

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

1

(nuova serie)

CATANIA

2008

FONDAZIONE VERGA
CENTRO DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

Presidente
ANTONINO RECCA
 Rettore dell'Università di Catania

Presidente del Consiglio Scientifico
NICOLÒ MINEO

ANNALI
COMITATO DIRETTIVO

Francesco Branciforti†, Matteo Durante, Cristina Grasso, Nicolò Mineo,
Guido Nicastro, Antonio Pioletti, Gianvito Resta, Michela Sacco Messineo,
Giuseppe Savoca, Natale Tedesco, Sarah Zappulla Muscarà

Redazione: GIUSEPPE SORBELLO

Direttore: NICOLÒ MINEO

Direzione e redazione:
Fondazione Verga - Via S. Agata, 2
95131 Catania
Tel. 095.7150623 - Fax 095.314392

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

1

(nuova serie)

CATANIA
2008

La presente pubblicazione è stata realizzata
con il contributo dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali,
Ambientali e della Pubblica Istruzione.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 2000 FONDAZIONE VERGA

Nel 1983 Francesco Branciforti presentava il primo numero degli "Annali" della Fondazione Verga, pensati e voluti come luogo di «permanente riflessione su uno dei momenti più alti della civiltà letteraria nazionale e dei più ferventi della medesima storia civile del nostro Paese». A distanza di un quarto di secolo il nostro mondo è stato attraversato, e continua ad esserlo, da cambiamenti radicali e forse è vero che non siamo più sicuri di cosa siano verità e realtà. Ma all'intellettuale appartiene ancora, o deve essere una rinnovata conquista dopo il declino, il compito di provare a capire e di far luce - penso proprio ai settecenteschi lumi -, di fondare, rifondare, un proprio ruolo di interrogazione, di critica, di proposizione. Si può ancora pensare in rapporto a un'idea di *dover essere*? Un'idea che sia istanza ispiratrice, tema profondo. Salvezza dalla barbarie.

Verga concludeva la premessa ai *Malavoglia* con felice, e solo apparentemente contraddittoria, definizione della posizione del narratore oggettivo: «Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere». Una tale definizione del lavoro dello scrittore potrebbe assumersi come emblematica di ogni «narrazione», anche storica, filosofica, scientifica, che voglia rappresentare il mondo. In altre parole potrebbe essere la prospettiva di una conquistata posizione post-postmoderna.

Non credo sia presuntuoso consegnare anche alla critica letteraria interrogativi e compiti fondamentali, oltre gli assunti, spesso pseudoscientifici, dei metodologismi e dei tecnicismi. Il tempo del verismo, e del naturalismo, ci sembra possa costituire un decisivo banco di prova. Proprio perché l'ultimo tempo delle certezze, soprattutto quella del sicuro rapporto tra pensiero e realtà, letteratura e realtà. Una possibilità, e una speranza: di uscita dall'autoreferenzialità del lavoro letterario e del nostro stesso essere.

Con un tale impegno ci auguriamo di poter continuare la tradizione instaurata dal fondatore, riprendendo, a un anno dalla sua tragica e assurda morte - e dell'amata Rita -, la pubblicazione degli "Annali" e inaugurando una nuova serie, che vuole collocarsi in una prospettiva almeno europea.

FRANCESCO BRANCIFORTI

PER LA STORIA DI *CACCIA AL LUPO*: NOVELLA E DRAMMA

Di un'edizione autonoma de *La caccia al lupo* sino ad oggi si hanno notizie incerte: la *Bibliografia* del Raya, pur così doviziosa, la ignora; Gian Paolo Marchi l'ha inseguita con accanimento e poca fortuna¹. Nel preparare il primo regesto dei manoscritti del Verga, al fine di dare una distinta identificazione dell'unico manoscritto pervenutoci della commedia, s'è fatto ricorso agli accenni contenuti in due lettere dello scrittore a Dina di Sordevolo, nelle quali egli riferisce circa la composizione dell'opera o meglio dell'ultimo rifacimento del testo avviato alla stampa. Da qui era parso doveroso partire per collazionare il testo dell'autografo con la stampa dell'opera, quella naturalmente conosciuta e definitiva di Treves uscita nel 1902, che unisce in un solo volume *La caccia al lupo* e *La caccia alla volpe*. Le risultanze della collazione, sia pure contenuta nei limiti di un breve sondaggio, furono allora abbastanza indicative, nel senso che escludevano che il manoscritto superstite fosse la fonte diretta della stampa Treves 1902 e quindi postulavano l'ipotesi di un'altra redazione dell'opera affidata ad un manoscritto inviato in tipografia e oggi perduto. Le due lettere alla Sordevolo sembravano confermare con una certa verosimiglianza questi dati².

La novità, se così si può dire, viene fuori da un recente fortunato acquisto in antiquariato per la biblioteca della Fondazione Verga: fortunato doppiamente, poichè ha permesso non solo di acquisire una stampa origi-

¹ Recentemente è apparsa sul mercato antiquario un'edizione della sola *Caccia al lupo* (Milano, Treves, 1901), di formato più piccolo di quella dell'anno successivo (in cui fu aggiunta *La caccia alla volpe*): si tratta della copia con dedica autografa del Verga "al caro fratello Mario" nell'occhiello; nel vol. G. P. MARCHI, *Le bellezze diverse. Storia delle edizioni illustrate di Giovanni Verga*, Sellerio editore, Palermo, 1991, p. 59.

² Cfr. 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, pp. 163-164.

nale 'sommersa', ma, in sopravanzo, di tale stampa reperire una copia unica portatrice di un intervento autografo dello scrittore, che ha introdotto una correzione nell'interlinea del testo a stampa, poi passata con ulteriori modifiche nella stampa successiva. A questo punto il prezzo pagato per l'acquisto, in un primo tempo stimato eccessivo, s'è rivelato nel tempo ampiamente giustificato.

Questa prima stampa de *La caccia al lupo* del Treves si presenta assai gradevole: trattasi infatti di un volumetto di pp. 50, composto da sei quaterni più un duerno in 8°; i personaggi sono indicati in neretto al centro della pagina, le didascalie in corpo minore seguono l'indicazione dei personaggi sul medesimo rigo oppure a capoverso con margine rientrato. Ampi margini interlineari e laterali rendono ariosa ed elegante questa edizione. La data del 1901 compare in copertina sotto l'indicazione del luogo (Milano) e dell'editore (Elli Treves)³.

Come s'è detto, ciò che rende singolare la copia di questa edizione 1901 è una correzione di mano del Verga apposta nell'interrigo a p. 21. Per avere un'esatta descrizione della situazione testuale conviene mettere a confronto le varie stesure del passo in questione, a partire dal manoscritto superstiti per passare a questa prima stampa e a quest'ultima affiancare il testo corretto. Nella seguente tabella sono ordinate nella loro sequenza temporale (nella prima colonna tra parentesi quadre le parole soppresse; nella terza in corsivo le correzioni interlineari a penna):

Ms.	Trev '901	Trev '901 corr.
MARIANGELA	MARIANGELA	
Ho paura per voi...dopo quello che m'avete detto...	Ho paura per voi, che non ho altro al mondo...	
LOLLO	LOLLO	
Oh per me non temere! [che alla mia pelle] ci penso io. Sarebbe bello avere il danno e il malanno anche!... Ah no! Ci ho dei compagni anche, che mi aspettano, qui vicino, per	Oh, per me non temere, che alla mia pelle ci penso io!...Ci vorrebbe questa anche! Avere il danno e le beffe!...Ah no! Ho cercato dei compagni... per avere dei testimoni, al caso... E' meglio	Oh, per me non temere, che alla mia pelle ci penso io!... Ci vorrebbe questa anche!... Avere il danno e le beffe!... Ah no! Ho cercato dei compagni... <i>per darmi una mano</i>

³ Non vi compare nessuna dedica autografa; evidentemente non coincide con la copia segnalata da Gian Paolo Marchi; *supra*, n.1.

darmi una mano... Ce l'hanno anche loro colla brutta bestia! ... Ma dove hai la testa?... Questa gamba prima...

avere dei testimoni, se accade una disgrazia... per non dar conto alla Giustizia...Voglio fargli la festa a modo mio, senza dar conto a nessuno...

...*(ridendo)*. Anzi lo faccio prendere colle loro mani... E' una bestia cattiva, sai!... che morde!...Voglio fargli la festa, a modo mio, senza arrischiare di farmi mordere!

MARIANGELA
(che s'era sbagliata nel mettergli gli stivali, sedendo accasciata sulle calcagna, smarrita e tremante) Perdonatemi!

Quanto sia significativa la sequenza delle varianti del testo, dalla prima e provvisoria stesura del manoscritto, che per altro traduceva in termini drammatici il testo narrativo della novella⁴, alla seconda, fermata nella prima stampa, sulla quale è intervenuto quasi subito un ripensamento dell'autore apposto quasi a caldo appena ricevuta la stampa, alla terza consegnata alla stampa definitiva del 1902, si vedrà in appresso.

Per questo bilancio complessivo bisogna considerare l'ultimo dato testuale, il confronto cioè del penultimo testo rappresentato da Trev. '901^{CORR.} e la stampa definitiva di Trev '902. Eccone la tavola riassuntiva:

Trev '901 ^{CORR.}	Trev '902
LOLLO	
Oh, per me non temere, che alla mia pelle ci penso io!... Ci vorrebbe questa anche!... Avere il danno e le beffe!... Ah no! Ho cercato dei compagni... per darmi una mano... ridendo). Anzi lo faccio prendere colle loro mani... E' una bestia cattiva, sai!... che morde!... Voglio fargli la festa, a modo mio, senza arrischiare di farmi mordere!	e le beffe anche!... Ah no! Ho trovato dei compagni che mi daranno una mano... Ridendo. Anzi lo faccio prender colle loro mani...E' una bestia cattiva, sai!... che morde, Voglio fargli la festa a modo mio, senza arrischiare la mia pelle.

⁴ Lo sviluppo narrativo della novella ha ben altro andamento, come si vedrà in appresso. Il passo, che può avvicinarsi a queste battute del dramma, è il seguente: «Il gusto è a vederlo in trappola... che ne fate poi quel che volete... senza dar conto a nessuno... Anzi vi danno il premio al municipio!... Tu sta' cheta, sta' cheta - ripeté mettendosi l'agnella sotto il braccio - Sta' cheta che il lupo non ti tocca. Ha da pensare ai casi suoi, piuttosto».

Questa e solo questa l'innovazione sostanziale introdotta in Trev 902⁵. L'edizione del 1901 ora venuta alla luce dà piena ragione di alcune testimonianze epistolari assai significative ed altre ne richiama di non minore interesse. Si consideri la prima:

...Presto avrai la *Caccia al lupo* stampata, da Treves, e in seguito l'altra commediola. Treves ha portato il manoscritto della prima con sé a Milano, per farla stampare, ma non sarà pubblicata né l'una né l'altra prima delle recite. Però mi duole che Praga non abbia tenuto il segreto, come gli avevo raccomandato, e i giornali parlino di queste rappresentazioni che possono anche abortire. Ho rifatto quasi per intero la *Caccia al lupo*, vedrai, e sto rifacendo l'altra, e ne sono contento. Da un pezzo, non lavoravo così di lena come in questo mese, *mascotte* cara!

Allorchè il Verga in vacanza a Pallanza così scriveva a Milano a Dina di Sordevolo il 26 settembre 1901⁶ si riferiva al manoscritto portato via dal Treves al suo rientro a Milano per passarlo in tipografia e approntare questa prima stampa; non solo, ma aggiunge anche che il manoscritto recava il testo «rifatto quasi per intero», mentre sul suo tavolo rimaneva la primitiva redazione, quella pervenuta sino a noi. Per quanto riguarda l'imminente prima stampa, il Verga torna a parlarne nella lettera a Dina sempre da Pallanza, di due giorni dopo, il 28 di settembre⁷:

...Ho quasi rifatto di pianta la *Caccia al lupo*, che ora è perfetta! La vedrai presto e me ne dirai il tuo avviso. Sto rifacendo adesso l'altra commediola, che voglio riesca il *miglior possibile*, onde non scapiti troppo al confronto della prima.

Alla fine di settembre dunque questa stampa de *La caccia al lupo* è quasi pronta e sul punto di essere inviata a Dina («la vedrai presto»). Dopo circa un mese sempre da Pallanza torna a scrivere a Dina il 1° di novembre⁸:

...Mi rincresce di non averti scritto ieri, perchè la tua letterina non l'avrò che domani o doman l'altro. E in questo tempo spero di farti avere anche l'altra cosuccia bell'e stampata. Ma ti prego e ti scongiuro che non esca per ora dalle tue mani e dal tuo cassetto.

Qui egli si riferisce dunque all'altra cosuccia bell'e stampata, che chiaramente sembra altra cosa distinta dalla prima inviata alla fine di settembre. L'apparente contraddizione può spiegarsi riportando le stampe alle loro reali datazioni. Che la stampa autonoma di *Caccia al lupo*, venuta ora alla luce, sia uscita alla fine di settembre ed inviata in quei giorni a Dina non sembra dubbio; nel contempo usciva però, quasi in coincidenza con la prima rappresentazione, l'edizione definitiva dei due testi con la data «Treves 1902», ma stampata in realtà nel dicembre del 1901. A confermare questa retrodatazione soccorrono altre testimonianze epistolari. Durante le prove delle due commedie Emilio Treves, invitando il Verga a cena, aggiungeva⁹:

Ho qualcosa da dirti sulla stampa, e a darti altri giornali

La «stampa» era con ogni probabilità l'edizione delle due commedie in un unico volume e coincide con quella preannunciata a Dina al primo del mese («l'altra cosuccia bell'e stampata»). Inoltre, che questa stampa fosse già pronta prima della fine del 1901, malgrado portasse la data dell'anno seguente, risulta almeno da altre due lettere, la prima del 30 ottobre a Georges Hérelle¹⁰:

... La prego di accogliere i due lavoretti scenici che le manderò fra breve (*Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe*). Glieli spedirò a cotesto suo recapito a Bayonne.

e la seconda di Gerolamo Rovetta al Verga del 24 dicembre del 1901¹¹:

...Ti mando gli auguri sperando avere in ricambio le tue nuove commedie che ho visto da Praga

⁵ Altra variante riguarda la didascalia della penultima battuta; in Trev 901: «MARIANGELA, al marito che appare sulla soglia»; in Trev 902: «MARIANGELA, al marito che appare sulla soglia guardingo, e col fucile spianato».

⁶ In G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Tindalo, Roma, 1971, n. 112, p. 104.

⁷ Ivi, n. 113, p. 104.

⁸ Ivi, n. 121, p. 105.

⁹ In G. RAYA, *Verga e i Treves*, Herder Editore, Roma, 1986, n. 331, p. 210. La lettera è presuntivamente datata «12 novembre».

¹⁰ G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni Editore, 1979, n. 503, p. 353.

¹¹ B.U.C. (Biblioteca Universitaria di Catania), Ms. U, 239. 4946.

Queste le ragioni del riserbo così insistentemente richiesto e ribadito a Dina, che era stato però tradito dall'amico Praga (per suggerimento del Treves?), sia pure con la buona intenzione di preparare nel pubblico un ambiente di favorevole attesa per l'opera dell'illustre autore. Lo stesso Praga ebbe poi a recensire la prima del 22 novembre al Manzoni di Milano con la compagnia Reiter-Pasta e a riferire della contrastata accoglienza del pubblico nella «Illustrazione Italiana» del 24 novembre. Quella stessa «Illustrazione Italiana» che già il 22 dicembre del 1901 dava l'annuncio della pubblicazione «in settimana» dell'edizione congiunta delle due commedie. Anche per questa via è dunque confermato l'ordine delle due stampe.

Fin qui i dati «materiali» della composizione della commedia, manoscritti e stampe, confortati dalla testimonianze epistolari. Sul versante interno, gli elementi che emergono nella successione delle varianti sono di non minore interesse. Testimoniano infatti una lenta evoluzione dell'azione drammatica, nella quale la posizione dei protagonisti subisce un sostanziale cambiamento. Il punto toccato dalla «correzione» di Trev '901 costituisce infatti uno dei nodi della vicenda drammatica: la vendetta infatti, dapprima assunta da Lollo in prima persona, avendo a comprimari i Musarra, padre e figlio, in funzione eventuale di testimoni davanti alla Giustizia (secondo la versione originaria di Trev '901), viene delegata passo dopo passo con cinica furbizia ai «compagni», chiamati ora non solo a «dargli una mano», ma addirittura a compiere loro l'azione («ce lo faccio prendere colle loro mani», nella versione di Trev '901^{corr.}), per poi approdare al ruolo definitivo, alla vendetta consumata per mano di terzi, «senza arrischiare di rimetterci la pelle». E la battuta finale lo conferma: «Musarra! Compare Neli... E' qui quello che andate cercando», che è un chiaro invito a consumare il delitto.

Questo non è in definitiva che l'ultimo episodio che distingue e caratterizza i tre testimoni a stampa di *Caccia al lupo*. Ora tuttavia il fortunato ritrovamento di questa stampa finora sconosciuta con la sua annotazione autografa offre l'occasione di esaminare con maggiore completezza, al di là del primo sondaggio avanti citato, la tradizione del testo teatrale; infatti, oltre ai tre testimoni a stampa, essa conta, come s'è visto sopra, un manoscritto autografo e una versione francese. Nell'ordine la tradizione è dunque costituita dai seguenti elementi:

Ms = B.U.C., Ms. U, 178.086.¹²

St¹ = stampa Treves 1901

¹² Manoscritto autografo di ff. 10 numerate sul *recto* e sul *verso* da 1 a 22 di mano dell'autore; manca il f. 8, corrispondente alle pp. 15-16. Manca pertanto il testo dalla battuta: LOLLO

St² = stampa Treves 1901^{corr.}

St³ = stampa Treves 1902

Vfr = *La chasse au loup*, 1902¹³

Per la disamina della tradizione del testo di *Caccia al lupo* il primo passo riguarda la collocazione della prima stampa (St¹) rispetto al manoscritto autografo (Ms). Condurre il relativo confronto tuttavia non è agevole. A parte la precarietà materiale del manoscritto pervenutoci lacunoso, a leggere le due stesure in parallelo emergono differenze quasi in ogni battuta del dialogo ed in ogni indicazione delle didascalie, tali per numero e per qualità da rendere pressochè impossibile trarne un quadro sinottico ordinato: trattasi di un rifacimento condotto sistematicamente, passo dopo passo, nel quale, pur conservando integra la linea della vicenda, se ne modifica la resa drammatica, sostituendo didascalie con recitativi e viceversa, anticipando o posticipando gli interventi, precisando circostanze o introducendo doppi sensi e allusioni, amplificando le descrizioni con interruzioni interlocutorie o aggiungendo episodi secondari per aumentare l'effetto emotivo¹⁴.

Tutti questi elementi ora rilevati ribadiscono quindi in modo certo il giudizio già espresso, che escludeva il manoscritto superstite come fonte diretta della stampa del 1901: risulta evidente infatti che questa risale ad una rielaborazione della prima stesura del dramma, redazione non pervenuta sino a noi. Considerato che le varianti dei tre testi a stampa rispetto all'autografo sono unanimemente condivise, non resta che l'episodio dell'intervento correttivo di St² a rappresentare l'unico elemento discriminante all'interno della tradizione a stampa e su di esso misurare anche modo e circostanze di confronto della versione francese della *Caccia al lupo* (Vfr).

La storia di quest'ultima è facilmente individuabile. Andata l'opera in scena il 15 novembre al Manzoni di Milano con esito contrastato ed uscita nel contempo l'edizione congiunta di *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe* postda-

(duro) Che vuoi? via, dillo! (ed. Treves, 1902, p. 32, r. 13) alla battuta: BELLAMÀ (*correndo a lei, concitato, afferrandole le mani e scuotendogliela*). Paura? Di che hai paura, di?! (p. 37, r. 3). Reca numerose correzioni sul rigo e nell'interlinea. Il fascicolo è chiuso in una cartella del «Senato del Regno».

¹³ *La chasse au loup. Drame en un acte*, in «Revue Bleue», n. 11, del 13 settembre del 1902, tome XVIII, 39e année, pp. 321-325.

¹⁴ Il più vistoso dei quali è costituito dal tentativo di Mariangela di infilare l'uscio per scappare quando Lollo lo apre per uscire e viene respinta indietro bruscamente dal marito: «LOLLO (*svincolandosi*) Quante tenerezze stasera! Hai le lagrime in tasca. Lasciami andare, via! (*Appena apre l'uscio Mariangela cerca di svignarsela. Egli l'afferra per un braccio, e la ricaccia bruscamente dentro*) Ehi! Dove vai? Tu aspettami qui! (*Esce e chiude l'uscio a chiave di fuori*).

tata (Treves 1902 [in realtà 1901]), si avviava la trattativa per la ripresa del dramma a Parigi. Auspice l'amico e traduttore Otto Eisenschitz¹⁵, la traduzione venne affidata al commediografo Maurice Vaucaire, che si mise subito all'opera e nel giro di qualche mese apprestò la versione¹⁶, inviata a Verga, che la corresse, a quanto pare, abbondantemente.¹⁷

La collazione di Vfr con St¹, St² e St³, nei due luoghi isolati nei quali essi si differenziano (testo e didascalia finale), evidenzia la discendenza del testo francese dall'ultimo testo a stampa (St³):

St¹

MARIANGELA - Ho paura per voi, che non ho altro al mondo...

LOLLO - Oh, per me non temere, che alla mia pelle ci penso io!... Ci vorrebbe questo anche. Avere il danno e le beffe!...Ah no! Ho cercato dei compagni... per avere dei testimoni, al caso. E' meglio avere dei testimoni, se accade una disgrazia per non dar conto alla Giustizia...Voglio fargli la festa a modo mio, senza dar conto a nessuno...

(e nella didascalia finale) *Mariangela, al marito che appare sulla soglia*

¹⁵ Lettera del 16 dicembre 1901: -Egregio ed illustre amico, || Attendo la di Lei risposta alle mie ultime lettere. Mi dica per piacere se Ella vuol affidarmi la *Caccia al lupo* per la Francia, col 45% e l'obbligo di farla dare a Parigi entro sei mesi. Mi faccia il favore di rispondermi subito. || Di Lei aff.mo ed obbl. mo || O. EISENSCHITZ - (B.U.C., Ms. U, 239.708). Invero la prima richiesta per la *Caccia al lupo* e la *Caccia alla volpe* era stata fatta il 17 novembre e lo scrittore aveva subito inviato i copioni delle due opere (ricevuti infatti il 27 novembre). Ancora da Vienna il 6 gennaio 1902: -Egregio ed illustre amico, || Abbia la gentilezza di firmare la lettera qui inclusa. Ella riceverà la copia conforme, firmata da Vaucaire. La traduzione tedesca l'ho finita e l'ho già mandata a varii teatri principali. || Di Lei aff.mo ed obbl. mo || O. EISENSCHITZ - (B.U.C., Ms. U, 239.716).

¹⁶ Lettera da Vienna del 3 marzo 1902: l-Carissimo ed illustre amico, || Ho una buona notizia a darle: il teatro della *Renaissance* a Parigi ha accettato la *Chasse au loup*. Il celebre attore Gémier et la bravissima attrice Migard creeranno le due parti. Fra pochi giorni Ella riceverà la traduzione francese. Fra otto giorni parto per Parigi. || Di Lei aff.mo ed obbl. mo amico || O. EISENSCHITZ - (B.U.C., Ms. U, 239.710); lettera, probabilmente da Vienna, del 21 aprile 1902 -Egregio amico, || Ecco la lettera-contratto di Vaucaire da Lei desiderata. Come Ella vede non è colpa mia se il manoscritto non è ancora partito. || Di Lei aff.mo ed obbl.mo || O. EISENSCHITZ - (B.U.C., Ms. U, 239.714); lettera di Maurice Vaucaire da Parigi del 19 aprile 1902: -Cher ami || J'accepte vos conditions au sujet de la pièce de Verga "La chasse au loup" qui m'appartient jusqu'à fin 1902. Les (gains?) seront ainsi partagés: 45% à M. Verga, 45% à moi, et 10% à M. Eisenschitz. Le traité sera régularisé à l'agence des auteurs, par M. Roger. || Bonnes amitiès || MAURICE VAUCAIRE [P.S.] Excusez-moi encore pour le retard que je met à vous envoyer la traduction. C'est Gémier qui la détient. Je vais le voir à ce sujet aujourd'hui - (B.U.C., Ms.U, 239.713).

¹⁷ Lettera a Dina del 7 maggio 1902: -...Figurati che m'è toccato ritradurre io! la mia *Caccia al lupo* in francese, che un certo Vaucaire, nostro cessionario, che l'ha fatta accettare alla Re-

St²

MARIANGELA - Ho paura per voi, che non ho altro al mondo...

LOLLO - Oh, per me non temere, che alla mia pelle ci penso io! Ci vorrebbe questa anche...Avere il danno e le beffe! Ah no! Ho cercato dei compagni...per darmi una mano (*ridendo*). Anzi lo faccio prendere colle loro mani...E' una bestia cattiva, sai! che morde!... Voglio fargli la festa, a modo mio, senza arrischiare di farmi mordere!

(e nella didascalia finale) *Mariangela, al marito che appare sulla soglia*

St³

MARIANGELA - Ho paura per voi, che non ho altro al mondo...

LOLLO - Oh, per me non temere, che alla mia pelle ci penso io! Ci vorrebbe questa anche...Avere il danno e le beffe anche? Ah no! Ho trovato dei compagni che mi daranno una mano...Ridendo. Anzi lo faccio prendere colle loro mani...E' una bestia cattiva, sai! che morde, quand'è messa colle spalle al muro. Voglio fargli la festa a modo mio, senza arrischiarci la mia pelle.

(e nella didascalia finale) *Mariangela, al marito che appare sulla soglia guardingo, e col fucile spianato*

Vfr

MARIE-ANGELE - C'est pour toi que j'ai peur, je n'ai que toi.

LUCA - Ne crains rien pour moi, j'ai trouvé des compagnons qui me donneront un fameux coup de main...car elle est méchante, la sale bete, quand elle se sent prise; aussi on lui fera proprement son affaire...Je veux m'en régaler sans en avoir rien à craindre.

(e nella didascalia finale) *Marie-Angèle, Luca entrant et braquant son fusil.*

naissance, aveva conciato come Dio vuole. ||... Le bozze della *Caccia al lupo* tienle pur te, ma non le perdere; in G. VERGA, *Lettere d'amore...*, n. 148, p. 124. Lettera del 25 giugno di Vaucaire a Verga: - Mon cher maitre, || J'ai noté soigneusement les observations que vous avez bien voulu me souligner sur ma traduction de votre passionnante *Chasse au loup*... (B.U.C., Ms. U, 239.804). Infine da Vienna il 24 luglio del 1902 il testo definitivo della versione francese viene inviato a Verga: -Egregio amico, || Oggi Le mando il manoscritto francese di *Caccia al lupo*. La prego di rimandarmelo appena letto. || Di Lei aff.mo || O. EISENSCHITZ - (B.U.C., Ms. U, 239.715).

Il confronto conferma le testimonianze epistolari: il testo di Vfr resta fuori dall'evoluzione del testo italiano e costituisce un capitolo a parte della storia della *Caccia al lupo*, capitolo secondario e tardivo, nel quale la mano di Verga, pesante o leggera che sia stata per correggere la versione del suo improvvido traduttore, rimane consegnata al silenzio dei manoscritti perduti.

Come è noto, *Caccia al lupo*-dramma è strettamente legato a *Caccia al lupo*-novella: non è stato difficile infatti segnalare finanche alcuni punti di convergenza testuale, altri e più numerosi possono raccogliersene. Tuttavia cercare di trovare punti di riferimento (e quindi anche temporali) dell'evoluzione del testo teatrale quale è testimoniata dalle edizioni a stampa (Trev '901 > [Trev '901^{COM}] > Trev '902), e in particolare al ruolo assegnato ai comprimari della vendetta (prima compagni, poi testimoni, infine esecutori) nelle varie stratificazioni del testo della novella è un'operazione da tentare, come è ovvio, con molta circospezione, poichè è da tener conto sempre delle necessità della versione teatrale come tale, con il suo statuto di rappresentazione scenica: portare sulla scena la novella comportava un ripensamento totale dello svolgimento della vicenda, ripensamento che coinvolgeva tutti gli elementi strutturali della scrittura narrativa in una scelta per un nuovo e diverso linguaggio, appunto quello scenico, con le sue necessità e i suoi limiti e le sue risorse. Per queste ragioni, rilevare gli elementi comuni e gli elementi di differenziazione tra narrazione e trasposizione teatrale può certo essere utile per la ricerca sulla dinamica di quest'ultima, ma diventa scarsamente indicativa per chiarirne i tempi e forse anche la successione.

La tradizione del testo della novella si è finora attestata sostanzialmente solo su due testimoni: testo delle «Grazie» del '97 (sigl. *Gr*)¹⁸ e testo postumo della «Siciliana» del '923 sigl. *Sic*)¹⁹. In realtà la sua trafila testuale è assai più complessa.

¹⁸ La storia dell'una e dell'altra rivista è stata ricostruita da G. FINOCCHIARO CHIMIRRI nel vol. *Una rivista letteraria nella Sicilia dell'ultimo Ottocento: Le Grazie*, in «Accademia di Scienze Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici», Acireale, 1978; in *Appendice*, pp. 125-132, i due testi della novella a confronto. Vedi anche della stessa FINOCCHIARO CHIMIRRI il vol. *La dimensione catanese delle riviste letterarie del primo '900*, in «Accademia di Scienze Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici», Acireale, 1975, pp. 127-135.

¹⁹ Su questo testo si addensano le maggiori incertezze. Nella presentazione del testo, dovuta assai probabilmente a Natale Scalia, direttore della rivista, si danno notizie assai approssimative: «...La novella non venne più ripresa dal suo illustre Autore: anzi pare che l'abbia dimenticata e solo assai più tardi, negli ultimi anni, manifestò a un suo amico il proposito di riaverla per rifarla. 11 *La caccia al lupo*, che oggi pubblichiamo, può quindi ritenersi come inedita...Di questo bisogna essere grati a Diego De Roberto che, rivelandone l'esistenza agli amici di *Siciliana*, ne ha consentito altresì la riproduzione - fatta direttamente sull'originale». Il mano-

In particolare, la tradizione della novella *Caccia al lupo* è costituita invece da sei testimoni:

a¹ = brano che compariva sul *verso* dell'ultima pagina di Sic.

A = B.U.C., Ms.178.087²⁰.

Gr = Stampa nella rivista «Grazie», 1897.

Sic = Stampa nella rivista «Siciliana», 1923.

Bst = B.U.C., 178.088.²¹

Tfr = B.U.C., 178.089.²²

La natura diversissima di ciascun testimone (autografo, bozze di stampa, prima stampa e stampa postuma, versione francese) rende assai difficoltosa la disamina del testo, anche perchè, come nel caso presente, ciascun esponente presenta molti dubbi circa la sua provenienza e la sua collocazione storica.

In verità il testo di Sic, pubblicato postumo nel '23 e per ciò stesso ritenuto definitivo, non reca nessuna data, nè mai è stata dimostrata la sua posterità rispetto al testo della novella pubblicato ne «Le Grazie» del '97, anche perchè non è stata condotta una vera e propria indagine sull'unico manoscritto superstite (A), che invece rappresenta un intermediario indispensabile della tradizione del testo.

Per una preliminare semplificazione occorre chiarire la posizione del frammento superstite trasmesso sul *verso* dell'ultima pagina di Sic, appunto a¹, annullato (probabilmente dallo stesso autore) con tre righe verti-

scritto portava inoltre «sulla faccia posteriore dell'ultima cartella» una redazione ridotta della novella (un primo abbozzo), nella quale il protagonista portava il nome di Truono. Appare chiaro da questa premessa che questo manoscritto proveniva da Casa De Roberto e che si trattava con tutta probabilità di un autografo di Verga, che alla prima stesura della novella aveva apportato fruttanto sostanziali modifiche. Per la datazione di questa redazione, dopo aver affettato l'esame dei rapporti della prima redazione con la versione teatrale e le relative didascalie (Trev '902), è stata proposta dalla Finocchiaro Chimirri quella del trimestre maggio-luglio del 1906, in relazione alla richiesta pervenuta al Verga da parte della «Revue des Deux Mondes» di una novella, secondo quanto egli scrive a Dina il 25 maggio e il 5 giugno e il 7 luglio; cfr. G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Una rivista letteraria...*, pp.52-53.

²⁰ Manoscritto autografo di ff.4, numerate solo sul *recto* da 1 a 7, contenente il testo integrale della novella, con numerose correzioni interlineari e marginali.

²¹ Trattasi di due fogli di bozze di stampa di *Caccia al lupo* (Bst), mancanti della prima pagina, con numerose correzioni d'altra mano, contenenti il testo della novella da paragrafo 13 (p. 525, ed. Tellini, G. VERGA, *Le novelle*, t. II, Salerno, Roma, 1980) rigo 13 (p. 931, ed. Riccardi, G. VERGA, *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano, 1979) alla fine.

²² Cinque fogli numerati solo sul *recto* da 1 a 5. Contengono una traduzione francese della novella, di mano di Dina di Sordevolo; correzioni interlineari e marginali e sottoscrizione finale di mano di Verga.

cali²³. Il testo costituisce un primo abbozzo della novella ed è direttamente da collegare con l'autografo (A), di cui rappresenta verosimilmente una prima stesura. Il quadro del confronto di a¹ con A e Sic, Gr è infatti il seguente²⁴:

a ¹	A	Sic, Gr
Una sera di vento e pioggia, vero tempo da lupi. Truono spinse con una spallata l'uscio ed entrò all'improvviso, giallo come lo zafferano, e tutto grondante d'acqua.	Una notte di vento e pioggia vero tempo da lupi. Lollo tornò a casa all'improvviso, come la malanuova. Con una spallata sfondò mezzo l'uscio, poichè Mariangela tardava ad aprire, ed entrò, >torvo e pallido< >e bieco< torvo e nero, tutto grondante d'acqua.	Una sera di vento e pioggia, vero tempo da lupi. Lollo capitò all'improvviso a casa sua, come la malanuova. Picchiò prima pian piano, sporse dall'uscio la faccetta inquieta, ed infine si decise ad entrare, giallo al par dello zafferano, e tutto grondante d'acqua.
ed ebbe appena il fiato di biasciare - Che fu?...Che avete?...	ed ebbe appena il fiato di balbettare - Che fu?...Che avete?... Perchè siete venuto a quest'ora?	ed ebbe appena il fiato di biasciare - Che fu?...Che avvenne?...
Ma lui non disse Volsè intorno un'occhiata torbida, masticò sa lui che parole tra i denti, e chiuse l'uscio a chiave. Il lume era sulla tavola; il letto bell'e rifatto. In quel punto una ventata entrando dalla finestra aperta, soffiò sul lume, e buona notte. - Aspettate...cerco gli zolfanelli - balbettò la donna brancolando intorno alla tavola. - No. Non ti muovere.- ordinò lui.	Ma lui non rispose Volsè intorno un' >occhiatacia< occhiata bieca, masticò sa lui che parole tra i denti, e mise tanto di stanga all'uscio. Il lume era ancora acceso; il letto mezzo disfatto. Il lume, combinazione, le cadde di mano appunto, e rimasero al buio. Lollo si buttò colle spalle all'uscio, e gridò minaccioso: - Ferma! Non ti muovere! E le disse anche una parolaccia.	Ma Lollo non rispose [...] Masticò sa lui che parole tra i denti, e seguì a guardare intorno con gli occhietti torbidi. Il lume era sulla tavola; il letto bell'e rifatto. Il turbine in quel momento parve portarsi via la casa [...] una ventata soffiò sul lume a un tratto, e buona notte [...] - Zitta. Non ti muovere, tu!

²³ È stato riprodotto dalla G. FINOCCHIARO CHIMIRRI nel vol. *Una rivista letteraria...*, pp. 45-46 e prima da C. MUSUMARRA nel cap. *«La caccia al lupo» di Verga*, nel vol. di *Saggi di letteratura siciliana*, Le Monnier, Firenze, 1973, pp. 3-17, ove è condotta un serrato confronto di questo testo e Gr, considerata prima stesura del racconto e poi di Gr e Sic considerata seconda e definitiva stesura.

²⁴ Qui e in appresso nelle citazioni del testo manoscritto le parentesi uncinate (>1...<),

Qui si ferma la testimonianza del frammento superstite a¹, che copre succintamente una parte esigua del racconto. Il suo collegamento con l'autografo è evidente (basterebbe la comune presentazione del protagonista come violento vendicatore e la sua furiosa entrata in scena²⁵), e sembra configurare un primo abbozzo interrotto dall'autore medesimo per l'eccessiva schematizzazione della vicenda. L'autografo invece rappresenta la ripresa del tema e la sua sistemazione stabile come misura del racconto, con una distribuzione equilibrata delle sue parti ed un suo epilogo esplicito: una sistemazione tuttavia non definitiva, poichè i testimoni successivi, in primo luogo Sic e poi Gr e gli altri, provvedono a modificare con avanzamenti e ritorni e ripensamenti, che attestano un'instabilità reale del testo nel laboratorio medesimo dell'autore.

Il dato più fermo è costituito da Gr, la stampa delle «Grazie» del '97, presumibilmente voluta e sorvegliata dallo stesso scrittore: come si vedrà, intorno ad essa si dispone poi una vera e propria costellazione di testi.

Nell'ordine conviene esaminare la posizione di Gr rispetto all'unico autografo pervenutoci: questa stampa presenta un testo che, pur ripetendo fondamentalmente il testo dell'autografo (A), se ne discosta ripetutamente, frase dopo frase, a tal punto che è impossibile darne una rappresentazione interlineare. Perciò, prima ancora di rimarcare le divergenze puntuali, è più significativo segnalare le vistose differenze che emergono nel tessuto narrativo. Basta annotare qui le più consistenti per caratterizzare le due redazioni del testo; tra l'autografo superstite (A) e la stampa di Gr sono da registrare nella trama del racconto le seguenti varianti:

a) In A Lollo è rappresentato in tutta la sua violenza («con una spallata sfondò mezzo l'uscio...ed entrò torvo e nero» e «e mise tanto di stanga all'uscio»); in Gr Lollo appare guardingo e prudente («picchiò prima piano piano, sporse la faccetta inquieta e infine si decise ad entrare, giallo al par dello zafferano»).

b) In A il letto è «mezzo disfatto» e la moglie «cercava di ricomporsi alla meglio»; in Gr il letto è «bell'e rifatto», e «tanto di stanga all'uscio della cucina».

>2...<) chiudono le lezioni cassate dall'autore indicate nella loro successione.

²⁵ A questa sua natura è riferito comunemente il suo primo soprannome Truono, con la sua carica di improvvisa e minacciosa irruenza. La sua sostituzione (da a¹ ad A) con l'altro soprannome Lollo, ipocoristico di Lorenzo, comune nella tradizione dialettale senza alcun senso negativo, segna il primo passo dell'evoluzione del personaggio, prima violento ed impulsivo e poi paziente e compiaciuto calcolatore della vendetta. Una diversa interpretazione di Lollo, avanzata dalla Finocchiaro Chimirri, come soprannome con il senso di 'semplice, sciocco, bigliellone', anch'esso presente nel dialetto, darebbe ad esso un senso antifrastico estraneo allo

c) In A il primo accenno a Bellamà è del tutto allusivo e generico («Oh...Bellamà! ... Disse lui fra i denti, rizzando il capo. MARIANGELA - Bellamà? che c'entra quel cristiano?»; in Gr la domanda è specifica e perfino motivata: - S'è visto oggi Michelangelo? - domandò Lollo. - No...No...balbettò la moglie. - Gli ho detto di scavare la fossa...Una bella fossa grande...L'avrà già fatta».

d) In A compaiono i nomi dei compagni nella vendetta, sotto diverse correzioni e soppressioni: Musarra padre e figlio, Nunzio Frasca, Manico Buonocore, Nunzio Motta (a uno ha insidiato la moglie, all'altro la figlia), e infine nella battuta finale Mariangela accusa l'amante di aver sedotto la moglie di Nunzio Frasca e la figlia di Nunzio Motta, poi corretto Buonocore. In Gr compaiono solo i nomi di Zango e Buonocore e manca la battuta finale di Mariangela.

e) In A la rappresentazione della trappola è brevissima, con un solo accenno all'agnella, «la carne fresca». In Gr la spiegazione della trappola è minuta e circostanziata e ripetuta per buona parte della novella: unico elemento comune è che il lupo, una volta in trappola, non tocca l'agnella.

f) Nell'epilogo, dopo il diverbio tra i due amanti che si coprono reciprocamente d'improperi, in A, all'irrompere sulla scena di Lollo e dei suoi compagni, Bellamà si rifugia sotto il letto e Mariangela lo tradisce gridando «Al ladro!... Cristiani, aiuto!». Quest'episodio finale manca in Gr.

Come è evidente, la novella è stata oggetto di un rifacimento sostanziale dall'autografo alla prima stampa: trattasi di una vera e propria seconda redazione, che conserva della prima solo il tracciato narrativo e trasferisce nella nuova stesura buona parte degli elementi della scrittura della prima.

Su tale netta divaricazione sembra facile a prima vista misurare la distanza degli altri due testi, in primo luogo di Sic, cioè della stampa postuma, che reca un testo vicino a Gr, ma comunque da questa separata per una diversa disposizione narrativa in due punti della vicenda: nel testo di Gr è presente l'episodio di Bellamà, che vuole fare il bravo, quando i due amanti sono «chiusi a catenaccio» («Lui prima voleva fare il bravo. Tirò su i calzoni per la cintola, incrociò le braccia sul petto, tentò di balbettare qualcosa per far animo alla povera donna: - Va bene...son qui...t'aspetto!...»), che manca in Sic, mentre in Gr manca uno degli episodi finali presente in Sic, cioè l'esaurirsi dell'olio nel lume, il suo spegnimento, e l'ultima battuta di Bellamà riguardante le intenzioni di Lollo («Egli si volse allora brancolando verso la donna, con la voce sorda: - Ma che farà adesso vostro marito?...Tornerà qui?»).

Che si tratti di soppressioni o di integrazioni dipende naturalmente dalla datazione di Sic, che, ferma restando quella di Gr (1897), è stata giudici-

cata presuntivamente posteriore di anni e quindi assunta come definitiva²⁶; ma un esame più attento e soprattutto più allargato della tradizione consente una diversa valutazione. I due punti, che, come s'è visto, distinguono e caratterizzano le due redazioni, risalgono ad una diversa «lettura» del testo-base, cioè dell'autografo, che quei due punti contiene entrambi. Si esaminino i testi a confronto:

A	Sic	Gr
- Presi!...Siamo perduti!...	- Presi!...Siamo presi! - bal-	Presi!...Siamo presi! - balbet-
Sbratì Mariangela torcendosi le mani.	bettò lei con un filo di voce -	tò lei con un filo di voce -
L'altro da prima voleva fare l'uomo. Tirò su i calzoni per la cintola. Si calcò il berretto sugli occhi. Ma ad un tratto, fosse il naturale suo proprio che la vinceva, o il nervoso che gli metteva addosso il va e vieni di quella donna che sembrava proprio una bestia presa in trappola, scappò a correre all'impazzata anche lui, di qua e di e di là in punta di piedi.	Ci ha chiusi a catenaccio!	ha chiusi a catenaccio!
- Sì! gli rinfacciò Mariangela furiosa. Fa piano adesso, perché non ti sentano!...		Lui da prima voleva fare il bravo. Tirò su i calzoni per la cintola, incrociò le braccia sul petto, tentò di balbettare qualche cosa per far animo alla povera donna: - Va bene!...son qui...t'aspetto! Poi, tutt'a un tratto, fosse il naturale che lo vincessero, o il nervoso che gli metteva addosso il va e vieni di lei che pareva proprio una bestia presa in gabbia, scappò a correre anche lui all'impazzata di qua e di là per la stanza in punta di piedi, pallido, stralunato, tentò e ritentò
- Ma che disse? Parla, in tua malora!	L'altro senza rispondere, correva di qua e di là in punta di piedi, proprio come un lupo colto in trap-	

spirito del racconto.

²⁶ L'edizione postuma del 1923 riproduce dunque il testo definitivo di questa novella ed offre notevoli (sebbene limitate) varianti nei confronti del testo precedente; così C. MUSUMARRA, *Saggi...*, p. 4. Esso è assunto nell'ed. Mondadori dei "Meridiani", a cura di C. Riccardi, per la dichiarata irreperibilità del numero de «Le Grazie» (anche le edizioni mondadoriane della "Biblioteca Moderna", a cura dei fratelli Perroni, davano l'indicazione de «Le Grazie» e, come tutte le prose «emendate sui manoscritti», ma riproducevano di fatto il testo di Sic con qualche modifica: ad es. *del zafferano* invece di *dello zafferano*, *di certo* invece di *certo*, *Voglio pigliarlo in trappola...Rischiareci la pelle* invece di *Voglio pigliarlo in trappola...senza rischiarci la pelle*, *non fa più male...* invece di *non fa più male!...*; *Sta cbeta* invece di *sta' cbeta*). L'ed. Salerno, a

- Disse che abbiamo la morte sul collo, malora a te!
Così se ne dissero di tutti i colori anch'essi, di tanto amore che si cantavano due ore prima.
- Ladro tu! - Malafemmina tu! - Il lume intanto cominciava a mancare.
Bellamà tentò e ritentò porta e finestra, >tentò< cercò di staccare l'inferriata, si arrampicò perfino sull'armadio per dar la scalata al tetto, magari, annaspando colle braccia in aria, cieco pazzo di paura e di rabbia. Infine si accasciò in quello stesso letto, trafelato.

Della stesura di A la redazione di Sic appare una netta riduzione: vi manca la scena del "bravo", la scena dei tentativi di fuga di Bellamà viene riscritta con un confuso affastellamento (dall'armadio di A si passa alla tavola sul letto e sulla tavola ancora uno sgabello) e infine le due battute di reciproche accuse vengono ridotte ad «una parolaccia». La redazione di Gr si presenta invece come un ordinato rifacimento di Sic: essa recupera infatti il passo soppresso di A e dà alla scena dei tentativi dell'uomo un più regolare e credibile sviluppo.

Il secondo passo, nel quale Sic e Gr si differenziano notevolmente, è quello finale. Conviene, come per il precedente, mettere a confronto il testo dell'autografo e le due redazioni in concorrenza:

A
Si udiva solo il vento e l'acqua che si rovesciava sul tetto.
- Vergine santa! Anime del Purgatorio!
- Prima dovevi dirle le avemarie! Prima! Le rinfacciò Bellamà.
E cominciò a sfogarsi, dicendole ogni sorta d'improperi.

Sic
Il lume, a cui mancava l'olio cominciava a spegnersi. Egli furioso scuoteva porta e finestra, rompendosi le unghie per scalar l'intonaco mugolando come una bestia presa al laccio.
- Ave Maria, aiutatemi voi! - supplicava invece la donna.

Gr
Il lume, a cui mancava l'olio cominciava a spegnersi. Egli furioso scuoteva porta e finestra, rompendosi le unghie per scalar l'intonaco mugolando come una bestia presa al laccio.
- Ave Maria, aiutatemi voi! - supplicava invece la donna.

pola, pallido, stralunato, tenendo la porta e l'inferriata della finestra. Poi sollevò la tavola come un fuscello e la mise sul letto, e sopra la tavola uno sgabello e vi s'arrampicò come un gatto cercando d'arrivare al tetto, colle braccia disperate. Infine si arrese, trafelato, guardando bieco la complice e le disse una parolaccia.

la porta, scosse l'inferriata della finestra, s'arrampicò sulla tavola e sul letto per dar la scalata al tetto, annaspando colle braccia tremanti, cieco di paura e di rabbia.
Infine s'arrese, trafelato guardando bieco la complice, accusandola d'averlo attirato nel precipizio.

Ma appena si udirono quegli altri che >venivano, Bellamà, fuori di sé dalla paura< li intorno, dietro l'uscio, e sul tetto per cacciare le canne dei fucili fra le tegole Bellamà, fuori di sé, si cacciò sotto il letto, e Mariangela si mise a gridare:
- Al ladro!...Cristiani aiuto!
C'è un ladro sotto il letto.

Il lume si spense finalmente. Egli si volse allora brancolando verso la donna, con voce sorda: - Ma che farà adesso vostro marito? Tornerà qui? E senza aspettare la risposta udendo le preghiere che biascicava la poveretta:-
Prima dovevi dire le avemarie! Prima!
E cominciò a sfogarsi, dicendole ogni sorta d'improperi.

Prima dovevi dire le avemarie! Prima!
E cominciò a sfogarsi, dicendole ogni sorta d'improperi.

Anche in questo caso Sic e Gr compaiono come rifacimenti di A, di cui sviluppano i motivi principali, assumendone, come sempre, numerosi e costanti elementi di scrittura. Il passo appare nettamente diviso in due parti: una prima, nella quale nel morente chiarore del lume si scatena ancora una volta la furiosa paura di Bellamà; una seconda, nella quale si introducono le sue ansiose domande sulle intenzioni del marito dell'amante. Lo schema evidenzia le risposdenze parallele di A con Sic e Gr, la soppressione in Gr della seconda parte del tratto ed infine l'interruzione in entrambi della conclusione, che compare in A, ma manca in entrambi i rifacimenti. L'ordine di tale evoluzione sembra avvalorare l'ipotesi che i due testi Sic e Gr siano testimoni superstiti di un lavoro *in progress*, prima Sic e su di esso Gr, ambedue non conclusi per manifesta insoddisfazione dell'autore. Che poi l'una delle 'prove d'autore' abbia visto la luce (come Gr) e l'altra confusa tra le altre carte residue e superate e poi recuperata e pubblicata alla distanza di circa ventisei anni, (quando ormai, morto l'autore, s'era perduta memoria dei tempi e delle circostanze che l'avevano generata), può solo significare che la novella non raggiunse mai una stesura definitiva.²⁷

cura di Tellini, riproduce invece il testo di Gr.

²⁷ Prova ne sia che il Verga il 31 gennaio del 1902 scriveva a Sabatino Lopez: «...Mi proponevo di vedervi passando da Genova anche per farmi pagare da pranzo in punizione d'avermi preso, *insalutato autore*, la *Caccia al lupo*, novella, e averla data al vostro giornale. Almeno mi aveste avvertito, che ve l'accomodavo un po'» (G. VERGA, *Lettere sparse...*, n. 504, p. 353). Qualche mese prima, il 20 novembre del 1901, la novella nel testo delle «Grazie» era stata inviata dal Verga a Giacosa, che aveva richiesto una novella per inaugurare il primo numero di «Lettura» di imminente pubblicazione, avvertendo che era già stata pubblicata ne «Le Grazie», che definiva giornale clandestino; Giacosa rifiutò e si rivolse a Fogazzaro; vedi G. RAYA, *Bibliografia...*, n.

Non sembra dunque che la composizione dei due testi debba di necessità pensarsi separata da una grande distanza temporale: che la gestazione della novella abbia avuto un andamento così frazionato e che i diversi lacerti siano disordinatamente sopravvissuti tra le carte dello scrittore, se ne lamentava, come si vedrà, lo stesso Verga, allorchè alla distanza di molti anni cercava di raccogliarli per preparare la sceneggiatura della versione cinematografica.

Tuttavia la tradizione in tal modo ipotizzata è ancora assai più complicata e a suo modo misteriosa. Tra le carte di Verga rimaste in Casa De Roberto emerge un altro testimone della novella: trattasi di una copia mutila (manca la prima pagina) di bozze di stampa di *Caccia al lupo* (Bst), che inizia *la casa. Uno scompiglio in cucina* e prosegue sino alla fine. Caratteristiche essenziali del reperto sono: la stampa per le sue particolarità grafiche non s'identifica con la stampa delle «Grazie»; il testo reca numerosissime correzioni, non solo di errori tipografici, ma soprattutto di senso; le correzioni per certo non sono di mano del Verga; infine la natura degli errori tipografici sembra testimoniare non solo la provenienza da un testo manoscritto di non facile lettura, ma anche di un compositore del tutto sprovvisto.

Tuttavia, venendo alla sostanza e facendo astrazione delle correzioni di carattere tipografico, il testo reca una terza versione della novella assai vicina a quella di Gr, con la quale condivide i due punti discriminanti ed altre varianti di minor peso²⁸, ma da essa distinta per la seguente serie di varianti di notevole consistenza:

Gr	Bst
.non ti muovere, tu!	non ti muovere, sai?
al veder dileguarsi il temporale, e mostrava a quel lavoro, coi gomiti e il mento fra le mani, volle sapere: - Che è questo?	al veder dileguarsi la tempesta, mostravasi a quel lavoro coi gomiti e il mento fra le mani. - Che è questo? Volle sapere.-
mugolò lui	brontolò lui
proruppe lei	proruppe allora lei

1376, p.139. Anche per questa via si conferma l'ordine prospettato di Sic rispetto a Gr.

²⁸ Ad es.: con quella faccia pallida Gr Bst, con la faccia pallida Sic; balbettò la moglie Gr Bst, balbettò sua moglie Sic; Ab, no!, Ab, no! Gr Bst, Ab, no Sic; si trova preso in trappola Gr Bst, si trova in trappola Sic; strascinando Gr Bst, strascinando Sic; fricacchiando Gr Bst, frugacchiando Sic; uno scompiglio in cucina Gr Bst, uno scompiglio che si udiva in cucina Sic; a un tratto Gr Bst, d'un tratto Sic; porta di casa Gr Bst, porta di fuori Sic; fra l'acqua Gr Bst, tra l'acqua Sic; dalla cucina Gr Bst, della cucina Sic; come un morto e che Gr Bst, come un morto

come si fa a pigliarlo?
allora, lesto, gli passa la funicella all'altro capo del bastone e si lega dietro la testa. L'affare è fatto. Dopo, il lupo potete prenderlo e tirarlo su, che non fa più male...E ne fate quel che volete...

V'aspetto adunque il gusto è vederlo in trappola...che ne fate poi quel che volete

senza dar conto a nessuno...Anzi vi danno il premio al municipio!...Tu sta cheta, sta cheta. - ripeté il lupo non ti tocca. Ha da pensare ai casi suoi, piuttosto fra l'acqua e il vento son qui...l'aspetto fosse il naturale suo proprio che lo vincesse all'impazzata, di qua e di là Infine s'arrese, trafelato scattò allora su lei - Zitta! esclamò lui spaventato Si udiva soltanto il vento e lui stava a guardarla, inebetito - A volte... Ci è parso scattò su Michelangelo, tornando ad alzarsi come fuori di sè le unghie come una bestia preso al laccio e cominciò a sfogarsi dicendole

come si fa a pigliare la bestiacia!... allora, lesto, uno gli passa la funicella dietro il capo, e gliela lega all'altro capo del bavaglio. Rodi, rodi, hai tempo di masticare! potete tirar su la mala bestia e farne quel che volete V'aspetto dunque il gusto è a coglierlo in trappola... che diventa una carogna e ne fate ciò che volete Senza dar conto a nessuno... Tu sta cheta, sta cheta, - sogghignò

il lupo non ti tocca stasera. Ha da pensare ai casi suoi tra l'acqua e il vento son qui...aspetto! fosse il naturale suo proprio che la vincesses all'impazzata di qua e di là Infine s'accasciò trafelato scattò in allora lei - Zitta! esclamò l'amante spaventato Si udiva solo il vento e lui stava a guardarla, stralunato Alle volte... Ci sembra scattò su Michelangelo, fuori di sè le unghie come una bestia presa al laccio e diede a sfogarsi su di lei dicendole

Trattasi di un'altra "prova d'autore", la terza, che si affianca alle altre due, all'una consegnata alle colonne de «Le Grazie» nel '97 e all'altra rimasta manoscritta (e poi riesumata e stampata postuma nel '23)? Per questa terza restano senza risposta le domande più ovvie: quando e per conto di chi venne effettuata questa stampa rimasta a metà e mai, che si sappia, venuta alla luce?

Ancora nel 1906 un altro episodio s'aggiunge nella storia della novella. Nel maggio di quell'anno il Verga ricevette l'invito dalla «Revue des

Deux Mondes» per qualche novella, invito al quale lo scrittore aderì volentieri per diverse ragioni, non ultime quelle economiche. Egli si mise subito all'opera e ne informava ripetutamente Dina di Sordevolo, dapprima genericamente, poi sempre più strettamente.²⁹

Tuttavia il 29 giugno annunciava seccamente a Dina: «La novella l'ho messa da parte; per questo non te ne ho più parlato. E son tornato alla *Duchessa* [...]»³⁰. La ragione è spiegata nella lettera successiva del 7 luglio, nella quale per la prima volta compare il titolo della novella in preparazione ed ora improvvisamente interrotta:³¹

Le novella di cui ti avevo scritto era tratta dalla *Caccia al lupo* e volevo mandarla appunto per far quattrini subito alla *Revue des Deux Mondes*, che me l'aveva chiesta. Però scorrendo il manoscritto, ho trovato già una traduzione francese ricopiata di tuo carattere, e non so se ho già qualche impegno in proposito col traduttore francese. Motivo per cui ho messo tutto da parte, finchè ci vedremo e potrò farti vedere il tuo manoscritto, e son tornato alla *Duchessa*. Ma tornerò poi, in ogni modo, a questa novella che si designava assai bene.

Come al solito, le testimonianze epistolari forniscono molti elementi di riflessione. Dal testo di quest'ultima lettera pare chiaro che Verga abbia trovato insieme al manoscritto della novella una traduzione in francese di essa, di cui non ricordava nè l'autore, nè probabilmente la destinazione: questa circostanza lo induceva a sospendere il lavoro per la rivista francese («ho messo tutto da parte»), in attesa di parlarne con Dina al primo incontro, considerato che la versione francese era stata trascritta da lei. Nel suo incontro con Dina, avvenuto a Milano solo nell'ottobre seguente e per pochi giorni, non è dato sapere che cosa abbia appurato Verga circa l'origine e il fine di quel testo casualmente ritrovato tra le sue carte. Certo è che lo scrittore, per il timore di contravvenire ad un impegno precedentemente preso e dimenticato, rinunciò definitivamente all'invito della *Revue des Deux Mondes*, nè mise più mano

che Sic.

²⁹ Scrive infatti a Dina il 25 maggio: «Dalla *Revue des Deux Mondes* ho avuto invito per qualche novella, e la manderò volentieri per far quattrini. Mi servono per la nostra villeggiatura (G. VERGA, *Lettere d'amore...*, n. 344, p. 251). Ed ancora il 5 di giugno: «Io sto lavorando a una novella di cui mi ha incaricato la *Revue des Deux Mondes*, perchè bisogna far quattrini e presto e quelli pagano bene. Verso la fine di luglio spero di potermi muovere; ivi, n. 345, p. 251. E poi ancora il 16 dello stesso mese: «Io, sto lavorando in tutti i modi, Dinuzza mia, per poter fare questa benedetta mia villeggiatura anch'io [...]. Addio, cara Dinuzza, ti lascio per tornare a quella tal novella che te ne leccherai le dita. Non ti dico altro»; ivi, n. 347, p. 253.

³⁰ Ivi, n. 349, p. 254.

ad un rifacimento della novella, come pare che fosse nelle sue intenzioni. Tuttavia le pagine della versione francese (Tfr), ritrovate per caso, sono arrivate sino a noi ed è possibile perciò, considerandone le caratteristiche materiali e quelle interne, dare il senso più probabile alle parole della lettera di Verga ed assumerne poi la testimonianza testuale.

Il primo accertamento riguarda la relazione di Tfr con Gr, Sic e Bst:

Sic, Gr	Bst	Tfr
non ti muovere, tu!	non ti muovere, sai?	ne bouger pas, entends tu?
dileguarsi il temporale	dileguarsi la tempesta	se calmer la tempête
volle sapere: - Che è questo	Che è questo? volle sapere	Qu'est ce que ceci? voulut elle savoir.
mugolò lui	brontolò lui	grommela t'il
proruppe lei	proruppe allora lei	interrompit elle
a pigliarlo	a pigliare la bestiacca	pour prendre la grosse bête?
gli si cala questo gingillo	gli si cala questo gingillo	Ou lui detend ce bibelot
nella buca; il lupo, sciocco	nella buca; il lupo sciocco	dans la trou, le loup stupide,
l'addenta; allora, lesto, gli si	l'addenta; allora, lesto, gli si	la mords, alors aussitôt
passa la funicella all'altro	passa la funicella dietro il capo,	quelqu'un de leste passe la fi-
capo del bastone, e si lega	e gliela lega all'altro capo del	celle derriere la tête et on
dietro la testa. L'affare è fat-	bavaglio. Rodi, rodi, ha tem-	lui attache à l'autre coté de
to. Dopo il lupo potete pren-	po di masticare! Potete tirar su	la bavette; ronges, ronges,
derlo e tirarlo su, che non fa	la mala bestia e farne quel che	tu as le temps de macher...
più male...E ne fate quel che	volete.	Vous pouvez tirer sur la
volete.		mauvaise bête et en faire
		ce que vous voulez.
Il gusto è a vederlo in trappo-	Il gusto è a coglierlo in trappo-	le plaisir est de le prendre
la...che ne fate poi quel che vo-	la...che diventa una carogna e ne	dans le piège, car il devient
lete...senza dar conto a nessu-	fate ciò che volete... senza dar	sil et vous en faites ce que
no...Anzi vi danno il premio	conto a nessuno...	vous voulez sans en rendre
al municipio!...		compte à personne:
ripetè	sogghignò	il ricana
l'aspetto	aspetto	j'attend
s'arrese	s'accasciò	il s'accroupit
esclamò lui	esclamò l'amante	cria l'amant
inebetito	stralunato	hébété
Michelangelo, tornando ad al-	Michelangelo, fuori di sè	Michelange hors de lui
zarsi come fuori di sè		
E cominciò a sfogarsi dicen-	e diede a sfogarsi su lei,	et il s'acharna contre elle,
dole	dicendole	lui disant

Il confronto dimostra chiaramente che Tfr deriva direttamente da Bst, di cui è la traduzione letterale. Riguardo alle caratteristiche materiali, a conferma della definizione della lettera, sono inoltre da considerare alcune correzioni di mano della stessa Sordevolo nella fase della ricopiatura, la quale si presenta regolare e continua³²; altre correzioni invece di mano di Verga sono soprascritte sullo stesso rigo o nell'interrigo³³.

Due correzioni tuttavia fanno nascere ulteriori dubbi:

Sic, Gr

Quando parlava così, con quella faccia squallida, e gli occhi falsi che vi fuggivano, quell'omettino magro e rattrappito faceva proprio paura - in quella solitudine - con quel tempaccio che non si sarebbe udito -Cristo aiutami!

Tfr

Quand il parlait ainsi avec cette figure hâve et les yeux faux et fuyant, ce petite *homme* (corr. *bonhomme*) maigre et recoquillé faisait réellement peur dans cette solitude, *dans ces landes perdues de marines, par ce temps terrible ou non* (corr. *des landes perdues de Marineo, par cette nuit qu'on n'*) aurait meme pas entendu: Seigneur, aidez moi!

È da chiedersi in primo luogo da dove derivi il testo francese con quel toponimo senz'altro verghiano in un inciso che resta estraneo alle due redazioni pervenuteci della novella (Gr e Sic): per certo esso risale ad un testo italiano male interpretato, della cui autenticità non può dubitarsi.

Ancora un altro luogo pone un problema di diversa natura. Nell'epi-

³¹ Ivi, n. 349, p. 255.

³² Trattasi di pentimenti sullo stesso rigo: *avec [d] ses petits yeux, dans ces > dans des, Je lui [avait] ai dit, ne la touche [pas] meme; des tissons...[Enfin] 1 | Enfin, lumière [s]; avec [d] ses, qu [e] ' à [d] il dit? murmura [d] il; la porte [e] se cassant, aidez [moi] nous.*

³³ *le malheur* corr. su *comme les mauvais nouvelles, Il frappa doucement* corr. su *D'abord il frappa doucement doucement, il montra de la porte sa glabre figure* corr. su *il avança à travers la porte sa petite figure, jaune comme un coing* corr. su *jaune comme le safran; Lui avec cette mine* corr. su *Lui avec cette figure, La malheureuse femme tremblait comme une feuille et elle* corr. su *La femme, la malheureuse, commença par trembler comme une feuille: elle, Dieu sa quels mots il marmotta* corr. su *Seul il sait les mots qu'il marmotta, -Bien, dit-il, tout à l'heure c'est fait-* corr. su *-C'est bien, dit-il en un moment c'est fait-, parce que* corr. su *vu que, et tout d'un coup* corr. su *et tout d'un coups, les souliers mouillés* corr. su *les sabots mouillés, avec un grand soupir, comme ...* corr. su *avec grand soupir, ce petit bonhomme* corr. su *ce petit homme, dans cette solitude des landes perdues de Marineo, par cette nuit qu'on n'aurait meme pas entendu* corr. su *dans cette solitude, dans ces landes perdues de marines, par ce temps terrible on n'aurait meme pas entendu, et fixa un regard* corr. su *et fixa son regard.*

logo della novella chi ha tradotto e chi ha copiato la traduzione si sono trovati in seria difficoltà, come attesta il manoscritto della Sordevolo:

Sic, Gr, Bst

Egli furioso scuoteva di nuovo porta e finestra, rompendosi le unghie per scalar l'intonaco, mugulando come una bestia preso al laccio

Tfr

Lui, furieux, secouait de nouveau la porte [e] se cassant les ongles pour enlever la (spazio bianco) mugissant comme un bête prise au laccio (di mano di Verga aggiunto al margine e sottolineato).

È evidente che chi ha tradotto non ha saputo trovare il termine francese corrispondente a *intonaco* ovvero chi ha ricopiato (Dina di Sordevolo) non riusciva a leggere il suddetto termine e ha lasciato in bianco lo spazio. L'aggiunta al margine denuncia la scelta di Verga di lasciare il termine italiano ritenendolo intraducibile, secondo una sua abitudine consolidata, ovvero ripara una dimenticanza di chi aveva copiato? Tutto depone comunque per una ricopiatura pedissequa della Sordevolo, alla quale il Verga ha sopperito punto per punto.

I dubbi sollevati da questo manoscritto complicano notevolmente la storia della tradizione della novella: circa lo status del testo italiano sottostante (collaterale a Gr, Sic e nel contempo distinto), circa l'autore della versione, circa i tempi della ricopiatura della Sordevolo, circa i tempi della revisione di Verga (se prima o a seguito del fortuito ritrovamento del 1906). Comunque l'ipotesi avanzata dalla Finocchiaro Chimiri di identificare la stesura di Sic con il testo in preparazione per la *Revue des Deux Mondes*, rimasto come s'è visto interrotto nella fase preparatoria, e forse ancora nella fase di progettazione, che appunto «si designava assai bene», manca di ogni serio riscontro. Comunque in sottordine, se lo fosse, rappresenterebbe nella tradizione della novella solo un testo interrotto, mai portato alla sua stesura definitiva. La stagione del testo narrativo di *La caccia al lupo* s'era già chiusa probabilmente intorno al '97 o poco oltre, prima della conversione in testo teatrale, e aveva visto una costellazione di testi «prove d'autore», alcuni arrivati sino a noi (Gr, Sic, Bst) e altri perduti (la fonte di Tfr).

In tale percorso del testo della novella, in verità così accidentato e in molti punti oscuro, si può tentare di chiarire in che modo e a quale punto s'inserisce il testo teatrale³⁴. Nei luoghi distintivi, nei quali i testimoni della

³⁴ Il confronto tra novella e dramma è uno dei temi ricorrenti della critica verghiana: per

novella divergono, è possibile collocare le scelte del testo teatrale nelle sue diverse articolazioni? Quest'ultimo condivide nell'ordine:

a). L'*incipit* non violento, dato da Gr e Sic di contro ad A.

b). Nella scena iniziale Mariangela appare «tutta sossopra ancora mezzo discinta», ma nella didascalia «il letto bell'e rifatto», come in Gr e Sic; in A il letto è «mezzo disfatto» e Mariangela «cerca di ricomporsi alla meglio».

c). Il primo accenno a Bellamà, allusivo e generico in A (al chiacciare della gallina nera dietro l'uscio della cucina, «Oh ...Bellamà!...Disse lui fra i denti, rizzando il capo»), invece specifico e motivato in Gr e Sic («S'è visto oggi Michelangelo? Gli ho detto di scavare la fossa», mentre nel dramma (Ms, Trev 901, Trev 902, Vfr) torna ad essere generico).

d). Nel testo manoscritto della novella compaiono come comprimari in un luogo Musarra padre e figlio e, sotto correzioni successive e sovrapposizioni, Buonocore «il padre di quell'altra disgraziatissima» ed ancora «Frasca...quello che gli han rubata la moglie» e «Nunzio Motta che piange ancora la figlia perduta» e in un luogo successivo prima «Nunzio e compare Frasca», poi corretto «Bonocore e compare Nunzio»; nel testo di Gr e Sic), compaiono Zango e Buonocore come comprimari; nel testo teatrale, nell'autografo pervenutoci compaiono « i Musarra...padre e figlio ...che lo chiamano il pazzo perchè la moglie gli è fuggita con Bellamà» e sono ancora essi, «Musarra! Compare Marco!», chiamati ad accorrere nel finale, mentre nel testo a stampa (Trev '902 e Vfr), sono ancora i Musarra, padre e figlio (Neli), chiamati a chiudere il dramma nell'ultima battuta.

e) La descrizione della trappola è breve e sommaria nell'autografo della novella, e tale si conserva nei due testi Gr e Sic; anche nel testo teatrale è breve e succinta la descrizione della buca, ma è minutamente descritta la tecnica dell'imbavagliamento del lupo «LULLO - Questo [il regoletto di legno] gli si caccia in bocca, perchè non morda. Uno glielo cala nella buca, e appena il lupo l'addenta, un altro, lesto, gli passa il legaccio dietro le orecchie, e glielo ferma all'altro capo del bavaglio...Poi viene il meglio...»).

Caccia al lupo ha inizio sin dalle pagine di Luigi Russo per continuarsi fino agli ultimi saggi di S. CRISTALDI, *Verga tra narrativa e teatro: «La caccia al lupo»*, in «Annali della Fondazione Verga», I, 1984, pp. 133-171 e di M. FALLON, «Caccia al lupo di Verga fra novella e teatro. Lettura di una dinamica di riscrittura», in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», XX, 2006, pp. 81-98. Tuttavia le ricerche, in linea di massima di carattere letterario, hanno sempre preso in esame i testi nella loro stesura definitiva, senza mai prendere in considerazione la loro evoluzione genetica, quasi sempre conosciuta poco ed approssimativamente.

f). Nell'autografo della novella, nel finale i due amanti litigano e imprecano a vicenda e, all'irrompere di Lollo e dei suoi compagni, mentre Bellamà va a nascondersi sotto il letto, Mariangela cerca di ingannare il marito e salvare se stessa gridando «al ladro...c'è un ladro sotto il letto»; l'episodio non compare nei due testi Gr e Sic. Nel testo teatrale, sia nell'autografo come nelle stampe, dopo i reciproci impropri, alla comparsa di Lollo e dei suoi compagni, Bellamà «scappa a rifugiarsi nello stanzino in fondo», mentre la moglie grida «Aiuto! Ho visto un uomo...lì dentro...Mentre stavo spogliandomi!...».

g). Come s'è detto sopra, i due testi della novella (di Gr e di Sic) si distinguono e si caratterizzano per due episodi, che compaiono alternativamente nell'uno e nell'altro, mentre sono presenti entrambi nell'autografo. Nel testo teatrale i due episodi sono presenti entrambi, sia nell'autografo (ma la verifica per il primo non è possibile per la lacuna del manoscritto), come nella stampa, a conferma dell'ipotesi sopra avanzata della contemporanea (o quasi) stesura delle diverse redazioni della novella. Nè appare possibile assegnare al testo più tardo (teatro) la funzione di verifica dei tempi delle diverse redazioni dei testi precedenti (novella), presenti ed assunti di volta in volta a seconda le necessità del loro reimpiego.

Diversamente produttiva, invece, chiarire le modalità con le quali un singolo brano della fase narrativa (novella) è entrato nella fase drammatica³⁵. Basterà qualche esempio. Ecco un passo assai indicativo, nel quale il testo narrativo è trasferito di peso nel testo teatrale come didascalia, cioè come nota di regia³⁶:

Gr, Sic
Appese a un chiodo lo scapolare, posò
sulla tavola l'agnella che ci aveva sotto
così legata per le quattro zampe, e sedè

St 1902
Posa il lume sulla tavola, appoggia
il fucile alla parete, e siede lì accanto
sulla scranna, curvo, a gambe larghe

³⁵ Come è stato notato tutto l'inizio del dramma tra battute e didascalie ricalca quasi alla lettera l'*incipit* della novella; vedi G. VERGA, *Tutto il teatro con i libretti d'opera e le sceneggiature cinematografiche*, introduzione, note e apparati di Gianni Oliva, Garzanti, 1987, p. 327.

³⁶ Non sarà inutile dare qui il testo corrispondente dell'autografo della novella: «Egli >1 fece un sorrisetto e << > 2 si grattò il mento< accennò >anche< di sì, >col capo, mettendosi a sedere per mangiare un boccone< con un certo fare mettendosi a tavola, col fucile tra le gambe > e l'orecchio teso però. Mariangela si dava da fare, apparecchiandogli la tavola, mettendogli dinanzi pane, vino e la pipa carica perfino< Tanto che la poveretta (*su povera moglie*) non osava guardarlo in faccia e si dava un gran da fare > apparacchiando < a mettergli dinanzi pane, vino e la pipa carica sino, colle mani tremanti».

a gambe larghe, curvo, con le mani ciondoloni fra le cosce, senza dire altro. La moglie intanto gli metteva dinanzi pane, vino, e la pipa carica anche, che non sapeva quel che si facesse, in quel turbamento.

Ancora un altro passo può illustrare questa dinamica di composizione del testo drammatico; e qui, più che altrove, appare la funzione di commento o suggerimento per la recitazione piuttosto che indicazioni di regia vera e propria³⁷:

Gr, Sic
- Voglio pigliarlo in trappola senza rischiarci la pelle... Ah, no! Sarebbe bella!... con chi viene a rubarvi il fatto vostro... rischiarci la pelle anche! Ho già avvisato Zago e Buonocore. Ci hanno il loro interesse pure.
Fosse il vinetto che gli scioglieva la lingua o provasse gusto a rimasticare pian piano la bile che doveva averci dentro, non la finiva più, grattandosi il mento rugoso, appisolandosi quasi

colle mani ciondoloni fra le cosce, senza dir altro. Mariangela si toglie il grembiale e glielo dà; egli lo spinge in là, sulla tavola, accanto al regoletto di legno. La moglie intanto gli mette dinanzi pane, vino, formaggio, e la pipa carica anche, che non sa più quel che si faccia in quel turbamento.

St 1902
... voglio fargli la festa a modo mio, senza arrischiarmi la mia pelle.
MARIANGELA - Che cuore dovete avere!
LOLLO - E la bile che ci ho messo dentro non la conti?...

Fosse il vinetto, che gli scioglie la lingua, o provasse gusto a rimasticare la bile che deve averci in corpo - oppure volesse contar proprio la storia del lupo a sua moglie, per chetarla, con-

³⁷ Anche in questo caso non sarà superfluo dare il testo della novella secondo l'autografo: -- > Non aver paura per me. - Non c'è da aver paura< Sarebbe bello, rischiarci si piglia in trappola | | - >Non aver paura per me< Non c'è da aver paura >sarebbe bello, rischiarci. Si piglia in trappola la mala bestia< gli si fa la posta alla mala bestia senza rischiarci nulla alla mala bestia. Sarebbe bello, rischiarci anche la pelle, per chi ti ha fatto il male... si piglia in trappola...della carne fresca. | | - La carne fresca? | | - >Sissignora, un'agnella gli si >lega< mette in fondo alla buca già bella e preparata sotto le frasche e il terriccio. Il lupo corre al richiamo della carne fresca< - Si un'agnelletta che si lega in fondo alla >buca pronta per attirarlo< nella stessa trappola in cui si deve cogliere. Esso ci casca >alla trappola [...] nella buca >[...] già bella e preparata con [...]< Il lupo corre [...] alla carne fresca< La bestia corre alla carne fresca. | | - Ah, esclamò Mariangela cacciandosi le mani nei capelli - Ah, che cuore avete! | | - Senti ora, senti! >il cuore<... | | - Dico per quella povera >1 bestiola< >2 agnella< bestia che non ci ha colpa nè peccato... | | - No >1 quello< >2 la mala bestia< >3 quello< il lupo non la tocca neppure, vedendosi preso >con lei< in trappola. Ha altro per capo allora >1vedendosi< >2 ha< >3 colla<

sulla pipa come una vecchia gazza.

- Vuoi sapere come si fa?... Ecco: gli si prepara il suo bravo trabocchetto... un bel letto sprimacciato di frasche e foglie...l'agnella legata lì sopra, che lo tira la carne fresca, il mariolo!... e se ne viene come a nozze, al sentire il belato e la carne fresca. Col muso al vento. Se ne viene, e con gli occhi lucenti di voglia... Ma appena cade nella trappola poi, diventa un minchione, che chi gliene può fare, gliene fa: sassi, legnate, acqua bollente!

tinna a ciarlare come una gazza, grattandosi il mento rugoso, appisolando si quasi sulla scranna.

- Vuoi sapere come si fa?...Ecco, si scava una bella buca fonda, nascosta sotto i rami secchi, gli si prepara il suo bel letto sprimacciato di frasche e foglie in fondo alla trappola e dentro ci si mette un'agnella per attirarlo. Lui se ne viene come a nozze, al sentire la carne fresca...Col muso al vento, se ne viene! e gli occhi lucenti di voglia!... Ma appena cade nel trabocchetto poi non la tocca neppure, l'agnella, ché ha altro da pensare...

Altri esempi potrebbero facilmente citarsi, più o meno estesi³⁸, sempre con il medesimo risultato che i rilievi dimostrano: i vari episodi della vicenda di *Caccia al lupo* entrano ed escono dai singoli testi delle tre redazioni della novella e delle tre redazioni del dramma in obbedienza allo statuto proprio di ciascun genere, nell'uno narrativo e poi scenico³⁹.

In realtà un percorso lineare in senso ordinatamente evolutivo può ricercarsi solo all'interno dei testi paralleli di ciascun genere e sempre tenendo presente che l'ordinata evoluzione della varie fasi creative d'un autore è un presupposto teorico assai spesso contraddetto nei fatti.

con la morte sul collo. Senti, <Nunzio> Bonocore e compare >Frasca che arrivano< Nunzio...>. Del tutto diverso l'andamento nell'autografo del dramma. La corrispondenza si limita solo a qualche battuta del dialogo; ad es.: MARIANGELA - *(insinuante, strisciandogli addosso carezzevole)* Ma come farete? | | LOLLO - Ecco, si scava una bella buca fonda, nascosta sotto le frasche e l'erba e dentro vi si mette una agnella per attirare la bestia... | | MARIANGELA - Oh!...Oh... | | LOLLO - Ma il lupo non la tocca, quando è caduto in trappola. Ha altro da pensare. | | MARIANGELA - (tornando a sbigottirsi) Che cuore dovete avere! | | LOLLO - E la bile che ci ho messo dentro tanto tempo non la conti? E il >danno< male che mi ha fatto!...

³⁸ Altro passo indicativo in tal senso riguardante l'*incipit* della novella e del dramma nelle due diverse forme è stato rilevato da S. CRISTALDI, *Verga tra narrativa...*, p. 157, n. 58.

³⁹ Basterà qualche esempio. L'irruzione violenta di Lollo nell'*incipit* della novella (*Con una spallata sfondò mezzo l'uscio, poichè Mariangela tardava ad aprirgli, ed entrò, torvo e nero, tutto grondante d'acqua* Ms) avrebbe costituito, se portato sulla scena, un trauma difficilmente sopportabile per lo spettatore; così come, ad es., sarebbe stato difficile portare sulla scena un'agnella viva.

Ancora una riprova del suddetto principio nell'estremo episodio della *Caccia al lupo*. Come nel 1906, ancora nel dicembre del 1912 il Verga ebbe a riprendere in mano sia i manoscritti della novella, come anche l'edizione del dramma di Treves del 1902. L'occasione era data dalla riduzione cinematografica del soggetto, affidata prima a Dina di Sordevolo e poi sottobanco assunta in proprio dallo scrittore. La vicenda è nota, nè tornarvi sarebbe di qualche utilità, se non per cercarvi qualche traccia dei testi recuperati per l'occasione ed eventualmente identificarli. Egli ne parla una prima volta in una lettera a Dina dell'11 dicembre del 1912⁴⁰:

Caccia al lupo è nel volumetto di cose teatrali che vi mandai e che io non ho qui. Nei volumi di novelle non l'ho trovato, nè mi sembra che sia [...] Appena potrò io vedrò intanto se trovo il manoscritto fra gli altri delle novelle e ve lo faccio avere; oppure mi farò mandare il volume del *teatro* di cui vi ho parlato per mandarvelo, se non l'avete più.

In verità egli s'era scordato della trafia della novella, uscita in una rivista di provincia nel lontano 1897, quando le diverse raccolte di novelle erano già chiuse e pubblicate; ricordava solo il volumetto dei due atti unici di Treves del 1902 inviato a Dina a suo tempo, del quale non trovava nella sua libreria nemmeno una copia. Restava ancora di cercare il manoscritto e nel giro di alcune settimane, il 28 dicembre, finalmente poteva scrivere all'amica⁴¹:

Nei momenti buoni ho cercato di mettervi insieme, apposta per voi, quei brani della novella *Caccia al lupo* che ho potuto raccapezzare fra la farragine dei manoscritti. Ve ne voglio fare una cosa perfetta - a modo mio, ben inteso - e se vi può servire poi per la cinematografia, fate pure.

⁴⁰ G. VERGA, *Lettere d'amore...*, n. 570, p. 391. L'intera vicenda è ricostruita da S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Giovanni Verga soggettista cinematografico*, in AA.VV., *Verga e il cinema. Con una sceneggiatura verghiana inedita di «Cavalleria rusticana»*, a cura di N. Genovese e S. Gesù, Giuseppe Maimone Editore, Catania, 1996, pp. 129-130 e poi nel vol. AA.VV., *Giovanni Verga. Una biblioteca da ascoltare, fra teatro, melodramma e cinema*, pp.41-88 (in particolare pp. 83-88) e, per l'intreccio con la sceneggiatura di *Storia di una capinera*, da Carla Riccardi nella *Postfazione* dell'edizione G. VERGA, *Due sceneggiature inedite*, Bompiani Editore, 1995, p. 80 e sgg. Tutta la corrispondenza relativa all'attività cinematografica di Verga è stata raccolta e pubblicata da G. RAYA, *Verga e il cinema*, Herder editore, Roma, 1984.

⁴¹ G. VERGA, *Lettere d'amore...*, n. 571, p. 391; poi in G. RAYA, *Verga e il cinema...*, n. 28, p. 36.

Con ogni evidenza della *Caccia al lupo* il Verga aveva recuperato solamente alcuni brani nel gran disordine dei manoscritti delle novelle e con essi (e con il testo teatrale) si accingeva a fare del suo meglio.

L'operazione si presentava senz'altro ardua: da un testo narrativo e da un testo teatrale, che rispondevano ciascuno ad un proprio codice, conosciuto e sperimentato, un codice comunque ora di scrittura e ora di recitazione, bisognava travasare la materia in un diverso codice strutturato in una sequenza di immagini visive ordinate alle necessità dell'azione. Un linguaggio nuovo, ancora allo stato embrionale, del tutto estraneo all'esperienza creativa di Verga, ma del quale egli intuì subito la difficile regola. Bastarono alcune settimane per rendersene conto. Il 24 febbraio del 1913 scriveva a Dina⁴²:

Mi ero occupato della vostra *Caccia al lupo*, per la cinematografia. Poi ho dovuto smettere. Ora che ho ripreso vedo ch'è difficile, per il cinematografo, quello che non è azione e movimento. Se posso combinare e rendere evidente l'una e l'altra cosa, la caccia al lupo nel bosco e quella del seduttore in camera. Perchè vorrei giovarvi e aiutarvi come meglio posso.

Ed ancora ribadisce il medesimo concetto per la ristrutturazione del soggetto, che a suo parere impone il linguaggio strettamente visivo del cinema; il 17 giugno scrive infine a Dina⁴³:

Termino adesso di accomodare alla meglio *Caccia al lupo* per il cinematografo, e ve lo spedisco subito. Ho cercato di fare il meglio possibile per rendere alla *vista* la scena e l'azione che darebbe la rappresentazione teatrale, fondendo insieme le due *azioni* e rendendole non solo comprensibili ma evidenti. Vedrete cosa ve ne sembra. A me par venuta bene, e credo che per il cinematografo sia adattissima.

Per dare «azione» e «movimento» e «rendere alla *vista* la scena e l'azione» bisognava infatti sciogliere il legame in sovrapposizione della caccia al lupo-animale e della caccia al lupo-uomo; e Verga propose due azioni distinte e parallele, la prima la reale caccia nel bosco, con relativa trappola

⁴² G. VERGA, *Lettere d'amore...*, n. 574, p. 393; poi in G. RAYA, *Verga e il cinema...*, n. 30, p. 36-7.

⁴³ G. VERGA, *Lettere d'amore...*, n. 582, p. 396, poi in G. RAYA, *Verga e il cinema...*, n. 36, p. 39.

e materiale uccisione della mala bestia, la seconda nel casolare con l'epilogo, di sapore catartico, dell'incendio e della morte per soffocamento dei due amanti.

Il testo della sceneggiatura ci è pervenuto in doppia redazione: una breve (sigl. Cin¹) di mano di Dina di Sordevolo, che anche la sottoscrisse⁴⁴, ed una lunga (sigl. Cin²), di mano di Verga⁴⁵. Quella breve, preceduta da una

⁴⁴ È pubblicata da Gianni Oliva nel vol. G. VERGA, *Tutto il teatro...*, pp. 535-542. Il fatto che la sottoscrizione sia firmata confidenzialmente «Dina» indica che la copia da lei modificata era riservata alla rilettura ed approvazione del Verga. Nella lettera del 21 marzo a Dina il Verga raccomandava: «Ho quasi terminato il lavoro che vi avevo promesso. Mi ha dato un po' da fare, ma mi sembra sia venuto bene allo scopo cui è destinato, e che possiate servirvene. Vedrete poi che ve ne sembra e potrete raddrizzargli le gambe a modo vostro, al caso. Però vi prego caldamente di conservarmi l'anonimo, e di non far cenno ad alcuno della mia collaborazione. Sia come cosa vostra. Il Ora sto ripulendolo e appena avrò finito di ricopiarlo ve lo spedirò raccomandato...»; in G. VERGA, *Lettere d'amore...*, n. 575, p. 393; poi in G. RAYA, *Verga e il cinema...*, n. 31, p. 37. Con ogni probabilità Dina ricopiò di sua mano il testo apportandovi qualche modifica; ancora un accenno al manoscritto compare in due lettere di Verga a Dina dell'11 novembre del '13 («...Ho scritto infatti a Milano che potei dare *Storia di una capinera*, e *Caccia al lupo* invece di *Cavalleria* di cui non posso più disporre. Vi prego perciò di rimandarmi, appena potrete, il manoscritto dell'uno e dell'altro»; in G. VERGA, *Lettere d'amore...*, n. 594, p. 403 poi in G. RAYA, *Verga e il cinema...*, n. 45, p. 43) e nel *postscriptum* della lettera del 21 novembre («...ho ricevuto or ora il ms. di *Storia di una capinera* e *Caccia al lupo*. Benissimo. Grazie»; in G. VERGA, *Lettere d'amore...*, n. 595, p. 404; poi in G. RAYA, *Verga e il cinema...*, n. 46, p. 44). Infine nella lettera seguente del 1° dicembre, avendo ricevuto il manoscritto (modificato da Dina), prevedendo di mandare sia la *Capinera* come la *Caccia* a Londra, di quest'ultima dice «che ho riletto, e mi pare che non vi sia nulla da cambiare»; in G. VERGA, *Lettere d'amore...*, n. 596, p. 404, poi in G. RAYA, *Verga e il cinema...*, n. 48, p. 45. Il suo collocamento tuttavia non ebbe fortuna sia in Italia come in Inghilterra e l'iniziativa fu definitivamente abbandonata tra l'ottobre del 1913 e il maggio successivo.

⁴⁵ Dopo il fallimento del primo tentativo, la sceneggiatura venne ripresa nell'aprile del 1916, quando, su iniziativa del conte Luigi Grabinski Broglio fu costituita la società produttrice "Silentium film", alla quale aderì il Verga come socio, e alla quale egli propose subito la sua sceneggiatura (lettera del 2 maggio 1916, in G. RAYA, *Verga e il cinema...*, n. 98, p. 70). Marco Praga da Milano il 21 luglio: «*Caccia alla volpe* non è cinematografabile [...]. Il *Caccia al lupo* può diventare una buonissima film, alla condizione di darle uno sviluppo quale la cinematografia (ch'è un'arte - se arte vogliamo chiamarla - assolutamente speciale) richiede. Il È necessario, per esempio, una grande varietà di ambienti. Ora tu, nella *Caccia al lupo*, riproducendo l'azione che è nel dramma, svolgi una lunga scena nella capanna. In cinematografia diventa monotona, priva di quella varietà che soddisfa e interessa l'occhio dello spettatore. Lunga scena che, d'altra parte, bisognerebbe ridurre ai minimi termini. E la *Caccia al lupo*, come tu l'hai ideata per cinematografo, si ridurrebbe a una film di 100 metri, e uno spettacolo di un quarto d'ora. Il Occorre dunque, per così dire, narrare una storia. Antefatto, presentazione dei personaggi, episodi, ecc. ecc. E riprodurre delle scene siciliane, fra le meno sfruttate. Il Ti senti di rifare lo schema in questo senso?»; in G. RAYA, *Verga e il cinema...*, n. 132, pp. 89-90. E il 28 dello stesso luglio il Verga rispondeva all'amico Praga: «...Penserò dunque ad aggiungere come desideri a *Caccia al lupo* qualche altra scena che ti comunicherò per sommi capi in uno schema che il metteur en scène

presentazione (*Argomento*) è divisa in nove quadri⁴⁶; quella lunga, con la stessa presentazione, in dodici quadri⁴⁷. In quest'ultima allo schema primitivo, che comprendeva solamente lo svolgimento della vicenda nel casolare, s'aggiunge tutta una prima parte (quadri I, II, III), nella quale si rappresenta la tresca di Bellamà con Cosima, moglie di Musarra (quadro D), l'appuntamento di Cosima a Bellamà (quadro II), la festa mascherata di carnevale nel villaggio, la scena violenta di gelosia di Cosima e Mariangela e la conseguente scoperta del tradimento da parte di Lollo e di Musarra e il loro giuramento di vendicarsi (III); e si chiudeva con l'irruzione nella capanna dei due mariti traditi che si abbracciano e si baciano soddisfatti dinanzi al cadavere dei due amanti (XIII).

Il testo originario della sceneggiatura del 1913 è senz'altro la redazione breve; la seconda del 1916, modificata per suggerimento del Praga, comprende anche, per sottostare al veto della censura⁴⁸, un secondo epilogo della vicenda, ancora più grottesco del primo, e per l'occasione anche

svilupperà a modo suo e vostro...»; in G. RAYA, *Verga e il cinema...*, n. 133, p. 90. E infatti invia il 19 agosto del '16 la trama delle scene aggiunte (ivi, n. 135, p. 91) e il 9 febbraio del 1917 la trama dell'intera *Caccia al lupo* (ivi, n. 150, pp. 97-98); il Praga in risposta il 6 marzo invia due lettere in una con la «descrizione e la sintesi di *Caccia al lupo*» rifatte e la venuta di Giuseppe Sterni attore e regista in Sicilia per preparare gli esterni (ivi, n. 155, pp. 99-100). Che cosa contenesse la traccia del Praga non è dato sapere con esattezza; lo si può ricavare dalla risposta immediata del Verga del 6 marzo (tre giorni dopo!), che la respingeva nettamente poichè contraddiceva alla sua, che era invece «rude e semplice, senza Etna e Ciclopi, e senza intervento di genitori per imporre il matrimonio alla ragazza *sentimentale*, ma schietta e suggestiva...» (ivi, n. 156, p. 100). Come si sa, infine il Praga si arrese e fu accettata la trama concordata di Verga e lo Sterni. Il rifacimento (Cin²) è pubblicato da S. ZAPPULLA MUSCARÀ in AA.VV., *Giovanni Verga. Una biblioteca da ascoltare...*, pp. 41-88 (in particolare pp. 83-88).

⁴⁶ Nell'ordine: *Argomento*, QUADRO I (*Il trabocchetto*), QUADRO II (*L'escà*), QUADRO III (*Viene!*), QUADRO IV (*Preso!*), QUADRO V (*Il lupo d'amore*), QUADRO VI (*In trappola*), QUADRO VII (*Tenerezze coniugali*), QUADRO VIII (*Duetto d'amore*), QUADRO IX (*Al ladro!*).

⁴⁷ Nell'ordine: *Argomento*, QUADRO I («*Come s'abbacchiano noci e donne*»), QUADRO II (*Aspettami, bella aspettami*), QUADRO III (*Mascherata che scopre la frittata*), QUADRO IV (*Il trabocchetto*), QUADRO V (*L'escà*), QUADRO VI (*Viene!*), QUADRO VII (*Preso!*), QUADRO VIII (*Il lupo d'amore*), QUADRO IX (*In trappola*), QUADRO X (*Tenerezze coniugali*), QUADRO XI (*Duetto d'amore*), QUADRO XII (*Al ladro!*), QUADRO XIII («*Amore mio*») - Sostituzione al QUADRO XII («*Buon pro!*»).

⁴⁸ A film già girato, sopravvenne il veto della censura (lettera di Praga a Verga del 18 maggio e del Verga a Praga del 21 maggio, in G. RAYA, *Verga e il cinema...*, n. 168, pp. 105-6 e n. 169, p. 106) e lo scrittore, pur protestando amaramente, confeziona un nuovo epilogo, sopprimendo il quadro XIII e sostituendolo con il XII, nel quale i due amanti si scambiano pugni e morsi invece di baci e i due mariti traditi, che irrompono nella capanna, a quella vista scoppiano a ridere.

un'insistente revisione della sua scrittura.

Naturalmente per i nostri fini è da considerarsi esclusivamente la versione del '13, alla quale si riferiscono gli accenni ai manoscritti della novella, contenuti nelle lettere citate a Dina, per ricercare se nel nuovo testo sono riconoscibili i «brani» dei manoscritti della novella recuperati in frammenti e se vi sono anche riconoscibili i brani che derivano dal testo teatrale, e forsanche nelle sue diverse stratificazioni. Brani che evidentemente bisogna individuare *in praesentia*, poichè la loro assenza può derivare da una precisa scelta dell'autore. La ricerca non è facile, considerata, come s'è visto, l'estrema mobilità della materia da un testo all'altro; non solo, ma anche la divaricazione tra le due caccie operata in Cin, per cui dalla caccia al lupo-uomo viene espunto ogni riferimento alla caccia al lupo-bestia (e alla sua tecnica).⁴⁹

Si consideri il seguente quadro di corrispondenze tra la sceneggiatura cinematografica (Cin¹) e la novella (A, Sic, Bst, Gr) per un verso e la stessa sceneggiatura e il dramma (Ms, St) per altro verso:

- a). Irruzione violenta di Lollo: pres. A; div. Gr, Sic, Ms, St.
- b). Il letto è mezzo disfatto in A, Ms; Mariangela scompone il letto; letto bell'e rifatto Gr, Sic, St; Mariangela disfa il letto si scioglie le vesti Cin¹; e appare mezzo discinta Ms; div. Gr, Sic.
- c). Lollo appare con la rancola scintillante: ass. in tutti.
- d). Lollo non risponde neppure "Crepa"; uomo di poche chiacchiere, quando ha le lune a rovescio: pres. A, Gr, Sic., St; ass. Ms.
- e). Lollo entrando mette la stanga all'uscio: pres. A; ass. Gr, Sic, Ms, St.
- f). Mariangela grida "Aiuto cristiani!" e Lollo la zittisce con una manata: pres. A; ass. Gr, Sic., Ms, St.
- g). Il lume cade di mano a Mariangela; si spegne; e Lollo "Ferma!" e le sputa addosso: A; div. Gr, Sic, Ms, St.
- h). Mariangela finge di cercare la chiave della cucina: div. A, Gr, Sic, Ms, St.
- i). Mariangela ricarica la pipa a Lollo, gli versa del vino che si spande: pres. A, Gr, Sic; div. Ms, St.
- l). Mariangela cerca di slacciargli le cioce e Lollo la respinge: pres. A, Gr, Sic; div. Ms, St.
- m). Mariangela si getta ai piedi di Lollo come Maria Maddalena: pres. A (come il Padreterno); div. Gr, Sic, Ms, St.

⁴⁹ Un esempio chiaro: tutta la storia del bastoncino e dell'imbavagliamento del lupo non compare in Cin; ma questo non può significare che l'autore non avesse in mano Gr e Sic.

n). Le galline starnazzano in cucina: A, ass. Gr, Sic; div. St.

o). Lollo si alza, s'asciuga la bocca colla manica e s'avvia: ass. A, Gr, Sic, St.

p). Anche Mariangela cerca di uscire con lui: pres. A, St; div. Gr, Sic.

q). Bellamà s'avvia per svignarsela, salutando Mariangela "Addio! Addio!": St; ass. A, Gr, Sic.

r). Lollo vuol fare il bravo: pres. A, Gr, St; ass. Sic.

s). Lollo e Mariangela si offendono a vicenda: A, Gr, Sic, Ms, St.

t). Lollo sale sul letto e vi mette una sedia per arrivare al tetto e sfondare le tegole: pres. A, Gr, Sic, St.

u). Mariangela lo tira giù pei piedi: ass. A, Gr, Sic; pres. Ms, St.

v). Mariangela grida "Aiuto cristiani!" e Lollo l'afferra per la gola: Ms, St; div. A, Gr, Sic.

z). All'entrata di Lollo Bellamà si caccia sotto il letto e Mariangela denuncia l'amante gridando "Al ladro!": pres. A; div. Ms, St; ass. Gr, Sic.

A considerare il quadro qui esposto, appare assai probabile che nel 1913, al momento della redazione della sceneggiatura cinematografica, il Verga abbia recuperato il manoscritto della novella (A), mentre resta dubbio il recupero delle altre tre redazioni di essa (Sic, Gr, Bst) dal momento che uno dei due punti qualificanti di Gr (cioè r) è contenuto anche in A. Per il resto dal quadro è confermato che lo scrittore aveva tra le mani il testo del dramma a stampa (Treves, 1902), che aveva richiesto a Dina e forse all'editore, e com'è ovvio, ne aveva usufruito (vedi il punto q), se non aveva recuperato addirittura il manoscritto stesso (vedi i punti u, v).

Si conclude qui la storia di *Caccia al lupo* nelle sue diverse forme: una novella edita parzialmente e verosimilmente mai giunta alla stesura definitiva; un dramma pubblicato due volte con chiari indizi di un'evoluzione interna significativa ed infine una sceneggiatura cinematografica che ristrutturava la vicenda secondo il nuovo linguaggio espressivo e la conduce sin oltre la sua deformazione.

ALESSANDRA SANTI

LA LINGUA DEL VERGA TRA GRAMMATICA E STILISTICA:
SCRITTO E PARLATO NEI «MALAVOGLIA»

1. *Il parlato nella scrittura verghiana*

Gli studi su Verga, e in particolare sul suo capolavoro *I Malavoglia*, fino a oggi si sono concentrati soprattutto sulle tecniche narrative, investigando la straordinaria soluzione linguistica dell'autore solo con sondaggi di carattere interpretativo (Spitzer¹, Devoto², Bruni³, Nencioni⁴, Testa⁵). È parso opportuno perciò estendere l'analisi linguistica, seppur non sistematicamente, ma in un'ampia rassegna tendenziale, ai fenomeni di livello fonografemico, morfosintattico, stilistico, lessicale e retorico, riservando particolare attenzione ai tratti dell'oralità e alla loro interazione con la scrittura narrativa.

Gli studi sul parlato in Italia vantano ormai una cospicua, benché relativamente recente, tradizione: basti pensare ai pionieristici studi di Spitzer⁶ e Cortelazzo⁷ sull'italiano popolare, e, sul fronte letterario, agli importanti lavori di Sabatini e di D'Achille, il quale ha messo organicamente in evidenza i tratti dell'oralità come fenomenologia costitutiva della tradizione linguistica italiana fin dalle origini.

¹ L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia»*, 1956, in G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di G. Carnazzi, Rizzoli, Milano, 1978, pp. 5-33.

² G. DEVOTO, *Nuovi studi di stilistica*, Le Monnier, Firenze, 1962.

³ F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in «Filologia e critica», VII, 1982, pp. 198-266.

⁴ G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Morano, Napoli 1988.

⁵ E. TESTA, *Lo stile semplice*, Einaudi, Torino, 1997.

⁶ L. SPITZER, *Lettere di prigionieri di guerra italiani 1915-1918*, Boringhieri, Torino, 1976.

⁷ M. CORTELAZZO, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, Pacini, Pisa, 1972.

Enrico Testa ha sottolineato il ruolo da precursore svolto da Manzoni con *I Promessi Sposi* ai fini dell'ingresso dei tratti del parlato nella scrittura narrativa italiana otto-novecentesca, pervenendo a significative intuizioni sulla testualità malavogliesca⁸.

In linea generale è importante ricordare gli studi scientifico-descrittivi sul parlato contemporaneo, sulla cui base è oggi possibile affrontare analisi testuali anche di testi letterari⁹.

La presente indagine, condotta con il riscontro sistematico della fenomenologia rappresentata dal rapporto scrittura-oralità nei *Malavoglia*, ha fatto emergere una straordinaria attendibilità nella mimesi del parlato raggiunta dall'autore nel tessuto testuale del suo romanzo.

2. Spoglio linguistico tendenziale

L'analisi qui condotta tramite lo scandaglio del romanzo sull'edizione critica a cura di Ferruccio Cecco¹⁰, darà conto dei risultati più rappresentativi relativi alla fenomenologia individuata nella trama sintattica dei *Malavoglia*.

2.1. *Ci* attualizzante

Il *ci* con alcuni verbi perde il suo valore pronominale per costituire «un rinforzo semantico o fonico alle forme verbali»¹¹.

Questo fenomeno riguarda in particolare il verbo *avere* con il quale si origina quasi una nuova forma verbale, «tanto che si è parlato scherzosamente della nascita del nuovo verbo **ciavere*»; si riscontrano esempi nei *Promessi Sposi* e soprattutto nei *Malavoglia*¹². Verga adotta nel suo romanzo questa combinazione tipica dell'oralità che, come si vedrà, rappresenta insieme alla dislocazione e al *che* polivalente una delle strategie stilistiche più riuscite della mimesi del parlato. Le occorrenze dilagano in tutto il romanzo

⁸ E. TESTA, *Lo stile semplice...*

⁹ CH. BALLY, *Linguistique générale et linguistique française*, Francke Verlag, Berna, 1932; R. SORNICOLA, *Sul parlato*, il Mulino, Bologna, 1981; G. BERRUTO, *Per una caratterizzazione del parlato: l'italiano parlato ha un'altra grammatica?* e F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in AA.VV. *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. G. Holtus, E. Radtke, Narr, Tübingen, 1985, pp. 120-153, 154-184; M. BERRETTA, *Il parlato italiano contemporaneo*, in AA.VV., *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, II, *Scritto e parlato*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 193-245; G. ANTONELLI, *Tipologia linguistica del genere epistolare nel primo Ottocento*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 2003.

¹⁰ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Il Polifilo, Milano, 1995.

¹¹ F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio...*, p. 160.

¹² F. BRUNI, *L'italiano letterario nella storia*, il Mulino, Bologna, 2002, p. 164.

(192)¹³, non solo nel discorso diretto (98) ma anche in quello del narratore (56), realizzando una fusione tra dialogato e narrato tramite «una misura espressiva nuova, lontanissima da una riproduzione piatta del parlato»¹⁴.

Se ne vedano alcuni degli esempi più rappresentativi nel discorso diretto di padron 'Ntoni che commenta la lettera inviata dal nipote:

Già lui non *ci ha* colpa, è fatto così (cap. I, p. 12).

nel discorso del narratore:

Il figlio della Locca, che era lì fuori colle mani in tasca perché non *ci aveva* un soldo, disse anche lui: - Lo zio Crocifisso è andato a cercare padron 'Ntoni (cap. III, p. 45).

nel discorso indiretto:

Gli altri invece continuavano a dire che la Santuzza *ci aveva* massaro Filippo per aiutarla a dire le orazioni (cap. X, p. 196).

nel discorso indiretto libero:

Questo poteva interessargli a padron 'Ntoni, se *ci aveva* ancora delle acciughe da vendere (cap. IV, p. 52).

Si hanno inoltre alcuni esempi, nei quali il valore pronominale del clitic non si è perso del tutto nel discorso diretto:

Sono in collera con Domeneddio, per quei lupini che *ci hanno* in mare (cap. III, p. 40).

nel discorso del narratore:

Nella testa *ci aveva* un pensiero fisso (cap. IV, p. 60).

¹³ Da qui in avanti si darà tra parentesi il numero delle occorrenze del fenomeno preso in analisi.

¹⁴ F. BRUNI, *L'italiano letterario...*, p. 162.

nel discorso indiretto libero:

Era gente che voleva mettere a sacco e a fuoco il paese, e andare a svaligiare chi *ci aveva* quattro soldi in casa (cap. VII, p. 109).

Come nell'italiano contemporaneo, nella lingua dei *Malavoglia* il clitico *ci* con effetto attualizzante accompagna anche i verbi *sentire* (6) e *vedere* (14) con i quali non si ha «alcun riferimento al luogo e alle condizioni ambientali», mentre con i verbi *capire* (1), *entrare* (10) e *volere* (35) «il *ci* conserva in parte il suo significato originario di «qui, in questa faccenda, a proposito di questi fatti». L'eliminazione del *ci* renderebbe però oscuro il senso, perché il verbo acquisterebbe un altro significato o, comunque, l'enunciato muterebbe valore¹⁵.

Si vedano alcuni esempi con i verbi *sentirci* e *vederci*.

Verbo *sentirci* nel discorso diretto:

Ei non *ci sente* soltanto quando massaro Filippo va a recitare il rosario colla Santuzza (cap. II, p. 35).

nel discorso del narratore:

Lo zio Crocifisso stavolta si mise la mano dietro l'orecchio, per *sentirci* (cap. V, p. 65).

Verbo *vederci* nel discorso diretto con forma impersonale che produce il doppio clitico:

Fra mezz'ora non *ci si vedrà* più (cap. X, p. 175).

nel discorso del narratore:

Voleva vederseli tutti davanti al letto, e saziarsi di guardarli ad uno ad uno con quegli occhi sbarrati che non *ci vedevano* più (cap. XI, p. 228).

Nel discorso indiretto libero si ritrova inoltre uno dei numerosi luoghi verghiani con duplice implicazione, grammaticale e stilistica: compare infatti

¹⁵ F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio*..., p. 161.

oltre al *ci* anche l'antitesi tra *tener d'occhio* e *sebbene non ci vedesse*:

Dall'uscio poteva tener d'occhio il banco, sebbene non *ci vedesse* (cap. III, p. 41).

Con il verbo *capire* si ha un'occorrenza nel discorso del narratore:

Nessuno *ci capiva* più nulla (cap. X, p. 193).

Un esempio con il verbo *entrare* nel discorso diretto:

Io non *c'entro* più (cap. VI, p. 89).

e nel discorso indiretto libero.

Il contrabbando non *ci entrava* proprio per nulla! (cap. XIV, p. 314).

Nel caso di *ci* + *volere* la forma verbale si distingue nettamente dalla semplice, in quanto prende il significato di *occorrere*¹⁶.

Esempi nel discorso diretto:

Qui *ci vorrebbe* 'Ntoni (cap. I, p. 12).

nel discorso del narratore:

Infine disse quel che *ci voleva* (cap. VI, p. 92).

nel discorso indiretto:

Gli diceva, per farlo contento, che *ci voleva* poco a mettere insieme un'altra volta i denari della casa del nespolo (cap. XV, p. 318).

nel discorso indiretto libero:

Un'altra pioggerella *ci sarebbe voluta* come il pane (cap. IV, p. 56).

¹⁶ *Ibidem*.

2.2. *Che polivalente*

Questo tratto rientra nel fenomeno della semplificazione tipica del parlato che tende più alla coordinazione che alla subordinazione. L'oralità ha una programmazione sintattica a breve termine che implica uno snellimento della complessità della sintassi. Sopra si è già analizzato il *che* relativo; congiuntamente può analizzarsi il *che* usato come «connettivo generico con molte funzioni»¹⁷. Per i *Malavoglia* s'è cercato di classificare i vari tipi di *che*, anche se spesso il valore di questo connettivo sfuma, assumendo funzioni diverse.

Per la classificazione il riferimento abituale è Sabatini, il quale distingue tra «il *che* sostitutivo di una congiunzione più nettamente finale o consecutiva o causale» e «il *che* con apparente funzione di soggetto o oggetto, contraddetta da una successiva forma pronominale che ha funzione di complemento indiretto: *La valigia che ci ho messo i libri*; *Quel mio amico che gli hanno rubato la macchina*»¹⁸. Inoltre lo studioso ha indicato altre due categorie «il *che* con valore temporale», del quale s'è discusso già a proposito dei pronomi relativi e «il *che* che congiunge le due parti di una frase scissa»¹⁹, come si vedrà più avanti.

Le due categorie più rappresentate nel romanzo sono quelle del *che* causale (99) e del *che* consecutivo (103) le quali tuttavia spesso si fondono l'una con l'altra.

Si vedano qui alcuni degli esempi più indicativi di *che* causale.

Nel discorso diretto è da rilevare un caso, in cui la scissione della frase grazie al *che* è segnata dalla virgola, determinando un ritmo cadenzato molto espressivo:

Ora sentite, *che* questa voglio dirvela! Alla fin fine la mia roba ce l'ho, e grazie a Dio non sono in istato di dover mendicare un marito (cap. V, p. 65).

nel discorso del narratore ritroviamo un esempio nel quale la sfumatura è sia causale che dichiarativa:

Il giorno buono venne a proposito, *che* una sera Rocco Spatu non si era fatto vivo (cap. VIII, p. 129).

nel discorso indiretto si ripropone la stessa mescolanza di significati del-

¹⁷ Ivi, p. 164.

¹⁸ Ivi, pp. 164-165.

¹⁹ Ivi, p. 164.

l'esempio precedente:

Don Ciccio disse che era proprio finita, e non ci era più bisogno di lui, *che* là in quel letto dove era poteva starci anche degli anni (cap. XV, p. 326).

nel discorso indiretto libero:

Non voleva vederselo più per la casa e nel cortile, *che* alla fin fine ci aveva sangue nelle vene anche lui! (cap. V, p. 66).

I casi di *che* consecutivo esemplificano ancora di più la predilezione nel parlato dei legami semantici piuttosto di quelli sintattici; negli esempi che seguono il *che* collega in maniera immediata la premessa con la conseguenza eludendo legami più complessi, sicché per comprendere il senso del discorso occorre rifarsi a un ampio contesto referenziale:

Nel discorso diretto il *che* risulta ancora più marcato grazie all'anteposizione di un *perché*:

Sto qua a mangiarmi la minestra; perché quando vi vedo tutti a tavola, col lume, mi pare di non esser tanto solo, *che* va via anche l'appetito (cap. II, p. 36).

Ecco due esempi nel discorso del narratore e uno nell'indiretto libero nei quali il costruito consecutivo è fortemente ellittico:

Dimenava il capo *che* pareva una campana senza batacchio davvero (cap. I, p. 15).

'Ntoni arrivo col berretto sull'orecchio, e la camicia colle stelle, *che* la mamma non sapeva saziarsi di toccargliela (cap. V, p. 74).

nel discorso indiretto libero:

La Signora si voltava a discorrere con lei, colla bocca stretta, senza badare agli altri, con que' guanti *che* pareva avesse paura di sporcarsi le mani (cap. IV, p. 55).

Come è già stato osservato, sono «significativi i casi in cui il *che*, senza abdicare alle sue funzioni di nesso causale o consecutivo in favore di un semplice valore esclamativo, è posto in apertura di periodo»²⁰, come in que-

²⁰ E. TESTA, *Lo stile semplice...*, p. 131.

st'esempio tratto dal discorso diretto:

Se non ve ne importa a voi, c'è a chi gliene importa! Sentite? *Che* non tutti pensano come voi, a rimandare le cose da oggi a domani! (cap. V, p. 64).

Per passare ora alle altre funzioni assunte dal *che*, è abbastanza produttiva quella esplicativa (24). Se ne veda un esempio nel discorso diretto:

È la stessa cosa come quand'ero soldato, *che* suonava la diana nei traponti (cap. VI, p. 77).

e nel discorso del narratore:

Alla Longa le rimase quella spina *che* l'aveva lasciato partire colla pioggia, e non l'aveva accompagnato alla stazione (cap. VII, p. 96).

Un'altra funzione assunta dal *che* è quella dichiarativa (8), come dimostra il seguente esempio tratto dal discorso del narratore, nel quale serve anche a introdurre il discorso indiretto libero:

Piedipapera [...] strillava e si strappava i capelli, che lo volevano ridurre in camicia (cap. VI, p. 94).

Il *che* può sostituire anche una congiunzione temporale (7) come in quest'esempio tratto dal discorso diretto:

Si è maritata *che* non era compiuto il mese dacché a Menico Trinca gli era morta la prima moglie (cap. VI, p. 75).

Di particolare interesse è «il *che* con apparente funzione di soggetto o oggetto»²¹ (6) anch'esso tipico dell'italiano dell'uso medio. Se ne veda un esempio nel discorso diretto:

Quelli sono carogne *che* non gli importa un corno della patria! (cap. VII, p. 108).

A volte il *che* può «esibire in pieno il suo ruolo di segno sincretico, in cui è impossibile distinguere nettamente una funzione dall'altra»²² (19). Nei

²¹ F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio*..., p. 164.

²² E. TESTA, *Lo stile semplice*..., p. 132.

seguenti due esempi tratti dal discorso diretto il *che* presenta un valore sia causale che esplicativo nel primo, mentre nel secondo il valore consecutivo si affianca a una sfumatura finale:

Come se non fossero fatti vostri quelli della Confraternita della Buona Morte, *che* nessuno paga più un soldo! (cap. II, p. 31).

Se vi sognate un terno buono, ditelo a me, *che* ci giuocherò la camicia (cap. II, p. 37).

In quest'altro esempio del discorso del narratore il *che* è sia un nesso consecutivo che causale:

Il sinedrio si sciolse come tutte le altre volte, senza concludere nulla, *che* ognuno restava della sua opinione (cap. X, p. 213).

Particolarmente interessante è un caso di soggiacenza del siciliano con valore pseudo-copulativo e sfumatura causale per il quale non si può sottintendere un *verbum dicendi*, mentre appare indubbia la sfumatura esplicativa.

Egli era un buon diavolaccio, e viveva imprestando agli amici, non faceva altro mestiere, *che* per questo stava in piazza tutto il giorno (cap. IV, p. 48).

Di questo *che* compaiono altri casi nel romanzo; qui si cita un esempio nel discorso diretto:

Ha lavorato, e si è aiutata come una povera femminuccia anche lei; non ha fatto altro, tutta la sua vita, prima che le toccasse di piangere tanto, fin da quando ti dava la poppa, e quando non sapevi ancora abbottonarti le brache, *che* allora non ti era venuta in mente la tentazione di muovere le gambe, e andartene pel mondo come uno zingaro (cap. XI, p. 221).

2.3. *Connettivi*

Qui di seguito si darà una conferma estensiva di quanto ha già osservato Testa a proposito della convivenza tra «congegni grammaticali dall'alto tenore formale»²³ e moduli dell'oralità, utilizzando queste due categorie per classificare gli usi.

²³ Ivi, p. 136.

2.3.1. *Nessi coordinativi*

Una modalità di realizzazione orale è l'uso di *se no* per *altrimenti*²⁴ (16). Eccone alcuni esempi nel discorso diretto:

Al giorno d'oggi per andare avanti bisogna fare quel mestiere là; *se no* si va indietro al modo dei gamberi, come i Malavoglia (cap. V, p. 70).

Non la vendete la *Providenza*, così vecchia com'è, *se no* sarete costretti ad andare a giornata (cap. X, p. 186).

La semplificazione sintattica tipica del parlato trova una delle sue espressioni più efficaci nell'uso del connettivo *e* al fine di surrogare le articolate strutture dell'ipotassi²⁵. L'uso di *e* nel romanzo è sovrabbondante, in quanto viene impiegato nei cambiamenti di argomento, come si vedrà più avanti, e nella resa dei legami logici tra le parti del discorso, mimando così la frammentarietà e la scarsa progettazione dell'oralità. Ecco alcuni degli esempi più rappresentativi nel discorso diretto.

Nell'esempio seguente la *e* cong. rimpiazza un nesso consecutivo:

Ma se la Vespa riesce a farsi rubare qualche cos'altra, potrai pulirti la bocca della speranza dell'eredità, *e* ci perdi i soldi e il vino che non ti ha dato (cap. II, p. 19).

A volte ad essere sostituito è un nesso causale:

No che non lo sapete, compare 'Ntoni, *e* vi hanno detto delle chiacchiere (cap. VI, p. 76).

Vi sono dei casi inoltre in cui si presenta la *e* all'inizio di una frase, come nel seguente esempio, nel quale serve al personaggio per attaccare discorso, quindi come segnale fatico per richiamare l'attenzione di chi ascolta:

E dove è la Nunziata che non si vede ancora? (cap. II, p. 27).

Ancora nell'esempio seguente, 'Ntoni, tramite la *e*, si riallaccia a quanto ha detto prima la Longa, e ottiene un effetto pragmatico di netta contrappo-

²⁴ Ivi, p. 128.

²⁵ Ivi, p. 129.

sizione all'assunto dei familiari:

- Vedi quel che vuol dire bazzicare dove ci son ragazze da marito! Diceva 'Ntoni alla Longa. Ora tutta la gente parla dei fatti vostri. E mi dispiace per la Barbara.

- *Ed* io me la piglio! Disse allora 'Ntoni (cap. VII, p. 122).

Non mancano casi di sovrabbondanza di *e* là dove si tende a mimare la frammentarietà del parlato, spesso caratterizzato da un movimento sintattico fatto di aggiunte progressive. Nel seguente esempio, nel quale Piedipapera tenta di convincere padron 'Ntoni a rinunciare alla casa per sanare il debito, l'effetto è amplificato dalla presenza del *che* indeclinato:

Se ci date la casa colle buone, gli diceva Piedipapera, vi lasceremo la *Providenza*, che potrete sempre guadagnarvi il pane, *e* resterete padroni, *e* non verrà l'usciera colla carta bollata (cap. IX, p. 158).

2.3.2. *Nessi causali*

In relazione a quanto detto sopra circa la distinzione fatta da Testa, per i nessi causali è stato individuato un primo gruppo che comprende le congiunzioni *giacché* (32), *poiché* (8), *siccome* (7) e la locuzione congiuntiva *a motivo di* (2); e poi un secondo gruppo del quale fanno parte: *come* (8), *perché* (219) e *ché* (82).

Come dimostrano le occorrenze, la congiunzione più usata nel romanzo è *perché* che è notoriamente la più diffusa in tutti i livelli di lingua, rispetto a *poiché* più usuale nella scrittura²⁶. Non a caso la variante più formale *poiché* si trova nel romanzo quasi sempre nel discorso del narratore (5) dove ricopre una funzione esplicativa.

Esempi di *poiché* nel discorso del narratore:

Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, *poiché* da che il mondo era mondo, all'Ognina a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia (cap. I, p. 7).

La variante grafica *ché* viene usata nello scritto come forma ridotta di *perché*²⁷. In questi due esempi tratti dal discorso diretto si avverte un effetto

²⁶ L. SERIANNI, *Grammatica italiana*, UTET, Torino, 2002, p. 576.

²⁷ *Ibidem*.

sonoro-visivo dovuto alla rapida successione dei monosillabi accentati, il connettivo *ché* e le due terze singolari di *essere* nel primo caso:

Vostro figlio Rocco non vi ha aiutata neppur lui, *ché* se si è buscato un soldo è andato subito a berlo all'osteria (cap. II, p. 26).

e il connettivo *ché* e i due nessi disgiuntivi nel secondo:

Se ce li ha messi li leverà, *ché* sua madre non può vedere né sbirri, né mangiapane, né forestieri (cap. X, p. 191).

In altri casi, l'intento dell'autore nell'introdurre il *ché* accentuato è palesemente quello di distinguere un *che* causale rispetto al successivo *che* relativo, come in quest'esempio tratto dal discorso indiretto libero:

E non voleva altro, *ché* era cristiano e di quel che faceva in questo mondo avrebbe dovuto dar conto a Dio (cap. IV, p. 48).

Secondo la grammatica dell'italiano contemporaneo, *giacché* è «più comune nell'uso scritto che nella lingua corrente»²⁸; tuttavia nel romanzo è presente 32 volte, di cui 9 nel discorso diretto, creando a volte certi accostamenti di effetto sorprendente, come in quest'esempio del discorso diretto, nel quale *giacché* segue a due moduli idiomatici fortemente colloquiali:

Io me ne lavo le mani, e non me ne importa un fico, *giacché* ci ho le mie chiuse e le mie vigne che mi danno il pane (cap. II, p. 34).

Si riscontra altresì un'alternanza tra *siccome* di livello elevato e *come*, che acquista un valore sintattico diverso da quello che ha di norma²⁹.

Gli esempi sono tutti del discorso del narratore; eccone due:

Come sapeva di lettera leggeva la gazzetta (cap. II, p. 21).

Ma *siccome* don Silvestro cominciava a ridere, e a fare ah! ah! ah! come una gallina, padron Cipolla si alzò dal muricciuolo infuriato (cap. IV, pp. 56-57).

È da riportare ora la locuzione congiuntiva *a motivo di*, della quale

²⁸ Ivi, p. 577.

²⁹ E. TESTA, *Lo stile semplice...*, p. 129.

Testa non dà esempi³⁰. Nel romanzo si hanno 2 occorrenze, di cui una nel discorso del narratore, in cui il vero subordinante è il *che* polivalente con valore causale. Il congegno d'alto tenore formale rivela l'intervento dell'autore, infatti al posto di *a motivo di* avremmo dovuto trovare *per*:

Ora i suoi nemici gli ridevano sotto il naso, *a motivo di* quei lupini che se l'era mangiati il diavolo (cap. IV, p. 49).

L'altra occorrenza si colloca nel discorso indiretto libero:

I Malavoglia avevano invitato la Piedipapera a pettinare la Mena, bella pettinatura che le aveva fatto! per leccare le ciabatte a compare Tino, *a motivo di* quei quattro soldi della casa (cap. IX, p. 164-165).

2.3.3. Nessi finali

Nel romanzo il costrutto dominante per le finali è, come nell'italiano dell'uso medio, *per* + verbo causativo³¹ (434) tra gli usi comuni si colloca anche *perché* (16), mentre *onde* (16) e *acciò* (1) sono decisamente propri dello scritto e del parlato formale.

Onde nel romanzo è presente quasi esclusivamente nel discorso del narratore (11); qui se ne darà un esempio nel discorso diretto, in cui ha una motivazione ritmica creando un'assonanza con *mondo*:

Onde gabbare il mondo si è messa sul petto l'abitino di figlia di Maria (cap. V, p. 70).

Acciò, che rispetto ad *acciocché* è un uso di antica attestazione³², nel romanzo presenta un'unica occorrenza nel discorso del narratore. Non certo a caso nel contesto di occorrenza si allude al timore di don Franco di essere coinvolto nelle vicende giudiziarie di Ntoni, e l'arcaizzante nesso finale contribuisce al tenore formale della scrittura:

Se due quistionavano nella piazza, correva a chiudere l'uscio *acciò* non lo chiamassero per testimonio (cap. XV, p. 329).

Come si è accennato sopra, *perché* e *per* + verbo causativo sono i co-

³⁰ Ivi, p. 136.

³¹ E. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio...*, p. 166.

³² L. SERIANNI, *Grammatica italiana...*, p. 582.

strutti tramite i quali l'autore mima una sintassi più vicina all'eloquio dei suoi personaggi, come in questi due esempi tratti dal discorso diretto:

I gatti grigi sono i migliori, *per acchiappare* i topi (cap. I, p. 24).
Ora i Malavoglia devono pregare Dio e San Francesco *perché* la pesca riesca abbondante (cap. VII, p. 104).

2.3.4. Nessi temporali

Più ricca si presenta la gamma dei nessi che introducono la proposizione temporale. A mantenere sempre la distinzione stilistico-pragmatica adottata, si osserverà che *allorché* (15) e *sinché* (4) sono di uso letterario, mentre più comuni sono: *allora* (41), *come* (53), *dacché* (23), *finché* (20) e naturalmente *quando* (383).

Allorché e *sinché* nel discorso diretto si inseriscono in contesti di spiccata peculiarità: infatti *allorché* ha la precisa funzione di aumentare il pathos nel racconto di guerra "cantato" dal soldato che, poco prima, è stato paragonato ai cantastorie della Marina di Catania. L'esempio seguente è anche un tipico caso di incontro tra grammatica e stilistica come dimostra l'abbondanza di allitterazioni:

È come all'osteria, *allorché* si scalda la testa, e volano i piatti e i bicchieri in mezzo al fumo ed alle grida (cap. IX, p. 151).

Altrove svolge la stessa funzione nel monologo di padron 'Ntoni, che si rivolge al nipote per distoglierlo dalla sua vita dissoluta lontana dal focolare. Interessante è inoltre l'isocolo allitterante *alle volte, allorché*:

Non lo vedi come stenta e si affatica la povera cugina Anna per quell'ubriacone di suo figlio? E come piange alle volte, *allorché* non ha pane da dare agli altri suoi figliuoli, e non le basta il cuore di ridere? (cap. XIII, p. 261).

Sinché compare nel discorso diretto in 2 occasioni, all'interno di un inserto fiabesco del romanzo:

Camminerà ancora un anno, un mese e giorno, *sinché* arriverà a Trezza (cap. XI, p. 217).

e in uno dei più commoventi dialoghi tra padron 'Ntoni e il nipote, dove l'allitterazione tra la *s* di *sempre* e quella di *sinché* tradisce la preferenza accordata a quest'ultimo anziché a *finché*.

Ho fatto il mio dovere senza brontolare; e lo faccio ancora; e prego Iddio di aiutarmi a farlo sempre *sinché* ci avrò gli occhi aperti (cap. XI, p. 221).

Per quanto concerne gli altri nessi presenti nel testo, *quando* è quello più diffuso, ma sono abbastanza produttivi anche *allora* e *come*; quest'ultimo è particolarmente interessante in quanto «rispetto a *quando* instaura una più rapida e immediata relazione temporale tra due eventi»³³. In un esempio nel discorso del narratore il *come* indica che tra l'azione del tornare e quella del vedere vi è contemporaneità:

Come la Longa se ne tornava a casa colla Lia in collo, le comari si affacciavano sull'uscio per vederla passare (cap. II, p. 18).

2.3.5. Nessi consecutivi

Tra i nessi che introducono la proposizione consecutiva si possono classificare come letterari *dimodoché* (1), *sicché* (25) e *talché* (17), mentre appartiene all'oralità l'uso di *allora* (13) con valore consecutivo, che spesso sfuma nel valore temporale rendendo impossibile l'individuazione di un valore preciso (72). Basta citare alcuni degli esempi più rappresentativi.

Sicché è «della tradizione letteraria ma anche dell'uso vivo, specie toscano»³⁴; nel romanzo gli esempi sono quasi tutti nel discorso del narratore, in quanto è uno di quei tratti acquisiti dall'autore durante il suo soggiorno a Firenze:

Il vento faceva volare le gonnelle e le foglie secche, *sicché* Vanni Pizzuto col rasoio in aria, teneva pel naso quelli a cui faceva la barba (cap. III, p. 40).

Talché è presente 15 volte nel discorso del narratore e soltanto 2 nel discorso indiretto libero.

Il mare era liscio e lucente, *talché* non pareva più quello che gli aveva rubato il marito alla Longa (cap. IV, pp. 49-50).

Dimodoché ha un'unica occorrenza nel discorso del narratore e costituisce una sequenza allitterante con *se ne andò*:

Compare Zuppiddu intanto stava ad ascoltare zitto e gli dava un pezzo di sal-

³³ L. SERIANNI, *Grammatica italiana...*, p. 605.

³⁴ Ivi, p. 541.

vieta per asciugarsi; *dimodoché* 'Ntoni quella sera se ne andò a casa tutto contento (cap. VII, p. 121).

Allora con valore consecutivo, poiché agisce «spesso da elemento riassuntivo di precedenti considerazioni, adempie alla funzione di "avverbio frasale che funge da segnale demarcativo del discorso"»³⁵. Eccone un esempio nel discorso diretto:

Metteranno pure la tassa sul sale! [...] *Allora* di acciughe salate non se ne faranno più (cap. IV, p. 56).

e nel discorso indiretto libero si trova un caso, in cui è chiara la derivazione dialettale da *c'allura* con valore consecutivo:

La donna bisognava che avesse il giudizio nelle mani, come s'intendeva lei; e non fosse di quelle fraschette che pensano a lasciarsi e nient'altro, "coi capelli lunghi e il cervello corto", ché *allora* un povero marito se ne va sott'acqua come compare Bastianazzo buon anima (cap. IV, p. 55).

Si presentano poi alcuni casi, in cui *allora* ha un valore oscillante tra consecutivo e temporale, come mostra quest'esempio nel discorso del narratore:

E Piedipapera assestò uno scapaccione al figlio della Locca, per insegnargli l'educazione. [...] Il ragazzaccio *allora* se ne andò strillando e dandosi dei pugni nella testa (cap. II, p. 34).

2.3.6. *Nessi interrogativi ed esclamativi.*

Come ci conferma la grammatica, sono «caratteristiche del fiorentino le formule introduttive *o* e *che* (anche combinate)»³⁶. Nel romanzo i casi di *che* interrogativo si collocano quasi tutti nel discorso diretto (33), mentre soltanto due volte lo si riscontra nell'indiretto libero. Il *che* viene anche impiegato nelle esclamazioni (8). Per quanto riguarda *o* si presenta sia semplice che combinato con *che* e introduce sia l'interrogazione (18) che l'esclamazione (11). Si vedano adesso alcuni degli esempi più indicativi di *che* nell'interrogativa diretta; nel primo il tono colloquiale è rafforzato dalla presenza di *ci*, un regionalismo morfosintattico, sul quale si è riferito già a proposito

³⁵ E. TESTA, *Lo stile semplice...*, p. 128.

³⁶ L. SERIANNI, *Grammatica italiana...*, p. 520.

della sua interscambiabilità con *gli* dativale:

Che ce la dareste voi vostra nipote Mena? (cap. II, p. 23).

Che non avevi paura a quest'ora nella sciara? (cap. II, p. 28).

Seguono alcuni esempi di *che* nelle esclamazioni:

Che non ne avevano visti mai dei cetriuoli laggiù! (cap. I, p. 12).

Il caso che segue ha un valore ambiguo tra interrogativo ed esclamativo:

Che ne volevi ancora! (cap. VIII, p. 137).

Si prendano in esame adesso i casi con *o* nell'interrogativa: l'esempio riportato ha un forte colorito toscaneggiante per la presenza del *tu* subito dopo la *o*:

O tu perché t'immischi negli affari che non ti riguardano? (cap. XII, p. 255).

Nell'esclamazione il costrutto toscano emerge ancor più se si presenta in unione ai nomi con funzione vocativa:

O Nunziata! Le gridò Mena dal ballatoio (cap. II, p. 29).

2.4. *Dislocazione*

La tematizzazione a destra e a sinistra è uno dei tratti dell'oralità più antichi, attestato anche nei testi latini di epoca tarda³⁷. Nei *Malavoglia* se ne fa un largo uso proprio perché è un costrutto di largo impiego nel parlato, in cui contribuisce alla messa in rilievo del tema rispetto al rema. Come mostrano i dati della tabella, nel romanzo è più diffusa la dislocazione a destra che trova una prima motivazione nella matrice dialettale³⁸. Tuttavia non si possono ignorare i risvolti sul piano del dialogo, nel quale si preferisce il ritmo discendente della tematizzazione a destra, spesso nella costruzione senza pausa sintattica determinando -l'instaurazione tra parlante e interlocutore di un circuito comunicativo improntato ad una sorta di commercio della

³⁷ F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio...*, p. 162.

³⁸ E. TESTA, *Lo stile semplice...*, pp. 132-135.

parola riconoscibile e percorso da un filo interazionale che si avviluppa attorno alla comunanza dei saperi e delle presupposizioni³⁹.

	DD	DN	DI	DIL ⁴⁰
Dislocazione a destra	279	62	16	57
Dislocazione a sinistra	204	62	16	45

Sia per quella a destra che per quella a sinistra la dislocazione sarà classificata in base al valore assunto dal tema⁴¹ e se ne daranno gli esempi più rappresentativi.

2.4.1. Dislocazione a destra.

a) complemento oggetto.

Nel discorso diretto è interessante valutare alcuni esempi, come il seguente, in cui la posizione a destra del tema non fa che accentuare il tono dispregiativo di Piedipapera:

Li chiamate vigna quei quattro fichidindia? (cap. II, p. 19).

Nel contesto che segue la curiosità della Zuppidda determina la scelta di questa tematizzazione a destra, dove si pone appunto il suo centro di interesse, cioè il probabile futuro marito della Vespa:

Allora vuol dire che l'avete trovato *il marito?* (cap. III, p. 43).

Il ritmo discendente, tipico della dislocazione a destra, si adatta perfettamente alla laconica risposta data alla nuora da padron 'Ntoni, incapace di ripetere le parole dell'avvocato:

Eh, Lui sa dirle *le cose* (cap. VI, p. 91).

Nell'esempio che segue, la Longa focalizza il centro d'interesse sulle ricchezze di Brasi che costituiscono le speranze per un miglioramento economico della famiglia, in seguito al ventilato matrimonio con Mena:

³⁹ Per la classificazione della dislocazione in Verga cfr. *Ibidem*.

⁴⁰ Le sigle qui utilizzate si riferiscono alla ripartizione del fenomeno in esame in base al discorso diretto (DD), discorso del narratore (DN), discorso indiretto (DI) e discorso indiretto libero (DIL).

⁴¹ E. TESTA, *Lo stile semplice...*, pp. 133 e sgg.

Ne ha della grazia di Dio (cap. VII, p. 102).

Ancora, nel rimprovero del padre a Brasi la dislocazione contribuisce a mantenere il ritmo incalzante sottolineato dall'allitterazione:

Ti pare che io l'abbia rubata *la tua roba*, bietolone! (cap. IX, p. 161).

Nel discorso del narratore è da citare quest'esempio, in cui l'elemento dislocato è la *mamma*, la cui posizione, insieme alla specificazione del possessivo, trasmette al lettore il patimento filiale per la grave perdita:

Non se *la* levò più davanti agli occhi, *la sua mamma* (cap. XI, p. 229).

b) complemento di termine

Nel primo esempio di discorso diretto appresso citato chi parla è padron 'Ntoni, con la voce rotta dalla commozione dovuta alla partenza del nipote e alla reazione della nuora. La frase è spezzata in due blocchi: il primo costituito dalla dislocazione con il tema a destra, marcata ulteriormente dalla virgola; e il secondo collocato subito dopo il punto e virgola, con pausa marcata dall'asindeto, dopo la quale il nonno, con l'ultimo filo di voce a causa del "gruppo nella gola", esorta il figlio a consolare la nuora:

Va a dirle qualche cosa, *a quella poveretta*; non ne può più (cap. I, p. 10).

In quest'altro esempio è sempre padron 'Ntoni che parla assumendo un tono affettuosamente ironico verso l'omonimo nipote:

Mandiamogli dei soldi per comprarsi le pizze, *al goloso!* (cap. I, p. 12).

c) doppio pronome con forma atona in posizione iniziale.

