

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

2

(nuova serie)

Il punto su... Verga e il Verismo
Catania 12-13 dicembre 2008

CATANIA
2009

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, Mario Tropea, Sarah Zappullà Muscarà

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Frassica – Università di Princeton
Enrico Ghidetti – Università di Firenze
Vicente González Martín – Università di Salamanca
Giorgio Longo – Università di Lille
Romano Luperini – Università di Siena
Annamaria Pagliaro – Università di Melbourne
Carla Riccardi – Università di Pavia
Anna Tylusinska-Kowalska – Università di Varsavia

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

2

(nuova serie)

Il punto su... Verga e il Verismo
Catania 12-13 dicembre 2008

a cura di Giuseppe Sorbello

CATANIA
2009

PRESENTAZIONE

Verga, ormai non si dubita, è scrittore centrale nel secondo Ottocento italiano e alla svolta dal positivismo-naturalismo verso il tempo della modernità. Un tempo che appare decisivo per lo svolgimento storico complessivo e nodale rispetto ai fenomeni di transizione. Pur radicato profondamente nella cultura positivistica, Verga registra i segni di una crisi e intuisce il non senso della condizione storica ed esistenziale prodotta nella realtà degli individui e di interi gruppi sociali dal modo di attuarsi del «progresso». Sicché può anche rispecchiare, se leggiamo in chiave metaforica le rappresentazioni specifiche, una situazione non soltanto italiana. Una condizione che avverte dolorosamente, mentre rivela implicitamente valori e disvalori. Vecchio errore è la convinzione che l'impersonalità debba escludere una posizione soggettiva dello scrittore, poiché la poetica veristica, anche se con qualche equivoco teorico, nella sostanza voleva solo che il narratore non intervenisse direttamente nella narrazione con l'esplicitazione di personali giudizi, valutazioni, osservazioni, reazioni e stati emotivi, che il narratore restasse distinto dal narrato. Anche l'impersonalità può rispecchiare quel che un Tommaseo definiva «il segreto dei fatti palesi» senza contraddirsi e negarsi.

Per questo Verga può essere punto di riferimento e di partenza per tante delle nostre domande e degli attuali interrogativi: il problema delle ragioni e degli esiti delle formazioni nazionali; il problema del Mezzogiorno in generale; il problema del cambiamento nel costume, nel lavoro e nei rapporti sociali o, senz'altro, il problema del cambiamento mancato; l'attenzione ai costi in termini umani delle forme o delle insufficienze o dell'assenza del cambiamento. È vero anche che le scritture letterarie dei siciliani si sostanziano spesso di memoria, una memoria solcata da un fitto reticolo di stratificazioni, intessuto di storia e mito e immagini archetipe. Una memoria, che opera come trasformatore del dato particolare in veicolo metaforico. Il tema Sicilia per di più sembra intensificare l'addensarsi memoriale e scatenare appunto il costi-

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

tuirsi di rapporti metaforici. Credo infatti che nella narrativa verghiana si ritrovino un'attitudine e una potenza mitopoietica come in poche altre opere moderne: miti della società che si apre, o ne è investita, al nuovo tempo. Ma il mito siciliano è più materiato di terra che di cielo, più di inferno che di paradiso. Questa è la terra dove Plutone rapì Proserpina, dove Enea seppellì il vecchio padre, dove l'Etna incombe eternamente coi suoi mostri incatenati. Un luogo di paura e di morte, e, anche, di follia.

Una tale pienezza di coscienza e di trascendimento artistico, per essere veramente recepita nella sua profondità, ha bisogno di incontrarsi con tempi di intenso impegno morale e ideale e di tensione culturale. Perciò oggi Verga sembra messo tra parentesi nella riflessione critica e nella mediazione scolastica, per non dire della ricezione del lettore medio. Credo si debba ripartire dal tentativo di costruirne, o ricostruirne, una collocazione storica «oggettiva» nel senso che si debba cercare di capire la destinazione *reale* (l'intenzione costruttiva dell'autore) dell'opera letteraria e la sua *reale* funzione (costruzione oggettiva dell'opera) all'interno di contesti ben determinati, assumendo o riassumendo come principio che solo se conosciuta entro la totalità che la costituisce l'opera rivela il suo senso e testimonia di una cultura e di un'epoca. Si tratta di intenderla come *altra* e non come specchio rispetto alle condizioni del nostro tempo sì da allargare veramente l'ambito del nostro sapere storico e preparare il terreno a verifiche e confronti autentici in quanto fondati sulle individuazioni e le specificità. Direi sinteticamente: l'opera «per noi», ma solo attraverso l'opera «in sé». Un'indicazione che si orienta verso uno spostamento della lettura dagli apriorismi valutativi alla conoscenza storica come confronto non mistificato di passato e presente, in funzione di una pertinentemente attrezzata lettura della complessità e polivalenza della condizione del nostro tempo tra crisi permanente e trasformazione anomica.

In riferimento a queste convinzioni e per riavviare un discorso la Fondazione Verga ha organizzato, nei giorni 12 e 13 dicembre del 2008, incontri di studio intesi a fare il «punto» sullo stato degli studi su Verga e sul Verismo. Gli atti relativi si pubblicano nell'ordine tematico delle relazioni: Giarrizzo, Alfieri, Longo, Olivieri, Luperini, Manganaro, Nicastro, Durante, Bosco, Vecchio, Tropea, Castelli.

Altri saggi che qui si presentano – Toppiano, Signorello – vogliono rispondere all'assunto or ora affermato, la centralità di Verga,

per cui la letteratura prodotta da siciliani e a tematica siciliana – mi guardo dal dire «letteratura siciliana» – non può essere pensata se non come un *prima di Verga* e un *dopo Verga*. Questa produzione anzitutto, e di questa nei nostri «Annali» ci occupiamo, ma la divaricazione credo che possa valere per gran parte delle opere letterarie italiane moderne.

I COSTI “UMANI” DEL PROGRESSO.
LA CIVILTÀ DELL’EUROPA FRA OTTO E NOVECENTO

...mi manca la fede...

Verga alla Brusini, 26 luglio 1888

Il 4 ottobre 1892 Luigi Capuana licenziava (a Roma) uno scritto ‘politico’, *La Sicilia e il brigantaggio*: vi sceglieva Giovanni Verga a interlocutore e compagno (“Hai sentito anche tu, o Giovanni Verga, la stessa acuta punta di rimorso...”), per un’operazione diretta a sottrarre al linciaggio la Sicilia dei siciliani raffigurata come barbara e primitiva, in conseguenza del ritratto che egli stesso, Verga e De Roberto ne avevano dato “preoccupati soltanto del problema artistico”. “Come mai questi benevoli lettori non hanno riflettuto che, per ragioni d’arte, era nostro dovere cogliere le più spiccate differenze nei sentimenti, negli usi, nei costumi, nelle credenze, nelle passioni, nella morale, nelle tradizioni, nel bene insomma e nel male [...]? Per trovare un filone nuovo, inesplorato, noi avevamo dovuto inoltrarci nella grande miniera del basso popolo delle cittaduzze, dei paesetti, dei villaggi, interrogando creature rozze, quasi primitive, non ancora intaccate dalla tabe livellatrice della civiltà; talvolta afferrando qualche fatto eccezionale, residuo di un passato non lontano, ma sparito per sempre, lieti di fissarlo, per la storia, prima che se ne perdesse ogni significato e ogni ricorso, talvolta curiosi di rendere, più che analizzare la sfumatura di un sentimento, la bizzarra modalità di una passione, l’atteggiamento di un carattere eccentrico che prendeva maggior risalto per l’ambiente, pel paesaggio, per una rara combinazione di luce e d’ombra, da cui era irresistibilmente tentata la fantasia e, stavo per dire, l’impaziente pennello dell’artista”.

