la scelta (o la necessità), da parte di Verga, di trasformare la vicenda di una piccola e sciocca Bovary milanese nell'affresco di un intero ambiente sociale: diciamo che laddove la transcodificazione di *Cavalleria rusticana* lasciava in primo piano la dialettica dei protagonisti, limitandosi a riarticolargli in chiave mitico-antropologica²⁵ (e in funzione anche di Santuzza/

²² Questa descrizione iniziale della scena manca all'inizio della *Commedia dell'amore*. C'è da dire però che il manoscritto (Ms.U.239.131) appare lacunoso: manca infatti il foglio 3/4 (qualcuno aveva iniziato a correggere la numerazione dei fogli successivi, cassando con un tratto di penna il 5 e scrivendogli accanto 3, ma poi deve essersi accorto che non si trattava di una svista di Verga e perciò non è andato oltre). Al riguardo la descrizione che dà N. Leotta è fuorviante (ed. cit., p. XC): parla infatti di una numerazione 1-3 e 6-16, laddove avrebbe dovuto dire 1-2 e 5-16.

²³ Per l'esattezza, trentuno in *Le Farfalle*, trenta nella *Commedia dell'amore*.

²⁴ E cioè Turiddu, Santa, Lola e Alfio. Ci sono anche, ma non parlano – né direttamente né indirettamente – massaro Cola e la gnà Nunzia (oltre, ovviamente, a uno sfondo anonimo di «vicini», «ragazze» e «amici»).

²⁵ Per quanto riguarda la dilatazione mitica della vicenda e la sua impostazione tragica cfr. F. ANGELINI, «*Cavalleria rusticana*» di Giovanni Verga, in AA.VV., *Letteratura italiana. Le Opere*, dir. da A. Asor Rosa, III: *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 955-80.

Eleonora Duse), quella di *Il come, il quando ed il perché* si profilava piuttosto come un rimaneggiamento integrale del testo originario nella direzione di un complesso contrappunto di voci in grado di rendere teatralmente il dominio dell'inautenticità nel bel mondo.

È difficile, per non dire impossibile, valutare un tentativo di questa portata sulla base delle poche scene che ne possediamo; ma certo c'è materiale sufficiente per qualche utile considerazione. Anzitutto è evidente che l'idea di fare imbattere subito lo spettatore in tanti personaggi diversi si configura come la trasposizione – dal basso all'alto della scala sociale – dello sconvolgente *incipit* dei *Malavoglia*, difendendo il quale a suo tempo Verga aveva parlato di una strategia volta a stabilizzare l'«illusione della realtà».²⁶ Ma se per il romanzo egli aveva rifiutato drasticamente il consiglio di Cameroni di attenuare l'impatto introducendo dei profili di presentazione, si direbbe che nella commedia, invece, in qualche misura abbia prestato orecchio al suggerimento dell'amico: infatti l'elenco iniziale dei personaggi non si presenta nudo e crudo, bensì arricchito da note psicologiche e biografiche. Qualche esempio da *Le Farfalle*:

D'Alàmia = Mondano, libertino per leggerezza e per posa; = 32 anni.

La Marchesa = sua moglie, elegante, civettuola, guasta più che altro dall'esempio = 25 anni.

La Motta = Giovane alla moda, un po' discolo, stanco però di correre la cavallina = 35 anni.

Donna Vittoria Serralta = Mondana, compromessa e disillusa, un po'

²⁶ Si veda la lettera a Capuana del 25 febbraio 1881 (in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 108-109): «Che la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come li avete conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire mano mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e vi si affermavano con nuove azioni ma senza *messa in scena*, semplicemente, naturalmente, era artificio voluto e cercato anch'esso, per evitare, perdonami il bisticcio, ogni artificio letterario, per darvi l'illusione completa della realtà». E si veda soprattutto la lettera del successivo 27 febbraio a Cameroni (G. VERGA, *Lettere sparse...*, pp. 106-07): «Io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e già vissuto con loro e in quell'ambiente sempre. Parmi questo il modo migliore per darci completa l'illusione della realtà; ecco perché ho evitato studiatamente quella specie di profilo che tu mi suggerivi pei personaggi principali. Certamente non mi dissimulavo che una certa confusione non dovesse farsi nella mente del lettore alle prime pagine; però man mano che i miei *attori* si fossero affermati colla loro azione essi avrebbero acquistato maggior rilievo, si sarebbero fatti conoscere più intimamente e senza artificio, come persone vive, il libro tutto ci avrebbe guadagnato nell'impronta di *cosa avvenuta*».

scettica, gran dama = 36 anni.

Gelmi = Bel giovane, legato a D.a » Vittoria, stanco però e umiliato da questa catena = 32 anni.²⁷

E così via. Si direbbe insomma che lo scrittore per un verso inclinasse a teatralizzare il romanzo e per l'altro a narrativizzare il teatro: come se, a suo avviso, il primo avesse bisogno di avvicinarsi alla vita per la mediazione delle tecniche drammaturgiche, e il secondo avesse bisogno di elevarsi letterariamente grazie all'intrusione di ottiche stratificate. In ogni caso gli abbozzi di *Le Farfalle/La Commedia dell'amore* costituiscono un momento importante di sperimentazione: dopo verrà l'espansione descrittiva dei personaggi di *La Lupa* («La Gnà Pina, detta *la Lupa*, ancora bella e provocante, malgrado i suoi trentacinque anni suonati, col seno fermo da vergine, gli occhi luminosi in fondo alle occhiaie scure e il bel fiore carnoso della bocca, nel pallore caldo del viso...»); e verranno le lunghe didascalie di *La caccia al lupo*, dove addirittura si insinueranno ripetutamente gli artifici "regressivi" del Verga narratore («Ma egli non risponde nemmeno "crepa". – Uomo di poche chiacchiere, specie quando ha le lune a rovescio. Mastica sa lui che parole fra i denti...»)²⁸.

D'altro canto, negli abbozzi di cui ci stiamo occupando, appare anche evidente l'intenzione di sviluppare al massimo le risorse specificamente teatrali. Le didascalie, e soprattutto gli schizzi in cui meticolosamente si distribuiscono gli attori, ci dicono quale importanza l'autore assegnasse al gioco visivo delle presenze sceniche. In questo senso parrebbe anzi di dover cogliere, da parte di Verga, una crescente consapevolezza del mezzo: non per nulla molti di questi disegni sembrano da assegnare a uno stadio avanzato di elaborazione del testo;²⁹ e del resto basta fare un rapido confronto tra le didascalie della *Commedia dell'amore* e quelle della precedente *Le Farfalle* per verificare l'aumentata complessità delle indica-

²⁷ *Le Farfalle* (Ms.U.239.133, f. 2). *La Commedia dell'amore* presenta qualche variante, ma l'impianto è lo stesso (Ms.U.239.131, f. 1): e cfr. *Verga e il teatro europeo...*, pp. 117-18 e 151-52. Per l'identificazione di Vittoria Serralta con Vittoria Cima, e per i rapporti tra Verga e quest'ultima, cfr. R. MELIS, *Lettere di scrittori e artisti nell'Archivio Cima. Il carteggio tra Giovanni Verga e Vittoria Cima*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXII, 1995, pp. 227-60.

²⁸ G. VERGA, *Tutto il teatro*, introd., note e apparati di G. Oliva, 3^a ed., Milano, Garzanti, 2000, pp. 278 e 327.

²⁹ Perché il personaggio della Marchesa vi viene indicato col nome Anna, che è appunto quello della *Commedia dell'amore*, mentre nelle *Farfalle* si chiamava prima Lia e poi Mary.

zioni relative alla posizione, al contegno e ai movimenti dei personaggi. Qualche esempio a caso: se nelle *Farfalle*, all'alzarsi del sipario Mr. e Mrs. Ende apparivano semplicemente «seduti in fondo a sinistra leggendo e bevendo della birra», nella *Commedia dell'amore* troviamo il primo «verso il fondo, sdrajato su di una seggiola a dondolo, accanto a un tavolino con della birra, leggendo un giornale»; la seconda «dall'altro lato del tavolino colla guida in mano». ³⁰ Oppure si veda, all'inizio della seconda scena, l'ingresso della Marchesa. Nelle *Farfalle* esso è accompagnato da cenni sommari alle manifestazioni più o meno calorose che suscita:

Regalmetta, Sanvitale, Miramonte, Grammilla, D.a Faustina circondano la Marchesa facendole festa. Gelmi smette di suonare e va a salutarla anche lui. ³¹

Nella *Commedia dell'amore* invece la descrizione si fa più complessa, investendo un maggior numero di personaggi:

Donna Vittoria, Donna Faustina, Sanvitale, Grammilla e Regalmetta vanno incontro festanti alla Marchesa; un po' più in là La Motta e Miramonte. Gelmi s'alza anche lui. La Signora Nardi s'accosta al crocchio dov'è suo marito e la Contessa Malariva. Miss Florence e Miss Lucy vengono a guardare nella sala attraverso i vetri. Libenau s'accosta per vedere, fra timido e curioso. Bem e Mand si cacciano nel crocchio. Mand alquanto in disparte fra curiosa e allampanata. Mr. Sommer continua a sbuffare, e a lanciare occhiate di collera contro coloro che disturbano il suo giuoco. St. Laurent si scosta con esagerazione di finta discrezione, seguito da Geremei. ³²

Nella *Commedia dell'amore*, inoltre, si nota una maggiore attenzione ai costumi. Nelle *Farfalle*, infatti, si diceva solo che tutti erano «in abito di mattina: le signore col cappello in testa; tranne Donna Bianca. Sanvitale e Grammilla in costume di canottieri». ³³ Nella *Commedia* il quadro è molto più vario:

³⁰ Ms.U.239.133, f. 5, e Ms.U.239.131, ff. 5-6. Nel passo della *Commedia dell'amore* c'è qualche correzione: cfr. *Verga e il teatro europeo...*, pp. 120 e 153-54.

³¹ Ms.U.239.133, f. 13; cfr. *Verga e il teatro europeo...*, p. 125.

³² Ms.U.239.131, f. 10; cfr. *Verga e il teatro europeo...*, p. 157. C'è da dire però, per una equilibrata valutazione della tendenza analitico-descrittiva di cui abbiamo parlato, che nelle *Farfalle* Donna Vittoria subentrava in un secondo momento, introdotta da una didascalia a parte, mentre nella *Commedia dell'amore* essa appare riassorbita nell'ampia didascalia generale.

³³ Ms.U.239.133, f. 6; e cfr. *Verga e il teatro europeo...*, p. 120.

Tutti in abito di mattina: le signore col cappello in testa, tranne Donna Maria. Sanvitale e Grammilla in giacchetta da canottieri; Mr. Sommer coll'elmo da turista; sua moglie colla cuffietta ornata di nastri viola; Miss Lucy colle trecce sugli omeri. Miss Florence con un cappellino di paglia da uomo, al quale ha messo dei fiori naturali; M. de S. Laurent in soprabito e calzoni chiari, e cappello grigio, a cilindro. Libenau coll'ombrello in mano e lo spolverino sul braccio.³⁴

Modifiche e aggiunte lasciano trasparire l'intenzione verghiana di evidenziare subito, attraverso l'atteggiamento e l'abbigliamento, il carattere e le inclinazioni dei personaggi (marcandone anche qualcuno in chiave comica: vedi lo "sbuffante" Mr. Sommer con l'«elmo da turista» in testa, o l'«impacciato» Libenau «coll'ombrello in mano»). Caratteri e inclinazioni non sembrano, è vero, molto approfonditi e sfaccettati: anzi per certi personaggi si potrebbe parlare addirittura di una sorta di tipizzazione seriale (il galante, la civetta, il *parvenu*...). Tuttavia questa constatazione non ci autorizza affatto a frettolose liquidazioni: al contrario, si direbbe che con grande lucidità lo scrittore perseguisse una sorta di variazione nell'uniformità, proprio perché convinto dell'effetto livellatore prodotto dalla vita artificiale dei salotti e delle villeggiature esclusive. Si tratta, ancora una volta, di quella «poetica del conformismo sociale»³⁵ che finirà col condurre lo scrittore in un'*impasse* linguistica, oltre che psicologica, ma che intanto ha il merito di aver posto anche in Italia un problema già fortemente dibattuto in Francia (basti pensare alla famosa e citatissima prefazione di Edmond Goncourt a *Les frères Zemganno*). Qui la scelta stessa del titolo *La Commedia dell'amore*, a cui Verga approdò dopo vari tentennamenti,³⁶ sottolinea un'idea della mondanità come rappresentazione: è la teatralità delle classi medio-alte ad essere messa in scena; dunque una teatralità al quadrato, doppiamente e ambiguamente ribadita nella sua seconda natura di maschera e di apparenza di fronte a un pubblico in larga parte implicato nelle medesime finzioni e convenzioni.

Non può sorprendere, allora, la forte divaricazione rispetto alla no-

³⁴ Ms.U.239.131, ff. 6-7; e cfr. *Verga e il teatro europeo...*, p. 154.

³⁵ La definizione è di A. ANDREOLI, *Circularità metonimica del Verga borghese*, in «Sigma», n.s., a. X, 1979, pp. 177-204.

³⁶ L'epistolario attesta che Verga aveva pensato anche a *Come, quando e perché, Al giuoco dell'amore, Civettando*. Quanto a *La Commedia dell'amore*, la Jannuzzi sottolinea che si tratta di un titolo ibseniano; ma del lavoro di Ibsen Verga poteva avere solo conoscenza indiretta, perché esso fu tradotto e rappresentato per la prima volta in Italia solo nel 1905.

vella di partenza. Non si tratta solo del fatto che ad essere messo a fuoco è il quadro centrale di essa, quello ambientato a Villa d'Este: fin qui saremmo nell'ambito della consueta riduzione all'unità di luogo e di tempo, riconosciuta da Verga (ma anche da Zola) come una «necessità teatrale».³⁷ C'è dell'altro: modificatosi l'obiettivo principale – non più la storiella di un'ingenua con la testa piena di pericolose fantasie, ma l'affresco di un intero ambiente sociale tanto abbagliante quanto vacuo – si modifica un po' tutto, compresi i connotati del triangolo marito/moglie/amante. I borghesi Rinaldi diventano i marchesi D'Alamia: in quest'ascesa, lui, da gran lavoratore preoccupato solo del benessere della moglie, si trasforma in un «uomo mondano e leggiadro»;³⁸ lei perde la sua fisionomia fanciullesca, per assumere la disinvolta sicurezza di una dama d'alto rango. Quanto a La Motta, corteggiatore della Marchesa, si tratta sempre di un dongiovanni, come lo era il Polidori di *Il come, il quando ed il perché*, ma qui gli si attribuisce una sorta di embrionale coscienza infelice: ci si dice infatti che è «un po' stanco» e che «cerca l'amore»,³⁹ ossia che cerca un valore autentico in un mondo inautentico.

Tale rivisitazione del personaggio «amoroso» in termini di resipiscenza o comunque di disagio spirituale è tanto più notevole in quanto in controtendenza rispetto all'orientamento generale della commedia. Non solo infatti, come abbiamo visto, il Marchese D'Alamia subisce – in rapporto al Rinaldi della novella – un deciso peggioramento d'immagine, ma anche per quanto riguarda i nuovi personaggi pensati apposta per la pièce, se si raffronta la presentazione delle *Farfalle* con quella della *Commedia*, si può osservare una diffusa accentuazione delle caratteristiche negative: Gelmi, che nelle *Farfalle* appariva almeno «umiliato» dal legame con Donna Vittoria, nella *Commedia dell'amore* è definito seccamente come «bello e nullo, vano e ambizioso»; Miramonte, da «gran signore, corretto, indulgente per scetticismo», diviene semplicemente un «vecchio scapolo e mondano»; Libenau, prima «curioso e sciocco», ora è unicamente un «imbecille»... e così via, fino al cambiamento più vistoso, costituito dall'eliminazio-

³⁷ Si veda la lettera a Capuana del 7 luglio 1885, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 243-45: «Io non riconosco altra necessità teatrale che l'unità di tempo e di luogo, buon'anima – che tutto quello che l'autore ti fa passare sotto gli occhi possa realmente passare e avvenire in quel tempo e fra quelle quattro quinte».

³⁸ Ms.U.239.131, f. 1 (cfr. *Verga e il teatro europeo...*, p. 151).

³⁹ *Ibid.* E si pensi al profilo di Corrado La Gurna, per *La Duchessa di Leyra*: «30 anni, logoro dalla vita intensa, il capo nelle nuvole e i piedi nel fango, l'anima sensibile e addolorata»; in F. DE ROBERTO, *Casa Verga*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 226.

ne del buon «maestro di casa», Giovanni, «dignitoso e corretto», e dall'apparizione al suo posto della cameriera Leonia, anche lei «corretta», ma «fred-
cla» e «scaltra». ⁴⁰ In altri termini, col passare del tempo il quadro d'ambiente
si è andato precisando, sotto la penna dello scrittore, in una chiave sempre
più marcata di frivolezza, stupidità, insulsaggine, formalismo senz'anima;
su questo sfondo, l'indulgenza verso La Motta parrebbe promettere un
recupero del tradizionale *raisonneur* in una veste meno distaccata, più
coinvolta e partecipe. Forse lo scrittore pensava così di poter uscire dalla
ripetitività delle «mezze tinte dei mezzi sentimenti» ⁴¹ introducendo un ele-
mento critico, una prospettiva demistificante; senonché quel che abbia-
mo della commedia non ci dà in proposito alcuna garanzia certa: il La
Motta che vediamo in azione nelle poche scene rimasteci, infatti, sembra
muoversi pur sempre alla maniera del vecchio Polidori.

Perché è accaduto questo? E perché Verga non è andato avanti, fino a
concludere la pièce? È il vecchio interrogativo che si vorrebbe eludere, ma
con cui pure alla fine ci si scontra, e che inevitabilmente riconduce all'in-
quietante vicenda della *Duchessa di Leyra*. Il fatto che Verga, per disporre
in trilogia le precedenti *Cavalleria rusticana* e *In portineria*, si sia rivolto
prima a *Dramma intimo* ⁴² e poi invece abbia optato per *Il come, il quando
ed il perché* si spiega certo con la maggiore disponibilità di quest'ultima
novella a un trattamento teatrale aperto, pieno di personaggi e di movi-
mento: e non c'è dubbio che le tre scene del primo atto vadano appunto in
questa direzione, delineando una soluzione quasi coreografica, in cui gli
elementi satirici sono affidati principalmente al costume e al gesto, e il
tutto è inteso a suggestionare lo spettatore con lo studiato andamento
delle aggregazioni, disaggregazioni, riaggregazioni. Invece il secondo atto
restringe il campo a due soli attori, la Marchesa e La Motta, riproponendo
stancamente la solita schermaglia, il solito corteggiamento e le solite ritrosie.
E qui appunto l'analogia con quello che avrebbe dovuto essere il terzo
romanzo del ciclo dei *Vinti* si fa abbastanza vistosa: anche *La Duchessa di
Leyra* infatti, dopo un primo capitolo che è una vera «contradanza di amori

⁴⁰ La decisione di eliminare Giovanni deve essere subentrata in una fase molto avan-
zata del lavoro, dal momento che lo troviamo ancora negli schizzi riferibili alla *Commedia
dell'amore*. Per quanto riguarda le citazioni si vedano i citati Ms.U.239.133, f. 2 e Ms.U.239.131,
ff. 1-2 (e cfr. *Verga e il teatro europeo...*, pp. 117-18 e 151-52).

⁴¹ Il riferimento, ovviamente è alla prefazione a *I Malavoglia*.

⁴² Si veda la lettera di Verga a Salvatore Paola Verdura in data 17 gennaio 1885, in G.
VERGA, *Lettere sparse...*, pp. 168-72.

eleganti»,⁴³ va ad arenarsi, nel secondo, in un *tête à tête* abbastanza fiacco (in questo caso tra marito e moglie, ma il procedimento – una brusca limitazione del quadro – è lo stesso). Viene fatto di pensare, allora, che proprio la necessità di proporre comunque delle scene “intime” finisse col mettere in crisi lo scrittore: una volta respinto sullo sfondo o eliminato del tutto il movente economico dell’agire umano per puntare i riflettori esclusivamente sul codice mondano, gli strumenti “oggettivi” del verismo potevano ancora funzionare nel campo lungo, nella dinamicità effervescente di un andirivieni di personaggi, ma non davano esito sui primi piani. Maestro incomparabile nella rappresentazione dell’obliquità e della reticenza motivate dalla legge del denaro, e d’altra parte tetragono nel difendere un’arte assolutamente impersonale, «senza trasparenze o reminiscenze»,⁴⁴ Verga si smarriva in uno sfuggente gioco di specchi quando aveva a che fare con l’artificiosità esangue dell’*high life*, riuscendo in qualche modo a spuntarla solo nella breve misura: il che significa, per la narrativa, in una manciata di novelle; per il teatro, nella sola *Caccia alla volpe*.

Il fallimento di quest’ultimo Verga “mondano”, costretto a riattraversare l’universo giovanile «senza più il sussidio della vecchia retorica esortativa, allocutiva, consolatoria e senza gli strumenti lirici, idillici, patetici, che ne avevano concertato le trame»⁴⁵, si configura comunque come un arresto

⁴³ Uso per la *Duchessa* la definizione che Luigi Russo dava di *Rose caduche* (in L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1959, p. 242): mi sembra infatti che di *eleganza* si possa parlare assai più propriamente qui che non a proposito del vecchio dramma, dove la presenza stessa di un’attrice introduceva piuttosto una connotazione da *demi-monde*.

⁴⁴ Cito da una lettera a Cameroni in data 20 novembre 1889, nella quale significativamente si esprime una contraddittoria reazione di fronte al *Piacere* dannunziano, una reazione insieme di coinvolgimento e ripulsa, culminante in una vera e propria sfida sullo stesso terreno ma ad armi impari: «adesso ho fra le mani *Eredità Illegittima*, della quale non ho ancora un’impressione netta, perché non sono a metà del libro, che pur sembrami superiore alla *Sorella Orsola* e al *Piacere* dove ho trovato di gran belle pagine, accanto a un convenzionalismo a un’inesperienza della vita che mi fanno male perché il libro *mi piglia* ancor più che non faceva *Eredità Illegittima*. Anche l’*artificiosità*, la *preziosità*, direi mi parrebbero perfettamente intonate al soggetto se fossero più *sincere*. Ti parrà un bisticcio, ma non so esprimermi meglio. Ad ogni modo è un’opera d’arte di valore reale che ha il suo carattere. A me dà noia di conoscere l’autore che mi si affaccia ogni tanto fra una pagina e l’altra più Sperelli dell’altro. Vorrei, caro Cameroni, che lo scrittore del romanzo fosse perfettamente anonimo e incognito. Parmi che la grand’arte ci guadagnerebbe ad essere considerata senza trasparenze o reminiscenze – *per se stessa*. E se potessi vorrei ricominciare io con tal metodo. Arrivederci nell’*Uomo di lusso*»; in G. VERGA, *Lettere sparse...*, pp. 231-32.

⁴⁵ G. MAZZACURATI, *Un ciclo interrotto: Verga dal «Mastro-don Gesualdo» alla «Duchessa di Leyra»* [1991], in *Stagioni dell’Apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, introd. di M. Palumbo, Torino, Einaudi, 1998, p. 78.

per ingorgo, non certo per esaurimento. A parte la polifonia crudele di *Dal tuo al mio*, in cui la miseria della nobiltà (ci si perdoni il facile ossimoro) emerge da una durissima rappresentazione dei conflitti di classe, anche le pagine per così dire monodiche, ossia indirizzate a cogliere unicamente il linguaggio «per sottintesi»⁴⁶ e addirittura i silenzi dei ceti privilegiati, delineano un orizzonte di ricerca di grande interesse. Quel che Verga ci ha lasciato, non solo della *Duchessa di Leyra*, ma anche della *Commedia dell'amore*, è un ponte gettato verso il futuro, non foss'altro per la determinazione con cui vi si affronta il grande tema della maschera, della divaricazione tra essere e apparire, una divaricazione che si manifesta tanto più insanabile quanto più si sale nella scala sociale, al punto che ai livelli più elevati essa finisce col corrodere l'essere riducendolo a mera parvenza⁴⁷. E poi, in queste poche carte, c'è almeno un pezzo da antologia; ed è appunto la didascalia iniziale di *Le Farfalle/La Commedia dell'amore*, una didascalia in cui l'intreccio, direi quasi la compenetrazione di indicazioni teatrali e suggestioni lirico-narrative lascia intravedere una pluralità di motivazioni:

Preludio sinfonico, a sipario calato, che incomincia colle prime battute del valzer «Godetevi la vita». L'allegria spensierata e la festività febbrile dei villeggianti, la quale a poco a poco muore e si fonde nella frase larga della quiete al di fuori col soffio del venticello e il fiotto sommosso dell'onda sul greto. Poesia il suonare delle ore nei paesetti lontani, la canzone villereccia che passa e si perde, mutandosi, grado a grado, nel canto più fine della gente elegante che porta in quei luoghi la nota mondana – civetteria, intrigo, leggerezza, amor proprio che sembra gelosia, vanità soprattutto. E infine il fischio e il rumore del battello a vapore, che arriva da lontano, portando la festa e il tumulto dei nuovi venuti, e si muta poi nel motivo gajo del valzer con cui è cominciato il preludio, e che ripigliasi al pianoforte sulla scena, per tutto il tempo che vi si balla⁴⁸.

⁴⁶ Si veda la famosa lettera di Verga a Rod in cui si riecheggia la prefazione a *Les frères Zemganno* in *Carteggio Verga-Rod*, a cura di G. Longo, Catania, Fondazione Verga, 2004, p. 276.

⁴⁷ Ancora fondamentale, per un'interpretazione in questa chiave dell'ultimo Verga, lo studio di R. LUPERINI, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione. Natura e società, maschera e realtà nell'ultimo Verga*, Roma, Savelli, 1974, pp. 83 sgg. (dove anche si opera un'opportuna differenziazione tra le valenze che il tema della maschera assume in ambiente alto-borghese e aristocratico, e quelle che invece riveste in ambiente piccolo-borghese e popolare, ossia soprattutto nelle novelle di *Don Candeloro e C.ì*).

⁴⁸ Ms.U.239.131, f. 5. L'edizione Jannuzzi/Leotta (*Verga e il teatro europeo...*, p. 153) dà «pace» al posto di «frase» e «rumore» al posto di «suonare»; ma riporta correttamente «frase» e «suonare» nel brano corrispondente delle *Farfalle*: cfr. ivi, p. 119.

Ecco: questa «frase larga» che assorbe le voci dei «villeggianti» e i suoni provenienti dall'esterno (il vento, l'acqua, il rintocco delle campane, il canto contadino), trascolorando dal pianissimo all'allegro con brio, certo non è, non può essere, la *petite phrase* di Vinteuil che farà irrompere, nel personaggio proustiano, l'onda struggente dei ricordi; e tuttavia essa forse ci apre uno squarcio nella rigida poetica verghiana dell'oggettività, delineando una lacerazione, forse un rimpianto di antiche frequentazioni, di amorosi legami nell'ambiente «più fine». A questa quasi impercettibile motivazione estetico-sentimentale si accompagna d'altra parte un evidente intento polemico: non solo la «canzone villereccia» costituisce un richiamo a un altro mondo, di pena e fatica, ma anche esplicitamente si inchioda la «gente elegante» a una futile routine di «civetteria, intrigo, leggerezza, amor proprio [...], vanità»⁴⁹. E tuttavia la trascinante «festività» dei privilegiati ha una connotazione «febbrile»⁵⁰ che conferisce loro una drammatica serietà, quasi un alone di cupa amarezza: si direbbe che l'elegante danza sul vuoto» di questi personaggi «senza destino»⁵¹ trasliteri in un codice fatuo (solo apparentemente fatuo) l'angoscia delle antiche danze macabre, care alla letteratura romantico-decadente, e che la penna di chi scrive, al di là del rancore, sia mossa soprattutto da una sorta di ammirata compassione.

⁴⁹ Nelle *Farfalle*, più prolissamente: «civetteria, leggerezza, intrighi galanti, amori frivoli e passeggierei di cui la vanità è la nota fondamentale, e che la gelosia accarezza più che non punga».