Nel discorso diretto abbiamo un esempio in cui la tematizzazione serve a strutturare un'esortazione della Longa al figlio maggiore; in questo caso la ripetizione pronominale, marcata da allitterazione, contribuisce a significare il sentimento di appartenenza filiale:

Dimmdo a *me* che son tua madre! (cap. XI, p. 222).

In altri casi la ripetizione del pronome non fa che rimarcare l'autorità di chi parla, nel caso specifico padron 'Ntoni:

Quando tuo padre prese moglie, [...] *me* lo fece dire *a me* prima (cap. VII, p. 122).

Non si dimentichi inoltre che la ridondanza pronominale caratterizza il parlato poco sorvegliato, come dimostra il seguente esempio di mimesi dell'oralità, nel quale oltre alla dislocazione e alla ripetizione del pronome, che rivela nel caso specifico una grande confidenza tra i due interlocutori, vi è anche il *che* toscaneggiante introduttore dell'interrogativa diretta il quale è un tratto anche siciliano:

Che *ti* piacciono *a te* le cipolle? (cap. XII, p. 246).

d) *Ne* + partitivo.

Si riportano qui due esempi del discorso diretto nei quali la dislocazione conferisce un tono adatto alla civetteria della Vespa nel primo e di Barbara nel secondo:

Si vedrà se *ne* dite o non *ne* dite *delle bugie* (cap. V, p. 64).

Chissà quante ce *ne* avete in testa, *delle ragazze* di fuori regno (cap. VII, p. 97).

e) *Ci* + locativo.

La dislocazione con il *ci* locativo pone evidentemente come centro d'interesse il luogo nel quale si deve o non si deve andare. Nell'esempio seguente, Ntoni esprime, nel discorso diretto, il suo obiettivo principale che è far fortuna:

Vorrei andar*ci* anch'io, come padron Cipolla, *a farmi ricco* (cap. XI, p. 216).

2.4.2. Dislocazione a sinistra.

a) Complemento oggetto.

Come si sa, la dislocazione a sinistra ha un ritmo ascendente e conferisce quindi un tono diverso dalla tematizzazione a destra, come in quest'esempio tratto dal discorso diretto, dove la Vespa, in un dialogo con Campana di legno, assume un tono incalzante con il quale redarguisce suo zio. La dislocazione inoltre permette di utilizzare con molta efficacia il meccanismo della ripetizione. Si riportano prima le parole dello zio Crocifisso e poi quelle della nipote:

- Senti, le disse, ho pensato di darti il debito dei Malavoglia [...] e c'è da papparsi la casa del nespolo [...].

- *La casa* del nespolo tenetevela voi! (cap. V, p. 66).

In quest'altro esempio con forte effetto allitterante la Zuppidda afferma la sua autorità materna:

Mia figlia la do a chi vogl'io (cap. VII, p. 121).

Da notare un interessante caso nel quale, oltre alla dislocazione, possiamo osservare la sostituzione dell'accusativo pronominale al *ci* attualizzante, con un forte effetto allitterante:

Certuni *la coscienza* l'hanno dietro le spalle, poveretti loro! (cap. IX, p. 153).

b) Complemento di termine.

È interessante nel discorso diretto un esempio di dislocazione, in particolare nel soliloquio di don Giammaria, in cui si realizza un caso di parlato poco sorvegliato:

A questi altri non glielo fanno il conto di quel che mangiano (cap. II, p. 35).

c) Doppio pronome con forma tonica in posizione iniziale.

Nella dislocazione a sinistra questo fenomeno è ancora più numeroso (42) rispetto a quella a destra (15) e la sua estensione è manifestazione di «una sintassi egocentrica, centrata sull'empatia del parlante»⁴². La tendenza ad un uso della ridondanza pronominale senza pause al suo interno realizza la «stretta sequenza *a me mi* [...] che nella lingua colloquiale è diventata pressoché normale [...] ed ha il vantaggio di una maggiore corposità fonica»⁴³.

Spesso si ritrova la ridondanza pronominale con il verbo *importare* che si impone quasi come una forma cristallizzata: un esempio in cui il costrutto è rafforzato dalla locuzione popolare *un corno*:

A me non *me* ne importa un corno (cap. X, p. 191).

La sequenza *a voi vi* si presenta nella maggior parte dei casi staccata, grazie all'inserzione di altri elementi, mimando così la breve progettazione del parlato, che implica a volte il riutilizzo, all'interno del discorso, di un pronome già usato:

⁴² G. BERRUTO, *Per una caratterizzazione del parlato...*, p. 126.

⁴³ F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio...*, p. 162.

A voi compare Tino non vi dirà di no (cap. IX, p. 141).

d) *Ne* + partitivo.

Nell'esempio seguente 'Ntoni fa il gradasso con gli amici e pone all'inizio del suo discorso il motivo di vanto:

Delle innamorate ne ho quante ne voglio (cap. VI, p. 97).

e) *Ci* + locativo.

La tematizzazione a sinistra, come abbiamo visto fino ad ora, permette di mimare i toni più alti e aspri del parlato, oppure in questo caso, in cui parla Vanni Pizzuto, le due dislocazioni ritmano le parole del personaggio e ne esprimono la preoccupazione:

Il bicchierino ve l'ho dato per l'amicizia, ma in casa mia non ci siete stati (cap. XIV, p. 298).

f) *lo* cataforico.

Ad integrazione si aggiunge infine quest'altra forma che appartiene allo stesso costrutto, cioè *lo* cataforico, del quale s'è già detto. Basta ripetere uno degli esempi indicati da Testa per esemplificare questo costrutto:

Tutti *lo* sapevano in paese che la Longa aveva saputo educarla la figliuola (cap. II, p. 23)⁴¹.

Il *lo*, come s'è già detto, anticipa ciò che viene detto nella proposizione successiva e nel parlato ha un'importante funzione che potremmo quasi definire fatica, perché all'interno del dialogo serve ad iniziare il discorso, oppure a rafforzare ciò che si dice. Vediamo degli esempi nel discorso diretto.

Nel primo caso citato qui di seguito *lo* svolge una funzione fatica, in quanto la frase si inserisce in un dialogo tra Piedipapera, padron 'Ntoni e padron Fortunato, che a un certo punto prende la parola esprimendo la sua opinione:

Ve lo dico io cos'è! Ripigliò compare Fortunato. Sono quei maledetti vapori che vanno e vengono, e battono l'acqua con le loro ruote (cap. II, p. 33).

⁴¹ E. TESTA, *Lo stile semplice...*, p. 136.

La frase seguente è di 'Ntoni che fa il verso alla Mangiacarrubbe riprendendone le parole:

Lo so a chi volete bene! (cap. VI, p. 76).

Sono presenti alcuni casi, in cui con il *lo* si richiama l'attenzione di qualcuno, come nell'esempio seguente, in cui don Silvestro si rivolge a Pizzuto indicandogli 'Ntoni:

Lo vedete che s'è messo ad aspettarla, colle mani nelle tasche? (cap. VIII, p. 127).

Non mancano casi in cui *lo* introduce un'interrogativa retorica:

Non *lo* sapete che se chiudete gli occhi voi, vi portate nella fossa anche gli altri? (cap. VIII, p. 130).

Altrove è Alfio che parla e allude ai suoi progetti matrimoniali:

Lo sapete cosa avrei fatto! (cap. VIII, p. 139).

Nell'esempio che segue il costrutto con *lo* cataforico rende perfettamente il tono di rivalsa dello Zuppiddo che spera finalmente di mostrare le proprie ragioni agli occhi della moglie, marcando ulteriormente il concetto con l'allitterazione *pasticci/piacciono*:

Te l'avevo detto che a me i pasticci non mi piacciono! (cap. IX, p. 164).

Le occorrenze di *lo* nel discorso del narratore sono appena 5 contro le 49 nel discorso diretto. Ancora una volta Verga mostra di rispettare l'effettiva maggiore incidenza del costrutto nel parlato. Gli esempi attribuiti alla voce narrante hanno il preciso scopo di rallentare il ritmo del racconto, come in questo caso in cui si vuole ritardare la definitiva conferma sul triste destino di Lia:

Compar Alfio *lo* sapeva dov'era Lia (cap. XV, p. 319).

2.5. Frase scissa

Questo costrutto permette di porre in risalto il "nuovo" rispetto al

“noto” e di spezzettare l'informazione in modo da facilitarne la ricezione⁴⁵. La struttura scissa è «costituita da due nuclei proposizionali, uno introdotto da “essere” e l'altro da un falso *che* relativo».

Simile alla struttura scissa è quella con il *c'è* presentativo, anch'esso seguito da un *che* pseudorelativo, con il quale si introduce nel discorso un elemento nuovo⁴⁶. Si può inoltre aggiungere che, a differenza della dislocazione, la frase scissa tende a dare rilievo al rema. Nel romanzo la costruzione con *essere* + *che* presenta 24 occorrenze, mentre il *c'è* presentativo ne conta 21.

Si esamino adesso alcuni casi più indicativi di struttura scissa nel discorso diretto. Nel primo esempio 'Ntoni pone all'inizio della frase la motivazione con la quale discolparsi agli occhi dello zio Cola, nel secondo padron 'Ntoni esprime il proprio fervore religioso ponendo come primo elemento le entità spirituali che lo hanno aiutato:

È la maretta che ci accula (cap. VI, p. 79).

Son l'anime sante di sua madre e di suo padre che hanno fatto il miracolo (cap. XIII, p. 260).

In quest'esempio il narratore, ponendo al primo posto *la madre*, la isola dal resto, attribuendole un ruolo che la distingue per sensibilità:

La madre *era* la sola *che* le aveva letto in cuore (cap. IX, p. 162).

La struttura scissa permette, come in questo caso che segue dell'indiretto libero, di caratterizzare un personaggio ponendolo in contrasto con tutti gli altri e in particolare con 'Ntoni:

Ma Alessi *era* un ragazzo *che* somigliava tutto a suo padre Bastianazzo (cap. VI, p. 78).

Il *c'è* presentativo conferisce una maggiore enfasi al costrutto: nel discorso diretto abbiamo un esempio in cui Piedipapera si prende gioco di Rocco Spatu; nell'altro la segmentazione serve allo zio Crocifisso per mostrare meraviglia e disapprovazione verso una tipologia di uomini che sceglie il matrimonio:

⁴⁵ F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio*..., p. 163.

⁴⁶ M. BERRETTA, *Il parlato italiano*..., p. 257.

Per te non *c'è* pericolo *che* abbi a fare la fine di compare Bastianazzo (cap. III, p. 45).

C'è gente *che* va cercando questo negozio (cap. XV, p. 323).

Nel discorso del narratore quest'esempio è costruito in modo tale da suscitare nel lettore la compartecipazione all'evento drammatico del secondo naufragio della *Provvidenza*:

Non *c'è* cosa *che* faccia più paura del non udirsi rispondere alla voce che chiama (cap. X, p. 180).

2.6. *Concordanza a senso*

La discordanza si ricollega alla competenza lessicale e morfologica del parlante, ma anche un tipo di devianze che sono effetto di una mancanza (o di un collasso temporaneo) delle strategie di pianificazione micro-strutturali⁴⁷.

Nel romanzo la sconcordanza ha il compito di rendere con grande efficacia l'immediatezza del parlato caratterizzato da breve progettazione che determina il mancato accordo tra gli elementi della frase. I casi di concordanza deviante sono di tre tipi: mancato accordo di numero, di genere o del participio con l'elemento frastico a cui si riferisce. Anche di questi costrutti si daranno gli esempi più indicativi.

In primo luogo vi sono dei casi di mancato accordo tra soggetto collettivo e verbo che ha la forma plurale.

Nel seguente esempio del discorso diretto è interessante osservare la sconcordanza tra nome collettivo e verbo che avviene a lungo raggio⁴⁸, in quanto sono separati da altri elementi, inoltre la frase è arricchita dalla dislocazione a sinistra. Quest'esempio rappresenta una concentrazione di fenomeni del parlato con i quali Verga rappresenta realisticamente l'eloquio popolare di padron 'Ntoni:

Un po' di soldato gli farà bene a quel ragazzo; ché il suo *paio* di braccia gli piaceva meglio di *portarsele* a spasso la domenica (cap. I, p. 12).

Dello stesso tipo è anche il seguente esempio in cui verbo e nome sono vicini e dunque si ha una devianza a breve raggio:

⁴⁷ R. SORNICOLA, *Sul parlato*..., p. 57.

⁴⁸ Per i concetti di «breve e lungo raggio» cfr. *ivi*, p. 58.

Sono tutti gente pratica, rispose Cinghialedda. Conoscono le coste, palmo a palmo, ad occhi chiusi (cap. XIV, p. 301).

Si considerino adesso quei casi, nei quali si verifica «il mancato accordo del verbo con soggetti posposti che hanno natura rematica (ovvero che non sono “veri” soggetti), come in *non c'era i mezzì*⁴⁹; di questo tipo si ha un solo caso nel discorso diretto, il quale è motivato dalla scelta della costruzione scissa con il *c'è* presentativo per esprimere con maggiore enfasi la finta indignazione di don Silvestro per la condizione sociale:

Non c'è tasse che bastano, e un giorno o l'altro bisognerà finirla davvero (cap. VII, p. 112).

Come affiora dall'esempio indicato da Testa⁵⁰, v'è poi il caso in cui «il verbo passa al plurale perché se il soggetto grammaticale è singolare, i soggetti effettivi sono, o diventano, due»:

Lì presso sull'argine della via, c'era la Sara di comare Tudde, a mietere l'erba pel vitello; ma comare Venera la Zuppidda andava soffiando che c'era venuta per salutare 'Ntoni di padron 'Ntoni, col quale si parlavano dal muro dell'orto, li aveva visti lei (cap. I, p. 11).

Altri esempi si collocano nel discorso diretto:

*Oggi sono stato mezz'ora a godermi la commedia che facevano 'Ntoni con la Barbara (cap. VIII, p. 125).
Siamo stati a curarlo due giorni colla Vespa (cap. XII, p. 237).*

Nel discorso del narratore l'uso della sconcordanza si ricollega alla scelta di amalgamare i vari livelli di scrittura di cui abbiamo già parlato, ma serve anche a dare il senso di una narrazione che sembra «essersi fatta da sé»⁵¹, connotandosi per tanto come soggetta a fenomeni di un'oralità a «breve gittata»⁵²:

⁴⁹ M. BERRETTA, *Il parlato italiano...*, p. 265.

⁵⁰ E. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in «Filologia e critica», VII, pp. 198-266, cit. in E. Testa, *Lo stile semplice...*, p. 128.

⁵¹ G. VERGA, *Prefazione all'amante di Gramigna*, 1880, in *Vita dei campi, Novelle*, I, Milano, Rizzoli, 1981, p. 203.

⁵² R. SORNICOLA, *Sul parlato...*, p. 59.

Il nonno, colla Maruzza, si consolavano a far castelli in aria per l'estate (cap. VI, p. 84).

Altri esempi sono rappresentati da quei casi in cui verbo e sostantivo non concordano in genere o in numero.

Nel discorso diretto i casi di mancato accordo di numero mimano un procedimento del parlato che procede per aggiunte successive:

Se ne va in spese perfino la Provvidenza e i capelli che ci avete in testa (cap. IX, p. 158).

Chi non ce l'ha chiusa in faccia, aggiunse Alessi, è stata la Nunziata, e anche la cugina Anna (cap. X, p. 172).

Tra gli esempi di discordanza di genere si consideri il caso seguente, nel quale, con straordinaria efficacia, l'autore mima un meccanismo tipico dell'oralità, per cui il parlante concorda il verbo con il sostantivo che ha pensato (nel caso specifico *denari*), ma non con quello che invece ha proferito (*lire*):

Piedipapera non li ha mai visti cogli occhi cinquecento lire! (cap. VII, p. 115).

In un altro esempio la sconcordanza è determinata dal condizionamento del pronome *voi* sulla particella pronominale *ve* al posto della quale era da attendersi *ce*:

Cosa ve n'entrava in tasca, a voi e a me? (cap. IX, p. 150).

Un caso particolare di sconcordanza riguarda il participio che, secondo una norma grammaticale rispettata in origine, deve concordare con l'oggetto-accusativo a cui si riferisce⁵³.

Questa norma con l'andare del tempo è stata osservata sempre meno, fino ad arrivare alla tendenza attuale che è quella di lasciare invariato il participio. Nel romanzo, Verga mostra di essere già cosciente di questa devianza: infatti vi si riscontra una vera alternanza tra l'uso normativo (143) e l'uso corrente (163). È possibile che lo scrittore si sia attenuto alla regola indicata da Fornaciari secondo la quale il participio deve essere concordato

⁵³ Cfr. L. SERIANNI, *Grammatica italiana...*, p. 464: «Abbiamo scelte le più belle [di piante] (Pirandello, *La vita che ti diedi*, II 265).

con l'oggetto quando quest'ultimo è anteposto, mentre deve rimanere invariato nel caso opposto⁵⁴. Infatti nel romanzo i casi di sconcordanza con l'oggetto anteposto al participio sono 24, mentre quelli concordati sono 39. La prima tipologia era ancora avvertita come fortemente marcata in senso orale e quindi utilizzata solo in alcuni casi, come il seguente:

Allora potete mandare a prendervi quelle *fave* che mi avete *chiesto* (cap. VI, p. 94).

Un esempio, quello precedente, che contrasta con questo che invece è regolare:

O perché glie'avete fatta passar liscia quella storia dei *pugni* che vi ha *dati* 'Ntoni? (cap. VIII, p. 129).

2.7. Anacoluto

Nel romanzo si riscontrano alcuni casi di anacoluto che possono considerarsi una manifestazione della progettazione a brevissimo termine tipica del parlato e quindi impiegata dall'autore nella resa di un dialogato frammentario nel quale si dà preminenza al «soggetto logico, ponendolo in primo piano, ad apertura di frase, e subordinandovi, poi [...], il discorso che intorno al soggetto si muove»⁵⁵. Si veda qualche esempio più rappresentativo nel discorso diretto:

Io, per me, vado a vedere cos'è successo (cap. IX, p. 148).
Se voi mi volete ancora, comare Mena, disse finalmente; *io per me* son qua (cap. XV, p. 337).

Vi sono poi degli altri casi in cui «il tema è una pura enunciazione, è un "nominativus pendens" senza alcun raccordo sintattico (ma solo semantico) con il rema». Ne è un esempio la seguente frase di padron Fortunato:

Quei poveri Malavoglia, diceva incontrando sulla piazza Campana di legno, Dio gliela mandi buona! (cap. IX, p. 152).

Più in generale, per alcuni esempi, si può parlare di «giustapposizione

di elementi che non soddisfa determinati schemi grammaticali»⁵⁶, come nel seguente contesto, nel quale 'Ntoni spiega al nonno i propri desideri di ascesa sociale che dovrebbero coinvolgere l'intera famiglia. La frase non presenta un legame logico tra prima e seconda parte, ma una giustapposizione che esprime in maniera concisa e diretta gli intenti del personaggio:

Voglio cambiar stato, *io e tutti voi* (cap. XI, p. 220).

Un altro esempio di questo tipo si trova nelle parole di Piedipapera che deve assicurare padron 'Ntoni:

Ci penserò io a trovarvi d'andare a giornata, *voi e vostro nipote Alessi* (cap. XII, p. 240).

2.8. Uso dell'indicativo al posto del congiuntivo

L'uso dell'indicativo nel periodo ipotetico e nell'interrogativa indiretta rientra nel meccanismo della semplificazione che il parlato determina nella sintassi. Questa tendenza, come si sa, non è recente, ma è già documentata nell'italiano tre-quattrocentesco. Le motivazioni alla base di questa scelta sono di due tipi: la preferenza del parlante per un costrutto più semplice onde evitare forme che suscitano incertezze e la propensione del parlato per la paratassi, in quanto «la minore frequenza, rispetto allo scritto, delle frasi subordinate [...] rende il congiuntivo, che compare soprattutto in queste proposizioni, meno vitale dell'indicativo»⁵⁷.

Il periodo ipotetico ha soluzioni diverse nei *Malavoglia*, che vanno dal costrutto colloquiale⁵⁸ che presenta l'indicativo sia nella protasi che nell'apodosi con 113 occorrenze, a quello composto da indicativo e congiuntivo riscontrato 6 volte o condizionale con 11 occorrenze. Come dimostrano i dati appena citati le scelte protendono verso la variante più semplice con il doppio indicativo: di esse sono qui esaminati gli esempi più rappresentativi, secondo le varie articolazioni.

a) Doppio presente indicativo.

Questa costruzione viene impiegata per rendere il periodo ipotetico

⁵⁴ R. FORNACIARI, *Sintassi italiana dell'uso moderno*, Sansoni, Firenze, 1881, p. 309.

⁵⁵ M. CORTELAZZO, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, cit. in L. Serrianni, *Grammatica italiana...*, pp. 534-535.

⁵⁶ R. SORNICOLA, *Sul parlato...*, p. 59.

⁵⁷ P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, Roma, Bonacci editore, 1990, pp. 295 e sgg.

⁵⁸ F. BRUNI, *L'italiano letterario...*, p. 160.

della possibilità quasi sempre nel discorso diretto (56) e solo 2 volte nell'indiretto libero.

Nel discorso diretto:

Se non torna tuo fratello Menico tu resti il barone della casa (cap. III, p. 46).

Si notano alcuni esempi ancora più marcati nel discorso diretto: nel primo la semplificazione del costrutto è rafforzata dalla frapposizione dell'anacoluto:

Se vostro nonno dice di sì, io per me non vi cambio per Vittorio Emanuele (cap. VII, p. 121).

Se il Signore le manda un buon partito noi non vogliamo altro (cap. VIII, p. 136).

b) Doppio imperfetto indicativo.

A proposito di questo costrutto è interessante l'analisi proposta da Berruto: «l'indicativo imperfetto per molti versi sembra un tempo *passepertout* e poco marcato, tale da raccogliere in sé molti valori semantici diversi»⁵⁹.

Anche in questo caso nel romanzo il costrutto riguarda le ipotetiche di secondo grado (DD: 1; DN: 7; DI: 4; DIL: 7), infatti solo in due casi compare l'ipotetica dell'irrealtà.

Periodo ipotetico della possibilità nel discorso del narratore:

Anticipava anche la spesa per la ciurma se volevano (cap. IV, p. 48).

Nel discorso indiretto libero è interessante un esempio nel quale il costrutto resta sospeso perché il personaggio non completa ciò che sta dicendo:

Se gli interessi del Comune li faceva a quel modo!... (cap. VII, p. 113).

Periodo ipotetico dell'irrealtà nel discorso diretto:

Se li coglievo colla pasta in mano stanotte c'era un bel guadagno per noi (cap. VIII, p. 130).

⁵⁹ G. BERRUTO, *L'italiano popolare e la semplificazione linguistica*, in «Vox romanica», XLII, 1983, pp. 38-79.

c) Doppio futuro indicativo.

Di questa variante abbiamo 3 occorrenze collocate nel discorso diretto e impiegate nell'ipotetica di secondo tipo nei casi in cui il personaggio si abbandona a progetti futuri, come in quest'esempio dove si nota la sovrabbondanza di verbi coniugati all'indicativo futuro:

Se comprenderemo la casa del nespolo mentre egli è lontano, non gli parrà vero quando tornerà, disse Mena, e verrà a cercarci qui (cap. XII, p. 248).

d) Costruzione mista.

È dato distinguere tra la costruzione che usa tempi verbali dell'indicativo e quella che invece combina il congiuntivo o il condizionale con l'indicativo.

Con l'indicativo:

A: futuro semplice - P: presente (DD: 31; DI: 1)⁶⁰:

Se il maestrale non si mette prima della mezzanotte, la *Provvidenza* avrà tempo di girare il Capo (cap. II, p. 34).

A: presente - P: futuro semplice (DD: 1):

Se ci avrò la testa pesante ci ho da pensar io (cap. X, p. 199).

A: presente - P: passato prossimo (DD: 1):

Voi altri ci perdetevi l'olio della lucerna, se la Vespa ve l'ha promesso (cap. VII, p. 118).

Indicativo + congiuntivo.

A: presente indicativo - P: imperfetto congiuntivo (DD: 3):

Eh, comare Mena, se non dovessi far altro, al mio paese ce n'è delle ragazze come dico io (cap. II, p. 36).

E se non fossi *Cuor contento* che si cambiano le cose? (cap. XI, p. 218).

Se volessi anche tu ci hai la tua casa (cap. XV, p. 343).

A: imperfetto indicativo - P: trapassato congiuntivo (DD: 1; DI: 1; DIL:

⁶⁰ Con A e P sono indicate rispettivamente apodosi e protasi.

1) nel discorso diretto:

Se non fosse stato per don Michele, dei Malavoglia quella notte non restava nemmeno la semenza (cap. X, p. 183).

Condizionale + indicativo.

A: passato condizionale - P: imperfetto indicativo (DD: 2; DN: 3; DI: 3; DIL: 3).

Interessante il seguente esempio nel quale si aspetterebbe il doppio indicativo:

Guardate che giornata sarebbe venuta adesso per mia figlia Barbara, se non stavo all'erta! (cap. XIV, p. 307).

È da rilevare un caso in cui nel discorso del narratore sul costrutto con doppio imperfetto indicativo si innesta quello con il condizionale passato:

Se potevano metter su anche la barca, non avevano più nulla a desiderare, e padron Ntoni avrebbe chiuso gli occhi contento (cap. XII, p. 245).

Sono presenti naturalmente esempi di costrutto standard (55) che «sempur non frequentissimo, continua a dar segni di vitalità anche in situazioni tematiche e discorsive che, in una prospettiva di oltranza realistica, richiederebbero moduli meno complessi»⁶¹.

Nel discorso diretto si ha un esempio di periodo ipotetico dell'irrealtà, nel quale il costrutto normativo contrasta con elementi tipici del parlato quali la sovrabbondanza pronominale e l'uso colloquiale di *pigliare*:

Se fossi grande io me lo piglierei, se me lo dessero (cap. II, p. 30).

L'alternanza tra indicativo e congiuntivo riguarda anche le proposizioni interrogative indirette che nel romanzo risultano costruite per la maggior parte con l'indicativo (52) piuttosto che con il costrutto standard (22).

Si veda un esempio di interrogativa indiretta con l'indicativo nel discorso diretto:

⁶¹ E. TESTA, *Lo stile semplice...*, p. 129.

Quando verrà qui un altro brigadiere in vece mia, vorrà sapere che cosa va a fare vostro fratello con Cinghialenta (cap. XIII, p. 275).

Ecco un caso di costrutto standard nel discorso diretto:

Me lo domandava spesso, quando eravamo soli, rispose la Nunziata.
- Voleva sapere dove fosse (cap. XV, p. 333).

2.9. Costrutti impersonali

I costrutti che nel parlato sono largamente usati per la resa dell'impersonale sono diversi. Nel romanzo in particolare sono introdotti dal pronome indefinito *uno* e dal costrutto *dice che*⁶². Per quanto riguarda *uno* (17) il suo uso nella costruzione impersonale era già stato contemplato da Fornaciari che lo reputava «non raro negli scrittori» e «frequentissimo nel parlar familiare»⁶³. Ecco alcuni esempi nel discorso diretto:

Che bella cosa, aggiunse Mosca, quando *uno* è ricco come il figlio di padron Cipolla (cap. VIII, p. 124).

Una che mariti la figlia con gente di mare, diceva la Zuppidda, un giorno o l'altro se la vede tornare a casa vedova (cap. X, p. 183).

Per il costrutto impersonale «l'uso popolare, fin da epoca antica, presenta il semplice *dice*»⁶⁴; nel romanzo si contano cinque occorrenze nel discorso diretto. In tre casi viene utilizzato dai parlanti che ripetono in maniera confusa dei fatti che non hanno ben chiari:

Ora *dice che* metteranno il dazio sulla pece (cap. VII, p. 100).

Dice che vogliono ammazzarli tutti, Gesummaria! (cap. VII, p. 114).

Hanno visto mezzo mondo, *dice*, che Trezza ed Acì Castello messe insieme, sono nulla in paragone (cap. XI, p. 215).

2.10. Stile nominale

In questa categoria possono inserirsi le «sequenze con struttura a nodo centrale nominale» che caratterizzano «un tipo di organizzazione sintattica più elementare, normalmente presente in parlanti con basso grado di istru-

⁶² Per i costrutti impersonali nel parlato cfr. E. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio...*, p. 168.

⁶³ R. FORNACIARI, *Sintassi italiana...*, p. 94.

⁶⁴ L. SERIANNI, *Grammatica italiana...*, p. 255.

zione e, occasionalmente, in parlanti con medio grado di istruzione, in condizioni psicologiche che inducono alla regressione ad un sistema linguistico di apprendimento primario. Alla fine dell'Ottocento una serie di fattori hanno determinato la comparsa di queste strutture che possono trovare una prima motivazione nella «trasformazione del periodo in epoca postmanzoniana, da una organizzazione che prediligeva l'ipotassi ad una che prediligeva la paratassi».⁶⁵

Esempi di tali strutture, che hanno un rapporto stretto con l'emotività, compaiono numerosi, con 107 occorrenze nei *Malavoglia*. I casi più comuni sono quelli con «ellissi della copula»⁶⁶, nei quali l'aggettivo ha funzione predicativa e la frase così strutturata concentra l'attenzione sul punto speciale d'interesse.

Nel discorso diretto si ritrova un esempio che presenta questa tipologia nominale. Piedipapera affannato introduce una frase con struttura brachilogica senza ulteriori spiegazioni, perché si rivolge a interlocutori già a conoscenza dei fatti, secondo le modalità tipiche dello stile nominale che implica un forte legame con il contesto:

Un affar d'oro! vociava Piedipapera (cap. II, p. 18).

Dello stesso tipo è quest'esempio, in cui il vicinato condensa in una frase la principale perdita, prevalentemente economica, dovuta alla disgrazia che si è abbattuta sulla casa dei Malavoglia con il naufragio della *Providenza*. La frase presenta un primo costrutto nominale esclamativo con *che* relativo indeclinato, mentre la seconda parte è collegata da una *e* pragmatica con valore aggiuntivo, e l'ultima frase nominale contiene il centro d'interesse del discorso:

Che disgrazia! Dicevano sulla via. E la barca era carica! *Più di quarant'onze di lupini!* (cap. III, p. 47).

Si può avere anche una «progressione enumerativa»⁶⁷ che serve a caratterizzare un personaggio in maniera negativa:

Padron Cipolla, un altro sciocco, un pallone di vento colui! (cap. II, p. 33).

⁶⁵ R. SORNICOLA, *Sul parlato...*, pp. 102 e sgg.

⁶⁶ Ivi, p. 103.

⁶⁷ R. SORNICOLA, *Sul parlato...*, p. 110.

Vi sono inoltre le «apposizioni descrittivo-caratterizzanti»⁶⁸:

Tu sei una vera Malavoglia, *la mia ragazza!* (cap. VII, p. 104).

L'apposizione può svelare a volte l'indiretto libero e i pensieri del personaggio:

Mena, mentre imbozzimava l'ordito, aveva il cuore nero anch'essa, pensando a compare Alfio, il quale se ne andava alla Bicocca, e avrebbe venduto il suo asino, *povera bestia!* (cap. VII, p. 101).

«La costruzione a periodi brevi, di corto respiro»⁶⁹ si concretizza anche nelle esclamazioni, come in quest'esempio che mostra con immediatezza l'emotività dello zio Crocifisso rimasto senza parole a causa del comportamento della nipote:

Che gente, eh! (cap. X, p. 206).

In quest'altro caso il costrutto diventa un espediente per cambiare discorso e attirare l'attenzione su un altro argomento:

Guardavano nell'orto, per mutar discorso. - *Un bel pezzo di terra!* diceva compare Mangiacarrubbe (cap. IV, p. 57).

Si trova rappresentato infine il tipo informativo che rientra nello «stile telegrafico»⁷⁰. Nell'esempio seguente mastro Croce Callà si riallaccia a quanto detto prima:

Infine mandarono a dire che non venivano perché avevano da fare; e il dazio, se volevano, avrebbero potuto metterlo senza di loro.
Il discorso di mia figlia Betta tale e quale! (cap. VII, pp. 119-120).

2.11. Testualità

Per comodità descrittiva questa sezione è stata organizzata secondo

⁶⁸ Ivi, p. 118.

⁶⁹ G. HERCZEG, *Appunti per la struttura del periodo nell'epoca romantica*, in *Saggi linguistici e stilistici*, cit. in G. ANTONELLI, *Tipologia linguistica del genere epistolare...*, p. 190.

⁷⁰ G. ANTONELLI, *Tipologia linguistica del genere epistolare...*, p. 192.

una micro- e una macrotestualità, comprendendo nella prima categoria i segnali discorsivi e nella seconda tutti quei fenomeni che riguardano frammentarietà e implicitezza tipici del parlato come mutamenti di progetto di argomento e le ripetizioni.

I segnali discorsivi hanno due principali funzioni, quella testuale e quella fatica. Com'è noto i connettivi stabiliscono delle relazioni tra le varie parti del testo⁷¹; simile ruolo appare particolarmente spiccato nel romanzo verghiano per *così*, *insomma*, *ma*, *poi* e *orbè*. Di questi connettivi daremo gli esempi più rappresentativi.

2.11.1. Connettivi testuali

Ma (51).

Lo si ritrova in apertura di enunciato, quando si vuole sollecitare una risposta nell'ascoltatore:

Ma infine cos'ha detto di fare? (cap. VI, p. 91).

Ma non lo sa compare Mosca che vogliono darle Brasi Cipolla? (cap. VIII, p. 132).

o per controbattere le affermazioni dell'interlocutore in un dialogo, come nel caso dell'alterco tra 'Ntoni e padron 'Ntoni:

Ma tu non ne hai denari, né io ne ho! (cap. XIII, p. 270).

Lo stesso ruolo pragmatico compare nell'indiretto libero per commentare il comportamento di un personaggio:

E gli diceva pure: - Bella *Providenza*, eh! padron 'Ntoni! *Ma* lo speciale è protestante ed ebreo, ognuno lo sapeva (cap. III, p. 45).

Poi (53).

Ha la funzione di aggiungere un nuovo argomento, spesso preceduto da una *e* pragmatica.

E poi, se non è vero, perché vi fate rossa? (cap. V, p. 63).

Si che ci verrò. *E poi* per andare alla *sciara* questa è la strada più corta (cap. VII, p. 97).

Con padron 'Ntoni *poi*, che è tanto vecchio, ci si perde quel che gli si dà (cap. VI, p. 77).

Così (33), *insomma* (2) e *orbè* (3).

I suddetti connettivi hanno notoriamente un valore conclusivo che è più percepibile nell'uso di *così*, come dimostra l'esempio che segue:

E Piedipapera seguìto: - Lo zio Crocifisso allora corse trafelato dal notaio, che aveva il fiato ai denti. *Così* se la piglia la Vespa (cap. XII, p. 254).

Di *insomma* compaiono soltanto due occorrenze nel discorso diretto: la prima serve a rendere la frettolosa conclusione del personaggio spazientito e la seconda ha una funzione riassuntiva:

Insomma sbrigatevela voi! Esclamò allora padron Cipolla indispettito, io me ne lavo le mani [cap. II, p. 34].

- Una battaglia.

- Chi l'ha persa?

- Io, voi, tutti *insomma* (cap. IX, p. 150).

Orbè rappresenta nel testo una forma di connettivo che oggi suona arcaica, ma all'epoca del Verga era sicuramente più usuale:

Orbè, se la gnà Maruzza ci mette la mano, ogni cosa si sarebbe aggiustata (cap. VI, p. 92).

Orbè, compare 'Ntoni, "I pesci del mare son destinati a chi se l'ha da mangiare"; mettiamoci il cuore in pace voi ed io, e non ci pensiamo più (cap. IX, p. 167).

Orbè! Conchiuse Cinghialenta, se non volete rischiar la pelle, dovevate restare a casa a dormire (cap. XIV, p. 303).

2.11.2. Demarcativi

In questa categoria sono inseriti quegli elementi che «segnalano l'inizio (presa di turno), la prosecuzione e la fine (conclusione/cessione del turno)»⁷². Nei *Malavoglia* i segnali che svolgono queste funzioni sono *dunque*, *ecco* e *ora*, dei quali sono segnalati qui i casi più indicativi.

Dunque (3).

Spesso questa congiunzione indica l'inizio del turno, come nel se-

⁷¹ Ivi, p. 247.

⁷² M. BERRETTA, *Il parlato italiano...*, p. 247.

guente dialogo tra lo zio Crocifisso, Piedipapera e padron 'Ntoni, in cui quest'ultimo si frappa alle voci degli altri due che discutono di don Michele:

Dunque cosa pretendete per la casa? (cap. XIII, p. 287).

Ecco (19 occ.).

Viene impiegato in apertura di battuta:

Ecco don Silvestro che fa l'uovo (cap. II, p. 22).

Lo si ritrova anche come segnale che stabilisce la continuità:

Brava, soggiunse Baco da seta. *Ecco*, se non c'è lui io non so cosa dire (cap. VII, p. 117).

Inoltre fa da clausola del discorso del personaggio:

C'è che sono un povero diavolo! *ecco* cosa c'è! (cap. XI, p. 219).

Ora (91).

Anche questo segnale assume un ruolo diverso in base alla sua posizione. Nel primo caso qui citato si pone in apertura di una frase pronunciata da padron 'Ntoni che rompe il silenzio creatosi nella casa del nespolo:

Ora, disse padron 'Ntoni siamo rovinati (cap. IV, p. 59).

Altrove il connettivo segnala la continuità del discorso:

Fin l'acqua che si beve ci faranno pagare. *Ora* dice che metteranno il dazio sulla pece (cap. VII, p. 100).

Ecco infine un esempio di *ora* con funzione conclusiva:

L'avete visto l'usciera che è venuto pei Malavoglia? andava dicendo comare Venera, - *Ora* stanno freschi! (cap. VI, p. 88).

2.11.3. *Fatismi*

Com'è noto, la funzione dei segnali fatici è quella di «gestire il contatto, la relazione sociale con l'interlocutore»⁷³. Tali indicatori vengono usati larga-

⁷³ Ivi, p. 248.

mente nei *Malavoglia* e sono di vario tipo, con effetti di mimesi della vivacità espressiva del parlato. Gli indicatori fatici impiegati nel romanzo rientrano in due categorie: quelli che piegano la forma verbale a interiezione e le interiezioni vere e proprie, di cui ci occuperemo più avanti.

Per le forme verbali abbiamo un caso nel quale 'Ntoni con il verbo *guardare* rafforza la promessa fatta alla madre:

No! no! non partirò se non volete voi! *Guardate!* Non mi dite così, non mi dite! (cap. XI, p. 224).

Con il verbo *sentire* il parlante richiama in genere l'attenzione su quanto sta dicendo. Tre le occorrenze presenti nel romanzo:

Senti, le disse, ho pensato di darti il debito dei Malavoglia, in cambio della chiusa che sono quarant'onze (cap. V, p. 66).

Senti! gli disse il nonno rizzandosi su a stento pei dolori che gli mangiavano la schiena. - Va a dormire che è meglio (cap. VII, p. 122).

- *Senti*, disse infine, tu te ne andrai se vuoi andartene, ma non mi troverai più (cap. XI, p. 223).

Il verbo *vedere* (12) assume valore esplicativo là dove il parlante cerca di convincere l'ascoltatore di qualcosa. Gli esempi più rappresentativi sono i seguenti:

Vedi quel che vuol dire bazzicare dove ci son ragazze da marito! (cap. VII, p. 121).

Non me lo merito, *vedete!* (cap. XIII, p. 274).

In altri contesti lo si trova impiegato come intercalare:

Adesso, *vedi*, mi tocca d'aver paura (cap. XIII, p. 259).

Ma io, *vedete*, dovessi pagare il dazio due volte, e il contrabbando, don Michele non lo voglio più, no e poi no! (cap. XIII, p. 265).

2.11.4. *Particelle modali*

Questi segnali «colorano espressivamente i singoli enunciati, ad esempio enfatizzandoli»⁷⁴. Nel romanzo sono usati con tale funzione: *addirittura*, *almeno*, *davvero*, *già*, *mica*, *magari* dei quali forniamo gli esempi più indi-

⁷⁴ *Ibidem*.

cativi.

Addirittura (3) enfatizza certe affermazioni come in quest'esempio, nel quale gli abitanti di Trezza commentano le doti di mastro Turi:

Guardate come l'ha ridotta, che prima sembrava una scarpaccia vecchia *addirittura!* (cap. VII, p. 98).

Almeno (27) viene impiegato per esprimere un'eventualità:

Almeno l'accendessero, i loro lumi! (cap. II, p. 32).

Davvero (9) rafforza determinate affermazioni del personaggio sottolineandone la veridicità:

Quando ci avrò messi da parte un po' di soldi comprerò un mulo, e potrò tirarmi su a fare il carrettiere *davvero* (cap. V, p. 69).

Già (29) «si adopera anche come avverbio olofrastico positivo»⁷⁵, quando si riferisce a quanto è stato detto precedentemente.

Si veda l'esempio dei *Malavoglia*:

Già lui non ci ha colpa, è fatto così (cap. I, p. 12).

Nell'esempio seguente il personaggio si avvale anche della ripetizione:

Allo zio Crocifisso gli finiva sempre così, che gli facevano chinare il capo per forza, come Peppinino, perché aveva il maledetto vizio di non saper dir di no. - *Già!* voi non sapete dir di no, quando vi conviene (cap. I, p. 15).

Vi sono dei casi in cui *già* indica un'intuizione rivolta al futuro:

Allora mandateli via e chiamatene degli altri; *già* non saranno loro che vi faranno restare sindaco (cap. VII, p. 116).

⁷⁵ L. Seriani, *Grammatica italiana...*, p. 498. L'esempio indicato da Seriani è tratto dai *Promessi Sposi*: «- Cos'è poi finalmente? Era ben un'altra cosa quelle galanterie che t'hanno fatte [...] *Già*, è vero: se non c'è altro di male» (Manzoni, *I Promessi Sposi*, XVII, 59).

Magari è un hapax nel romanzo e serve a esprimere le speranze future di Piedipapera:

- Gli rendereste un famoso servizio e ve lo fareste amico per davvero!
- *Magari!* Sospirò Piedipapera (cap. VIII, p. 130).

Mica (2) viene usato per rafforzare la negazione e rappresenta nel romanzo la notevole assimilazione da parte dell'autore di un tratto non siciliano:

- Io non posso *mica* chiuderle l'uscio sul muso (cap. VIII, p. 133).
- Io non ho *mica* sonno io! (cap. XIV, p. 292).

2.11.5. Ripetizioni

Questo fenomeno, largamente usato nel parlato, «mira alla sovra-esplorazione»⁷⁶ e nel romanzo presenta diverse tipologie. Si ricordi innanzitutto la concatenazione dei capitoli l'uno all'altro tramite l'anadiplosi⁷⁷, cioè la ripetizione tematica o la ripresa vera e propria di un termine. Tra i capitoli I e II e tra II e III vi è una connessione tematica che riguarda rispettivamente il negozio dei lupini e il «mare amaro»; tra il III e il IV si instaura una continuità discorsiva, in quanto la conclusione del primo con le parole degli abitanti di Trezza si prolunga nell'*incipit* del successivo con le parole del narratore che finisce di commentare la grave perdita economica per i Malavoglia:

- Che disgrazia! Dicevano sulla via. E la barca era carica! Più di quarant'onze di lupini! (cap. III, p. 47).
- Il peggio era che i lupini li avevano presi a credenza (cap. IV, p. 48).

Tra il IV e il V la concatenazione non è immediata perché il tema ripreso, il matrimonio di Mena, non è collocato proprio alla fine del quarto ma poco prima. Tra il V e il VI vengono impiegate parole simili:

- Ntoni arrivò* col berretto sull'orecchio, e la camicia colle stelle (cap. V, p. 74).
- Ntoni era arrivato* in giorno di festa, e andava di porta in porta (cap. VI, p. 75).

⁷⁶ G. BERRUTO, *Per una caratterizzazione del parlato...*, p. 133.

⁷⁷ B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 1998, p. 191 e sgg.

Tra VI e VII c'è una relazione di causa ed effetto, in quanto, in seguito all'accordo sulla dilazione per il pagamento del debito, si prospetta per la famiglia un cattivo Natale; tra VII e VIII l'argomento è il servizio di leva svolto da Luca nelle parole prima del fratello maggiore e poi in quelle del coro:

- Mio fratello Luca sta meglio di me a fare il soldato! Brontolò Ntoni nell'andarsene (cap. VII, p. 122).

Luca, poveretto, non ci stava nè meglio nè peggio; faceva il suo dovere laggiù (cap. VIII, p. 123).

Tra VIII e IX la tematica di collegamento è il piano architettato alle spalle dei Malavoglia dallo zio Crocifisso e da Piedipapera che si colloca poco prima della fine del capitolo VIII; tra IX, X, XI, XII e XIII il tema conclusivo e in apertura riguarda 'Ntoni e la sua progressiva deviazione; tra XIII e XIV si ha una ripetizione degli stessi termini che si riferiscono all'intenzione del primogenito dei Malavoglia di picchiare don Michele:

Gli prometteva che voleva *dargli il resto* quando l'incontrava (cap. XIII, p. 291).

Quando Ntoni Malavoglia incontrò don Michele per *dargli il resto* fu un brutto affare (cap. XIV, p. 291).

L'ultima connessione è data, tra XIV e XV, dalla fuga di Lia e le congetture sul suo destino:

Lia uscì nel cortile e poscia nella strada, e se ne andò davvero, e nessuno la vide più (cap. XIV, p. 316).

La gente diceva che la Lia era andata a stare con Don Michele (cap. XV, p. 317).

Il meccanismo della ripetizione è uno strumento usato da Verga con grande precisione e con effetti di sapiente mescolanza delle voci e dei livelli diegetici⁷⁸. In questa sede basta analizzare alcuni esempi rappresentativi della casistica della ridondanza, che si estende copiosamente in tutto il romanzo.

La prima tipologia riguarda la ripetizione all'interno di una stessa categoria diegetico-discorsiva che ha diverse funzioni. Nel discorso diretto vi

sono degli esempi di reduplicazione che hanno l'intento di intensificare il discorso, come nel seguente esempio nel quale la Longa con l'iterazione del verbo rammenta al figlio le raccomandazioni fattegli:

Addio! *ricordati! ricordati!* (cap. I, p. 11).

Con la ripetizione Mena cerca di convincere Alfio e forse ancor più sé stessa che ciò che si dice circa il suo probabile fidanzamento con Brasi non sia vero:

Non è vero, non è vero (cap. V, p. 63).

Quando la reduplicazione viene impiegata nel discorso del narratore, l'intento è di creare attesa rallentando il corso degli eventi. Nell'esempio seguente al raggiungimento di questo risultato contribuisce anche l'abbondanza delle pause: dopo la morte di Bastianazzo nulla può cambiare gli eventi, quindi padron 'Ntoni non può far altro che esprimere con delle occhiate il compianto per la nuora:

Padron 'Ntoni, piegato in due, più vecchio di cent'anni, *la guardava, e la guardava* (cap. IV, p. 55).

La ripetizione nel parlato ha un importante ruolo di ripresa, come nel seguente esempio in cui padron 'Ntoni la usa come segnale di prosecuzione del discorso:

Già lui non ci ha colpa, *è fatto così; è fatto* come i merluzzi che abbocherebbero un chiodo arrugginito (cap. I, p. 12).

È largamente impiegata nei dialoghi con botta e risposta:

- Lo dite a me che ci ho a limite *la vigna* [...]
- Li chiamate *vigna* quei quattro *fichidindia?* [...]
- In mezzo ai *fichidindia* ci sono le viti (cap. I, p. 19).
- *Don Giammaria* dice che fate peccato mortale a sparlare del prossimo!
- *Don Giammaria* dovrebbe piuttosto far la predica a sua sorella donna Rosolina (cap. II, p. 27).

Altre volte mima un altro meccanismo tipico dell'oralità per il quale, nel discorso, un termine può richiamare alla mente un altro argomento, un proverbio o una frase sentenziosa:

⁷⁸ Cfr. W. HEMPEL, *Giovanni Verga Roman I Malavoglia und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, Köln, 1959.

Oramai deve compire diciotto anni a Pasqua, lo so perché è nata l'anno del terremoto, come *mia figlia Barbara*. Chi vuol pigliarsi *mia figlia Barbara*, prima deve piacere a me [cap. II, p. 28].

Bel pezzo la Mangiacarrubbe, seguitava, una sfacciata che si è fatto passare tutto il paese sotto la *finestra* «A donna alla *finestra* non far festa» (cap. II, p. 26).

L'interruzione della fonazione può rendere necessario che venga ripetuto l'enunciato ai fini della comprensione, come nel caso seguente in cui la frattura mima l'improvviso spostamento dell'attenzione sulla Santuzza che passa e il conseguente richiamo di Piedipapera al proprio discorso:

Le calze della Santuzza, osservava Piedipapera, mentre ella camminava sulla punta delle scarpette, come una gattina - *le calze della Santuzza*, acqua o vento, non le ha viste altri che Massaro Filippo (cap. III, p. 42).

In questo interessante esempio la ripetizione permette un passaggio repentino dal dialogo tra Alfio e la Vespa a quello tra quest'ultima e lo zio Crocifisso:

Alfio, tutto infuriato, corse a lagnarsi colla Vespa che gli dava a bere di tali *bugie*, per farlo litigare colla gente.

- A me l'ha detto lo zio Crocifisso; rispose la Vespa. Io non ne dico *bugie!* - *Bugie! Bugie!* Borbottò lo zio Crocifisso. Io non voglio dannarmi l'anima per coloro! (cap. V, p. 64).

Sempre dello stesso tipo è quest'altro salto da un dialogo all'altro:

- Questa è storia che va a finire coll'*uscire!* andava dicendo lo zio Crocifisso con don Silvestro e con don Giammaria il vicario.

- D'*uscire* non ci sarà bisogno, zio Crocifisso, gli rispose padron 'Ntoni quando venne a sapere quello che andava dicendo Campana di legno (cap. VI, p. 83).

La ridondanza a volte serve per rimarcare il significato di un termine, per esplicitarlo meglio oppure, come mostra il terzo esempio tra quelli che seguono, in cui padron 'Ntoni ripete la parola *ricchi*, quasi per cercare di comprenderne il significato:

Già un *soldo*, che è un *soldo*, non lo spende all'osteria (cap. V, p. 68).

È andato a fondo in un momento, e non l'abbiamo visto più, in mezzo al *fumo*, un *fumo* come se ci fossero state venti fornaci di mattone, lo sapete?

(cap. IX, p. 149).

Ricch! diceva, *ricch!* e che faremo quando saremo *ricch!* (cap. XI, p. 220).

La difficoltà del personaggio trova una rappresentazione credibile nella ripetizione a chiasmo:

- Brava! e i *denari di dove si prendono?*

- *Di dove si prendono?* Fateli pagare a chi ne ha (cap. VII, p. 116).

Nell'esempio che segue l'iterazione rende evasiva la risposta data dallo zio Crocifisso a padron 'Ntoni:

Ne parleremo, ne parleremo quando saremo dal notaio (cap. XIII, p. 287).

In questo dialogo tra nonno e nipote la ripresa del medesimo verbo traduce l'irritazione e lo stupore di padron 'Ntoni:

Ed io *me la piglio!* Disse allora 'Ntoni.

Te la pigli? esclamò il nonno (cap. VII, p. 122).

La ripetizione conferisce perentorietà a un ordine in momenti di grande tensione, come nelle manovre di emergenza della tempesta:

Taglia! taglia subito! (cap. X, p. 176).

Notevole un esempio di ridondanza pronominale, mirante a rendere la concitazione di 'Ntoni desideroso di affermare la propria individualità e il desiderio di distinguersi dalla piccola comunità:

Io non sono una passera. *Io* non sono una bestia come loro! *Io* non voglio vivere come un cane alla catena, come l'asino di compare Alfio, o come un mulo da bindolo, sempre a girare la ruota; *io* non voglio morir di fame in un cantuccio, o finire in bocca ai pescicani (cap. XI, p. 222).

Sono da segnalare ora quei casi nei quali la ripetizione serve da collante tra tipologie diegetico-discorsive diverse, realizzando una compenetrazione tra i livelli di scrittura. Nell'esempio seguente, il passaggio segnato dalla ripetizione è tra discorso diretto e discorso del narratore che appartiene al coro della comunità di Trezza e si comporta da testimone oculare:

- Ora mettetevi il cuore in pace, che per cinque anni bisogna fare come se vo-

stro figlio fosse morto, e non *pensarci* più.
Ma pure *ci pensavano* sempre nella casa del nespolo (cap. I, p. 11).

Ancora un esempio di grande effetto poetico che, rivelandosi come un'incursione vera e propria dell'autore, anticipa gli eventi attraverso il meccanismo della prolessi:

Se Dio gli dà giorni lunghi, la tira su un'altra volta la casa del nespolo. Ma *Dio non gliene diede giorni lunghi*, appunto perché era fatto di quella pasta (cap. VII, p. 96).

È interessante ancora quest'altro esempio nel quale, con il passaggio da discorso diretto a indiretto libero, il lettore conosce i veri pensieri di 'Ntoni che non risponde direttamente al nonno:

Ora sei grande, e devi dirla anche tu la tua parola, perché devi avere più giudizio di me, che son vecchio. *Cosa vuoi fare?*
Nulla *voleva fare*, lui! Che gliene importava della barca e della casa? (cap. XII, p. 251).

All'opposto, in un altro caso, dal discorso del narratore si passa a quello diretto degli abitanti di Trezza:

Nella notte si udirono delle fucilate verso il Rotolo, e lungo tutta la spiaggia, che pareva la caccia alle *quaglie*.
Altro che *quaglie!* mormoravano i pescatori rizzandosi sul letto ad ascoltare (cap. VIII, p. 130).

Un tipo particolare di ridondanza è la frase foderata, cioè la ripetizione della parte iniziale di una frase alla fine della stessa⁷⁹.

In un primo esempio la ripetizione serve a rimarcare il pericolo imminente:

Va a finire brutta, *va a finire*, con questi italiani (cap. IV, p. 54).

In quest'altro caso con la ridondanza pronominale la Vespa mira a sottolineare la sua condizione ben distinta da quella dello zio Crocifisso:

⁷⁹ E. BRUNI, *L'italiano letterario...*, p. 161.

Voi ci avete tempo, *voi* (cap. V, p. 64).

Nella frase di Campana di legno si può cogliere l'ironia rivolta a Piedipapera:

Bel *riguardo* che mi avete! Così mi fate perdere la chiusa, col *riguardo!* (cap. VIII, p. 134).

In quest'esempio la frase foderata ha lo scopo preciso di conferire all'imperativo un valore altamente affettivo:

Orsù, che c'è di nuovo? *dillo* a tuo nonno, *dillo!* (cap. XI, p. 219).

2.11.6. Geminazione dell'aggettivo

L'aggettivo «può essere oggetto di una reduplicazione intensiva»⁸⁰. Questa tecnica, che ha un effetto cinematografico nella descrizione delle atmosfere del racconto, viene applicata con assiduità ad alcuni aggettivi che assumono un valore superlativo: *adagio* (16), *cheto* (5), *lesto* (7), *mogio* (7), *quatto* (6). Ecco gli esempi più rappresentativi.

Adagio viene usato a volte con valore avverbiale nella descrizione sonora di elementi naturali come il mare e il vento. Negli esempi seguenti, l'effetto acustico è favorito dalla presenza dei due verbi con suono onomatopeico e dalla virgola:

Il mare russava in fondo alla stradicciuola, *adagio adagio* (cap. II, p. 37).
Il nespolo intanto stormiva ancora, *adagio adagio* (cap. IX, p. 160).

Altre volte l'aggettivo con valore avverbiale serve a evocare l'ondeggiare del mare:

La paranza mareggiava *adagio adagio* fra il largo cerchio dei sugheri (cap. VI, p. 80).

Mena come si sa è una ragazza dal carattere dolce e remissivo, ma al contempo mostra una grande forza nel sostegno della famiglia. Tutti i suoi sfoghi emotivi avvengono nell'ombra affinché nessuno possa accorgersene, ecco perché il suo pianto è *cheto*:

⁸⁰ L. SERIANNI, *Grammatica italiana...*, p. 216.

La poveretta piangeva *cheta cheta*, colla mano sugli occhi (cap. VIII, p. 140).

L'affaccendarsi delle donne viene definito dalla duplicazione di *lesto*, volto a caratterizzare il comportamento delle brave massaie educate al governo della casa:

Maruzza udendo suonare un'ora di notte era rientrata in casa *lesta lesta*, per stendere la tovaglia sul deschetto (cap. II, p. 35).

La prostrazione interiore è ben esemplificata dall'iterazione di *mogio*:

Come li vide comparire a quel modo, *mogi mogi* e con le scarpe in mano, non ebbe animo di aprir bocca (cap. I, p. 10).

Con *quatte*, grazie ai suoi suoni scuri, si definiscono tutte le situazioni losche del romanzo in atmosfere cupe e inquietanti, non a caso su sei occorrenze quattro si collocano al capitolo XIV dove si svolge l'affare del contrabbando:

Bordeggiavano *quatte quatte* le barche che facevano finta di pescar merluzzi a mezzanotte (cap. XIV, p. 291).

L'uso di queste reduplicazioni richiama da vicino l'impiego delle didascalie nel teatro, ne abbiamo un esempio al capitolo XIV dove nella stessa pagina (298) si collocano tre reduplicazioni:

Vanni Pizzuto *adagio adagio* chiuse l'uscio [...].
Gli altri se ne andarono *mogi mogi* [...].
In quel momento passavano *quatti quatti* [...].

2.11.7. Mutamenti di progetto e cambiamenti di argomento

Di questi due fenomeni riguardanti «la pianificazione a breve raggio»⁸¹ Verga fa un uso parco, ma molto efficace nella mimesi dell'oralità. Del cambiamento di progetto s'è già detto a proposito dello stile nominale e della concordanza a senso, che mimano appunto le incertezze della progettazione.

Un tipico esempio di cambio di progetto è dato dal caso in cui il verbo

concorda nel numero con un soggetto al quale però se ne aggiunge un altro. Si veda uno dei contesti più rappresentativi:

Mandami via quando *non ci sarà* in casa *la Mena e Alessi* (cap. XV, p. 326).

Con il cambiamento di argomento si realizza il continuo mutamento tematico tipico del parlato, il più delle volte introdotto da una *e* pragmatica. Qui di seguito si riporta un esempio, in cui il salto da un argomento all'altro traduce la spontaneità dell'evento che si svolge in quell'istante. Nel suo discorso Barabba passa da una critica rivolta allo zio Cola a una constatazione sulla pesca abbondante:

Ora gli dirà che il pesce l'ha preso lui, per l'abilità sua, con tutto il mare fresco. / Guarda come affondano le reti, i sugheri non si vedono più (cap. VI, p. 81).

Un esempio dello stesso tipo, che ha la forza dell'evento che si rinnova sotto gli occhi del lettore, è il seguente, in cui parla la Longa e il cambiamento di argomento si realizza grazie a una *e* pragmatica:

Ora bevete un bicchier di vino che è di quello buono - aggiunse la Longa, / e questi ceci qui li ha abbrustoliti mia figlia (cap. VIII, p. 136).

Il cambiamento può riguardare anche il salto da un argomento all'altro all'interno di una conversazione a più voci, di cui l'esempio più lungo e articolato si trova al capitolo II (pp. 24-30) quando le comari chiacchierano affacciate sull'uscio di casa. Un esempio più breve di concatenamento è il seguente, nel quale i protagonisti della discussione sono Piedipapera, padron 'Ntoni e padron Cipolla, ognuno dei quali parla a ripresa nel discorso senza ascoltare l'altro, sovrapponendo ragione a ragione:

Invece compare Tino, seduto come un presidente, sugli scalini della chiesa, sputava sentenze: - Sentite a me; prima della rivoluzione era tutt'altra cosa. Adesso i pesci sono maliziati, ve lo dico io!

- No; le acciughe sentono il grecale ventiquattr'ore prima di arrivare, riprendeva padron Ntoni; è sempre stato così; l'acciuga è un pesce che ha più giudizio del tonno: Ora di là del Capo dei Mulini, li scopano dal mare tutti in una volta, colle reti fitte.

- Ve lo dico io cos'è! ripigliò compare Fortunato. Sono quei maledetti vapori che vanno e vengono, e battono l'acqua colle loro ruote. Cosa volete, i pesci si spaventano e non si fanno più vedere. Ecco cos'è (cap. II, p. 33).

⁸¹ R. SORNICOLA, *Sul parlato...*, p. 50.

È di grande efficacia anche un esempio di parlato messo in bocca allo zio Santoro il quale si rivolge a don Michele, ma lo fa a mezza voce per far sì che altri non possano udire. La tecnica che utilizza l'autore è quella dell'accostamento tra le parole dette al brigadiere e la litania del rosario. La sequenza si conclude con i puntini di sospensione che amplificano l'effetto delle ultime parole del personaggio⁸²:

Andateci, che vi aspetta nell'orto dietro la tettoia - Santa Maria, ora pro nobis! Signore Iddio perdonatemi!... (cap. XIII, p. 288).

Tuttavia l'esempio di cambiamento di argomento più significativo è il discorso che si risolve in un lungo monologo con il quale Piedipapera si rivolge alla moglie. Con un effetto fortemente realistico all'interno del racconto si inseriscono le disposizioni date dal marito alla moglie: *chiudi la finestra e non ci mettere il saliscendi all'uscio*.

La Zuppidda farebbe meglio a grattarsi la sua testa, perché ci è da grattare! Con quella porcheria di tirarsi in casa 'Ntoni di padron 'Ntoni, mentre il vecchio e tutti fanno il diavolo, e non ne vogliono sapere. / Chiudi la finestra. / Oggi sono stato mezz'ora a godermi la commedia che facevano 'Ntoni con la Barbara, che mi dolgono ancora le reni dallo stare chinato dietro il muro, per sentire quello che dicevano. 'Ntoni era scappato dalla *Providenza*, col pretesto di andare a pigliare la fiocina grande pei cefali; e le diceva: - Se il nonno non vuole, come faremo? - Faremo che scapperemo insieme, e poi quando la cosa è fatta dovranno pensarci loro a maritarci, e saranno costretti a dir di sì per forza, rispondeva lei, / e sua madre era lì dietro ad ascoltare, ci giuocherei tutt'e due questi occhi! / Bella la parte che rappresenta quella strega! / Ora voglio far ridere tutto il paese. / Don Silvestro come gliela raccontai, disse che scommetteva di fare cascare la Barbara coi suoi piedi, come una pera matura. / Non ci mettere il saliscendi all'uscio, perché aspetto Rocco Spatu che deve venire a parlarmi (cap. VIII, pp. 125-126).

3. Conclusioni

Alla fine del nostro percorso analitico riteniamo che l'ipotesi di partenza circa l'opportunità di approfondire lo scandaglio della lingua dei *Malavoglia* rispetto ai sondaggi parziali della critica attuale possa ritenersi valida. In effetti essa è stata supportata da una serie di dati che non solo confermano il raggiungimento di risultati straordinari nello stile dei *Malavoglia*, ma soprat-

⁸² Quest'immagine verrà in seguito ripresa da De Roberto nella sua commedia *Il rosario*, che fa parte della raccolta *Processi verbali* del 1890.

tutto dimostrano come la simulazione del parlato risulti di sorprendente credibilità. La misura e l'equilibrio raggiunti da Verga, grazie a un'equilibrata dinamica tra innovazione e normatività, conferiscono ai *Malavoglia* una veste linguistica esemplare, che non ha confronti nella letteratura italiana contemporanea.

L'osservazione minuta del testo ha fatto emergere una serie di componenti che caratterizzano l'evoluzione linguistica e stilistica del Verga come ricerca consapevole di un autore che ha attinto al patrimonio toscano, seguendo tuttavia con determinazione le proprie scelte di poetica e di stile. Nella lingua dei *Malavoglia*, ovviamente, ha un ruolo primario la fonte dialettale, principalmente come mezzo di arricchimento semantico, ma è soprattutto la componente panitaliana che ha giocato un ruolo di primo piano. La raccolta dei fenomeni ci ha permesso di verificarne il rapporto stretto con l'italiano della tradizione e con quello postmanzoniano. I *Malavoglia* sono, tra l'altro, un importante documento ai fini della conoscenza dell'italiano parlato, che le grammatiche per lungo tempo hanno censurato. Anche sul piano stilistico la mimesi dell'oralità da parte di Verga risulta efficacissima, in quanto il parlato si inserisce in tutti i livelli diegetico-discorsivi, caratterizzando anche il narratore come un abitante di Trezza. Per la lingua dei *Malavoglia* non possiamo parlare di artificio, in quanto l'autore ha realizzato in pieno, in una compiuta integrazione di tecniche linguistiche e narrative, la sua aspirazione a un'opera che avesse l'aspetto di essersi «fatta da sé». Anche al confronto con le descrizioni più esaurienti dell'italiano parlato, in diacronia (D'Achille⁸³), e in sincronia (Sabatini⁸⁴, Berretta⁸⁵), l'autore dei *Malavoglia* si conferma sensibile ai mutamenti in atto nell'italiano postunitario.

Nello studio del livello morfosintattico affiora il profilo di un autore che opta decisamente per il parlato: basti pensare a *lui, lei, loro* soggetti, al *ne* rafforzativo, al *gli* dativale, ecc. Ma è soprattutto con la sintassi che Verga mostra di essere un sicuro conoscitore e fruitore dell'oralità, perché fenomeni come il *ci* attualizzante, il *che* polivalente, la dislocazione, la concordanza a senso, ecc., sono dosati nel testo con abilità, affinché il parlato appaia il più realistico possibile agli occhi del lettore. L'impressione che, infatti, scaturisce a una prima lettura del romanzo è quella di un'immersione progressiva e credibile nel mondo dei pescatori di Trezza, la cui mentalità non è di

⁸³ P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, Bonacci editore, Roma, 1990.

⁸⁴ F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio*...

⁸⁵ M. BERRETTA, *Il parlato italiano contemporaneo*...

semplice comprensione. L'autore ha scelto la combinazione più adatta degli strumenti espressivi più semplici e realistici per rendere tutti partecipi di quel mondo che altrimenti sarebbe rimasto estraneo e inerte per il lettore.

In definitiva ci si augura che il presente studio possa offrire lo spunto per ulteriori ricerche nella lingua verghiana, ancora in gran parte da scandagliare, e non solo per *I Malavoglia*.

DORA MARCHESE

PAESAGGIO E SCRITTURA NELLE *RUSTICANE*:
DI LÀ DEL MARE E I GALANTUOMINI

Nel «Fanfulla della Domenica» del 14 gennaio 1883, recensendo le *Rusticane*, Luigi Capuana informava i lettori del progetto del Verga di realizzare una nuova raccolta di novelle, la futura *Per le vie*, uscita nel luglio di quello stesso anno, avente per oggetto l'indagine sul proletariato urbano della «città più città d'Italia»:

Pare che colle *Novelle rusticane* lo scrittore voglia prendere congedo dalla sua Sicilia. Il suo occhio osservatore ha già tolto di mira la vita bassa delle città e un giorno o l'altro lo vedremo comparire con un volume di *Novelle milanesi* che faranno un bel riscontro a questi meravigliosi quadretti della vita siciliana: il processo artistico dell'*impersonalità* conterà senza dubbio un trionfo di più.¹

Cerniera ideale tra le due raccolte è *Di là del mare*, dodicesima ed ultima delle *Rusticane*, apparsa per la prima volta in volume nell'edizione Casanova del 1883, non prevista, come *Pane nero*, nel progetto originario della silloge.

A differenza degli altri racconti che danno voce «agli umili attori degli umili drammi»,² *Di là del mare* è d'ambientazione borghese. I protagonisti, infatti, appartengono ad una classe sociale elevata e vivono il tormento di un amore infelice perché nato al di fuori del vincolo coniugale, soggetto a scon-

¹ L. CAPUANA, *Novelle rusticane*, in «Fanfulla della Domenica», 14 gennaio 1883; poi, col titolo *Truciolli*, in *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885; ora in *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972, pp. 91-92.

² G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1982, p. 334.

trasi con le ferree leggi morali e le norme comportamentali proprie del loro ceto. Conformemente alla *fabula*, il cui perno è costituito dall'analisi interiore e dallo scandaglio psicologico dei moti d'anima dei due amanti più che dalla vicenda *tout court*, il linguaggio di cui si serve il narratore, che può essere facilmente identificato col Verga stesso, recupera i vecchi stilemi della prima stagione narrativa, impregnato com'è di lirismo, ricco di moduli espressivi riconducibili al codice romantico. La critica ha quasi concordemente riconosciuto il valore dell'opera non tanto nel livello artistico e stilistico raggiunto, quanto, sul piano teorico e programmatico, nelle rilevanti dichiarazioni di poetica e di metodo fornite, inerenti sia all'ambito delle *Rusticane*, di cui si riassumono temi e personaggi ponendoli nei luoghi e nell'ambiente in cui agiscono, sia a quello più ampio della ricerca letteraria condotta dallo scrittore in quegli anni.³

Eclissatosi rigorosamente nelle altre novelle della raccolta, l'autore prende adesso la parola per meglio ribadire la concezione narrativa ed esistenziale sottesa al *corpus* e riservarsi uno spazio privilegiato per la propria riflessione, come già aveva fatto in *Fantasticheria*⁴ o nelle introduzioni a

Nedda, L'amante di Gramigna e I Malavoglia, e come farà successivamente ne *Il bastione di Monforte, Lacrymae rerum e Fra le scene della vita*.

Nonostante l'esiguità dei contributi dedicati alla novella, definita «ievocazione lirica», «commentario fuor d'opera», «dichiarazione al pubblico», «racconto-epilogo», «sintesi (riassuntiva) [appartenente] al momento strutturale dell'arte del Verga»,⁵ *Di là del mare* è di fondamentale importanza per la comprensione delle *Rusticane*, specie per la rilevanza assunta dai temi della scrittura e del paesaggio. Quest'ultimo, oggetto di esplicite considerazioni da parte dell'autore-narratore, in più punti evocato e descritto, inserito quale protagonista tra i protagonisti, si conferma filo d'Arianna dell'intero *corpus*, elemento spia in cui si coagulano i nodi interni al *milieu* rusticano, entità capace di personificare ed esprimere la positivista visione che investe quel mondo, di fornire la chiave di lettura per meglio comprendere le singole novelle della silloge ed anche, anticipandone alcune idee cardine, della successiva *Per le vie*.

Scrittura e letteratura, paesaggio e natura, attraversano capillarmente il tessuto narrativo delle *Rusticane*, in cui si dà voce ai galantuomini e ai poveri che, spesso, vengono discriminati per l'incapacità di sapere leggere e scrivere, di intendere le leggi e servirsene, ritrovandosi di fronte ai «cappelli inermi e goffi (si pensi al *Reverendo, Cos'è il Re, Don Licciu Papa, Il Mistero, I galantuomini, Libertà*). Altrettanto centrale, e in rapporto col primo, il motivo dell'indifferenza del creato verso l'uomo che solo attraverso la letteratura può eternarsi, lasciando un segno, una testimonianza forte nel meccanicistico fluire della vita. L'assetto sociale è speculare a quello naturale: in entrambi i contesti vincono i principi economici e ambientali.

Nell'*ouverture* di *Di là del mare*, lo scorcio di un paesaggio notturno, marittimo,⁶ immerso nel buio appena interrotto dal tenue scintillare delle

³ Al riguardo cfr. G. TITTA ROSA, *Il paesaggio di Sicilia nell'opera di Giovanni Verga*, in «Le vie d'Italia», XLVI, 1940, p. 1000 e R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975, p. 73. Ogni valore artistico nega al racconto Carla Riccardi, giustificandone la genesi per motivi editoriali e come momento di riflessione scaturito da una «crisi espressiva anticipata dalla novella stessa». La studiosa afferma inoltre che «i goffi e stentati soliloqui dei protagonisti, sia pure filtrati attraverso l'indiretto libero, sono la prima testimonianza della fragilità e dell'inadeguatezza delle soluzioni stilistiche sperimentate qui dal Verga, cioè la mimesi del parlato di personaggi che appartengono ad una sfera sociale più elevata con l'obbligatoria adozione di un lessico e di una sintassi strettamente italiani, che, nel caso di Verga, significano astratti, indeterminati, in una parola letterari»; C. RICCARDI, «Mastro-don Gesualdo», *dagli abbozzi al romanzo*, in «Sigma», X, 1977, p. 39.

⁴ Immane il *pendant* istituito tra *Fantasticheria* e la nostra novella, volto ad individuare similitudini e differenze. In entrambe un gentiluomo, identificabile con Verga, si accosta ad una dama del bel mondo cercando d'introdurla nell'umile realtà della vita quotidiana dei pescatori e dei contadini siciliani. Dallo scarto tra vita cittadina-mondana degli uni e vita marinara/campestre-umile degli altri nascono le considerazioni dell'autore. Gino Tellini, tuttavia, afferma che esiste una differenza significativa nel rapporto instaurato dallo scrittore con la donna di *Fantasticheria* rispetto a quella di *Di là del mare*. Quest'ultima infatti non si pone in opposizione e in contrasto con l'autore (come la dama di *Fantasticheria* che non riesce a capire la vita dei semplici pescatori di Trezza), ma, al contrario, instaura una vera e propria empatia con i personaggi delle vicende narrate, tanto che i due ci appaiono spettatori concordi e affiatati (G. TELLINI, *Verga verso il Novecento*, in «Il Ponte», XXXIII, n. 7, 1977, pp. 758-759). Un'altra importante differenza è stata sottolineata dalla Lepschy: mentre in *Fantasticheria* Verga «introduce personaggi che ritroveremo più avanti nei *Malavoglia*, secondo un procedimento cataforico, che punta al futuro, in *Di là del mare* i personaggi vengono dalle *Novelle rusticane* precedenti,

per cui abbiamo un processo anaforico, cioè rivolto al passato»; A.L. LEPSCHY, *Pirandellismo verghiano: «Di là del mare» e il mondo dello scrittore*, in *Narrativa e teatro fra due secoli*, Firenze, Olschki, 1984, p. 17. Per un contributo recente sulle due novelle vedi C. OTT, *Giovanni Verga: «Fantasticheria», romantische Fantasien eines zynischen Realisten*, in «Italienisch», LIII, n. 1, 2005, pp. 28-43.

⁵ L. RUSSO, *Le «Novelle rusticane»*, in «La Cultura», 1924, pp. 452-453; R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere...*, p. 65; R. SCRIVANO, *La narrativa di Giovanni Verga*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 169; E. GIACHERY, *Arte e tecnica nella novella «La roba»*, in *Verga e d'Annunzio*, Milano, Silva, 1968, p. 61; C. RICCARDI, *Introduzione a G. VERGA, Tutte le novelle...*, p. XXIV.

⁶ «La nave in viaggio è la metafora naturale dell'umanità che si avventura sui misteriosi flutti della vita: «siamo tutti nella stessa barca», «qui c'è da remare», «qualcuno rema contro», «va tutto a gonfie vele», «tira una brutta aria di tempesta», «tirare i remi in barca», non sono che alcuni dei diffusissimi modi di dire che sottendono nella nave e nell'equipaggio la metafora della

stelle, l'intera cognizione della realtà circostante è affidata alla percezione dei suoni che nell'oscurità riescono a sostituire lo sguardo poiché, con Bachelard, «l'oreille est le sens de la nuit».⁷

Ella ascoltava, [...] fissando i grandi occhi pensosi nelle ombre vaganti del mare. Le stelle scintillavano sul loro capo, e attorno a loro non si udiva altro che il sordo rumore della macchina, e il muggito delle onde che si perdevano verso orizzonti sconfinati. A poppa, dietro le loro spalle, una voce che sembrava lontana, canticchiava sommessamente una canzone popolare, accompagnandosi coll'organetto.⁸

Siamo di fronte ad un «sound-scape»,⁹ un paesaggio sonoro, in cui fanno la loro prima comparsa la «canzone popolare» e l'«organetto» che ritorneranno più volte non solo all'interno di questa novella, ma anche in molte altre delle *Rusticane*, e che, significativamente, si ritroveranno nel primo racconto di *Per le vie*. Se le «immagini sonore» costituiscono un motivo ricorrente della narrativa verghiana,¹⁰ nel passo riportato l'associazione tra il suono meccanico, emesso dai motori della nave, il rumore delle onde e la melodia della canzone triste e monotona tendono a conferire un carattere malinconico ed angosciante al paesaggio, dove echi lontani e vaghi paiono ostacolare una visuale pura e netta della massa equorea di cui si scorgono solo «orizzonti sconfinati», «abissi inesplorati», indefiniti e perciò minacciosi. Il mare, che qui fa la sua prima ed unica comparsa tra le *Novelle rusticane* tutte

comunità nella sua avventura terrena, l'umanità di fronte ai propri travagli e alle proprie mete; R. MUSSAPI, *Inferni, mari, isole. Storie di viaggi nella letteratura*, Milano, Mondadori, 2002, p. 50.

⁷ G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1965, p. 194.

⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 326. L'edizione Mondadori, da cui sono tratte le citazioni, si basa sull'edizione del 1883 e non su quella riveduta e corretta dal Verga del 1920, pubblicata su «La Voce», accolta invece dall'edizione Salerno (cfr. G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno, 1980). Ritenuta scorretta e poco riuscita dalla critica, non più ristampata dopo il '20, sarà tenuta presente qualora vi emergano varianti interessanti ai fini della presente indagine.

⁹ Il «sound-scape», cioè il paesaggio sonoro, teorizzato da Schafer, consta di paesaggi composti da eventi sonori: cfr. R. MURRAY SCHAFER, *The Tuning of the World*, Toronto, McClellan and Stewart, 1977, e, ID., *Acoustic Space*, Dordrecht, Seamon&Mugerauer, 1985, pp. 87-98. Sull'argomento vedi anche J. DOUGLAS PORTEOUS, *Soundscape*, in «Journal of Architectural and Planning Research», II, 1985, pp. 169-186, e W. HELLPACH, *Geopsiche*, trad. it., Roma, Edizioni Paoline, 1960. Secondo Hellpach, i suoni difficilmente possono essere separati dall'esperienza del paesaggio; in genere, infatti, «la natura muta ci appare come non-natura, essa ha qualche cosa di sinistro, ed ogni rumore che vi compare ce l'avvicina e ce la rende più familiare» (ivi, p. 268).

¹⁰ Cfr. P. DE MEJER, *Costanti del mondo verghiano*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1969, pp. 98-112.

d'ambientazione campestre, lungi dal rivestire una funzione consolatrice e positiva, si configura come elemento ostile, viva rappresentazione del fato, del destino crudele, foriero di separazione e quindi di sofferenza a causa dell'addio imminente degli amanti.¹¹

La scena è avvolta da un silenzio irreal che nessun suono o rumore riesce veramente a scalfire; la donna ogni tanto interrompe i suoi pensieri gravi per darvi voce, ma come parlando da sola:

- Domani! - sospirò. Egli chinò il capo senza rispondere. - Vi ricorderete sempre di questa ultima sera? - Egli non rispose. - Io sì!¹²

Ognuno è chiuso nel proprio dolore; l'avverbio «sempre» nel corso della narrazione assumerà un valore particolarmente pregnante poiché il suo significato indurrà l'uomo ad un rimuginio amaro, spingendolo ad un silenzio che sembra preconizzare quello in cui si chiuse orgogliosamente Verga nell'ultima stagione della sua vita.

Se l'atmosfera che vivono i protagonisti nell'*incipit* della novella è quella languida e sognante del ricordo agrodolce del tempo trascorso insieme, velato da una profonda tristezza, che accomuna i suoni ed i rumori che li circondano (i rumori delle macchine sono «sordi», lo sciabordio delle onde è un «muggito», la canzone è cantata «sommessamente», i pensieri della donna sono vaghi, gli occhi fissi e meditabondi¹³), quella in cui si trovano immersi il giorno dopo è diversa, decisamente più spettrale e mesta.

Nell'immaginario collettivo simbolo di rinascita e di speranza, l'alba assume una valenza negativa, di morte (morte dell'amore), ed introduce un quadro dai toni decadenti, «di un decadentismo più mondano, ormai psicologico e quasi foggazzariano»,¹⁴ che sfumano in quel senso di disfacimento e d'impotenza che attraversa tutta la raccolta, caratterizzando, in particolare, le

¹¹ L'unico altro accenno è ne *Il Mistero* in cui si legge che il marito di comare Filippa «se l'erano portato via per mare», caricando di significati negativi quel viaggio poiché «dal mare non ritorna nessuno, e non se ne seppe più nulla»; G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 242.

¹² Ivi, p. 327.

¹³ Lo scrittore ritorna su questi elementi riproponendoli poche righe dopo, ed estendendo il valore metaforico dai due amanti alle altre persone presenti sull'imbarcazione e quindi, simbolicamente, all'umanità tutta: «A prua si udiva sempre la mesta cantilena siciliana, che narrava a modo suo di gioie, di dolori, o di speranze umili, in mezzo al muggito uniforme del mare, e al va e vieni regolare e impassibile dello stantuffo» (*ibidem*).

¹⁴ R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana Editrice, 1968, p. 117.

ouvertures di *Malaria* e *La roba*. L'autore vive un sentimento antitetico, a metà tra l'eccitazione suscitata dal fascino di una terra profondamente amata – riconosciuta straordinaria e mitica,¹⁵ la cui visione provoca un improvviso entusiasmo –, e la malinconia che s'impadronisce di lui man mano che si avvicina alla costa ed all'approdo sull'isola che segnerà irrimediabilmente la fine dell'idillio.

L'atmosfera greve, evanescente, l'opprimente attesa, contrastano col fulgore della descrizione dell'Etna. Lo scenario appare surreale, vagamente crepuscolare: i passeggeri simili a fantasmi, il silenzio rotto da sinistri stridori avvolge ogni cosa, la febbrile attività del porto e dell'imbarcazione sembra avvenire a *ralenti*, le navi circostanti sono punti indefiniti nello spazio, la costa vicina rievoca le stragi di marinai perpetrate dai funesti Scilla e Cariddi che ancora oggi si pretendono minacciosi:

I passeggeri salivano ad uno ad uno sul ponte, *pallidi, strahunati, imbacucati* diversamente, masticando un sigaro e *barcollando*. *La gru cominciava a stridere*, e la canzone della notte *taceva come sbigottita e disorientata* in tutto quel movimento. Sul mare turchino e lucente, delle grandi vele spiegate passavano a poppa, dondolando i *vasti scafi che sembravano vuoti*, con pochi uomini a bordo che si mettevano la mano sugli occhi per vedere passare il vapore superbo. In fondo, delle *altre barchette* più piccole ancora, *come punti neri*, e le coste che si coronavano di spuma; a sinistra la Calabria, a destra la Punta del Faro sabbiosa, Cariddi che allungava le braccia bianche verso Scilla rocciosa e altera.¹⁶

Come il progressivo avvicinarsi alla terra accompagna la graduale presa di coscienza dell'imminente separazione degli amanti, così, metaforicamente, i due lembi di terra apparentemente uniti sono divisi da «un fiume turchino», discrimine tra un 'al di qua' e un 'al di là' in cui si apre, sterminato, il mare. Allo stesso modo la vita pare unirli nell'amore ma in realtà li allon-

¹⁵ «La Sicilia sorgeva come una nuvola in fondo all'orizzonte. Poi l'Etna si accese tutt'a un tratto d'oro e di rubini, e la costa bianchiccia si squarciò qua e là in seni e promontori oscuri» (G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 327).

¹⁶ *Ibidem*. Da ora in poi i corsivi, ove non diversamente specificato, sono nostri. Scilla è il promontorio della costa calabra, antistante la spiaggia del Faro, mentre Cariddi è il vortice che le si forma davanti, accompagnato da un violento rimescolio delle acque. Nella mitologia greca erano due creature mostruose che divoravano e terrorizzavano i marinai in transito nello Stretto. Ma l'immagine verghiana più che evocare la pericolosità del mare, vuole suggerire l'antichità e l'importanza delle tradizioni legate alla terra di Sicilia, la centralità che quest'isola ha rivestito da sempre nella storia del Mediterraneo.

tana perché 'al di là' dei loro sentimenti c'è il 'mare' delle convenzioni e dei doveri, un'esistenza strettamente regolata da leggi umane e naturali cui non è dato sottrarsi. Da una parte le occupazioni mondane del teatro e delle feste, dall'altra le umili storie degli infelici cui lo scrittore dà voce con le sue opere. Due stili di vita, due universi entrano in contatto: l'ambiente rusticano con la società urbana, la solitudine dei campi col turbinio delle grandi città. Queste antinomie, unitamente al tema della centralità del riscatto affidato alla letteratura, costituiscono il *leit-motiv* della novella, giocata sull'opposizione tra presente e passato, città e campagna, realtà-illusione, partenza-ritorno, umiltà-mondanità, vita-narrativa. La reazione nel vedere la donna in compagnia del marito venuto ad accoglierla, mostra lo scollamento tra l'istintualità popolare dell'amante geloso e passionale e l'autocontrollo misurato che deve esibire un gentiluomo borghese.

In tal senso la scrittura riveste una funzione catartica e salvifica:

Ed egli la vide porgere le labbra all'uomo che era venuto ad incontrarla nella barchetta. E nella mente gli passavano delle larve sinistre, i fantasmi dei personaggi delle sue leggende, col cipiglio bieco e il coltellaccio in mano.¹⁷

e consente un'ideale fuga dalla realtà e dagli affanni quotidiani:

La donna [...] voleva che egli le indicasse le montagne di Licodia e la Piana di Catania, o il Biviere di Lentini dalle sponde piatte. Egli le accennava da lontano, dietro le montagne azzurre, le linee larghe e melanconiche della pianura biancastra, le chine molli e grigie d'ulivi, le rupi aspre di fichidindia, le alpestri viottole erbose e profumate. Pareva che quei luoghi si animassero dei personaggi della leggenda, mentre egli li accennava ad uno ad uno. Colà la Malaria; su quel versante dell'Etna il paesetto dove la libertà irruppe come una vendetta; laggiù gli umili drammi del Mistero, e la giustizia ironica di Don Licciu Papa. Ella ascoltando dimenticava persino il dramma palpitante in cui loro due si agitavano.¹⁸

Spariti gli eroici protagonisti di *Vita dei campi*, nelle *Rusticane* Verga dà spazio all'intreccio di voci plurime, vicende collettive, riflessioni inerenti le grandi categorie della Giustizia, della Religione, del Potere, della Libertà, «sì che i giudizi formulati finiscono con l'essere proposti non come valuta-

¹⁷ *Ivi*, p. 328.

¹⁸ *Ibidem*.

zioni parziali, storiche e ambientali, ma come leggi immutabili di natura, principi assolutizzati».¹⁹

Il paesaggio che l'uomo mostra all'amata è pre-costituito, plasmato come teatro e sfondo per le creature dei suoi racconti, proiezione di un mondo irreali e fantastico in cui vorrebbero rifugiarsi. Il semplice rievocare le «leggende» che animano quei luoghi gli permette di dimenticare per un momento il proprio «dramma palpitante». Come è stato fin dagli albori della storia della letteratura, la donna diviene il pretesto per cui scrivere e raccontare, poiché l'utente privilegiato, il destinatario principale delle novelle, era costituito per gran parte dal pubblico femminile cui Verga manifestamente si rivolgeva.²⁰

Centralità del paesaggio e della scrittura, dunque. Se, con Barthes, «l'immagine si costituisce in un sistema linguistico», ne consegue che non vi è opposizione tra paesaggio e linguaggio ma, al contrario, i due fattori sono in stretto rapporto fra loro. Osservava a tal proposito Cézanne: «Tutto il paesaggio è invaso dalle parole, non è più, ai nostri occhi, se non una variante della parola, e parlare del suo "stile" significa per noi fare una metafora. In un certo senso, come dice Husserl, tutta la filosofia consiste nel restituire [...] un'espressione dell'esperienza attraverso l'esperienza che illumina specialmente la sfera particolare del linguaggio».²¹ Esperienza visiva e testo letterario sono facce della stessa medaglia, per cui «penna e pennello giustapposti divengono strumenti per farci conoscere un immaginario fantastico che diviene reale nel momento stesso in cui è dipinto o narrato».²²

«In una casetta isolata, in mezzo alle vigne», gli innamorati si danno appuntamento dopo alcuni mesi:

Era d'autunno ancora, ma *pioveva e tirava vento* come d'inverno. Egli nascosto dietro l'uscio, ansioso, col cuore che gli martellava, spiava avidamente se le righe di pioggia che solcavano lo spiraglio cominciassero a diradarsi. *Le foglie secche turbinavano* dietro la soglia come il fruscio di una veste. Che faceva essa? Sarebbe venuta? L'orologio rispondeva sempre di no, di no, ad ogni

¹⁹ G. TELLINI, *Introduzione* a G. VERGA, *Le novelle...*, p. XXVIII.

²⁰ Alberto Savinio scrisse che le civiltà, le culture, le letterature «si fanno per le donne, e aggiunte che le donne rappresentano l'interlocutore privilegiato di chiunque intenda cimentarsi in versi d'amore e prose di romanzi»; A. SAVINIO, *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, p. 275.

²¹ Riportato in M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it., a cura di M. Carbone, Milano, Bompiani, 1993, p. 170.

²² R. MILANI, *L'arte del paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2001, p. 70.

quarto d'ora, dal paesetto vicino. Finalmente *un raggio di sole penetrò da una tegola smossa*. La campagna tutta s'irradiava. I carrubbi stormivano sul tetto, e in fondo, dietro i viali sgocciolanti, si apriva il sentieruolo fiorito di margherite gialle e bianche. Di là sarebbe comparso il suo ombrellino bianco, di là, o al disopra del muricciuolo a destra. Una vespa ronzava nel raggio dorato che penetrava dalle commessure, e urtava contro le imposte, dicendo: - Viene! viene!²³

Una natura cupa ed ostile, che rispecchia l'ansia e il turbamento passionale di cui è preda l'uomo, dà voce al tormento dell'attesa. Con l'arrivo dell'amata, improvvisamente, il paesaggio si apre, s'illumina, si mostra in tutto il suo splendido rigoglio. Non reale ma interiorizzato, un «inscape»,²⁴ espressione di uno stato d'animo, trasfigurazione lirica di paure e desideri.

Ritorna l'opposizione tra speranza e realtà, sogno e verità, simbolicamente raffigurata dallo scollamento tra un «dentro» e un «fuori», tra un «al di là» e un «al di qua» dell'uscio in cui penetrano labili raggi di sole, emblemi di una precaria felicità.²⁵

Da un buco del muro potevano scorgersi i riflessi delle foglie che si agitavano, e alternavano ombre e luce verde come in fondo a un lago. Così la vita.²⁶

²³ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 329. Si noti il riferimento all'ombrellino e, più avanti, quando s'incontreranno alla festa, al «seno bianco e delicato» che «tempesta dentro il merletto trasparente» dell'abito della donna, pochi riferimenti alle ben più ampie e ricche descrizioni dei romanzi giovanili in cui i vestiti e gli accessori dell'abbigliamento, soprattutto femminile, costituiscono una vera e propria ossessione del Verga, ai limiti del feticismo; vedi a tal proposito T. WLASSICS, *Dal feticcio al mito*, in *Nel mondo dei «Malavoglia»*. Saggi verghiani, Pisa, Giardini 1986, pp. 9-26.

²⁴ L'«inscape», o «paesaggio della mente», è costituito da «tutti quei profondi legami interiori che legano intimamente il paesaggio con le personalità, i sentimenti sia dello scrittore che del lettore», un paesaggio riflesso della topofilia, del vincolo con l'ambiente, con luoghi capaci di rievocare sensazioni di appartenenza, intimità, felicità; cfr. J. DOUGLAS PORTEOUS, *Inscape: landscapes of the mind in the Canadian and Mexican novels of Malcom Lowry*, in «The Canadian Geographer», XXX, 1985, p. 123. Del resto, per Amiel, il paesaggio è sempre «uno stato dell'anima, e chi legge nell'uno e nell'altra è meravigliato di trovare la similitudine in ogni particolare»; H.F. AMIEL, *Frammenti di un giornale intimo*, trad. it., Torino, U.T.E.T., 1968.

²⁵ Scrive Musumarra: «le margherite bianche e gialle del sentiero sono quelle che fioriscono alle finestre delle ragazze di Trezza; la casetta con le tegole rotte, i muriccioli, i carrubi sgocciolanti di pioggia, sono quelli di tante altre novelle di ambiente campestre, nel quale fa stridente contrasto l'ombrellino bianco della dama, che si abbandona svenevolmente tra le braccia del suo amante e appoggia appassionatamente la sua bocca contro la bocca di lui. Il contrasto è troppo palese per non essere voluto, e continua senza pietà»; C. MUSUMARRA, *Di là del mare*, in AA.VV., «Novelle rusticane» di Giovanni Verga 1883-1983. *Letture critiche*, Palermo, Palumbo, 1984, p. 169.

²⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 329.

Se il brano sembra attingere ai «moduli espressivi del più vieto repertorio romantico»,²⁷ in effetti rivela quella «sensibilità pre-decadente» riconosciutagli da Luperini,²⁸ riscontrabile nel senso di disfacimento e d'inerzia che avvolge ogni cosa, in un certo gusto per il surreale: «Il tarlo impassibile e monotono continuava a rodere i vecchi travicelli del tetto»; «L'orologio del paesetto vicino lasciava cadere le ore ad una ad una»; «L'orologio rispondeva sempre di no, di no, ad ogni quarto d'ora, dal paesetto vicino».²⁹

La sensazione di mestizia e caducità continua nella scena seguente, allorché la donna, al crepuscolo, dice all'amato: «Non ti lascio più». La promessa si tradurrà nella mente dello scrittore in quel «per sempre» la cui eco rimbomberà insieme al ricordo dell'esperienza amorosa. La decisione degli amanti di fuggire assieme, lontano, è attuata sullo sfondo di un paesaggio muto e assorto, immobile, dai tratti spettrali, d'un «impressionismo quasi pascoliano»,³⁰ in cui serpeggia un senso di fastidio, procurato dagli insetti, un silenzio funereo, una vaga aura di mistero:

Degli insetti ronzavano sul ciglione del sentiero. Dalle *terre screpolate* si levava una *nebbia grave e mesta*. Non una voce umana, non un abbaiar di cani. Lontano ammiccava nelle tenebre un lume solitario. [...] Partirono insieme; andarono lontano, lontano, in mezzo a quelle *montagne misteriose* di cui egli le aveva parlato, che a lei sembrava di conoscere.³¹

²⁷ F. SPERA, *La funzione del mistero*, in «Sigma», X, 1977, p. 273; poi in *La realtà e la differenza. Studi sul secondo '800*, Torino, Genesi, 1994, pp. 41-55.

²⁸ R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo...*, p. 117.

²⁹ L'immagine sembra evocare i celebri orologi molli di Dalí. La carica simbolica attribuita all'orologio ed al suo lento scandire il tempo è presente in molti altri scritti verghiani ma, come suggerisce De Meijer, il luogo in cui viene maggiormente estesa ed approfondita è *Tigre reale* dove, come nella nostra novella, si rappresenta un orologio il cui scoccare delle ore segna «il movimento della vita» nel suo aspetto negativo, cioè il passare «monotono ed impassibile» del tempo; P. DE MEIJER, *Costanti del mondo verghiano...*, p. 104. Questi ultimi due aggettivi sono riferiti nel romanzo alle ore e nella novella al tarlo che rode le travi del tetto, in una corrispondenza suggestiva tra immagine sonora ed immagine visiva: «L'orologio della camera suonava lentamente le ore una dopo l'altra, con rintocchi netti e sonori, come uno squillo che gli era familiare anch'esso; poi rispondeva l'orologio della chiesa vicina; poi, ad uno ad uno, nel silenzio della notte, spesso confondendo insieme i rintocchi, tutti gli altri che conosceva, che gli rammentavano delle altre ore passate in quella stessa camera. [...] Le ore continuavano a suonare, monotone, impassibili, l'una dietro l'altra, con lunghi intervalli»; G. VERGA, *Tigre reale*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 392-393.

³⁰ R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo...*, p. 117.

³¹ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 330.

L'idillio si consuma con la complicità di una natura mitica e compiacente, la cui gioiosa esuberanza è riverbero della passione e della libertà cui possono finalmente abbandonarsi i due:

Essi si levavano col giorno, scorazzavano pei campi, nelle prime rugiade, sedevano al meriggio nel folto delle piante, all'ombra degli abeti, di cui le foglie bianche fremevano senza vento, *felici di sentirsi soli*, nel gran silenzio. Indugiavano a tarda sera, per veder morire il giorno sulle vette dei monti, quando i vetri si accendevano a un tratto e scoprivano casupole lontane. L'ombra saliva lungo le viottole della valle che assumevano un aspetto malinconico; poi il raggio color d'oro si fermava un istante su di un cespuglio in cima al muricciuolo.³²

Ma è solo l'illusione di un attimo.

In un primo tempo *rêverie* del sogno d'amore, il paesaggio è capace di stimolare la memoria e di attivare la riflessione tramite il più umile dei suoi componenti: un comune cespuglio³³ che catapulta lo scrittore nel mondo della sua *inventio* letteraria, in una dimensione in cui riaffiora «un visuto che è già dato», in cui «i fatti si depositano in attesa di essere narrati "con l'efficacia dell'essere stato"».³⁴

Pagine tra le più importanti della novella per la centralità che vi riveste il paesaggio ed alla luce delle dichiarazioni di poetica contenute che esprimono la concezione esistenziale sottesa alla raccolta.

Verga rievoca i fatti e i personaggi di alcune *Rusticane* quali storie già avvenute, all'indomani della sua creazione narrativa, quando il passare del tempo sembra avere corrosato ogni traccia di quelle labili presenze.³⁵ Come il cespuglio «al tornare dell'inverno [...] sarebbe scomparso», così «erano scomparsi il casolare del gesso, e l'osteria di "Ammazzamogli" in cima al monticello deserto» di cui restano solo «le rovine sbocconcellate [...] nere nella porpora del tramonto»; il Biviere risulta «uno specchio appannato», mentre

³² *Ibidem*.

³³ «Anche quel cespuglio aveva la sua ora, e il suo raggio di sole. [...] Al tornare dell'inverno il cespuglio sarebbe scomparso e il sole e la notte si sarebbero alternati ancora sui sassi nudi e tristi, umidi di pioggia» (*ibidem*). Il cespuglio, prendendo in prestito la terminologia del Richard, può essere definito un «oggetto ermeneutico»; J.P. RICHARD, *Proust e il mondo sensibile*, trad. it., Milano, Garzanti, 1976, pp. 166-191.

³⁴ G. PATRIZI, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, Catania, Fondazione Verga, 1989, p. 152 e p. 157.

³⁵ Le novelle cui si fa riferimento sono: *Don Licciu Papa, Il Mistero, Malaria, Libertà*,

sull'immensa roba di Mazzarò «il tramonto scendeva più fosco» ed i pascoli «svanivano nella gloria dell'occidente»: «Nessuno sapeva più di Cirino, di compare Carmine, o di altri. Le larve erano passate».³⁶

Con l'inverno, cioè col procedere delle stagioni e col fluire della vita, ogni cosa cambia e si modifica. I personaggi scaturiti dalla fantasia dell'autore sarebbero divenuti anch'essi «larve», soggetti alla transitorietà ed all'oblio, se la sua penna non li avesse fissati sulla carta consegnandoli *ab aeterno* alla collettività, strappandoli ad un'esistenza fittizia che ha consistenza reale soltanto per il tramite della scrittura: siamo davvero ad un passo dal varcare quella soglia che Pirandello attraverserà compiutamente coi suoi *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Verga rivendica il ruolo assegnato alla letteratura come unico mezzo per oltrepassare e sconfiggere i limiti naturali e sociali che vincolano l'uomo.³⁷ Concezione ribadita nell'*explicit* della novella allorché lo scrittore fa ritorno «nella immensa città nebbiosa e triste», e ripensa al muretto, intravisto dal treno, su cui «due innamorati avevano lasciato scritto a gran lettere di carbone i loro nomi oscuri». Questa immagine, unitamente alle sensazioni contrastanti suscitate dalle «due parole – *per sempre* – che ella gli aveva lasciato» scolpite «nella sua memoria e nel suo cuore», lo accompagnerà tempo dopo quando, ripreso il tran tran quotidiano, «gli tornava in mente il nome di quei due sconosciuti che avevano scritto la storia delle loro umili gioie sul muro di una casa». La reminiscenza di quel rapporto lo tormenta e lo esalta, l'emozione di quei giorni felici è ancora forte in lui, ed allora «avrebbe voluto mettere il nome di lei su di una pagina o su di un sasso, al pari di quei due sconosciuti che avevano scritto il ricordo del loro amore sul muro di una stazione lontana»,³⁸ avrebbe voluto, come ha fatto, rendere vive ed eterne quelle vicende consegnandole alla scrittura.

Non a caso alla rievocazione dei principali personaggi della silloge, alla considerazione che «le larve erano passate», segue un'importante metafora, vera chiave interpretativa della raccolta, del pensiero che innerva l'in-

La roba, *Storia dell'asino di San Giuseppe, Pane nero*.

³⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 330.

³⁷ In una lettera al Capuana scrive: «L'opera d'arte non val più dell'autore? Se è riuscita ben inteso. Parmi che si deve arrivare a sopprimere il nome dell'artista dal piedistallo della sua opera, quando questa vive da sé»; G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 158.

³⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 335.

tera produzione verista del Verga:

Solo rimaneva *solenne e immutabile* il paesaggio, colle larghe linee orientali, dai toni caldi e robusti. *Sfinge misteriosa*, che rappresentava i fantasmi passeggeri, con un carattere di *necessità fatale*.³⁹

Il paesaggio è ipostasi della natura, entità inconoscibile, regolata dalle ferree leggi darwiniane cui nessuno può opporsi o sottrarsi. Riprendendo un'immagine di Eraclito, anche per Verga «panta rei», «tutto scorre», tutto è in continuo divenire, soggetto a norme perenni, valide per ognuno in ogni tempo. L'autore insiste, infatti, nella citazione delle sue storie emblematiche, capaci di esemplificare il «movimento della vita» (De Meijer) che fluisce e si rinnova al di là dei conflitti di potere, dei soprusi, delle ingiustizie, della povertà e dell'asprezza del clima, al di là delle contingenze umane destinate a perdersi se qualcuno non desse loro voce:

Nel paesello i figli delle vittime *avevano fatto pace* cogli strumenti ciechi e sanguinari della libertà; curatolo Arcangelo *strascinava la tarda vecchiaia* a spese del signorino; una figlia di compare Santo *era andata sposa* nella casa di mastro Cola. All'osteria del Biviere un cane spelato e mezzo cieco, che i diversi padroni nel succedersi l'uno all'altro avevano dimenticato sulla porta, abbaiava tristemente ai rari viandanti che passavano. Poi *il cespuglio si faceva smorto anch'esso* a poco a poco, e l'assiolo si metteva a cantare nel bosco lontano.⁴⁰

Infine il cespuglio si fa «smorto», si appresta cioè a dissolversi anch'esso come ogni cosa.

Grande pregnanza in *Di là del mare* rivestono dunque i temi della rivendicazione del ruolo della scrittura, in particolare della nuova concezione artistica e di metodo introdotta dal Verga, della fiducia nell'ideologia positivista darwiniana e spenceriana (scevra, però, di ottimismo scientifico), dell'attenzione prestata al mondo della borghesia e dell'ambiente cittadino, milanese in specie, che si pone in stretta connessione non solo con la realizzazione della coeva raccolta *Per le vie*, ma anche col progetto, purtroppo non portato a compimento ma in quel periodo ancora vivo e presente, di realizzare, dopo *I Malavoglia* ed il *Mastro-don Gesualdo*, *La duchessa di Leyra*

³⁹ Ivi, pp. 330-331.

⁴⁰ Ivi, p. 331.

e gli altri romanzi del *Ciclo dei vinti*.

Nel capoverso successivo al brano precedentemente citato, l'uomo pronuncia un malinconico addio di chiara ascendenza manzoniana:⁴¹

Addio, tramonti del paese lontano! Addio abeti solitari alla cui ombra ella aveva tante volte ascoltato le storie che egli le narrava, che stormivate al loro passaggio, e avete visto passare tanta gente, e sorgere e tramontare il sole tante volte laggiù! Addio! Anch'essa è lontana.⁴²

Un confronto «troppo diretto per giudicarlo fortuito»; al contrario Verga vuole «di proposito, porre in rilievo una diversità di stile, di poetiche, di linguaggi, di atteggiamenti letterari, di modi del narrare», vuole, insomma, «decretare la fine di un'epoca storico-letteraria e mostrare la novità della nuova scuola da lui inaugurata».⁴³

Ma qual è il significato da attribuire alla storia d'amore vissuta dallo scrittore, particolarmente all'idillio consumatosi all'interno di una natura favolosa e arcana?

Per Francesco Spera il senso del racconto risiede nel contrasto esistente tra il vagheggiamento della vita rusticana (non tanto della sua spontaneità o semplicità bensì nel «mistero» presente in essa, vale a dire in quei «comportamenti indecifrabili secondo il codice psicologico borghese»)⁴⁴ e la realtà della vuota e manierata vita propria di questa classe sociale, divario che si concretizza poi in una fuga dalla città per la campagna. Dall'opposizione tra questi ambienti e dalla successiva presa di coscienza dell'incomprensibilità dell'umile mondo contadino nascerebbe la crisi dell'amore fra i due, tanto che il richiamo all'ordine da parte del marito «appare quasi una liberazione».⁴⁵

⁴¹ Tellini nota che l'intero racconto è caratterizzato da «vistosi recuperi da Manzoni, soprattutto lessicali e ritmici». Si segnalano, tra gli altri, oltre i tre «Addio» presenti nella novella, la «gioia trepida» e la «trepidante [...] gioia» che ricordano la «trepida/gioia» del *Cinque maggio*, la «gloria dell'occidente» che richiama il «trepido occidentale» di Ermengarda nell'*Adelchi*, il binomio «seni e [...] promontori» riscontrabili nell'abbrivio dei *Promessi sposi*; G. TELLINI, note a *Di là del mare*, in G. VERGA, *Le novelle...*, p. 425.

⁴² G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 331. L'aggettivo «lontano» e l'espressione «in lontananza» ricorrono per più di venti volte nelle cinque pagine della novella, facendo la loro comparsa sia nell'*incipit* che nell'*explicit*, quasi a voler rievocare alcune frasi della celebre introduzione al *Ciclo dei vinti*: «a misura che la sfera dell'azione umana si allarga» e, ancor di più, quel «cammino fatale [...] grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano».

⁴³ C. MUSUMARRA, *Di là del mare...*, pp. 170-171.

⁴⁴ F. SPERA, *La funzione del mistero...*, p. 275.

⁴⁵ Ivi, p. 276.

Per lo studioso «la funzione di *Di là del mare* consiste nel proporre [...] il punto di vista del personaggio borghese così stordito ed eccitato da un distorto ideale romantico da ravvisare nel mondo rusticano un tipo di vita inimitabile, un modello esemplare che permette di realizzare concretamente il mito della passione assoluta. [...] I due personaggi finiscono con l'intuire [...] la possibilità di compiere un analogo gesto trasgressivo, mitizzato sì come estrema affermazione di libertà ma talmente lontano dalla loro effettiva forma di vita da intimorirli e metterli in crisi».⁴⁶

Invero, il personaggio borghese non sembra né «stordito» né «eccitato» bensì lucido e consapevole osservatore di un'esperienza amorosa che, eccetto per qualche istante di umano trasporto, sente quantomeno problematica poiché, a differenza della donna, non si lancia mai in apodittiche affermazioni sull'eternità della loro passione, parla poco e anche quando sembra nutrire la speranza dell'esistenza di una dimensione in cui i due possano amarsi serenamente, al riparo da tutto e da tutti, lascia trasparire da subito la convinzione di essere di fronte ad un qualcosa d'irraggiungibile. La vanità e la caducità di ogni pulsione umana è coscienza immediata nel protagonista, conscio che niente è «per sempre» nella vita come nella fantasia letteraria. Solo la scrittura ha una funzione salvifica e può consegnare ai posteri, fissandoli e rendendoli eterni, fantasie, sogni, attese, sconfitte. Non a caso, dopo l'incontro nella casetta fra le vigne appare l'immagine del tarlo che logora ogni cosa e quella di «ombre e luci» che si alternano al di fuori della piccola nicchia che essi si sono ritagliati, portandolo a concludere: «Così la vita». Altrove, allorché la donna viene richiamata dal marito, l'autore-narratore riflette:

Innamorati, giovani, ricchi tutti e due, tutti e due che s'erano detti di voler restare uniti per sempre, era bastata una parola di quell'uomo per separarli. Non era il bisogno del pane, com'era accaduto a Pino il Tomo, né il coltellaccio del geloso che li divideva. Era qualcosa di più sottile e di più forte che li separava. *Era la vita in cui vivevano e di cui erano fatti*.⁴⁷

Non c'è una netta opposizione tra mondo rusticano sede di libertà e

⁴⁶ Ivi, p. 274.

⁴⁷ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 331. Il concetto è ribadito con più forza nel testo del 1920, in cui Verga corregge: «Gli amanti ammutolivano e chinavano il capo dinanzi alla volontà del marito» in «Essi ammutolirono e chinarono il capo dinanzi alla legge della loro vita»; G. VERGA, *Le novelle...*, p. 425.

felicità, luogo in cui le emozioni sono genuinamente vissute, e mondo cittadino in cui amore e passione non possono sussistere perché soffocati dalle leggi ipocrite della società⁴⁸. È pur vero che i codici comportamentali dei due contesti sono diversi e spesso antitetici, ma la sconfitta, lo scacco operato dalla natura è di ambedue i mondi: nell'uno è legata ai bisogni primari, di libertà, giustizia, amore, sussistenza, nell'altro è originata dalle regole che si sono date gli uomini stessi, dalle convenzioni, dalla morale, dalle apparenze che valgono più della sostanza. Ma sia in quell'universo che nell'altro l'unica norma valida, sempre vigente, è quella di una natura leopardianamente ineffabile ed inconoscibile.

Fin dai tempi remoti il paesaggio è il simbolo stesso del volto della terra, i cui meccanismi appaiono oscuri tanto da giungere alla consapevolezza della distanza e della solitudine di fronte ad essa: «il paesaggio ci è estraneo, e terribilmente solo è l'uomo in mezzo agli alberi che fioriscono e ai ruscelli che scorrono. [...] Per quanto grande è il mistero della morte, ancora più grande è il mistero di una vita che non è la nostra vita, che non partecipa alla nostra e che, come ignorandoci, celebra feste alle quali noi guardiamo con un certo imbarazzo, come ospiti sopravvenuti per caso»⁴⁹. Proprio perché esprime l'assoluta immensità della natura, sembra essere un enigma.⁵⁰

La concezione del paesaggio come «spazialità immota e immutabile che sconfigge la temporalità, il divenire, la storia»⁵¹ è propria del Verga e attraverso la sua opera confluisce nel codice paesaggistico di scrittori come Luigi Pirandello e Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Se, da una parte, Pirandello si discosta nettamente dall'autore catanese per gli elementi eversivi che

⁴⁸ Come accennato, nelle *Rusticane* si dà voce non solo alle classi contadine ma anche a quelle elevate, siano esse rappresentate dai nuovi ricchi (don Venerando di *Pane nero* o lo stesso Mazzarò de *La roba*) o di antica famiglia benestante (nei *Galantuomini* si afferma che anche i galantuomini hanno i loro guai-). Tutte le classi sociali, dunque, sono soggette alle leggi della Natura e della Storia. In *Libertà*, ad esempio, muoiono i poveri diavoli così come i 'cappelli': il barone, il prete, lo sbirro, il guardaboschi, ecc; quando poi si fa la 'pace' il narratore commenta: «I galantuomini non potevano lavorare le loro terre colle proprie mani, e la povera gente non poteva vivere senza i galantuomini».

⁴⁹ R.M. RILKE, *Del paesaggio e altri scritti*, trad. it., a cura di L. Zampa, Milano, Cederna 1945, p. 37.

⁵⁰ G. GARCHIA, *Il paesaggio e l'enigma*, in *Da Cézanne a Mondrian*, a cura di M. Gorlin, Treviso, Linea d'ombra, 1999, pp. 325-331.

⁵¹ G. P. BIASIN, *Epifanie siciliane. Ideologia del paesaggio*, in AA.VV., *Dal «Novellino» a Moravia*, a cura di E. Raimondi e B. Basile, Bologna, il Mulino, 1979, p. 202.

costituiscono la cifra della sua invenzione letteraria, dall'altra ne riprende l'immagine degli esseri umani piccoli ed indifesi di fronte ad una natura (di cui sono manifestazione il clima e l'ambiente) indifferente all'uomo⁵². Gli fa eco il celebre paesaggio «irredimibile» de *Il Gattopardo*,⁵³ espressione dell'assoluta sfiducia in ogni forma di cambiamento e di riscatto, di quello stesso scetticismo cui Verga ha dato voce nelle *Rusticane* poiché «è la stasi determinata dal prepotente impero delle leggi della natura, che volgono al negativo ogni presunto moto di progresso»⁵⁴ che domina la raccolta. Non essendoci una vera alternativa, una via di fuga dalla realtà, all'artista spetta solo raccontare, pessimisticamente, o meglio realisticamente, le «leggende» di coloro che «la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati»⁵⁵.

L'immagine della fiumana, che investe e sovrasta ogni cosa, rinvia a quella del «turbino delle grandi città» e della «vertigine del carnevale», visioni frenetiche e travolgenti che racchiudono in sé un carattere di precarietà e angoscia. Ma queste immagini inerenti al «movimento della vita», riconducibili per lo più al mondo cittadino, si pongono in *pendant* con la staticità e il silenzio della dimensione contadina, con la «solitudine dei campi». Tra i due, il cui carattere antitetico emerge chiaramente all'interno della novella, la distanza è più apparente che effettiva, poiché in entrambi gli ambienti l'uomo appare solo contro l'impeto della fiumana. Come suggerito dall'immagine

⁵² Ad esempio, nel seguente passo: «Ci ostiniamo purtroppo a volere essere ombre noi, qua, in Sicilia. O inetti o sfiduciati o servili. La colpa è un po' del sole. Il sole ci addormenta finanche le parole in bocca»; L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1973, pp. 199-200.

⁵³ Tale appare a Chevalley che l'osserva dalla sua carrozza: «Chevalley era solo; fra irti e scossoni si bagnò di saliva la punta dell'indice, ripulì il vetro per l'ampiezza di un occhio. Guardò dinanzi a lui sotto la luce di cenere, il paesaggio sobbalzava, irredimibile»; G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 168.

⁵⁴ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere...*, p. 66. Per il critico: «L'apparente elegia tardo-romantica nasce in *Di là del mare* dalla coscienza che ogni dramma umile o alto, è sottoposto alla precarietà, è un incidente trascurabile in un sistema eterno che si muove secondo altre regole» (ivi, p. 93).

⁵⁵ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1983, p. 5. Nell'introduzione Verga ribadisce il compito affidato alla scrittura: «solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani» (ivi, pp. 4-5). Leggenda è, nel senso etimologico del termine, «cosa da leggere», storia i cui connotati sfumano nel mito, sbiaditi dal passare del tempo. Tali sarebbero gli anonimi drammi delle creature verghiane se lo scrittore non ce ne restituisse la memoria.

del treno con cui lo scrittore fa ritorno al nord, lasciandosi alle spalle gli amati campi siciliani, l'uomo incorre nella sconfitta sia in città che in campagna:

Il treno si mosse. Prima scomparve la città, le vie formicolanti di lumi, il sobborgo festante di brigatelle allegre. Poi cominciò a passare come un lampo la campagna solitaria, i prati aperti, i fiumicelli che luccicavano nell'ombra. Di tanto in tanto un casolare che fumava, della gente raccolta dinanzi a un uscio.⁵⁶

La ferrovia è *medium* tra due mondi, «uno primitivo, violento, soggetto al potere, l'altro apparentemente libero ed evoluto, ma ugualmente drammatico che si osservano senza incontrarsi».⁵⁷ In *Malaria* la visione del convoglio riaccende in Ammazzagli la memoria di speranze e sogni impossibili, di cui però il lettore coglie l'oscuro rovescio della medaglia nell'abbagliante ostentazione che quel mondo fa di sé. Il treno «è ordigno negativo principalmente perché trasporta mode e lusso, i due elementi su cui si fonda, secondo Thoreau, il ricatto (e l'autoricatto) dell'uomo moderno, si da costringerlo all'insoddisfazione perpetua e all'infelicità».⁵⁸

Unico bene il ricordo, la fugace sensazione di felicità scaturita dal tentativo, irrealizzabile, di allontanarsi da tutto e da tutti, di isolarsi, di sfuggire alle costrizioni dell'esistenza:

Chissà quante volte si rammentavano ancora di quel tempo, in mezzo alle ebbrezze diverse, alle feste febbrili, al turbinoso avvicinarsi degli eventi, alle aspre bisogne della vita? Quante volte ella si sarà ricordata del paesetto *lontano*, del *deserto* in cui erano stati *soli* col loro amore...⁵⁹

Il rimpianto di un passato avvertito remoto e pervaso di dolente nostalgia induce lo scrittore a formulare un secondo addio ai luoghi che lo videro felice, sia per pochi giorni:

Addio, *tramonti lontani del paese lontano!* Anche lui, allorché levava il capo *stanco* a fissare nell'aureola della *lampada solitaria* le *larve del passato*, quante immagini e quanti ricordi! di qua e di là pel mondo, nella *solitudine dei campi*, e nel *turbino delle grandi città*!⁶⁰

L'amore tra i protagonisti, in effetti, pare nutrirsi più dei ricordi, delle attese, del vagheggiamento di un sentimento, che del sentimento e della passione stessi: è un amore costruito sulle sensazioni, sul fremito dato dalla trasgressione dei canoni sociali, sul desiderio di evasione e libertà. La vita è il vero ostacolo, ma ad essa non ci si può opporre. Quando, dopo molto tempo, si rincontrano, il contesto psicologico e materiale in cui sono immersi è cupo e malinconico, specchio del disagio interiore ed esistenziale di cui è icona il carnevale che assume un aspetto luttuoso e sinistro, preludio alla riflessione ed espiazione della quaresima.⁶¹

Infine si rivedevano nella vertigine del carnevale. Egli era andato alla festa per veder lei, *coll'anima stanca e il cuore serrato d'angoscia*. Ella era lì difatti, splendente, circondata e lusingata in cento modi. Pure *aveva il viso stanco anch'essa, e il sorriso triste e distratto*. I loro occhi s'incontrarono e scintillarono. Nulla più. Sul tardi si trovarono accanto come per caso, *nell'ombra dei grandi palmizi immobili*.⁶²

Malgrado l'eccitazione convulsa dei festeggiamenti cui prendono parte, i due sembrano essere assolutamente soli, chiusi in se stessi, nelle loro paure, nelle loro aspettative, avvolti da un'aura di staticità e disfacimento. Gli aggettivi «stanco», «angosciato», «triste», «distratto», ricorrono a rimarcare la futilità e la vacuità di un mondo che vive solo di apparenze, di finzioni. All'ombra dei palmizi «immobili», l'unica emozione positiva è suscitata dall'euforia per l'appuntamento fissato per il giorno seguente, dall'attesa «squisita e trepidante» di quell'incontro:

Ma allorché si rividero l'indomani non era più la stessa cosa. Chissà perché?... Essi avevano assaporato il frutto velenoso della scienza mondana; il piacere

⁵⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 333.

⁵⁷ C. RICCARDI, *Introduzione a G. Verga, Tutte le novelle...*, p. XXIV.

⁵⁸ G. BERTONE, *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000, p. 214. La citazione interna deriva da H.D. THOREAU, *Walden ovvero Vita nei boschi*, trad. it., a cura di P. Savinio, Milano, Rizzoli, 1988, p. 96.

⁵⁹ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 331.

⁶⁰ Ivi, p. 332.

⁶¹ Sul tema del carnevale cui segue la purificazione della quaresima, presente nelle novelle *Libertà e I galantuomini*, ma che percorre l'intera narrativa verghiana, vedi le interessanti considerazioni di G.P. MARCHI, *Concordanze verghiane: cinque studi con un'appendice di scritti rari*, Verona, Fiorini, 1969, pp. 255-257, e A. DI GRADO, *I galantuomini*, in AA.VV., «*Novelle rusticane di Giovanni Verga...*», pp. 145-146.

⁶² G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 332.

raffinato dello sguardo e della parola scambiati di nascosto in mezzo a duecento persone, *di una promessa che val più della realtà*, perché è mormorata dietro il ventaglio e in mezzo al profumo dei fiori, allo scintillio delle gemme e all'eccitamento della musica.⁶³

Il brano, incentrato sull'opposizione tra illusione e realtà, falsità ed autenticità, può essere accostato all'altro in cui lo scrittore, dopo avere detto addio per sempre alla donna e fatto ritorno alla «città nebbiosa e triste», si ritrova ad osservare una coppia d'innamorati:

Due giovanetti biondi e *calmi* passeggiavano *lentamente* nei larghi viali del giardino tenendosi per mano; il giovane aveva regalato alla ragazza un mazzolino di rose purpuree che *aveva mercanteggiato ansiosamente un quarto d'ora* da una vecchierella cenciosa e triste; la giovinetta, colle sue rose in seno, come una regina, dileguavasi seco lui *lontano dalla folla delle amazzoni e dei cocchi superbi*. Quando furono *soli* sotto i grandi alberi della riviera, sedettero accanto, parlando *sottovoce* colla *calma* espansione del loro affetto.⁶⁴

L'antinomia di un amore vissuto tra le fatuità e le ipocrisie dei salotti e quello autentico e stabile dei più umili (non a caso si accenna alla preoccupazione del ragazzo nel contrattare il prezzo di un semplice mazzo di fiori) è volutamente evidenziata dal Verga che, per di più, sottolinea con insistenza la calma e la serenità della dimensione emotiva vissuta dai giovani in contrapposizione alla frenesia della città che sembra non toccarli. I parallelismi proseguono e alla camelia «superba», «purpurea come il sangue» che «un altro» aveva regalato alla gentildonna tra «gli allegri rumori della festa», ponendogliela vanitosamente fra i capelli, si oppone la rosa che la fanciulla porta sul petto, vicino al cuore, capace di farla sentire una regina.⁶⁵

A questo punto, quasi che non voglia ancora congedarsi, Verga pronuncia il terzo addio alla sua amata terra ed all'esperienza d'amore vissuta in quei luoghi:

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, p. 334.

⁶⁵ Come noto, la camelia è la pianta più ricercata e alla moda del periodo, simbolo di vanità e mondanità; la rosa è metafora, al contempo, di virtù (per la bellezza delicata ed il profumo) e di lussuria (per la voluttà sensuale dei petali). Qui simboleggia la purezza e la durata del vero amore (F. BENZI-L. BERUOCCHI, *Paesaggio mediterraneo*, Milano, Federico Motta Editore, 1999, pp. 159 e 150-151). Anche il paragone della «nuca del color della magnolia» può leggersi in quest'ottica poiché il fiore della magnolia era considerato il simbolo stesso del fascino e della sensualità.

Addio, dolce melanconia del tramonto, ombre discrete e larghi orizzonti solitari del noto paese. Addio, viottole profumate dove era così bello passeggiare tenendosi abbracciati. Addio, povera gente ignota che sgranavate gli occhi al veder passare i due felici.⁶⁶

Nel ricordo, lo sguardo vaga per l'ampia campagna, prima aprendosi sulla vastità dell'orizzonte, poi restringendosi sulle viuzze di cui si avvertono ancora gli odori, infine circoscrivendosi agli anonimi ma partecipi abitanti del luogo, fonte «di pace e d'oblio».

Di là del mare, dunque, si caratterizza per il contenuto fortemente simbolico, quasi un codice da decifrare e interpretare minutamente, conformemente al carattere di novella-manifesto assegnatole dal Verga.

Nelle ultime pagine del racconto il narratore mostra il vero volto della vita scintillante – in realtà falsa e vuota – della grande e affollata metropoli: i teschi messi in fila e le scarpe vecchie simboleggiano un'umanità precaria, per cui lo spettro della morte è dietro l'angolo:

In mezzo al via vai affollato e frettoloso, al frastuono incessante, alla febbre dell'immensa attività generale, affannosa e inesorabile, ai cocchi sfarzosi, agli uomini che passavano nel fango, fra due assi coperte d'affissi, dinanzi alle splendide vetrine scintillanti di gemme, accanto alle stamberghe che *schieravano in fila teschi umani e scarpe vecchie*.⁶⁷

Viene ripresa l'immagine dell'organino, presente nell'*ouverture*:

Il sole tramontava nell'occidente smorto; e *anche là*, nei viali solitari, *giungeva il suono di un organino*, con cui un *mendicante dei paesi lontani andava cercando il pane in una lingua sconosciuta*.⁶⁸

Emblema d'evasione e denuncia – funzione rivestita anche dall'impegno letterario –, il suono della fisarmonica è il mezzo con cui «un mendicante dei paesi lontani» si procura «il pane in una lingua sconosciuta». Palesamente, Verga allude a se stesso ed alla sua condizione di scrittore costretto a vivere il rimpianto per la terra natia, per «tutte le cose care e lontane che ci avete in cuore, e dalle quali non avreste voluto staccarvi mai», per inseguire «uno

⁶⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 334.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

strano sentimento della vanità dell'arte e della vita, un incubo del nulla che vi si stringe attorno da ogni parte.⁶⁹ Così Musumarra interpreta il riferimento al «mendicante», salvo leggerlo erroneamente come «emigrante»,⁷⁰ termine che non compare né nella prima redazione né nell'ultima revisione compiuta per «La Voce».⁷¹ La «lingua sconosciuta» è metafora della difficoltà di dialogare tra chi proviene da una realtà povera ma genuina e chi appartiene ad un mondo fatuo e artefatto. La problematicità del comunicare è la stessa sperimentata tra lo scrittore e la gentildonna di *Di là del mare*, così come la constatazione della precarietà dell'esistenza riguarda entrambi i contesti sociali.

Vero e proprio *leit-motiv* all'interno della novella, la musica dell'organino rende sonoramente il senso di caducità e malinconia che ne costituisce l'aspetto peculiare. La sua mesta canzone giunge «anche là, nei viali solitari»; non è, dunque, appannaggio esclusivo dell'ambiente siciliano-rusticano ma attiene pure al mondo cittadino-borghese. Il Verga preconizza così i tratti salienti della successiva *Per le vie*, cui stava già lavorando, e, non a caso, nella prima novella, *Il bastione di Monforte*, racconto-prologo,⁷² recupera il tema dell'organetto che accompagna con la sua melodia lo scorrere della vita tra speranze, attese, illusioni, avvolgendo ogni cosa di tristezza:

L'organetto che suonava il mattino gaio, in qualche osteria del sobborgo, e le cantava in cuore tutte le liete promesse della speranza, torna a passare collo stesso motivo già velato dalla mestizia della sera.⁷³

⁶⁹ Ivi, pp. 383 e 380. La novella *I dintorni di Milano* fu scritta nel 1881 per «Milano 1881», pubblicazione celebrativa dell'Esposizione Nazionale industriale e artistica. Sul «trauma psicologico», i sensi di colpa e il bisogno di perdono, specialmente nei confronti della madre, vissuti dal Verga allorché intraprese il mestiere di scrittore, recandosi prima a Firenze e poi a Milano, disagio che si riverbera in molti protagonisti dei suoi racconti, vedi le interessanti considerazioni di R. LUPERINI, «Immaginarci il ritorno». *Sull'autobiografismo 'en travesti' di Giovanni Verga*, in *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 20-34.

⁷⁰ E dopo avere riportato il brano in questione con la sostituzione della parola «mendicante» con «emigrante», evidentemente frutto di una *lectio facilior*, conclude: «Proprio così. Egli era costretto ad emigrare periodicamente verso la nebbiosa Milano, in cerca del suo pane, e lo cercava in una lingua che era sconosciuta in quella città, la lingua incomprensibile che non è fatta solo di parole, ma anche di vita vissuta e di cose»; C. MUSUMARRA, *Di là del mare...*, p. 172.

⁷¹ Nella revisione vociana, a parte l'impoverimento e la banalizzazione generale del testo narrativo concordemente riconosciuti dalla critica, il Verga non ha effettuato sostanziali modifiche.

⁷² C. RICCARDI, *Introduzione* a G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. XXXIII.

⁷³ Ivi, p. 341.

Ricorrono, inoltre, i motivi della stazione come luogo di transito delle storie umane, del ricordo e della nostalgia per la propria terra, dell'importanza della parola scritta, della vita intesa come mistero i cui abissi possono essere svelati solo dall'artista, presenti in *Di là del mare*.⁷⁴ Anche ne *Il bastione di Monforte* l'elemento paesaggistico assume un'importanza sostanziale; lo dimostra l'*incipit*, interamente rivolto alla descrizione del paesaggio che l'autore-narratore osserva dalla sua finestra. Verga mette a confronto il paesaggio cittadino milanese, in cui si consumano gli umili drammi dei personaggi della raccolta, e il paesaggio rusticano siciliano, Eden cui fare ritorno, giocando sull'oscillazione continua tra presente e passato:

Le belle passeggiate d'allora nel meriggio caldo e silenzioso, quando le cicale stridevano nella valletta addormentata al sole! Accanto serpeggia verso l'alto la linea bruna di un tronco, rendendo immagine del sentiero che ascendeva fra i pascoli ed il sommacco di un noto poggio; e in cima, dove l'azzurro scappa infine libero, sembra di scorgere quella vetta che vedeva tanta campagna intorno. Un dì che voci allegre fra i sommacchi di quel poggio e le vigne di quel monticello! e tutta la comitiva che s'arrampicava festante per l'erta in quel dolce tramonto d'ottobre! E il chiaro di luna della sera in cui si aspettavano da quella vetta i fuochi della festa al paesetto lontano, e che bagna ancora l'anima di luce malinconica al tornare di queste memorie!⁷⁵

Alla rievocazione mitica della campagna siciliana seguono, sotto forma d'interrogativi, le stesse considerazioni che figurano in *Di là del mare* sotto forma d'esclamazioni pronunciate dallo scrittore all'indomani della separazione dalla sua donna: «Quanto tempo è trascorso? Quanto è lontano ormai quel paesetto? Ora il carrozino postale vi porta la sola cosa viva che rimanga

⁷⁴ Si rilegga, tra gli altri, questo brano: «seguitò ad andare diritto e fiero per la sua via, portando negli occhi la visione di tutte le camerette nude e fredde in cui si sono strascinati i suoi sogni di giovinezza e i suoi bauli sconquassati, pieni solo di scartafacci, nel vagabondare dietro un sogno. Quanti dolori ha incontrato per quella via, e quante grida d'amore o di fame ha sentito attraverso le pareti sottili di quelle camerette? Più tardi forse andrà a pranzare con una tazza di caffè e latte fra gli specchi e le dorature del Biffi, pensando a quella donna che aspettava colla stanchezza dell'anima negli occhi, mentre l'orchestra suona la mazurca dell'*Excelsior*. Ora l'operaio che gli passa allato, strascinando un carretto, non gli bada neppure. La città è troppo vasta, e ce ne son tanti. E il tramonto in alto si spegne, tranquillo, in un cinguettio confuso, con mille rumori indistinti che dileguano insieme all'azzurro che svanisce lontano, lontano, verso il paese dei sogni e delle memorie; e vi trasporta ai giorni in cui sentiste le prime mestizie della sera, e la prima canzone d'amore vi si gonfiò melodiosa nell'anima» (ivi, p. 342).

⁷⁵ Ivi, pp. 340-341.

di tanta festa, sotto un francobollo da venti centesimi⁷⁶. Alla lettera, e quindi alla scrittura ed alla memoria, è affidato il riscatto da una vita vuota e triste. Le analogie potrebbero continuare, ma è sufficiente ribadire che *Di là del mare* costituisce un ponte tra le *Novelle rusticane* e *Per le vie* e la centralità del paesaggio ritorna in quella come in questa raccolta a conferma del fatto che non di semplice *frons scaenae* si tratta ma di elemento funzionale al racconto.

Se abbiamo riconosciuto i temi cardini centrali della novella nella rilevanza del ruolo affidato alla letteratura *tout court* ed alla svolta rivoluzionaria impressa in essa dal nuovo metodo verghiano, sia a livello di tecnica narrativa che di contenuto, nella visione meccanicistica dell'esistenza che investe le classi umili come le agiate, nell'importanza della reminiscenza e del nostalgico recupero della propria terra, nello scarto esistente tra illusione e realtà, passato e presente, altro tema rilevante è quello dell'amore che a prima vista può apparire, come di fatto è apparso, dissonante rispetto agli altri racconti del *corpus* e riconducibile agli stilemi della prima stagione narrativa del Verga. In realtà l'amore si configura come bisogno primario, proprio di contadini e borghesi, di campagnoli e cittadini che, tuttavia, lo vivono in modo diverso: con immediatezza ed istintività gli uni, costretti a districarsi tra divieti e convenzioni gli altri. Ma anche la sfera affettiva è soggetta a scontrarsi con le dure leggi naturali che, per cause economiche (si pensi, facendo riferimento alle novelle citate nel corso del racconto, a Santo e Nena o a Lucia e Pino il Tomo di *Pane nero*), per l'incapacità di sottomettere l'istinto (*Il Mistero*), perché schiavi delle norme sociali (*Di là del mare*), frustreranno nei protagonisti la speranza di un affetto duraturo, capace di colmare quel senso d'impotenza e di solitudine peculiari di tanti personaggi dell'universo verghiano.

Nel *Mastro-don Gesualdo*, di cui secondo la Riccardi le *Novelle rusticane* costituiscono «i cartoni preparatori del disegno più vasto e complesso del romanzo»,⁷⁷ lo spazio dato anche indirettamente all'amore è considerevole dal momento che né Bianca e Ninì, né Gesualdo e Diodata, né Isabella e Corrado potranno seguire i propri sentimenti, stritolati dalle aspre norme economiche e sociali che imporranno loro scelte diverse capaci di modificare l'intera esistenza e di condannarli all'infelicità perenne. Nel *Mastro*,

come nel successivo incompiuto romanzo *La duchessa di Leyra*, l'amore è sacrificato sull'altare della «vanità aristocratica» più che su quello del bisogno, ma il risultato finale è comunque la sofferenza, l'impossibilità dell'uomo di sottrarsi «al meccanismo delle passioni», da quelle ancestrali a quelle determinate dalla «ricerca del meglio» e dalla «conquista del progresso».⁷⁸

In *Di là del mare* il racconto della sfortunata storia d'amore vissuta dallo scrittore diviene un *escamotage* per riflettere sull'impotenza dell'uomo di fronte alla natura a qualsiasi livello sociale egli appartenga; la tematica amorosa è un mezzo più che un fine all'interno della *fabula*. Questa interpretazione si distanzia notevolmente dall'altra proposta dalla Dillon Wanke, che assegna invece a tale tematica un ruolo chiave che costituisce «l'intenzione più vera e recondita del suo racconto. La quale [...] è consegnata alla facile chiave di lettura emergente dal piano della biografia sentimentale e [...] dell'omaggio galante».⁷⁹ Per la studiosa Verga «racconta dal vero un episodio realmente accaduto della sua vita»,⁸⁰ e cioè la sfortunata storia con Giselda Fojanesi, poi andata in moglie al Rapisardi. Al là della «facilità» sottesa ad un puntuale e sicuro recupero del dato biografico che, inevitabilmente, costringe a muoversi comunque sul piano delle ipotesi,⁸¹ l'amore appare uno dei tanti ed importanti temi confluiti nel tessuto della novella, ma non il principale. Il De Meijer in un contributo in cui analizza, tra l'altro, il Tempo in relazione agli incontri ed alle successive separazioni degli amanti delle opere verghiane (Eva ed Enrico in *Eva*, Nata e Giorgio in *Tigre Reale*, Erminia e

⁷⁸ G. VERGA, *I Malavoglia...*, pp. 3-5.

⁷⁹ M. DILLON WANKE, *L'abisso inesplorato e il livello della scrittura in «Di là del mare»*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXXIV, n. 1-2, 1980, p. 215.

⁸⁰ Ivi, p. 216.