È un brano fin troppo noto dell’appassionata autodifesa dei ‘veristi’, che in conseguenza del successo di *Cavalleria rusticana* (in teatro e in musica) si son visti ghettizzati, condannati persino da un’opinione ‘borghese’ che vuol rimuovere ogni residuo di barbarie dalla raffigurazione della nuova Italia, civile per leggi e costumi, e per ciò

stesso legittimata a portare la civiltà nei paesi africani. Quei 'veristi' sono altresì borghesi e crispini: ne deriva una linea difensiva che fa ricorso a due argomenti – la 'nuova' attenzione di tutti loro per i ceti alti, e le 'ragioni d'arte' come motivazione della scelta dei temi, prima e dopo. Non radicalismo politico quindi, né socialismo. Alla data dello scritto Verga ha 52 anni, Capuana 51, De Roberto 20 anni meno. Sono però consapevoli del ruolo della letteratura in Europa, romanzo novella teatro, nella formazione politica dei ceti medi: e non hanno aspettato l'affare Dreyfus (1897-98) e il *J'accuse* di Emile Zola per riconoscersi nella nuova figura dello 'intellettuale' coscienza critica della società contemporanea. Quel che, accanto alla ricerca dell'ideologia e delle opzioni etico-politiche dei tre 'narratori' (e della rete di sodali e rivali cui appartengono), non sappiamo ancora è il contributo di ognuno – in tempi e modi – alla presa d'atto del loro ruolo europeo: giacché la corrispondenza è dominata dall'allarme per l'ingiusta, immeritata imputazione; e persino Verga, indotto da Capuana (ma non solo...), fa ricorso *more gallico* alla prefazione che anticipa l'interpretazione autentica del racconto o del dramma teatrale, a prevalere sono con le differenze che conosciamo in particolare l'ambiguità. Quel 'passato non lontano, ma sparito per sempre' per un verso è parte della leggenda nera della Sicilia *che fa paura*, per l'altro è la trincea del tradizionalismo folclorico alla "tabe livellatrice della civiltà".

Siffatta ambiguità, incertezza di giudizio sui costi della civiltà salda però la contingente apologia dei 'veristi' di Sicilia ai dubbi crescenti della cultura europea: la quale non solo riprende e aggiorna il filone ben consistente del romanzo sociale, da Dickens a Balzac, ma è sedotta dal dominante evolucionismo ad assumere il primitivo ed il diverso come costitutivo del proprio passato. Si pensi al successo dell'*Indian village* del Sumner Maine, che rivoluziona la lettura del Medioevo europeo, e al motivo della 'profezia nella storia', un tema della tedesca filosofia della storia dubbiosa del carattere universale dell'evoluzione-selezione come progresso. E la filosofia e la storiografia tedesca trovano adepti in tutta l'Europa occidentale: la Milano dei Treves è fin troppo familiare con il giovane Ferrero e con il Bryce dell'*American commonwealth*, che sono tra le letture impegnate di De Roberto chiamato a vedere e far vedere *il colore del tempo* (1886-1900).

Poiché per tutti loro, i 'veristi' di Sicilia, il proposito di tener distanti le ragioni dell'arte dall'ispirazione etico-politica non pare abbia

avuto pratiche conseguenze (basti citare il *Re Bracalone* di Capuana, e per Verga letture e traduzioni da Luigi Couperus e *Dal mio al tuo*), il lor procedere – temi e linguaggio – attinge significato dal vortice turbinoso e dalle acque torbide e rapide del gran fiume dell'Europa della crisi, nel quale sono tutti vogatori e naufraghi, ora negli affluenti ora già nel corso principale. Una distinzione necessaria se per tutti loro sarà l'impeto del fiume che rompe gli argini, a farli inquieti e timorosi: si afferrarono in tanti agli approdi dell'affluente, e stettero a guardare dalla riva per timore di essere trascinati nei vortici di un tempo caotico. E dei tre solo Capuana (morto nel 1915, un anno prima del Pitre) avrebbe evitato l'esperienza tremenda della guerra del 1914-18 e del difficile dopoguerra: cui Verga settantenne reagì (*son diventato socialista...*) meglio del De Roberto, che morrà nel 1927: ma che durante la guerra "si volse alla storia" (*Al rombo del cannone* esce da Treves nel 1919).

L'Europa di Giovanni Verga si colloca tutta tra il 1870 e la prima guerra mondiale. Nel '20 il Verga ottantenne che ascolta Pirandello che lo celebra attraverso un singolare rispecchiamento del profilo (1919) di Luigi Russo, ha già chiuso la parabola del suo immaginario: e percepisce con acuta disperazione l'anacronismo postumo dei personaggi che ha scelto di riproporre. L'irruzione di De Roberto nel '94 e quella di poco posteriore del Pirandello con *I vecchi e i giovani* costringono a fare i conti col Risorgimento e con la modernità – i due motivi che Verga ha già affrontato, il primo nella tragedia de *La libertà*, la seconda nell'ascesa di una borghesia, avida e cinica nel *Maestro don Gesualdo*. La sequela si colloca nel clima europeo del *Luxus und Liebe*, ed il 'piacere' diventa in quegli anni del tragico dopoguerra la denuncia di una condizione che toccherà al D'Annunzio celebrare ed ai Mann e ai Remarque di rappresentare fuor della nostalgia del 'mondo di ieri'.

La 'modernità' anzitutto, che la cultura europea – da Herbert Spencer a Max Weber – pone al centro della propria tormentata riflessione, consapevole di un clima negli anni '80 e '90 segnato da dubbi e paure, e che perciò induce a bilanci in rosso se i costi erodono con incontrollata rapidità i ricavi. E già l'evoluzionismo sociale scopre quella 'selezione dei peggiori' cui imputare la fine di una civiltà (toccherà a De Roberto constatare l'essiccarsi delle radici dell'albero della scienza); e catene di civiltà s'appresta a mostrare lo