⁵⁰ L'attributo è stato aggiunto nella *Commedia dell'amore*: nelle *Farfalle* si parlava semplicemente di «festevolezza» (Ms.U.239.133, f. 3). Va notato che «febbrile» è aggettivo ricorrente soprattutto nel primo Verga «mondano»: ma qui esso acquista uno spessore semantico che non poteva avere nel più generico impianto lessicale preverista.

⁵¹ Applico qui alla *Commedia dell'amore* spunti più genericamente riferiti all'ultimo Verga da Mazzacurati; cfr. G. MAZZACURATI, *Il ciclo interrotto...*, pp. 82 e 87.

FRANCESCO BRANCIFORTI

VERGA DIETRO LE QUINTE:
DAL CARTEGGIO VERGA-PAOLA

Il nome di Salvatore Paola Verdura entra nella bibliografia di Giovanni Verga principalmente per due voci: la prima – e la più importante – come destinatario della celebre lettera-manifesto del ciclo dei *Vinti*, che lo scrittore confidò all'amico il 21 aprile 1878; la seconda come strenuo e abile difensore di Verga nella non meno famosa lite Verga-Sonzogno per i diritti d'autore della *Cavalleria rusticana* musicata da Mascagni.

Tralasciando questa seconda vicenda, del resto già abbondantemente esplorata¹, è da domandarsi se la lettera tanto celebrata sia l'unica testimonianza della comunanza di interessi intellettuali che la intima amicizia alimentava con tanto fervore ovvero se le pagine superstiti della loro corrispondenza non custodiscano e ci restituiscano altri frammenti di momentaneo abbandono comunicativo. Di questa fittissima relazione epistolare, che accompagnò per decenni un'amicizia fraterna, è pervenuta solamente poco meno di una trentina di lettere, e precisamente sette di Verga a Paola e ventidue di Paola a Verga, delle quali tre senza data.²

¹ Basta scorrere i carteggi di Verga con i numerosi avvocati, che furono protagonisti della vertenza. Il primo e il più solerte interlocutore fu proprio l'amico Paola, con il quale lo scrittore intrattenne una fittissima corrispondenza in merito, integralmente pubblicata da G. RAYA, *Verga e gli avvocati*, Herder Editore, Roma, 1988. Vi compaiono venti lettere di Verga a Paola e quattro di Paola a Verga.

² Oltre alla due pubblicate da tempo, dal Villaroel nel '22 e dal Ciavarella nel '55, bisogna aggiungere nel conto le cinque lettere di Paola al Verga riguardanti la vertenza per la *Cavalleria rusticana* musicata dal Monleone inviate tra il 28 settembre e il 22 ottobre 1907, pubblicate da A. GANDOLFO, *Le singolari vicende di "Cavalleria rusticana"*, in «L'Osservatore politico letterario», marzo 1971, pp. 41-64. Delle lettere di Verga qui presenti si dà la trascrizione integrale; inoltre di tutte le altre si dà conto nel testo o in nota. Tuttavia alcune sono taciute ora per ragioni di opportunità (e precisamente una lettera del 23 luglio 1884, nella quale il Paola, su richiesta dell'amico, gli restituiva le bozze del testamento sul quale aveva apportato sostanziali modifiche: trattasi, come si vede, di un documento privatissimo, i cui termini del resto furono nel tempo largamente superati), ora per la loro marginale occasionalità (lettera

A frugare tra le ingiallite carte di queste missive si trovano tra gli altri alcuni reperti riguardanti la storia dell'attività teatrale di Giovanni Verga: una storia riguardata non tanto in senso cronologico con il suo susseguirsi di avvenimenti, quanto in senso morale, come testimonianze di stati d'animo che precedettero, accompagnarono e seguirono alcune tra le più importanti vicende teatrali di Verga.

Come ogni frammento di storia, l'accento o l'allusione contenuti in una lettera privata propongono ora la conferma di avvenimenti accertati per altra via, ora – ed è il caso più frequente – la necessità di un riesame e di un giudizio più circostanziato di essi.

Si consideri la seguente lettera di Verga all'amico Paola scritta da Milano il 24 maggio del 1880³:

Amico mio,

la tua lettera mi fece un grandissimo piacere. Avrei voluto risponderti subito, se non altro per starmi a chicchierare un po' con te. Ora spero che l'aria e il riposo della Punta ti abbiano guarito completamente e che la salute della tua bambina non ti tenga più in pensiero. Io desidero tanto rivederti e abbracciarti massime ora che ti ho saputo tanto malato, e mi illudo un po' di

del 15 febbraio 1883 di risposta del Paola alle condoglianze per telegramma e per lettera di Verga per la morte della madre e lettera di Paola del 1° agosto 1906 riguardante la vertenza Frontini-De Marchi-Fontana per la rappresentazione dell'opera lirica *Malia*). Infine si aggiunge in *Appendice* una lettera di Mario Verga a Paola, con un *post-scriptum* di Giovanni Verga, da Londra, del 24 giugno 1882. Per le abbreviazioni delle raccolte di lettere: *V-Trev* = G. RAYA, *Verga e i Treves*, Herder Editore, Roma, 1986; *V-Paol* = G. VERGA, *Lettere a Paolina*, a cura di G. Raya, Ed. "Fermenti", Roma, 1980; *V-Cap* = G. RAYA, *Carteggio Verga-Capriana*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1984; *Lsp* = G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni Editore, Roma, 1979. Le lettere, di cui si dà la segnatura della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania (sigl. B.U.C.), sono inedite. Inoltre la sigla Lc si riferisce ai *Libri dei conti*.

³B.U.C., Ms. U., 246.1. È la responsiva alla lettera del Paola del 3 maggio: «Punta 3 maggio 80. Il Cariss.mo Giovanni II In questo momento ricevo la tua e ti rispondo subito. Io ho sofferto due volte la stessa malattia. La prima volta durò 15 giorni ed un giorno fui per morire. Nella prima malattia la febbre giunse a 41 gradi. Quando la febbre lasciavami e precisando il primo giorno che mi alzai da letto, la mia bambina ebbe la febbre accompagnata da bronchite e polmonite! Passammo 8 Giorni Dio sa come. Al 9no giorno la bambina migliorò alquanto, ma sopravvenne una complicanza - la diarrea! A farla breve, la febbre lasciò la bambina dopo 22 giorni; ma la diarrea restò, quantunque in forma più mite. Durante la malattia della bambina io ebbi una febbretta che un bel giorno, anzi un brutto giorno si spinse alla temperatura di gr. 40 e 4 decimi. Fu la ricaduta. Fortunatamente durò 4 o 5 giorni, perchè estenuato com'ero, non credo avrei potuto durarla più a lungo. Adesso sono alla Punta con la bambina. Non abbiamo febbre, ma abbiamo entrambo un po' di catarro intestinale; io al mio solito: la bambina con un po' di diarrea. Speriamo all'aria, la quale del resto non ha fatto sinora i miracoli sperati, e speriamo soprattutto nella misericordia divina. Il Che mi parli di clienti! Io non leggo nemmeno romanzi - appena se leggo qualche giornale; la lettura mi stanca. Mi faccio leggere piuttosto e passo la giornata più a letto che all'impiedi perchè ancora non mi reggo bene in gambe. Il Ho fatto già un gran lavoro scrivendoti questa lettera che per

venirti a trovare mandandoti il mio ritratto mal riuscito e duro come un pezzo di legno, ma che ti parlerà di me e del bene che ti voglio. Ora come stai? Quando hai un momento d'avanzo, scrivimi un rigo anche in cartolina. Ma io tornerò a scriverti anche appena avrò un po' le mani libere. Adesso lavoro di lena e spero aver finito pel Giugno il romanzo che devo consegnare al Treves; ho pure raccolti in un volume certi scrittarelli pubblicati qua e là, che verrà fuori contemporaneamente al romanzo, suppongo, perchè tutto ciò oramai è affare che riguarda Treves. Quando avrò finito ho in animo di metter mano a una commedia che rumino da un pezzo e che spero con ciò rendere meno indigesta al pubblico.

Rammentami ai tuoi proprio come io mi rammento di tutti voi altri, e stringi forte la mano ad Emanuele. Ti abbraccio e ti bacio due volte, come usano qui

Tuo aff.mo

GIOVANNI

La data e gli argomenti riguardanti l'attività letteraria di Verga sono assolutamente indicativi: il romanzo è *I Malavoglia* nella stesura definitiva (o almeno stimata definitiva in quel momento)⁴, il volume è quello di *Vita*

ciò chiudo, abbracciandoti da lontano, come se mi fossi accanto – tu sai quale desiderio ho di rivederti! Ma chi sa quando ritornerai! Il Divertiti. Lavora cum moderamini inculpatæ tutelæ, e soprattutto conservati sanissimo - Continuami il mio affetto ed abbiti i saluti dalla mia famiglia. Il tuo Il SALVATORE PAOLA* (B.U.C. Ms. U, 239.4335). Al nuovo romanzo aveva accennato il Paola nella lettera da Palermo del 14 novembre 1879: «Carissimo Giovanni, Il Sono in Palermo da due giorni con mio fratello Giovanni per assistere in Corte di Cassazione la mia causa contro Platanìa. Il Rispondo tardi, ma infine rispondo alla tua affettuosa lettera che mi ebbi alla Punta. Il Mi auguro che continui a star bene in salute. È l'essenziale. Ciò ti permetterà di lavorare. Il Ho trovato Palermo irricognoscibile. Già un grade miglioramento lo avevo rimarcato nel 1868 in confronto di quello del 1860. Ma adesso è tutt'altra cosa, e la decorazione esterna del teatro Massimo è non solo unica in Italia, ma una delle migliori ch'existano nei due Mondi. È migliore di quella del Grande *Opera* di Parigi, perchè più corretta e di miglior gusto. È un'opera colossale e monumentale addirittura romana, che rende ancor più spiccato il confronto con le nostre grette e meschine opere catanesi. Il Speravo di condur meco tuo fratello Mario con sua moglie e mia moglie. Ma il telegramma che mi annunciò l'uscita a ruolo della mia causa ci lasciò così poco tempo da rendere impossibile la partenza delle donne. Sarà per un'altra volta, perchè grazie a Platanìa, sarò costretto di venire in Palermo altre due volte e forse anche tre, se non più. Il Conto di leggere fra non guari il tuo novello romanzo che dev'essere una bella cosa, poichè contenta anche te. Il È l'ora per andare in congresso con i miei avvocati. Se vincerò, come spero, te lo scriverò. La venuta mia e di mio fratello ci mette nella necessità di vincere. Come ritornare in Catania con un fiasco della forza di due fratelli avvocati? Il Quando ne avrai occasione salutami il tuo prefetto Luigi Gravina e ricordami alla sua gentile Signora. Il Vogliami bene e statti sempre sano Il tuo affettuosissimo amico Il SALVATORE PAOLA* (B.U.C., Ms.U, 239.4237).

⁴ I primi capitoli erano stati inviati il 25 aprile (*V-Trev*, n. 38, p. 48) e il 19 luglio Verga scriveva all'editore: «Quanto al ms. dei *Malavoglia* datemi ancora una settimana o due» (ivi, n. 41, p. 50). Il testo completo fu poi inviato ad agosto (ivi, n. 42, p. 51). L'amico Paola riceverà il romanzo a settembre, come nella lettera del 23 settembre 1881 da San Giovanni La Punta:

dei campi, che radunava le novelle già pubblicate recentemente in vari giornali e periodici⁵, la commedia è la *Cavalleria rusticana*, recitata e poi pubblicata nell'84.

L'individuazione della commedia fin ad ora è stata pressochè unanime⁶; ma alcune allusioni della lettera ora citata ad essa relative fanno nascere a prima vista qualche perplessità in proposito. Il Verga infatti dice all'amico di avere in animo «di metter mano a una commedia che rumino da un pezzo»⁷: locuzione quest'ultima che mal si attaglierebbe alla *Cavalleria rusticana*, se tenessimo ferma la cronologia della novella composta e pubblicata appena due mesi prima nel «Fanfulla della domenica» del 14 marzo. Ma essa nasceva, secondo l'attenta disamina dei manoscritti condotta da Carla Riccardi, dalla rielaborazione della seconda parte del bozzetto marinaresco di *Padron 'Ntoni*, ritenuta dall'autore «dilavata» nel '75 e da rifare nel '76 e poi riplasmata «in direzione drammatica sulle stesse carte del bozzetto»⁸ ed inviata alla fine del '79 al «Fanfulla della domenica». È lecito ipotizzare perciò che il disegno di trarne un'azione drammatica possa essere nato durante le vicende assai contrastate di quel testo narrativo, più volte ripreso e abbandonato tra il '75 e il '76 e il '79: ciò spiegherebbe appieno la intenzione del Verga contenuta nella lettera al Paola di «metter mano» alla commedia, sulla quale ruminava «da un pezzo». Non solo; ma Verga nel contempo si rendeva conto che quella vicenda di amore e di onore e di sangue, se portata sulla scena, avrebbe di per sè costituito uno scandalo o almeno un forte trauma drammatico su un pubblico borghese, tale da risultare ad esso «indigesta».

Il grave passo fu superato con pieno successo la sera della prima il 14 gennaio dell'84, grazie soprattutto alla interpretazione della Duse. All'amico

«Finalmente ti scrivo! È inutile domandarti scuse. Avrei già dovuto scriverti sin da quando ricevei i Malavoglia. Ma per scriverti, dovevo farti una lunga lettera, dirti tante e tante cose, ed indugiando e sopravvenendomi sempre lavori urgenti, la cosa si fece così lunga da perdere il pregio dell'opportunità» (B.U.C., Ms. U. 239.4239).

⁵ «Le bozze corrette» del volume erano rinviate al Treves il 17 luglio (*V-Trev*, n.39, p.48); ma nella stessa lettera veniva proposta l'esclusione della novella *Il come, il quando e il perché*. L'edizione del volume uscì a settembre (*V-Trev*, n. 43, p. 52).

⁶ Per tutti, vedi SIRO FERRONE, *Il teatro di Verga*, Bulzoni Editore, Roma, 1972, pp. 184-187.

⁷ Con tutte le cautele del caso (riguardanti soprattutto la dubbia datazione della lettera) forse è da riferire a questo proposito di Verga l'allusione contenuta nella lettera a Paolina Greppi del 10 gennaio 1883: «Se sapeste cosa sto scrivendo!» (*V-Paol*, n. 53, p. 64).

⁸ Vedi C. RICCARDI, *L'autografo dei primi Malavoglia*; Padron 'Ntoni, *Cavalleria rusticana e il romanzo*, nel vol. *I Malavoglia*. Atti del Congresso Internazionale di Studi per il Centenario dei *Malavoglia* (Catania 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga, 1982, vol. II, pp. 713-730. La minuta ricostruzione della successione degli abbozzi è contenuta anche nell'ed. G. VERGA, *I Malavoglia*. Edizione critica a cura di Ferruccio Cecco, Edizioni il Polifilo, Milano, 1995, pp. XX-LV e tutti i testi degli abbozzi in edizione critica, nell'Appendice II, pp. 385-553.

Luigi, che aveva collaborato intensamente per la preparazione dei costumi⁹, lo scrittore dava subito il lieto annunzio e si diceva in procinto di approntare adesso le illustrazioni per «l'elegante volumetto» del Casanova¹⁰; nè mancava di esprimergli la piena soddisfazione per la resa economica della fortunata recita¹¹.

Di ben altro tono la lettera all'amico Paola, che si era calorosamente congratulato con lui del successo della *Cavalleria*¹². Rinfrancato dagli applausi del Carignano e dal plauso degli amici, nonchè dalle prospettive di un felice cammino della commedia, egli rispondeva da Milano l'11 marzo dell'84¹³:

Carissimo Amico,

Tu che sai il conto che faccio della tua amicizia, e il bene che ti voglio, indovinerai quanto piacere mi fece la tua lettera, che ricevetti a Firenze, ora è un pezzetto. Rispondo tardi, perchè non ho sempre il momento a mia disposizione, ma le tue parole mi confortarono sempre nei momenti difficili, e insieme al piacere che so d'aver dato ai miei fratelli, furono la più dolce soddisfazione ch'ebbi dal buon esito. Che battaglia di tutti i giorni è questa con sè stesso e con tanti altri! e che lotta d'interessi, di passioni! Per fortuna sono un animale a sangue bianco, e non mi lascio scaldare nè dagli attacchi, nè dagli applausi. Vado avanti per la mia strada, quella che credo buona, tranquillo e sicuro, e ho almeno la coscienza di non aver fatto o detto cosa buona o cattiva per secondi fini o altre basse passioni. Voglio soprattutto che uomini come te sieno contenti di avermi data la loro amicizia, e dicano che sono un galantuomo.

Ora ti abbraccio fraternamente e ti prego di salutarmi i tuoi e gli amici

tuo

GIOVANNI VERGA

Verrai a Torino per l'Esposizione? Ci verrà Neli?¹⁴

La lettera è interessante per parecchie ragioni. Scritta all'indomani del successo torinese della *Cavalleria* riflette l'euforia del momento. Non sarà inutile tuttavia apporvi qualche postilla, in primo luogo di carattere

⁹ Vedi la fittissima corrispondenza di Verga con Capuana dal 29 ottobre al 30 novembre 1883, in *V-Cap*, nn. 226-232, pp. 208-214.

¹⁰ G. VERGA, *Cavalleria rusticana, scene popolari*, Casanova, Torino, 1884, con illustrazioni di Calandra e Montalti. Reca la dedica a Giacosa.

¹¹ Vedi la lettera del 1° febbraio dell'84 a Luigi Capuana: «Dal poco che ho potuto vedere dalla mia minuscola commedia ho potuto constatare che essa mi frutterà più da sola che tutta la serie dei *Vinti*» e aggiungeva nella lettera del 9 aprile: «...per dartene un esempio indecente ti dirò che la mia *Cavalleria* mi ha fruttato sinora L. 7.000, e prima che finisca l'anno ho motivo di far conto che arrivi alle 10.000» (*V-Cap*, n. 238, p. 217 e n. 242, p. 221).

¹² Il giorno dopo telegrafava da Catania: «Congratulazioni cordiali successo *Cavalleria rusticana*. Desidero conoscerne dettagli. SALVATORE PAOLA»; B.U.C., Ms. U. 239. 4241.

¹³ B.U.C., Ms. U. 246.6.

¹⁴ Trattasi del fratello di Salvatore Paola.

biografico. Di un viaggio di Verga a Firenze tra febbraio e marzo dell'84 si aveva una incerta traccia, che ora viene confermata per certa: assistette alla prima fiorentina della *Cavalleria* data dalla compagnia di Alemanno Morelli la sera del 18 febbraio al Niccolini. Ancora: lo scrittore, che scriveva all'amico Paola l'11 marzo, è in procinto di partire per Venezia per le recite della sua opera data dalla Compagnia di Adelaide Tessero a cominciare dal 15 marzo. In questa frenetica ridda di viaggi trovano ragione le parole della lettera: «Rispondo tardi, perchè non ho sempre il momento a mia disposizione». Gli impegni non sono solo per raccogliere applausi e percentuali: bisognava pensare nel contempo all'incarico per una musica di scena sollecitata al fraterno amico Peppino Perrotta a Catania, alla ripresa dell'11 maggio al Manzoni di Milano, a spedire *Mondo piccino* a Parigi per il «Figaro» e nel contempo alla «Nuova Antologia» del Protonotari, alla traduzione francese di Paul Solanges da presentare allo Zola, al patrocinio della traduzione italiana del romanzo *La femme d'Henri Vanneau*, che Rod gli aveva dedicato in quei giorni, e per ultimo alle brevi vacanze a Ivrea con Giacosa e in Val d'Aosta con lo stesso Giacosa e Gualdo e Boito¹⁵ e ai soggiorni a Regoledo. Esaurito il vorticoso giro per i teatri di mezza Italia e le vacanze con gli amici, il Verga tornava a Milano e si accingeva a ridurre per il teatro il testo della novella *Il canarino del n. 15*, pubblicata nella «Domenica letteraria» del 21 maggio dell'82.

La gestazione della commedia fu assai laboriosa, come ci testimonia la lettera a Capuana del 27 dicembre dell'84: «Io sono molto malcontento di me e del mio lavoro. Cambierà? Lo ignoro. Faccio una vita da eremita, chiuso in gabbia come una bestia feroce, ma *la cosa* non viene. Tu avrai provato che tormento!». ¹⁶ Lo stesso stato d'animo dovette esprimere a Salvatore Paola in una lettera non pervenuta, alla quale questi risponde da Catania il primo di gennaio dell'85:¹⁷

Mio caro Giovanni,

Ti ricambio di tutto cuore gli augurj che per te non vanno limitati a vita lunghissima e salute robusta, ma altresì a felici ispirazioni e ad un crescendo di splendidi successi proporzionato allo splendore del primo nella tua novella carriera.

¹⁵ All'amico Capuana, il 31 luglio 1884: «Ti scrivo infatti appena tornato da un'escursione alpina al San Bernardo con Giacosa, Gualdo e Boito, che ci ha presa una settimana»; *V-Cap*, n. 248, p. 226.

¹⁶ Vedi *V-Cap*, n. 256, p. 232.

¹⁷ B.U.C., Ms. U, 239.42243.

Ed a proposito di carriera la tua lettera spira un rimpianto di ozii tranquilli ed un fastidio pel lavoro a cui sei obbligato, con una leggiera tinta di scoraggiamento per l'avvenire.

È superfluo dirti che ti occorre una fede inconcussa e con questa ti avrai il coraggio necessario. Ma ci vuole anche il coraggio di resistere inesorabilmente alla fretta. Pigliati tutto il tempo che credi e non ti lasciar prendere la mano dalle pressanti richieste e soprattutto non impegnarti a termine fisso, nè autorizzare annunzi indiscreti ed intempestivi.

Io non ti avrei consigliato di romperla con Cesare Rossi e perciò con la Duse-Checchi. Il successo di una commedia è in massima parte affidato e dovuto alla perfetta interpretazione che spesso è una vera creazione. Il gran chiasso che si è fatto per la Teodora del Sardou è dovuto, mi pare, alla Sara Bernard ed alla messa in scena. Ho letto il terzo atto stampato dal Nabab, e non seppi ben capacitarci del successo, non solo pel colore del tempo, ma anche per l'originalità, parendomi la Teodora una reminiscenza della Marion Delorme di Victor Hugo.

Però son persuaso che potrai facilmente riconciliarti con un nuovo lavoro, non ammettendo che lo farai eseguire per la prima volta da tutt'altra compagnia.

Attendendo, conservati sano e fiducioso. L'ombra della tua santa madre ti proteggerà di lassù.

Conservami la tua affettuosa amicizia ed abbiti i miei voti fraterni
tuo aff.mo

SALVATORE PAOLA

P.S. Sto scrivendo la memoria per la tua causa¹⁸.

Il riferimento al successo della *Cavalleria*, che è il «primo» della «novella carriera» del Verga (quella di drammaturgo), riassume e sigla la felice conclusione dell'anno trascorso (1884) ed è perciò di buon auspicio per l'anno nuovo. Seguono parole di incoraggiamento per superare il momento di stanchezza e di astenia inventiva dell'amico Giovanni, costretto oltretutto ad uno snervante 'lavoro a tempo': per l'una raccomanda «fede inconcussa» e per l'altro «coraggio necessario», «il coraggio necessario di resistere inesorabilmente alla fretta». Infine il consiglio di riallacciare i rapporti con Cesare Rossi e la sua compagnia (Duse-Checchi), buon auspicio per il «nuovo lavoro».

La responsiva di questa lettera di Paola del 1° gennaio è la nota lettera del

¹⁸ E Verga in proposito nella lettera del 17 gennaio 1885: «...non ho parole per ringraziarti di quello che hai fatto per me e pei miei fratelli, dell'impegno con cui Pietrino mi scrive che ti sei messo alla nostra causa con Barbagallo...»; in *Lsp.*, n. 242, p. 169.

Verga del 17 gennaio¹⁹, dalla quale sono da estrarre (a parte le questioni teoriche e di ambiente artistico) due notizie. La prima: «Io sto scrivendo un drammettino in due atti che mi sembra di qualche effetto; e calcolatamente ho voluto che non sia siciliano»²⁰; trattasi per certo della commedia *In portineria*. La seconda: «Ho poi nel telaio un altro dramma della così detta società, di cui l'argomento mi piace assai, ma pel quale schiettamente ho bisogno di una tua franca autorizzazione, perchè l'argomento m'è ispirato da un racconto quasi confidenziale che tu mi facesti una volta. Ecco di che si tratta...», e qui segue per filo e per segno la trama di un'opera drammatica organicamente strutturata in tre atti, che ripete la vicenda della novella *I drammi ignoti*, comparsa in due puntate nella «Illustrazione italiana» del 7 e 14 gennaio 1883²¹.

Tuttavia la crisi, dolorosamente confessata agli amici Capuana e Paola alla fine dell'anno – crisi letteraria gelosamente generica – sembra superata nel giro di qualche giorno. Poco dopo, nello stesso giorno, il 17 gennaio del nuovo anno, scriveva festosamente al primo «...Ma si lavora si contenta e si gode. Perdonami l'atroce bisticcio. Fra un mese voglio accoppiarti con una commedia in due atti *nuovissima*»²². A questo annuncio la curiosità dell'amico Luigi si fa insistente: egli domanda all'amico se trattasi di «una commedia rusticana o di soggetto di *alta società?*»²³ e appresso il 17 febbraio incalza: «...Non mi parli della tua commedia ed io ne sono curiosissimo»²⁴ e in risposta, quasi a corrispondere più al bisogno di un giudizio preventivo di consenso che a soddisfare la curiosità del fraterno amico, promette ripetutamente di inviare il manoscritto della commedia «novissima»²⁵, finita appena da qualche settimana e precisamente il 20 marzo²⁶. Così si chiudeva la tormentata trafila compositiva di *In portineria*; e si apriva nel contempo il capitolo del suo infelice esordio sulla scena.

¹⁹ Pubblicata in Verga *De Roberto Capuana. Catalogo della Mostra* (Catania, maggio-Giugno 1955), a cura di Angelo Giavarella, Niccolò Giannotta Editore, Catania, 1955, pp. 140-144.

²⁰ Il diminutivo è una costante delle definizioni del genere: anche *Cavalleria rusticana* egli definiva «commediola» nella lettera a Paolina Greppi da Torino dell'11 gennaio dell'84 (in *V-Paol*, n. 94, p. 92) e «minuscola commedia» nella lettera citata al Capuana (vedi la nota n.11).

²¹ Vedi G. VERGA, *Drammi intimi*, edizione critica a cura di Gabriella Alfieri, vol. XVII della Edizione Nazionale, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1987, pp. 3-22. La richiesta di autorizzazione, così esplicita e perentoria, corrisponde forse alle rimostranze palesi o sottintese dell'amico, allorchè lo scrittore ne aveva fatto oggetto di narrazione in una novella di un anno prima?

²² In *V-Cap*, n. 257, p. 233.

²³ Ivi, n. 258, p. 234.

²⁴ Ivi, n. 264, p. 238.

²⁵ Da Milano, 4 aprile e 28 aprile 1885; in *V-Cap*, n. 265, p. 239 e n. 266, p. 240.

²⁶ Lettera a Giuseppe Giacosa del 21 marzo da Milano: «Finalmente! Ieri ho terminato la commedia, ne sono contento...»; in *Lsp*, n. 247, p. 174.

«Sono un animale a sangue bianco», si definiva il Verga nella lettera dell'11 marzo dell'84, dopo il clamoroso successo della *Cavalleria*; ma era una vanteria generosa ed imprudente nello stesso tempo. A poco più di un anno il suo sangue freddo fu messo a dura prova e precisamente la sera del 16 maggio dell'85 alla prima di *In portineria* al Manzoni di Milano, ove la commedia fu male accolta dal pubblico e da buona parte della critica militante.

A contraddire la sua conclamata freddezza basta la reazione del Verga all'insuccesso milanese. Il giorno dopo ne dà annuncio all'amico Luigi con un sarcastico messaggio²⁷, cui fa seguire dopo qualche giorno una lettera e l'invio del testo della commedia incriminata con la richiesta di un giudizio di merito²⁸. Ne scrive subito anche all'amico Salvatore Paola con una lettera, che rappresenta un documento ineguagliabile di confidenza²⁹:

Milano Giugno, 1885

Carissimo Salvatore,

Ti prego, quando avrai un momento di tempo di leggere la commedia che Pietrino ti porterà, e di darmene il tuo giudizio. Non ho bisogno di dirti che da te l'aspetto franco e sincero perchè ti conosco, e tu mi conosci.