⁸¹ A tal proposito, il Musumarra indica in più punti la protagonista di *Di là del mare* come «amica milanese» o «signora milanese» senza che tale provenienza possa essere desunta da alcun passo della novella. Invero, in nessun luogo si dice che la donna amata sia di Milano, o che comunque appartenga ad una qualche città dell'Italia settentrionale; insieme partono da Messina (per trascorre qualche giorno nei pressi di Napoli, come si evince dal riferimento al teatro San Carlo e alla spiaggia di Chiaia) ed insieme rientrano a Messina dove, inoltre, la dama è attesa dal marito che è venuto a prenderla. Anche il loro ultimo incontro è ambientato in Sicilia e se la donna fa ritorno, verosimilmente, in città, dal marito, lo scrittore parte «per l'immensa città nebbiosa e triste» in cui si accentua il doloroso recupero dei ricordi dei momenti passati con lei nella terra natia. Forse lo studioso la identifica con la dama di *Fantasticheria* che è sicuramente settentrionale e che, proprio per questo, appare profondamente estranea all'universo mostrato dal Verga come nuovo fulcro tematico della sua poetica; C. MUSUMARRA, *Di là del mare...*, pp. 170-171. In proposito già Cattaneo sembrava non avere dubbi nell'individuare nella donna di *Fantasticheria* Paolina Greppi Lester; G. CATTANEO, *Giovanni Verga*, Torino, UTET, 1963, p. 169.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ C. RICCARDI, «*Mastro-don Gesualdo*», dagli abbozzi..., p. 15.

Carlo in *Eros*), nota che l'esito del ritrovarsi tra amanti costretti a lasciarsi consiste sempre nella presa di coscienza dell'impossibilità del recupero dei sentimenti e delle sensazioni provate un tempo: «come il ricordo, il ritorno rende finalmente ancora più chiara l'invincibilità del tempo. Non si può dominare la "fiumana" neanche nella stessa creazione letteraria».⁸²

Non è un caso che il tema del Tempo, e quindi della memoria, insieme alle riflessioni circa la centralità e la funzione dell'opera letteraria, siano elementi essenziali e costanti di novelle come *Fantasticberia*, *Di là del mare*, *Il bastione di Monforte*, cui lo scrittore instaura un ideale dialogo con il lettore. Notevole è che Verga si serva del paesaggio per veicolare le sue dichiarazioni di poetica e per esemplificare la concezione esistenziale posta alla base delle sue opere. Il paesaggio che si accampa in *Di là del mare* è un «in-scape», un paesaggio della mente, dal momento che «i luoghi non sono quelli reali, perché le località della piana di Catania vengono trasferite sull'Etna e la topografia nei villaggi è cambiata».⁸³ I suoi tratti salienti sono gli stessi che ritroviamo negli altri della raccolta, anzi è grazie al rinvio a taluni scorci paesaggistici che lo scrittore può riferirsi a determinate vicende contenute nella silloge senza nominarle esplicitamente. L'elemento paesaggistico viene così a costituire il collante delle *Rusticane*, il comune denominatore che, tramite un assiduo gioco di rimandi e corrispondenze, ne costituisce la cifra più autentica poiché incarna il simbolo della fatalità del destino umano e del prevalere del movente economico che ritroveremo nel *Mastro-don Gesualdo*.

La rievocazione, spesso nostalgica, del paesaggio della sua giovinezza, della terra di Sicilia ormai lontana, rappresenta per Verga il recupero di «un'anima nascosta al di là della superficie colta dai nostri occhi».⁸⁴

Ineffabilità e potenza della natura, centralità del paesaggio, entità estranea agli umani affanni, importanza della scrittura, elemento di riscatto e di immortalità, attenzione verso la classe borghese, sono temi presenti anche nella novella *I galantuomini*.

Nel maggio 1876 Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino conducevano un'inchiesta 'privata' sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia, analizzando scientificamente fenomeni sino allora enunciati solo a livello pole-

⁸² P. DE MEJER, *La Sicilia tra mito e storia nei romanzi di Verga*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXVII, n. 1, 1963, p. 120.

⁸³ C. MUSUMARRA, *Di là del mare...*, p. 169.

⁸⁴ L'espressione è di Nabodokov, riportata in *Luoghi di culto e culto dei luoghi*, a cura di D. L. Carmichael - J. Hubert - B. Reeves - A. Schanche, trad. it., a cura di A. Pappalardo, Genova, ECIG, 1996, p. 51.

mico-moralistico. A differenza della relazione Bonfandini, «tutta improntata ad ottimismo ufficiale, le conclusioni dei due giovani studiosi, pur non discostandosi da una impostazione alquanto paternalistica, scettica sulle reali possibilità di un'autonoma evoluzione locale, si incentravano sulla precisa denuncia di una questione sociale nell'isola. Ostacolo ad un sano sviluppo dell'economia locale, questa la loro tesi di fondo, è il prepotere del ceto agrario parassitario, dinanzi al quale la classe contadina appare del tutto succube, privata com'è dei più elementari diritti e sottoposta al più duro sfruttamento».⁸⁵

Nell'*incipit* de *I galantuomini*, apparsa per la prima volta a Roma, nel «Fanfulla della Domenica», il 26 marzo 1882, per poi confluire nelle *Novelle rusticane* a partire dalla prima edizione, si fa esplicito riferimento a questa situazione:

Sanno scrivere - qui sta il guaio. La brinata dell'alba scura, e il sollione della messe, se li pigliano come tutti gli altri poveri diavoli, giacché son fatti di carne e d'ossa come il prossimo, per andare a sorvegliare che il prossimo non rubi loro il tempo e il denaro della giornata. Ma se avete a far con essi, *vi uncinano nome e cognome, e chi vi ha fatto, col beccuccio di quella penna, e non ve ne districate più dai loro libracci, inchiodati nel debito.*⁸⁶

Nasce la 'questione meridionale' come «elemento aggregante di un secolare processo di degradazione umana ed economica, come motivo ritor-nante dei mali storici e sociali del nostro Paese. [...] Negli archetipi di questo dibattito culturale, sociale e politico, che investiva alle fondamenta lo stesso processo di coagulo morale e territoriale della nostra gente il Verga s'inserì con autorevolezza e tradusse come meglio non si poteva l'insegnamento di Francesco De Sanctis, pensoso delle sorti del nostro popolo e sollecito del suo riscatto come sola via del progresso e della nazionalità».⁸⁷

⁸⁵ A. COLETTI, *La questione meridionale*, Torino, S.E.I., 1979, p. 58. Sonnino indica nell'usura la vera cancrena sociale dell'isola: il tasso d'interesse, infatti, era del 25% circa, e le condizioni di miseria erano tali che bastava una «malannata» per ritrovarsi pieni di debiti; S. SONNINO, *Introduzione a I contadini in Sicilia*, in L. FRANCHETTI-S. SONNINO, *Inchiesta in Sicilia*, vol. II, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 189.

⁸⁶ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 311

⁸⁷ P. GIANNANTONIO, *Verga, il mezzogiorno e il mondo contadino*, in *Incontri siracusani su Giovanni Verga*, Floridia (Sr), Nuova Grafica, 1983, p. 25. Tra i contributi più recenti in merito alla condizione dell'aristocrazia e della borghesia nell'Italia moderna, al ruolo dei contadini ed al sorgere della questione meridionale, vedi U. DOTTI, *La questione meridionale e i problemi del realismo (Verga - De Roberto - Pirandello)*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXVII, n. 581, 2001, pp. 1-46.

Esiste, dunque, un legame inscindibile tra il mondo meridionale e la narrativa verghiana, «in un'osmosi di temi e di problemi tali che la cronaca letteraria diviene anche indagine sociale e pretesto per un discorso più ampio sulle condizioni della parte meno fortunata dell'Italia».⁸⁸

Eterogenea e frammentaria, la materia de *I galantuomini* è composta da vari episodi all'interno dei quali agiscono diversi personaggi. È possibile, tuttavia, isolare il nucleo principale della *fabula* nelle vicissitudini di don Piddu e don Marcantonio Malerba, l'uno rovinato dalla «malannata», l'altro depauperato del proprio terreno, della casa e di tutti i beni dall'eruzione dell'Etna. Le due vicende, strettamente legate, sono raccontate in parallelo sino a quando il narratore non si sofferma su don Piddu e la sua famiglia, cui è dedicata la seconda parte della novella. Il punto di vista interno è duplice, poiché dà voce sia ai mezzadri che ai galantuomini, per poi accomunarli nel segno di una natura matrigna, *exemplum*⁸⁹ del dominio universale del bisogno che opprime contadini e padroni giacché «anche i galantuomini hanno i loro guai».⁹⁰ Nell'*explicit*, tuttavia, s'introduce il tema opposto:

- Vedete, vossignoria, anche gli altri poveretti, quando gli succede la stessa disgrazia... stanno zitti perché son poveri, e non sanno di lettera, e non sanno sfogarsi altrimenti che coll'andare in galera!" (*I galantuomini*, p. 318)

La soluzione «è inaspettata; si ha un movimento antitetico per cui viene collocato in un'altra dimensione il "discorso" su e dei galantuomini o viene sovrapposta retrospettivamente una dimensione di estraniamento: il *pathos* si congiunge con la satira».⁹¹

⁸⁸ Ivi, p. 26.

⁸⁹ Cfr. R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere...*, p. 71.

⁹⁰ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 316. Per quanto riguarda le correzioni apportate per l'edizione vociana, Marchi nota che a parte alcune «di piccola entità ("Sanno scrivere - qui sta il guaio"; "Scrivono e scrivono - qui sta il guaio"), il finale è rielaborato non senza abilità. I tagli sono quasi sempre opportuni e contribuiscono a mantenere la tensione drammatica»; G.P. MARCII, *Concordanze verghiane...*, p. 80. In generale sono riscontrabili i consueti *escamotage* consistenti nel passaggio dal discorso indiretto libero e dal dialogo ad una struttura intervallata da esclamativi, punti di sospensione, interrogativi, ellissi del verbo, eliminazione delle coordinate, uso di domande retoriche. Per il testo frutto della revisione del 1920 cfr. G. VERGA, *Le novelle...*, pp. 400-408.

⁹¹ G. GUGLIEMI, *L'obiettivazione del Verga*, in *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 122-123.

Ne *I galantuomini*, il cui titolo fa riferimento ad una categoria sociale ben conosciuta dal Verga, egli stesso 'galantuomo' e piccolo possidente, la simpatia umana provata dallo scrittore nei loro confronti non gli impedisce di riconoscerci uno spirito «di casta superiore chiusa ai contatti con il ceto più umile dei lavoratori della terra, e preoccupata di conservare l'antico costume di vita signorile».⁹² La chiusa della novella «non lascia dubbi sulla solidarietà umana e sociale del Verga con la classe contadina»⁹³ mentre «la vicenda patetica di questi piccoli borghesi che cercavano di coprire con un pietoso velo di pudore i segni evidenti della rovina materiale presentava qualche somiglianza con la decadenza della vecchia nobiltà feudale che vedeva sgretolarsi i muri dei palazzi aviti, ma restava attaccata alla superbia baronale e al vecchio costume aristocratico».⁹⁴ Verga giustifica la protesta dei piccoli proprietari contro l'ostinata politica di protezionismo doganale perpetrata dal governo centrale, asservito agli interessi del capitalismo rurale e industriale, comprende che la crisi agraria che coinvolgeva tutta la nazione assumeva aspetti veramente preoccupanti, specie a livello sociale, nelle regioni più povere dell'isola.

La novella si conclude «all'insegna di una drammatica circolarità, d'una spirale che si ripiega su se stessa e, dopo aver lungamente differito, in una serie ininterrotta di rimandi e di slittamenti del senso, il decisivo incontro con un significato ultimo da attingere e un'essenza da possedere e godere, non riesce che a tornare vanamente sull'assunto iniziale: "Sanno scrivere - qui sta il guaio"».⁹⁵

Se l'orizzonte teorico e storico tracciato è il medesimo sotteso all'indagine di Franchetti e Sonnino, non altrettanto si può dire delle conclusioni cui giungono l'*Inchiesta* da un lato e la vicenda de *I galantuomini* dall'altro.

⁹² S. LO NIGRO, *Ideologia e realtà sociale in Giovanni Verga*, in AA.VV., *'Speciale' su Giovanni Verga, «Le ragioni critiche»*, II, n. 6, ottobre-dicembre 1972, p. 718.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Ivi, p. 719. Si rilegga a tal proposito nel *Mastro-don Gesualdo* la descrizione del palazzo dei Trao: «muri rotti, scalcinati, corrosi; dalle fenditure che scendevano dal cornicione fino a terra; le finestre sgangherate e senza vetri; lo stemma logoro, scantonato, appeso ad un uncino arrugginito, al di sopra della porta», in cui si avverte «un tanfo di muffa e di cantina che saliva dal pavimento istoriato col blasone, seminato di cocci e di rottami, pioveva dalla volta scalcinata, veniva denso dal corridoio nero al pari di un sotterraneo, dalle sale buie che s'intravedevano in lunga fila, abbandonate e nude, per le strisce di luce che trapelavano dalle finestre sgangherate»; G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1983, pp. 7 e 225.

⁹⁵ A. DI GRADO, *I galantuomini...*, p. 140.

In realtà «la nuova classe dirigente liberale derivava un carattere nettamente conservatore, che ne fa veramente l'erede della tenace volontà di dominio dell'aristocrazia».⁹⁶ Precisa a tal proposito Masiello: «Si comprende dunque in questa prospettiva, e sul fondamento di così pesante eredità che poteva essere liquidata solo con una radicale alternativa ideologica che certo Verga non ebbe, come il suo atteggiamento dinanzi ad una condizione umana e sociale che poteva pur apparire disperata ed amara, ma non ingiusta per umane responsabilità, e in ogni caso "fatale", si esaurisse ad un livello filantropico e paternalistico, restando al di qua [...] degli stessi termini allarmati e drammatici con cui la "questione" veniva messa sul tappeto e dibattuta dai più vigilanti uomini della Destra - da Franchetti e Sonnino a Villari - e al di qua di ogni volontà o tentativo di intervento, di ogni speranza di riscatto».⁹⁷

I piccoli proprietari don Piddu e don Marcantonio appaiono rovinati «più che dalle storture inerenti al sistema dei contratti agricoli o a quello fiscale, più che dall'incalzare della crisi agraria, da una natura matrigna che non a caso esprime l'incontrollabile cecità della sua violenza attraverso catastrofi "naturali" quali la "malannata", la malaria, l'eruzione del vulcano».⁹⁸

Tale considerazione, basilare per la corretta esegesi del racconto, è avvalorata dallo spazio, non ampio ma pregnante, riservato alle descrizioni paesaggistiche, principalmente al drammatico episodio della distruzione del podere di don Marco a causa dell'eruzione.

La notizia del disastro gli viene data «mentre era a tavola colla famiglia, dinanzi al piatto dei maccheroni»,⁹⁹ simbolo di una condizione psicologica e sociale destinata in breve a ribaltarsi:

Dal cortiletto davanti al palmento si vedeva la montagna che si accatastava attorno alla vigna, fumando, franando qua e là, con un acciottolio come se si fracassasse un monte di stoviglie, spaccandosi per lasciare vedere il fuoco rosso che bolliva dentro. Da lontano, prima ancora che fossero raggiunti, gli alberi più alti si agitavano e stormivano nell'aria queta; poi fumavano e scricchiolavano; ad un tratto avvampavano e facevano una fiammata sola. Sembravano delle torce che si accendessero ad una ad una nel tenebroso della campagna silenziosa, lungo il corso della lava. [...] Il palmento, spalancato, senza tetto, con tutta quella roba buttata nel cortile, in mezzo alla campagna

⁹⁶ R. ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 261.

⁹⁷ V. MASELLO, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, De Donato, 1972, p. 73.

⁹⁸ A. DI GRADO, *I galantuomini...*, p. 142.

⁹⁹ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 315.

spaventata, sembrava tremasse di paura, mentre lo spogliavano prima di abbandonarlo.¹⁰⁰

Questa spaventosa ed al contempo avvincente descrizione, che vede la forza della natura scatenarsi contro l'uomo, ha un antecedente nella novella *Un'altra inondazione*,¹⁰¹ in cui si ricorda l'incendio scoppiato nel maggio-giugno del 1879 che minacciò di bruciare i paesini di Linguaglossa e Castiglione, ubicati lungo l'Alcantara. Il resoconto si concentra sull'immagine di un casolare situato sul fondo della valle che sta per essere completamente sepolto dal magma:

Davanti al casolare, c'era un cortiletto, cinto da un muricciuolo, il quale aveva arrestato per poco la corrente, e le scorie gli si ammonticchiavano addosso adagio adagio; sembrava si gonfiassero, come un rettile immane irritato, e scoppiavano in larghi crepacci infuocati. Allora il casolare ne era improvvisamente rischiarato, e si vedevano le finestre spalancate, una tettoia accanto alla porta, e un albero nel cortiletto. L'immensa valle era tutta nera di scorie fumanti, che si squarciavano qua e là, e avvampavano nelle tenebre, e le scorie irrompevano da quei crepacci, con un acciottolio prolungato e sinistro, come di un'immensa distesa di tegole che rovinasse.

[...] Tutt'a un tratto l'albero accanto alla porta avvampò come una fiaccola, e la lava si rovesciò nel cortile. E nella immensa valle nera non si vide altro che il rosseggiare qua e là delle lave che irrompevano, accompagnate dall'acciottolio sinistro delle scorie che precipitavano. Alle volte, mentre la corrente infuocata si ammonticchiava a poco a poco per 50 metri d'altezza, non si udiva né si vedeva più nulla, tranne il fruscio soffocato della pioggia di cenere, che stampavasi come uno sterminato nuvolone nero sul pallido cielo di luna nuova, e le fiamme che si accendevano di tratto in tratto nella valle, e indicavano il corso della corrente di fuoco.¹⁰²

Lo 'spettacolo' della perdita istantanea di beni accumulati nel corso di un'intera vita di lavoro avviene sotto gli occhi di una folla di curiosi chiasosi ed eccitati che occupano, con il loro vociare, le strade della montagna «popolate di notte come alla vigilia di una festa»; stanno lì ad osservare e, nel

¹⁰⁰ Ivi, pp. 315-316.

¹⁰¹ Scritta nel 1880 per un numero speciale del «Corriere dei comuni», a beneficio delle vittime dell'inondazione di Reggio Calabria, *Un'altra inondazione* è ora raccolta in G. VERGA, *Tutte le novelle...*, pp. 373-375.

¹⁰² Ivi, pp. 373-374.

mentre, stimano il valore delle migliaia di viti, delle aree di bosco bruciato, «insomma i particolari più desolanti, come il pepe nella pietanza, che facevano sospirare dal piacere pensando che non si aveva nemmeno un palmo di terra da quelle parti».¹⁰³ A tale impudica, festosa euforia, si contrappone la cupa tragedia di un proprietario che vede i suoi averi inghiottiti dal lento ma inesorabile avanzare della lava. Di fronte ai contadini che si affannano frenetici per cercar di salvare il salvabile, le tegole, le imposte del palmento, le doghe delle botti, ordina di lasciar ogni cosa al suo posto, affinché la distruzione sia totale. Poi, con lucida, dolorosa accettazione, «baciò il cancello della vigna, che ancora rimaneva in piedi, e se n'andò, tirandosi dietro l'asinello».¹⁰⁴

Ne *I galantuomini* la scena è la medesima,¹⁰⁵ ma «la figurina di don Marco perde molto della chiusa e potente disperazione dell'innominato proprietario della pagina del 1880. [...] Verga oblia per un momento la ragione economica della sua rappresentazione dei galantuomini decaduti in uno stato di nascosta miseria da uno stato di benessere se non di ricchezza, e s'immerge nella visione degli alberi che s'accendono all'appressarsi della lava e soffrono come creature vive, insieme con la stessa campagna e tutte le cose atterrite».¹⁰⁶

Il tema del potere tremendo della natura, in particolare delle eruzioni del vulcano etneo, materia di *Un'altra inondazione* e de *I galantuomini*, è riproposto nella novella *L'agonia di un villaggio*, pubblicata nell'agosto del 1886 ne «L'imparziale», successivamente confluita nella raccolta *Vagabondaggio*.

Si tratta della cronaca dell'eruzione che, nel maggio del 1886, vide la lingua di fuoco lambire l'abitato della cittadina pedemontana di Nicolosi. Anche stavolta Verga contrappone il dramma dei ricchi proprietari di vigneti e castagneti sulle falde dell'Etna, che perdono ogni cosa in un *fiat* a causa degli incendi, rimanendo poveri e nudi, al comportamento della folla, ac-

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ «Il palmento, spalancato, [...] sembrava tremasse di paura, mentre lo spogliavano prima di abbandonarlo. - Che cosa state facendo? - chiese don Marco al custode che voleva salvare le botti e gli attrezzi del palmento. - Lasciate stare. Ormai non ho più nulla, e non ho che metterci nelle botti. - Baciò il rastrello della vigna un'ultima volta prima di abbandonarla e se ne tornò indietro, tirandosi per la cavezza l'asinello» (ivi, p. 316).

¹⁰⁶ A. NAVARRIA, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, Messina-Firenze, D'Anna, 1962, pp. 77-78.

corsa da ogni dove per assistere all'evento, con una curiosità ed un egoismo che rasenta il sadico cinismo, irritandosi se gli alberi tardano ad accendersi o se una casa, già scopercata, non viene rapidamente sepolta sotto l'impeto del fiume sulfureo che ribolle e fuma.

Siamo ben lontani dalla convenzionale ed idillica descrizione dell'Etna e del monte Ilice, presso Trecastagni, di *Storia di una capinera*:

Il sole tramontava da un lato, mentre la luna sorgeva dall'altro: alle due estremità due crepuscoli diversi, le nevi dell'Etna che sembravano di fuoco, qualche nuvoletta trasparente che viaggiava per l'azzurro del firmamento come un fiocco di neve, un profumo di tutte le vigorose vegetazioni della montagna, un silenzio solenne, laggiù il mare che s'inargentava ai primi raggi della luna, e sul lido, come una macchietta biancastra, Catania [...]; e poi, grado grado salendo verso di noi, tutti quei giardini, quelle vigne, quei villaggi che ci mandano da lontano il suono dell'avemaria, la vetta superba dell'Etna che si lancia verso il cielo, e le sue vallate che sono già tutte nere, e le sue nevi che risplendono degli ultimi raggi del sole, e i suoi boschi che fremono, che mormorano che si agitano.¹⁰⁷

Al di là degli esempi riportati, la produzione verghiana volge le spalle alla montagna per guardare alle assolate campagne della provincia catanese o ai paesini di mare di Acitrezza e Acicastello. La predilezione per gli ambienti rustici e cittadini, del resto, è comune a gran parte degli scrittori siciliani che hanno sentito poco l'Etna come fonte d'immediata ispirazione naturale.

Verga si sofferma in prevalenza sull'aspetto devastante e calamitoso della montagna; certo, «l'interesse e il piacere estetico delle catastrofi assumono una grande importanza per l'effetto trascinate, per la potenza che sprigiona nella trasformazione del territorio, per lo sconvolgimento che procurano sul piano psicologico»¹⁰⁸, ma nel caso dello scrittore catanese la forza distruttiva dell'Etna è lo specchio della sorte ultima dell'uomo, destinato a soccombere sotto l'impeto di una natura che, indifferente, segue da sempre le sue eterne leggi.

Creatura infera, uscita dalle viscere della lava, è Malpelo, il cui colore fulvo dei capelli ed il carattere «malizioso e cattivo», «maligno e vendica-

¹⁰⁷ G. VERGA, *Storia di una capinera*, in *Le opere di G. Verga*, a cura di L. e V. Perroni, Milano, Mondadori 1943, p. 20.

¹⁰⁸ R. MILANI, *L'arte del paesaggio...*, p. 151.

tivo»¹⁰⁹, ne tradiscono la demoniaca sostanza. Egli, infatti, «aveva il diavolo dalla sua», spesso «sembrava che stesse ad ascoltare qualche cosa che il suo diavolo gli sussurrava negli orecchi» e negli eccessi di rabbia pareva che «gli fosse entrato il diavolo in corpo, si vendicava a tradimento con qualche tiro che sembrava ci avesse messo la coda il diavolo».¹¹⁰

Nella novella, il paesaggio concorre a precisarne i tratti diabolici:

La sciara si stendeva malinconica e deserta, fin dove giungeva la vista, e saliva e scendeva in picchi e burroni, nera e rugosa, senza un grillo che vi trillasse, o un uccello che vi volasse su. Non si udiva nulla, nemmeno i colpi di piccone di coloro che lavoravano sotterra. E ogni volta Malpelo ripeteva che la terra lì sotto era tutta scavata dalle gallerie, per ogni dove, verso il monte e verso la valle [...].

Pure, durante le belle notti d'estate, le stelle splendevano lucenti anche sulla sciara, e la campagna circostante era nera anch'essa, come la sciara, ma Malpelo, stanco della lunga giornata di lavoro, si sdraiava sul sacco, col viso verso il cielo, a godersi quella quiete e quella luminaria dell'alto; perciò odiava le notti di luna, in cui il mare formicola di scintille, e la campagna si disegna qua e là vagamente - allora la sciara sembra più brulla e desolata.

- Per noi che siamo fatti per vivere sotterra, - pensava Malpelo, - dovrebbe essere buio sempre e dappertutto. - La civetta strideva sulla sciara, e ramingava di qua e di là; ei pensava: - Anche la civetta sente i morti che son qua sotterra e si dispera perché non può andare a trovarli.¹¹¹

L'orizzonte esistenziale di Malpelo è avvolto dal buio: l'interno della cava di rena rossa è oscuro, foriero di sofferenza e morte; oltre questa, il mondo esterno, la sciara,¹¹² bruna e increspata, la campagna ed ogni tratto del paesaggio circostante appaiono neri, simbolo di un destino che non conosce salvezza né riscatto, tant'è che il ragazzo odia «le notti di luna» che effondono luce, e quindi speranza, nell'universo cinico e crudele in cui vive. Solo nel ventre del vulcano Malpelo si sente a casa, immerso tra il rosso della terra ed il nero della sciara: «il rosso avuto per ventura dalla nascita lo lega, si direbbe, al rosso della rena della cava, che è tale per immemorabile cataclisma naturale, per eruzione dell'Etna. Malpelo è dunque creatura perfetta-

mente adeguata a quel luogo [...], adeguata a quel sottosuolo di rischio e di pena, di metafisica condanna».¹¹³

Nel 1925 Pirandello dà vita ad un'altra figura ctonia, Ciàula, che non teme gli intricati cunicoli sotterranei perché «sapeva sempre dov'era; toccava con mano le viscere della montagna: e ci stava cieco e sicuro come dentro il suo alveo materno. Aveva paura, invece, del buio vano della notte»¹¹⁴. Simile a Malpelo nell'essere sottomesso, sfruttato, emarginato, anello finale di una catena di violenza e soprusi, Ciàula emerge, contro voglia, dalle tenebre rassicuranti della miniera per essere catapultato in un paesaggio che lo commuove fino al pianto: «Estatico, cadde a sedere sul suo carico, davanti alla buca. Eccola, eccola là, la Luna... C'era la Luna! la Luna!»¹¹⁵, innescando, a differenza del personaggio verghiano, un processo di «recupero, di riumanizzazione, di salvezza»¹¹⁶, di cui il paesaggio è puntuale riflesso.

Come in *Rosso Malpelo* e *Ciàula*, anche ne *I galantuomini* il paesaggio è funzionale al racconto, in stretta relazione coi protagonisti. In questa novella Verga dà voce al suo pessimismo ed alla sua concezione materialistica, svela il volto antico ed amaro di una Sicilia in cui «speranze deluse e cataclismi ritornanti si srotolano lungo il millenario calvario di una gente, che della natura umana ammira la lussureggiante bellezza e ne sperimenta nel contempo l'avarizia e l'aridità».¹¹⁷

italiano, che significa la crosta formata sul suolo dai torrenti lavici dell'Etna, i quali, raffreddatisi formano uno strato di roccia nerastra e dura come gli scogli, e dopo centinaia d'anni possono anche fertilizzarsi nuovamente»; G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 52; ora in *Carteggio Verga-Rod*, introduzione e note di G. Longo, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 2004, p. 43. *Rosso Malpelo* è ambientata nel territorio catanese, ed esattamente nei quartieri di Monserrato, dove sorgeva la cava della *Caverna*, e Cifali: «...era conosciuto come la bettonica per tutto *Monserrato* e la *Caverna*...» (G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 164). Tra i contributi, numerosi, sul rapporto intertestuale fra *Rosso Malpelo* e *Ciàula scopre la Luna*, vedi P. CLEMENTE - F. FIDO - R. LUPERINI - B. PORCELLI - A. STUSSI - D. DE CAVILLI, *Da «Rosso Malpelo» a «Ciàula scopre la Luna». Sei letture e un panorama di storia della critica*, a cura di B. Porcelli, in «Italianistica», XXX, n.3, 2001, pp. 513-622 e L. TERRUSI, «Rosso Malpelo» e «Ciàula» moltiplicati in margine a una recente «lettura multipla», in «Testo», n. 46, 2003, pp. 115-123.

¹¹³ V. CONSOLO, *Malpelo e Ciàula*, in AA.VV., *Nel mondo di Giovanni Verga*, a cura di E. Zappulla, Catania, la Cantinella, 2001, p. 136.

¹¹⁴ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori 1969, p. 1275. Secondo Battisti la grotta è una sorta di cupola capovolta, puntata verso la terra invece che verso il cielo. Le grotte sono i più antichi santuari dell'umanità da interpretare come grembi di una natura partoriente; vedi E. BATTISTI, *L'antirinascimento*, Milano, Garzanti 1989.

¹¹⁵ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno...*, p. 1277.

¹¹⁶ V. CONSOLO, *Malpelo e Ciàula...*, p. 137.

¹¹⁷ P. GIANNANTONIO, *Verga, il mezzogiorno...*, p. 29.

¹⁰⁹ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, pp. 163 e 172.

¹¹⁰ Ivi, pp. 166 e 169.

¹¹¹ Ivi, pp. 173-174.

¹¹² Ad Édouard Rod, traduttore in francese delle sue opere, che chiede allo scrittore spiegazioni, Verga risponde: «*Sciara* - vocabolo siciliano, intraducibile in francese ed anche in

La visione esistenziale dello scrittore è tragica, legge e riconduce le vicende storiche ed umane alla luce di una radicata sfiducia in ogni possibilità di riscatto e di un forte ma inesorabile condizionamento da parte della natura: «una sfiducia che pur nella consapevolezza della oggettiva drammaticità di una disagiata condizione umana e sociale, ne iscrive le ragioni nel segno di un destino ineluttabile e comune e configura ogni tentativo di liberazione come un inane arrovellarsi a vuoto, come una disperata fatica di Sisifo, capace solo di portare disordine e corruzione».¹¹⁸

Alla forza distruttiva della natura, fa da contraltare la religione vista come superstizione e fanatismo più che come espressione di fede; ricorrente nelle *Rusticane* (si pensi ai pani benedetti e alle immagini sante de *Il Reverendo* o alle offerte date e poi negate ne *Il Mistero*, ma altri numerosi esempi si potrebbero portare), il motivo è da collegarsi all'orientamento antiromantico ed antispiritualistico della cultura siciliana dell'età del Risorgimento¹¹⁹.

Ne *I galantuomini* don Piddu, «seduto su di un cestone sfondato, guardando tristemente l'aia magra, in mezzo alle stoppie riarse, sotto quel cielo di fuoco che non lo sentiva nemmeno sul capo nudo, dalla disperazione» (*I galantuomini*, p. 312), nega il tributo a fra Giuseppe, reo di avergli «acchiappato mezza salma di grano perché S. Francesco mandasse la buonannata, e in compenso da tre mesi non piove dal cielo altro che fuoco» (*ibidem*). Il galantuomo pagherà con la diffamazione ed il costante boicottaggio della sua attività l'offesa inflitta al monaco: «Con don Piddu non dovete averci che fare. Guardate che è scomunicato da Dio, e la sua terra ha la maledizione addosso!» (ivi, p. 313). Feroce è l'ironia nell'episodio degli esercizi spirituali svoltisi, in vista della quaresima, all'insegna di un'odiosa ipocrisia; caratteristici il disagio e la soggezione dei contadini da una parte, la finta umiltà e contrizione dei galantuomini dall'altra:

I galantuomini si riunivano coi loro contadini a confessarsi e sentir le prediche; anzi, facevano loro le spese del mantenimento, *nella speranza che i garzoni si convertissero, se avevano rubato, e restituissero il mal tolto*. Quegli otto giorni degli esercizi spirituali, galantuomini e villani tornavano fratelli come al tempo di Adamo ed Eva; e i padroni per umiltà servivano a tavola i garzoni colle loro mani, *ché a costoro quella grazia di Dio andava giù di traverso per la soggezione*; e nel refettorio, al rumore di tutte quelle mascelle in moto, sembrava che ci fosse una stalla di bestiame, mentre i missionari predicavano l'inferno e il purgatorio.¹²⁰

In occasione della distruzione dei campi di don Piddu, come già in *Un'altra inondazione* e *Agonia di un villaggio*, si utilizzano le immagini dei santi per placare la furia del vulcano, si organizzano processioni, s'invoca il perdono di Dio, mischiando sacro e profano:¹²¹

La moglie del custode della vigna andava sostituendo più in qua le cannuce colle immagini benedette, man mano che s'accendevano come fiammiferi; e piangeva, spaventata, davanti a quella rovina, pensando che il padrone non aveva più bisogno di custode, e li avrebbe licenziati.¹²²

Affine al tema della religione come superstizione, quello della sofferta quaresima dei poveri che, al seguito dei predicatori, minacciano di rompere «a sassate tutti i vetri», contrapponendosi al grottesco carnevale dei galantuomini, con le «coppie che andavano annaspando nella contraddanza». Altrove, invertitesi le parti, ai finti esercizi spirituali dei ricchi fa fronte «il violento car-

¹²⁰ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 317. Similmente, ne *La Lupa*: «Ora si avvicinava la Pasqua e il fattore mandava tutti gli uomini della fattoria a confessarsi, colla speranza che pel timor di Dio non rubassero più» (ivi, p. 20).

¹²¹ In *Un'altra inondazione* si legge: «Ah! quanti alberi se ne andavano in quelle fiamme! e quanti filari di vigne zappati, patate, accarezzati, guardati cogli occhi assorti nei castelli in aria della povera gente! e quante cannuce con le immagini di sant'Agata miracolosa, che non erano valse ad arrestare il fuoco! e quante avemarie biasciate colle labbra tremanti!» (ivi, p. 374); e in *L'agonia di un villaggio*: «Dal paesetto perduto nell'oscurità giungeva sempre il suono delle campane, e un mormorio confuso e lamentevole, un formicolio di lumi che si avvicinavano, quasi delle lucciole in viaggio. Poi, dalle tenebre della via, sbucò una processione strana, uomini e donne scalzi, picchiandosi il petto, salmodiando sottovoce, con una nota insistente e lamentosa della quale non si sentiva altro che: - Misericordia! misericordia! - E sul brulicame nero e indistinto di quei penitenti, fra quattro torce a vento fumose, un Cristo di legno, affumicato, rigido, quasi sinistro, barcollante sulle spalle degli uomini che affondavano nella sabbia» (ivi, p. 103).

¹²² Ivi, p. 316.

¹¹⁸ V. MASIELLO, *Verga tra ideologia e realtà...*, p. 94.

¹¹⁹ Non va dimenticato che Antonio Abate, maestro di Verga, fu un anticlericale e che già ne *I carbonari della montagna* «la tradizione ghibellina che faceva capo a Foscolo» si può cogliere come sostrato ideale del romanzo; G. RAGONESE, *Prolegomeni a I carbonari della montagna* - Palermo, Manfredi, 1975, p. 52. A tal proposito vedi C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana: cultura e letteratura nella prima metà dell'Ottocento*, Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia - Università di Catania, 1958, pp. 29-43; F. DE ROBERTO, *Il maestro di Giovanni Verga*, in *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964; G. GENTILE, *Il tramonto della cultura siciliana*, Firenze, Sansoni, 1985 (2ª ed. riveduta e accresciuta), pp. 49-77.

nevale dei poveri che sarà consumato nella novella successiva, e cioè "quel carnevale furibondo del mese di luglio" cui danno vita i ribelli di *Libertà*.¹²³

Alla quadragesima, condizione punitiva ed autopunitiva, di repressione e castigo, è connesso il motivo della vergogna, tra i principali della novella.

La crisi economica dei galantuomini, ma anche l'estrema indigenza dei contadini, sono viste da Verga come frutto di un processo ingovernabile, esito dell'impotenza umana di fronte all'eterno ciclo della natura. La rovina totale della «roba» è vissuta da don Piddu e don Marcantonio e dai loro familiari principalmente come privazione di uno *status* in cui la dignità dell'uomo è determinata dal possesso. La proprietà, come osserva Sonnino, è «dignità».¹²⁴ La sua perdita, dunque, comporta un tracollo e una degradazione non soltanto economica ma anche, e in misura maggiore, etica. Don Giovannino non sposerà donna Saridda perché egli «non badava alla dote. Ma il disonore del pignoramento poi era un altro par di maniche!»; i familiari di don Piddu «tornavano a casa rasente al muro [...] con la faccia nascosta dentro il manto [...] perché quelli che son nati col *don* vanno soggetti anche alla vergogna». A don Piddu, «quando per carità l'avevano preso sorvegliante alle chiuse del Fiumegrande, nel tempo delle messe, che la malaria si mangiava i cristiani, non gli rincresceva della malaria; gli doleva solo che i contadini, allorché questionavano con lui, mettevano da parte il *don*, e lo trattavano a tu per tu».¹²⁵

I temi della vergogna, della quaresima, della scrittura (centrale perché ad essa è affidata la distinzione tra «galantuomini» e «poveri diavoli».¹²⁶), sono associati a quello della morte che percorre e ingloba tutta la materia del racconto. In chiusura, sventato il proposito omicida di don Piddu e rivelata la sua colpa al frate, il narratore riflette:

¹²³ A. DI GRADO, *I galantuomini...*, p. 146.

¹²⁴ S. SONNINO, *Introduzione a I contadini in Sicilia...*, p. 103. Lo studioso afferma: «Il proprietario siciliano sdegnava di vendere la sua terra, anche quando ridotto all'estremo dai debiti o dalla sventura. L'alienazione di una parte delle sue proprietà gli appare come una vera *capitis diminutio*, come cosa indecorosa per lui e la sua famiglia».

¹²⁵ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, pp. 313 e 314. Il corsivo è nel testo.

¹²⁶ Esiste una distinzione tra gli analfabeti, che attingono alla tradizione ed alla cultura antica, agli insegnamenti sapienziali contenuti nei proverbi e nelle esperienze tramandati di padre in figlio (valga per tutti l'esempio di Padron 'Ntoni), e coloro che «sanno scrivere», detentori di una abilità che è quasi sempre strumento di oppressione e di sopraffazione perché legata strettamente alla facoltà di saper leggere e, quindi, di interpretare, in modo volutamente arbitrario e disonesto, la legge: cfr., a tal proposito, *Il Reverendo e Don Licciu Papa*.

il confessore che gli consigliava di offrire a Dio quell'angustia, avrebbe dovuto dirgli: - Vedete, voissignoria, anche gli altri poveretti, quando gli succede la stessa disgrazia... stanno zitti perché *son poveri, e non sanno di lettera*, e non sanno sfogarsi altrimenti che coll'andare in galera!¹²⁷

Partendo dal lapidario *incipit* «Sanno scrivere - qui sta il guaio», la narrazione trova nell'*explicit* la sua coesione.

L'atteggiamento di don Piddu che, di fronte al disonore ed alla vergogna, si confessa anziché lavare nel sangue l'offesa, come consueto nelle *Rusticane*, è riconducibile all'autocontrollo proprio dei galantuomini di cui è capace anche il raffinato protagonista di *Di là del mare*.¹²⁸

Le principali tematiche enucleate, che innervano e sorreggono il racconto, trovano efficace riscontro nelle descrizioni paesaggistiche e ambientali, nell'aggettivazione, nei pregnanti tratti cromatici, nel ripetersi di un elemento successivamente recuperato o modificato in modo eloquente, avvalorando l'ipotesi dell'esistenza di una linea «implicitamente significativa» che percorre l'intera novella: «essa si annunzia, in apertura, nel rosso squillante del «sollione», s'incupisce subito dopo nel reiterato accenno al «sangue» che padroni e contadini, svenandosi a furia di spese o di lavoro, versano come tributo alla terra assetata, poi si ottunde nella irrespirabile opacità delle «stoppie riarse» e del «cielo di fuoco», quindi svara nei colori accesi del «martedì grasso» e successivamente, appunto, dà vita all'umiliante rossore della vergogna».¹²⁹

Il rosso, dunque, e il nero attraversano il paesaggio de *I galantuomini*, in un gioco di continui rimandi a motivi e situazioni peculiari della narrativa verghiana.¹³⁰ Rossi sono i capelli di Malpelo e la cava di rena in cui vive, nera e rugosa la sciarra che lo circonda, come nero è il pozzo d'accesso alle cavità sotterranee. Anche ne *La Lupa* i due colori sono dominanti e altamente simbolici e segnano in crescendo l'evolversi della devastante passione:

¹²⁷ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 318.

¹²⁸ «Non era il bisogno del pane, com'era accaduto a Pino il Tomo, né il coltellaccio del geloso che li divideva. Era qualcosa di più sottile e di più forte che li separava. Era la vita in cui vivevano e di cui erano fatti» (ivi, p. 331).

¹²⁹ A. DI GRADO, *I galantuomini...*, p. 143.

¹³⁰ In *Libertà*, il nero e il rosso esemplificano il nesso «folla-sangue / morte-violenza»; G. MAZZACURATI, *La bilancia di «Libertà» ovvero della rotazione imperfetta*, in *Forma e ideologia: Dante, Boccaccio, Straparola, Manzoni, Nievo, Verga, Svevo*, Napoli, Liguori, 1974, p. 199. In particolare nel passo: «Il carbonaio le strappò dalle braccia il bambino lattante. L'altro fratello non vide niente: non vedeva altro che *nero e rosso*»; G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 322.

Una sera ella glielo disse, mentre gli uomini sonnecchiavano nell'aia, stanchi della lunga giornata e i cani uggiolavano per la vasta campagna *nera*: - Te vogliol! Te che sei bello come il *sole*, e dolce come il *miele!* [...] Ei come la scorse da lontano, in mezzo ai seminati verdi, lasciò di zappare la vigna, e andò a staccare la scure dall'olmo. La Lupa lo vide divenire pallido e stralunato [...] e non si arretò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguì ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri *rossi* e mangiandoselo con gli occhi *neri*: - Ah! malanno all'anima vostra! - balbettò Nanni.¹³¹

Il dramma dell'eros travolgente esplose in estate, in un paesaggio deserto, accecante per il sole, sfiante per la sete e la calura che rendono gli uomini inerti e sonnolenti, in cui uno spicchio d'ombra può divenire il più sensuale dei rifugi. Così è per donna Marina¹³² che come la Lupa - «sola anima viva che si vedesse errare per la campagna, sui sassi infuocati delle viottole [...] *in quell'ora fra Vespro e nona, in cui non ne va in volta femmina buona*¹³³», prende l'iniziativa «nel meriggio di una calda giornata di luglio», ed anche se non ne possiede l'epica grandezza non le è inferiore per impeto passionale:

*Nel meriggio di una calda giornata di luglio, mentre i mosconi ronzavano nell'aia deserta, e i genitori cercavano di dormire col naso contro il muro, andò a trovare dietro il pagliaio il ragazzo, il quale si faceva rosso e balbettava ogni volta che ella gli ficcava gli occhi addosso, e l'afferrò pei capelli onde farsi dare un bacio.*¹³⁴

Le scene di seduzione delle *Rusticane*, poco numerose e sempre rese con sobria misura, avvengono quasi sempre all'aperto, in un paesaggio afoso, in cui campeggiano il sole, rosso e caldo, ed un natura rigogliosa, veri fili

¹³¹ Ivi, p. 190.

¹³² Il brano di donna Marina (che nell'edizione del 1920 diventa «Mariuccia») fu frettolosamente aggiunto dal Verga all'ultimo momento, su richiesta dell'editore Casanova che, per motivi tipografici, necessitava di qualche riga in più per quella pagina; G. TELINI, *Nota ai testi*, in G. VERGA, *Le novelle...*, pp. 557-567. L'episodio costituisce, come ha evidenziato la Riccardi, un'antecedente della scena in cui Bianca Trao è sorpresa dal fratello col cugino ed amante don Nini Rubiera (C. RICCARDI, «*Mastro-don Gesualdo*», *dagli abbozzi...*, pp. 31-32): «Allora si aprì l'uscio all'improvviso, e apparve donna Bianca, discinta, pallida come una morta, annaspando colle mani convulse, senza profferire parola, fissando sul fratello gli occhi pazzi di terrore e d'angoscia. Ad un tratto si piegò sulle ginocchia, aggrappandosi allo stipite, balbettando: - Ammazzatemi, don Diego!... Ammazzatemi pure!... ma non lasciate entrare nessuno qui!...».

¹³³ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 188. Il corsivo è nel testo.

¹³⁴ Ivi, p. 316.

d'Arianna che collegano queste novelle con quelle della precedente raccolta *Vita dei campi*.

Donna Marina, l'altra figlia di don Piddu [...] s'era buttata al ragazzo della stalla, dacché aveva persa la speranza di maritarsi [...]; i genitori la tenevano priva di uno straccio di veste nuova, senza un cane che gli abbaiasse dietro.¹³⁵

Il brano, in cui il narratore dà voce ai sentimenti ed ai pensieri della ragazza, ricorda quello analogo in cui Nena in *Pane nero*, poiché «nessuno la voleva [...] [e] per questo motivo faceva festa a ogni cane che passasse», seduce Santo:

- Io lo so che non ho nulla - diceva la Nena, seduta sul muricciuolo verso il sole che tramontava - [...] e nessuno vorrà togliersi addosso il peso della moglie senza dote. Ella aveva però la nuca bianca, come l'hanno le rosse; e mentre teneva il capo chino, [...] il sole le indorava dietro alle orecchie i capelli color d'oro, e le guance che ci avevano la peluria fine come le pesche.¹³⁶

Così la Lupa «è vittima del sole veemente del mezzogiorno (simbolo della sua passione) col quale ha un rapporto o una sorta di identificazione ambigua e da cui è guidata e conquistata come se ne fosse un'apparente impersonificazione».¹³⁷

Il paesaggio de *I galantuomini* è aspro, torrido, roso dal fuoco, insidiato dalla malaria e dalla «malannata»; la natura si manifesta in tutta la sua tragica indifferenza nei confronti delle vicende umane, imponendo un'unica legge valida per uomini, animali, cose. Svariati elementi indicano che il racconto si articola tra i dintorni di Vizzini (don Piddu è costretto a lavorare a

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Ivi, p. 284.

¹³⁷ N.J. PERELLA, *Midday in Italian Literature. Variations on an archetypal theme*, Princeton, Princeton University Press 1979, p. 94 [La Lupa «is as much a victim of the vehement midday sun (the libido symbol of her passion) with which she has an ambiguous relationship or identification and by which she is driven and conquered as she is its apparent personification»]. Nel saggio è contenuto, inoltre, un interessante parallelismo tra la Lupa e mastro-don Gesualdo, sulle loro passioni che si consumano sullo sfondo dell'infuocato paesaggio siciliano (ivi, pp. 93-97). Per una lettura approfondita de *La Lupa*, cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, «*La Lupa*», *Novella, dramma, tragedia lirica*, Palermo, Novecento, 1991, pp. 226, contenente anche i testi della novella, della *pièce* teatrale e del libretto d'opera (musiche di Pierantonio Tasca).

Fiumegrande, dove mastro-don Gesualdo aveva preso l'appalto del ponte) e la zona etnea, periodicamente minacciata dalla lava¹³⁸. Come in *Di la del mare*, considerata compendio della concezione esistenziale sottesa alle *Rusticane*, il paesaggio è una «sfinge misteriosa» di fronte alla quale gli uomini sono solo «larve», «fantasmi passeggeri, con un carattere di necessità fatale»¹³⁹.

La consueta antropomorfizzazione degli oggetti e del suolo, della loro prosperità o sterilità paragonati ad altrettante condizioni dell'essere umano, rivelano lo stretto legame esistente, valido per ogni cetto, tra l'uomo e la terra lavorata, vero discrimine della rovina o del benessere di intere famiglie e della collettività tutta. La messe improduttiva pare «scomunicata da Dio»; l'aria è «magra»; la terra «ha la maledizione addosso»; il palmento, «in mezzo alla campagna spaventata, sembrava tremasse di paura». Sui propri beni, sull'ambiente che costituisce il proprio familiare teatro d'azione, si riflettono i sentimenti più profondi ed elementari: paure, aspettative, ansie.

Centrale è l'analisi partecipe e, almeno intenzionalmente, obiettiva del problema della crisi agraria che attanaglia poveri e ricchi, esponenti di classi sociali differenti eppur «necessarie» nell'economia del vivere civile, così come impongono le convenzioni umane.¹⁴⁰ Ma se all'interno dei vari ceti ci sono differenze, persino repentini cambiamenti causati dall'andare in rovina o dal tentativo di scalata sociale, ciò non si verifica nella natura, entità superiore ed eterna, che tutto governa, di fronte alla quale gli uomini sono uguali e a cui nessuno può sottrarsi nel suo cieco dispensare vita e morte, ricchezza e povertà.

Con Sconocchia - che in merito all'ultima produzione del Leopardi ha fornito interessanti spunti per istituire un confronto con l'idea della natura in Verga -, essa «non persegue scopi. Tutto nasce e muore: l'uomo non è il suo vero fine».¹⁴¹ Il Leopardi delle *Operette morali* aveva già mirabilmente espresso questa verità nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, in particolare nel celeberrimo passo in cui questa, personificata, «di volto mezzo tra

bello e terribile» dichiara:

Immaginavi tu forse che il mondo fosse stato fatto per causa vostra? Ora sappi che nelle fatture, negli ordini e nelle operazioni mie, trattone pochissime, sempre ebbi ed ho l'intenzione a tutt'altro, che alla felicità degli uomini o all'infelicità. Quando io vi offendo in qualunque modo e con qual si sia mezzo, io non me ne avveggo, se non rarissime volte: come ordinariamente, se io vi diletto o vi benefico, io non lo so; e non ho fatto, come credete voi, quelle tali cose, o non fo quelle tali azioni, per dilettarvi o giovarvi. E finalmente, se anche mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei.¹⁴²

L'accostamento non sembri azzardato, dal momento che «l'utilizzo di tematiche leopardiane è stato adombrato anche per *I Vicerè* di De Roberto», il quale, come si sa, aveva dedicato allo scrittore di Recanati un saggio.¹⁴³ La posizione delle *Operette morali* trova eco nel noto brano di *Fantasticheria*:

Di tanto in tanto il tifo, il colera, la malannata, la burrasca, vengono a dare una buona spazzata in quel brulicame, il quale si crederebbe che non dovesse desiderar di meglio che essere spazzato e scomparire; eppure ripullula sempre nello stesso luogo; non so dirvi come né perché.¹⁴⁴

Ma se per Leopardi è lecito parlare di pessimismo, nel caso del Verga è forse più corretto parlare di nichilismo giacché, questi «non osserva dall'alto di una certezza ideologica, religiosa o politica che sia ma dall'interno della cinica constatazione della triste sorte del destino dell'uomo a qualunque livello sociale egli appartenga».¹⁴⁵ Mentre Leopardi polemizza con la natura,

¹⁴² G. LEOPARDI, *Dialogo della Natura e di un Islandese*, in *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Roma, Newton & Compton, vol. I, 1997.

¹⁴³ Cfr. G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Federico De Roberto studioso di Leopardi*, in AA.VV., *Leopardi e l'Ottocento*, Atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 1-4 ottobre 1967), Firenze, Olschki 1970, pp. 325-329; C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato, 1972; G. LONARDI, *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974; A. DI GRADO, *De Roberto e Leopardi*, in *Federico De Roberto e la «scuola antropologica»*, Bologna, Patron, 1982, pp. 27-44; F. DE ROBERTO, *Leopardi*, a cura di N. Borsellino, Bologna, Lucarelli, 1987 e F. BRANCIFORTI, *De Roberto sulle rive della Sprea. Lettere di Schönfeld, Sandvoss e altri (con una postilla leopardiana ed una appendice)*, in *Annali della Fondazione Verga*, XIII, 1996, pp. 82-93.

¹⁴⁴ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, pp. 122-123.

¹⁴⁵ G. OLIVA, *Introduzione* a G. VERGA, «*Vita dei campi*» e altre novelle, Milano, Mondadori, 1992, p. XIV. Ma cfr. pure G. RAYA, *Il realismo biologico di Verga*, in «*Biologia culturale*»,

¹³⁸ La presenza dell'elemento inorganico, privo di vita, dell'arsura, dello stato di abbandono si ricollega, del resto, alla celebre descrizione del paesaggio presente nel *Mastro-don Gesualdo* allorché il protagonista si reca a controllare i lavori alla Gola del Petrajo; G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo...*, pp. 65-66.

¹³⁹ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 331.

¹⁴⁰ Ivi, p. 324. «I galantuomini non potevano lavorare le loro terre colle proprie mani, e la povera gente non poteva vivere senza i galantuomini. Feceero la pace».

¹⁴¹ S. SCONOCCHIA, *Mito della natura, del cielo, della luna: dalla storia della «Astronomia all'ultimo Leopardi*, in AA.VV., *Leopardi e lo spettacolo della Natura*, a cura di V. Placella, Napoli, L'Orientale, 2001, pp. 388-389.

Verga osserva e descrive la realtà come dato di fatto immutabile.

Tale filosofia materialista e nichilista è percepibile nell'intero *corpus* delle *Rusticane* anche attraverso le descrizioni paesaggistiche e le riflessioni sul ruolo assegnato alla scrittura ed alla letteratura, che si rivelano strumento preferenziale d'espressione all'interno della narrazione.

GIORGIO LONGO

TRADUTTORI-IMITATORI: ROD, EEKHOUD, VERGA

Chiunque abbia praticato con una certa frequenza le corrispondenze degli scrittori sa bene che l'analisi del mero strumento biografico, senz'altro ricca di stimoli e di risvolti psicologici, può rivelare a sua volta una serie di aperture critiche difficilmente rintracciabili in altri materiali paratestuali. Quasi sempre il carteggio si presenta come territorio di frontiera tra vita e opera, laboratorio di istanze narrative e linguistiche, si scopre come luogo privilegiato di fenomeni transizionali. Tra le varianti più interessanti vi è quel particolare incrocio, che non di rado si instaura tra pratica dell'*epistolier*, scrittura letteraria e il lavoro del traduttore. È proprio questa elaborazione di tipo mimetico, attraverso la traduzione, che lo studio della corrispondenza consente di analizzare con notevole precisione, mettendo in luce degli elementi fondamentali del patrimonio genetico di alcune opere.

Abbiamo già potuto mettere in luce queste particolari dinamiche, pubblicando la corrispondenza tra Verga e Edouard Rod¹, più nota secondo la dizione voluta da Fredi Chiappelli negli anni Cinquanta come *Lettere al suo Traduttore*².

Edouard Rod fu per l'appunto il traduttore dei *Malavoglia* in Francia e di varie altre opere verghiane. Ma forse è il caso di ricordare brevemente che Rod è stato soprattutto uno degli scrittori svizzeri più importanti tra Otto e Novecento e uno degli autori di lingua francese più amati in Italia nello stesso periodo, grazie soprattutto alle opere che comparivano periodicamente sulla famosa *Revue des Deux Mondes*. Romanziere, autore di una trentina tra romanzi, raccolte di novelle e *pièces* teatrali; saggista e critico, studioso di let-

XVII, 1982, p. 10, in cui si legge: «Pessimista è un Leopardi poiché, in qualsiasi fenomeno della natura, vede un disegno predisposto a danno degli uomini. Ma perché tacciare di pessimismo una descrizione dei fenomeni, e magari un'interpretazione [...] in senso peggiorativo, non però di condanna e querimonia? Il Verga che, nella sua lunga vita, non impreccò mai contro qualsiasi lato avverso, attaccato com'era al lavoro, al sesso, al denaro, alla buona tavola, al circolo "Unione" di via Enea, ma tutto con moderazione e correttezza, non fu per nulla un pessimista».

¹ *Carteggio Verga-Rod*, Introduzione e note di G. Longo, Catania, Fondazione Verga, 2005.

² G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954.

teratura comparata che insegnò a lungo all'Università di Ginevra, fu uno dei principali mediatori e divulgatori della letteratura italiana in Francia, di cui fu anche, come dicevamo, traduttore. Soprattutto Rod, che inizia la sua carriera letteraria sotto l'egida di Zola, con opere di stretta osservanza naturalista, diventa ben presto uno dei capofila del movimento idealista e psicologista, che ha come organo principale per l'appunto la *Revue des Deux Mondes*.

I suoi carteggi con Verga e con altri scrittori costituiscono un prezioso strumento non solo come materiale biografico-memorale, o per lo studio della diffusione degli scrittori italiani in Francia, ma soprattutto per la conoscenza critico-teorica della letteratura italiana del periodo. L'approccio di Rod costituisce infatti un curioso esempio di conoscenza critica 'dall'interno', che ci fornisce nel contempo una serie di documenti a volte di importanza fondamentale.

Grazie infatti al contatto diretto, alla corrispondenza e all'amicizia con Verga e altri scrittori come Luigi Capuana, Federico De Roberto, Grazia Deledda, Antonio Fogazzaro, Sibilla Aleramo ecc., Rod riesce a mettere insieme una produzione critica spesso scritta a quattro mani con questi autori. Grazie al suo importante ruolo di traduttore, ma soprattutto di divulgatore presso il pubblico francese, egli raccoglie una miniera di informazioni, notizie biografiche, auto-interpretazioni, dichiarazioni critiche; alcune di queste hanno poi avuto un'importanza essenziale, vista la riluttanza di uno scrittore come Verga a produrre documenti e scritti teorici che, com'è noto, si contano sulle dita di una mano, e sono spesso state ricavate dalle lettere con Rod, per l'appunto, o con altri amici e corrispondenti. Da questo punto di vista il carteggio, che si prefigura idealmente come zona franca tra vita e opera, offre a Verga quella libertà, il distacco necessario e la possibilità di esprimersi in una sfera diversa da quella puramente letteraria.

Ma tornando a Rod è bene sottolineare che, pur disponendo di un materiale così prezioso, questo processo di assimilazione non sempre corrisponde a quella che oggi chiamiamo una profonda comprensione e riflessione critica. Ma, anche se in ogni caso darà luogo a un lavoro che non ha eguali nel panorama d'oltralpe di un secolo fa, quel che vogliamo sottolineare adesso è che si tratta della prima tappa di questo processo di elaborazione mimetica di cui parlavamo. Già in precedenza abbiamo potuto verificare come in effetti lo studio dei veristi rappresenti un efficace strumento di messa a distanza dei moduli poetici naturalisti e nel contempo di messa a fuoco delle proprie istanze narrative³. Ciò su cui vorremmo soffer-

³ Si veda a questo proposito l'introduzione del *Carteggio Verga-Rod...*, pp. 34-44.

marci in questo caso è invece come queste istanze vengano mutate nell'opera di Rod attraverso il suo considerevole lavoro di traduttore; un lavoro che attraversò praticamente tutta la sua carriera e che comportò la versione di molte delle novelle di *Vita dei campi* o delle *Novelle rusticane*, ecc., oltre che *Il marito di Elena*, *I Malavoglia*, e l'intera revisione di *Mastro-don Gesualdo*, mal tradotto secondo Verga da un'altra traduttrice.

Questo impegno rafforza tra i due uomini un rapporto che diviene ben presto una grande amicizia; ma soprattutto, e qui arriviamo al punto, crea una specie di vicinanza, di parentela spirituale e letteraria che in qualche modo autorizza in maniera per così dire naturale da parte di Rod certi fenomeni di contaminazione. È un processo che si innesca fin dai primi anni del loro rapporto e che ha del contagioso, se è vero, come abbiamo cercato di dimostrare⁴, che anche Zola fu contagiato da questa sorta di virus. Mediante la pubblicazione delle loro lettere è stato possibile chiarire infatti come lo scrittore di Médan fu in qualche modo influenzato da Verga, attraverso l'opportuno intervento del giovane discepolo svizzero.

Già da molto tempo infatti alcuni studiosi avevano fiutato, avanzato l'ipotesi che le fonti de *La joie de vivre*, romanzo che Zola pubblica nel 1883, si potessero ritrovare nell'opera di Verga. Altri scartavano quest'idea, adducendo che Zola non conosceva o conosceva male l'italiano e dunque che ciò non fosse possibile. Grazie a una delle prime lettere a Verga, abbiamo la certezza che Rod durante una serata a Médan, fungendo da traduttore simultaneo, lesse in francese alcuni brani dei *Malavoglia* e della novella *Fantasticherie* a Zola. E dunque poté far tesoro dell'ambientazione di queste opere e perfino del famoso ideale dell'ostrica, che, traslato nella *Joie de vivre* prende, nelle mani di Zola, la forma di un esangue mollusco. Dice Zola dei suoi pescatori: «Ils n'étaient pas deux cents habitants, ils vivaient de la mer, fort mal, collés à leurs rochers avec un entêtement stupide de mollusques»⁵.

Tornando a Rod, vedremo come il processo di impregnazione crea e autorizza in maniera del tutto naturale dei fenomeni imitativi che si manifestano già dopo le prime prove di traduzione, permettendo anche la serena ammissione. Infatti, già nel 1884 lo scrittore svizzero era pronto a segnalare a Verga una certa parentela tra *Il marito di Elena*, - da lui tradotto meno di

⁴ Cfr. ivi, pp. 23-25 e G. LONGO, *Verga et Zola*, in *Due anni di lavoro*, Premessa di G. Davico Bonino, Paris, Istituto Italiano di Cultura di Parigi, 2003, pp. 72-76.

⁵ É. ZOLA, *La joie de vivre*, Fasquelle, Paris, 1962, p. 9.

due anni prima - e il suo romanzo *La femme d'Henri Vanneau*⁶:

D'ici à quelques semaines, je retournerai à Paris pour la mise en route de mon bouquin. Il me tarde que vous l'ayez lu. Quelques morceaux ressemblent au *Mari d'Hélène*. Ce sont des rencontres qui, je le crains bien, ne tourneront pas à mon avantage⁷.

Lo scrittore dedicò poi il romanzo a Verga - sottolineando così l'importanza di questi «rencontres» - il quale poche settimane dopo accettava con orgoglio il riconoscimento dell'amico. E infatti tutti gli studiosi di Rod sono stati pronti ad ammettere che la comprensione umana che Rod rintraccia nell'opera di Verga fu certamente una delle più precoci e importanti influenze che condussero Rod dal zolismo all'analisi psicologica e sociale.

Ma l'influenza diventa ancor più tangibile dopo il completamento della traduzione dei *Malavoglia*; da questo momento Rod comincia a colorare il fondale di alcune delle sue opere col sussidio dell'ambientazione *vaudoise*; essa viene ormai utilizzata per illustrare in maniera più realistica e diretta la parabola sociale dei suoi personaggi e il loro riflesso morale. Se avessimo lo spazio per andare un po' più a fondo alla questione, scopriremo anche che esiste uno scarto tra la riflessione teorica che Rod andava elaborando in quegli anni e alcune sue prove narrative. Quel tono di rimpianto, con cui lo svizzero commenta la scelta verghiana di abbandonare le ambientazioni mondane per abbracciare il destino degli umili, pur rimanendo una costante del suo sguardo critico, nel processo creativo sembra cambiare segno. La preferenza per «les scènes des salons», il disagio più o meno esplicitato nei confronti degli «umili» e dell'ambiente contadino presenti nei suoi saggi sul verismo, scompaiono e lasciano il posto nella sperimentazione narrativa a una serie di prove di segno consimile. L'anello mancante di questo percorso, la traduzione, si propone dunque come una zona intermedia nella quale, attraverso un processo mimetico di assimilazione, vengono verificate certe istanze della sua ricerca.

Il primo tentativo di questo tipo è *La grande Jeanne*, - racconto pubblicato ancor prima della traduzione del romanzo verghiano⁸ - in cui già nel

1930 Charles Beuchât scorgeva «une réminiscence des *Malavoglia* de Verga»⁹. Il fatale declino della famiglia di Jeanne, il cui carattere sembra tagliato su quello delle comari verghiane, ricorda irresistibilmente quello dei Toscano. Gli affari del marito, il ciabattino père André, e del figlio Jacques vanno male a causa di una serie di sfortunate circostanze; il figlio di Jacques è un povero idiota e sua moglie invalida. Così, quando a Jacques viene amputato un braccio a causa di un incidente, la figlia va a lavorare in città come domestica, mentre il fratello Ami, come 'Ntoni, si mette a bere e appena tornato dal servizio militare parte nuovamente. La famiglia, privata dei due giovani, e non avendo più altre risorse, è costretta a vendere l'unico bene rimasto, un piccolo podere.

*L'eau courante*¹⁰, il romanzo di Rod preferito da Verga, è basata su una situazione simile; qui il disastro della famiglia Bertigny, padrona di una segheria, è provocato dai debiti e dalle macchinazioni dei concorrenti e dei vicini gelosi; saranno poi costretti a vendere la loro casa dopo aver consultato infruttuosamente un avvocato; il destino che travolge la famiglia prende forma simbolica nello scorrere della corrente del loro mulino (di certo un affluente della fiumana del progresso) e nel ciliegio di fronte la loro casa, probabilmente innestato dal nespolo di Aci Trezza. «*L'eau courante* è la vita stessa, e una delle vostre cose migliori di cui potete essere giustamente orgoglioso»¹¹, scriveva Verga, forse più orgoglioso dello stesso autore.

Gli stessi motivi sono presenti fino agli ultimi anni della sua produzione; ritroviamo la medesima lotta contro il destino e le forze della natura, per esempio, nelle *Nouvelles vaudoises*¹² o *Le pasteur pauvre*¹³, i cui protagonisti, come i Bertigny e i Malavoglia, devono fare i conti con la fatale corrente distruttrice della vita familiare. A un altro livello sociale, in *Un vainqueur* Rod sembra subire invece l'attrazione della struttura ideologica di *Dal tuo al mio*.

Si tratta, come si vede, di una serie non indifferente di «rencontres», che se non sempre «torneranno a vantaggio» di Rod, come lui stesso preconizzava nel 1884, segnalano in maniera schiacciante la sua ammirazione per il maestro verista. Paradossalmente, a dispetto dei suoi sforzi di promuovere il suc-

⁹ CH. BEUCHAT, *Édouard Rod et le Cosmopolitisme*, Thèse principale pour le doctorat ès Lettres, Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Jouve et Cie, Éditeurs, 1930, p. 128.

¹⁰ *L'eau courante*, Paris, E. Fasquelle, 1902, «Bibliothèque Charpentier».

¹¹ Lettera di Verga a Rod del 7 febbraio 1902, in *Carteggio Verga-Rod...*, p. 342.

¹² *Nouvelles vaudoises*, Payot et Cie, Lausanne, 1904.

¹³ *Le pasteur pauvre*, Perrin et Cie, Paris, 1911.

⁶ E. ROD, *La femme d'Henri Vanneau*, Paris, E. Plon-Nourrit et Cie, 1884.

⁷ Lettera di Rod a Verga del febbraio/marzo 1884, in *Carteggio Verga-Rod...*, p. 165.

⁸ Racconto pubblicato prima col titolo *La grosse Louise* nella «Revue Contemporaine» nel 1886 e incluso poi nelle *Nouvelles romandes* (Paris, Perrin), nel 1889.

cesso del verismo in Francia, queste prove segnano il punto più alto della fortuna verghiana oltralpe, a un livello meno eclatante ma più significativo. Esse continueranno sino agli ultimi anni dell'attività di Rod, com'è testimoniato da *Le pêcheur de Viareggio*, un racconto di chiara matrice verghiana, ritrovato incompleto alla morte dello scrittore.

Accanto agli esempi di Rod e de *La joie de vivre*, che rappresentano senza dubbio l'apice della fortuna verghiana oltralpe, dobbiamo ricordare il caso meno conosciuto ma forse più curioso e intrigante di un altro corrispondente e traduttore di Verga, lo scrittore belga Georges Eekhoud (1854-1927)¹⁴. Prima di tutto a causa del suo profilo biografico e letterario: Eekhoud è infatti uno scrittore anarchico e omosessuale; il suo *Escal-Vigor* (1899) rimane nella storia della letteratura come il primo romanzo a rivendicare esplicitamente il diritto di amare un altro uomo, e per il quale lo scrittore dovette affrontare un famoso processo al tribunale di Bruges.

Ma Eekhoud è soprattutto un naturalista: vicino al circolo di Médan già alla fine degli anni '70, prenderà ben presto posizioni eterodosse, facendosi fautore di un naturalismo curiosamente torbido e barocco. Autore di una quarantina di opere in cui fu pittore impareggiabile delle *campines* belghe, dell'angiporto di Anversa e dei quartieri dove si agita una folla di emarginati e di personaggi fuori da ogni norma (sociale, religiosa, sessuale): ribelli animati da passioni violente che si oppongono con la loro grandezza d'animo a borghesi meschini e egoisti, come nel suo romanzo più famoso, *La nouvelle Carthage*¹⁵ del 1888.

La sua poetica e la sua particolare ricerca linguistica possono essere riassunti nella metafora dei *Voyous de velours*¹⁶, il velluto della divisa dei carcerati, voluttuoso e ruvido come la sua lingua, un francese da cui schizzano a ogni voluta le scintille del fiammingo popolare. E d'altronde, soprattutto nella prima fase della sua produzione, Eekhoud sembra trarre ispirazione, ancor prima che dal naturalismo di stampo zoliano, dalla secolare tradizione

della pittura dei paesi bassi, in cui abbondano le scene di vita popolare e contadina. Si tratta di ascendenze culturali orgogliosamente rivendicate dall'autore nel titolo di una delle sue prime raccolte di novelle: le *Kermesses*, le feste paesane, rappresentano infatti la sintesi più completa di questo filone espressivo. Al centro di questo tipo di composizione non troviamo una scena o un soggetto principale, ovvero uno scorcio scelto per la sua forza espressiva o evocativa, come nell'arte di un Vermeer o di un Rembrandt. La kermesse rappresenta invece a tutto campo la realtà, colta nella sua vitale e disordinata frammentarietà, fatta di festa, voci, danze, banchetti come nei quadri di Bruegel¹⁷ o di van Blarenberghe; ma anche di grida, ubriacature, scontri, zuffe, amori, amplessi dipinti nella loro colorita e a volte violenta dimensione, come nell'opera di Rubens esposta al Louvre¹⁸.

Questi sono i temi affrontati nei bozzetti fiamminghi di Eekhoud, una serie di novelle pubblicate nel 1884, che gli valsero i complimenti di Zola, Edmond de Goncourt, Barbey d'Aureville, Léon Cladel, Huysmans ecc., pur se con qualche riserva sulla lingua 'impura'. Proprio a questo punto, inaspettatamente, invece di profittare del momento favorevole e di cogliere i frutti del lungo apprendistato naturalista, egli comincia a prendere decisamente le distanze da Zola e compagni, con danno certo per la sua carriera di scrittore. Da questa presa di posizione non è estraneo il suo carattere libertario e anarchico, insofferente della dipendenza dalla scuola francese e di alcuni giudizi poco lusinghieri soprattutto nei confronti della sua ricerca linguistica. Decide altresì di ricercare altre e per lui più significative affinità e parentele spirituali; si imbatte così in Verga, complice un articolo sui veristi pubblicato da un certo Edouard Rod sulla «Revue indépendante» nell'agosto del 1884. È molto probabile che Eekhoud, prima di tutto, sia rimasto colpito dalla netta presa di posizione di Rod sull'originalità e l'indipendenza dei veristi dai canoni naturalisti:

C'est à tort que l'on considère la littérature *vériste*, en Italie, comme une résultante et une sorte de dépendance du naturalisme français. A la vérité les

¹⁴ Su Eekhoud si vedano soprattutto G. RENCY, *Georges Eekhoud. L'homme. L'œuvre. Essai critique*, Office de Publicité, Bruxelles, 1942; J. DELADOES, *Georges Eekhoud romancier*, Ad. Gœmaere, Imprimeur, Bruxelles, 1956; M. LUCIEN, *Eekhoud le rauque*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 1999. Sul rapporto Verga-Eekhoud cfr.: J. U. FECHNER, *Giovanni Verga und Georg Brandes - Verga und Georges Eekhoud. Zwei gegensätzliche punktuelle Begegnungen. Mit einem Abdruck der erhaltenen Briefzeugnisse*, in «Text & Kontext», XV, 1987, pp. 332-53.

¹⁵ *La nouvelle Carthage*, Kistemaekers, Bruxelles, 1888.

¹⁶ *Voyous de velours ou l'Autre vue*, Mercure de France, Paris, 1904.

¹⁷ Vogliamo riferirci in particolare a Peter Bruegel il Giovane; recentemente Klaus Ertz nel suo catalogo *Pieter Brueghel der Jüngere (1564 - 1637/38): die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, (Lingen, Luca-Verl., 2000) ha potuto recensire ben 36 opere dedicate a questo tipo di soggetti.

¹⁸ Su questo argomento aspettiamo di leggere quanto annunciato dal titolo del saggio di Laurence Brogniez, di imminente pubblicazione: *La 'kermesse joyeuse' des écrivains belges: peinture et littérature au tournant du siècle*, in *La Belgique entre deux siècles*. Actes du colloque international organisé par la Brookes University à la Maison française d'Oxford, 21-22 janvier 2004, in corso di stampa.

deux mouvements sont parallèles. Sans doute, nos romanciers naturalistes, qui se trouvent être les aînés plutôt que les contemporains des véristes, ont exercés sur eux une certaine influence. Mais cette influence dont on pourrait noter quelque trace dans le détail, ne suffit point à établir une filiation: et les œuvres des Verga et des Capuana demeurent des œuvres profondément originales¹⁹.

Sono parole che dovettero scatenare l'interesse dell'autore belga. Quel che è certo, è che in Eekhoud, come del resto accade nel caso di Rod, la lettura e la traduzione delle opere di Verga, da una parte determina una rivalutazione critica dei propri moduli narrativi e dall'altra accompagna e sottolinea una graduale messa a distanza del naturalismo. In ogni caso Eekhoud si infiamma immediatamente per Verga e in particolare per i suoi contadini, per i quali come dichiara egli stesso a Verga, scopre una specie di fratellanza: «je vois et j'aime vos personnages comme si j'avais vécu avec eux»; e, come c'era da aspettarsi, è attirato soprattutto dalle novelle dal carattere più sensuale e passionale. Infatti nel maggio del 1885 scrive allo scrittore di Catania, e gli manda la raccolta *Kermesses*, uscita da qualche mese; gli dichiara la sua grande ammirazione e la sua «calda simpatia letteraria» e chiede di tradurre qualche passo della *Lupa* e di *Cavalleria rusticana*, per un articolo da pubblicare sulla «Jeune Belgique», la più importante rivista letteraria belga di lingua francese, di cui egli è uno dei principali collaboratori.

Bruxelles 14 mai 85

Monsieur et cher confrère,

Je viens de lire avec passion votre *Vita dei campi* et vos *Malavoglia* que j'avais fait venir de Milan après la lecture d'un article paru sur vous dans la *Revue Indépendante* de Paris. Permettez à un Belge, à un Flamand d'Anvers, de vous applaudir vivement. La *Lupa* et la *Cavalleria rusticana* m'ont surtout fortement empoigné. C'est âpre, concis, dramatique; chaque détail, chaque mot porte. J'aime beaucoup aussi l'avant propos dédicatoire (*Fantastichiera*) [sic] précédant ce recueil. Le contraste entre la mondanité de votre amante et la «justesse» du pays où vous voyageiez avec elle est absolument réussi. Quant à vos *Malavoglia*, c'est un pur chef d'œuvre, et moi qui n'ai jamais vu la Sicile, ni l'Italie en général, - je vois et j'aime vos personnages comme si j'avais vécu avec eux.

Après avoir lu vos récits siciliens j'ai pensé que vous vous intéresseriez peut-

être aux mœurs de nos paysans du Nord que je mets en scène dans un volume de nouvelles intitulé *Kermesses*.

[continua di traverso sul lato sinistro del foglio] je vous envoie lettre et livre par l'entremise de votre éditeur en espérant qu'ils vous parviendront. Encore une fois, Monsieur et cher confrère, toutes mes félicitations et l'assurance de ma très chaude sympathie littéraire.

Georges Eekhoud
Rue du Progrès 355^A.
Bruxelles

Je compte vous consacrer une étude détaillée dans la *Jeune Belgique* une d'ici. M'autorisez vous à traduire à cet effet quelques passages de votre œuvre par exemple La *Lupa* et la *Cavalleria Rusticana*.
GE²⁰

Verga risponde a giro di posta, complimentandosi a sua volta per *Kermesses*, che ritroviamo infatti tra i libri della sua biblioteca. Concede senz'altro l'autorizzazione per le traduzioni e gli invia la «commediola che ha cavato» dalla novella *Cavalleria rusticana*. L'esemplare a stampa, - oggi conservato alla Bibliothèque Royale di Bruxelles assieme alla lettera di cui parliamo -, è dedicato al mittente «in attestato d'ammirazione e di calda simpatia letteraria», la formula di Eekhoud a cui Verga si adegua volentieri. Il tono della missiva si discosta alquanto dal formalismo a cui il verista ci ha abituato spesso rispondendo agli innumerevoli ammiratori, traduttori, fratelli d'arte e via dicendo. Anche se si intuisce un moderato entusiasmo per le novelle dello scrittore belga che ha letto «con vivo interesse e compiacimento», da queste righe sembra trasparire un certo interesse o forse curiosità per il suo corrispondente, testimoniato inoltre dall'immediato invio di *Cavalleria*.

Lettera inviata a [indirizzo sulla busta]: «Monsieur Georges Eekoud / Rue du Progrès 355. A. / Bruxelles»

Milano, Corso Venezia
82.
22 Maggio 1885.

La ringrazio, Egregio e caro confratello, delle buone parole che Ella mi scrive e della preziosa testimonianza di simpatia che mi dà col dono del suo bel libro *Kermesses* che ho letto con vivo interesse e compiacimento di fratello

¹⁹ E. Rod, *Le Vérisme et les conteurs italiens*, in «Revue Indépendante», Tome I, N° 4, Août 1884, p. 293.

²⁰ BUC (Biblioteca Universitaria di Catania) Ms. 2139.

d'arte. La sua benevolenza mi lusinga tanto più quanto cotesta lettura mi ha fatto conoscere il valore dello scrittore da cui mi vengono.

Mi congratulo sinceramente con lei per la sua bella opera d'arte e mi reputo fortunatissimo se il mio nome ed i miei scritti sono giunti sino a lei.

Faccia pure quel che vuole per inserire nella *Jeune Belgique* qualche brano della *Lupa* o della *Cavalleria rusticana*. Le sono fin da ora gratissimo dell'onore che ha intenzione di farmi. E mi permetta di offrirle la commediola che ho cavato appunto da quella novella. È poca cosa, e spero poterle mandare fra qualche tempo alcunché di meglio. Ma la prego d'accettarla come testimonianza del mio grato animo per la sua cortesia a mio riguardo e dell'ammirazione per l'autore di *Kermesses*. [continua sul fianco sinistro per mancanza di spazio in fondo alla pagina] E mi abbia con molta stima

Suo dev. G. Verga²¹

Fin qui tutto assomiglia a un qualsiasi scambio di cortesie tra scrittori o a una banale richiesta di traduzione, come ne troviamo tante nella corrispondenza di Verga. Ma in realtà anche in questo caso il carattere imprevedibile di Eekhoud rivela delle sorprese. Difatti non appena ci mettiamo alla ricerca dell'articolo della «Jeune Belgique» promesso al suo corrispondente ci troviamo di fronte a una serie di curiose incongruenze. In primo luogo ci accorgiamo che non si tratta di un saggio ma dell'intera e non parziale traduzione della *Lupa*; che la data di pubblicazione della rivista (10 marzo 1885) è anteriore di circa due mesi a quella della richiesta di autorizzazione; infine, e questo è forse l'aspetto più interessante della vicenda, che la novella non è firmata da Giovanni Verga ma da Georges Eekhoud. Naturalmente non sappiamo cosa abbia indotto Eekhoud ad agire in questo modo a dir poco disinvolto. Sulla questione della data e dello studio critico mai pubblicato, per salvare Eekhoud dalle accuse di cattiva fede, possiamo solo azzardare che la rivista, come a volte capita, sia uscita retrodatata, cioè che il progetto sia stato cambiato dopo lo scambio di lettere. Per quanto riguarda la firma, in maniera altrettanto fantasiosa potremmo immaginare che in preda a una sorta di entusiasmo «mimetico» Eekhoud si sia lasciato trasportare fino a lasciarsi «contaminare» completamente dal verbo verghiano, al punto da appropriarsene, ad ammantarsene e non solo in maniera figurata. Fatto sta che il suo nome campeggia prima del titolo della novella, e che la maggior parte dei

lettori avranno presa per sua. Diciamo la maggior parte, perché in effetti una breve nota avverte che *La lupa* fa parte di una raccolta di novelle pubblicata da Giovanni Verga; e del resto anche in questa nota si dimentica di pronunciare la parola «traduzione». Né possiamo pensare a un problema tipografico o a una svista della redazione, perché sei anni dopo lo stesso problema ricompare a proposito di *Cavalleria rusticana* pubblicata come *Chevalerie rustique*, sulle pagine della stessa rivista, sempre col nome di Eekhoud in testa al racconto e una nota simile alla prima²².

Come dicevamo, non sappiamo esattamente cosa abbia spinto l'autore di *Kermesses* a comportarsi in maniera per così dire «camaleontica». Di certo possiamo dire che l'opera di Verga corrisponde alla lettera all'ideale artistico inseguito in quegli anni non solo da Eekhoud ma da tutto il gruppo della *Jeune Belgique*, che nel suo manifesto prenderà partito per un naturalismo «temperato». Come in Rod, il suo entusiasmo per il verismo corrisponde a una presa di posizione, anzi a una ribellione nei confronti di Zola e dei suoi cosiddetti «eccessi». Ambedue si battono per affrancarsi, come scriverà sulla *Jeune Belgique* nel 1891, dall'«absurde et anti-artistique théorie de l'impersonnalité et de l'impassibilité»²³. In maniera del tutto analoga al suo omologo ginevrino e forse grazie a lui²⁴, Eekhoud sembra mutuare da Verga un naturalismo più umano, dove umano non vuol dire sentimentale, sdolcinato o smussato, ma paradossalmente più articolato e aderente alla verità nella sua interezza. Differentemente da Rod, e in maniera simile a D.H. Lawrence, altro grande lettore e traduttore di Verga, Eekhoud è naturalmente e totalmente soggiogato dalla carica passionale, dalla sensualità elementare, dalla morale arcaica, quasi pagana dei personaggi di Verga, come Jeli o la Lupa.

²² *Chevalerie rustique*, in «La Jeune Belgique», Tome 10^e, Bruxelles, 1891, pp. 200-205.

²³ Cit. da Raymond Trousson nella prefazione a G. EEKHOU, *Kermesses*, Slatkine, Paris-Genève, 1985, p. VII.

²⁴ Anche questo tema del resto è sottolineato fortemente nell'articolo di Rod del 1884 che rivelò Verga ad Eekhoud. In esso infatti l'«umanità» prende un rilievo fondamentale nella definizione del realismo verghiano; intorno ad essa vedremo articolarsi il discorso critico di Rod, che ne fa un'arma decisiva nei confronti dell'impassibilità naturalista. Nell'articolo della «La Revue Indépendante» del 1884 difatti a proposito di Verga affermava: «N'allez pas croire que le spectacle de ces misères le laisse impassible: il plaint et il aime, et c'est précisément là ce qui donne tant de vie et tant de séduction à toutes ses pages. L'impassibilité est bonne pour les poètes qui décrivent des idoles hindoues et ressuscitent les dieux de la Grèce. Mais au romanciers aux prises avec nos misères, nous demandons la compassion [...] Et pour se manifester, elle n'a pas besoin de tirades déclamatoires: chez M. Verga, comme dans les meilleurs de nos romans contemporains, elle ressort du simple exposé des faits, sans que l'auteur jette en avant sa personnalité»; cfr. E. ROD, *Le Verisme et les conteurs italiens...*, pp. 297-298.

²¹ Busta e lettera sono incollate in un esemplare del volume *Cavalleria rusticana*, Torino, Casanova, 1884 (ai segni MLA 1674 degli Archives et Musée de la Littérature presso la Bibliothèque Royale di Bruxelles). Sopra il frontespizio del volume troviamo la seguente dedica: «Al Sig! Giorgio Eekhoud / in attestato d'ammirazione e di calda simpatia letteraria / G. Verga / Milano, 24 maggio, 1885.»

È affascinato da una ricerca linguistica in tutto e per tutto simile alla propria, e che accanto a dei sinceri complimenti per le sue opere, gli fu tanto rimproverata da Zola, da Edmond de Goncourt, (soltanto Huysmans, anch'egli di origine belga fu disposto a riconoscerne l'interesse) e in cui il registro popolare, intriso di venature fiamminghe, reagisce all'appiattimento di una lingua media praticamente imposta dal regime e dalla nuova situazione politica (ricordiamo a questo proposito che l'indipendenza del Belgio dai Paesi Bassi risale solamente al 1830, anno in cui il nuovo re di origine tedesca impone il francese come lingua nazionale, lingua che nelle fiandre è parlata praticamente solo dall'alta borghesia). È del tutto probabile infatti che la questione della lingua, più degli altri moduli narrativi e stilistici, sia la causa prima dell'avvicinamento a Verga di Eekhoud, insofferente del paternalismo dei Francesi, detentori dell'egemonia culturale nei confronti dei cugini belgi. Infine, l'anarchico Eekhoud è attirato dal fondo anti-ideologico e agnostico, dalla sua profonda carica anticlassista e antigiararchica.

Da tutto ciò fu attratto Eekhoud che nel 1887 pubblica un'altra raccolta dal titolo *Les nouvelles kermesses*²⁵, le quali testimoniano ancora una volta il suo sforzo per liberarsi dall'eredità naturalista ma, soprattutto, per quel che ci riguarda, il modo in cui, in questi ultimi anni, abbia assimilato efficacemente la lezione di Verga. Eekhoud scopre in sostanza che si può aderire in maniera ancora più convincente alla realtà senza essere zoliani, descrivere il popolo senza cadere negli eccessi stilistici del naturalismo; in Verga egli intravede un rispetto e un amore verso i suoi personaggi, che attraversano per intero questa nuova raccolta e la sua produzione posteriore, con delle impenate di entusiasmo lirico, che in realtà hanno davvero poco a che fare col modulo dell'impassibilità.

In particolare, l'impregnazione verghiana è evidente in alcune novelle come *La fête de SS. Pierre et Paul*, un racconto di festa paesana dove sembrano incrociarsi due altre novelle di Verga, la prima è *Guerra di Santi* e i suoi scontri di carri che qui in Eekhoud si risolvono non con delle botte da orbi, ma in maniera conciliante e con una cortesia tutta fiamminga; e per l'appunto *Cavalleria rusticana*, con il suo clima da cronaca di una morte o di un duello annunciato, che conclude tragicamente e bruscamente la novella. Oppure in *Un dimanche mauvais* (*Una brutta domenica*) in cui ancora una volta si sentono gli echi della malapasqua verghiana, in un contesto di contese rusticane e di feste finite male.

²⁵ *Les nouvelles kermesses. Contes*, Veuve Monnom, Bruxelles, 1887.

Ma come dicevo prima, non è tanto nell'aderenza alla trama o al contesto che scorgiamo i frutti delle letture verghiane, quanto in quella libertà quasi voluttuosa con la quale Eekhoud ormai si abbandona alle descrizioni dei suoi contadini, dipingendo con una tavolozza non più mono o bicroma ma coloratissima, ricca di sfumature, ancora più adatta a far risaltare di volta in volta miserie, grandezza morale, ovvero la brutale e inesplicabile violenza. Insomma, per dirla con Eekhoud, tutta la loro barbarica e profonda bellezza, che a tratti, come dicevo, non può evitare di tradurre in veri picchi di entusiasmo; come nel caso dei vaccari del Meer (*Les vachers du Meer*), ai quali è dedicato un breve inno che si conclude in un'invettiva, che ricorda non poco quelle di Pasolini. Dice Eekhoud: «Ah! adesso so perché quel fiotto di simpatia per quei pendagli da forza fu così impetuoso da soffocarmi! Conosco tutte le nostre affinità, ciò che mi lega a quei disgraziati. Li amo tanto perché ti odio»²⁶. In questo misterioso «ti odio», che conclude il racconto, egli racchiude naturalmente l'odio per il mondo borghese, cioè la chiave della protesta sociale che animerà d'ora innanzi la sua opera, e che ritroviamo costantemente accanto al crescente entusiasmo per i suoi «ragazzi di vita» fiamminghi. «Généralement, - dirà qualche anno dopo - les rares individus qui ont excité mon dégoût en ce monde étaient des gens florissants et de bonne renommée. Quant aux coquins, et ils ne sont pas en petit nombre, je pense à eux, à tous sans exceptions, avec plaisir et bienveillance»²⁷. In altri momenti, l'accostamento con Pasolini diventa ancora più pressante; soprattutto quando il contatto e le affinità con i *voyous* vengono evocati, ancor più che per ragioni di natura estetica o per sottolineare la contrapposizione all'odiato mondo borghese, per affermare la sua spasmodica ricerca di purezza originaria e radicale, con degli slanci che ricordano da vicino il francescanesimo 'reietto' dello scrittore friulano: «Oui je vous aime, vous les voyous, vous les infâmes [...] Vous êtes loyaux et rafraîchissants comme les plantes, les fontaines et les oiseaux, fraternels comme les loups! O mes bien-aimés!»²⁸.

²⁶ «Ah! Je sais à présent pourquoi l'afflux de sympathie pour ces pendants fut si impétueux qu'il me suffoquait! Je sais toutes mes affinités, ce qui me rend solidaire de ces maroufles. Si je les aime à ce point, c'est parce que je te hais»; G. EEKHOUD, *Kermesses...*, pp. 227-231. Quest'edizione ripropone il volume pubblicato da Eekhoud nel 1923 per l'editore di Bruxelles La Renaissance du Livre, che conteneva le novelle di *Kermesses* più quattro novelle tratte dalla raccolta *Les nouvelles kermesses*.

²⁷ «Generalmente i rari individui che in questo mondo hanno suscitato il mio disgusto erano floridi benestanti e benpensanti. Quanto ai poco di buono, che non sono pochi, io penso a loro, a tutti, senza eccezione, con piacere e benevolenza»; cfr. G. EEKHOUD *Mes communions. Contes*, Kistemaekers, Bruxelles, 1895, p. 3.

²⁸ In *Voyous de velours ou l'Autre vue...*, p. 48.

Certamente, di fronte al tenore di certe tirate, il divario fra il borghese e 'reazionario' Verga e l'anarchico Eekhoud sembrano quasi incolmabili, per cultura, temperamento, stile. E le pretese di influenza e di imitazione dell'uno nei confronti dell'altro potrebbero apparire per molti versi eccessive e comunque da verificare ulteriormente. Ma, come avviene sin dal primo scambio di lettere, è sempre Georges Eekhoud, puntualmente, a ricordarci e a sottolineare senza ombra di incertezze le affinità e le parentele dei suoi personaggi con quelli di Verga.

Nel 1906, l'occasione è data da un articolo sulla letteratura italiana pubblicato nel «Siècle»²⁹, in cui il celebre critico e poeta simbolista Gustave Kahn, cercando di demolire D'Annunzio e il suo enorme e superficiale successo, gli contrapponeva il severo, riservato e profondo Verga. Poche settimane dopo, Eekhoud fa eco a Kahn, prendendo anch'egli le parti dello scrittore siciliano dalle pagine del «Mercure de France», rivista di cui era corrispondente da Bruxelles sin dal 1894. In quest'articolo, che si intitola *Verga et la Jeune Belgique*³⁰, si vanta di esser stato uno dei primi a interessarsi all'autore verista e ad esser stato il suo primo traduttore in francese. L'intervento, che suona a questo punto come una confessione, chiarisce innanzitutto l'importante ruolo svolto da Verga vent'anni prima, mediante le pagine della «Jeune Belgique»: «L'auteur de *Vita dei campi* et des *Vinti* fut un de ceux qui enthousiasmèrent nos jeunes lettres il y a plus de vingt ans déjà et que nous avons continué à admirer ferveusement»³¹. Anche Eekhoud a questo punto, sulla scorta di Gustave Kahn, insiste naturalmente nel preferire l'impopolare e silenzioso Verga al mondano D'Annunzio, abile, secondo lui, soprattutto nell'arte di autopromuoversi e di far parlare di sé³².

Ma soprattutto Eekhoud tiene qui a chiarire la comunanza di intenti e di sensibilità tra il verismo siciliano e il realismo di marca fiamminga, e a de-

²⁹ G. KAHN, *Notre enquête sur la littérature européenne - La littérature italienne*, in «Le Siècle», 71^e Année, N° 25806, 19 août 1906.

³⁰ G. EEKHOUD, *Chronique de Bruxelles - M. Verga et la Jeune Belgique*, in «Mercure de France», Tome LXIII, 17^e Année, 15 octobre 1906, pp. 614-615.

³¹ *Ibidem*.

³² Eekhoud cita a questo proposito una conversazione avuta qualche giorno prima a Milano con Vittorio Pica, anch'egli concorde nel preferire il 'nobile genio' di Verga al 'brillante' D'Annunzio: «Et cela nous amena à parler de l'influence de la «mode» en matière littéraire et aussi de l'entregent, de l'intrigue, voire du bluff auxquels il faut se livrer aujourd'hui dans tous les domaines pour se faire accueillir de la foule. Il ne suffit pas d'écrire de beaux livres, il faut s'entendre à les lancer. Il s'agit de faire parler beaucoup de soi avant que le public songe à ouvrir vos livres. Telle liaison avec une actrice célèbre ou tel procès à scandale fera souvent plus pour la fortune d'un auteur que la création d'un pur et absolu chef-d'œuvre»; *ibidem*.

finire una volta per tutte le distanze che lo separano dalla scuola di Médan. Dice Eekhoud: «le réalisme de nos conteurs de langue française ou flamande s'apparente beaucoup plus à celui des véristes italiens qu'à celui des naturalistes de l'école de Zola»; e cita a questo proposito anche l'esempio dello scrittore Stijn Streuvels, (1871-1969)³³, per il quale propone una manifesta analogia di visione con Verga, vicinanza che contribuì, secondo Eekhoud, a valere allo scrittore catanese anche in Belgio delle calorose simpatie. E nessuno, come ormai sappiamo, doveva essere più consapevole di Eekhoud di queste simpatie e vicinanze; ancora una volta infatti lo scrittore è attento a rilevare le affinità che coinvolgono anche i loro personaggi, a sottolineare la loro profonda umanità. Dice infatti concludendo: «Ses pêcheurs de Catane ou de Trezza semblaient bien plus près de nos rustres brabançons, campinois ou west-flamands et, en général bien plus humains que les paysans macabres, grotesques ou épileptiques de *la Terre* et de *En Rade*».

Non è difficile indovinare, visti i precedenti che lo legano all'opera verghiana, che i riferimenti che Eekhoud fa all'intero realismo *flamand*, ad altri autori, al pubblico belga sono in realtà un tentativo di allargare a un contesto culturale più vasto un discorso che avrebbe rischiato di divenire strettamente personale. È chiaro che quando qui Eekhoud dice «nostri contadini» vuole parlare soprattutto dei suoi contadini; e quando parla di giovani letterati belgi, o di Stijn Streuvels, parla innanzitutto di se stesso. Ma in questo tentativo è evidente comunque il riconoscimento del valore assoluto dell'opera di Verga; cioè dell'influenza che il mondo microprovinciale, ha potuto avere nelle realtà più disparate, per la sua capacità di rivelare, grazie a un metodo realistico modernissimo, la sua profonda universalità. Ma anche, lo dicevamo prima, per la sua innovativa funzione estetica, per la sua complessa ricerca linguistica mirate a illuminare e dar voce a un materiale umano, fin qui rimasto privo di una efficace rappresentazione. È questo aspetto della poetica verista che affascina totalmente questo Pasolini fiammingo che si muove esattamente nella stessa direzione; è soprattutto cioè, il suo travagliato gioco stilistico tutto teso attraverso una paziente ricomposizione lingu-

³³ Pseudonimo dello scrittore belga Frank Lateur (Heule, Courtrai, 1871-Ingooigem 1969). Scrittore autodidatta, come Eekhoud inserì nella tradizione nazionale del romanzo popolare elementi del naturalismo europeo. Al centro della sua opera è la vita contadina delle Fiandre rappresentata nelle passioni più elementari e nel rapporto di comunione e di dipendenza dalla natura. Streuvels eccelse soprattutto nel genere novellistico: *Primavera* (1899), *Lungo i cammini* (1902), *Misteri del villaggio* (1904), *L'aspetto delle cose* (1906), *Il campo di lino* (1907), e la sua opera migliore *La vita e la morte nella stufa* (1926).

stica, a ridare vita e respiro ai "macabri e grotteschi" personaggi di Zola, per dirla con Eekhoud. È la stessa funzione di quel naturalismo come "metodo" di cui parlava Verga, che affascina tanti, fino a Gadda e allo stesso Pasolini e che protegge le loro opere da ogni usura. Ed è proprio con le parole di Pasolini che vorremmo concludere, con un discorso che sta alla base della grandezza e nello stesso tempo dell'impopolarità e delle critiche indirizzate di volta in volta a Verga, a Eekhoud e a tanti dopo di loro:

Con *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* - che molti idioti credono frutto di un superficiale documentarismo - io mi sono messo sulla linea di Verga, di Joyce e di Gadda: e questo mi è costato un tremendo sforzo linguistico: altro che immediatezza documentaria! Rifare, mimare il "linguaggio interiore" di una persona è di una difficoltà atroce, aumentata dal fatto che, nel mio caso - come spesso nel caso di Gadda - la mia persona parlava e pensava in dialetto. Bisognava scendere al suo livello linguistico, usando direttamente il dialetto nei discorsi diretti, e usando una difficile contaminazione linguistica nel discorso indiretto: cioè in tutta la parte narrativa, poiché il mondo è sempre "come visto dal personaggio". Le stonature in questa operazione sono sempre a un pelo dalla scrittura: basta eccedere solo un minimo sia verso la lingua che verso il dialetto che il difficile amalgama si rompe, e addio lo stile³⁴.

MARIA DI VENUTA

L'EBBREZZA: UN RACCONTO INCOMPLETO E POSTUMO
DI FEDERICO DE ROBERTO*

L'ebbrezza, il secondo dei tre racconti pubblicati postumi ma subito dopo la morte di De Roberto,¹ esce il 15 e il 22 gennaio del 1928 su «La fiera letteraria». Incompleto come *L'Arcipelago della Fortuna*, può vantare, a differenza di questo e di *Nella vetrina*, una tormentata genesi ben documentata dalle sue carte private e dai due manoscritti, conservati presso la Società di Storia Patria di Catania, che ci consegnano un testo più breve di quello a stampa.

La sua composizione s'intreccia con la stesura de *La bella morte* (1909), di *Un sogno* (1910), de *La messa di nozze* (1911) e del suo adattamento teatrale *La strada maestra* (1913), ma contrariamente a questi lavori *L'ebbrezza* non avrà mai una conclusione. Scrivendo a Pia Vigada, il 17 settembre 1910, De Roberto annuncia che essa avrebbe dovuto far parte, completandola, di una raccolta di novelle:

Così, per il volume, abbiamo già pronta *La messa di nozze*, *Un sogno*, *Nora o le spie* e *La bella morte*: un'altra novellina ancora, e il libro sarà bell'è fatto, non so ancora quale argomento tratterò, dei tre o quattro che mi frullano per il capo; forse sceglierò quello pensato durante la conversazione col comandante dell'*Iride*: la novella porterebbe per titolo *L'ebbrezza*.

* Il primo paragrafo riprende, con alcune modifiche, una parte del mio saggio *Le novelle postume di Federico De Roberto*, in *Le forme del narrare*, Atti del VII Congresso Nazionale dell'ADI, Macerata, 24-27 settembre 2003, a cura di S. Costa, M. Pondero, L. Melosi, Firenze, Polistampa s.n.c., 2004, pp. 421-429.

¹ *Nella vetrina* è il primo a essere dato alle stampe, il 20 ottobre 1927, in «Due lire di novelle». *L'Arcipelago della Fortuna. Pagine inedite da un romanzo incompiuto di Federico De Roberto* viene pubblicato il 1 luglio 1928 su «La fiera letteraria».

³⁴ P. P. PASOLINI, *Le belle bandiere*, Editori Riuniti, Roma 1996.

Il 25 giugno del 1912 comunica, con un entusiasmo che si rivelerà fallace:

Ti do la notizia che aspettavi con desiderio: mi sono rimesso al lavoro. Ho ripreso la novella dell'*Ebbrezza*, che vogliono presto per la *Letture*. Ho ripreso anche *La strada maestra*.

Solo due giorni dopo, il 27 giugno, infatti, tra lo scrivere alla donna e il dedicarsi alla novella, dà senza esitazione la precedenza alla lettera:

Oggi, cioè stamani, sono tra due: non so se mettermi a scrivere intorno alla novella, oppure se scrivere a te. Che cosa preferisci? Non lo so, ma so ciò che preferisco io, e senz'altro mi metto ad aprirti ancora una volta l'anima mia. Tanto più che sono gli ultimi giorni, e poi per un lungo mese non sarà più possibile scambiarsi una sola parola. Allora ci sarà tempo a riprendere l'*Ebbrezza*, se la salute me lo consentirà.

Infine, il 29 settembre dello stesso anno, da Zafferana confida alla donna:

Non ho purtroppo bisogno di aggiungerti che mi è stato impossibile riprendere finora qualunque lavoro, e che la novella dell'*Ebbrezza* è allo stesso punto di prima e che nessuno dei disegni teatrali è stato tracciato sulla carta.²

Dopo questa lettera nessun altro accenno si trova negli *Epistolari*, ma la prima stesura manoscritta testimonia, con la sua frammentarietà e le sue incertezze, una manifesta difficoltà di scrittura che gravò pesantemente sulla composizione della novella pregiudicandone la conclusione.

Sono gli anni del secondo sperimentalismo derobertiano e *L'ebbrezza* ben si situa in questo ambito, a partire dalla descrizione del protagonista, dallo scandaglio psicologico della sua personalità, dall'invenzione della sua vicenda esistenziale.

A livello tematico torna, supportato da precise e dettagliate descrizioni della vita di bordo, il tema del viaggio marino che grande fascino esercitò sul terragno De Roberto come dimostrano le profonde suggestioni suscitate in lui dai suoi spostamenti sui piroscafi che collegavano il Nord e il Sud e affidate

² L'epistolario De Roberto-Vigada è conservato presso la Biblioteca regionale universitaria di Catania con la segnatura MS.U. 257. Lettera del 17 settembre 1910, MS.U. 257. D₂, 142c r; lettera del 25 giugno 1912, MS.U. 257. D₂, 81a r; lettera del 27 giugno 1912, MS.U. 257. D₂, 82a r; lettera del 29 settembre 1912, MS.U. 257. D₂, 127a r.

alle lettere a Renata Ribera, il viaggio nel Pireo progettato con entusiasmo nel 1897 e mai fatto, e infine l'interesse con cui si era documentato sulle tecniche marinairesche con l'amico comandante Ferretti per scrivere *La bella morte*.³ Certo, non meno importanti, nell'economia della narrazione, sono le escursioni del protagonista sulle isole greche, proprio perché la terra diventa metafora del disfacimento, della caduta di ogni illusione, della morte, di contro al mare che è metafora della vita, dell'azione, di una forte, anche se repressa, carica sessuale.

A parte l'eccitazione del comando, quella del capitano è una vita grigia e piena d'ombre rischiarate appena, e per brevi baluginii, dalla lettura di una piccola e provvida raccolta di libri che un saggio amico, «artista solitario e sdegnoso»,⁴ ha voluto fargli recapitare a bordo in previsione di una sua missione nel mar Egeo, dono «reso inapprezzabile dallo squisito senso dell'opportunità, dall'intuito del godimento col quale sarebbe stato accolto». Godimento, ecco la parola chiave che, antifrasticamente, guida il lettore alla scoperta dell'uomo e gli permette di comprendere come questo quarantenne («pieno di brame e cupido di appagarle, [che] aveva pur fatto altre cose in quei lontani giorni [della gioventù], e dato parte di sé agli intimi affetti, e studiato sui libri e vissuto nella vita [e che] ora, da comandante, scemata con gli anni la vivacità dei desideri e l'impazienza delle aspettative, venuti meno molti legami familiari, ed accresciuti ed aggravati gli obblighi professionali, il mondo si era ristretto per lui al suo bastimento») sia sostanzialmente un adulto mai cresciuto, votatosi a una inspiegabile castità «saggia e profittevole alla salute del corpo, alla tranquillità dello spirito, all'autorità dell'ufficio». Godere della lettura, godere della vita di mare ha significato non godere di rapporti umani e sociali, ha significato rinunciare a ogni contatto con l'altro sesso, murarsi in una realtà arida e squallidamente tranquilla.

La nave e il suo equipaggio sono per Ardani il nido-prigione che per De Roberto furono Catania e il rapporto con la famiglia. L'uomo di mare e di carta è così simile a quello di terra, che ci viene incontro da molte lettere,⁵

³ Cfr. l'epistolario De Roberto-Ribera conservato presso la Biblioteca regionale universitaria di Catania con la segnatura MS.U. 257. D; la lettera del 21 febbraio 1909, in F. DE ROBERTO, *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Tringale editore, 1978, p. 177 e la lettera del 9 luglio 1897, in A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta, 1974, pp. 320-321. Nel 1920 De Roberto pubblica, nella piccola raccolta *Ironie, La tempesta* ancora una novella ambientata su una nave in viaggio per l'Argentina.

⁴ Per questo personaggio cfr. quanto scritto da R. CASTELLI, *L'arcipelago della revèrie: Tomasi, De Roberto e il silenzio delle sirene*, in *Lucio Piccolo Giuseppe Tomasi. Le ragioni della poesia, le ragioni della prosa*, a cura di N. Tedesco, Palermo, Flaccovio, 1999, p. 104.

⁵ Cfr. F. DE ROBERTO, *Lettere a donna Marianna degli Asmundo...*

da non poterne disconoscere la marcata caratteristica autobiografica. L'esistenza del De Roberto-bibliotecario dovette essere un duplicato di quella del comandante sul *Tritone* dove tutti i giorni sono uguali e la navigazione «si veniva svolgendo senza notevoli incidenti, e il libro di bordo non annotava altro che lo stato del cielo e del mare, la velocità della nave e del vento, gl'incontri dei legni mercantili e dei militari».

L'avvistamento, «nella mattina di un giorno nuvoloso», di una boa, l'infantile eccitazione che prende i marinai,⁶ i maldestri tiri effettuati per affondarla e il suo inabissamento costituiscono l'unica sequenza movimentata del racconto, e tutta la scena sembra creata ad arte per oscurare la comparsa della *Nereide*, «la bianca goletta», misteriosa e sensuale come la donna che ospita, femminile imbarcazione che, da questo punto, inizierà un sottile e perverso gioco amoroso con «il nero incrociatore». Appare leggera, si allontana vezzosamente salutando con la sua bandiera americana, riappare di nuovo nel porto di Ermopoli, appena in tempo per vedere salpare il capitano e la sua nave, ne incrocia la rotta «nella maretta del Canal d'oro». A partire da questo incontro il rimando a una, non più tanto mascherata, sfera sessuale s'impone al lettore attento. E le valenze simboliche diventano sempre più leggibili: la *Nereide*, «investita dall'ultima luce del sole prossimo a tramontare dietro l'Imetto, [...] tutta rosea, d'un roseo delicato e carnale sul cupo azzurro delle onde, contro l'orizzonte offuscato dai primi veli della sera» è donna, è sirena ammalatrice; il cupo incrociatore, che continua a solcare i mari senza uno scopo chiaro e preciso, è l'uomo che lo comanda, che non ha saputo o voluto vivere e a cui non rimane che «il ricordo di quegli strani incontri tante volte rinnovati, [...] impresso nella memoria con un senso di vuoto, di solitudine, di nostalgia». L'incontro con la *Nereide* serve però a svelare come Ardani, uomo senza affetti e irriducibilmente casto, nasconda insospettite speranze «d'una gran gioia, d'un evento inaudito che avrebbe avvolto in una gran luce d'oro e di fiamma l'ora del suo tramonto».

Singolare è poi il recupero del mondo classico e dei suoi miti che avviene in due fasi successive. Una prima volta grazie alla lettura dei libri sulla Grecia, che gli ricrea nell'immaginazione un mondo sfavillante, popolato di eroi e dei, e che, proustiana *madeleine*, lo proietta dalla solitudine della cabina nel suo passato di giovane studente. La seconda volta durante le escur-

⁶ A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1998, p. 401, parla di «un'esperienza di regressione collettiva nell'infanzia».

sioni a terra quando, miseramente caduto il diaframma della scrittura, aggirandosi tra le rovine di quella splendida civiltà, Ardani ritorna a essere il decadente *alter ego* di De Roberto che scrive, dopo quelle eccezionali dei romanzi, un'altra pagina sul disfacimento dell'uomo e delle cose, sulla morte «vendicatrice della vita». In un felice intarsio di passato e presente, di grandi civiltà ricordate e di grigia vita quotidiana, Ardani scopre le carte del suo autore nel momento in cui, con un vertiginoso zoom, focalizza la vera essenza del problema sul rimpianto dolorosamente nostalgico della giovinezza perduta e l'inesorabile convincimento di essere giunto alla fine.

Non a caso l'incontro con la misteriosa passeggera della goletta avviene sullo sfondo apocalittico degli scavi di Mesovonno, cupo paesaggio di morte nel quale avanza, «alta e flessuosa», il viso nascosto da un cappello, un velo e grandissimi occhiali da sole, Mistress Jameson della *Nereide*. Ma non sarà, forse, questa mondana, ciarlieria, americana la prefigurazione della morte stessa?⁷ Ci sono nel dialogo tra i due, rimasto bruscamente interrotto dal definitivo abbandono della scrittura, due frasi, mutuata dal nostro scettico autore dal linguaggio cristiano cattolico, che sembrano rinviare a un termine ultimo. Alla fine dell'impervia via che l'ha condotta a incontrarsi con Ardani la donna esclama: «Ma è una vista così interessante!... Come dite, voi?... *Bisogna guadagnarselo il paradiso!*», e l'uomo di rimando, pensando al mondo che si è lasciato dietro: «Laggiù - e additò la via per la quale erano venuti - era piuttosto l'inferno». Il suo, ma ancora di più quello del «gentiluomo» Federico De Roberto.

Stampe

L'Ebbrezza, novella postuma di Federico De Roberto, in «La fiera letteraria», 15 gennaio 1928, p. 3 I parte; 22 gennaio 1928, pp. 5-6 II parte incompleta (indico questa stampa con F nei Criteri di edizione).

Il testo della novella è preceduto dalla seguente presentazione anonima:

«L'Ebbrezza» è forse l'ultima novella scritta da Federico De Roberto. Non è compiuta; anzi, questi, che pubblichiamo per cortese concessione degli eredi, sono da considerarsi due episodi di quello che sarebbe stato, più che una novella, un

⁷ R. CASTELLI, *L'arcipelago della rêverie...*, p. 110, giustamente, collega la donna derobertiana all'immagine, velata e candida, che si fa incontro all'Arthur Gordon Pym di Poe a conclusione del suo viaggio.

lungo racconto. Sono due episodi della vita di mare del «Tritone», una nave da guerra, e del suo comandante, fra il Mediterraneo e l'Egeo. Essi, pur essendo in sé compiuti, avrebbero dovuto costituire quasi un'introduzione al racconto, la cui favola comincia a delinearsi poco prima che la narrazione si chiuda, o meglio s'interrompa. Se è lecito entrare, sia pure di straforo, nelle intenzioni di un artista, i personaggi principali de «L'ebbrezza» ci pare che avrebbero dovuto essere il comandante Ardani e la bella incognita viaggiante sulla «Nereide», un yacht americano. Federico De Roberto ha fatto del comandante un mirabile ritratto morale, cogliendolo in un momento riassuntivo della sua vita di capitano, a un'età più che matura, che comincia a declinare. Le pagine che lo ritraggono, insieme con quelle in cui si descrive la vita della nave e la visione desolata delle isole Cicladi, sono fra le più belle e solide dell'autore dei Vicerè, oltre che per acuto intuito psicologico, per ferma e asciutta vigoria di rappresentazione.

In questo numero pubblichiamo il primo episodio de «L'ebbrezza». Il secondo si leggerà nel numero prossimo.

Alla fine della seconda parte si legge:

Il primo episodio di questo racconto postumo, rimasto interrotto per la morte dell'Autore, è apparso nel numero precedente.

Proprietà riservata agli Eredi.

Su «Il Giornale d'Italia», numero speciale per la Croce Rossa Italiana, 4 gennaio 1915, con il titolo *Un incontro* e con qualche variante (che indico con I nell'apparato), De Roberto aveva pubblicato l'episodio dell'affondamento della boa e del primo incontro del *Tritone* con la *Nereide* (*Incipit* «... Nella mattinata d'un giorno nuvoloso,» - *Explicit* «il denso volume delle sue chiome...» I rr. 169-295 del testo). Questo racconto è stato ristampato in Federico De Roberto, *La disdetta e altre novelle*, a cura di G. Traina, Napoli, Avagliano Editore, 2004, pp. 195-200.

Manoscritti

Presso la Società di Storia Patria di Catania è conservato, in buste numerate di diversa grandezza e colore, un considerevole, eterogeneo e, purtroppo, non inventariato, materiale proveniente dalla dispersa biblioteca dell'autore. C'è qualche manoscritto, anche piccoli fogli con appunti minuziosi e a volte ripetitivi, ci sono opuscoli stampati di argomento vario, qualche dattiloscritto.

Dell'*Ebbrezza* esistono due redazioni manoscritte autografe, che indico con A¹ e A², conservate in una busta gialla, formato A4, che ha a destra

in alto il n. 10 cerchiato e al centro, una sotto l'altra, le scritte: Ms. senza titolo *cass.* - *L'ebbrezza* (due redazioni) - *La tormenta cass.*

Nella busta n. 50 è conservato, tra due veline, un foglio di carta di protocollo di cm 29,5 x 20,5, numerato 21, molto malridotto e forse facente parte di A¹, *Incipit* «Il Tritone non aveva potuto» - *Explicit* «tanta gente, di tante lingue,» (indicato con C).

Nella busta n. 51 è conservato un foglio di carta di protocollo di cm 29,5 x 20,5, numerato 15, inseribile per il contenuto dopo c. 12v di A¹, o tormentata prima versione della c. 15 di A², *Incipit* «delle Cicladi egli dimenticò i nomi moderni» - *Explicit* «abitava ancora la grotta delle» (indicato con B).

Ms. A¹

De Roberto ha utilizzato 19 fogli di carta di protocollo di cm 29,5 x 20,5; la c. 12 è la metà degli altri. I fogli sono ingialliti ma integri, l'inchiostro è nero. Sono numerati in alto al centro sul *recto* con cifre arabe sottolineate. Non ha numero la c. 1 e sono state aggiunte delle lettere alle quattro cc. 8 (8a - 8a - 8a - 8b); la terza delle cc. 8a ha sul *verso* solo una b. Dei 19 fogli sono scritti sul *recto* e il *verso* le cc. 1, 2, 3, la terza 8a, 8b, 12, 17, 19, 20. *Incipit* «La crociera del *Tritone*» - *Explicit* «di scorie, di pomici e di lapilli;».

Dalla scrittura tormentata si può congetturare che questa sia stata la prima stesura. Non c'è tra essa e quella di A² una perfetta corrispondenza del testo nella scrizione delle carte. Mancano del tutto le parti tradite da A² nelle cc. 4, 5, 6, 7, 16, 17; molto frammentario - sul *verso* di alcune cc. o in cc. con numeri non corrispondenti - si legge il testo delle cc. 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 e 25 di A². Esistono due c. 16. La c. 18 ha delle lezioni non riprese da A² e neppure dalla stampa (App. II rr. 184-188, varianti ¹ e ²); il testo della c. 21 manca in A² ma corrisponde a II rr. 323-352 del testo (con l'avvertenza che le parentesi quadre, segnate in apparato, sono nel ms.). L'episodio dell'affondamento della boa e del primo incontro del *Tritone* con la *Nereide* occupa le cc. 8a - 8a - 8a e v - 8br e v, e metà della c. 9. Sulla prima delle cc. 8a, nel margine destro, sono segnate una moltiplicazione e una divisione. Sulla c. 17v bianca è stata schizzata una palma e alcuni disegni privi di significato.

Segnalo di seguito la corrispondenza, non sempre perfetta, tra le carte di A¹ (nella colonna sinistra) e quelle di A² (nella colonna destra) con la precisazione delle righe del testo, rinviando all'Apparato critico per le varianti, le correzioni, le cassature, le aggiunte, le omissioni di testo.

A ¹		A ²
c. 1r	s. n.	c. 1r s. n. I rr. 1-21
c. 1v	s. n.	c. 24 II rr. 261-264; c. 1 I rr. 7-10; c. 24 II rr. 264-270
c. 2r		c. 2 I rr. 21-43
c. 2v	s. n.	c. 24 II rr. 269-272; c. 2 I rr. 42-44
c. 3r		c. 2 I rr. 43-51; c. 3 I rr. 52-60; 69-72; 64-69; 75
c. 3v	s. n.	c. 3 I rr. 61-76
manca		c. 4
manca		c. 5
manca		c. 6
manca		c. 7
c. 8ar		cc. 8-9 I rr. 206-218; c. 10 I rr. 235-240
c. >8<ar		c. 8-9 I rr. 206-224
c. 8ar		c. 8-9 I rr. 206-221
c. 8av b		cc. 9-10 I rr. 222-246
c. 8br		cc. 10-11 I rr. 242-271
c. 8bv	s. n.	c. 11 I rr. 267-268; I rr. 272-295
c. 9r		cc. 11-12 I rr. 273-274; I rr. 277-278; I rr. 280-285; I rr. 288-292; c. 12 I rr. 296-308
c. 10r		cc. 12-13 I rr. 308-319; c. 13 II rr. 1-13
c. 11r		cc. 13-14 II rr. 13-39
c. 12r		cc. 14-15 II rr. 39-52
c. 12v	s. n.	cc. 23-24 II rr. 244-261
manca		c. 16
manca		c. 17
c. 15r		c. 18 II rr. 112-137
c. 16r		cc. 18-19 II rr. 137-158
c. 16r		c. 19 II rr. 138-160
c. 17r		cc. 19-20 II rr. 160-177
c. 17v	s. n. (disegno)	
c. 18r		parte nuova; c. 21 II r. 184; parte nuova; c. 21 II rr. 184-188
c. 19r		c. 21 II rr. 188-204
c. 19v	s. n.	cc. 24-25 II rr. 272-286
c. 20r		c. 21 II rr. 204-207; c. 22 II rr. 209-217; c. 25 II rr. 287-293
c. 20v	s. n.	c. 23 II rr. 236-243; c. 22 II rr. 219-236
c. 21r		manca in A ² ma corrisponde a II rr. 323-352
c. 15 (busta 51)		c. 15 II rr. 49-62; parte nuova
c. 21 (busta 50)		c. 25 II rr. 294-309

Lo schema rende solo in parte ragione di questa prima tormentata ste-sura, di cui non esiste foglio senza aggiunte, spesso cancellate, nell'interlinea e nei margini.

Molte le parti cassate, di cui indico solo un esempio per ogni tipologia di intervento. Si va dalla cassatura di singole parole (dal desiderio, >e< dalla speranza - c. 1), a quella di più righe (>Da qualche tempo egli aveva soppresso dalla sua vita le donne. Quelle che ricordava non lo invogliavano a conoscerne altre.< - c. 3), a volte i righe, cancellati con un tratto lineare di penna, sono anche riquadrati per delimitare tutta una porzione di foglio e con l'interlinea riempita da un fitto tratteggio (>- e quantunque versato nelle più moderne dottrine scientifiche e non digiuno delle filosofiche, era< - c. 2), a volte sono cassati, riquadrati e poi biffati (>Di che nazione? E dove diretto?... Le domande che ogni apparizione •Ardani, (su Ful) fissando appuntando anch'egli con si< spianato ancora il cannocchiale, >rivolgeva tra sè le due domande che e considerando la nave rip< e riprendendo ad osservare la nave >rivolgeva tra sè stesso le due domande che si< proponeva *a sè stesso le (agg. interl.) >le< domande che *i naviganti (agg. marg. dx.) •si (spscr. a >ad<) ogni >simile< incontro suole determinare. >Senza bandiera, come durante la navigazione< Ammainate tutte le bandiere, >durante la navigazione, ogni legno è un le< i legni in navigazione hanno< - terza delle c. 8a). La stessa sorte è toccata a molte delle aggiunte nei margini che sono state prima cancellate poi, in parte riquadrate, in parte anche biffate (col | >verso il | col< migliore di tutti, Guglielmo | Baglioni, >l'artista | di grande< l'artista | solitario e sdegnoso, | >nulla potev | nulla era necessa | rio né la lontananza | né il tempo avrebbe | potuto intiepidire | l'affetto fraterno, | l'affetto fraterno< egli era unito da | un affetto che >nulla | avrebbe potuto | intiepidire | lontananza, il tempo, il più | lungo | < i più lunghi | silenzi delle | maggiori lonta | nanze non | avrebbe potuto | intiepidire agg. marg. sx. - c. 3).

Le carte utilizzate sul verso sono servite per riscrivere brevi porzioni di testo del recto e porzioni di testo di cui, in questa prima versione, mancano le carte complete e corrispondenti alla parte finale del racconto tradito da A²:

c. 1v

>Era sta< Investita dall (su dalla) *ultima luce del sole prossimo a (spscr. c. 24 di A²
a >luce del tramonto e,<) tramontare >sull< dietro l'Imetto, *il >candore< II rr. 261-264
del (agg. interl.) la nave >bianca< era tutta rosea, d'un roseo *delicato e
(agg. interl.) carnale; *sull >[...] arde | ar< cupo azzurro | delle onde, contro | >il cielo diafano< | celeste dell'orizzonte, | >velato dai primi< | of-
fuscato dai primi | veli della sera; (agg. marg. sx.) >*ma sin più
meraviglioso fa l'impressione (agg. interl.) tra il rombare delle macchine,

tra il sibillare del vento, un suono Ard venivano fino al da lei come natura acustica e ancora una volta tutti gli sguardi, a bordo della nave da guerra, si fermarono sulla •leggiadra (*agg. interl.*) apparizione< i due legni passarono a così breve distanza >Le bandiere era< Non era più l'ora *>della bandiera e< (*agg. interl.*) dei saluti; >ma era impossibile< ma, senza bandiere, era egualmente impossibile ingannarsi sul conto della goletta

>Grazie al sapiente e prudente comando del capo, aiutato da uno stato maggiore giovane, intelligente ed operoso, >l'equipaggio l'allenamento •l (*spscr. a* dell')equipaggio< •lo (*agg. interl.*) scopo principale di quella campagna era stato >consegui< ottimamente raggiunto con l'addestramento e l'allenamento dell'equipaggio.<

Non era più l'ora dei saluti, ma >come per farsi riconoscere come per rivelare qualche cosa della sua natura< se nessun segno apparve sugli alberi della goletta, un'impressione più singolare, una >ineffabile< sensazione sonora, dapprima incerta, >poi< *inafferrabile, e (*agg. marg. dx. e sx.*) quasi incredibile, >[...]< poi un poco più distinta e indubitabile fermò Ardani >contro le paratie< sulla soglia della sala >delle< nautica, >il canto d'un'orchestra (*spscr. a* un'orchestra suonava) a bordo della Nereide< tra il rombo delle macchine, il fruscio delle acque, il >suss< mormorio del vento, >il c< una musica >il canto largo d'un'orchestra< d'archi, •un (*su D*) canto d' mor

c. 12v

dalla •falcata (*agg. interl.*) baia di Maratona alle terrazze >del tempio di Giove Panellenico< del monte Oros •dalla (*su degli*) •magnificenza (*spscr. a* >splendori<) del >tempio< •santuario (*agg. interl.*) di Afea alla *una >solitaria< unica colonna superstite (*spscr. a* >colonna del tempio d) rimasta in piedi, del tempio come un faro superstite< del tempio di Afrodite, >erta sull'altura del porto come un faro •solitario (*agg. interl.*) e< vigilante •solitario (*agg. interl.*) come un faro sull'altura settentrionale del porto. E la suggestione >delle divinità< dei miti leggiadri e voluttuosi ricominciò ad operare nel cuore *di Ardani, le immagini delle divinità (*agg. interl.*) >dell'uomo che si era creduto inaccessibile di Ardani, le Veneri le divinità simboleggianti< femminili, delle Artemisie, delle Veneri, di *Afea incarnante (*agg. interl.*) >la protettrice del sesso< di tutto il sesso muliebre, ripopolarono la sua fantasia. >Egli cercò sirene invisibili, nel mare di [Imeneo] nelle grotte algose mormoravano Le statue dei piccoli musei< mentre gli *ignobili e famelici (*agg. interl.*) efori dei minuscoli musei >spieg< ripetevano meccanicamente le loro filastrocche

c. 1r

c. 24 di A²

Il rr. 264-270

cc. 23-24 di A²

Il rr. 244-261

dinanzi ai marmi (*spscr. a* >alle statue<) •divini (*su divine*), egli li vedeva •animarsi (*su rianimarsi*), >li< rianimarsi, >come< vivere come erano visuti gl'•impareggiabili (*agg. interl.*) modelli dinanzi agli artefici antichi; mentre >la vita di bordo si svolgeva monotona il Tritone risonava delle voci di comando il rombo delle macchine assordava< il Tritone ansava e rombava sotto la pressione delle macchine, •sotto (*su della*) la spinta delle sue eliche, egli >udiva invisibil vedeva e udiva invi< intravedeva •candidi (*su candidi*) •corpi (*spscr. a* >membra<) di sirene avvolgersi tra le spume della scia, le udiva cantare un canto >sommesso< ineffabile. Ed >tra< ecco, tra >i flutti sommosi la< •nella (*agg. interl.*) nella maretta del Canal d'oro, fra l'estrema >punta dell'< Eubea punteggiata dallo scoglio Mandelo e le rive settentrionali di Andro, apparire ancora una volta ed incrociare la sua rotta con quella del Tritone, la snella Nereide.

una riscrittura, con molte varianti e con ordine diverso, del testo sul *recto*:

c. 3v

In altra età] >Se volgeva< In altra età le sue passioni erano state •più (*spscr. a* >vivaci<) che vivaci, impetuose ed ardenti ma >le forze come compenso per< o per •quella (*spscr. a* >quella<) legge *di compenso (*agg. interl.*) che fa durare poco >i gran< gl'incendii gagliardi, o per le stessa (*su stesse*) >condizioni nella sua vita errante< instabilità della sua >uom< vita >errante errabonda, i< di navigante, egli >si era< non aveva contratto •lunghi (*agg. interl.*) legami, ed al ritorno dai remoti mari, dopo le partenze improvvise, >quando era aveva ansiosamente ritrovate le creature la cui< nel •rivedere (*spscr. a* >ritrovare<) le creature che avevano popolato *d'immagini (*agg. interl.*) la solitudine austera della sua ca-

c. 3r

*i due sentimenti (*agg. marg. sup.*) si erano talmente compenetrati e contemperati, •sua (*spscr. a* *nella gente, *spscr. a* che mentre) le manifestazioni dell'amore e della gratitudine restavano infrenate dalla soggezione, i rimproveri e le punizioni più gravi erano sopportati di buon grado per il ricordo e l'aspettazione dei premi, e una •>una< (*agg. interl.*) semplice parola *del comandante, (*spscr. a* >del comandante,<) o soltanto uno dei suoi rari sorrisi, spronavano, inorgoglivano, rianimavano i marinai durante le più •dure (*spscr. a* >aspre<) fatiche.

A lui personalmente, il ritorno in patria poco premeva: i suoi nipoti e i suoi cugini non si struggevano certo dal desiderio di rivederlo, nè le sue terre •dell'(*su delle*) •Um-

bina, le aveva trovate del tutto diverse, o che la fantasia e il desiderio gliene avessero illeggiadrite e nobilitate, o che si fossero veramente trasformate, imbruttite fisicamente, e moralmente avvilitte. D'un matrimonio mancato era stato, un >tempo<, inconsolabile; ma la brutta fine della sua ex-fidanzata, riuscita infedelissima moglie d'un suo commilitone, >gli aveva lo aveva, pacificato se non consolato, almeno pacificato gli aveva ridato< •lo (agg. interl.) aveva >guarito paci< guarito e pacificato >Con l'e< Ora, coi capelli brizzolati sulle tempie e diradati >sulla fronte< fronte,

A poco a poco con l'avanzarsi dell'età, >*ardore dei suoi sensi (spscr. a l'ardenza dei suoi) desiderii si era venuta temperando.< i suoi ardori si erano *venuti, senza suo merito (agg. marg. dx. e sx.) >venuti •[...]ando< (agg. interl.) temperando. La prestanza dell'aspetto, che >[...]< gli aveva >reso agevole la vittoria nelle gare sulle virtù< aperto la via *di molti (spscr. a >dei < cuori) femminili >•si (agg. interl.) non era venuta perdendo, non aveva resisteva ancora agl'insulti del tempo, ma< non era più, •necessariamente, (spscr. a >necessariamente quella) d'una volta.< a mezza via tra la quarantina e la cinquantina, quella dei trent'anni. Con i capelli brizzolati sulle tempie e diradati sulla fronte, egli non *si sentiva (spscr. a >credeva<) più

bria, (spscr. a >Marche<) affittate a mezzadria, avevano urgente bisogno della sua vigilanza; amici ne contava pochi, e con quei pochi e fedeli lo scambio di qualche lettera o cartolina illustrata era sufficiente a mantenere la buona memoria. •P (agg. interl.) P| coll >verso il| col< migliore di| tutti, Guglielmo| Baglioni, >l'artista| di grande< l'artista| solitario e sdegnoso,| >>nulla potev| nulla era necessario né la lontananza| né il tempo avrebbe| potuto intiepidire| l'affetto fraterno,| l'affetto fraterno< egli era unito da| un affetto che >>nulla| avrebbe potuto| intiepidire| lontananza, il| tempo, il più| lungo|< i più lunghi| silenzi delle| maggiori lontananze non| avrebbe potuto| intiepidire (agg. marg. sx. Quanto ad amiche, •egli (agg. interl.) ne contava ancora meno, e *nel senso >più< intimo della parola non ne (spscr. a >per dire più esattamente non ne<) possedeva più nessuna. >Da qualche tempo egli aveva soppresso dalla sua vita le donne. Quelle che ricordava non lo invogliavano a conoscerne altre.< D'un matrimonio mancato era stato, un tempo, inconsolabile; ma la brutta fine della sua ex-fidanzata, riuscita infedelissima moglie d'un suo commilitone, gli aveva restituita la pace. I liberi amori erano stati quasi tutti di breve durata; al ritorno dai remoti mari, dopo le partenze improvvise, quando era

> d'•essere (agg. interl.) quanto un bell'uomo< capace di >sedurre< seduzione

andato ansiosamente in cerca delle creature le cui immagini avevano popolato la solitudine austera della sua cabina, le aveva trovate del tutto diverse, o che la fantasia e il desiderio gliene avessero illeggiadrite e sublimite, o che >esse< si fossero veramente trasformate, imbruttite fisicamente, e moralmente avvilitte. Una passione più lunga, più ardente, più pura, era morta di consunzione, non aveva resistito all'azione combinata del tempo e della lontananza. Coi capelli brizzolati alle tempie e *e diradati sulla (spscr. a >sulla nuca,<)

un testo che segue un ordine diverso rispetto al testo di A²

A¹

A²

c. 20v

>quei la previ previsione di conoscere i •il (spscr. a il) presentimento di potere conoscere i proprietari un desiderio di conoscere la gente che< *un insolito (agg. marg. sx.) >il< desiderio fare qualche conoscenza, >•qu (agg. interl.) tra di ritrovare< una *specie di (agg. marg. dx.) presentimento di trovare tra i viaggiatori qualche persona •a (su con) cui potersi interessare •lo (spscr. a >gli<) fecero rinunciare con rammarico alla tentazione di disdire *gli ordini (su l'ordine) >dato< impartiti. E •l' (su il) •incrociatore (agg. marg. dx.) >Tritone< restò qualche giorno sotto le >fianchi< pittoresche *>fianchi< balze (agg. marg. dx.) della montagna dove erano nati >i patrioti greci< Miaulis e Konduriotis; passò a Spetsa, l'antica Pitiussa; risali >ad Egina, •dove (agg. interl.) qui Ardani riprese le sue peregrinazioni tra le rovine< a Salamina, dove Ardani rilesse la descrizione della battaglia nei Persiani di Eschilo; ridiscese ad Egina, >entrando nel porto d'Arf Afrodite passando sotto la colonna< •del (spscr. a >dell')Afrodite tempi d'Afrodite, ritrovandosi presso<

c. 23 r. 236-243

Un •giorno (agg. interl.) >giorno [...] da An Tino Andros per Ermopoli, all'altezza del capo Cosmos Aro il Tritone Ardani vide< all'ancora nel

c. 22 r. 219-236

porto di Ermopoli, Ardani vide >arrivare< *entrare a bandiere spiegate | un candido (*agg. interl. e marg. dx.*) yacht *americano. Dalla forma, riconobbe subito >quella< la (*agg. interl.*) >: che dal tao quella< Nereide >che aveva< incontrata nel mare di Spagna, durante l'incidente della boa. L'ufficiale di guardia, *il >sottotenente Giar< Berliossi, (*agg. interl.*) voleva sostenere che non fosse >quella< la stessa. - Mi pare •- osservò - (*agg. interl.*) che questa sia più grande, più lunga. *- Già; perchè la (*agg. interl.*) >Non ha - sfid - La< vediamo più da >presso< vicino. >, con mare calmo< La goletta >salutava< passava infatti a qualche centinaio di metri dall'incrociatore, sul mare >cheto come< fermo come una tavola, e tutta la bellissima •sagoma (*spscr. a >linea<*) si disegnava nettamente: si distinguevano •un (*spscr. a >il<*) gruppo di passeggeri, >sulla plancia< signore in abiti chiari, sull'•alto (*agg. interl.*) ponte del comando. Quando >la l nave< fu passata, salutando, e •virò (*agg. interl.*) presentando la poppa, Berliossi che guardava col cannocchiale, riconobbe: - Ha ragione, •signor (*spscr. a >signor<*) comandante: è la Nereide. A bordo del Tritone *le disposizioni (*spscr. a >gli ordini<*) era state •prese (*spscr. a >impartiti<*) per la partenza del domani, alla volta di >Santo< Idra: >[...]< Ardani fu un momento tentato di disdirli. Un senso di curiosità rimasto rimasto in lui dopo il primo incontro >l'aspetta *idea di (*agg. interl.*) previsione di una possibile conoscenza con la gente che poter conoscere<

Ms. A²

La seconda redazione, probabile ricopiatura di A¹, non priva di qualche ripensamento, è costituita da 25 fogli uguali a quelli di A¹, scritti tutti sul *recto* con inchiostro nero, numerati in alto al centro (a eccezione del primo in cui è segnato il titolo) con cifre arabe sottolineate, *Incipit* c. 1 «La crociera del Tritone nel Mediterraneo», *Explicit* c. 25 «il Tritone doveva soltanto attraversare il bacino;».

La scrittura occupa 31 righe, ad eccezione della c. 1 con 24 righe di scrittura, delle cc. 13 e 19 con 28 righe, della c. 15 con 29 righe (gli ultimi due, senza scrittura, sono annullati), della c. 25 con 20 righe di scrittura, l'ultimo dei quali occupa solo un quarto di rigo.