Spengler. Nei tardi anni '70 Verga nella piena maturità è di ciò consapevole, e scelse di vivere quel suo tempo. Lo dice nella grande pagina delle prefazioni a *I Malavoglia*, che sono l'approdo di una drammatica riflessione avviata nel clima europeo della guerra franco-prussiana e del suo esito. È utile ricordare uno scambio di battute nell'estate '70 tra Pitre (da Palermo) e Lionardo Vigo (da Catania). Pitre, 14 agosto: "Se ella fosse qui si meraviglierebbe di vedere in tutta la giornata la gente affollarsi alle edicole dei giornali comperando i dispacci della mattina, ore 6 e ore 10; del mezzogiorno; delle 4 e delle 8 p.m. E meraviglierebbe di più a vedere divise le simpatie tra la Francia e la Prussia; ché i 'malvoni' e i conservatori pregano *flexis genuis* per Napoleone, e tutti gli altri per Federico Guglielmo. Io son dolente di questo sangue scelleratamente sparso per l'ambizione personale d'un ambiziosissimo uomo". E Vigo il 19 agosto: "Qui abbiamo i telegrammi in giornata, e il pubblico è alemanno". E Verga? Non era la fine della Francia 'borghese' un annuncio per l'Italia, per "una società ch'è laboriosa solo per poter essere gaudente": donde la ricerca di solidarietà (a Capuana, Milano 5 aprile '73) per un'arte che si commuove "di certi dolori che son frutto della nostra civiltà *positiva* e avida di piaceri"? E nel '78 con maggior precisione, afferrando il bandolo dei romanzi in serie, cui affida la rappresentazione della "lotta provvidenziale che guida l'umanità", "negli sforzi che fanno per andare avanti in mezzo a quest'onda immensa che è spinta dai bisogni più volgari o dall'avidità della scienza ad andare avanti, *incessantemente*, pena la caduta e la vita, pei deboli e i maldestri".

Siamo già alle idee rappresentate nelle prefazioni dell'81. Ora tra il '70 e il '78, con la vittoria della Sinistra storica, l'intero fronte della futura 'Rassegna Settimanale' – da Sonnino e Franchetti (con l'inchiesta 'privata' del '75 in Sicilia) a Pasquale Villari (con le *Lettere meridionali*) – si era spostato sulla politica sociale, e si disponeva a semicerchio attorno alle leggi di Germania e di Gran Bretagna. Il progresso, certo. Urge però analizzarne i costi, e impegnarsi a ridurli. Non è un caso che Verga, che a quel fronte appartiene e nel periodico ha visto pubblicate sue novelle, offra a Sonnino il primo dei romanzi della serie, *Padron Ntoni*, che viene tuttavia rifiutato, come non accadrà nel 1888 con la "Nuova Antologia" per *Mastro don Gesualdo*. Ho sempre pensato che la rinuncia alla *Duchessa di Leyra* non sia dovuto a pigrizia o svogliatezza (si pensi al lavoro di scavo, ed ai

'soccorsi' ricevuti): quei temi, che nel '78 parevano reggere il grande edificio, sono ormai – lo diranno Federico De Roberto e Luigi Pirandello (quasi trent'anni meno di Verga) – scatole vuote, in un'Italia e un'Europa tanto diverse da quelle in cui s'era svolta, e consumata la riflessione – *sogno o storia* – del grande scrittore.

Gli anni '90 conoscono la crisi del darwinismo sociale, l'avanzata del socialismo, le profezie della decadenza (o, per evitare la decadenza, l'ammissione della discontinuità nel processo storico): chiamatela come volete, lotta per la vita o lotta 'provvidenziale', dilagano gli annunci della 'morte delle civiltà' (e su base comparata), irrompe con le nuove superstizioni la religione del pragmatismo. De Roberto è della crisi un acuto analista: "Fino a pochi anni addietro, quando i sociologi in vena di profezia si proponevano la quistione della fine di ogni civiltà, – giacché le civiltà fioriscono e finiscono come tutte le altre cose di questo mondo, – i sociologi, dico, pensavano che la civiltà nostra soccomberebbe per opera di una nuova grande invasione barbarica, e vedevano nei Cinesi il nemico formidabile". Ciò non è accaduto, il contrario si è verificato giacché l'Europa ha invaso la Cina; ma ora le due razze, le due civiltà stanno per venire in urto. Non sarebbe il caso di studiarle e comprenderle? Ma l'esotismo è al tempo stesso maschera dell'imperialismo e denuncia dei suoi limiti.

Verga vive fuor di sintonia col mondo che è stato suo, e poiché non sa leggere il presente ha perduto la chiave del futuro; per restare 'europeo' si sarebbe rifugiato dietro E. Goncourt: "che le scene e le persone del popolo sono più facili a ritrarsi, perché più caratteristici e semplici", mentre difficili sarebbero le classi elevate e per la maschera che l'educazione in quanto repressione dei sentimenti impone loro, e per la vernice cosmopolitica che rende uniformi usi e linguaggi. La lettera a Roux è da Catania, 14 luglio 1899: *I vicerè*, ove sono le classi alte a tener la scena, è uscito nel '94. Quasi sessantenne Verga cerca spiegazioni che non spiegano per questo distacco dal tempo che fu: *che Dio m'assisti per questa Duchessa!* aveva concluso lo sfogo. Negli stessi mesi, De Roberto scriveva l'epigrafe sulla tomba del "romanzo impersonale e sentimentale": mentre lui, l'autore de *L'albero della scienza* (1889), commentava con evidente consenso la dichiarata (dal Brunetière) 'bancarotta della scienza' per voce della religione. E Fogazzaro 'spopola' col *Daniele Cortis* e con *Il santo*.

Ma Verga "non ha fede". Eppure stupisce il calore della sua scoperta di un'Italia inattesa che sa ritrovarsi dopo Caporetto: quel che

non era successo dopo Adua, e dopo le riserve sugli scopi della guerra di Libia sono ora come travolti, riscattati dalla patria riconquistata dal basso dell'esercito – con la massa però di tanto superiore ai suoi generali. Dura poco quell'entusiasmo, se 'la politica' di Wilson, di Orlando e di Nitti riprende il sopravvento e Versailles interpreta la rassegnazione impotente dell'Europa: restano D'Annunzio a Fiume e la 'questione adriatica'. Ma ora a dominare nello scrittore ottantenne sono la stanchezza e la rinuncia: prezzo che Verga paga alla vecchiaia? In verità il richiamo di temi e di ispirazioni antiche accende sparsi fuochi, e neppure il mondo di ieri genera nostalgie. La modernità, il progresso non ci hanno portato il futuro promesso della civiltà moderna. Saremo ancora legittimati a portarlo altrove?

“PUNTATE” DI CRITICA LINGUISTICA SUL VERISMO

0. *Premessa*

Le mie metaforiche *puntate* di critica linguistica sul verismo vanno intese sia come tappe di percorso analitico complesso che si articola per quasi un quarto di secolo, sia come assaggi dei contributi più significativi di lettura dei testi.