²⁷ Cartolina postale con il disegno di un fiasco; cfr. *V-Cap*, n.268, p. 240.

²⁸ Lettera a Capuana del 25 maggio: «...Te la mando [la commedia] tale e quale per averne il tuo parere, e perchè esso sia *di prima mano* mi astengo per ora di farti leggere i giornali che ne parlarono pro e contra. Ti basti sapere che fu una vera *curée*...»; in *V-Cap*, n. 269, p. 241. E in *Lc V.44*, sotto la medesima data: «Copione raccomandato a Capuana». Il 5 giugno da Milano Verga a Capuana: «Ti ringrazio della tua lettera, buona e franca come l'aspetto da te. Come tu dici *In portineria* è venuta così perchè così l'ho voluta. E mi pare che se ha ragione di essere lo deve in quella forma e in quella misura o non essere affatto»; in *V-Cap*, n. 271, p. 242. Per la cronaca, in *Lc V. 42* è segnato sotto la data del 18 maggio: «Ricavatto (!) netto recita Commedia [L.] 475».

²⁹ B.U.C., Ms.U, 246.3. Un breve cenno a questa lettera in G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Herder Editore, Roma, 1990, pp. 206-7. Difficile allo stato attuale precisare il giorno della lettera, tuttavia le coincidenze letterali con quella scritta a Capuana il 5 di giugno inducono a non allontanarsi molto da essa. Può soccorrere qualche indizio che emerge dal *Libro dei conti*, nel quale, come s'è visto, è segnata per il 5 giugno la lettera a Capuana, mentre non compare nessuna nota per la spedizione di una lettera (con il copione?) al Paola, come del resto è naturale, dal momento che almeno il copione gli pervenne a mano del fratello Pietro («Ti prego... di leggere la commedia che Pietrino ti porterà»). È probabile che il copione sia stato inviato al fratello Mario a Vizzini e da questi fatto pervenire al fratello Pietro a Catania per essere portato a Paola. Nel *Libro dei conti* compaiono le seguenti annotazioni: «3 giugno. Lettera raccomandata a Mario»; «16 giugno. Lettera raccomandata a Mario» (rispettivamente in *Lc V. 46* e *Lc V. 49*); e infine «2 luglio. Raccomandazione della lettera a Mario» (*Lc V. 53*). Può la prima annotazione attribuirsi all'invio del copione e quindi datare la lettera «3 giugno» e l'invio dei giornali per il 15 giugno o il 2 luglio? Che il Verga si servisse del fratello Mario in questa occasione è confermato dalle raccomandazioni, con cui chiude la lettera al Capuana del 5 giugno: «... e poi rimandali [i giornali] subito raccomandati, insieme al manoscritto, a mio fratello *Mario* a *Vizzini*. Raccomandati, beninteso, ché non amo far sapere a degli estranei quello che a te voglio dire».

Ho bisogno di raccapezzarmi e di veder chiaro io stesso nell'opera mia, della quale avrai saputo il gran fiasco che ha fatto. Chi l'aveva letta ne pensava bene; io stesso ora, a mente calma, dopo la sua caduta, non so persuadermi che essa sia meritata del tutto, almeno in quella misura.

Non voglio farmi illusioni, ma intendo riserbare il mio giudizio sinchè non mi sarò convinto del tutto che 800 o 1000 milanesi vedano meglio e più in là di me e di qualcun altro in un'opera d'arte fatta con coscienza; non so tuttora se mi deciderò a ritentare l'esperimento a Roma colla Duse – certo dopo il tuo parere e quello di Capuana stamperò la commedia, perchè desidero che resti come documento di un indirizzo artistico che ai miei occhi ha la sua ragione di essere, e di un altro passo nella via che mi son prefisso di battere tranquillamente in mezzo agli *osanna* e ai *crucifiggi*. Non muterò neppure una virgola, perchè il mio lavoro è stato fatto ponderatamente, perchè non vado tentoni nel cercare di indovinare il gusto del pubblico; anzi non mi son proposto di lusingare cotesto gusto. La commedia mia deve essere così com'è o non essere affatto, e parmi debito d'onestà, che se deve essere giudicata altrove lo sia nelle identiche condizioni che lo fu qui, senza *escamottage*, e parmi debito di rispetto a me stesso che se ho affrontato a testa alta le conseguenze della responsabilità che sapevo d'assumermi, e ne ho avuta la peggio, è ben giusto ora che il pubblico di Milano assuma la sua parte di responsabilità dinanzi alla storia letteraria, nel caso che il suo giudizio fosse dichiarato puerile altrove.

Io non ti dirò quanto coraggio e quanto sangue freddo mi ci sia voluto per stare calmo come chi sente d'aver fatto il proprio dovere in mezzo al vero uragano che mi si scatenò addosso con questo tentativo fallito. È stata una vera *curée* d'odii, d'antipatie, di sarcasmi, di vecchi rancori che mi si rovesciò contro con una rabbia che non riesco ancora a spiegarmi. Di fiaschi ne hanno fatti tanti; il mio lavoro per quanto fosse cattivo, non parmi tuttora che avrebbe dovuto sollevare tanta e tale tempesta. Io devo essere *en grippe* a molta gente e a molti confratelli, se tanti mi si avventarono contro con voluttà quasi feroce, e la mia stessa calma, il silenzio impassibile che opposi a tutte le contumelie li esasperò maggiormente. Dico *calma* perchè *ho voluto mostrarla*; ma a te, mio fratello, ti confido che ne sono stato mezzo malato, e mi sarei tirata una pistolettata nella testa, piuttosto che farlo sospettare ad anima viva. Sono stato abbeverato di fiele, e se non avessi fatto nulla di buono o di mediocre soltanto per l'onore del mio paese, se avessi fatto veramente qualcosa di vergognoso e di disonorevole, non mi avrebbero trattato peggio. In un'ora ho fatto dimenticare quello che ho fatto sino ad oggi, ho scancellato quelle stesse pagine che avevano lodato, ho distrutto la testimonianza onorifica che mi è venuta dalle riviste estere prima che dai periodici del mio paese. Si è scoperto perfino che la Cavalleria è copiata dai *Mafiusi* di Rizzotto. Per fortuna che esso è là, al Dal Verme, a recitare da un mese *I Mafiusi*, e chi è di buona fede potrà andare a giudicare della buona fede dell'accusa. Ma quelli che son fuori di Milano? * Tutto ciò, che non ho scritto neppure ai miei fratelli, tutte queste amarezze divorate in silenzio, tutte queste lotte sorde, le confido a te che sei

uomo. E ti dico anche che mi sento ancora le reni solide e le gambe forti, per andare innanzi, dove mi son prefisso d'andare.

Ora cominciano a dubitare di aver preso una grossa cantonata, di aver fatto una grossa corbelleria; e mi accusano di dare *in pectore* dell'imbecille al pubblico e alla critica. Io lo sarei, se lo pensassi ora; pel momento il vinto son io. Vedremo poi, e dirò poi quello che penso, forse in una prefazione della commedia.

Tu intanto leggila e dammene schiettamente la tua impressione. Pel momento io l'ho giudicata e condannata. Onde non influenzare in nulla il tuo giudizio non ti mando adesso i giornali che ne parlarono, pro e contro. Te li farò avere poi.

Adesso so che vogliono fischiare la *Cavalleria* a Catania, e fare il chiasso pel fiasco che ho fatto qui. Si accomodino. Devono pensarci loro [...] ³⁰ più di me, perchè la *Cavalleria* è stata giudicata comunque, e non saranno i fischi di Catania che mi faranno impallidire. Mio fratello voleva che io non permettessi la recita, per evitare il baccano. Ma questa minaccia sarebbe al contrario un motivo per farla dare costì, se il cav. Pietriboni non cercasse di cavare le castagne dal fuoco senza pagarle. Anzi, se potessi, anticiperei la mia venuta per godermi il mio fiasco. Me lo son guadagnato legittimamente; e sarebbe il miglior servizio che potrebbero rendermi i miei buoni amici di Catania.

Addio, caro amico, ti abbraccio

TUO G. VERGA

* [Aggiunto nell'interlinea]: Lo stesso Rizzotto, indignato della calunnia, voleva pubblicare una lettera per smentirla. Io l'ho fatto pregare di non farne nulla. Mi sentirei umiliato soltanto a difendermi da questa accusa³¹.

La lettera riassume bene lo stato d'animo dello scrittore all'indomani della clamorosa sconfitta e costituisce una pagina importante della storia di Verga drammaturgo; e nello stesso tempo segna una svolta decisiva nella sua stessa vita. Egli infatti lasciò Milano a settembre con l'intenzione di non rimettervi più piede, con il cuore pieno di amarezza e di sconforto non solo per l'umiliazione subita, ma anche per l'abbandono della città e degli amici che amava fortemente.

Restava ancora nel "telaio" l'altro testo, che investiva l'alta società,

³⁰ Lacuna di una parola per danno subito dal foglio della lettera.

³¹ Non pare, dalla postilla del Verga («Io l'ho fatto pregare...»), che ci fossero rapporti diretti con Giuseppe Rizzotto; in ogni modo lo scrittore di lì a poco, nell'ottobre dell'86, ebbe a diffidare il Rizzotto dal rappresentare la sua opera in dialetto e con «indegni travisamenti»; vedi G. RAYA, *Vita...*, p. 225.

secondo il programma preannunciato³², la cui trama era costituita dalla vicenda raccontata da Paola confidenzialmente al Verga e da questi ora ridotta a schema per una commedia; commedia non stesa per ora, in attesa del benessere di Paola («...schiettamente ho bisogno di una tua franca autorizzazione»). Le parole di Verga lasciano intendere che trattavasi di un 'fatto reale' accaduto, i cui protagonisti, portati sulla scena, potevano essere facilmente identificati: per tali ovvie ragioni chiedeva all'amico una esplicita autorizzazione, ed insieme il consiglio per realizzarne la trasposizione teatrale. E nel frattempo eseguiva alcune 'prove d'artista', i cui frammenti (in tutto o in parte) sono pervenuti sino a noi.³³

La risposta di Paola non venne o almeno non ci è pervenuta; del tenore di essa non è da dubitare, a giudicare dallo scrupolo e dalla grande e prudente umanità dell'insigne professionista. Certo è che quel testo con quella trama, forse anche per accorto consiglio dell'amico, non fu mai scritto dal Verga.

Eppure il "telaio" dello scrittore non rimase orfano. Su di esso si alternò un altro testo, che col primo doveva per necessità avere molta vicinanza almeno come ambientazione, poichè doveva rappresentare una vicenda drammatica dell'alta società, cioè il terzo gradino della trilogia drammatica. Nelle lettere successive, al Capuana e al Paola e a Paolina Greppi, compaiono tracce insistenti di questo testo-fantasma sino alla sua precisa identificazione. La reticenza nel designarlo deriva dallo stato d'animo del Verga dopo l'esperienza dell'insuccesso di *In portineria*: dubbi sulla compagnia, cui affidare il nuovo lavoro, che procedeva stancamente³⁴, dubbi sugli effetti dell'onda lunga del fiasco milanese³⁵, che si stendeva dalla

³² Nella famosa lettera del 17 gennaio dell'85; vedi nota 19.

³³ Uno di questi frammenti reca la data «Martedì 24 marzo 1885»; vedi il testo dei frammenti e la loro individuazione a confronto con il testo della novella *I drammi ignoti*, in G. VERGA, *Drammi intimi...*, ed. cit., pp. 53-75. Vedi anche la lettera a Capuana da Milano del 5 giugno 1885: «Come nel lavoro che sto scrivendo faccio un altro tentativo cogli stessi intendimenti salendo sino a quello che si chiama la Società»; in *V-Cap*, n. 271, p. 242. Ma, una volta in Sicilia, confessava all'amico Luigi: «Cosa fai? Io nulla di nulla»; da Vizzini, il 14 ottobre 1885 (*V-Cap*, n. 276, p. 248). Cfr. SRO FERRONI, *Il teatro...*, pp. 184-187.

³⁴ Lettera da Catania dell'11 gennaio 1886: «Sto lavorando a quell'altra commedia di cui già sapete l'argomento; ma e poi? Quando l'avrò terminata? Almeno, dovessi far fiasco, vorrei prendermela soltanto con me ed esser sicuro che l'interpretazione era quella che ci voleva», in *V-Paol*, n. 111, p. 109. E al Capuana, da Catania, il 27 giugno 1886: «Sì, caro Luigi, sono finito, incretinito perfettamente, due o tre mesi che cerco di lavorare sul serio, senza che mi riesca nulla, proprio nulla che valga» (in *V-Cap*, n. 284, p. 254).

³⁵ Lettera da Catania del 16 ottobre 1886: «Se a Milano *la cosa* non fosse andata così male, sarei più tranquillo. Ma ora la prevenzione contraria con cui sarà aspettata la produzione mi tiene l'animo in sospeso. Basta, speriamo bene»; in *V-Paol*, n. 113, p. 112.

rappresentazione della *Cavalleria* a Catania³⁶ alla ripresa a Roma del dramma caduto a Milano³⁷, sia pure superati in alcuni momenti di sollievo e di rincoramento³⁸. Finalmente il 1° dicembre la Duse compiva il miracolo di portare al successo la commedia al Valle di Roma; ma la dura esperienza

³⁶ Poi invece conclusasi felicemente secondo la cronaca del 24 agosto dell'86 di R. Pasqualino Vassallo sul «Tintoretto», che riferisce del «clamoroso successo ottenuto dalla *Cavalleria rusticana*» a Catania. Nella stessa cronaca è l'eco della polemica accesa sulla *Cavalleria* («Un caro e valente amico mio, il Caterini... trovò da poter stampare che la *Cavalleria rusticana* procede direttamente dal *Mafiusi* del Rizzotto. Il Accetto, in parte la conclusione, ma non senza modificarla, in quanto il Verga discende, come autore comico dal Rizzotto, non ne discende per il genere, che evidentemente, è diverso, nè per il metodo, diversissimo, - il buon Rizzotto non sa un'acca di naturalismo, ma per la *forma*), nonché della resistenza del Verga durata ben due anni ed infine della insistente iniziativa del Pietriboni («A quanti capocomici glielo chiesero, il Verga rispose sempre con rifiuto. Ci voleva la mano bianca del cav. Pietriboni...»; ripreso da A. CARRANNANTE, *Briciole di bibliografia verghiana* (1886), in «Otto/Novecento», XVI, 1992, pp. 141-150. Sul dibattito locale vedi C. ROMANO, *Polemiche veristiche nella Catania di fine Ottocento*, in «Annali della Fondazione Verga», XV, 1998, p. 191 e sgg. Il «Giornale Artistico Letterario Illustrato» con il titolo di «Tintoretto» ebbe vita assai esigua nell'arco dell'estate dell'86 ed era diretto da G. Antonio Pappallardo, quello stesso personaggio che qualche anno dopo intrattenne con Verga un breve episodio di giornalismo letterario, come fondatore e direttore del giornale «Cronaca artistica» anch'esso di breve durata; vedi C. ROMANO, *Modelli letterari e mercato editoriale nella Catania di fine '800*, in «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», XCV, 1999, pp. 417-8). Per la relazione con Verga, vedi F. BRANCIFORTI, *Verga e De Roberto e la «Cronaca artistica»*, negli «Annali della Fondazione Verga», XIX, 2002.

³⁷ Lettera da Roma del 18 novembre: «Qualunque miracolo faccia la Duse, l'esito che ebbe *la cosa* a Milano, e soprattutto il modo come fu trattata dalla stampa, influiranno terribilmente sulle impressioni di quest'altro pubblico, tanto più che le mie convinzioni artistiche non mi permettono la menoma transazione... Fortuna che anche all'albergo posso lavorare, e che ho in testa altri progetti di lavoro» e 28 novembre 1886 «...l'insuccesso di Milano peserà sulla rappresentazione»; *V-Paol*, n. 115, p. 114 e n. 116, p. 116. E alla vigilia della partenza per la ripresa di Roma, il 21 ottobre 1886, agli auguri del Capuana rispondeva: «...Partirò fra tre o quattro giorni... Io parto per non suicidarmi, o non lasciarmi uccidere dall'umor nero e dalla disperazione di non poter far nulla di bene; ma senza alcuna speranza o illusione» (*V-Cap*, n. 296, pp. 264-5). Al successo di pubblico non corrispose un eguale successo economico. Il Verga scriveva da Milano a Paolina Greppi il 20 dicembre: «...e stavo per dire anche credito di *In portineria*, perchè se vi dicessi quello che ne ho avuto vi farei ridere» (in *V-Paol*, n. 120, p. 121).

³⁸ Lettera del 27 febbraio 1887: «...Quando son contento della mia giornata in un certo senso, mi basta... Avrei almeno voluto dirvi "Ho terminato", ma invece mi accorgo che questo 3° atto mi piglierà ancora quest'altra settimana, e forse più. Voglio che riesca bene per quanto posso, e vi dico in confidenza che l'ho fatta anche un pò per *prendere in giro* il colto e l'inclita (critica s'intende)»; in *V-Paol*, n. 122, p. 123. Nella citata lettera del 18 novembre a Paolina: «...Sinora faccio una vita molto ritirata, e lavoro lungo il giorno, perchè dalla *Portineria*, penso, non verrà un soldo...»; ancora nella lettera del 13 marzo 1887: «La commedia va avanti perciò adagio adagio, ma pure ne son contento e spero che ne sarete contenta anche voi... vi dico che sono già al principio del 3° atto e sto correggendo nello stesso tempo le bozze del volume [*Vagabondaggio*] che esirà dal Barbera nei primi d'Aprile», in *V-Paol*, n. 123, p. 124.

vissuta come un calvario aveva reso lo scrittore più guardingo ed ansioso. La seguente lettera all'amico Paola, scritta il 29 dicembre, ne è testimonianza³⁹:

Roma, Albergo di Milano

Carissimo Salvatore,

Vorrei che questa mia ti portasse il mio saluto e il mio augurio pel nuovo anno, proprio come lo sento, per te e per tutta la tua famiglia. Ricordami a tutti i tuoi, uno per uno, e un bacio ai bimbi. Salutami anche Neli, il tuo Paolo, ed Alessandro.

So da Pietrino che sei tuttora nelle seccature della causa Toscano. Fammene sapere l'esito, a suo tempo, che ti desidero felice.

Io sto lavorando alacremenente, e sinora son contento di quello che ho fatto.

Caro amico mio, è uno sgomento e una tortura il sentire tutti i giorni la stessa meta tanto lontana, e il giudicarsi sempre più severamente, o almeno difficilmente. Niente mi contenta più di quello che faccio, o ben poco. E quando son soddisfatto del lavoro della giornata è la mia più grande contentezza.

³⁹B.U.C., Ms U, 246.8. E l'amico Paola rispondeva il 4 di gennaio, come al solito, con i suoi saggi consigli e fiduciosi incoraggiamenti: «Giovanni carissimo Il Ricevei la tua lettera nel primo giorno del nuovo anno. Pensai di ricambiarti gli augurj con un telegramma: ma poi mi parve cosa troppo magra, e risolsi di scriverti. Trovare il tempo per scrivere una lettera è cosa facile, quali che siano gli affari, quando vi si pensa prima degli affari. Io ebbi il torto di dedicare le mie solite ore mattutine (o meglio notturne) ad un lavoro urgentissimo, sperando di finirlo prima della consueta venuta dei clienti: e così non mi è riuscito nè di finire il lavoro, nè di scrivere la lettera. Lo faccio adesso prima del lavoro, ed in compenso dedicherò alle cose tue il tempo che mi divide dalla venuta dei clienti. Il Appena terminata questa letterina, scriverò la citazione contro tuo zio Carmelo per la radiazione della ipoteca. Andai a trovare tuo zio dieci o dodici giorni addietro. Lo portai in proposito. Mi rispose che mi avrebbe fatto conoscere la sua risoluzione, dopo esame. Ho atteso indarno la risposta. Tuo fratello gli ha fatto dire in mio nome, che attendevo ancora la risposta – e intanto questa è ancora di là da venire. Verrà dopo la citazione. Il Per la causa contro i Barbagallo, ieri con tuo fratello Pietro abbiamo stabilito di fare la iscrizione a ruolo e lasciarla ferma. Dopo penseremo al resto. Così la causa potrà discutersi o verso la fine di gennaio o nelle prime udienze di febbraio. Il Non darti alcun pensiero per le L. 4000. Non occorre rinnovare nulla. Pensa ai tuoi lavori, e lavora con fiducia. Credo che nelle opere d'arte il miglior metodo sia quello di finire il lavoro, già precedentemente meditato, e lasciarlo in riposo qualche tempo, per riprenderlo e perfezionarlo dopo. Il limae labor deve riserbarsi a lavoro compiuto. La perfezione delle singole parti non deve ottenersi in corso di lavoro. È allora che vengono i continui pentimenti e spesso lo scoraggiamento che nuoce al compimento o lo ritarda. Non ti pare? Per altro la perfezione delle parti è meno importante di quella del tutto: e se il tutto ancora non esiste, la perfezione parziale è intempestiva. Insomma, ne ho detto abbastanza di sciocchezze ex cathedra e faccio punto. Se visse ancora Guerrazzi, mi direbbe che ho asineggiato assai e che posso tornarmene a casa. Il Ho visto Luigi Capuana, venuto come deputato provinciale, e ripartito appena terminate le sedute. Ho visto ancora Tommaso Catalano. È invecchiato in modo da essere appena riconoscibile. Il I miei ti ricambiano gli augurj. La mia Lina, già entrata nell'educandato provinciale, ti saluta. Il Io ti auguro salute e fortuna e ti mando un abbraccio per epistolam tanto per finire con un pò di latino Il tuo affettuoso amico Il SALVATORE PAOLA*.

Ti manderò fra breve una copia della traduzione francese dei *Malavoglia*⁴⁰. Finalmente! In Francia parmi un miracolo. In Germania mi saccheggiano e mi traducono a franca mano, più di 40 giornali, mi scrive un traduttore più zelante. Ma senza darmi un soldo ben inteso!

Potresti farmi il favore di aspettarmi ancora un pajo di mesi per quelle quattromila lire che mi prestasti? La cambiale che ti lasciai *pro memoria* deve scadere il 4 Gennajo, se non erro. E nel caso che tu acconsenta al ritardo del pagamento, come ti ho detto, è giusto però di rinnovare l'effetto. Perciò, se dici di sì, ti farò avere per mezzo di Pietrino un'altra cambiale in sostituzione di quella che scade.⁴¹

Non ti dico nulla, ma sai quanto te ne son grato. Ti raccomando caldissimamente, caro Salvatore l'affare di Barbagallo – La mia più gran risorsa. E ti abbraccio di cuore.

Tuo
G. VERGA

La chiara ed esplicita indicazione della nuova commedia è contenuta nella lettera a Donna Paolina Greppi da Roma del 20 marzo 1887: «M'avveggo che ve ne chiacchiero da un pezzo, senza dirvene il titolo che desiderate conoscere. *Come, quando e perchè*. Ma è un titolo provvisorio. Non ne parlate quindi per doppia ragione.⁴² La sostituzione meriterebbe un'analisi approfondita: dal dramma passionale di *Dramma intimo*, vissuto nell'ambito sentimentale più intimo dei protagonisti, chiuso nel comportamento formale dell'alta società e della sua ambigua moralità, si passa alla commedia della gelosia e della frivolezza, tra ventagli e trine e balli di Villa d'Este, solo per trascurabile incidente chiusa da un suicidio. Dalla tragedia densa e contenuta tra le mura severe di un palazzo nobile al vortice delle fantasie erotiche della commedia, tessute di ironia e trascuranza: «Il signor Polidori e la signora Rinaldi si amavano – o credevano d'amarsi – ciò che è precisamente la stessa cosa, alle volte».

⁴⁰ Il 6 gennaio da Roma il Verga scrive al Rod: «Ho ricevuto 3 copie dei *Malavoglia*»; vedi *Carteggio Verga-Rod*. Introduzione e note di Giorgio Longo, Fondazione Verga, Catania, 2004, n. 79, p. 204.

⁴¹ Il primo accenno al prestito è del gennaio dell'86 (in Lc V.71): a questa data è da riferire la seguente lettera senza data del Paola: «Cariss.mo Giovannino Il Credesti proprio necessario di scrivere quattro pagine per dire una cosa tanto semplice? Dalle 10 alla 11 ritirerò dalla Cassa Principe Umberto le £. 4000 e verrò a portartele. Il Ti prego di aver maggior fede nella mia amicizia, e in quanto alla restituzione, la farai quando potrai, senza tener conto nè di 48 ore nè di 48 giorni. Ci vorranno parecchi mesi prima che io possa averne bisogno. Il Arrivederci oggi. Il tuo aff. Il SALVATORE PAOLA» (B.U.C., Ms. U, 239.4244). Il prestito si protrasse a lungo, oltre il 1888.

⁴² In *V-Paol*, n.124, p. 125.

Ed ancora nuovi dubbi dopo l'insuccesso di *Tristi amori* di Giacosa (27 marzo 1887), ed ancora lentezza e difficoltà e scoraggiamento tra l'aprile e il maggio del 1887⁴³, sino alla vigilia del ritorno in Sicilia⁴⁴, con il tacito abbandono del progetto della commedia: «... spero partire la sera stessa del 2 [Luglio] ...e vi assicuro che col pubblico d'oggi, e gli attori d'oggi, e la critica d'oggi, senza criterio, e senza sincerità artistica, sono perfettamente disgustato del teatro.... Vado a cacciarmi laggiù, e rintanarmi come un orso per buttar giù sulle carte del *Mastro don Gesualdo* tutta la nausea che mi sento nel cuore»⁴⁵.

Tuttavia anche in queste circostanze il rovello del teatro non cesserà del

⁴³ «...Figuratevi se tutto ciò [l'insuccesso di *Tristi amori* di Giacosa e l'alterna fortuna di *In portineria*] è fatto per non far cascar le braccia ora appunto che avrei bisogno di credere in un po' di buona fede, ed intelligenza, in quelli a cui dovrei abbandonare il mio nuovo lavoro perchè me lo dilaniino allo stesso modo»; in *V-Paol*, n. 125, p. 127. Lettera del 3 aprile da Roma: «...Mi occupo della mia commedia, e la spingo avanti alla meglio, bene o male. Cerco però che sia più bene che male; ma prima dell'autunno venturo non mi lusingo di farla rappresentare»; in *V-Paol*, n. 126, p. 129. Lettera del 9 aprile sempre da Roma: «Vorrei darvi anche la buona notizia d'aver terminato la commedia, ma ancora non ne vedo il giorno per quanto non mi risparmi e faccia una vita molto ritirata e tutta di sacrificio per lavorarci con amore. Ma mi cascan le braccia, ecco»; in *V-Paol*, n. 127, p. 129.

⁴⁴ Lettera del 6 maggio: «...Anzi fra breve devo far ritorno in Sicilia...»; in *V-Paol*, n. 129, p. 132; ancora l'11 giugno 1887 a Luigi Capuana: «...Ho la nausea, il disgusto di me stesso e degli altri, e non aspiro che ad andarmi a rintanare in campagna, ben lontano da tutto e da tutti, e godermi dell'arte quel tanto di buono che ne fanno gli altri...»; *V-Cap*, n. 303, p. 269.