I fogli sono ingialliti e con una grande macchia lungo il margine sinistro; le cc. 1 e 25 hanno entrambi i bordi rovinati e sfrangiati; le cc. 14, 15, 16, 21, 22, 23, 24 hanno il bordo sinistro rovinato.

Il manoscritto non presenta particolari problemi di lettura; sono poche le cancellature, relativamente poche le aggiunte in interlinea e nei margini. Il fatto che la c. 25 sia scritta solo per metà, e che la stampa dia un testo più

lungo, autorizza a pensare che l'editore si sia servito di una terza copia manoscritta o, addirittura, dattiloscritta, ad oggi non reperibile, ma esemplata su A².

Indico di seguito tutte le aggiunte ai margini dei manoscritti, che non ho segnato nell'apparato perché sono, nella maggior parte dei casi, dei promemoria dell'autore.

- A¹ c. 2r atteggiamenti *agg. marg. dx.*
A¹ c. 3r >di b< *agg. marg. dx.*
>nominare Baglioni< *agg. marg. dx.*
Se egli guar|dava *agg. marg. dx.*
A¹ c. 8a 66.66
24
26664
13332
1599,84 *agg. marg. dx.*
2000:130
180 66,66
“ 20 *agg. marg. dx.*
A¹ c. 10 la Nereide *agg. marg. dx.* A¹
>una volta< *agg. marg. sx.*
A¹ c. 12 un rinato iddio *agg. marg. dx.*
A¹ c. 15 [Cit ...] *agg. marg. sx.*
A¹ c. 16 Jole| YOLE *agg. marg. sx.*
Come rinunciare| sul serio a ciò| che piace di| più *agg. marg. sx.*
A¹ c. 17 La poesia dei sensi *agg. marg. sup.*
>Inumana,< *agg. marg. sx.*
A¹ c. 19v >trame gli| ufficiali e< *agg. marg. dx.*
A¹ c. 20r Un giorno, salpando| da *agg. marg. sx.*
a [.]areto *agg. marg. dx.*
A¹ c. 20v Kuluri, pasta| a forma di anello| Kannatia: cannate. *agg. marg. sx.*
A² c. 5 [...] *agg. marg. sup.*
A² c. 6 >sopite le| dure voci| spenti i rumori| ed i< frastuo| spenti i rumori,| sopite le voci,| >rilassati i suoi| nervi troppo< tesi| cessata la| tensione dei| nervi e lo| sfolgo| dei [neuroni] *agg. marg. dx.*
A² c. 9 manichini *agg. marg. dx.*

A ² c. 11	rollio <i>agg. marg. dx</i>
A ² c. 12	>assicurazione< <i>agg. marg. dx</i> . si rifornirsi al completo e <i>agg. marg. dx</i> .
A ² c. 16	eroe eponimo <i>agg. marg. sx. ? agg. marg. dx</i> .
A ² c. 17	steli. portici. peristilii. propilei. <i>agg. marg. sx</i> .
A ² c. 18	travolti crollo <i>agg. marg. sx</i> . i tronchi delle colonne <i>agg. marg. sx</i> .
A ² c. 25	la donna dei veli <i>agg. marg. dx</i>
C c. 21	i suoi fianchi procl... a [...] riu[...] le[...] [...] creatu[...] mentre > il ferreo creatura, irto d'armi < <i>agg. marg. dx</i> >725< >70 . < 78 <u>4</u> [...] 900. <i>agg. marg. sup.</i>

Criteri di edizione

Riproduco il testo pubblicato da «La fiera letteraria», corredato, in apparato, delle varianti di A¹, A², B, C e I. Ho registrato senza sigla le varianti di A².

Ho emendato gli errori e le sviste di stampa, indicando tra parentesi il/i manoscritto/i, e in pochi casi la stampa de *L'incontro* presumibilmente approvata dall'autore, con la lezione corretta e che ho ripristinata. I 44 «ne» > «si» (A¹ A²); I 130 «rilasciamento» > «rilassamento» (A²); I 130 «tesi» > «tesi,» (A²); I 137 «vento,» > «vento» (A²); I 173 «coffa,» > «coffa» (I); I 193 «incrociarsi» > «incrociarsi,» (A² I); I 198 «definita» > «definito» (A² I); I 199 «ma» > «una» (A² I); I 270 «Allontanatevi» > «Allontanatevi!» (A¹ I); II 9 «artista» > «artista,» (A²); II 55 «segno» > «regno» (A²); II 57 «Selo» > «Leto» (A²); II 85 «Leta» > «Leto» (A²); II 111 «sfondata» > «sfrondata» (A²); II 138 «éra» > «èra» (A¹ A²); II 192 «degli incrociatori» > «dell'incrociatore» (A²); II 194 «d'espressioni» > «d'espressione» (A¹ A²); II 196 «ed i» > «e dai» (A¹); II 230 «che» > «, che» (A²); II 234 «domani» > «domani,» (A¹ A²); II 270 «arabi» > «archi» (A¹ A²); II 275 «larva» > «bava» (A¹ A²); II 339 «uniformi» > «informi» (A¹).

Ho ripristinato alcune lezioni dei mss. che opinabili scelte editoriali avevano cambiato. In particolare, ho ripristinato la grafia dell'autore in I 219 «Nazione» > «nazione» (A² I); I 298 «Marzo» > «marzo» (A¹ A²); I 311 «le» > «Le» (A¹ A²); II 85 «santuari» > «santuarii» (A²); II 217 «milionari» > «milionarii» (A¹ A²); «miliardari» > «miliardarii» (A¹ A²); II 238 «segreto» > «secreto» (A²) e, relativamente all'uso dell'apostrofo davanti a parole inizianti con «i», per gli articoli

e le preposizioni articolate «gli» > «gl'»; «agli» > «agl'»; «degli» > «degl'»; ho ripristinato il dittongamento delle *o* toniche in II 79 «figlioletti» > «figliuoletti» (A²) e in II 87 «giochi» > «giuochi» (A²).

Ho ripristinato le lezioni dei mss. in I 66 «altera» > «austera» (A¹ A²); I 101 «dormenti» > «dormienti» (A²); I 143 «uomini in mare!» > «Uomo in mare!» (A²); I 228 «dall'ignoto,» > «dall'ignoto verso l'ignoto,» (A² I); I 263 «bandiere» > «bandierine» (A¹ A² I); II 86 «della battaglia» > «delle battaglie» (A²); II 88 «al canale» > «del canale» (A²); II 115 «degli Italiani» > «degl'Italioi» (A²); II 124 «schegge» > «scheggie» (A¹ A²); II 207 «francesi segnatamente,» > «francesi - francesi segnatamente,» (A¹ A²); II 244 «vestigia» > «vestigi» (A²). Nonostante F e A² concordassero, ho ripristinato la lezione di A¹ e I in I 194 «distratti» > «attratti» (A¹ I).

Ho trascritto I 163 «giaurri» > «*giaurri*» e II 324 «kodak» > «*kodak*» perché le parole sottolineate in A² (ciò vale anche per i nomi delle due navi, i termini stranieri «yacht», «D W», «nulots», «redingotes», «cargo-boats», «belu», «sernicchi», «yole», «parikie» e la frase popolare «Mo' t'aggiusto io!») sono state stampate in corsivo.

Quanto alle frasi, riconducibili al sottocodice marinaresco, che lo scrittore aveva sottolineato e che l'editore aveva stampato in tondo, ho preferito mantenere la lezione uniforme di F che ha utilizzato sempre il tondo di contro alle oscillazioni di De Roberto.

Ho corretto, nonostante F e A² concordassero, I 155 «terra,» > «terra»; I 264 «cautela,» > «cautela»; nel primo caso la virgola interrompe l'asse logico tra il soggetto e il suo predicato, nel secondo una «svista» dell'autore era stata acriticamente ripresa dall'editore.

Mancando il riferimento manoscritto a partire da II 352 ho corretto F solo per gli errori meramente tipografici: II 353 «delle» > «dalle»; II 363 «perdizione» > «predizione»; II 389 «muro» > «muro,»; II 405 «Comander» > «Commander»; II 419 «dei» > «dai»; II 459 «Lantorino» > «Santorino»; II 460 «pitia» > «pitica».

Ho regolarizzato l'accento acuto su «perché, poichè, benchè, finché, fuorchè, nonché, sé, né, poté» e quello grave sostituito dall'apostrofo in «È»; sono intervenuta sempre rispetto alla stampa e, in alcuni casi, anche rispetto ai mss. dove secondo l'*usus scribendi* dell'autore è segnato spesso con un trattino orizzontale.

Nell'apparato il richiamo alle righe del testo è in neretto; la parentesi quadra singola isola la porzione di testo dalla/e variante/i relativa/e; in caso di citazione lunga ho indicato i righe tra cui è compreso il testo da richiamare e ho riportato la parola precedente e seguente alla variante separandole con tre punti. Fanno eccezione i casi, segnalati di seguito tra parentesi, in cui non è stato possibile delimitare con entrambe le parole del testo l'inizio e la fine

della variante perché non esisteva una precisa corrispondenza tra i segmenti testuali presi in esame (I 56-58; I 292-295; II 49-62; II 184-188; II 235-243; II 261-272; II 287-293; II 294-309; II 323-352). Nel caso di più varianti successive le ho indicate nella diacronia attestata dal manoscritto con numero progressivo (1, 2, ecc.) premesso ad esponente di ciascuna.

Ho utilizzato gli uncini rovesciati >...< per segnalare una o più parole o righe cassate. Tre punti tra parentesi quadre indicano una o più parole indecifrabili; tra parentesi quadre ho racchiuso le integrazioni *ope ingenii*; dove non sono riuscita a integrare, ho trascritto solo le lettere leggibili e segnate con i punti quelle illeggibili.

Le didascalie utilizzate per descrivere l'evoluzione delle varianti sono in corsivo e si riferiscono all'intero testo che precede se prive di parentesi tonde. Sono chiuse tra parentesi quando vanno riferite a un segmento di testo o a una sola parola; in questo caso segnalo con un asterisco l'inizio della variante lunga, con il punto in alto la singola parola interessata alla correzione marcata dalla didascalia.

Di seguito do l'elenco delle didascalie adoperate: *agg. interl.* = aggiunto nell'interlinea; *agg. marg. dx.*, *agg. marg. sx.*, *agg. marg. sup.*, *agg. marg. inf.* = aggiunto nel margine destro, sinistro, superiore, inferiore; *cass.* = cassato; *spscr. a* = soprascritto a; *su* = correzione ricalcata; | la barra verticale segnala gli 'a capo' dell'autografo nelle aggiunte a margine.

La crociera del *Tritone* nel Mediterraneo occidentale durava da oltre sei mesi: l'agile e gagliardo incrociatore aveva fatto la spola dalla Spezia alla Goletta, dalla Goletta a Barcellona, da Barcellona a Malta, da Malta a Marsiglia, da Marsiglia a Gibilterra, e via dicendo: sulla cartina che il comandante Ardani preparava per correderne la relazione destinata al Ministero, le linee segnanti le rotte si aggrovigliavano come il filo d'una matassa con la quale un gatto avesse ruzzato. Grazie al sapiente e prudente comando del capo, aiutato da uno Stato maggiore intelligente ed operoso, lo scopo principale di quella campagna era stato ottimamente raggiunto con l'addestramento e l'allenamento dell'equipaggio. Discretamente, qualcuno già cominciava a giudicare che il riposo fosse ormai meritato, tanto dagli uomini quanto dalla nave. Lo scafo aveva bisogno di essere ripulito, e c'era in macchina qualche guasto che non bisognava lasciare aggravarsi. Quanto alle persone, un certo senso di stanchezza cominciava a manifestarsi, né la novità dei luoghi e dei costumi esercitava più l'attrattiva dei primi tempi.

- Quando avremo finito? - domandavano agli ufficiali i guardiamarina, impazienti più che i semplici marinai di tornare a casa; ma la domanda non otteneva altre risposte fuorché quelle suggerite dal desiderio, dalla speranza o dal timore. Una volta, come inoltrata per via gerarchica, essa pervenne fino al comandante, ma allora restò senza risposta di sorta.

Il capitano di fregata Ernesto Ardani, benché non ancora troppo avanti negli anni - da poco aveva varcato la quarantina - era un marinaio all'antica, intransigente in fatto di disciplina, esecutore scrupoloso della missione che gli conferiva, a bordo, la suprema autorità dopo quella di Dio. Datosi per una vocazione precoce, tenace ed irresistibile, e dopo una lunga lotta con la famiglia, alla vita del mare, egli vi aveva portato, oltre alla passione per i lunghi viaggi in lontani paesi, oltre all'entusiasmo per il servizio della Patria e del Re, anche il senso di sacro terrore che incutono le misteriose potenze della natura e quello della mistica responsabilità che incombe sugli uomini preposti ad affrontarle. Da ufficiale, nessuno era stato più di lui fedele interprete ed esecutore degli ordini superiori; ma, pieno di brame e cupido di appagarle, egli aveva pur fatto altre cose in quei lontani giorni, e dato parte di sé agl'in-

40 timi affetti, e studiato sui libri e vissuto nella vita; ora, da comandante, scemata con gli anni la vivacità dei desideri e l'impazienza delle aspet-
tazioni, venuti meno molti legami familiari, ed accresciuti ed aggravati
45 gli obblighi professionali, il mondo si era ristretto per lui al suo basti-
mento. Senza casa, perché tale non potevano chiamarsi le due stanzette
50 mobiliate che teneva in affitto a Taranto, il *Tritone* ne aveva preso il
luogo; senza famiglia, il suo equipaggio l'aveva sostituita. Adorato e te-
muto ad un tempo per l'infallibile giustizia del tratto, i due sentimenti
55 si erano talmente compenetrati e contemperati nell'animo della sua
gente, che mentre le manifestazioni dell'amore e della gratitudine resta-
vano infrenate dalla soggezione, i rimproveri e le punizioni più gravi
erano sopportati di buon grado per il ricordo e l'aspettazione dei premi,
60 e una semplice parola del comandante, o soltanto uno dei suoi rari
sorrisi, spronavano e inorgoglivano i marinai durante le più dure fatiche.

A lui personalmente, il ritorno in patria poco premeva: i suoi ni-
poti e i suoi cugini non si struggevano certo dal desiderio di rivederlo,
né le sue terre dell'Umbria, affittate a mezzadria, avevano bisogno di vi-
gilanza; amici ne contava pochi, e con quei pochi fedeli lo scambio di
55 qualche lettera o cartolina illustrata era sufficiente a mantenere la buona
memoria: col migliore di tutti, Guglielmo Baglioni, l'artista solitario e
sdegnoso, egli era unito da un affetto che i più lunghi silenzi delle mag-
giori lontananze non avrebbero potuto intepidire. Quanto ad amiche, ne
60 contava ancora meno, e nel senso più intimo della parola non ne pos-
sedeva più nessuna.

In altra età, le sue passioni erano state, più che vivaci, impetuose
ed ardenti; ma o per la legge di compenso che fa durare poco gl'incen-
dii gagliardi, o per la stessa instabilità della sua vita errante, egli non
aveva contratto lunghi legami, ed al ritorno dai remoti mari, dopo le par-
65 tenze improvvise, nel rivedere le creature che avevano popolato d'im-
magini seducenti la solitudine austera della sua cabina, le aveva troppo
spesso trovate molto diverse, o che la fantasia e il desiderio gliel'aves-
sero illeggiadrite e nobilitate, o che si fossero veramente trasformate, im-
bruttite fisicamente, e moralmente avviliti. D'un matrimonio mancato
70 era stato, un tempo, inconsolabile; ma la brutta fine della sua ex-fidan-
zata, riuscita infedelissima moglie d'un suo commilitone, lo aveva gua-
rito e pacificato. A poco a poco, coll'avanzarsi dell'età, i suoi ardori si
erano venuti, senza suo merito, temperando. La prestanza dell'aspetto,
75 che gli aveva aperto la via di tanti cuori femminili, non era più quella
d'una volta. Con i capelli brizzolati sulle tempie e diradati sulla fronte,

egli non si sentiva più capace di seduzione; con molte delusioni nel-
l'anima e con qualche reumatismo vagante per le giunture, riconosceva
che la castità era saggia e profittevole alla salute del corpo, alla tran-
quillità dello spirito, all'autorità dell'ufficio; e infatti, nota ai suoi ufficiali,
80 l'astinenza del comandante ne accresceva il prestigio.

Come tutti i casti, egli teneva molto al sesto comandamento, ed
ogni qual volta la sua gente si trovava in impicci per questioni di donne,
le punizioni fiocavano.

Marinai ed ufficiali potevano dunque sospirare il giorno del rim-
patrio per rivedere le belle e le madri: Ardani preferiva invece che la
85 campagna si prolungasse, sebbene neppure essa offrisse grandi attrat-
tive. Nessun mandato speciale, né scientifico né politico, le conferiva
importanza; i luoghi gli erano quasi tutti noti per averli visitati altre
volte. Avvezzo allo studio, egli si era rifatto con le indagini d'indole so-
90 ciale ed economica intorno alle condizioni delle colonie italiane, rice-
vendone i rappresentanti, visitandone gl'istituti, conferendo con i
consoli; e la sua relazione si veniva impinguando di notizie e di cifre
raccolte e ordinate con molto amore, nonostante la previsione che
95 quelle pagine, come tante altre elaborate in altre occasioni, sarebbero
finite in mezzo alla polvere dei corridoi di Sant'Agostino. Per interessare
il suo Stato maggiore a quelle ricerche, egli affidava la compilazione
dei vari capitoli ora all'uno, ora all'altro ufficiale, e quel lavoro, poco
piacevole per se stesso, riusciva grato come una distrazione nella mo-
notonia della vita di bordo.

Tutti i giorni si rassomigliavano. La diana buttava giù dalle brande
100 i dormienti, ed il *Tritone* faceva la sua toletta mattutina, s'inondava d'ac-
qua pura, tergeva i suoi ponti, i suoi palchi, le sue scale, forbiva i suoi
metalli, i suoi vetri, le sue vernici, usciva fresco, lindo e straluccicante
da quei copiosi e diligenti lavacri. Alle otto, dopo la colazione, risonato
105 il segnale del primo cambio dei turni, cominciavano le esercitazioni, il
lavoro ferveva da un capo all'altro della nave, rapido, ordinato, preciso:
mentre la guardia franca faceva scuola di tiro contro il bersaglio galleg-
giante e rimorchiato, o si addestrava al maneggio delle armi portatili, op-
pure, simulato un incendio a poppa, a prora, in macchina, compiva la
110 manovra dell'estinzione, quella parte della guardia di servizio che non
stava al timone, alle vedette, di scolta a basso o di piantone, armava le
imbarcazioni: stridevano allora le catene, gemevano i paranchi, ansa-
vano le pompe, scattavano i fucili e le pistole a rotazione, rombavano
le cannonate, squillavano le trombe, trillavano i fischietti al risonare
115 delle voci di comando, brevi, secche, aspre, quasi irose, sferzanti tal-

volta, con l'avanzarsi dell'ora, come rimproveri e come minacce. Una
 tensione nervosa, una specie di febbre vinceva la stanchezza dei capi
 e degli esecutori, sosteneva l'automatismo di quelle fatiche muscolari,
 che le allegre note del riposo, mezz'ora prima di mezzodi, sospen-
 120 vano, rimandando la gente stanca e seduta in coperta, fino all'ora del
 maggior pasto e del secondo cambio; dopo la quale cominciava e si
 prolungava per tutto il pomeriggio un altro genere di attività, meno ru-
 morosa ma non meno intensa: le scuole speciali e professionali dei can-
 nonieri, dei timonieri, degli elettricisti, il corso generale d'istruzione
 125 elementare; nel quale il comandante esige la massima diligenza da
 parte dei maestri e degli allievi, volendo rimandare a casa trasformati in
 uomini e in cittadini le anime brute che le leve gli spedivano a bordo.
 Dopo l'ultimo cambio delle quattro e dopo la cena delle cinque, sul
 tramontare del giorno, giungeva finalmente l'ora più dolce, quando,
 130 come per un rilassamento dei suoi nervi troppo tesi, sopite le aspre voci
 di comando, il *Tritone* pareva cullarsi più abbandonatamente sulle
 acque iridate dall'obliqua luce, ed echeggiava dei canti che i marinai, af-
 francati dai più gravi doveri, scioglievano liberamente negli accenti e nei
 ritmi d'ogni provincia della patria lontana. Ma il ricordo di lei diveniva
 135 più cocente in ogni cuore al segno del saluto alla bandiera ammainata,
 e il lento discendere del tricolore e il raccogliersi e lo sparire di quelle
 pieghe vivide al sole e garrule al vento incuteva un senso di malinconia
 e pareva allontanare ancor più, di là dall'orizzonte, le sospirate rive.
 Anche le ultime cure, in sul far della notte, il rinsaldamento di tutte le
 140 cime e di tutte le catene attorno agli oggetti mobili, la chiusura delle pa-
 ratie stagne, i preparativi alle bocche da incendio, la verifica alla lancia
 di salvataggio, e più che ogni altra cosa l'esercizio di salvezza al grido
 convenzionale: «Uomo in mare!» davano agli animi più saldi il senso
 degli oscuri pericoli di cui erano piene le tenebre imminenti nell'infinita
 145 solitudine dell'elemento infido. Poi i fanali di navigazione s'incastona-
 vano come tre gemme sulla fronte della nave, e le luci dei ponti, dei cor-
 ridoi, delle cabine, le mettevano intorno come tante collane d'oro:
 chiamata la guardia alla mostra e fatto l'appello, sonato il brand'abbasso,
 il *Tritone* se ne andava sotto le stelle o fra i vapori, col solo rombo delle
 150 sue macchine, senz'altro suono o voce che i rintocchi della campana se-
 gnante lo scorrere del tempo, di mezz'ora in mezz'ora, ed il sincrono
 grido che le tre vedette si rimandavano, forte, cantilenando: «Buona
 guardia a prora!... Buona guardia in coffa... Buona guardia a poppa!...».
 Il domani si ricominciava.
 155 All'ancora, nei porti, la discesa a terra procurava certo distrazioni;

ma l'accoglienza ricevuta dall'equipaggio nelle varie soste era appena
 onesta, talvolta meno che onesta, ostile addirittura. Durava ancora in
 Francia la freddezza contro gl'Italiani; a Malta ed a Gibilterra gl'Inglese
 dimostravano del loro meglio con quanto poco piacere ricevessero vi-
 site nelle formidabili cittadelle usurpate; gli Spagnuoli non uscivano
 160 dalla loro apatica indifferenza, e quanto ai Mussulmani, quei barbari
 non mancavano di dare nuove prove della loro ereditaria avversione
 verso i *giaurri*. Più volte il comandante aveva dovuto vietare che la
 gente sbarcasse, per evitare liti, zuffe ed incidenti spiacevoli; fortunata-
 mente nulla di grave era ancora avvenuto. Anche la navigazione si ve-
 165 niva svolgendo senza notevoli incidenti, e il libro di bordo non annotava
 altro che lo stato del cielo e del mare, la velocità della nave e del vento,
 gl'incontri dei legni mercantili e dei militari.

Nella mattinata d'un giorno nuvoloso, al largo delle Baleari, con
 un mare infuriato sotto la sferza del maestrale, un avvenimento impre-
 170 visto scosse la monotona calma della crociera. Alla prima livida alba il
 tenente di vascello Ettore Fulgenzi dava il cambio sulla plancia al com-
 pagno Vincenzo Moschetti, quando la voce della vedetta sulla coffa
 gridò:

- Scoglio di prora! 175

I due ufficiali si guardarono, poi guardarono nella direzione indi-
 cata, poi tornarono a guardarsi con un tenue sorriso. La vedetta doveva
 avere le traveggole: non si scorgeva nulla, nulla poteva scorgersi in quei
 paraggi, in quelle acque libere e senza fondo, lontane da ogni terra.

Comunque, per dovere di precauzione, Fulgenzi telegrafò in
 180 macchina: «A mezza forza!» e spedì un graduato sull'albero a verificare.
 Giunto sul posto di osservazione il sottocapo gridò a sua volta:

- Non è uno scoglio: è uno scafo.

L'allarme si era diffuso col rallentarsi delle pulsazioni della mac-
 china, con l'attenuarsi del rombo. Da tutte le parti gli sguardi frugarono
 185 nella direzione indicata, tra le mobili pieghe delle ondate spumose, e
 ognuno disse la sua:

- È una barca rovesciata... È una zattera... È una botte... È una tor-
 pedine... È un pescecane!...

Quest'ultima supposizione diede la stura ad altre più allegre: 190

- È una foca!... È il serpente di mare!... È una balena!... C'è den-
 tro Giona!...

Le facezie cominciarono ad incrociarsi, il buonumore si diffuse tra
 quei grandi fanciulli attratti ed interessati dalla novità; mentre il coman-
 dante, salito sulla plancia al primo annunzio, ordinava che la corsa fosse
 195

senz'altro arrestata e scrutava col cannocchiale l'apparizione sospetta.
 - È una boa.
 Quand'egli ebbe definito la natura dell'oggetto in discussione, tutti lo riconobbero. Era una boa, una di quelle grosse boe cuspidali a
 200 forma di doppia trottole, che sorreggono una campana od un fanale; accertare la sua precisa destinazione non si poteva, perché il colpo di mare che l'aveva strappata dalla catena e sbalestrata chi sa da quale porto o spiaggia in quelle acque, l'aveva anche capovolta. E poiché, pingue e ferrea com'era, poteva riuscire pericolosa, il comandante disse:
 205 - Conviene affondarla.
 Ad un tratto l'avvenimento si complicò. Distolta da ogni altro segno, l'attenzione generale si era fissata sull'oggetto fino a quel momento misterioso, e nessuno si era ancora accorto, a bordo, che uno scafo, un vero e proprio scafo, questa volta, era rapidamente emerso
 210 dalla linea mobile e frastagliata dell'orizzonte; nessuno, tranne il comandante, a cui l'annuncio, finalmente gridato dalla vedetta, nulla apprese di nuovo.
 - Nave da diporto - spiegò anzi ai suoi ufficiali, esaminando col cannocchiale la forma che il suo vigile sguardo aveva già scoperta prima
 215 che ogni altro.
 - Bella goletta!... - commentò Fulgenzi, ammirando a sua volta lo sveltissimo taglio dello *yacht*, dipinto del candore delle spume, e con esse e con l'albore del cielo fino a poc'anzi confuso.
 Quale ne era la nazione? E di dove veniva? E dove era diretta?...
 220 In navigazione, ammainate tutte le bandiere, ogni legno chiude in sé il mistero del suo nome e del suo destino; appena se, dal taglio, si distingue il guerresco dal mercantile e dal signorile; e come, scorgendo per una via deserta avvicinarsi una creatura umana, appena se ne può comprendere la condizione dalla foggia e dalla qualità dell'abito, restandone ignoto l'intimo essere, così nell'ampia solitudine dei mari le navi
 225 che s'incontrano hanno una faccia chiusa ed impenetrabile. Un moto di curiosità istintiva fa che gli sguardi si volgano e si fermino dall'uno all'altro di quei piccoli mondi sospinti dall'ignoto verso l'ignoto, animati non si sa da quali interessi, carichi non si sa di quali e quante passioni...
 230 Tutti gli ufficiali, sulla plancia e sul ponte del *Tritone*, spianati i cannocchiali o aguzzati gli sguardi, fissavano ora il *yacht* filante a tutto vapore, ed aspettavano che, secondo la consuetudine, esso invergasse la propria bandiera per salutare la nave da guerra; quando il comandante, intento nuovamente ad esaminare anch'egli la leggiadra goletta, osservò:
 235 - Ma che fanno? Non hanno avvistato il pericolo?

La rotta del *yacht*, infatti, tagliando ad angolo retto quella del *Tritone*, era tale da spingerlo dritto contro la boa galleggiante.
 - Né si degnano di tirar fuori i loro riveriti colori! - osservò Moschetti.
 - Navigano ad occhi chiusi? - disse ancora Fulgenzi. 240
 La voce del comandante ordinò ad un tratto:
 - Alza bandiera!
 L'ordine, proferito in tono breve e secco, fece tacere ogni commento, e tosto trasmesso dall'ufficiale di guardia, fu immediatamente
 245 eseguito. Il tricolore salì sull'asta di poppa, sferzato e disteso dal vento; i cannocchiali tornarono ad appuntarsi sulla goletta. E poiché neanche di quell'invito parve che essa si accorgesse, i commenti ripresero, più acri:
 - Ma che è, il vascello fantasma?
 - Inglese altezzosi o Americani maleducati. 250
 - O bisogna far sentire la voce del cannone?
 - Inverga il *D W* - ordinò ancora più brevemente il comandante. Era, nel linguaggio delle segnalazioni internazionali, l'ordine perentorio: «Alzate la vostra bandiera!»
 - Maleducati!... - confermò Fulgenzi, vedendo finalmente la bandiera stellata dell'Unione americana salire in cima all'albero maestro della nave.
 - «Alzate il vostro nominativo!» fu segnalato ancora dall'incrociatore.
 Passò qualche minuto; poi la goletta si decise a rispondere: 260
 - «*Nereide*.»
 La muta conversazione si prolungò ancora un poco con l'alternarsi delle bandierine multicolori lungo i cordami dei due legni.
 - «Fate attenzione. Si richiede cautela» - disse il *Tritone*.
 - «Perché?» - domandò la *Nereide*. 265
 - «State dirigendo sopra un pericolo.»
 L'avviso non restò inascoltato: si vide la nave, fino a quel momento procedente rapida e sicura, altezzosa di sé, rallentare finalmente la sua corsa.
 - «Allontanatevi!» - ingiunse ancora il *Tritone*, dove un pezzo da
 270 trentacinque era già stato caricato per l'affondamento della boa.
 E la cannonata tonò, secca e sorda nella gran furia del vento. Ma il tiro di quel primo colpo riuscì troppo corto, e il secondo, subito dopo, troppo lungo.
 - Fulgenzi, vada lei - ordinò il comandante all'ufficiale, seccato 275

che stranieri fossero testimoni della poca destrezza dei suoi artiglieri; ma quando, corretto il tiro, i primi proiettili diedero nel segno, furono visti rimbalzare sulla boa senza sfondarla.

- Brutta bestia!... Ha il cuoio duro!... *Mo' t'aggiusto io!*...

280 L'emulazione animò i cannonieri, i marinai s'infervorarono, qualche scommessa fu impegnata. Anche dalla *Nereide* dovevano interessarsi al bombardamento, perché la goletta si era quasi fermata. E il galleggiante pareva veramente una bestia torpida e beffarda, dalla scaglia metallica e invulnerabile, dalla tenacissima vita. Mobile sul mare mobile,
285 appariva e spariva tra le onde, si rivoltolava come una cosa viva.

- Avanti, adagio! - telegrafò in macchina il comandante, per appressarsi al bersaglio.

E quando finalmente un colpo bene aggiustato la trapassò, e i gas contenuti nel ferreo ventre esalarono come il pestifero fiato del mostro, e il corpo ferito s'abbassò, s'inabissò lentamente fra i gorgi, un
290 applauso fragoroso partì dalle murate, dalle scale, dalle coffe, da tutti i luoghi dove la gente si era accrocchiata. In quel punto, volgendo lo sguardo alla *Nereide*, Ardani vide il segno: «*Grazie!*» salire a riva, mentre la bandiera americana s'abbassava e si rialzava in segno di saluto e la
295 nave leggera si rimetteva in moto, fumando dalle canne dei suoi camini.

L'eroicomica avventura fornì argomento alle conversazioni per tutto quel giorno e per il domani ancora; poi la monotonia della navigazione ricominciò. A Cadice, sul finire di marzo, l'arrivo di un dispaccio ministeriale schiuse gli animi alla speranza: dopo una lunga
300 campagna, col guasto in macchina fino a quell'ora sommariamente riparato con i semplici mezzi di bordo, con le caldaie che avevano bisogno d'essere ripulite, era senza dubbio venuta l'ora di tornare a casa, e già la lieta voce passava di bocca in bocca, e già gli sguardi si volgevano alla cima dell'albero per vedervi invergere la fiamma lunga del
305 rimpatrio, quando la notizia tutta contraria cominciò a diffondersi e ad oscurare tutte le ciere. L'ordine ministeriale diceva:

- Vostra Signoria farà rotta senza indugio per il Levante, toccando Corfù ed il Pireo, ed incrociando successivamente nell'Arcipelago, da Sira a Santorino, con libertà di navigazione tra le Cicladi, senza tralasciare tuttavia di avvertire delle sue mosse questo Ministero, in attesa di
310 nuovi ordini che Le saranno a tempo e luogo trasmessi.

Il contenuto di qualche gamella fu versato in mare, dal dispetto; qualche bestemmia fu pronunziata sottovoce, nelle variamente pittoresche espressioni dialettali; ma nessuno di quei segni di malumore fu
315 colto, nonché dal comandante, ma neppure dai minori capi, e come

carico d'una classe fremente nell'aspettazione delle vacanze, ma diligente nondimeno alle nuove lezioni, il *Tritone* salpò in perfetto ordine, la sera dello stesso giorno, dal porto iberico di colombiana memoria, dirigendosi a tutto vapore verso l'Oriente.

Il sacco della posta portato a bordo al Pireo era talmente grosso che si dovette issare mediante paranco: una dozzina di pacchi, diretti al comandante e portanti il cartellino d'una grande libreria romana, lo appesantivano. Ardani, sulle prime, restò, non sapendo d'avere ancora ordinato nessuno di quei volumi che pur desiderava consultare per trarre il miglior partito dalla visita all'Arcipelago, da lui soltanto attraversato in precedenti navigazioni; poi, scorgendo in mezzo ai giornali, una lettera con i caratteri di Guglielmo Baglioni, comprese a un tratto la provenienza e la ragione del dono. La fraterna anima del nobile artista, apprendendo che il *Tritone* doveva aggirarsi tra le isole greche, aveva prevenuto il desiderio dell'amico diletto mettendo insieme per lui tutta una piccola biblioteca: guide, manuali, storie, albi, relazioni illustrate di viaggi, studii sulla civiltà ellenica, sulla letteratura omerica, sull'archeologia e sull'arte pagana: una scelta sapiente, un regalo d'alto valore intrinseco, reso inapprezzabile dallo squisito senso dell'opportunità, dall'intuito del godimento col quale sarebbe stato accolto.

Durante i contrasti sostenuti colla famiglia per andare in marina, Ardani aveva diligentemente seguito i corsi classici, facendo assegnamento sulla licenza liceale per entrare senza esame all'Accademia; e quella, infatti, gliene aveva dischiuso le porte. Ma il latino e il greco consciamente studiati negli anni dell'aspettazione erano poi andati sommersi sotto il cumulo delle nozioni scientifiche e tecniche acquisite per l'esercizio della professione. Raramente durante qualche licenza, un poco più spesso nella frequentazione della dotta compagnia che faceva centro attorno al Baglioni, il navigatore aveva rievocato qualche cosa degli antichi studii; ma il morto mondo nel quale egli aveva lungamente vissuto colla mente nei suoi giovani anni era venuto dileguando dal suo pensiero, come morendo una seconda volta. Ora a un tratto, nel prendere in mano una di quelle opere, egli lo ritrovò più vivo che non credesse. Vicende della storia e intrecci dei miti, immagini poetiche e dottrine filosofiche emersero a poco a poco dal fondo della sua memoria, tanto tempo dopo il naufragio, con una freschezza, con una vivezza inaspettata. I segni della scrittura greca, non più rivisti da un'età remota, ritrovati ora nelle citazioni di quel libro, furono da lui letti e compresi con la gioia dei dotti che decifrano i geroglifici di un papirò;

divorato il primo volume, egli ne prese un altro, e poi un altro ancora, avido e propriamente insaziabile. Nella gravezza dell'età e nella severità dell'ufficio, fu come un improvviso ritorno alla fervida e ridente adolescenza; rievocando la prima fioritura del pensiero umano, il regno della bellezza, la gioventù del mondo, negli stessi luoghi di quell'antico incanto, nella primavera dell'anno, mentre il *Tritone* si cullava sulle acque fulgenti e le isole dell'Arcipelago tigravano d'azzurro carico il celeste del meriggio, o s'indoravano e s'incendiavano ai fuochi dell'aurora e del tramonto, o emergevano la notte come oscure cupole di vasti tempî sul velluto del firmamento, egli sentì un nuovo sangue scorrergli per le vene, colorirgli le gote, accendergli la fantasia. La sua nave, amata d'un amore intenso, come cosa viva, gli parve un rinato iddio delle acque, il figlio della Nereide e del vecchio nume coperto di giunchi, abitante in un palazzo d'oro nel fondo del mare; le Cicladi si scossero, si sciolsero dalla petrea rigidità, tornarono le Ninfe che erano state prima d'essere mutate in rocce per il negato sacrificio a Nettuno, e riasunsero i poetici aspetti ed i sonori nomi d'un tempo.

Nasso fu Dia, la divina; fu Callipoli, la bella; fu Dionisa, la sacra a Bacco: una delle sue montagne di marmo non si chiamava ancora come la ninfa Coronis, nutrice del divino fanciullo? Il regno di lui si stendeva ancora sui monti e sui fonti di Andro; ma la stessa Afrodite, e Apollo, e Leto, e Artemide ed Ilitia regnavano sulla marmorea Paro; e l'enorme leone scolpito sulla roccia di Zea pareva ancora minacciare, eretto il capo possente, le ninfe fuggite a Cariste, e i venti Etesii rinfrescavano ancora l'isola sacra ad Aristeo come quando il figlio d'Apollo e di Cirene vi era accorso per invocare refrigerio da Giove Ictmeico, ergendogli un tempio, contro le arsioni di Sirio crudele. E Anafe, la splendente di luce, sorgeva dal mare come quando la folgore del non invano invocato Apollo l'aveva suscitata, a salvazione degli Argonauti, pericolanti nella tempesta; e Astipalea, la tavola degli Dei, albergava ancora la ninfa fecondata dal nume del mare, la figlia di Fenice, la madre d'Anceo. Simos, Enoè, la pampinea, la vinifera, partoriva a Thoas, scampato dall'eccidio delle donne di Lemno, il figliuolletto Sicino; ma Serifo, aspra e rude e terribile, era ancora pietrificata dallo spavento alla vista della testa di Medusa, sostenuta da Perseo per le serpi del crine.

I ferigni aspetti delle isole ferrigne, di Policandro, di Amorgos, di Kimolos, di Ghiura, dove le genti cacciate dai brutti *nulots* avevano preso a rosicchiare il ferro, erano eclissate dalle splendide epifanie dell'isole di marmo, scintillanti al sole come gemme prodigiose, e le immaginazioni leggiadre vincevano e disperdevano le spaventevoli. L'orrore

e il dolore non potevano allignare nei luoghi cari agli Dei. Poco le genti erano afflitte dalla morte, a Zea: gli uomini non vi si vestivano a lutto, non si radevano il mento: solo le madri portavano per un anno il segno d'aver perduto teneri figliuoletti, fiori della speranza, promesse della vita; e chi giungeva sulle soglie della vecchiezza, chi aveva vissuto i
80 giorni irrevocabili della bellezza, della forza e della gioia, era ucciso o si uccideva per evitare i mali della cadente e sterile età. Ma nessun incantesimo pareggiava quello di Delo, dell'isola sacra, dell'isola pura, sorta dalle acque ad un colpo del tridente di Poseidone: Delo, apparizione; Leto, mistero; santuario dei santuarii, culla dove Latona e Diana
85 avevano deposto i loro nati, patria di Apollo e di Artemide, campo delle battaglie di Egeone e dei giuochi infantili di Bacco, sonante e rilucente altare di tutte le divinità. L'isola era tutta un tempio, dalle rive del canale marino, dalle sponde del lago divino, all'alta grotta sulla vetta del
90 Cinto bruciata dai dardi Apollinei; né i soli numi della patria vi erano venerati, ma gli stessi stranieri vi ricevevano ospitalità ed onori: Iside e Serapide, Anubi ed Astarte. Giungendovi da Miconos, tomba dei giganti disfatti da Ercole, penetrando nel canale di liquido smeraldo, si udiva il canto dei peana, si vedevano risplendere i templi di marmo e d'oro,
95 animati da un popolo di statue, tra i verdi recessi del bosco sacro. In quel terrestre Olimpo le genti umane potevano bensì vivere, ma non dischiudere gli occhi alla luce né trovar sepoltura: le partorienti ed i moribondi erano trasportati alla vicina Reneia, perché nessun uomo nascesse, nessun uomo morisse sul suolo sacro...

100 Ma esclusa e bandita con tutte le immagini tristi ed impure, la morte aveva pur fatto le sue vendette. Su quelle prode, su quelle pendici, dove maggiore era stato lo splendore ed il fervore dell'antica vita, più vasta era la rovina. Vi avevano proibito le sepolture, e tutta la città e tutti i suoi santuarii parevano un immenso cimitero, i cui marmi innumerevoli fossero stati scossi, sommosi, divelti ed infranti dalle furie
105 concordi di un terremoto e d'un ciclone. Il tempio di Apollo era un enorme cumulo di rottami; della statua colossale del nume, divelta dalla base ridotta in più pezzi, mani pietose avevano potuto rialzare soltanto il vasto petto, gonfio ancora del possente respiro. Tutti i candidi steli delle colonne, tutta la vivente foresta dei portici e dei peristilii e dei
110 propilei, era stata sfrondata ed isterilita, mozzata ed abbattuta. Il porto sacro era colmo di sabbia; lungo le banchine dell'epimelete Teofrasto i magazzini capaci restavano sommersi dalle acque. Il santuario degli Dei stranieri, il santuario dei Tori con l'ara delle Corna - una delle sette meraviglie del mondo! - e l'immensa agora degl'Italoti, e il portico di Fi-

115

lippo, e il piccolo portico, ed il teatro, erano manomessi, devastati, distrutti. Scoperchiate tutte le case, le più belle, le meglio adorne, quella di Dionisio, dei Delfini, del Tridente, dei Poseidoniasti; le altre, crollate, travolte, portate via d'un colpo; scomparsa la calce dalle commessure delle pietre, rósa dall'aria salmastra, spazzata via dal vento, pozze d'acqua piovana stagnavano sui marmi e sui mosaici dei pavimenti affossati. Qua e là i pezzi dei basamenti, i frantumi degli architravi, i rottami dei capitelli, le membra delle statue erano stati raccolti, sollevati, allineati da mani pietose; ma in alcuni punti i cumuli dei tritumi e delle scheggie davano immagine di cave abbandonate dopo che i nobili marmi erano stati cotti nei forni per trarne la calce. Il lentischio nano cresceva sulle rive del lago dove erano cresciuti Apollo e Diana; di contro ad esso, sulla terrazza dei leoni, le antichissime fiere, sole forme di vita rimaste intatte, parevano urlare eternamente, erette sulle gambe anteriori, il loro dolore implacabile.

Una commozione profonda tratteneva Ardani fra quelle rovine, che i suoi ufficiali, o meno familiari col mondo antico, o più amanti delle modernità, guardavano con occhio distratto o giudicavano talvolta con parole irriverenti. A quei giovani nelle cui vene il sangue bolliva, lo spettacolo della morte di tutta una civiltà, della più nobile, della più pura, nulla diceva, o ben poco; l'uomo sulla cui fronte il tempo incideva sempre più profondamente i suoi segni indelebili vi trovava un'immagine del proprio destino. Egli non rimpiangeva tanto l'era dei miti, se pure nobile e splendida, quanto gli anni felici nei quali egli stesso aveva cominciato a intenderne l'intimo senso; la morta gioventù di un mondo, se pure giocondo ed amabile, non gli avrebbe ispirato un dolore tanto nostalgico, se egli non avesse perduta la propria.

«Per sempre!...»

Nulla avrebbe potuto, mai più, rialzare la fronte di quei templi, ridare una voce a quegli oracoli muti, rianimare di armonici cori le orchestre di quei teatri rotti e deserti. Nulla, più mai, avrebbe potuto cancellare i solchi scavati nella sua fronte, popolare di sogni la sua fantasia, ricondurre il sorriso ed il canto sulle sue labbra inaridite... Ma il destino dell'anima era mille volte più tragico; perché, col sentimento della sua decadenza, col presentimento della sua morte, essa non voleva e non poteva rassegnarvisi! Vissuto lungamente in una specie di rigoroso ascetismo, egli scopriva ora che la sua rinunzia non era e non poteva essere definitiva; che, al contrario, era stata suggerita, voluta ed imposta, più che da un'intenzione di saggezza, da una speranza di premio. La speranza era viva, sarebbe stata sempre e più che mai viva, a dispetto della

ragione, contro ogni possibilità. E non aveva egli esagerato, per una specie di civetteria al rovescio, la sua stanchezza e la sua vecchiaia? L'esperienza lo aveva deluso, il tempo lo aveva offeso, ma quando si era creduto più sicuro dalle tentazioni, più incapace e immeritevole
160 d'amore, aveva nascosto dentro di sé, e scopriva ora, improvvisamente, l'aspettazione d'una gran gioia, d'un evento inaudito che avrebbe avvolto in una gran luce d'oro e di fiamma l'ora del suo tramonto.

La sottile ma penetrante malia, l'invincibile seduzione dei luoghi e delle memorie gliela rivelava, infervorandola. Il suo sentimento ed il
165 suo istinto si erano ridestati, da prima inconsapevolmente, sotto il cielo e sul mare delle leggende, alla lettura dei libri che le narravano, dinanzi alle statue delle Dee e delle Ninfe eccitate dai Satiri e dai Fauni lascivi; lungo le rive di Paro che aveva dato a quelle forme divine la sua incorruttibile carne; nelle acque di Citera dalle cui onde cerule e dalle cui
170 candide spume Venere era sorta; nei giardini di Milo dove era un giorno riapparsa per la gioia degli occhi mortali; sotto le rocce cavernose di Maronisi risonanti del notturno frastuono dei vitelli marini, dove Paride aveva condotto Elena rapita, dove era nato e cresceva dalle lacrime della creatura stupenda, il fior dell'elenio. Tutta la fantasia, tutta la poesia umana era ancora piena di quella avventura; da secoli e da millenii
175 pareva naturale e giusto che per il possesso di una donna, di quella donna, una terribile guerra fosse combattuta, una metropoli andasse incenerita, la storia del mondo prendesse un nuovo corso. E le cinte sacre ad Afrodite, sul Kinados di Paro, a Iulis di Zea, potevano bensì essere
180 abbattute e scomparse, e i canti degli ieroduli non più risonare, e le cortigiane sacre non più offrirsi agli stranieri in onore della Dea; ma il suo regno durava, sotto altre forme, sarebbe durato quanto la razza perpetuata nello spasimo sacro.

«Dove?... Quando?..»

Ma se egli rivolgeva a se stesso quelle domande, se tentava immaginare il luogo, il giorno, l'ora, le circostanze in cui una creatura di carne ed ossa avrebbe preso nel suo spirito e nel suo desiderio il luogo delle statue mutilate e delle immagini incorporee, non sapeva darsi risposta. Non lì, certamente, in quei borghi che avevano preso il luogo
190 delle gloriose città, tra una popolazione avvilita e degenerata, diffidente ed ostile. Appena se gli eparchi e i demarchi, goffi e laconici, abbottonati nelle *redingotes* di vecchio taglio, montavano a bordo dell'incrociatore, all'arrivo nei singoli porti, per dovere d'ufficio, senza cordialità né di parole né d'espressione; e gli abitanti non risparmiavano ai marinai
195 i segni del loro mal animo, dopo gli incidenti provocati dalla condotta

dei Greci di Massaua e dai provvedimenti presi contro di loro. Qualche agente consolare non nascondeva il suo disagio, lodando caldamente l'apparizione di una nave italiana nelle acque elleniche.

- Finalmente!... Era tempo!... E verrà poi tutta la squadra? E faranno una dimostrazione al Pireo?... Bisogna far comprendere a questa
200 gente che l'Italia è una grande nazione!

Ardani rispondeva evasivamente, nulla conoscendo delle intenzioni del Governo, nulla potendone rivelare se anche le avesse conosciute. Ma l'amor proprio era veramente mortificato in lui, vedendo le dimostrazioni di simpatia che i pubblici ufficiali ed i privati cittadini rivolgevano agli equipaggi di altre nazionalità, ai passeggeri dei piroscafi e degli *yachts* inglesi, tedeschi, americani, francesi - francesi segnatamente.
205

L'Arcipelago era giorno e notte solcato in tutti i sensi, sulla via maestra dell'Oriente s'incrociavano navi da guerra e mercantili d'ogni
210 bandiera, d'ogni taglio, d'ogni capacità: i grossi *cargo-boats* col ventre enorme pieno del grano di Crimea e i battelli agrumarii che inondavano i mercati russi delle arance e dei limoni di Sicilia; i tozzi e neri carbonai inglesi e i rapidi postali austriaci; gl'innumerabili velieri greci e turchi che facevano il piccolo cabotaggio tra le isole maggiori e le minori, i *belu* ed i *sernicchi* che s'arrischiavano audacemente fuori delle
215 acque territoriali; le sontuose case galleggianti dei milionari e miliardarii cosmopoliti.

Un giorno, all'ancora nel porto di Ermopoli, Ardani vide entrare a bandiere spiegate un candido *yacht* americano. Dalla forma riconobbe subito la *Nereide* incontrata nel mare di Spagna, durante l'incidente della
220 boa. L'ufficiale di guardia, il sottotenente di vascello Bergliossi, espresse il dubbio che non fosse la stessa.

- Mi pare - osservò - che questa sia più grande, più lunga.

- Già: perché la vediamo più da vicino.
225

La goletta passava infatti a qualche centinaio di metri dall'incrociatore, sul mare fermo come una tavola, e tutta la bellissima sagoma si disegnava nettamente: si distinguevano un gruppo di passeggeri, tra i quali alcune signore in abiti chiari, sull'alto ponte del comando. Quando fu passata, salutando, e virò presentandosi di poppa, Bergliossi, che
230 guardava col cannocchiale, riconobbe:

- Ha ragione, signor comandante: è la *Nereide*.

A bordo del *Tritone* le disposizioni erano già state prese per la partenza del domani, alla volta di Idra: Ardani fu sul punto di disdirle. Un senso di curiosità rimastogli dopo il primo incontro in condizioni
235

così singolari, un insolito desiderio di fare qualche conoscenza, una specie di presentimento di trovare fra i viaggiatori qualche persona a cui potere interessarsi, lo fecero rinunciare con segreto rammarico alla tentazione di rimandare la partenza. E l'incrociatore restò qualche giorno sotto le pittoresche balze della montagna che aveva dato i natali all'ammiraglio Miaulis: passò a Spetsa, l'antica Pitiussa; risalì a Salamina, dove Ardani rilesse la descrizione della memorabile battaglia nell'opera di Eschilo, soldato e poeta; ridiscese quindi ad Egina, piena di memorie e di vestigi dell'età gloriosa, dalla falcata baia di Maratona alle nuvolose terrazze del monte Oros, dalla magnificenza del tempio di Afea alla singolarità della colonna di Afrodite, unica reliquia del tempio, rimasta in piedi come la torre d'un faro sul promontorio settentrionale del porto. E la suggestione dei miti leggiadri e voluttuosi ricominciò ad operare nel cuore di Ardani, le immagini delle divinità femminili, delle Artemisie, delle Veneri, di Afea incarnante tutto il sesso femminile, ripopolarono la sua fantasia. Mentre gl'ignobili e famelici efori dei minuscoli musei ripetevano meccanicamente le loro stravaganti filastrocche dinanzi ai marmi divini, egli li vedeva animarsi, rianimarsi, vivere come erano vissuti gl'impareggiabili modelli dinanzi agli artefici antichi; mentre il *Tritone* ansava e rombava sotto la pressione delle macchine, sotto la spinta delle eliche, egli intravedeva nivei corpi di sirene avvolgersi tra le spume della scia, le udiva cantare un canto ineffabile.

Ed ecco: nella maretta del Canal d'oro, fra l'estrema Eubea punteggiata dallo scoglio Mandelo e le rive settentrionali di Andro, apparire ancora una volta ed incrociare la sua rotta con quella del *Tritone*, la snella *Nereide*. Investita dall'ultima luce del sole prossimo a tramontare dietro l'Imetto, la nave era tutta rosea, d'un roseo delicato e carnale sul cupo azzurro delle onde, contro l'orizzonte offuscato dai primi veli della sera. Non era più l'ora dei saluti, ma se nessun segno appariva sull'altro maestro della goletta, un'impressione più singolare, una sensazione acustica, dapprima incerta, inafferrabile e quasi incredibile, a tratti più distinta e indubitabile tra il rombo delle macchine, il fruscio delle acque e il mormorio del vento, arrestò Ardani sulla soglia della sala nautica, con lo sguardo fiso sull'apparizione: un'onda sonora che si gonfiava e svaniva sulle ondulazioni del mare, il canto d'un'orchestra d'archi, dolce e monotono, largamente cadenzato, come l'accompagnamento d'una barcarola, come il moto musicale d'una gran culla, come un coro di natanti sirene. Non si vedeva nessuno sul ponte della nave canora, mentre sul *Tritone* ufficiali e marinai fermavano lo sguardo e tacevano, affascinati dal canto ineffabile, e finché una bava di quei suoni poté

cogliersi, finché la *Nereide* non fu oltrepassata, impiccolita ed avvolta dai veli della sera saliente, Ardani restò a fissarla, e dopo che fu scomparsa, e la notte, e il giorno dopo, e gli altri che seguirono, fra le cure dell'ufficio e della nuova navigazione nella baia di Karistos, fra le Petali, lungo le rive di Maratona, nel canale dell'Euripo, e poi verso il sud, nel mare più libero tra le ultime Cicladi e le prime Sporadi, il ricordo di quegli strani incontri tante volte rinnovati, gli restò impresso nella memoria con un senso di vuoto, di solitudine, di nostalgia. Nulla egli sapeva della gente che popolava la goletta, nulla ne avrebbe potuto sapere. Era credibile che le due navi si sarebbero ancora incontrate, che i due equipaggi si sarebbero conosciuti?

Ma entrando una mattina nella conca di Santorino, nel meraviglioso cratere marino formato dalle interne pendici di Thera, di Therasia e di Aspronisi, egli sussultò, rivedendo ancora una volta la candida goletta americana. Era all'ancora, alla Skala, sotto le balze vulcaniche di Fira piombanti a picco sul mare, erte come una muraglia dal cui estremo orlo spuntavano le cupole delle chiese ed i tetti delle case della piccola metropoli.

Grazie alle modeste sue proporzioni, la *Nereide* aveva potuto gettar l'ancora sulla breve riva formata dalle valanghe delle scorie e delle pomici; il *Tritone* aveva dovuto fermarsi nel centro del bacino, presso i terribili isolotti Raimeni, sorti per forza vulcanica dal fondo del mare, ancora fumanti; l'ancora aveva addentato il bacino sottacqueo formato da uno degli isolotti inabissato. E pareva che, deliberatamente, come per fare onore ai nomi loro, come spinti dal secreto istinto del loro sesso diverso, la bianca goletta e il nero incrociatore si fossero inseguiti e finalmente raggiunti: la elegantissima nave dalla bandiera stellata, cullando e specchiando i suoi fianchi procaci sulle acque del lago marino, aveva le grazie, le civetterie, le provocazioni d'una vivente creatura femminile, mentre le rigide linee del ferreo arnese guerresco ne rivelavano la maschia e aggressiva potenza. Più volte Ardani spianò il cannocchiale verso la goletta per sorprenderne la vita, una volta gli parve anche che la *yole*, carica di viaggiatori, si dirigesse a forza di remi verso il *Tritone*. Egli aveva visto tanta gente, di tante lingue, aggirarsi curiosando a bordo delle navi dove era stato imbarcato; da giovane aveva anche accompagnato in quelle visite tante comitive di belle signore; ma la secreta curiosità, la quasi trepida aspettazione che ora lo occupavano erano cose nuove e irragionevoli.

Perché mai da quella Nereis sarebbero venute persone che lo avrebbero interessato? Probabilmente, la nave apparteneva a gente ri-

fatta, a vanitosi volgari... Si vedevano figure femminili, cappelloni di foglia color d'oro, lunghi veli azzurri e bianchi svolazzanti, a poppa della *yole*; una donna stava al timone. Ma l'imbarcazione passò oltre, si diresse alle lave di Palea Raimeni; e un senso di delusione, quasi di mortificazione, ne restò in cuore ad Ardani come per avere aspettato invano ad un convegno.

Il domani, di buon mattino, egli diede ordine di mettere in mare il canotto a vapore e accompagnato dal solo attendente carico della *kodak*, del cannocchiale e di alcuni libri si fece sbarcare agli scavi di Mesovonno; i muli necessari per compiere le escursioni si trovavano già sul posto, venuti dalla parte di terra attraverso l'isola. Sui libri, egli aveva studiato il terreno da visitare, la singolare disposizione delle rovine sulla groppa del poggio cadente a picco da tre lati, sporgentesi in mare come la poppa di una nave gigantesca, ed unito all'isola come dalla gobba di un dromedario pietrificato. Ma le carte e le descrizioni non avevano potuto rendere la difficoltà del cammino, sulle lave ispidi e taglienti, sulle scorie incoerenti; né tanto meno l'impressione di fluidità diafana che cielo e mare divini, divinamente confusi, producevano dinanzi alla aerea terrazza dove il tempio di Apollo aveva un tempo eretto le sue candide colonne, echeggiando ogni anno dei canti e dei clamori della grande festa carneia. Ora ne restavano appena le tracce ed un nudo muro, enorme, uniforme, ma saldo ancora per nuovo ordine di secoli. E la città morta distendeva sul pendio digradante alla riva sabbiosa, i suoi rottami, i suoi ossami informi. Del gran Palazzo restava poco più che il sito dove era sorto, qualche bassa ala di muro e il fosso della cisterna. Del teatro, appena tanto di radici di gradinate da lasciarne scorgere la curva.

Qualche nicchia, qualche gradino scavato nel vivo sasso erano gli unici avanzi del tempio degli Dei egizii; solo un muro e qualche tronco di colonna sopravanzava delle magnificenze dello Stoa Basiliké, del portico regale; e un confuso ammasso di sassi e di pilastri, dominati da una muraglia solida, forte, a pietre regolarmente squadrate indicavano la terrazza del tempio di Dioniso. La desolazione ispirata da quella vista sopravanzava tutte le altre. Qui le terribili convulsioni della natura si erano aggiunte all'azione dissolvitrice del tempo e alla devastazione compiuta dagli uomini. L'isola era tutta un vulcano, un cumulo di lave, di scorie, di pomici e di lapilli; le eruzioni avevano scosso il suolo, ma sollevato il vivo fuoco dalle remote profondità del mare, sepolto le opere umane sotto le piogge di cenere. Perduta ogni traccia di vita tra quei basamenti di colonnati divelti, tra quelle fondamenta di case ab-

battute, tra quelle cisterne, sfondate e inaridite. Il senso dell'aridità era qui più terribile; non una goccia di acqua, non una macchia di verde; solo le bianche vene della pomice davano l'illusoria, l'irrisoria impressione di una nevicata indistruttibile agli ardori solari, se non più propriamente d'una spolveratura di amarissimo sale. Ma questa «Thera», questo mostro selvaggio, era stata un giorno chiamata Calliste, la bella; e le isole interne erano state chiamate *Jera* e *Teia*, santa e divina; e Pindaro ne aveva fatto argomento di uno dei suoi alati canti. La predizione di Medea: «Uditemi, progenie degli eroi e degli Dei, sappiate che un giorno da questa terra battuta dai flutti... uscirà la figlia... la figlia» ... non sovvenendosi del nome egli si volse a chiamare l'attendente:

- Gianolio!

Ma nessuno rispose, nessuno si vide tutt'intorno, tra le macerie.

Dove s'è cacciato!... Gianolio! O Gianolioooo... La voce si perdettero nella sorda vastità dell'aria. Allora Ardani diè di piglio al fischietto d'argento: il fiato cacciato dentro con forza trillò acutamente, lungamente, finché una voce lontana non ebbe risposto sillabe incomprensibili e una piccola forma non apparve dallo svolto di un muro.

- Signor comandante!... Eccomi, signor comandante...

Giunse trafelato, spronato dal cannocchiale e dalla macchina che gli battevano ai fianchi nella corsa malagevole tra i sassi e gli sterpi coi volumi stretti al petto, la destra al berretto.

- Comandi, signor comandante!...

Gli rispose seccamente quantunque la sua irritazione fosse già caduta, e dandogli del voi come nei momenti di burrasca.

- Siete stato a spasso per conto vostro?... Che cosa avete visto di bello?...

- Niente, signor comandante... Ci stanno alcuni signori...

- Ho piacere!... Date qua...

Prese con mal garbo l'antologia greca, l'aperse, prima di sfogliarla, poi domandò:

- E dove stanno, questi signori?...

- Laggiù, signor comandante...

Egli si volse. Vide, dietro un'ala di muro, fluttuare un lungo velo azzurro.

Una figura femminile emerse. Chinato lo sguardo al volume egli cercò nell'indice, trovò il numero dell'inno pindarico, sfogliò le pagine sino a quella segnata, lesse: «...da questa terra battuta dai flutti uscirà la figlia di Epafò che andrà a gittare le radici di una città cara ai mortali non lungi dal tempio di Giove Ammone»... ma il senso delle altre parole gli

sfuggì, perché, nonostante lo sforzo di interessarsi a quella lettura, il suo cuore si era messo a battere rapidamente e l'orecchio era intento a cogliere lo scricchiolio dei passi che si avanzavano verso di lui sulla via deserta della città morta.

400 - Incrociatore italiano?
Ardani alzò gli occhi dal libro dove non leggeva più, ormai. Per un istante ancora mantenne l'espressione severa ed accigliata assunta verso l'attendente; si schiarì a un tratto, rispondendo, con la mano al berretto.

405 - Yes madame... *Commander Ardani...*
Tra il cappello a cuffia calcato basso sulla fronte, tra il velo vagamente annodato sotto il mento, tra i grandissimi occhiali da sole, poco si scorgeva del viso; ma la persona era bellissima, alta e flessuosa, magra di seno, forte di fianchi; le braccia polpate uscivano nude dalle maniche corte fino al gomito, ed una bionda peluria ne velava la bianchezza e una mano guantata si appoggiava all'ombrellino; l'altra nuda, senza anelli, larga e nervosa, si stendeva verso di lui.

410 - Io presento me stessa... *Mistress Jameson della Nereide...* Noi ci siamo incontrati più volte...

415 - *Indeed...*
- Vi dobbiamo ancora i nostri ringraziamenti per l'incidente della boa.
- *A slight matter...*
Due *No, No!* accompagnati da un sorriso della bocca grande dai denti bianchissimi lo interruppero.

420 - Capisco! Voi conoscete l'inglese! Ma io amo parlare italiano... Parlo troppo male, forse?
- Benissimo, invece.
- Il vostro marinaio è stato molto bravo; per poco Mister Gran-

425 tley non precipitava dalla cavalcatura senza il suo aiuto...
Sull'attenti il giovanotto, impassibile, come non si fosse parlato di lui, guardava il suo Capo, da cui gli erano venuti il rimprovero, da cui soltanto poteva venirgli l'encomio.

430 - Non è una strada molto agevole, infatti - rispose Ardani, rivolto alla sconosciuta.
- Ma è una vista così interessante!... Come dite, voi?... *Bisogna guadagnarselo il paradiso!*
- E io lo dico qui... - replicò egli inchinandosi. - Laggiù - e additò la via per la quale erano venuti - era piuttosto l'inferno.

435 La straniera sorrise. Per la galanteria dell'omaggio o per il bistic-

cio delle parole?
- Che libro leggete? - domandò poi inchinando il capo come per guardare il volume che egli teneva ancora in mano.
- Ecco! - fece egli, porgendolo.
- Ah, ah!... Pindaro!... in greco!... la poesia classica!... - gli riconsegnò il volume, volgendogli uno sguardo il cui lampo fu assorbito dagli occhiali fortemente affumicati, ed alzando il braccio con la mano spal-mata, come nell'atto di ritrarsi riguardosamente - Voi siete un sapiente! - aggiunse con un tono di ammirazione, dalla quale non era esclusa tuttavia una punta di amabile motteggio.

440 - Ahimè!... Posseggo tanto di scienza da misurare tutta la mia ignoranza.
- La mia è... come si dice?... incom... - La bocca si atteggiò nuovamente al sorriso, nella difficoltà di pronunciare la parola.

445 - Incommensurabile. Ma non lo credo.
- Ecco... Aspettate, e ve ne accorgete.
Quel sorriso senza sguardo, tutto carnale, umido e lucente sulle labbra e sui denti, pareva l'offerta di un bacio.

450 - Istruitemi un poco voi, - continuò - perché i miei compagni non sono più forti di me, ed abbiamo una guida che è veramente insopportabile.
- Ma io non vedo... - osservò egli guardandosi attorno.
- Non mi stupirebbe se si fossero smarriti, con quella specie di guida. Allora, dicevamo: Pindaro? Parla anch'egli di Santorino?

455 - Sì, nella quarta ode pitica, nella profezia di Medea... Tera fu una colonia di Sparta, ed a sua volta mise un'altra colonia in Egitto per mezzo della dea Cirene...
- Cirene... Aspettate!... È la dea delle spighe?
- No, quella è Cerere...
- Ah! vedete se sono ignorante?... Allora, dicevate: Questa Cirene?...
- Ecco, io leggevo che da questa terra battuta dai flutti sarebbe uscita la figlia di Epafo, quando voi siete apparsa.

460 - La figlia di?
- Epafo che era figlio di Giove...
- Nientemeno... Ed avete pensato di dare a me una parentela così illustre?... Grazie!... È un grande onore!...
- Vi assicuro che non l'ho fatto apposta. Il vostro velo si è messo a fluttuarmi dinanzi agli occhi quando la mia mente era preparata alla visione pindarica... Non ne ho né colpa né merito, se mi siete apparsa

470

475

come il redivivo genio di questi luoghi.

Ella non sorrise più; disse, con voce grave:

- Vi crederei, se l'illusione fosse possibile... Ma noi non abbiamo nulla che si presti...

Apparato

1

1-4 del Tritone] •del (su della) •Tritone (*spscr. a* >Nereide<) A¹ da ... aveva] da *oltre sei mesi >Il bellissimo in L'incrociatore< (*spscr. a* >circa un anno. La svelta nave a <) *L'agile e] >Lo<| snello| gagliardo| incrociatore (*agg. marg. dx.*) aveva A¹ la spola ... a Gibilterra] la spola, da Spezia a Tunisi, da Tunisi a Barcellona, da Barcellona a Malta, da Malta a Marsiglia, da Marsiglia a Majorca, da Majorca a Cette, da Cette a Gibilterra A¹ **6** Ministero, le linee] Ministero, >della Marina< le linee A¹ le rotte si aggrovigliavano] le rotte >del- l'incrociatore< si aggrovigliavano A¹ **8** maggiore intelligente] maggiore >giovane< intelligente maggiore giovane, intelligente A¹ **9-11** operoso, ... Discretamente,] operoso, ¹>l'addestra (*spscr. a* l'allenamento) dell'equipaggio, scopo principale aveva raggiunto *un altissimo (*spscr. a* l'alto grado) oltre al quale non si può ordinariamente andare senza pericolo di veder sorgere i primi sintomi di stanchezza.< ²*lo scopo principale (*agg. interl.*) di quella campagna *era stato ottimamente] raggiunto, con] l'addestramento] e l'allenamento] dell'equipaggio. (*agg. interl. e marg. dx.*) A¹ ³>Grazie al sapiente e prudente comando del capo, aiutato da uno stato maggiore giovane, intelligente ed operoso, >l'equipaggio l'allenamento •l (*spscr. a* dell'equipaggio< •lo (*agg. interl.*) scopo principale di quella campagna era stato >consegui< ottimamente raggiunto con l'addestramento e l'allenamento dell'equipaggio.< Discretamente, A¹ **11-17** cominciava a ... - Quando] cominciava ¹>ciava a sospirare la patria. La novità delle *cose e dei luoghi (*spscr. a* paesi veduti) per via non aveva lenito •leniva (*agg. interl.*) il dolore prodotto dalla lontananza dalle rive natali.< ²*ciava a giudicare (*agg. marg. dx.*) >che fosse tempo< (*agg. marg. sx.*) *di >tornare in< (*agg. interl.*) *>venuto< che] il riposo fosse] meritato, tanto] dagli uomini] quanto dal] bastimento. Lo] scafo aveva] >urgente< bisogno d'essere ripulito, e c'era] in macchina] qualche guasto] che non bisognava] lasciare aggravarsi. Quanto alle] >al equipaggio< persone, >una< un certo senso] •di (su delle) stanchezza cominciava a manifestarsi, nè la novità (*agg. marg. sx. e inf.*) *dei luoghi e dei costumi] >che sulle prime] aveva interessato] incuriosito< •esercitato (*agg. interl.*) aveva] •più (*agg. interl.*) >perduto, col tempo] gran parte delle] sue< l'attrattiva] dei primi tempi (*agg. marg. dx.*) - Quando A¹ **19-20** suggerite ... Una volta] suggerite >dal timore,< dal desiderio, >e< dalla speranza *o dal timore. (*agg. interl.*) Una volta A¹ **23** benché ... troppo] benché >ancora< non ancora troppo A¹ **24** varcato] varcata su varcato A¹ quarantina - era] quarantina >- e quantunque versato nelle più moderne dottrine scientifiche e non digiuno delle filosofiche, era< •- era (*agg. marg. sx.*) A¹ **25** scrupolosissimo] scrupolosissimo A¹ **26** a bordo,] a bordo della sua nave, A¹ **27** ed] *agg. interl.* A¹ **30** il senso] >e< il *spscr. a* >il< senso A¹ **33-36** ufficiale] *spscr. a* >subordinato< A¹ fedele ... studiato] fedele ¹>esecutore degli ordini superiori, sebbene allora, di ardore *e di brame ardente (*agg. interl.*) e di speranze; dopo aver compiuto il suo dovere egli aveva pur fatto altre *in quei lontani giorni e

dato (*agg. interl.*) cose, dato parte di sé agli intimi affetti, e² interprete ed esecutore degli ordini >ricevuti, ma quando era< che aveva ricevuti; | ma, pieno di brame e cupido di •appagarle (*spscr. a* >raggiungerle<) egli aveva pur fatto altre cose in quei lontani giorni e >dopo compiuto il suo dovere, aveva< dato parte di sé agli intimi affetti, e *agg. interl.* e *marg. dx.* studiato A¹ 38 ed accresciuti e cresciuti A¹ 40 non potevano chiamarsi non si potevano chiamare A¹ 41 il Tritone il Tritone *spscr. a* >la Nereide< A¹ 42-49 sostituita ... fatiche.] sostituita ¹>Il sapiente *contemperamento di severità e di indulgenza necessaria | severità con l'in|dulgenza (*agg. interl.* e *marg. dx.*) miscuglio di bontà profonda e di severità inflessibile adoperato nel trattare i suoi uomini lo faceva adorare e temere ad un tempo; e i due sentimenti< ²>L'altissimo senso | della giustizia, ed | il sapiente contempe|ramento della | severità e dell'in|dulgenza | d'intima e vera giustizia< *agg. marg. sx.* A¹ ³>infallibile squisito ed infallibile sentimento L'altissimo sentimento della giustizia che lo induceva a contemperare la severità e l'indulgenza Adorato *e temuto ad un tempo (*agg. interl.*) dai suoi uomini per la giustizia infallibile *del suo comando (*spscr. a* con cui trattava *spscr. a* che lo rendeva,) a volte secondo i casi, inflessibilmente severo o paternamente [...] indulgente, i suoi due i suoi uomini, del suoi con la quale trattava i suoi uomini, i due sentimenti erano talmente< fatiche. A^{1v} 43 del tratto] del >suo< tratto *agg. marg. dx.* A¹ i due sentimenti] *agg. marg. sup.* A¹ 44 nell'animo della] manca A¹ sua] *spscr. a* nella gente, *spscr. a* che mentre A¹ 48 una semplice] una •>una< (*agg. interl.*) semplice A¹ del comandante,] *spscr. a* >del comandante,< A¹ 49 spronavano e inorgogliavano il spronavano, spronavano, inorgogli*vano, rianimavano i *agg. marg. dx.* A¹ dure] *spscr. a* >aspre< A¹ 53-54 dell'] su delle A¹ Umbria,] *spscr. a* >Marche< avevano ... di] avevano >urgente< bisogno >della< di fedeli] e fedeli bisogno di vigilanza] urgente bisogno della sua vigilanza A¹ 56-58 memoria:] memoria. •P (*agg. interl.*) A¹ P | col] >verso il] col< migliore di] tutti, Guglielmo] Baglioni, >l'artista | di grande< l'artista | solitario e sdegnoso, | >nulla potev | nulla era necessa|rio né la lontananza | né il tempo avrebbe | potuto intiepidire | l'affetto fraterno, | l'affetto fraterno< egli era unito da | un affetto che >nulla | avrebbe potuto | intiepidire | lontananza, il] tempo, il più] lungo | < i più lunghi] silenzi] delle] maggiori lonta|nanze non | avrebbe potuto | intiepidire *agg. marg. sx.* A¹ 58 amiche, ne] amiche, >egli< ne egli] *agg. interl.* A¹ 59-60 nessuna.] nessuna e ... possedeva] e *nel senso >più< intimo della parola non ne (*spscr. a* >per dire più esattamente non ne<) possedeva A¹ 60-69 nessuna. ... D'un] nessuna. >Da qualche tempo egli aveva soppresso dalla sua vita le donne. Quelle che ricordava non lo invogliavano a conoscerne altre.< D'un A¹ 61-64 In altra età] >Se volgeva< In altra età A^{1v} state,] state A^{1v} più] *spscr. a* >vivaci< A^{1v} ma o per] ma >le forze come compenso per< o per A^{1v} la] quella *spscr. a* >quella< A^{1v} di compenso] *agg. interl.* A^{1v} durare] durare = A¹ poco ... gli] poco >i gran< gl' A^{1v} la] le A^{1v} stessa] su stesse A^{1v} stessa instabilità] stessa >condizioni nella sua vita errante< instabilità A^{1v} sua vita] sua >uom< vita A^{1v} errante,] *agg. marg. dx.* vita ... egli,] vita errante >di navigante,< >errante errabonda, i< di navigante, egli A^{1v} egli non | egli >si era< non A^{1v} lunghi]

agg. interl. A^{1v} 65-68 improvise, ... si fossero] improvise, ¹quando era andato ansiosamente in cerca delle creature le cui immagini avevano popolato la solitudine austera della sua cabina, le aveva trovate del tutto diverse, o che la fantasia e il desiderio gliene avessero illeggiadrite e sublimite, o che >esse< A¹ ²>quando era aveva ansiosamente ritrovate le creature la cui< nel •rivedere (*spscr. a* >ritrovare<) le creature che avevano popolato *d'immagini (*agg. interl.*) la solitudine austera della sua cabina, le aveva trovate del tutto diverse, o che la fantasia e il desiderio gliene avessero illeggiadrite e nobilitate, o che si fossero A^{1v} trovate] ritrovate 69-75 avvilito. ... fronte,] avvilito. ¹Una passione più lunga, più ardente, più pura, era morta di consunzione, non aveva resistito all'azione combinata del tempo e della lontananza. Coi capelli brizzolati alle tempie e *e diradati sulla (*spscr. a* >sulla nuca,<) A¹ ²D'un matrimonio mancato era stato, un >tempo<, inconsolabile; ma la brutta fine della sua ex-fidanzata, riuscita infedelissima moglie d'un suo commilitone, >gli aveva lo aveva, pacificato se non consolato, almeno pacificato gli aveva ridato< •lo (*agg. interl.*) aveva >guarito paci< guarito e pacificato >Con l'e< Ora, coi capelli brizzolati sulle tempie e diradati >sulla fronte< fronte, A^{1v} 70 un tempo,] in altri tempi, A¹ inconsolabile] su inconcolabile 71-72 lo aveva guarito e pacificato.] gli aveva restituita la pace. I liberi amori erano stati quasi tutti di breve durata; A¹ coll'] con l' A^{1v} 72-76 dell'età, ... seduzione:] dell'età, >*ardore dei suoi sensi (*spscr. a* l'ardenza dei suoi) desideri si era venuta temperando.< i suoi ardori si erano *venuti, senza suo merito (*agg. marg. dx.* e *sx.*) >venuti •[...]>ando< (*agg. interl.*) temperando. La prestanta dell'aspetto, che >[...]< gli aveva >reso agevole la vittoria nelle gare sulle virtù< aperto la via *di molti (*spscr. a* >dei < cuori) femminili >•si (*agg. interl.*) non era venuta perdendo, non aveva resisteva ancora agli insulti del tempo, ma< non era più, •necessariamente, ((*spscr. a* >necessariame quella) d'una volta.< a mezza via tra la quarantina e la cinquantina, quella dei trent'anni. Con i capelli brizzolati sulle tempie e diradati sulla fronte, egli non *si sentiva (*spscr. a* >credeva<) più >d'•essere (*agg. interl.*) quanto un bell'uomo< capace di >sedurre< seduzione A^{1v} 79 autorità dell'ufficio; e] *agg. marg. dx.* e infatti,] e >con quale dolorino reumatico vagolante per le giunture, Ardani sentiva che la castità era saggia e profittevole alla salute del corpo, alla tranquillità dello spirito, all'autorità dell'ufficio, e< infatti, 80-81 prestigio. Come] prestigio. >, accrescendone la severità.< Come 82 qual] *agg. marg. dx.* in impicci] in >qualche< impicci] questioni] quistioni 83-84 fiocavano. Marinai] fiocavano. >più maggior rigorose.< Marinai 91-92 rappresentanti, visitandone] rappresentanti, >delle singole colonie< visitandone consoli; e] consoli; >compulsando statistiche< e 93 e ordinate] ed ordinate 98 se] se 102 ponti, il ponti, >le sue batterie, le sue scale,< i 103 fresco, lindo] su fresca, linda 104 risonato] su risonata 107 galleggiante e] *agg. marg. dx.* 110 la manovra] su le manovre 111 alle] su alla a basso] abbasso 112 catene,] *agg. marg. dx.* 120 in coperta,] *agg. marg. dx.* fino] *agg. marg. sx.* 123 professionali] professionali, 127 le anime] le >oscuri< anime 130 tesi, sopite] tesi, >la Nereide< sopite 132 canti che] canti >del marinai< che 135 segno del] segno >della< del 138 ancor] ancora 146 le luci] le luci 152 grido che] grido >delle vedette< che

154 Ill] *agg. marg. dx.* 161 Mussulmani| Musulmani 169-170 Nella mattinata| ... Nella mattinata I con un mare| *agg. marg. dx.* 172 al compagno| al >[...]| compagno 173 Vincenzo| Alessandro I 177 La vedetta| Quel marinaio I 179 lontane dal| lontane >centinaia di chilometri| da ogni terra.| *agg. marg. dx.* 179-180 terra. Comunque| terra. >terra dove le carte, non che scogli, non segnavano la più piccola secca| Comunque terra.| riva. I 182 di| d' = I osservazione| osservazione, I sottocapo| sotto-capo = I 186 mobili| manca I 188 rovesciata| capovolta I 191-193 C'è dentro Giona!..| *agg. marg. dx.* manca I una balena!... Le facezie| una balena!... E' un pallone sgonfiato... Le facezie I facezie cominciarono| facezie, non tutte castigate, cominciarono I 194-201 il comandante.| il comandante Ardani, I plancia ... che| plancia *al primo annunzio, >appena udita la notizia,< ordinava (*agg. interl., marg. dx. e sx.*) che e scrutava| e >ordinava< scrutava ed esaminata I in discussione| manca I boe| *agg. marg. dx.* cuspidali| manca I doppia| manca I accertare la sua| accertarne I 203 o| *agg. marg. dx.* in| fino a I E poichè| Epoichè 205-296 affondarla. ... avventural| affondarla. ¹>Ma in quel punto un nuovo avvenimento distrasse l'attenzione di Fulgenti Improvvisamente< *A un tratto (*agg. interl.*) l'avvenimento si complicò. >*Rivolta all'< (*spscr. a* attratti dall'oggetto misterioso miste fino a quel momento misterioso, l'attenzione generale distratta< •distolta (*agg. marg. sx.*) da ogni altro segno, l'attenzione generale si era fissata sull'oggetto fin a quel momento misterioso, e nessuno *questa volta, (*agg. marg. dx.*) si era •ancora (*agg. interl.*) accorto *a bordo, che uno scafo, un vero e proprio scafo >d'una nave< era rapidamente emerso dalla linea mobile e >frastagliata< (*agg. interl., marg. dx. e sx.*) >che un'altra nave era rapidamente •emerso (*agg. marg. sx.*) •sorto (*su* sorta) dalle ondate lunghe e brevi dell'< *dell'orizzonte (*agg. marg. sx.*) >del mare di< sciroccoso: >un yacht, *da diporto, (*spscr. a* da dip) evidentemente, dal colore bi candore della tinta e dall'eleganza del taglio, e il quale *e Ardani (*agg. interl.*) un yacht da diporto, evidentemente, dal candore della verniciatura e dall'eleganza del taglio. E quando la voce della vedetta avvertì, ne diede l'annunzio, tutti furono un poco sorpresi stupiti, tranne il comandante, che prima della vedetta si era accorto dell'apparizione e aveva spianato il cannocchiale in quella •direzione. (*agg. marg. dx.*)< *nessuno, tranne il comandante, a cui l'annunzio, >gridato dall'uomo< finalmente gridato dalla vedetta non apprese nulla di nuovo. (*agg. interl.*) - Nave (*spscr. a* > Uno yacht<) da diporto, *- annunziò l'ufficiale (*agg. interl.*) >inglese o americano< di guardia, *appuntato il (*agg. marg. dx.*) >- Inglese, o americano, probabilmente - aggiunse< cannocchiale verso >l'apparizione,< *l'apparizione (*agg. interl.*) >alla nave, candida, apparizione. - Fug< •Certamente!.. (*agg. interl.*) Bella >nave!.. <- commentò Fulgenzi, ammirando •lo (*su* il) sveltissimo taglio della nave dipinta del •candore (*spscr. a* >colore<) delle spume, e con •esse (*su* esso) e >col biancore col< con l'albore del cielo >confusa< fino a poco innanzi confusa. >La sua rotta pareva dover tagliare quella del Tritone I fumaioi gialli non< - Ma che fanno? - osservò >il comanda< Ardani, >guardava< •esaminava (*agg. marg. dx.*) anche •egli (*su* lui) >col< cannocchiale l'elegantissima >nave< goletta. Non >vedono che vanno incontro< hanno avvistato il pericolo? >Pareva infatti che< La rotta del-

l'yacht, tagliando quasi ad angolo retto quella del Tritone, era tale, infatti, da andare >di< contro alla boa galleggiante. •- Nè (*spscr. a* >- E non<) si degnano di tirar fuori i loro riveriti colori! - aggiunse Fulgenzi. >- Non c'è un marinaio< - Navigano ad occhi chiusi? ²Ad un tratto l'avvenimento si complicò. Distolta da ogni altro segno, l'attenzione generale si era fissata sull'oggetto fino a quel momento misterioso, e nessuno si era ancora accorto, a bordo, che uno scafo, un vero e proprio scafo, questa volta, era rapidamente emerso dalla linea mobile e frastagliata dell'orizzonte >sciroccoso<: nessuno, tranne il *sempre vigile< (*agg. interl.*) comandante, >•il (*spscr. a* al) cui occhio •sempre (*agg. interl.*) vigile nulla mai aveva già scoperto l'apparizione, ed< a cui l'annunzio, finalmente gridato dalla vedetta, nulla apprese di nuovo. - Nave da diporto - spiegò anzi ai suoi ufficiali, *esaminava col cannoc- >scrutandola< chiale l'apparizione che l suo vigile| sguardo aveva| già scoperta prima| che ogni altro. (*agg. marg. dx.*) >dopo avere *rivolto [...] (*agg. interl.*) spianato il cannocchiale sul considerando col cannocchiale- Graziosa goletta!<- Bella goletta!... - commentò Fulgenzi, •ammirando (*su* ammirandone) a sua volta lo sveltissimo taglio dello yacht, dipinto del candore delle spume, e con esse e con l'albore del cielo fino a poco innanzi confusa. Quale ne era la >nazionalità?< nazione? E di dove veniva? E dove era diretta?... >*Sono le domande che Sono le domande| che sorgono sponta-| i naviganti| propongono a| sé stessi ad| ogni incontro, (*agg. interl. e marg. dx.*) Ad ogni incontro, nella vasta solitudine del mare si sorgono ad ogni incontro Ardani, proponeva, riprendendo a considerare nel campo del cannocchiale *la fuggente (*agg. interl.*) l'immagine balzellante dell'ignota nave, proponeva a se stesso le consuete domande che [...] nella vast Am *Nella vasta (*su* Nelle vaste) *e silenziosa (*agg. interl.*) •solitudine (*su* solitudini) del mare, ammainate tutte le bandiere, ogni nave racchiude un mistero chiude in sé un mistero< In navigazione, ammainate tutte le bandiere, ogni legno *chiude in (*spscr. a* >porta con<) sé il mistero >dell'esser suo, è come un piccolo mondo ignoto nella il< del suo nome *e del suo destino; Appena se, dal taglio, >dalla< si può distinguere quella| da >gran< diporto (*agg. interl. e marg. dx.*) >delle genti che la governano e che la popolano forme; si •distingue (*spscr. a* può distinguere) se appartiene *ad un [...] (*spscr. a* alla marina) militare dalla< •dal (*agg. interl.*) mercantile e >*e quella (*agg. interl.*) se è una nave< dal >traffici *da< militare; ma (*agg. interl.*) >da diporto; ma *da la foggia dell' (*agg. interl.*) come un l'abito svela la condizione d'un uomo senza co< ³A un tratto l'avvenimento si complicò. Distolta da ogni altro segno, l'attenzione generale si era fissata sull'oggetto fino a quel momento misterioso, e nessuno si era •ancora (*agg. marg. dx.*) accorto, a bordo, che uno scafo, un vero e proprio scafo, questa volta, era rapidamente emerso dalla linea mobile e frastagliata dell'orizzonte sciroccoso: nessuno, tranne il *sempre< vigile (*agg. interl.*) comandante, a cui l'annunzio, finalmente gridato dalla vedetta, •nulla (*spscr. a* >non<) apprese >>nulla< di nuovo. - Nave da diporto - *spiegò anzi (*spscr. a* >partecipò brevemente<) ai suoi ufficiali, •abbassando (*agg. marg. dx.*) *il cannocchiale che >col quale< aveva >osservato< fissato sull'apparizione. (*agg. interl. e marg. dx.*) - Graziosa goletta!... - commentò Fulgenzi, ammirando *col cannocchiale< (*agg. marg. dx.*) *a sua volta| >a sua< (*agg. marg. sx.*) lo sveltissimo taglio dello yacht, dipinto

del candore delle spume, e con esse e con l'albore del cielo fino a poco innanzi confusa. *A quale nazione (agg. marg. sx.) *Apparteneva? >era?< E di dove veniva? E dove si dirigeva?... (agg. interl.) >•Ardani (agg. marg. dx.) Di che nazione? E dove diretto?... Le domande che ogni apparizione •Ardani, (su Ful) fissando appuntando anch'egli con si< spianato ancora il cannocchiale, >rivolgeva tra sè le due domande che e considerando la nave rip< e riprendendo ad osservare la nave >rivolgeva tra sè stesso le due domande che si< proponeva *a sè stesso le (agg. interl.) >le< domande che *i naviganti (agg. marg. dx.) •si (spscr. a >ad<) ogni >simile< incontro suole determinare. >Senza bandiera, come durante la navigazione< Ammainate tutte le bandiere, >durante la navigazione, ogni legno è un le< i legni in navigazione hanno< Ad ogni incontro, nella vasta solitudine del mare, queste domande sorgono >spontaneamente< nella mente dei naviganti, e Ardani ⁴>dir rivelarne nulla dell'animo così< come *scorgendo >la un uomo per una via deserta (spscr. a incontrando in un luogo solitario una crea<) per una via deserta •avvicinarsi (agg. interl.) una creatura umana, se ne può comprendere >distin< •appena (agg. marg. sx.) comprendere >soltanto< la condizione dalla foggia *e dalla qualità (agg. interl.) dell'abito, >senza che nulla •se (agg. interl.) ne sveli dell'anima così nell'ampia solitudine dei mari< restandone •impenetrabile (spscr. a >sconos< spscr. a •>ignoto< su ignota) l'>intimo natura< intimo •essere, (su natura e spscr. a >essere<) così nell'ampia solitudine dei mari >i navigli< le navi *che s'incontrano (agg. interl.) hanno una faccia chiusa ed •ermetica. (spscr. a >impenetrabile.<) *Un moto di (spscr. a >Una<) curiosità >irresistibile spinge< istintiva *fa che gli (spscr. a >ferma fa volgere lo) sguardo, *si volgano e si fermino da una parte e dall'altra su quei piccoli mondi sospinti >da lido< (agg. marg. sx., interl. e marg. dx.) >su quel piccolo mondo tras sospinto verso una meta •sconosciuta (agg. marg. dx.) •sconosciute (su sconosciuta) popolato da gente popolato da gente della •lido (agg. interl.) quale si vorrebbe convinti da< *>sospinti< dall'ignoto verso l'ignoto, animati non si sa da quali (agg. interl. e marg. dx.) interessi, in preda a >passioni delle< *non si sa (agg. marg. dx.) quali •passioni (agg. interl.) >si vorrebbe< conoscere la natura. Ardani,< *Tutti gli ufficiali, del ponte (agg. interl.) spianati *>ancora< i (agg. marg. dx.) >una volta< il cannocchiale, fissavano nel *campi rotondi e oscillanti (su campo rotondo e oscillante) il yacht filante a tutto vapore, >e tanto più pungente era egli era curioso di conoscerne aspettando < *ed aspettavano (agg. interl.) che, come vuole la *consuetudine, esso (agg. marg. dx.) salutasse >il< la nave da guerra *e [calmasse la gran paura] (agg. interl.) >mostrasse i propri colori; ma più che< quando la voce del comandante, intento anch'egli ad •esaminare (spscr. a >osservare<) l'elegante goletta, osservò: - Ma che fanno? Non hanno avvistato il pericolo? La rotta del yacht, infatti, tagliando ad angolo retto quella del Tritone, era tale da * diretto sulla (agg. interl.) andare contro alla contro alla boa galleggiante. - Nè si degnano di tirar fuori i loro riveriti colori! - Navigano ad occhi chiusi? - disse ancora Moschetti. *- Dormono tutti, o sono (agg. interl.) La voce >breve e secca< del comandante >interuppe e< ordinò ad un tratto: - Alza bandiera! *Pronunzia brevemente e seccamente, >l'ordine< e fu tosto trasmesso dall'ufficiale di guardia. (agg. interl.) L'ordine fece tacere i commenti; >agli ufficiali, e fu tosto trasmesso dall'ufficiale

a< La bandiera *d'Italia (spscr. a >italiana<) salì sull'asta di poppa, sferzata >dal vento< e distesa dal vento; i cannocchiali tornarono ad appuntarsi sulla goletta. E poiché v ⁵- Alza bandiera! >ordinò< L'ordine, •brevemente (agg. interl.) proferito dal comandante, *fece tacere i commenti (spscr. a >a bordo< spscr. a >fu subito eseguito<) *degli ufficiali (agg. marg. dx.) *e appena la bandiera italiana sventolò a poppa del Tritone, (agg. interl.) >restò infruttuoso ma neanche dopo che la bandiera ita da guerra italiana svent salì in cima al a quell'invito e gli sguardi degli ufficiali si vo< *i cannocchiali tornarono (agg. interl.) ad appuntarsi >a poppa< *sulla goletta (agg. marg. dx.) >dell'yacht goletta (agg. interl.) ignota apparizione. Ma<, *E poichè (agg. interl.) neanche •di (agg. interl.) quell'invito parve che •essa (agg. interl.) >la goletta laggiù< si •accorgesse, (su accorgessero) i commenti ripresero, più acri: - Ma che è, il vascello fantasma? *-> Americani< - Inglese superbi, o americani maleducati. (agg. interl.) - O bisogna fargli sentire la voce •del (su delle) >cannone?< cannoni? - Invergate il D W - ordinò *ancora, più seccamente, (spscr. a >seccamente<) il comandante. Era, nel >linguaggio convenzio cifrario convenzionale< linguaggio delle segnalazioni internazionali, l'ordine perentorio: «Alzate la vostra bandiera!» - Maleducati!... •- confermò (spscr. a >ripetè<) Fulgenzi, vedendo finalmente >[...]< la bandiera stellata *dell'Unione americana salire (spscr. a >dell'Unione salire a [...]<) in cima all'albero della nave. - «Alzate il vostro nominativo!» fu •segnalato (spscr. a >ordinato< spscr. a >segnalato<) ancora *dall'incrociatore (agg. marg. dx.) >Tritone, e la muta conversazione s'intavolò, coi [...]< «Nereide» - *si degnò di rispondere (spscr. a >rispose< la goletta.) >Allora< •La (su la) muta conversazione *si >continuò< prolungò ancora un poco, (spscr. a >si stabili per< con l'alternarsi) delle bandierine in cima agli alberi >delle due navi< *dei due legni. (agg. marg. dx.) - Fate attenzione. Si richiede cautela.» >segnalò< disse >l'incrociatore< (agg. marg. dx.) •il (agg. marg. sx.) Tritone. «Perchè?» domandò la Nereide. «State dirigendo sopra un pericolo.» L'avviso non restò inascoltato: si vide >la n il le< la nave altezzosa rallentare la sua corsa. «Allontanatevi!» ingiunse ancora il Tritone, dove un pezzo da trentacinque era già carico per cominciare il bombardamento della boa. ⁶si vide la nave fino a quel momento distratta ed >come incurante< E la cannonata •tonò, (spscr. a >echeggiò,) tra i< secca e sorda nella gran furia del vento. Ma il tiro >riuscì (spscr. a era) troppo corto< di quel primo colpo riuscì troppo corto, e il secondo, *subito dopo, (agg. interl.) troppo lungo. - Fulgenzi, vada lei - ordinò il comandante, seccato >di< •che (agg. marg. dx.) >che di avere< spettatori stranieri >di quel assistessero< fossero testimoni •della (su del) >fallimento< poca destrezza dei suoi artiglieri; ma quando, corretto il tiro, •i (spscr. a >le<) primi proiettili >toccarono la boa< colpirono la boa, si >vide< furono visti rimbalzare senza sfondarla. - Brutta bestia!... Ha il cuoio duro!... Mo' >ti servo io!...< l'aggiusto io!... L'emulazione s'impadronì >degli art< dei cannonieri, >qualche scommessa fu impegnata< i marinai s'infervorano, qualche *>Dalla Nereide<, anche sulla Nereide dovevano interessarsi al bombardamento, perchè l goletta >era l si era quasi l fermata< stava l quasi ferma, l sottovento al Tritone, (agg. interl. e marg. dx.) scommessa fu impegnata. E il galleggiante pareva realmente una bestia torpida e beffarda, dalla scaglia metallica e invulnerabile, dalla tenacissima vita. Mobile sul mare mobile, appariva e

spariva tra le onde, >•come (agg. interl.) si rivoltolando, qu< si rivoltolava come una cosa viva. - Avanti, adagio! - •telegrafo (spscr. a >ordinò) il comandante< in macchina *il comandante (agg. interl.) per aggiustare più da presso i colpi. >e volgendo tra< Dal La< E quando finalmente >il< un colpo bene aggiustato la trapassò, e i gas contenuti nel ferreo ventre esalarono come il pestifero fiato del mostro, e il corpo ferito s'abassò, s'inabissò lentamente in fondo al mare, un applauso fragoroso partì dalle murate, dalle scale, dalle coffe, da tutti i >punti< luoghi dove la gente si era accrocchiata. In quel punto, volgendo lo sguardo alla Nereide, Ardani vide il segno: -Grazie!- salire a riva, mentre la bandiera americana s'abassava in segno di saluto e la nave *si rimetteva (spscr. a >riprendeva la<) in moto. v 7L'ordine accrebbe l'interesse, a bordo; i preparativi del fuoco parvero quelli d'una piccola battaglia >, e quantunque il bersaglio fosse troppo innocuo e inanimato la prima cannonata produsse *un certo senso. (agg. interl.) senso,< E poiché il primo colpo >andarono a vuoto, si vide che< *riuscì troppo corto, e il secondo troppo lungo, e (agg. interl. e marg. dx.) dare in quel segno mobile, ballonzolante, >a volte na< •continuamente (agg. marg. dx.) nascosto tra le pieghe delle acque, >non era facile non era molto facile<, *non riusciva facile, l'emulazione s'impadronì dei cannonieri, l >corsero< qualche scommessa fu impegnata (agg. interl. e marg. dx.) tutto l'equipaggio s'interessò al bombardamento. Corretto il tiro le prime palle rimbalzarono sulla >metallica scaglia della< boa senza sfondarla; allora cannonieri e spettatori s'infervorano, il galleggiante parve una bestia >*dalla e dall (spscr. a malefica, dalla) corazza invulnerabile,< torpida e beffarda, *>dalla pelle dura invulnerabile< scaglia metallica e invulnerabile dalla vita tenace; (agg. interl. e marg. dx.) e quando finalmente un colpo bene aggiustato la trapassò, e i gas contenuti nel ferreo ventre esalarono come il pestifero fiato del mostro, e il corpo ferito s'abassò, s'inabissò lentamente in fondo al mare, un applauso fragoroso partì dalle murate, dalle scale, dalle coffe, da tutti i luoghi dove la gente si era accrocchiata. L'eroi-comica avventura A¹ 206 Ad] A I 207 generale] di tutti I fissata] fermata I 208 si era ancora accorto] ancora si accorgeva I a bordo,] manca I 210 mobile e frastagliata] increspata I ;] : = I 213-215 esaminando col cannocchiale] additando I prima che ogni altro] manca I 216 goletta!...] goletta! I 218 fino] fin poc'anzi] poco innanzi I 219 diretta] diretto I 221-222 si distingue] si >può< •distingue (su distinguere) destino; ... il] destino; si distingue bensì, dal taglio, il I signorile; e come] signorile; •e (spscr. a >ma<) come signorile, ma come I 224-226 restandone ... l'intimo] restandone *>che< ignoto (spscr. a >impenetrabile<) l'intimo così ... chiusa] così le navi che s'incontrano nell'ampia solitudine dei mari presentano una fronte chiusa I ed] e I impenetrabile] spscr. a ermetica. 227-228 fermo ... quei] fermo da *uno all'altro di (agg. interl. e marg. dx.) >una parte e dall'altra su< quei 229 interessi, ... sa] interessi, *carichi non si sa di quali (spscr. a in preda non si) sa quali ... passioni...] quali derrate nè di quali passioni. I 231 il] lo I 232 che,] che I la consuetudine,] le buone norme I esso invergasse] esso >salutasse la nave da guerra ed< invergasse esso] manca I 233-234 , intento ... goletta,] manca I 236 del yach] della goletta I 237 spingerlo] sospingerla I la] spscr. a alla gal-

leggiante] >galleg<giante manca I 240 Fulgenzi] il guardiamarina Valerani I 241 ad] a I 243 breve e secco] concitato I 245 eseguito. ... sali] eseguito. *Il tricolore (spscr. a >La bandiera) d'Italia< sali sferzato e disteso] sferzata e distesa 252 brevemente] aspro I 255 Maleducati!...] Maleducati! I 256 americana] manca I albero maestrol] asta I 258 fu segnalato ancora dall'incrociatore] - fece segnalare ancora il comandante I 261 Nereide.] Nereide.- 262 muta] tacita I 266 -.] - 267-269 momento ... rallentare] momento *precedente rapida e sicura altezzosa di sè, e come sdegno]sal (agg. interl.) incurante >e come distratta,< rallentare corsa.] agg. marg. dx. rapida ... corsa.] rapida, sicura di sè, moderare alquanto la corsa. I 270-271 Allontanatevi] Allontanatevi! I ancora] manca I trentacinque] 57 agg. interl. 57 I 275 lei lei! I 276 che ... ma] che >spettatori< stranieri fossero *spettatori assistl...] all'infelice cannoneggiamento], (spscr. a >testimoni della poca destrezza< dei suoi) artiglieri *sebbene il rollio della nave e il ballonzolare] del bersaglio li guidava [aunpunto] (agg. interl. e marg. dx.) spettatori stranieri assistessero all'infelice cannoneggiamento, sebbene il gran rollio della nave e il continuo ballonzolare del bersaglio ampiamente scusassero i suoi artiglieri; ma I 279 t] l' I 280 L'emulazione ... cannonieri] L'emulazione •animò (spscr. a >s'impadronì<) dei cannonieri s'infervorarono] s'infervorano 282 perché] poiché I 284 metallica e] manca I 286-287 per appressarsi al bersaglio] per andarle più accosto I 290 s'abassò] s'abassò = A¹ fra] tra = I fra i gorgi,] in fondo al mare, A¹ 292 accrocchiata.] accrocchiata. Allora sulla nave americana il segno -Grazie!- sali a riva mentre la bandiera stellata lentamente s'abassava e rialzava; e il tricolore, sul Tritone, rispose al saluto della Nereide che si rimetteva in moto riprendendo a svolgere dai candidi fumaiuoli il denso volume delle sue chiome... I 295 camini.] camini. Fumaioli 297 per tutto quel giorno e per il domani] per qualche giorno A¹ 298 di marzo] del marzo A¹ di un] d'un 299 schiuse] fece aprire A¹ una ... campagna] una *così lunga (spscr. a >anno di<) campagna A¹ 300-301 coll] su con A¹ guasto] >un< guasto A¹ riparato ... semplice] riparato *ricorrendo ai (spscr. a >con i<) semplici A¹ 302-303 casa,] casa; A¹ già la ... passava] già la *lieta voce (agg. marg. dx.) >lieta notizia< passava A¹ 304-306 vedervi invergare] vedervi >la fiamma lunga< invergare A¹ quando ... notizia] quando •la (su l') >notizia< •notizia (agg. marg. dx.) A¹ el su [...]. L:] l' = A¹ 308 dal spscr. a >tra< A¹ 309 a] su e A¹ tra le Cicladi,] agg. interl. A¹ 310 avvertire delle] avvertire preventivamente delle A¹ di] degli spscr. a >di< A¹ 311 nuovi] manca A¹ -.] - = A¹ 315 nonchè] non che = A¹ ma] cass. A¹ capi,] capi; = A¹ 316 carico] su carica A¹ 317 il Tritone] il Tritone spscr. a >la Nereide< A¹

1 III >I< Il grosso] *spscr. a* >pesante< A¹ 2 paranco] *spscr. a* >la gru:< la gru: A¹ una dozzina] un buon numero A¹ 5 queil *su* dei A¹ 6-7 da lui ... scorgendo] da lui >•appena (*su* ancora) ignoto, poi< *soltanto >noto per avere< attraversato in precedenti >durante altre< navigazioni; poi, (*agg. interl., marg. dx., sx. e interl.*) scorgendo A¹ 9-12 dono ... guide,] dono ¹>Baglioni l'artista insigne e sdegnoso era uno dei suoi più cari amici certamente quello della cui amicizia egli sentiva di potere inorgogliersi, saputo che da •Tritone (*agg. marg. sx.*) •Tritone (*spscr. a Nereide*) doveva aggirarsi per *le isole greche, aveva prevenuto (*agg. interl.*) i porti di Grecia, il grande [...]rio spediva all'amico diletto tutta una piccola biblioteca< ² La fraterna anima del nobile artista sapendo che •il (*su* la)| Tritone] >nave dell'amico| diletto< dovev| aggirarsi tra| le isole greche,| aveva >intuito<| prevenuto >[pre]venuto| il proponimento| dell'amico<| il desiderio dell'amico diletto,| mettendo insieme| >scegliendo< per| lui tutta una| piccola biblioteca: *agg. interl. e marg. dx. guide, A¹* 12-14 relazioni ... studii] relazioni *illustrate di viaggi, (*spscr. a* >di viaggi riccamente) illustrate< studii A¹ e sull'arte] *agg. interl. A¹* pagana: una] pagana: >, sull'arte classica:< una A¹ 17 colla] con la = A¹ 21 studiati ... aspettazione] studiati •negli (*agg. interl.*) >in quegli lunghi< anni di >preparazione< aspettazione A¹ 23-29 professione. ... tratto,] professione. ¹>; e tutto quel mondo morto col quale egli aveva •lungamente (*spscr. a* fin allora<) familiarizzato >era venuto poi scomparendo dal suo pensiero, come morendo ancora una volta.< A un ²>[...]| artista| di tratto A quando a| quando, nelle| nei periodi da| durante le licenze| Raramente| Rare volte< durante| qualche licenza| più spesso| e nella frequenta| zione >degli ar<| della dotta compa| gnia *che faceva (*agg. interl.*) >adunata<| •centro| (*agg. interl.*) intorno a Baglio| ni, il navigatore| aveva rievocato qualche cosa| •degli (*agg. interl.*) >di quelle< •antichi| (*su* antiche) studii; ma il morto mondo| nel quale •egli (*agg. interl.*) aveva| lungamente vissuto| nei più giovani| anni, era venuto| a poco a poco| scomparendo dal| suo pensiero, come *agg. marg. sx.* tratto, A¹ 23 licenza, un] licenza, >più< un 28 Ora] *spscr. ad A* 29 una ... egli] una >delle< *di quelle (*agg. marg. dx.*) opere, >ricevute in dono,< egli A¹ 35-36 decifrano ... divorato] decifrano * i geroglifici di un papiro; (*spscr. a* >i caratteri d'una lingua) ignota;< divorato A¹ 36-38 ancora, ... gravezza] ancora *avido e propriamente e insaziabile. Nella (*agg. interl., marg. dx. e interl.*) >e non smise se non quando voltò l'ultima pagina dell'ultimo.< gravezza A¹ dell'ufficio,] dell'ufficio A¹ 40-42 quell' ... mentel quell'incanto, *nella primavera dell'anno, (*spscr. a* >in una stagione singolarmente propizia<) mentre A¹ il Tritone] il Tritone *spscr. a* >la Nereide< A¹ fulgenti ... e le] fulgenti al sole primaverile, e le A¹ 43 meriggio,] cielo meridiano, A¹ s'indoravano e] manca A¹ aurora] *spscr. a* >alba< alba A¹ 48-51 acque, ... le Cicladi] acque, * di >Poseidone e d'Amfitrila< della nereide e del (*spscr. a* >la figlia di Doride e del vecchio) •vecchio< (*agg. marg. sx.*) nume coperto di giunchi, abitante in *un palazzo d'oro nel fondo del mare; (*spscr. a* >una grotta d'argento; -oro<) le Cicladi A¹ scossero] riscossero A¹ essere] esser Ninfe]

ninfe = A¹ 49-62 >delle Cicladi egli dimenticò i nomi moderni< mare, terra e cielo si popolarono dei loro leggiadri e terribili abitatori, le Cicladi si animarono, >come ninfe,< *>si popolarono di ninfe,< (*agg. interl. e marg. dx.*) riassunsero >i loro antichi nomi significativi della loro singolarità. Nasso tornò Dia, la divina, Dionisa< *i poetici (*spscr. a* >gli antichi<) aspetti >[di ieri] e gli antichi nomi< ed i nomi sonori >che avevano< •di (*agg. interl.*) >un tempo. portati< Nasso tornò Dia, la divina; tornò >Dionisa< Callipoli, la bella; tornò Dionisa, >[la]< sacra •a (*su* al) •Bacco, (*agg. interl.*) >Bacco, giovine iddio della vite; e tra le [...] del anfrattuosità della Cor montagna Coronos< *una delle sue lu >[...]< (*agg. interl.*) >parve che la alta< montagna *di marmo >e di schisto< non si chiamava (*agg. interl. e marg. dx.*) >non portava ancora il< *ancora come (*agg. marg. sx.*) >nome della di Coronis della< •la (*agg. interl.*) ninfa Coronis, nutrice del giovinetto Iddio? *A lui era ancora tutta sacra >Andro la marmorea< Andro,| >con i suoi| tetti di marmo<| venuta anch'essa| di >marmo< candido| marmo; >ma< e| la tutta marmo| rea Paro mostra| va ancora, sul| Kunados, la| cinta >sacra< de-| dicata ad| Afrodite, e| sul >Tachiarti<| Tassiarchi il| santuario delle (*agg. interl. e marg. dx.*) >? A Paros Dionisia fu anche la marmorea Andros non era [...] *Al culto di lui era consacrata (*agg. interl.*) A lui era di lui era piena la marmorea Andro dai tetti marmorei di Andro non si A lui del suo culto delle sue gesta era *dedicata ancora (*agg. interl.*) piena la marmorea< Andro e *e sul monte (*agg. interl.*) >le il leone< di Zea >del| irrigua Zea Keos minacciava ancora, sulla montagna sul monte tra[...] pareva ancora minacciare< l'enorme leone scolpito nella roccia pareva ancora minacciare, >col< eretto il capo possente, le ninfe fuggite a Cariste, >e le acque dell'Elisso e delle minori sorgenti< e i venti etesii >la< rinfrescavano >gli< •ancora (*agg. marg. dx.*) l'isola di Aristeo, come quando il figlio d'Apollo e di Cirene vi era accorso >, alla chiamata< per >porre riparo all'arsura incendio di Sirio< invocare •refrigerio (*spscr. a* >un refrigerio<) da Giove >Ikmeico< Ikmeico, >contro le arsoni di Sirio< ergendogli un tempio, contro le arsoni di Sirio. >E il marmo di Paros, il marmo carnale in cui dal quale si< •era (*agg. interl.*) >erano incarnati un popolo di le uscito •il (*su* un) popolo degli< •dei (*agg. interl.*) >numi possenti e clementi delle clementi iddie< •iddie (*su* idee,) >scintillava al sole sulla possenti dispersi< Sul Kunados, a Paro, si distendeva ancora la cinta sacra ad Afrodite, ed Eileittia abitava ancora la grotta delle< B 52 sonori nomi] nomi sonori A¹ 67 Enoè] Enoé 71 Amorgos,] *agg. marg. dx.* 73 splendide epifanie] splendide >app< epifanie 75 spaventevoli] *su* spaventose 79 avere] aver 85 mistero;] mistero: 88 tutta] tutto 109 il vasto petto,] *agg. marg. dx.* 110-111 peristilii e dei] *agg. marg. dx.* propilei] *su* [...] mozzata ed abbattuta] mozzata >[serte selve] dei portici era stata la vivente foresta delle colonne fiorite e inghirlandate era stata sfrondata e isterilita, •mozzata (*spscr. a* decapitata) ed abbattuta; in alcuni luoghi le rovine più,< ed abbattuta 112-113 i ... sommersi] i *magazzini capaci (*spscr. a* >resti dei vasti magazzini< •restavano (*spscr. a* >si vedevano<) sommersi A¹ 115 del mondo] del mondo *agg. interl. A¹* 116 teatro,] teatro A¹ 116-118 distrutti. ... dei Delfini] distrutti >in alcuni Sc< Scoperciate *tutte le case, le più belle, quelle (*agg. interl. e marg. dx.*) >le case di< •di (*agg. marg. sx.*) Dioniso, dei Delfini A¹ adorne, quella] adorne, •>le altre< (*agg.*

agg. marg. dx.) quella Dionisio| Dioniso **118-121** le altre,] *agg. marg. dx.* Poseidonia-
sti; ... piovana| Poseidoniasi; *le altre abbattute, crollate, | >ridotte a mucchi| di< via di
colpo; (*agg. interl. e marg. dx.*) >scomparsa< •scomparsa (*agg. marg. sx.*) la calce dalle
pietre, *rosa e divorata (*spscr. a* >come rosa mangiata<) dal tempo; >l'acqua< *pozze d'ac-
qua (*agg. marg. dx.*) piovana A¹ spazzata| *agg. marg. dx.* marmi e sui| marmi >sui
marmi< e sui **121-129** affossati ... il loro| affossati >Come Sulle rive del [...]< Qua e là
>le res scheggie< i * pezzi dei (*spscr. a* >frantumi dei<) basamenti, i frantumi degli architravi
>le scheggie dei< i rottami dei capitelli >erano artificialmente allineati< le >tronche< men-
dra delle statue erano * stati >rialzati< raccolti, e >ord< (*agg. interl.*) >allineate< allineate; ma
in alcuni punti * i cumuli dei (*agg. interl.*) >il cumulo dei [...]< tritumi e delle >delle
scheggie dava faceva pensare ad una stava abbandonata dopo che i nobili< scheggie davano
immagine di cave abbandonate, *dopo che i (*spscr. a* >dopo che i<) i nobili marmi erano
stati >infranti e< (*agg. marg. dx.*) calcinati per •farne (*su fare*) cemento. >In mezzo a quella
devastazione, dinanzi alle rive del lago sacro [...]< Il lentischio >nano< •nasceva (*su nasce-*
vano) sulle rive del lago >sacro< dove erano nati Apollo * e Diana, (*agg. marg. dx.*) e di con-
tro ad esso, sulla terrazza dei Leoni, le •antichissime (*su antiche fiere spscr. a* >anziane<)
•fiere, (*agg. marg. dx.*) *sole forme di vita rimaste intatte, (*agg. interl.*) >fiere erette sulle
gambe anteriori urlavano< parevano urlare • eternamente, (*agg. marg. dx.*) *erette sulle
gambe anteriori, (*agg. interl.*) >dei secoli da secoli< il loro A¹ **123** sollevati, allineati| *agg.*
marg. dx. allineati| alienati **125-126** erano stati ... Il lentischio| erano stati *cotti nei
forni per trarne la calce. (*spscr. a* >calcinati per farne cemento.<) Il lentischio cresceva|
su nasceva **131-138** Una ... Egli| una • commozione (*spscr. a* >impressione<) profonda
>, una< * >commozione violenta< tratteneva >incatenava< (*spscr. a* >malia sottile malia fa-
ceva indugiare<) Ardani tra quelle rovine, >Egli Le memorie< che i suoi ufficiali, o meno
>nutriti di studi classici,< familiari (*spscr. a* >familiari col mondo antico,<) *col mondo •an-
tico (*spscr. a* >antico<) (*agg. marg. dx.*) o più amanti •della (*su delle*) •modernità, (*spscr. a*
>cose vive<) guardavano con occhio >disastro< distratto e giudicavano con parole •talvolta
(*agg. interl.*) irriverenti. A quei giovani nelle cui vene il sangue bolliva, •lo (*su la*) >morte
di< spettacolo della morte *di tutta una civiltà, della più alta, della più >bella,< nobile, (*agg.*
interl.) >d'un mondo< nulla diceva, o ben poco; •l' (*su a*) uomo sulla cui fronte >alle cui<
il tempo *incideva sempre più profondamente (*spscr. a* >aveva inciso i suoi segni) indele-
bili< *i suoi segni| indelebili vi trovava >il nu< (*agg. marg. sx. e interl.*) >indelebili, vi ve-
deva simboleggiato il suo proprio destino. La nostalgia< un'immagine del proprio destino.
>Le egli rimpingeva l'età. Il suo rimpianto per l'era< Egli A¹ **133** talvolta| *agg. interl.*
138-142 tanto ... avesse| tanto >l'età le remote i remoti< *l'era (*spscr. a* >l'età) della< *dei
miti, quanto (*agg. marg. dx.*) >in cui quei miti erano stati quanto la gioventù sua gli i primi
anni< gli anni •felici (*agg. interl.*) in cui egli •stesso (*agg. interl.*) >li< aveva >studiati< co-
minciato a >intenderne il senso trovarvi il senso della vita< intenderne l'intimo senso; >egli
aveva della la sua nostalgia del mondo il sentimento nostalgico la nostalgia della mondo
civiltà scomparsa che disper nascondeva la era il dolore della gi perdita gioventù,< *la morta

gioventù del mondo non gli avrebbe| >gl' inf< ispirato (*agg. interl. e marg. dx.*) >la civiltà
scomparsa e la gioventù perduta infondevano •tanta (*spscr. a* una) nostalgia che era più pro-
priamente dolore< una così acuta nostalgia, se >egli< egli non >l'< ²l'era dei miti, se pure
nobile e splendida, quanto gli anni felici in cui egli stesso aveva cominciato a intenderne l'in-
timo senso; la morta gioventù di un mondo, se pure >[...]< *giocondo ed (*agg. marg. dx.*)
>ed< amabile, non gli avrebbe ispirato •un (*su una*) *dolore tanto (*spscr. a* >così acuta<)
•nostalgico, (*su nostalgia*) se egli non avesse A¹ **144-150** avrebbe potuto| *agg. marg.*
dx. A¹ ridare ... voleva| ridare >in< loro cori a quelle| scene deserte, (*agg. interl. e*
marg. dx.) >una anima< *un'anima| la (*agg. marg. sx.*) voce *a quegli (*spscr. a* agli) oracoli
•muti, (*spscr. a* >muti) ammutoliti.< *un'anima alle cose morte< (*agg. interl.*) Nulla avrebbe
potuto, mai più, cancellare le rughe della sua fronte, >far ricantare< schiudere le sue labbra
*al sorriso ed (*spscr. a* >al canto<) al canto. Ma il destino dell'anima era >più tragico< mille
volte più tragico, perchè, •col (*agg. marg. dx.*) >essa aveva coscienza il< sentimento della
•sua (*agg. interl.*) decadenza, *col presentimento della (*agg. marg. dx. e sx.*) sua •morte,
(*agg. interl.*) essa non ²una voce a quegli oracoli muti, rianimare di armonici cori le or-
chestre di quei teatri: *rotti e deserti (*agg. interl.*) Nulla, avrebbe potuto, mai più, cancellare
*i solchi scavati nella (*spscr. a* >le rughe della<) sua fronte, *popolare di| sogni (*agg. marg.*
dx.) >ridare una fede all'anima sua< , ricondurre il sorriso ed il canto sulle sue labbra...
•inaridite.. (*agg. interl.*) Ma il destino dell'anima era mille volte più tragico; perchè, col sen-
timento della sua decadenza, col presentimento della sua morte, essa non >poteva< voleva
A¹ **151-154** rassegnarvisi! ... premio| rassegnarvisi! >Dentro di sé. Chi |< Vissuto da >lun-
ghi< anni >nella castità rinuncia di tutti piaceri, nell'astensione dall'amore,< in una specie
*di rigoroso >e volontario< (*agg. marg. dx. e sx.*) d'ascetismo, egli scopriva ora che la sua
rinuncia ai piaceri non era stata, non poteva essere definitiva; che, al contrario, era stata
>voluta, *imposta, e sugg< suggerita, voluta ed imposta >non tanto< più che (*agg. interl. e*
marg. dx.) >sforzata, innaturale, inumana per e non tanto< da un' >intima idea di sagg< in-
tenzione di saggezza >quanto< •da (*su per*) •una (*spscr. a* >la<) speranza di >un< ²Vis-
suto lungamente in una specie di rigoroso ascetismo, egli scopriva ora che la sua rinuncia
*non era, (*agg. marg. dx.*) >ai piaceri della vita, , *sia pure alle febbri delle passioni, (*agg.*
interl.) alle grazie dell'amore, non era, stata< , non poteva essere definitiva; che, al contra-
rio, era stata suggerita, voluta ed imposta, più che da un'intenzione di saggezza, da una spe-
ranza di premio. A¹ **152** era e non) era, *>stata< e (*agg. interl.*) non **155-159** sempre
... più incapace| sempre >viva< e più che mai viva nel fondo dell'anima, a dispetto della
ragione, >della< *contro ogni possibilità! (*agg. marg. dx. e sx.*) *>offeso dal tempo, (*agg. in-*
terl.) necessità della realtà! Prossimo< alla vecchiaia, egli aveva deluso dall'esperienza, of-
feso dal tempo, prossimo ²e più che mai viva, >nel fondo dell'anima< , a dispetto della
ragione, contro >*la stessa (*spscr. a* ogni) evidenza, ma egli non era egli forse ridotto
quando< ogni possibilità. >Ma< *E non (*agg. interl.*) aveva egli >perduto ogni il diritto< esa-
gerato, per una specie di civetteria al rovescio, la •sua (*spscr. a* >sua<) vecchiezza, •e (*agg.*
interl.) >fisica e la del suo corpo, la< la sua stanchezza?>La sua delusione,< l'esperienza lo

aveva deluso, il tempo lo aveva offeso, ma >egli scopriva ora< quando si era creduto più sicuro dalle tentazioni, >quando< più incapace A¹ **160-167** ora, ... delle Ninfe] ora, >*dianzi alla suggestione seduzione sovente delle visioni poetiche (*spscr. a* dinanzi alla suggestione delle immagini) poetiche immagini,< •l'immaginazione (*agg. interl.*) >come l'aspettazione< d'un •gran (*agg. interl.*) >amore inaudita< gioia, >d'amore, d'una gioia avventura inaudita, d'una< che >|< avrebbe •dovuto (*agg. interl.*) •compensare (*su* compensato) >alla della dei patimenti< delle *>molte e lunghe< molte (*agg. interl.*) >rinunzie< rinunzie; *e delle •continue (*spscr. a* >lunghe<) astinenze, l' (*agg. interl.*) >la certezza< (aspettazione d'un •evento (*spscr. a* >avvenimento< *spscr. a* >avventura,<) >inau< •inaudito (*su* inaudita) che avrebbe >risaldata la monotonia mortale monotonia dell'illuminato< avvolto in una gran luce *d'oro e di fiamma (*agg. interl.*) il tramonto della sua giornata >d'amore. *>eccitazione del canto, ma sentimento poetico< e, del >bisogno *d'amore era continuo, | senso d'amore< (*agg. marg. dx*) era >continuo sotto sotto e continuo [...]< le Un sentimento ineffabile, non prima >|< provato, cresceva >da< e cresceva dentro di lui, (*agg. interl.*) >La seduzione era potente e sottile, potente e irresistibile nelle leggende [...] sotto il cielo e nel mare delle leggende, dinanzi alle carni nelle pagine di quei libri Il sentimento ed il *sensi erano (*su* senso era) avevano cominciato a destarsi, lentamente, *ancora da prima< (*agg. marg. dx* e *sx*) inconsapevolmente,< sotto il cielo e sul mare delle leggende, •>d'amore< (*agg. marg. dx*) *alla lettura (*spscr. a* >nelle pag<) dei libri che le narravano, dinanzi alle >forme *statue< statue (*agg. marg. dx*) >divine delle Veneri mutilate,< •delle (*agg. interl.*) Afroditi >mutilate ostentanti rivelanti la grazia ostentanti< rivelanti tutta la grazia della forma muliebre, delle Ninfe A¹ **160-162** improvvisamente, l'aspettazione] improvvisamente, >[...]< l'aspettazione gioia, d'un] gioia, >l'aspet< d'un avrebbe avvolto] avrebbe >dovuto ripagarlo< avvolto **164** sentimento] *agg. marg. dx*. da prima] dapprima **167** delle Ninfe eccitate] delle •Ninfe (*agg. marg. dx*) >rivelanti tutta la grazia della forma muliebre, delle Ninfe< eccitate **168** le rive di Paro] le rive >dell'isola paria,< di Paro A¹ **168-177** aveva dato ... una terribile] aveva dato *a quelle (*spscr. a* >da quelle<) forme *divine la >loro< sua (*spscr. a* >la loro carne) l'immortale ed;< incorruttibile carne; *nelle acque di Citera, dove Venere era] sorta dalle >mare<| candide spume; (*agg. interl.* e *marg. dx*) nei giardini di Milo donde *>la sua forma miracolosa< era un giorno riapparsa (*spscr. a* >la Venere eterna era risorta, come un tempo era) sorta, riapparsa< per la gioia degli occhi mortali; sotto le •>rive< (*spscr. a* le rocce) •cavernose, (*agg. marg. dx*) •>risonanti< (*agg. interl.*) di Macronisi, *risonanti del frastuono dei vitelli marini, (*agg. interl.*) dove Paride aveva condotto Elena rapita, >•Tutta (*agg. marg. dx*) la storia del mondo. dove cresceva l'elenio dalle lac< •dove (*agg. marg. sx*) era nato e cresceva dalle lacrime della >donna greca belli< creatura stupenda, il fior dell'elenio: *Tutta la fantasia, tutta la poesia umana era ancora piena di quell'avventura; >d'amore< (*agg. interl.* e *marg. dx*) >tutta la poesia, tutta la storia del mondo risonava ancora piene •di lei (*su* delle) dell'avventura d'amore;< da secoli e da millennii >era sta tutta la fantasia, | tutta la poesia| era s umana| era stata< v[...]ta (*agg. interl.* e *marg. dx*) >pareva •era< (*marg. sx*) •pareva (*spscr. a*

>parso) giusto< naturale e giusto che per il possesso di >quella< una donna, di quella donna, >due popoli si scagliassero l'uno contro l'altro, un regno andasse distrutto< una terribile A¹ **170** dove era] dove >il suo simulacro immortale< era **173** rapita, dove] rapita, >dove era nato nei [cavi anfratti]< dove **175** quella avventura] quell'avventura **176** di una] d'una **180-181** e le cortigiane] •e (*su* ne) le >cort[...] sacra< cortigiane offrirsi agli] offrirsi >[...]< agli **182** durato quanto] durato >eternamente< quanto **184-188** Dove?... risposta.] ¹A quell'ora, in quei luoghi, un'idea non mai >un'idea non •mai (*agg. interl.*)< prima concepita governava il pensiero di Ardani. >L'amore era stato da lui concepito come la simultanea esaltazione dell'anima. La passione dell'anima< Sulla fede degli insegnamenti [...] della stessa esperienza *egli aveva creduto che (*agg. interl.*) >il piacere dei sensi non era possibile l'amore non aveva, esso non poteva essere se non un appetito dei sensi il< sentimento e senso •dovessero (*su* dovevano) darsi la mano *perché vi fosse amore vero e degno; (*agg. interl.*) >per formare nell'amore degno di lo spasimo il brivido che la voluttà non potesse dovesse e non *che la voce brama appetito potesse che (*agg. interl.*) potesse che il suo piacere desse luogo al suo stato ora che la ricerca della voluttà che senza< *l'estasi >e d'anima la (*agg. interl.* e *marg. dx*) la febbre il •fervore (*agg. marg. dx*) dell'anima la febbre dei sensi fosse voluttà fosse impura, •brutale (*agg. marg. dx*) animalesca, ma egli [...] brutta ed impura; ora scopriva Le immaginazioni< ²Dove?... Quando?... La domanda che egli rivolgeva a sè stesso restava senza risposta. >L'immaginazione non gli suggeriva Egli non sapeva immaginare< Certo, non in quei luoghi, non >Inumana, la rinunzia, quando< a quell'ora. >La razza< Inumana, la rinunzia, la severità esercitata contro >*l'ardente (*agg. marg. dx*) *giovinezza del suo equipaggio, (*spscr. a* la sua *il suo (*su* suoi) marinai e) contro equipaggio frem ardente< e contro >sè stesso la sua il suo chiuso l'ardore covante sotto la sua< Inumana, la rinunzia, la severità esercitata contro il suo equipaggio e contro sè stesso.< ³Dove?... Quando?... Ma se egli rivolgeva a sè stesso quelle domande, se tentava immaginare >in quali circostanze qua< il luogo, il giorno, l'ora, le circostanze in cui >il fuoco covante sotto le ceneri accumulate dagli anni e *sarebbe tornato (*spscr. a* sarebbe uscito da) a desiderare< una creatura di carne e d'ossa avrebbe preso *nel suo (*su* nella sua) >mente< spirito e nel suo desiderio il luogo delle >immagini< statue mutilate e delle immagini incorporee, *non sapeva trovare (*spscr. a* >restava senza< •risposte (*su* risposta). A¹ **189-193** certamente, ... all'arrivo] certamente, *nei >miserabili (*spscr. a* in quei villaggi<) poveri borghi che avevano preso il luogo delle >•antiche (*agg. interl.*) città, tra< *gloriose città, tra (*agg. marg. dx* e *sx*) una popolazione avvilita >dalla •miseria, (*spscr. a* povertà,) dal secolare •dal (*agg. marg. sx*) servaggio secolare, dove< e degenerata, >dalla< diffidente ed ostile. Appena se gli eparchi e i demarchi * goffi e laconici, abbottona lti nelle redingotes] di vecchio taglio, (*agg. interl.* e *marg. dx*) >compivano e *visite di dovere (*agg. interl.*) cerimonie imposte dalle di dovere volute dal codice imposte da per imposte dal dovere d'ufficio salivano< •montavano (*su* venivano) a bordo del Tritone, all'arrivo, A¹ **194** d'espressione; e gli abitanti] d'espressione; e (*agg. marg. dx*) >zione: gli abitanti si astenevano da qualunque adunata gli eparchi consolari •enumeravano (*spscr. a* narravano) i segni

e le dimostrazioni di inimicizia spiegavano< gli abitanti A¹ 195 mal animo,] *spscr. a* >malumore,< A¹ incidenti provocati] incidenti >del< provocati A¹ 197-201 consolare ... Bisognal consolare >lodava la venuta di una nave da guerra italiana in quelle acque, vi vedeva< non nascondeva >al comandante< il suo disagio, [...] •lodando (*su* lodare) •caldamente (*agg. interl.*) >la venuta di< l'apparizione di una nave italiana *nelle acque elleniche, >vi vedeva un (*spscr. a* in quelle acque, ne sperava un) salutare mezzo di inculcare rispetto rispetto, esprimeva l'opinione che il comandante Ardani avesse ne sperava un salutare effetto sperava che la vista dei grossi cannoni avrebbe potuto prodotto un effetto salutare sull'immaginazione di quelle genti. Gli Lo stesso equipaggio, [...] comprendendo< - Finalmente!... *Era tempo! (*agg. interl.*) E verrà *poi tutta la squadra?.. >Bisogna (*spscr. a* anche il resto della squa ques<) *E faranno una l dimostrazione al Pireo?... (*agg. marg. dx.*) Bisogna A¹ nazione!] nazione!.. A¹ 202 evasivamente, nulla] evasivamente, >raccomandava la calma< nulla A¹ 203 potendone] *agg. marg. dx.* A¹ 204 veramente mortificato | veramente >a lui< mortificato A¹ 205-206 cittadini ... aglil cittadini >accordavano< rivolgevano >alle< agli A¹ 207 *yachts* inglesil *yachts* >ingl< inglesi A¹ 209 giorno e notte] *agg. interl.* A¹ sensi, ... via] sensi; >*su quella (*spscr. a*; da ogni) sorta< •sulla (*agg. marg. dx.*) >di navi; sulle< via A¹ 210-212 Oriente ... guerra] Oriente >s'incontravano< s'incrociavano *>corazzate e< (*spscr. a* navi da) guerra A¹ d'ogni taglio] d'ogni >capa< taglio A¹ grossi ... granol grossi *cargo-boats* *col ventre enorme (*agg. marg. dx.*) >nei cui ventri enormi stava< (*spscr. a* >nelle cui capaci stive era) insaccato il< *pieno di (*agg. interl.*) grano A¹ 213-215 mercati russil mercati >turchi e< russi A¹ inglesi ... i rapidil inglesi;•e (*agg. interl.*) >gl'innumerevoli velieri greci i postali italiani ed austriaci,< i rapidi A¹ greci ... facevanol greci *e turchi che (*agg. interl.*) >che facevano cab< facevano A¹ isole maggioril isole >grandi e piccole< maggiori A¹ minori, il minori, >le gli< i A¹ 216 *sernicbi*] *serniki* A¹ che ... fuoril che >non< s'arrischiavano •audacemente (*agg. interl.*) fuoril A¹ 217 sontuose] *spscr. a* >signorili< A¹ 217-219 galleggianti ... Un giorno,] galleggianti >signorili< dei >rie< milionarii e dei miliardarii cosmopoliti. >Un giorno,< Un giorno, A¹ 219-227 Un giorno, ... fermo] Un •giorno (*agg. interl.*) >giorno [...] da An Tino Andros per Ermopoli, all'altezza del capo Cosmos Aro il Tritone Ardani vide< all'ancora nel porto di Ermopoli, Ardani vide >arrivare< *entrare a bandiere spiegate] un candido (*agg. interl. e marg. dx.*) *yacht* *americano. Dalla forma, riconobbe subito >quella< la (*agg. interl.*) >: che dal tuo quella< Nereide >che aveva< incontrata nel mare di Spagna, durante l'incidente della boa. L'ufficiale c•guardia, *il >sottotenente Giar< Berliossi, (*agg. interl.*) voleva sostenere che non fosse >quella< la stessa. - Mi pare •- osservò - (*agg. interl.*) che questa sia più grande, più lunga. *- Già; perchè la (*agg. interl.*) >Non ha - sfid - La< vediamo più da >presso< vicino. >, con mare calmo< La goletta >salutava< passava infatti a qualche centinaio di metri dall'incrociatore, sul mare >cheto come< fermo A¹ 219 ancora] ancora 220 forma] forma, 222 guardia, il] guardia, >Berliossi< il Berliossi,] Berliossi, 223 fosse la stessa] fosse >quella< *la stessa (*agg. marg. dx.*) 227 sagoma] *spscr. a* >linea< A¹ 228 un] *spscr. a* >il< A¹ 228-229 passeggeri, ... signore]

passeggeri, >sulla plancia< signore A¹ alto] *agg. interl.* A¹ 229-230 Quando fu] Quando >la l la nave< fu A¹ virò,] *agg. interl.* A¹ presentandosi di] presentando la A¹ Bergliossi] Berliossi, Berliossi A¹ 232 signor] *spscr. a* >signor< A¹ 233 le disposizioni] *spscr. a* >gli ordini< A¹ erano] era A¹ già] manca A¹ prese] *spscr. a* >impartiti< A¹ 234 di ... Ardani] di >Santo] Idra: >[...]< Ardani A¹ fu sul fu >un momento< sul sul punto di disdirle.] un momento tentato di disdirli. A¹ 235 rimastogli dopo] •rimastogli (*agg. marg. dx.*) >sità< dopo rimastogli] rimasto in lui A¹ 235-243 incontro ... Egina,] incontro >] >l'aspetta *idea di (*agg. interl.*) previsione di una possibile conoscenza con la gente che poter conoscere< >] >quei la previ previsione di conoscere i •il (*spscr. a* il) presentimento di potere conoscere i proprietari un desiderio di conoscere la gente che< *un insolito (*agg. marg. sx.*) >il< desiderio fare qualche conoscenza, >•qu (*agg. interl.*) tra di ritrovare< una *specie di (*agg. marg. dx.*) presentimento di trovare tra i viaggiatori qualche persona •a (*su* con) cui potersi interessare •lo (*spscr. a* >gli<) fecero rinunciare con rammarico alla tentazione di disdire *gli ordini (*su* l'ordine) >dato< impartiti. E •l' (*su* il) •incrociatore (*agg. marg. dx.*) >] Tritone< restò qualche giorno sotto le >fianchi< pittoresche *>fianchi< balze (*agg. marg. dx.*) della montagna dove erano nati >i patrioti greci< Miaulis e Konduriotis; passò a Spetsa, l'antica Pitiussa; risalì >ad Egina, •dove (*agg. interl.*) qui Ardani riprese le sue peregrinazioni tra le rovine< a Salamina, dove Ardani rilesse la descrizione della battaglia nei *Persiani* di Eschilo; ridiscese ad Egina, >entrando nel porto d'Arf Afrodite passando sotto la colonna< •del (*spscr. a* >del') Afrodite tempi d'Afrodite, ritrovandosi presso< A¹ 238 potere interessarsil *su* poteva interessare con ... rammarico] con >un< segreto rammarico 240 dato] dati 242 battaglia nell'opera] battaglia >fatta da Eschilo, soldato e poeta; ridiscese quindi ad Egina qui< nell'opera 244-257 dalla ... ineffabile.] dalla •falcata (*agg. interl.*) baia di Maratona alle terrazze >del tempio di Giove Panellenico< del monte Oros •dalla (*su* degli) •magnificenza (*spscr. a* >splendori<) del >tempio< •santuario (*agg. interl.*) di Afea alla *una >solitaria< unica colonna superstita (*spscr. a* >colonna del tempio d) rimasta in piedi, del tempio come un faro superstita< del tempio di Afrodite, >erta sull'altura del porto come un faro •solitario (*agg. interl.*) e< vigilante •solitario (*agg. interl.*) come un faro sull'altura settentrionale del porto. E la suggestione >delle divinità< dei miti leggiadri e voluttuosi ricominciò ad operare nel cuore *di Ardani, le immagini delle divinità (*agg. interl.*) >dell'uomo che si era creduto inaccessibile di Ardani, le Veneri le divinità simboleggianti< femminili, delle Artemisie, delle Veneri, di *Afea incarnante (*agg. interl.*) >la protettrice del sesso< di tutto il sesso muliebre, ripopolarono la sua fantasia. >Egli cercò sirene invisibili, nel mare di [Imeneo] nelle grotte algose mormoravano Le statue dei piccoli musei< mentre gli *ignobili e famelici (*agg. interl.*) efori dei minuscoli musei >spieg< ripetevano meccanicamente le loro filastrocche dinanzi ai marmi (*spscr. a* >alle statue<) •divini (*su* divine,) egli li vedeva •animarsi (*su* rianimarsi), >li< rianimarsi, >come< vivere come erano vissuti gl'•impareggiabili (*agg. interl.*) modelli dinanzi agli artefici antichi; mentre >la vita di bordo si svolgeva monotona il Tritone risonava delle voci di comando il rombo delle macchine assordava< il Tritone ansava e rombava

sotto la pressione delle macchine, •sotto (*su* della) la spinta delle sue eliche, egli >udiva invisibil vedeva e udiva invi< intravedeva •candidi (*su* candido) •corpi (*spscr. a* >membra<) di sirene avvolgersi tra le spume della scia, le udiva cantare un canto >somnesso< ineffabile. A^{1v} 244 alle nuvolose] alle >terrazze< nuvolose 246 reliquia] *su* [...] 250 il sesso] il >su< sesso 256 intravedeva nivei] intravedeva >candidi [...]< nivei 258 Ed ... maretta] Ed >tra< ecco, tra >i flutti sommessi la< •nella (*agg. interl.*) maretta A^{1v} estrema Eubea] estrema >punta dell< Eubea A^{1v} 261-272 Investita ... culla] ¹>Era sta< Investita dall (*su* dalla) *ultima luce del sole prossimo a (*spscr. a* >luce del tramonto e,<) tramontare >sull< dietro l'Imetto, *il >candore< del (*agg. interl.*) la nave >bianca< era tutta rosea, d'un roseo *delicato e (*agg. interl.*) carnale; *sull >[...] arde] ar< cupo azzurro] delle onde, contro] >il cielo diafano<] celeste dell'orizzonte,] >velato dai primi<] offuscato dai primi] veli della sera; (*agg. marg. sx.*) >*ma sin più meraviglioso fa l'impressione (*agg. interl.*) tra il rombare delle macchine, tra il sibilar del vento, un suono Ard venivano fino al da lei come natura acustica e ancora una volta tutti gli sguardi, a bordo della nave da guerra, si fermarono sulla •leggiadra (*agg. interl.*) apparizione< i due legni passarono a così breve distanza >Le bandiere era< Non era più l'ora *>della bandiera e< (*agg. interl.*) dei saluti; >ma era impossibile< ma, senza bandiere, era egualmente impossibile ingannarsi sul conto della goletta ²Non era più l'ora dei saluti, ma >come per farsi riconoscere come per rivelare qualche cosa della sua natura< se nessun segno apparve sugli alberi della goletta, un'impressione più singolare, una >ineffabile< sensazione sonora, dapprima incerta, >poi< *inafferrabile, e (*agg. marg. dx. e sx.*) quasi incredibile, >[...]< poi un poco più distinta e indubitabile fermò Ardani >contro le paratie< sulla soglia della sala >delle< nautica, >il canto d'un'orchestra (*spscr. a* un'orchestra suonava) a bordo della Nereide< tra il rombo delle macchine, il fruscio delle acque, il >suss< mormorio del vento, >il c< una musica >il canto largo d'un'orchestra< d'archi, •un (*su* l) canto d' mor ³un'onda sonora *che si gonfiava e svaniva, *sulle ondulazioni del mare, (*spscr. a* >sulla mobile un fiato musicale<) (*agg. interl.*) >sulle onde< il canto d'un'orchestra d'archi, >un [...] fiato ondulata una musica cadea di larghe cadenze< dolce e monotono, *largamente cadenzato, (*agg. interl.*) >come una nenia, sul< come l'accompagnamento d'una barcarola, •come (*spscr. a* >come<) il moto musicale d'una gran culla. A^{1v} 261 snella Nereide] snella >[...]< Nereide 264-266 era] l'era appariva sull'] *su* appariva sugli albero ... goletta] albero >della< *maestro della (*agg. marg. dx. e sx.*) goletta acustica] *su* [...] incredibile, a tratti] incredibile, >poi< a tratti 268 arrestò Ardani] •arrestò (*agg. marg. dx.*) >fermò< Ardani 269 apparizione: un'onda] apparizione: >una musica< un'onda 272-285 come un... incontrate] *come •un (*spscr. a* >il<) coro di >sirene< nuotanti sirene (*agg. marg. sup.*) >Il fascino di quella quei suoni< Non si vedeva nessuna, >forma, a bordo< sul •ponte (*spscr. a* >palco<) della< della >yacht< nave >, canora, filante e sonante< canora, mentre •sul (*spscr. a* >del<) Tritone •ufficiali e marinai, (*spscr. a* >tutti gli, tutti gli sguardi) si erano rivolti, fisi su lei. poco o molto si volgevano< fermavano lo sguardo >[...] là e porgevano l'ore< e tacevano affascinati dal >quell< canto ineffabile •e (*spscr. a* >Ardani<) finchè un >sosp filo del que canto< bava di quei suoni

potè cogliersi, finchè la Nereide non fu oltrepassata, >ed immersa< impiccolita e anebbiata nella distanza, Ardani restò a fissarla; poi >scese< si riscosse, >scese nella sala del consiglio, chiamò< si volse ai suoi ufficiali e dopo che fu scomparsa *la notte, e il (*spscr. a* e il >giorno dopo<) giorno dopo, e gli altri che seguirono, >egli sentì provò come una restò la sua mente e la sua im egli< fra le cure >di bordo< *e >le distrazioni< (*spscr. a* dell'ufficio) *e le distrazioni] della lettura e] della nuova (*agg. marg. sx.*) >e le letture preferite dilette, e la visita alle *navigavano e visitava le terre (*agg. interl.*) discese a terra nelle nuove terre a ... o nuova *E i nuovi< (*agg. interl.*) navigazione nella baia di •Karistos (*spscr. a* >Maratona<), tra le Petali, >nell'Euripo,< lungo le rive di Maratona, >nell'Euripo< nel canale dell'Euripo, >il ricordo del nuovo incontro< *e poi verso (*agg. marg. sx.*) il sud, nel mare •più (*agg. interl.*) più libero tra le ultime Cicladi e le prime Sporadi, il ricordo di quel rinnovato incontro >restò non si cancellò nella sua memoria< gli restò impresso nella memoria con un senso di >•vuoto (*spscr. a* nostalg) tristezza<, di >nostalgia< vuoto, >di nostalgia< di solitudine, di nostalgia. Nulla egli •sapeva (*spscr. a* >conosceva<) della gente che popolava la goletta, nulla *più ne (*spscr. a* >ne<) avrebbe potuto >più< sapere. Era •credibile (*spscr. a* >verosimile<) che le due navi si sarebbero incontrate A^{1v} 275 dal cantol dal >quel< canto 276 impiccolita ed impiccolita >ed inghiottita dalla< ed 279 e ... navigazione] e >le distrazioni della lettura e< *della nuova (*su* delle nuove) navigazione 281 Cicladi] Cicladi Sporadi] Sporadi 282-285 incontri... impresso] incontri >rinnovati< tante volte rinnovati, >non< gli •restò (*agg. marg. dx.*) >uscì più dalla memoria< impresso 286 incontrate] incontrati 287-293 Un giorno, *nella conca di Santorino, nel meraviglioso >lago< (*agg. interl.*) *cratere] marino formato] dalle interne] pendici (*agg. marg. dx.*) >entrando nell'interno del bacino di Thera nella cinta conca meravigliosa formata da conca vulcanica formata dalle tre isole< di Thera, Therasia ed Aspronisi >sotto le rocce vulcaniche scavate dalle dai depositi di pomice dove sorgevano dove sorge Fira< egli rivide la >y< candida •goletta (*agg. marg. dx.*) >yole< americana incontrata *nella conca delle Baleari, (*agg. interl.*) presso la boa. Era all'ancora *alla] >presso la< Skala, (*agg. marg. dx.*) sotto •le (*su* la) •balze vulcaniche di Fira, piombanti a picco sul mare, (*agg. interl.*) >roccia del cratere< •erte (*su* erta) come >un< •muro (*su* mura) dal cui orlo estremo >si affacc< spuntavano le cupole delle >parikie< chiese ed i tetti delle case della *piccola metropoli. (*spscr. a* >capitale.) (Egli saliva *per la via a la (*agg. interl.*) a visitarla, a vedere i resti dell'antica Thera, sulla grotta del monte cadente a picco da tre lati, sporgentesi come una gran terrazza,< A¹ 290 ancora] ancora 294-309 >Il Tritone non aveva potuto seguirla su quella [...] esposta alle onde aveva dovuto ancorarsi presso [...] Raimeni< Grazie alle modeste sue proporzioni, •la (*agg. interl.*) [...] gettar l'ancora sulla breve riva formata dal [...] scorie e dalle pomici; il Tritone *aveva dovuto (*spscr. a* >aveva do<) [...] centro del bacino, presso i terribili isolotti R [...] per forza vulcanica *dal fondo del mare, (*agg. interl.*) >[...]< anc) ora fumanti; [...] addentata •il (*su* sul) banco sottocqueo formato >dall< [...] da un *dagli isolotti (*spscr. a* >altro isolotto<) •inabissato. (*su* inabissatosi) >La e P le d< [...] *durante una convulsione vulcanica tremenda del p< (*agg. interl.*) E pareva che, >per un [...] deliberata volontà, come inca<

[...] deliberatamente >i due< come per fare onore *ai nomi (*spscr. a* >al nome<) loro, come spinti dal secreto istinto del loro sesso, *diverso, la (*agg. interl.*) >la candi< bianca >goletta provocasse e graziosa< goletta e il >maschile< grigio >e maschio< incrociatore si >inseguissero, si raggiungessero< fossero inseguiti e •finalmente (*agg. interl.*) raggiunti: >in quel lago<: •l' (*su la*) >nave piccola< •elegantissima (*agg. interl.*) nave dalla bandiera stellata, •cullando (*su cullandosi*) >sulle acque< e specchiando >le (*agg. interl. e marg. dx.*) aveva le grazie le i dondola *sue curve e (*agg. marg. dx. e sx.*) specchiandosi sulle acque del lago marino aveva le *grazie procaci grazie (*agg. marg. dx.*) [...] l'abbandono la civetteria, l'abbandono d'una [...]zia abbandono moto di culla d'una femmina •viva (*agg. marg. sx.*) creatura femminile; mentre all'incrociatore il nero e ferreo e immoto incrociatore rivelava la saldezza e la forza del maschio di un maschio saldo turrato ed arma legno di guerra, saldo e ispido rigido strumento ferreo e rigido strumento di guerra [...]rava la forza maschia< le >linee< rigide •linee (*spscr. a* >e severe<) del •ferreo (*agg. marg. dx.*) >[formidabile]< arnese guerresco *>irto di armi e< o (*agg. interl.*) >sp< ne rivelavano la >figura maschia energetica< maschia e •aggressiva (*agg. interl.*) >combattiva energica< potenza. Più volte Ardani •spianò (*spscr. a* >a allungò<) il cannocchiale verso la goletta per sorprenderne la vita; una volta gli parve anche che la yole, >si d< carica di •>e viag< (*spscr. a* viaggiatori,) si dirigesse *a forza di remi verso (*agg. interl.*) *il Tritone. (*agg. marg. sx.*) >verso il bordo *la sua nave (*agg. interl.*) della nave armata. An Era naturale che quei signori< Egli aveva >ricevu< visto tanta gente, di tante •lingue, (*spscr. a* >razze), sfilare a< C 295 ancora] ancora 296 il Tritone ... bacino,] il Tritone doveva soltanto attraversare il bacino; 323-352 come la poppa d'una gigantesca nave sui tre mari. >Li< Nessuno lo accompagnava, fuorché la sua ordinanza, con la kodak, il cannocchiale e >le carte un volume< qualche volume. Su quella terrazza meravigliosa, *>sullo sfondo del fluido del (*agg. interl.*) tra il [...] ed il cielo< *dinanzi alla fluidità diafana del cielo e del mare (*agg. marg. dx.*) >ed il mare diafano era *un tempo il santuario tempio d'Apollo (*agg. interl.*) sorto il tempio d'Apollo Carneido riso- nante *dei canti e dei clamori delle (*agg. interl.*) un tempo dei canti e dei suoni delle feste carneie gran festa carneia; ora non ne restava che il sito tracciato *del cielo e (*agg. marg. sx*) [...] del mare diafani, *e fluidi (*agg. interl.*) era sorto< il tempio di Apollo Carneido aveva un tempo eretto le sue *candide colonne, echeggiando (*spscr. a* >colonne, era aveva echeg- giato<) *ogni anno (*agg. marg. dx.*) dei •>clamori< (*spscr. a* >gridi e dei< canti) *e dei cla- mori (*agg. interl.*) della gran festa carneia; ora ne restava appena un •nudo (*agg. interl.*) muro, •>un< (*agg. interl.*) enorme, uniforme •ma (*agg. interl.*) saldo ancora per >altri se- coli< un altro lungo ordine di secoli. >E del gran palazzo restava an< . E la città morta >era< distendeva •sul (*su sulla*) declivio del poggio digradante alla •riva (*spscr. a* >mare<) sab- biosa, >il resti informi del de suoi ossami, infor< i suoi rottami, i suoi ossami informi. Del gran Palazzo restava poco più che il sito •qualche (*agg. marg. dx.*) >pe< ala di muro, e il fosso della cisterna, *con la volta ancora sorretta dai pilastri. (*agg. interl. e marg. dx.*) >dove le colonne ancora in piedi reggevano •ancora (*agg. interl.*) la volta. La terrazza del tempio di Dioniso< del teatro, appena •>qualche segno; appena< (*agg. interl.*) tracce, >quanto<

tanto di >[...]< radici, *e di lastre, sulla (*agg. marg. dx.*) >sulla quanto da potersi capire< falda del terreno, da *lasciare intendere (*spscr. a* >potersi argomentare<) come fossero disposte le gradinate, *e i vomitorii. (*agg. interl.*) Qualche nicchia, qualche gradino scavato nel vivo sasso erano gli •unicì (*su unico*) •avanzì (*spscr. a* >segni<) del tempio degli Dei egizii; *solo un muro e qualche tronco (*spscr. a* >un muro e tronchi< di) colonna *dicevano an- cora >quel l avanzava< che cosa della magnificenza dello (*agg. marg. dx.*) >indicavano restavano a segnare spleno della magnificenza dello< dello Stoa Basilikè, >del portico re- gale< del portico regale; un •confuso (*agg. interl.*) ammasso di sassi e di pilastri, dominati da una muraglia solida forte, a pietre regolarmente squadrate indicavano la terrazza del tem- pio di Dioniso... [Qui le terribili convulsioni della natura avevano > Signor comandante!... Signor comandante!...< dovuto affrettare ed aggravare l'azione dissolvente del tempo: l'isola era tutta un vulcano, un cumulo di lave, di scorie, di pomici e di lapilli;] A¹

ROSARIA SARDO

GLI «SCARABOCCHI MARGINALI»
DI CAPUANA ALLA *SORTE* DI DE ROBERTO

Ci sono in un popolo [...] uomini d'ingegno più sveglio, e perciò più inclinati a osservare effetti diversi d'ogni genere, e relazioni non avvertite comunemente tra le diverse cose; e trovano quindi novi accozzi di vocaboli, e anche novi vocaboli per esprimere que' novi concetti, in un modo, non di rado arguto, vivace, inaspettato, ma che contenta, per così dire, un desiderio indistinto delle menti altrui: *accozzi e vocaboli che, gustati da chi li sente, e passati di bocca in bocca, accrescono il tesoro del parlar comune. È stile diventato lingua.*

(A. Manzoni, *Scritti linguistici e letterari*, tomo II, pp. 845-6, Milano Mondadori, 1990).