Sarà opportuno preventivamente chiarire cosa intendo per *critica linguistica*. Spesso si pensa che la critica linguistica consista nel fare a fettine un testo, decomporlo per poi ricomporlo; e c'è un po' di vero in questo. È operazione analitica indispensabile il segmentare il testo nei suoi elementi, dai tratti grafici e sonori a quelli macrosintattici, per poi ricostruire organicamente la fusione tra livello grammaticale e livello stilistico da cui scaturisce la materialità, la messa in forma linguistica del testo stesso. Ma alla figura anatomica vorrei sostituirla una gastronomica, e distinguere i possibili approcci di lettura linguistica in *lettura a tagliatelle* – vale a dire divisione in stringhe ritmico-melodiche, fonomorfolologiche, lessicali, fraseologiche e morfosintattiche – e in *lettura a lasagne* – vale a dire analisi stratificata in livelli correlati e interdipendenti, integrati in un unico spessore espressivo. Qualcuno potrebbe pensare che l'una sia autoreferenziale e sterilmente tecnica, l'altra più estroversa e comunicabile. Non esprimerò alcun giudizio di valore su entrambe le pratiche interpretative, che io stessa alternativamente ho applicato, ma mi limiterò a dire che la prima, pur avendo una propria specificità nello storicizzare dall'interno e in concreto l'uso linguistico d'autore, può riuscire strumentale ad altri tipi di approccio – da quello letterario a quello semiotico – mentre la seconda è più bastevole a sé stessa, trovando al proprio interno la propria valenza e il proprio valore interpretativi. Non a caso la sua primaria funzionalità ermeneutica e didattica è di comprovare che si può leggere un testo in prosa così come si legge il testo poetico: alle ormai classiche analisi stilistiche di Terracini e di Beccaria si può ora aggiungere, come vedremo, un filone verghiano, dal noto

lirismo del *Mastro-don Gesualdo* al simbolismo espressivistico dei *Malavoglia* e di *Vita dei campi* o delle *Rusticane*, basati su onomatopee e allitterazioni prodotte da scelte normative che si innestano e si fondono con le scelte espressive. È di queste letture 'integrate' tra grammatica e retorica, tanto per citare una felice formula del mio maestro Nencioni, che parlerò qui.

Ed è proprio al suo mirabile preambolo storico-critico che apre la relazione sulla *Lingua dei «Malavoglia»* presentata al congresso catanese del 1981, in occasione del centenario del capolavoro verghiano¹, che vorrei riallacciare simbolicamente questo mio contributo, frutto di uno spoglio bibliografico dal 1982 a oggi². Nella rassegna rientreranno anche saggi di critica letteraria più attenti alla facies linguistica e stilistica del testo.

Mi limito ad alludere in astratto agli interventi cumulativi sul movimento estetico-letterario del verismo nelle più recenti storie della letteratura italiana, da quella Vallardi rinnovata alla *Letteratura italiana e mito* di Gibellini, nella quale il capitolo di Danelon sull'Ottocento è denso di spunti attrattivi sul piano della testualità³.

Lo stesso può dirsi per le storie monografiche della lingua italiana. Nel paragrafo intitolato *Il verismo nel Secondo Ottocento* di Serrianni, inaugurato dall'accorata dichiarazione di Capuana sulla prosa «confusionale» creata come «esempio di aver parlato scrivendo», all'etichettatura del dialettismo verghiano come *espressione e non rappresentazione* – coniata da Beccaria – si fa corrispondere la definizione della lingua dell'autore dei *Malavoglia* e del *Mastro* come sicilianità

¹ Edita per la prima volta in AA.VV., *I Malavoglia*. Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1982 («Serie convegno», 3), pp. 445-513, è ora leggibile in G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988, pp. 7-89.

² Fonte preziosa per questo lavoro sono stati i «notiziari» bibliografici curati da Rossana Melis e poi da Francesco Branciforti negli «Annali della Fondazione Verga». Un'ulteriore verifica è stata poi compiuta negli schedari critici di «La Rassegna della Letteratura Italiana» degli ultimi venticinque anni; mi è caro in proposito ringraziare le mie allieve Daria Motta, Mariella Giuliano e Milena Romano che mi hanno generosamente coadiuvata nello spoglio della rivista.

³ F. DANELON, *La narrativa dell'Ottocento. La caduta degli dei*, in AA.VV., *Il mito nella letteratura italiana. Dal neoclassicismo al decadentismo* (vol. III), a cura di R. Bertazzoli, Brescia, Morcelliana 2003, pp. 375-414.

«dissimulata in un organismo linguistico che risulta esternamente italiano nel lessico e nelle forme»⁴. Il Verga effettivamente risulta più interessato alla diamesia che alla diatopia, cioè alla rimodulazione diegetica del parlato informale dei colti e dei semicolti, e non a quella dell'oralità dialettale.

Tendenzialmente accorperò i testi qui recensiti in base all'autore oggetto di ciascun saggio critico (Verga, Capuana e De Roberto), e in base all'approccio operato da ciascuno studioso. Ho poi individuato tre tipologie di interventi critico-linguistici: 1) medaglioni d'autore nelle storie letterarie e linguistiche o lavori monografici su singole opere; 2) critica linguistica fondata su scandagli filologici; 3) letture linguistiche di testi.

1. *Medaglioni d'autore nelle storie letterarie e linguistiche, e lavori monografici su opere o gruppi di opere dei veristi in edizioni autonome, o in rivista o in atti congressuali, o nella saggistica*

Si va dal livello minimo di rimasticature annacquate dell'appendice di Luigi Russo alla monografia su *Giovanni Verga* – come nella schedatura dei romanzi fiorentini di Nicholas Patruno – al grado intermedio di utili sintesi storicizzanti⁵, per culminare in caratterizzazioni organiche come il saggio di Stussi sui *Vicerè*⁶. Piattamente descrittive rispetto al valore letterario del testo si rivelano le *Osservazioni sul linguaggio dei «Malavoglia»* di Fulvio Leone, categorizzate dall'autore come

⁴ L. SERIANNI, *Il verismo*, in *Il secondo Ottocento. Dall'unità alla prima guerra mondiale. Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni, Bologna, Il Mulino 1990, p. 118. La citazione di Beccaria rimanda a G.L. BECCARIA, C. DEL POPOLO, C. MARAZZINI, *L'italiano letterario. Profilo storico*, Torino, Utet 1989, p. 155.

⁵ O. RAGUSA, *Manzoni, Verga e il problema della lingua*, in AA.VV., *The Flyght of Ulysses. Studies in Memory of Emmanuel Hatzantonis*, a cura di A. MASTRI, University of North Carolina, Chapel Hill 1997, pp. 212-228.

⁶ N. PATRUNO, *Language in Giovanni Verga's early novels*, University of North Carolina, Dept. of Romance Languages 1977; A. STUSSI, *Appunti sulla lingua dei «Vicerè»*, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo. «I Vicerè» tra storia e finzione letteraria*. Atti del Congresso celebrativo del centenario dei *Vicerè* (Catania, 23-26 novembre 1994), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1998 («Serie Convegno», 8), pp. 329-372, ora nel volume dello stesso autore *Storia linguistica e letteratura*, Bologna, Il Mulino 2005, pp. 223-288.

Uno studio geolinguistico in un'anticipazione congressuale poi trasfusa nella versione monografica: *La lingua dei "Malavoglia" rivisitata*⁷. L'approccio indagativo, ispirato alla linguistica applicata e alla sociolinguistica, finisce col trattare il capolavoro letterario come un testo di italiano popolare: in definitiva il volume costituisce un utile apporto alla classificazione idiomatica, ma riesce riduttivo sul piano critico. Del tutto marginali, seppur apprezzabili, i contributi di italianisti attivi in Spagna, che si presentano sotto forma di osservazioni generiche⁸ o di analisi dei termini di più alta frequenza nell'intera opera del Verga⁹, ignorando lo spessore stilistico del testo letterario.