⁴⁵ Lettera del 24 giugno, in *V-Paol*, n. 131, p. 135. E alla vigilia della partenza, il 2 luglio: «...domani parto per la Sicilia, dove, per cambiare, andrò a trovare il colera, a quanto si comincia sussurrare qui» (*V-Paol*, n. 133, p. 137). E qui lo raggiunse la lettera del Paola, da [San Giovanni La] Punta 10 luglio '87. Il Carmo Giovanni, «Eccoti la bozza dell'atto corretto. Già avrebbe potuto redigersi così com'era. Eravi la sostanza e bastava. Ieri partii per S. Alfio la Bora, in cerca di qualche eventuale ricovero, all'alba. Nella fretta di partire, perchè era già un po' tardi (mi ero proposto per evitare il sole di partire alle 3 1/2) dimenticai la bozza nel mio portafoglio. Me ne accorsi quando era già giunto in S. Alfio la Bora, e non c'era più rimedio. Così hai perduto un giorno per mia colpa, o meglio per colpa della mia distrazione. Il Ed ora una preghiera caldissima. Fuggi subito e vattene in Vizzini e quindi in Tebiti con Pietro e tua zia. Parmi somma imprudenza restare in Catania. Parti questa giornata istessa appena eseguito il pagamento. Altronde per fare eseguire la cancellazione dell'ipoteca potrai lasciarne lo incarico a qualcuno. Il Tienti le L. 4000. Non ne ho bisogno per ora e tanto la casa non potrò cominciare a costruirla prima che il colera finisca, ed ho sempre somme sufficienti per cominciare. Il Dunque, siamo intesi, scappa subito, ed arriverdoci a tempi migliori, ed abbiti un abbraccio affettuosissimo. Il dal tuo il amico Il SALVATORE PAOLA»; (B.U.C., Ms.U, 239.4247). Verga seguì il consiglio dell'amico e alla domanda del Capuana del 24 luglio («Tu che fai? Lavori? Hai terminata la tua commedia in tre atti?»; *V-Cap*, n. 305, p. 272) rispondeva il 7 di agosto: «Io? Non faccio nulla. Muoio di caldo e di noia... Alla prima rinfrescata mi rimetterò al lavoro»; *V-Cap*, n. 306, p. 273. Ancora, il 18 Ottobre scriveva a Vittoria Cima: «Io, per illudermi come potevo, stavo scribacchiando qualcosa che mi ci si trasportasse in ispirito. Lo sa? Ma poi mi ha vinto anche l'uggia del teatro, e mi son rimesso al *Mastro don Gesualdo*, più calmo e più galantuomo»; in R. MELIS, *Lettere di scrittori e artisti nell'Archivio Cima. Il carteggio tra Giovanni Verga e Vittoria Cima*, nel «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXII, 1995, pp. 254-5.

tutto; anzi sembra che si facesse sempre più insistente, alimentato dalla ferita ancora rovente della caduta di *In portineria*⁴⁶. Nel giugno dell'88 rinnova al Cameroni il suo proponimento: «... è una fisima, un gusto che voglio passarmi, di provare coi fatti, più che colle teorie e le chiacchiere come si dovrebbe e fin dove si dovrebbe. Il Non dico col *modello*, ma coll'esempio pratico, e poi quando avrò sputato fuori, bravamente, senza lusinghe e senza paure tutto quello che ci ho nello stomaco, e fattomi fischiare due volte ancora, allora basta – e torneremo ai nostri personaggi d'inchiostro e di carta che parlano meglio, dicono di più e sono quello che sono».⁴⁷

Il resto è noto e fa parte della storia del *Mastro*; in vista della sua conclusione (il romanzo uscirà alla fine di novembre), lo scrittore è all'opera con le novelle per *I ricordi del capitano d'Arce*⁴⁸ e nel contempo riaffiora il cruccio della commedia: ne scrive a Paolina Greppi, al Cameroni, al Premoli e a De Roberto.⁴⁹ I motivi di distrazione si ripetono puntualmente e ad agosto del '90 confida a Paolina: «...Volete sapere il titolo della commedia? ...Sarebbe dunque o *Al gioco d'amore* o la *Commedia dell'amore*: in quest'ultimo l'ironia parmi più acuta. Decidete voi» e poco dopo il 14 settembre a De Roberto fiduciosamente: «La commedia *all'iona* come dice Capuana; ma non vorrei che fosse all'uso suo. Intanto ho perso del tempo, che te ne sembra del titolo *Civettando*? Non so come ti suonerà, ma esprime nettamente l'argomento. Se no avrei da scegliere fra la *Commedia dell'amore*, e *Al gioco d'amore*. Ma al caso io preferirei sempre quello, ch'è il titolo venutomi prima»⁵⁰. Ancora una volta compaiono alcuni titoli in concorrenza,

⁴⁶ Vissuta come «dolorosa ingiustizia» (lettera a Capuana del 18 agosto 1887, in *V-Cap*, n. 309, p. 277) e alla quale resta legato da «un affetto paterno ostinatissimo» (lettera a Mariano Salluzzo del 25 dic. 1888, in *Lsp*, n. 304, p. 214).

⁴⁷ In *Lsp*, n. 290, p. 203-4.

⁴⁸ Trattasi di *Per sempre uniti* per la «Gazzetta letteraria» del 16 novembre 1889 e di *Giuramenti di marinaio* per il «Fanfulla della domenica» del 26 gennaio 1890.

⁴⁹ Lettera da Vizzini a Paolina Greppi del 10 ottobre 1889 «...e dopo spero condurre a termine la famosa commedia alla quale, ora per un motivo ed ora per l'altro, non ho potuto dedicarmi per quanto mi premesse di condurla presto in porto» (in *V-Paol*, n.145, p. 150); al Cameroni, il 3 novembre dell'88 da Vizzini («...e ci ho pure o almeno ci dovrei avere la commedia da condurre a fine, e che è già a buon punto»; in *Lsp*, n. 299, p. 210); al Premoli, da Vizzini il 23 dicembre 1889: «Sto terminando la mia commedia, dacchè mi sono liberato del *Mastro don Gesualdo*» (in M. SPAZIANI, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, n. CXXXV, p. 233); a De Roberto il 14 agosto 1890: «Avrei dovuto e voluto scriverti da un secolo, ma credevo prima di fare una scappata sino a Catania, poi mi prese la commedia, e mi tiene così che rinunzio a venire...» (in: *Lsp*, n.336, p. 249).

⁵⁰ Rispettivamente in *V-Paol*, n. 152, p. 162 e in *Lsp*, n. 339, p. 251. Sia gli impedimenti per il lavoro, sia la natura della commedia sono confermati nella lettera da Milano del 24 febbraio 1891 a Gégé Primoli: «Tutto ciò [inizio della lite Sonzogno-Mascagnì] mi ha dato un

che sono nell'insieme una definizione, elementi indicativi di un disegno compositivo nuovo e diverso, che spiegano per contrapposizione il filo conduttore che unisce la rinuncia del *Dramma intimo* a *Come, quando e perchè*, ora ribattezzata *Commedia dell'amore*: dalla tragedia delle passioni intime al gioco delle parti della gelosia, una dura partita del verismo giocata e persa ancor prima di essere portata a termine⁵¹.

Da queste stesse lettere scambiate con Salvatore Paola emerge infine un piccolo episodio, corollario del grande successo della *Cavalleria rusticana* di Mascagni al Costanzi di Roma del maggio del '90. Ne dà notizia il Verga in una lettera da Milano del 28 Dicembre 91⁵²:

Carissimo Salvatore,

La mia convalescenza progredisce sempre meglio. Dormo bene la notte senza sudori; però siccome vo a letto alle 9 dalle 6 in poi non posso più dormire. Non ho più nè febbre, nè tosse, e mangio con appetito*, anzi con troppo appetito, essendomi rimasta soltanto una gran debolezza, per la quale, e per ricostituirmi del tutto in buona salute, l'Ambrosoli mi ha prescritto: Elisir di china, due volte al giorno; Gocce ricostituenti con arseniato di ferro e tintura di noce vomica sino a 30 gocce al giorno, e le pillole Frerichs, una al giorno. Fra qualche settimana, appena sarò perfettamente guarito, se il medico insiste per mandarmi a Nizza o a San Remo onde evitare il clima umido di Milano, io gli proporrò di venirmene piuttosto a Catania, anche per via di mare onde evitare in parte lo strapazzo del viaggio. Veramente più che mai in questo

gran da fare e da spendere, ma mi ha seccato maggiormente pel tempo che mi ha preso e che ho dovuto rubare alla commedia che ho tra le mani... E quanto alla commedia ne giudicherai a Roma colla Duse, se avrà in Compagnia tutti gli elementi che ci vogliono» (in M. SPAZIANI, *Con Gégé Primoli ...*, n. CXXXVI, pp. 234-5); come si sa la commedia prevedeva un numero considerevole di personaggi. Il proponimento non ebbe seguito: qualche anno dopo, il 24 settembre 1896 Verga scrive a Paolina: «Almeno potessi giovarmi degli ozii campestri per fare qualcosa di utile *a modo mio*! Avete ragione di dire che la *Commedia dell'Amore* è ormai allo stato di *Nerina*. Proprio! Tanto che l'ho messa da parte, e ho dato moto alla *Duchessa di Leyra* per non far parlar più Cameroni, se non altro» (*V-Paol*, n. 192, p. 201). E dopo qualche mese, il 16 novembre, ripete al Treves: «...Intanto ho lavorato al romanzo *La Duchessa di Leyra* e non ne sono malcontento. La commedia verrà dopo, chè a farsi fischiare c'è sempre tempo e al romanzo tengo assai più di un'altra *Cavalleria* magari»; *V-Trev*, n. 267, p. 173. Il testo dei frammenti superstiti giunti sino a noi con vari titoli, insieme con la ricostruzione storica della loro successione, sono stati pubblicati nel volume di LINA JANNUZZI-NINFA LETTA, *Prove d'autore*, Milella, Lecce, 1983.

⁵¹ Ancora il 6 luglio del '93 rispondeva a Mariano Salluzzo: «...Dirai al tuo amico giornalista che sinora, purtroppo, non posso annunziargli nessun lavoro mio di prossima o lontana rappresentazione. Il Ne ho più d'uno incominciato, più d'uno condotto quasi a termine, ed uno terminato del tutto. Ma sinchè non l'avrò riletto, e ritoccatto e ne sia perfettamente contento di ciò che ho scritto, è inutile parlarne» (in *Lsp*, n. 402, p. 294).

⁵² B.U.C., Ms. U, 246.24.

momento avrei bisogno di esser qui a badare a questo affare importante del rendiconto, e cercare di ottenere qualche frutto della causa Sonzogno, oltre al difendermi in Cassazione a Torino, ma se è necessario me ne torno in Sicilia, e pazienza, aspetterò la primavera.

Tutte le mie cose da qualche tempo cominciano a mettersi bene, e spero coll'aiuto di Dio uscir presto dai tanti guai in cui siamo stati io e i miei. In Germania la mia gita che per poco non mi costò la pelle, mi ha fruttato almeno che la Cavalleria è accettata già in 54 teatri fra grandi e piccoli, col 50% a mio beneficio, ciò che fra qualche mese mi darà un buon introito, e dall'altro canto ho la richiesta dai primari editori per la traduzione in tedesco di tutti i miei scritti. A Vienna mi vorrebbero per la messa in scena, aspettando anche un mese, e pagandomi l'indennità di viaggio. Ma io non intendo più muovermi a meno che non sia in primavera avanzata. Ora mi si è proposto un affare qui, che come *affare*, per le condizioni offertemi, mi sembra abbastanza buono. Si tratterebbe di cavare un *ballo* o un'azione coreografica dalla *Cavalleria* rusticana, pagandomi il terzo degli introiti netti, e garentendomi un introito netto serale di 100 lire al minimum per l'Italia, e da 3 a 400 lire per la Germania per cui il proponente avrebbe delle buone offerte. Questi sarebbe il M.o Marengo autore del ballo *Excelsior* ed *Amar* e un coreografo. Su queste basi ho detto di mandarmi una bozza di contratto che ti farò avere per esaminarlo nel mio interesse. Dal punto di vista *morale* ho consultato i miei amici, Boito, Giacosa, Torelli Viollier, Treves, i quali mi hanno detto che sarebbe sciocchezza respingere l'offerta.

Valdata mi ha detto che desidera scrivere il controricorso di risposta a quello di Mascagni, che ti manderà da correggere e rivedere, ma che desidera scrivere lui che è al fatto della causa e dell'umore dei giudici.

Ti abbraccio intanto fratermanete. Buone feste a tutti voi e buon Capo d'Anno. Ti raccomando assai la prossima discussione dell'8 Gennaio della Causa Barbagallo.

Tuo
G. VERGA

* [*soprascritto nell'interlinea*] P.S. Del resto sta tranquillo, che d'ora in poi, anzi da qualche giorno, seguo i tuoi consigli, e non esco di casa che assai di raro. Ma quanto al passeggiare nelle stanze, tu t'immagini che io abbia il tuo appartamento: mentre le mie due stanzette entrano tutte e due in una delle tue.

Un balletto dunque tratto dalla *Cavalleria*, come penultimo capitolo della sua storia, prima della definitiva transazione con Sonzogno nel '93. Tuttavia la proposta, di cui rimane solo questa labile traccia, non ebbe seguito.

L'ultima lettera del carteggio Verga-Paola riserva ancora un preciso riferimento ad un altro testo teatrale, la *Lupa*, la cui storia comincia, come

si sa, fin dagli anni 1890-91⁵³ e, passando attraverso il fallito tentativo di una riduzione melodrammatica nel giugno del 91 (contratto con Ricordi, testo rielaborato da De Roberto, musica di Puccini)⁵⁴, approda finalmente sulle scene del teatro Gerbini di Torino la sera del 27 gennaio del 1896 con la compagnia Andò-Leigheb, ottenendo un contrastato successo. La lettera al Paola da Torino è della vigilia, del 15 gennaio, e riguarda proprio la *Lupa*⁵⁵:

Carissimo Salvatore,

Ho aperto la tua lettera con una certa trepidazione, perchè tu sai in qual conto io tenga il tuo giudizio, e quanto sulla *Lupa* mi preoccupava maggiormente in questi giorni di *prova* (scenica e morale). Sono contento perciò, sono assai contento di ciò che tu mi scrivi, perchè stimo egualmente la tua intelligenza e il tuo carattere, e so che se il mio dramma non ti fosse piaciuto avresti avuto la franchezza e il coraggio di dirmelo, per rimediare, sinchè sono in tempo, piuttosto di prendere una cantonata, e rompermi il naso.

Terrò conto delle tue osservazioni e dei tuoi consigli. Il pubblico deve ignorare se Nanni abbia ceduto alla seduzione della Lupa, o per lo meno deve rimanere in dubbio. Vedremo alle prove, quando queste saranno meglio impostate e colorite.

Gli attori sono bravi, ben disposti e contenti della loro parte, quasi fiduciosi del successo. Io non ho la stessa fiducia, prima di tutto perchè al teatro è sempre un'incognita, che dipende da centomila ragioni più o meno (e assai meno che più) artistiche. E in secondo luogo, perchè l'aspettativa è troppa, e non può che nuocere, e il successo eccezionale di *Cavalleria rusticana* è e sarà sempre un'altra difficoltà da vincere per ogni cosa mia. Ad ogni modo farò tutto quello che posso e debbo perchè le cose vadano bene. E dopo, comunque vadano, le prenderò con filosofia e mi conforterà a ogni modo il tuo giudizio che io non abbia fatto cosa del tutto indegna dell'arte e di me stesso.

Sento con piacere che stai meglio assai; ma il tuo disturbo viscerale, dopo le febbri che avevi avuto, non l'avrei messo proprio sul conto. Basta, speriamo ora che l'influenza sia sparita del tutto, anche colla sua coda, e di sentire presto buone notizie tue anche a mezzo di mio fratello.

Ti ho mandato ieri, dal Casanova, una bella carta dell'Eritrea, che è uscita

⁵³Cfr. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, nel vol. *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Banco di Sicilia-Le Monnier, Firenze, 1986, p. 159 e S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 191 e sgg.

⁵⁴Vedi L. GHERARDI, *Puccini, Verga e la "Lupa". Cronaca di una collaborazione mancata*, in AA.VV. *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico*, a cura di A. Ziino, Firenze, Olschki, 1991, vol. II, pp. 541-549. Sui rapporti tra melodramma e verismo di notevole interesse il volume di A. GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Milano, 2000, pp. 71-94.

⁵⁵B.U.C., Ms. U, 246.30.

proprio ieri, compilata su quella del nostro stato maggiore, e la migliore che si abbia in pubblicazione. Jeri sera si hanno avute qui buone notizie, e spero molto ora che si pensa a continuare colle spedizioni di truppe e materiali di guerra.

Però come ci conforta il pensiero di avere siffatto esercito!

Ti abbraccio al cuore

TUO G. VERGA

I riferimenti epistolari a questa prima torinese della *Lupa* sono numerosissimi, sia della vigilia come del seguito,⁵⁶ ed hanno tutti alcuni elementi comuni: la soddisfazione di Verga per l'andamento delle prove, la grande perizia del capocomico Andò nel dirigerne la preparazione, l'impegno e il fervore degli attori prima, e, dopo, il disagio per la mancata presenza dell'autore in teatro nella serata della prima, la soppressione di una scena del 2° atto nelle prime due serate e il suo reinserimento nella terza, l'insoddisfazione dello scrittore⁵⁷, ecc. A questi elementi comuni, la lettera al Paola ne introduce uno nuovo, che la differenzia dalle altre: la modifica suggerita di lasciare il pubblico in dubbio sul cedimento di Nanni alle profferte della *Lupa*, che è esplicita nella scena finale del primo atto. Quali sono le modifiche introdotte dal Verga in ossequio ai consigli dell'amico Paola? È possibile reperire ed individuare nei manoscritti superstiti varianti di questo tipo? È una verifica che il prossimo editore del testo critico della *Lupa* può riscontrare. Tuttavia questo sia pur breve episodio conferma quanto s'è detto altrove che: «Lo spoglio dei carteggi può servire a tracciare una storia esterna puntuale e precisa che tuttavia necessiterà di un riscontro con i testi e nei testi per una definitiva e comprensiva ricostruzione».⁵⁸

⁵⁶ Lettera a Federico De Roberto del 16 gennaio (*Lsp*, n. 245, p. 307); lettera a Sabatino Lopez dello stesso giorno (*Lsp*, n. 426, p. 308); lettera a Treves senza indicazione di giorno, ma circa del 20 gennaio (*V-Trev*, n. 427, pp. 308-9).

⁵⁷ Si legga il resoconto della prima fatto da Verga a De Roberto il 26 gennaio: «Il torto di cui mi accuso e confesso è stato invece quello di essermi lasciato indurre alle prove, a togliere la scena in cui sopravviene Janu, dopo che Nanni Lasca ha picchiato suocera e moglie – scena che spiega e aiuta a determinare anche la catastrofe finale. Alle prime prove... credevano gli altri e ho creduto io stesso (*mea culpa*) che quella scena facesse raffreddare l'interesse. Invece essa è tanto necessaria...» (in *Lsp*, n. 428, p. 309). E nella lettera a Paolina Greppi del 29 gennaio: «...Ci siamo ingannati io e Andò... Avete ragione di dirmi che non sono molto contento»; *V-Paol*, n. 188, p. 197. E da Giuseppe Treves a Verga il 1° febbraio: «...Senza quella scena l'azione riesce proprio incomprensibile. Non so capire come tu ti sia lasciato persuadere a toglierla» (in *V-Trev*, n. 243, p. 158).

⁵⁸ Mi si perdoni l'autocitazione; vedi F. BRANCIFORTI, *Lo scrittore...*, p. 159 in riferimento proprio alla tradizione manoscritta della *Lupa* e alle sue difficoltà, già espresse da S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 196.

Chiude la lettera l'accento agli avvenimenti che incombevano in quei giorni, la spedizione italiana in Eritrea, accompagnata dalla partecipazione e dalle speranze dell'intero Paese. Le trepidazioni erano grandi, nella generale incertezza delle notizie: mentre si consumava nei primi giorni di marzo la disfatta di Adua, il Verga ignaro così confortava Dina di Sordevolo, che in Africa aveva un fratello: «Amica mia, immagino quanto dovete essere inquieta per le notizie d'Africa. Fatevi animo però, e speriamo bene. Che Dio vi assista e ci assista tutti». ⁵⁹ E l'amico Treves, ancora il 17 aprile, esprimeva le speranze diffuse per una vicina rivincita, ⁶⁰ mentre il governo prendeva atto del fallimento dell'impresa e firmava alla fine dell'anno il trattato di pace. Come è noto, la delusione dei nazionalisti fu grande, e più grande quella di Verga, che lo portò ad una condanna sempre più clamorosa e radicale della classe politica italiana. ⁶¹

APPENDICE

MARIO E GIOVANNI VERGA A PAOLA

Londra 24 giugno 1882

Carissimo amico,

Riscontro la tua carissima lettera del 13 corrente, annunziandoti di avere oggi stesso concluso il mio affare per Lire italiane trentamila.

⁵⁹ G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Tindalo, Roma, 1971, n. 4, p. 38.

⁶⁰ Da Pallanza, 17 aprile 1896: «Oggi siamo sossopra perchè pare abbiamo una grande vittoria in Africa. Dio lo voglia! Sarebbe tempo. Non capisco perchè il governo abbia da tenerci così in ansia. Queste voci arrivano qui in 24 ore senza che ancora sieno state nè confermate nè smentite. Oh! *come* i nostri governanti si preoccupano dello stato d'animo dei loro amministrati! Ciao. G. [Treves]; in *V-Trev*, n. 247, p. 161.

⁶¹ Un solo esempio, il più vicino nel tempo. A fine d'anno, da Catania il 16 dicembre del '96 scriveva a Paolina Greppi: «A me non giunsero le notizie della *Cavalleria* a Firenze, e m'importa assai poco dell'impressione che avrà potuto fare sulla Principessa Elena. Del Montenegro, figuratevi! Dov'è andata a finire questa stirpe dei Savoia, e quel nipote del Gran Re che a 27 anni, nell'età propria dei generosi ardimenti, per primo atto politico, lui che non ha aperto mai bocca nelle vicende più importanti del suo paese, corre a Roma per consigliare la codarda rassegnazione alla sconfitta! E quel Re d'Italia che piega il capo e la corona ai Menelich, Rudini, e industriali milanesi! Viva la Spagna! E onta a tutti. Il Basta, non voglio seccarvi colle mie geremiadi...»; in *V-Paol*, n. 194, pp. 203-4. Altri numerosi riscontri del genere in *V-Trev*, n. 249, p. 162; n. 253, p. 165; n. 259, p. 169; n. 287, p. 184; n. 291, p. 188, n. 292, p. 189; n. 308, p. 196.

Chi comprò la collezione si fu il sig.r Alessandro Castellani, dopo aver io diretto un telegramma al sig.r Barone Pennisi, che non si degnò riscontrarmi, non ostante avergli telegrafato con Risposta Pagata.⁶² Credo di avere in questo modo esaurito il mio dovere di patriottismo, mentre al sig.r Pennisi offrii non solo la preferenza, ma anche un sacrificio di lire cinquemila (La somma per cui gli telegrafai che avrei ceduto le medaglie si fu Lire 25 mila).

Per ragioni mie particolari però non vorrei che questi fatti si sapessero, anzi ti prego di non dire prontamente ad alcuno che ho già venduta la collezione. Ho creduto mio debito metterti a parte di questa notizia perchè conosco l'affezione che tu hai sempre avuto per me e l'interesse che hai preso in questo mio affare, cosa di cui ti sono gratissimo, anzi riconoscente.

Ci rivedremo presto perchè oramai comprenderai che ho un gran desiderio di ritrovarmi in seno alla famiglia dalla quale sono assente da circa due mesi e mezzo.

Ti abbraccio affettuosamente e ti prego di riportare in mio nome tante cose gentili alla tua egregia signora

Tuo affez.mo amico
MARIO VERGA

Carissimo Amico

Voglio aggiungere un rigo e un saluto a quanto ti avrà scritto Mario dei suoi affari, che furono terminati bene, per quanto fu possibile. Ora lo precedo a Parigi di due giorni perchè da una settimana ho la febbre continuamente, il clima nuoce, ma più credo il morale, e sento che se non scappo via non ne cavo più i piedi tanto presto.

Un saluto cordiale, dal tuo

GIOVANNI

⁶² Un preciso riferimento intermedio nella lettera a Paolina Greppi, da Londra, del 16 giugno: «la collezione di mio fratello si venderà probabilmente in Italia, e aspettiamo una risposta telegrafica da un momento all'altro»; in *V-Paol*, n. 30, p. 53.

GIORGIO LONGO

IL TEATRO VERISTA IN FRANCIA

Il teatro di Verga ha un destino particolare nella storia del verismo oltralpe, innanzitutto per l'importante ruolo che svolge nella fortuna dello scrittore in Francia, inoltre perché permette di indagare nel cruciale rapporto tra naturalisti e veristi, ovvero nelle dinamiche che accompagnano la gestazione del naturalismo teatrale. Vorrei sottolineare come non vi sia altra parte della produzione verghiana che abbia tanto attirato l'interesse generale, cioè non solo da una stretta fascia di lettori, critici e studiosi di lettere italiane. È abbastanza risaputo che nonostante gli sforzi di Verga, di traduttori, mediatori e amici come Edouard Rod, Gualdo, Del Balzo e tanti altri, la fortuna e l'interesse nei confronti dei suoi capolavori rimase limitato alla cerchia dei lettori di poche raffinate riviste letterarie parigine; o peggio, alla quasi totale indifferenza con la quale vennero accolte le edizioni francesi dei suoi romanzi o novelle.

Infatti, ancor più che all'epiteto cameroniano di «Zola italien», suo malgrado, la fama di Verga in Francia rimane legata indissolubilmente a quello di «autore di *Cavalleria rusticana*». E ciò, non soltanto grazie all'enorme successo parigino della versione musicale, tanto deprecata da Verga, la quale tra parentesi accese un animato dibattito, e la cui eco rimbalza perfino nelle pagine della «Recherche»¹.

In realtà sin dal 1888, le opere teatrali di Verga si trovano al centro di una serie di importanti avvenimenti teatrali, tali da marcare alcune date miliari della storia del teatro moderno. Proprio in quell'anno *Cavalleria* fu scelta infatti per inaugurare una nuova eccezionale stagione, ovvero quella

¹Du reste Albertine qui avait fait un peu de peinture sans avoir d'ailleurs, elle l'avouait, aucune disposition, éprouvait une grande admiration pour Elstir, et grâce à ce qu'il lui avait montré, s'y connaissait en tableaux d'une façon qui contrastait fort avec son enthousiasme pour *Cavalleria Rusticana*; M. PROUST, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Laffont, p. 717.

del teatro naturalista sotto gli auspici del famoso André Antoine e del suo Théâtre Libre. Essa avrà comunque in questo scorcio di secolo una sorte diseguale; dopo il fiasco di questa rappresentazione storica, la *pièce* conobbe una serie di successi. Infatti dopo il trionfo della versione di Mascagni il suo destino cambia radicalmente: prima nel 1897 con Eleonora Duse che fece nel ruolo di Santuzza una appaluditissima *tourné*e francese, quindi con i successi delle due compagnie siciliane di Giovanni Grasso e Mimi Aguglia che presentarono anche *La Lupa* e *La Zolfara* di Giusti Sinopoli, e *Malia* di Capuana. Nel 1909-1910 *Cavalleria* fu ripresa nuovamente da André Antoine che questa volta portò al trionfo al teatro dell'Odeon. Infine, nello stesso anno 1910, sull'onda di questi successi, *Cavalleria* si ritrovò a inaugurare un'altra fortunata stagione, questa volta non teatrale ma cinematografica, con le *Séries d'art*, ovvero il primo tentativo di portare opere, attori e registi teatrali sul grande schermo.

Ma andiamo con ordine. La vicenda comincia nel 1884², pochi mesi dopo la prima rappresentazione di *Cavalleria* al Carignano di Torino. Spinto dagli amici Primoli³ e Gualdo, Verga scrisse a Zola una lettera piuttosto nota⁴, in cui, tra le solite pesanti riserve sul teatro, si rallegrava tuttavia del successo torinese, chiedendo consiglio e incoraggiamento sulla possibilità di una rappresentazione parigina. E a parte queste rituali riserve si intuisce perfettamente che il progetto di una messa in scena francese doveva premer molto a Verga, se egli, in genere timido nei rapporti con Zola e altri naturalisti francesi, dimostra in questa occasione una disinvoltura e uno slancio che in altre occasioni gli mancarono, a tutto svantaggio di una sua affermazione oltralpe. Infatti dopo un invito piuttosto formale da parte di Zola⁵, egli non esiterà a mettere *Cavalleria*, ovvero la traduzione che che

² Per un più ampio ragguaglio su questo argomento cf. G. LONGO, *La "Cavalleria rusticana" in Francia*, in «Il castello di Elsinore», V, 1992, pp. 79-108.