«ogni scrittore in Italia fu un teorico del linguaggio»
(M. Vitale, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1978, p.11).

1. Apprendistato linguistico-stilistico derobertiano: l'ombra di Verga e il lapis di Capuana

Nell'ambito della critica derobertiana, che pure ha sempre individuato la dimensione linguistico-stilistica come centro dell'impegno artistico dello scrittore¹ alla ricerca di uno stile via via più aderente alla maturazione della

¹ Già nel 1972 il Madrignani individuava nel periodo compreso tra il 1900 e il 1911 un momento critico per l'incremento del processo di revisione linguistica che De Roberto effettuava sulle sue opere, accompagnando tale attività con una approfondita riflessione sulla lingua. Tra il 1900 e il 1911 De Roberto rivide, infatti, da un punto di vista linguistico sia *L'Illusione* (1900), sia *La Sorte* (1910), sia *L'albero della Scienza* (1911); un'ulteriore fase di revisione, incentrata però sulle strutture narrative, si riscontra tra il 1922 e il 1923 per l'*Ermanno Raelfi*; (Cfr.

propria coscienza linguistica, manca un lavoro specificamente dedicato all'evoluzione di tale ricerca e al ruolo decisivo svolto da Capuana, e indirettamente da Verga, in tale inesausta ricerca. Fin dagli esordi De Roberto s'era impegnato ad arricchire le proprie competenze espressive, approfondendo lo studio dell'italiano² che per la sua generazione si configurava, nonostante l'unità politica, come lingua non ancora pienamente nazionale in diastratia e in diafasia. A questo studio attento e continuo sui processi normativi della *langue*³ corrisponde un incessante lavoro di adeguamento della *parole*, testimoniato dalle molteplici revisioni linguistiche e stilistiche delle opere narrative, e delle novelle in particolare⁴. Questo processo, che si mantiene costante nell'opera dello scrittore, assume per l'opera d'esordio, *La Sorte*⁵, un carattere particolare che vale la pena di mettere in luce. Non si tratta, infatti, di una ri-

¹ *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato, 1972, p. 218). Secondo Natale Tedesco alla base del continuo lavoro di revisione e di aggiornamento in ambito linguistico, compiuto dall'autore nel corso di tutta la carriera artistica, sta un «pessimismo linguistico» opposto all'ottimismo linguistico verghiano. Tale pessimismo gli fece dichiarare nella famosa intervista del 1894 a Ugo Ojetti, per esempio, a proposito della lingua italiana, «ci vorranno anni perché quest'istromento sia limato e solido»; (cfr. *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio, 1981, pp. 128-9). Simile pessimismo può rappresentare una chiave di lettura per il continuo lavoro di revisione attuato sistematicamente da De Roberto sulla sua opera.

² Nello stesso periodo De Amicis, ad esempio, sia pure con un approccio di stampo pedagogico, ribadiva la necessità di uno studio attento e approfondito della lingua italiana da parte di tutti i non toscani per conseguire una vera libertà espressiva; si veda a questo proposito l'articolo di E. TOSTO, *Edmondo de Amicis: la lingua si studia*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», CIV, 2000, pp. 91-106.

³ R. SARDO, *Questione della lingua e officina verista* in «Kwartalnik Neofilologicjny», n. 4, 2006, pp. 358-374.

⁴ Una testimonianza diretta dell'incessante pratica corretoria di De Roberto proviene da Brancati: «la sera in cui il Giornale di Sicilia mi mandò da lui a riprendere un fascio di bozze, ch'egli non si decideva mai a restituire, quando ebbi tra le mani i fogli e, guardandoli, nella scala, li vidi coperti di parole a penna, li avrei portati di corsa ai miei amici perché volevo ancora correggere le sue correzioni. A una signora che raccontava come, da un mese, Federico De Roberto trascorresse le prime quattro ore della giornata a scrivere, e le seconde a cancellare, e portasse a cena il viso pallido di un sofferente, uno di noi disse in siciliano: "ma perché soffre, chi glielo fa fare?" [...] A noi, per gettare i nostri primi racconti bastavano un'ora del mattino e un'ora del pomeriggio. E credevamo che, appunto per questo, nelle nostre pagine ci fosse più vita! [...] Sulla diversità di tono fra le pagine dei *Viceré* e dei *Processi verbali* e le nostre pagine, tutti sono in grado di giudicare e lo possiamo anche noi»; cfr. i *Ricordi di De Roberto*, nel vol. a cura di L. Sciascia, *Delle cose di Sicilia. Testi inediti o rari*, Palermo, Sellerio, 1996, vol. IV, pp. 226-227.

⁵ Le varianti della novella *La disdetta*, la più significativa di tutta la raccolta, sono state esaminate sotto il profilo linguistico da Giuseppe Traina, che mette in luce le caratteristiche delle correzioni di De Roberto nelle tre edizioni, del 1887, del 1891 e del 1910, tracciando un

quadro unitario delle linee di tendenza di tale pratica atta a «dimostrare che il colorito locale può essere ottenuto serbandò maggior fedeltà alla lingua madre», come del resto avvertiva lo stesso scrittore nella presentazione dell'edizione del 1911; cfr. G. TRAINA, *A proposito delle varianti a stampa della «Disdetta» di Federico De Roberto*, in AA.VV., *Letterature e lingue nazionali e regionali. Studi in onore di N. Mineo*, a cura di S.C. Sgroi-S.C. Trovato, Roma, Il Calamo, 1996, pp. 541-555.

cerca solitaria, ma dialogica, 'interattiva' con i capiscuola del verismo: nel documento, cui si fa riferimento in questa sede, compare infatti la partecipazione diretta di Capuana alla ricerca derobertiana di soluzioni espressive adeguate, con suggerimenti teorici e interventi correttori attuati direttamente sul manoscritto della prima raccolta di novelle di De Roberto, secondo una pratica già sperimentata da Capuana stesso che richiedeva agli amici concreti interventi su alcune opere⁶.

La solida amicizia tra il giovane De Roberto e il più maturo Capuana, cresciuta nell'ambiente provinciale ma niente affatto statico della casa editrice Giannotta di Catania, è alla base di una complessa dinamica di discussioni linguistiche e letterarie⁷. Da simile e intenso dialogo sullo stile sarebbero scaturiti gli interventi correttori capillari e articolati di Capuana, di cui in que-

La solida amicizia tra il giovane De Roberto e il più maturo Capuana, cresciuta nell'ambiente provinciale ma niente affatto statico della casa editrice Giannotta di Catania, è alla base di una complessa dinamica di discussioni linguistiche e letterarie⁷. Da simile e intenso dialogo sullo stile sarebbero scaturiti gli interventi correttori capillari e articolati di Capuana, di cui in que-

quadro unitario delle linee di tendenza di tale pratica atta a «dimostrare che il colorito locale può essere ottenuto serbandò maggior fedeltà alla lingua madre», come del resto avvertiva lo stesso scrittore nella presentazione dell'edizione del 1911; cfr. G. TRAINA, *A proposito delle varianti a stampa della «Disdetta» di Federico De Roberto*, in AA.VV., *Letterature e lingue nazionali e regionali. Studi in onore di N. Mineo*, a cura di S.C. Sgroi-S.C. Trovato, Roma, Il Calamo, 1996, pp. 541-555.

⁶ Indicativa, per esempio, la lettera del 27 marzo 1881 con la quale Capuana ringrazia l'amico Gianformaggio (uno storico di Grammichele che aveva studiato a Napoli e Firenze), per il suo intervento correttorio sulla *Giacinta* dopo la prima edizione del 1879 e, per mostrargli in quanta considerazione abbia tenuto le sue osservazioni, gli allega le sue stesse note autografe con postille: «Caro Giovannino. Ti ringrazio della premura che ti sei data inviandomi le tue osservazioni linguistiche sulla *Giacinta*. Per farti vedere che non hai fatto un buco nell'acqua ti rimando le tue note dove ho segnato tutte le osservazioni delle quali ho potuto far tesoro. In parecchie ci siamo incontrati e in questo secondo invio ho messo un idem dove il caso è avvenuto. Non ho potuto approfittare del resto perché in quei punti la nuova lezione è totalmente cambiata, in meglio o in peggio è quello che saprai dirmi quando avrai in mano il volume. Son convinto anch'io che nell'arte dello scrivere anche le virgole hanno importanza. Ho rifatto la *Giacinta* in ossequio a questa mia convinzione e, se tornasse conto, la rifarei un'altra volta. In quanto agli apostrofi vedi che ho già incominciato a far qualcosa nel Bacio. Quei stracci che gli cadevan per via sono un'iperbole, e la lascio perché mi pare efficace. Ho messo scalino; ma giardino non è la stessa cosa e non è anche dell'uso? Abbeveratoio il Fanfani lo reca anche come beverino; ma forse è antiquato. Sentore è odore./ E il soave sentor che largo spande. Alemanni/Ma forse è antiquato anch'esso e l'ho tolto. Tutto questo per farti vedere in che conto tengo le tue osservazioni. Spero che il Marchese di Donna Verdina ti dia minore occasione di adoperare la matita»; cfr. L. CAPUANA, *Carteggio inedito*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Giannotta, 1973, pp. 111-120. Per quanto riguarda le aspirazioni letterarie di Gianformaggio, un riflesso si può cogliere nella lettera di Capuana del 18 aprile 1877: «Questo tuo persistente scoraggiamento mi fa dispiacere. E sai da che proviene. Dal non decidermi a fare [...] col tuo ingegno, coi tuoi studi, e coi tuoi bei 25 anni (che vorrei aver io) ci è da farsi largo facilmente in mezzo a questa folla volgarmente letteraria che assorda l'Italia coi suoi versi e colla sua prosa»; (ivi, p. 46).

⁷ Delle quali rende conto compiutamente C. ROMANO, *Polemiche veristiche nella Catania di fine Ottocento*, in «Annali della Fondazione Verga», n. 15, 1998, pp. 21-238.

sta sede si anticiperà una campionatura e che permettono di cogliere tutte le sfumature utili per la comprensione dei problemi espressivi che travagliavano ancora la coscienza dei più avvertiti scrittori del tempo. Nella storia del manoscritto della *Sorte*, che presenta interventi ora autonomi, ora collaterali, ora sovrapposti di De Roberto accanto a correzioni linguistiche e stilistiche di Capuana (sia in forma diretta che sotto forma di suggerimenti d'uso), sono documentati esemplarmente i principali nodi della problematica linguistica che doveva affrontare uno scrittore verista a livello micro e macrotestuale. Se ne ricava il quadro di un apprendistato stilistico nel quale De Roberto si pone con un ruolo piuttosto attivo e originale nei confronti del "maestro", guida non sempre coerente ed efficace, ma comunque stimolante. In questo apprendistato stilistico la componente linguistica ha un valore notevolissimo: per Capuana e per il giovane De Roberto, tralasciando per il momento Verga, il problema della lingua d'uso rimaneva di fondamentale importanza. Scrive, per esempio, Capuana all'amico Gianformaggio, erudito isolano fiorentinizzato, col quale discuteva oltre che di problemi filosofici anche di tematiche linguistiche, a proposito della *Giacinta*: «Ho messo *scalino*; ma *gradino* non è la stessa cosa e non è anche dell'uso? *Abbeveratoio* il Fanfani lo reca anche come *beverino*; ma forse è antiquato. *Sentore* è *odore*./ *E il soave sentor che largo spande*. Alemanni/ Ma forse è antiquato anch'esso e l'ho tolto».⁸

La tendenza dominante degli interventi di Capuana sulle novelle d'esordio di De Roberto sarà proprio in questa chiave e moltissime saranno le correzioni operate in direzione dell'uso fiorentino vivo accettate da De Roberto e riportate nell'edizione a stampa del 1887. Qui si potrà dare solo una sommaria anticipazione esemplificativa di questo momento fondamentale per l'apprendistato linguistico-stilistico derobertiano. Gli estremi di tale processo sono segnati da una parte dal rifiuto iniziale di Capuana di pubblicare nell'83 sul «Fanfulla» una delle novelle più significative della futura raccolta, *La malanova*, perchè «troppo ricca di sicilianismi voluti»⁹, e dall'altra dalle lodi dello stesso Capuana recensore entusiasta delle novelle della *Sorte* per la forma «calma e blanda» e per il «bell'esempio di coscienza artistica che ci viene dato da un principiante»¹⁰. Fra i due momenti si colloca un triennio di rielabora-

zioni a più mani, il cui esame diretto consente di individuare il rapporto fra tendenze linguistiche del tempo e scelte d'autore, condivise o meno da Capuana, anche sulla scorta delle precedenti esperienze verghiane. Le novelle de *La Sorte* si presentano quindi non solo come un laboratorio stilistico all'interno del quale vengono sperimentate le istanze linguistiche diverse che sosterranno le fondamenta delle prove narrative più mature dell'autore, ma come snodo significativo per cogliere alcuni orientamenti in materia di lingua discussi e "trasferiti" da Verga a Capuana e da Capuana a De Roberto, senza nulla togliere, ovviamente, alla specificità e all'originalità delle soluzioni espressive di ciascuno.

Se è ben noto, infatti, che lo scambio di idee, oltre che i rapporti di amicizia, tra De Roberto, Capuana e Verga fossero particolarmente intensi e non limitati a quelli consueti fra "maestri" e "allievo" - e i carteggi editi e inediti¹¹ lo testimoniano ampiamente - meno note sono le ricadute di carattere teorico-letterario e di carattere filologico nella elaborazione di ciascuno degli interlocutori. Al di fuori degli scritti di stampo teorico che, sotto forma di veri e propri saggi critici (Capuana), o di prefazioni, interviste, commenti su altri autori (Verga e De Roberto), espongono idee e propositi sull'argomento, è possibile rintracciare, attraverso le lettere e l'esame di alcuni manoscritti, veri e propri interventi linguistici dell'uno sul lavoro dell'altro, testimoniati da osservazioni e correzioni a margine, commenti, tagli, indicazioni di metodo. Nel caso presente, all'interno di un così peculiare circuito comunicativo, molte delle scelte espressive del primo De Roberto furono fortemente condizionate dagli interventi correttori diretti di Capuana, il quale proprio negli anni 1884, 1885 e 1886 era impegnato alla revisione soprattutto linguistica della *Giacinta* del 1879, nella direzione innovativa che porterà alla seconda edizione del 1886 e, con integrazioni diverse a quella del 1889¹², anche a seguito di

¹¹ Uno spoglio attento dei carteggi dei tre veristi, volto a individuare usi linguistici particolari in contesto poco sorvegliato come quello epistolare, potrà fornire interessanti spunti di riflessione. Per esempio, nel *Carteggio Verga-Capuana* raccolto da Raya (Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1984) rimangono numerose forme con consonante raddoppiata di matrice regionale: *diggere*, Verga, lettera n. 50, *esiggano*, Verga, lettera n. 55, *dubbitare* Capuana, lettera n. 305, *baracca* Verga, lettera n. 211), o scempiata per ipercorrettismo (*allogio*, Capuana, lettera n. 479), ma anche doppi condizionali, (*Però se tu potresti occuparti di questa faccenda [...] mi faresti piacere*, Capuana, lettera n. 23); *se avresti sacrificato qualche volta la verità dell'analisi all'effetto drammatico, avresti forse avuto più largo consenso*, (Verga, lettera n. 82) o usi impropri dell'ausiliare *Non ho ancora ricevuto il libro della Marchesa Colombi perché il Guzzanti se l'ha trattato in Catania*, (Capuana, lettera n. 126).

¹² Vedi M. DURANTE, *Tra la prima e la seconda «Giacinta» di Capuana*, in AA.VV., *Ca-*

⁸ Ivi, p. 112.

⁹ Lettera di Capuana a De Roberto da Roma del 19 maggio 1883 in S. ZAPPULLA MUSCARA, *Capuana e De Roberto*, Sciascia Ed., Caltanissetta-Roma, 1984, p. 78.

¹⁰ Recensione a *La Sorte*, pubblicata sul «Fanfulla della domenica» nel maggio 1887 e ripubblicata in L. CAPUANA, *Libri e teatro*, Catania, Giannotta, 1892.

suggerimenti e consigli fornitigli da altri. Non si trattava tuttavia di una pratica nuova: infatti tracce antecedenti di questo interscambio di un autore sulle opere di un altro già è possibile reperire fin dagli anni 1872-73: basti leggere la lettera di Verga del 18 febbraio 1872, nella quale si ringrazia per i consigli letterari contenuti in una precedente missiva:

Mio caro Luigi, ti son gratissimo, e sentitamente, della tua lettera e dei consigli che mi dai [...]. Persisto sempre nell'idea di lasciare a codeste scene¹³ le modeste proporzioni di un esercizio, ma giacché tu m'incoraggi a farlo tenterò la scena con altro argomento, perché dovrei fare tanti cambiamenti e tagli in quello che ho scritto che temo molto riuscirebbe un pasticcio. I consigli che mi dai li terrò preziosi; di alcuni avevo il presentimento, se non l'idea chiara. Appena avrò sottocchi il manoscritto mi affretterò a riscontrare le scene ove cadono le tue osservazioni e a studiarci sopra. Fra non molto spero di mostrarti col fatto qual conto io abbia tenuto dei tuoi consigli¹⁴.

Nella stessa lettera Verga sottopone a Capuana alcune importanti osservazioni sull'impianto narrativo della novella *Delfina*, che gli era stata letta ad alta voce dall'amico:

Ho letto e riletto la tua novella, e ti dico qui una cosa che non lusingherà il tuo amor proprio di oratore. Tu leggi orribilmente male, mio caro [...] Ci son sfumature di colorito, ci son finezze di dettagli che tu non sapevi far risaltare affatto leggendo [...] Avrei fatto scrivere a lei tutto ciò in una lettera d'addio e mi pare che il lato drammatico non vi avrebbe perduto e il carattere della protagonista sarebbe stato più simpatico più facilmente e generalmente compreso. La bellissima scena della separazione l'avrei trasportata in Messina. Te ne dissi qualche cosa mi pare e qui sarebbe inutile ripeterti le mie idee [...]¹⁵.

Con la lettera del 17 settembre 1873, che accompagna l'invio di *Eva* nella prima edizione del Treves, Verga richiede esplicitamente a Capuana un intervento correttivo sul suo nuovo lavoro (forse *Tigre Reale*, come sembra leggendo la lettera del 14 dicembre 1873): «Io m'arrabbatto dietro l'altro mio

lavoro del quale ti parlai, e vorrei che ci ficcassi il naso anche tu»¹⁶. Ancora, mentre Capuana lavorava a *Profili di donne*, scriveva a Verga: «Appena avrò in pronto tutto il ms. io verrò costì per avere il tuo giudizio sui lavori inediti e per profittare dei tuoi sperimentati consigli: tu sai quanto io li stimi, e come li accolga»¹⁷.

Queste richieste d'intervento che nascono dalla pratica consolidata della discussione di temi e stile, di letture ad alta voce e di commenti scritti, subiscono una battuta d'arresto durante gli anni milanesi del Verga, e proprio Verga ricorda con nostalgia quei momenti quando, a proposito della *Giacinta* quasi ultimata, confessava a Capuana:

M'interesse al tuo lavoro, sento con piacere ch'è progredito, ci ho quasi l'affetto di famiglia, a quel che hai scritto, e che hai almanaccato e maturato quando eravamo insieme ed io potevo almanaccare e sognare come te. Ti auguro il successo che si merita il tuo lavoro, il successo che per quella parte che ne conosco io è pura e mera giustizia¹⁸.

Anche Capuana, consultando l'amico con urgenza per scegliere un cognome di «tre sillabe» per la *Giacinta*, rievoca quei tempi auspicando di trascorrere alcuni giorni con lui «come li passavamo a Milano, facendo discussioni a perdita d'occhio, fabbricando castelli in aria»¹⁹. Tuttavia, Capuana sente la necessità di consigli più puntuali per la sua *Giacinta*, soprattutto in materia di lingua e stile. Li richiede al Gianformaggio prima, come si ricordava in precedenza²⁰, e all'Ottino in un secondo momento²¹.

¹⁶ Ivi, n. 10, p. 27.

¹⁷ Lettera del 19 agosto 1874; ivi, n. 16, p. 33.

¹⁸ Ivi, n. 61, p. 70.

¹⁹ Ivi, n. 65, p. 74.

²⁰ Per la lettera del 27 marzo 1881 vedi la nota 6.

²¹ Nel manoscritto della *Giacinta*, secondo M. Durante, «colpisce immediatamente lo studioso la presenza, lungo tutto il percorso del manoscritto (ne sono esenti solo i capitoli IX e X [...]) di una mano estranea (m2) che ha variamente operato utilizzando sempre la matita (in qualche occasione anche la matita colorata, e la penna, per duplicare la precedente scrittura a matita). Presenza, tuttavia, redditizia ai fini di un complessivo aggiustamento della facies di M., se si considerano le numerose correzioni prodotte sulla lezione d'autore: volte a riparare banali lapsus [...] o a volte a risanare, per citare Capuana, la «grammatica»; e ancora «A considerare i modi e la qualità degli interventi [...] non è difficile sostenere che M2 debba ricondursi al laboratorio della ditta Brigola e C. [...] Anzi sembra proprio la mano dell'Ottino, colto e vivace animatore della casa editrice (come conferma il confronto con la grafia delle sue lettere, conservate presso la Biblioteca Universitaria di Catania)»; vedi M. DURANTE, cfr. *Proposte e varianti d'editore...*, p. 11 e p. 17).

puana verista, Catania, Fondazione Verga, 1984; pp. 199-263 e *Id.*, *Proposte e varianti d'editore. A proposito di alcuni luoghi dell'autografo della Giacinta*, in «Annali della Fondazione Verga», XV, 1998, pp. 7-19.

¹³ Secondo G. RAYA, *Carteggio...*, p. 18, trattavasi di *Rose caduche*.

¹⁴ Ivi, p. 17.

¹⁵ Ivi, p. 18.

Il manoscritto della *Sorte*²² a un primo esame mostra in quale misura gli orientamenti capuani siano entrati a far parte del tessuto della prosa di De Roberto: più che di interventi correttori verticali, da maestro riconosciuto ad allievo che si riconosce ancora tale (De Roberto era ventenne nei primi anni della sua amicizia con Capuana), si tratta dell'istituzione di un vero e proprio dialogo a due e tre voci fra gli autori: già nel 1887, infatti, anche Capuana richiede con insistenza e attende con ansia i suggerimenti e le annotazioni critiche di De Roberto sui suoi *Semiritmi*:

Mineo 26 agosto 1887

Caro Federico

Ricevo or ora il m.s. dei *Semiritmi* e te ne ringrazio. L'apro subito, cerco avidamente le cose segnate per la correzione...È uno scherzo degli spiriti? Non trovo nulla! Trovo soltanto i *bravo* e i *bene* col lapis del Verga, come i *bravo* e i *bene* di una seduta parlamentare...ma i tuoi appunti? Sospettando un'allucinazione, sfoglio di nuovo il m.s. pagina per pagina, osservo i componimenti verso per verso...nulla! Che diavolo è accaduto? Han scancellato i tuoi appunti colla *scolorina*? Non può essere altro, eccetto che si tratti di un vero miracolo. Attendo curiosamente una tua spiegazione. Intanto ti dico che certe *prosaicità* sono state fatte a posta, per dar ai componimenti l'accento moderno, dimesso, familiare che è facile incontrare in tutte le poesie inglesi, tedesche ed anche francesi; un accento, è vero, troppo discosto dal nostro convenzionalissimo stile poetico, ma che mi piace assai. Però tu hai visto che non ne ho abusato. Questo non vuol dire che non son pronto ad accettare le tue proposte di correzioni, se mi paiono opportune. Ma come accettarle visto che non sono trovabili nel m.s.²³

E ancora:

Mineo, 29 agosto 1887

Ho fatto nei *Semiritmi* le poche correzioni accennatemi dal Verga. Avrò le tue?

Il ms. dei *Semiritmi*, dunque, era già passato per le mani di Verga che evidentemente lo aveva trovato di suo gradimento («Trovo soltanto i bravo e

i bene col lapis del Verga» e «Ho fatto nei *Semiritmi* le poche correzioni accennatemi dal Verga»), mentre era ritornato al mittente dopo la lettura da parte di De Roberto senza tracce evidenti di rielaborazione o di totale approvazione. Il circuito di interscambio in questo caso si è dunque in qualche modo inceppato, ma questo testimonia comunque una consuetudine ormai decisamente consolidata fra i tre, senz'altro ricca di sviluppi per l'elaborazione personale di idee e pratiche stilistiche. Al fine di contribuire a un'indagine complessiva che esamini le particolarità di questo circuito, è utile soffermarsi in concreto sul caso della *Sorte*, che rappresenta un documento unico del lavoro sistematico e minuzioso di Capuana sul testo di De Roberto, lavoro che, come si è visto, fu sollecitato dallo stesso autore, a seguito dell'iniziale rifiuto di pubblicare *La malanova* sul «Fanfulla della Domenica».

1.1. «Al tocco magico del tuo lapis verde...»: le correzioni di Capuana al manoscritto della *Sorte*.

All'inizio del 1883 Capuana aveva accettato di dirigere il «Fanfulla» e De Roberto, con cui era già in rapporti epistolari piuttosto formali, si affrettava a congratularsi preparando il terreno per la futura auspicata pubblicazione delle sue prime novelle²⁴, alcune delle quali erano già pronte dall'ottobre 1882, secondo quanto indicato nel frontespizio del manoscritto superstite²⁵. Prima del 19 maggio 1883, data della lettera di risposta di Capuana, De Roberto ha già inviato a Roma *La malanova*, con una lettera che non ci è pervenuta, ma della quale Capuana riporta una frase significativa.

Roma 19 maggio 1883

Caro Signor De Roberto,

Scrivendomi, a proposito della sua novella, «temo che vi sia un'esagerazione di forma e di misura» ne ha fatto anticipatamente la critica più esatta. Io non trovo da aggiungere nulla. Cioè trovo da aggiungere che in lei c'è una vera stoffa di novelliere e che il giorno che scriverà un'altra novella meno zeppa di

²² Il manoscritto è conservato presso la Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, sezione di Catania, Fondo De Roberto, busta n. 13. Il presente confronto prelude alla trascrizione integrale e allo studio linguistico delle annotazioni di Capuana.

²³ In S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto...*, p. 239.

²⁴ Lettera s.d. in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto...*, p. 77.

²⁵ Sul *recto* del frontespizio si legge: «San Giovanni La Punta - Catania 15 ottobre '82-12 marzo '86». Il manoscritto consta di 169 carte (23 cm-18 cm) fascicolate e cucite sul dorso ed è trascritto ordinatamente con inchiostro rosso (solo i titoli e certe correzioni) e nero-seppia. Sul frontespizio il nome dell'autore è in rosso, mentre titoli e date sono in nero-seppia.

sicilianismi voluti (giacché il difficile è appunto questo: dar il colorito siciliano con forma italiana) lei farà una cosa bella davvero. L'organismo di questa sua *Malanova* è ottimo, massime nella prima parte. Il carattere di Don Antonio, stupendamente tracciato. Verso la fine però il dramma, che dev'esservi in ogni novella, è un po' fiaccamente annodato. Ma, le ripeto, ella ha veduto tutto prima e meglio di me: una cosa rara e della quale io mi rallegro con lei [...] Vuole aspettare che le riporti io stesso il m.s. o che glielo rimandi per posta?

Le indicazioni di metodo sono ancora molto astratte in questa fase: "annodare" il dramma meno fiaccamente, evitare i «sicilianismi voluti», dare «il colorito siciliano con forma italiana». Sono raccomandazioni piuttosto vaghe, ma che di certo servirono al giovane De Roberto per la rielaborazione linguistica, che con ogni probabilità cominciò a intraprendere autonomamente per un primo lavoro di revisione non solo della singola novella *Malanova*, ma anche delle altre novelle scritte in questo primo periodo (1883-1885). L'esame del manoscritto che reca uno strato di correzioni ulteriore rispetto alla revisione del Capuana lo comprova pienamente. Parallelamente, nel corso di questi due anni il rapporto tra De Roberto e Capuana si consolida: Capuana approfitta abbondantemente dello scrupolo di De Roberto in veste di revisore di bozze di alcuni dei suoi lavori²⁶ e comincia a mostrare grande fiducia anche nelle sue capacità critiche e a discutere alla pari di rese stilistiche ed espressive²⁷. Sono gli anni in cui Capuana, dopo aver accumulato competenze linguistiche ed esperienze letterarie a Firenze e a Roma, rifugiandosi nel paese natio, elabora le sue posizioni teoriche in materia di lingua e letteratura, spostandosi gradualmente da un manzonismo patriottico a un unitarismo meno spinto, più attento alle realtà locali, che approderà successivamente nell'espressione teatrale, prima in italiano e infine in dialetto, a una nuova di-

²⁶ «Mineo 21 febbraio 1885, Caro Sig. De Roberto, [...] La ringrazio delle osservazioni; ho corretto in modo che non sia possibile nessun equivoco. Se non le pare che il periodo sia abbastanza chiaro, corregga lei»; e ancora: «Caro Sig. De Roberto, Foss'ella anche più terribile del quosque tandem ciceroniano, io debbo dirle che mi raccomando a lei per le correzioni (ahimè troppe!) delle bozze che rimando, [...] Ho quasi vergogna di rimandarle il 3° capitolo così tantassato: ma era inevitabile! Le correzioni (sic) fatte gli han tolto, mi sembra, quel po' di duro che conserva ancora. Maledetto e miserabile mestiere che è il nostro! Perché la parola, la forma non deve scoppiar fuori netta ed irréprochable a primo colpo?»; in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e de Roberto*, ... nn. 81-82, pp. 158-9.

²⁷ «Mineo, 17 marzo 1885, caro signor De Roberto, [...] Mi ha fatto grandissimo piacere quello che lei mi ha scritto intorno alla prefazione di *Per l'arte*. Io tengo molto al suo giudizio, lei lo sa: lo credo fino, e sincero»; ivi, n. 85, p. 162.

mensione comunicativa²⁸. Questa evoluzione del resto è attestata ampiamente nelle varie fasi di revisione della *Giacinta*, sulle quali ha indagato efficacemente Matteo Durante.

Quando De Roberto all'inizio dell'86 invia il manoscritto completo de *La Sorte* a Capuana per avere un suo giudizio e i suoi consigli, per certo promuove nel suo interlocutore una fitta serie di riflessioni sulla lingua e in genere sulla "forma" dell'opera sottoposta al suo esame, così sostanziata da essere discussa nell'ambito di un personale incontro, «per vederci e discorrere della *Sorte*»²⁹. Dopo l'incontro e forse su incoraggiamento di Capuana, De Roberto decide di scrivere all'editore Piero Barbera, che stava stampando *Vagabondaggio* di Verga, per proporgli di stampare, anche a proprie spese, la sua raccolta di novelle. Come osserva Piero Meli, se questa operazione fosse andata in porto gli avrebbe consentito un rapido e prestigioso riconoscimento letterario a livello nazionale, considerato che con Treves non era stato possibile raggiungere alcun accordo³⁰. Il secondo rifiuto editoriale mise sicuramente in crisi De Roberto, che prima di decidersi a stampare a proprie spese con Giannotta quelle novelle, su cui indubbiamente riponeva molte speranze, decise di rimandare il manoscritto all'amico Capuana per una ulteriore e definitiva revisione. Capuana questa volta accetta di buon grado, è molto rassicurante, legge e postilla il manoscritto a margine. Tuttavia il lavoro di revisione si prolungò nell'arco di vari mesi, tanto che De Roberto, impaziente, non mancò di sollecitare l'amico:

²⁸ Cfr P. MAZZAMUTO, *Introduzione* a L. CAPUANA, *Teatro dialettale siciliano*, Catania, Giannotta, 1974, pp. 14-18.

²⁹ «Caro Sig. De Roberto, Alle due troverà una mia imbasciata dal Giannotta per vederci e discorrere della *Sorte*. Intanto i miei mi rallegro anticipati»; ivi, n. 98, p. 179.

³⁰ «Catania 31 marzo '86, Egregio Signore, il mio nome Le sarà certamente sconosciuto, nondimeno ardisco rivolgermi a Lei per proporle la pubblicazione d'un mio volumetto di novelle. Esse sono in numero di sei, tutte inedite: portano questo titolo complessivo, *La Sorte* [...] io mi stimerei singolarmente fortunato se Ella accondiscendesse a pubblicarle, senz'altro; ma nel caso molto probabile, che l'affare non Le paresse accettabile, sarei anche contento di fare un'edizione in compartecipazione; Finalmente, non convenendole neppur questo, acconsentirebbe a pubblicarle a tutto mio conto? [...] io ho già pubblicato un volumetto di note critiche e bibliografiche (*Arabeschi*, Catania, Giannotta, 1883) e sono collaboratore del «Fanfulla della Domenica», dove qualcuna di queste novelle potrebbe essere pubblicata, se ciò non scemasse novità al volume. Le dirò anche che sono state lette dal mio Maestro e amico Luigi Capuana, al quale non dispiacciono. Piaceranno a lei? Io avrei voluto mandargliele, ma ho pensato di risparmiarle una noia, temendo che Ella possa essere assolutamente contrario a questo affare. Se mi sono ingannato, gliele farò subito pervenire»; vedi P. MELI, *Lettere inedite di Federico De Roberto a Piero Barbera*, in «Otto/Novecento», XII, 1984, pp. 183-189 cfr. p. 184.

Mineo, 2 giugno 1886

Caro De Roberto,

A due cartoline una lettera; non voglio restare in debito.

E prima di tutto ti dico che la cartolina questa mattina mi ha trovato col tuo manoscritto in mano. Anche a costo di offendere la tua esemplare modestia, io debbo dirti che rileggo le tue novelle con vero piacere e che le riempio consciamente di scarabocchi marginali. Tu già capisci quale valore acquisterà questo manoscritto in una vendita all'incanto di là da venire. Ti arricchirai, birbone! [...]

Il manoscritto lo riceverai presto, appena avrò finito di procurarmi il piacere (abbassa modestamente gli occhi) di rileggerlo fino in fondo; non ci metterò più di otto giorni. Intanto ti abbraccio. Tuo aff.mo Luigi³¹.

De Roberto scalpita per l'impazienza: ha fretta di vedere il tipo di correzioni apportate dall'amico in merito a lingua e stile, lo sollecita fra giugno e luglio e lo costringe a scusarsi ripetutamente per non aver portato ancora a compimento l'opera³². Finalmente «*pridie calendae mensis augusti*» Capuana restituisce il manoscritto de *La Sorte* ampiamente postillato, accompagnandolo con una gustosa lettera in latino maccheronico:

Nostris a montibus valde magnum audio suspirum tuum cum veniet sub oculos retratos tuos illud famosum manuscriptum quod mihi *submittere* voluisti (!!!) et quod mihi grandissimam produxit (et merito) spiritualementem dilectationem in renovatione lecturae.

Certe tibi parebat quod illum difficile se spicciare poterat ab uncinatis manibus meis³³.

Nella prima settimana di agosto del 1886 De Roberto riceve dunque lettera e manoscritto e scrive decisamente sollevato all'amico, ringraziandolo in primo luogo per «sì minuta revisione», «con la rima/ palpitante, accesa e forte/ d'un cuor grato il sentimento/ per le cento/ correzioni della *Sorte*»³⁴. Ripren-

³¹ In S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto...*, pp.182-3.

³² Mineo 17 luglio 1886; «Sto meglio, e fra giorni avrai il m.s.» e ancora: «Mineo, 22 luglio 1886, [...] Mi restano ancora due novelle da rileggere. Ora sto meglio, ma son fiacco, fiacco, fiacco, e il caldo contribuisce a mantenermi tale» (ivi, nn. 103-104, pp. 186-7).

³³ Ivi, p. 187.

³⁴ Vedi A. LONGONI, *Lettere a Capuana*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 45-47; nel saggio sono descritte e commentate le lettere donate da Capuana alla moglie Adelaide Bernardini, che aveva richiesto in regalo al marito una lettera significativa per ciascuno dei letterati con cui egli aveva mantenuto negli anni una corrispondenza importante. Capuana l'accontentò componendo

dendo il ringraziamento in rima nella parte in prosa della lettera, egli costretto dalla correzione di Capuana a guardarsi dentro e a vedere più chiaro nelle sue difficoltà espressive, riconosce i nodi cruciali che lo avevano angustiato nella stesura delle novelle della *Sorte*: in sostanza un impedimento espressivo, un impaccio di stesura, di origine e direzione diverse:

Le correzioni di lingua non avrei mai saputo trovarle da me; a frugare nei dizionari, chi sa che riboboli avrei adoperato! Quelle relative all'organismo delle novelle le intuivo, ma così vagamente che, e senza forse, non avrei saputo da qual parte rifarmi. Al tocco magico del tuo lapis verde la luce si è fatta nel mio spirito: ho visto il gonfio, il tumefatto, il marcio, ed ho cominciato a tagliare e a segare. Quando penso che senza di te sarebbero restate tutte quelle prolissità, tutte quelle inutilità, tutti quei sicilianismi che mi parevano le uniche espressioni, e che avrebbero fatto ridere i polli, anzi non sarebbero stati neanche capiti! E poi a parte tutto questo, che piacere nel solo fatto che tu hai vissuto qualche giorno con le mie creature, che hai imparato a conoscerle, che le chiami per nome! Io non sapevo ancora prenderle sul serio. Grazie, grazie e ancora grazie, mio buon maestro³⁵.

Le riflessioni di De Roberto si prestano a diversa lettura, dal riferimento ai dizionari come strumento di verifica adeguato ma sospetto per vetustà e aulicità, al riconoscimento della propria tendenza alla verbosità, dal richiamo insistente alla ricerca del «parlato» verghiano alla liberazione dei suoi personaggi come attori. In quale modo tali riflessioni nascono dalle scelte alternative rappresentate dalle correzioni di Capuana, e in quale misura vengano recepite e innestate nella prosa rifatta delle novelle della *Sorte* costituisce il più serio contributo allo studio della formazione della prosa del primo De Roberto.

In via preliminare è indispensabile una disamina del manoscritto nel suo ordinamento e aspetto fisico. Il manoscritto contiene sette novelle nel seguente ordine: *La disdetta*, cc. 2r-32v; *Ragazzinaccio*, cc. 33r-63v; *San Placido* cc. 64r-79v; *Il matrimonio di Figaro* cc. 80r-113v; *Nel cortile*, cc. 114r-133v; *La malanova*, cc. 134r-151v; *Rivolta*, cc. 152r-169r. Come si evince dalla citata lettera al Barbera, il manoscritto originale ne conteneva solo sei, ma le attuali conoscenze non consentono di individuare con sicurezza il nucleo ori-

un florilegio epistolare costituito da 36 lettere e custodito in un cofanetto pervenuto poi, dopo varie peripezie, al centro pavese di raccolta dei manoscritti di autori italiani.

³⁵ Ivi, pp. 45-47.

ginario³⁶, a cui comunque, a partire dalla seconda edizione, venne aggiunta un'ottava novella: *Il reuzzo*. In questa sede ci si limiterà ad alcuni sondaggi esemplificativi delle principali motivazioni correttorie del lapis capuano.

Il manoscritto presenta tre tipi di interventi correttori di mano di Capuana: lapis rosso = da tagliare; lapis verde = da accorciare; lapis blu/viola = proposte di correzioni (i cui corrispondono minute annotazioni linguistiche di Capuana poste a margine, vergate con inchiostro nero). Le indicazioni del maestro venivano seguite quasi sempre alla lettera dall'apprendista. Infatti, nel manoscritto, al primo strato di correzioni scritte con lo stesso inchiostro e dunque corrispondenti a una prima fase correttoria, sembra seguire un ulteriore strato di revisioni con inchiostro rosso, corrispondenti ai segni laterali a matita rossa tracciati da Capuana per indicare le parti da tagliare. Ci sono inoltre delle altre correzioni a matita anch'esse di incerta attribuzione. Le novelle più postillate a margine da Capuana sono, in ordine decrescente: *Ragazzinaccio*, *Il matrimonio di Figaro*, *La Malanova*, *Rivolta*. Minori interventi si ritrovano in *La disdetta* e *Nel cortile*, non a caso considerate anche dal Verga fra le migliori della raccolta³⁷, insieme a *San Placido*, in cui, come si è detto, sono del tutto assenti gli interventi di Capuana.

³⁶ Sono due i possibili nuclei originari individuabili sulla base dell'esame diretto del manoscritto. Va ricordato anzitutto che l'ordine delle novelle del manoscritto non coincide con quello riportato nell'indice finale. Mentre l'indice riporta i titoli nell'ordine: *La disdetta*, *Ragazzinaccio*, *Il matrimonio di Figaro*, *Nel cortile*, *La malanova*, *Rivolta* e *San Placido*, nel manoscritto le novelle seguono quest'ordine: *La disdetta*, *Ragazzinaccio*, *San Placido*, *Il matrimonio di Figaro*, *Nel cortile*, *La malanova*, *Rivolta*. Alla carta 32 r., alla fine della novella *La disdetta*, c'è un vecchio frontespizio che reca la scritta *La sorte*, con inchiostro nero e su carta più ingiallita; questo potrebbe far ipotizzare che *La disdetta* sia stata aggiunta in seguito, e i rimandi testuali all'altra novella *Nel cortile* potrebbero confermarlo. Tuttavia è la novella *San Placido* l'unica su cui non si ritrovano annotazioni o tratti di lapis verde o viola di mano del Capuana e, quindi, potrebbe essere questa la settima novella aggiunta al nucleo originario.

³⁷ Anche se va considerato che Verga ebbe in mano non il manoscritto come Capuana, bensì la prima edizione a stampa del 1887: «Roma, 17 febbraio 1887, Carissimo De Roberto, vorrei stringerle forte forte tutt'e due le mani per dirle il piacere grande che mi ha fatto la lettura del suo volume di novelle, e per ringraziarla d'avermelo mandato. Belle tutte, specialmente *Nel cortile*, *Rivolta*, *Ragazzinaccio* e *San Placido* con dei tipi tanto veri e umani che parrebbe poterli mettere su i nomi propri e che schietta e sobria efficacia di colore e di disegno. Me ne congratulo sinceramente con lei, caro De Roberto, che comincia come altri non sanno arrivare a fare, pestando anni ed anni lo stesso cobalto e lo stesso cinabro, nel solito mestajo dei droghieri che vogliono essere artisti e si vendicano poi di quest'arte che non arrivano a fare né a capire dicendole contro delle male parole. Ma silenzio - che se no - ci direbbero che facciamo dei taglierini in casa, e andiamo avanti per la nostra strada, tenendoci per mano»; in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimiri, Roma, Bulzoni, 1979, n. 267, p. 190.

In attesa di fornire integralmente i risultati dell'esame dettagliato, novella per novella, di quello che si configura come un processo di apprendistato linguistico-stilistico di De Roberto sotto la guida del più maturo Capuana, è parso di un certo interesse anticipare qui alcuni risultati della ricerca condotta con l'esame delle varianti secondo le finalità di studio storico-linguistico di esse, accantonando pertanto ogni riferimento al loro ordinamento filologico. Si è così operato tenendo presente quanto osservava Serianni³⁸ a proposito della fisionomia stilistica di un autore, che va disegnata «senza trascurare o sottovalutare le minuzie grammaticali», spesso importanti «per cercar di distinguere tra lingua e stile, sceverando le soluzioni segnate da una specifica volontà espressiva da quelle che invece appartengono all'esperienza o alla sensibilità collettiva». Il caso presente è particolarmente interessante poiché alle soluzioni segnate da precisa volontà espressiva dell'autore e a quelle che appartengono alla sensibilità collettiva, si affiancano quelle dello scrittore-amico chiamato in veste di correttore-consulente, e quelle talvolta intermedie tra l'uno e l'altro autore che rappresentano la scelta finale. In ogni caso ci si trova di fronte a varianti scarsamente sistematiche, per le quali sarà inutile tentare di trovare «giustificazioni puntuali» o «ricorrere alla comoda sanatoria esegetica di spesso impalpabili ragioni estetiche»³⁹. Importante è perciò cercare di cogliere, invece, linee di tendenza nell'uso linguistico dei due autori in rapporto a quelle del loro tempo. Si potranno misurare, per esempio, scarti e adesioni rispetto alle fonti normative del tempo, evitando, com'è ovvio, di sovrapporre la nostra competenza di parlanti moderni a una realtà linguistica ancora molto fluida⁴⁰, ovvero di «non riconoscere in una scrittura del passato (in particolare del passato recente) tratti significativi, perché ingannati dall'apparente coincidenza di quei tratti con la lingua attuale»⁴¹ o, infine, di non «superinterpretare» tratti linguistici presenti sia ieri sia oggi, ma distribuiti diversamente⁴². A queste premesse metodologiche si attengono le presenti note sul travagliato manoscritto della *Sorte*.

In questo stadio della ricerca non si è ritenuto opportuno inoltre estendere, a titolo esemplificativo, l'esame delle varianti apportate dall'autore alla

³⁸ L. SERIANNI, *Sulla "lingua degli autori": divagazioni di uno storico della lingua*, in *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, pp. 9-26, p. 11.

³⁹ Ivi, p. 12.

⁴⁰ A tal proposito si vedano le consultazioni di Mengaldo a proposito di Nievo, *L'epistolario di Nievo: un'analisi linguistica*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 327-354.

⁴¹ L. SERIANNI, *Le prospettive...*, p. 18.

⁴² Ivi, p. 19.

Disdetta nella seconda edizione della *Sorte* del 1892 e alla terza del 1910, già esemplarmente studiate dal Traina e nel solco della tradizione esegetica venutasi a formare recentemente⁴³, apprendo così la strada all'esame complessivo delle varianti delle rimanenti novelle. Tale analisi comparativa potrà contribuire ad ampliare la conoscenza delle pratiche scrittorie derobertiane successive: da una parte dunque una prima fase dell'evoluzione stilistica del nostro autore e dall'altra le prospettive linguistico-comunicative più fluide e diverse nell'Italia di fine Ottocento.

2. Proposte di correzione di Capuana e rielaborazione derobertiana nelle novelle della *Sorte*.

Per valutare coerentemente i dati che emergono dal manoscritto di De Roberto corretto da Capuana è utile distinguere l'ambito linguistico (competenze e repertorio personale degli autori, scelte personali e rapporto con la norma grammaticale coeva), dall'ambito stilistico-narrativo (mutamenti di struttura testuale interna dal manoscritto alla prima edizione). Per il primo aspetto, l'opposizione testo originario-correzione-testo definitivo indicherà di volta in volta i rapporti tra competenze e scelte linguistiche rispettive di Capuana e De Roberto a fronte della norma grammaticale in uso del tempo; per il secondo aspetto, invece, dall'insieme delle correzioni saranno individuate succintamente le principali linee di tendenza che gli interventi di Capuana hanno determinato nell'impianto narrativo delle novelle, rimandando ad altra sede un'analisi puntuale di tutte le varianti.

In primo luogo bisogna documentare secondo i vari livelli di analisi linguistica il rapporto tra norma linguistica del tempo e scelte personali dei nostri autori, così come possono essere ricostruite mediante il riscontro sulle grammatiche del tempo⁴⁴, e l'uso scritto e parlato documentato da varie fonti⁴⁵, anche se per certe scelte non sempre è facile discriminare tra livello

⁴³ Vedi G. TRAINA, *A proposito delle varianti...* Della revisione linguistica delle novelle della raccolta *L'albero della scienza* nel passaggio dall'edizione del 1890 a quella del 1911 si è occupato approfonditamente Rosario Castelli nella *Appendice "Rimorso" e la revisione linguistica dell'"Albero della Scienza"*, in FEDERICO DE ROBERTO, *L'albero della scienza*, Edizioni Lusografica, Caltanissetta, 1997, pp. 199-213.

⁴⁴ Vedi in proposito M. CATRICALÀ, *L'italiano tra grammaticità e testualizzazione. Il dibattito linguistico-pedagogico del primo sessantennio postunitario*, Firenze, Accademia della Crusca, 1995.

⁴⁵ Sugli usi scritti non solo dei letterati si vedano per le linee metodologiche generali L. Seriani, *Il problema della norma linguistica, dell'italiano*, in «Gli annali dell'Università per stra-

fonografemico e morfosintattico. A titolo di esempio, un utile schema di riferimento per confrontare le linee di tendenza del tempo in ambito linguistico è fornito dal quadro di Scavuzzo per i quotidiani messinesi del tempo⁴⁶, rappresentando, come è noto, la lingua dei quotidiani uno specchio piuttosto fedele della lingua d'uso⁴⁷. Queste linee di tendenza andranno tenute sullo sfondo prima di procedere a esaminare in concreto le scelte dei due autori novella per novella. Frattanto vale la pena di rintracciare i tratti essenziali degli espliciti orientamenti di Capuana in materia di lingua e stile per cercare una chiave di lettura unitaria per i suoi interventi sulla prima opera di De Roberto.

2.1. Competenze linguistiche e scelte espressive in Capuana

Il sottofondo di manzonismo unitaristico delle scelte linguistiche del primo Capuana è stato ben individuato da Domenico Oliva nel '79⁴⁸. Gli in-

nieri- Perugia, gennaio, 1986, pp. 47-69. Sulla norma linguistica sottostante alle opere del primo Verga in relazione alle dinamiche storico-linguistiche del tempo, si veda N. PATRUINO, *Language in Giovanni Verga's Early Novels*, University of North Carolina, 1977. Per quanto riguarda, invece, il rapporto tra norma e scelte espressive di Capuana, cfr. A. STUSSI, *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993; mentre per il problema della lingua nelle revisioni delle novelle di Capuana, cfr. S. MORGANA, *Correzioni sintattiche nell'elaborazione linguistica di una novella di Capuana*, in M. DARDANO - P. TRIFONE, *La sintassi dell'italiano letterario*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 363-381.

⁴⁶ Nel volume *Studi sulla lingua dei quotidiani messinesi di fine Ottocento*, Firenze, Olschki, 1988. Interessanti confronti possono essere operati, per esempio, per quanto riguarda i tratti fonografemici. In ambito giornalistico messinese, prevale l'uso del monottongo al posto del dittongo -uo- in sillaba atona o seguito da due consonanti, manca l'anafonesi in termini come *ordegno* per *ordigno*, *e/a* si alternano in posizione protonica, prevale -er su- -ar in posizione intertonica, e *i* su *e* in posizione protonica (*ricapitare*, *ricuperare*, *diffinitivo*, *gittare*, *nessuna*). In Capuana e nel primo De Roberto, invece, tali forme non sembrano prevalere. Tuttavia, per la forma *diffinitivo*, nella lettera di Capuana a Gianformaggio del 2 marzo 1875 si legge: «è una cosa diffinitivamente stabilita» e «le mie condizioni diffinitive», (in L. CAPUANA, *Carteggio...* pp. 10-13).

⁴⁷ «L'importanza della disamina del linguaggio giornalistico, nel quale più immediatamente si riflette la mobilità della lingua comune, non sfugge ad alcuno, tanto più tenendo conto che il mutarsi delle vicende storiche e sociali, che condizionano gli aspetti linguistici, meglio e con più evidenza si rispecchia nella espressione della stampa quotidiana in tutta la diversa gamma della sua natura, grafica, fonetica, morfologica, sintattica, lessicale e stilistica»; vedi la *Presentazione* di Maurizio Vitale al volume, *L'italiano giornalistico. Dall'inizio del '900 ai quotidiani on line*, Firenze, Cesati, 2002, p. 11; e anche I. BONOMI - S. DE STEFANIS CICCONE - A. MASINI, *Il lessico della stampa periodica milanese nella prima metà dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

⁴⁸ Nel vol. *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1979, pp. 11-46.

teressi teatrali e i tentativi poco felici di scrittura capuaniana per il teatro (*Gbi-sola, Piccarda, Sordello*) mostrano l'idea, condivisa dall'amico Navarro della Miraglia, che il rinnovamento linguistico in ambito teatrale fosse più «giovevole all'umanità perché pochi leggono e molti vanno ai teatri»⁴⁹. Per tale maturazione occorrerà attendere l'evoluzione degli interessi compositivi e critici di Capuana dal dramma storico al dramma borghese, che impegnerà appassionatamente lo scrittore durante tutta la sua carriera artistica. In ogni caso, ai suddetti propositi di diffusione di modelli linguistici unitari non corrispondeva nel panorama culturale postunitario una pratica linguistica adeguata. Come in molti autori coevi, il tessuto linguistico delle prime opere teatrali di Capuana è ancora decisamente lontano da un italiano medio, non tanto per la presenza di inevitabili residui di matrice dialettale (raddoppiamenti consonantici, come in *straggi o caggiona* o scempiamenti ipercorretti, o esiti incerti tra consonanti sorde e sonore come in *concedarla per congedarla*), quanto per l'alto tasso di aulicismi e arcaismi di stampo letterario.

Capuana, per suo conto, aveva piena coscienza di tutto ciò, come mostra ricordando quei tempi nella premessa alla raccolta di *Homo* del 1888⁵⁰ e si adoperò in tutti modi per integrare le sue competenze linguistiche durante il suo lungo soggiorno a Firenze capitale. Frutto di questo apprendistato linguistico risulta il toscanesimo disinvoltato con toni addirittura vernacolari in alcuni *Profili di donna* del 1877⁵¹ e nella prima edizione della *Giacinta*. Gli esiti formali di questa fase più matura, tuttavia, non soddisfacevano ancora il Capuana⁵², dal momento che per tutto il decennio 1879-1889 si dedicò a rielaborare anche da un punto di vista linguistico tutta l'opera, come mostra l'intenso carteggio con i «compagni di battaglia»⁵³ - in particolare Verga e De

⁴⁹ In C. DE BLASI, *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Mineo, Biblioteca Capuana, 1954, p. 66.

⁵⁰ «Nel mettersi a scrivere delle novelle o dei romanzi, bisognava badare a foggare quest'opera giusta la sua ultima forma [...] Infatti, dai *Profili di donna* al *Bacio* [...] ad *Homo* e da questo a *Ribrezzo*, se voi voleste darvi la pena di osservare attentamente [...] vedreste evidenti i segni di un penoso lavoro, diretto ad ottenere il risultato di rendere la novella, dirò così, autonoma, qualcosa d'indipendente, di fuori del tutto dal suo autore» (L. CAPUANA, *Homo*, Milano, Treves, 1888, pp. XXX-XXXI).

⁵¹ Cfr. F. CALIRI, *Il primo Capuana. La prosa narrativa: aspetti e problemi linguistici*, Roma, Herder, 1980.

⁵² Riflettendo sulla prosa di quel periodo nel saggio *Per l'arte* del 1885 (Catania, Giannotta, pp. VI-VII) Capuana dichiarava: «I toscani, che avrebbero potuto darci il gran soccorso della loro lingua viva, non facevano nulla [...] dovevamo rimanere colle mani in mano, aspettando la prosa nuova di là da venire? E ne abbiamo imbastita una pur che sia, mezza francese, mezza regionale, mezza confusionale, come tutte le cose messe su in fretta».

⁵³ D. OLIVA, *Capuana...*, p. 69.

Roberto - come li definisce l'Oliva. È infatti il momento in cui alla riflessione teorica sui problemi linguistici di ciascuno dei tre si affianca un periodo di fervido lavoro correttivo e di richiesta vicendevole di pareri, di consultazioni o proposte e di consigli: è la nascita di quella che potremmo definire come «l'officina verista», all'interno della quale il problema delle scelte linguistiche acquista un valore cruciale.

Di questo momento di fervore «correttivo» la ben nota lettera di Capuana a De Roberto del 7 settembre 1891 sull'*Illusione* rappresenta in qualche modo la *summa*, con il riferimento esplicito al rapporto tra le varietà del repertorio linguistico dell'Italia del tempo e la necessità di una rappresentazione stilistica unitaria:

Sai cosa mi è dispiaciuto di più? L'abuso di parole francesi e specialmente quella lettera francese del diplomatico [...] Perché in francese? In questo caso per amor del vero (un amore malinteso in fatto d'arte) dovremmo far parlare ai diversi personaggi il loro dialetto particolare, non solamente la loro lingua, e l'opera d'arte sarebbe una babilonia. Nota che io ti dico questo non perché le parole siano francesi, ma perché è inutile che quelle cose siano dette in francese [...]. Sarebbe un peccato, e avresti torto di commetterlo, se in una vera 2ª edizione non facessi al tuo romanzo questo lavoro di ripulitura. Ti gioverebbe molto come esercizio: io ho appreso moltissimo correggendo e ricorreggendo le cose mie; e se, come lingue e stile, le mie cose hanno superiorità su le precedenti, lo devono a questo lavoro di lima. Io te lo consiglio come igiene artistica. Vedrai quanto ti farà bene.

Dal suo canto De Roberto, negli anni che precedono la pubblicazione della prima edizione dei *Viceré* e soprattutto nei seguenti, approfondiva le indicazioni di Capuana e se ne rendeva progressivamente più autonomo: conserverà la pratica della «ripulitura», ma si orienterà via via verso una resa differenziata dell'idioletto di ciascun personaggio, fino all'estremo rappresentato dalle novelle di guerra⁵⁴, mentre riserverà alle parti diegetiche un italiano piuttosto omogeneo equidistante dalla letterarietà e dal parlato. Nelle novelle di guerra, ad esempio nella splendida prova plurivocale rappresen-

⁵⁴ Tale percorso è stato descritto a grandi linee nel mio articolo *Parabola sociostilistica di F. De Roberto tra la «Sorte» e le novelle di guerra: dall'ideale unitario alla realtà plurilingue*, in corso di stampa in *Tradizione & Innovazione Linguistica e filologia italiana alle soglie di un nuovo millennio*. Atti del VI Convegno Internazionale della SILFI, 28 Giugno - 2 Luglio 2000, a cura di E. Burr, Gerhard-Mercator-Universität Duisburg.

tata dalla *Paura*, ciascun personaggio per esigenze mimetiche dovute alla situazione "estrema" della vita in trincea conserverà il suo dialetto dando vita a una tragica polifonia sull'esperienza bellica. Alla base di questa consapevolezza e di tale autonoma disinvoltura compositiva di De Roberto sta in buona misura l'esperienza dell'insegnamento di Capuana condotto sul corpo vivo delle sue prime novelle e col confronto misurato su ogni correzione e variazione suggerita per ciascuna di esse.

2.2. Le proposte di correzione di Capuana al manoscritto della *Sorte*

Si instaurava così quel fervido decennio di intensi scambi di consulenza linguistico-stilistica tra Verga e Capuana, tra Capuana e De Roberto, e più tardi tra De Roberto e Di Giorgi. In quest'ottica, sarà utile ricordare brevemente le indicazioni linguistiche richieste, e ottenute, da Capuana all'amico Gianformaggio sul testo della *Giacinta*, che inaugurano un tipo di prassi correttoria "interattiva" che non avrebbe tardato a dare i suoi frutti. Come si sa⁵⁵ Capuana aveva inviato il manoscritto della seconda *Giacinta* al Gianformaggio e l'amico glielo aveva restituito con ben 231 interventi sul lessico, sulla morfologia e sulla fraseologia, modellati sullo schema «p. x: al posto di y correggerei z», più otto interventi di tono interrogativo del tipo: «non ci guadagnerebbe in chiarezza se...?». La richiesta di correzioni al Gianformaggio risulta altamente indicativa dell'oggettiva difficoltà di Capuana di avere un approccio diretto e approfondito con la competenza linguistica toscana. Nell'impossibilità di rifarsi, come Tommaseo o De Amicis, a fonti linguistiche native o a un prolungato soggiorno fiorentino, il critico del «Fanfulla», diviso tra gli impegni personali in Sicilia e i soggiorni a Roma e a Milano, si induceva a consultarsi con una fonte di intermediazione linguistica. In tal senso va interpretato il ricorso all'amico Gianformaggio, che aveva soggiornato a lungo a Firenze e quindi era presumibilmente dotato di una doppia competenza di siciliano e di fiorentino dell'uso, come mostra il brano tratto dalla lettera del 21 marzo 1877 da Milano:

Caro Giovannino,
fammi il piacere di informarti come si dicono in toscano *li rescchi* della spiga

⁵⁵ Vedi nota 6.

e il fiore giallo che noi chiamiamo *ciuri di mayu*. Sono due vocaboli che non ho potuto affatto rammentarmi. Rispondimi a posta corrente.

Come si vede, i quesiti riguardavano elementi lessicali di spiccata settorialità e insieme di registro familiare, difficilmente reperibili nelle fonti lessicografiche correnti. Inoltre va rilevato che, nonostante la cospicua differenza d'età, (Gianformaggio era tredici anni più giovane di lui), Capuana stimava molto l'amico anche come intellettuale, come mostra la sua richiesta di un articolo su *Profili di donne*⁵⁶, e successivamente di un giudizio sulla prima *Giacinta*, inviatagli prima del 13 luglio 1879⁵⁷, e come confermano gli incarichi di fiducia di riferirgli i giudizi sentiti a Firenze sulla raccolta di novelle e di trovare spazio per una recensione sulla «Nazione»⁵⁸.

Gianformaggio da parte sua era molto franco con Capuana e, a proposito della *Giacinta*, non gli risparmiò critiche circostanziate:

Tu dici: potresti far meglio e non fai! No, io faccio quel che posso [...] Non ti nego che credevo di aver fatto un lavoro artistico di qualche valore (per quel che dà la piazza in Italia); un lavoro pensato, studiato accuratamente ed eseguito con amore [...] e al sentirmi dire da te che all'ultima riga del libro tutto si è disfatto nella mente e niente è rimasto nella memoria neppure una più lieve impressione, son rimasto naturalmente male [...] Però io desidero da te un sacrificio. Desidero, anzi esigo che tu rilegga la *Giacinta* e che mi riscriva la impressione della seconda lettura [...] Poi ti dirò perché io ti domando questo: c'è ancora un briciolo... no, non voglio dirtelo ora [...].

Non si sa se e in che modo Gianformaggio cambiò idea sull'opera⁵⁹; certo è che prima del 27 marzo 1881 il giovane amico gli invia la famosa lettera contenente le «osservazioni linguistiche sulla *Giacinta*», di cui poi il Capuana tenne conto in larga misura per la stesura della seconda *Giacinta* del 1886. Secondo la sua testimonianza, in quella data la *Giacinta* era stata già ampiamente rimaneggiata:

ti rimando le tue note dove ho segnato tutte le osservazioni delle quali ho potuto far tesoro. In parecchie ci siamo incontrati e in questo secondo invio ho messo un idem dove il caso è avvenuto. Non ho potuto approfittare del resto

⁵⁶ Lettera dell'11 maggio 1877, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Carteggio...*, p. 51.

⁵⁷ Ivi, p. 99.

⁵⁸ Rispettivamente nelle lettere del 15 giugno e del 4 luglio 1877; ivi, p. 52 e 57.

⁵⁹ Lettera del 21 marzo 1877; ivi, p. 45.

perché in quei punti la nuova lezione è totalmente cambiata [...] Son convinto anch'io che nell'arte dello scrivere anche le virgole hanno importanza. Ho rifatto la Giacinta da cima a fondo in ossequio di questa mia convinzione [...]»⁶⁰.

Gli interventi, su cui Capuana concorda con l'amico, sono i seguenti:

- 1) a livello fonografemico:
rimpetto > *dirimpetto*
poggiando > *appoggiando*
innanzi > *dinanzi* o *davanti*
poggiate > *appoggiate*
domani l'altro > *doman l'altro*
- 2) livello morfologico e sintattico:
da trasognato > *come un trasognato*
- 3) livello lessicale e fraseologico:
col capo riversato all'indietro > *col capo rovescio*
chiese > *domandò*
aggiustarsi i capelli > *accomodarsi i capelli*
toglieva > *levava*
orecchie > *orecchi*
appeso > *attaccato*
li presso > *li vicino*
si levò > *s'alzò*
rimpetto al mondo > *in faccia al mondo*
viso > *faccia*
volto > *faccia*
grembiale > *grembiule*
qualcuno > *qualcheduno*
le aggiustava > *le accomodava*
spalliera di un ponticello > *spalletta di un ponticello*
si pose a ridere > *si mise a ridere*
passò l'andito > *attraversò l'andito*
via > *strada*

⁶⁰ Ivi, p. 111.

4) ordine sintattico:

che avevano traversate poc'anzi > *che avevano poc'anzi traversate*

Si tratta di correzioni lessicali di stampo toscanista (*doman l'altro*, *grembiule*, *orecchi*, *accomodare*, *accomodarsi*, *col capo rovescio*), o orientate verso forme colloquiali (preferenza per le forme verbali parasintetiche come *appoggiando* vs. *poggiando* e *accarezzava* vs. *carezzava*; eliminazione del *-si* enclitico in *diessi* e *buttassi*; la preferenza per *lui* e *lei* soggetti, o per termini come *faccia* invece di *volto* o *viso*).

Altre scelte sembrano dettate dalla volontà di evitare la vicinanza con la matrice regionale di partenza (per cui *appresso* > *dopo* e *levare* > *togliere*).

Dei venti tratti fonomorfológicos che secondo Serianni caratterizzano le innovazioni linguistiche manzoniane nel passaggio dalla ventisettena alla quarantana⁶¹, almeno cinque sono sistematicamente assunti nello scambio di vedute in materia linguistica tra Gianformaggio e Capuana e anche negli usi capuaniani successivi (uso dei pronomi indiretti come soggetto, uso delle preposizioni articolate in forma analitica, uso dell'affricata dentale in forme come *servizio* e non *servigio*, preferenza per *grembiule* e *ubbidire* piuttosto che per i rispettivi allotropi).

Gli anni tra il marzo 1881 - data d'invio delle correzioni di Gianformaggio a Capuana e della prima rielaborazione di *Giacinta* - e il luglio 1886, - data d'invio di Capuana del manoscritto derobertiano della *Sorte* all'autore con le numerose postille linguistico-stilistiche - sono i più importanti per la riflessione capuaniana in materia linguistica. Lo ha ricordato anche Stussi, non solo a proposito della *Premessa* al volume *Per l'arte* del 1885, ma anche delle recensioni a *Vita dei campi* (1880) e alla *Malanova* (1883), citando op-

⁶¹ Cfr. L. SERIANNI, *Le varianti fonomorfológicas dei -Promessi Sposi-*, in *Saggi...*, pp. 141-213. In particolare: passaggio da *-uo* - *a* - *o* - dopo palatale o consonante più *r*, eliminazione della *d* eufonica in *ed* / *od* tranne che davanti a vocale corrispondente, preferenza per la versione analitica delle preposizioni articolate, *i>e* in protonia come in *gittare*>*gettare*, preferenza per la vocale labializzata in parole come *domanda*, e non *dimanda*, preferenza per la forma *giovane* invece che *giovine*, preferenza per gli allotropi con affricata dentale piuttosto che palatale, come in *sacrifizi*, plurali in *-i* preferiti a quelli in *-a*, *lui* e *lei* soggetto, *gli* al posto di *loro* per il plurale, *nessuno* preferito a *niuno*, *cosa* preferito a *che cosa?*, *così* con aggettivo preferito a *sì* con aggettivo, prima persona singolare dell'imperfetto in *-o* invece che in *-a*, *siano* preferito a *sieno*, *anderò* preferito ad *andrò*, mentre la forma sincopata *offrire* prevale su *offerire*, tra *veggo* e *vedo* predomina la forma radicale, *uscire* prevale su *escire*.

portunamente la lettera di Capuana a Rod del 1884 sulla «disperazione» che gli procurava «questo terribile strumento della nostra lingua che per noi siciliani è quasi come una lingua morta, come già per gran parte degli italiani»⁶².

Con le «cento correzioni della *Sorte*», come le avrebbe poi etichettate De Roberto⁶³, Capuana mise in pratica tutto quello che era andato maturando nel corso di quegli anni di intensa riflessione in materia linguistica. De Roberto fece tesoro di quelle indicazioni e riprese in seguito a sua volta quel tipo di pratica corretoria quando il giovane Ferdinando Di Giorgi gli chiese concreti interventi sul testo del suo romanzo, così come mostra il carteggio fra i due⁶⁴.

Il 6 aprile 1888 Di Giorgi aveva scritto a De Roberto, su indicazione del direttore del «Giornale di Sicilia» Ardizzone, per chiedergli come fare a incontrare Capuana al fine di ottenere un parere su l'*Avvocato Danieli* appena composto. De Roberto, nel riferirgli che Capuana non avrebbe potuto dargli consigli sul romanzo, lascia intendere di essere disponibile in sua vece. Il giovane Di Giorgi allora gli sottopone il romanzo per una revisione, e De Roberto, secondo il collaudato metodo capuaniano, lo postilla ampiamente, tanto che il 24 marzo 1889 Di Giorgi gli scrive: «Io intanto sto a casa copiando e ritoccando secondo i tuoi consigli l'*Avvocato Danieli*. Ho accorciato e semplificato di molto...»⁶⁵.

Tali modifiche tuttavia non soddisfecero pienamente De Roberto, il quale in una lettera successiva esortava Di Giorgi a riprendere ulteriormente in mano il testo: «Lavora attorno a *Danieli*. Metti in evidenza ciò che è accennato, non aver paura di essere troppo insistente: l'insistenza è una necessità del genere analitico»⁶⁶. In un primo momento il giovane Di Giorgi per gratitudine dedica a De Roberto il romanzo, ma, dopo aver compreso che sarebbe stato meglio per il lancio del libro avere una prefazione scritta

⁶² A. STUSSI, *Lingua, dialetto...*, p. 176 e p. 157. Dopo aver osservato tutte le preferenze di Capuana nei confronti dell'uso di accenti, desinenze, dittonghi, vocali protoniche, alternative consonantiche, pronomi personali, dimostrativi, preposizioni articolate, sistema verbale, clitici, lessico, Stussi sostiene che Capuana, nonostante la persistenza di polimorfismi, toscanismi, dialettismi, riesce a caratterizzare bene il parlato rendendolo diverso dalla narrazione.

⁶³ Vedi la lettera dell'agosto 1886, citata alla nota 34.

⁶⁴ F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, con introduzione e note di Emma Alaimo, Catania, Fondazione Verga, 1985.

⁶⁵ Ivi, p. 71.

⁶⁶ Lettera di De Roberto a Di Giorgi del 27 marzo 1889, in A. NAVARRIA, *Lettere inedite a Federico de Roberto*, Milano-Roma, Centro Editoriale dell'Osservatore, 1963, p. 4.

dall'autore catanese, gli rispedisce il testo per un'ulteriore lettura: «[...] tu potrai allora vedere come ho cercato di seguire i tuoi consigli, e tutte le modificazioni che giusta le tue osservazioni ho fatto»⁶⁷. Questa richiesta di Di Giorgi suscita in De Roberto anche alcune interessanti riflessioni stilistico-narrative:

Io mi son fatto una legge di non scrivere se non cose che sono passate, in tutto o in parte, sotto i miei occhi. Quando ho soltanto, intorno a un argomento, qualche dato, cerco di costruire con l'aiuto di questo, tutto il resto, press'a poco come Cuvier, che con un osso metteva insieme uno scheletro⁶⁸.

E ancora:

La fantasia è di molto aiuto: ma da sola non riesce a dare all'opera d'arte i caratteri del vero [...] Tu hai lavorato da te - ed hai lavorato bene; ti sei sforzato di ricostruire lo scheletro; ma credo non avessi in mano l'osso. Capuana per esempio non aveva l'osso quando scrisse *Tortura*. Si è torturato lui per mettere assieme quella novella, ma si vede subito che è tutta una cosa di testa [...].

A tali osservazioni si accompagna la pratica corretoria da maestro ad allievo divenuta ormai procedurale e codificata secondo la convenzionalità cromatica degli interventi inaugurata da Capuana con la revisione della *Sorte*:

Ho segnato col lapis rosso, mentre la leggevo i due o tre punti che vanno corretti dal lato della forma o anche troverai notati un *fenomeno necessario dello stato patologico* e *una crisi di pianto*, che sono espressioni troppo scelte, troppo alte, pel tono dimesso dell'argomento e della forma con cui è necessariamente svolto. Farai uno *scoppio di pianto* e il *fenomeno* non lo farei *produrre*. Trovo poi alcuni sicilianismi come *figlia di madre* che da un non siciliano non s'intenderebbe, dirai *ragazza ammodo* o qualche cosa di simile. *Perseguita femmine* s'intende ma non è bello. *Dire per matrimonio* lo sostituirei con *parlare di matrimonio* o press'a poco. Finalmente invece di *mettere in freno* direi *tenere a dovere* che mi pare più energico⁶⁹.

⁶⁷ Lettera di Di Giorgi a De Roberto del 19 aprile 1889, in F. DI GIORGI, *Lettere...*, pp. 85-86.

⁶⁸ De Roberto a Di Giorgi 15 settembre 1889, in A. NAVARRIA, *Lettere inedite...*, pp. 9-10.

⁶⁹ De Roberto a Di Giorgi 2 ottobre 1889, in A. NAVARRIA *Lettere inedite...*, p. 11. In effetti i sicilianismi indicati da De Roberto risulterebbero oscuri per un non siciliano e le spiegazioni del maestro all'allievo non ne esauriscono il senso: per esempio: *figlia di madre* < *figghia di matri* (creatura fragile bisognosa di protezione) o *perseguita femmine* < *assicutafimmini* (dongiovanni).

Ancora più circostanziate dovevano essere le correzioni per la novella *L'ultima dei San Mauro* in *Anomalie* del 1891: correzioni col lapis azzurro e correzioni col lapis rosso «punti che rivedrai tu stesso», come si legge nella lettera del 25 marzo 1890⁷⁰.

In questa trafila di reciproco scambio si inserisce come momento iniziale la vicenda della *Sorte*, il cui manoscritto costituisce un documento forse unico per completezza, continuità e differenziazione di correzioni, e di relativa selezione e assunzioni da parte del giovane De Roberto. La presente disamina delle annotazioni di Capuana, novella per novella, sia pure condotta sommariamente e a grandi linee descrittive, prepara un percorso più approfondito. Va tenuto presente comunque che gli interventi sulle strutture narrative (soppressione di parti descrittive troppo prolisse e di dialoghi sovrabbondanti e di scarso vigore) superano di gran lunga gli interventi linguistici veri e propri.

2.2.1. *La disdetta*

La disdetta occupa le carte 3-31v del manoscritto, ed è stata dunque programmaticamente posta in posizione iniziale dall'autore. Indizi di vario tipo quali la scarsità degli interventi strettamente linguistici di Capuana, la posizione iniziale e separata materialmente dalle altre novelle tramite un vecchio frontespizio, una esplicita indicazione intratestuale di data⁷¹, sembrano indicare che trattasi di una delle ultime novelle della *Sorte*, quella in cui, come si è già osservato, si prefigurano stilemi e moduli narrativi dei *Viceré*⁷².

⁷⁰ Ivi, p. 15.

⁷¹ Se si considerano come validi i termini temporali indicati nel frontespizio del manoscritto (San Giovanni la Punta 1882 - Catania 1885) e il realismo adottato come metodo dall'autore per l'ambientazione di queste prime novelle, potremmo considerare il 1885 come termine *post quem* per la stesura della novella. Infatti, a p. 27 dell'edizione 1887 si legge: «il rigo seguente portava la data 16 gennaio 1845, donna Cecilia faceva il conto che, essendo passati quarant'anni dall'unico giorno del suo matrimonio...»: si parla dunque del 16 gennaio 1885. Si citeranno le pagine della *Sorte*, dalla prima edizione Giannotta 1887, direttamente nel testo, e solo per i contesti stilisticamente più rilevanti.

⁷² A proposito della *Disdetta*, Madrignani osserva: «la *Disdetta* viene posta non casualmente in prima posizione, la scelta ambientale nobiliare implica una nuova ottica e rende necessarie nuove scelte di ordine formale: per rendere l'effetto di chiusura, d'immobilità lo scrittore costruisce il racconto lungo una linea segmentata [...] per agglomerazione [...]. Il discorso indetto libero [...] viene abbandonato e prevale un dialogo spesso interiettivo, comunque svelto

Delle 126 correzioni riscontrate nel passaggio dal manoscritto alla prima edizione dell'opera del 1887, un terzo circa sono state effettuate da De Roberto su proposta di Capuana. In questa novella, a differenza di altre successive, gli interventi di Capuana riguardano principalmente l'impianto narrativo e le parti descrittive (ci sono ben 23 «scarabocchi marginali» col «lapis verde», ovvero quei lunghi tratti laterali di matita verde che nella legenda sono indicati come brani «da accorciare»). Capuana, per rendere maggiormente significativo il personaggio della principessa Roccasciano con la sua monomania del gioco d'azzardo, indica a De Roberto una serie di strategie di messa in rilievo. Anzitutto lo invita a ridurre lo spazio dedicato alla delineazione dei caratteri dei personaggi secondari, primo fra tutti quello di Donna Cecilia Morlieri, concepito dall'autore in origine con un più forte ruolo di comprimarietà, quasi un *alter ego* positivo (tutta dedita al risparmio e alla concretezza) della principessa. Con sette cospicui tagli alle parti descrittive lo scrittore ottiene la riduzione drastica della virtuale coprotagonista, la quale comunque conserverà, seppur senza troppe spiegazioni sul suo carattere, un ruolo importante nel mostrare la dissennatezza che domina sovrana su tutti i personaggi del racconto:

Donna Cecilia si marita! - Sul serio? Chiese lei curiosamente. - Sul serissimo. Dopo quarant'anni di senno ha perduto il lume degli occhi per un paio di baffi. Si marita col barone Ferlandi! (p. 39).

Anche il personaggio dello «spiritoso» arrampicatore sociale Ingegnere D'Errando, poi trasformato in un più neutro barone Ferlandi, perde gran parte delle sue connotazioni descrittive dopo le indicazioni di Capuana (ben sei correzioni). Perdono spessore anche i personaggi del cavaliere Fornari (col vizio della gola) e di Padre Agatino, altro comprimario rispetto alla principessa, con l'identico vizio del gioco d'azzardo che non abbandona fino alla fine, e con in più la disonestà e il vizio di correre dietro alle sottane. Minore spazio, sempre su indicazioni di Capuana, è concesso anche alla San Giordano (poi ribattezzata Giordano onde evitare riferimenti alla famosa famiglia dei San Giuliano) madre ansiosa di maritare la figlia, e alla pettegola-golosa De Fiorio.

e scarno, che s'inserisce nel tessuto connettivo di una prosa secca, nervosa, scarnificata, nella quale si isolano pochi brani descrittivi e frequenti ritratti [...] con segni sommi e incisivi. Vedi C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1972, pp. 19-20.

In altra sede sarà possibile valutare in quale misura gli interventi di Capuana siano stati davvero positivi per l'economia narrativa della novella: certo è che dopo le sue correzioni essa appare profondamente trasformata, più di altre della stessa raccolta. Questi primi tentativi di tratteggio fine di più personaggi contemporaneamente, ridimensionati dall'intervento di Capuana, mostrano comunque *in nuce* uno dei caratteri distintivi della narrativa di De Roberto quale riemergerà nelle opere maggiori successive. Per quanto riguarda invece le parti puramente descrittive, di cui Capuana propose la drastica riduzione, lo stesso De Roberto aveva riconosciuto i limiti della sua «misura» fin dalla prima novella inviata a Capuana nel 1883, *La Malanova*, e che per tutte le altre ringraziò l'amico nella citata lettera dell'agosto 1886, con la dichiarazione che vale la pena di rileggere:

Al tocco magico del tuo lapis verde la luce si è fatta nel mio spirito: ho visto il gonfio, il tumefatto, il marcio ed ho cominciato a tagliare e a segare⁷³.

Per quanto riguarda invece le correzioni col lapis viola, ovvero i diciotto interventi tutti di tipo lessicale o morfosintattico o stilistico, va rilevata la volontà di De Roberto di evitare le secche di una competenza linguistica polarizzata tra regionalismo e aulicismo che egli giudicava, forse con eccessivo rigore, insufficiente alla scrittura narrativa⁷⁴. Capuana in questa novella si limita a pochi interventi tipologicamente poco differenziati.

A partire dalle correzioni di tipo morfosintattico, si può osservare la preferenza per il passato remoto o trapassato prossimo piuttosto che per l'imperfetto o il passato prossimo (per esempio: *A un tratto risuonava una scampanellata* > *Alla scampanellata che risuonò a un tratto*; *La principessa diventava inquieta* > *la principessa era diventata inquieta*; *Appena quegli andava via e la porta gli si richiudeva dietro l'allegria scompariva* > *appena quello fu andato via e la porta gli si richiuse dietro la conversazione cessò*), o ancora per il passato remoto rispetto all'imperfetto (*rispondeva* > *rispose*, *scoccarono* > *scoccarono*, *risuonava* > *risuonò*), e per le forme senza enclisi pronominale (*andava continuamente assottigliandosi* > *si andava continuamente assottigliando*). In alcuni casi, De Roberto non accoglie il suggerimento di Capuana e modifica ulteriormente il testo: per esempio, *Ritornando alla villa la principessa chiedeva*, come si legge nel ms., viene corretto

⁷³ Cfr. la nota 35, pp. 45-47.

⁷⁴ Cfr. la prima parte della stessa lettera, citata ivi, p. 45.

da Capuana in: *Ma, ritornata alla villa la principessa chiedeva*; tuttavia nel testo a stampa del 1887 De Roberto cambia ancora, *Ma, appena rientrate, la principessa chiedeva* (p. 22).

Per quanto riguarda l'ordine sintattico, De Roberto introduce autonomamente qualche anticipazione (*La principessa difendeva la San Giordano: chiacchiere... > Chiacchiere! La principessa difendeva la San Giordano* (p. 15); *ovvero rimodula il testo nei passaggi marcati in verde da La San Giordano, ridendo più degli altri, si avvicinava alla figliuola, le ingiungeva in un orecchio: Balla con D'Errando! Se non m'invita... > Balla con D'Errando, soggiungeva in un orecchio alla figliuola la Giordano. Se non m'invita...* (p. 20).

Per quanto riguarda le scelte di ordine lessicale, autonoma appare la scelta di *domandare* al posto di *chiedere* (per esempio: *Che cos'avete a desiderare? - gli chiese il marchese > gli domandò il marchese*), e con pari autonomia l'uso dei pronomi personali diretti non viene mutato come accade in altre novelle, in cui si riscontra una preferenza pre-manzoniana di Capuana per i pronomi *egli, ella*.

Su questo versante le correzioni proposte o comunque indotte di Capuana si orientano verso termini meno connotati regionalmente (*sciallo > scialle, casina > villino, porta > uscio*), o più incisivi (*esclamava > sentenziava, addolorata > contristata, ingiungeva > soggiungeva, non ne indovino > non ne azzecco*). Lo stesso vale per il livello fraseologico, in cui, ad esempio, Capuana cassa decisamente col brano che la contiene l'espressione dialettale «vai a pigliarla a Malta» rivolta come insulto a un cavallo riottoso.

Per quanto riguarda i connettivi testuali, viene autonomamente evitato l'uso di *ma* a inizio di frase: *Ma era distratta, non le dava ascolto > Però era distratta, non le dava ascolto* (p. 22).

Tale processo di decantazione delle venature regionali si accentua nelle edizioni successive. Analizzando infatti le varianti a stampa della *Disdetta* nel passaggio dall'edizione Giannotta 1887 (A) a quella pubblicata da Galli nel 1891 (B) a quella stampata da Treves nel 1910 (C), il Traina osservava che: «già in B è evidente l'intento di rendere più generica l'ambientazione siciliana: sono eliminati quei tratti riconoscibilmente palermitani che, stranamente per un autore catanese [...] connotavano A», di eliminare onomastica e toponomastica troppo connotate, di sopprimere espressioni idiomatiche troppo ancorate alla realtà locale. «Più mimesi, dunque, in A, più vivacità teatrale, espressioni lessicalmente più colorite; più concisione e maggior determinazione dei moventi sociali in B e C»⁷⁵. Tali esiti confermano che il testo di par-

⁷⁵ G. TRAINA, *A proposito...*, p. 546.

tenza si presentava senz'altro molto più connotato da un punto di vista regionale sia nelle parti descrittive che in quelle dialogiche, dalle quali in particolare molti tratti regionali furono sistematicamente eliminati.

Di fondamentale importanza per l'evoluzione stilistica della prosa di De Roberto sono gli interventi di Capuana sulla struttura narrativa volti a eliminare o accorciare interi passi descrittivi con una modalità di sicuro presa a modello nelle pagine successive che si presentano molto più agili ed efficaci da un punto di vista della coesione e della coerenza testuale. A titolo di esempio si consideri l'eliminazione segnata da Capuana di interi brani descrittivi, minuziosi e ripetitivi, del tutto ridondanti nell'economia del racconto, come i seguenti brani della *Disdetta* che descrivono il personaggio di Donna Cecilia Morlieri che occupavano la cc. 23r/v, 24r/v e 25r, per un totale di cinque pagine manoscritte e che si riducono nella stampa a quattro righe appena:

La gente si voltava al suo passaggio e si perdeva in commenti senza fine.-
Quella vecchia della Morlieri! - Ha presa abbastanza fame, per quarant'anni! -
Che pessimo gusto, quell'abito! - Che bell'attacco! L'attacco faceva quella figura perché donna Cecilia aveva più cura dei cavalli, si può dire, che di se stessa; e ogni giorno scendeva parecchie volte nella stalla per vedere se il cocchiere dava loro la giusta razione di biada, se il mozzo faceva macerare a dovere la gramigna. Aveva anche messo un nome a ciascuno degli animali, e pretendeva che essi riconoscessero la sua voce. - Su Rondello, su! E palpava piacevolmente con le mani scarne dalle dita piene di anelli il fianco ricolmo, dal pelame lucido e caldo della bestia scalpitante. - Vostra Eccellenza si faccia da parte - avvertiva il cocchiere. - Tu sta al tuo posto! - Non voglio esser io se una volta di queste, con un calcio in mezzo alla pancia non vai a pigliarla a Malta! - borbottava quello.

Stando alle sue finestre, donna Cecilia poteva del resto spiare ogni volta che voleva nella corte, ed osservare il modo con cui lavavano le carrozze, o strigliavano gli animali o ripulivano i guarnimenti. - Quella cinghia è troppo lenta!... Quella ruota è inzaccherata. Veloce mi pare un po' abbattuto, che cosa gli hai fatto? - Eccellenza, che cosa gli dovevo fare? L'animale sta meglio di me. - L'animale sei tu! Bada di non strapazzarlo, altrimenti ti caccio via. Era l'unico modo di farsi obbedire e di avere fatte le cose perbene.

Allo stesso modo che dei cavalli, lei si occupava di tutti i suoi interessi che non erano pochi e richiedevano una vigilanza oculata e continua. Ogni affare passava per le sue mani, coi pigionali, coi fattori, coi sensali, trattava sempre personalmente, litigando ostinatamente per una lira, tenendo un esattissimo conto delle più piccole partite, minacciando un dichiaratorio al minimo ritardo nei pagamenti, non perdonandola mai a nessuno. Aveva una memoria ferrea e una gran pratica della legge; nondimeno, temendo sempre di essere ingan-

nata, defraudata del suo, correva ogni momento dall'avvocato, lei in persona. - Chi vuole anda, chi non vuole manda! Lei non si perdeva di coraggio a salir le scale, e se i cavalli erano stanchi o ammalati, si contentava di far tutta la strada a piedi, pur di risparmiarli. Si sentiva bene come non mai, si alzava di buon'ora, mangiava sempre con appetito, usciva tutti i giorni e contava di campare fino a cent'anni.

La sera qualche volta, andava dalla principessa.

A sostituire questi tre brani descrittivi nel loro complesso, nel testo del 1887 compare un solo periodo sobrio, nel quale si sottintende ellitticamente tutta la concitazione della Morlieri, che dallo *status* di separata povera in canna passa a quello di ereditiera:

Tutta la giornata le bastava appena per occuparsi dei suoi affari, che richiedevano una vigilanza continua; *la sera qualche volta, andava dalla principessa.* Questa ora che sapeva donna Cecilia ricca, pretendeva che anche lei facesse la partita (p. 34).

E quanto sia stata incisiva la spinta alla concisione narrativa data da Capuana è dimostrato da un intervento autonomo di De Roberto proprio nel brano modificato: infatti nel manoscritto, tra i due periodi *la sera qualche volta, andava dalla principessa* e *Questa ora che sapeva donna Cecilia ricca, pretendeva che anche lei facesse la partita*, sta un breve brano non cassato da Capuana ma censurato dallo stesso De Roberto nell'edizione del 1887 che presenta solo la riga finale:

Il Palazzo Roccasciano era più che mai affollato da ogni specie di persone che vi facevano da padroni e finivano di dargli il tracollo; la Principessa continuava la vita di prima, era ingolfata nei debiti e non aveva mai un momento di respiro. Il giuoco era sempre la sua passione e ora che sapeva donna Cecilia ricca, pretendeva che anche lei venisse a far la partita.

Brani come questo, indicativi dell'iniziativa correttoria di Capuana e dell'influenza della sua direttiva compositiva sul giovane apprendista, sono numerosi. Da questo tipo di suggerimenti correttivi De Roberto apprende a evitare le secche dei commenti fatti dal narratore sull'evoluzione degli eventi, e a limitarsi a riportare i fatti omettendo i passaggi diegetici poco funzionali.

2.2.2. Ragazzinaccio

Alla carta 32r, dopo la fine de *La disdetta*, compare un frontespizio de

La Sorte con titolo in nero e carta più ingiallita. Ciò potrebbe indicare che *La disdetta* non faceva parte del nucleo originario della raccolta: essa, come si apprende dalla citata lettera a Piero Barbera, comprendeva solo sei novelle. La prima novella della raccolta originaria potrebbe dunque essere *Ragazzinaccio*, che segue immediatamente questo vecchio frontespizio. Il foglio segna-pagina reca il numero d'ordine 2 e il titolo *Ragazzinaccio* mentre sul verso è presente una breve nota anonima dovuta forse a un editore, o comunque un lettore non siciliano:

Molto talento, molto effetto. Ma troppo realismo, fino al brutale. Senza essere troppo verisimile. Una donna simile andrebbe dinanzi ad un pretore per un'ingiuria simile? E sì grave sarebbe la condanna? E ne sarebbe così infamato un uomo? Nelle nostre province non certo; e in Sicilia sì?

Tra gli interventi di mano del Capuana, alcuni sono di tipo didascalico-esplicativo in merito a fatti morfosintattici come nella correzione di *però lui > egli*, accompagnata dal significativo commento: «il lui lo userei nel dialogo diretto-indiretto. Ho peccato anch'io ma mi par giusto correggersi. Dio non vuole la morte del peccatore» (c.35v). Di questa indicazione De Roberto tenne conto non solo per le correzioni apportate alle altre novelle, ma anche in seguito, allorché riprese in mano *La Sorte* per interventi più sistematici di tipo morfosintattico, soprattutto nel passaggio dall'edizione del 1891 a quella del 1910.

Le correzioni lessicali suggerite a lapis viola, o indotte col lapis verde da Capuana in questa novella vanno in direzione di uno scarto delle forme troppo regionali (*vi affogo > vi strozzo; scialarmi in cantina > ubriacarmi in cantina; bisogna mettersi a verso e lavorare per davvero > bisogna lavorare per davvero, chiacchiere > cicalate; mi leva > mi dà alla testa*); fino alla soppressione di forme idiomatiche, ad es. *che vi faccia tossico*, mentre in direzione opposta, il generico *femmina* diviene più sicilianamente *cristiana*. Sono segnate anche forme eccessivamente tipiche del parlato, come la ridondanza pronominale (*per fargli vedere che a lui non gli bastava l'animo > per fargli vedere che gli bastava l'animo*) o la sostituzione del connettivo, che con l'obbligo del congiuntivo implica un costrutto sintattico più aulico (*Si, che a zappare un cristiano non ci dà l'anima > come se a zappare un cristiano non ci lasciasse l'anima*).

Dal punto di vista della struttura narrativa si registrano, in questa novella, ben 18 interventi di riduzioni di parti descrittive (la più cospicua alle cc. 49r/v - 50r/v - 51r/v), che incidono, come nella *Disdetta*, assai significativamente sull'equilibrio della composizione.

2.2.3. *San Placido*

La carta 64 r contiene il frontespizio della novella *San Placido* scritto con inchiostro nero, mentre gli altri sono vergati con inchiostro rosso. La novella occupa le cc. 65r-78v ed è l'unica che non porta interventi di Capuana e le 67 correzioni sembrano risalire allo stesso De Roberto (la maggior parte nero su nero, e poche altre con inchiostro rosso precedenti rispetto alle altre per ordine cronologico); le cancellature, contrariamente a quelle delle altre novelle, sono caratterizzate da un semplice tratto di penna e sono tanto fitte che risulta assai difficoltoso leggere la stesura originale. Considerato il carattere singolare che distingue la tradizione di questo testo, si potrebbe ipotizzare che la novella non facesse parte del nucleo originario, composto da sei novelle, spedito a Barbera e poi a Capuana per la sua revisione.

A conforto di una simile ipotesi sopravvivono le modifiche delle strutture narrative, che nel caso presente vanno in senso opposto agli interventi sulle altre novelle: in questa infatti compaiono inserimenti di alcuni brani descrittivi volti a caratterizzare con maggiore efficacia il sindaco Don Delfo, non più il personaggio incerto e balbettante della prima stesura, ma un tipo ipocondriaco e codardo che stringe finanche una relazione con la moglie di Rocco Minna: un intervento dunque che contrasta con l'andamento delle correzioni delle altre novelle, soprattutto di *La disdetta* e *Ragazzinaccio*.

Sul versante lessicale gli interventi correttori sono pochi: sono da registrare infatti alcuni casi di scarto dei regionalismi (*la maestra fatta venire di fuori via > la maestra italiana; la moschetteria > i mortaletti*), ovvero la sostituzione di una locuzione prettamente dialettale come *la chiesa si riempì da non entrarci una mosca* (sic. *nun ci trasi na musca*) con un'altra più generica, *la chiesa si riempì da non entrarci un cane*. Significativo ai fini della ricerca della coloritura espressiva il toscanismo *mareggiato* (colto da nausea) riferito a Vanni che giaceva su una barella, molto vicino al sic. *ammaraggiato* nella stessa accezione semantica. In altri casi si tratta di una ricerca del termine più espressivo (*gemeva in fondo al letto > mugolava in fondo al letto*), o meno specifico (*barattolo dell'ipeacuana > barattolo degli emetici*). Interessante la sostituzione della forma *figliuolo* con *figlio*, funzionale al sintagma bloccato che lo contiene (*Fate la grazia al mio figliuolo > fate la grazia al figlio mio*, che mima un'espressività più meridionale), che rappresenta un caso piuttosto isolato nella raccolta, vista la preferenza accordata alle forme dittongate nelle altre novelle. Da rilevare infine la soppressione del connettivo frasale *come* a inizio di frase, caro alla prosa verghiana: l'intero brano relativo alla dichiarazione del sindaco che si affaccia al balcone sulla piazza, introdotto

dalla congiunzione causale (*Come le grida ricominciavano, Garibaldi tornò ad affacciarsi, sbracciandosi, senza riuscire a ottenere silenzio*) viene cassato e sostituito.

2.2.4. Il matrimonio di Figaro

Il matrimonio di Figaro occupa le carte 80r-113v del manoscritto e contiene parecchi interventi di Capuana con lapis viola e inchiostro nero a margine, nonché due interventi con lapis verde, relativi a parti da accorciare; non mancano alcuni interventi didascalico-discorsivi nel corpo del testo (per esempio viene suggerito l'uso di *quello* al posto di *quegli* adoperato da De Roberto: *quegli è troppo aristocratico, letterariamente*).

Da un punto di vista lessicale molte sono le scelte orientate verso il toscano: *figlia* > *figliuola*, *niente* > *nulla*, *porta* > *uscio*; *liticavano* > *leticavano*; *quella* > *cotesta*; *niente* > *nulla*; *Fanny* > *la Fanny*; persino nella modifica del cognome siciliano *Contarino* in *Conterino* (con un innaturale passaggio da *-ar-* a *-er-*). Verso la proprietà lessicale tendono, invece, altri interventi: *aggiunse* > *soggiunse*, *dando ascolto* > *dando retta*; *non voleva saperne nulla* > *non si lasciava persuadere*; *dar di capo, a quelle parole* > *che rispondere, tutto sconvolto*; *tanto vale uscire vestita di casa* > *tanto vale andare attorno vestita di casa*; *l'aveva battezzato Salvatore* > *l'aveva soprannominato Salvatore*. Sono evitate le forme vicine alla matrice regionale in altre correzioni: *ora* > *adesso*; *rosicchiarsi le dita* > *rodarsi le dita*; *denari* > *quatrini*; *appuntato con le spille* > *appuntato con gli spilli*; (con risultati fraseologicamente ibridi).

Dal punto di vista delle strutture narrative, l'assenza di brani sovrabbondanti (descrittivi o colloquiali) presenti originariamente e poi soppressi nelle novelle precedenti potrebbe confermare che la composizione della novella sia avvenuta in un secondo momento rispetto al nucleo principale della raccolta.

2.2.5. Nel cortile

Come si è già accennato, la novella *Nel cortile* appare agli occhi dei critici come una delle migliori della raccolta, ed è accomunata da Madrignani a *La disdetta* per originalità stilistica. In entrambe, infatti, lo stile si apre al gioco della deformazione, tanto più efficace quanto più si appoggia al topos dello straniamento naturalistico portato alle estreme conseguenze della ritrat-

tistica caricaturale [...]. La meta dell'oggettività scientifica [...] è qui riassorbita in una narrazione deformata e chiaroscurata, franta in un dialogo assillante e poco comunicativo⁷⁶. Di particolare interesse dunque l'esame della sua lingua, oggetto di una particolare indagine di carattere evolutivo, quale quello già citato e condotto dal Traina sulle varianti nelle stampe dell'87 e del '92 e la terza del 1910⁷⁷.

Anche in questa novella sono presenti interventi didascalici di Capuana (*Quante storie!* > *leverei il quante!*), oltre alle consuete sostituzioni (*quegli* > *quello*; *ora* > *adesso*, *che è successo* > *che cosa è successo*; *usciva* > *andava fuori* e si ritrovano cambiamenti tendenti all'eufemismo come: *porcherie* > *sconvenienze* e correzioni di forme ritenute troppo regionali come *ho inteso* > *ho capito*; *Mastro Titta* > *Maestro Titta*; *dentro* > *in casa* (*Dentro, bisogna vederli* > *In casa bisogna vederli*). Autonome sembrano le eliminazioni di forme troppo vicine al parlato (come la posposizione del clitico in *me ne voglio andare* corretto in *voglio andarmene* e il costrutto con l'indicativo *e invano lei comprava* che diventa: *malgrado lei comprasse*).

Ciò che importa, tuttavia, è segnalare che in questa novella, tra le migliori della raccolta, i mutamenti più significativi riguardano la fraseologia. Sia Capuana che De Roberto erano pienamente consapevoli⁷⁸ che la fraseologia era lo scoglio principale per una resa espressiva efficace del colore locale e per la piena padronanza della lingua comune. A questa esigenza obbediscono alcuni cambiamenti di registro particolarmente significativi: *Il vero ritratto delle corna d'oro* > *La vera testa delle corna d'oro*; così come lo scarto di forme regionali: *voi di che v'intricate?* > *voi che cosa cercate?*; *perché non date verso* > *perché non date una mano a ravviare*; *questa la schiaccia fradicia* > *tutte le fusa non vengon dritte*; *gridava meglio di prima* > *gridava più di prima*; *il giovane tappezziere con cui aveva cominciato a scherzare* > *che un tempo le era andato dietro*; *che ci si divertiva mezzo mondo a farla arrabbiare*, (poi, diviene più semplicemente ma meno efficacemente > *per farla arrabbiare*), così come *cominciava a dire male parole* > *cominciava*

⁷⁶ FEDERICO DE ROBERTO, *Romanzi novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984, p. XIII.

⁷⁷ Com'è noto, *Nel cortile* si collega a *La Disdetta* sia per *fil rouge* narrativo (alcuni personaggi, alcuni richiami testuali, distacco dall'ambientazione delle altre novelle della raccolta), sia per originalità tematica rispetto ai canoni veristici.

⁷⁸ E De Roberto lo dimostrerà in un importante articolo, *Per lo studio della nostra lingua*, in «Corriere della Sera», 23 giugno 1903.

a gridare e figlio di buona madre > figlio di non so chi. Accentuazione del sicilianismo si ha invece nell'espressione: *ognuno si guadagna il pane a modo suo > ogni legno ha il suo fumo*.

Diversamente dalle altre, questa novella non contiene suggerimenti di tipo strutturale da parte di Capuana, a conferma del fatto che *Nel cortile* si presenta fin dal momento della sua composizione come uno dei racconti più equilibrati da un punto di vista narrativo-stilistico dell'intera raccolta d'esordio.

2.2.6. La malanova

Considerato il giudizio negativo dato da Capuana nel 1883 su questa novella e in particolare il suo richiamo all'eccesso di «sicilianismi voluti» nell'opera, è interessante rilevare quali fossero le forme linguistiche adoperate da De Roberto, che avevano contribuito a generare l'osservazione di Capuana. Si tratta in buona parte della componente lessicale e fraseologica, sulla quale Capuana si limitava ad esercitare una revisione di tipo scolastico piuttosto che innovare con sostanziali mutamenti di registro.

Per quanto riguarda il lessico, gli interventi sono indirizzati a smussare la componente regionale sia da un punto di vista fonografemico (*quetò > chetò*), sia da un punto di vista espressivo (*vedete che vostro figlio non ha più la testa a posto > badate che vostro figlio non ha più la testa a posto; Bella Madre delle Grazie > Madonna delle Grazie, Madre non parlate così > Mamma ecc.* (col commento a margine: «questo sicilianismo diventa una stonatura nel dialogo»); *comarella > comarina*, (col commento a margine: *io metterei comarina che è il naturale vezzezzeggiativo; avrebbe ancora data la caccia al sei denari > avrebbe ancora data la caccia al centesimino*).

Variegati gli interventi sul lessico che possono andare in direzione della toscana come in: *parlare > ciarlare; faccia > viso, così > a quel modo* (nell'espressione *Ma i vicini parlavano così perché l'invidia li rodeva vivi*), *figlio > figliuolo*, oppure del parlato come in *egli > lui* (ma De Roberto non accetta un *lei* che diventa *ella* e preferisce una forma impersonale: *e le parole ella doveva strappargliele per forza > e le parole bisognava strappargliele per forza*). In chiave toscana sono una serie di interventi quali: *quel ragazzo > codesto ragazzo, testa > capo, mangiare > desinare*, (*sul brecchi del barone*) *ci saliva volentieri > ci montava volentieri, che aveva parlato col diavolo > Oh che aveva parlato col diavolo?*, con un *oh* esclamativo di tipo toscano; *padre > babbo; Nunziata > la Nunziata*.

Capuana interviene anche su tratti del parlato efficacemente inseriti da

De Roberto, ma troppo marcati diastraticamente e diatopicamente nei dialoghi come il *ci* al posto di *loro* (*I Marotta, gente che se gli appalti non ci andavano bene > non gli andavano bene*). Interessante il caso di un *che* polivalente pervicacemente mantenuto dal De Roberto nonostante l'esplicito divieto del suo correttore (*E glielo ha raccomandato il padre in punto di morte, che se non fosse morto di subito > E glielo ha raccomandato nostro padre, in punto di morte, che se non fosse morto d'accidente*), che aveva suggerito a margine: «leverei questo *che* verghiano e metterei un *e*, o di morte subitaneo o di accidente».

Numerosi i tratti di oralità relativi agli usi del verbo, puntualmente censurati da Capuana, a partire dall'imperfetto modale: *cent'onze l'anno non me le levava nessuno > cent'onze l'anno non me le avrebbe levate nessuno; sua figlia non lo trovava più > sua figlia non lo avrebbe mai più trovato*. Analoga la casistica del presente per il futuro: *il barone vuole giusto ricordarsi di voi, con tanti creditori che non lo lasciano fiatare > il barone vorrà giusto ricordarsi di voi, con tanti creditori che non lo lasciano fiatare; se vi ostinate in questa pazzia, Donna Michela se ne torna al paese > se v'ostinate in questa pazzia vostra madre se ne tornerà al suo paese; e un giorno o l'altro dovete maritarla > e un giorno o l'altro dovrete maritarla*. Certo un esame minuto e circostanziato delle tre lezioni a confronto (testo originario, correzione di Capuana, testo definitivo) farebbe risaltare il grado di autonomia di De Roberto rispetto ai suggerimenti di Capuana; e tuttavia qualche esempio di "disobbedienza" può essere registrato. *Avrebbe potuto lavorare da signora senza confondersi con le operaie*, rimane immutato rispetto alla soluzione capuaniana: *avrebbe potuto lavorare su in camera da signora senza che la potessero confondere con le operaie; così allora lei alzò le voci viene trasformato autonomamente da De Roberto in *si mise a gridare* ignorando l'alternativa del 'maestro': *allora lei si mise a urlar*.*

Per quanto riguarda sintagmi bloccati e fraseologia, gli interventi di Capuana cercano di evitare l'eccesso di colore locale, come per esempio in: *Padre, figliuolo e Spirito Santo, questa è una magheria > Questo figliuolo è stregato*, anche se i cambiamenti non appaiono sempre indovinati, per esempio nel caso di: *per miracolo di Dio non ne fece vendetta > per miracolo di Dio non fece un massacro; perché alla ragazza tutte quelle storie di baronie e di ricchezze guastavano la testa e non le veniva più il verso di scendere in bottega > perché tutte quelle storie di baronie e di ricchezza guastavano la testa alla ragazza che non voleva scendere più in bottega; Donna Michela non resse più > Donna Michela non stette più alle mosse; vi piglio per un'anca e vi getto fuori > vi piglio per un piede e vi butto fuori*.

Più accettabili sembrano interventi come: *Stava tutt'il tempo sdraiato*

> stava tutto il santo giorno sdraiato; Donna Michela gli voleva bene più degli occhi > Donna Michela gli voleva bene più della pupilla degli occhi e ancora, il negozio si riduceva a male > il negozio andava di male in peggio.

2.2.7. Rivolta

La scelta di *Rivolta* per chiudere la raccolta della *Sorte* appare quanto mai felice: lo scabro ed essenziale schema narrativo, che mostra la tragica vicenda del giovane Filippo Mordina alle prese con un destino implacabile, risulta quanto mai emblematica per la rappresentazione asciutta ed efficace di un fato che non risparmia colpi ai malcapitati e non concede nulla.

A parte qualche intervento volto a eliminare piccoli brani descrittivi ridondanti, al fine di mantenere teso il ritmo narrativo, gli interventi di Capuana si attestano sui soliti versanti: scarto di lessemi o locuzioni troppo vicine al parlato regionale (*indigesto* > *indigestione*; *la padrona, vossignoria, è messa a piangere come Maria Addolorata e non sa niente* > *la padrona, vossignoria, piange e non sa niente, se veniva un angelo e mi diceva* > *se fosse venuto un angelo a dirmi...*), sistematica sostituzione del *che* interrogativo col *che cosa* più normativo (*che avete visto* > *ma che cosa avete visto?*; *questo che è?* > *questo che cos'è?*; *Che v'ho detto?* > *che cosa v'ho detto?*), inserimento di forme più vicine al toscano (*salivano* > *montavano su*; *porta* > *uscio*; *non ho potuto finire* > *son rimasto a mezzo*), cambiamento di termini poco definiti o di locuzioni troppo generiche (*io vado a fare i lumi* > *io vado a preparare i lumi, tentando inutilmente di richiudere la veste sul petto* > *tentando inutilmente di riagganciarsi la veste sul petto; nella camera non si faceva nessun rumore* > *nella camera non si sarebbe sentita volare una mosca*), mutamento di forme e formule troppo vicine al parlato (*Chi è, quella che piglia sempre posto a destra in capofila?* diventa *È forse quella che...*), con soluzioni di solito accettabili ma talvolta più artificiose di quelle derobertiane (come in: *Che dici?* > *Che mai dici?*).

Tuttavia alcuni tratti linguisticamente più interessanti della novella sono da ricondurre alla penna di De Roberto stesso: nel personaggio di Teresella, ballerina napoletana, viene sperimentata una mimesi più spinta del parlato regionale, dal tratto interiettivo iniziale *Neb, cavaliere*, all'esclamazione *Giesù, Giesù*, all'allocutivo *Voi dite?, Voi scherzate?*, alla frase completa: *Mo' ricordo; qualche volta l'incontravo abbasso al portone*; e ancora nello scritto delle lettere di risposta alle domande di concorso dello sfortunato Filippo Mordina viene proposto un realistico burocratese: *Le si partecipa, in risposta alla sua del 20 corrente mese che, ai termini dell'avviso 8 ottobre...* Si tratta di due

moduli stilistici che avranno ampio sviluppo nella narrativa derobertiana successiva: il primo sarà pienamente sviluppato nelle novelle di guerra dense di mimetismo regionale⁷⁹ e il secondo ha, com'è noto, ampio spazio sia nei *Vicerè*⁸⁰ che nell'*Imperio*. Che questi siano alcuni orientamenti stilistici di De Roberto, riconducibili peraltro alla natura della sua scrittura, è confortato dal fatto che su di essi non esitò a resistere alla mano livellatrice di Capuana, quasi a ribadire con sicurezza le sue scelte espressive⁸¹; eppure tali tentativi di correzione servirono a fargli modificare autonomamente una frase troppo vicina al napoletano come: *È stato che uno s'è acciso per causa toia* > *È stato che uno s'è acciso per causa tua*, pronunciata ironicamente dall'ispettore palermitano e rivolta a Teresella. In ogni caso è da rilevare che la scarsità di interventi capuaniani sull'impianto strutturale della novella mostra la progressiva maturità raggiunta da De Roberto "in corso d'opera": la lezione di Capuana, così insistente e corriva (sino all'invadenza) cominciava a dare i suoi frutti.⁸²

2.3 La lezione di Capuana e le successive edizioni della *Sorte*

Al di là dei risultati formali conseguiti nelle singole novelle, sembra importante constatare che gli interventi di Capuana sulla lingua e lo stile provocarono su questa prima opera una ipersensibilità di De Roberto, che lo indusse a ulteriori riflessioni sui suoi strumenti operativi: scorrendo le correzioni

⁷⁹ Cfr. R. SARDO, *De Roberto e lo «studio della nostra lingua»: dall'unitarismo della «Sorte» al plurilinguismo delle novelle di guerra*, in «Spunti & Ricerche», 18, 2006, pp. 96-106.

⁸⁰ Nel parlato di alcuni personaggi come Don Baldassarre, Don Blasco, Pasqualino Riso. Cfr. in proposito M. PERUGINI, *Livelli di discorso nei «Vicerè»*, in *Gli inganni del romanzo - I Vicerè tra storia e finzione letteraria*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n. 8, 1998, pp. 373-387.

⁸¹ Capuana aveva tentato, per esempio, di correggere il napoletanismo *abbasso al portone con giù al portone*.

⁸² Un primo risultato di quest'opera capillare di revisione è anzitutto quello di avere ottenuto a livello macrotestuale una coesione narrativa tra le varie novelle. In particolare, a livello di strutture coordinative. Fra gli interventi che mirano a rinsaldare i legami intertestuali di *Nel cortile* con *La disdetta*, secondo le intenzioni espresse negli *Avvertimenti* alla seconda edizione, vanno ricordate due varianti (*se vedo ancora quel pezzente* > *se vedo ancora quel tenente*, con riferimento allo spiantato tenente Costanzo che la signora Giacomina riteneva assolutamente inadatto come marito della figlia maggiore, e lo stringato: *Come non le riusciva di essere ricevuta dalla baronessa, la signora Giacomina volle almeno la stessa parrucchiera*). Vengono aggiunte nella seconda e nella terza edizione intere frasi di connessione con la novella d'apertura, come ad esempio: *L'onore lo faceva a lei di andarla a visitare (...) che quando campava la principessa di Roccasiano*.

di Capuana egli riconsidera la necessità di scostarsi dalla matrice regionale per avvicinarsi ad altre realtà linguistiche, e di recuperare alcuni tratti normativi della lingua contemporanea. Gli interventi di Capuana gli avevano indicato che, pur conservando alcuni elementi di espressione mimetica del reale, nella scrittura novellistica certe convenzioni diamesiche andavano comunque rispettate. In questa chiave potrebbero essere spiegati quei passi indietro rispetto alle soluzioni manzoniane, come per esempio il recupero di *egli* al posto di *lui* (ma non di *ella* al posto di *lei*), della formula interrogativa completa *che cosa?* al posto del *cosa?*, manzonismo usato per sostituire il sicilianeggiante *che?*, delle forme verbali normative e non semplificate come nel parlato (imperfetto al posto del condizionale o futuro invece del presente indicativo), del *ci* pronominale al posto di *gli* o *loro*, ecc.

Alla verifica di tale processo di acquisizione possono prestarsi egregiamente le tre edizioni della raccolta⁸³: il fatto che la triplice revisione della *Sorte* avvenga in tre fasi distinte cronologicamente, che comprendono non solo gli anni milanesi della collaborazione al «Corriere della Sera» e dell'assidua frequentazione di scrittori e intellettuali come Praga, Boito, Camerana, Oliva e Albertini, ma anche gli anni della pubblicazione di *Documenti umani* e di *Processi verbali* - per non parlare dei *Viceré* -, qualifica questo testo tra i più significativi per rintracciare il progressivo ampliamento degli orizzonti artistici e formali di De Roberto.

L'evoluzione dell'esperienza di scrittura di De Roberto, dalla *Sorte* in poi, si accompagna con quella di Capuana in primo luogo come riflessione critica e poi come pratica compositiva. Basta ripercorrere le tappe più significative di questi percorsi individuali che hanno via via andamenti sempre più stringati.

Nella prefazione alla terza edizione della *Giacinta*⁸⁴, datata 1889, Capuana pur rifacendosi al canone verista della impersonalità («...bisognava cancellare qualunque segno, qualunque ombra con cui la personalità dell'autore faceva qua e là capolino, e mutare per ciò la narrazione in azione e avere la mano spietatamente chirurgica su la lingua e lo stile») continuava a ribadire la necessità di affinare la competenza linguistica per ottenere uno stile efficace capace di trasformare la «narrazione in azione»⁸⁵:

⁸³ Come si è detto, pubblicate nel 1887, nel 1892, nel 1910.

⁸⁴ L. CAPUANA, *Giacinta*, Catania, Giannotta 1889, p. XII.

⁸⁵ Ivi, p. XIII-XIV. La prefazione era dedicata a Neera, Anna Radius Zuccari.

Ah, la lingua, cara Amica! Il nostro grandissimo scoglio. Chi sapeva insegnarcela allora, specialmente laggiù? Chi poteva mantenersi intatto dalla lebbra dei francesismi, se la maggior parte delle nostre letture doveva essere francese? Doveva senza dubbio; perché era inutile confondersi a cercare attorno qualcosa di vivo, di moderno e italiano che facesse al caso nostro potesse venir preso a modello. Lo sappiamo, c'erano i classici! Ma noi non dovevamo più scrivere la novella boccaccesca [...] ma rendere un mondo esteriore e interiore molto particolare, molto individuale, come prima non usava. Avevamo il bell'esempio del Manzoni; ebbene, più non era sufficiente [...] nel movimento nervoso dello stile, vivido riflesso della passione, nel colorito, negli scorci.

L'efficacia stilistica era garantita da un'espressione linguistica controllata, dalla semplicità, intesa come opposto a un'inutile verbosità, e dalla rapidità, intesa come «movimento nervoso dello stile»:

Avevo imparato a mie spese quanto può nuocere a un'opera d'arte l'improprietà dei vocaboli, la poca precisione della frase, e mi s'era maggiormente sviluppato l'amore, la passione della semplicità e della rapidità, due grandi strumenti di efficacia.

Alla semplicità e alla rapidità, nell'ordine, sarebbero dunque ispirate le correzioni di Capuana a De Roberto, le quali anche se non sempre conseguirono risultati efficaci, ebbero il merito di alimentare la riflessione teorica importante ai fini della riflessione metalinguistica del più giovane scrittore e di accompagnare il successivo processo di revisione. Il Testa⁸⁶ ha individuato nello «stile semplice» una delle caratteristiche salienti non solo del romanzo realista moderno ma di quello verista in particolare, alludendo al principio retorico della leggibilità, soprattutto in rapporto con la lingua d'uso⁸⁷. Si tratta

⁸⁶ Enrico Testa presenta una gamma di soluzioni espressive relative allo «stile semplice» degli scrittori italiani tra Otto e Novecento, dalla soluzione monolingua manzoniana, al narrare mescolato di Tommaseo e Nievo, alla letterarietà di De Marchi o Fogazzaro, al difficile approdo verista di Capuana e Verga, alla chiara coscienza linguistica di De Roberto, fino al narrato introspettivo del *Fu Mattia Pascal* al parlato trascritto medio degli *Indifferenti*; (vedi E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Milano, Einaudi, 1997).

⁸⁷ Già nel 1977 Nicholas Patruno (cfr. nota 45) aveva descritto il rapporto difficile tra competenza linguistica e lingua d'uso nei primi romanzi di Verga sottolineando la persistente difficoltà di mettere in atto una soluzione comunicativa davvero unitaria in assenza di forze centripete di tipo economico, pur in presenza di forti istanze politiche, culturali e civili. I soggiorni fiorentini di Verga e Capuana si configurano in tal senso come tentativi di soluzione personale ai problemi di una competenza attiva dell'italiano difficilmente attingibile con la formazione scolastica o per via libreria. In uno studio più approfondito su *Storia di una capinera*, Salva-

di una dinamica scrittoria complessa che investe sia le parti diegetiche che quelle mimetiche con proporzioni e soluzioni diverse, il cui "farsi" si può rintracciare bene seguendo la trafila delle varianti, sia quelle autonome, sia, come nel nostro caso, quelle suggerite da un altro autore.

Se nell'81 Capuana, recensendo *I Malavoglia*, non esitava a definire l'italiano come «diabolica lingua», indicando nell'aggettivo iperbolico tratti di inaccessibilità, di sfuggevolezza, di pervicace durezza, di scarsa plasmabilità, è chiaro che nel continuum linguistico che va dal parlato dialettale allo scritto normativo stavano ancora formandosi interi segmenti, dal dialetto italianizzato, all'italiano regionale, all'italiano popolare, a quello medio-colloquiale in rapporto vario con la lingua-target⁸⁸. Capuana era perfettamente consapevole di tutto ciò e adoperò tutte le strategie stilistiche in suo possesso per conseguire risultati apprezzabili (o almeno meno compromessi) e per farli conseguire a chi gli si rivolgeva, come De Roberto.

Certo, gli esiti linguistici di buona parte delle prime opere narrative di Verga e Capuana risentono di queste faticose scelte, complicate dal fatto che il repertorio dell'italiano medio non era ancora consolidato. Confrontati con le scelte univoche manzoniane, possono essere in tal modo spiegati esiti polimorfici quali la conservazione del dittongo *-uo* anche prima di palatale, la *i* prostetica, le forme in *o* pretonica (*ufficiale, coltura, molino*), o in *i* al posto di *e* pretonica (*dilicato e gittare*), l'uso della sonora in *lagrime, sacrificio e nudriva*, la preferenza per le preposizioni articolate non agglutinate, la conservazione dei pronomi personali *ei, egli ed ella*.

Attraverso tutte le riflessioni linguistiche e le esperienze metodologiche

tore Riolo ha individuato quattro componenti essenziali e quantificabili: 70% di italiano di base; 16% di italiano letterario (caratterizzato a livello fonografemico dalla preferenza del dittongo *-uo* e di *ie* in sillaba libera in parole come *giuoco, famigliola, intiere*, conservazione della *i* prostetica; a livello morfosintattico da forme con enclisi pronominale, o di futuro con epentesi di *-e*, da termini come *mane, preci, timidità, profferire* e avverbi come *indi, ove, onde*); 8% di italiano di Sicilia, 6% di italiano di Firenze (monottongo dopo palatale, suffissi in *-erello*, articolo determinativo prima di nomi propri femminili o maschili, *si* impersonale invece della terza persona plurale, diminutivi in *-ino* e *-etto*, uso di *codesto* e di termini regionalmente connotati). Cfr. S. RIOLO, *Tra italiano di Sicilia e italiano di Firenze: l'ordito linguistico di «Storia di una capinera»*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n. 2, 1981, pp. 193-220.