Risale a un decennio fa la suggestiva esplorazione monografica delle metafore zoomorfe nella narrativa verghiana, dai romanzi fiorentini ai capolavori rusticani¹⁰.

Un insuperato apporto interpretativo, rilanciato dalla ristampa, mantiene il saggio di Vitiello Masiello, *La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico*¹¹. Si limita invece alla sintesi aggiornata con piglio vivace della critica esistente la monografia di Giuseppe Lo Castro che riparte dall'adesione verghiana al paradigma dell'inchiesta realista, con la conseguente ricerca di «moduli espressivi che attirano la lingua bassa nell'orizzonte letterario»¹².

Più autonoma la lettura di Cavallini¹³ che dedica al Verga un pro-

⁷ F. LEONE, *Osservazioni sul linguaggio dei «Malavoglia». Uno studio geolinguistico*, in AA.VV., *Verghiana. Mastro-don Gesualdo*, «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», VI (1989), I, pp. 181-222; AA.VV., *Atti del XV Congresso dei Romanisti scandinavi*, Oslo, pp. 913-923 (www.dig.bib.uoi.no/roman/page_21.html); e ID., *La lingua dei «Malavoglia» rivisitata*, Roma, Carocci 2006.

⁸ R. ILARI, *Notas de lectura de «I Malavoglia»*, in «Quadrant», 5, (1991), 1, pp. 27-37.

⁹ G.M. HERAS, *Aspectos lingüísticos de la obra de Giovanni Verga*, in AA.VV., *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas (Madrid, 3-6 de Mayo de 1994)*, Universidad Complutense de Madrid 1994, voll. 2, I, pp. 341-347.

¹⁰ F. CALIRI, *Zoomorfismo nel «Mastro-don Gesualdo» tra dialettalità e metafora*, in AA.VV., *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, a cura di G. Oliva, Roma, Bulzoni 1999; cfr. anche R. MORABITO, *Valenze simboliche e funzionalità narrativa degli animali verghiani*, in «Annali della Fondazione Verga», 16 (1999), pp. 121-134.

¹¹ Cfr. AA.VV., *Il caso Verga*, a cura di A. Asor Rosa, Palermo, Palumbo 1987, pp. 89-117.

¹² G. LO CASTRO, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2001. La citazione è a p. 5.

¹³ G. CAVALLINI, *Verga, Togni, Bianonti. Tre trittici con una premessa comune*,

filo nell'ambito di un trittico di autori realisti tra Otto e Novecento, accomunati dalla capacità di trascendere il localismo, e si sofferma su dati linguistici interpretabili in chiave diegetica, come l'aspetto verbale o gli avverbi in *-mente*¹⁴, senza cancellarne l'intrinseco valore espressivo.

Una ricognizione organica dell'esperienza verista, per la prima volta esplorata anche linguisticamente in tutte le aree geolinguistiche italiane, comprese Malta e la Corsica, è data dagli atti di un convegno meritoriamente promosso dalla Fondazione Verga nel 1992¹⁵. Oltre a una caratterizzazione capillare dello stile degli epigoni di Verga, si profila dall'interno dei testi la diffusione del verismo già ampiamente accertata sul piano teorico e programmatico.

Non privo di interesse lo studio della competenza comunicativa degli scrittori veristi come parlanti in bilico tra dialetto e lingua letteraria, che ha riguardato il Verga maturo consulente di De Amicis per l'*Idioma gentile*¹⁶, e il giovane De Roberto studente di un istituto tecnico a Catania, autore di un diario giovanile tuttora inedito, in cui annotava in un italiano regionale cronache di famiglia borghese e appunti sulle letture di testi classici e di romanzi di consumo¹⁷.

2. Critica linguistica fondata su scandagli filologici

Forse in nessun autore italiano come in Verga linguistica e filologia devono convergere per un'ottimale restituzione del testo cri-

Roma, Bulzoni 1998. Spunti precedenti nel volume dello stesso autore *Momenti aspetti tendenze della prosa narrativa italiana moderna e contemporanea*, Roma, Bulzoni 1992 (in particolare: *La tecnica narrativa della "localizzazione" nel secondo capitolo dei «Malavoglia»*, pp. 59-80; I *«Malavoglia» e «Malombra» cent'anni dopo*, pp. 81-91).

¹⁴ Cfr. G. CAVALLINI, *Sull'uso espressivo dell'avverbio in -mente in alcuni episodi del «Mastro-don Gesualdo»*, in AA.VV., *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Giannito Resta*, a cura di Vitiello Masiello, Roma, Salerno Ed. 2000, pp. 993-1004.

¹⁵ AA.VV., *I verismi regionali*. Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 27-29 aprile 1992), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1996, voll. 2, («Serie convegni», 7).

¹⁶ G. TROPEA, *Sicilianismi segnalati da Verga in una lettera a De Amicis*, in «Annali della Fondazione Verga», 4 (1987), pp. 135-140.

¹⁷ G. ALFIERI, *Le «Memorie giovanili» di Federico De Roberto*, in «Annali della Fondazione Verga», 11-12 (1995), pp. 141-181.

tico¹⁸. Mi riferisco qui ai sensibili e acuti saggi introduttivi di Carla Riccardi all'edizione critica di *Vita dei campi* e di *Mastro-don Gesualdo*, e di Margherita Spampinato all'edizione critica delle due versioni di *Tigre reale*, in cui si storicizza l'uso linguistico verghiano in rapporto al momento epocale. Non è esagerato definire illuminante il saggio dell'altro mio Maestro Francesco Branciforti su *L'autografo dei «Malavoglia»*, in cui si rivive la dinamica della scrittura verghiana, basata su stratificazioni frammentate e progressivi rilanci delle sequenze via via acquisite, e se ne rivelano cause e ricadute linguistiche strutturabili in una «grammatica interna della forma del testo»¹⁹. La dirompente innovatività della narrativa verghiana era stata motivata filologicamente in rapporto alla temperie socioculturale coeva, da Carla Riccardi ancora nel 1991²⁰, e, con attenzione alla storia interna del testo, da Ferruccio Cecco²¹. Ultimamente Antonio Di Silvestro, negli «atti» dello stimolante incontro di studio sulle *Prospettive sui Malavoglia* promosso da Giuseppe Savoca, ha tentato una lettura del dinamismo diegetico dei *Malavoglia* a partire dagli abbozzi. Per ricostruire concretamente l'evoluzione della polifonia malavogliesca si propone uno studio mirato del lessico critico verghiano in riferimento alle stesure in corso del testo, designato alternativamente dall'autore come *bozzetto*, *racconto*, *romanzo*, *novella*, *studio*, in rapporto alla metamorfosi della voce narrante²².

Per Capuana si ricorderanno, oltre al fondamentale saggio di Stussi che ricostruisce la *ratio* linguistica delle correzioni d'autore

¹⁸ Cfr. R. COLUCCIA, *Linguistica e filologia nell'edizione delle novelle di Verga*, in AA.VV., *Leggiadre donne... Novella e racconto breve in Italia*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio 2000, pp. 133-143.

¹⁹ F. BRANCIFORTI, *L'autografo dei «Malavoglia»*, in AA.VV., *I Malavoglia...*, cit., pp. 515-562.