³ «Ho sentito finalmente la tua *Cavalleria* e non puoi credere quanto sono stato contento. Vi avevo condotto i miei amici francesi e sono rimasti meravigliati dell'originalità e della semplicità. Persisto a credere a un successo a Parigi. Quando ci andrò nella prossima estate bisognerà parlarne insieme»; vedi GINO RAYA, *24 lettere di Primoli a Giovanni Verga*, in «L'Osservatore (Politico Letterario)», febbraio 1983, p. 50.

⁴ La lettera in questione fu inviata a Zola il 10 aprile 1884, ed è stata pubblicata nel saggio di RENÉ TERNOIS, *Zola et Verga*, in «Cahiers naturalistes», n. 14, 1960, 6^e Année, pp. 541-554, poi ripubblicato nel volume *Zola et ses amis italiens*, Documents inédits, Publications de l'Université de Dijon, Société des Belles Lettres, Paris, 1967.

⁵ «On m'a parlé de votre grand succès au théâtre, dont je ne puis me rendre compte malheureusement: car c'est à peine si je lis l'italien. Ici nous pataugeons encore. Il faut vaincre chez vous, et peut-être votre victoire nous encouragera-t-elle à Paris». Era stato quasi certa-

il poeta Paul Solanges⁶ dovette apprestare in tempi piuttosto stretti («un véritable tour de force⁷»), sotto il patronage del naturalista francese, non avendo altra ambizione, come dirà pochi giorni dopo a Rod, che «fare un bel fiasco». La risposta di Zola alla richiesta di Verga non si fece attendere e, in parte, smorzò gli entusiasmi e le speranze del neo-autore drammatico. In questa famosa e lunga lettera⁸, il naturalista francese, il quale - è il caso di ricordare - aveva sinora visto fallire le sue ambizioni teatrali, espone infatti tutt'un elenco di riserve su un'eventuale rappresentazione francese dell'opera. Innanzitutto il titolo: di difficile comprensione, e quindi da cambiare; poi gli appellativi «de dame, d'oncle, de tante», troppo tipici; poi cosa ancor più grave: lo spirito generale e gli usi locali come il morso all'orecchio, del tutto estranei a una platea ignara dei costumi isolani. Infine, certa cornice italiana, a cui purtroppo questo pubblico è abituato attraverso molte opere e la pittura era, secondo lo scrittore, totalmente diversa dal quadro proposto da *Cavalleria*. Ma le riserve più ampie venivano fatte nei confronti della traduzione di Solanges, da rivedere assolutamente e giudicata troppo letterale per essere apprezzata da un auditorio francese.

Questi timori naturalmente prescindevano da un giudizio favorevole sulla «belle simplicité [...] la sincérité émue de ce petit drame», il quale però a suo parere avrebbe sofferto e perso troppo in un'operazione di «transplantation». Avviso ripreso quasi letteralmente, circa un anno dopo, dal romanziere naturalista Paul Alexis in un articolo sul verismo⁹, che ci dà

mente Rod a parlargliene; già l'anno prima Felice Cameroni, suo amico e corrispondente, gli scriveva: «Fra pochi giorni, Verga darà a Torino il suo primo lavoro drammatico, di soggetto Siciliano. Purtroppo, dubito del successo, ma sarà un'ardita affermazione del verismo sulle scene»; lettera del 23 novembre 1883, riportata da PAOLO TORTONESE, *Cameroni e Zola, Lettere*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, p. 158.

⁶ Poeta e traduttore, il parigino Paul Solanges viveva a Milano dove godette di una certa notorietà. Frequentò il salotto di Vittoria Cima, si legò d'amicizia con Giacosa, di cui tradusse la *Dame de Chaillant*, Gualdo, Boito con cui tradusse i libretti di Falstaff e di Mefistofele. La sua traduzione più nota è quella del *Daniele Cortis* di Fogazzaro pubblicata dall'editore parigino Calmann-Levy nel 1896.

⁷ Lettera a Zola del 22 maggio 1884 pubblicata da R. TERNOIS, *Zola et ses amis...*, pp. 58-59.

⁸ Si tratta infatti una delle lettere più note della corrispondenza dell'autore catanese, essendo stata pubblicata sin dal 1929 da Lina Perroni nei suoi *Studi vergbiani*, Palermo, Edizioni del Sud, fasc. I, pp.76-77; quindi da Nino Cappellani nella sua *Vita di Giovanni Verga*, Le Monnier, Firenze, 1940, pp.236-237, da Gian Carlo Menichelli in *Bibliographie de Zola en Italie*, Publications de l'Institut Français de Florence, 4^e Série, Essais bibliographiques, n° 3, Firenze, Institut Français de Florence, 1960, p.11, e infine nei saggi citati di Ternois.

⁹ Si tratta de «*Il verismo en Italie*», firmato con lo pseudonimo di Troublot su «Le cri du peuple», 2^e Série, Troisième année, n° 787, Jeudi 24 Décembre 1885, p. 3, in cui Alexis

conferma di un certo interesse (forse un po' nazionalisticamente preoccupato) del circolo di Médan nei confronti dello scrittore italiano: «Mais malgré ses hardiesses relatives, je crains fort que ce ne soit encore d' l'eau de rose [sic]. Et si on la traduisait pour un théâtre français, tout le parfum local, s'évaporerait-il point dans cette operation?».

Siamo di fronte al momento culminante nei controversi rapporti tra Verga e i Naturalisti; mai, in nessun altro momento, il circolo di Médan mostra una simile attenzione per i suoi cugini d'oltralpe, né di fronte all'uscita dei capolavori di Verga, (le cui tracce sono comunque visibili in alcune opere di Zola come la *Joie de vivre*¹⁰), né alle loro traduzioni francesi; e non è un caso quando si pensa che, lo ripeto, fino a questo istante tutti i tentativi di portare il naturalismo sulle scene erano rimasti frustrati.

In ogni caso Zola non lo scoraggiò del tutto, e chiese a Verga di mandare Rod in avanscoperta nei teatri parigini per perorare la causa verista. Ma l'autore siciliano aveva fatto i male i conti con la suscettibilità dell'amico e traduttore, che naturalmente si sentì snobbato, relegato al compito di mediatore, e preferito a Solanges a causa di puri obblighi mondani. Inizia difatti tra i due, soprattutto per il rifiuto di Solanges di qualsiasi tipo di collaborazione, una serie di incomprensioni, che culminerà con l'interruzione dei loro rapporti per alcuni anni, come è testimoniato da un vistoso buco nella corrispondenza Rod-Verga tra il 1888 e il 1898.

Fu solo grazie a un altro mediatore, entrato in gioco quasi fortuitamente, che la messa in scena di *Cavalleria* poté aver luogo. Infatti, nonostante il fermo parere di Renée Ternois,¹¹ non è Zola – il quale tutt'al più, poté pronunziarsi in veste di consigliere letterario –, cui spetta il merito principale del successo dell'impresa. Come nota giustamente Renée Lélièvre, fu del resto senza «aucune des modifications que suggerait Zola»¹² che la *pièce* venne rappresentata ai Menus Plaisirs. Stando invece a vari documenti, è al traduttore italiano Barbavara, con l'intermediazione di Luigi Gualdo, che si deve in gran parte la riuscita dell'operazione parigina.

concludendo sul teatro, affermava, quasi a rispondere alle speranze dell'autore siciliano: «Seul Verga a fait une tentative «veriste», *La Cavalleria Rusticana* [...] Mais malgré ses hardiesses relatives, je crains fort que ce ne soit encore d' l'eau de rose [sic]. Et si on la traduisait pour un théâtre français, tout le parfum local, s'évaporerait-il point dans cette operation?».

¹⁰ A questo proposito cfr. G. LONGO, *Verga et Zola*, in *Due anni di Lavoro*, Premessa di Guido Davico Bonino, Paris, Istituto Italiano di Cultura di Parigi, 2003, pp. 72-76.

¹¹ *Zola et ses amis italiens...*, p. 61.

¹² RENÉE LÉLIEVRE, *Le Théâtre dramatique italien en France, 1855-1940*, Armand Colin, Paris, 1959, p. 75.

Il conte Alberto Barbavara di Gravellona, medico personale e grande amico di Luigi Gualdo, attivissimo operatore culturale franco-italiano, tradusse molte opere, tra cui i primi romanzi di Bourget, egli fu conosciuto e stimato negli ambienti artistici e teatrali parigini, tanto da poter essere interpellato, come consulente e collaboratore dallo stesso Antoine.

Una lettera presente nel fondo Verga, di Barbavara a Gualdo, dà infatti un'idea abbastanza precisa del suo ruolo nella scelta del «bozzetto» verghiano, e di quello svolto da Antoine sulla scena teatrale parigina e dell'interesse suscitato dal Théâtre Libre sin dalla prima stagione 1887-1888¹³. Un successo ancora limitato a un numero ristretto di appassionati e intellettuali e a qualche critico entusiasta e lungimirante come Vitu, ma che ben presto dilagherà sconvolgendo l'intero panorama teatrale.

La riforma del Théâtre Libre non si fondava almeno in questi primi anni su alcun presupposto ideologico. Il programma di Antoine si basava su quattro punti fondamentali: svecchiare il repertorio, rinnovare le sale mal sicure e scomode, abbassare i prezzi d'ingresso, reagire al dominio del mattatore, organizzando delle compagnie di complesso.

Ma soprattutto egli mira a riformare la recitazione e la messinscena secondo criteri di verosimiglianza, di naturalezza e di obiettività, in cui diventa essenziale l'educazione tecnica e fisica, nonché intellettuale dell'attore. Gli attori che non recitano devono ugualmente partecipare allo spettacolo facendo da comparsa, qualunque sia il loro ruolo e importanza, per evitare l'impiego di elementi impacciati e inesperti. Il movimento della folla risulterà così dalla collaborazione di personalità distinte che conferirà naturalezza all'insieme. La folla non deve mai guardare la platea o il

¹³ Mercoledì[...] - Sai dove sia il Verga? Se a Milano, domandagli s'egli acconsentirebbe a dare tradotta il suo atto "*Cavalleria rusticana*" per il famoso Théâtre Libre di cui devi aver inteso parlare. Digli cos'è questa fiorente e interessantissima istituzione, l'eco grande che avrebbe un successo riportato davanti a pubblico relativamente intelligente, eco che si trasformerebbe in lucro se un direttore o l'altro dei teatri prosaici parigini approfittasse del successo e della réclame che si usa fare a una produzione del Th. Libre. Antoine, il capo della galleria al Th. Lib. e Jullien che come sai vi ha dato la sua *Serenade*, m'hanno pregato di consigliare un lavoro teatrale un po' degno di nota del repert. italiano e non credo di sbagliarmi, dal poco che ne so, a lancer il bozzetto siciliano del V. - O tu dammi un consiglio tuo. - Di al Verga che la cosa urge, mandi qui il volume e lo tradurremo col Jullien e col Caragnet. Soprattutto assicuralo che sarà in buone mani. Se non è a Milano, vuoi tu scrivergli a mio nome? Ciò mi farebbe guadagnar del tempo. Sai che il The Libre da una rappresentazione una volta al mese. Dunque il lavoro sarebbe dato gratis. Ma Soeur Philomène, Le Capitaine Zurlé, rendano [sic] ai loro autori perché trionferanno dopo l'esperienza su altre scene parigine. Rispondimi appena hai una risposta. Tuo Barba-; BUC, Ms. U, 239. 3726.

primattore, né indossare costumi nuovi fiammanti, e ricorrere a un trucco che aumenti l'effetto di verosimiglianza. Gli attori debbono poter recitare dando le spalle al pubblico. Gli effetti di luce e di rumore devono essere graduati e non bruschi. Si tratta come si vede di un insieme di norme che oggi paiono ovvie ma che all'epoca scatenarono polemiche senza fine, smantellando convenzioni teatrali vecchie di secoli.

Per ciò che riguarda il repertorio, lo scopo del Théâtre Libre è di rappresentare le *pièces* di giovani sconosciuti o quelle altrimenti meno realizzabili di autori ormai consacrati. È chiaro che nonostante il notevole eclettismo delle scelte, il Théâtre Libre costituì il trampolino della scuola naturalista, poichè applicava praticamente molti precetti già teorizzati da Zola nel *Naturalisme au théâtre* (Paris, Charpentier, 1881), diventandone il portabandiera teatrale.

Anche in questo senso dunque, oltre che per le ragioni enunciate nella lettera di Barbavara, le circostanze paiono piuttosto favorevoli a *Cavalleria*, anche se l'intervento diretto di Zola in questo frangente sembra da escludere: non troviamo infatti alcuna indicazione che lo riguardi né nella corrispondenza di Rod, il quale fungeva da intermediario con lo scrittore di Médan, né vi è traccia di lettere tra Verga e lo stesso Zola, o di quest'ultimo con Camerini.

Sia il programma di Antoine orientato verso un teatro realista, come la scelta di proporre una «*pièce étrangère*» per ogni spettacolo (composto generalmente di vari atti unici), fornirono, sommate ai consigli di Barbavara, una serie di preziose contingenze a favore di *Cavalleria*. La *pièce* di Verga, scelta anche grazie all'eco del successo italiano, ad ogni modo piacque molto al direttore del Théâtre-Libre come risulta in una pagina dei suoi *Souvenirs* («une bien belle chose») e nelle lettere di Gualdo.

Piuttosto indifferente, scettico e pessimista risulta invece l'atteggiamento di Verga, abbastanza inspiegabile se paragonato all'attenzione e all'importanza che vi aveva dedicato soprattutto in un primo momento; egli sembra non intuire l'importanza e la carica innovativa dell'operazione di Antoine, tesa a rompere gli schemi dei vecchi canoni teatrali, l'invasione e la grossolanità degli attori, praticamente tutto ciò che lo scrittore aveva costantemente stigmatizzato.

In questa maniera si deve leggere la decisa intenzione da parte di Verga di non affrontare il pubblico parigino lasciando in questo modo Antoine e Barbavara, nonostante le richieste d'aiuto che gli giungevano, totalmente responsabili dell'allestimento. In una lettera a Primoli, il tono carico di scettico distacco e del superstizioso pessimismo dà un riscontro sicuro delle sue intenzioni: «Sai che daranno la *Cavalleria* al Théâtre Libre?»

Almeno mi scrivono. E mi scrivono per avere degli schiarimenti sulla scena, e per avere me a Parigi – figurati: io che so quanto sia ostico il mio genere anche ai pubblici italiani, e agli attori *indigeni*. Figurati! – figurati un Coquelin a dire *Hanno ammazzato compare Turiddu!* ed io lì, dinanzi al pubblico inferocito!»¹⁴.

Ma in questo caso l'accesa sfiducia dell'autore catanese, anche se involontariamente, ebbe un'amara conferma. Contrariamente al passato, il Théâtre-Libre, le cui repliche erano in genere riservate a un ristretto pubblico d'amatori e critici (fatto di cui Verga evidentemente non era a conoscenza), avviò il programma 1888-89 nella popolare Salle des Menus Plaisirs con il pubblico dei Grands Boulevards, cioè ben diverso da quello del raccolto ed esclusivo del Théâtre Montparnasse, fino ad allora sede del Théâtre-Libre.

Tuttavia "l'effetto pubblico" non basta da solo a spiegare questo clamoroso insuccesso. Né sono sufficienti a spiegarlo i timori di Verga, o il pregiudizio nei confronti delle opere straniere rappresentate a Parigi, capitale del teatro, o peggio, una sfavorevole congiuntura politica del periodo – l'Italia in effetti ha appena rinnovato la Triplice Alleanza – che avrebbe maldisposto critica e pubblico¹⁵.

A parte infatti ogni possibile contingenza negativa, per *Cavalleria* tutto si svolse in realtà come predetto, ovvero ammonito, nella lettera di Zola a Verga. Se infatti i critici più preparati apprezzarono la «belle simplicité» e la sobrietà dell'opera, i più rimasero disorientati. Come temuto dallo scrittore francese, insieme a particolari come il titolo dell'opera, «qui ne serait pas compris», gli appellativi e i gesti «trop typiques» (come, il morso all'orecchio), furono il «quadre italien» e lo spirito generale che rimasero del tutto incompresi dal pubblico e dalla maggior parte dei critici teatrali.

Come temuto dal maestro di Médan, in molte delle recensioni l'impressione, al di là dei dettagli coloristici, è marcata dal forte pregiudizio nei confronti dell'ambientazione consumata dall'abuso compiuto nei contesti più svariati; per Zola infatti «[...] le quadre italien lui-meme, [est] si déshonoré chez nous par les peintres et les faiseurs d'opéras, qu'on ne peut plus risquer le costume de chez vous sans avoir l'air d'un auteur de

¹⁴ Lettera pubblicata da MARCELLO SPAZIANI, *Con Gegé Primoli nella Roma Bizantina*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, pp. 228-229.

¹⁵ Per Martel, per esempio, la pièce «est un vrai coin d'Italie. On s'étonnait de n'y point voir l'empereur Guillaume»; C. MARTEL, *La soirée d'hier - Au Théâtre-Libre* in «La Justice», Paris, 20 Octobre 1888.

romances». Si tratta insomma del rischio quasi inevitabile del ridicolo dovuto a un'ambientazione popolar-folkloristica, che una platea eterogenea come quella dei Ménus-plaisirs dovette mal sopportare. Un'impressione che fu senz'altro accresciuta dall'incredibile realismo della messa in scena, totalmente sconcertante per il pubblico di un secolo fa.

Ancor più del *pot-au-feu* di verdura fresca o il ventre prominente di Santuzza, fu, come ricordava Antoine, il «véritable jet d'eau» della fontana posta nel bel mezzo della scena a scatenare immediatamente l'ilarità nella sala. Nessun riserva fu espressa nei confronti della traduzione, come si ricorda, deprecata da Zola a causa della sua letteralità, che attirò anzi la curiosità di qualche recensore.

A parte i timori e gli avvertimenti di Zola, non c'è dubbio che Antoine, e del resto lo stesso Verga come s'è visto nella lettera a Primoli, fossero consapevoli che l'operazione comportasse prima di tutto il rischio dell'incomprensione dei codici culturali, causa prima del disorientamento di molti critici nei confronti dell'ambientazione. Difatti, come ha sottolineato Pruner¹⁶, anche nelle opere cosiddette 'naturaliste', a cui il pubblico era abituato, vi era da una parte un fondale costituito dallo studio dei costumi, dall'altra l'intrigo vero e proprio, e dei personaggi ben distinti in primo piano. Ovvero, proseguendo nell'analisi, in operazioni più radicali l'intrigo poteva passare in secondo piano per privilegiare la pittura dell'ambiente.

Ciò che risulta opaco, incomprensibile, per molti sconcertante, per alcuni rivoluzionario, è la fusione totale, realizzata da Verga e quindi da Antoine, – che in questo modo inaugura una nuova stagione del teatro moderno – tra il *fait divers* messo in scena e il *milieu* in cui esso si svolge. D'altro canto i personaggi, al posto di esser ridotti e sbalzati in primo piano sono confusi in mezzo alla folla di comparse «afin de mêler le plus possible, dans un foisonnement vital, l'événement essentiel et les circonstances accessoires»¹⁷. Anche se, come appare evidente dalle testimonianze, è proprio la moltiplicazione minuziosa di gesti che avviene nella stessa piazza in cui si svolge la scena principale, che impedi la lettura chiara del senso generale dell'atto unico.

La critica alla *pièce*, come spesso accadrà oltralpe per le opere di Verga, rivela più o meno esplicitamente giudizi e pregiudizi proprio nei confronti della teoria di Zola. Da un lato alcuni, come Maxime, sono pronti

¹⁶ F. PRUNER, *Le Théâtre-Libre d'Antoine, Le répertoire étranger*, Lettres modernes, Paris 1958, p. 44.

¹⁷ Ivi, p. 42.

a riconoscere la portata storica della messa in scena: «C'est évidemment la pièce la plus véritablement naturaliste que nous ayons jamais vue sur une scène française»¹⁸ o Francis Chevessu per il quale il dramma di Verga «c'est incontestablement l'oeuvre la plus intéressante qu'on nous a offerte en cette soirée mémorable»¹⁹. Altri invece esprimono il timore di assistere al dilagare nel teatro di un procedimento che, per fortuna, fino allora era rimasto relegato all'ambito letterario. Si tratta di affermazioni ancor più interessanti, se pensiamo che qualche mese prima Antoine aveva allestito delle *pièces* di autori del circolo di Médan, come Alexis, Céard, ma soprattutto *Jacques Damour* che Léon Hennique aveva adattato da una novella di Zola ottenendo un ottimo successo. Il tono usato per Verga è difatti identico a quello abituale delle stroncature del *Ventre de Paris* o *Thérèse Raquin*; come per esempio nella breve recensione di Piguët dove *Cavalleria* è criticata per la sua crudezza e grossolanità: «Boucherie, charcuterie, ne font pas le bonheur de la vie»²⁰.

Si tratta come si vede di reazioni non previste da Zola nella sua lettera o che egli forse aveva preferito tacere. Scorrendo questi articoli ci si domanda infatti se Zola, oltre alle altre riserve, non nascondesse anche il timore che *Cavalleria*, per così dire, 'gli rovinasse la piazza'. Ovvero che la *pièce*, arrivando sulla scena nelle peggiori condizioni possibili, non pregiudicasse in maniera determinante, se non definitiva, l'accoglienza da parte del pubblico parigino, già abbastanza prevenuto nei confronti del teatro naturalista.

Bisognerà attendere il 1897 perché in Francia si ritorni a parlare di *Cavalleria*, che questa volta godrà di tutte le condizioni favorevoli per un pieno successo. Il clima politico e culturale è ormai cambiato; le relazioni franco-italiane sono ampiamente migliorate, la *detente* tra i due paesi e la *Renaissance latine* hanno fatto già un lungo cammino. L'interprete principale non è né sconosciuta né inesperta, ma è la stessa che ha fatto trionfare il dramma di Verga in Italia già al suo debutto, ovvero Eleonora Duse. Nella *tournee* parigina, questa volta annunciata subito a gran voce dalla stampa, la Duse mise in scena varie *pièces* tra cui *La locandiera* (4 giugno), *Magda* di Sudermann (7 giugno) e *Songe d'une matinée de printemps* scritto da D'Annunzio in dieci giorni per l'occasione. Ma fu proprio a *Cavalle-*

¹⁸ MAXIME, *Théâtres* in «La vie moderne», Journal hebdomadaire illustré, 10^e Année, N° 43, Paris, 28 Octobre 1888, p. 684.

¹⁹ FRANCIS CHEVESSU, *P[remières] r[eprésentations]*, in «La presse», 21 Octobre 1888.

²⁰ A. PIGUËT, *Premières représentations*, in «Le Radical», 20 Octobre 1888.

ria, oramai ben conosciuta grazie alla versione operistica, che si deve la sua consacrazione parigina avvenuta nel giugno-luglio 1897 al Théâtre de la Renaissance. Il 3 luglio inoltre, in una serata organizzata in suo onore, dinanzi a un pubblico composto quasi esclusivamente di attori, la Duse portò in scena insieme al dramma di Verga, *La femme de Claude* di Dumas fils e il quinto atto della *Dame aux camelias*; ma fu senz'altro l'interpretazione di Santuzza, questa volta in italiano, che suscitò l'entusiasmo più caloroso dei critici e del pubblico.

Sulla scia di quest'entusiasmo si tornò a pensare alla possibilità di una ripresa in francese del dramma con la famosa Réjane nel ruolo della protagonista, da quel che risulta da una lettera indirizzata a Verga da Solanges, questa volta ben disposto a rivedere la traduzione, e coll'aiuto per giunta di un eccezionale collaboratore come Federico De Roberto.

La cosa però non ebbe seguito, mentre la Duse tornò nella primavera seguente in Francia sempre con *Cavalleria* al Théâtre Variété di Marsiglia, bissando il successo parigino.

Ma ritornando ad Antoine, come nel 1888, solo l'intervento inatteso di un'altra persona mandò in porto l'impresa.

Sin dai primi giorni del 1907 un fitto scambio di lettere verghiane ci avverte che qualcosa finalmente cominciava a muoversi sul serio, grazie soprattutto all'interessamento della traduttrice Dembowska, e a quanto sembra, al suo particolare ascendente nei confronti di Antoine, ormai direttore all'Odéon. L'atteggiamento di Solanges è divenuto col tempo molto più pragmatico; in queste lettere si mostra infatti molto più disponibile sia ad accettare le correzioni della Dembowska, sia ad utilizzarne la traduzione «si contient de bonnes choses», pur di riuscire nell'impresa e sfruttare il momento propizio per il teatro italiano.

Infatti, nel giro di un anno e mezzo, tra il 1908 e il 1910, *Cavalleria* conobbe a Parigi una cospicua serie di repliche, con ben tre compagnie differenti. Nel gennaio 1908 la *troupe* di Giovanni Grasso si esibì al Théâtre Marigny riscuotendo un enorme successo; inoltre l'opera venne rappresentata, sempre nella sua versione dialettale, anche da Mimi Aguglia (resasi autonoma dalla compagnia di Grasso) contemporaneamente alle recite di Antoine. Ma lungi dal rallegrarlo, questi successi gettarono Verga nella più viva costernazione. Lo scrittore catanese giungerà perfino a ritirare sia *La Lupa* che *Cavalleria* dal cartellone dei Grasso a causa dei cambiamenti operati alle sue opere e dell'avversione nei confronti del capocomico catanese, che, non dimentichiamo, è figlio di quell'Angelo Grasso, attore e puparo stigmatizzato nelle novelle *Marionette parlanti* e *Don Candeloro*. In qualche modo, lo scrittore sembra voler spezzare qui questo cerchio

pirandelliano, autore-personaggi-attore-opere, mentre la sua ostilità per il pubblico, per il genere teatrale assume, come è evidente anche dal suo carteggio, toni quasi drammatici²¹.

Naturalmente, viste le premesse, l'apocalittico Verga, presente dunque negli stessi giorni in due teatri, incurante delle insistenze di Solanges, non si fece vedere a Parigi e demandò anche questa volta consigli e raccomandazioni sulla messa in scena al suo traduttore.

In realtà nonostante i rituali scetticismi di Verga e Solanges, all'Odéon la *Cavalleria* riscosse un forte successo grazie ad una messa in scena accuratissima, dove ogni elemento, dalla recitazione fino ai costumi, contribuì a un risultato che nel giudizio generale fu ispirato alla sobrietà e alla precisione; essa ebbe quattro repliche nel 1909, e ben ventuno l'anno seguente. Accolta entusiasticamente dalla migliore critica teatrale, nonostante certi rimproveri sulla recitazione di alcuni attori, l'arte di Verga fu comparata a quella di Merimée e Maupassant, preferita a quella di Zola. È l'opinione per esempio di uno dei più attenti lettori di Verga in Francia, cioè Maurice Muret, che in quest'occasione dedicò a *Cavalleria* un articolo pubblicato nella prima pagina del prestigioso «Journal des débats», in cui non soltanto *I Malavoglia* vengono preferiti a *L'assommoir* di Zola, ma Verga regge anche il paragone con Maupassant soprattutto per le sue qualità nell'arte dei «raccourcis». Ecco perché il critico finisce per preferire il Verga narratore al drammaturgo, intuendo e descrivendo abbastanza bene la posizione estetica dello scrittore a riguardo: «Je mets *Cavalleria rusticana*, drame, au-dessous de *Cavalleria nouvelle*. La nouvelle peut suggerer et c'est en quoi M. Verga n'a pas son pareil. Au théâtre il faut expliquer, il faut eppuyer davantage²². Il dramma, che adesso ritornava sul carro trionfale dei successi delle troupes siciliane, e soprattutto della sua versione musicale, non soffrì troppo questa volta né dello scarso interesse da parte dell'autore, sempre più arroccato nel suo scetticismo orgoglioso nei confronti del pubblico francese, né di una traduzione troppo asciutta o letterale²³, dopo gli sforzi diplomatici di Solanges d'andare incontro all'adattamento della

²¹ Per un approfondimento su questa tournée e sui rapporti Verga-Grasso si veda G. LONGO, *Verga e Giovanni Grasso*, in «Il castello di Elsinore», XII, 36, 1999, pp. 15-32.