⁸⁸ Si riprende il termine della sociolinguistica attuale (*target language*, ovvero lingua/obiettivo), al fine di connotare il progressivo processo di acquisizione linguistica e di avvicinamento graduale per successivi mutamenti di ordine fonografemico, morfosintattico, lessicale/semantico, sintattico ad una lingua seconda. Vedi E. ARCAINI - B. PY, *Interlingua. Aspetti teorici e implicazioni didattiche*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984.

e narrative cui si è accennato, De Roberto approdava nel 1910 a quella definizione dell'italiano espressa nell'*Avvertimento* all'ultima edizione della *Sorte*: «si è voluto dimostrare che il colorito locale può essere ottenuto serbandolo maggior fedeltà alla lingua madre». Oltre alla lezione del lapis verde capuani, riecheggia in queste parole il magistero verghiano che fondava lo stile ideale su un colore locale in contrapposizione ad una dialettalità integrale. Per certo confortavano De Roberto le parole con cui l'autore dei *Malavoglia* salutava la *Sorte* che vale la pena di rileggere a posteriori:

Belle tutte, specialmente *Nel cortile, Rivolta, Ragazzinaccio e San Placido* con dei tipi tanto veri e umani che parrebbe poterci mettere su i nomi propri e che schietta e sobria efficacia di colore e di disegno. Me ne congratulo con lei, caro De Roberto, che comincia come altri non sanno arrivare a fare [...].⁸⁹

E tuttavia nell'ultima edizione della raccolta, De Roberto mostra di voler superare la concezione verista del rapporto tra ambiente regionale, colorito locale e lingua appositamente modellata, al fine di conseguire una standardizzazione del mezzo espressivo, ottenuta faticosamente, recuperando con un uso attento e costante e un consapevole studio degli strumenti lessicografici disponibili le espressioni letterarie di autori passati e contemporanei. Di conseguenza anche il metalinguaggio definitorio adoperato dall'autore muta, e la lingua regionale diviene solo «elemento vernacolo», da adoperare con estrema moderazione visto che è possibile ottenere il «colorito locale» contestualizzando la narrazione in italiano, finalmente riconosciuta come «lingua madre», con un ribaltamento storico oltre che ideologico della precedente generazione di scrittori veristi. Come ha osservato Francesco Bruni, l'italiano, per autori come la Serao, Del Balzo, Capuana e lo stesso Verga, si configurava come lingua scarsamente accessibile «anche per chi [...] non difettava di doti e risorse culturali»; era chiaro quindi che «la prosa difettosa del Verga giovane o del Del Balzo maturo è il prezzo pagato a una formazione culturale condotta sul romanzo francese e su cattivi esempi di scrittura italiana moderna»⁹⁰; là dove è evidente che «prosa difettosa» è da intendere come prosa aulica e schematicamente formalizzata. A tale formazione linguistica unilaterale e di-

⁸⁹ Si veda la nota 37.

⁹⁰ F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo*, in AA.VV. *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*, Napoli, Loffredo, 1985, pp. 489-547, p. 539.

sa armonica sul versante della competenza scrittoria, Verga aveva contrapposto nella famosa intervista a Ogetti la necessità dell'ascolto della lingua parlata. La diversa formazione culturale di De Roberto, libera ormai dai richiami e dalle lusinghe del dialetto, gli consente di considerare l'italiano come lingua madre e di adoperare questo strumento linguistico non tanto in funzione di rappresentazione del reale, cioè di verismo, quanto in funzione stilistico-retorica, come strumento della costruzione narrativa, qualunque ne fosse la qualificazione. Da ciò discende il proposito di migliorare ed affinare i suoi mezzi espressivi con la lettura degli autori italiani e con l'uso sistematico e critico degli strumenti lessicografici senza la remora del pregiudizio puristico:

il nostro patrimonio di vocaboli, di frasi e di espressioni è troppo povero per colpa nostra, che ci siamo messi a scrivere senza prima aver letto tutto quello che c'è da leggere qui in casa [...] I francesismi, i neologismi, e se occorre anche i solecismi non mi spaventano; ma bisogna che la frase sia ricca, precisa, colorita e sonora: non bisogna lasciar correre i periodi fiacchi, le ripetizioni fastidiose che ci escono dalla penna nella foga dell'improvvisazione: bisogna impastare le parole come i pittori impastano i colori, fin quando non si trova il tono conveniente [...] tutto questo che tu stai leggendo, io lo scrivo a poco per volta, interrompendomi, pensando, cancellando, ricopiando [...] se è sempre necessario manipolare un poco la materia prima, il nostro dovere è di manipolarla molto⁹¹.

Queste ultime indicazioni di metodo rivelano una piena consapevolezza della dimensione diamesica di una lingua: solo scrivendo poco per volta e quindi riflettendo sulla comprensibilità del messaggio e sulle reazioni del destinatario si può ottenere un messaggio veramente efficace, e se poi questo messaggio aspira ad essere letterario bisognerà allora «manipolare» molto la lingua al fine di ottenere un'espressione che sia «ricca, precisa, colorita e sonora», senza i «periodi fiacchi, le ripetizioni fastidiose che ci escono dalla penna nella foga dell'improvvisazione». Per ottenere ciò, è necessario ovviamente uno studio attento e approfondito di ogni fonte di «scrittura» e soprattutto delle fonti lessicografiche. Nel pieno fervore della composizione dei *Viceré*, invitando a Catania l'amico palermitano Di Giorgi, De Roberto insiste a tal proposito: «leggeremo insieme il Vocabolario del Fanfani, occupazione

⁹¹ Lettera a F. Di Giorgi del 7 marzo 1891, in A. NAVARRIA *Lettere inedite...*, p. 33 (lettera n. 35).

alla quale io sono dato presentemente»⁹². Il richiamo a Fanfani, sia come autore del *Vocabolario della lingua italiana* del 1855, sia del *Vocabolario dell'uso toscano* del 1863, parrebbe indicare in De Roberto un orientamento filoflorentinista e tradizionalista, seppur aperto alla lingua d'uso. Nella prassi scrittoria è più probabile che De Roberto adoperasse anche il *Vocabolario italiano della lingua parlata*, compilato nel 1875 dal Rigutini sotto la guida di Fanfani, testo più aperto al parlato e all'uso contemporaneo nonché ricco di fraseologia colloquiale, caratteristiche che lo rendevano senz'altro preferibile per uno scrittore in cerca di espressioni tratte dall'uso vivo ma non troppo marcate in senso diatopico. Certo è che in quegli anni egli si accostò con grande attenzione a tutte le opere lessicografiche correnti; e ciò oltre a consentirgli di migliorare la propria conoscenza della lingua, gli permise di recensire, sulla base della competenza già acquisita, con buona conoscenza ed esperienza, alcune lacune o difetti dei compilatori, nonché di rispondere con cognizione di causa a quanti avevano da rimproverargli un uso poco corretto dell'italiano⁹³.

In realtà, il travaglio linguistico dello scrittore, dagli esordi peculiarmente naturalistici di novelle come quelle de *La Sorte* o dei *Documenti umani* alle novelle di argomento bellico come *La paura*, procede sempre con sofferenza consapevole su un doppio piano: per un verso egli avverte e comunica la necessità di un sempre maggiore affinamento della competenza linguistica personale, per un altro verso ricerca un continuo adeguamento situazionale della *performance* stilistica, in misura maggiore rispetto ad altri scrittori «provinciali».

⁹² A tale vocabolario il Verga faceva esplicito riferimento nella famosa lettera al Cameroni dell'8 aprile 1890, come fonte di riscontro delle espressioni fraseologiche toscane del *Mastro Don Gesualdo*, la cui autenticità era stata contestata dal Petrocchi. Effettivamente come ha dimostrato G. Alfieri con puntuali sondaggi, il Verga si servì di tale repertorio lessicografico già per la stesura dei *Malavoglia*. Luciana Salibra ha esteso tale verifica al testo del *Mastro don Gesualdo*: vedi G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani nei "Malavoglia"*, in «Bollettino del Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani», n.14, 1986; L. SALIBRA, *Il toscanismo nel "Mastro Don Gesualdo"*, Firenze, Olschki, 1994.

⁹³ In un'altra lettera a Di Giorgi (10 settembre 1893, riportata da Madrignani in F. De Roberto, *Romanzi e Novelle Saggi...*, alle pp. 1735-1741) commentando una poco favorevole recensione apparsa sulla «Scena» a proposito di *L'illusione*, a parte il famoso atto di autoaccusa «seno il bisogno di tradurre i miei libri in italiano» p. 738, De Roberto elenca una serie di improprietà linguistiche del compilatore dell'articolo, citando il *Lessico della corrotta italianità* (1877) di Fanfani e Arlia. Né da ciò può dedursi che questa compilazione lessicografica sia l'unica o la più rappresentativa fra quelle consultate da De Roberto, come ipotizza G. GRANA, *I Viceré...*, p. 535.

Tale percorso è testimoniato in modo diretto nel lavoro di correzione attuato ripetutamente e sistematicamente e qui appena sondato sulle diverse stesure della *Sorte*. Una ricerca più adeguata, già in corso, non potrà ignorare che la riflessione di De Roberto sulla veste formale e sulle strutture narrative delle sue stesse opere investe buona parte della sua produzione: accanto e in contemporanea alla revisioni periodiche della *Sorte*, egli compone l'*Ermanno Raeli* nell'89 per poi rifarlo *ex novo* nel '23 (con l'esempio straordinario, nella tradizione italiana, di un romanzo a doppio esito); scrive intorno al '94 *I Vicerè*, anch'esso in due stesure, e ancora continua giorno dopo giorno il faticoso mestiere di recensore (non solo di prosa italiana, ma soprattutto di opere francesi). Esperimenti plurimi, che preparano e convergono, e a volte irrompono, sulle sue pagine in tempi diversi, dai suoi tentativi poetici giovanili (con inesauste interpretazioni ed imitazioni di poeti francesi decadenti, da Sully-Prudhomme a Baudelaire e Bourget), alla attenta lettura della poesia (e della prosa) leopardiana, dalla pratica del giornalismo alle testimonianze saltelliere e alle opere sulla dialettica amorosa, che s'accompagnano alle elucubrazioni sentimentali dell'epistolario amoroso (tanto vicine all'*Ermanno*). Esperienze di scritture diverse, come si vede, che hanno tempi e culture diverse e che attendono comunque di essere esplorate sotto il profilo linguistico prima di pervenire ad analisi e conclusioni più complessive, in buona parte esercitate sinora sui testi estremi per qualità (*I Vicerè*) o per cronologia (le novelle di guerra). Ne sono esempio le pagine essenziali che la critica più avvertita ha dedicato a De Roberto: dal «realismo analitico» di Natale Tedesco alla «rappresentazione sempre indiretta, obliqua» e alla «fictional irony» di Carlo Madrigani, dalla «naturale disposizione narrativa e antilirica» di Serianni alla «patologia del reale» di Grana e alle minute e precise analisi linguistiche di Alfredo Stussi, di Marco Perugini e di Giuseppe Traina.

Proprio agli studi così iniziati la presentazione del manoscritto della *Sorte*, con il suo «carico» di correzioni e suggerimenti nel dialogo Capuana-De Roberto, vuole dare continuazione, al fine di chiarire in che modo e in quale misura questa particolare esperienza cadenzata nel tempo abbia contribuito all'acquisizione della piena padronanza delle capacità espressive di De Roberto; in che grado, grazie al continuo lavoro di approfondimento della dimensione morfo-fraseologica della lingua condotta sui lessici, egli sia riuscito a ottenere «colore» espressivo, ri-toscanizzando un testo di matrice regionale e intensificando i toni figurativi sul piano dello stile elocutivo.

L'esperienza di De Roberto risulterà in tal senso emblematica: assenza di regionalismi inconsci, depurazione della lingua «confusionale», misurato impiego di regionalismi, infine un «colorito locale», al di là della magistrale contestualizzazione linguistica, affidato alla rete invisibile della struttura sin-

tagmatica e sintattica nel senso più ampio, vero segno distintivo di ogni codice espressivo.

MARIA VALERIA SANFILIPPO

LA «DUPLICE BESTIA NERA» DI CAPUANA

§ 0. Nell'infuriare della polemica per «Giacinta», così lo scrittore soleva definire il pubblico e la stampa. Con minore animosità e senza il velo della metafora le presenti note potrebbero definirsi né più né meno che la «cronaca delle cronache teatrali per Luigi Capuana». Raccolgono, infatti, opera per opera l'indicazione degli annunci e delle recensioni della stampa militante e l'eco del giudizio del pubblico nel suo vario atteggiarsi, spettacolo per spettacolo. Per ogni titolo s'accende una storia momentanea di breve respiro, che parla del gusto, della cultura e degli umori di ciascuna comunità cittadina, ora più grande e più avvertita, ora più piccola e più lenta: nell'insieme segnano una storia di tono minore, una storia testimoniata da tanti brevi episodi, che di rado raggiungono la consistenza di un coro unanime e soprattutto quasi mai assumono il valore di una documentazione sicura e duratura, tale cioè da consentire una valutazione critica del testo teatrale. Questa valutazione è demandata per necessità ad un tempo, che si sottrae alla scansione di una stagione o alla fortuna di un interprete. Le note serali sono invece i fogli di un diario collettivo, scritto almeno a due mani, quella del critico e quella del pubblico, con tutto quello che comporta tale convivenza, a volte pacifica a volte conflittuale ma sempre limitata, dell'una e dell'altra parte: dell'una per posizione culturale professata e dell'altra per istinti e motivi ambientali.

Eppure questa storia minore ha significati notevoli per varie ragioni. In primo luogo esprime gli orientamenti del gusto di una società composita, nella sua evoluzione più rallentata, quasi giornaliera, orientamenti che vengono accompagnati, ora stimolati ora deviati e comunque influenzati, da una annotazione scritta più «pensata», culturalmente più riflessiva: è il secondo volto della «bestia nera», il più insidioso, poiché nasconde sovente interessi e ragioni non tanto e non solo personali o di congreghe, contingenti o permanenti, ma anche interessi di correnti e di testate. Di questo groviglio tut-

tavia, la presente ricerca non si fa carico, chiamata piuttosto ad un compito ben più modesto: compilare un elenco di tutte le esecuzioni teatrali delle opere di Capuana quali risultano principalmente dai giornali del tempo e contemporaneamente dare un regesto, quanto più esauriente possibile, degli interventi della critica militante. Per questi obiettivi sono stati ricercati i relativi riferimenti, diretti e indiretti, contenuti nelle raccolte degli epistolari già pubblicati, in primo luogo quelli maggiori di Capuana con Verga e De Roberto e quelli con i numerosi corrispondenti, che intrattenero relazioni con lo scrittore.

L'ordine delle annotazioni, come sopra indicato, è strettamente cronologico, a cominciare dalla prima rappresentazione di ogni opera sia essa in lingua sia in dialetto: di ciascuna cronaca sono stati riassunti i brani e i giudizi più significativi anche quando assumono un andamento ripetitivo. Fanno seguito, a mo' di appendice, le cosiddette «riduzioni», cioè traduzioni in dialetto di opere in lingua scritte da altri autori o traduzioni di opere straniere.

S'è detto che Capuana, dopo le prime recite, felice o infelice che fosse l'esito, abbandonasse l'opera al suo destino; e ciò corrisponde in buona parte al vero. È una delle ragioni per cui la presente ricerca si arresta al secondo decennio del '900. Più oltre, soprattutto le riprese del secondo dopoguerra costituiscono una nuova stagione, un nuovo capitolo, in un certo modo estraneo alla storia contemporanea del teatro di Capuana.

§1.1 *Giacinta* (commedia in cinque atti)

Il testo teatrale *Giacinta* è la riduzione dell'omonimo romanzo, che, sin dal suo primo apparire, aveva suscitato grandi polemiche¹ dividendo in due campi la schiera degli intellettuali tra sostenitori e detrattori.²

¹ Lo stesso Capuana scrive: «il romanzo *Giacinta* [...] fece molto rumore e suscitò critiche appassionate in giro e contro per l'arditezza del soggetto, che allora parve straordinario, e per la crudezza di alcune scene». Quanto detto si evince da un documento, che, con ogni probabilità, è una minuta inedita di 3 pp., non datata, che riporta notizie biografiche del Capuana (le quali s'intuisce che siano state richieste all'autore) e sul retro dei primi 2 fogli reca rispettivamente le seguenti diciture: XIV *C'era una volta un re / Atto Secondo*, ed è stato rinvenuto vicino ad una lettera del 17 febbraio 1884 (pubblicata in L. SPORTELLI, *Luigi Capuana a G. A. Cesareo 1882-1914: Carteggio inedito posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Palermo*, Tip. Valgarnera 1950, pp. 33-47), destinata al Cesareo e recante come intestazione la scritta «Note autobiografiche».

² Fra questi ultimi si schiera Emilio Treves, che definisce il romanzo «libro immondo» in «L'Illustrazione italiana» del 29 giugno 1879.

Come si sa, il romanzo è stato oggetto di un reiterato *labor limae*³ da parte del suo autore, in un processo progressivo di scarnificazione: nella prefazione dell'edizione a stampa del testo teatrale, pubblicata dall'editore catanese Giannotta nel 1890, egli palesa il disegno di un teatro imperniato sulla *simplicitas*, scevro di fronzoli e capace di mettere a fuoco una complessa vicenda interiore.⁴ In un'altra lettera del 17 febbraio 1884 l'autore rivelava al Cesareo: «Certe volte l'opera d'arte mi vien fuori dopo averla rimuginata a lungo, per anni, come mi accadde colla *Giacinta*; certe volte mi esce dalla penna con una specie d'incoscienza, come la *Fiaba*».⁵

La stesura della riduzione teatrale era iniziata alla fine del 1886 e ultimata di lì a poco. Le vicende teatrali si rivelarono subito travagliate e non esenti da accenti polemici e finanche da stroncature anticipate.

L'autorevole critico teatrale Eugenio Checchi il 22 gennaio 1888 (quattro mesi prima della rappresentazione) ne firma una stroncatura nel «Fanfulla della Domenica»:

Così educato e agguerrito, il Capuana salpa dalla Sicilia, [...] per portare ad Eleonora Duse una commedia: quella tal commedia che sarebbe dunque la terza edizione⁶ di un lavoro sbagliato, di un lavoro morale nel fondo ma nello svolgimento, d'un lavoro che sarei molto imbarazzato a raccontare anche per sommi capi. Non desiderio di gloria spinge l'autore a questo suo audace tentativo: non smania di lucro, che nel gentilissimo animo dell'amico nostro non fece mai breccia. Ma lui tormenta una febbre perniciosissima, l'apostolato zoliano [...] Io non so, ma all'ultimo momento mi [balena] nell'anima una speranza, ed è che quale [...] venga a dirmi: Luigi Capuana non parte [più] dalla Sicilia, non dà più alla Duse la sua *Giacinta*. Se poi invece lo vedrò comparire, mite e sorridente, tranquillo come un uomo che va a combattere per i colori della sua dama, io gli dirò francamente: - Ti voglio un bene dell'anima ma desidero che la tua *Giacinta* non piaccia.⁷

³ In una lettera datata 7 marzo 1883 Capuana scrive al Cesareo: «La conclusione della sua lettera mi ha fatto sorridere per la troppa benevolenza verso di me. E mi spinge a dirle che sarei troppo felice se potessi scrivere un'altra *Giacinta* (l'ho riscritta e gliela manderò appena sarà terminata di stampare)»; in L. SPORTELLI, *Luigi Capuana a G. A. Cesareo...*, pp. 25-30.

⁴ «La *Giacinta* uno studio dal vero, esatto in quasi tutti i suoi particolari». Così Capuana scriveva in una lunga lettera del 17 febbraio 1884, indirizzata al Cesareo, in cui aveva steso un *resumé* autobiografico, probabilmente richiesto dallo stesso destinatario; ivi, pp. 33-47.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Il Checchi parla di terza edizione, dal momento che il romanzo già contava due edizioni: Milano, Brigola, 1879; Catania, Giannotta 1886. Seguiranno altre due edizioni: Catania, Giannotta 1889; Milano, Cervieri 1914.

⁷ E. CHECCHI, *A proposito di una commedia*, in «Fanfulla della Domenica», 22 gennaio 1888.

A questi auspici del Checchi lo scrittore fa seguire sullo stesso giornale un articolo tutto giocato sull'ironia:

Caro Checchi,
il tuo articolo è una vera trovata! Te ne ringrazio. La réclame io la concepisco così: o all'americana o nulla. Colla mia eterna ingenuità, me ne venivo a Roma zitto zitto, senza nessuna intenzione di organizzare un po' di chiasso preventivo per stuzzicare l'attenzione del pubblico e tentar il miracolo di farlo affollare in teatro alla prima rappresentazione d'un lavoro italiano. Dopo la lettura del tuo articolo ho mutato di parere: ho detto: il Checchi è un grand'uomo! Ha ragione da vendere! [...] Pel caso, possibilissimo, che io abbia davvero [...] mal capito il tuo articolo, aggiungerò soltanto... No, non aggiungerò nulla: l'ipotesi è così strana che non vo' farne nessun conto. Infine, la questione si ridurrà a questo: o avrò fatto un buon lavoro drammatico, capace d'interessare, d'appassionare, di commuovere il pubblico, e il pubblico probabilmente applaudirà, e applaudirai, ne son sicuro, lealmente tu stesso, e ti pentirai sinceramente del colpevole desiderio ora espresso: *che la mia Giacinta non piaccia!* Pensando che avresti potuto nuocermi presso il pubblico prevenendolo contro un lavoro di cui tu finora non conosci neppure una sola parola; o avrò fatto un lavoro noioso, sguaiato, sconclusionato, dove l'arte non ha niente a vedere, e il pubblico fischierà sonoramente, e fischierà anch'io, te lo giuro!⁸

La polemica non si chiude qui: il Checchi, qualche giorno dopo, risponde a tono paragonando fra l'altro «l'odioso e antipatico tipo di Giacinta» ad una «rifrittura rappresa [d]elle tante signore Bovary che appestano il romanzo francese dell'ultimo ventennio».⁹

⁸ L. CAPUANA, *A proposito di una commedia*, in «Fanfulla della Domenica», 29 gennaio 1888. In calce dell'articolo, si legge: «P.S. Il *post scriptum* lo metto io. La tua lettera, caro Capuana, m'è giunta quasi al momento di mandare in forno il giornale e manca il tempo e lo spazio per rispondere subito. Concedi dunque ch'io metta un po' di lievito da parte per l'infornata del numero prossimo; e Dio voglia, come ne ho l'intenzione ed il desiderio, che il pane mio casalingo torni non affatto sgradito alla gente. Tuo sempre E. Checchi.»

⁹ E. CHECCHI, *Chi la fa l'aspetti*, in «Fanfulla della Domenica», 5 febbraio 1888. La polemica continua ad infiammarsi, tant'è che il 12 febbraio 1888, sempre nel «Fanfulla della Domenica» si ha l'ennesima schermaglia a suon di un *Botta e Risposta* firmato Capuana-Checchi. Così Capuana: «Il mio dovere è quello di dare un'opera di arte drammatica. Se non avrò saputo adempirla, tanto peggio per me. Io posso aver fatto un cattivo romanzo, ma posso anche averne tratto un ottimo dramma. Tu che ne sai? Come puoi giudicarlo anticipatamente?»; di rimando Checchi: «È ben vero che, nella tua lodevole modestia, ammetti che *puoi aver fatto un cattivo romanzo*, e aggiungi che puoi anche *averne tratto un ottimo dramma*. Tutto può essere, fuorché l'uomo gravido; ma tu stesso hai pubblicamente affermato, tre giorni fa, che Eleonora Duse, alla quale non puoi negare intelligenza finissima di artista giacché la reputavi degna d'interpretare la commedia, ha avuto paura del pubblico, e rifiuta di cimentare l'opera tua sulla scena – Ma e

Nel frattempo nella «Gazzetta Letteraria» lo scrittore napoletano Gaetano Miranda difende appassionatamente la moralità della *Giacinta*, citando i classici della letteratura:

Da che il mondo è mondo l'arte è stata sempre così grande da non potersi rinchiodare dentro certi limiti, né è stata meno grande quando servi a trattare soggetti poco morali. Forse dopo tanti secoli non restano sempre, opere d'arte ammirabili, le Commedie di Aristofane e di Plauto, le tragedie di Sofocle, le Metamorfosi di Ovidio, le Buccoliche di Virgilio, le odi di Orazio, le opere di Lucrezio e di Rabelais, il Decamerone di messer Giovanni Boccacci [sic]? Chi dei moderni critici moralisti oserebbe asserire il contrario? E perché dunque quest'arte ch'è nata libera, ch'è libera perché è grande; perché quest'arte che sorride solo agli ingegni eletti e spesso li uccide, la si vuol rimpicciolare, castrare, per farla comprendere ed ammirare dai mediocri e dalla folla?¹⁰

Certo il Miranda non nasconde la preoccupazione secondo cui l'opera dovrà affrontare il giudizio del «Teatro Valle» di Roma: quello stesso teatro, dove l'anno precedente «cadde [...] una commedia del Giacosa, che, se era affatto nuova ed originale nella forma, non aveva un soggetto così scabroso come *Giacinta*».

L'augurio del critico, quindi, è che la commedia possa «vincere colla forza dell'arte la ritrosia del pubblico e gli scrupoli della critica», scardinando i «rancidi convenzionalismi della scena» e inaugurando un «nuovo teatro più umano e più vero».¹¹

Intanto la prima rappresentazione prevista al Valle di Roma viene annullata a seguito del rifiuto della Duse di recitare il dramma, suscitando una

la *Femme de Claude*, e *Francillon*, e *Odetta*, e *la Dame aux Camélias*? Perché queste sì, e alla bistrattata *Giacinta* si nega l'ospitalità del palcoscenico? C'è caso, amico mio, che alla signora Duse sia parsa artisticamente inferiore di tanto l'opera tua a quella dei due grandi commedionfrancesi».

¹⁰ G. MIRANDA, *Per una nuova commedia*, in «Gazzetta Letteraria», 4 febbraio 1888. Il Miranda era, fra l'altro, il direttore de «La Tavola Rotonda», settimanale a cui collaborava anche il Capuana insieme a Giovanni Verga, Salvatore Di Giacomo, Ugo Ojetti, Enrico Panzacchi, Domenico Ciampoli, Cesare Lombroso, Arturo Labriola, etc.: vedi S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere*, Catania, C.U.E.C.M. 1996, pp. 218 - 219.

¹¹ *Ibidem*. Il critico, inoltre, tra il serio e il faceto, raccomanda: «Uno ai babbi ed alle mamme perché non conducano le loro figliuole al Valle nelle sere in cui Eleonora Duse rappresenterà la *Giacinta*. L'altro ai signori critici: a cui umilmente rivolgo la preghiera di volersi ricordare della *Mandragola* del Machiavelli e di qualche commedia di Shakespeare prima di lanciare i loro fulmini contro la immoralità di *Giacinta*. Aspetto intanto febbrilmente il successo della commedia, [...] e son sicuro che, anche cadendo, il Capuana cadrà da forte».

animata *querelle* Capuana-Duse, sulla quale molto si è detto e scritto. Matilde Serao nel «Corriere della Sera» fa una lucida analisi della dinamica dei fatti:

Luigi Capuana [...] Da Mineo, presso Catania, manda questa commedia alla Duse [...] La Duse legge ed è assai impressionata da questa *Giacinta*, ma non si decide ancora; rilegge, scruta il carattere nevrotico, multiforme, cinico e straziante a un tempo della protagonista di Capuana. A un tratto, un mese fa, Capuana, in Sicilia, riceve un telegramma frettoloso, impetuoso della Duse [...] che vuol recitare subito la *Giacinta* e invoca la presenza dell'autore in Roma. Capuana parte. Ma intanto in un giornale letterario della domenica, Eugenio Checchi, con molta imprudenza, con molta ingiustizia fa un articolo contro la *Giacinta* di Capuana prima di averla intesa recitare, prima di averla letta [...] La Duse che dice di non aver letto l'articolo di Checchi [...] non vuole più recitare la commedia di Capuana. Le pare che debba far fiasco e non vuole rendersi complice di un fiasco: non sente il carattere ed è sicura di recitare malissimo. Infatti la *Giacinta* non si dà più. [...] E la Duse, che dice? Non ha scritto una lettera, non ha dato spiegazione ai critici, ai giornalisti, all'autore. Niente. La poveretta ha continuato ad insistere che non si vedeva nel carattere, che non capiva la parte e non ha soggiunto altro. Pure le sue ragioni le ha, deve averle: non vuole dirle, o non trova la forma conveniente per esprimerle.¹²

Ma la speranza della scrittrice di vedere la *Giacinta* rappresentata dalla Duse («Aspettare non importa: purchè sia lei») andrà delusa: il dramma capuaniano, infatti, non sarà rappresentato prima del maggio 1888 e avrà come

¹² Più avanti la Serao, riferendosi all'attrice, afferma: «Quale artista non ha avuto dieci, venti volte, nella vita la sua notte di Getsemani, donde è uscito più stanco e più vecchio, più vicino alla morte? E perchè non volete credere che questa fragile donna abbia avuto anch'essa paura?»; cfr. M. SERAO, *Eleonora Duse e Luigi Capuana*, in «Corriere della Sera», 20-21 febbraio 1888. Sulle vere ragioni del diniego della Duse risulta illuminante una lettera del Capuana a Corrado Guzzanti del 17 febbraio 1888: «Caro Corrado [...] Ormai si sa qui da tutti per quali ragioni intime la Duse (e con suo vero dispiacere) non abbia potuto rappresentare il mio dramma. Io stesso che ero in collera con lei, non ho potuto fare a meno di perdonarla. Povera donna, si trova in tali condizioni di cuore e d'interessi che ora non può spiacersi lo Andò: Come darle torto? Prima di conoscere le ragioni intime la cosa era inesplicabile. Qualcuno fantasticava una congiura di autori drammatici, di toscani specialmente contro di me meridionale. Ora si è visto che non c'è nulla, proprio nulla. Tutto questo chiasso, intanto, ha preparato al mio lavoro un altro ambiente. Il pubblico è in grandissima curiosità e forse (secondo me) il rifiuto della Duse mi ha giovato»; cfr. G. POLICASTRO, *Il XIII anniversario della morte di Capuana*, in «Il Resto del Carlino», 28 novembre 1928. Per la questione Duse si rinvia anche a *La prima di «Giacinta» e le ragioni della Duse*, in A. BARBINA, *Capuana inedito*, Bergamo, Minerva Italiana 1974, pp. 41-57.

prima attrice Graziosa Glech.

Già nell'aprile 1888, la «Gazzetta di Catania», dava notizia della partenza del drammaturgo per Napoli:

Oggi l'esimio e notissimo scrittore Luigi Capuana col diretto è partito per Napoli. L'illustre novelliere va a stabilirsi nella città dei..... maccheroni e va a redigere probabilmente il *Corriere di Napoli*. Oltre, l'autore di *Storia fosca* metterà in scena al Sannazaro¹³ la sua commedia *Giacinta*, tolta come si sa, dal suo romanzo omonimo, che tanto rumore destò quando comparì, nella repubblica letteraria. All'egregio scrittore auguriamo un felicissimo successo.¹⁴

E un mese dopo il «Corriere di Napoli» annunciava la prima rappresentazione, preparando la città all'avvenimento:

In questa dolce e spensierata Napoli, che pure sa essere così assennata, seria e solenne quando l'arte le chiede un battesimo o una condanna, in questa Napoli, dove non giunge il brusio della critichetta pettegola emanata dalle chiesuole lontane e dove il pubblico ha la decorosa pretensione di pensare col proprio capo, il dramma di Luigi Capuana sarà giudicato.¹⁵

Sulla data della prima *mise en scène* non v'è accordo fra gli studiosi;¹⁶

¹³ Per *Sannazaro*. Il lavoro andrà effettivamente in scena al «Teatro Sannazaro» di Napoli, il 16 maggio 1888, ad opera della Compagnia «Città di Torino» di Cesare Rossi.

¹⁴ Così nel trafiletto *Luigi Capuana*, in «Gazzetta di Catania», 18-19 aprile 1888. Il 30 aprile l'autore scriverà all'amico Guzzanti: «Domani l'altro cominceranno le prove della *Giacinta* [...] Gli elementi della Compagnia [Rossi] sono tutti ottimi e c'è in tutti grande impegno di smaccare la Duse»; vedi G. RAYA, *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968)*, Roma, Ciranna 1969, p. 78.

¹⁵ BABY [Roberto Bracco], *Luigi Capuana. Autore drammatico*, in «Corriere di Napoli», 16-17 maggio 1888. Il Bracco, fra l'altro, nel suo articolo riporta sensazioni ed aspettative del Capuana: «Il fiasco non mi spaventa mi diceva Luigi Capuana di questa *Giacinta* che andrà in scena questa sera al Sannazaro e non è mica la paura dei fischi che nella prima sera della rappresentazione mi manterrà a debita distanza dal palcoscenico. Ma gli è che il fatto stesso della rappresentazione, anco a non tener conto del pubblico, mi produce effetto d'insolita commozione, m'inquieta mi eccita... Alle prove, vedete, non appena ho cominciato a guardare l'insieme del lavoro, mi sono sentito un non so che, tra il dolce e il tormentoso, e ne ero indispettito».

¹⁶ F. DE FELICE indica come data in un primo momento il 10 maggio 1888, poi il 18 maggio (F. DE FELICE, *Storia del teatro siciliano*, ristampa dell'edizione del 1956, introduzione di D. Danzuso, Bibliografia di R. Lanzafame, Catania, Elefante 1979, pp. 267 e 367); A. Barbina registra la data del 16 maggio (A. BARBINA, *Teatro verista siciliano*, Bologna, Cappelli 1970, p. 13); S. Zappulla Muscarà sostiene il 18 maggio (S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 225 n. 4 e p. 539 n. 9); anche G. Oliva-L. Pasquini propendono per il 18 maggio (L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. Oliva e L. Pasquini, Palermo, Sellerio 1999, I, p. 28).

tuttavia può darsi per certo che lo spettacolo venne effettivamente rappresentato il 16 maggio 1888: lo confermano il «Corriere di Napoli»,¹⁷ il «Fanfulla della Domenica» e la «Gazzetta Letteraria».

L'indomani dello spettacolo, recitato dalla Compagnia «Città di Torino» di Cesare Rossi,¹⁸ la cronaca riporta che il primo atto «è stato ascoltato con attenzione intensa, febbrile»¹⁹ e, calata la tela, il «silenzio»; al secondo atto «l'attenzione del pubblico diventa anche più profonda» e alla fine del medesimo «scoppia un applauso frenetico» e la Glech e lo Zacconi «sono chiamati tre volte agli onori del proscenio»; alla fine del terzo «altri applausi» e «una chiamata al proscenio» per i due attori; il quarto atto «desta frenesia»; nell'ultimo

¹⁷ Cfr.: –, *Teatri della Città, Sannazaro*, in «Corriere di Napoli», 16-17 maggio 1888; «la nuova commedia procacciò la prima sera, 16 maggio, molte chiamate all'autore». *La «Giacinta» a Napoli*, in «Fanfulla della Domenica», 20 maggio 1888; «Mercoledì sera, 16 maggio, dalla Compagnia Rossi, al teatro Sannazaro di Napoli, fu finalmente rappresentata la *Giacinta*»; cfr. G. MIRANDA, *Giacinta*, in «Gazzetta Letteraria», 26 maggio 1888. Da qui in avanti i titoli degli articoli preceduti da una lineetta con virgola si riferiscono a rubriche redazionali anonime.

¹⁸ Il 3 febbraio 1888, infatti, lo scrittore aveva chiesto all'attore e capocomico Cesare Rossi di mettere in scena la *Giacinta*: «Caro Cesare, credo che avrai saputo dai giornali che la Duse doveva dare al Valle il mio dramma in cinque atti [...] Circostanze indipendenti dalla volontà della Duse (malattia di attori ed altro) hanno impedito che la rappresentazione avesse luogo, quando già erano distribuite le parti. Io avrei amato di fare (s'era il caso) anche un fiasco ma in Roma; le circostanze me lo hanno impedito. Non voglio (con tutta cotesta buona intenzione) però fiascheggiare per mano della Compagnia Pietriboni che sarà in quaresima al Nazionale. So che tu vai a Napoli con una nuova compagnia tutta composta di buoni e giovani elementi: vorresti tu assumere l'impegno della rappresentazione? L'affare forse non sarebbe cattivo per me e per te, dopo il gran parlare e la grande curiosità destata nel pubblico. [...] Ho scritto il mio lavoro con la più scrupolosa coscienza d'artista. Tu certamente lo rappresenteresti colla medesima scrupolosità»; S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 522.

¹⁹ BABY [Roberto Bracco], *La «Giacinta» di Capuana*, in «Corriere di Napoli», 17-18 maggio 1888. Il critico, inoltre, rileva la presenza di Achille Torelli e del duca Proto, «due glorie teatrali napoletane», i cui applausi «possono valere più d'ogni encomio di ogni altro spettatore ed ogni cronista», e fa riferimento anche al nome di Giovanni Verga: «Tra quegli amici si cerca invano Giovanni Verga. Il quale commosso del successo ottenuto dal suo più caro amico sente di aver vinta un'altra battaglia artistica come se il dramma l'avesse fatta [sic] lui. Ha abbracciato sé stesso, e gli è parso di abbracciare Luigi Capuana». Qualche mese dopo Vincenzo Morello alias Rastignac, ricordando la *prima* napoletana, scriverà: «Quando, dopo il primo atto, il Verga venne nel mio palchetto per avere qualche notizia prima della sua partenza per Roma – doveva partire assolutamente quella sera – e seppe che il primo atto era andato benissimo, ne fu rincorato. «era quello – disse – di cui più Luigi temeva. Ma, dopo il secondo, [...] io trovai Capuana, dietro una quinta, non perfettamente contento. – Ma che vuoi di più? – Non so: ma mi pare che non sia il pubblico che applaude! Mi pare siano gli amici. Io vorrei il pubblico... [...] Ma si persuase al quarto atto, poi, che gli applausi erano schietti, sinceri, all'opera sua, non a lui. Alla fine del quarto atto il pubblico si sentì veramente agitato come da un scossa elettrica, e balzò in piedi, applaudendo. Achille Torelli [...] smaniava nell'applauso, più degli altri, tutto rosso, nervoso,

atto l'uditorio «interrompe con manifestazioni di profonda emozione alcune frasi dette dalla Glech» e «la breve agonia di *Giacinta* fa rabbrevidire»; a dramma concluso «il pubblico applaude, applaude...». Gli attori Rossi, Zacconi, Mezzanotte sono definiti «accuratissimi e lodevoli»; della Glech si dice che «ha ottenuto un vero, pieno e grande successo».²⁰ L'accoglienza del pubblico è giudicata trionfale e ne viene annunciata la replica.²¹

Gaetano Miranda nella «Gazzetta Letteraria» testimonia che, «malgrado i tristi pronostici del signore Eugenio Checchi», la prima di *Giacinta* fu «un vero, completo, clamoroso successo», decretato da «un pubblico fine, aristo-

commosso. Poi con me volle correre sul palcoscenico ad abbracciarsi il Capuana. – Hai ragione tu! – gli disse semplicemente. – Sei contento, ora? – gli chiesi io. – Ora, sì; cfr. RASTIGNAC [Vincenzo Morello], in «Capitan Fracassa», 22 novembre 1888. Nonostante le parole del Morello in merito alla presenza del Verga, una cartolina del Verga stesso a Capuana del 20 maggio sembrerebbe smentirne la veridicità: «Caro Luigi, Mi fu, e mi è ancora impossibile, muovermi di qui. Figurati se avrei voluto venire a godere anch'io del tuo trionfo, e se mi dolse di non essere stato teco la sera memorabile! Mi consolo pensando che il successo è stato così generalmente affermato che la *Giacinta* si darà presto e bene anche qui, e assisteremo insieme alla rappresentazione. [...] Tuo Giovanni»; cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 293.

²⁰ R. Bracco l'indomani, ripensando al rifiuto della Duse ad interpretare la protagonista del dramma, scriverà: «Ella non sentì, ella non comprese quanta potenza drammatica, profondamente umana e profondamente artistica, fosse concentrata in questa *Giacinta* disgraziata, infelice, colpevole e sublime [...] Quella grande attrice non sentì, non comprese che lo svolgimento del carattere e della vita di codesto personaggio a linee così nette, così precise, così sicure, così spiccate, dalla nascita alla morte, che non presenta se non le difficoltà d'una interpretazione pari alla vigoria della creazione, [...] Quella grande attrice [...] non seppe o non volle trovare un'arte a base di umanità autentica, ovvero, avendola trovata, la respinse. Tanto peggio per lei!; cfr. BABY [Roberto Bracco], *La Giacinta di Capuana. Il dramma*, in «Corriere di Napoli», 18-19 maggio 1888; il Miranda, dopo il felice esito delle rappresentazioni napoletane, scriverà in proposito: «Come amico ed ammiratore di Luigi Capuana deploro altamente che Eleonora Duse abbia rifiutato di rappresentare una commedia così altamente artistica e così adatta al suo temperamento d'artista nevrotica ed appassionata; come napoletano però la ringrazio di averla rifiutata, perché, se l'avesse accettata vincendo quegli scrupoli che non l'assalirono mai rappresentando *Odette* e la *Moglie di Claudio*, Napoli non avrebbe potuto andare orgogliosa di dare il battesimo ad un'opera d'arte così seria, così potente, così originale»; cfr. G. MIRANDA, *Giacinta*, art. cit. Riferendosi alla Glech, Bracco rileverà: «Interpretare e non creare: questo era il dovere delle attrici a cui si affidava la parte della *Giacinta*: dovere nobilissimo, al quale non poteva sottrarsi chi, come Graziosa Glech, ha il culto dell'arte scenica, di cui sente tutti i fascino e di cui comprende tutte le altissime responsabilità, senza però crederla una di quelle arti supreme con cui l'uomo, creando, si avvicina a Dio»; cfr. BABY [Roberto Bracco], *Graziosa Glech*, in «Corriere di Napoli», 19-20 maggio 1888.

²¹ Il Capuana, soddisfatto di tale esito, telegrafa al Guzzanti: «Teatro affollatissimo, pubblico scelto, aristocrazia, intelligenza, arte, aspettativa grandissima, audacia soggetto ottenuta completa vittoria. Effetto emozione. Discussioni vivissime finita rappresentazione intorno, arditezza soggetto, originalità carattere *Giacinta*. Tenendo conto ordinaria riservatezza pubblico napoletano, successo non poteva essere più grande. Contentissimo mio successo battesimo

cratico, intelligente» che «venuto lì, come giudice inappellabile [...] dopo di aver ascoltato, raccolto nel più profondo silenzio il primo atto, [...] non riuscì più a frenare l'entusiasmo al secondo atto». Il critico, poi, parla di un «entusiasmo» che, «diventato addirittura delirio al terzo, al quarto, al quinto atto, costituì il trionfo della commedia, e la più completa vittoria del *realismo* al teatro». Ed, infine, pone l'accento sulle «preziose qualità di artista e di osservatore fedele e coscienzioso del cuore e delle cose umane» dello scrittore:

accanto alla signora Marulli, a Giacinta e ad Andrea Gerace, egli ha fatto sfilare sul palcoscenico tutta una folla di persone, che parlano e si muovono non colla rigidità delle marionette che si è soliti a vedere sulle scene al posto degli uomini, ma colla naturalezza, colla verità delle persone vive. Niente di voluto, di esagerato: fatti e persone vere. [...] ecco perché anche i moralisti di professione si sono lasciati trascinare a battere le mani, senza badare alle arditezze del dramma.²²

Ed ecco il giudizio sulla seconda rappresentazione:

Iersera, il gran successo della *Giacinta* è stato solennemente confermato, - e alcune lievi modifiche dell'autore hanno reso il lavoro più vigoroso, se possibile, e ne hanno aumentato l'effetto. L'imponente pubblico che assisteva iersera alla seconda rappresentazione non aveva le preoccupazioni di quello che assisteva alla prima; - e applaudi clamorosamente anco il primo atto che, nella prima sera, passò sotto silenzio. L'ultimo atto, diventato più rapido, impressionò più profondamente. L'autore, vittorioso, [...] fu chiamato undici volte agli onori del proscenio.²³

drammatico. Interpretazione attori: parte buona, parte ottima, parte insufficiente. Scrivo. Saluti a tutti. Luigi; in G. POLICASTRO, *Il XIII anniversario...*, art. cit. Inoltre scrive all'attore e capocomico Cesare Rossi: «Caro Cesare, accogliendo e rappresentando la mia *Giacinta*, sei stato per me qualcosa di più che un capo-comico, un amico. Tu e i tuoi attori vi siete appassionati pel mio audace tentativo, e se il buon successo ha coronato il nostro ardore, in gran parte si deve a te, a Graziosa Glech, ad Assunta Mezzanotte, allo Zacconi, al Pilotto, a tutti gli altri attori che han contribuito allo splendido risultato con un ardore superiore ad ogni elogio. [...] abbiamo avuto un altro gran collaboratore al successo, il pubblico napoletano. Come ringrazio te e i tuoi attori, vorrei poter anche ringraziare ad uno ad uno gli spettatori delle due serate, così cortesi, così benevoli, e nello stesso tempo così dignitosamente severi. [...]»; la lettera viene pubblicata in «Corriere di Napoli» del 19-20 maggio 1888 e successivamente ripubblicata nel medesimo giornale del 26-27 novembre 1888.

²² G. MIRANDA, *Giacinta*, art. cit.

²³ BABY [Roberto Bracco], *Seconda rappresentazione*, in «Corriere di Napoli», 18-19 maggio 1888. L. Capuana da Napoli in un telegramma del 17 maggio 1888 aveva scritto a C. Guzzanti: «Rappresentazione domani sera nove. Telegraferò dopo secondo atto. Avvisa Ufficio Catania. Contento. Tutti posti presi anticipatamente oggi. Verga arriverà questa sera»; G. RAYA, *Bibliografia...*, p. 79.

Ancora una volta, poi, Roberto Bracco ha parole d'encomio per la protagonista del dramma e per gli altri personaggi che le ruotano intorno, tutti «traslocati dalla vita reale a quella del teatro, senza avere nessuna tesi da svolgere, senza avere niente da dimostrare e niente da concludere, ma avendo soltanto il compito di vivere, il compito di sentire e di agire».²⁴

Sempre nel «Corriere di Napoli», il 18-19 maggio 1888 v'è traccia di un annuncio inerente la terza replica fissata per la sera: la terza recita «ha avuto lo stesso gran successo delle due precedenti» e al termine dell'ultimo atto «fu fatta al Capuana una vera ovazione».²⁵

Copiosi complimenti pervengono da ogni dove allo scrittore siciliano:

L'autore della *Giacinta* è stato colmato di congratulazioni e di telegrammi, di nuovi auguri e di lettere affettuose. Tutti i suoi amici, tutti gli scrittori d'Italia hanno voluto mandargli la loro parola. Da Giuseppe Giacosa a Eugenio Checchi, direttore del *Fanfulla della Domenica*, nessuno è mancato.²⁶

Lo stesso «Fanfulla della Domenica», protagonista, a suo tempo, nella persona di Eugenio Checchi, della polemica contro la *Giacinta*, fa un bilancio del successo dell'opera e sospende il giudizio definitivo:

Riassumendo i giudizi finora pervenuti da Napoli, la commedia «Giacinta» del nostro amico Luigi Capuana ha ottenuto al teatro Sannazaro di Napoli un successo assai lieto. [...] Notiamo per oggi una cosa. I corrispondenti telegrafici della prima sera ai giornali delle altre città, dicono che l'argomento del dramma si può ricostruirlo agevolmente sulla scorta del romanzo *Giacinta* dello stesso autore. Cade così, per confessione dei fautori più ardenti della nuova commedia, il rimprovero mosso al *Fanfulla della Domenica*, il quale si permise, sulla scorta appunto del romanzo, di promuovere non una disputa d'arte ma una questione di moralità nell'arte. [...] Confermandosi, come è da credere, il buon esito nelle rappresentazioni successive al teatro Sannazaro, è da sperare che assai prima del novembre la *Giacinta* commedia venga a domandare il suffragio del pubblico di Roma, come lo domandò, e l'ebbe, la *Giacinta* romanzo. Allora saremo in grado o di confermare quel che scrivemmo, o di dichiarare lealmente d'esser caduti in errore.²⁷

²⁴ BABY [Roberto Bracco], *La Giacinta di Capuana. Il dramma*, art. cit. Il critico in un altro articolo osserva che il personaggio di Giacinta è «sculpto nel bronzo» e che «risulta scenicamente tale quale Luigi Capuana lo ha rifatto, rubandolo alla vita reale»; cfr. BABY [Roberto Bracco], *Graziosa Glech...*, art. cit.

²⁵ -, *Terza rappresentazione*, in «Corriere di Napoli», 19-20 maggio 1888.

²⁶ -, *La Giacinta di Capuana*, in «Corriere di Napoli», 18-19 maggio 1888.

²⁷ -, *La «Giacinta» a Napoli*, in «Fanfulla della Domenica», art. cit.

Così, con nuove recite, si conclude il ciclo delle rappresentazioni di *Giacinta* a Napoli, come scrive l'autore a De Roberto: «Le nove rappresentazioni della *Giacinta* sono state tutte così affollate che ogni sera si è dovuto rimandar gente. Se io andavo in Napoli in tempo le rappresentazioni avrebbero potuto arrivare a una ventina senza sforzo».²⁸

Nel giugno 1888 la Compagnia di Cesare Rossi approda a Firenze, ove all'«Arena Nazionale» dà il 21 giugno la *Giacinta*, come preannuncia la stampa:

Questa sera una novità italiana, *Giacinta*, di Luigi Capuana. A Napoli ebbe un buon successo. È una commedia *verista*. Che la fortuna arrida *Giacinta*!²⁹

Lo spettacolo viene recensito da «Il Corriere Italiano» che si esprime in termini di «discreto successo», precisando che «i primi due atti furono quelli accolti più festosamente» e che il Capuana «fu più volte chiamato all'onore del proscenio». Quanto alla *pièce* non se ne discute il verismo, ma si constata «l'intollerabile immoralità». Lodati gli attori, la cui esecuzione è ritenuta «piena d'impegno da parte di tutti: specie per la signorina Glech». In calce alla recensione è annunciata la replica per la sera del 22 giugno, una replica «non richiesta però».³⁰

Il «Fanfulla» dalla capitale informa i lettori che alla prima rappresentazione fiorentina «il pubblico era ben disposto e applaudì con vigorosa unanimità i due primi atti», ma che negli altri tre «l'uditorio non poteva più simpatizzare colla passione di una donna, che tradisce il marito idiota per un amante troppo peggiore, abietto, mantenuto lui e i suoi vizi». La recensione, inoltre, sottolinea la carenza di «proporzione dell'effetto alla causa»:

²⁸ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, Roma-Caltanissetta, Sciascia 1984, p. 276. A due anni dall'esperienza napoletana della *Giacinta*, l'autore scriverà al Verga: «A Napoli, dopo due anni, la *Giacinta* ha avuto un successo di folla e di entusiasmo: lo veggio dai giornali napoletani. Meno male!», lettera del 7 marzo 1890 in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 323.

²⁹ —, *Corriere dei Teatri e dei Concerti*, in «Il Corriere Italiano», 21 giugno 1888. Anche il «Fieramosca» annuncia la *prima* fiorentina: «Rammentiamo - benchè non ce ne sia bisogno - che questa sera ha luogo all'Arena Nazionale la prima rappresentazione di *Giacinta*, dramma nuovissimo di Luigi Capuana, messo in iscena dall'autore; vedi «Fieramosca», 21-22 giugno 1888. Il «Fanfulla» da Roma annuncia così l'avvenimento: «Stasera, all'Arena Nazionale di Firenze, la compagnia di Cesare Rossi dà la *Giacinta* di Capuana. L'autore è andato a Firenze per assistere alla prima rappresentazione. In bocca al lupo!», —, *Teatri fuori di Roma*, in «Fanfulla», 21-22 giugno 1888.

³⁰ —, *Corriere dei Teatri e dei Concerti*, in «Il Corriere Italiano», 22 giugno 1888.

Dalla fine del terzo al principio del quarto atto, l'amante schiavo lo si trova di sbalzo disamorato, ribelle, quantunque fra un atto e l'altro sia nata e morta una figlia di quell'amore, sia cioè intervenuta una nuova potente ragione di legame fra i due. Nel frattempo, a lui la catena è venuta a noia: ma il pubblico è troppo impreparato al cambiamento, o se lo comprende, non capisce come debba esservi impreparata anche Giacinta, così impreparata da risolversi al suicidio. Si dirà che siamo in un caso di patologia psichica: ma è un caso di passione cieca, immeritata da chi ne è l'oggetto, e che non trova eco nell'*ap-passionabilità* degli spettatori.[...] l'interesse sfuma appena si capisce che nel fatto manca la proporzione dell'effetto alla causa. [...] Giacinta si replica perché tutti vogliono sentire l'opera di un letterato meritatamente illustre: ma Firenze non ha confermato le trionfali accoglienze del pubblico napoletano.³¹

È proprio riguardo alla *prima* fiorentina che l'autore da Firenze, il 26 giugno 1888, scrive al critico teatrale Edoardo Boutet: «Caro Boutet, [...] Non so se vi siete raccapezzato fra le relazioni e i giudizi dei giornali fiorentini, ma la verità vera è che Giacinta, malgrado le proteste provocate la prima sera dai giornalisti campioni della morale [...], è stata applaudita, contro ogni mia aspettativa dalla difficile Firenze».³² La prima sera, vedendo calorosamente applaudito l'atto 1° che a Napoli era ascoltato attentamente ma passava in silenzio, la mia sorpresa fu grandissima. Quando scoppiarono, caldi, unanimi, gli applausi alla fine dell'atto 2°, io mi domandavo se non ero³³ vittima di una maligna allucinazione: non credevo a me stesso. Fu al terzo atto che i moralisti si riscossero e cominciarono a protestare: protestarono al quarto e al quinto, tra gli applausi e le chiamate della maggioranza del pubblico».³⁴

³¹ ARISTO, *La «Giacinta» all'Arena Nazionale*, in «Fanfulla», 23-24 giugno 1888.

³² A. Barbina mette un punto interrogativo al posto della città; cfr. A. BARBINA, *Teatro verista...*, cit., p. 14 n. 18. A nostro avviso non vi sono dubbi sull'interpretazione grafica della parola.

³³ Il Barbina invece legge: «La prima sera vedendo calorosamente applaudito l'atto 1° che a Napoli non ascoltato attentamente passava in silenzio, la mia sorpresa fu grandissima».

³⁴ Lettera di L. Capuana a E. Boutet (Firenze, 26-6-1888), conservata presso la *Biblioteca teatrale del Burcardo* di Roma (Segn: AUT-028-A03-06). Il Capuana, il 28 luglio 1888, scriverà al Miranda: «I giornali di Firenze hanno fatto una guerriccola da moralisti alla Giacinta, ma il pubblico anche quello della prima sera (dove i giornalisti fecero un po' di chiasso dopo il 3° atto) mi è stato benevolissimo. A Firenze è stato applauditissimo il 1° atto che a Napoli passava sotto silenzio. Nelle altre due rappresentazioni, furono applauditi tutti gli atti, senza nessuna protesta: questo è il fatto vero e genuino. Ed io mi aspettavo un fiasco rumoroso!», vedi S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, pp. 224-225.

Il Capuana nella stessa lettera rettifica i giudizi di una delle testate fiorentine, che si sono occupate della seconda *mise en scène*: «Il Corriere italiano mentisce dicendo che il pubblico della 2ª sera fu freddo, e scarso. C'era il pubblico di tutte le sere (la compagnia Rossi non ha molta fortuna qui): in quanto alla freddezza, sette chiamate al proscenio (quattro nei primi due atti, e tre negli altri) dimostrano il contrario. Colla cura che hanno avuto quasi tutti i giornali, di picchiare e ripicchiare sulla orrenda e scandalosa immoralità della Giacinta è un miracolo che il prefetto non abbia proibito lo spettacolo!; ed infine fa riferimento ad un altro giornale fiorentino, «La Vedetta», che seguiva le rappresentazioni della *Giacinta*:

La Vedetta, per esempio, scrisse il giorno dopo della rappresentazione un articolino abbastanza esatto e molto benevolo: era cronaca e critica insieme: la cronaca esattissima. Però il giorno dopo, nella cronaca, il cronista credette bene esprimere la sua particolare indignazione pel [?] immorale della Giacinta, e tacque assolutamente il risultato della 2ª rappresentazione.³⁵

In verità «La Vedetta» aveva scritto: «Alla seconda rappresentazione di *Giacinta* del Capuana *all'Arena Nazionale* c'era un terzo di teatro e in gran maggioranza erano uomini, e si capisce benissimo con una commedia così scollacciata. Dopo averla udita la seconda volta abbiamo dovuto convincerci che il lavoro del Capuana non ha davvero il valore artistico che gli hanno voluto dare i giornali di Napoli. Il valore artistico di *Giacinta* non è davvero sufficiente a far dimenticare l'immoralità del dramma. Non c'è un carattere, in quella baranda di personaggi, che desti nello spettatore un briciolo di simpatia».³⁶

In merito, poi, ad una successiva replica, il «Fieramosca» informa che la *Giacinta* «ebbe lietissime accoglienze e piacquero molto più della prima sera», tant'è che l'autore «venne chiamato otto volte al proscenio». Non si risparmiò, inoltre, lodi agli esecutori: «la Glech sostenne divinamente la parte della protagonista; benissimo il Rossi, lo Zacconi, la Mezzanotte e il Pilotto che ne diedero un'esecuzione perfetta».³⁷ Infine è annunciata una terza rap-

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ —, «La Vedetta», 23-24 giugno 1888.

³⁷ Cfr.: «Fieramosca», 25-26 giugno 1888. In un telegramma del 23 giugno 1888 Capuana scrive a Verga: «Seconda rappresentazione Giacinta applauditissima, senza contrasti tutti cinque atti. Due chiamate ogni fine atto attore autore. Esecuzione nuoce affatto parecchie scene inter nos»; in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...* p. 293.

presentazione per il giorno seguente.

«La Vedetta» rileva che la terza messa in scena «ha confermato il giudizio poco o punto benevolo che la stampa fiorentina unanimemente ha portato su questa commedia» e che la platea si è stupita per le «più inverosimili torpitudini», partorite «da un forte ingegno» e «rappresentate sulla scena». Il giornale fiorentino conclude: «A Firenze la *Giacinta* non pure non è piaciuta; ma è dispiaciuta».³⁸

All'opposto, a più riprese da un'appassionata difesa della *Giacinta* Giulio Piccini alias Jarro si leva:

Mi dicono che alcuni fra i miei egregi colleghi abbiano assalito a penna armata, il Capuana, per le sue trasgressioni contro la morale. [...] La commedia del Capuana è immorale? [...] Non può essere immorale l'opera di un ingegno convinto, sincero, cui si presenta un fatto umano, e lo studia, lo sviscera, e ve lo porge senza illecite di volgari, sensuali ornamenti: e ve la offre in una forma casta, severa, di una concettosa e alta sobrietà, e vi dà un lavoro, che è tutto, da principio alla fine, nelle ragioni dell'arte e non cede, se non quanto strettamente gli sembra necessario, alle convenzioni. Luigi Capuana ha voluto esser sincero, senza curarsi di riuscire impopolare; non ha pensato — e questo può essere il suo massimo difetto, ma anche il suo massimo pregio — al pubblico.³⁹

Il critico, avvalendosi di un impianto retorico caratterizzato da numerose interrogative, cerca di contrastare punto per punto le accuse rivolte alla *Giacinta* capuaniana, soprattutto quelle di carattere morale («Luigi Capuana ha offeso la decenza?»).

Assolve l'autore, che ha «esposto un fatto, nella massima sua semplicità e crudezza, con la imparzialità di chi osserva, non di chi discute»; non solo, ma operando un parallelismo fra il metodo capuaniano e quello dei commediografi antichi,⁴⁰ mette in rilievo la valenza pedagogica intrinseca al dramma: «disgustare dalle turpitudini con lo sciorinarne a tutti, secondo una certa crudezza di osservazione, le conseguenze più funeste».

³⁸ —, *A proposito della Giacinta*, in «La Vedetta», 24-25-26 giugno 1888.

³⁹ Cfr. JARRO [Giulio Piccini], in «La Nazione», 25 giugno 1888; JARRO [Giulio Piccini], «La Nazione», 27 giugno 1888. I due articoli, anche se non del tutto integralmente, sono confluiti in: JARRO [Giulio Piccini], *Sul palcoscenico e in platea* (Ricordi critici e umoristici), Firenze, R. Bemporad e Figlio 1893, pp.64-85.

⁴⁰ Vengono citati exempla del teatro classico quali l'*Eumuco* di Terenzio, il *Parricida* del Belot, il *Fils naturels* di Alexandre Dumas, l'*Amleto* e il *King Lear* di Shakespeare.

Quanto all'esecuzione, il critico, a giudicare i dialoghi di Giacinta con la madre, annota lo scarso vigore della rappresentazione:

Le due donne debbono essere tutte e due più eccitate, più esasperate, più irritate, e più irritanti l'una per l'altra, che non ci appariscano nella esecuzione, cui abbiamo assistito. La signorina Glech troverà, ne siamo sicuri, in quel punto una intonazione più vera, come le ha trovate stupendamente in altri punti. Tutta quella scena fra le due donne, non dà ancora, per me, il suo effetto.

Non manca infine un richiamo alla fatalità di matrice classica che gli sembra percorrere l'opera di Capuana (nelle parole della stessa Giacinta: «c'è una logica feroce nel male, che fanno gli altri e in quello che facciamo noi: siamo trascinati a far cose, che non avremmo fatto mai...»), assegnando, infine, alla commedia un posto eminente nella storia del nostro teatro drammatico nazionale.

Il corso delle rappresentazioni della *Giacinta* tuttavia non s'arresta qui. La Compagnia di Giuseppe Pietriboni, come attestato dai quotidiani messinesi «Gazzetta di Messina» e «L'Imparziale», il 28 luglio 1888 mette in scena a Messina il dramma all'«Arena Peloro» e fa il tutto esaurito. L'avvenimento, preparato da giorni con svariati avvisi, si carica di attesa e di consapevole responsabilità.⁴¹

Il giorno dopo, il critico della «Gazzetta di Messina», pur parlando del «successo completo, il più completo dei successi della stagione», non manca di fare rilevare le debolezze del dramma: «L'ambiente ha in questa *Giacinta* parte assai modesta; quando, invece, dovrebbe esserne la principale»; ancora viene osservato che l'esistenza della madre, l'origine delle sue agiatezze, la dabbenaggine, la vita di Giacinta sin dall'infanzia, «sono troppo fugacemente e superficialmente accennate: ond'è che il pubblico, non potendo rendersi completamente conto delle spinte e contropinte che costituiscono il carattere eccentrico della protagonista, non si interessa a lei, come l'Autore vorrebbe». Vengono inoltre considerati (eccettuato il personaggio di Andrea

⁴¹ «Sabato sera sarà data la *Giacinta* del Capuana» («Gazzetta di Messina», 26 luglio 1888); «Domani sera la *Giacinta* del Capuana» («Gazzetta di Messina», 27 luglio 1888); «Questa sera *Giacinta*, Commedia del Capuana [...] verrà presentata al giudizio del nostro pubblico» («Gazzetta di Messina», 28 luglio 1888); «Andiamo domani sera a fare onore al letterato siciliano, andiamo a giudicare serenamente il suo audace tentativo artistico» («L'Imparziale», 26 luglio 1888); «La *Giacinta* del Capuana sarà data domani sera» («L'Imparziale», 27 luglio 1888); «Stasera si darà la *Giacinta*, commedia nuovissima, in 5 atti, di L. Capuana» («L'Imparziale», 28 luglio 1888). Alcuni autori, G. Raya, F. De Felice, S. Zappulla Muscarà, G. Oliva e L. Pasquini, sostengono la data del 29 luglio, facendo riferimento alla «Gazzetta di Messina» del 30 luglio, che così recitava: «il più completo fra i successi della stagione»; ma il quotidiano in questione del 29-30 luglio allude ad una replica già avvenuta. Ad ulteriore conferma che la *prima* sia da datare il 28 luglio, v'è anche la recensione del quotidiano «L'Imparziale» del 29 luglio: «Ecco la cronaca del successo della *Giacinta* di L. Capuana, data ieri sera, all'«Arena Peloro», dalla Compagnia Pietriboni» («Arena Peloro», in «L'Imparziale», 29 luglio 1888); ed ancora in una lettera del Capuana al Miranda, datata 28 luglio 1888, si legge: «Questa sera la *Giacinta* sarà data a Messina dal Pietriboni» (cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 225); ed infine l'*incipit* di un'altra missiva di Capuana a Verga avvalorata ulteriormente la data assegnata: «Roma, 28 luglio 1888. Caro Giovanni, il Pietriboni (che darà questa sera *Giacinta* a Messina) mi avvisa di aver spedito al Pasta il ms.» (cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 295).

⁴² —, *Arena Peloro*, in «Gazzetta di Messina», 29-30 luglio 1888.

⁴³ —, *Arena Peloro*, in «L'Imparziale», 29 luglio 1888, art. cit.

Gerace) «appena abbozzati e quasi superflui» i personaggi come ad esempio il cav. Mochi, che «ricorda malamente l'Oliviero di Jalin del Demi Monde di Dumas o il Bechamel dell'Odette di Sardou», la madre di Giacinta che è «una specie di madre apogrifia, senza nervi e senza sentimento» e il conte Grippa che «potrebbe essere soppresso senza che il dramma perda nulla della sua efficacia».

Non mancano, infine, vivi apprezzamenti per gli interpreti: la signora Pietriboni, secondo il critico, «ha messo tutte le sue attrattive di donna, e tutto il suo talento e la sua passione di artista» riuscendo a «rendere, con tutta l'efficacia che l'Autore ha potuto sognare, l'arduissimo carattere di *Giacinta*». Elogiati anche il Pietriboni, il Bassi, il Grisanti (che, sostituendo il Tellini malato, vestì i panni di Andrea Gerace), la Casilini e la Jucchi-Bracci.⁴²

Confermato il successo anche da «L'Imparziale» che riporta pedissequamente la cronaca della serata: *Atto 1°* - pochi applausi al finale; alcuni zittiscono. *Atto 2°* - applauditissimo finale - una chiamata alla sig.ra Silvia (*Giacinta*) e al Grisanti (*Gerace*). *Atto 3°* - applaudito finale, due chiamate agli attori. *Atto 4°* - applauditissimo finale, tre chiamate ai coniugi Pietriboni, qualche zittio. *Atto 5°* - tre chiamate agli attori - molti però zittiscono.

In merito alla commedia si riconosce la presenza di «belle scene ad ogni atto» ed in particolare il finale del quarto atto e l'ultima scena fra Giacinta e Gerace sono definiti «d'una verità meravigliosa», non senza lamentare «molti personaggi» «molti monologhi» nonché «scene inutili».

La tappa messinese registra una replica il 29 luglio.⁴³

In agosto *Giacinta* viene proposta al «Teatro Nazionale» di Catania

dalla Compagnia di Francesco Pasta.⁴⁴

La rappresentazione riscuote consensi lusinghieri: la «Gazzetta di Catania» riferisce che fu «un trionfo» per l'autore e per la signora Giagnoni, la quale «si affermò, sostenendo splendidamente la parte della protagonista», facendo ricredere in tal modo quelli che, compreso il critico, sostenevano che «era condannata a rimanere *l'eterna prima attrice giovine*». Viene dato, inoltre, minutamente il resoconto della serata: alla fine del primo atto «applausi e due chiamate al proscenio alla Giagnoni e al Lombardi», nel corso del secondo «applausi alla Giagnoni» e così pure alla fine «due chiamate alla Giagnoni e al Lombardi», dopo il terzo «applausi e tre chiamate alla signora Tessero e alla Giagnoni per la scena tra *Teresa Marulli e Giacinta*, madre e figlia», al quarto «applausi e quattro chiamate alla Giagnoni e al Beltramo, *Conte Grippa di San Celso*», infine al quinto «tre chiamate alla Giagnoni e al Lombardi».⁴⁵ Di qualche interesse uno stralcio di tale recensione, ove emerge la diffidenza iniziale, che prima della messa in scena caratterizzava la disposizione d'animo di giornalisti e pubblico nei riguardi dell'opera:

Diciamolo subito: fu un trionfo, e un trionfo inatteso. Perché la maggior parte di noi, giornalisti e pubblico, ieri sera andammo in teatro disposti male. I giornalisti, me compreso, per tutto ciò che avevamo letto nei giornali di Firenze e di Messina, e il pubblico per l'aumento dei prezzi, ordinato dall'impresa.⁴⁶

⁴⁴ La «Gazzetta di Catania» così scrive: «Ieri sera al Teatro Nazionale ebbe luogo, per la prima volta, *Giacinta*; *Incidente in Teatro*, 25-26 agosto 1888; ma in «Il Corriere di Catania» del 25 agosto leggiamo: «Ieri sera *Giacinta* fu un trionfo», il che farebbe pensare alla data del 24. Concordano fra di loro nel datare la rappresentazione il 25 agosto: G. RAYA, F. DE FELICE, S. ZAPPULLA MUSCARÀ, G. OLIVA; vedi G. RAYA, *Bibliografia...*, p. 80; F. DE FELICE, *Storia...*, p. 367; S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, pp. 538; L. CAPUANA, *Teatro italiano...*, I, p. 33. Nel luglio 1888 Capuana aveva scritto all'attore e capocomico Francesco Pasta: «Gentilissimo Sig. Pasta [...] Il copione che avevo disponibile l'ho dovuto mandare al Pietriboni in Messina. Dalla lettura di una o due scene Ella potrà facilmente giudicare se la Giagnoni è capace di rappresentare *Giacinta*. Cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 535.

⁴⁵ FIDO, *Teatro Nazionale*, in «Gazzetta di Catania», 25-26 agosto 1888. In una missiva, datata 25 agosto 1888, Capuana si complimenta con la Compagnia e, in special modo, con le due attrici: «Caro Sig. Pasta, le sono gratissimo del bel successo che la sua compagnia ha procurato alla mia *Giacinta* e La prego di presentare i miei ringraziamenti, cordialissimi, in modo particolare, alla signora Giagnoni e alla signora Tessero»; cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 540.

⁴⁶ In proposito così Verga scrive a Capuana: «Qui c'è grandissima aspettativa per la *Giacinta*, ma ho gran paura che l'avidità degli impresari non ti nocca. Hanno raddoppiato i prezzi per la prima recita, fuori abbonamento, e ha messo di malumore gran parte del pubblico. vedi G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 299-300.

La rappresentazione tolse dall'animo qualunque rancore, vinse ogni dubbio, distrusse tutte le impressioni cattive. [...] Il dramma? Non è così cattivo, come ce lo descrissero i giornali fiorentini, non è così bello come lo decantarono i giornali napoletani. È un lavoro teatrale, che per essere il primo, è la potente manifestazione di un forte ingegno. Ha dei grandi pregi come ha dei grandi difetti. Più che un dramma è lo studio di un'anima, è lo studio di un cuore, è lo studio di una donna innamorata *Giacinta*. È lei che dal primo all'ultimo atto domina la scena, lei, sempre lei, e questa nota sola, quando non disgusta, stanca.

Di trionfo parla pure «Il Corriere di Catania»:

Erano le 8 - e i posti al Nazionale erano tutti occupati. [...] Furono cinque atti ascoltati con la massima attenzione [...] *Giacinta* [...] aveva saputo tenere per oltre tre ore, ansiosi gli spettatori tutti, i quali ad intervalli, allorché si abbassava la tela per la fine dell'atto, scattavano unanimi per applaudire. Ieri sera *Giacinta* fu un trionfo. Fu un trionfo per l'autore, per il realista e nel tempo stesso spiritista Luigi Capuana; fu un trionfo per la valente artista che ne sosteneva la parte principale, Pierina Piagnoni.⁴⁷

A Catania si annota una replica del dramma⁴⁸ e il 29 agosto 1888 Verga comunica a Capuana: «Io non ho mai visto il Nazionale così pieno, e quel che mi fece maggior piacere fu che alla replica il teatro era ugualmente pieno, cosa insolita per Catania dove gli spettatori son sempre i medesimi, e l'accoglienza egualmente entusiastica».⁴⁹

Il 13 ottobre 1888 al «Teatro Gerbino» di Torino la Compagnia «Città di Torino» di Cesare Rossi mette in scena il dramma.⁵⁰

⁴⁷ Cfr.: *Teatro Nazionale*, in «Il Corriere di Catania». Anche Verga in una lettera del 29 agosto 1888 rileva: «Caro Luigi, [...] fu un vero e incontrastato successo, quale io non ho mai visto a Catania, e raramente altrove. Un pubblico rispettosamente e decorosamente apparecchiato a dare un giudizio schietto su l'opera di un autore prediletto, che irrompe al punto giusto in un applauso sincero ed entusiasta, e acclama lavoro ed autore. Avrei voluto che tu fossi lì, ero commosso io stesso, che non ho molta tendenza alle dimostrazioni chiassose, e ti auguro tal pubblico e tal successo a Roma e altrove»; G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 302 e 303.

⁴⁸ «Stasera *Giacinta* si replica»; cfr. FIDO, *Teatro Nazionale*, art. cit.

⁴⁹ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 303 e 304. Fra l'altro il Verga aggiunge che il «maggior merito» del Capuana consiste nell'«abilità grande» con cui è riuscito a trattare «la parte più scabrosa dell'argomento pure lasciandola perfettamente intelligibile». Poi passa a suggerire all'amico consigli di modifiche e tagli che dal suo punto di vista gioverebbero ancor più all'opera; ivi, p. 304.

⁵⁰ —, *Teatri d'oggi*, in «Gazzetta del Popolo», 13 ottobre 1888.

Stando a quanto riportato dalla «Gazzetta del Popolo» alla rappresentazione assisteva un uditorio «affollatissimo e scelto», che «fra il coro di lodi e di biasimi sollevati dall'ardito lavoro» ha mantenuto «una via di mezzo» e «si è limitato ad applaudire e chiamare al proscenio una volta a fin d'atto». Il critico giudica «buona» l'interpretazione, notando però «non poche inesprienze sceniche» nel dramma.⁵¹

V'è una lettera del Verga al Capuana del 21 novembre 1888, in cui si legge: «Io non capisco come te l'appunto che ti hanno fatto a Torino, di essere cioè scarso il dialogo. Scarso? Um?». Le parole del Verga trovano riscontro nella recensione della «Gazzetta Piemontese», che critica appunto l'esiguità del dialogo:

Il dialogo è scarso, incompleto, spezzato. Il dramma ha pochissimo dialogo e vorrebbe avere molta azione. In natura sarà così, anzi è così: [...] Ma sul palcoscenico tutto vuol esser più rapido, più comprensivo, più concettoso che in natura; giacché anche questi naturalisti ci fan correre giorni, mesi ed anni sul palcoscenico, tutto in due o tre ore di spettacolo. Né il dialogo del Capuana ha qualità molto nuove o più vere: riboccano le frasi, le pomposità, le metafore della vecchia scuola; ci sono volgarità parecchie, e la novità sta soprattutto nell'essere un dialogo molto scarso. Così dell'azione poco si capisce, molto si deve afferrare a volo, con sforzo, o si deve indovinare.⁵²

Non è solo il dialogo ad essere bersaglio degli appunti rivolti dal critico, bensì anche l'argomento che è «davvero poco simpatico» ed «anzi molto ripugnante». Lo stesso dicasi per i personaggi: «in quel numero assai considerevole di personaggi non v'è una figura buona o simpatica».⁵³

⁵¹ —, *Notizie teatrali. Teatro Gerbino*, in «Gazzetta del Popolo», 14 ottobre 1888.

⁵² —, *La Giacinta di Luigi Capuana al teatro Gerbino*, in «Gazzetta Piemontese», 14-15 ottobre 1888.

⁵³ Il giornalista prosegue la sua dissertazione: «l'unico men dionesto è il vecchio conte Grippa [...] spiritico, idiota, che fa ribrezzo per la sua condizione di malato e d'imbecille. Tutti gli altri sono volgari o perversi. Anche Giacinta, su cui lo spettatore vorrebbe raccogliere il suo sguardo e le sue simpatie per riposare dalla vista delle turpitudini che la circondano, anche questa povera Giacinta, [...] l'autore si sforza di trascinare in basso; non ne fa un'amante che si dia liberamente all'amico, ma la riduce a una perversa che per darsi all'amante prova il bisogno di essere doppiamente, triplicatamente colpevole; [...] Quest'amico, quest'amante è un vigliacco che gode la donna senza sentimento e mentisce sfacciatamente un amore che non ha; egli non sente nemmeno salire al volto un po' di rossore quando Giacinta gli mostra le cambiali pagate da lei. La madre di Giacinta che cosa sia non si sa, né si capisce bene; patteggia con dei mascalzoni, come un cav. Mochi, che la insultano impunemente; fa la predicatrice di morale alla figlia, di cui non si intravede se un giorno sia stato la testimone impassibile o la mezzana astuta aspirante a un riposo gaudioso quando fossero mancate le veneri della gioventù; finisce per

La Compagnia Rossi-Glech, dopo la tappa sabauda, parte alla volta di Roma, ove il 23 novembre 1888 dà *Giacinta* al «Teatro Valle».⁵⁴ Il critico del «Capitan Fracassa», nel recensire lo spettacolo, non nasconde la forte tensione presente nella sala: «Il Valle, che, ieri sera, era pieno di spettatori, era anche pieno di elettricità. Il pubblico era non solo quello ch'è sempre, cioè, un elegante consesso di persone intelligenti, ma, qualche volta, pareva, anche, un'immensa Corte di cassazione».⁵⁵

Si rileva che l'uditorio «rimase perplesso in tutti i cinque atti» nel proferire un giudizio sulla commedia, ma che «rimase inchiodato al suo posto fino all'ultima parola dell'ultimo atto», comprendendo che il Capuana è «un artista che se tenta la scena, la tenta, se non altro, con un rispetto grande per l'arte».

Tirando le somme, poi, secondo il critico, se l'opera si è salvata in gran parte lo deve al fatto che «la stranissima adultera è stata perdonata, perché aveva amato molto».

Certo, il dramma viene definito «comedia fatta di audacie»:

Nessuno, finora, aveva osato di essere così serenamente audace come il Capuana. Nessuna preoccupazione, in lui, di metter veli sulle piaghe, da una parte; e nessuna dedizione alle esigenze e alle convenienze comuni, dall'altra. Onde, succede che, alcune volte, la troppa cruda realtà, suscita, nel pubblico non ancora avvezzo, un senso inevitabile di repulsione, come la prima entrata in ospedale, a chi non v'abbia preso ancor l'aria; e altre volte, nella fattura, la troppa voluta ricercata semplicità pare che sia ingenuità e inesperienza scenica.

Quanto all'interpretazione si annotano «dei momenti felici» nella recitazione della Glech, anche se al quarto atto si auspica un «maggior slancio», ossia «più nervi e meno pianto»; al Rossi viene consigliato di esser ancora più guardingo nella parte dell'ebete conte Grippa, una parte «che è così fa-

essere un personaggio misterioso che lascia indovinare un passato brutto e un presente equivoco».

⁵⁴ «Stasera, finalmente, dopo un anno di discussioni e di polemiche anticipate, si darà al Valle la *Giacinta*, di Luigi Capuana»; vedi RASTIGNAC [Vincenzo Morello], in «Capitan Fracassa», 22 novembre 1888. Il critico, fra l'altro, nel preparare il terreno per la rappresentazione romana, mette a parte i lettori di curiosità biografiche inerenti alla donna che ha ispirato il personaggio di Giacinta; vedi anche NARCOTINO, *Di Giacinta e per Giacinta*, in «Capitan Fracassa», 24 novembre 1888.

⁵⁵ RASTIGNAC [Vincenzo Morello], *Giacinta di L. Capuana al Valle*, in «Capitan Fracassa», 24 novembre 1888.

cile a diventare ridicola», e di far nascere nel pubblico «il sentimento opposto che vorrebbe l'autore»; pure allo Zaccone, giudicato «freddo, scoraggiato quasi dall'abbiezione del personaggio», viene elargito un consiglio: «un po' d'animo, su!». Inutile dire che, in merito alla messa in scena romana, Eugenio Checchi torna alla carica lanciando nuovi strali sul dramma capuano.⁵⁶

Il 29 novembre 1888 da Vizzini Verga scrive a Capuana: «... ho atteso le notizie della *Giacinta*; ma qui il solo che ho potuto leggere è un articolo della *Riforma* che in complesso mi pare che renda giustizia all'opera d'arte, pur mettendo innanzi i soliti *ma* e i soliti *se*».⁵⁷ A riscontro, si leggono i frammenti più significativi dell'articolo citato dal Verga:

Se in Italia fiorisse, come in Francia, insieme a quella dei novellieri, la pianta dei commediografi, avremmo avuto, invece di una serata tempestosa, un trionfo. [...] e *Giacinta*, invece di morire fra le proteste della maggioranza del pubblico, avrebbe dovuto ripresentarsi assai più di una volta, a ricevere negli applausi l'assicurazione che il tipo era entrato con gli onori del trionfo nella vita del nostro teatro, per rimanervi. [...] Non era infatti intendimento artistico dozzinale quello di studiare l'influenza che esercita sull'anima femminile una sventura che non è, nella vita, così rara da poter dirsi eccezionale, e che, perciò, non sfugge al dominio dell'arte; e se in quello studio il Capuana non è a tal punto riuscito da porsi addirittura con esso nella sfera dei grandi critici della umanità, è certo che per quel che dà oggi il mercato, non solo in Italia ma fuori, è riuscito a comporne un'opera d'arte, tanto più degna di osservazione, per ciò che il fenomeno a cui s'ispira era sfuggito sin qui ai maggiori di lui mentre meritava d'essere colto, osservato e reso. E si tratta di un fenomeno degno appunto, non solo del romanzo ma della scena. Vi si

⁵⁶ «La *Giacinta* di Luigi Capuana è il più colossale sbaglio, è la mostruosa aberrazione d'un uomo d'ingegno. Dissi già di lui, in questo giornale, che egli preparava a se stesso per gli ultimi anni d'una virilità inutilmente feconda, la più amara, la più crudele delusione, quando si fosse convinto che i grandi scrittori della scuola *naturalista*, come lo Zola, si leggono in Italia, ma si condannano, e che gli imitatori si condannano e non si leggono. [...] L'accoglienza fatta alla *Giacinta* [...] ha dimostrato che i giorni della delusione non erano pur troppo lontani. Io dissi anche a Luigi Capuana e lo stampai qui: "desidero che la tua *Giacinta* non piaccia"; argomentando che da un romanzo immorale non potesse scaturire che un'immoralissima commedia. Ma ora la questione è un'altra: da un romanzo mediocre, l'ostinato autore ha cavato un pessimo dramma. E dico dramma, perché l'opera è meccanicamente divisa in atti e in scene. Non parliamone dunque più. I manifesti del teatro Valle annunzieranno ancora, probabilmente, un paio di sere, le repliche della *Giacinta*, ma per la condanna di ieri, non attenuata dagli applausi compiacenti che non mancarono, il pubblico non ha di certo bisogno di ricorrere in Cassazione»; vedi E. CHECCHI, «*Giacinta* di Luigi Capuana», in «Fanfulla della Domenica», 25 novembre 1888.

⁵⁷ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 306-307.

uniscono infatti: senso, sentimento ed intelligenza, i tre maggior ingredienti, cioè, del teatro, così comico che tragico. [...] Né il pregiudizio della moralità [...] poteva bastare ad interdirlle l'accesso della scena. [...] Si poteva dunque benissimo trarre dal romanzo di Capuana un dramma; [...] Ma il tentativo non doveva venire dal Capuana stesso; doveva venire da uno scrittore nato e già provato al teatro; doveva farsi cioè - quel che si fa in Francia dai grandi romanzieri, i quali nella riduzione scenica delle loro opere, sono sempre aiutati dal cosiddetto uomo del mestiere. Dico già provato al teatro, perché sarebbe troppo il dire che Capuana non vi è nato. Anzi due scene, forti, vere, palpitanti, nel secondo e nel quarto atto, dimostrerebbero in lui una vera attitudine teatrale; ma questa sua virtù, non esercitata, non poteva bastargli, specialmente in un lavoro chiamato a porre sin dal principio in diffidenza il falso pudore del pubblico: [...] Ed è così ch'egli ci ha dato un primo atto lungo, diffuso, scolorito; un terzo atto privo di qualunque interesse; ed un quinto in cui per mancanza di abilità appunto, l'effetto tragico minaccia, ad ogni istante, di cadere nel ridicolo. E così sono perfettamente spiegati l'insuccesso ed il successo di ieri sera.⁵⁸

A sua volta Giulio Piccini, in occasione della presentazione della *Giacinta* al pubblico della capitale, torna ad occuparsi del dramma, evidenziando la «bellezza di alcune scene» e «la valentia» che il Capuana «ha spiegato in molti particolari». Il critico, tenta un bilancio, dopo i clamori napoletani e la «caduta romana»:

Fra l'irragionevol trionfo di Napoli e la ignominiosa caduta di Roma, è il contegno sereno, imparziale del pubblico più fino, che abbia l'Italia, il contegno del pubblico di Firenze. [...] Per levar molto rumore nel mondo bisogna aver commesso un gran delitto, o avere un grande ingegno: Luigi Capuana ha una doppia ragione per far rumore. Mettiamo pure la sua *Giacinta* fra i grandi delitti, ma riconosciamo l'ingegno dello scrittore siciliano!⁵⁹

Il 1888 è certamente un anno denso di recite della *Giacinta*, disseminate in numerose città dell'Italia; ma anche l'anno seguente registra la presenza del dramma sul cartellone di svariate città italiane quali Genova, Milano, Venezia, Bologna, Pisa, Trieste, Palermo. A chiusura della rassegna,

⁵⁸ PRIMO, «*Giacinta* in teatro», in «La Riforma», 24 novembre 1888.

⁵⁹ JARRO [Giulio Piccini], *La caduta di una Commedia*, in «La Nazione», 27 novembre 1888. Il giornalista annota anche: «Il cronista dell'*Italie* annunzia che l'autore, alla replica, fece alcune modificazioni, temperò alcune arditezze, ma le disapprovazioni si rinnovarono».

è sufficiente dare notizia, in questa sede, perlomeno della rappresentazione milanese, avvenuta al «Teatro Filodrammatici», il 13 marzo 1889, ad opera della Compagnia di Francesco Pasta:

Il fatto è che in questa disgraziata *Giacinta* non c'è mai un momento, una scena in cui si respiri un po' d'aria pura: è tutto un ambiente mefitico, corrotto, popolato di personaggi antipatici e odiosi [...] Non c'è mai un lampo, mai una scintilla d'un sentimento nobile, superiore, sereno. Io non so che altri ne pensi; ma per me questa *Giacinta* non è che il trionfo della volgarità e della ignobilità, messe in scena con la più assoluta e sorprendente povertà di mezzi scenici. [...] Un' [sic] altro guaio, poi, e questo inevitabile, dipende dall'essere il dramma tratto da un romanzo, e non da un romanzo d'azione, di passione, d'avventure, ma da un romanzo di quelli che si usano adesso, da un romanzo scientifico, analitico, sperimentale.⁶⁰

Pur nell'occhio del ciclone il Capuana non mostra segni di cedimento, sempre pronto a ritentare la prova del palcoscenico. Proprio in uno dei momenti di massima tensione per la rappresentazione sulle scene fiorentine egli scrive il 26 novembre 1888 al Cesareo: «[...] Questa sera non voglio mancare al Nazionale per la serata di Gallina, altrimenti i miei amici diranno che crepo d'invidia, dopo il mio fiasco. Eppure ho la coscienza che la *Giacinta*, così com'è, vale qualcosa di più che l'*Esmeralda*. Grazie al mio temperamento, io sono rimasto perfettamente tranquillo nella baraonda di questi giorni. Per risposta, mi sono rimesso al mio lavoro e nel prossimo carnevale tornerò ad affrontare la bestia nera, la duplice bestia nera, del pubblico e della critica, augurandomi d'ammansirla. E se sarà un altro insuccesso, daccapo».⁶¹

⁶⁰ Ac, *Giacinta*, di L. Capuana al Filodrammatici, in «Il Pungolo», 14-15 marzo 1889. Il critico, fra l'altro, parla di «caduta» del dramma: «Notiamo infine che la caduta di Milano è tanto più significativa in quanto che in questa riproduzione erano state tolte alcune scabrosità che a Roma e a Firenze suscitarono le maggiori disapprovazioni - e infatti [sic] [...] nel secondo atto è stata accorciata assai la scena tra madre e figlia, e alla fine tolto il bussare del marito alla porta contrastatagli e il suo piagnucoloso supplicare all'ingresso. [...] L'esecuzione, non fu ieri sera da parte degli artisti della compagnia Pasta, tale da giovare al lavoro. Tranne la signora Giagnoni che ebbe momenti di slancio, di passione e di energia e riuscì così a fare applaudire qualche scena per esclusivo merito proprio - da parte degli altri la interpretazione fu all'altezza del dramma, vale a dire fiacca, fredda e volgare. Tirando le somme - un insuccesso vero, completo, e, quel che più importa, meritato».

⁶¹ Vedi L. SPORTELLI, *Luigi Capuana a G. A. Cesareo...*, pp. 49-51.

§ 1.2 *Il piccolo archivio* (commedia in un atto)

Il piccolo archivio è tratto dall'omonima novella apparsa il 5 luglio 1885 sul «Fanfulla della domenica», in seguito confluita nella raccolta *Fu-mando* (Catania, Giannotta, 1889), in *Le appassionate* (ivi 1893), ed infine nella silloge *Ribrezzo e fascino* (Palermo, Sandron, 1921), curata dalla Bernardini con il titolo *Una visita*. Il testo teatrale, la cui stesura si pone fra il 6 e l'8 giugno 1885, viene pubblicato a stampa nel 1886, a Catania, dalla tipografia Galàtola.⁶²

In una lettera del 10 dicembre 1888 Capuana scrive a De Roberto: «Vedremo ora pubblico e critica alla rappresentazione del *Piccolo Archivio*. Essa avrà luogo martedì sera e te ne telegraferò l'esito qualunque sia».⁶³

Una settimana dopo, il 17, Verga scrive al Nostro: «Caro Luigi. La tua lettera mi ha recato una brutta sorpresa. Il *Giornale di Sicilia*, sola eco che m'arrivi *dal mondo di là*, aveva il 15 questo preciso telegramma da Roma: «*Piccolo Archivio*, nuova commedia in un atto di Luigi Capuana, ebbe ieri sera al Valle ottimo successo». E me n'ero consolato, e stavo per scrivertene. [...] Hai proprio ragione di dire: ci vuol davvero un gran coraggio a tirare innanzi *coscienziosamente* per la sua via in mezzo a tanta Babilonia, detto all'uso nostro. Quel D'Arcais è impagabile, parola d'onore! - Indignato? - E perché poi? Io non mi ci raccapezzo più. [...] E quel Gino Monaldi? Mi c'ero divertito con quello che scrisse della *Giacinta*, e non credo che si possa essere più Gino e più Monaldi di così neanche pel *Piccolo Archivio*. Ma cosa diavolo s'aspettavano».

La sorpresa di Verga riguardava non solo la falsa informazione del giornale catanese, ma soprattutto la recensione del quotidiano romano «La Tribuna», che così commenta la prima al «Teatro Valle»:

Si direbbe che anche i lavori in un atto i quali, sino all'altra settimana, andavano abbastanza bene, abbiano ormai fatto il loro tempo. *Habent sua fata...* La scena a due del Capuana, che alla lettura, per i pregi di forma, è piaciuta a moltissimi, sulla scena non è andata. E non poteva andare perché non obbedisce ad alcuna delle condizioni che il palcoscenico impone all'artista, sotto pena di... nullità, senza appello, dell'opera sua. Manca ad essa una trama,

⁶² Nel ms. si leggono altri titoli, dapprima indicati e poi cassati dallo stesso autore: *L'ultima lettera*, *Archeologia*, *Cose morte*, cfr. L. CAPUANA, *Teatro italiano...*, I, p. 5.

⁶³ S. ZAPPULLA MUSCARA, *Capuana e De Roberto...*, p. 309.

uno scopo qualsiasi, un qualunque contrasto psicologico ben definito, uno studio serio di caratteri.⁶⁴

E il critico de «La Tribuna» incalza, non risparmiando ancora strali ironici e canzonatori:

Che cosa c'è di teatrale, nel battibecco di quei due cinici, che non ha né un punto di partenza definito, né un qualsiasi punto d'approdo? L'egregio marchese Pandolfi, che ho incontrato nell'atrio, mi diceva: che vuole? È una scena della vita, come un'altra. Ed io credo che migliore e più completa definizione non si potrebbe dare di questo lavoro. È un dialogo come un altro, tra due persone le quali – concedo volentieri – parlano l'italiano meglio che io non scriva – e – ne sono convinto – hanno dello spirito assai più che io non abbia. Ma dato per buono il sistema, già applicato dallo stesso Capuana in molte scene della *Giacinta*, di mandare sul palcoscenico dei personaggi perché senz'altra preoccupazione dicano a tutti i propositi, ed anche a sproposito, tutto quello che nella vita capita sulle labbra, dove si arriva, mio Dio? Certamente, col tempo a fare dei drammi di questa specie: *Il piccolo portafoglio*. Luigi. Giuseppe. Un servo. SCENA UNICA. [...] E sullo stesso stampo si potranno avere dei *Piccoli specchi*, dei *Piccoli attaccapanni* ecc. ecc. Mi creda, l'egregio Capuana: questi tentativi infelici, possono farli coloro che, impotenti a creare qualcosa di buono, vogliono comunque, scrivere e far parlare di sé. Chi ha già un bel nome, meritatamente acquistato in altro nobilissimo ramo delle lettere, non deve legarlo, nemmeno per un giorno, a simili piccinerie...

La prima de *Il piccolo archivio* è collocabile nel dicembre 1888. Ma se dalla cronaca de *La Tribuna* non è possibile desumere né il giorno della rappresentazione né la Compagnia, dal quotidiano romano *La Capitale* del 12-13 dicembre, alla voce «Spettacoli d'oggi», si apprende che la commedia è in programmazione per la serata e che a metterlo in scena sarà la Compagnia Rossi.

Un'ulteriore conferma giunge da *la Riforma* del 13 dicembre: «Si rappresenta stasera al Valle per la prima volta il *Piccolo archivio* di Capuana. Luigi Capuana ha ben diritto alla seria considerazione del pubblico».⁶⁵ Nella

⁶⁴ –, *Le Prime al Valle. Il Piccolo archivio, un atto, di Luigi Capuana*, in «La Tribuna», 14 dicembre 1888.

⁶⁵ IL PALADINO, *In teatro*, in «La Riforma», 14 dicembre 1888. È dunque da modificare la data del 31 agosto 1910 per la prima; cfr. G. RAYA, *Bibliografia...*, p. 141; L. CAPUANA, *Teatro italiano...*, p. 6.

sua recensione si dà ragione della caduta della commedia:

Lo scarso pubblico che si era raccolto ieri sera al Valle è stato troppo severo col *Piccolo Archivio* del Capuana. Pare che vi abbondassero i moralisti, i quali, naturalmente, trovarono il tema scandaloso. Ma il fatto è che un episodio come questo può verificarsi benissimo, e forse si verifica nella vita, assai più spesso che iersera non si sia voluto ammettere. La questione stà [sic] veramente nello svolgimento della scena, la quale, felicissima dappprincipio, e scintillante per un dialogo spontaneo e spiritoso, di un umorismo di buona lega, manca poi di quel razzo finale, senza cui i lavori di questo genere non costringono all'applauso. Sarebbe però un vero peccato che una miniatura come questa fosse sottratta al pubblico di buon gusto; qualche tocco, qualche ritocco, può renderla di un effetto sicuro. Ed il Capuana non dovrebbe rinunciarvi.

Altrove, accanto alle presunte motivazioni dell'insuccesso, ci viene restituito anche il quadro interpretativo, animato da attori della statura di uno Zaccone e di una Glech:

AL VALLE. Semivuoto, fu rappresentato, iersera, *Il piccolo archivio* di C. [sic] Capuana. [...] Il dialogo è vivacissimo e veramente bello in certi punti: ma la situazione, un po' ridicola per parte di lui costretto sulla sedia, molto censurabile per parte di Mearia che tradisce un marito buono e fiducioso, era troppo scabrosa a trattarsi; aggiungiamo a tutto ciò il cinismo veramente odioso del protagonista e comprenderete come *Il piccolo archivio* non sia piaciuto, ed abbia suscitato disapprovazioni quasi generali specie alla chiusa. La Glech e lo Zaccone recitarono benissimo, ed il pubblico riconobbe il loro valore personale richiamandoli al proscenio a tela calata.⁶⁶

Inutile dire che la commedia non ebbe alcuna replica. La ripresa avvenne molti anni dopo, il 31 agosto 1910 al «Teatro Metastasio» di Roma ad opera della Compagnia del Teatro Minimo,⁶⁷ come si ricava dalle cronache teatrali di diverse testate giornalistiche.⁶⁸

⁶⁶ –, *Teatri*, in «La Capitale», 13-14 dicembre 1888.

⁶⁷ Il poliedrico Nino Martoglio aveva dato vita al «Teatro Minimo», un teatro a sezioni, che permetteva di mettere in scena più opere nella stessa sera (si trattava di *pièces* concise, date da compagnie diverse). In una missiva del 2 giugno 1910 il Nostro, riferendosi proprio a *Il piccolo archivio*, scriveva al Martoglio: «Caro Martoglio. [...] Io preparo al suo Teatro Minimo una piccola sorpresa: la riceverà prima che finisca questo mese [...]»; cfr. S. ZAPPULLA MUSCARA, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 620.

⁶⁸ –, *Le Novità al Teatro Minimo*, in «La Tribuna», 31 agosto 1910; F. RAIN, *Teatri e Concerti. Sposi di E. Strinati al Metastasio*, in «Il Giornale d'Italia», 31 agosto 1910. Cfr. anche: «Il

Entusiastico è il giudizio del recensore de «La Tribuna» sulla *mise en scène*.

Una deliziosa, vivace *causerie* a due personaggi, spumeggiante d'arguzia come una coppa di *champagne*, fatta tutta di piccole cose tenui, d'ironia, di sfumature lievissime, molte delle quali sfuggirono forse a gran parte del pubblico: ecco l'atto nuovissimo di Luigi Capuana dato ieri sera al *Teatro Minimo*, gremito di spettatori.⁶⁹

Il critico riconosce, però, che nella prima metà l'atto è «un po' prolisso», seppur «svolto in un dialogo sempre perfetto e scintillante di arguzia e di ironia» e che, nonostante ciò, «piacque assai nella chiusa» con «applausi reiterati e calorosi», invitanti alla ribalta autore ed attori. Egli, inoltre, aggiunge che la Zambuto e il Vitti «furono superiori ad ogni elogio»:

Il Vitti fu di uno scetticismo e di un'ironia pieni di eleganza e di sapore; egli non trascurò i minimi particolari, colorì le più tenui sfumature, fu insomma perfetto; e la Zambuto non fu da meno.

Il successo è confermato anche da «Il Giornale d'Italia»:

Capuana sorride oggi come chi troppe cose sa e da questa sua scienza ha imparato ad essere indulgente: pare non voglia occuparsi più delle grandi passioni umane: ora lo attraggono le piccole miserie, i piccoli contrasti ironici, magari le piccole sfaccettature d'un grande difetto. E il Capuana sa bene quanto spesso sia adorabile un neo civettuolo su le fresche gote d'una donna. [...] La vivacità, l'arguzia, la verità della finissima schermaglia palesano la mano del grande scrittore, il quale in questa, che potrebb'essere detta una novella dialogata, ha fermato una delle sue deliziose e originali fantasie.⁷⁰

Il giornalista, come il collega de «La Tribuna», conclude affermando che la commedia «piacque assai», «procurò al Vitti e alla Zambuto due meritissime chiamate» e, come segno «di viva ammirazione», lo scrittore venne salutato da «applausi calorosi».

Meno espansivo il commento dell'«Avanti!»:

Ieri sera la commedia in un atto «Il piccolo archivio» di L. Capuana – ebbe un'accoglienza un po' fredda. Tuttavia il pubblico volle alla ribalta l'autore e gli attori e li applaudì vivamente.⁷¹

Concisa ma appassionata si rivela la recensione apparsa ne «Il Tirso»:

Il piccolo archivio, l'atto di Luigi Capuana è un gioiello minuscolo, miniato con l'arte egregia dell'illustre novellatore, [...] *Piccolo archivio* è un sorriso d'ironia finissimo, che non si può riprodurre col racconto, perché la delicatezza e la ricchezza delle sfumature, risultano dalla successione delle battute, dall'arguzia del dialogo, dalla singolarità della situazione, e si diluirebbe nella narrazione. In ogni modo *Piccolo Archivio* è il fiasco di un don Giovanni, fiasco grazioso che il protagonista beve con molto spirito, e che il pubblico intelligente e bene educato gusta e più avrebbe gustato, senza la presenza di qualche elemento, il quale, con molta probabilità, ignora che cosa sia l'arte di L. Capuana, e ha il palato meglio avvezzo al pepe e alle patate, che alla buona e aristocratica cucina.⁷²

Lo spettacolo viene replicato per tre volte nelle serate dell'1, 2, 3 settembre 1910.⁷³ La presentazione dell'opera al pubblico romano può ritenersi in definitiva piuttosto positiva, considerata l'omogeneità di giudizio da parte della critica. *Il piccolo archivio*, del resto, aveva superato la prova, anche se non aveva trovato nella realtà l'immaginario 'teatro' vaticinato dal Verga il 7 luglio 1885: «Ho aspettato a rispondere alla tua ultima per dirti qualcosa del tuo *Piccolo archivio*, che ha tardato anch'esso. L'ho letto e riletto: e mi è parso una delle cose tue migliori, quanto a finezza e a spirito d'osservazione, e a delicatezza e a garbo di tocco. L'ho riletto dal punto di vista *scenico*, direi così, per rispondere alla tua domanda se sembrami rappresentabile. [...] Io m'immagino un pubblico scelto e intelligente, non numeroso, non guastato dalle coltellate della *Cavalleria rusticana* e che non è venuto in teatro per veder mordere l'orecchio a compar Alfio. Un pubblico di 10 persone, in un salone, venuto ad ascoltare la recita del *Piccolo archivio* fra due paramenti,

Giornale d'Italia» del 30 agosto 1910; –, *Spettacoli di stasera*, in «La Ragione», 31 agosto 1910; –, *Metastasio*, in «Avanti!», 31 agosto 1910.

⁶⁹ –, «*Il piccolo archivio*» di Capuana al Teatro Minimo, in «La Tribuna», 1 settembre 1910.

⁷⁰ F. RAIN, «*Il piccolo archivio*» di Luigi Capuana al teatro Metastasio, in «Il Giornale d'Italia», 1 settembre 1910.

⁷¹ –, *Teatri. Metastasio*, in «Avanti!», 1 settembre 1910.

⁷² –, *Le novità al «Minimo»*, in «Il Tirso», 4 settembre 1910.

⁷³ Cfr. «La Tribuna» dell'1 e del 2 settembre 1910; L'«Avanti!» dell'1 settembre 1910; «La Ragione» del 2 e del 3 settembre 1910. È da segnalare inoltre che quest'ultimo quotidiano non riporta, però, alcuna recensione.

come potrebbe essere, dalla Duse e da un Duse maschio – l'Andò è troppo attore ancora – e vedo la collaborazione intima che ne dovrebbe risultare fra autore attori e spettatori, la impressione sottile e immediata, la comprensione assoluta che fa il successo. Ma in quelle condizioni soltanto, badaci bene. Al Manzoni o al Quirino ti direbbero cosa sono venuti a fare quei due, e perché lui non abbia buttata lei sul letto. O lei non abbia finito con una mossa ad effetto andandosene, sull'uscio e coll'amaro: era venuta per questo. Ora è finita, addio. [...] Il tuo *Piccolo Archivio* m'ha fatto ripensare alla mia *Portineria*, [...]. Le figure vive vibranti evocate dall'Archivio del cuore, che devono essersi stampate in un momento eccezionale nel cuore di lui che lei, Maria (Duse), deve *vedere* e far vedere agli spettatori attraverso le sue impressioni certo per me, e per molti altri spero, dovrebbero avere un'attrattiva sottile ed efficace.⁷⁴

§ 1.3 *Malia* in lingua (commedia in tre atti)

«Ho tentato il teatro, rappresentando sulle scene il soggetto del romanzo *Giacinta*. Fra poco darò al teatro un lavoro in tre atti in prosa intitolato *Malia*, di soggetto popolare siciliano».⁷⁵ Il dramma viene pubblicato nel dicembre 1891 a Roma per i tipi del Sininberghi, e poi ristampato nel 1894 a Catania dall'editore Giannotta,⁷⁶ entrando così a far parte della raccolta di novelle *Paesane*, nella cui prefazione il Capuana precisa: «Con *Malia* ho tentato di applicare a un'opera teatrale la stessa formula d'arte adoprata per le *Paesane*; per ciò non credo una stonatura stamparla insieme con esse in questo volume».

La stesura di *Malia* in lingua risale alla fine del novembre 1891, come testimonia una lettera del Capuana al De Roberto: «Ieri alle 2 e 40 p.m. misi la parola fine alla commedia *Malia* e la leggerò a Cesare Rossi. Io sono contento del mio lavoro: mi pare d'aver scritto una cosa teatralissima, drammaticissima, senza nessuna ombra di convenzione nei caratteri, nei sentimenti, nella parte tecnica della sceneggiatura... resta poi a vedere se quel che pare

⁷⁴ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*..., pp. 243-245. In un'altra lettera del 28 giugno 1889, il Verga, rinnovando lodi, avanza, come sempre, alcuni consigli di modifiche al testo; ivi, pp. 314-315.

⁷⁵ Così nella minuta della lettera del 17 febbraio 1884; vedi nota 1.

⁷⁶ Già nel 1892 alcune scene, tratte dal secondo atto del dramma, erano apparse nel numero del 15 maggio de «La Tavola Rotonda», pp. 4-6.

alla mia coscienza sia tale davvero».⁷⁷

Il dramma ha come precedente la novella *Il mago*,⁷⁸ dalla quale è mutuato il personaggio di don Saverio Teri, là dispensatore di consigli a giovani spose in voglia di adulterio, qui in quello teatrale di esorcista del malocchio.⁷⁹

Malgrado qualche accenno assai generico del dicembre 1891,⁸⁰ l'annunciata messa in scena ricompare finalmente ai primi di maggio del 1892.⁸¹ D'altra parte sino al 26 dicembre 1891 il dramma non era stato ancora recitato, come dimostra la lettera del 26 dicembre 1891, in cui Capuana mette al corrente l'amico De Roberto delle traversie inerenti la messa in scena dell'opera: «[...] Sono lietissimo che tu abbia confermato il giudizio dei pochi amici ai quali ho letto *Malia*; e che la tua conferma abbia avuto la controprova del giudizio della tua mamma. È vero che la commedia scritta rappresentazione aspetta: ma che io debba aspettare fino a quaresima perché tutte le compagnie hanno impegni già presi pel Carnevale».⁸²

Il 4-5 maggio 1892 nel «Fanfulla» si legge: «Oggi è giunto in Roma Luigi Capuana per assistere alle prove della sua *Malia*, la nuova commedia che andrà in scena in settimana, e per la quale è grande l'aspettativa». Il 6-7 maggio lo stesso quotidiano riporta: «Per lunedì è fissata la prima della *Malia*, la nuova commedia in tre atti di Luigi Capuana, che assisterà alla rappresentazione».

Lo spettacolo, il 7 maggio viene annunciato anche dal «folchetto»: «Lunedì prima della *Malia* di Capuana». E il lunedì 9 maggio viene riconfermato l'annuncio per la sera: «Si darà la prima rappresentazione di *Malia* di Luigi

⁷⁷ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*..., p. 334.

⁷⁸ La novella fa parte della raccolta *Fumando*, edita da Giannotta (Catania, 1889).

⁷⁹ L. CAPUANA, *Teatro dialettale siciliano*, a cura di P. Mazzamuto, Catania, Giannotta 1974. Oliva parla di «esempio di trasmutazione dei personaggi da un contesto narrativo ad un altro»; cfr. L. CAPUANA, *Teatro italiano*..., I, p. 110.

⁸⁰ «Fra qualche settimana, forse fra giorni, sarà recitata la nuova commedia di Luigi Capuana, *Malia*; (FOLCO, *Una commedia del Capuana*, in «Folchetto», 27 dicembre 1891). Così anche, qualche giorno dopo, «Leggiamo nell'*Isola*: fra qualche settimana, forse fra giorni, sarà recitata la nuova commedia di Luigi Capuana, *Malia*» (–, *Una commedia del Capuana*, in «Il Corriere di Catania», 31 dicembre 1891).

⁸¹ Non concordano con tale data: Barbina, il quale asserisce che «al Nazionale di Roma, *Malia*, nel 1891 ebbe una tiepida accoglienza» (A. BARBINA, *Teatro verista siciliano*..., pp. 15 e 16) e Zappulla Muscarà, che indica la data del dicembre 1891; S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere*..., p. 240 n. 1.

⁸² *Verga-De Roberto-Capuana. Catalogo della Mostra*, a cura di A. Ciaravella, Catania, Giannotta 1955, p. 176-177.

Capuana, nome caro e simpatico al nostro pubblico. L'autore assisterà alla rappresentazione». ⁸³ Alcuni giornali romani si occupano della *première* di *Malia*, messa in scena al «Teatro Nazionale» di Roma dalla Compagnia di Giuseppe Pietriboni. Il «Folchetto» riferisce che l'uditorio «ha saputo apprezzare la originale riproduzione dell'ambiente», ma che «si è interessato poco ai casi di quei personaggi», fra i quali «ha trovato di soverchio opprimente la figura della Jana, che piange e sospira sempre»; quanto al finale esso è considerato «la riproduzione di quella della *Cavalleria*, della *Malavita*». Si tirano, infine, le somme asserendo che il dramma «non si può dire completamente riuscito», pur riconoscendo che vi sono «dei tipi fatti bene, come quello di Don Saverio, e delle scene efficaci come quella tra Jana e Nedda». In merito all'interpretazione, viene fatta menzione degli attori: Lugo, Jucchi, Pietriboni, Barsi, Campioni, Pozzoni, che «recitarono bene la loro parte e furono chiamati sei volte al proscenio».

Anche il «Fanfulla» commenta la *pièce*:

Certo ci troviamo dinanzi ad un lavoro pensato, scritto con garbo, sceneggiato con maestria. Il dialogo è vivo, la lingua italiana sempre, la forma spigliata malgrado una pleora d'invocazioni a Dio, alla Madonna e a tutti i santi del Paradiso, con compagno persino delle anime del Purgatorio. Ma le situazioni spesso hanno dell'assurdo, a cominciare da quel fenomeno d'alta isteria, che è la protagonista, fenomeno mal riscontrabile nella classe sociale cui essa appartiene. E poi questa smania di porre in scena o in romanzo una serie di prosaiche brutalità - ieri in *Giacinta* uno stupro di settenne, oggi l'incesto di una cognata - senza mai una concessione, anche la più lieve, a quel che d'ideale e di nobile v'è pur nella vita, comincia a stuccare e dà irresistibile il desiderio di una reazione. ⁸⁴

Riguardo all'esito della rappresentazione, inoltre, viene tracciato un consuntivo delle chiamate: alla fine del primo atto «tre chiamate, abbastanza nutrite, agli artisti» e l'autore è «acclamato»; alla fine del secondo «due chia-

mate, assai contrastate»; ed infine, alla conclusione del terzo, «tre chiamate agli artisti, interrotte da molte disapprovazioni con qualche sibilo». L'interpretazione della Lugo (*Jana*) è giudicata «buona», quella degli altri attori «discreta», rilevando nella «cantilena toscana» del Barsi (*don Saverio Teri*) e nel «puro udinese» del Pietriboni (*Cola*) «una stonatura» nell'impersonare due siciliani.

Il Gabrielli, qualche giorno dopo, porrà l'accento proprio sull'aspetto linguistico:

Dateci pure, se vi piace, cotesto teatro regionale; ma non toglieteci volutamente e *a priori* il mezzo d'averne quella impressione che ci chiamate a provare: non datecelo così cucinato che debba, per fatale necessità, stuccarci e farci ridere. Volete che ci scuota quel Cola che parla veneto e rimane sempre il cavalier Pietriboni - attore aristocraticamente corretto - ? E quel Don Saverio Teri, così allegramente toscaneggiante, dovrà proprio parerci *il mago* d'un remoto paesello dell'Isola? E tutte quelle altre *figure* debbon proprio sembrarci altrettanti contadini siciliani, anche se recitano in un italiano più o meno dialettale? [...] Una volta il Rizzotto aveva messo insieme una compagnia siciliana: da lui e dai suoi compagni avrei voluto sentire *Malia!* Il successo era certo. - Ma - risponderanno - quella compagnia non c'è più -, né ve n'ha altra di quella specie. Non è motivo sufficiente per dar la commedia con una esecuzione che - nonostante l'intelligenza ben nota del capo-comico e il valore d'una parte della sua compagnia - io chiamo *un controsenso*. [...] Così ho spiegato perché *Malia* sia passata *senza infamia e senza lode*. ⁸⁵

Una lunga recensione compare ne «La Tavola Rotonda», ⁸⁶ nella quale il Cesareo passa in rassegna pregi e difetti dell'opera capuaniana: vi è esaltata la «bellezza di carattere» di Jana che «ha degli accenti di passione che veramente toccano il cuore» ed è «creatura viva e stupenda» e perciò «degnamente rimanere immortale nella storia dell'arte»; così anche la macchietta di don Saverio, «disegnata con un umore di buona lega» e che «di rado accade di trovar nella produzione contemporanea italiana o straniera». Non mancano apprezzamenti positivi per il dramma nel suo insieme ritenuto «una

⁸³ -, *In teatro*, in «Folchetto», 9 maggio 1892. La prima rappresentazione è sicuramente ascrivibile alla data del 9 maggio, tenendo conto di quanto è annunciato sia dal «Fanfulla» che dal «Folchetto» (la recensione del «folchetto», fra l'altro, è datata 10 maggio); un'ulteriore conferma dà «Il Corriere di Catania»: «Roma 10 ore 23,10. La nuova commedia di Luigi Capuana - *Malia* rappresentata ieri ottenne poco splendido successo» (cfr. -, *La nuova commedia di Capuana*, ne «Il Corriere di Catania», 11 maggio 1892); ed infine, il Gabrielli nel «Fanfulla», recensendo la rappresentazione, fa esplicito riferimento a «lunedì sera», cioè il 9 maggio (cfr. A. GABRIELLI, *Controsensi. A proposito di «Malia»*, in «Fanfulla della Domenica», 15 maggio 1892).

⁸⁴ F. C., *Malia*, in «Fanfulla», 10-11 maggio 1892.

⁸⁵ A. GABRIELLI, *Controsensi. A proposito di «Malia»*, art. cit.

⁸⁶ G. A. CESAREO, *Malia (Commedia in tre atti di Luigi Capuana)*, in «La Tavola Rotonda», 15 maggio 1892. Il 9 maggio Capuana aveva scritto al Miranda, direttore de «La Tavola Rotonda»: «Vi ringrazio di quel che volete fare per *Malia*. Vi manderò una scena. Per l'articolo, pregherò Cesareo: sarà imparziale»; dopo la presa visione dell'articolo del Cesareo, il drammaturgo comunicherà sempre al Miranda: «L'articolo di Cesareo mi è piaciuto assai, non per le lodi che dà al mio lavoro, ma per quel calore di vero affetto che scaturisce da ogni parola»; cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, pp. 258 e 259.

bella opera d'arte» ma «troppo fina da esser gustata da un pubblico di diletanti». Il critico, tuttavia, rileva anche alcuni aspetti del lavoro quali, ad esempio, l'azione «rapida e violenta che riesce quasi strozzata» al terzo atto; il passaggio dalla rivelazione dei fatti al perdono, che «appare nell'animo di un contadino, e di un contadino innamorato, come Nino, un po' troppo brusco»: il conflitto interiore del personaggio «si riduce a quattro interiezioni», tant'è che Nino «così credulo e così corrivo sembra quasi senz'anima», facendo «la figura dell'imbecille», e successivamente, secondo il critico, non si riesce a spiegare la coltellata che egli sferra al cognato. Il Cesareo reputa anche l'atteggiamento di Cola «inverisimile», dal momento che nei primi due atti egli è descritto «come un donnaiolo allegro, un po' sventato» e «senza alcuna forza o profondità di sentimento» e poi invece viene presentato all'improvviso «così ingattito per Iana da proibirle d'andare sposa e così furiosamente appassionato da farsi accoltellare per lei». Infine, viene annoverato fra i difetti, il dialogo, caratterizzato da un eccessivo ibridismo linguistico:⁸⁷

Il Capuana ha seguito un metodo che, secondo me, è il peggiore di tutti. Ponendo l'azione in Sicilia e volendo fare un dramma in lingua italiana pe' teatri del continente, egli aveva due vie da battere. O tradurre, parola per parola, salvo certe giaciture di pensiero e di frase, il dialogo siciliano, come fa il Verga; e questo era il metodo meno felice, perché né tutti avrebbero capito, né il suo dialogo avrebbe appartenuto a alcun linguaggio del mondo; o scrivere addirittura in un italiano non soverchiamente toscaneggiante o fiorentineggiante, ma composto di parole e di modi, che si ritrovano in tutte le parlate d'Italia, e non istonano per alcuna particolarità dialettale; e questo sarebbe stato il meglio. [...] Il Capuana invece ha mescolato, in tutto il corso de' tre atti, il fiorentino squarciato col siciliano rustico; e ognuno può immaginare l'effetto di questa combinazione. La frase fiorentina in bocca a un contadino siciliano diventava una caricatura; alla quale dava maggior risalto la frase rozza siciliana che veniva subito dopo.

Tornando poi alla *performance* interpretativa che del dramma viene fatta, il critico de «La Tribuna», a differenza di quello del «Fanfulla», ritiene che la Lugo abbia recitato «la sua parte infelice con soverchia, opprimente mo-

⁸⁷ Anche il Verga aveva rilevato lo stridere della nota toscana con l'insieme dell'opera: «Ed ora veniamo alla tua *Malia*, con l'accento sulla *i*, che da quindici giorni ho sulle labbra e dinanzi agli occhi, un vero gioiello. [...] C'è qualche toscanerìa che mi stuona coll'insieme, tanto questo insieme è vero siciliano, vivo, pieno di vita anzi; la lettera, del 9 gennaio 1892, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 340.

notonia» e che gli altri interpreti «non hanno guastato»; una nota positiva va al Barsi che «ha recitato con molta efficacia». Quanto all'accoglienza del pubblico si sottolinea che esso «si è seccato moltissimo ed ha accolto l'ultima scena come una vera liberazione». Ed ecco infine il giudizio complessivo sul dramma:

Si può riconoscere subito che il primo atto, come riproduzione di cattivi costumi, ha dei tratti felici; che una figura, quella del vecchio fattucchiere, è disegnata bene; e una scena, quella tra Nino e Iana, è fatta con una certa arte. Ma qui bisogna proprio fermarsi colle concessioni. Come il fatto così l'ambiente e il dialogo tutto saranno fuori che originali, le stesse coppe di vino, le stesse madonne, le stesse bestemmie, le abbiamo viste e sentite ormai cento volte. [...] È il convenzionalismo della verità che diventa melodrammatico. Di caratteri non ce n'è punti. Quello di Iana per tre atti sembra di pertinenza della clinica chirurgica - si invoca una operazione che liberi quella povera donna da un sarcoma che deve avere nello stomaco. Gli altri si esplicano unicamente col dire delle parolacce.⁸⁸

Piuttosto singolare è l'esame critico condotto dal Boutet, il quale si sofferma sul tema del *cliché* stereotipato:

Malia è una cattiva commedia, non perché difettino in essa gli elementi, dall'ambiente, al carattere, alle situazioni e via,⁸⁹ da farne un'opera di teatro, anche un'opera d'arte del genere; ma perché *banno ammazzato compare Turriddu*. [...] *Malia* ha qualche particolare nella riproduzione caratteristica delle cose e delle persone che fa pensare: - Se l'autore avesse accompagnata la riproduzione dell'ambiente alla vita dei caratteri e all'azione nella quale questi caratteri vivono, quei tre atti sarebbero rigogliosi e saldi. - Qualche rapido momento nella vita de' caratteri, qualche accenno di situazione fanno pensare:

⁸⁸ B., *Malia. Dramma in tre atti di Luigi Capuana*, in «La Tribuna», 11 maggio 1892.

⁸⁹ Il Boutet salva i «caratteri» e le «situazioni» di *Malia* anche in altri articoli. Lo apprendiamo da una lettera del Capuana indirizzata proprio al critico: «Caro Boutet, [...] Le poche parole dell'O di Giotto mi hanno fatto grande piacere. Almeno voi riconoscete che in *Malia* le situazioni, i caratteri, il dramma ci sono! Quanto al dialogo permettetemi di dirvi che forse v'ingannate. Vi basterebbe dare un'occhiata al manoscritto per persuadervi che la recitazione ne ha falsato il tono. I miei personaggi non dicono una sola parola che non sia da contadini siciliani. Pensate che io ho scritto un volume di novelle del genere di *Malia* e che sono piene di dialoghi giudicati da tutti giustamente intonati. Il Verga, letta *Malia*, mi scrisse che i miei personaggi parlano da veri contadini; e il Verga è giudice competente. Non supponete che si tratti di elogi di convenienza: tra me e il Verga c'è tale amicizia, che possiamo, quando e se occorre, darci dell'asino con fraterna carità, senza che nessuno dei due si offenda»; in A. BARBINA, *Teatro verista...*, pp. 14 e 15.

- Ecco: se l'autore avesse dato a quelle anime il libero impeto di creature della terra, senza infrenarle nelle pastoie di un canovaccio, meglio di una ricetta pre-stabilita, quei tre atti sarebbero ancora più rigogliosi, ancora più saldi. - E infine, la tecnica fattura di alcuni brani di scena, specialmente nel primo atto, fanno pensare ancora: - Non solo nell'alto fine, ma anche nella inquadratura e nell'andamento alla ribalta, nella fattura, quei tre atti potrebbero riconfermarsi rigogliosi e saldi, interessare, appassionare. Ma ahimè, più esattamente ahilui!, mentre l'autore si era avviato felicemente, e intravedeva qualcosa di veramente sincero per la scena, ecco, tuona quel terribile grido, laggiù dalla polverosa via dei campi, alle polverose case del paese: *Hanno ammazzato compare Turiddu! Hanno ammazzato compare Turiddu!* [...] Infatti *Malia* è un *Hanno ammazzato compare Turiddu* in tre atti, andato a male... [...] è la ricerca corriva e l'affastellamento di tutti quei particolari più o meno curiosi che non servono al rilievo e al commento, e che diventano, pur essendo veri, una maniera. E la storia delle anime, ne' varii stadii e nelle varie situazioni, fino alla tragedia ultima della catastrofe da nulla risulta, balena a mala pena a scatti, par fino incomprensibile e strampalata, mentre potrebbe essere semplice e naturale, date le stesse persone, gli stessi fatti, l'istesso pezzetto di terra. Tutto va affannoso, come sotto l'incubo della preoccupazione di riuscire, dal particolare pel resto al colpo finale, a quello effetto che ha avuto un momento di fortuna... È l'accontentatura della ricetta, e quindi l'artificio della ricetta, figuratevi un po'!, mentre per virtù propria *Malia* avrebbe potuto dovuto riuscire una sincera opera drammatica e una affermazione di scrittore da teatro. Ed è triste! Perché Luigi Capuana non si confonde alla folla, ma dalla folla si eleva.⁹⁰

Lo spettacolo viene replicato una volta.

Il «Folchetto» fa una lucida analisi del perché, nonostante il pubblico sin dalla prima rappresentazione mostrasse di aver compreso alcuni pregi del lavoro, esso «non pareva dovesse entrarli in grazia»:

Dopo la seconda rappresentazione al Nazionale, della nuova commedia di Luigi Capuana, *Malia*, se ne può e se ne deve parlare come di opera destinata a vivere e ad ornare il repertorio drammatico italiano. [...] È un fatto artistico abbastanza ordinario: quasi tutte le volte che un'opera d'arte si presenta con forme più o meno insolite, il pubblico ha un certo movimento di repulsione, vinto il quale, la vittoria promette di aver conseguenze durevoli e feconde. [...] Alla prima rappresentazione il lavoro non si palesò qual'è [sic], perché gli attori non se n'erano ancora compenetrati abbastanza, e si capisce, lana, agitata troppo, non potè dare sufficiente varietà alla interpretazione dei

tre momenti della sua passione che costituiscono il fondo dei tre atti; e Don Saverio Teri, il mago, sviluppò i suoi atteggiamenti sui modelli che gli offriva il consueto repertorio dei caratteristi non sulle intenzioni dell'autore. Infatti, una delle scene più felici dell'opera, e forse la più originale, falsata di sana pianta nella rappresentazione, sciupò il secondo atto, il migliore, rendendolo pesante. Mi spiego. Don Saverio Teri in quella scena mischia tre elementi di dialogo; parla della malia da distruggere, patteggia la vendita della sua merce, insinua lo scrocco delle derrate. Tutta la finezza di questo luogo consiste nella tessitura dei tre argomenti; quanto più essi si fondono, tanto meglio è. Invece, nella recita l'attore ha creduto di dover ottenere l'effetto contrario, la scissione delle tre mariuolerie, e ha messo alcune frasi in parentesi, altre ne ha calcate, altre ne ha letteralmente sottolineate. Non gli dò tutti i torti: egli era il caratterista solito, anzi egregio, ma solito; ebbene Don Saverio Teri è un personaggio insolito, singolarissimo, degno perciò d'un'interpretazione nuova per raggiungere un effetto nuovo.⁹¹

Lo spettacolo ha solo una seconda replica. Concorde è il parere de «La Tribuna» sull'esito di essa: «un successo migliore della prima rappresentazione, senza opposizione o contrasto» con un bilancio positivo; applaudito come la prima sera il primo atto, e «tre chiamate» dopo il secondo e il terzo atto «con richieste di bis».⁹² Veniamo anche a conoscenza di alcuni tagli operati dal Capuana, relativi ad «alcune frasi che alla prima recita non erano state molto accette».⁹³ Per quanto attiene all'interpretazione, poi, si osserva che, «libera dall'emozione», la Lugo «seppe rendere la parte di Jana con la efficacia di cui ella è capace», ed in generale l'esecuzione è reputata «più rinfrancata e scevra della nevrosità della prima».

Più attenuato il giudizio del «Fanfulla», secondo il quale la seconda messa in scena «toccò lo stesso esito» della prima, «malgrado l'esecuzione meno nervosa e più affiatata».⁹⁴

Nonostante l'incerto esito romano, *Malia* verrà successivamente rap-

⁹⁰ URIEL [Ugo Fleres], *A proposito di Malia*, in «Folchetto», 12 maggio 1892. Per i relativi annunci —, *Spettacoli d'oggi*, in «Fanfulla», 10-11 maggio 1892; in «La Tribuna», 11 maggio 1892, art. cit.

⁹² —, in «La Tribuna», 12 maggio 1892.

⁹³ Anche dopo la seconda rappresentazione il Capuana opererà altre modifiche: «Dopo l'esperimento della 2ª rappresentazione, a cui ho assistito, ho già fatto importanti aggiunte nel 3º atto, e lo vedrete in una prossima ripresa»; cfr. BARBINA, *Teatro verista...*, p. 15.

⁹⁴ —, *Teatro Nazionale*, in «Fanfulla», 11-12 maggio 1892.

⁹⁰ E. BOUTET, «*Malia*» di Luigi Capuana, in «La Tribuna Illustrata», 15 maggio 1892.

presentata.⁹⁵ Infatti in un copione manoscritto, non autografo, conservato presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma, datato Catania 18 ottobre 1894, si legge: «Rappresentata la *Malia* per sei sere nel Teatro Machiavelli, proprietà della vedova Francesca Grasso e del suo figlio Giovanni». Si tratta proprio di quel Giovanni Grasso che nel 1903 porterà *Malia*, nella nuova veste vernacola, ai maggiori successi.

Tuttavia è certo che l'opera è andata in scena anche prima del 1894; si ritrovano, infatti, le tracce dell'attività della Compagnia Pietriboni al «Teatro Castagnola» di Catania il 6 aprile 1893: «Quanto prima *Malia* dramma nuovissimo in 3 atti di Capuana». Due giorni dopo compare l'annuncio puntuale per l'8 sera: «Stasera sarà dato l'atteso dramma di Capuana *Malia*. Siamo certi che il pubblico catanese accorrerà numeroso per applaudire l'egregio autore, che ha tante simpatie nel nostro paese».⁹⁶

L'indomani si parlerà di «successo completo»:

A Roma *Malia* non ebbe molto [sic] fortuna, ma forse a torto, perché vi sono delle scene ben condotte, sebbene non sempre molto interessanti. Ieri sera al Castagnola *Malia* ebbe un successo completo e l'esecuzione fu veramente eccellente da parte della Lugo e del Pietriboni. Fece bene la Jucchi-Bracci, il Vitti, la Barso, il Barsi. In ogni fine d'atto si ripetevano le chiamate al proscenio e dopo il terzo il pubblico chiamò al proscenio i principali esecutori per ben tre volte.⁹⁷

La Compagnia di Giuseppe Pietriboni non è l'unica a mettere in scena il dramma capuaniano; ne è prova una notizia rinvenuta nella «Gazzetta di Catania»: «Questa sera ha luogo il debutto della compagnia drammatica Braggaglia, la quale alle ore 19 - rappresenterà *La Gerla di Papà Martin* e alle ore 21 *Malia* di Capuana».⁹⁸

⁹⁵ In una missiva del 17 maggio 1892 Capuana scrive a Miranda: «Ho dovuto dare *Malia* con la compagnia Pietriboni per rompere la *malia* che pesava sulla mia commedia, rifiutata da quasi tutte le compagnie. Rossi la darà a Milano»; cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 259. Qualche mese dopo M. Tanger, il 7 agosto, scriverà al Capuana: «Ho appreso il grande successo che ha avuto a Milano il vostro dramma *Malia*. Io vi prego di volermi permettere la rappresentazione di esso in Austria e Germania»; cfr. G. RAYA, *Bibliografia...*, p. 88.

⁹⁶ —, *Teatro Castagnola*, in «Il Corriere di Catania», 6 aprile 1893; —, *Teatro Castagnola*, in «Il Corriere di Catania», 8 aprile 1893. L'avvenimento è annunciato anche dalla «Gazzetta di Catania», 8 aprile 1893.

⁹⁷ —, *Teatro Castagnola*, in «Il Corriere di Catania», 9 aprile 1893.

⁹⁸ —, *Teatro Principe di Napoli*, in «Gazzetta di Catania», 28 aprile 1894.

§ 1.4 *Malia* (melodramma in tre atti)

In una lettera di Capuana all'amico Verga del 1 agosto 1891 si legge: «Spero molto in *Malia*, da cui ho anche tratto un libretto per Frontini di Catania, un libretto di cui sono molto contento anche come lavoro letterario».⁹⁹ Tali parole dello scrittore sembrano fugare ogni dubbio riguardo la primogenitura del dramma rispetto al melodramma.

I dubbi sollevati da Gianni Oliva hanno origine dalle date che compaiono sugli autografi delle due opere: nell'uno, del melodramma, dal 16 al 26 giugno 1891, nell'altro, della commedia, dal 13 al 25 novembre 1891. Inoltre un episodio riferito da un cronista del «Folchetto» sembra confermare la successione indicata:

Nella scorsa estate il Capuana raccontò a un suo amico la trama d'un libretto per musica, destinato al giovane maestro catanese Paolo Frontini, [...] L'amico, entusiasmato dalla calda narrazione, a certo punto esclamò: — O perché non scrivi una commedia sur una trama tanto bella? — Ci pensavo — rispose il Capuana. E certo ci pensò; così che, alcuni mesi dopo di avere scritto il libretto, allora in preparazione, venne fuori la commedia, tutta d'un fiato. È, credo, un caso unico. Finora avevamo dei libretti da melodramma tratti da drammi, anche da romanzi e da poemi; in *Malia* invece abbiamo un libretto il quale partorisce una commedia.¹⁰⁰

Probabilmente al momento dell'episodio riferito, la stesura del dramma non era del tutto ultimata, mentre lo scrittore pensava di trarne anche un libretto per opera lirica, che di fatto riuscì a portare a compimento prima della rifinitura del dramma.

Questo percorso è testimoniato non solo dalla lettera a Verga già citata, ma anche da un'altra del 28 novembre del medesimo anno, a Francesco Pasta, attore e capocomico: «Caro Pasta, [...] vi scrivo nuovamente per annunziarvi che la mia commedia *Malia*, quella stessa da cui era tratto il melodramma che Le lessi qui in Roma, è già condotta a fine: sto facendo preparare i copioni»;¹⁰¹ ed ancora dalla lettera a De Roberto della fine di novembre.¹⁰² La testimonianza di questa lettera elimina in tal modo ogni ri-

⁹⁹ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 327.

¹⁰⁰ FOLCO, *Una commedia del Capuana*, in «Folchetto», 27 dicembre 1891.

¹⁰¹ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 545.

¹⁰² «Caro Federico, [...] Sono lietissimo che tu abbia confermato il giudizio dei pochi amici ai quali ho letto *Malia*; e che la tua conferma abbia avuto la controprova del giudizio della tua mamma. È vero che la commedia scritta rappresentazione aspetta: ma che io debba as-

serva.

Sempre in merito ad aspetti legati alla genesi del melodramma, Francesco Pastura, in un articolo dal taglio rievocativo, racconta che il Frontini, spinto da un «risentimento campanilistico», maturò l'idea di musicare *Malia* dopo la pubblicazione della *Cavalleria* di Mascagni. Egli, dopo copiose discussioni, riuscì ad accordarsi col Capuana, al quale chiese «la narrazione di una vicenda passionale imperniata su un "documento umano", ma trasfigurata e purificata dalla musica». Avendo ricevuto, dopo qualche settimana, solo stralci dell'opera, il musicista attese ancora sino a che si risolse di presentarsi in casa dello scrittore, pronunciando le seguenti parole: «Non mi muoverò più da qui se non prima potrò portare con me il libretto di "Malia" completo».¹⁰³

Il Capuana, messo alle strette, si gettò anima e corpo per ultimare il lavoro. Il Frontini, acquistato il libretto, tornò a Catania, ed ivi lo fece leggere a Mario Rapisardi, che, insieme ad altri amici, lo giudicò «bellissimo». Incoraggiato dai lusinghieri consensi, il compositore si affrettò a terminare l'opera e partì alla volta di Milano per sottoporla al giudizio dell'editore Giulio Ricordi, il quale «lodò molto l'opera» ma, dal momento che «quell'anno c'era troppa carne al fuoco», consigliò di attendere per la stampa e la rappresentazione del melodramma.

Deluso, il musicista disattese il consiglio di Ricordi e cedette il manoscritto «ad un nuovo editore di musica», il Demarchi¹⁰⁴, in tal modo, il melodramma fu inserito nel cartellone del Teatro Brunetti di Bologna (oggi «Teatro Duse»).

Stasera va in scena al Brunetti la nuova opera del maestro Frontini [...] Con *Malia* il maestro Paolo Frontini esordisse [sic] come operista. Si è tenuto al genere semplice e melodico; non ha preteso, come ora tutti pretendono, di rin-

pettare fino a quaresima perché tutte le compagnie hanno impegni già presi pel Carnevale»; in *Verga-De Roberto-Capuana...*, pp. 176-177.

¹⁰³ F. PASTURA, *Un capolavoro sotto chiave*, in «Il Giornale dell'Isola», 13 aprile 1948. Un esemplare del libretto, edito dallo Stabilimento Musicale «Achille Tedeschi» nel 1893 è conservato presso il *Civico Museo Bibliografico Musicale* di Bologna; un altro, recante la dicitura «Prima rappresentazione», edito dal medesimo stabilimento musicale, è depositato presso la *Biblioteca teatrale Livia Simoni* di Milano.