²⁰ C. RICCARDI, *Trasgressione sociale e trasgressione stilistica nella narrativa verghiana*, in AA.VV., *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga*. Atti del Convegno Nazionale (Perugia, 25-27 ottobre 1989), a cura di N. Cacciaglia, A. Neiger, R. Pavese, Firenze, Olschki 1991, pp. 147-162.

²¹ Nella circostanziata *Introduzione* all'edizione critica da lui stesso curata del capolavoro (Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Milano, Il Polifilo 1995, pp. IX-LV).

²² A. DI SILVESTRO, *Narratore e personaggio negli abbozzi de «I Malavoglia»*, in AA.VV., *Prospettive su «I Malavoglia»*. Atti dell'incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria (Catania, 17-18 febbraio 2006), a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Firenze, Olschki 2007, pp. 123-135.

(più sistematiche nei romanzi e più occasionali nelle novelle)²³, gli interventi di Matteo Durante sulla revisione linguistica della *Giacinta* e di Silvia Morgana sulla variantistica delle novelle²⁴.

De Roberto, che era stato trascurato dalla critica filologico-linguistica fino a un decennio fa, vanta ormai una nutrita serie di studi: si va da approfondimenti relativi alle varianti dei romanzi nella sagistica di ambito letterario²⁵, a veri e propri interventi mirati sulla testualità delle novelle a fini di rivalutazione interpretativa, o nell'intento di storicizzare la parabola stilistica dell'autore. Così Rosaria Sardo ha rivelato le dinamiche interne all'officina verista in seno alla quale maturava la conquista derobertiana della misura espressiva, assistita nelle giovanili novelle della *Sorte* dal Capuana, che toscanizzava i sicilianismi e tranciava spietatamente le ridondanze diegetiche, e via via sempre più autonoma fino all'espressionismo delle novelle di guerra²⁶. Sullo sperimentalismo letterario e linguistico di queste ultime avevano opportunamente riattirato l'attenzione Natale Tedesco, Antonio Di Grado e, marginalmente, Gabriella Congiu Marchese²⁷.

²³ A. STUSSI, *Lingua e problema della lingua in Luigi Capuana*, in *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi 1993, pp. 154-183.

²⁴ Cfr. M. DURANTE, *Proposte e varianti d'editore. A proposito di alcuni luoghi dell'autografo mineolo di «Giacinta»*, in «Annali della Fondazione Verga», 15 (1998), pp. 7-19; S. MORGANA, *L'elaborazione linguistica di una novella di Capuana. Varianti morfosintattiche*, in *Capitoli di storia linguistica italiana*, Milano, LED 2003, pp. 303-318; in una precedente stesura dal titolo *Correzioni sintattiche nell'elaborazione linguistica di una novella di Capuana*, lo studio era apparso in AA.VV., *La sintassi dell'italiano letterario*. Atti del Convegno «La sintassi della lingua letteraria» (Roma, 28-29 Ottobre 1993), a cura di M. Dardano e P. Trifone, Roma, Bulzoni 1995, pp. 363-381.

²⁵ 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. Sgroi e S. Trovato, Roma, Il Calamo 1996, pp. 541-555; R. CASTELLI, «*Rimorso*» e la revisione linguistica dell'«*Albero della scienza*», in F. DE ROBERTO, *L'Albero della Scienza*, a cura di R. Castelli, Caltanissetta, Lussografica 1997, pp. 199-204.

²⁶ R. SARDO, «*Al tocco magico del tuo lapis verde...*». *De Roberto novelliere e l'officina verista*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2008 («Serie studi», 11); un'anticipazione, col titolo *Gli «scarabocchi marginali» di Capuana alla «Sorte» di De Roberto*, si può leggere in «Annali della Fondazione Verga», n. s., 1 (2008), pp. 215-261.

²⁷ Cfr. N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Pa-

Manca comunque in entrambe queste tipologie di studi una finalità interpretativa organica, che tenti cioè di saldare i livelli strutturali come nel saggio di Teresa Poggi Salani intitolato appunto *La forma dei «Malavoglia»*²⁸.

La verità che va detta è che abbiamo dimenticato – o peggio – rimosso la grande lezione dello strutturalismo, che, al di là di eccessi e fulgori semiologici, ci aveva instillato la sensibilità interpretativa dell'analisi capillare e organica dei testi. L'unico approccio che ne mantiene traccia, forse inconsciamente, è proprio la lettura linguistica di passi salienti o di interi testi.

3. Lettura linguistica di testi

È su quest'ultima tipologia pertanto che mi soffermerò, rifacendomi alla semiseria distinzione proposta all'inizio tra *letture a tagliatelle* e *letture a lasagne*. Dovrò fermarmi quasi esclusivamente a Verga perché solo su di lui si dispone di letture più o meno estese di testi, e soprattutto dei *Malavoglia*, recentemente reinterpretati come «una tragedia moderna», e non una «saga regressiva»²⁹.

lermo, Sellerio 1981; A DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1998 («Serie studi» 7); ora riedito, col medesimo titolo, da Bonanno Editore (Acireale-Roma, 2008); G. CONGIU MARCHESE, *Appunti storico-linguistici sulle novelle di guerra deroberbiane*, in AA.VV., *Federico de Roberto*, Atti del Convegno Nazionale di Studi in occasione del XIII premio «Brancati-Zafferana», a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Palumbo 1984, pp. 58-68.

²⁸ In «Annali della Fondazione Verga», 3 (1986), pp. 121-162; ora in T. POGGI SALANI, *Sul criminale. Tra lingua e letteratura. Saggi otto-novecenteschi*, Firenze, Cesati 2000, pp. 177-206.

²⁹ La sagace definizione, motivata con referenze stilistiche, si deve a R. LUPERINI, «I *Malavoglia* e la modernità», in AA.VV., *Il romanzo. Lezioni*, a cura di F. Moretti, P.V. Mengaldo, E. Franco, Torino, Einaudi 2003, V, pp. 326-345. Una lettura fortemente appigliata al testo è quella di A. ASOR ROSA, «I *Malavoglia*» di Giovanni Verga, in *Letteratura Italiana. Le Opere. 3. Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi 1995, pp. 733-736. Su riscontri ermeneutici all'ideologia poetica dell'autore si basa l'ampio saggio di A. MARCHESE, *L'arte narrativa dei «Malavoglia»*, in «Otto-Novecento», XIII, (1989) pp. 109-194, poi ripreso in *Orientamenti critici per la lettura dei «Malavoglia»: capp. I-IV; V-X; XI-XV*, in «La Fortezza», (1992), pp. 33-44; (1993), pp. 55-70; (1994), pp. 7-21. Sul

La lettura a tagliatelle vanta contributi organici, come quelli di Bruni, Testa e Stussi, e contributi incisivi, in margine all'approccio critico-letterario³⁰. I fondamentali «sondaggi» di Bruni sullo statuto grammaticale, lessicale e sintattico dei veristi meridionali maggiori e minori³¹, e i prelievi di stile discorsivo «semplice» da *I Malavoglia* di Enrico Testa³², hanno reinserito Verga nella tradizione mimetica del parlato romanzesco inaugurata da Manzoni³³, riattualizzando il pionieristico approccio di Devoto e Spitzer³⁴. Una conferma proviene dal recentissimo saggio di Alessandra Santi³⁵ che rapporta i fenomeni dell'oralità simulata ai tratti dell'italiano parlato contemporaneo attendibilmente descritto dai linguisti³⁶. Parallelamente alla

fronte stilistico-semanticamente si collocano: G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»* Firenze, presso l'Accademia della Crusca 1983; EAD., *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto ne «I Malavoglia»*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1985 («Serie studi», 2); C. BIAZZO CURRY, *Illusione del dialetto e ambivalenza semantica nei «Malavoglia»*, in «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CL (1992), pp. 497-518.