²² M. MURET, *Au jour le jour - Cavalleria rusticana*, in «Journal des débats» politiques et littéraires, 121^e Année, N° 271, 30 Septembre 1909.

²³ È possibile rendersi conto della qualità della traduzione consultando il copione del dramma alla Bibliothèque de l'Arsenal a Parigi, tradotto in francese sotto il titolo *La Chevalerie rustique* e da me ripubblicato in «Il castello di Elsinore», V, 1992, pp. 97-108.

Dembowska, che si presentò in quest'occasione con lo pseudonimo di Mlle Darsenne.

Ma questa serie positiva non si arresta qui. Sull'onda di questo successo Verga firmò nello stesso anno, per l'intermediazione dell'infaticabile traduttrice, anche un contratto per la riduzione cinematografica di *Cavalleria rusticana* con la casa di produzione di film d'arte A.C.A.D. (Association des Comédiens et Auteurs Dramatiques).

È assai noto quale fosse il suo atteggiamento nei confronti delle versioni cinematografiche delle sue opere, in un crescendo che va dalla insuperabile condanna dell' «ingrossamento cinematografico»²⁴, fino al disagio «del genitore che può acconsentire al matrimonio della sua creatura, ma non assistere alla sua messa a letto»²⁵. È molto meno noto invece, come già nel caso del Théâtre Libre, che anche in questa occasione Verga, più o meno inconsapevolmente, gioca un ruolo importante, in un momento a dir poco cruciale. Come era già successo nel 1888, si ritrova a vent'anni di distanza a inaugurare una nuova stagione artistica, questa volta cinematografica. Infatti, intorno al 1910, il cinema commerciale di breve durata e grande effetto sembra aver stancato ogni tipo di pubblico ed entra in crisi, per cui molti sono pronti a giurare sulla sua prossima fine: nascono in questo modo le Séries d'art. Questa nuova serie di film a lungometraggio e maggior cura estetica cerca di fondere per la prima volta le istanze del cinema eminentemente commerciale e quelle della messa in scena teatrale tradizionale con l'utilizzo di registi e attori professionisti. La maggior parte di questi, – tra i quali Jasset e Chautard, responsabili dell'Eclair – A.C.A.D. –, ha lavorato con Antoine, il quale ben presto comincerà una propria carriera cinematografica. Non è detto comunque che questi neo-cineasti si attengano alla lezione di Antoine e al rigore del Théâtre Libre; a parte pochi esempi, primo fra tutti *L'assassinat du Duc de Guise* (1909), i loro film non hanno grandissime pretese estetiche e, soprattutto, sono girati con pochissimi soldi e in pochissimo tempo. Il nascere di case di produzione come l'A.C.A.D., la Film d'art e della S.C.A.G.L. controllate dall'onnipotente Pathé, la Gaumont e la Série d'art, segna il culmine della supremazia francese sulla scena mondiale, ma anche l'inizio della sua fine. L'influenza in primo luogo della Film d'art, poco significativa all'inizio, ebbe enormi conseguenze, aprendo

²⁴ Da una lettera a Dina di Sordevolo del 6 Aprile 1912, in G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Tindalo, 1970, p. 32.

²⁵ Da una lettera di Verga a Marco Praga del 27 Dicembre 1909, pubblicata in G. RAYA, *Verga e il cinema*, Roma, Herder, 1984, p. 26.

la strada alla scuola americana; la formula *attori famosi in pièces famose*, esportata oltreoceano da Zukor, insieme a buona parte delle maestranze cinematografiche francesi, pone le basi della fortuna e dello strapotere di Hollywood.

Il momento è dunque estremamente propizio anche per *Cavalleria*, ormai conosciuta e celebrata dal grande pubblico dell'opera e dei teatri di prosa, grazie ai successi delle stagioni precedenti. La Dembowska, la traduttrice amica di Antoine, che a quest'affare teneva moltissimo²⁶, doveva sperare più che nella gloria cinematografica o nel magro compenso di 500 lire (da dividere oltretutto con Verga), nell'eco suscitata dal film per un'eventuale ripresa all'Odéon nell'anno seguente, per i cui diritti s'aspettava ben più congrui interessi. E la cosa infatti veniva segnalata negli stessi giorni dal co-traduttore e amico di Verga Paul Solanges che si trovava, nel medesimo stato d'animo: «J'accepterais aussi le Cinématographe... C'est une réclame qui poussera les gens à l'Odeon. Una ciliegia tira l'altra»²⁷.

Non siamo in grado di poter dire quanto ebbe a giocare l'interesse suscitato dal film, ma certamente la ripresa ci fu: come abbiamo appena detto, nel 1910 *Cavalleria* ebbe infatti ben 21 repliche (erano state quattro nell'anno precedente) al Théâtre dell'Odéon, quasi un record in quell'epoca per un'opera del repertorio italiano.

Abbastanza complessa è invece la questione dell'attribuzione di questo film, diretto secondo una serie di storici e filmografie differenti via via da Emile Chautard²⁸, o dal famoso attore e regista Victorin Jasset²⁹, a cui in genere è attribuito il film, o appunto, come appare più plausibile da Raymond Agnel, che oltre alla mansione di regista svolgeva nella casa di produzione quella di amministratore, direttore tecnico e operatore. In real-

²⁶ «Le confesso che quest'affare mi ha dato più lavoro della traduzione [...]», lett. di G. Dembowska a G. V. del 23 dicembre 1909, in G. RAYA, *Verga e il cinema...*, p. 24.

²⁷ Lettera a G. V. del 22 nov. 1909, conservata nella Biblioteca Universitaria di Catania, B.U.C., Ms. U. 239. 1130.

²⁸ Emile Chautard (1876-1935), attore dell'Odéon e poi del Vaudeville, fu ingaggiato da Jasset per dirigere la troupe dell'A.C.A.D. Nel 1912 si recò negli Stati Uniti, dove Marcel Vandal aveva costituito una succursale dell'ECLAIR a Fort Lee nel New Jersey, e vi cominciò una nuova fortunata carriera.

²⁹ Scenografo, costumista e regista, Victorin Jasset (1862-1913) uno dei grandi pionieri del cinema francese è considerato l'inventore dei film a episodi o "sériel"; tra i più famosi di questi ricordiamo quelli dedicati al detective Nick Carter e a Zigomar. Anche se fece i suoi esordi con Léon Gaumont (cfr. ad es. *Reves d'un fumeur d'opium*, 1905), il suo nome è legato all'ECLAIR, casa di cui fu direttore di produzione e regista di punta.

tà, contrariamente da quanto affermato da diversi repertori cinematografici³⁰, sembra certo che in questo caso invece Jasset, occupato su un altro set – passò la mano ad Agnel, limitandosi a supervisionare successivamente, forse insieme a Chautard, il tutto. Grazie a un articolo pubblicitario dell'A.C.A.D., siamo stati finalmente in grado di dare un'attribuzione certa al film. L'annuncio pubblicitario apparso su «Ciné-Journal» (in pratica l'unico giornale specializzato in questi anni pionieristici) qualche settimana dopo l'uscita del film avvenuta il 22 ottobre 1910, oltre a indicare Chautard come direttore della troupe, cita infatti il nome di Agnel quale regista di *Cavalleria rusticana*³¹. Il film che per l'epoca era piuttosto lungo (313 metri di pellicola), uscì col nome di Verga sul cartellone³², al quale, come altrove è stato ricordato, non piacque affatto; così scriveva circa un anno dopo a Dina di Sordevolo: «[...] Figurati che di *Cavalleria rusticana* ne fecero una rappresentazione che io non arrivavo a capire quando andai per curiosità a vederla. Ma tant'è così serviva a loro»³³. Né del resto piacque di più ai critici italiani, come Elce, che in occasione della successiva edizione del 1916 ricordavano il tono da *pochade* e l'approssimazione della messa in scena del film francese. Notazioni che inducono a riflettere su come, per accarezzare la non raffinatissima sensibilità del pubblico dei primi film d'arte, i cineasti dell'A.C.A.D. forse dovettero essere influenzati più che dalla rigorosa e naturalistica messa in scena del loro maestro Antoine, da quella degli esecrati Grasso e Aguglia, diretta a un pubblico più vasto e

³⁰ A Jasset, p. e., lo attribuiscono Johan Daisne, nel *Dictionnaire Filmographique de la littérature mondiale*, vol. 2, Gand, Editions Scientifiques E. Story-Scientia S.P.R.L 1975, p. 314, e ALFRED KRAUTZ, *International Dictionary of Cinematographers Set and Costume Designers in Film*, Vol. 2 France (From the beginning to 1980), International Federation of Film Archives (FIAF), K. G. Saur Munchen, New York, London, Paris, 1983, p. 10., e JEAN MITRY, *Filmographie universelle*, Tome 2e, *Primitifs et precursors*, 1895-1915, 1er Partie: *France et Europe*, Paris, Institute des Hautes Etudes Cinématographiques, 1964, p. 180, il quale però aggiunge che anche se il film porta la firma di Jasset, la regia fu affidata in questo caso a Chautard (p.187).

³¹ «Ciné-Journal», 19 novembre 1910, 3e Année, n. 117, p. 10.

³² Nella citata pubblicità del film, sotto il titolo compare la dizione: «D'après M. Verga (avec autorisation exclusive de l'Auteur)». A questo proposito è bene ricordare qui la riluttanza di Verga, in occasione della successiva edizione del 1916 di *Cavalleria*, nell'essere citato nei titoli del film: «Anche adesso ho una questione con altri che vorrebbe mettere il mio nome sul cartellone di *Cavalleria rusticana* in cinematografia, altro che quale autore della novella e del dramma, e basta. Io fo il cantastorie e non il burattinaio». Lett. a Dina dell'11 maggio 1916, in G. RAYA, *Lettere d'amore...*, n. 651, p. 434.

³³ Lettera a Dina di Sordevolo del 17 gennaio 1912; ivi, n. 552, p. 379.

conforme a quello delle sale cinematografiche. Si spiegherebbe così il tono della denuncia di Elce, che rilevava la contraddizione con gli obiettivi estetizzanti dell'A.C.A.D.

In seguito lo scrittore catanese cercò di riacquistare i diritti dall'ACAD, non si sa se per evitare il futuro sfruttamento cinematografico del dramma, o per altri intenti. In due lettere autografe, finite fortuitamente nelle mani di Bruno Caruso e Leonardo Sciascia, Verga e De Roberto scrivevano a «due amici parigini» perché intercedessero presso il produttore francese, «affinché restituisse il soggetto, e rinunciasse in futuro ai diritti, accettando una cospicua cifra in risarcimento»³⁴, precisamente il doppio del compenso assegnato a Verga. Pur non conoscendo il testo esatto delle missive, dal commento di Sciascia e Caruso è possibile arguire che il netto diniego verso «l'ingrossamento cinematografico» stesse oramai lasciando il passo all'interesse economico, ovvero che l'intenzione dello scrittore catanese fosse in realtà quella di rientrare pienamente in possesso dei diritti per sfruttarli personalmente. In effetti, è ben noto come a questo primo adattamento ne seguirono diversi altri che contribuirono ad attenuare l'intransigenza di Verga fino a indurlo ad una compiaciuta condiscendenza, soprattutto a partire dal 1914, in considerazione del «miracolo» compiuto nelle sue magre finanze da «San Cinematografo»³⁵.

³⁴ BRUNO CARUSO, *Le giornate romane di Leonardo Sciascia*, Roma, Edizioni La vita felice 1997, pp. 89-90.

³⁵ Da una lettera a Luigi Capuana del 7 marzo 1914, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p.58.

GIOVANNI MAFFEI

IDEE DEROBERTIANE SUL TEATRO:
LE COSE CHE SI POSSONO E CHE NON SI POSSONO
RAPPRESENTARE SULLA SCENA

Questo intervento non sarà una storia dell'«amara vocazione teatrale» di Federico De Roberto (come è stata opportunamente definita da Alfredo Barbina la vicenda dei non facili rapporti dello scrittore con la scena),¹ e nemmeno approfondita critica o filologia di qualcuno dei testi derobertiani per il teatro. Mi limiterò a tracciare qualche linea, a qualche considerazione generale e al rilievo di uno snodo di teoria poetica (sulla scorta, anche, di alcuni poco noti articoli giornalistici) che mi pare importante per l'intelligenza della drammaturgia di De Roberto, e anche dell'«amarezza» di questa sua vocazione.

Convieni innanzitutto circoscrivere il tema, provarsi a distinguere tipologicamente nel teatro derobertiano: col rischio di mettere in forse la legittimità di questo intervento ad un convegno intitolato al teatro verista. Perché qual è stato il teatro verista o naturalista che dir si voglia di De Roberto? E, prima ancora, quanto è stato? Pochissimo, senza dubbio. *Il cane della favola* è una commedia brillante, un *vaudeville*. *La strada maestra*, *Tutta la verità* e *La tempesta* potremmo assimilarli al tipo assolutamente non naturalista del teatro d'idee (idee innanzitutto sui rapporti fra i sessi: sull'amore il matrimonio l'adulterio ecc.), come quello che si praticò in Francia a cavallo dei due secoli per esempio da un Hervieu. E credo che in area non verista andrà situato, quando ne avremo più compiuta notizia, anche l'inedito de *La prova del fuoco*.²

¹ Cfr. A. BARBINA, *L'amara vocazione teatrale di Federico De Roberto. Lettere inedite a Nino Martoglio*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXVI, 1972, pp. 384-394 (poi in *La mantellina di Santuzza. Teatro siciliano tra Ottocento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1983).

² I testi drammatici che De Roberto pubblicò in rivista (*Il rosario*, *Il cane della favola*, *La strada maestra*, *La tempesta*) sono tutti raccolti in F. DE ROBERTO, *Teatro*, Introduzione di

Restano *Giustizia* e *Il rosario*, a farci sperare di poter discutere di almeno due drammi naturalisti derobertiani. *Giustizia*, ovvero l'inedito – molto più di un abbozzo, anche se il testo non pare proprio finito – portato alla luce da Antonio Di Grado nel 1975,³ derivato da una novella – *Il memoriale del marito* – apparsa nel 1888 sul «Fanfulla della domenica» e raccolta in *Documenti umani* nello stesso anno. *Il rosario*, l'atto unico ricavato nel 1898 dalla novella omonima di *Processi verbali* (1890), pubblicato nel 1899 sulla «Nuova Antologia», rappresentato dopo molte difficoltà ed esitazioni, con riscontro di pubblico negativo e discreto successo di critica, nel 1912.

Ricordo che il naturalismo di De Roberto, negli anni almeno della sua maggiore acribia sperimentale, dal 1887 della *Sorte* al 1894 dei *Viceré*, anni a cui risale la confezione delle due novelle ridotte in *Giustizia* e nel *Rosario*, si bipartiva nei metodi dell'«osservazione» e dell'«analisi»: osservazione dall'esterno, il modo che prevale nell'*Assommoir* e nei *Malavoglia*, e insomma behaviorismo e fisiologia; e osservazione dall'interno, ossia analisi psicologica, sulle orme del Bourget meno pregiudicato dall'ideologia, il Bourget scienziato delle anatomie morali che De Roberto poté almeno fino a una certa altezza cronologica pregiare,⁴ ma anche di certo Maupassant

N. Tedesco, *Premesse e note ai testi di V. Licata*, Milano, Mondadori, 1981. Un altro testo, che andò in scena nel 1921 e che però De Roberto non pubblicò, è stato recuperato da Rosario Castelli nell'archivio romano della SIAE: se ne veda la disanima critica in R. CASTELLI, *Mimesi e autorappresentazione in un dramma inedito di Federico De Roberto: Tutta la verità*, in *Ercole Patti e altro Novecento siciliano*. Atti del Convegno internazionale di Princeton, 26 aprile 2003, a cura di P. Frassica, Novara, Interlinea, 2004, pp. 59-82. Qui lo studioso annuncia prossime inquisizioni critiche anche su *La prova del fuoco*, «mai rappresentato, ma pressoché compiuto sotto forma di novella inedita prima e di commedia poi, e di cui ci restano numerosi appunti nonché una stesura quasi definitiva» (p. 61). [Ora che correggo le bozze di questo intervento, *Tutta la verità* lo si può leggere pubblicato nella Biblioteca della Fondazione Verga, Catania, 2005, con introduzione di R. Castelli]

³ F. DE ROBERTO, *Giustizia. Dramma in un atto*, a cura di A. Di Grado, Catania, Società di Storia patria per la Sicilia Orientale, 1975.

⁴ Le ragioni etiche oltre che estetiche del proprio progressivo distacco da Bourget dopo *Le Disciple* (1889) furono significate da De Roberto in alcuni articoli pubblicati nei primi del Novecento. Cfr. specialmente F. DE ROBERTO, *L'evoluzione di Paolo Bourget*, in «Corriere della Sera», XXIX, 9 gennaio 1904, dove fra l'altro leggiamo, a proposito della conversione del francese al romanzo a tesi cattolica e conservatrice: «Si deve dire che, acquistato questo valore morale, i suoi nuovi libri ebbero anche maggior pregio artistico? Chi lo sostenesse sarebbe probabilmente contraddetto. Certo, il metodo dell'autore non fu modificato; come prima, egli attribuì ancora la massima importanza all'analisi psicologica; e come nei libri sconsolati, così anche nei confortanti si dilungò a spiegare ed a commentare i minimi moti dell'animo e i loro minimi segni e indizi; ma qualche cosa mancava spesso alle sue narrazioni: quell'accento di verità schietta, direttamente osservata nella vita, che vibrava nelle prime opere. Quantunque la forza d'osservazione del romanziere si rivelasse ancora qua e là, l'intenzione di dimostrare qualche tesi scemava efficacia alle sue rappresentazioni».

(*Pierre et Jean*) e, direi, di Flaubert, secondo una lettura dell'*Education sentimentale* che è certamente alla base del metodo dell'*Illusione*: il romanzo in soggettiva, il realismo del mondo colto e rappresentato nella diffrazione interiore della protagonista.⁵

Ricordo anche che *Processi verbali*, dove è *Il rosario*, e *Documenti umani*, dove è *Il memoriale del marito*, si disponevano per De Roberto sui versanti opposti del metodo: sicché nel *Rosario* risolve l'osservazione, ovvero la riproduzione del *fuori* (ma psicologicamente armata) degli atti e dei discorsi; nel *Memoriale* l'analisi psicologica, cioè la rappresentazione del *dentro* dei pensieri e dei sentimenti, cogli strumenti dell'introspezione e del discorso interiore. Si potrebbe immaginare, tenendo conto della passione di De Roberto per le simmetrie, che *Il rosario* atto unico e *Giustizia* ripetano in qualche modo, sul piano drammaturgico, l'opposizione metodica, nella narrativa, di *Processi verbali* e *Documenti umani*.

Ma si vede presto che questa simmetria non c'è. Qui trovo la maggior ragione d'interesse del testo di *Giustizia*. Sappiamo che *Documenti umani* nacque da un intento ironico-polemico, di cui è traccia nella stranezza di un titolo da verbale di osservazione naturalista apposto a una materia psicologica amorosa e borghese. Così De Roberto nella prefazione al volume: «Documenti umani si sono chiamate le prove delle miserie orride e lamentevoli? Chiamiamo *Documenti umani* un libro di novelle ispirate dalle alte idealità». ⁶ Sappiamo però che poi, nella pratica, l'esercizio parodico si tradusse nella sperimentazione di un metodo, di una tecnica (i modi monologanti e inquisitivi dell'indiretto libero) e nel primo approccio a un campo d'indagine (i meccanismi dell'amore) che restò sempre, in seguito, al centro degli interessi derobertiani. Sicché *Documenti umani* è al contempo parodia ed esercizio conoscitivo serio: il titolo fisiologico segnala, insieme, la distanza ironica dall'analisi psicologica di stampo bourgettiano e la sua assimilazione al territorio naturalista della scienza-letteratura.

Il dramma *Giustizia* ha nei confronti della novella da cui deriva un po' lo stesso rapporto che c'è fra il titolo del volume *Documenti umani* e

⁵ Delle implicazioni flaubertiane del «metodo» dell'*Illusione* mi sono occupato in *L'Illusione* di Federico De Roberto: il romanzo delle «evanescenze», di prossima pubblicazione negli Atti del Convegno internazionale di Studi *La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo (Francia, Italia, Spagna)*, Napoli 30 e 31 gennaio 2004.

⁶ Cito dal testo della prefazione a *Documenti umani* (conforme alla 1ª ed. del 1888) contenuto in F. DE ROBERTO, *Romanzi novelle e saggi*, a cura di C. A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984, da p. 1632.

le novelle in esso contenute. Ossia: come il titolo naturalista è inadatto alla sostanza ideale e psicologica delle novelle e finisce con lo straniarla ironicamente, così la forma drammatica naturalista è inadatta alla sostanza analitica della novella in particolare *Il memoriale del marito*, e il senso di quest'ultima finisce coll'essere capovolto e straniato dalla proiezione scenica.

Di Grado nella prefazione alla sua edizione di *Giustizia* ha fatto notare che il rapporto che lega questo dramma al *Memoriale del marito* non è quello della consueta riduzione teatrale. Nella novella c'è il racconto abbastanza disteso, analisi in prima persona, della vita del marito prima di sposarsi, col tratteggio del carattere introverso e complicato: c'è il suo innamoramento, il matrimonio, il maturare della crisi matrimoniale. Invece nel dramma assistiamo al momento culminante della crisi: il marito medita il suicidio e stende un testamento, poi tenta un ultimo colloquio con la moglie; poi, quando capisce che essa è risolta ad abbandonarlo e che ha chiamato le guardie a tutelarla, fuori di sé la uccide con un colpo di pistola e tenta senza riuscirci di uccidere se stesso. Eventi drammatici e drammatizzabili, da De Roberto drammatizzati in *Giustizia* nella guisa naturalista dell'atto unico behaviorista e stereoscopico, e che invece nella novella sono condensati in poco più di una pagina, nell'ultima pagina dell'autodifesa (il memoriale appunto) che il marito pronuncerebbe di fronte ai giurati qualora avesse ucciso la moglie. Perché nel dramma il marito uccide davvero la moglie mentre nella novella immagina soltanto di averlo fatto: «per godere, – commenta Di Grado – nella fittizia disamina pubblica della propria storia, un singolare effetto di compensazione rispetto alle innumerevoli frustrazioni e agli squallidi avvenimenti di cui questa abbonda».⁷

Ma Di Grado ha ragione a rilevare che fra la novella e il dramma le differenze non si riducono a questa del finale della storia, perché il medio della scrittura teatrale comporta, rispetto alla narrazione analitica, una complessiva mutazione di senso, tutt'altro ordine di effetti. Infatti, subentrando la «teatrale unità di tempo e di luogo» allo «spazio letterario indefinito» della novella, alla «dimensione atemporale della memoria», succede che il tempo assuma «una dimensione meccanica a innaturale, che rende convulso il ritmo degli avvenimenti e confusa l'azione, conferendo un segno di illogicità a quanto accade sulla scena (si pensi al continuo andirivieni dei personaggi, alla concitata brevità delle singole scene, al ritmo frenetico in cui si consuma la tragedia; si pensi, ancora, al rapidissimo

⁷ A. DI GRADO, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *Giustizia...* p. 25.

incalzare di illusioni e delusioni nell'animo del protagonista e, insieme, alla incredibile celerità degli spostamenti della moglie)». ⁸ C'è «un processo di erosione interna dei contenuti psicologici e narrativi»; dell'azione rimane «l'impalcatura vuota a macchinosa», «l'enfasi dei dialoghi non motivati interiormente»; i personaggi sono ridotti ad «anonimi manichini», a «meschini automi». ⁹ E ancora: «ciò consente all'autore di presentare sotto una luce spietata le azioni dei due coniugi e la logica che le alimenta. [...] Insieme con le motivazioni psicologiche del suo operato, il personaggio dell'avvocato Rossi vede cadere [...] ogni diaframma fra sé e la realtà, e anche quelle possibilità di compensazione e di giustificazione che la sua brillante analisi gli offriva. Di lui non restano, nella scena, che l'incapacità di prendere coscienza della realtà, l'oscillazione continua e gratuita fra speranza e disperazione, la meschinità del suo dolore che, privo di respiro e di lucidità, rasenta l'ottusità, e, soprattutto, la concezione piccolo-borghese del rapporto coniugale, il cui unico fondamento è il senso di proprietà e la cui unica prospettiva è un tranquillo cammino verso la vecchiaia a la morte». ¹⁰

Di Grado ritiene imputabile solo in parte ai limiti connaturati di un'opera minore e provvisoria «l'inconsistenza dei personaggi di *Giustizia*»; in parte invece «nel tragico non-senso e nella squallida retorica delle parole e dei gesti» si paleserebbe «un'intenzionale volontà polemica dell'autore». ¹¹ Io metterei decisamente l'accento sull'aspetto dell'intenzionalità. *Giustizia* mi ha l'aria di essere uno degli esiti aporetici da cui era attratto il primo sperimentalismo derobertiano, con la sua logica stretta, puntigliosa, eventualmente paradossale. Questo dramma – mai rappresentato e, sospetto, consapevolmente, dolosamente irrappresentabile – mi pare più che altro una dimostrazione, nel laboratorio della letteratura, dell'impossibilità di trattare la materia analitica con lo strumento drammaturgico dell'osservazione naturalista senza con ciò adulterarla e farla più triste e brutta. Avrebbe scritto De Roberto nel 1895, a proposito di Maupassant: «Attenendosi alla realtà sensibile, esteriore, materiale, essi [gli osservatori] si precludono l'intimo mondo dell'anima; mettendo da parte l'anima, mettono da parte, forse senza volerlo, quasi tutto il Bene, che è concezione, aspirazione, aspettazione di essa anima». ¹²

⁸ Ivi, pp. 28-29.

⁹ Ivi, pp. 29-30.

¹⁰ Ivi, pp. 31-32.

¹¹ Ivi, p. 31.

¹² F. DE ROBERTO, *Guy de Maupassant. I. Le nouvelles*, in «Il Capitano cortese», I, 21, 29 settembre 1895, p. 3.

Del resto la novella è del 1888 (presumibilmente il dramma venne dopo, ma non credo tanto dopo)¹³, e nel 1888 De Roberto pensava di avere idee chiarissime su ciò che si può e su ciò che non si può rappresentare in teatro, come dimostrano alcuni suoi articoli sul «Giornale di Sicilia», dai quali si evince con certezza, come vedremo subito, che per lui novelle analitiche come il *Memoriale del marito* erano irriducibili per la scena. Se drammatizzò appunto questa novella (e non qualcuna di quelle della *Sorte* o di *Processi verbali* decisamente meglio compatibili perché condotte col metodo dell'osservazione) non fu, verosimilmente, per una riprova, nell'intento di una dimostrazione *e contrario* di quanto aveva asseverato in sede di teoria letteraria?

Vediamole allora queste idee di De Roberto sul teatro – per la precisione, e ciò ce le rende specialmente interessanti nell'occasione di questo convegno, sulla possibilità di ridurre per il teatro testi narrativi naturalisti – sul finire degli anni Ottanta, al tempo della prima e sperimentale novellistica. Il bilancio è complessivamente negativo, giacché romanzi e racconti, di fronte alla eventualità di ridurli a dramma, paiono dividersi fra quelli per i quali tale riduzione è impossibile e quelli per i quali essa è assai difficile e problematica. Partiamo da un articolo apparso il 23 febbraio 1888. Il titolo è *Romanzo e commedia*, l'occasione *Giacinta* adattamento drammatico dell'amico Capuana, prossima ad affrontare la prova del pubblico. De Roberto teorizza sulla possibilità in generale della transcodificazione dal testo narrativo al testo drammaturgico: «come il pittore può trasportare nel marmo tutta la parte plastica del suo quadro (se ve n'è) così il romanziere può trasportare sulla scena tutta la parte drammatica

¹³ Mancano nel manoscritto elementi utili alla sua datazione, né Di Grado fa ipotesi al riguardo. A occhio, però, la composizione di *Giustizia* mi pare si ambienta male nel torno d'anni che vide maturare le maggiori esperienze di De Roberto col teatro, dal 1898 in cui ridusse per le scene *Rosario* e *Spasimo*, subito partecipando la cosa ad amici e corrispondenti, ansioso di consigli e giudizi, nonché di compagnie disposte a mettere in programma questi drammi. E prima del '98, dal 1890, c'era stato un affollatissimo cantiere narrativo (*L'Illusione*, *I Viceré*, i primi capitoli dell'*Imperio*, a non dir d'altro) e saggistico (compresa la mole dell'*Amore*). Nell'agosto del '94 la perentoria dichiarazione a Ugo Ojetti, che gli chiede se scriverà mai per il teatro: «Mai. Credo il teatro una forma inferiore» (U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1946, p. 137). Non è plausibile allora che il tentativo strano e aporetico di *Giustizia* precedesse la fase emersa e ambiziosa dell'operosità del drammaturgo e anche la stagione apicale del narratore (l'anno della ripulsa netta del teatro è anche l'anno del romanzo capolavoro); e che la stesura di questo dramma sia da collocarsi piuttosto indietro nel tempo, in un momento prossimo cioè alla composizione della novella da cui esso deriva?

dell'opera sua». E sulle restrizioni che condizionano questo passaggio: anche se un romanzo contiene tutti gli elementi di un dramma «il dramma resta ancora da fare, perché la forma drammatica è essenzialmente diversa dalla narrativa».