¹⁰⁴ Un trafiletto de «Il Corriere di Catania» del 26 giugno 1893 conferma la cessione dell'opera: «*Malia*, nuova opera del maestro F. P. Frontini è stata ceduta all'editore De Marchi di Bologna». Dopo la prima bolognese «l'editore De Marchi fallì» e Frontini riacquistò «la proprietà della sua opera»; cfr. F. PASTURA, *Un capolavoro sotto chiave*, art. cit.

nuovare il gusto del pubblico, ed ha fatto bene a scegliere un libretto scritto da un uomo di molto ingegno.¹⁰⁵

Così la «Gazzetta dell'Emilia» annuncia la prima di *Malia* melodramma, messa in scena al Teatro Brunetti di Bologna, riconoscendo, tra l'altro, al libretto il merito di offrire al compositore «caratteri e situazioni che si scostano dal comune». Nel contempo illustra la distribuzione delle parti.

Numerosi giornali si occupano dell'avvenimento e ne danno un fedele resoconto. Eccone alcuni di particolare interesse:

Alla prima della *Malia* del maestro Frontini assisteva un pubblico non affollato, ma elegante e distinto specialmente nei palchi e nel *parterre*. Non ci è possibile seguire minutamente tutte le impressioni del pubblico, che, assai benevolo fin dal principio, è stato in qualche punto distratto e raffreddato da alcune mende nell'esecuzione alquanto incerta e non sempre felice per parte di qualche artista. Per la cronaca però bisogna dire che il giovane maestro ha avuto una dozzina di chiamate e che tre pezzi sono stati replicati. È musica ben fatta, semplice e distinta sempre nella linea melodica ed instrumentata spesso con gusto ed effetto¹⁰⁶.

Dal pubblico scelto ed assai numeroso che iersera ha giudicato il suo lavoro, il maestro Frontini non poteva augurarsi un successo più incoraggiante e benevolo. Furono bissati il preludio, la preghiera di Jana e la canzone interna di Nedda accompagnata dal coro: il maestro contò in tutto una dozzina di chiamate e trovò spesso l'applauso caldo e unanime. [...] Fra gli artisti che hanno preso parte all'esecuzione merita il primo posto la signora Gabbi, magnifica voce di soprano d'una rara estensione e intelligenza drammatica di molto superiore al comune. Fu continuamente applaudita e contribuì moltissimo al successo. La parte di Nedda è assai limitata, ma bastò per rivelare le simpatiche doti vocali e l'ottima scuola della signorina Malatesta, che è anche una vezzosa e pittoresca figura. Il tenore Marchi è molto diligente nello studio dell'espressione ma non sempre la voce gli si mantiene uguale di timbro né pieghevole alle smorzature. Il baritono Wigley è aspro e talvolta esaspera

¹⁰⁵ -, *Arte e Artisti. Teatro Brunetti*, in «Gazzetta dell'Emilia», 30 maggio 1893. Anche in «Bononia ridet», 27 maggio 1893, si legge: «Domani sera o Martedì la prima rappresentazione della nuova opera *Malia* musica del valente maestro Frontini, parole del distintissimo scrittore Luigi Capuana».

¹⁰⁶ Fra i pezzi maggiormente apprezzati si pone l'accento sulla scena della processione «con quel contrasto fra gli accenti sinistri della donna (Jana) che impreca e il canto religioso della processione che passa»; cfr. -, *Arte e Artisti. Teatro Brunetti*, in «Gazzetta dell'Emilia», 31 maggio 1893.

l'accento; ma conosce bene la scena e non difetta di volume vocale. Il basso Bardossi quando canta piano non guasta. Discretamente i cori; ottima l'orchestra, piena di fusione e di colorito sotto la vigorosa direzione del Podesti. Buone le scene e assai modesti i costumi. Nel complesso uno spettacolo che merita favore.¹⁰⁷

Il maestro Frontini ci fece sentire Martedì scorso la sua opera *Malia*, senza farla precedere da réclame e per giunta con una esecuzione tutt'altro che perfetta nella parte vocale, esclusi i cori che, sotto la direzione del bravo *Baravelli*, andarono benissimo e così pure l'orchestra diretta dal cavalier *Podesti*. Il pubblico fu molto cortese verso il giovine e modesto maestro e lo chiamò per 12 volte all'onore della ribalta. Il numero delle chiamate sarebbe stato di molto superiore se tutti gli artisti fossero stati all'altezza della signora *Leonilde Gabbi* che specialmente nella preghiera – *Signora del cielo, perdono!* – che dovette replicare, e nella maledizione alla vergine fu sublime!... [...] *Malia* non è un capolavoro; ma l'opera di un giovane d'ingegno ed onesto, al quale ripugna il rubare la musica altrui! Se la sua musica non è sempre originale e [sic] però sempre melodica. [...] Se è caduto in qualche *Mascagnata* fu opra di *Malia*!¹⁰⁸

Il libretto *Malia* del Capuana è tutt'altro che scevro di difetti primo di tutto la preoccupazione nel poeta di caratterizzare l'ambiente a furia di stornelli, di canti popolari che non fanno che ritardar l'azione e in luogo di portare varietà recano monotonia. Di caratteri veri e trattati a modo, ve n'è uno solo: quello di *Jana*; [...] Tolto qualche fragore degli ottoni che alcune volte è soverchio perché copre le voci; tolto l'impiego dell'oboe, ad esempio, spinto più del bisogno agli acuti; tolto l'impasto strumentale un po' antiquato dei cori del primo atto, il resto è rivelazione di paziente studio e di conoscenza della tavolozza orchestrale [...] Qua e là la forbice gioverebbe, gioverebbe al finale del secondo atto; gioverebbe al finale della penultima scena del terzo, in cui il librettista ha regalata [sic] una serie non interrotta d'imprecazioni, di bestemmie e d'insolenzie che invece d'impressionare e di rafforzare l'azione, muovono il riso. [...] Il Frontini ha saputo rendere passabili sei quartine affidate alternativamente ai due personaggi [Jana e Nino] che io avrei date a musicare al signor Capuana a sconto de' suoi peccati, e il Frontini le ha poste in musica come meglio non si potrebbe.¹⁰⁹

¹⁰⁷ MIMÉ, *I Teatri e il resto. La prima rappresentazione di "Malia"*, in «Il Resto del Carlino», 31 maggio 1893.

¹⁰⁸ L'AMIGH ZEISA, *Malia*, in «Ehi! ch'al scusa...» (cronaca settimanale), 3 giugno 1893.

¹⁰⁹ –, in «L'Arpa», 31 maggio 1893, in *Malia: melodramma in tre atti di Luigi Capuana, musica di F. Paolo Frontini. Giudizi della stampa*, Catania, Tipografia di G. Pastore 1893, pp. 16-18.

A questi giudizi a caldo della stampa bolognese, fanno eco quelli di altre città: la stampa romana giudica il libretto del Capuana «scritto ottimamente», ed elogia la scena del duetto di *Jana e Nino*, pur rilevando che «il primo atto è un po' troppo lungo e monotono».¹¹⁰ Il critico della «Gazzetta Musicale di Milano», dopo aver riconosciuto la difficoltà di eseguire la trasposizione di uno studio psicologico nel melodramma piuttosto che «in un lavoro drammatico, meglio ancora in un romanzo sperimentale», con le inevitabili conseguenze di «perdere gran parte della chiarezza, dell'interesse, dell'efficacia dello svolgimento», fa una lucida analisi della *pièce de théâtre*: fra le notazioni positive annovera il carattere dei personaggi, soprattutto quello di *Jana*, che «è bene sviluppato ed abitualmente mantenuto»; lo stesso dicasi per l'ambiente, «caratterizzato da una efficace pittura di costumi e di usanze locali»; parere favorevole anche per i concetti e le espressioni «che convengono ai personaggi del dramma», «buona», inoltre, la situazione musicale che è «di effetto non sfruttato» allorché *Nedda* scopre il tradimento del marito e della sorella.¹¹¹

Qualche riserva, però, è nutrita sia per la scena della processione (anche se ritenuta «una delle migliori situazioni del libretto») sia per il finale: in merito alla prima «l'effetto dei contrasti non è abbastanza raggiunto musicalmente»; inoltre, quando la protagonista (*Jana*), in preda al delirio, impreca con parole quali «Cotesta ebrea! Potea salvarmi. Non ha voluto. Sia maledetta!» si sottolinea l'eccessiva sapienza delle bestemmie «per essere naturali in bocca ad una contadina di quell'epoca» e l'esorbitante volgarità da «disgustare il senso estetico del pubblico». Quanto al finale «non raggiunge l'efficacia drammatica voluta»: passando dall'ironia dello stornello all'omicidio, *Nino* avrebbe dovuto «cantare uno stornello solo, non due; se no addio effetto, addio emozione».

Un'altra testata milanese, «La Sera», registra un «completo successo» con «dodici chiamate e due pezzi bissati».¹¹²

E ne «La Lombardia» si legge:

Stasera al teatro Brunetti si è rappresentato per la prima volta la nuovissima opera *Malia* del maestro catanese Frontini, su libretto scritto da Luigi Capuana e tratto dal suo noto dramma. [...] Il libretto, efficace, è lodatissimo. La cro-

¹¹⁰ –, in «Il Diritto», 1 giugno 1893, in *Malia: melodramma in tre atti...*, p. 27.

¹¹¹ F. M., *Malia, melodramma in tre atti*, in «Gazzetta Musicale di Milano», 11 giugno 1893.

¹¹² –, in «La Sera», 1 giugno 1893, in *Malia: melodramma...*, p. 32.

naca della serata: dodici chiamate all'autore, bis del preludio, di fattura bellissima; bis della preghiera di *Jana*; il duetto di *Jana* e *Nino* ebbe esecuzione splendida da parte della signora Leonilda Gabbi (*Jana*). Discreta la Malatesta nella parte di *Nedda*, deficientissimo il resto. Bene l'orchestra, diretta dal maestro Podesti. La musica, del genere di *Cavalleria Rusticana* ebbe successo in-contrastato e piacque. Una esecuzione migliore farà meglio apprezzare l'opera costituente una vera promessa artistica.¹¹³

Le cronache dei quotidiani permettono di stabilire, inoltre, se e quante repliche vi siano state, definendo in tal modo ancor più nitidamente l'accoglienza del pubblico tributata all'opera. Si registra una seconda rappresentazione l'1 giugno (1893), come testimoniato da qualche annuncio¹¹⁴ e da svariate recensioni: dalla «Gazzetta dell'Emilia» si apprende che il successo della seconda messa in scena «è stato ancora più vivo della prima sera» e che la performance scenica appare «molto migliorata».¹¹⁵

Nella cronaca bolognese di «Ehi! ch' al scusa...» si legge che alla replica *Malia* «piacque maggiormente per alcuni tagli fatti con giusto criterio dall'autore e per l'esecuzione in complesso più perfetta».¹¹⁶

Anche per «Il Resto del Carlino» si legge che i tagli apportati alla seconda rappresentazione «procurarono agli artisti ripetuti applausi»: in modo particolare l'eliminazione del coro «Malia malia» (che annullava l'effetto dram-

¹¹³ —, *Teatri di fuori. Il successo della nuova opera «Malia»*, in «La Lombardia», 31 maggio 1893. Il 2 giugno 1893 in «Il Trovatore» di Milano si legge: «Ecco la cronaca della serata: 12 chiamate all'autore, bis del Preludio, di fattura bellissima; bis della preghiera di *Jana*; il duetto tra *Jana* e *Nino* ebbe esecuzione splendida da parte di Leonilda Gabbi (*Jana*) — Discreta la Malatesta nella parte di *Nedda*, deficiente il resto. — Bene l'orchestra, diretta dal m° Podesti»; cfr. *Malia: melodramma...*, p. 47. La notizia dei successi mietuti al Brunetti di Bologna si diffonde anche in Sicilia: «Scrivono da Bologna al *Fanfulla*: Il libretto è di Luigi Capuana, e basta questo nome per dedurne che ci troviamo dinanzi ad un soggetto pieno di passione ed affetti. Il fatto si svolge in un villaggio della Sicilia, mentre il verso rende mirabilmente gli usi e i costumi di quei paesi, la musica si fonde con la poesia, e s'addice perfettamente al soggetto e alle situazioni. [...] *Malia* non è un capolavoro ma possiede spontaneità, ispirazione, affetto e passione. [...] L'autore era ignoto fra noi, e non c'erano in teatro né camarille né clientele. Il successo ottenuto quindi è maggiormente significativo e lusinghiero per il giovane maestro Frontini, ed ha un'importanza speciale a Bologna, ove non si è soliti entusiasarsi che per la musica di Wagner»; *Teatri. La Malia di F. P. Frontini a Bologna*, in «Il Corriere di Catania», 7 giugno 1893.

¹¹⁴ «Questa sera avrà luogo la 2ª rappresentazione della nuova opera *Malia* del m.º Frontini su libretto di Luigi Capuana. Un pubblico certamente colto e numeroso non mancherà d'intervenirvi per sanzionare il successo ottenuto l'altra sera»; —, *Arte e Artisti. Teatro Brunetti*, in «Gazzetta dell'Emilia», 1 giugno 1893.

¹¹⁵ —, *Arte e Artisti. Teatro Brunetti*, in «Gazzetta dell'Emilia», 2 giugno 1893.

¹¹⁶ —, *Teatri, Teatrini, etc., etc.*, in «Ehi! ch' al scusa...» (cronaca settimanale), 3 giugno 1893.

matico) sul finale del secondo atto «piacque moltissimo».¹¹⁷

In «Bononia ridet», il critico rileva che lo spartito «piacque assai», che sono state operate «varie amputazioni e diverse modificazioni» e si sofferma sulla melodia, la quale è «simpatica e geniale» anche se non sempre «chiara e spiegata», ed infine sul soprano Leonilde Gabbi, considerandola «cooperatrice, anzi fautrice del successo di *Malia*».¹¹⁸

«Il successo fu migliore», così si esprime la «Rivista Teatrale Melodrammatica» che, fra l'altro, pone l'accento sul secondo atto «senza dubbio migliore degli altri» e sul terzo, caratterizzato da «un certo colore pastorale abbastanza riuscito». L'articolista, inoltre, mette in evidenza la «mancanza di unità di stile e di quel senso di logica continuità indispensabili ad un'opera d'arte».¹¹⁹

Il 3 giugno nella «Gazzetta dell'Emilia» viene annunciata anche una terza rappresentazione, smentita, però, l'indomani.¹²⁰

E qui s'arresta la parabola delle messe in scena dell'opera.¹²¹

¹¹⁷ —, *I Teatri e il resto. Teatro Brunetti*, in «Il Resto del Carlino», 2 giugno 1893.

¹¹⁸ —, *Theatralia. Teatro Brunetti. Malia*, in «Bononia ridet», 3 giugno 1893.

¹¹⁹ —, in «Rivista Teatrale Melodrammatica», 2 giugno 1893, in *Malia: melodramma...*, pp. 29-30. A proposito della seconda rappresentazione nella medesima raccolta di *Giudizi della stampa* v'è un singolare articolo de «L'Arpa», datato 7 giugno 1893, che riporta un fatto quasi da curiosità aneddotica: «*Malia*, nuova opera maestro [sic] Frontini è caduta, non ostante tre pezzi bissati, tredici chiamate autore...» Un[*sic*] errore c'è senza dubbio perché le rappresentazioni successive hanno avuto gli stessi applausi della prima, vi sono stati gli stessi pezzi ripetuti e il maestro è stato più e più volte chiamato al proscenio. Anzi, parlando sul serio, alla seconda recita il successo è stato maggiore perché il maestro Frontini, da bravo chirurgo, ha operato qua e là alcuni tagli che hanno dato forma migliore ad alcuni pezzi quindi maggiore efficacia drammatica». Anche la «Cronaca dei Teatri» formula una simile osservazione: «Il terzo atto è notevole per quella nota caratteristica di andamento pastorale che vi predomina»; cfr. —, in «Cronaca dei Teatri», 5-6 giugno 1893, in *Malia: melodramma...*, p. 15. L'eco del successo raggiunge Catania: «grandioso successo»-venti chiamate-; fra i pezzi bissati si annoverano la romanza del soprano, la preghiera dell'atto 2º e il preludio; vedi TEDESCHI, *La malia a Bologna*, in «Il Corriere di Catania», 2 giugno 1893.

¹²⁰ —, *Arte e Artisti. Teatro Brunetti*, in «Gazzetta dell'Emilia», 3 giugno 1893. Così anche in «Ehi! ch' al scusa...» del 3 giugno: «Stasera e domani ultime due rappresentazioni». Cfr. inoltre la «Gazzetta dell'Emilia», 4 giugno 1893, nella stessa rubrica: «Iersera doveva aver luogo la 3ª rappresentazione della nuova opera *Malia* del maestro Frontini [...] L'impresa, per «circostanze impreviste», ha sospesa [sic] la rappresentazione pure per stasera».

¹²¹ —, in «Cosmorama», 8 giugno 1893: *Malia: melodramma...*, p. 31: «Il Brunetti di Bologna si è chiuso dopo due sole rappresentazioni della *Malia* di Frontini. Ma non si deve il *crac* al pregio dell'opera, che alla seconda rappresentazione fu universalmente riconosciuto; sebbene ai brutti raggiri dell'impresa che ha fatto perdere due quartali a' suoi scrittorati».

§ 1.5 *Serena* (dramma in tre atti)

Il dramma, in tre atti, compare a puntate nella rivista napoletana «Flegrea» il 5, il 20 aprile e il 5 maggio 1899 e nello stesso anno viene pubblicato a Napoli per i tipi dell'editore Pierro.¹²²

In un primo tempo il lavoro era destinato alla Compagnia Andò-Di Lorenzo.¹²³ L'attrice Tina Di Lorenzo, infatti, aveva chiesto al Capuana di scrivere una commedia per lei e il drammaturgo aveva accettato di buon grado. Così nasce *Serena*. Ma l'attrice non rimase contenta della composizione e rinunciò a metterla in scena. Così, dopo varie traversie, finalmente, *Serena* viene rappresentata dalla Compagnia Maggi-Della Guardia.¹²⁴

A proposito della data della prima rappresentazione, alcuni studiosi sostengono che l'opera sia andata in scena nel novembre 1899;¹²⁵ non pare tuttavia che la Compagnia Maggi-Della Guardia il 3 dicembre sia giunta ancora a Napoli come si legge in «Corriere di Napoli»:

Alla compagnia Soarez succederà per poche recite la compagnia Maggi-della Guardia, reduce dai trionfi dell'America del Sud. Di questa compagnia fan parte elementi buonissimi, fra cui il Berti.¹²⁶

¹²² Più di recente viene ristampato per la «Collana di testi teatrali inediti o rari d'autori siciliani» a cura di Paolo Marletta: L. CAPUANA, *Serena*, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale 1973. Il Capuana ebbe non poche difficoltà per la stampa di *Serena*, come testimoniato anche da una missiva dell'1 dicembre 1898, indirizzata al Verga: «Ieri ho avuto l'ingrata sorpresa di una risposta negativa dal Treves per la stampa di *Serena*. Mi scrive che è costretto a far questo per tanti motivi che è inutile dirmi. [...] Ma si vede che il Treves non ha simpatia per la mia opera letteraria. Pubblicò con repugnanza o almeno con esitanza il C'era una volta; ha rifiutato di stampare Le nuove Paesane che non mi paiono roba da scarto; ora rifiuta *Serena*; e comincio ad essere meravigliato che abbia accettato di pubblicare il Marchese di Roccaverdina senza conoscerne un solo rigo»; cfr. G. RAVA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 384.

¹²³ Il 17 novembre 1898 Capuana scriveva a Verga: «Caro Giovanni, Disperando di ricevere la tua risposta [...] ho mandato al Treves il ms. della *Serena* perché me la stampi in volumetto da pubblicarsi lo stesso giorno della rappresentazione che avverrà in Genova, nel carnevale, con la compagnia Di Lorenzo-Andò»; ivi, p. 382.

¹²⁴ Cfr. E. BOUTET [Carambal], *A proposito di Serena*, in «Le Cronache Drammatiche», a. I, III, fasc. XL, 31 dic. 1899, pp. 216-217.

¹²⁵ Cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 273, n.1; L. CAPUANA, *Teatro italiano...*, I, p. 157.

¹²⁶ -, *Sannazaro*, in «Corriere di Napoli», 3 dicembre 1899.

Preceduta da numerosi avvisi,¹²⁷ il 17 dicembre viene annunciata *Serena*:

Una novità importantissima si prepara: *Serena*, commedia in 3 atti di Luigi Capuana. I napoletani saranno chiamati a dare il battesimo a una nuova opera d'arte dello illustre novellatore. Luigi Capuana arriva oggi a Napoli per assistere alle ultime prove e alla rappresentazione.¹²⁸

Fissata in un primo tempo per il 19 dicembre la prima di *Serena* è rinviata¹²⁹ al 20 dicembre:

Nel suo resoconto Roberto Bracco definisce la protagonista dell'opera «una delle eroine più commoventi dei drammi vissuti ogni giorno intorno a noi», nonché «un tipo intero visto e ritratto da un artista forte e sicuro». ¹³⁰ Il critico, tuttavia, rileva una contraddizione tra ciò che l'autore asserisce nella prefazione della commedia pubblicata, in cui afferma di non voler dimostrare alcuna tesi e di presentare soltanto «caratteri e casi ordinari» senza

¹²⁷ Il 7 dicembre sul «Corriere di Napoli» si legge: «Ben vengano dunque Andrea Maggi e Clara della Guardia. Sono due artisti di cui i napoletani serbano un buon ricordo. Andrea Maggi ha in Napoli ammiratori fedeli da parecchi anni, e Clara della Guardia proprio sulle scene del Sannazaro ottenne successi nei quali ella uscì dai dubbii di cui la sua gentile modestia le ingombrava il cammino»; cfr. -, *Sannazaro*, in «Corriere di Napoli», 7 dicembre 1899. E l'indomani sul medesimo giornale: «Andrea Maggi è giunto a Napoli ieri, sempre bello, sempre giovane, sempre pieno di vita, sempre sinceramente innamorato dell'arte sua. E il suo amore è – come sempre – più che corrisposto. La egregia signora della Guardia con tutto il resto della compagnia deve essere giunta stamane. Ella ricalcherà stasera le scene del Sannazaro, dove s'ebbe, alcuni anni or sono, dal pubblico napoletano prove non dubbie di simpatia e di stima. Al Maggi, alla della Guardia, a tutti i loro compagni l'augurio che il cielo italiano sorrida alla loro fortuna come quello americano»; vedi -, *Sannazaro*, in «Corriere di Napoli», 8 dicembre 1899.

¹²⁸ R. B. [Roberto Bracco], in «Corriere di Napoli», 17 dicembre 1899.

¹²⁹ «Domani sera, la grande importantissima novità: *Serena* di Luigi Capuana»; cfr. -, *Sannazaro*, in «Corriere di Napoli», 18 dicembre 1899. Ancora: «*Serena* di Luigi Capuana è rimandata a domani sera: Il chiaro autore, per lieve indisposizione, ha dovuto ritardare la sua venuta in Napoli. Intanto gli attori provano con alacrità»; cfr. R.B. [Roberto Bracco], *Sannazaro*, in «Corriere di Napoli», 19 dicembre 1899. E infine -, *Sannazaro*, in «Corriere di Napoli», 20 dicembre 1899. «Questa sera, come avevamo annunciato, avremo la novità vivamente attesa: *Serena*, commedia in 3 atti di Luigi Capuana. L'illustre novellatore, che di tanto in tanto torna alle lotte del teatro, da cui egli è affascinato non ostante le asprezze e le insidie dell'ambiente teatrale, chiederà stasera, per un suo lavoro scritto con la grande serietà artistica che tutti gli riconoscono, il giudizio dal pubblico napoletano, che altra volta gli fu largo di considerazione, di ammirazione, di omaggio. Sarà dunque il battesimo di un'opera d'arte. E certamente il ricordo del successo della *Giacinta* in quello stesso teatro propizierà il nuovo avvenimento».

¹³⁰ R. BRACCO, *Al Sannazaro: «Serena»*, in «Corriere di Napoli», 21 dicembre 1899.

quelle «tante e tante cose superflue che diminuiscono l'efficacia» della realtà, e la commedia in sé. In essa, infatti, secondo Bracco, quelle cose superflue egli non le ha evitate,¹³¹ sopprimendone, invece, altre «che avrebbero dato maggior rilievo e una vigorosa precisione di contorni al vero»:

E, viceversa, io non credo che l'autore sia stato abbastanza prudente nel costringere noi a non vedere e a non sapere ciò che *Serena* non vede e non sa. Ch'ella non sappia e non veda chi sia veramente *Emilio Dara* è giusto. L'ambiguità di quel personaggio consolida il carattere di lei, ne accresce il diritto di diffidare e non consente rugiada al fiore che germoglia nel buio del suo spirito. E, all'ultimo, quando, dopo il suicidio, dell'uomo enigmatico, che fu così vilipeso, l'amore della fanciulla spezza la corazza ed irrompe, è ancora artisticamente bello che la gente continui a vilipendere il suicida e a generare in lei forse altri dubbi che questa volta saranno vinti dalla passione. Ma noi, noi pubblico, non possiamo uscire dal teatro senza essere convinti della sincerità o della falsità di *Emilio Dara*. [...] E quel *dottor Pantini*, che poco prima che cali il sipario viene a dirci che *Emilio Dara* non s'è ucciso per amore ma soltanto perché era implicato in un disonorevole processo bancario, ci dà il colpo di grazia. È un'altra calunnia o è un'altra accusa fondata? *Serena* ama ormai il morto, e risponde: è *una calunnia*. Ma, noi che non lo amiamo, mandremmo volentieri al diavolo il *dottor Pantini*, che ci mette nel cervello, proprio alla fine della commedia, un altro punto interrogativo. [...] E probabilmente *per questi motivi* una vera opera d'arte di un artista insigne cadde iersera al teatro Sannazaro.

Una nota di merito è conferita alle figure di Arturo Loreni e della sorella Venanzia, della signora Giulia e del suo figliolo, dello stesso dottor Pantini: «A sentirli parlare ci sembra d'averli conosciuti, d'averli incontrati». Quanto all'esecuzione vengono sollevati da ogni responsabilità il Berti, la Della Guardia, il Bonfiglioli, il Vestri e la compagnia tutta, che ha recitato «con lo zelo che il nome e il valore del Capuana esigevano».

Non è dello stesso avviso il critico de «Il Mattino», che stima l'interpretazione della Compagnia «scialba e incolore». Sul dramma ecco il giudizio complessivo:

Con *Serena*, Luigi Capuana ha voluto concepire un lavoro teatrale senza tesi, senza protagonisti, senza prime parti, una semplice azione.¹³² vissuta così dire,

¹³¹ In particolare fa riferimento alle «insistenze comiche» della zia campagnola, al dottor Pantini «che non ha nulla da fare nella commedia», all'intervento eccessivo della signora Giulia e del figlio Paolo, ed infine al «continuo intempestivo andare e venire dei personaggi».

¹³² Già nel novembre 1899 il Ribaux così si esprimeva sulla commedia: «*Serena* présente

in frammenti uguali. La significazione degli stati d'animo per cui passa *Serena*, e che nella commedia sono argutamente ed umanamente notati, non apparve lucida e convincente e più dei pregi e dei dialoghi, della naturale e piana vicenda dei colloqui, e dell'intento di psicologo e di osservatore risultarono solo i fatti: [...] I personaggi non esprimono così intera la loro natura che il pubblico si possa attaccare ai loro casi e ai loro caratteri ordinari; ma ciò deriva più che altro dalla visione speciale dell'autore e dal suo metodo di romanziere naturalista sempre fedele alle sue idee d'arte. Nessun effetto, nessun mezzuccio in questa commedia che è un po' lesta e faticosa, un po' lunga e pallida, ma che ha qualità che onorano uno scrittore, e in alcune scene, come in quella fra *Serena* e il padre all'ultimo atto e in quell'altra fra *Serena* e Paolo, vera efficacia drammatica. [...] Luigi Capuana vide limpidamente nel cuore di *Serena* e con tutto ciò non volle farne un'eroina romantica, né una delle solite donne moderne che sul teatro passeggiano come tanti problemi di psicologia in gonnella, e se non è riuscito a perfezione nel suo proposito, la colpa è un po' del metodo realistico che egli ha applicato con tanto ingegno e tanta fortuna, più che a teatro, nel romanzo e nella novella; quel sistema impone qualche fatica e qualche lentezza e il livellamento delle persone umane, ridotte a una stregua comune. Ciò può piacere più o meno, frenare l'emozione, ritardare lo scatto, stancare il pubblico, ma non ha che fare col giudizio diretto del lavoro, che deve esser formulato fuori di queste contingenze. Luigi Capuana, con *Serena* s'è proposto di scrivere un lavoro drammatico che non seguisse la via più battuta, senza favola complicata, senza discussioni più o meno filosofiche, senza personaggi che s'innalzino di più spanne sovra le teste degli altri, ed ha raggiunto lo scopo, rappresentato il tipo di commedia che egli ambiva di riprodurre.¹³³

L'autore, infine, accoglieva l'esito napoletano della *pièce* con serena sfiducia; confidava, infatti, all'amico Verga il 3 gennaio del '900: «Ho tentato la rappresentazione di *Serena* con la compagnia Maggi-Della Guardia! Un'interpretazione da far orrore. Eppure, in generale, *Serena* fu ascoltata con attenzione, e in molte scene con interesse. Ma l'effetto di delicata sfumatura che io volevo ottenere fu interamente mancato. La colpa è mia; me ne accorgo: non bisogna chiedere troppo ai nostri attori e alle nostre attrici: riparerò l'errore commesso: preparo un lavoro di effetto quasi sicuro».¹³⁴

une image exacte de la vie, et touche sans coups de théâtre»; cfr. G. RAYA, *Bibliografia...*, p. 110.

¹³³ R. F., *Al Sannazaro: Serena*, in «Il Mattino», 21-22 dicembre 1899.

¹³⁴ Cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 387.

§ 1.6 *Gastigo* o *Un Superuomo* (dramma in un atto)

L'atto unico *Gastigo* è stato scritto dal 17 al 2 marzo del 1899 e stampato il primo ottobre del 1901 nella «Nuova Antologia».¹³⁵

La *première* del dramma ha luogo il 23 giugno 1899 al «Teatro Costanzi» di Roma, ad opera della Compagnia di Claudio Leigheb e Virginia Reiter,¹³⁶ anche se in un primo tempo il copione era stato proposto allo Zacconi e alla Duse. Capuana, infatti, nel marzo 1899 aveva scritto al De Rossi: «Non ho potuto cominciare a leggere subito il *Sant'Elena* perché ho dovuto terminare un lavoro per Zacconi e la Duse».¹³⁷

Fra le testate romane, a dare l'annuncio più precoce è il «Fanfulla»: «Castigo è allo studio e si darà quanto prima». Segue «Il Popolo Romano», che annuncia l'avvenimento: «Stasera programma variato cui, naturalmente non manca il piatto dolce, l'attrattiva artistica col nuovo lavoro di Luigi Capuana: *Il Gastigo*».¹³⁸ È indicativo, però, il fatto che a tale annuncio, nei giorni successivi, non compaia alcuna recensione sullo spettacolo. E «Il Popolo Romano» non è un caso isolato: la stampa della capitale accoglie freddamente il dramma o lo ignora.

Il «Fanfulla» fa eccezione e recensisce la rappresentazione:

Con quell'interesse che la fama di buon scrittore, acquistata dal Capuana, giustifica, fu ascoltato ieri sera al Costanzi il suo dramma in un atto *Castigo*, che non piacque al pubblico, sebbene gli attori avessero posto ogni diligenza e

¹³⁵ Vol. XXXVI, 1901, pp. 483-498.

¹³⁶ Sulla data del 23 giugno concordano «Il Popolo Romano», la «Gazzetta Letteraria» e «Il Messaggero», mentre il «Fanfulla» annuncia e recensisce in riferimento alla data del 24 giugno: cfr. —, *Costanzi*, in «Il Popolo Romano», 23 giugno 1899; L. D'AMBRA, *Castigo*, in «Gazzetta Letteraria», 1 luglio 1899; —, *Teatri*, in «Il Messaggero», 24 giugno 1899; —, *Costanzi*, in «Fanfulla», 23 giugno 1899; —, *Costanzi*, in «Fanfulla», 24 giugno 1899; —, *Castigo di Luigi Capuana*, in «Fanfulla», 25 giugno 1899.

¹³⁷ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 474. Il 28 marzo 1899 lo scrittore scrive al De Roberto: «Te ne sei andato proprio *insalutato* ospite! Ma io ti mando il *gastigo*! È quel che ti meriti! A Zacconi è piaciuto straordinariamente. Mentre cominciavo la lettura, in un angolo del palcoscenico del Quirino, arrivava Gabriele D'Annunzio che mostro desiderio di assistervi, e che trovò il dramma ben costruito, interessantissimo e umano [...] Tu non sai che io andai dalla Duse la stessa mattina che venni da te. Mi accolse entusiasticamente, lieta che io le dimostravo di aver dimenticato l'affare della *Giacinta*. Dovevo leggerle *Gastigo*, ma il giorno dopo improvvisamente partì. Mi ha telegrafato da Napoli pregandomi di spedirle il m.s. a Messina. E l'ho già spedito»; cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto...*, p. 372.

¹³⁸ —, *Costanzi*, in «Fanfulla», 21 giugno 1899. Il giorno seguente viene ripetuto il medesimo annuncio: «Allo studio *Castigo* di Luigi Capuana»; —, *Costanzi*, in «Fanfulla», 22 giugno 1899. E così in «Il Popolo Romano», 23 giugno 1899.

fatto del loro meglio per salvare le sorti del lavoro. [...] Quando la tenda calò sull'ultima scena le disapprovazioni si mischiarono agli applausi, che incontrastati si ripeterono pei bravi interpreti. [...] Nel suo lavoro manca il protagonista. Difatti non vive sulla scena; poiché il protagonista è un volume, *Angoscia suprema*, di cui il lavoro teatrale altro non è che un malinconico commento, poiché tutti ne parlano, tutti l'hanno letto, e lo citano come la storia vera di *Elio Namis* [per Ramis]. È difetto di questo dramma, oltreché il muovere da un argomento, che ha trovato nell'opera d'un fecondo ed abile scrittore francese una forma più attraente ed umana, la proporzione breve in cui il Capuana ha voluto restringere, senza una chiara ragione, una tesi bisognosa di vasto e chiaro svolgimento. [...] Nuoce altresì il difetto [...] in cui il Capuana è caduto, trascurando ogni finezza di studio psicologico, ogni giustificazione di fatti. E questa è stata la principale ragione che s'è opposta al successo».¹³⁹

Ma se per il critico del «Fanfulla» la contrazione del dramma in un atto è un difetto, per Lucio D'Ambra è un pregio «raro» al quale si associano altri meriti: quello «di una eccellente idea di dramma» e «il dono che lo scrittore possiede d'incatenar l'attenzione con poche scene, non brevi e che si svolgono sempre, tette e plumbee, tra due soli personaggi». Difeso a spada tratta anche il contenuto: «Da un punto di partenza che ricorda lontanamente quello de *L'invitata* di Francesco de Curel, l'autore di *Giacinta* è giunto a ben diverse conclusioni».¹⁴⁰

Il critico cerca di analizzare, poi, le ragioni dell'insuccesso:

Viene nel *Castigo* un'efficacia di emozione e di dolore che forse, per ragioni indipendenti dall'abilità dell'autore, non risalta intieramente alla rappresentazione. Sul breve dramma grava come un senso di fatalità, che lo rende ancor più doloroso e che dovrebbe rendere ancor più pensoso uno spettatore intelligente e sereno. [...] Qual siano le restrizioni che altri vorrà fare al dramma di Luigi Capuana, nessuno potrà negare la grande rispettabilità di cui esso s'onora. Esso ha, fra l'altro, la qualità ben rara d'essere scritto con vera cura d'amore, con uno stile sobrio ed incisivo, di una eletta cesellatura letteraria. [...] Per concludere il dramma *Castigo* di Luigi Capuana avrebbe forse guadagnato da un più largo sviluppo: certi passaggi rapidi e bruschi, così frequenti nella vita, sarebbero stati più facilmente accettabili dall'average reader, dalla media intellettuale degli spettatori. Il dramma è condensato in poche scene, cosicché talora allo spettatore un po' disattento o non troppo pronto, può

¹³⁹ In «Fanfulla», 25 giugno 1899, art. cit.

¹⁴⁰ L. D'AMBRA, in «Gazzetta Letteraria», art. cit.

sembrar poco chiaro. Ma di una cosa si è dimenticato Luigi Capuana: egli si è dimenticato del *personaggio simpatico*. Che volete? Siamo ancora a questo? Oh sì, il pubblico vuole fra tanti, il personaggio che simpatizzi pei dolori del quale possa contristarsi o rallegrarsi per le sue gioie. Gli esempi di queste dimenticanze fatali al successo non mancano. Ricordatevi, per esempio – cito a caso – i *Corvi* di Henri Becque. D'altra parte del *Castigo* di Luigi Capuana molte sfumature e molte emozioni andarono perdute sia per l'ambiente troppo vasto del Costanzi, sia per difetto di qualche attore.

«Il Messaggero» dedica soltanto qualche accenno all'avvenimento: «Al Costanzi il nuovo dramma in un atto *Castigo* di L. Capuana non incontrò ieri sera il favore del pubblico, ed il mancato successo derivò dall'infelice scelta del soggetto, tradotto in forma scenica non del tutto pregevole».¹⁴¹

Non si registra nessuna altra replica.

A qualche settimana dalla prima romana, in «Il Corriere di Catania» infine un articolo accenna all'esito della rappresentazione e alla consapevolezza dell'insuccesso da parte dell'autore:

Recentemente a Roma si è dato un suo lavoro drammatico – *Castigo* – ma il pubblico non vi ha fatto buon viso e l'autore rimetendolo nel cassetto dello scrittoio s'è consolato dicendo: – Almeno questo è un *Castigo* che mi son dato da me.¹⁴²

Un anno dopo lo scrittore si confiderà col Miranda circa le sue aspettative andate in fumo: «Due lavori drammatici, sui quali contavo, non sono andati bene nell'esperimento della scena. Non contavo tanto su *Serena* quanto su *Gastigo*. Ma questo mio dramma in un atto ha avuto una infelicitissima interpretazione dalla Compagnia Leigheb-Reiter: e merita, credetemi, miglior sorte. Si rileverà, ne sono convinto».¹⁴³

Le parole preconizzate dal Capuana, relative all'auspicio di una «miglior sorte» troveranno effettivamente riscontro undici anni dopo, allorché egli rispolvererà *Gastigo*, ribattezzandolo col titolo di *Un superuomo*.

A undici anni di distanza dalla prima, che, come s'è visto, aveva avuto luogo il 23 giugno 1899 al «Teatro Costanzi» di Roma ad opera della Compagnia Leigheb-Reiter, *Gastigo* torna a vivere sulle scene col titolo di *Un Supe-*

¹⁴¹ –, *Teatri*, in «Il Messaggero», art. cit.

¹⁴² –, *Luigi Capuana*, in «Il Corriere di Catania», 12 luglio 1899.

¹⁴³ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Letteratura Teatro e Cinema*, Catania, Tringale 1984, p. 134.

ruomo il 14 settembre 1910. Così il 13 settembre viene annunciata la rappresentazione: «Al Metastasio. - Domani sera un'altra novità: - *Il superuomo*, dramma di Luigi Capuana».¹⁴⁴

Il lavoro, messo in scena dalla Compagnia del Teatro Minimo, è salutato questa volta con maggior calore sia dalla stampa che dal pubblico, soprattutto se si tiene conto dell'insuccesso che il dramma aveva conosciuto in passato nella medesima città.

Il critico de «La Tribuna» riferisce di un uditorio che «ascoltò con rispettosa e dovuta attenzione, e con fiducia» il lavoro capuaniano, pur registrando alla fine che «agli applausi di molti ammiratori» dello scrittore «si mescolarono vivaci disapprovazioni»:

Quella [sic] disapprovazioni – ad un artista come Luigi Capuana si può ben dirlo – non erano del tutto ingiuste: il suo nuovo dramma, che nella prima metà procede con una mirabile e limpida struttura, in una linea scenica severa e vigorosa, non è di quelli che persuadono il pubblico, anzi con le sue conclusioni [...] finiscono per irritarlo, perché troppo vanno contro al suo modo di pensare e di sentire, di sentire soprattutto. Lo scrittore ha tentato di portare sulla scena, non già *il* superuomo ma *un* superuomo. Il suo superuomo si distacca enormemente dall'eroe nietzschiano: è un uomo debole, malato, pieno di dubbi, di timori, di rimorsi: è tutto fuorché quello che noi per superuomo intendiamo. Tuttavia Luigi Capuana sembra volerci mostrare più che l'immagine di un superuomo, l'indomani di questo, quando cioè tutto il suo castello di sogni e di ideali egoistici si sgretola e precipita miserevolmente. [...] Ma risulta da ciò il superuomo? In verità no. Altro non è che una debolissima creatura, che noi vediamo sempre più rimpicciolire nel rimorso, nella ricerca angosciata di quella donna che ha spinto nel fango, ed infine nel tentativo di riunirsi nuovamente a lei, per regolare lo stato civile della figlia Irma.¹⁴⁵

¹⁴⁴ A conferma di tale data vedi: –, *Teatri di Roma. Al Metastasio*, in «La Tribuna», 13 settembre 1910; –, *Spettacoli di stasera e domani*, in «Il Giornale d'Italia», 14 settembre 1910; –, *Teatri. Metastasio*, in «Avanti!», 14 settembre 1910; –, *Spettacoli di stasera*, in «La Ragione», 14 settembre 1910. La recensione del quotidiano «L'Ora», invece, sembrerebbe fare riferimento al 13 settembre; –, «*Un superuomo*» di L. Capuana al «Teatro Minimo», in «L'Ora», 15-16 settembre 1910. Al riguardo S. Zappulla Muscarà e G. Oliva registrano la data del 14; vedi S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 630; L. CAPUANA, *Teatro italiano...*, I, p. 224; mentre F. De Felice e G. Raya riportano quella del 15 (cfr. F. DE FELICE, *Storia...*, p. 368; G. RAYA, *Bibliografia...*, p. 141).

¹⁴⁵ –, «*Un superuomo*» di L. Capuana al «Teatro Minimo», in «La Tribuna», 15 settembre 1910. L'articolo è riprodotto in «L'Ora», 15-16 settembre 1910.

Nel corso della recensione, poi, si torna a insistere sulla conclusione del dramma, ritenuta «illogicamente cinica e feroce» e che «più al pubblico dispiacque e più influì sulle sorti del lavoro».

Proprio sul finale dell'opera, qualche giorno dopo si soffermerà anche «Il Tirso», rilevando che il pubblico «fu un po' sconcertato dalla chiusa del dramma» e si chiese se fosse giusto che una figlia giudicasse una madre anziché abbandonarsi all'amore: l'uditorio «applaudì quindi con non convinto entusiasmo che meritava invece la bella opera del Capuana».

Lusinghiera, tuttavia, è la valutazione che il quotidiano dà alla *pièce* nel suo complesso:

Luigi Capuana ci ha poi regalato un altro dei suoi veri gioielli d'arte che chiudono nel breve spazio di poche scene tutta una vita, tutto un mondo di verità e di sentimento di cui lo scrittore siciliano è ancora l'insuperato maestro. [...] È un dramma in cui se anche il fatto umano è per necessità un po' confuso con l'elemento eccezionale, la bellezza dell'insieme non ne perde come non ne perde la profonda verità creata dall'arte. Il pubblico veramente non seppe comprendere la fusione di questi due elementi e trovandosi alquanto disorientata non applaudì col calore e l'entusiasmo che meritava senza dubbio il *Superuomo*.¹⁴⁶

Dello stesso avviso è Guido Ruberti de «Il Giornale d'Italia», che a motivo dell'applauso del pubblico tributato con «minor calore» del dovuto, pone l'accento sulla dissociazione che esso ha operato tra il fatto umano e quello eccezionale:

Dinanzi a questo bello e vigoroso frutto dell'ingegno di Luigi Capuana il pubblico di iersera volle a forza scindere l'elemento umano, passionale, comune, da tutta la soprastruttura letteraria e filosofica, elaborata dall'autore: trovo in tal guisa che la soluzione differiva da quei principi immutabili che governano i pochi problemi morali ripetentisi sul teatro: rimase in fondo alquanto disorientato, plaudendo certo con minor calore di quello che avrebbe dovuto e potuto. Eppure nel dramma del Capuana, il fatto umano è per forza di cose inscindibile dalle condizioni eccezionali nelle quali l'autore l'ha voluto e l'ha posto.¹⁴⁷

¹⁴⁶ —, *Le novità al Minimo*, in «Il Tirso», 18 settembre 1910.

¹⁴⁷ G. RUBERTI, «Un *superuomo* di Luigi Capuana al Teatro Minimo», in «Il Giornale d'Italia», 15 settembre 1910.

Il critico sottolinea inoltre che le scene dell'opera sono «disegnate sobriamente, vigorosamente» e ritratte «con tanta progressione dell'effetto e tanto studio dei caratteri»; l'opera è definita «una pagina d'arte che esige di essere ammirata, un brano di esistenza che merita di esser vissuta». Osserva, infine, che «se qualche ombra di maniera è nell'opera, essa è da addebitarsi piuttosto alla nietzschiana creatura foggjata dall'autore».

Il resoconto del giornalista riferisce poi del giudizio favorevole da parte dell'uditorio anche nei riguardi dell'esecuzione con attestazioni di stima agli artisti, oltre che all'autore: gli attori «si applaudirono due volte», in particolare il Vitti, che ha impersonato la figura del protagonista «con bella efficacia e studio sapiente»; Ida Goffino Zambuto, che l'ha coadiuvato nel modo più geniale; la Venti e il Frigerio. In merito sempre all'interpretazione, «Il Tirso» asserisce che la *pièce* è stata «recitata con molto valore dal Vitti, dalla Zambuto, dalla Venti e dal Valeri»;¹⁴⁸ a tal proposito concorda anche il commento del critico de «La Tribuna»:

la maggioranza degli spettatori volle alla ribalta Achille Vitti, la Zambuto, l'Aventi [per la Venti] e il Frigerio che avevano interpretato con molto amore e con discreta efficacia il dramma e li salutò con vivi applausi.¹⁴⁹

Un Superuomo viene replicato per tre volte: il 15, il 16 e il 17 settembre del 1910.¹⁵⁰ Sull'esito di tali rappresentazioni dà fugace notizia «Il Giornale d'Italia»: «Il profondo e bel dramma di Capuana: *Un superuomo*, interessa ogni sera l'uditorio».¹⁵¹

§ 1.7 *Malìa* in dialetto (commedia in tre atti)

La ripresa in dialetto si ha undici anni dopo. «*Malìa* non ha fatto altro che mutare veste»: così il 29 maggio 1903 scriveva Capuana al critico Domenico Oliva.¹⁵² Come si vedrà la nuova veste gioverà grandemente al successo

¹⁴⁸ «Il Tirso», 18 settembre 1910, art. cit.

¹⁴⁹ «La Tribuna», 15 settembre 1910, art. cit.

¹⁵⁰ Vedi «Il Giornale d'Italia» del 15, 16 e 17 settembre 1910; «La Tribuna» del 16 e 17 settembre 1910; «Avanti!» del 15, 16 e 17 settembre 1910; «La Ragione» del 15 e 16 settembre 1910. Si segnala che gli ultimi due quotidiani citati non riportano alcuna recensione (né sulla *prima* né sulle repliche), solo annunci.

¹⁵¹ —, *Teatri e Concerti*, in «Il Giornale d'Italia», 17 settembre 1910.

¹⁵² G. MARIANI, *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini 1972, p. 638.

dell'opera.¹⁵³

La traduzione in vernacolo di *Malìa* fa la sua apparizione nel I volume del *Teatro dialettale* siciliano, edito a Palermo, nel 1911, da Alberto Reber.¹⁵⁴

Il Capuana nella prefazione del suo *Teatro italiano contemporaneo* aveva stimato il teatro dialettale «inferiore per i mezzi che usa, inferiore per il suo contenuto che non esca e non può affatto uscire da una certa classe sociale, inferiore per le intenzioni artistiche che sono messe al secondo, al terzo, all'ultimo posto nella mente dello scrittore».¹⁵⁵ Ma, a distanza di quasi quarant'anni, nella prefazione del *Teatro dialettale siciliano*, ritratta le posi-

¹⁵³ L'opera in dialetto, checchè ne pensasse il Verga, acquistò una nuova vita, i personaggi balzarono più vivi, la parlata acquistò più colore ed espressione, la penetrazione psicologica si rivelò più acuta e risultò meglio la subita intesa con la Sicilia che vi si agiva dentro sinceramente. Ma non soltanto la intuizione di ottenere questi felici risultati indusse il Capuana a tradurre in dialetto la sua opera: ma altresì la mira di affidarla all'arte di Giovanni Grasso, il nuovo astro che sorgeva nell'orizzonte del teatro, facendo impallidire la fama dei più grandi attori dell'epoca; vedi F. DE FELICE, *La «Malìa» di Capuana nella storia del teatro siciliano*, in «La Sicilia», 19 novembre 1958. In occasione della pubblicazione del testo teatrale di *Malìa* sul «Corriere di Sicilia» si legge: «Gli accenti di Jana, in *Malìa*, nella espressione loro propria acquistano una forza così penetrante, che se ne risentono i brividi come per una musica spontanea, piena di quella suggestiva forza affettiva ch'è nei canti popolari; cfr. G. MINUTILLA LAURIA, *Il teatro dialettale di Luigi Capuana*, in «Corriere di Sicilia», 14-15 marzo 1911. Per un ulteriore giudizio sul testo dialettale dell'opera, cfr. anche: D. OLIVA, *Teatro e novelle di Luigi Capuana. Versi di Adelaide Bernardini*, in «Il Giornale d'Italia», 3 agosto 1911.

¹⁵⁴ In merito alla versione vernacola di *Malìa*, Capuana precisava in una missiva del 29 maggio 1903 inviata al critico Domenico Oliva: «la traduzione in dialetto – non è mia ma del valoroso autore di *Zolfara* – è così letterale che spesso l'opera del traduttore si è ridotta a mutare soltanto le desinenze delle parole italiane e l'ortografia. Non vi è stata tolta né aggiunta una sola frase, una sola parola». Sulla scorta di questa lettera Gianni Oliva asserisce che «la fortuna del testo è dovuta principalmente alla sua versione dialettale eseguita nel 1903 dall'autore di *Zolfara*, il giovane siciliano Giuseppe Giusti Sinopoli»; cfr. L. CAPUANA, *Teatro italiano*, cit., p. 105. Sarah Zappulla Muscarà propende, invece, per l'attribuzione della traduzione in vernacolo al mineolo: «Se l'urgenza della rappresentazione (lo scrittore desiderava che Grasso, proprio perché reduce dagli improvvisi successi romani, mettesse in scena tempestivamente il suo testo) ha sollecitato in un primo momento Capuana a delegare ad altri la traduzione di *Malìa*, l'autografo della redazione edita da Giannotta nel 1911, custodito nella Biblioteca Comunale di Mineo, elimina ogni dubbio sulla sua paternità»; vedi L. CAPUANA, *Malìa*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Mineo, Centro Nazionale di Studi Luigi Capuana, 1997, pp. 8-10.

¹⁵⁵ Palermo, 1872, p. 30. Una copia del volume destinata al Verga riporta la seguente dedica: «[Catania, maggio 1911] A Giovanni Verga, acerrimo nemico del teatro dialettale siciliano, il condottiero di tutti gli autori dialettali presenti e futuri (facitici u piditu) che risponde al nome di Luigi Capuana». Per tutta risposta, il 31 maggio, Verga così contraccambia: «No, no don Lisi beddu. Vossia – ossia – o vassia (viditi ca non ni sapemu sentiri mancu tra nauatri?) vossia fingi ca si 'ncazza, ma all'urtimata nni? – ntra? – lu so curuzzu è d'accordo ccu mia. Gangiu pinna

zioni precedenti, asserendo che l'esistenza di un teatro nazionale deve passare attraverso l'affermazione dei teatri dialettali.

Le due posizioni vanno naturalmente riferite alle mutate condizioni storiche: la prima è in perfetta ottemperanza con lo spirito post-unitario, che vede nel dialetto un intralcio alla realizzazione di un teatro nazionale; la seconda nasce dal travaglio verista che plaude ad un'arte regionale, non già in antitesi con la cultura unitaria, bensì come contributo fondante di essa e come «strumento artistico d'incomparabile efficacia» al fine di raggiungere una maggiore naturalezza. D'altra parte i tempi erano cambiati: raggiunta l'Unità politica, si faceva strada il desiderio di scavare le diverse realtà locali.¹⁵⁶

Capuana, incoraggiato dalle sollecitazioni di Martoglio e dall'eco dei successi romani di Giovanni Grasso, propone a quest'ultimo di metter in scena il dramma.¹⁵⁷

pirchi 'nta stu linguaggio cu vossia mancu scriviri sacciu. Viditi ca non vi sapiti sentiri mancu vossia stissu 'nni lu Cavaleri Pidagna tra la bedda parrata nostra italiana e chidda di lu tiatru Macchiavelli? *Salottu elegantementi mobigliatu – A li pareti picculi quatri...* - Cu ccu' parrati? Ma si niscennu di la strata e acchianannu nni lu *salottu* li cavaleri Pidagna hannu a parrari 'ntalianu ccu li signuri, Else e non Else, si non vonnu passari ppi cafuni? Lu culuri e lu sintimentu lucali? d'accordu ccu vui. Ma vossignuria lu sappi fari di veru mastru nta dda bedda *Malìa*, e ora mi la fustistivu ppi darila a li pupara! L'aiu fattu iu puru stu piccatu di mettiri li me figghi a cammareri, ppi lu malidittu bisogno, ma non l'hau vulutu fustiri iu. Viditi ca nun vi bastau l'armu di sbat-tisimarila mancu a vui dda bedda gioia di *Malìa*, e di chiamalla *Mavaria?* Ha, cchi bedda gioia! Come l'hau lettu e riletto dda *Malìa* e quantu vi voghgiu beni a vui cca la figghiastivu, binidica! Grazie! Grazie! e grazia pi dda figghia bedda, bedda, e *signura, Malìa*, 'ntalianu! Ppi tutti li taliani ca la vonnu beni e vi vonnu beni. Don Giovanni Viria; vedi G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 403-404. In occasione della pubblicazione del volume, il 6 aprile '11, il Cesareo si congratulava con il Capuana: «vi auguro sempre uguale freschezza di mente e vigore di spirito»; cfr. G. RAYA, *Bibliografia...*, p. 144.

¹⁵⁶ Per un approfondimento sulla svolta linguistica operata dall'autore si rinvia a: P. COSTA, *Un teatro nazionale. Aspirazione di Luigi Capuana*, in «Corriere di Sicilia», 9 ottobre 1951; G. NICASTRO, *Teatro e società in Sicilia (1860-1918)*, Roma, Bulzoni 1978, pp. 121-122; G. NICASTRO, *Scene di vita e vita di scene in Sicilia*, Messina, Sicania 1988, pp. 53-58.

¹⁵⁷ La «Compagnia drammatica dialettale siciliana» di Nino Martoglio nel dicembre 1902 aveva ottenuto fama e successo al «Teatro Argentina» di Roma. Il critico de «La Tribuna» Stanislao Manca, il 3 dicembre, ne firma la consacrazione, segnalando all'attenzione nazionale «il sentimento di verità» e «la drammaticità così umana» e «il disprezzo di tutte le finzioni sceniche-caratterizzanti gli attori della Compagnia»; cfr. L. CAPUANA, *Malìa...*, pp. 5-7. Qualche giorno dopo, il 7 dicembre, il Capuana proporrà al Grasso il dramma: «Egregio signor Grasso. Innanzitutto, come siciliano, mi rallegro con lei e con la sua compagnia del trionfo da loro ottenuto all'Argentina. Avrei voluto esprimerle questo sentimento di orgoglio provinciale, a voce, e perciò ero venuto a cercarla al Metastasio. Ero venuto anche per presentarle una copia della mia commedia *Malìa* di soggetto siciliano e volevo esternarle il desiderio di vederla rappresentata da loro con la magistrale interpretazione di cui sono capaci»; cfr. F. DE FELICE, *Storia...*, p. 91.

Al «Teatro Manzoni» di Milano, il 18 aprile 1903,¹⁵⁸ *Malia* in dialetto esordisce con grande attenzione da parte della stampa milanese. Entusiastico il giudizio del critico de «La Sera»:

Luigi Capuana deve alla veramente valorosa schiera di attori siciliani, capitana da Nino Martoglio, la riabilitazione della sua *Malia*. [...] E diciamo che gli attori siciliani riabilitarono il dramma del Capuana, perché essi seppero dargli come un soffio di vita. Il pubblico pareva soggiogato da quella recitazione così piena di calore, di vivacità, di schiettezza, che dava l'illusione della verità. Eruppe più volte in applausi, lunghi e calorosi che furono un giusto compenso del valore inestimabile degli esecutori. La Bragaglia, al secondo atto, suscitò un vero entusiasmo. È impossibile ridire l'impressione di dolore, di strazio ch'ella sa suscitare. Al terzo atto fu invece Grasso quello che deliziò in una scena d'amore e terrorizzò in una scena d'odio il pubblico, sì che esso si levò in piedi reclamandolo. Poche volte il Manzoni risuonò di tanto clamore ed entusiasmo. E col Grasso e la Bragaglia divisero, meritatamente, l'onore del trionfo, - nessuna esagerazione nel sostantivo - il Lo Turco, un attore sicuro e appassionato, il Viscusi, lo Spadaro. Ma, a rigor di giustizia, dovremmo trascrivere tutti i nomi che si leggevano nel manifesto di ieri sera. Ognuno degli esecutori mostrò zelo e vera passione d'arte. [...] Questi attori, insomma, che hanno qualcosa, talora, di un po' primitivo, e di un po' brutale, hanno, in compenso, tanta potenza suggestiva di coloriti, tale eloquente sapienza di espressione da lasciare impressioni veramente incancellabili. [...] Capita così di rado di poter ammirare un'arte che non rivela l'artificio, forse perché artificio essa non è.¹⁵⁹

Dello stesso parere è il giornalista de «La Perseveranza» che anzitutto elargisce lodi al lavoro, giudicandolo «un dramma magnifico per semplicità di linea e spontaneità di condotta, per freschezza e vivezza di colore, per intensità e per forza di studio psicologico», e inoltre si sofferma sull'esecuzione:

Quale meravigliosa interpretazione ci han data ieri sera di *Malia* gli artisti della Compagnia Martoglio! Tutta la fresca poesia campestre, che è nel primo atto, ove il dramma appena s'insinua tra le pieghe della più gaia commedia: tutta l'angoscia di Jana che spasima e geme nel secondo atto, in un contrasto superbo d'anime e di cose; tutto il fremito della passione che rugge sinistra-

mente nelle ultime violenti scene del terzo atto, furono ieri sera sentite come al contatto diretto della vita.¹⁶⁰

Riconfermate ovviamente le note di merito per il Grasso e la Bragaglia, come anche per il Lo Turco, che, nei panni di Cola, «fu di una semplicità, di una misura e di un'efficacia veramente straordinaria».

Più severo il giudizio del «Tempo», che definisce l'opera «un mediocre dramma», in cui riconosce, però, che «l'ambiente del contado siciliano è reso con grande vivezza». Inutile dire degli encomi rivolti agli esecutori, contraddistinti da un «affiatamento», un'«arte incoscia» e «intuitiva».¹⁶¹

Il «Corriere della Sera», dopo aver annunciato la rappresentazione e data successivamente notizia delle repliche, non recensisce l'avvenimento.

Tre le riprese a Milano: la prima è del 20 aprile: «Questa sera replica di *Malia*, il fortissimo dramma di Capuana, che la Compagnia Martoglio interpreta come meglio non si potrebbe desiderare»; la seconda del 27 aprile e una terza dell'1 maggio.¹⁶²

Concluso il corso di recite a Milano, la Compagnia è diretta a Firenze: «La compagnia è partita questa mattina per Firenze, ove questa sera darà la sua prima rappresentazione con *Malia* di Capuana».¹⁶³

In effetti, sul quotidiano fiorentino «La Nazione»¹⁶⁴ *Malia* figura nel repertorio della Compagnia, di cui sono annunciate 12 recite di opere firmate da autori vari. Che *Malia* venga messa in scena all'inizio di tale corso di recite è confermato dal fatto che sul medesimo giornale nell'edizione successiva viene recensita:

Al *Teatro Alfieri* dette ieri sera la sua prima recita la compagnia dialettale siciliana [...] Fu recitato il primo dramma in tre atti di Luigi Capuana *Malia*: un dramma in cui il potente scrittore siciliano ha ritratto con maestria d'osservazione caratteri e costumi prevalenti nella sua regione. Gli attori siciliani hanno giustificato la bella fama che li aveva preceduti. Sono tutti lodevoli, tutti contribuiscono all'effetto di verità d'ogni scena e dell'insieme per il loro affiatamento, per certe doti diremmo quasi innate. Uno degli attori, che sono stati finora meno ricordati, il Lo Turco, ad esempio, [...] ci si è rivelato a dirittura sublime per la semplicità, la naturalezza, l'efficacia del gesto e della dizione

¹⁵⁸ -, *Manzoni*, in «La Perseveranza», 18 aprile 1903.

¹⁵⁹ -, *Manzoni*, in «La Sera», 19-20 aprile 1903.

¹⁶⁰ BON., «*Malia*» di L. Capuana al Manzoni, in «La Perseveranza», 10 aprile 1903.

¹⁶¹ E. A., *Manzoni*, in «Tempo», 19 aprile 1903.

¹⁶² -, *Manzoni*, in «La Perseveranza», 20 aprile 1903. Cfr. anche: -, *Manzoni*, in «Corriere della Sera», 20 aprile 1903; -, *Manzoni*, in «Corriere della Sera», 27 aprile 1903.

¹⁶³ -, *Manzoni*, in «Corriere della Sera», 4 maggio 1903.

¹⁶⁴ -, *Teatri*, in «La Nazione», 4-5 maggio 1903.

in certe scene. Il primo attore della Compagnia, G. Grasso, [...] riesce interprete meraviglioso in questo genere della «tragedia agreste» come l'ha chiamata il maestro D'Annunzio. La parola «rivelazione» da lui adoperata risponde singolarmente al vero: si tratta di un modo di recitazione per noi nuovo, e che pur ricorda con vigore l'ideale di una certa recitazione, sobria e gagliarda al tempo stesso, quale fu vagheggiata dallo Shakespeare, secondo i precetti ch'egli fa rivolgere agli attori da Amleto: «Non siate troppo diluito: adattate la parola all'azione, l'azione alla parola; con questo speciale ritegno, che non calpestate la modestia per natura; poiché ogni esagerazione è aliena dal fine di recitare, il quale fu e dev'essere come tener uno specchio innanzi alla verità». Ci par questa la miglior definizione del modo di recitare dei popolari attori siciliani, secondo le impressioni che ne ricevemmo ieri sera.¹⁶⁵

Nella tappa fiorentina lo spettacolo viene replicato due volte.¹⁶⁶ Dopo Firenze è la volta di Roma, ove al «Teatro Olympia» il 17 maggio 1903, Giovanni Grasso e la «piccola Duse», come veniva appellata Marinella Bragaglia, ricevono nuovi consensi: da «Il Giornale d'Italia» il primo viene definito «un vero enfant de la nature, un verista della scena», la seconda «appassionata come se nel suo sangue fosse il fuoco del vulcano» e al contempo «gentile come se qualcosa dell'idillio antico ed immortale fosse penetrato in lei».¹⁶⁷

Il critico, inoltre, sposta l'attenzione sull'opera in sé:

tre quadri iersera apparvero assai belli: uno spozalizio in un villaggio, con certe danze, le quali risalgono chi sa a quale antichità remota, l'interno di una casa di contadini, mentre passa per via la processione della Madonna, una rissa feroce tra due uomini che il furore della gelosia guida alla morte.

Grazie ad un trafiletto, apparso sul «Corriere di Catania» del 31 marzo 1904, si ha notizia della *tournee* palermitana della Compagnia, che segnerà un nuovo successo al «Teatro Biondo» di Palermo.¹⁶⁸ Frattanto Mimì Aguglia,

¹⁶⁵ —, *Teatri di Firenze*, in «La Nazione» (1 edizione: del mattino), 5 maggio 1903; vedi anche —, *Teatri di Firenze*, in «La Nazione», 5-6 maggio 1903.

¹⁶⁶ *Ibidem*: per la prima replica fissata il 5 maggio; per la seconda, ravvisabile il 10 maggio, cfr. —, *Teatro Alfieri*, in «Corriere italiano», 10 maggio 1903.

¹⁶⁷ F. De Felice e G. Raya indicano la data del 16 maggio; cfr.: F. DE FELICE, *Storia del teatro siciliano...*, p. 87; G. RAYA, *Bibliografia...*, p. 20. Dalla nostra indagine, però, risulta che la rappresentazione è andata in scena il 17 dal momento che la recensione de «Il Giornale d'Italia», presa in considerazione, non solo fa continuo riferimento alla sera precedente, ma precisa anche che la Compagnia «ha iniziato iersera all'Olympia un corso di rappresentazioni con Malia»; vedi —, *La Compagnia Siciliana all'Olympia. «Malia» di L. Capuana*, in «Il Giornale d'Italia», 18 maggio 1903.

¹⁶⁸ «Oggi parte per Palermo, iniziando la sua seconda tournée la compagnia dialettale

che verrà soprannominata «Grasso in gonnella», era subentrata alla Bragaglia.¹⁶⁹

Dopo il trionfo palermitano, un annuncio apparso il 18 aprile sul «Corriere di Catania» parla della recita al «Teatro Sangiorgi» di Catania:

Vi si prepara un notevole avvenimento d'arte: poche recite — otto o dieci — della dialettale Martoglio-Grasso, reduce dai trionfi di Palermo e in attesa di quegli altri che l'aspettano in continente. Avremo così l'occasione di sentire e giudicare la magnifica compagnia nata in seno a noi — e che il pubblico nostro non ha mai potuto sentire nella sua integrità. Ci si informa pertanto che la «Siciliana» — per venire in Catania — ha prorogato il contratto che aveva con Napoli. Esordirà sabato prossimo, con *Malia*.¹⁷⁰

Lo stesso giornale esalta il successo ottenuto «grande e completo» e profonde nuove lodi a Mimì Aguglia, la quale «possiede tutti i numeri per coprire degnamente il posto lasciato vuoto da Marinella Bragaglia»; quanto al Grasso è ribattezzato, ancora una volta «attore straordinario, potente, eccezionale»; una nota particolare, infine, va a Totò Maiorana che è «figura spiccatamente tipica» e al contempo «dicitore dall'incomparabile naturalezza». Elogi anche per la Spadaro, la Lambertini, lo Spadaro, il Musco, il Viscuso che «hanno completato il mirabile quadro».¹⁷¹

siciliana diretta dal cav. Giovanni Grasso. Auguri di nuovi trionfi»; cfr. —, *Siciliana*, in «Corriere di Catania», 31 marzo 1904.

¹⁶⁹ «Domani sera, [...], avremo il debutto della Compagnia siciliana, diretta da Giovanni Grasso e Nino Martoglio, con Malia di Capuana. Il desiderio che la Compagnia Siciliana lasciò tra noi di sé, dà la certezza della buona accoglienza che il pubblico le farà. Essa, dopo una breve sosta, ritorna sulla scena, gloriosamente calcata, rinforzata di nuovi e ottimi elementi, come la prima attrice signorina Mimì Aguglia, che è una forte speranza dell'arte»; vedi —, *Al Biondo*, in «Giornale di Sicilia», 1-2 aprile 1904.

¹⁷⁰ —, *Teatro Sangiorgi*, in «Corriere di Catania», 18 aprile 1904. Il 22 e il 23 aprile il «Corriere di Catania», ricorderà ancora ai lettori l'atteso avvenimento. Per avere un'idea dell'aspettativa catanese nutrita nei confronti della compagnia. Cfr. anche: —, *Sulle Scene. La «Siciliana» a Catania*, in «Corriere di Catania», 20 aprile 1904.

¹⁷¹ A proposito delle doti artistiche del Grasso sempre sul «Corriere di Catania» del 17 aprile 1904 si legge: «È stata letta con immenso piacere, una lettera pubblicata su una *Gazzetta* di Kopenaghen, nella quale lo scrittore di essa Björnson Bjornstirne, drammaturgo di fama mondiale, qualifica il vostro concittadino Giovanni Grasso come il più grande attore vivente. Il giudizio dell'illustre personaggio è significantissimo» (—, *Giovanni Grasso giudicato da Björnson*, in «Corriere di Catania», 17 aprile 1904). Sulla fama che l'attore catanese si è conquistata a livello mondiale, vedi S. ZAPPULLA MUSCARA-E. ZAPPULLA, *Giovanni Grasso. Il più grande attore tragico del mondo*, Acireale, la Cantinella 1995.

In maggio gli artisti recitano a Napoli:

Con *Malia* ha esordito al Bellini di Napoli la compagnia siciliana Grasso-Martoglio, il successo, a dire dei giornali, fu assai caloroso: il Grasso e tutti i suoi compagni furono fatti segno a vive acclamazioni.¹⁷²

Sempre nel maggio del 1904, la Compagnia si sposta nuovamente: destinazione Roma. Ivi, all'Adriano il 14 maggio, viene riproposto il dramma, in cui «oltre al Grasso, si distinse in particolar modo la signorina Mimì Aguglia»: ella «ebbe scatti ed atteggiamenti altamente drammatici» e «fu una vera rivelazione».¹⁷³

A distanza d'una decina di giorni, si registra un'altra rappresentazione dell'opera il 25 ed un'ultima il 31 maggio.¹⁷⁴

Poi è la volta di Pisa. Lo si apprende da un breve trafiletto de «Il Giornale d'Italia»:

Giovanni Grasso darà una serie di rappresentazioni al nostro Politeama, incominciando da domani a sera, con la *Malia*, del Capuana. Molta è l'aspettativa.¹⁷⁵

Nel dicembre 1906 la «Compagnia Grasso» ritorna nella capitale: «Sabato, alla Compagnia Caimmi succederà la Compagnia siciliana, diretta da Giovanni Grasso, che promette interessanti novità. Si comincerà con *Malia*, di Capuana».¹⁷⁶ Quasi fosse un rituale, *Malia* è posta sempre in cima alla scaletta del repertorio: è l'opera, cioè, che è chiamata ad ingraziarsi la simpatia del pubblico.

Il primo dicembre, infatti, la prima recita data al «Nazionale» di Roma,

¹⁷² —, *La «Siciliana» a Napoli*, in «Corriere di Catania», 4 maggio 1904.

¹⁷³ Cfr.: —, *Spettacoli d'oggi. Adriano*, in «Il Popolo Romano», 14 maggio 1904; —, *Spettacoli del 14 maggio. Adriano*, in «Avanti!», 15 maggio 1904; —, *Adriano*, in «Avanti!», 16 maggio 1904.

¹⁷⁴ Cfr.: —, *Spettacoli del 25 maggio. Adriano*, in «Avanti!», 26 maggio 1904; —, *Spettacoli. Adriano*, in «Capitan Fracassa», 25 maggio 1904; —, *Spettacoli del 25 maggio. Adriano*, in «Il Giornale d'Italia», 26 maggio 1904; —, *Spettacoli del 31 maggio. Adriano*, in «Avanti!», 1 giugno 1904; —, *Spettacoli. Adriano*, in «Capitan Fracassa», 31 maggio 1904; —, *Spettacoli del 31 maggio. Adriano*, in «Il Giornale d'Italia», 1 giugno 1904.

¹⁷⁵ —, *Giovanni Grasso a Pisa*, in «Il Giornale d'Italia», 5 giugno 1904.

¹⁷⁶ —, *La Compagnia Grasso siciliana al Nazionale*, in «Avanti!», 1 dicembre 1906. Fra le novità annunciate v'è la capuaniana *Bona genti*, che, di lì a pochi giorni, sarà presentata per la prima volta sulle scene.

è ancora *Malia*,¹⁷⁷ ed è interessante osservare come, a più di tre anni di distanza dalla prima storica, il dramma e i suoi bravi interpreti riescano a suscitare sempre nel pubblico rinnovato consenso:

Malia di Luigi Capuana, le belle scene siciliane, pervase d'un ardore frenetico, violente di morbosa sensualità e di fosca tradizione religiosa, recitate con irruente passionalità, viva e terribile dai due principali interpreti Giovanni Grasso e Mimì Aguglia, trassero alla più intensa commozione il pubblico adunato.¹⁷⁸

Il 18 dicembre *Malia* viene riproposta nel medesimo teatro e il critico Domenico Oliva firma una recensione, all'interno della quale è contenuta una mini-intervista fatta all'Aguglia:

Chiesi all'attrice vittoriosa se avesse studiato dal vero il morbo che riproduceva con così paurosa esattezza. Mi rispose che no – e che solamente con l'aiuto della fantasia raggiungeva il suo intento: rappresentava l'isterismo così come aveva immaginato dovesse essere. E tale è spesso l'arte rappresentativa, tale forse è la migliore: una divinazione!¹⁷⁹

Non v'è città in cui siano passati i valenti artisti, ove non si registri pieno e vivo successo, un successo che supera ben presto i confini nazionali,¹⁸⁰ riportando in tutta l'Europa e nelle Americhe lauti consensi. Persino

¹⁷⁷ —, *Spettacoli dell'1° dicembre. Nazionale*, in «Avanti!», 2 dicembre 1906. Lo spettacolo è annunciato per l'1 dicembre, anche se la recensione del 3 dic. con la parola «ieri» farebbe pensare al 2 dicembre.

¹⁷⁸ —, *La compagnia siciliana al Nazionale*, in «Avanti!», 3 dicembre 1906. In «Il Giornale d'Italia», poi, si legge: «*Malia* è uno tra i lavori che più commuovono (commossero pure la bella Otero che assisteva allo spettacolo) e che anche si prestano a meglio mostrare le qualità ottime di affiatamento della compagnia [...]. Le grandiose acclamazioni agli artisti significavano lode anche alle qualità drammatiche del lavoro del Capuana. L'autore assisteva da un palchetto: il pubblico lo riconobbe e, plaudendo freneticamente, lo volle al fuoco della ribalta» (—, *Teatri. La prima recita di Giovanni Grasso al Nazionale*, in «Il Giornale d'Italia», 3 dicembre 1906).

¹⁷⁹ D. O. [Domenico Oliva], *La serata di Mimì Aguglia al Nazionale*, in «Il Giornale d'Italia», 19 dicembre 1906. L'indomani dall'uscita dell'articolo di Oliva, il Capuana da Catania comunica a Martoglio: «Credo di darvi un gradito incarico pregandovi di recare i miei saluti e i miei auguri agli artisti della Compagnia Dialettale Siciliana prima che lascino l'Italia. Sono ancora sotto la vivissima impressione delle interpretazioni dell'Aguglia, di Giovanni Grasso, del Majorana, del Musco, dello Spadaro in *Malia* e *Bona genti*. Leggo oggi nel Giornale d'Italia che l'Aguglia ha superato se stessa nell'ultima recita di *Malia*, e il mio cuore paterno ne ha esultato»; cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 585.

¹⁸⁰ In previsione della rappresentazione di *Malia* in Francia (avvenuta l'8 gennaio 1908

nelle nazionaliste Parigi e Londra si afferma la Compagnia, portando seco i colori passionali dell'Isola, ma suscitando nel contempo in alcuni diffidenza e finanche indignazione per una presunta diffamazione della Sicilia e in parte anche dell'Italia;¹⁸¹ alle quali il Capuana oppone un'appassionata difesa:

Voi siete indignato perché Mimì Aguglia e Giovanni Grasso trionfano a Parigi e fanno trionfare insieme con loro *Cavalleria rusticana* e *Malia*, disonorando un po' l'Italia e interamente la Sicilia. [...] non capisco perché vi irriti il vedere che Mimì Aguglia e Giovanni Grasso *sconvolgono Parigi come due fenomeni*. [...] Mettetevi, ripeto, il cuore in pace. E non vi sdegnate maggiormente se leg-

al «Teatro Marigny») il Capuana scrive all'amico Camillo Antona Traversi: «Dunque rivedrete a Parigi quella *Malia*, che fu rappresentata la prima volta al "Nazionale" di Roma, sotto i vostri amichevoli auspici. Ve ne ricordate? E così io vivrò a Parigi "in spirito" e un po' in carne ed ossa, con le ossa di Mimì Aguglia e con la carne di Giovanni Grasso. Capirete facilmente la mia curiosità di conoscere l'impressione che l'arte, spontanea e quasi primitiva dei nostri attori dialettali, produrrà su le parigine e i parigini»; C. ANTONA TRAVERSI, *La verità sul teatro italiano dell'Ottocento*, Udine, I.E.A. 1932. Dopo la messa in scena l'Antona Traversi riferirà al Capuana: «Ecco ora – è la una di notte – dal Teatro Marigny, tutto ancor fremente per la indimenticabile soddisfazione d'arte mai provata. C'era il "tout-Paris". Il successo di *Malia* fu trionfale! La grande battaglia vinta! [...] Mimì Aguglia, Giovanni Grasso, e tutti, tutti recitarono come Iddio; e riuscirono a farsi capire parlando una lingua qui capita solo da pochi. Dopodomani tutta la stampa parigina celebrerà certo, una volta ancora, il grande nome di Luigi Capuana»; vedi C. DI BLASI, *Luigi Capuana. Vita. Amicizie. Relazioni letterarie*, Mineo, Edizione Biblioteca Capuana 1954, p. 420. Le numerose *tournées* della Compagnia toccano Spagna, Francia, Inghilterra, Germania, Ungheria, Russia, e Americhe; per una geografia puntuale degli itinerari della Compagnia all'estero e i relativi riscontri della stampa, si rinvia a L. CAPUANA, *Malia...*, pp. 41-51.

¹⁸¹ Il critico Lucio D'Ambra innesca una polemica a proposito del disonore arrecato ai costumi della Nazione, ad opera della Compagnia di Giovanni Grasso. A proposito di polemiche, qualche anno dopo, sul «Corriere di Sicilia» del 1912 si rimprovererà agli attori siciliani di esasperare la linea interpretativa e di recitare in un linguaggio ibrido: «Grasso ha acquistato l'abitudine di esagerare le linee fondamentali della sua espressione scenica: e la tragicità, ch'è intima sostanza, diventa ora troppo spesso violenza esteriore, e l'odio, l'ira, fin la passione d'amore, si mutano in furore veemente. Ne nascono: un *cliché*, che diminuisce immensamente, chi abbia sensibilità estetica da accorgersene, la potenza emotiva dell'attore; e un pericolo: quello di varcare il sottilissimo limite segnato dalla misura, precipitando dal tragico al grottesco. Egualmente, comincia ad essere esagerata l'espressione del carattere etnografico. C'è, nei quadri scenici, un "colore" siciliano troppo vivo, che comincia ad essere convenzionale: perfino nei costumi. Or entrambi [sic] queste esagerazioni possono essere spiegate – se non proprio giustificate come una necessità, quando la compagnia siciliana recita all'Estero; ma non si spiegano più quand'essa recita in Italia e in Sicilia. Come non si spiega la non bella abitudine d'intercalare al dialetto, con soverchia frequenza, parole e frasi in lingua: dal che risulta un linguaggio bastardo, che nuoce all'arte e non serve a farsi intendere meglio. Cfr. GRELM, *Note d'arte. A proposito del teatro siciliano*, in «Corriere di Sicilia», 10-11 maggio 1912. Alcune di tali osservazioni, in particolare quelle di natura linguistica, saranno condivise anche dall'autore; cfr. L. CAPUANA, *Il teatro dialettale siciliano*, in «La Donna», novembre 1913.

gerete nei giornali inglesi che Mimì Aguglia, Giovanni Grasso, *Cavalleria rusticana* e *Malia* hanno ottenuto nuovi trionfi al teatro Shaftesbury di Londra.¹⁸² Ormai! Lasciate che il disonore della Sicilia sia completo...¹⁸³

Nel corso del 1910 *Malia* in dialetto continua ad essere recitata; di una rappresentazione tenutasi al «Teatro Bellini» di Acireale, sul «Corriere di Catania» si legge: «La produzione di *Malia* fu riuscitissima, e varie volte con gli artisti si chiamò l'autore».¹⁸⁴ Così per l'anno seguente, in cui i cartelloni teatrali riporteranno con molta frequenza il titolo dell'opera, portata nuovamente alla ribalta dalla Bragaglia.¹⁸⁵

Va sottolineato, poi, che il dramma, nel corso degli anni, viene rappresentato da diverse compagnie siciliane: ad esempio, *Malia* entrerà a far parte del repertorio di quella di Mimì Aguglia.¹⁸⁶ Ancora il quotidiano romano «La Tribuna» dà notizia che, nel marzo 1912 al «Teatro Jovinelli» *Malia* viene rap-

¹⁸² *Malia* sarà messa in scena al «Shaftesbury Theatre» di Londra il 13 febbraio 1908.

¹⁸³ L. CAPUANA, *A proposito della Siciliana a Parigi. Teatro dialettale e teatro nazionale*, in «La Sicilia», 12 febbraio 1908. In questo lungo articolo, apparso anche sul periodico «Il Tirso» di Roma, il Capuana così commenta le osservazioni del D'Ambra: «Se non fossi certo che voi avete assistito più volte alle rappresentazioni di *Cavalleria rusticana* e di *Malia*, dovrei credere che non parlate soltanto per sentito dire, così stupefacente è quel che scrivete intorno ai personaggi di esse. Giacché alludete a questi dicendo che Giovanni Grasso ha offerto ai Francesi un tipo d'italiano selvaggio e superstizioso, pigro al lavoro ma sempre pronto a cantare, in amore ardente e nella vita accollettatore. Neppure a farlo apposta, tutti i personaggi di *Cavalleria rusticana* e di *Malia* sono brave persone, che lavorano, badano alle loro faccende, si divertono un po' e non fanno male a nessuno. E allorché qualcuna di loro si lascia trasportare dalla passione non opera niente di più di quel che operano tutti coloro che si trovano in simili circostanze in tutti i paesi di questo mondo, compreso il *mondo del teatro nazionale italiano*, come accade – lo leggo giusto oggi – in *Bufera* del Lopez, il quale non è un verista siciliano, e non ha creduto di disonorare la Sardegna e l'Italia facendo ammazzare dalla moglie, sarda, la druda del marito, sardo anche lui. Forse Ugo Ojetti ha disonorato Roma col suo bellissimo e applauditissimo *Garofano rosso* dove pure, per dirla in romanesco, *ce scappa er mortò*? Forse Guelfo Civinini, col suo efficacissimo e non meno applaudito *Notturmo*, ha voluto far vedere che le popolane di Roma sono tutte delle *disgraziate* e i popolani dei *magnaccià*».

¹⁸⁴ –, *Le feste a Capuana. Al teatro Bellini*, in «Corriere di Catania», 10 maggio 1910.

¹⁸⁵ –, *Spettacoli d'oggi. Fossati*, in «La Perseveranza», 7 aprile 1911; –, *Fossati*, in «Corriere della Sera», 7 aprile 1911.

¹⁸⁶ Nel 1908, al ritorno dalla tournée a Londra, l'Aguglia si stacca dalla «Compagnia Grasso» per formarne una propria, lasciando così il testimonial alla Bragaglia, che era stata la prima interprete di *Malia*; cfr. L. CAPUANA, *Malia...*, pp. 49-50. Così nell'ottobre 1908, in Germania, mentre Giovanni Grasso si esibiva al «Gastspiel-Theater» di Berlino, al contempo, il 15 ottobre, Mimì Aguglia debutta al «Neus-Theater» con *Malia*, guadagnandosi il consenso unanime del pubblico e della critica europei (cfr. *Ibidem*). Il 10 ottobre 1910 su «Il Giornale d'Italia», si legge: «Valle – Compagnia drammatica di Mimì Aguglia. Stasera (ore 21) *Malia*. Domani *Tosca*; vedi –, *Spettacoli di stasera e domani*, in «Il Giornale d'Italia», 10 ottobre 1910.

presentata anche dalla Compagnia siciliana di Attilio Rapisarda.¹⁸⁷

A sua volta nello stesso anno, «Il Giornale d'Italia» ci mette a parte del fatto che anche la «Compagnia siciliana Marazzi-Diligenti» mette in repertorio l'opera che, solitamente, inaugura il corso delle recite; il critico del quotidiano parla di una Marinella Bragaglia che «ebbe accenti di forte passione e di umanità sincera», e di un «eccellente» Musco, ma anche del Florio, della Viscuso e del Trovato.¹⁸⁸ *Malia* figura al contempo nel repertorio della «Compagnia Comica Siciliana del Cav. Uff. Angelo Musco».¹⁸⁹

Infine il quotidiano «La Sicilia» dell'8-9 giugno 1916 annuncia che verrà messa in scena al «Teatro Sangiorgi» di Catania dalla Compagnia diretta dall'attore cav. Tommaso Marcellini.¹⁹⁰

Naturalmente con l'avvicinarsi delle compagnie si rinnovano anche i repertori nei quali *Malia* viene inserita: è il caso, come abbiamo visto, di Mimì Aguglia, Attilio Rapisarda, Angelo Musco, Tommaso Marcellini, ma anche di Marinella Bragaglia¹⁹¹ e Giovanni Grasso.¹⁹²

È da evidenziare inoltre che *Malia*, oltre ad essere uno dei testi teatrali più rappresentati, è anche fra i più tradotti. Ad esempio, una traduzione

napoletana, affidata a Libero Bovio, ha una prima palermitana¹⁹³ al «Teatro Biondo» di Palermo il 26 maggio 1911.

§ 1.8 *Lu Cavaleri Pidagna* (scene siciliane in tre atti)

Come è noto del testo teatrale esistono due stesure: in lingua e in dialetto. La prima (inedita) risulta datata aprile 1903, la seconda porta l'indicazione del 9 aprile. È opinione corrente dare la priorità alla versione in lingua rispetto a quella vernacola, ma viceversa ulteriori indagini hanno confermato per certo il passaggio dal testo dialettale a quello in lingua.¹⁹⁴

Quest'ultimo non ha mai visto le luci della ribalta, a differenza di quello dialettale,¹⁹⁵ scritto per far conoscere il volto mite e bonario di una Sicilia, ormai tristemente entrata nell'immaginario collettivo per i suoi affilati coltelli, e per arricchire, al contempo, il repertorio di Giovanni Grasso.

Il 23 maggio 1904 «Il Giornale d'Italia» annuncia la prima rappresentazione de *Lu cavaleri Pidagna*; lo stesso giorno ne danno notizia inoltre il «Capitan Fracassa» e «La Tribuna». Il giorno dopo anche l'«Avanti!» informa dello spettacolo i suoi lettori.¹⁹⁶

Dopo la rappresentazione, a riflettori spenti, escono i giudizi dei giornali romani.

¹⁸⁷ –, *Spettacoli del 7 marzo*. Jovinelli, in «La Tribuna», 8 marzo 1912. Nel medesimo quotidiano, il 9 marzo, si legge: «Una simpatica rivelazione ieri sera si è avuta al Teatro Jovinelli col debutto della Compagnia siciliana Rapisarda... Rivelazione cioè di un notevole complesso artistico sino ad oggi a noi sconosciuto e che dal solerte impresario Jovinelli ci viene presentato nel suo popolare teatro. Gli elementi tutti che compongono questa compagnia sono di indiscusso valore». Per la storia di questa compagnia, vedi S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 629 n. 4. Il Grasso e la Bragaglia continuano intanto a mettere in scena il dramma; vedi –, *Al Biondo*, in «Corriere di Sicilia», 3-4 aprile 1912. Ed ancora, qualche giorno dopo: «Il teatro, per lo spettacolo di questa sera 6 corr. [...] è già tutto prenotato: il dramma *Malia* di L. Capuana non poteva non ridestare interesse»; –, *Al Biondo*, in «Corriere di Sicilia», 5-6 aprile 1912.

¹⁸⁸ –, *La Compagnia siciliana al Nazionale*, in «Il Giornale d'Italia», 3 ottobre 1912. Già il 2 ottobre il medesimo quotidiano aveva annunciato: «Al Nazionale – ricordiamo per stasera la prima rappresentazione della nuova Compagnia Bragaglia-Musco con *Malia* di Capuana».

¹⁸⁹ –, *La compagnia Musco a Noto*, in «Corriere di Catania», 23 aprile 1914.

¹⁹⁰ –, *Teatro Sangiorgi*, in «La Sicilia», 8-9 giugno 1916.

¹⁹¹ Nel «Corriere di Catania» si legge: «La nuova prova s'inizierà domani al Principe di Napoli. A fianco di Marinella Bragaglia è un nucleo di migliori attori siciliani. S'esordirà con «*Malia*»; –, *Marinella Bragaglia al Principe di Napoli*, in «Corriere di Catania», 31 marzo 1914.

¹⁹² Dal «Giornale dell'Isola» del 24 ottobre 1915, veniamo a conoscenza di una rappresentazione di *Malia*, data da Giovanni Grasso, al «Teatro Machiavelli» di Catania, gloriosa fucina di artisti, nella quale il Grasso, la Bragaglia, l'Aguglia, il Musco e tanti altri avevano fatto la loro gavetta; –, *Teatro Machiavelli*, in «Giornale dell'Isola», 24 agosto 1915.

¹⁹³ –, «*Malia* di Capuana in dialetto napoletano», in «L'Ora», 29 gennaio 1911; in L. CAPUANA, *Malia...*, p. 10 n. 8; –, *Al Biondo*, in «Corriere di Sicilia», 24-25 maggio 1911.

¹⁹⁴ S. Zappulla Muscarà, analizzati i documenti autografi e valutate le ragioni interne, ha stabilito la priorità della stesura dialettale; cfr.: S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 556.

¹⁹⁵ *Lu cavaleri Pidagna*, insieme a *Malia* figura nel I volume del *Teatro Dialettale Siciliano*, edito a Palermo nel 1911 da Alberto Reber. In occasione di tale pubblicazione, si legge sul «Corriere di Sicilia»: «*Lu cavaleri Pidagna*, men famoso di *Malia*, ci si presenta anch'esso come un tipo vitale, uscito dalla instancabile fantasia dell'illustre scrittore. [...] E con questa commedia il Capuana prova luminosamente, con varietà e vivacità eccezionali di scene e di tinte, che fuori delle coltellate e delle violenze e del sangue, innocente o no, sparso, possa esservi un teatro dialettale siciliano, artisticamente sincero e moralmente sano»; cfr. G. MINUTILLA LAURIA, *Il teatro dialettale...*, art. cit.

¹⁹⁶ «Domani, all'ADRIANO, una novità: *Il cavaliere Pedagna*, commedia in tre atti di L. Capuana»; cfr. –, *Teatri e Concerti*, in «Il Giornale d'Italia», 23 maggio 1904; –, *Spettacoli*, in «Capitan Fracassa», 23 maggio 1904; «All' «Adriano»: – Domani sera la compagnia siciliana Grasso eseguirà «Il cavaliere Pedagna», commedia di Luigi Capuana, nuova per Roma»; –, *Teatri di Roma*, in «La Tribuna», 23 maggio 1904. «Questa sera una novità: *Il cavaliere Pedagna*, commedia in dialetto siciliano di Luigi Capuana»; vedi –, in «Avanti!», 24 maggio 1904. È da rilevare che l'«Avanti!» è, fra le testate romane, una di quelle che annuncia la messa in scena della nuova commedia del Capuana, a cui, però, nei giorni successivi non fa seguire alcuna recensione.

Il critico de «Il Giornale d'Italia», Domenico Oliva, nel recensire lo spettacolo propone, fra l'altro, un parallelismo con cui mette in relazione il procedimento utilizzato da Capuana nel redigere la sua commedia e quello del Balzac nel creare il suo *Mercadet*: una successione di scene volte ad illuminare il personaggio-chiave meritevole «d'interesse e di studio». Egli rileva anche influenze dei teatri dialettali veneto e piemontese soprattutto nella caratterizzazione di «tipi di second'ordine». L'Oliva pone, altresì, l'accento su alcuni momenti in cui la commedia «langue e si rimpicciolisce», ma aggiunge che, nel suo insieme, riesce a catalizzare il pubblico, facendo spesso ridere: «il che è sempre una gran cosa».¹⁹⁷

È interessante leggere uno stralcio della recensione in questione che, oltre a mettere a fuoco i pareri degli spettatori «isolani» e di quelli «continentali», che la sera della *prima* circolavano in teatro, dà la misura di quanto la Sicilia capuaniana avesse già permeato l'immaginario nazionale:

Iersera, in teatro, i Siciliani dicevano: «[...] vedete questo Cavalier Pedagna che da dieci anni è in lite colla figlia, perché s'è sposata contro sua volontà e non vuol perdonare nemmeno a lei diventata vedova e povera e carica di figli; che s'incapriccia delle cantanti, le quali vengono a brillare sulle tavole del palcoscenico provinciale e commette per loro pazzie, lottando coi rivali, facendo bastonare gli impresarii, *pater familias* dispotico, intransigente e nello stesso tempo franco, libertino, non ostante gli anni [...] vedete questo tipo, è autenticamente nostro: voi non ne conoscete gli originali: noi sì, e pertanto questa commedia la quale è qualche cosa di vivo e di ben vivo, mercè il tipo del protagonista, piace più a noi che a voi». Tuttavia l'autore della commedia ha tanto illustrato la vita di provincia siciliana nei suoi romanzi e nelle sue commedie che proprio mercè sua qualcosa anche noi altri continentali possiamo saperne e con sufficiente esattezza: il tipo del cavalier Pedagna piace quindi anche a noi e non dispiace la commedia che ce lo palesa.

Quanto all'interpretazione, il Grasso, «terribile maneggiatore di quei lunghi, terribili coltelli», viene innalzato per la sua «comicità rude»: nei panni del cavalier Pedagna è «caratterista perfetto» ed «efficace nel senso più esatto e più completo della parola».¹⁹⁸

¹⁹⁷ D. O. [Domenico Oliva], «Cavalier Pedagna» di L. Capuana all'Adriano, in «Il Giornale d'Italia», 25 maggio 1904; cfr. anche: D. O. [Domenico Oliva], «Cavalier Pedagna» di Luigi Capuana all'Adriano, in «L'Idea Nazionale», 25 maggio, 1904.

¹⁹⁸ Eppure ad un anno di distanza dalla *prima*, Capuana avrà di che lamentarsi con l'amico Martoglio: «Ho saputo dai giornali che il Grasso assassina in modo indegno quel povero Cav. Pedagna, recitandolo in un pasticcio di dialetto tutto suo per farsi capire da certi pubblici.

Un altro critico autorevole, Stanislao Manca, scrive che l'autore, creando la sua commedia, ha pensato «solo all'attore»: dalla penna del Capuana esce insomma un protagonista, che «esorbita un po' troppo» rispetto alle figure che gli ruotano attorno, delineandosi come un «monologhista».¹⁹⁹

Egli però si affretta subito dopo a precisare che il drammaturgo Capuana, anche in un «lavoro d'occasione», congegnato per dar maggior respiro al repertorio monocorde del Grasso, non ha creato una commedia «del tutto negativa o deficiente». E ne spiega i motivi:

Intanto, [...] il romanziere siciliano creando la figura del cavalier Pedagna, ci ha offerto un tipo singolare, studiato dal vero, e reso arguto da uno squisito senso d'arte. Del pari mi sembra riprodotto con efficacia e spesso con umorismo l'ambiente della minuta borghesia, in una piccola città siciliana, dove aleggia lo spirito della mafia.

Concorde anche il «Capitan Fracassa», che registra il medesimo successo tributato alla rappresentazione:

il pubblico numeroso che era accorso all'Adriano, attratto dal nome illustre dello scrittore e dalla curiosità di vedere Giovanni Grasso in una parte comica non rimpianse di aver passato ieri sera i ponti. Prima di tutto la commedia era in sé stessa molto piacevole nella sua vicenda di scene familiari acutamente osservate; poi Giovanni Grasso ha dato del carattere del Pedagna un'interpretazione assai interessante. Anche la signorina Aguglia che, come voleva la parte, parlava in italiano, fu un'Elsa che scusava in parte la passione senile del cavaliere. Buona la macchietta del notaro che era il Musco, e quella del *propositu* che era lo Spadaro, del mafioso che era il Viscuso. Al primo atto il pubblico non manifestò alcuna approvazione, applaudì al secondo e al terzo atto, e Giovanni Grasso, coi compagni di scena, venne alla ribalta.²⁰⁰

In merito al lavoro in sé, ancora una volta, si torna a porre l'accento sulla figura del personaggio principale (il cavalier Pedagna), che primeggia sulle altre, le quali fungono in tal modo da mero contorno:

Ne sono nauseato»; vedi S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, pp. 579-580.

¹⁹⁹ S.M. [Stanislao Manca], *Le novità all'Adriano*. «Il cavalier Pedagna» di L. Capuana, in «La Tribuna», 25 maggio 1904.

²⁰⁰ LEANDRO, «Cavalier Pedagna» di L. Capuana all'Adriano, in «Capitan Fracassa», 24 maggio 1904.

Si cercherebbe inutilmente l'interesse fuori della figura del protagonista. E questa figura che è il pregio del lavoro ne diventa anche il difetto, perché accanto a lei tutte le altre perdono di solidità e diventano quasi evanescenti e generiche senza troppe determinazioni individuali. [...] Commedia leggera che mi piace augurare Luigi Capuana vorrà riprendere nelle sue mani esperte di artista vigoroso e sincero, per dare a tutti i personaggi il rilievo di cui sono capaci. Sarebbe un peccato che il cavaliere Pedagna, così degno di essere la figura centrale di uno studio di caratteri e di vita di provincia, fosse abbandonato dall'autore in compagnia di personaggi poco più che scenici coi quali, nella sua verità, deve trovarsi a disagio.

Più sferzante il giornalista de «Il Tirso» che, a cinque giorni di distanza dalla messa in scena, sostiene che Luigi Capuana «fa un passo indietro e ci presenta una commedia di carattere come se ne scrivevano ai bei tempi, in cui la tendenza comica italiana era in onore» e che l'opera non evidenzia che «un solo carattere fortemente scolpito, ma abbandonato a se stesso». In compenso, però, si sottolinea che il *cavalier Pedagna* ha dato modo a Giovanni Grasso «di mostrare un nuovo aspetto della sua versatilità»:

Egli è stato di una comicità che non aspettavamo in lui e che ci ha ricordato quella rude di un grande maestro della scena: Giovanni Emanuel nel Mercadet. Decisamente è stata una vittoria pel forte attore siciliano.²⁰¹

Quanto alle repliche della *prima*, non se ne registra alcuna. Nel settembre 1909 il testo teatrale viene riproposto al «Teatro Fossati» senza nessuna eco sulla stampa romana.²⁰²

Certo è, tuttavia, che *Lu cavalieri Pedagna* dalla prima storica in poi farà parte sempre del repertorio del Grasso; tant'è che ancora nel 1915, sfogliando i giornali dell'epoca, compare ancora l'opera capuaniana, che si guadagna presentazioni e giudizi assai favorevoli.²⁰³

²⁰¹ —, «Il cavalier Pedagna» e «I prepotenti» all'Adriano, in «Il Tirso», 29 maggio 1904.

²⁰² Di ciò si lamenta Capuana in una lettera al Manca: «Caro Manca, [...] Ero sotto la spiacevole impressione prodottami dal vedere che nessun giornale della capitale si è degnato di accennare al gran successo di pubblico e di critica, ottenuto a Milano dal mio Cavalier Pedagna, rappresentato da Giovanni Grasso al Fossati» (lettera di L. C. a Stanislao Manca, Catania, 27 settembre 1909, conservata presso la Biblioteca teatrale del Burcardo in Fondo Stanislao Manca, AUT-028-A03-29).

²⁰³ Vedi gli annunci delle riprese della *Cavalleria rusticana* e *Lu cavalieri Pedagna* per il 13 giugno a beneficio del Comitato Catanese di Preparazione a favore delle famiglie dei soldati: *Giovanni Grassi al Teatro Massimo Bellini*, in «Giornale dell'Isola», 3 giugno 1915 ed ancora del 12 giugno e *Teatro Bellini* del 13 giugno in «Il Corriere di Catania».

Ed ecco i giudizi sulla *performance* del Grasso e sulla commedia a rappresentazione avvenuta:

Noto ne' panni di *Compare Alfio* in *Cavalleria rusticana*, poco conosciuta era per i più la sua interpretazione del carattere del *Cavaliere Pedagna*. Fu una simpatica rivelazione: un altro Grasso, non stilizzato nell'abituale gesto di violenza, non uniforme nella maniera rude e popolare per cui egli è popolarissimo, ma semplice ed umano, sobrio ed espressivo nel signorile abito borghese ch'egli ha pure il torto di non indossare con maggior frequenza, pel maggior lustro e pel più ampio decoro del suo repertorio. Né è a dire come e quanto l'Isola nostra se ne avvantaggerebbe! Giovanni Grasso ci ha fatto iersera respirare: non ha ammazzato nessuno. Comico di buona razza, ha impresso alle sue scene quella spigliata e garbata sincerità propria dei veri grandi artisti. All'ultima scena della tenue commedia del Capuana egli ha raggiunto, con mirabile parsimonia di mezzi, gli effetti commotivi più intensi.²⁰⁴

Agli attori Virginia Balistrieri e Pietro Sapuppo i soliti «applausi a scena aperta».

Due mesi dopo, in agosto, la «Compagnia Grasso» continua a mettere in repertorio l'opera capuaniana, come scrive in una lettera del 20 agosto del '15 Capuana a Martoglio: «Pubblico affollatissimo sempre, tranne per la 2ª recita di «*Don Ramunnu*». Era di martedì; al «Massimo» Giovanni Grasso dava «*Lu Cavalieri Pedagna*» per beneficenza».²⁰⁵

§ 1.9 *Bona genti* (scene siciliane in due parti)

Bona genti, la commedia in vernacolo siciliano, è tratta dall'omonima novella apparsa il 28 febbraio ne «La Domenica italiana» (Roma), e confluita in *Le Nuove Paesane* (Torino-Roux, 1898) e successivamente in *Passa l'amore*

²⁰⁴ M., *Beneficenza a teatro. La serata di ieri al Bellini*, in «Corriere di Catania», 14 giugno 1915. Anche il critico de «La Sicilia» recensisce lo spettacolo: «Luigi Capuana e Giovanni Verga il primo col *Cavaliere Pedagna*, con *Cavalleria rusticana* l'altro intensificarono l'interessamento artistico che destava la riapparizione sulle nostre scene di Giovanni Grasso sulla cui arte poderosa e originale non c'è più nulla da dire. [...] A fianco del Grasso è Virginia Balistrieri [...] è un'attrice sincera, efficace, senza fingimento e perciò convince e commuove. Corretta nella dizione, senza inflessioni stonate, misurata nell'azione, compendia in sé tutte le virtù artistiche della scena di prosa. La Balistrieri e il Grasso ebbero dal pubblico onori grandissimi, e mai furono così meritati; vedi MIKAELE, *Bellini*, in «La Sicilia», 13-14 giugno 1915.

²⁰⁵ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 663.

per i tipi di Treves.²⁰⁶ Esiste anche una versione italiana del testo teatrale intitolata *Mulo di Rosa*,²⁰⁷ che però non ha mai visto le luci della ribalta.

Sulla precedenza della stesura dialettale rispetto a quella in lingua non v'è alcun dubbio. Ne è testimonianza anche una lettera del Capuana a Martoglio: «Come vedrete dall'opuscolo che vi mando, ho tradotto in italiano il *Mulo di Rosa* e, se sarà possibile, tenterò di farlo rappresentare da compagnie non dialettali».²⁰⁸

Nell'agosto 1903 l'autore viene intervistato da un collaboratore di *Verde e azzurro* e commenta la sua ultima fatica scrittoria.²⁰⁹

L'opera andrà in scena con il titolo di *Bona genti* il 6 dicembre 1906 al «Teatro Nazionale» di Roma, ad opera della Compagnia dialettale siciliana di Giovanni Grasso, come annunciato dall' «Avanti!» e dal «Giornale d'Italia».²¹⁰

²⁰⁶ Il testo teatrale è edito nel 1911 a Palermo da Alberto Reber nel II vol. del *Teatro dialettale siciliano*. Una copia del volume destinata al Verga reca la seguente dedica: «Catania, novembre (?) 1911] A don Giovanni Verga ppi farlu arraggiari cehiù ecu stu tiatru dialittali sicilianu... E cci nn'è ancora n'altu volumi!». Il Verga successivamente scriverà: «Bravo, Don Lisi caro! Precisamente come dite e perciò che vi scappa detto; precisamente perché voi dite *vidi*, e a due passi da Mineo dicono *tiri*, e il bravo poeta Di Giovanni scrivendo *ccu la parrata girtana* non si fa capire da nessuno *comu si avissi scrittu turcu*, precisamente voi, io, e tutti quanti scriviamo non facciamo che tradurre mentalmente il pensiero in siciliano, se vogliamo scrivere in dialetto, perché il pensiero nasce in italiano nella nostra mente *malata di letteratura*, secondo quello che dice *vossia*, e nessuno di noi, né voi, né io, né il Patriarca San Giuseppe riesce a tradurre in schietto dialetto la frase nata schietta in altra forma – meno qualche poeta nostro popolare – e anche quelli, a cominciare dal Meli, che sa non solo di letterario ma di umanista. E poi, con qual costruito? Per impicciolirci e dividerci da noi stessi? Per diminuirci in conclusione? Vedi se il Porta, ch'è il Porta, vale il Parini fuori di Milano. Il colore e il sapore locale sì, in certi casi, come hai fatto tu da *maestru*, ed anch'io da *scularreddu*, ma pel resto i polmoni larghi. Ma se tu stesso mi dai per siciliano schietto *trasalisci-friscu-prolungatu-panni per robù*... No, no, caro Lisi, traducimi quella bella *Bona gente* in italiano colorato anche di mineolo, se vuoi; vedi G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*..., pp. 407-409. Sulle possibili fonti d'ispirazione sia della novella che del testo teatrale si rinvia a L. CAPUANA, *Teatro italiano*..., I, p. 302.

²⁰⁷ *Mulo di Rosa* viene pubblicato il 16 gennaio 1905 nella «Nuova Antologia» col sottotitolo *Scene siciliane in due parti*. Lo stesso Capuana comunicava al Rod: «La «Nuova Antologia» ha pubblicato nel secondo fascicolo di questo mese certe mie scene popolari siciliane, *Il mulo di Rosa*, cioè il trovatello di Rosa. Esse presentano un lato caratteristico e meno noto dell'indole del popolo siciliano; ivi, I, p. 299. Nel 1976 è stata ripubblicata dalla Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale a cura di Vittorio Frosini.

²⁰⁸ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere*..., p. 579.

²⁰⁹ «C'è la passione violenta, non di amore, nel nuovo lavoro che ho finito or ora di copiare; guardi. Una scrittura minuta, fitta, da doversi leggere con la lente d'ingrandimento, mi è sembrato. – E s'intitola, se non è indiscreta la mia domanda? – *Lu mulu di Rosa* (il trovatello di Rosa); –, *Capuana ed il teatro dialettale*, in «L'Ora», 18-19 agosto 1903.

²¹⁰ «Rammentiamo per domani una interessante novità di Luigi Capuana: *Bona genti*, scene siciliane in due atti. Saranno interpretate dalla signorina Mimi Aguglia e da Angelo Musco:

La stampa romana commenta prontamente l'indomani della rappresentazione. Incisivo il giudizio del quotidiano «Avanti!», che compendia sia il commento sull'opera sia quello sull'esecuzione:

Dinanzi a un pubblico affollatissimo, e con esito assai brillante, le scene siciliane in due parti di Luigi Capuana – *Bona genti* – furono degnamente rappresentate ieri sera dalla brava Compagnia siciliana. L'autore non ha voluto certamente [...] che dare viva ed esatta espressione di usi locali, di costumi caratteristici della sua isola nativa, ravvivando la nuda rappresentazione d'un palpito di vita sentimentale nell'anima semplice di due contadini. Il piccolo dramma interiore ci è stupendamente rivelato, con una mirabile progressività di toni e di colori [...]. Il primo atto è un caratteristico e ben costruito quadro d'una festa religiosa in una povera casa paesana di Sicilia; tutto vi è disposto con misura, con brio, con arte, le macchiette vi si muovono sobrie e ordinate [...]. Il second'atto, meno caratteristico, è però soffuso di una grande umanità di dolore; [...] Specie nell'ultima parte, è raggiunto uno squisito senso di verità con i mezzi più semplici e perciò più commoventi e reali. L'interpretazione fu mirabile per vivacità, per colore, per affiatamento. Angelo Musco fece d'un avvocatozolo paesano una tipica creazione. Lo Spadaro e il Majorana recitarono con quella magnifica spontaneità che è un privilegio di quella Compagnia dialettale, E Mimi Aguglia rise, pianse, si disperò, pregò, concesse con tale e tata [sic] tragicità di accento da incantare. L'autore, ch'era presente, fu richiamato con gli attori parecchie volte al proscenio.²¹¹

Anche l'autorevole critico de «Il Giornale d'Italia», Domenico Oliva, non risparmiò lodi:

Io non so come dal suo posto di critico il Capuana avrebbe giudicata [sic] questa commedia: dal mio posto dico che mi pare piena di verità, e spesso

–, *Teatri. Nazionale*, in «Avanti!», 5 dicembre 1906 e –, *Teatri e Concerti. Al Nazionale*, in «Il Giornale d'Italia», 5 dicembre 1906; –, in «Il Giornale d'Italia», 6 dicembre 1906. Sfogliando il «Corriere di Catania» del 1904 è possibile reperire un articolo in cui si dice che nel repertorio della Compagnia era annoverata fra le novità anche «Lu mulu di Rosa»: «La nuova compagnia siciliana inizierà la sua "tournée", debuttando il 2 aprile al teatro "Biondo" di Palermo. Oltre le opere di repertorio, la compagnia darà le seguenti novità: "Morte Civile" di Capuana, "L'Omini di sfilu" di Villari, "Padri don Lucio" di Marchesi, "Il cavaliere Pedagna" di Capuana, "Don Piddu" di Marchesi, "Dodici anni dopo" di G. Grasso, "Lu mulu di Rosa" di L. Capuana, "Turidda" di Almenez, "Pane rosso" di N. Martoglio; vedi –, *La Compagnia Siciliana del Cav. Grasso si ricostituisce. Un nuovo giro artistico*, in «Corriere di Catania», 1 aprile 1904. Tuttavia tale notizia non trova altro riscontro.

²¹¹ –, «*Bona genti*» di L. Capuana al Nazionale, in «Avanti!», 7 dicembre 1906.

commovente, quanto mai italiana d'intenzioni e di fattura, colorita con leggiadria di colori, sostenuta con arte schietta e buona. C'è dentro un felice umorismo: le piccole creature ch'egli ha posto in scena fanno ridere e allo stesso tempo si prendono sul serio: pare si sia ispirato al virtuoso teatro piemontese, a quella tonalità d'idillio triste e di commedia sentimentale che si ravvisò nella letteratura drammatica subalpina prima che Mario Leoni succedesse al buon Luigi Pietracqua.²¹²

Non mancano tuttavia alcune riserve: la scena dell'incontro fra il figlio e il padre biologico che «manca di rilievo assolutamente» e in cui «qualche forte accento umano sarebbe stato necessario»; poi, la soluzione finale che non è «di quelle che persuadono e che trascinano», bensì «un'equa transazione che contenta i personaggi e non contenta gli spettatori».²¹³ Subito, però, Oliva aggiunge che «il pubblico, ciò non ostante, applaudì il secondo atto, come aveva applaudito il primo» e «volle vedere quattro volte al proscenio l'illustre scrittore».

Riconfermato appieno il lusinghiero verdetto sulla *performance* interpretativa degli esecutori:

Mimi Aguglia fu vigorosa, incisiva, nervosa, appassionata nella sua parte di *Rosa*: desidererei tuttavia non la drammatizzasse troppo e lasciasse qualcuna di quelle violenze a cui l'ha assuefatta il suo consueto repertorio: la Spadaro, ch'era la moglie dell'avvocato, recitò con molta intelligenza e con perfetto equilibrio. *Minicu* era lo Spadaro, eccellente per sobrietà, per evidenza, per colorito: il Majorana (avvocato *Don Neli Capra*) tutto lieto di non morire una volta tanto per le mani di Giovanni Grasso e di figurare una brava persona, palesò che egli ha valore nella vera commedia, come nel dramma a tinte forti: d'un personaggio alquanto convenzionale e dai contorni poco sicuri, fece una persona viva, un carattere, fortemente segnato e individualizzato. Il Musco era il faccendiere: parte brevissima, episodica, ma interpretata da lui diventò una parte di molto rilievo per la irresistibile invenzione umoristica, per la felice truccatura, per la comica verità della intonazione e dei gesti [...] C'è nella commedia una macchietta di scemo, di *babbu*, come si dice in siciliano, e la

figurò il Sapuppo con arte veramente singolare. Insomma, nella compagnia diretta dal Grasso²¹⁴ [...] tutti non hanno che un intento solo, cospirare alla buona riuscita dell'opera, senza pregiudizi, senza morbosa vanità: si bada innanzitutto all'assieme: ed è questo esempio che dovrebbe essere mediato dalle compagnie italiane e anche dalle migliori. Erano intonati persino i bambini, il piccolo Spadaro, che faceva il trovatello, e una piccina vestita da Madonna e un fantolino vestito da Gesù. Chiesi alla Madonnina che parte rappresentasse e mi rispose senza esitare e sorridendo: *Fazzu la prima donna!*

Non è solo Oliva a pensarla così in merito agli elementi della Compagnia, vi si aggiunge, infatti, anche l'eminente parere del Manca: «Quanto non avrebbero da imparare, molte nostre attrici che vanno per la maggiore, da Mimi Aguglia!».²¹⁵

Il critico de «La Tribuna» spende encomiastiche parole non solo riguardo alla recitazione, ma anche al lavoro capuaniano: «incatenato, nelle sue due parti, con tale grazia, che ogni dubbio si dissipa tosto dalla nostra mente, mentre l'arguzia paesana sparsa a piene mani in ogni scena ci disarma di qualsiasi contestazione critica». Egli, inoltre, osserva: «sfilano tipi e figurine colti con rara evidenza, senza che il commediografo sia stato costretto a confondere la sua linea con quella della caricatura».

Tenendo conto dei giudizi espressi a caldo dai quotidiani dell'epoca, viene spontaneo dissentire da chi asserisce che *Bona genti* ha avuto sulla scena «un discreto successo».²¹⁶

L'unica voce isolata, fra quelle rinvenute, che sembra uscire un po' fuori dal coro unanime dei giudizi, è quella de «Il Tirso», che rimprovera all'autore un certo sentimentalismo:

Bona Genti di Luigi Capuana, [...] ebbe, sere [or] sono, accoglienze festosissime. Son certo, però, che tali accoglienze furono rivolte più all'illustre autore che al nuovo lavoro; poiché se questo ha non dubbie qualità sceniche appartiene a quel genere di teatro dialettale che si basa piuttosto su effetti sentimentali.

²¹² D. OLIVA, *Il «Garofano» di Ugo Ojetti. «Bona Genti» di Luigi Capuana al Nazionale*, in «Il Giornale d'Italia», 7 dicembre 1906.

²¹³ Oliva si domanda: «Il padre lascia il proprio figlio che finalmente ha ritrovato per qualche mese a coloro che pure possono vantare qualche diritto, almeno morale, su di lui. E che avverrà dopo questo termine? E sopra tutto che avverrà durante questo termine? La tela scende non solamente quando il dramma continua, ma quando comincia il dramma più acuto e più spasmodico di quelle povere anime».

²¹⁴ Il critico de «La Tribuna», Stanislao Manca, rileva la mancata partecipazione del Grasso: «Gli artisti della compagnia siciliana, i quali alla loro volta avevano dovuto moderare la consueta esuberanza passionale, tanto che per il Grasso non si era trovata una parte adatta, recitarono il bozzetto del Capuana con un suggestivo sentimento regionale»; cfr. SM. [Stanislao Manca], *Le novità al «Nazionale». «Bona genti» di Luigi Capuana*, in «La Tribuna», 7 dicembre 1906.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ L. CAPUANA, *Teatro italiano...*, I, p. 299.

tali, che su una rigorosa interpretazione della vita degli umili. Chi, per un certo periodo, guadagnò la fama di essere uno dei maestri del naturalismo italiano, non poteva né doveva falsare la realtà triste della vita, con un ottimismo che appartiene unicamente alla tradizione della scena dialettale nostrana. Ma quel naturalista, quando sale sulle scene non diventa un romantico dei più rosei²¹⁷

L'esecuzione è reputata «ottima»; in special modo si fa menzione di un Musco «delizioso in una macchietta di causidico», ma anche di un Majorana e di uno Spadaro. Quanto all'Aguglia, il critico, come già rilevato da Oliva ne «Il Giornale d'Italia», esprime il desiderio di non vederla abusare del suo «vigore d'attrice».

È da registrare infine una replica della commedia per il 10 dicembre.²¹⁸

L'opera, in futuro, entrerà a far parte del repertorio della «Compagnia Comica Siciliana del Cav. Uff. Angelo Musco», come si ricava da un telegramma che il Musco invia il 5 settembre 1915 al Capuana: «Teatro sbalorditivo trionfo *Paraninfo* domani provo *Sangue buono* bacio le mani assieme pregiata sposa Musco».²¹⁹

§ 1.10 *Ribelli* (dramma in cinque atti)

«Io ho terminato *Ribelle* e verso la fine di questo mese o ai primi di novembre spero poter venire a Milano per darne lettura a qualche capocomico»: queste le parole di Capuana scritte da Catania il 5 ottobre 1907 all'amico Verga.²²⁰ Ma il dramma andò in scena solo l'anno successivo al «Teatro Argentina» di Roma il 21 ottobre 1908 con il titolo definitivo di *Ribelli* e ad opera della «Compagnia Stabile».²²¹

²¹⁷ U. F., «*Bona genti di Capuana*», in «Il Tirso», 9 dicembre 1906.

²¹⁸ «Stasera con *Bona genti* avremo un'altra bella serata»; cfr. —, «*Eco dei Teatri*», in «Il Giornale d'Italia», 10 dicembre 1906.

²¹⁹ Si tratta di *Bona genti* che verrà rappresentata al «Teatro Biondo» di Palermo il 27 settembre 1915; cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 666.

²²⁰ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 398. Eccettuata l'apparizione di qualche frammento con il titolo di *Ribelle* su «La Tavola Rotonda» del 18 novembre 1906 e di alcune scene del II atto (V, VI, VII) nel «Giornale dell'isola letterario» del 15 febbraio 1919, il dramma rimane praticamente inedito sino al 1981, anno in cui viene pubblicato da G. Oliva, che attribuisce alla «sua clamorosa caduta sulle scene del teatro "Argentina"» la mancata pubblicazione del testo teatrale; vedi L. CAPUANA, *Ribelli*, a cura di G. Oliva, Roma, Bulzoni 1981, p. 7.

²²¹ In un primo momento lo spettacolo viene fissato per il martedì 20 ottobre e poi rin-

Qualche tempo prima, precisamente il 7 agosto, da Catania l'autore scriveva al noto critico teatrale Edoardo Boutet: «Carissimo Boutet, [...] L'anno scorso, volevo mandarvi un mio lavoro in 5 atti — *Ribelli* — ma ne fui dissuaso da un amico; mi disse che la *Compagnia Stabile* aveva troppi lavori nuovi da mettere in scena. Avevo promesso di andare a leggerlo, passando da Napoli, all'Emma Grammatica che si trovava colà; ma poi non ne feci niente. Mi rivolsi ad un agente teatrale che, pare, avesse combinato con la famosa Compagnia *Ersica* diretta dal Maggi. Il cattivo esito dell'impresa di questa Compagnia impedì che la rappresentazione avvenisse, con molto mio piacere perché l'*Ersica*, secondo me, era assolutamente disadatta a ben interpretare *Ribelli*. Vi confesso che io voglio assai bene a questo mio lavoro pel concetto e per la forma. E se mi venisse da voi una parola d'incoraggiamento da farmi intravedere la possibilità di farlo rappresentare dalla *Compagnia Stabile*, ve lo manderei subito».²²²

Il 20 ottobre la *première* è così annunciata da «Il Giornale d'Italia»:

Domani sera all'*Argentina* avrà luogo l'attesa prima rappresentazione del dramma in cinque atti di Luigi Capuana, *I ribelli*. Le parti principali sono così distribuite: *Elena Pagani*, I. Carloni Talli; *Professor Pagani*, I. Mascacchi; *Cecilia*, loro figliuola, E. Paoli; *Romolo Maggi*, A. De Antoni. L'autore, che è venuto espressamente da Catania per mettere in scena il lavoro, assisterà alla rappresentazione. Il teatro è già quasi tutto venduto. All'illustre autore di *Giacinta* e di *Mafia* auguri sinceri di un magnifico trionfo.²²³

viato al giorno successivo; cfr. —, in «Il Giornale d'Italia», 19 ottobre 1908; e ancora —, *Teatri di Roma. All'Argentina*, in «La Tribuna», 19 ottobre 1908.

²²² R. SILVESTRI, *Edoardo Boutet e la società teatrale italiana tra Otto e Novecento. Carteggi inediti*, Chieti, UDSU 1990, p. 190. Per mettere in scena il suo nuovo lavoro, il Nostro tenta varie strade, ne è ulteriore prova la seguente lettera inviata al Martoglio: «Carissimo Martoglio. [...] Per questo io le propongo una percentuale minima del 2 o 3 per cento o una tassa fissa a suo piacere: potrà mostrare al Praga questa lettera all'arrivo a Milano. È più probabile che io venga a trovarlo colà. Porterò con me *Ribelli*, in 3 atti, per tentare di farla rappresentare nella stagione di Carnevale» (lettera, datata 16 gennaio del 1908, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 598); e ancora il 5 febbraio dello stesso anno scrive al Verga: «partirò per Milano a portare colà la mia commedia in 5 atti, *Ribelli*. Essa mi procurerà un'anticipazione di parecchie migliaia di lire, con [le] quali mi toglierò il residuo di altri debiti con amici, per impedire che qualcuno di essi dubiti della mia onestà»; vedi G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 400.

²²³ —, «*I ribelli di Capuana all'Argentina*», in «Giornale d'Italia», 20 ottobre 1908. Anche «La Tribuna» dedica ampio spazio alla notizia: «Luigi Capuana ritorna un'altra volta al teatro come tutti coloro che hanno fortemente amato questa forma d'arte, fino dalla giovinezza. Il romanziere illustre ed il critico insigne che alcuni anni orsono aveva dato al teatro siciliano la sua impressionante *Mafia*, recata in giro per tutto il mondo da Giovanni Grasso e da Mimì Aguglia, farà

Il giorno seguente il quotidiano «La Ragione» informa i suoi lettori:

Stasera, all'ARGENTINA, la Compagnia di Roma rappresenterà per la prima volta in Italia, *Ribelli*, commedia in cinque atti di Luigi Capuana. [...] Il teatro è quasi tutto venduto.²²⁴

Il giornalista Munzone de «Il Giornale d'Italia» riesce ad ottenere in anteprima un'intervista dall'autore, che enuncia gli intendimenti della sua opera:

L'illustre scrittore siciliano nel suo lavoro ha voluto dar luce a questa verità: che la pratica della vita è l'ostacolo contro cui s'infrangono molti degli ideali umani. L'ideale di Camillo Pagani e di Romolo Maggi, che sono i due personaggi principali della commedia del Capuana, è destinato anch'esso a cadere dinanzi alla realtà. Ed è nella lotta che precede questa caduta e nella delusione che ne deriva, che l'anima dei due personaggi si rivela intera.²²⁵

Domenico Oliva nel recensire la *mise en scène* sottolinea che v'erano tutti i migliori auspici e le condizioni d'animo ideali da parte di stampa e pubblico nei riguardi della commedia e che molti erano gli ammiratori che sostennero il lavoro capuaniano «fino dov'era possibile, e al di là del possibile», ma che nonostante ciò «si dovette abbandonare la commedia al suo non lieto destino»:

Ed era veramente il suo destino: che *Ribelli* non si poteva reggere. *Ribelli* non è una commedia, ma sebbene lunghissima, è solamente un argomento di commedia, anzi di romanzo: è lavoro del tutto *discorsivo* e del tutto vuoto di sostanza drammatica; cinque atti durante i quali, i personaggi seguitano a enunciare i vari punti della tesi di cui l'autore volle innamorarsi, tentano definirli, chiarirli, illustrarli con un processo d'insistenza e di ripetizioni, di cui

rappresentare domani sera per la prima volta all'Argentina il suo nuovo dramma in cinque atti *I ribelli*, lavoro che si annunzia ricco di passione e di contrasti. «Luigi Capuana – al quale inviamo i nostri migliori auguri – è venuto espressamente da Catania per mettere in scena il lavoro e domani sera assisterà alla prima rappresentazione» (–, *I ribelli di Luigi Capuana*, in «La Tribuna», 20 ottobre 1908). E ancora, su «Il Messaggero» del 21 ottobre: «Questa sera, alle 9, all'ARGENTINA avrà luogo la prima rappresentazione del dramma in 5 atti di Luigi Capuana: *I ribelli*. Con una lettera del 7 ottobre lo scrittore comunica al nipote G. Sidoti: «Adi ed io dovremo partire per Roma per assistere alle prove e alla prima rappresentazione di *Ribelli* all'Argentina»; cfr. G. RAYA, *Bibliografia...*, p. 135.

²²⁴ –, «*Ribelli di Capuana all'Argentina*», in «La Ragione», 21 ottobre 1908. Cfr. anche: –, in «La Ragione», 20 ottobre 1908.

²²⁵ S. MUNZONE, «*Ribelle di Luigi Capuana*», in «Il Giornale d'Italia», 21 ottobre 1908.

non dirò che abusino, perché se questo non fosse, i cinque atti non sarebbero, ma non fanno un passo più in là. Alla fine ci vengono a dire che si sono mutati: e noi accogliamo la loro dichiarazione, colla stessa *indifferenza* colla quale accogliamo le loro antecedenti dichiarazioni di fede.²²⁶

Il critico, poi, chiedendosi «Chi sono questi ribelli?», passa in rassegna i personaggi principali quali il Prof. Pagani, il quale «non si presenta che al primo e all'ultimo atto» e che solo alla fine riconosce che «le sue idee erano errate»; la moglie Elena che scappa con l'amante; e la figlia Cecilia, che si unisce liberamente con il socialista Romolo Maggi, ultimo ribelle della schiera.

Stanislao Manca de «La Tribuna» dichiara che la fortuna «non ha arriso» al dramma capuaniano, nonostante il pubblico sia stato «rispettoso durante i primi quattro atti», che hanno registrato «alcune chiamate all'autore ed agli artisti, malgrado numerosi contrasti». Ma apprendiamo che alla fine della recita, «il giudizio degli spettatori è stato unanime, ed ha significato condanna, senza disparità di voti». Il critico, però, tiene a precisare:

Tuttavia uscendo dal teatro, nessuno nascondeva il proprio malcontento per l'insuccesso, tanta è la simpatia che da molti anni, circonda l'arte e la persona di Luigi Capuana, in tutte le parti d'Italia. Perché il Capuana è stato veramente un innovatore e un ribelle, assai meglio di ciò che non siano apparsi i personaggi del suo disgraziato dramma.²²⁷

Il Manca si chiede, inoltre, come mai lo scrittore, che da sempre ha abbracciato l'intento di rappresentare la vita nell'opera d'arte, «abbia concepito un dramma al di fuori della vita e della verità». E ancora asserisce che in *Ribelli* «stride continuamente una nota di violenza convenzionale, che snatura i personaggi e rende gonfio il dialogo». Infine critica il titolo del dramma, ritenendolo non aderente alle figure delineate dall'autore: esse più che ribelli sono «degli esseri deboli, che piegano facilmente la mente e la coscienza alle avversità della fortuna». Per quanto concerne l'esecuzione, essa è ritenuta in complesso «deficiente»:

Alcuni artisti non sapevano la parte, ciò che senza dubbio ha aggravato l'insuccesso. All'Argentina, da qualche tempo, si mettono in scena i lavori alla

²²⁶ D. OLIVA, «*Ribelli di Luigi Capuana al teatro Argentina*», in «Il Giornale d'Italia», 22 ottobre 1908.

²²⁷ STANIS. MANCA, «*Le novità all'Argentina. «Ribelli» di Luigi Capuana*», in «La Tribuna», 22 ottobre 1908.

carlona, frettolosamente, senza dar tempo agli attori di studiarli. E questo non va. Lo stato di crisi ormai dovrebbe essere finito, e gli interessi della cassetta si dovrebbero conciliare con le ragioni dell'arte.

Anche il giudizio del giornalista de «La Ragione» concorda con quello del Manca sull'interpretazione:

L'esecuzione fu tutt'altro che impeccabile: non sempre gli artisti parvero padroni della parte e dopo, specie il terzo atto, la recitazione divenne sempre più fiacca. Ma neanche un'esecuzione perfetta avrebbe potuto compiere il miracolo di salvare i *Ribelli* dal disastro. Il naufragio era inevitabile.²²⁸

La recensione conferma con buone ragioni l'insuccesso:

Ribelli contro la società, le sue tradizioni, i suoi istituti? No certo: se, tanto il professore avvenirista che il discepolo si sgomentano e cedono alle prime avvisaglie di un boicottaggio che le cosiddette famiglie per bene infliggono alla coppia... illegale e che era facilmente prevedibile. A questi due uomini e principalmente al prof. Pagani manca la virtù fondamentale del vero ribelle: la capacità di resistenza nella lotta. Ribelle è forse l'impulsivo che tutta affida la sua speranza al gesto o alla parola acre di demolizione? No. Costui è un preteso ribelle. [...] Luigi Capuana è invecchiato. Aveva egli bisogno di scrivere un testamento o un codicillo per comunicare, con bella lealtà, a' suoi affezionati lettori e ammiratori che nella vita esistono delle *verità provvisorie* (come il prof. Pagani – notaio di fiducia di Luigi Capuana – si esprime) le quali illudono per un certo tempo più o meno lungo i loro settatori, finché questi – per pace della propria coscienza – non sentono il dovere di correggerle o di abbandonarle? Ebbene, il Capuana avrebbe potuto scrivere un articolo, una serie di articoli, conferendo alla maggior diffusione temporanea di qualche giornale, e il pubblico sarebbe senza dispetto tornato a rileggere la palinodia dello scrittore siciliano già, per altri chiari segni, conosciuta. Ma i cinque atti di *Ribelli*, no!

²²⁸ Il critico, inoltre, riporta la cronaca minuziosa della serata: «Dopo i primi tre atti, gli attori furono chiamati al proscenio con applausi tutt'altro che entusiastici. Apparve anche Capuana che non volle o non seppe accorgersi del tentativo troppo ingenuo di assicurare un successo... di stima. Al quarto atto le proteste furono rumorosissime. Dopo il quinto, né pure i più zelanti conterranei dell'autore si provarono a plaudire; e "Abimè! Che miseria!" urlato da Cecilia ebbe il più eloquente consenso del pubblico che sfollò la sala tra motti di varia natura e variamente vocalizzata. Animatissime le discussioni negl'intervalli»; G. MEONI, «*Ribelli*» di Luigi Capuana all'Argentina, in «La Ragione», 22 ottobre 1908.

Il cronista de «Il Tirso» pone l'accento sul fatto che il Capuana abbia voluto portare sulla scena «una vecchia tesi» ossia «il disordine della morale ultra moderna», mostrando «il cerotto rimedio per la pace della famiglia e la quiete della coscienza»; egli rileva, inoltre, una «mancanza del nucleo drammatico» e l'assenza di una «profondità dei caratteri», dal momento che essi «sono più voltabili della mobile donna del ritornello verdiano». Nella cronaca riferisce, infine, che l'opera «è stata vivamente discussa negli animatissimi intervalli» e che il primo atto è apparso «buono», tanto da registrare «calorosissimi applausi» invitanti alla ribalta l'autore, per poi concludere:

Nei cinque atti della commedia qua e là balenava l'ingegno vigoroso del pensatore e dell'artista, ma subito la nuvolaglia si addensava sulla luce: era una continua lotta del bello e del grottesco, del profondo e del vacuo, dell'esperienza e dell'ingenuità scenica.²²⁹

Nei riguardi dell'esecuzione, poi, si osserva che la Paoli ha recitato con «tutto il suo intuito di artista elettissima», mostrandosi «vigorosa nell'ira» e «fine nella rassegnazione»; lodata anche la Carloni-Talli, il De Antoni («efficace») e il Fabbri («corretto»).

Anche «Il Messaggero» si occupa dell'avvenimento, palesando le remore e le motivazioni che decretarono l'insuccesso:

Luigi Capuana ha avuto una prima, bella, confortevole prova di stima dal pubblico di Roma, accorso in folla, ieri sera, all'ARGENTINA per assistere alla rappresentazione della sua nuova commedia. E n'ebbe altre, durante la rappresentazione, alla fine dei primi quattro atti, che furono coronati da benevoli applausi e da chiamate all'autore, se bene il successo della commedia sia andato rapidamente declinando. Solo alla fine del quinto atto gli spettatori non vollero o non seppero celare il loro malcontento, la loro disillusione: e divennero...ribelli alla deferenza dovuta alla veneranda canizie di uno scrittore valorosissimo e fecondo, e zittii e fischi coprirono le molte esclamazioni ironiche e gli applausi timidi dei pochi, che volevano risparmiarsi ad ogni costo all'insigne letterato siciliano il dolore di una sconfitta. Sconfitta dovuta non tanto alla scelta della «tesi importante» quanto allo svolgimento di essa, alla deficienza della tecnica, inspiegabile, a dir vero, in un autore che ha dato al teatro *Malìa* e un buon numero di saggi critici che sono tra i più acuti e arguti che vanti la nostra modesta letteratura teatrale. [...] Che tra i *ribelli* più ostinati al trionfo di teorie ispirate che sono al di fuori, al di sopra della edu-

²²⁹ –, *Le prime rappresentazioni. L'onomastico di Nicoletta. Ribelli. La sua famiglia*, in «Il Tirso», 25 ottobre 1908.

cazione, del sentimento, dei pregiudizi propri del nostro secolo, della nostra età siano [...] molti di coloro che fan professione di *ribelli* è cosa risaputa, è verità consacrata omai da troppi fatti e fattacci della nostra cronaca quotidiana. E Luigi Capuana aveva buon caneveccio per farne una buona commedia. Ma l'azione è diluita in cinque atti, nei quali assistiamo a prediccozzi eccessivamente lunghi ed eccessivamente vecchi, nei quali vediamo sfilare tipi di maniera che non possono più interessare: nei quali sentiamo parlare da alcuni personaggi un linguaggio che non risponde perfettamente a quel programma di *verismo sulla scena* pel quale Luigi Capuana si è battuto nobilmente [...] L'azione è lenta, il dialogo prolisso, il quadro scenico scialbo. E di atto in atto – il primo è il migliore certamente – questi difetti si accentuano, così che lo spettatore più benigno e più fiducioso non riesce a scongiurare la caduta, irreparabile del lavoro, che pure era stato concepito con nobiltà d'intenti e forse potrebbe veder migliorare le sue sorti se Luigi Capuana si convincesse della opportunità di una seconda edizione molto corretta e soprattutto molto abbreviata. [...] Gli attori della Stabile recitarono con zelo nei primi atti. Ma poi che l'insuccesso si delineò apparvero subito scoraggiati.²³⁰

Si registra una replica: il dramma, infatti, è messo nuovamente in scena il 23 ottobre.²³¹ Soltanto «Il Tirso» fa un accenno all'esito: «Nella replica la commedia del Capuana à trovato più favorevole accoglienza e lo notiamo con letizia».²³²

Il giorno dopo lo scrittore prende atto della sconfitta e sullo stesso giornale scrive all'Oliva: «*Carissimo Oliva*, [...] Ho avuto sempre un gran rispetto per la critica e pel pubblico, anche quando mi sono apparsi troppo severi verso i miei lavori letterari. Figuratevi se potrei esser diverso in questa circostanza della rappresentazione di *Ribelli* in cui il pubblico dell'Argentina è stato di una cortesia, di una benevolenza quasi eccessiva, e la stampa d'una sincerità che la onora e che, permettetemi di dirlo, onora anche me. Vedendo tanta unanimità di giudizio, io non esito di confessare che scrivendo *Ribelli* mi son lasciato illudere dal proposito di fare un lavoro teatrale semplice, severo, con creature elevate ma non eccezionali, con avvenimenti quali si svolgono attorno a noi nella vita ordinaria e che influiscono latentamente [sic], lentamente, a modificare idee e sentimenti, nostro malgrado,

senza nessuna debolezza o viltà da parte di coloro che ne risentono gli effetti. Vuol dire che mi sono ingannato, se queste intenzioni non risultano evidenti, se le mie creature sono parse scialbe, fiacche, e i casi, che le hanno spinte ad operare, non a bastanza tali da produrre su loro un'efficace influenza. [...] Reputo troppo comodo per un autore il tentar di rifugiarsi dietro un'esecuzione manchevole, e non voglio rendermi colpevole di questa specie di vigliaccheria. Rispetto, com'è mio dovere, la sentenza del pubblico e della critica; timidamente però aggiungo che ho l'illusione di vederla almeno un po' attenuata – perché non deve esserci anche in fatto di arte la legge del perdono? – unicamente nel caso che *Ribelli* potessero riapparire davanti al pubblico come sono stati concepiti e fissati, e come il panico di una prima rappresentazione al cospetto dell'imponente pubblico dell'altra sera, non ha permesso di farli compiutamente apparire ai volentieri interpreti di essi; lo avete riconosciuto anche voi. Mi preme di dirvi, intanto, che l'insuccesso di *Ribelli* non mi ha scoraggiato; ritenterò presto la prova con un lavoro vibrante di passione, che mi affretterò di terminare».²³³

§ 1.11 *Un brindisi* (commedia in un atto)

Un brindisi, testo teatrale in un atto, viene pubblicato il 25 novembre 1910 nella «Rivista di Roma»,²³⁴ sei mesi dopo la *première*, che aveva avuto luogo al «Teatro Metastasio» di Roma il 7 maggio, ad opera della «Compagnia del Teatro Minimo», preceduta dagli annunci della stampa.²³⁵

Alcuni giornali poi commentano questa *prima*. Il critico de «Il Giornale

²³⁰ L. CAPUANA, *A proposito dei «Ribelli»*, in «Il Giornale d'Italia», 23 ottobre 1908. Pur riposta tra i cimeli del passato, egli riguardò l'opera con affettuoso interesse, se ancora nell'anno seguente, il 27 settembre del 1909, scriveva al Manca: «Ho già fatto parecchie modificazioni a *Ribelli*; ma lascerò dormire questa disgraziata commedia, straziata (ricorda?) dalla famosa Stabile all'Argentina e maltrattata dalla critica forse più di quel che meritava».