³⁰ Sintomatico di questo tipo di analisi il saggio di E. RAIMONDI, *L'aggettivo elico in Verga*, in *I sentieri del lettore, 2. Dal Seicento all'Ottocento*, Bologna, Il Mulino 1994, pp. 383-391.

³¹ F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo*, in *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette Studi*, Firenze, Cesati 1999, pp. 137-192.

³² E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi 1997.

³³ Si veda per una problematizzazione organica P. DE MEIJER, *La prosa narrativa moderna*, in AA.VV., *Letteratura italiana. 3. Le forme del testo. II. La prosa*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi 1984, pp. 759-847; F. FINOTTI-G. PULLINI, *La voce nel testo. Rassegna su scrittura e oralità nella prosa dell'Ottocento*, in «Lettere Italiane», XLII (1993), pp. 454-457. Un confronto esemplificativo tra mimesi dell'oralità nei *Promessi Sposi* e nei *Malavoglia* si legge in F. BRUNI, *L'italiano letterario nella storia*, Bologna, il Mulino 2007, pp. 157-170.

³⁴ Cfr. C. SPALANCA, *Leo Spitzer e il dibattito sul Verga*, in AA.VV., *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*. Atti del XVI Congresso dell'A.I.S.L.L.I. University of California (Los Angeles, 6-9 ottobre 1997), Fiesole, Cadmo 2000, pp. 777-791.

³⁵ A. SANTI, *La lingua del Verga tra grammatica e stilistica: scritto e parlato ne «I Malavoglia»*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s., 1 (2008), pp. 41-92.

³⁶ M. BERRETTA, *Il parlato italiano contemporaneo*, in AA.VV., *Storia della lingua italiana, 2. Scritto e parlato*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi 1994, pp. 239-270; M. DARDANO, *Profilo dell'italiano contemporaneo*, in *ivi*, pp. 343-430; F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio: una realtà fra le varietà linguistiche italiane*, in AA.VV., *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, a cura di G. Holtus e E. Radtke, Tübingen, Narr 1985, pp. 154-184.

critica linguistica tra gli anni Ottanta e Novanta la critica letteraria si impegnava sul fronte dell'analisi del discorso col saggio di Roberto Bigazzi su *dialogo raccontato e racconto dialogato* come generi narrativi e stilistici esaltati dal Verga³⁷. Applicando alla comunicazione privata le stesse tecniche indagative già sperimentate nella comunicazione letteraria, la storica della lingua Gabriella Cartago individuava sagacemente nella scrittura epistolare di Rovetta, Pratesi e Verga il terreno di sperimentazione dell'indiretto libero a fini di oggettivazione enunciativa³⁸.

Rimane da verificare la suggestiva proposta di Franco Lo Piparo di rileggere l'assetto linguistico dei *Malavoglia* come trascrizione letteraria dell'effettiva realtà sociolinguistica isolana postunitaria sincronica al romanzo³⁹.

In prospettiva diacronica Vittorio Coletti ha profilato con incisività la standardizzazione dell'italiano letterario nel genere romanzo fondata sull'apporto vivificante della lingua parlata e della scrittura professionale e giornalistica. Un ruolo cruciale in tal senso hanno rivestito i romanzi veristi del Verga, in cui le strutture profonde della lingua si animano nel flusso periodale dei *Malavoglia* e nella sintassi nominalizzante e indefinita del *Mastro don Gesualdo*, che anticipa la sintassi giustappositiva della letteratura novecentesca⁴⁰. Per la prima volta la straordinaria soluzione espressiva verghiana viene interpretata nella sua reale portata storico-letteraria e storico-linguistica, con la suggestiva assimilazione dell'istanza antropologica de *I Malavoglia* alla "travatura storica" dei grandi romanzi sudamericani novecenteschi, da García Márquez a Manuel Scorza. Analogamente la narrazione cinematografica del *Mastro* è assunta come archetipo letterario del romanzo novecentesco, e come archetipo linguistico di un «italiano essenziale, omogeneo, uniforme», la cui sostanziale metà

espressiva e comunicativa prenovecentesca non è intaccata dai residui di oralità post-malavogliesca o di aulicismo, toscanismo e sicilianismo⁴¹.

Le specillazioni di Stussi nella scrittura "plurilingue" degli autori isolani postunitari⁴² contribuiscono a illuminare il rapporto tra regionalismo volontario e involontario già sondato da Bruni. Ma è su De Roberto che Stussi ha dato il contributo più organico⁴³, rimediando ad alcune arbitrarie di Giuseppe Grana⁴⁴. Degno di nota l'intervento di Marco Perugini sulla distribuzione degli stili discorsivi nel capolavoro di De Roberto⁴⁵. Incisivi contributi sul poco esplorato linguaggio di Capuana si devono a Salvatore Sgroi, che in chiave semantico-lessicale ha illustrato la valenza creativa di onomatopoeie o termini desueti, e in chiave sociolinguistica la distribuzione delle varietà diatopiche e diastratiche⁴⁶.

La continuità tra toscanismo manzoniano e toscanismo verghiano era stata evidenziata già nel 1981 da Pietro Spezzani, con spunti condivisibili che attendono ancora una conferma organica⁴⁷. Alla ricognizione dei registri idiomati fondamentali della scrittura

⁴¹ Cfr. Ivi, pp. 324-325.

⁴² A. STUSSI, *Plurilinguismo passivo nei narratori siciliani tra Otto e Novecento?*, in *Storia linguistica...*, cit., pp. 289-314 (già in AA.VV., *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, II, *Plurilinguismo e letteratura*, Atti del XXVIII Convegno Interuniversitario di Bressanone, 6-9 luglio 2000, a cura di F. Brugnolo, V. Orioles, Roma, Il Calamo 2002, pp. 491-515).

⁴³ A. STUSSI, *Appunti sulla lingua dei "Vicerè"*, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo...*, cit., pp. 329-372; in Id. *Storia linguistica...*, cit., pp. 233-288.

⁴⁴ G. GRANA, *I Vicerè e la patologia del reale*, Milano, Marzorati 1992 (prima edizione 1982).

⁴⁵ M. PERUGINI, *Livelli di discorso nei Vicerè*, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo...*, cit., pp. 373-387.