Nel romanzo, l'azione può essere raccontata dall'autore, nel dramma, essa deve svolgersi, autonoma, sotto gli occhi dello spettatore. Se non tutta la commedia, ciascun atto di essa deve avere una unità di tempo e di luogo; il romanzo procede più saltuariamente. Qui, i personaggi sono presentati dallo scrittore, che interviene personalmente a spiegarne il carattere, le qualità, le tendenze, sulla scena essi debbono presentarsi da sé, ed il loro carattere deve intravedersi dietro le loro azioni e le loro parole. L'analisi psicologica, per virtù della quale il romanziere fa assistere a tutto ciò che avviene nella testa delle sue creature – e nella quale può consistere tutto il suo valore – va addirittura soppressa sul teatro, dove non si tratta di far vedere dei pensieri e delle idee, ma degli atti e dei fatti.¹⁴

Si noti: l'analisi psicologica «va addirittura soppressa sul teatro». Ovvero: De Roberto sta assumendo l'incompatibilità con le scene di tutto il versante analitico del suo metodo, di tutto il settore psicologico della sua produzione.

Però anche ridurre per il teatro racconti o romanzi prodotti col metodo dell'osservazione, adoperando le paradigmatiche lenti nere del naturalismo tipizzato fra l'altro nella prefazione a *Documenti umani*,¹⁵ è per incontrare parecchi scogli. Si legge nell'articolo *Il naturalismo in teatro*, uscito il 19 settembre 1888:

Il naturalismo implica una questione di forma e una questione di contenuto. Le opere che si riattaccano a questa scuola vanno distinte pel soggetto, che suol essere, eticamente parlando, o troppo brutale o troppo triste o troppo antipatico. Ora, il rilievo che la rappresentazione scenica dà all'opera d'arte è tanto potente, e così vicino all'impressione della stessa realtà, che gli effetti tollerati nel racconto, suggeriti dalle frasi di un libro alla fantasia di un lettore chiuso nella sua stanza [...] ripugnano e fanno ribellare in modo ben altrimenti immediato, quando sono conseguiti con l'evidenza della vita stessa sulle tavole di un palcoscenico.

¹⁴ F. DE ROBERTO, *Letteratura contemporanea. Romanzo e commedia*, in «Giornale di Sicilia», XXVIII, 23 febbraio 1888.

¹⁵ «In arte si vogliono distinguere due scuole: la naturalista e l'idealista. [...] i naturalisti sono accusati di veder tutto nero, di deprimere tutto; gl'idealisti di vedere roseo e d'esaltare ogni cosa» (F. DE ROBERTO, *Romanzi novelle...*, p. 1629).

D'altra parte, il naturalismo è anche forma; ora, il pubblico grosso che popola un teatro non è e non può essere iniziato a tutte le quistioni di stile, di fattura, che costituiscono spesso tutto l'interesse per il pubblico più limitato ma più scelto del libro. Quindi, indifferenti al valore della tecnica, antipatizzando il più delle volte coi soggetti, gli spettatori non sembrano convertibili al teatro naturalista.¹⁶

Viene alla mente il ragionamento di Verga, qualche anno dopo, nell'intervista a Ugo Ojetti per *Alla scoperta dei letterati*: chi scrive per il teatro patisce «la necessità di scrivere non per un lettore ideale come avviene nel romanzo, ma per un pubblico radunato a folla così da dover pensare a una media di intelligenza e di gusto [...]. E questa media ha tutto fuori che gusto e intelligenza; e se un poco ne ha, è variabilissima col tempo e col luogo».¹⁷ E in un altro articolo, l'ultimo che qui si propone, pare che il problema della riduzione scenica delle opere naturaliste sia più serio. Non solo la variabile del pubblico facilmente contrariato dai contenuti urtanti e dalla forma non compiacente. Ma qualcosa di più: pare che si tratti di aspetti costitutivi della narrativa naturalista che De Roberto ritiene strutturalmente vietati alla dimensione del dramma (e qui parla di *Germinie Lacerteux*, ossia di un campione del naturalismo che veniva definito puro, non di quello a declinazione psicologica, bensì del naturalismo 'fisiologico' legato al metodo dell'osservazione). Leggiamo in *Due commedie*, del 23 gennaio 1889 (l'occasione è *Cavalleria rusticana* programmata al *Théâtre libre* di Parigi):

Germinie Lacerteux, romanzo, si distingue, come tutte le opere della scuola, per la riproduzione della realtà più minuta, volgare e talvolta ripugnante, coi suoi tipi più comuni e più sopraffatti dalle circostanze esteriori dell'ambiente o ereditarie dell'organismo; riproduzione slegata e frammentaria, impersonale per di più, vuol dire indifferente, non simpatizzante con le cose riprodotte.

Ora, il teatro essendo *azione*, è possibile che cotesti personaggi senza iniziativa, obbedienti alle fatalità gravanti tutto intorno, riescano a interessare ed a commuovere? Il teatro essendo, in gran parte, *unità*, è possibile che una successione di *quadri* indipendenti gli uni dagli altri, senza preparazione come senza sviluppo, possa inchiodare lo spettatore al suo posto, dandogli l'ansia dell'attesa? Il teatro essendo *emozione*, è possibile che una riproduzione

¹⁶ HAMLET [F. De Roberto], *Intermezzi. Il naturalismo in teatro*, in «Giornale di Sicilia», XXVIII, 19 settembre 1888.

¹⁷ U. OJETTI, *Alla scoperta...*, p. 123 (Verga rilasciò l'intervista a Milano nell'agosto del 1894).

spassionata delle sole cose tristi, riesca a produrla varia ed intensa quanto conviene?

Questa, ed altre molte quistioni subordinate s'impongono all'attenzione del critico che voglia rendersi conto del tentativo d'un teatro naturalista, dapprima iniziato timidamente da alcuni gregarii ed ora diretto con mano più esperta da Edmondo de Goncourt.

Quali che siano le risposte, sta il fatto che l'arte vecchia non è più trovata sufficiente, che molti ingegni si sforzano a trovare delle vie nuove, ma che i loro sforzi sono accolti a fischi dalla platea.¹⁸

Dunque, riassumendo, dire teatro naturalista pare che sia, nell'opinione di De Roberto, quasi fare una contraddizione in termini: infatti il teatro è «azione» mentre i personaggi dei naturalisti sono «senza iniziativa, obbedienti alle fatalità gravanti tutto intorno»; il teatro è «unità» mentre la narrativa dei naturalisti tende a costituirsi come «una successione di quadri indipendenti gli uni dagli altri»; il teatro è «emozione» mentre l'arte naturalista punta sulla monotonia deprimente, consiste nella «riproduzione spassionata delle sole cose tristi». È curioso che, appena pochi mesi dopo aver esibito un'idea così problematica del dramma naturalista, De Roberto additasse ai novellatori naturalisti proprio la forma drammatica come modello ottimo di illusione obbiettiva, di aderenza al vero; sicché leggiamo nella prefazione a *Processi verbali*: «L'impersonalità assoluta non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva consiste nella *scena* come si scrive pel teatro. [...] A questo ideale io ho procurato di avvicinarmi quanto più era possibile».¹⁹ Dunque un'ideale forma drammatica può essere convenientemente trasfusa in un testo narrativo; mentre nella riflessione derobertiana il percorso inverso, dal racconto al dramma, appare accidentatissimo. Riguardo a questa possibilità lo scrittore, nel primo degli articoli che ho menzionato, è ancora più negativo che negli altri: trarre un dramma da un romanzo naturalista è impossibile perché in quest'ultimo manca, sovente, proprio ciò che al dramma è più essenziale: l'evento, la collisione, la catastrofe. Leggiamo:

Da un romanzo – come la moderna scuola naturalista ne produce molti – il cui valore consista nella minuta e monotona riproduzione della vita di

¹⁸ HAMLET [F. De Roberto], *Fragtagli. Due commedie*, in «Giornale di Sicilia», XXIX, 23 gennaio 1889.

¹⁹ Cito dal testo della prefazione a *Processi verbali* (conforme alla 1ª ed. del 1890) contenuto in F. DE ROBERTO, *Romanzi novelle...*, dalle pp. 1641-1642.

ogni giorno, e dal quale sia bandito qualunque avvenimento capace per se stesso di suscitare interesse, il più grande genio drammatico non potrà cavare una commedia sopportabile. Enrico Becque, con tutta la sua grande sobrietà d'invenzione, non riuscirebbe a mettere in iscena l'*Educazione sentimentale*, il meraviglioso romanzo del Flaubert nel quale si può dire che non succeda nulla, alla lettera. Poca o molta, ciò che conviene al teatro è l'azione; se il romanzo non ne ha, esso non è suscettibile di passare sulla scena.²⁰

Alla luce di questo passaggio si capisce perché De Roberto si arrabbiò tanto quando, qualche anno dopo, seppe che si diceva in giro che lui stava preparando una versione drammatica dell'*Illusione*: «ora io sfido tutti i commediografi passati presenti e futuri a sceneggiare quel romanzo! quarant'anni di vita! un'intera esistenza! una biografia! un monologo di 450 pagine!».²¹ Era un fraintendimento grave della poetica di questo libro: un vero concentrato di ragioni antidrammatiche. Giacché nell'*Illusione* c'è l'analisi psicologica che «va addirittura soppressa sul teatro», e si tratta di un romanzo biografico, consistente in «una successione di quadri»; e la protagonista è marcatamente uno dei «personaggi senza iniziativa» dei naturalisti, «obbedienti alle fatalità gravanti tutto intorno»; ed è un romanzo pieno di «cose tristi»; ed è un romanzo, infine, dove «non succede nulla» nel senso in cui non succede nulla nell'*Education sentimentale*, il modello al quale era specialmente ispirata la sua opera.²² Nessuna catastrofe, nessun «avvenimento capace per se stesso di suscitare interesse»: «se il romanzo non ne ha – abbiamo letto – esso non è suscettibile di passare alla scena».

«Sfido tutti i commediografi passati presenti e futuri a sceneggiare *L'Illusione!*. «Enrico Becque, con tutta la sua grande sobrietà d'invenzione, non riuscirebbe a mettere in iscena l'*Educazione sentimentale*. «Gli spettatori non sembrano convertibili al teatro naturalista». Tutte queste negazioni, a mio avviso, meritano una considerazione rispettosa. Non sono le facce di un pregiudizio antiteatrale, e nemmeno il sintomo di un rovello o complesso

²⁰ F. DE ROBERTO, *Letteratura contemporanea. Romanzo e commedia*, cit.

²¹ Così in una lettera a Ferdinando Di Giorgi da Catania del 16 ottobre 1891. Cito da A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta, 1974, p. 285.

²² Come si evince, fra l'altro, dalla gratitudine che De Roberto mostrò all'amico Di Giorgi per avere, come gli scrisse (cfr. la lettera da Milano del 18 luglio 1891 ora in A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita...*, pp. 274-278), compreso meglio di ogni altro le intenzioni sottese al romanzo. In una recensione Di Giorgi aveva indicato appunto nello «studio amoroso» della *Education sentimentale* il modello principale dell'*Illusione* (cfr. F. DI GIORGI, *Cronache letterarie. L'illusione*, in «Giornale di Sicilia», XXXI, 15-16 luglio 1891).

drammaturgico derobertiano, formazione reattiva alla sua difficoltà a generare per le scene. Più precisamente: questa difficoltà ci fu, ma forse essa attesta, come la fecondità innovativa del romanziere, del novelliere, una sensibilità europea, una consapevolezza storico-critica meritevole di nota. L'ipotesi è che quel che sentiva De Roberto, e che gli rese difficili quando non asfittici i rapporti con la scena, lo sentissero, negli stessi anni fra Otto e Novecento, anche altri: alcuni fra i massimi autori del teatro di allora, ricavandone però, essi, stimoli per aggiornamenti fecondi e aperture ariose della loro forma drammaturgica. È l'avventura narrata da Peter Szondi, cinquant'anni fa, in un libro importante: *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*.²³

Il dramma – questa la storia tendenziosa e illuminante che Szondi racconta – fu fino al 1860 circa, in Europa, «un tutto compiuto ed autonomo», una totalità, o assolutezza, «di origine dialettica». Questa totalità era dovuta alla «risoluzione (realizzata via via e via via distrutta) della dialettica intersoggettiva», che diventava, «nel dialogo, linguaggio»: «il dialogo è quindi il portatore del dramma, ed è dalla possibilità del dialogo che dipende la possibilità del dramma». ²⁴ Nella seconda metà del secolo succede qualcosa, per ragioni storiche e sociali che Szondi suggerisce più che dire (ma è inscritta nei suoi *auctores*, Hegel Lukács Benjamin Adorno, l'identificabilità delle «forze che fanno uscire gli uomini dal rapporto intersoggettivo e li spingono nell'isolamento»). ²⁵ C'è una «crisi del dramma», che è riflesso specifico dell'entrare in crisi dell'«attualità del rapporto intersoggettivo», e che produce, sul piano tematico e mediamente formale, una epicizzazione del drammatico. ²⁶ Epicizzazione significa che il dramma, per sopravvivere alla crisi, alla sempre più avvertita obsolescenza dell'intersoggettività, assume dentro di sé, dapprima travestite tematicamente e poi come forme esplicate, alcune funzioni tipiche dei generi narrativi.

A qualcuna delle questioni sottolineate da De Roberto rispondeva ad esempio, nei suoi stessi anni, Strindberg: come fare analisi psicologica sulle scene. «Con Strindberg ha inizio quella che più tardi prenderà il nome di «drammaturgia dell'io» [...]. Il terreno in cui essa affonda le sue radici è

²³ P. SZONDI, *Theories des modernes Dramas*, Frankfurt am Main, 1956. Ma si citerà dalla trad. italiana, con introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi, 1962.

²⁴ P. SZONDI, *Teoria del dramma...*, p. 13.

²⁵ Ivi, p. 79.

²⁶ Cfr. ivi, pp. 60-67.

[...] l'autobiografia. [...] la stessa teoria del "dramma soggettivo" [...] sembra identificarsi per lui con la teoria del romanzo psicologico come storia dell'evoluzione della propria anima.²⁷ L'asserto, cardinale nel drammaturgo svedese, «Ognuno conosce una sola vita: la propria»²⁸ è formulazione fulminea di un concetto relativistico che in De Roberto ricorre, espresso fra l'altro nella prefazione a *Documenti umani*, in uno con la deduzione, sulla scorta di Maupassant, della strategia del «mettersi nella pelle del personaggio» per gli scrittori di narrativa psicologica.²⁹ E Szondi spiega, in modo del tutto congruente, che la «drammaturgia soggettiva» strindberghiana «corrisponde meno alla nozione per cui l'autore può ricreare solo la propria vita psichica (poiché essa solo gli è veramente scoperta), che all'intenzione generale che la precede, che è quella di trasformare in realtà drammatica la vita psichica, qualcosa di essenzialmente nascosto. Il dramma, forma letteraria "kat'exochén" della rivelazione e della chiarezza dialogica, riceve il compito di rappresentare accadimenti psichici segreti».³⁰ La «drammatica dell'io» di Strindberg è un modo di *considerare tutto* dal punto di vista del personaggio principale, con cui l'autore si identifica:³¹ e cosa scrisse Ferdinando Di Giorgi dell'*Illusione*, lui che era bene al corrente del laboratorio deroberciano? L'autore «ha rinunciato a servirsi dei propri occhi per non adoperare che le lenti del suo personaggio, lenti che variano gradatamente» col trascorrere della vita e delle esperienze.³² Si può supporre

²⁷ Ivi, p. 31.

²⁸ *Ibid.* Così Strindberg dichiarò nel 1886 in un'intervista a proposito del primo volume della sua autobiografia. Szondi riporta il passo e commenta: «Si sarebbe tentati di leggere in queste parole [...] la rinuncia di Strindberg all'arte drammatica, mentre esse sono il punto di partenza di un'evoluzione [...]».

²⁹ L'analisi psicologica, argomenta De Roberto, in un solo caso «può essere il prodotto reale dell'osservazione immediata, cioè quando lo scrittore fa oggetto della propria analisi se stesso», «in tutti gli altri casi, quando studia caratteri dissimili al suo, e specialmente individui che non sono del suo sesso, egli non può direttamente osservare se non gli atti, le parole, i gesti». Ma atti parole e gesti sono molto meno numerosi dei pensieri, e raramente pensieri uguali si segnalano all'esterno coi medesimi atti, parole e gesti, sicché appare quanto sia difficile «desumere dagli indizii esteriori il processo latente che si svolge nelle singole coscienze», tanto più se consideriamo «che noi stessi non ci sappiamo spesso dar conto di noi stessi»: «Le ricostruzioni psicologiche dei romanzieri sembrano pertanto poggiare sopra una poco solida base e risultare da semplici induzioni; e insomma, anche quando lo scrittore non parla di se stesso, la sua analisi altruistica si risolve nel prevedere simpaticamente ciò che, nella pelle dei suoi personaggi, egli stesso proverebbe e penserebbe» (F. DE ROBERTO, *Romanzi novelle...*, pp. 1637-1638).

³⁰ P. SZONDI, *Teoria del dramma...*, p. 35.

³¹ *Ibid.*

³² Cfr. F. DI GIORGI, *Cronache letterarie. L'illusione*, cit.

che, con la forma più tarda del «dramma a tappe», Strindberg avrebbe potuto sceneggiare i «quadri» in successione del romanzo-biografia derobertiano, i «quarant'anni di vita!» di Teresa Uzeda, il suo lungo «monologo». Riassume infatti Szondi: «Una delle conseguenze della drammaturgia soggettiva è la sostituzione dell'unità d'azione con l'unità dell'io. Di questo fatto tien conto la tecnica del dramma a tappe, risolvendo la continuità dell'azione in una successione di scene. Le singole scene non hanno qui alcun nesso causale fra loro, non scaturiscono l'una dall'altra come nel dramma vero a proprio. Appaiono piuttosto come una serie di pietre isolate, tenute insieme, come da un filo, dal cammino dell'io». ³³

Ma il libro di Szondi lumeggia anche *Il rosario*. Da un certo punto di vista questo sembra un vero dramma naturalista. Non viene dalla raccolta ipernaturalista dei *Processi verbali*? Non realizza, di essa, proprio in quanto dramma, l'assunto metodico della «impersonalità assoluta» conseguibile «nel puro dialogo»? D'altra parte molti hanno avvertito che la qualificazione naturalista a questo dramma va stretta: e Guido Lopez già lo confrontava con *La casa di Bernarda Alba* di Lorca, ³⁴ e Natale Tedesco non da oggi fa riferimento a Strindberg e all'espressionismo nord-europeo. ³⁵

Secondo Szondi il dramma naturalista fu un tentativo di salvare la forma drammatica pericolante facendo girare all'incontrario le lancette dell'orologio:

Il dramma naturalista sceglieva i suoi protagonisti negli strati inferiori della società. Qui esso trovava esseri umani dotati di una volontà indomita, che sapevano battersi con tutte le loro forze per un'impresa a cui erano spinti dalla passione; esseri umani che nessuna differenza fondamentale separava gli uni dagli altri: né il riferimento all'io, né la riflessione. Erano esseri ben in grado di reggere un dramma, per sua natura limitato all'accadere intersoggettivo sempre attuale. [...] Poiché ci si rendeva conto della crisi del dramma borghese [...] si fuggiva dal proprio tempo. Ma non ci si rifugiava nel passato, ma in un presente estraneo. Scendendo i gradini della scala sociale, si scoprivano elementi arcaici nel presente; si faceva girare indietro la lancetta sul quadrante dello spirito oggettivo [...]. ³⁶

³³ P. SZONDI, *Teoria del dramma...*, p. 37.

³⁴ Cfr. G. LOPEZ, *Lettere di Verga e De Roberto a Sabatino Lopez*, in «L'osservatore politico letterario», XV, 1969, p. 81.

³⁵ Cfr. N. TEDESCO, *Un grido nel silenzio delle coscienze: 'Il rosario' e l'espressionismo di F. De Roberto*, in *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*, Napoli, Guida, 1980; e ID., *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio, 1981, pp. 167-171.

³⁶ P. SZONDI, *Teoria del dramma...*, pp. 68-69.

Forse se in *Processi verbali* De Roberto avesse pescato, per drammatizzarla, qualche altra novella... Ma *Il rosario*? Possiamo riconoscere in questo atto unico – ambientato non ai piani bassi della società ma in uno stilizzatissimo ancorché increscioso interno signorile – il moto retrogrado che dice Szondi? O non piuttosto ci aiutano a intenderne la novità forme, pure da Szondi registrate, aggettanti verso il Novecento più pieno e consapevole?

Ad esempio la formula dell'«angustia», che funzionerà in Strindberg e poi nella *Casa di Bernarda Alba* di Lorca e poi nella drammaturgia esistenzialista, già funziona, in fondo, nell'atto unico derobertiano, dove pure l'angustia nega ai personaggi «lo spazio di cui avrebbero bisogno per poter essere soli coi loro monologhi o in silenzio con se stessi. [...] Lo stile drammatico, minacciato di distruzione dall'impossibilità del dialogo, si salva quando, nella situazione di angustia, il monologo stesso diventa impossibile e si ritrasforma necessariamente in dialogo». ³⁷ E pensiamo al *drame statique* di Maeterlinck, un modo di superare la crisi dell'«azione» di cui anche De Roberto aveva detto, sostituendo – così Szondi – «alla categoria dell'azione, quella della *situazione*. E il genere creato da Maeterlinck dovrebbe recare questa denominazione: perché il carattere essenziale di queste opere non è l'azione, e quindi non si tratta più di *drammi*, se il termine greco deve avere questo significato». ³⁸ Facciamo caso alla funzione costruttiva e allegorica che ha nel dramma derobertiano la recita ritualizzata, cantilenante del rosario. E si consideri come Szondi caratterizza un dramma di Maeterlinck del 1890: «Nei *Ciechi* la forma linguistica si scosta per più rispetti dal dialogo. Per lo più essa è corale. [...] Il linguaggio si fa autonomo, e sparisce il suo carattere essenzialmente drammatico, che è quello di essere legato a un punto di vista, a una persona determinata; il linguaggio non è più espressione di un singolo individuo che attende una risposta, ma è il riflesso dello stato d'animo che domina in tutti». ³⁹

È curioso che *Il rosario* novella si trovi in una raccolta che si apre, nella prefazione, con la perentoria dichiarazione di fiducia che abbiamo visto nel «puro dialogo», nella sua produttività estetica. Quando di dialogo nel *Rosario* ce n'è sì ma solo apparente e invece, nella preghiera che costituisce il testo per tanta parte, il linguaggio è piuttosto dissimulazione sonora del silenzio, della mancanza di comunicazione: esso non mette in rapporto le persone e anzi nemmeno parla più il mondo, tanto lo ignora e lo capovolge nel vuoto e sordo meccanismo delle sue formule. Si rendeva conto De Roberto del tasso di stilizzazione espressiva e anzi già

³⁷ Ivi, pp. 79-80.

³⁸ Ivi, p. 46.

³⁹ Ivi, p. 48.

espressionistica che gli era stato necessario per produrre tali effetti?

Certo nel gennaio del 1919 egli avrebbe raccontato in una lettera a Nino Martoglio, il quale era sul punto di mettergli in scena la versione in dialetto siciliano del *Rosario*, di essere andato in chiesa a Zafferana Etnea: «li udii un effetto che mi parve degno di studio: quando il coro dei fedeli recitava la seconda parte delle preghiere iniziate dal sacerdote, si udiva soltanto un sussurro, un mormorio, un'ondata, una ventata di suoni labiali, dove nessuna parola si poteva distinguere». ⁴⁰ E De Roberto suggeriva a Martoglio di ricercare un effetto consimile sulla scena del *Rosario*, facendo produrre non parole ma un mormorio di suoni indistinti al coro delle donne che risponde alle proposte della baronessa. Perché questo suggerimento? Solo, come diceva, per evitare l'ilarità già altre volte prodotta nel pubblico dall'ecolalia delle formule religiose? ⁴¹ O anche per far precipitare nel segno vocale del dramma ciò che è nel suo contenuto, ossia la sparizione memorabile, in quella casa aristocratica, di ogni dialogo e di ogni comunione, e la parola cristiana fatta rumore e disamorevole fraintendimento? De Roberto, è chiaro, avrebbe voluto con quel murmure, così epico e soggettivo, stilizzare il silenzio, fare del tema forma, ora sul palcoscenico come anni prima sulla pagina a stampa: alla faccia del «puro dialogo» e di ogni ipotesi di passivo mimetismo. ⁴²

⁴⁰ La lettera (da Catania, del 9 gennaio 1919) è contenuta in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Nino Martoglio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1985, pp. 173-174.

⁴¹ «Ora, siccome il grande pericolo di quel drammetto consiste nelle preghiere, che mettono solitamente il pubblico di buon'umore, così mi parrebbe bene ottenere quest'effetto tutte le volte che il coro, di risposta alle *proposte* della Baronessa, recita le sue mezze avemarie ed i suoi mezzi paternostri» (*ibid.*).

⁴² Mi sembrano indizio di un'acuta consapevolezza dell'indole convenzionale del realismo in teatro certe frasi di De Roberto nella lunga lettera a Sabatino Lopez del 14-19 giugno 1912, là dove lo scrivente riferisce, allegando le ragioni del proprio dissenso, una delle molte critiche mosse a *La strada maestra* da Virgilio Talli, in occasione di una lettura del copione avvenuta in casa del capocomico alla presenza di alcuni attori: «[Talli disse] che un altro errore era l'aver posto la scena del 1° e del 3° atto in un salotto d'albergo, dove, per la verosimiglianza, gli attori avrebbero dovuto parlare sempre sottovoce (come se la finzione scenica non consenta [sic] libertà anche maggiori, come quella di far dire ad alta voce gli *a parte*) [...]». Cito da P. MELI, *Il teatro di Federico De Roberto (Sulla scorta di lettere inedite di Lopez, Praga e De Roberto)*, in «Le ragioni critiche», V, 1975, p. 279. È dato scorgere un'istanza epica, nel senso di Szondi, nella possibilità che De Roberto suggerisce di un dialogo delle soggettività psicologiche relativamente emancipato dalla situazione dei personaggi mimetici: via che l'autore non si senti di calcare conseguentemente, e che avrebbe invece ben corrisposto alla logica più profonda del dramma tratto dalla *Messa di nozze*. Si può supporre che tale irresolutezza strutturale fosse una delle radici delle ritornanti dubbiezze dell'autore sul proprio lavoro: le quali, come si sa, combinandosi con quelle dei teatranti, fecero sì che alla fine *La strada maestra* non fosse rappresentata.