²³¹ a. XIV, fasc. XIII, pp. 704-708.

²³² «Stasera al *Metastasio* avremo un importante avvenimento d'arte: la prima rappresentazione di *Un brindisi*, commedia di Luigi Capuana, nuova per l'Italia; –, «*Un brindisi* di Luigi Capuana», in «Il Giornale d'Italia», 7 maggio 1910. Un altro annuncio compare su «La Tribuna»: «Al *Metastasio*: – Domani sera il nuovo dramma in un atto di Luigi Capuana: *Un brindisi*; –, *Teatri di Roma. Al Metastasio*, in «La Tribuna», 6 maggio 1910. Cfr. anche –, in «Avanti!», 6 maggio 1910. In un primo tempo la rappresentazione è annunciata per venerdì 6 maggio e poi viene spostata al giorno successivo (cfr.: –, *Al Metastasio*, in «Il Giornale d'Italia», 5 maggio 1910; –, *Teatri di Roma. Al Metastasio*, in «La Tribuna», 5 maggio 1910).

²³⁰ FALBO, *I «Ribelli» di Luigi Capuana all'Argentina*, in «Il Messaggero», 22 ottobre 1908.

²³¹ –, *Spettacoli di stasera*, in «La Ragione», 23 ottobre 1908; –, *Spettacoli di stasera e domani*, in «Il Giornale d'Italia», 23 ottobre 1908.

²³² Cfr.: «Il Tirso», 25 ottobre 1908, art. cit.

d'Italia», dopo aver riferito che il pubblico «invaso ogni angolo di palco e persino di sedia» per ascoltare l'ultima fatica teatrale del mineolo e *Il piccolo Haydn* del Checchi, precisa che *Un brindisi* «non ha avuto ottima fortuna, se bene sia stato applaudito dalla maggioranza degli ascoltatori»; egli, inoltre, addita i possibili motivi dell'esito a cui è andato incontro il dramma:

è parso costruito a fatica, senza un disegno preciso, e con la volontà di trovare ad ogni costo il modo di suscitare l'orrore dalla scena. Il pittore Ruggero Viosci, [...] ci è mostrato in casa sua, festante per una recente vittoria artistica onde ha avuto onori e denari, tra un gruppo di modelle, di attrici e di compagni d'arte e di gaudio. [...] Mezzo atto è consumato, così, da parole che dovrebbero darci un'idea del luogo e delle persone e suscitarcene l'acuto desiderio di sapere quale rimorso e di che il Viosci si vanti di aver superato. [...] Vi hanno, certo, in questa scena, battute di buon realismo che ci ricordano il magistero antico e recente del Capuana; ma vi ha anche una mancanza di spontaneità e di intima verità spirituale che ci fa estranei ai personaggi. La scena seguente è migliore: inaspettato viene alla casa fortunata Luigi Clari, [...] a domandare ancora una volta denari al trionfatore. [...] Il dialogo è vivo, interessante e innalza il dramma sino alle vette della schietta psicologia. È un attimo, ché subito dopo precipita in basso.²³⁶

La messa in scena suscita viva reazione negli spettatori; il cronista parla di «grida di orrore delle donne» e della «stupefazione degli uomini» e finisce con l'ammonire l'autore d'aver con arte strumentalizzato l'emozione del pubblico. Sollevati, infine, da ogni responsabilità gli attori della Compagnia (fra cui il Vitti, la Zambuto, il Frigerio e la Colonnello) che «recitarono bene come han costume».

Sulla stessa lunghezza d'onda il cronista de «La Tribuna»:

L'atto, ieri sera, per quanto interpretato con efficacia dal Vitti e dai suoi compagni, non incontrò il favore del pubblico. *Un brindisi*, per quanto scritto con quei nobili e severi intendimenti artistici che distinguono l'opera letteraria del Capuana, è prolisso, e quella lunga disquisizione strampalata del pittore Viosci sul rimorso, prima di arrivare al racconto troppo a lungo atteso del suo delitto, ha per effetto di stancare grandemente il pubblico.²³⁷

²³⁶ B., «Un brindisi» di L. Capuana. «Il piccolo Haydn» di E. Checchi al Teatro Minimo, in «Il Giornale d'Italia», 8 maggio 1910.

²³⁷ —, «Un brindisi» di L. Capuana al «Minimo», in «La Tribuna», 8 maggio 1910.

Eguale poco indulgente il giudizio del quotidiano «La Ragione», che fra l'altro riferisce della mediocrità dell'esecuzione:

L'intreccio non esiste o quasi, poiché il lavoro è tutto nel tragico racconto di un pittore [...] Il nome dell'autore aveva richiamato in teatro un pubblico numeroso ed elettissimo che però non accolse favorevolmente il lavoro. Anche l'interpretazione, del resto, non parve molto lodevole specialmente da parte del Vitti, il quale, sotto le spoglie del pittore ubriaco ed assassino, cadde spesso nella esagerazione. Mediocrementemente gli altri.²³⁸

Anche l'«Avanti!» si occupa della *mise en scène* e, dopo aver esposto la trama del lavoro capuano, conclude che esso «piacque poco» e che le sfumature psicologiche «avrebbero maggior rilievo in una novella».²³⁹

Si distingue tra essi il commento benevolo de «Il Tirso» che, a distanza di una settimana dalla *prima*, attesta il «vivo interesse» con cui il dramma è stato ascoltato e applaudito «cordialmente» alla fine. Sottolinea, infine, il «successo del piccolo lavoro» dello scrittore.²⁴⁰

Tre le repliche da registrare, che hanno avuto luogo l'8, il 9 e il 10 maggio:²⁴¹ il che conferma il resoconto de «Il Tirso».

A queste note di cronaca si può allegare il giudizio di Giustino Ferri che, il 16 maggio, scrive nella «Nuova Antologia»:

è opera magistrale di cui non è possibile giudicare se non seguendo con perspicace attenzione il lento lavoro di quell'idea fissa in un cervello ubriaco. Analisi mirabile di una spaventevole malattia dello spirito, quest'atto unico [...] non è se non l'eco di un dramma passato; ma il dramma risuscita nelle parole monche, interrotte, frementi del narratore, e un brivido passa per la schiena degli uditori nel momento che egli descrive rapidamente la stretta suprema delle sue dita convulse attorno al collo della donna. Luigi Capuana è sempre il Maestro.²⁴²

Quanto all'esecuzione il Ferri, pur dando atto al Vitti di una «efficace interpretazione», anche se «un poco monotona e troppo insistente su certi suoi effetti preferiti», non nasconde il desiderio di veder rappresentato *Un*

²³⁸ —, *Metastasio. «Un brindisi» di L. Capuana*, in «La Ragione», 8 maggio 1910.

²³⁹ —, «Un brindisi» di Luigi Capuana, in «Avanti!», 8 maggio 1910.

²⁴⁰ —, *Le novità al Minimo*, in «Il Tirso», 15 maggio 1910, art. cit.

²⁴¹ Cfr.: «Il Giornale d'Italia» dell'8, 9, 10 maggio 1910; «La Tribuna», del 9 e 10 maggio 1910; «Avanti!» del 9 e 10 maggio 1910.

²⁴² G. L. FERRI, *Rassegna drammatica*, in «Nuova Antologia», 16 maggio 1910.

brindisi da un grande attore che lo farebbe trionfare «lungamente sulla scena».

Un mese dopo, il 9 giugno, l'autore da Catania scriverà all'amico Martoglio: «Leggo in questo momento nella *Vita* che il lavoro, fischiatissimo l'altra sera – *In una festa da ballo*, è stato, la sera dopo, applauditissimo e che si replicherà ancora, *avviandosi a sicuro successo!* Che vuol dire essere sul posto, chiamarsi Pierantoni Mancini e discendere da un' *Oliva!* Per associazione di idee, penso che se *Un brindisi* avesse avuto la stessa maternità, la stampa teatrale dei giornali quotidiani lo porterebbe tuttavia al cielo. Mi sono bastate però le affettuose e sincere parole di Giustino Ferri, nella N. Antologia». ²⁴³

Sempre da una missiva allo stesso destinatario si apprende dell'intenzione del Capuana di apportare ulteriori variazioni al testo: «Ha ricevuto la mia lettera che le confermava il mio permesso di fare i tagli creduti opportuni a *Un brindisi?*». ²⁴⁴

§ 1.12 *Cumparaticu* (dramma in quattro atti)

Il dramma *Cumparaticu*, in quattro atti, pubblicato a Palermo da Alberto Reber nel 1912²⁴⁵ trae ispirazione dalla leggenda, *Lu cumpari*, scritta da Capuana nel 1868 e inviata a Lionardo Vigo, che la inserì nella *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*,²⁴⁶ lo scrittore, infatti, collaborava con il Vigo componendo leggende e ottave che attribuiva al repertorio folklorico siciliano. Nel 1882 la leggenda popolare, così definita dallo stesso autore, fece la sua apparizione col titolo di *Comparatico* ne «La cronaca bizantina»²⁴⁷ (Roma, 16 settembre 1882) per poi confluire nelle raccolte di novelle *Homo*

²⁴³ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere*..., p. 623.

²⁴⁴ Ivi, p. 620.

²⁴⁵ L. CAPUANA, *Teatro dialettale siciliano*, Palermo, Reber, III. Una copia del volume, destinata al Verga, reca la seguente dedica: «Catania, marzo 1912] A Giovanni Verga (pacenzia, fratuzzu!) questo 3° ed ultimo volume del Teatro dialettale siciliano. *Luigi Capuana*; vedi G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*..., p. 409.

²⁴⁶ Catania, Galatola 1870-1874.

²⁴⁷ Di tale pubblicazione il Capuana stesso ne informa l'amico Verga: «ho commesso una specie di peccato mortale artistico riducendo a novella quella leggenda in versi siciliani che ti piace tanto. È stata stampata nel N. 7 della *Cronaca bizantina* di quest'anno; lettera del 7 ottobre 1882 in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*..., p. 173.

(Milano, Brigola, 1883), *Le paesane* e *Nostra gente* (in quest'ultima con il titolo *Il San Giovanni*).²⁴⁸

La collaborazione del Nostro con il Vigo è testimoniata anche da una lettera che il Verga da Milano scrive al Capuana il 24 settembre 1882, ove egli riconosce, tra l'altro, che la novella gli è stata fonte d'ispirazione per la sua svolta «schiettamente popolare»: «Io non dimenticherò mai certa tua novella in versi, appioppata al Vigo se non sbaglio come canto popolare, in cui si tratta di un marito che fingendosi ubriaco la notte di carnevale, induce il ganzo di sua moglie ad andare in letto tutti e tre insieme, e lo sgozza. Quello è un piccolo capolavoro, e devo confessarti che la prima ispirazione della forma schiettamente popolare che ho cercato di dare alle mie novelle la devo a te». ²⁴⁹

La novella, da cui è tratto il dramma, piaceva proprio a Verga, tant'è che a distanza di trent'anni tornava a scrivere: «Cumpari mangiati e cumpari viviti!» - mi suona ancora in mente quel verso di quell'altro tuo bellissimo *Cumparatico* dei canti popolari, e vedo egualmente e superbamente tragica e vivi scena e personaggi. [...] Bravu, fratuzzu beddu. Tu si sempri tu, t'abbrazzu e ti ringraziu. Lu to *Nanni Viria*». ²⁵⁰

Il dramma vede per la prima volta le luci della ribalta il 5 aprile del 1911 al «Teatro Fossati» di Milano ad opera della «Compagnia Giovanni Grasso». ²⁵¹

«Grasso dà questa sera un nuovo dramma in quattro atti di Luigi Capuana: *Comparatico*: così il «Corriere della Sera» comunica ai lettori la prima rappresentazione. E il giorno seguente commenta:

Iersera il pubblico ha applaudito con calore [...] Gli applausi prodigati ad uno scrittore del valore e della probità artistica di Luigi Capuana sono sempre bene spesi, anche se l'opera applaudita non è di quelle che danno la misura del suo ingegno. Questo *Comparatico* non esce dalla linea dei soliti drammi popolari

²⁴⁸ Sui particolari della genesi di *Cumparaticu* vedi: C. DI BLASI, *Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta 1968, pp. 87-95; G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*..., pp. 5-6; A. NAVARRIA, *L'errore Capuana*, in «La Sicilia», 15 luglio 1947; G. RAYA, *Bibliografia*..., p. 56.

²⁴⁹ G. RAYA, *Carteggio*..., pp. 169-170. A questa lettera allude la moglie dopo la morte dello scrittore: «Luigi Capuana aveva già pubblicato «Comparatico» – il poemetto e la novella quando Giovanni Verga pensò a darsi ai lavori regionali – novelle, romanzi, e drammi. Il Verga lo ha detto in una lettera a Luigi molti anni addietro, ma non lo ha fatto sapere a chi ha sempre accusato Capuana di andar dietro a lui, passo passo!...»; vedi S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere*..., p. 716.

²⁵⁰ Ivi, p. 409.

²⁵¹ -, *Fossati*, in «Corriere della Sera», 5 aprile 1911; -, *Spettacoli d'oggi. Fossati*, ne «La

d'adulterio. [...] La vicenda non è nuova; e non è neppur rinnovata dall'arte dello scrittore: si ha anzi l'impressione di riassistere a scene già viste, di riuire gli echi un po' stanchi di parole da altri più schiettamente e fortemente gridate. La novità, semmai, sta tutta nelle scene secondarie, negli spunti di comicità. In essi risalutiamo il Capuana a noi caro, vivo e arguto disegnatore di tipi. Ma quel Janu manca di caratteri distintivi, manca di vita profonda. [...] Il dubbio di Janu è espresso con delle blande espressioni generiche; non è il particolare tormento d'una particolare anima. Non scopre la vita interiore d'un uomo; agita solo delle parole monotone. Non è insomma azione né psicologica né esteriore. Così non interessa, e non procede per necessari sviluppi: ma dilunga, ripete, e invece di condurre alla soluzione, la tien quasi lontana. V'è per lo meno nella commedia un atto superfluo, il terzo. I fatti che in quest'atto aggiungono fuoco al fuoco, sono drammaticamente meno intensi di quelli che hanno determinato il primo scoppiare della fiammata. Questo è un errore grave d'ottica teatrale. Nell'insieme dunque una commedia artificiosa, rinfrescata solo da certe squisite coloriture di vita popolare, da alcune figurine felicissime, ma che però talvolta non sono introdotte nell'azione nel punto più opportuno; così quando l'attenzione del pubblico dovrebbe essere tutta presa dal dramma, essa invece è attratta verso la loro presenza non necessaria, verso la loro gaiezza amabile, ma sovrapposta.²⁵²

Come il critico del «Corriere della Sera», il Martoglio, dopo aver riferito degli applausi tributati «con molto calore» e di «una quindicina di chiamate» agli attori, sottolinea la consuetudine dell'intreccio (che «ricorda, qua e là, favole e scene in gran parte a noi note, anche a traverso altre opere teatrali del medesimo autore»), ponendo l'accento su altri, nei quali affiorano «una ricerca di effetti assai palese», una carenza talora «di quella freschezza di linguaggio ch'è dote caratteristica di tante altre opere di teatro del Capuana», ed ancora «una poco accorta distribuzione di toni».²⁵³ Tuttavia conclude:

Perseveranza», 5 aprile 1911; –, *Teatri*, in «La Sera», 4 - 5 aprile 1911; N. MARTOGGIO, «Comparatico», *dramma in quattro atti di Luigi Capuana*, in «La Scena di Prosa», 8 aprile 1911. In S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 559 n. 26, si rileva, invece, come data della *prima* il 4 aprile. Già la notizia della versione teatrale ricavata dalla novella circolava nel 1909: «Luigi Capuana ha terminato una commedia in tre atti, "Tararga", di quelle che una volta si chiamavano di carattere. Spera inoltre di condurre a termine "Rivincita", quattro atti passionali e drammatici, ed aver pronto per il nuovo anno due lavori dialettali: "Cumparaticu", tolto da una novella paesana, e "Lu puparu" (Il burattinaio)»; vedi –, *Notizie Teatrali, Artistiche e Letterarie*, in «Gazzetta del Popolo», 1 ottobre 1909.

²⁵² –, *Fossati. «Comparatico» dramma in 4 atti di L. Capuana*, in «Corriere della Sera», 6 aprile 1911.

²⁵³ «Per esempio io non riesco a spiegarmi come mai il dubbioso e dolente Janu resti ancora incerto della verità dopo la solenne confessione del padre morente e se ne convinca, poi,

Tutto ciò, però, che ho voluto notare per essere sincero verso il Maestro che profondamente amo e rispetto e verso me stesso e i lettori della *Scena*, non toglie nulla alla vigoria, alla bellezza e freschezza del lavoro, che nei suoi dettagli, nei suoi personaggi episodici, ha esuberanza di colorito e pennellate da maestro e merita la fortuna avuta. [...] *Comparatico* avrà molte repliche e accoglienze festose ovunque. E le merita.

Per quanto concerne il tratto e il colorito delle figure che contraddistinguono l'opera capuaniana, aderiscono concordi alle critiche precedenti anche «La Perseveranza» e «La Sera»:

La nuova commedia in 4 atti di Luigi Capuana [...] ottenne completo e meritato successo. In *Comparatico* ritroviamo le migliori doti del forte scrittore siciliano; dialogo vivace e colorito, figure mirabilmente diseguate, osservazione acuta, comicità schietta, delicatezza di sentimento.²⁵⁴

Il pregio di questo nuovo dramma del Capuana non consiste, però, nella favola ma nella viva e varia tavolozza onde il Capuana colorisce sapientemente le figure maggiori e minori del suo dramma.²⁵⁵

Anche sul versante interpretativo, la rappresentazione ottiene consensi lusinghieri: il critico del «Corriere della Sera» elogia la Compagnia per la sua esecuzione «fluida, serrata e colorita» e la «gagliarda passionalità» del Grasso che «scuote sempre gli animi degli ascoltatori»; menziona, altresì, la Bragaglia, lo Spadaro, il Majorana («ottimo attore tornato da poco alle scene che aveva disertate»), il Musco che «fece brillare la sua calda e pronta comicità».²⁵⁶

«La Scena di Prosa» riconferma le lodi al cast degli artisti:

L'esecuzione è stata mirabile per parte di Giovanni Grasso, che ha infuso al personaggio di *Janu* tutta la vita di cui è capace il celebrato e personalissimo attore, per parte della Bragaglia, una passionissima *Filomena*, per parte del

agli incerti e scomposti responsi del famoso libro dei tre ciurmadori, che pure Janu ha ritenuti sempre tali. Se fosse stato il contrario, quanto maggiore effetto e quanta più sapiente distribuzione di scene! Così c'è un atto che appare quasi superfluo... Come pure, quanta più grande comicità se i tre studiosi del *Rutilio Benincasa* (il libro di negromanzia) invece d'essere degli imbroglioni fossero stati anche loro convinti!...; in «La Scena di Prosa», 8 aprile 1911, art. cit.

²⁵⁴ –, *Fossati*, in «La Perseveranza», 6 aprile 1911.

²⁵⁵ –, *Fossati*, in «La Sera», 6-7 aprile 1911.

²⁵⁶ –, *Fossati. «Comparatico» dramma in 4 atti di L. Capuana*, in «Corriere della Sera», 6 aprile 1911, art. cit.

Majorana, un *Petru Mangiapicca* mirabile per misura e sobrietà [...] per parte dello Spadaro (*Zi' Peppi*) e del Musco, attore multiforme e impareggiabile in tutti i caratteri e tutte le macchiette. Che *mastri Roccu* irresistibile! Bravi, molto bravi anche la Compagna, il Quartarone, il Trovato, la Spadaro, la Balistrieri, il Sapuppo, e il piccolo anzi la piccola G. Spadaro, che ha sette anni e dice che il sangue non mente e si dimostra degna figlia della oramai famosa coppia Spadaro.²⁵⁷

«La Perseveranza» esalta il Grasso che «rese con efficacia la dolorosa figura di compare Janu» e il Musco che «fu comiccissimo nella parte di mastro Rocco».²⁵⁸

«La Sera», infine, riferisce degli applausi che «più volte salutarono l'arte suggestiva di Giovanni Grasso» e «quella sempre efficace dei suoi collaboratori».²⁵⁹

È interessante rilevare, però, che a distanza di poco tempo dalla *prima*, l'autore si sfogherà nel «Corriere della Sera» in merito alle licenze arbitrarie del Grasso:

A quest'attore, così riccamente dotato dalla Natura e, ora, così guastato dall'ebbrezza dei suoi trionfi e dalla sempre crescente vanità, ho dato, sin dall'inizio della sua carriera, tali prove d'amicizia da meritare almeno il rispetto dei miei lavori con la più scrupolosa coscienza artistica nelle loro rappresentazioni. Non l'ho mai potuto ottenere; [...] M'indigna profondamente lo strazio da lui fatto di *Malia*²⁶⁰ riducendola a durare *venticinque* minuti. E non c'è nessuna legge che difenda un'opera d'arte da così atroce profanazione! È vero che ho visto, mesi fa, profanazione quasi maggiore in una rappresentazione della mia commedia *Lu cavaleri Pidagna* da lui data al Kursaal-Diana! È vero che dev'essere avvenuta uguale profanazione con *Cumparaticu*, dramma in quattro atti, scritto espressamente per Giovanni Grasso, e rappresentato alla lesta, dopo tre o quattro prove, senza che nessuno degli attori sapesse la parte, come ho rilevato dai giornali milanesi, uno dei quali riferiva che quella sera il suggeritore gridava così forte da sembrare un attore.²⁶¹

²⁵⁷ In «La Scena di Prosa», 8 aprile 1911.

²⁵⁸ In «La Perseveranza», 6 aprile 1911.

²⁵⁹ In «La Sera», 6-7 aprile 1911.

²⁶⁰ Capuana fa riferimento alla messa in scena di *Malia* rappresentata nel 1911 all'«Hipodrome» di Londra.

²⁶¹ L. CAPUANA, *Le lagnanze di Luigi Capuana per le esecuzioni di Giovanni Grasso*, in «Corriere della Sera», 30 maggio 1911.

Lo spettacolo viene replicato il 6 aprile;²⁶² ma nei quotidiani milanesi non si rinvergono notizie inerenti l'esito di questa seconda messa in scena.

§ 1. 13 *La trista lusinga* (dramma in tre atti)

Il titolo originario dell'opera era *Il fascino del peccato*: lo si apprende da una lettera, datata 2 luglio 1912, dello stesso Capuana all'amico Verga: «Ti avverto che giovedì, alle 10 di mattina, assieme con Federico De Roberto, sarò da te per l'inflizione della lettura di *Il fascino del peccato*».²⁶³ Ma il titolo definitivo del dramma sarà *La trista lusinga*.

I giornali della capitale preannunciano lo spettacolo per tempo.

La tribolata rappresentazione, affidata alla «Compagnia Stabile» (di Roma), ha luogo il 17 gennaio 1914 al «Teatro Argentina» di Roma²⁶⁴ e raccoglie lauti consensi di pubblico e di critica.

Eugenio Checchi elogia l'azione della commedia che, a suo avviso, procede rapida, scevra di fronzoli e caratterizzata da un dialogo d'invidiabile sobrietà: non v'è parola, frase, battuta, che «non abbia la sua ragion d'essere».²⁶⁵

²⁶² In «Corriere della Sera» e in «La Perseveranza» del 6 aprile 1911; ancora in «La Sera» del 6-7 aprile 1911.

²⁶³ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 410.

²⁶⁴ «All'ARGENTINA domani sera "La trista lusinga" di Capuana, nuovissima commedia dell'illustre autore siciliano»; —, in «Il Giornale d'Italia», 13 gennaio 1914. Il giorno dopo, però, la rappresentazione viene rinviata (cfr. «Il Giornale d'Italia» del 14 e del 15 gennaio 1914). Sabato 17 gennaio: «La triste (per *trista*) lusinga" al teatro Argentina. Con questo titolo Luigi Capuana ha scritto un dramma in tre atti, che si rappresenterà domani sera, sabato 17, dalla Compagnia Stabile di Roma al *Teatro Argentina*; (—, «*La triste lusinga*» al *teatro Argentina*, in «Il Giornale d'Italia», 17 gennaio 1914). Anche «La Tribuna» preannuncia l'avvenimento: «Sabato si darà il nuovissimo dramma in tre atti di Luigi Capuana *La triste lusinga*. (—, *Teatri di Roma*, in «La Tribuna», 16 gennaio 1914). E nel «Corriere d'Italia», alla voce *Spettacoli di oggi*, il sabato 17 gennaio si legge: «ARGENTINA – Drammatica Compagnia di Roma – Ore 21: *La trista lusinga*. Tale data risulta problematica dal momento che alcune testate («Il Giornale d'Italia», «La Tribuna», «Corriere di Catania») del 19 gennaio commentano la rappresentazione della sera precedente e anche lo studioso Oliva (in L. CAPUANA, *Teatro italiano...*, I, p. 466), riportando unicamente la recensione de «Il Giornale d'Italia», afferma con certezza che la *prima* ha avuto luogo il 18 gennaio; ma sono emerse recensioni, datate 18 gennaio, nei quotidiani «Il Popolo Romano» e «Corriere d'Italia» da cui si desume che il dramma sia stato sicuramente rappresentato prima del 18 gennaio.

²⁶⁵ TOM [Eugenio Checchi], «*La Trista lusinga*» di Luigi Capuana al Teatro Valle, ne «Il Giornale d'Italia», 19 gennaio 1914. Il titolo dell'articolo riporta un'inesattezza: «Teatro Valle» al posto di «Teatro Argentina».

Il critico, oltre a sottolineare l'influenza zoliana nell'opera²⁶⁶ e la difficoltà di delinearne un *carattere* nella forma drammatica (più stringata rispetto a quella narrativa), osserva:

la Clotilde del Capuana, assai diversa dalla Giacinta di un altro suo dramma (cugina di primo grado di Madame Bovary del Flaubert), è un carattere difficile da afferrarsi, e, in alcune sue manifestazioni, inesplicabile. Il Capuana può dirmi che la protagonista della "Trista Lusinga", cioè una donna onesta per natura, non soggiogata dall'impero dei sensi, tradisce i doveri di moglie e di madre per una volgare curiosità soltanto, come il fanciullo che rompe un fantoccio per vedere che cosa c'è dentro [...] può dimostrarmi che questa donna è un'eccezione, e sarò il primo io a dirgli che ha ragione da vendere. Ma le eccezioni nel tumulto e nel contrasto dei sentimenti e delle passioni che agitano l'umanità, sono esse tanto importanti da diventare materia di dramma?

Il Checchi si sofferma anche sulla caratterizzazione ardente e impetuosa del personaggio maschile di Emilio Gori, che evoca l'immagine del «signor de Montègre dell'«Ami des Femmes» di Dumas. Plaude, poi, alla «bellezza incontrastata» di scene come quella in cui il marito scopre le lettere d'amore, date in custodia a Clotilde da una sua amica: la scena viene lodata grandemente dal critico che, in una sorta di *climax* ascendente, la definisce «bellissima, magistrale, originalissima». Elogiato poi, oltre la «signorilità del dialogo», l'*escamotage* del drammaturgo di «non lasciar tempo agli spettatori di meditar troppo».

Quanto all'interpretazione, essa è giudicata «animata, disinvolta, senza lungaggini»; Evelina Paoli nei panni della protagonista, il partner Annibale Ninchi e la Compagnia tutta vengono fatti segno di vivo apprezzamento.

Secondo il Checchi il pubblico era diviso in due campi «l'un contro l'altro armato»: la disapprovazione di pochi era stata soffocata dalla maggioranza palesemente favorevole, la quale «applaudì al termine di ciascun atto».

Tale bilancio della serata è confermato da Fausto Maria Martini ne «La Tribuna»:

L'esito della commedia fu alquanto contrastato: ma le disapprovazioni di una minoranza crearono una vigorosa reazione del resto del pubblico il quale alla

²⁶⁶ «Per poco non mi si accusa di aver saccheggiato tutto il teatro francese antico e moderno. E al solito si è tirato fuori Zola!», così il Capuana scrive da Catania in una lettera del 20 gennaio 1914 indirizzata al Gabrielli; in G. RAYA, *Bibliografia...*, p. 158.

fine del terzo atto fece una caldissima dimostrazione di simpatia allo scrittore».²⁶⁷

L'insigne critico mette a fuoco, fra l'altro, la capacità dell'autore di frugare fra le pieghe psicologiche della protagonista, pur sottolineando il fatto che l'opera teatrale non ha «a sua disposizione le pagine di una novella» che, «con molta gioia», si leggerebbero, considerato lo spirito «indagatore» e «creatore» dell'*ars* capuaniana. Mette in evidenza, inoltre, il terzo atto, nel quale il drammaturgo riesce a dar vita a scene che «incatenano» il pubblico, lasciandolo «nel mezzo del turbine passionale».

Quale allora la chiave di volta che spiega il successo tributato al dramma? Secondo il Martini la risposta è da ricercare in:

Quel tanto che c'è di teatro e l'abilità dello psicologo, e, diciamo così, nostalgia dell'espressione novellistica ha dato il successo a *La triste lusinga*.²⁶⁸

La rappresentazione è recensita anche dal quotidiano «Il Popolo Romano»,²⁶⁹ che si sofferma sullo scavo psicologico compiuto dal Capuana, in particolare sul personaggio-chiave Clotilde, della quale viene messa a nudo l'anima, ritraendone la psicologia femminile nelle sue contraddizioni e curiosità morbose, con un'osservazione introspettiva «profonda e veritiera».

Vivi apprezzamenti anche per la forma che è ritenuta «smagliante» e contrassegnata da una costruzione dialogica «concitato, vivo, nervoso, agile».

Si pone inoltre l'accento sull'azione della protagonista, considerata non sufficientemente palese:

I discorsi di alcune amiche la inducono al tradimento: è troppo poco: e troppo poco ella resiste al suo bisogno di gridare la verità. È un mezzuccio far sorprendere dal marito le lettere dell'amica per dar modo a lui di spiegare le sue teorie, in caso d'infedeltà coniugale. È un mezzuccio per provocare la confessione della donna, l'arrivo della lettera del Gori, che con incredibile rapidità

²⁶⁷ F. M. M. [Fausto Maria Martini], *Le novità all'Argentina. «La triste lusinga» di Luigi Capuana*, in «La Tribuna», 19 gennaio 1914.

²⁶⁸ Al successo dello spettacolo ha contribuito, del resto, anche la Compagnia, nei confronti della quale il critico de «La Tribuna» (come l'autorevole Eugenio Checchi de «Il Giornale d'Italia») esprime parere favorevole: «Il dramma fu recitato bene dalla Paoli che ebbe momenti di spasimo riconoscibile, dal Ninchi che fu efficace nella scena del terzo atto e dagli altri interpreti che diedero vivacità alle scene d'insieme».

²⁶⁹ R. V., «*La triste lusinga* di Luigi Capuana all'Argentina», in «Il Popolo Romano», 13 gennaio 1914.

passa dalle preghiere alla minaccia e da questa ai fatti. [...] Tuttavia, per quel senso di verità profonda ed intima, che forma l'essenza del lavoro; per l'espressione verbale sempre nobile e felice, *La trista lusinga* costituisce opera non indegna del nome illustre del suo autore.

L'interpretazione degli attori viene giudicata «vibrante ed appassionata» per parte della prima attrice Evelina Paoli, la quale incarna Clotilde, ed altrettanto «efficace e calda» la *performance* del Ninchi nei panni di Enrico; menzione anche per la Rossi-Bissi e la Lolloio-Strini: tutti gli attori sono chiamati al proscenio reiteratamente alla fine di ogni atto.

Anche «Il Popolo Romano» fa cenno di alcune marginali proteste represses, però, dai «prevalenti applausi».

Più severo il verdetto del «Corriere d'Italia», che, fra l'altro, deplora la scelta del Capuana di avvalersi del *cliché* del dramma borghese, modellato sullo stereotipo «triangolo»:

Si tratta del solito terzetto, condannevole per la morale e ributtante per l'arte: una donna che predica bene e razzola male, ma non se ne avvede, e si trova in basso illudendosi di restare in alto; un marito esemplare che all'ultima ora cade nel ridicolo oscillando fra le furie di Otello e le debolezze del cuore tenero, proclive al perdono; un altro che prima ripugna come serpe e poi fa ribrezzo per la più miserabile vigliaccheria: ecco i tre personaggi creati dal Capuana per mancar di rispetto al pubblico...²⁷⁰

Disapprovazione esprime anche il giudizio sferzante de «Il Messaggero»:

In questa *Trista lusinga*, che vuol essere la riproduzione di un particolare stato d'animo muliebre, il celebrato autore di *Malìa*, di *Castigo*, di *Giacinta* non ci offre nulla di originale, di audace, di avvincente. Il rapido ravvedimento di una donna, caduta nelle spire dell'adulterio più per un contagio spirituale che per propria colpa, il rimorso, la confessione, il suicidio dinanzi alle minacce del marito oltraggiato hanno formato gli elementi preponderanti di una gran parte del teatro moderno: riportare sulle scene lo stesso dramma di passione – dopo essere stato abilmente sfruttato in tutte le salse – poteva giu-

²⁷⁰ D. E., «*La trista lusinga*» al teatro Argentina, in «Corriere d'Italia», 18 gennaio 1914. Il critico solleva gli interpreti da ogni responsabilità, elogiandoli: «La Paoli ed il Ninchi furono, come sempre, efficacissimi; gli altri fecero del loro meglio; il Mastrantonì, nell'odiosa sua parte, non trovò modo di affermarsi».

stificarsi soltanto sotto un aspetto nuovo, con una cornice diversa, dalla quale l'eroina stessa sapesse staccarsi con più deciso rilievo psicologico. Questi caratteri fondamentali, questi elementi indispensabili pel successo mancano nel nuovo lavoro che si aggira nei luoghi comuni, fra situazioni già note e in una struttura tecnica, in un congegno verbale in cui, più che la mano di autore avvezzo a tutte le risorse della scena, apparisce l'inesperienza di un novellino.²⁷¹

Fra le curiosità relative alla rappresentazione romana, ve n'è una raccontata proprio dal drammaturgo in una lettera del 20 gennaio '14 indirizzata al Gabrielli: «*In confidenza* tuttavia voglio dirle che prima della rappresentazione di *La trista lusinga*, ho ricevuto da Roma due cartoline e una lettera anonima che conservo e dalle quali trascivo le frasi più graziose... *Ti si prepara una serata futurista...* - *Anche se il tuo dramma sarà un capolavoro, noi te lo fischieremo perché siamo stanchi di avere tra i piedi i vecchi*».²⁷²

Lo spettacolo viene replicato e riscuote nuovi consensi: il 19 gennaio leggiamo: «anche ieri fu applaudita *La triste lusinga* di Capuana che stasera si replica»; la seconda replica è altresì acclamata.²⁷³

L'esito positivo della messa in scena trova eco in Sicilia: nel «Corriere di Catania» compare un articolo dall'emblematico titolo (*Una bella battaglia ed un grande successo*), che dà notizia di un trionfo, cominciato a delinearsi sin dalle prime battute, sbaragliando con incedere sempre più incalzante «l'incertezza dei pochissimi», i quali, a primo acchito, erano titubanti per l'ardita impostatura del dramma», ma in seguito si lasciarono conquistare dal «caldo soffio d'arte, d'umanità», profuso nell'opera.²⁷⁴

²⁷¹ E. P., «*La Trista lusinga*» di Luigi Capuana, in «Il Messaggero», 18 gennaio 1914.

²⁷² G. RAYA, *Bibliografia...*, p. 158.

²⁷³ -, *Argentina*, in «Il Popolo Romano», 19 gennaio 1914; -, *Argentina*, in «Il Popolo Romano», 20 gennaio 1914.

²⁷⁴ -, «*La triste lusinga*» di Luigi Capuana. *Una bella battaglia ed un grande successo*, in «Corriere di Catania», 20 gennaio 1914. Il dramma, infatti, ritenuto «materiato di grande e sincera umanità», ha decretato «il bel trionfo» dell'autore: «La critica dei grandi quotidiani romani conferma oggi il successo decretato ieri al nuovo lavoro di Luigi Capuana, «*La Trista lusinga*» dal foltissimo pubblico accorso al teatro Valle [per Teatro Argentina]. [...] Per la cronaca: due chiamate agli attori dopo il primo atto, quattro dopo il secondo, quattro dopo il terzo. L'esecuzione eccellente contribuì anch'essa al bellissimo successo». Si fa, tra l'altro, cenno di un nuovo lavoro in cantiere: «Ci piace in questa ricorrenza annunciare ai nostri lettori che Luigi Capuana lavora a finire una commedia in vernacolo siciliano, «*Il Paraninfo*»: il lavoro sarà affidato ad Angelo Musco che lo porterà davanti il pubblico nei primi giorni di quaresima».

§ 1.14 *Lu Paraninfu* (commedia in tre atti)

Il testo teatrale de *Lu Paraninfu* è ricavato dall'omonima novella, che appare per la prima volta il 12 aprile 1903 sulle colonne del «Fanfulla della domenica»; l'edizione della stesura italiana della commedia è curata da Adelaide Bernardini e viene scandita in tre puntate su «La Rassegna Italiana» (15 marzo, 15 aprile e 15 maggio 1919). La versione dialettale del testo teatrale, invece, è pubblicata nel 1920 dall'editore Giannotta nel quarto volume del *Teatro dialettale siciliano* di Luigi Capuana.²⁷⁵

Già nel febbraio 1914 è possibile riscontrare nel «Corriere di Catania» un accenno anticipato della nuova commedia capuaniana *Lu Paraninfu*,²⁷⁶ che, insieme al *Rosario* del De Roberto, viene considerato uno dei due futuri «gioielli» destinati ad arricchire il repertorio della «Compagnia Musco», che si prepara a portare l'opera in tutta Italia.²⁷⁷ L'attore catanese, coadiuvato da autori siciliani fra cui Luigi Capuana, si faceva artefice dell'impresa di diffondere lati inediti del carattere isolano, grazie ad un repertorio rinnovato nei suoi contenuti. Questa sua iniziativa è salutata dalla stampa dell'epoca con vivo interesse: si parla addirittura di «redenzione» e «riabilitazione» del teatro isolano.²⁷⁸

²⁷⁵ L. CAPUANA, *Teatro dialettale siciliano*, IV (*Lu Paraninfu*, *Don Ramunnu*), Catania, Giannotta 1920. Il volume contiene la seguente dedica: «A Angelo Musco – con grande ammirazione – e vivissima gratitudine – L. C. – Catania, Primavera del 1914»; (G. RAYA, *Bibliografia...*, p. 173). A proposito della stesura italiana, ritenuta dall'opinione comune antecedente a quella dialettale, S. Zappulla Muscarà dimostra il contrario, alla luce di uno studio comparato del percorso evolutivo dei testi; in L. CAPUANA, *Il Paraninfu*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, C.U.E.C.M. 1996, pp. 21-26.

²⁷⁶ –, *La Compagnia Musco arricchisce il suo repertorio*, in «Corriere di Catania», 23 febbraio 1914.

²⁷⁷ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 635. Tuttavia Capuana così scrive all'amico Verga da Catania il 7 marzo 1914: «Caro Giovanni, [...] Giorni fa ho finito di scrivere una commedia brillantissima in dialetto: *U Paraninfu*: ne sono molto contento, e l'avevo promessa ad Angelo Musco. Ma la Compagnia non è quale mi era stata descritta. Chi la dirige ha debiti invece di fondi – non ha potuto anticiparmi neppure trecento lire! – e per giunta ha assicurato un giro di appena quattro mesi per la Sicilia soltanto»; vedi G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 415. Sul «Corriere di Catania», il 7 aprile 1914, si legge: «È noto che il Maestro ha scritto ultimamente un lavoro comico per la Compagnia Siciliana di Angelo Musco, il *Paraninfu*»; cfr. –, *Una visita a Luigi Capuana*, in «Corriere di Catania», 7 aprile 1914.

²⁷⁸ –, *Angelo Musco e il Teatro siciliano*, «Corriere di Catania», 8 marzo 1914. In un altro articolo leggiamo: «S'è parlato di diffamazione, e s'è detto troppo. Certo, in nessuno degli autori che scrissero le prime opere per il teatro siciliano, e degli attori che lo portarono trionfalmente in giro, ci fu mai la perversa intenzione di diffamare. [...] Ora, l'intrapresa di Angelo Musco, che ha tutte le garanzie della serietà, tende proprio ad istituire e a diffondere quel teatro

La prima rappresentazione de *Lu Paraninfu*, preannunciata ripetutamente ha luogo il 13 maggio 1914 al «Teatro Mastroieni» di Messina, ad opera della «Compagnia Comica Siciliana del Cav. Uff. Angelo Musco».²⁷⁹

Ed ecco il commento a caldo del critico della «Gazzetta di Messina e delle Calabrie» sulla commedia:

Commedia agile e fresca piena di vitalità e di gaiezza, commedia sana vitale mirabilmente inquadrata ed assai originale nelle sue grandi linee. [...] Lo constatiamo con vivissimo compiacimento: in «Lu Paraninfu» Luigi Capuana ha ritrovato i suoi anni migliori; quelli della balda giovinezza e della piena vigoria dell'ingegno. L'ambiente è ritratto da mano maestra, la tavolozza appare smagliante, i caratteri tracciati con magistrale perizia psicologica, le situazioni ben congegnate, gli episodii presentati con un crescendo di comicità irresistibile.

Quanto all'esecuzione si parla di un Angelo Musco «interprete insuperabile» e di una compagnia dall'affiatamento prodigioso». Un bilancio, insomma, più che lusinghiero:

una bella vittoria: vittoria dell'Arte, di Luigi Capuana, di Angelo Musco, e del Teatro Siciliano, il «vero» teatro, che si afferma solennemente ogni giorno più.²⁸⁰

prettamente siciliano che finora è mancato, per mezzo di una Compagnia fusa e concorde»; vedi G. CENTORBI, *Un'autentica Compagnia Siciliana. Angelo Musco per il nostro teatro dialettale*, in «Corriere di Catania», 4 febbraio 1914. Al riguardo vedi anche: –, *Alla Ribalta. Angelo Musco comincia le sue recite*, in «Corriere di Catania», 28 febbraio 1914; –, *Teatri e Spettacoli. Una lettera di Angelo Musco*, in «Giornale dell'Isola», 3 luglio 1915.

²⁷⁹ Questo itinerario della Compagnia sin da quando è attesa dalla città messinese: «Il grande, popolarissimo, e simpaticissimo Angelo Musco, debutterà con la sua compagnia, tutta formata di elementi giovani e valorosi Martedì sera. –, *Angelo Musco*, in «Gazzetta di Messina e delle Calabrie», 3 maggio 1914. L'11 maggio, viene annunciato *Lu Paraninfu*, «ultimo lavoro brillante di L. Capuana, nuovissimo»; –, *Teatro Mastroieni*, in «Gazzetta di Messina e delle Calabrie», 11 maggio 1914. Due giorni dopo si dà notizia della data della messa in scena, fissata per la sera del 13 maggio: «Mercoledì 13 maggio si darà: LU PARANINFU. Ultimo lavoro di L. Capuana scritto appositamente per il Cav. Uff. Angelo Musco che l'interpreterà per la prima volta»; –, in «Gazzetta di Messina e delle Calabrie», 13 maggio 1914. Ad ulteriore conferma del giorno della prima de *Lu Paraninfu* è d'aiusilio un articolo del settimanale messinese «Il nuovo Telefono» del 16-17 maggio 1914: «Lu Paraninfu, l'ultimo lavoro di Luigi Capuana, andata [sic] in scena per la prima volta, mercoledì scorso»; invece la Zappulla Muscarà riporta la data del 12 maggio, in quanto fa riferimento all'articolo del «Corriere di Catania», datato 16 maggio 1914: «MESSINA, 13 notte. [...] Iersera poi, il pubblico del Mastroieni battezzò la grande novità, la commedia del Capuana scritta appositamente per Angelo Musco. E fu un battesimo trionfale»; vedi L. CAPUANA, *Il Paraninfu...*, p. 28. La medesima data è ripresa da Oliva e Pasquini in L. CAPUANA, *Teatro italiano...*, I, p. 572.

²⁸⁰ FULCO, «*Lu Paraninfu*» 3 atti di Luigi Capuana (*La prima al Mastroieni*), in «Gazzetta

Il settimanale messinese «Il Nuovo Telefono» commenta l'avvenimento come un «grande successo», definendo la commedia «brillantissima ed originale», con la capacità di «incatenare l'attenzione del pubblico, che non si stanca di ridere ed applaudire».²⁸¹

La notizia del successo riscosso dalla *pièce* viene ripresa dal «Corriere di Catania»:

In questo lavoro che i quotidiani e i giornali teatrali annunziavano da qualche tempo, il grande scrittore nostro ha voluto rinnovare il tentativo - così felicemente riuscito - del «cavaliere Pidagna»:²⁸² ha voluto rendere cioè in scena [sic] gustose d'ambiente il piccolo mondo borghese siciliano, così caratteristico e così pacifico soprattutto [...] Questa è la commedia di Luigi Capuana briosa, scorrevole, scoppiettante d'arguzie e tutta corsa da una vena continua di comicità. Con quei personaggi così vivi e veri, egli ha create [sic] scene d'una naturalezza e un garbo meravigliosi, ideando una trama varia e rapida ed avvincente dall'inizio alla fine. «Lu paraninfu» sarà senza dubbio uno dei lavori fondamentali del teatro siciliano e invero v'è tanta arte e tanta vita in questa commedia, da costituire la ricchezza d'una compagnia vernacola.²⁸³

Il critico, poi, non risparmia lodi rivolte alle doti interpretative degli attori:

Chi conosca l'arte meravigliosa di Angelo Musco può capire quale tipo egli riesca a creare del «don Pasquale Minnedda». «Donna Rosa» fu, con grande efficacia, la Pia Colombo. Francesca Morabito e Rosina Anselmi crearono due gustosissime macchiette delle due zitellone e furono molto applaudite. Il «tenente» era Lindoro Colombo, il «professore» Angelo Campagna, ed i due coscienti Attori si disimpegnarono molto bene. Bene anche Tommaso Marcellini in «Cutugno» ed Arcidiacono e Libassi nelle parti degli amici di «don Pasquale», Alessi e Calenna. Merita però una specialissima lode il bravo Salvatore Pandolfini che della parte di «zu Nino 'u iardinaru» seppe fare una vera creazione meritandosi calorosamente applausi. E bene tutti gli altri.

di Messina e delle Calabrie», 15 maggio 1914. Lodato, fra l'altro, lo scenario dipinto dal pittore Bonsignore.

²⁸¹ -, *Teatro Mastroieni*, in «Il Nuovo Telefono», art. cit.

²⁸² Spesso nelle recensioni giornalistiche esaminate si può riscontrare l'associazione de *Lu Paraninfu* a *Lu cavaliere Pedagna*, vedi V. TOCCI [Vincenzo Tocci], «*Lu paraninfu*» *Commedia in tre atti di L. Capuana*, in «La Scena di Prosa», 19 aprile 1915.

²⁸³ G. M. F., «*Lu Paraninfu*» di Luigi Capuana al Teatro Mastroieni di Messina, in «Corriere di Catania», 16 maggio 1914.

Per quanto concerne le repliche, nella «Gazzetta di Messina e delle Calabrie», ne viene annunciata una a «richiesta generale» per la sera del 15 maggio; e «Il Nuovo Telefono» del 16-17 maggio ne segnala un'ulteriore fissata per l'indomani.

A distanza di poco meno di un mese, dal «Corriere di Catania» si ha notizia di un altro trionfo de *Lu Paraninfu* e del suo singolare interprete al «Teatro Massimo» di Siracusa:

Reduce dai trionfi tripolini, è debuttata nel nostro Massimo la comica compagnia dialettale di Angelo Musco. [...] Alla rappresentazione assisteva il venerato maestro. Dire delle feste che il pubblico foltissimo ed elegante ha tributato all'autore insigne e agli'impareggiabili attori, non ci è possibile. Ancora, mentre telefoniamo, la vastissima sala del nostro Massimo, risuona dei fragorosi applausi, tributati entusiasticamente ad ogni fine d'atto e a scena aperta.²⁸⁴

Nel luglio 1914 la Compagnia è a Palermo alle prese con nuove rappresentazioni de *Lu Paraninfu*: il giornale «L'Arte Drammatica» riporta i giudizi trasmessi dal quotidiano palermitano «Giornale di Sicilia», asserendo che la commedia «è un quadro fedele di certe costumanze di provincia, una riproduzione dal vero riuscitissima».²⁸⁵ Quanto alla *vis* comica, essa è reputata «piuttosto abbondante» e la forma «eccellente». Il critico, però, osserva anche «l'eccessiva lunghezza di certi dialoghi e lo slegamento di certe scene che ingenera monotonia».

Un'altra recensione compare sul quotidiano palermitano «L'Ora»: «successo magnifico conseguì iersera *Lu paraninfu*. Viene altresì esaltato il «margistero d'arte di Luigi Capuana che riesce con spigliatezza e freschezza di dialogo» a cogliere i tipi e l'ambiente in cui sono ritratti; menzione particolare, poi, è fatta della figura di don Pasquale Minnedda, un tipo «destinato a rimanere nel nostro teatro». Giudizi entusiastici, infine, per la prestazione interpretativa del Musco (che riuscì ad incarnare i panni del singolare protagonista con «sano umorismo») e dei suoi colleghi.²⁸⁶

²⁸⁴ -, *A. Musco trionfa a Siracusa. La serata al «Massimo» in onore di Luigi Capuana*, in «Corriere di Catania», 11 giugno 1914.

²⁸⁵ -, *Un nuovo lavoro di Luigi Capuana*, in «L'Arte Drammatica», 4 luglio 1914.

²⁸⁶ -, *Al Biondo «Lu paraninfu» di Luigi Capuana*, in «L'Ora», 30-1 luglio 1914. Qualche tempo prima dal «Giornale di Sicilia» di Palermo del 4-5 luglio si apprende: «Domenica, in matinee, *Lu Paraninfu* di Luigi Capuana, il lavoro che è tanto piaciuto per la comicità del tipo del protagonista». Il De Felice, però, racconta: «Musco alla lettura s'innamorò del lavoro ma sentì che era necessario apportarvi modifiche e aggiunte per ottenere il successo teatrale. Infatti sia a

Lu Paraninfo continua a riscuotere consensi ovunque e risulta essere fra le opere più applaudite del repertorio dell'attore tanto celebrato:

[...] accolto da calorose manifestazioni di simpatia e di stima, ha fatto la sua rentrée al nostro Niccolini il vostro Angelo Musco [...] Ed il successo è continuato nelle sere susseguenti in *Paraninfo*, *S. Giovanni Decollato* ecc. fra continue esplosioni di fanatismo e a teatro letteralmente stipato.²⁸⁷

È proprio con *Lu Paraninfo* che Musco riceve la sua consacrazione al «Teatro Filodrammatici» di Milano. Scrive l'autorevole critico Renato Simoni:

La commedia ha divertito moltissimo. Ha suscitato continui clamori di riso e continui applausi. Musco non è uscito di scena una sola volta senza che il pubblico lo richiamasse con abbondanti battimani. E alla fine del primo e del secondo atto tre chiamate, e quattro alla fine del terzo. Merito della commedia e dell'esecuzione. [...] L'interpretazione è stata lodevole sotto ogni rapporto. Ci sono in questa compagnia elementi ottimi come la Libassi, il Pandolfini, la Campagna. Il successo maggiore, come ho detto, fu del Musco. Egli è un comico irresistibile. Mostra di compiacersi della sua pronta comicità. Ma ha il segreto di far ridere come pochi sanno. Tutto in lui suscita l'ilarità: il volto pieno d'espressione e di mobilità, la voce, il gesto. [...] Ha disegnato con grande rilievo il personaggio del protagonista. Nel terz'atto però è un po' uscito dalla linea. Vorrei che egli rinunciasse a quei suoi saltetti, a quei suoi sgambetti suscitatori di risate, che egli impiega in quasi tutte le parti che interpreta. Quando vuol restare nella commedia pura ci resta con tanto garbo e con tanta misura! L'ha provato iersera in due atti e nella scena della paura del terzo. *Lu Paraninfo* si replica stasera e certo si replicherà più volte.²⁸⁸

Ne «La Scena di Prosa» la commedia capuaniana è definita «agile, di-

Catania, che a Messina, Palermo e Tripoli quella commedia recitata con fedeltà al copione non ebbe alcuna fortuna. Reduce da Tripoli, a Siracusa Musco chiese chiaramente al Capuana la facoltà di lasciarlo libero di apportare alla commedia le modifiche e aggiunte che riteneva necessarie. Il maestro acconsentì alla richiesta dell'attore e *Il Paraninfo*, nella nuova edizione, al Teatro Comunale di Siracusa ebbe un trionfo; cfr. F. DE FELICE, *Storia...*, pp. 157 e 158. Ma, come s'è visto, le cronache contraddicono le affermazioni di De Felice.

²⁸⁷ -, *La entusiastica "rentrée" di Angelo Musco al Niccolini di Firenze*, in «Corriere di Catania», 1 maggio 1915.

²⁸⁸ R. S. [Renato Simoni], *Filodrammatici. Lu Paraninfo commedia in tre atti di L. Capuana*, in «Corriere della Sera», 13 aprile 1915 (l'articolo è successivamente confluito in *Trent'anni di cronaca drammatica...*, p. 179). Musco deve in tal modo la propria consacrazione teatrale al Simoni, che per riconoscenza da quel momento in poi chiamerà «papà»; vedi L. CAPUANA, *Il Paraninfo...*, p. 30.

vertente, varia, amabilmente chiacchierina» e si rinnovano le lodi all'interpretazione, «svelta» e «sicura» del primo attore e della Compagnia tutta.²⁸⁹

E ancora una volta vengono osannati sia il lavoro del Capuana sia il suo principale interprete nel «Corriere di Catania»:

Fu così che in *Paraninfo*, il pubblico rise, molto anzi [...] Ma rise con convinzione, affatto suggestionato dal nome dell'attore, rise perché *Pasquali Minnedda*, così come l'ha partorito l'immaginazione feconda di Luigi Capuana, deve far ridere: e Musco ha vissuto il tipo. [...] *Paraninfo*, perciò rivide i trionfi di Milano e di Firenze. [...] ²⁹⁰

Il «Giornale dell'Isola» riferisce delle «calorose ovazioni» conferite al Musco, il quale «ancora una volta profuse i tesori della geniale sua arte» nei panni del protagonista *don Pasquali Minnedda*.²⁹¹ Lo stesso articolo annuncia una replica dello spettacolo per la sera del 6 giugno.

Dopo la rappresentazione del 5 giugno si susseguono dunque numerose le repliche: i giornali catanesi ne danno notizia, ripetendo le stesse lodi per gli attori (Musco, Pandolfini e gli altri) e la costante calorosa accoglienza del pubblico.²⁹²

²⁸⁹ V. TOCCI [Vincenzo Tocci], «*Lu paraninfo*» Commedia in tre atti di L. Capuana, art. cit. Il 14 aprile il Musco con un telegramma da Milano informa lo scrittore del trionfo della commedia; cfr. G. RAYA, *Bibliografia...*, p. 164; e il 19 aprile Capuana di rimando: «Considerami presente e plaudente col pubblico milanese che premia tua mirabile arte e la bella cooperazione dei tuoi compagni. Sono lietissimo di aver lavorato per te. Saluti di Ada e miei»; in S. ZAPPULLA MUSCARA-E. ZAPPULLA, *Sicilia: Dialetto e Teatro. Materiali per una storia del teatro dialettale*, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani 1982, p. 183. Qualche settimana dopo, in una lettera dell'11 maggio, il mineolo scriverà a Verga: «Hai visto i giornali di Milano e di Firenze! *Lu Paraninfo* ha trionfato per 12 sere a Milano e già per sei sere a Firenze, davanti a un pubblico affollato e *sceltissimo*»; vedi G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 416. Il De Felice asserisce che il successo di Milano fu così alto che gli impresari Suvini e Zerboni scritturarono il grande attore per un triennio nei migliori teatri di Milano; cfr. F. DE FELICE, *Storia...*, p. 159.

²⁹⁰ C.R., *Alla Ribalta. Angelo Musco al Politeama Pacini*, in «Corriere di Catania», 6 giugno 1915.

²⁹¹ -, *Teatri e Spettacoli. Arena Pacini*, in «Giornale dell'Isola», 6 giugno 1915.

²⁹² -, *Teatri e Spettacoli. Arena Pacini*, in «Giornale dell'Isola», 11 giugno 1915; la recensione nella stessa rubrica del giorno successivo -, *Teatri e Spettacoli. Arena Pacini*, in «Giornale dell'Isola», 12 giugno 1915; -, *Politeama Pacini*, in «Corriere di Catania», 12 giugno 1915; -, *Teatri e Spettacoli. Arena Pacini*, in «Giornale dell'Isola», 13 giugno 1915; -, *Alla Ribalta. Politeama Pacini*, in «Corriere di Catania», 19 giugno 1915; -, *Spettacoli di questa sera. Pacini*, in «Giornale dell'Isola», 19 giugno 1915; cfr. anche A. FALZONE, *Teatri e Spettacoli. Conversando con Angelo Musco*, in «Giornale dell'Isola», 2 luglio 1915; -, *Spettacoli di questa sera. Politeama Pacini*, in «Giornale dell'Isola», 12 luglio 1915.

L'*excursus* delle repliche a Catania segna due ulteriori tappe, dell'1 e del 12 luglio 1915. Infine, il 25 agosto si nota un trafiletto che annuncia una serata di beneficenza per le famiglie dei soldati al «Teatro Massimo» di Catania.²⁹³

A settembre la «Compagnia Musco» è a Palermo e *Lu Paraninfu* cavalca l'onda dell'ennesimo successo: alla commedia e al suo interprete l'uditorio tributò ovazioni «continue e meritate».²⁹⁴

Gli attori, dopo aver messo in scena un'altra rappresentazione de *Lu Paraninfu* nella città etnea il 9 ottobre al «Teatro Sangiorgi»,²⁹⁵ partiranno alla volta di Torino, ove il 21 ottobre proporranno la *pièce*.

Una commedia nuova, sia pure dialettale, di Luigi Capuana, [...] non può essere lasciata passare sotto silenzio. Tanto più quando, rappresentata a perfezione da una Compagnia che è maestra di verità e di affiatamento, ottenga il grande successo che conseguì ieri sera. [...] Scrivendo per Angelo Musco, che come Toselli, Benini e Ferravilla è magnifico creatore di tipi, Luigi Capuana pensò a segnare e scolpire un tipo. Egli è riuscito un tipo straordinariamente comico, quello di Don Pasquale Minnedda, il Paraninfo. [...] Intorno a questo tipo si agita una moltitudine di altri tipi, tutti quanti segnati, spesso solo di scorcio, con mano sicurissima ed esperta di tutti gli effetti della scena comica. Macchiette, situazioni e vicende comiche abbondano in questi tre atti, nei quali il Musco domina brillantemente, plasmando un carattere comicissimo e nuovo, esprimendolo e colorendolo con tratti e toni di semplicità e verità impressionanti. E così per tutta una serata, in quel getto continuo di freschezza e di comicità arguta, si ride, si ride e si applaude – come ieri sera accadde – a quasi tutte le scene della commedia, e si esce di teatro esclamando: – È straordinario! La bella commedia di Capuana fu ieri sera un trionfo: per l'opera, per l'esecuzione e soprattutto per il Musco.²⁹⁶

²⁹³ «Auspice il Comitato di Preparazione, il nostro massimo attor comico, Angelo Musco, darà una serata d'arte, che per la scelta delle produzioni *Paraninfu* di Capuana e *Lumie di Sicilia* di Pirandello varrà gremire il teatro, già in gran parte prenotato»; –, *Angelo Musco per le famiglie dei soldati*, in «Giornale dell'Isola», 25 agosto 1915.

²⁹⁴ –, *Il debutto di Musco al Biondo*, in «Giornale di Sicilia», 5-6 settembre 1915.

²⁹⁵ –, *Spettacoli di questa sera. Teatro Sangiorgi*, in «Giornale dell'Isola», 9 ottobre 1915.

²⁹⁶ E. A. B., *Ultime teatrali. Angelo Musco all'Alfieri*, in «Gazzetta del Popolo», 21 ottobre 1915; E. A. B., «*Lu Paraninfu* di Luigi Capuana all'Alfieri», in «Gazzetta del Popolo», 22 ottobre 1915. La notizia della rappresentazione torinese de *Lu Paraninfu* figura persino in una insospettabile guida dedicata ai settori commerciale ed amministrativo, che registra, in data 21 ottobre, alla voce «esito» un «successo»; vedi G. MARZORATI, *Nuove Rappresentazioni Teatrali date nell'anno 1915*, in *Guida Commerciale ed Amministrativa di Torino*, Torino, Paravia, 1916, p. 7.

L'eco della *performance* artistica della Compagnia e le accoglienze del pubblico sabaudo nei riguardi dell'opera risuonavano in terra isolana:

Deliziare è dire poco. Ieri sera si giunse all'entusiasmo della comicità. Gli applausi a scena aperta non si contarono. Fra battuta e battuta l'impareggiabile attore doveva soffermarsi per lasciare sfogare il riso degli ascoltatori che soffocava la recitazione. Il primo merito fu della commedia; condotta dal Capuana con franca bravura, su una traccia tutta popolaesca, ma appunto per questo piena di classità [sic]. Certe situazioni parevano plautine. [...] Il protagonista, don Pasquale Minnedda, brigadiere di finanza in ritiro, non poteva trovare interprete più adeguato del Musco. [...] Quella di ieri sera fra il vecchio ed illustre Capuana e il giovane Musco, ci parve collaborazione vera d'arte alla quale il pubblico non lesinò gli applausi e le risa.²⁹⁷

Come attestato dai quotidiani torinesi «La Stampa» e «Gazzetta del Popolo», lo spettacolo riporta ulteriori successi, annoverando reiterate repliche dal 23 al 25 ottobre.

Già in vita il rapporto tra lo scrittore e l'attore altalenava in una sorta di «odi et amo», a causa degli interventi arbitrari operati dal Musco. Il 4 luglio del '15 Capuana da Catania scrive a Martoglio che giorni addietro ha avuto un vero dispiacere, allorché ne *Lu Paraninfu* l'attore aveva utilizzato «grossolane battute da farsa»: «non posso approvare neppure quando vedo che lo sciocco pubblico le gusta!».²⁹⁸

Dopo la morte dello scrittore, *Lu Paraninfu* continua ad andare in scena e il Musco rimaneggia sempre di più la commedia, con un'indegna e volgare distorsione delle risorse ironiche del testo.²⁹⁹

Domenico Oliva così si esprime l'indomani della messa in scena al «Teatro Morgana» di Roma, avvenuta il 25 gennaio 1916:

²⁹⁷ –, *Angelo Musco all'Alfieri di Torino*, in «Giornale dell'Isola», 25 ottobre 1915. Dallo stralcio della cronaca riportato è logico desumere che si faccia riferimento allo spettacolo del 24 sera, ma il medesimo articolo figura sul giornale sabaudo «La Stampa» del 22 ottobre, che recensisce la *prima* torinese del 21 ottobre.

²⁹⁸ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 656.

²⁹⁹ Per avere un'idea delle aggiunte o modifiche messe in atto dall'attore sul copione de *Lu Paraninfu* si rinvia a L. CAPUANA, *Il Paraninfo...*, pp. 35-38. La Bernardini, qualche settimana dopo (4 febbraio '16), indirizza una lettera a Nino Martoglio presso il «Teatro Morgana» di Roma: «E mi usi, inoltre, la cortesia di dirgli (ad Angelo Musco) che «Lu Paraninfu» nel copione di Luigi Capuana non è la *farsa muschiana* presentata ai Romani! È una commedia... Si può dire questo dopo riletta una pagina di Nino Martoglio che definiva «Lu Paraninfu»... capolavoro, limpida vena di umorismo signorile e originale, commedia perfetta in ogni sua scena?... E an-

Iersera la commedia, che parve una farsa in tre atti, divertì eccessivamente gli spettatori e sopra tutto le spettatrici, le quali negli impeti bacchini di allegria superavano di gran lunga i loro compagni del sesso meno bello: stridevano acute le risate femminili fra il lieto tumulto generale e i vaghi occhi si gonfiavano di lacrime per la commedia, come il Capuana aveva dovuto concepirla, era troppo, e io avevo ragione di supporre che i comici a cui toccava rappresentarla ne alterassero le tinte, ne forzassero le note, onde alla mite e schietta ironia del lavoro si aggiungesse e si sovrapponesse un'aria di grossa caricatura e di giocondità smisurata. E mi domando, per esempio, se il Capuana avrebbe approvato il Musco, suo interprete, quando nel rappresentare gli effetti della paura, non rinunziò all'ultimo effetto fisico sul quale la decenza mi vieta insistere, e che d'altronde, riprodotta con realismo integrale pareva facesse crollare il teatro per risa inaudite.³⁰⁰

La moglie di Capuana, Adelaide Bernardini, poi, cercherà invano di preservare la memoria del marito e, spesso, verrà a trovarsi in attrito col Musco: ne è prova anche un telegramma, precedente la rappresentazione avutasi al «Teatro Morgana», pubblicato ne «L'Idea Nazionale»: «Prego annunciare che parenti e fidi amici di Luigi Capuana proibiranno ad Angelo Musco le rappresentazioni di *Don Ramunnu*, di *Lu Paraninfu* e di altri lavori del compianto maestro, se il direttore artistico del «Morgana» e l'amministratore della Compagnia Musco non rispetteranno i patti, se seguiranno ad offendere con sopraffazioni il nome e i diritti dell'autore non mai abbastanza rimpianto dagli onesti. Ringrazio ed ossequio. *Adelaide Bernardini vedova Capuana*».³⁰¹

cora, in un'altra del 1 febbraio '19: «devo fingere di non sapere che *Lu paraninfu* di... Musco è, ormai, roba da cortile, roba da trivio! Ma il pubblico accorre; i critici, specie se autori... incoronano l'attore di stelle ed io mi mordo l'anima!»; cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 696 e p. 707. D'altra parte il 10 febbraio '17 anche Pirandello scrive al Martoglio a proposito del Musco: «L'arte s'è divorziata per sempre da lui. La sua moglie legittima e naturale è la Farsa. Non gli resta che di foggarsi e appiccicarsi il nome d'una maschera, come Scarpetta. Questi, *Sciosciammocca*, e lui *Sciosciainculo*. Gli andrebbe benone. E credi che il pubblico non vuole altro da lui. Vuole vederlo correre a cacare come nel terzo atto di *Paraninfu*, e basta»; vedi S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Carteggio inedito Pirandello-Martoglio*, Milano, Pan 1979, pp. 80-81.

³⁰⁰ D. OLIVA, *Lu Paraninfu di L. Capuana al Teatro Morgana*, in «L'Idea Nazionale», 26 gennaio 1916.

³⁰¹ D. OLIVA, *Lu Paraninfu di L. Capuana al Teatro Morgana*, art. cit.. Non è la prima volta che si assiste a schermaglie di questo genere, infatti, il 17 luglio 1915 Capuana da Catania scriveva, in un momento di sfogo, all'amico Martoglio: «ho telegrafato al Prefetto di Messina d'impedire al Musco le rappresentazioni di «*Lu Paraninfu*» e di «*Don Ramunnu*»; voglio dargli

§ 1.15 *Don Ramunnu* (commedia in tre atti)

Don Ramunnu, commedia in tre atti, figura nel IV volume del *Teatro dialettale siciliano* di Luigi Capuana, edito a Catania da Giannotta nel 1920.

La *pièce* viene affidata dall'autore all'interpretazione di Angelo Musco: «Il personaggio risulta intero, e son sicuro che egli ne farà una delle sue meravigliose interpretazioni»;³⁰² La prima recita ha luogo al «Politeama Pacini» di Catania il 14 giugno del '15. Ne dà informazione il «Corriere di Catania», che prepara i lettori all'avvenimento molti giorni prima:

Lo abbiamo appreso or ora e lo annunciamo con gioia. Il nostro valente Angelo Musco, reduce dei grandi trionfi artistici, ovunque riportati, durante la lunga e felicissima tournée, per i maggiori teatri d'Italia – tralasciando vantaggiosi contratti firmati a Bari, Roma e Napoli – ritorna fra noi. [...] Lo riascolteremo, dopo tanta ansiosa attesa, in uno dei nostri teatri, nelle sue magnifiche creazioni artistiche – non ultima quella di *Don Ramunnu*, il felice protagonista del nuovo, poderoso lavoro di Luigi Capuana – che saranno dati in gran parte a beneficio delle famiglie dei militari, richiamati alle armi, per servire l'Italia.³⁰³

Non solo il «Corriere di Catania», ma anche gli altri quotidiani catanesi quali il «Giornale dell'Isola» e «La Sicilia» seguono con vivo interesse l'evento, mediante diversi comunicati.

Il critico del «Corriere di Catania», dopo aver osservato che il pubblico «si dispone più a ridere che a pensare» allorchè va ad ascoltare «il popolarissimo suo attore» e che *Don Ramunnu* «diede a sperare, nel primo atto in un po' di buon umore», commenta:

la lezione che gli spetta. [...] Musco finirà dove cominciò a farsi conoscere, su piccoli palcoscenici, per fare il buffone. Ben altro mi attendevo da lui, ben altro!; cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 659. Qualche tempo dopo lo scrittore si lamenterà con Martoglio di essere stato derubato di molte recite de *Lu Paraninfu* dalla Compagnia Musco; ivi, p. 683.

³⁰² S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 648-649.

³⁰³ –, *Angelo Musco a Catania*, in «Corriere di Catania», 3 giugno 1915. Qualche settimana prima il Verga si complimentava con il Nostro, auspicando il successo dell'opera: «mi congratulo con te, e ti auguro ogni bene col successo di *Don Ramunnu* che sarà degno fratello del tuo *Paraninfu* "Ncucchia viddichi"; vedi G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 417. L'aspettativa per l'arrivo della Compagnia e per la messa in scena dell'ultima fatica capuaniana è grande; vedi: –, *Politeama Pacini*, nel «Corriere di Catania», 10 giugno 1915; –, *Politeama Pacini*, in «Corriere di Catania», 12 giugno 1915; –, *Politeama Pacini*, in «Corriere di Catania», 13 giugno 1915; –, *Politeama Pacini*, in «Corriere di Catania», 14 giugno 1915.

Ma l'autore volle toglierci tale onesta speranza. *Don Ramunnu*, non animato da quel soffio sincero di simpatia ch'è elemento precipuo e validissimo di successo, ha vissuto la sua odiosa vita del palcoscenico, scarsamente giustificando i repentini passaggi dalla facezia allo schianto, lontano dall'anima del pubblico che né le piacevolezze né le collere né i dolori del «personaggio» potevano convincere e commuovere. Dicemmo ieri³⁰⁴ che fu uno sforzo. Sforzo generale: dell'autore, prima; del Musco, dopo. E infine del pubblico costretto ad assistere a lunghe scene, zeppe di ripetizioni e d'episodi ingombranti, e alle quali manca bene spesso quell'alata impronta di genialità che umanamente e modernamente doveva sentire e rendere l'anima squisita del Maestro. Maestro dei Maestri. Egli si chiama Luigi Capuana. Ed è gloria nostra veneranda. Ad ottant'anni è d'esempio inimitato di fattività alacre e vittoriosa. Non bisogna aggiungere altro. E Musco? Buon Angelo... custode! Egli è stato eroico, perfettamente convinto di trovarsi alle prese con un capolavoro o con una partona. Si ricrederà.³⁰⁵

A proposito dell'interpretazione, il critico asserisce che la commedia fu «eseguita da tutti con molto fervore», ma che «meritava maggior cura d'insieme». Non proprio dello stesso parere è il corrispondente del «Giornale dell'Isola», che reputa l'esecuzione «accurata nel suo insieme».³⁰⁶ Egli poi non risparmia lodi ad un A. Musco (*don Ramunnu*) «efficacissimo» e «pieno di verità», ad un T. Marcellini (*Luciu Spata*) «incensurabile e signorilmente corretto», ad una J. Campagna (*Fana*) «ammirevole per passione» e ad una G. Campagna (*donna Gilestrina*) «accurata e piena di sincerità». Registra, inoltre, «una chiamata» alla fine del primo atto e «due» al secondo, il quale «è piaciuto più degli altri». Riguardo alla commedia ammette infine che essa non ha conosciuto «quel successo entusiastico che si prevedeva», dal momento che «il pubblico è rimasto evidentemente insoddisfatto dell'insieme e del lavoro, pur apprezzando molte scene», «e ce ne sono veramente belle», ma che probabilmente il lavoro «deve essere inteso parecchie volte per percepirne certe intime bellezze che sfuggono in una prima audizione»; aggiunge ancora che all'opera gioverebbero dei tagli di alcune scene che «rendono l'azione un po' pesante e le fanno perdere i suoi non pochi né piccoli pregi».

Anche «La Sicilia» recensisce la *première*, sottolineando la presenza di

³⁰⁴ Con *Ieri* il critico vuol riferirsi alla breve recensione del giorno precedente; cfr. —, *Politeama Pacini*, in «Corriere di Catania», 15 giugno 1915.

³⁰⁵ M. [Pippo Marchese], *Le novità al Pacini. - Don Ramunnu - tre atti di Luigi Capuana*, in «Corriere di Catania», 16 giugno 1915.

³⁰⁶ V. A., *Politeama Pacini*, in «Giornale dell'Isola», 15 giugno 1915.

«pregi veramente bellissimi» nell'opera. Unico appunto è rivolto al terzo atto «alquanto scuro e poco comprensibile», nonché «non adatto alla comica del simpatico Angelo Musco». La recitazione è ritenuta «buonissima sotto ogni aspetto».³⁰⁷

Si registrano due repliche: il 15 e il 24 giugno.³⁰⁸ A proposito di quest'ultima il Capuana si premura di elargire al Musco importanti raccomandazioni: «Ti auguro ed auguro a me un gran successo per questa sera. E ricordati di non darmi il dispiacere di fare il *minimo taglio* nel 3° atto. La scena tra *don Ramunnu e la figlia* dev'essere recitata concitatamente, appassionatamente, da prima con imperiosità, poi, alla ferma risposta della figlia, con abbattimento e dolorosa rassegnazione, senza pause! Ti prego inoltre di sopprimere, nel 2° atto, quel tuo gesto di mettere più volte a sedere uno degli attori. Il gesto è sconveniente e inopportuno».³⁰⁹

L'indomani della messa in scena il «Corriere di Catania» commenta brevemente:

Iersera *Don Ramunnu* — opportunamente alleggerito e meglio curato nello insieme dai suoi esecutori — valse ad Angelo Musco un altro de' pieni successi cui egli è abituato. Pro e contro quest'ultimo lavoro del Capuana restano nullameno le ragioni che già esponemmo. Ma l'arte di Angelo Musco sa operare prodigi: dal personaggio egli caverà un tipo comico, per la collana del suo re-

³⁰⁷ —, *Pacini*, in «La Sicilia», 15-16 giugno 1915.

³⁰⁸ Cfr.: «Corriere di Catania» del 15, 23 e 24 giugno 1915; «Giornale dell'Isola» del 15 giugno 1915; «La Sicilia» del 15-16 giugno 1915. È da segnalare che sul «Corriere di Catania» del 24 giugno si parla di «terza replica».

³⁰⁹ Lettera del 24 giugno 1915, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 653. Nonostante gli ammonimenti dell'autore, l'attore farà di testa sua, tant'è che in una lettera del 4 luglio '15 inviata a Martoglio, il Capuana se ne lamenterà: «Aggiungo, confidenzialmente, che delle sue interpretazioni ora sono poco contento. Ah, se Musco facesse lo sforzo di studiare, e l'altro di dimenticare i facili successi del *macchietista*! Pochi passi gli occorrono per essere realmente un artista come lo intendo io. [...] Giorni fa mi ha dato un vero dispiacere. Nel *Paraninfo* ha profuso grossolane *battute* da farsa che io, autore, non posso approvare neppure quando vedo che lo sciocco pubblico le gusta! E me n'ha cagionato un altro quando ha dato *Don Ramunnu*. Senza averne ben capito il carattere, ha fatto (a mia insaputa) inopportuni tagli in una principale scena del 3° atto. Per fortuna il pubblico di qui non ha certe finezze, altrimenti avrebbe fischiato tanto quei tagli rendevano oscure le *anime* di due personaggi, cioè di *Don Ramunnu* e di sua figlia. Nel mio palco fremeva! Gli ho scritto lettere da farlo piangere. In *Don Ramunnu* ha ripristinato i punti soppressi e si è convinto che ancora non è padrone di quella parte; ma se fuori di Catania farà a modo suo, io metterò in atto la mia minaccia di toglierli i due copioni; e lo farò a costo di rinunciare a buoni guadagni; ivi, pp. 655-656.

peritorio, e dalla parte trarrà effetti [s]travincanti. Tutti eseguono *Don Ramunnu* con ammirevole zelo: le Campagna, madre e figlia, il Marcellini, il Pandolfini, il Campagna.³¹⁰

Dopo il debutto catanese l'opera entra nel repertorio della Compagnia, che la presenterà in diverse città italiane, fra cui Messina, Palermo, Torino, Milano, Roma.

Il 4 agosto 1915 *Don Ramunnu* viene rappresentato al «Teatro Mastrojenti» di Messina³¹¹ ed ottiene lusinghieri consensi di pubblico e di critica:

Commedia piana, semplice, interessantissima. Si rileva ancora una volta la mano del Maestro. [...] Luigi Capuana in «Don Ramunnu», quasi a provare l'eclettismo del suo ingegno teatrale, ha voluto dare un tipo perfettamente in opposizione alla sua ultima creatura teatrale. *Don Stefano Minneddu* [per Pasquale Minneddu], ossia il *Paraninfu* che ha ormai percorso trionfalmente tutte le platee dei maggiori teatri d'Italia. *Don Ramunnu* è un arrivista di pochi scrupoli, un usuraio [...] è in fondo un violento, ma questa sua irruenza ha un fondo di simpatia: la convinzione di aver meritato l'agiatezza che si è procurata, con la lotta sostenuta ogni giorno. Egli ripete con fiera e convinta baldanza: *Sugnu la vuluntà, sugnu la forza ppi camora!* La donnée della bella commedia è semplice ed umana: i caratteri sono delineati con mano maestra. [...] La commedia, recitata con quell'affiatamento così speciale di questa compagnia ha avuto il maggiore successo. Applausi ad ogni atto ed anche a scena aperta. Lo splendido finale del terzo atto, ha procurato agli artisti quattro chiamate alla ribalta. Angelo Musco, come sempre, ha creato mirabilmente il nuovo tipo.³¹²

Un mese dopo la Compagnia è a Palermo³¹³ e il lavoro capuaniano riscuote sulle scene una buona accoglienza. Il critico del «Giornale di Sicilia»

³¹⁰ —, *Politeama Pacini*, in «Corriere di Catania», 25 giugno 1915.

³¹¹ «Mercoledì 4 agosto 1915, si rappresenterà *Don Ramunnu*, Commedia in 3 atti di Capuana. Nuovissima. Scritta per il Cav. Uff. Musco; cfr. «Gazzetta di Messina e delle Calabrie», 4 agosto 1915.

³¹² Fulco, *Teatro Mastrojenti - Don Ramunnu - di Luigi Capuana*, in «Gazzetta di Messina e delle Calabrie», 5 agosto 1915.

³¹³ Pochi giornali palermitani si occupano della messa in scena della nuova commedia di Capuana. «L'Ora» annuncia trionfalmente lo spettacolo: «Stasera si prevede un teatro eccezionale per la prima di *Don Ramunnu* il nuovissimo lavoro che Luigi Capuana ha scritto appositamente per Angelo Musco. Si tratta di un vero avvenimento d'arte»; —, *Musco al Biondo*, in «L'Ora», 8-9 settembre 1915. A tale annuncio non seguirà alcuna recensione ed infatti il Capuana, qualche giorno dopo, se ne lamenterà con Musco: «Che quelli dell'Ora, non si siano occupati di «*Don Ramunnu*» non mi meraviglia! Io non ho scritto una farsa e neppure dialoghi da gior-

riferisce, infatti, che l'uditorio ha espresso «dieta accoglienza» all'opera e che il versatile Musco ha vestito i panni del protagonista «con grande efficacia» e con «un'impronta del tutto personale», esercitando «eccellente effetto sul pubblico».³¹⁴

In ottobre l'opera, il 26 sera, è presentata al pubblico sabaudò:

Quelle che si fanno all'Alfieri dalla Compagnia di Angelo Musco, che è venuta fra noi per la prima volta, sono tutte novità. Ma quella di questa sera «Don Ramunnu» va segnalata in modo speciale, prima di tutto perché è di Luigi Capuana, e poi perché fu dall'illustre autore scritta espressamente per Angelo Musco. Doppio interesse, dunque.³¹⁵

La messa in scena è annunciata non soltanto dalla «Gazzetta del Popolo», ma anche da un altro prestigioso quotidiano quale è «La Stampa»: «La Compagnia Musco annuncia per questa sera una commedia nuovissima di Luigi Capuana: *Don Ramunnu*».³¹⁶

Ed eccone le valutazioni critiche:

Questi 3 atti di Luigi Capuana danno occasione all'attore Angelo Musco di produrre in un non ampio giro di commedia le sue attitudini comiche caratteristiche e le note della sua rappresentazione drammatica. [...] la commedia che ne risulta anche coi suoi particolari è squilibrata nelle sue parti, nelle sue diverse note di comicità per i primi due atti e di drammaticità nell'ultimo. Essa dà l'impressione di uno spettacolo scenico abbracciato in fretta per uso e consumo del carattere del protagonista. E questo carattere ha rilievo sino al

nale domenicale, e per ciò...»; vedi S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 667.

³¹⁴ —, «*Don Ramunnu*» di Luigi Capuana al «Biondo», in «Giornale di Sicilia», 9-10 settembre 1915.

³¹⁵ —, *Una novità all'Alfieri*, in «Gazzetta del Popolo», 26 ottobre 1915. Appena qualche giorno prima, sul medesimo quotidiano torinese, il Capuana aveva preparato il terreno agli artisti siciliani con un articolo elogiativo: «La «Compagnia» messa insieme da Angelo Musco è un organismo quasi perfetto. Attrici e attori gareggiano per ottenere quella fusione che infonde nelle diverse opere teatrali un poderoso alito di vita. E mentre attrici e attori spiegano per conto proprio le più notevoli caratteristiche del loro vivido ingegno, sembra che, attratti dalla potente genialità del loro capo, si modellino su lui, se ne assimilino le qualità migliori e contribuiscono quasi inconsapevolmente, a formare quell'organismo artistico che il pubblico torinese è chiamato, ora per la prima volta, a giudicare. [...]»; cfr. L. CAPUANA, *Angelo Musco e la sua «Compagnia comica siciliana»*, in «Gazzetta del Popolo», 25 ottobre 1915. Il Musco non ringrazierà l'autore per il sopraccitato articolo e il Capuana se ne lamenterà col Martoglio; vedi S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 680.

³¹⁶ —, *Don Ramunnu all'Alfieri*, in «La Stampa», 26 ottobre 1915.

grottesco, specialmente per il «metodo» rappresentativo del Musco, tutto denso di colori, di scatti, di mimiche, di intonazioni vocali violente. L'uditorio lo ha seguito ieri sera con il solito fervore frequente nei primi due atti.³¹⁷

La guida torinese, che dedicava una sezione alle rappresentazioni teatrali date nel corso dell'anno, nella categoria «esito» assegna alla recita di *Don Ramunnu* del 26 ottobre 1915 un «discreto», a differenza de *Lu Parainfinu* (dato qualche giorno prima, il 21 ottobre) che registra un «successo».³¹⁸

Per la rappresentazione al «Teatro Filodrammatici» di Milano, del 24 novembre 1915, così commenta Renato Simoni:

La commedia è, in complesso, piaciuta al pubblico. Due chiamate dopo ciascuno dei tre atti; e durante il secondo, due grandi applausi a scena aperta al Musco, e due alla signorina Campagna e all'attore Marcellini. Ma in fondo, in fondo, *Don Ramunnu* non ha persuaso. La sua drammaticità è tutta formale. [...] La commedia è fluida, disinvolta, ma non ha un gran sapore. Manca di carattere regionale. È un dramma un po' comune con un protagonista al quale il Capuana, creatore di tante vive figure, non ha dato il solito rilievo, e con molti personaggi secondari smortini, smortini. Su tutta quella materia ben disposta non è passato quel «fiat» per il quale una garbata composizione diventa un'opera d'arte.³¹⁹

Il critico compie una lucida analisi circa i motivi per i quali è mancato un maggiore coinvolgimento da parte del pubblico nei riguardi della commedia: egli anzitutto si sofferma sul protagonista che, nel primo atto, appare piuttosto tenero con la figlia e la moglie, mentre nel secondo urla per imporre la sua ferrea volontà; le due donne, poi, sino alla fine del secondo atto sono risolte nel proposito di non cedere alle imposizioni di don Ramunnu (tant'è che Fana e il cugino si dichiarano reciproco amore), ma all'inizio del terzo atto Fana è già sposata con Pasqualino. È in quest'ottica che il Simoni giustifica l'incapacità di commuoversi sulla sorte di Fana:

³¹⁷ DL., «Don Ramunnu». Tre atti di Luigi Capuana, in «La Stampa», 27 ottobre 1915.

³¹⁸ G. MARZORATI, *Nuove Rappresentazioni teatrali date nell'anno 1915*, in *Guida Commerciale*..., p. 7.

³¹⁹ L'annuncio: «Questa sera la prima rappresentazione di *Don Ramunnu*, tre atti di Luigi Capuana, nuova per Milano»; -, *Corriere Teatrale. Filodrammatici*, in «Corriere della Sera», 24 novembre 1915; la recensione nell'articolo, datato 25 novembre 1915, in R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*..., pp. 223-224.

Ignoriamo quali irresistibili violenze l'abbiano costretta a cedere. [...] Questa mancata evidenza del sacrificio di Fana, svaluta sentimentalmente tutto il suo amore per il cugino. La sua colpa non desta in noi nessuna simpatia. E neanche nessuna antipatia, a dire il vero. Ci lascia indifferenti.

La Compagnia, nel febbraio del '16 approda a Roma, ove *Don Ramunnu* calca nuovamente le scene e anche Silvio D'Amico, come Simoni, mette a fuoco l'evanescenza dei personaggi e l'inesplicabilità di alcuni passaggi della *pièce*:

L'opera è inesorabilmente mediocre. Dal luogo troppo comune del punto di partenza, il Capuana non è risalito né a un'anima né a un carattere né a una situazione. V'hanno sì scene delicate, come le due tra i cugini – quella brevissima al prim'atto e quella centrale del secondo – che rivelano la mano del maestro. E v'hanno piccole luci di color locale e agevoli macchiette la cui presenza è discutibile, il cui disegno a ogni modo è appena abbozzato. Ma persone vive non ce n'è, a cominciare da Don Ramunnu: la cui psicologia appare non ben definita, poco risultando quanto sia in lui di padre, di strozzino cupido, di uomo ostinato; e soprattutto non risultando affatto alcuna sua nota peculiare che possa interessarci a lui. Evanescenti la moglie Gilestrina, la figliola Fana, il cugino Luciu, il marito Pasqualinu. E inesplicati, [...] i passaggi risolutivi dell'azione: come Fana si decida a sposare Pasqualinu, e come poi si dia a Luciu: che sarebbero il nocciolo della commedia, e invece avvengono a nostra insaputa, fra il secondo e il terz'atto.³²⁰

Anche Santi Savarino ne «La Tribuna» insiste sul medesimo punto:

C'è al secondo atto una madre che, per non fidanzare la figlia ad un tale, fa le valigie e minaccia di andarsene via da casa con la figlia adorata e di separarsi legalmente dal marito. Ora, come si spiega il fatto che al terzo atto questa madre è la più felice delle suocere proprio in casa di quell'uomo che tanto detestava e che sua figlia ha sposato e... dopo tre anni, comincia a tradire? L'autore non ci spiega in nessun modo questo strano trapasso di sentimenti: non c'è una parola in tutto il terzo atto che tenti giustificare questo incomprensibile adattamento, manca la conseguenza tra causa ed effetto, la logica, la possibilità, la verità: o era fittizia la collera del secondo atto, spinta fino al limite estremo dell'esasperazione, o è arbitraria la tranquilla e serena felicità del

³²⁰ S. D'A. [Silvio D'Amico], «Don Ramunnu» di Luigi Capuana al Morgana, in «L'Idea Nazionale», 24 febbraio 1916.

terzo atto. Nel quale poi lo stesso tipo del protagonista subisce un travimento così brusco che finisce col riuscirci antipatico.³²¹

Quanto all'esecuzione, il critico de «La Tribuna» elogia il Musco, che ha interpretato la parte del protagonista «con efficacia e varietà di mezzi»:

La maschera di questo attore ha tutti gli atteggiamenti, tutte le facce dell'umanità che gioisce o che dolera. Quando all'ultima scena Musco culla tra le braccia il nipotino e lo porta sulla terrazza e già segna nel vuoto l'estensione dei suoi poteri limitati da filari di alberi, e parla col pianto e tenta distrarre il piccolo e distrarsi, la commozione vince ogni cuore, spinge le lagrime agli occhi, ottenebra l'intelletto. Non conta più nulla: è l'attore, il potente e geniale attore che si sovrappone all'azione del dramma e dice ed esprime la sua alla parola, il suo profondo sentimento umano.

Lodi «senza riserve», poi, a Turi Pandolfini che «ha composto un tipo di mediatore con perfetta sobrietà e con snellezza di linee», a Tommaso Marcellini e a Jole Campagna che «della scena d'amore del secondo atto sono stati interpreti inarrivabili per la vivacità e la freschezza del giuoco scenico».

Ribadisce vivi apprezzamenti agli elementi della Compagnia Renato La Valle de «Il Giornale d'Italia».³²² Marcellini nella scena d'amore del secondo atto («nella quale si sente alitare l'arte piena di poesia del Capuana») «si rivelò ancora una volta attore, pieno d'ingegno e di risorse»; J. Campagna («sua degna *partenaire*»), la signora Campagna, il Pandolfini, l'Arcidiacono e il Carrara «ottimamente recitarono».

Nell'insieme il critico infine rileva che il terzo atto «precipita verso una soluzione che stupisce», dal momento che don Ramunnu, che non mostra «il più lieve pentimento», finisce col diventare il complice della tresca della figlia.

³²¹ S. SAV. [Santi Savarino], *Le novità al «Morgana». «Don Ramunnu» di L. Capuana*, in «La Tribuna», 24 febbraio 1916.

³²² «Angelo Musco ebbe dei momenti di drammaticità assai felice nella scena del terzo atto con *Fana*, e fu pari alla sua fama in tutte le scene nelle quali potè mettere in valore la sua irresistibile comicità. Non credo però ch'egli abbia completamente vinta la prova, nella quale coraggiosamente si è cimentato»; cfr. R. LA VALLE, «*Don Ramunnu» di L. Capuana al Teatro Morgana*, in «Il Giornale d'Italia», 24 febbraio 1916.

§ 1.16 *Quacquarà* (commedia in tre atti)

Con *Quacquarà* si chiude non solo il cerchio delle opere dialettali di Capuana, ma anche la prolifica produzione teatrale, che lo ha impegnato per quasi trent'anni.

Due scene della commedia, in vernacolo siciliano, apparvero per la prima volta il 23 dicembre 1915 sul «Corriere di Catania». Adelaide Bernardini tradurrà poi i tre atti in lingua, pubblicandoli nel 1920 nella «Nuova Antologia» (atto I: 1 settembre; atto II: 16 settembre; atto III: 1 ottobre). Il testo teatrale in dialetto entrerà a far parte del V volume del *Teatro dialettale siciliano*, edito nel 1921 a Catania da Giannotta.

La *prima* della commedia ebbe luogo dopo la morte dello scrittore, il 25 aprile 1916 al «Teatro Alfieri» di Torino, ad opera della «Compagnia Comica Siciliana» di Angelo Musco.³²³

Quacquarà è l'ultima commedia che Luigi Capuana – l'illustre scomparso di ieri – scrisse per Angelo Musco. Tre atti che giungeranno a noi questa sera per la prima volta e che – auguriamo – avranno a Torino le stesse ottime accoglienze che trovarono altrove.³²⁴

Il critico della «Gazzetta del Popolo» sottolinea anzitutto l'intento della commedia «di fissare un personaggio, un carattere», definendo *Quacquarà* «un tipo veramente interessante». Egli, però, nonostante riconosca all'ultima fatica teatrale del Capuana di essere «schietta opera d'arte», osserva:

la commedia non è scevra di parecchi difetti, primo fra i quali la prolissità. Noi pensiamo che se Capuana avesse potuto assistere a le prove, avrebbe sentito la necessità di sfrondarla con molta decisione. Il primo, che è un atto d'impostazione e d'ambiente, contiene parecchie scene oziose; e qualcuna ce n'è anche nel *secondo*. Ridurle o sopprimerle sarebbe fare il vantaggio dell'opera.³²⁵

³²³ Dopo varie e risentite sollecitazioni della Bernardini; vedi al riguardo S. ZAPPULLA MUSCARA, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, pp. 685-686; 693-695; G. RAYA, *Carteggio inedito Capuana-Scontrino*, in «Narrativa. Trimestrale di Prosa e di Critica», IX, n. 4, 1964, pp. 172-174.

³²⁴ –, «*Quacquarà» all'Alfieri*, in «Gazzetta del Popolo», 25 aprile 1916. L'avviso sembrerebbe alludere al fatto che l'opera fosse stata già rappresentata prima della sua presentazione a Torino. Tuttavia, non sono state rinvenute tracce al riguardo.

³²⁵ E. A. B., «*Quacquarà» di Luigi Capuana all'Alfieri*, in «Gazzetta del Popolo», 26 aprile 1916.

In merito all'esecuzione, si riferisce che il Musco recitò con «varietà di toni e una notevole figurazione d'arte» e che il pubblico «fu a volte buono ed un po' freddo verso la fine» non nei riguardi dell'attore o della sua compagnia, bensì «per il lavoro in sé, che è lungo». Oltre alla prolissità, il critico aggiunge, quale motivo della freddezza finale dell'uditorio, la mancata «italianizzazione del dialetto», che avrebbe favorito la comprensione degli spettatori torinesi.

Più castigato il giudizio del giornalista de «La Stampa», che reputa i tre atti «assai povera cosa»:

Vi è in essi il tentativo di un tipo: quello che loro dà il titolo: Quacquarà, ma il disegno della piccola figura caratteristica manca di vigore, di profondità, di compostezza di linee. La commedia ritrova a stento un nucleo d'azione: troppo spesso vaga e si perde in variazioni, in amplificazioni di episodi inconsistenti, diventa vuota, prolissa: pesante. E più lunga che mai sembra resa dalla recitazione de' suoi interpreti siciliani, dalla maniera o abitudine stessa del Musco di ripetere le sue frasi, le sue esclamazioni, di alternarle a lunghi silenzi, che se non mancano di efficacia mimica, smascherano sempre maggiormente, con la lentezza, la povertà della commedia.³²⁶

Nel tirare le somme conclude infine che *Quacquarà* non sortì «buone accoglienze» e che gli applausi non mancarono al primo attore, mentre «non li ebbe la commedia che recitava».

Anche il quotidiano «Il Momento» si occupa della *prima*, ponendo anch'esso l'accento sulla ridondanza dell'opera, sul «dialetto serrato» e la «recitazione lenta», nonché sulla caratterizzazione del personaggio principale:

«Quacquarà» è un carattere forse troppo difficile e troppo complicato per la scena dialettale. Vive di sfumatura, e in certe linee delicate di contorno trova la originalità della sua figura. È un poeta. Non ha studio, non ha le convenzionalità dell'arte: ha soltanto il cuore che lo ispira e lo consiglia nelle contingenze della vita quotidiana: e vive e si perde nelle ingenuità del cuore. Nell'amarezza di quel poveraccio che non ha il tatto necessario per vivere in società e che diventa ridicolo per lo squilibrio che presenta fra la vita del pensiero e quella che vive, passa la poesia della commedia. [...] Ma ieri sera questa poesia non è venuta fuori dalla commedia, non ha fatto presa sul pubblico. L'opera prolissa, il dialetto serrato, la recitazione lenta hanno contribuito a

³²⁶ CL., «*Quacquarà*» di L. Capuana, in «La Stampa», 26 aprile 1916. Lo stesso articolo è riprodotto in «La Stampa» edizione sera del 26-27 aprile 1916.

spargere la noia e la stanchezza. Gli applausi del primo e del secondo atto non si sono più ripetuti al terzo. La commedia ha bisogno di essere alleggerita; gli attori dovrebbero meno insistere in certe lunghe mimiche che ritardano troppo il movimento della commedia. Ridotta così, la commedia ha virtù d'arte che potranno e dovranno farla vittoriosa e vitale.³²⁷

I pareri espressi dalla stampa sono unanimi soprattutto in merito ai difetti rilevati nella *pièce*. Anche il Gramsci al riguardo si esprime in termini di «episodi inorganici, appena abbozzati», stimando la commedia «piena di lungagginate verbose».³²⁸

La solita guida torinese, alla voce «esito», assegna alla messa in scena il giudizio di «discreto».³²⁹ La commedia viene replicata il 26 aprile.³³⁰

Due mesi dopo, il 6 giugno 1916, la Compagnia mette in scena *Quacquarà* all'«Olympia» di Milano:

Quacquarà fu data per la prima volta a Torino qualche mese addietro ed ebbe un successo tiepido. Ieri sera, affrontando il giudizio del pubblico milanese, fu accolta con un po' più di calore, ma non destò il solito entusiastico consenso che accompagna d'ordinario le interpretazioni di Musco. E ciò si spiega. *Quacquarà* non è una commedia. È un personaggio, un tipo. [...] L'autore ce lo presenta durante i tre atti della commedia nelle sue varie manifestazioni, e ce lo presenta nettamente disegnato, con una magnifica ricchezza di colore e con tocchi precisi. La mano del maestro si vede dal principio alla fine. Ma la commedia non c'è. Il personaggio non è il centro di una azione, di un intreccio. Si presenta; non agisce. Si muove, ma non vive. Sono come tante scenette staccate, dalle quali dovrebbe balzar fuori l'anima di Quacquarà. Invece servono a delinearne solo il contorno, la figura. Angelo Musco è stato di una efficacia mirabile. Il successo del lavoro si deve principalmente a lui. Egli ha saputo rendere la figura del protagonista con espressioni da grande attore. Ha contenuto la sua naturale esuberanza in limiti precisi, ha espresso con gli atteggiamenti della sua fisionomia mobilissima i sentimenti più diversi, ha saputo insieme divertire e commuovere. Suoi degni compagni sono stati i Campagna, la Libassi, la Anselmi, ecc. *Quacquarà* stasera si replica.³³¹

³²⁷ S. F., «*Quacquarà*» di Luigi Capuana, in «Il Momento», 26 aprile 1916.

³²⁸ A. GRAMSCI, «*Quacquarà*» di Capuana all'Alfieri, in «Avanti!», 27 aprile 1916.

³²⁹ Cfr.: *Nuove Rappresentazioni teatrali date nell'anno 1916*, in G. MARZORATI, *Guida Commerciale...*, a. 1917, p. 10.

³³⁰ —, *Spettacoli del giorno*, in «Gazzetta del Popolo», 26 aprile 1916.

³³¹ —, *Olympia. «Quacquarà» di Luigi Capuana*, in «La Sera», 7 giugno 1916.

Il critico de «La Perseveranza» giudica che Quacquareà è un «tipo interessante» e che in quest'ultima creazione capuaniana lo scrittore «ha dato segni di fine artista». Ciò nonostante egli osserva che si tratta di «un personaggio statico», la cui «esistenza tutta interiore» non riesce ad «imprimer movimento a tutto quanto lo circonda», donde «la monotonia» e l'«anemia» che grava sulla commedia. In sintesi un «discreto» successo, anche grazie al Musco che, nell'incarnare la parte di Quacquareà, la caratterizzò «col solito intuito e con notevole misura».³³²

Nel mese di giugno i popolari artisti si spostano nuovamente e Quacquareà è sottoposta al verdetto della capitale. Il Checchi ne «Il Giornale d'Italia», dopo aver avanzato l'ipotesi secondo cui la commedia capuaniana sia stata «da qualcheduno rimaneggiata» dopo la morte dell'autore, mette in evidenza la presenza di un esile filo conduttore che dà «l'illusione» che esista un'«unità d'azione»; il critico, inoltre, si sofferma sul ruolo primario degli artisti, ritenuto determinante per il successo della rappresentazione.³³³

§ 2.1 Le riduzioni

L'attività di Capuana è stata feconda non soltanto sul versante creativo, ma anche su quello delle traduzioni ovvero, come egli preferiva chiamarle *riduzioni*, spinto soprattutto dalle urgenze economiche, divenute sempre più pressanti negli ultimi anni della sua vita.

Del resto egli non teneva in gran considerazione la pratica delle traduzioni e riduzioni di opere straniere che «per quanto modificate non riescono a perdere le caratteristiche native».³³⁴

Numerosi sono i testi tradotti in dialetto da Capuana: *Morte civile* di Paolo Giacometti; *I fratelli Ficicchia* di Émile Erckmann e Alexandre Chatrian; *Una donna e Povero cuore* di Roberto Bracco; *L'amico di tutti* di Carlo Bertolazzi; *Alleluja* di Marco Praga; ed ancora *Ammatula!*, *Sangu bonu non menti*, *La so' murali*, *Di cosa nasci cosa* di Adelaide Bernardini. Alle tradu-

³³² E. P., «Quacquareà» commedia in 3 atti di L. Capuana all'Olympia, in «La Perseveranza», 7 giugno 1916.

³³³ TOM [Eugenio Checchi], «Quacquareà» commedia di Luigi Capuana al Teatro Nazionale, in «Il Giornale d'Italia», 23 giugno 1916.

³³⁴ L. CAPUANA, *Angelo Musco e la sua «Compagnia comica siciliana»*, in «Gazzetta del Popolo», 25 ottobre 1915.

zioni in vernacolo siciliano si aggiungono poi quelle in lingua italiana, fra cui *Casa di bambola* di Henrik Ibsen.

Qui si tenta di ricostruire, almeno parzialmente, il percorso delle rappresentazioni di alcune di queste opere.

§ 2.1 Morte civile

Sin dalla fine dell'800 *Morte civile*, dramma in cinque atti di Paolo Giacometti, aveva avuto interpreti di eccezionale valore, quali Tommaso Salvini e Giovanni Emanuel,³³⁵ maestro quest'ultimo di grandi attori fra cui Ermete Zacconi.

In una lettera di Capuana del 22 settembre 1904 al commediografo Achille Torelli, si trovano gustosi riferimenti alla sua traduzione: «Carissimo Achille, [...] Io ho tradotto e un po' modificata *La Morte Civile* del Giacometti. Lo crederai? Una mattina, mentre io lavoravo alla traduzione, lo³³⁶ vidi venire da me, quasi spaventato perché gli era stato detto che la *Morte Civile* non era ancora caduta in dominio del pubblico e che bisognava trattare con la Società degli Autori! E sai quanto era la percentuale richiesta da essa? Lire cinque per ogni rappresentazione! Ci mancò poco che il Grasso non rinunciasse, per quella percentuale, a rappresentare *La Morte Civile*».³³⁷

Il 4 marzo 1904 Giovanni Grasso mette in scena *Morti civili* al «Teatro Machiavelli» di Catania, storica fucina da cui l'attore catanese con un nucleo di valenti artisti aveva mosso i primi passi. Annunciata dal «Corriere di Catania» la rappresentazione è così riferita:

³³⁵ «Tommaso Salvini recitò – occorre dirlo? – nella *Morte civile*. E vi recitò in quel modo che tutti sanno. Tommaso Salvini è ancora quello che fu, un attore singolare e potente, glorioso continuatore di un'arte che non è più la nostra, ma della quale sentiamo tuttavia la forza e la bellezza. [...]»; cfr. G. P., *Tommaso Salvini al Lirico*, in «Corriere della Sera», 18 aprile 1903. «Iersera, nella *Morte civile*, Giovanni Emanuel fu immenso. Il pubblico gli fece vere ovazioni. Di giorno, egli recitò in *Patria*. La fibra di questo illustre artista, in sei ore di recitazione, *Patria* e *Morte civile*, ha dato prova d'una forza e d'una resistenza eccezionale»; cfr. –, *Mercadante*, in «Corriere di Napoli», 2 novembre 1899. Ed ancora: «Stasera la *Morte civile*, l'emozionante dramma di Giacometti che Giovanni Emanuel interpreta mirabilmente»; vedi –, *Teatri, teatrini ecc.. Mercadante*, in «Corriere di Napoli», 5 dicembre 1899.

³³⁶ Capuana fa riferimento a Giovanni Grasso.

³³⁷ La lettera è conservata presso la *Biblioteca Lucchesi Palli* di Napoli con la seguente collocazione: L.P. M.SS. 116.

Il cav. Giovanni Grasso che ieri sera diede l'annunziata prima rappresentazione di *Morte Civile* [...] fu festeggiatissimo. Del carattere di *Corrado* il forte attore siciliano fa una singolare, poderosa creazione. Il dramma merita forse d'essere più curato, in quanto si riferisce ai particolari e all'insieme, e nessun dubbio che la nuova interpretazione del Grasso resterà fra le più degne del suo repertorio. Il pubblico del «Machiavelli» per sua natura poco proclive alle innovazioni accolse iersera con vero entusiasmo l'arduo cimento del suo attore prediletto, che acclamò con speciale fervore. Ottimo *Palmieri* il Majorana.³³⁸

Un mese dopo, sempre nella città etnea, al «Teatro Sangiorgi» si registra un'altra rappresentazione e il verdetto di pubblico e di critica è nuovamente favorevole. Si elogia il Grasso e tutti gli altri che «con grande zelo lo coadiuvarono».³³⁹

La stessa Compagnia, dopo qualche settimana, è a Roma, ove il 18 maggio al «Teatro Adriano», rappresenta il dramma ampiamente preannunciato.³⁴⁰

Il critico del «Capitan Fracassa» asserisce che il dramma «è rimasto quasi inalterato» e palesa il desiderio di un adattamento «meno timido», che sia «più ricco di colore locale». Ad ogni modo egli precisa che l'interesse precipuo del pubblico era quello di «vedere Giovanni Grasso sotto la giacca di velluto del galeotto evaso» e si sofferma sulla sua interpretazione:

Giovanni Grasso ha saputo imprimere un vigoroso accento di verità e di passione alla confessione del disgraziato; e se in qualche altro momento egli non ha raggiunto la stessa intensità, se la morte istessa, per veleno, nel suo «naturalismo» non corrisponde ancora interamente alla grande attesa, niun dubbio

³³⁸ «S'annunzia per stasera un'attraente première: il Cav. Giovanni Grasso darà *Morti civili*, nell'apposita riduzione di Luigi Capuana, che al forte attore nostro volle dedicarla»; cfr. –, *Sulle Scene. Machiavelli*, in «Corriere di Catania», 4 marzo 1904; e poi –, *Sulle scene. Machiavelli*, in «Corriere di Catania», 5 marzo 1904.

³³⁹ «Questa sera ultima rappresentazione e serata d'onore di Grasso, con *Morte civile*; vedi –, *Sulle Scene. Teatro Sangiorgi*, in «Corriere di Catania», 26 aprile 1904; e poi –, *Sulle Scene. Teatro Sangiorgi*, in «Corriere di Catania», 27 aprile 1904.

³⁴⁰ «Stasera Giovanni Grasso interpreterà nel vasto e popolare teatro dei Prati il dramma, *La morte civile* di Paolo Giacometti. Sarà certamente interessante di assistere a questa incarnazione dialettale del personaggio che fu caro a tutti i grandi attori della scena italiana e che per questa costante tradizione gelosamente conservata sopravvive, si può dire, alla morte *naturale* della scuola a cui appartiene. [...]»; –, *Adriano*, in «Capitan Fracassa», 18 maggio 1904. Vedi anche: –, *Teatri. Adriano*, in «Avanti!», 17 maggio 1904; –, *Spettacoli del 18 maggio*, in «Avanti!», 19 maggio 1904; –, *Spettacoli del 18 maggio*, in «Il Giornale d'Italia», 19 maggio 1904.

che egli abbandonandosi alla ispirazione che è la sua vera guida, riuscirà, direi, a *vivere*, come egli sa, anche quella morte. Per ora intanto è bene di assodarlo: il successo, dirimpetto al pubblico, è stato pienissimo. Alla fine dello spettacolo, il pubblico era uno spettacolo anch'esso: in piedi, acclamante, agitando fazzoletti e cappelli. Anche gli altri attori e fra essi la signorina Aguglia furono associati agli applausi.³⁴¹

Il dramma viene replicato tre volte: il 19, 20 e 22 maggio.³⁴² Della seconda rappresentazione riferisce Domenico Oliva che, fra l'altro, auspica (come il critico del «Capitan Fracassa» aveva fatto in occasione della *prima*) una maggiore dose di colore locale:

L'esperimento nemmeno questa volta può dirsi definitivo: la *Morte Civile* è stata sicilianizzata come s'era fatto per *Juan José* del Dicentra e con poca fatica, sia detto senza voler togliere nulla al merito del mio amico Luigi Capuana, [...] Il Giacometti pose la scena in Calabria; ora fra Calabria e Sicilia non vi sarà identità perfetta, ma c'è qualche punto di rassomiglianza, c'è di mezzo il mare, ma non un abisso. Di più il Giacometti non abusò precisamente del colore locale: il traduttore e l'interprete avrebbero potuto mettervene dentro una dose, piccola o non piccola, a talento loro. Infine il tipo di *Corrado* si presta a molte variazioni: tuttavia sono in lui due dati fissi, abbastanza rilevanti: un omicidio e tredici anni di galera: il Grasso aveva il diritto di farne un selvaggio, o se la parola vi pare troppo forte, un barbaro, senza incorrere nel facile biasimo d'alterazione della parte, salvo un piccolo appunto, sul quale tornerò fra breve. Selvaggio barbaro sì, ma selvaggio o barbaro doloroso, che freme e urla, ma più spesso piange e geme. Un lamento, quasi di belva ferita, fu la nota che iersera forse e più d'ogni altra scosse il pubblico: era lamento che davvero lacerava il cuore. [...] il Grasso non è uscito né dal suo ambiente, né da quel cerchio di violenza e di dolore, dal quale, come tutti sanno, egli ora sta per uscire con nobile audacia pari al nobile ingegno. Ma dentro questa cerchia, come al solito, è stato d'una robustezza di acciaio, è stato un rivelatore e un trasmissore d'emozioni rudi, ma intense, ma profonde quanto mai. Già s'era composta una maschera di stanchezza e di dolore: ma, che dico maschera! Era un volto quello solcato e istupidito (sì, istupidito, e questa è una trovata) dalla sventura.³⁴³

³⁴¹ –, *G. Grasso e «La morte civile»*, in «Capitan Fracassa», 19 maggio 1904.

³⁴² Cfr.: «Capitan Fracassa» del 19 e 22 maggio 1904; «Avanti!» del 20 e 23 maggio 1904; «Il Giornale d'Italia» del 20 e 23 maggio 1904; «La Tribuna», del 23 maggio 1904.

³⁴³ D. OLIVA, *Giovanni Grasso nella «Morte civile» al teatro Adriano*, in «Il Giornale d'Italia», 20 maggio 1904. Il critico, fra l'altro, registra la presenza in sala di Gabriele D'Annunzio.

Il critico, poi, evidenzia che il Grasso nei panni di *Corrado* «è troppo rozzo e nell'aspetto e negli atti e nel linguaggio», affermando che il Giacometti al contrario «non ha voluto farne un plebeo»; Oliva, infine, pone l'accento sulla *performance* interpretativa della Aguglia:

Molti applausi meritò l'Aguglia che sosteneva la parte di Rosalia, appassionata, vibrante, ora energica, ora pietosa, superiore in complesso a molte delle *Rosalie* che abbiamo veduto sulla scena: ha saputo dare alla parte una linea, una fisionomia: il che dimostra la sua felice intelligenza. E aggiungerò ch'era una bella fisionomia: gli occhi dell'Aguglia sono grandi, profondi, seduttori.

Sempre in merito alla seconda messa in scena il «Capitan Fracassa» riconferma un «grande successo»; alla terza «Il Giornale d'Italia» riferisce di un teatro «affollatissimo» che «non si stancò dall'applaudire il valoroso Grasso».³⁴⁴

A distanza di anni ritorna reiteratamente la *pièce* nel repertorio del grande tragico catanese.³⁴⁵

§ 2.2 I fratelli Ficcichia

La versione de *I Rantzau* di Émile Erckmann e Alexandre Chatrian con il titolo di *I fratelli Ficcichia*, venne rappresentata per la prima volta nel febbraio 1912 al «Teatro Fiorentini» di Napoli, ad opera della Compagnia Marrazzi-Diligenti. Lo spettacolo conta quattro repliche.³⁴⁶ Dell'ultima replica, avvenuta in marzo, il quotidiano napoletano «Il Mattino» riporta un breve commento:

³⁴⁴ –, *Adriano*, in «Capitan Fracassa», 20 maggio 1904 e –, *Teatri e Concerti*, in «Il Giornale d'Italia», 21 maggio 1904.

³⁴⁵ Cfr.: *Spettacoli, ritrovi, ecc...* Fossati, in «Corriere della Sera», 2 aprile 1911; –, *Spettacoli d'oggi*. Fossati, in «La Perseveranza», 8 aprile 1911.

³⁴⁶ «I Ficcichia, ore 21,30»; –, *Gli spettacoli di questa sera. Fiorentini*, in «Corriere di Napoli», 25-26 febbraio 1912. Per le repliche –, *I Teatri. Fiorentini*, in «Il Mattino», 27-28 febbraio 1912; –, *Gli spettacoli di questa sera. Fiorentini*, in «Corriere di Napoli», 27-28 febbraio 1912; –, *Gli spettacoli di questa sera. Fiorentini*, in «Corriere di Napoli», 3-4 marzo 1912. Su «Il Mattino» del 3-4 marzo si legge: «Questa sera, due rappresentazioni. Alle 6,15 quarta replica di: *I Ficcichia* di L. Capuana. Alle 9,30 a richiesta *La zolfara*. Già nel 1899, prima della traduzione capuaniana, l'opera era stata rappresentata nei teatri italiani. Ne è prova un articolo del «Corriere

Teatro gremito iersera nei due spettacoli. *I Ficcichia* e *La zolfara* furono ottimamente interpretate dalla compagnia siciliana».³⁴⁷

Un mese dopo la Compagnia si prepara a mettere in scena la *pièce* al «Teatro Biondo» di Palermo.

La commedia e i suoi interpreti devono aver conseguito un successo, tant'è che per la serata d'addio della Compagnia viene replicata.³⁴⁸

Il critico del «Corriere di Sicilia», a conclusione del corso di recite date dalla Compagnia a Palermo, commenta:

Il repertorio della Compagnia siciliana è apparso, [...] immensamente più ricco di prima. Ma il cartello ammoniva che, di fronte a lavori originali relativamente scarsi, la maggior parte delle «novità» sono traduzioni o riduzioni. Ottima qualcuna, come *I Ficcichia*, che Luigi Capuana ha creato in siciliano da *I Rantzau*: ma non sempre il traduttore può chiamarsi Capuana.³⁴⁹

Dopo qualche mese i popolari artisti danno un corso di recite nella capitale e il 3 ottobre viene annunciata la *riduzione* capuaniana per la stessa sera che ottiene consensi lusinghieri:

L'esito fu pienamente favorevole anche per il valore degli interpreti che furono applauditi. Tra essi la Bragaglia, Musco e Viscuso. Il Capuana ha fatto opera che sembra originale per freschezza e vivacità. Stasera replica.³⁵⁰

Che *I Ficcichia* sia stata, fra le opere presenti nel repertorio della Compagnia, una delle più applaudite è testimoniato sia dalla scelta del Musco di riproporla come cavallo di battaglia, sia dalla benevolenza mostrata dal pubblico e dalla critica: «Grandissime feste furono tributate iersera, al *Nazionale*,

di Napoli», che parla del repertorio di Giovanni Emanuel; –, *Teatri, teatrini ecc. Mercadante*, in «Corriere di Napoli», 1 novembre 1899.

³⁴⁷ –, *I Teatri. Fiorentini*, in «Il Mattino», 4-5 marzo 1912. Nello stesso avviso, fra l'altro, si evince: «Questa sera una novità di Luigi Capuana: *Bona genti* di cui si dice un gran bene».

³⁴⁸ Per gli annunci vedi –, *Al Biondo*, in «Corriere di Sicilia», 14-15 aprile 1912 e –, *Teatri. Al Biondo*, in «Corriere di Sicilia», 15-16 aprile 1912. Per l'ultima recita –, *Teatri. L'addio della Bragaglia e di Grasso al Biondo*, in «Corriere di Sicilia», 29-30 aprile 1912.

³⁴⁹ GREIM, *Note d'Arte. A proposito del teatro siciliano*, in «Corriere di Sicilia», 10-11 maggio 1912.

³⁵⁰ –, *La Compagnia siciliana al Nazionale*, in «Il Giornale d'Italia», 3 ottobre 1912; –, *Teatri*, in «Il Giornale d'Italia», 4 ottobre 1912.

ad Angelo Musco che in occasione del suo spettacolo d'onore volle interpretare un'altra volta la parte di *Don Zzulu ne' I fratelli Ficcicchia*, che è una delle sue più singolari concezioni.³⁵¹

Il 7 marzo 1914 Angelo Musco mette in scena l'opera al «Teatro Principe di Napoli»:

Ieri sera la Compagnia Musco diede ancora una prova della valentia nei *Fratelli Ficcicchia* [...] Le belle doti di affiatamento degli attori e delle attrici ebbero largo campo per manifestarsi e ne venne fuori un vero gioiello teatrale, che il pubblico applaudì con calore e convinzione. Musco fu uguale a sé stesso; e non aggiungiamo altro. Jole Campagna, la nuova rivelazione della quale ci siamo occupati, riconfermò le splendide qualità di attrice, che ne faranno indubbiamente uno dei più preziosi elementi del teatro siciliano. Bravi il Marcellini, il Campagna, il Rapisarda, il Bottino e gli altri.³⁵²

Ancora un'altra rappresentazione si registra il 21 aprile dello stesso anno in Sicilia, al «Teatro Comunale» di Avola. In occasione di tale messa in scena, il «Corriere di Catania», informa che la «squisita traduzione» capuaniana viene salutata da un «successo che meritava» e che il «valentissimo» Musco e «gli altri suoi degni coadiutori» vengono acclamati: in particolare, Jole Campagna per «la grazia delle movenze e la verità dell'accento», Masi Marcellini è reputato «un superbo Ficcicchia» e complimenti anche ad Angelo Campagna, che «lo secondò con efficacia e con impegno».³⁵³

A maggio, la Compagnia approda a Messina ed esordisce proprio con *I fratelli Ficcicchia*. Il critico della «Gazzetta di Messina e delle Calabrie» riconferma il successo mietuto altrove, riferendo di un uditorio che «ha applaudito ripetutamente e con soddisfazione». Egli, inoltre, fra gli interpreti, loda in particolare: la J. Campagna, «artista intelligente, vivace, spigliata, che recita con misura e con sobrietà»; il Musco che «fu quel *Don Nzulu* che abbiamo già parecchie volte ammirato e che ci ha commosso e fatto sorridere»; infine il Marcellini, «attore valoroso, simpaticissimo, pieno di vitalità e di forza», che «fu un *Don Giovanni* apprezzatissimo».³⁵⁴

³⁵¹ -, *Gli spettacoli del «Nazionale»*, in «La Tribuna», 20 ottobre 1912.

³⁵² -, *Angelo Musco al Principe di Napoli*, in «Corriere di Catania», 8 marzo 1914.

³⁵³ -, *Le recite di Angelo Musco*, nel «Corriere di Catania», 24 aprile 1914.

³⁵⁴ Fulco, *Il debutto della dialettale Musco al «Mastrojeni»*, in «Gazzetta di Messina e delle Calabrie», 6 maggio 1914. La recita era stata già annunciata dallo stesso giornale il 4 maggio e da «L'Ordine di Messina» del 5-6 maggio 1914.

La commedia trionfa anche al «Teatro Massimo» di Siracusa e il «Corriere di Catania» parla di «magistrale esecuzione».³⁵⁵

La fortuna dell'opera prosegue, e nell'aprile 1915 essa viene recitata anche al «Teatro Niccolini» di Firenze, accolta, a quanto pare, dal pubblico con grande favore.³⁵⁶

Come *Malìa e Morti civili* erano le opere scelte dal Grasso per dare inizio ad ogni corso di rappresentazioni, così *I fratelli Ficcicchia* e *Lu Parainifu* aprivano le recite di Musco e le serate organizzate in suo onore.³⁵⁷

Il 20 ottobre 1915 si ha un'altra messa in scena al «Teatro Alfieri» di Torino:

I Ficcicchia, la commedia che Luigi Capuana tradusse e ridusse da *I Rantzau*, trovò in Angelo Musco un maestro di villaggio perfetto per verità umana, per semplicità di recitazione e per arguzia di comicità. Musco visse veramente il personaggio ed apparve magnifico, tanto che più di una volta scrosciò al suo indirizzo caloroso, irrefrenabile l'applauso a scena aperta.³⁵⁸

Così il critico della «Gazzetta del Popolo» recensisce l'avvenimento. Egli, dopo aver passato in rassegna gli elementi «di primo ordine» della Compagnia, si sofferma sul «cicaleccio di donne» del secondo atto, a suo giudizio, «meravigliosamente riuscito»; infine, addita come «unico neo» lo scoglio della lingua, per la comprensione degli spettatori continentali, concludendo tuttavia che l'allenamento dell'orecchio al dialetto e il tentativo di spianarlo per parte degli artisti sono sufficienti «a chiarir tutto».

Non v'è dubbio alcuno che Musco sia stato l'interprete principe della *riduzione* capuaniana, di cui però vanno segnalate anche le interpretazioni di Tommaso Marcellini e di Turi Pandolfini,³⁵⁹ altri due interpreti del teatro isolano. In occasione di una messa in scena al «Teatro Valle» di Roma, avve-

³⁵⁵ -, *A. Musco trionfa a Siracusa*, in «Corriere di Catania», 11 giugno 1914.

³⁵⁶ -, *La entusiastica «rentrée» di Angelo Musco al Niccolini di Firenze*, in «Corriere di Catania», 1 maggio 1915.

³⁵⁷ «Compagnia Comica Siciliana diretta dal Cav. Uff. Angelo Musco. Oggi, venerdì grande serata in onore del cav. Angelo Musco. Si darà: I FRATELLI FICCICCHIA commedia in tre atti, ridotta per le scene siciliane da L. Capuana; -, *Spettacoli di questa sera. Politeama Pacini*, in «Giornale dell'Isola», 2 luglio 1915; e, anche -, *Teatri e Spettacoli. Politeama Pacini*, nel «Giornale dell'Isola», 1 luglio 1915. Ancora sul «Giornale dell'Isola» dell'11 ottobre: «Questa sera alle ore 21 serata d'onore del Cav. Uff. Angelo Musco. Si darà: «I Fratelli Ficcicchia», Commedia in 4 atti; vedi -, *I Teatri. Teatro Sangiorgi*, in «Giornale dell'Isola», 11 ottobre 1915.

³⁵⁸ E. A. B., *Ultime teatrali. Angelo Musco all'Alfieri*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 21 ottobre 1915.

³⁵⁹ -, *Spettacoli. Teatro Sangiorgi*, in «La Sicilia», 6-7 giugno 1916.

nuta il 21 giugno 1919, Emilio Cecchi scrive:

Quello di ieri sera è stato un vero riconoscimento da parte del pubblico romano dell'arte di Turi Pandolfini. Questo singolare attore, educato alla scuola di un grande maestro quale Angelo Musco, assumendo la parte di Giovanni Ficicchia nell'umano e commovente dramma che Musco predilige, dimostrava di voler provare ai suoi spettatori come egli abbia conseguita orcosa a comune, ed è questa: che in esso, come nella Bibbia – parlo, si capisce, di quella del Diodati, ch'è la nostra, - in esso come nella Bibbia, forse non mai come quando si crede d'essere nell'idiozia, siamo nella poesia. Il filo che separa costesti abissi, è un cappello di ritmo, un fumo di frase, il cretto di due parole: e se il lettore davvero credesse di poter fare a meno di coteste cose nel libro, allora vuol dire ch'egli potrebbe anche fare a meno di tutto il libro. Ritratti di soldati – i suoi soldati che non somigliano mai a soldati, ma a operai e contadini – : «visi di santi, usati soltanto dalla passione del lavoro»; paesaggi alpini; confessioni ricche, e confessioni soltanto ingenuie, passano in questa prosa che spesso pare incolta da come è saputa, e trova le sane preziosità che hanno gli artisti di sangue popolano.³⁶⁰

§ 2.3. *Casa di bambola*

Il 19 settembre 1890 così scrive Capuana all'attore capocomico Cesare Rossi: «Caro Cesare, Ho ottenuto dal celebre commediografo norvegiano *Enrico Ibsen* e dal suo traduttore francese conte M. Prozor, segretario dell'ambasciata russa a Dresda, il privilegio di tradurre e far rappresentare in Italia la bellissima commedia *Bambola* (*Maison de Poupée*). È una delle più rigorose e più interessanti produzioni del teatro moderno ed io ne sono entusiasta. La commedia è stata applauditissima anche in Germania; son sicuro che sarebbe egualmente applauditissima in Italia. Quattro principali attori, due uomini e due donne possono trovarvi modo di sfoggiarvi le loro più belle qualità artistiche. Nel difetto di novità di non dubbio successo, questa *Bambola* mi par destinata a far parte del repertorio d'ogni primaria compagnia. Vuoi vedere il manoscritto della mia traduzione? Tu sei il primo a cui mi rivolgo».³⁶¹

³⁶⁰ «Al Valle è annunciata per oggi la serata in onore del cav. Turi Pandolfini. Si rappresenterà "I Ficicchia"; –, *La serata in onore di T. Pandolfini*, in «L'Ida Nazionale», 21 giugno 1919; e anche –, *La serata di Pandolfini al Valle*, in «La Tribuna», 21 giugno 1919; E. Cecchi, *La serata di Pandolfini al Valle*, in «La Tribuna», 22 giugno 1919.

³⁶¹ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere...*, p. 528.

La traduzione capuaniana sarà edita dapprima in rivista (E. Ibsen, *Bambola*, «Il Carro di Tespi», 24-25 gennaio; 14-15 marzo 1891, nn. 11-18), poi in volume intitolato *Casa di bambola* (commedia in tre atti in prosa, Milano, Max Kantorowicz, 1894).

La *divina* Duse, alla quale si deve il ritorno al titolo originario,³⁶² con la «Compagnia della Città di Roma» metterà in scena il dramma il 9 febbraio 1891 al «Teatro Filodrammatici» di Milano.

Il critico del «Corriere della Sera», in occasione della *première* italiana, firma una lunga recensione, che risulta illuminante non solo in quanto riporta la cronaca della serata, ma anche perché individua i gusti e gli orientamenti di un'epoca di transizione, in cui viene presentata un'opera quale *Casa di bambola*:

In un momento di trasformazione dell'arte e del gusto qual è quello che attraversiamo, il modo con cui vengono ascoltati dal pubblico i lavori, che escono con la loro originalità e le loro tendenze dalla via battuta, è un indizio di grande importanza [...] Una commedia come *Casa di Bambola* sarebbe stata ascoltata sino alla fine qualche anno fa soltanto? Ieri fu ascoltata senza opposizione alcuna e fu anche applaudita. Ciò vuol dire che coloro stessi ai quali non piacque – e probabilmente non furono pochi – mancò l'assoluta convinzione di essere nel vero, giudicando così come giudicavano. [...] io credo che di questa *Casa di Bambola*, mediocrementemente applaudita, ciascuno degli spettatori abbia portato con sé fuori del teatro un grande concetto. Perciò io credo che questa *Casa di Bambola*, giudicata lunga, faticosa ed oscura, abbia avuto un successo di un grande lavoro d'arte.³⁶³

Il giornalista inoltre fa un resoconto minuto della *mise en scène*, rilevando che da principio platea e galleria «erano fastidiosamente raffreddate» e già reputavano la commedia «lunga e prolissa», e che il loro interesse si ridestò «soltanto alla graziosa entrata dei bimbi», commuovendosi nella scena dei giochi fra la mamma e i tre piccoli. Infine aggiunge che il secondo atto, ritenuto il più efficace da chi aveva letto la commedia nella traduzione francese, «passò freddamente», mentre il terzo «rattivò l'attenzione e l'interesse»:

³⁶² *Ibidem*. Al riguardo cfr. anche A. CASALEGNO, *Henrik Ibsen. Dalle lettere la riscoperta del dramma*, in «Il Sole 24 Ore», 2 aprile 1995.

³⁶³ G. P., *Casa di Bambola. Commedia in tre atti di H. Ibsen*, in «Corriere della Sera», 10-11 febbraio 1891. Lo spettacolo viene replicato il giorno seguente la *prima*, il 10 febbraio; –, *Spettacoli d'oggi. Filodrammatici*, in «Corriere della Sera», 10-11 febbraio 1891.

La grande scena fra marito e moglie, dove l'autore ha condensato ed esplicito il concetto del suo lavoro, s'impose al pubblico colla imperiosità delle creazioni inaspettate e potenti. Si udirono tratto tratto mormorii di ribellione, ma l'alto pensiero del poeta dominava, sovrano invincibile, il teatro. Da quanto tempo non si udivano dalla scena parole tanto profonde esprimere pensieri tanto meditate, verità tanto audaci!

Quanto all'interpretazione si riconosce alla Duse e all'Andò di essere riusciti «quasi a raggiungere la perfezione».

Dopo qualche giorno, sempre il «Corriere della Sera» riferisce che la commedia aveva risvegliato in pubblico e critica «tanto fermento di opinioni disparate» e che, una volta calato il sipario, seguitava ad «occupare il pensiero dello spettatore»:

Essa continuò a vivere nella memoria di chi l'aveva ascoltata colla intensità delle forti impressioni, ed a più d'uno s'impose nella forma preoccupante di un problema psicologico e sociale.³⁶⁴

Anche altri artisti e altre Compagnie si cimentavano nell'impresa: ad esempio, Clara Della Guardia meritava le lodi di Roberto Bracco sul «Corriere di Napoli»:

Iersera, Clara Della Guardia si fece meritatamente applaudire recitando *Casa di bambola*, di Ibsen. La sua recitazione fu spesso intensa, e spesso, esprimendo il fondo del pensiero ibseniano, fu, adeguatamente, più complessa della parola parlata dal personaggio e dell'azione semplicissima che il grande norvegiano, con una secchezza ed una precisione invidiabili dai più pretti veristi, svolge sulla scena. [...] per recitare le opere di Ibsen è necessaria una speciale preparazione, ed è necessaria la facoltà di conferire scenicamente alla parola quel che è dentro di essa in correlazione dell'idea predominante nell'organismo dell'opera e negli elementi etici ond'essa è intessuta. Ecco perché io lodo, con sincerità, Clara della Guardia e le perdono alcune esuberanze e alcuni effetti da commedia meno nobile, i quali del resto – conveniamone – servono bene alla conquista di quegli spettatori che dinanzi all'esotismo d'un lavoro d'Ibsen, se anche il simbolo non li turbi e non ne inceppi la chiaroveggenza, restano più intontiti che convinti.³⁶⁵

³⁶⁴ -, *Casa di Bambola*, in «Corriere della Sera», 12-13 febbraio 1891.

³⁶⁵ R. BRACCO, *Sannazaro*. «*Casa di bambola*», in «Corriere di Napoli», 12 dicembre 1899. La recensione fa riferimento alla messa in scena napoletana, che ha avuto luogo l'11 dicembre 1899 al Teatro Sannazaro; -, in «Corriere di Napoli», 11 dicembre 1899.

In conclusione, fra gli svariati meriti del Capuana è da annoverare, oltre che la perizia del traduttore, la lungimiranza del critico, che ha permesso di far conoscere in Italia al grande pubblico l'opera ibseniana.

INDICE

FRANCESCO BRANCIFORTI, <i>Per la storia di Caccia al lupo: novella e dramma</i>	p.	7
ALESSANDRA SANTI, <i>La lingua del Verga tra grammatica e stilistica: scritto e parlato nei «Malavoglia»</i>	»	41
DORA MARCHESE, <i>Paesaggio e scrittura nelle rusticane: di là del mare e i galantuomini</i>	»	93
GIORGIO LONGO, <i>Traduttori-imitatori: Rod, Eekhoud, Verga</i>	»	137
MARIA DI VENUTA, <i>L'ebbrezza: un racconto incompleto e postumo di Federico De Roberto*</i>	»	153
ROSARIA SARDO, <i>Gli «scarabocchi marginali» di Capuana alla Sorte di De Roberto</i>	»	215
MARIA VALERIA SANFILIPPO, <i>La «Duplice bestia nera» di Capuana</i>	»	263

Direttore responsabile: NICOLÒ MINEO
Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 559
del 13-12-1980

Finito di stampare nel mese di Dicembre 2008
Tipolitografia S. Squeglia - Via Crociferi, 87-89 - Catania - Tel. 095.312270