GIUSEPPE TRAINA

DA SPASIMO A LA TORMENTA.
IL DIFFICILE RAPPORTO DI DE ROBERTO COL TEATRO E
LA SUA RIFLESSIONE SUI GENERI LETTERARI

Cominciamo con l'esaminare, prelevandole dall'epistolario, tre dichiarazioni piuttosto note ai frequentatori della bibliografia derobertiana:

Credo il teatro una forma inferiore. Il romanzo è la vera forma ancora perfettibile. Il romanzo si matura, si compone, si evolve verso il poema.¹

La gran novità la sai? Mi do al teatro! Ho scritto ben due drammi, uno in quattro atti, l'altro in uno. Il più piccolo è pronto di tutto punto; il maggiore dev'essere ancora ritoccato. Non so ancora se e quando li darò a rappresentare.²

Non capisco però – lasciamelo dire – come tu voglia rinunciare perciò ad ogni forma di attività letteraria. Il teatro no, caro Ferdinando: chi ci si mette deve avere uno stomaco resistente. Ma c'è la novella, c'è il romanzo, c'è il giornalismo letterario, che tu potresti esercitare con grande onore e non disprezzabile profitto.³

Dal 1894 della prima dichiarazione al 1924 della terza s'è consumata, dunque, la parabola intera del rapporto tra Federico De Roberto e il teatro italiano: con la scrittura teatrale e, soprattutto, con l'avventura problematica della messa in scena. De Roberto è passato, insomma, dal rifiuto fermo e teoreticamente giustificato all'entusiasmo quasi adolescenziale a un misto di sdegno e rassegnazione senile.

¹ Da un'intervista di Ugo Ojetti, datata agosto 1894, in U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895, p. 137.

² Da una lettera a Ferdinando Di Giorgi del 6 ottobre 1898, in A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta, 1974, p. 323.

³ Da una lettera a Di Giorgi del 26 gennaio 1924; ivi, p. 327.

«Una forma inferiore», «la gran novità», «uno stomaco resistente»: tre dichiarazioni tutt'altro che controllate sul piano emotivo ma che, naturalmente, vanno contestualizzate. La prima appartiene a un'intervista rilasciata a Ugo Ojetti, alla vigilia della pubblicazione dei *Viceré*, cioè nel momento in cui anche il perennemente insoddisfatto De Roberto sperimenta il senso di onnipotenza da cui deve sentirsi pervadere ogni romanziere che riesce a scrivere quella che oggi chiameremmo, con Franco Moretti, una 'opera mondo', ma che, evidentemente, il nostro scrittore preferiva immaginare come la versione moderna di un poema – e si dovrebbe riflettere ancora, credo, sul rapporto di alcuni narratori siciliani con la poesia: da De Roberto a Pirandello, da Brancati a Sciascia. Autori per i quali la poesia rimane una prova giovanile,⁴ lasciata saggiamente da parte nell'evolversi di una ricca produzione narrativa e saggistica: ma chissà che non sia rimasta in loro come aspirazione segreta, nostalgia di un'impossibilità...

Da questo e da altri passi dell'intervista con Ojetti emerge, dal punto di vista teorico, un'idea complessa del genere romanzo, ma anche una vigile consapevolezza dell'andamento dei gusti del pubblico: a proposito, per esempio, dell'invariabilità tematica, tipica dei romanzi psicologici contemporanei, che finirà per ingenerare noia nel lettore.⁵ Ne deriva, dunque, l'esigenza di trovare argomenti nuovi e nuove strutture narrative, e – perché no? – di conquistarsi nuove fette di pubblico. In tal senso va letto l'avvio del lavoro sulla vicenda parlamentare dell'*Imperio* (che De Roberto sta progettando proprio quando rilascia l'intervista a Ojetti e che richiese, come è noto, un lungo lavoro di documentazione, dentro e intorno alle aule parlamentari) e la scelta di un tema piuttosto nuovo per la letteratura italiana: le cospirazioni anarchiche di *Spasimo*, romanzo che, oltretutto, viene progettato come romanzo 'giallo'. Si leggano queste frasi, in due lettere del '96:

Questo *Spasimo* vorrà dunque essere un romanzo *interessante*, nel senso che le lettrici danno a questa parola. Troppo spesso, per non dire quasi sempre, i romanzi nostri sono dichiarati noiosi. Io mi sono proposto di scriver-

⁴ A questo proposito cfr. almeno F. BRANCIFORTI, *De Roberto e il suo doppio: il canzoniere apocrifo di Ermanno Raeli*, in «Annali della Fondazione Verga», 11-12, 1994-1995, pp. 9-140.

⁵ «Siccome noi scriviamo pel pubblico oltre che per noi stessi, dobbiamo trovare un soggetto che per sé attiri il pubblico. Ora venti anni di naturalismo e di psicologia han dato fondo a molti soggetti. Il lettore che apre un libro per leggerlo e non per anatomizzarlo e criticarlo, in tutti i moderni romanzi, specialmente nei romanzi così detti psicologici, ritrova sempre presso a poco la stessa cucina, lo stesso tema, e se ne annoia: e dal suo punto di vista ha ragione»; U. OJETTI, *Alla scoperta...*, pp. 133-134.

ne uno che non si possa dir tale. Ci sarà dentro quella sospensione di curiosità che ricercano i lettori d'appendice, e sarà anzi un romanzo d'appendice, con questo: che vorrà anche essere un'opera d'arte. La conciliazione di queste due cose mi tenta. In secondo luogo, *Spasimo* non sarà un romanzo pessimista, ma consolante, non immorale, ma morale; e poiché sono stato accusato di disprezzare le donne nell'*Amore*, voglio qui presentare un tipo di donna alla quale attribuirò le doti più preziose, dalla quale farò compiere un'opera grande. "Voltafaccia?" diranno i lettori volgari. Dicano ciò che vogliono. Tu che sai l'intrico del mio pensiero e il dilettantismo delle mie precedenti esperienze artistiche, comprenderai che avrei voluto considerare un po' più da vicino quello che potrebbe essere, anzi è certamente un altro lato della troppo complessa verità;⁶

ovvero, detto più sinteticamente:

è un tentativo di conciliare l'arte, la psicologia, tutte le cose che cerca il pubblico eletto, con l'interesse, con la curiosità che il pubblico grosso vuole stuzzicate.⁷

L'evoluzione del romanzo, dunque, non potrà non tenere conto anche dei gusti del pubblico: d'altronde bisogna tener conto del fatto che, a quest'altezza, «l'insuccesso dei *Viceré* ha lasciato il segno»⁸ nel nostro scrittore e dunque *Spasimo* rientra a pieno titolo in una strategia di risarcimento e nuova scommessa su se stesso.

Ma torniamo all'intervista: è da rimarcare, ovviamente, il fatto che De Roberto giudichi il teatro una forma letteraria inferiore. Il teatro, cioè, come genere letterario in sé, non il teatro contemporaneo o, per esempio, il solo teatro verista. E va ricordato che quattro anni prima, nella prefazione a *Processi verbali*, aveva indicato il teatro come unico esempio possibile di impersonalità assoluta.⁹ In questa fase, De Roberto si è collocato già ben

⁶ Da una lettera a Domenico Oliva del 5 gennaio 1896, in G. MARIANI, *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini, 1972, pp. 55-56.

⁷ Da una lettera a F. Di Giorgi del 29 novembre 1896, in A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera...*, p. 319.

⁸ C. A. MADRIGNANI, *Un "giallo" nichilista*, prefazione a F. DE ROBERTO, *Spasimo*, Roma, Lucarini, 1989, p. 9.

⁹ «Se l'impersonalità ha da essere un canone d'arte, mi pare che essa sia incompatibile con la narrazione e con la descrizione. Nell'espone in nome proprio gli avvenimenti, nel presentare i suoi personaggi, lo scrittore si tradisce inevitabilmente; ch'ei voglia o no, finisce per giudicare gli uni e commentare gli altri; e le fioriture di stile, con cui egli traduce le impressioni suscitate dal mondo materiale, sono cosa tutta sua. L'impersonalità assoluta, non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva, consiste

oltre l'osservanza di un metodo di scuola: basti ricordare che *Processi verbali* esce, nel '90, provocatoriamente insieme a *L'albero della scienza*, raccolta nella quale dell'impersonalità verista non c'è traccia.¹⁰ In tal senso, era ben consapevole che pure la complessa struttura dei *Viceré* includeva in sé mille forme diverse di romanzo, anche se nell'intervista a Ojetti lo definiva romanzo di costume, insieme riduttivamente e orgogliosamente.

Sono stati ricordati¹¹ quegli articoli di giornale in cui De Roberto revocava in forte dubbio la possibilità stessa di adattare alle regole della scrittura teatrale le caratteristiche strutturali del romanzo verista o naturalista. Ma *Spasimo*, e il derivato dramma *La tormenta*, appartengono – come s'è visto – a una fase già ben diversa. Ritorniamo alla lettera a Oliva, nella quale a un'intenzione ambiziosa corrisponde la scelta del romanzo d'inchiesta giudiziaria che consente all'autore di sviluppare, in altra forma, secondo lui più accattivante, un interesse per la «troppo complessa verità» che è fin troppo facile ascrivere a un'anagrafe pre-pirandelliana e che si era già manifestato in diverse novelle delle sue prime raccolte, come ho cercato di dimostrare in altra sede.¹² Tanto più strana suona, in tal senso, la stroncatura pirandelliana di *Spasimo*.¹³

nella scena come si scrive pel teatro. [...] La parte dello scrittore che voglia sopprimere il proprio intervento deve limitarsi, insomma, a fornire le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto, a mettere accanto alle trascrizioni delle vive voci dei suoi personaggi quelle che i commediografi chiamano *didascalie*. A questo ideale io ho procurato di avvicinarmi quanto più era possibile»; *Prefazione a Processi verbali*, in F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle, saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984, pp. 1641-1642.

¹⁰ Su questo complesso nodo teorico cfr. gli ormai classici lavori di C. A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato, 1972 e N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio, 1981; i più recenti A. CAVALLI PASINI, *De Roberto*, Palermo, Palumbo, 1996, A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, Fondazione Verga, 1998, R. CASTELLI, *Anatomie del cuore: De Roberto e il "tormento simpatico"*, in F. DE ROBERTO, *L'albero della scienza*, Caltanissetta, Lussografica, 1997, N. ZAGO, *Introduzione a I Viceré*, Milano, Rizzoli, 1998. Mi permetto un rinvio anche alla mia introduzione a F. DE ROBERTO, *La disdetta e altre novelle*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2004.

¹¹ Cfr. la relazione di Giovanni Maffei, in questo stesso volume.

¹² Mi riferisco allo studio *Il ruolo delle novelle nella sperimentazione derobertiana*, in corso di stampa sulla rivista «Spunti & Ricerche». Di consonanze e differenze tra il teatro derobertiano e quello pirandelliano discute con sobria finezza R. CASTELLI, *Mimesi e autorappresentazione in un dramma inedito di Federico De Roberto: "Tutta la verità"*, in *Ercole Patti e altro Novecento siciliano*. Atti del convegno di Princeton (26 aprile 2003), a c. di P. Frassica, Novara, Interlinea, 2004, pp. 70-71.

¹³ «Quanto Pirandello è in questo *Spasimo!*», notava G. MARIANI, *Federico De Roberto narratore*, Roma, Editrice «Il Sagittario», 1950, p.55. La recensione di Pirandello, pubblicata con lo pseudonimo GIULIAN DORPELLI, si legge nella rubrica «Fra libri vecchi e nuovi», col titolo *Romanzi e novelle*, in «Rassegna settimanale universale», II, 32, 8 agosto 1897.

L'adozione del punto di vista¹⁴ del giudice Ferpierre consente, in gran parte del romanzo, di tallonare momento per momento la faticosa ricerca della verità sulla misteriosa morte della contessa Fiorenza d'Arda: è un suicidio, come appare a prima vista, o è un omicidio, come sostiene lo scrittore Vérod? Vérod, innamorato di Fiorenza, accusa dell'omicidio l'ex amante della contessa, l'anarchico russo Zakunin e la sua sodale Alessandra Nazichev. Dopo che il giudice istruttore avrà formulato una serie snerante di ipotesi, l'inchiesta approderà, in sottofinale, a stabilire il suicidio, soprattutto grazie al ritrovamento di una lettera in cui Fiorenza annunciava, a una sua antica, carissima insegnante, di voler 'levare la mano su di sé'; ma nell'epilogo vero e proprio si scoprirà, a distanza di tempo, che la verità è più complessa e che la donna – restia, per la sua fede cattolica, a suicidarsi, ma anche profondamente stanca di vivere – ha sostanzialmente sollecitato lo sparo dell'inflammabile Zakunin, provocandone ad arte la gelosia. In sovrappiù, la morte della donna ha finito per redimere le due anime di Zakunin e di Vérod, che si ritrovano affratellate nel dolore e si perdonano, dopo essersi odiate.

Una conclusione piuttosto arzigogolata, coerentemente con la struttura stessa del romanzo, ma che mi sembra molto interessante sul piano gnoseologico: sia pure pagando dazio a una ricerca un po' compiaciuta del colpo di scena a effetto, De Roberto ha – in fondo – dimostrato l'inconoscibilità della verità, almeno da parte dell'inchiesta giudiziaria; e, con un veleno più sottile, ci ha mostrato pure che i materiali extradiegetici a disposizione del Ferpierre prima ancora che del lettore (il diario di Fiorenza, alcune lettere), hanno contribuito non al disvelamento della verità bensì all'occultamento di essa, gettando così una luce obliqua e fortemente condizionante sulle ipotesi del giudice istruttore.

E poiché, in buona sostanza, nel progredire della vicenda il lettore ne sa quanto il personaggio, il lettore è portato a identificarsi con il personaggio dell'inquirente, a seguire con lui una ricerca della verità tenace e sia pur fallace, con un comprensibile acquisto sul piano (più 'basso') dell'interesse per il *plot* e anche sul piano (più 'alto') della riflessione sui limiti della conoscenza umana.

Nell'adattamento teatrale, invece, il concerto dei personaggi finisce per impedire l'immedesimazione conoscitiva dello spettatore con il giudi-

¹⁴ Per un'analisi delle strutture narrative e drammaturgiche di *Spasimo* e della *Tormen-ta*, cfr. M. FRANCALANZA, "Spasimo" tra romanzo e dramma, in *Federico De Roberto*, a c. di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Palumbo, 1984.

ce – personaggio assai più sbiadito che non nel romanzo (non sarà un caso che nel dramma non gode del privilegio di avere un nome) – perché fin dalle prime scene lo spettatore ha visto qualcosa che il giudice e altri personaggi non hanno visto: ha visto, per esempio, Zakunin e Alessandra baciarsi, mentre nel romanzo la natura amorosa della loro relazione si apprenderà con certezza solo a vicenda assai avanzata, e dopo molte negazioni; ha visto che Zakunin ha intercettato e stracciato l'estremo messaggio che Fiorenza stava scrivendo a Vérod. È vero che lo spettatore non ha visto l'omicidio, che accade fuori scena e del quale arrivano solo i rumori, ma questo era l'espedito minimo che consentiva di tener desto l'interesse per la soluzione dell'enigma.

Allora, la conclusione della vicenda, che nel romanzo, per quanto artificiosa, risultava coerente con l'intera struttura dell'opera, nell'adattamento teatrale era davvero poco credibile: aveva visto giusto Giacosa, da buon conoscitore dei meccanismi teatrali, quando gli scriveva, nel novembre '99: «E quella doppia confessione. Il romanzo l'addolcisce, la realtà scenica me la rende insopportabile. No, no, no. Da vero amico».¹⁵

Non conosciamo le diverse redazioni del testo, ma può darsi che De Roberto – sensibilissimo ai suggerimenti dei tanti amici (Lopez e Praga, soprattutto, ma anche Verga e Giacosa) ai quali aveva sottoposto il copione – abbia pensato di risolvere l'*explicit* del dramma fondendo quelli che nel romanzo erano sottofinale e finale. Sicché Zakunin confessa enfaticamente il suo omicidio non più in privato a Vérod (come nell'epilogo del romanzo) ma davanti al giudice istruttore, con tutt'altre conseguenze sul piano giudiziario.

In molti altri casi, anche di importanza meno rilevante, De Roberto è costretto a mostrare nell'evidenza scenica ciò che nel romanzo poteva rimanere a lungo in dubbio e magari trovare chiarimento dopo tante e tante pagine: per esempio, all'inizio del secondo atto, Zakunin e Alessandra apprendono dalla lettura di un giornale la gravità della repressione della rivolta fallita: lo spettatore avrebbe così modo di inferire che dalla fine del primo atto, in cui la rivolta era appena un progetto, è trascorso molto tempo: che sia passato quasi un anno lo apprenderemo poco dopo per bocca di Vérod. E rimane il fatto che nel testo teatrale le informazioni a nostra disposizione sulle attività politiche dei due anarchici restano quantomai vaghe e nebulose, quasi a rischio della comprensione. Con una perdita secca sul piano della

¹⁵ Lettera di Giuseppe Giacosa del 28 novembre 1899; vedi *Carteggio inedito De Roberto-Giacosa*, in «Galleria», XXXI, 1981, p. 20.

dimensione politica, che nel romanzo era abbastanza sfumata ma indubbiamente meglio delineata.

Nella versione teatrale i personaggi dovranno pronunciare alcune frasi che invece nel romanzo appartenevano al narratore esterno o agli elementi extradiegetici di cui dicevamo: e si dà anche il caso in cui tale circostanza può portare a un acquisto di credibilità. Per esempio, la definizione di Zakunin come uno dei rari esempi di «quell'isterismo che la moderna scienza delle malattie nervose ha trovato non essere più doloroso privilegio del sesso femminile»,¹⁶ che nel romanzo è data dal narratore esterno, nella *Tormenta* viene pronunciata dal medico di Fiorenza, il che conferisce serietà scientifica a quella che potrebbe parere quasi una *boutade*.¹⁷ Ma, a tal proposito, vale la pena ricordare quella lettera alla madre in cui De Roberto stesso diceva di essere stato definito da un medico come uno dei rari casi di «isterismo maschile»:¹⁸ non è l'unico tratto autobiografico che l'autore ha prestato a uno dei personaggi di *Spasimo*. Quanto sia autobiografico il personaggio di Roberto Vérod, dal punto di vista ideologico e da quello della scelta onomastica, è stato già spiegato da Antonio Di Grado; il quale ha pure ricordato che De Roberto fa morire schiacciato da un treno il primo marito di Fiorenza, proprio mentre la tradisce: è la stessa fine che attende il protagonista della novella *Il paradiso perduto* e, soprattutto, è la stessa morte che spettò al padre dello scrittore.¹⁹

E, più in generale, come non vedere il profilo nevrotico di De Roberto affacciarsi anche dietro gli scrupoli morali di Fiorenza o dietro l'ossessione analitica di Ferpierre?

¹⁶ F. DE ROBERTO, *Spasimo*, Milano, Galli, 1897, p. 168.

¹⁷ «Io sono medico, vedo le cose da clinico. Clinicamente, i suoi pari si definiscono isterici. Sino a poco tempo addietro si credeva che l'isterismo appartenesse, per etimologia, al vostro sesso: gli uomini hanno protestato contro il monopolio e ne hanno voluto la loro parte...»; *La tormenta*, in F. DE ROBERTO, *Teatro*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 195-196.

¹⁸ «Sono venuto al mondo con questo bel privilegio di essere, come mi disse il celebre Bianchi, uno dei più rari esemplari dell'isterismo maschile»; lettera del 22 novembre 1909, in F. DE ROBERTO, *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, a c. di S. Zappulla Muscarà, Catania, Tringale, 1978, p. 230. Ancora il 23 dicembre 1916, scrivendo a Virgilio Talli, De Roberto ribadiva: «Ti dirò anzi – e mi crederai! – che sono abulico, che ho la follia del dubbio, e una quantità di altre fobie, e non già per modo di dire, ma per diagnosi dei dottori, i quali hanno trovato in me uno dei più rari ed espressivi casi dell'isterismo maschile»; in G. PATANE, *Sicilia amorosa*, Milano, Valsecchi, 1946, citato in F. DE ROBERTO, *Lettere a donna Marianna...*, pp. 230-231, n. 2.

¹⁹ Cfr. A. DI GRADO, *La vita, le carte...*, pp. 285 sgg. Cfr. anche A. DI GRADO – R. CASTELLI, *Federico De Roberto uno e due: il "Dormiente di Piacenza" e altri ragguagli biografici*, in «Annali della Fondazione Verga», 13, 1996 (ma 2000), pp. 7-21.

Quest'ambivalente disseminazione di connotazioni autobiografiche non fa che arricchire il valore complessivo del romanzo: la mancanza, o la ridotta presenza, di alcuni di essi, d'altra parte, non può che impoverire il dramma.²⁰

Dramma che risulta da un arduo travaglio compositivo: basti dire che cambiò tre volte titolo (*Spasimo*, *Zakunine*, *La tormenta*) e che subì una robusta scrematura testuale nel passaggio dalla distribuzione della materia in quattro atti (annunciata in una lettera a Di Giorgi del 6 ottobre 1898) ai tre atti della redazione definitiva, mai rappresentata e pubblicata soltanto nel 1918.²¹ La lettura degli epistolari rivela che la riscrittura fu supportata da giudizi spietati e da mille consigli di Giacosa e Verga e soprattutto di Lopez e Praga (e l'autore di *La moglie ideale* consigliava, forse non a caso, addirittura l'atto unico, tutto incentrato su Fiorenza)²²; sono sempre gli epistolari che permettono di ricostruire la vicenda delle trattative coi capocomici, compreso il fallimento definitivo del progetto di affidare a Ermete Zacconi la rappresentazione di *Zakunine*.²³ Zacconi, orgoglioso di sapere «rendere i fenomeni psicopatici»²⁴ con la sua arte recitativa, sarebbe stato un eccellente Zakunin; peraltro, era assai difficile che un «mattatore» come lui avrebbe accettato di recitare in un dramma privo di un vero protagonista, come *La tormenta* finisce per essere, nonostante il ridimensionamento che le figure di Ferpierre e dello stesso Vérod subiscono rispetto al romanzo, nel quale davvero non si saprebbe dire chi sia il protagonista tra i cinque personaggi principali.²⁵

²⁰ Cfr. G. NICASTRO, *Il Teatro di Federico De Roberto*, in *Federico De Roberto...*, p. 50.

²¹ Sulla rivista «Secolo XX», gennaio-febbraio-marzo 1918, poi in F. DE ROBERTO, *Teatro...*

²² «La grande protagonista à da essere Fiorenza, e la ragione dell'opera lo studio psicologico di lei. [...] non vorrei alcuna cosa mettesse o arrischiasse di mettere in seconda linea Fiorenza, il fenomeno Fiorenza per dir meglio»; lettera del 7 agosto 1897, in M. PRAGA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di N. Leotta, Catania, Fondazione Verga, 1987, pp. 51 e 53.

²³ Cfr. VERGA DE ROBERTO CAPUANA, *Catalogo della Mostra*, a c. di A. Ciavarella, Catania, Giannotta, 1955; V. J. CINCOTTA, *Federico De Roberto commediografo (Dalle lettere all'amico Sabatino Lopez)*, Catania, Tringale, 1980; *Carteggio inedito De Roberto-Giacosa...*; M. PRAGA, *Lettere a Federico De Roberto...*; V. PICA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di G. Maffei, Catania, Fondazione Verga, 1996.

²⁴ E. ZACCONI, *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti, 1946, p. 143.

²⁵ È probabile che proprio a un ridimensionamento degli altri ruoli mirassero i colpi di forbice pretesi da Zacconi nella riscrittura di *Zakunine*: «Nonostante il grande lavoro di sfrondamento, Zacconi vuole che io sfrondi ancora il copione. Come sarei contento se ti potessi avere qui per fare quest'operazione insieme con te!», scrive De Roberto a Sabatino Lopez il 22 aprile 1889 (in V. J. CINCOTTA, *Federico De Roberto commediografo...*, p. 104). Come si vede, lo scrittore è ben disposto ad assecondare i desideri dell'attore, ha solo dei

Se provassimo a ritrovare nei pur così diversi romanzi di De Roberto un elemento ispiratore comune, esso potrebbe consistere nella consapevolezza della complessità strutturale come valore fondante del genere romanzo. S'è visto quel che dichiarava a Ojetti: «Il romanzo è la vera forma ancora perfettibile. Il romanzo si matura, si compone, si evolve verso il poema». Una forma perfettibile perché poliforme, in evoluzione continua. Sembra quasi di leggere un Bachtin *ante litteram*.

Il romanzo, allora, come forma che consente la coesistenza di diverse voci e diversi punti di vista; la positiva giunzione di eterogenei materiali intra ed extra-diegetici; l'accostamento di alto e basso, grottesco e sublime, riso e pianto; lo sviluppo pluridimensionale della coscienza dei personaggi; la possibilità di creare personaggi parzialmente o integralmente inattendibili e di assumerne, anche solo provvisoriamente, il punto di vista. Tutti elementi presenti al massimo grado, ovviamente, nei *Viceré*, ma nessuno dei quali assente negli altri romanzi cosiddetti "minori".

Il teatro, da questo punto di vista, doveva probabilmente apparire a De Roberto qualcosa che insieme impone di dire troppo e troppo poco; un genere letterario, insomma, che obbliga a mostrare – nella fisicità recitante dei personaggi, dei gesti, degli oggetti presenti sul palcoscenico – quel che il romanzo riesce, anche parzialmente, a occultare; un genere letterario che, viceversa, non riesce a evidenziare certe ricche ambivalenze²⁶ che solo la lettura di una pagina scritta può consentire al lettore di cogliere.

dubbi sulle proprie capacità di riuscita; d'altronde, anche il cambiamento del titolo del dramma, ridotto al nome del protagonista, potrebbe rientrare in questa strategia orchestrata da De Roberto, col concorso dei suoi amici drammaturghi, per convincere Zacconi. Per non parlare della felice somiglianza fonica tra i cognomi dell'attore e del protagonista...

²⁶ Forse per cercare di ovviare in parte a questo limite della comunicazione teatrale, nello scrivere le didascalie della *Tormenta* De Roberto ha abbondato nell'indicazione quasi ossessiva dei moti psicologici del personaggio: M. FRANCALANZA, "Spasimo" tra romanzo e dramma..., pp. 120-124.

INDICE

I. PER UN TEATRO VERISTA: PROPOSTE E PROPOSITI

- Franca Angelini, *Scena reale, scena simbolica nel naturalismo italiano ed europeo* 9
- Guido Nicastro, *Teatro nazionale e teatri regionali nell'Italia unita* 17
- Gianni Oliva, *Capuana, Verga e il progetto teatrale verista* 27
- Rita Verdirame, *Giacosa, Verga e De Roberto discorrono di teatro* 41

II. CAPUANA, VERGA, DE ROBERTO

- Donatella La Monaca, *L'«infinito dell'anima»: 'passione' e 'metodo' nei drammi in lingua di Luigi Capuana* 65
- Mariella Muscariello, *Una commedia tra le novelle: Malia e Le Paesane di Luigi Capuana* 77
- Laura Nay, *«Col coltello anatomico di un valente chirurgo»: la 'dissezione' di Giacinta.* 91
- Luciana Pasquini, *Gli atti unici del Capuana in lingua* 135
- Mario Tropea, *Luigi Capuana: vampiri e forze occulte nelle pagine e sulla scena* 153

Raffaele Morabito, <i>Lo spazio del teatro nella narrativa verghiana</i>	175
Antonio Di Silvestro, <i>Verga tra teatro e romanzo: Dal tuo al mio</i>	187
Morace, <i>Satira anticlericale ed ethos familiare nei Nuovi tartufi</i>	211
Giuseppe Rando, <i>Le metamorfosi della "lupa" tra narrativa e teatro</i>	237
Gian Paolo Marchi, <i>Il teatro nel teatro. Il libretto di Domenico Monleone per il melodramma Il mistero</i>	265
Rosa Maria Monastra, <i>A proposito del verga "mondano": gli abbozzi teatrali intorno alla novella Il come, il quando ed il perché</i>	281
Francesco Branciforti, <i>Verga dietro le quinte: dal carteggio Verga-Paola</i>	297
Giorgio Longo, <i>Il teatro verista in Francia</i>	321
Giovanni Maffei, <i>Idee derobertiane sul teatro: le cose che si possono e che non si possono rappresentare sulla scena.</i>	337
Giuseppe Traina, <i>Da Spasimo a La tormenta. Il difficile rapporto di De Roberto col teatro e la sua riflessione sui generi letterari</i>	353

Finito di stampare
nel mese di Maggio 2007
dalla Tipolitografia S. Squeglia - Catania