⁴⁶ *Lessico capuaniano*: "bicchirichi, tromometro, ghughliare, succhiello, riluccicare, straluccicare", in «Lingua nostra», LIX (1998), pp. 123-125; *Dal dialetto alla lingua nazionale. Testimonianza di italiano popolare (regionale ed altro) agli inizi del Novecento: "Gli americani" di Rabbato di Luigi Capuana*, in AA.VV., *Dialetti e lingue nazionali*. Atti del XXVII Congresso della Società di Linguistica italiana (Lecce, 28-30 ottobre 1993), a cura di M.T. Romanello - I. Tempesta, Roma, Bulzoni 1995, pp. 287-315.

⁴⁷ *I manzonismi nei "Malavoglia"*, in AA.VV., *I Malavoglia...*, cit., pp. 739-769; si veda anche il precedente lavoro dello stesso autore: "I Promessi Sposi" nei "Malavoglia", in «Lingua nostra», XLIV (1983), pp. 97-104.

³⁷ Il saggio occupa le pp. 187-196 di R. BIGAZZI, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi 1996.

³⁸ *Un uso particolare dell'indiretto libero*, in «Studi di Grammatica Italiana», XV (1993), pp. 157-167.

³⁹ G. VERGA, *I Malavoglia* letti da G. Giarrizzo e da F. Lo Piparo, Palermo, Edikronos 1981, pp. XIX-XXXIII.

⁴⁰ Si veda il paragrafo su *Il punto medio di Giovanni Verga*, nel contributo di Coletti intitolato *La standardizzazione del linguaggio: il caso italiano*, in AA.VV., *Il romanzo*, I, *La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi 2001, pp. 307-346.

verghiana, siciliano e toscano, procede Luciana Salibra al fine di soppesarne l'effettiva incidenza nell'equilibrio espressivo del secondo capolavoro verghiano⁴⁸. Sempre su questo versante Carlo Cenini, dopo la lettura prospettica di Gianfranco Folena⁴⁹, ha riconsiderato nomi, cognomi e nomignoli di alcuni personaggi minori dei *Malavoglia*, mettendone in luce le valenze metaforico-simboliche, reintegrando l'onomastica verghiana nel quadro dell'onomastica letteraria in generale⁵⁰. Sulla stessa linea Di Silvestro riconduce il nomignolo che intitola il romanzo al siciliano *malavogghia* da cui si genererebbero vari raccordi semantico-simbolici all'interno del testo. Come ho avuto modo di argomentare già in occasione del centenario del capolavoro verghiano, *Malavoglia* risale – come altri elementi idiomatichi pertinenti a citazioni di vita marinaresca nel romanzo⁵¹ – al ligure *bonavogghia*, antifrasi del gergo marinaresco per 'galeotto', che trova riscontro in numerose propaggini figurative, dal paragone *remare come un galeotto* alla metafora *quella era una vera galera dal lunedì al sabato*, nelle proteste dello stesso Ntoni⁵². È palese che da questo nucleo di figure si espanderà un alone simbolico, ma è solo un esempio di come la critica idiomatologica può alimentare la critica stilistica. Più recentemente è stata indagata, nell'ottica interpretativa della traduzione, la dimensione idiomatologica della fraseologia malavogliesca per verificare l'intento del Verga di "mettersi nella pelle" dei personaggi⁵³.

A una lettura 'antropologica' di *Vita dei campi*, intesa a superare la dimensione meramente folclorica per una più profonda visione

⁴⁸ L. SALIBRA, *Il toscanesimo nel «Mastro-don Gesualdo»*, Firenze, Olschki 1994.

⁴⁹ *Antropologia letteraria (ultima lezione 23 maggio 1990)*, in «Rivista italiana di Onomastica», 2 (1996), pp. 365-368.

⁵⁰ C. CENINI, *Cognome, nome e nomignolo ne "I Malavoglia"*, in «Il Nome nel Testo. Rivista Internazionale di Onomastica Letteraria», V (2003), pp. 111-132.

⁵¹ Come *né scia né vossia*, che alludeva all'omologazione dell'accento regionale dei marinai, dal ligure al siciliano, nell'afflato patriottico della battaglia di Lissa; cfr. G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani ne «I Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», XIV (1980), pp. 221-96.

⁵² G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, in AA.VV., *I Malavoglia*..., cit., pp. 565-617. La proposta alternativa si può leggere in A. DI SILVESTRO, *Narratore e personaggio*..., cit., pp. 129-134.

⁵³ G. ALFIERI, *«Coi loro occhi e colle loro parole». Verga traduttore e interprete della parlata siciliana*, in «Contributi di Filologia dell'Italia mediana», XX (2007), pp. 205-290.

etnolinguistica, si sono dedicati negli anni Novanta Pietro Gibellini⁵⁴ e Tullio Telmon⁵⁵. È un approccio che meriterebbe di essere ripreso e applicato sistematicamente al Verga, verista e no⁵⁶, ma travalicando il lato estrinseco del linguaggio corporeo⁵⁷.

Al confine tra livello semantico e simbolico si situa la lettura di Antonio Di Silvestro⁵⁸ tesa a rivalutare l'asse introspettivo dell'opera di Verga. In aperto contrasto con la poetica verghiana, dichiaratamente avversa all'analisi psicologica, l'interiorità dei personaggi traspare da dialoghi, gesti, comportamenti e perfino silenzi. Investe il livello semiotico l'originale approccio di Stefania Stefanelli che ha messo a confronto linguaggio verbale e linguaggio visivo nell'edizione prenovocentesca di *Vita dei campi*⁵⁹.

Nella *lettura a lasagne*, che si incentra sullo scandaglio di singole opere o di specifici generi testuali, includerei Luperini che ha saputo far emergere dal compatto tessuto stilistico dei capolavori verghiani la vocazione lirico-simbolica dell'autore, e Davide Conrieri con la sua vibrata lettura intratestuale e intertestuale di *Nedda*, fondata su incisivi confronti con i possibili modelli italiani di poco anteriori (la Lucia manzoniana) e con quelli europei (francesi e russi) coevi⁶⁰. Isolato uno scandaglio su un romanzo ostinatamente ignorato dalla critica verghiana: *Il marito di Elena*, contiguo cronologicamente ai *Malavoglia* ma all'apparenza indizio di una regressione al periodo fio-

⁵⁴ *Tre coltellate per compare Turiddu. Lettura antropologica di «Cavalleria rusticana»*, in «Strumenti critici», VIII (1993), pp. 205-223.

⁵⁵ *La gestualità narrativa verghiana. Un esercizio di lettura*, in AA.VV., *Vita dei campi (1880-1897)*, «Annali della Fondazione Verga», 17 (2000), pp. 215-237.

⁵⁶ Un precedente, in cui si raffronta il triangolo incestuoso di *Cavalleria rusticana* col corrispettivo aristocratico in *Drammi intimi*, è dato da G. ALFIERI, *Ethnos rusticano ed etichetta mondana. La gestualità nel narrato verghiano*, in «Annali della Fondazione Verga», 4 (1987), pp. 7-77.

⁵⁷ Riduttivo appare l'approccio di A.F. NAGEL, «Mastro-don Gesualdo»: *Gender, Dialect, and the Body*, in «Stanford Italian Review», XI (1992), pp. 59-73.

⁵⁸ A. DI SILVESTRO, *Le intermissioni del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2000 («Serie studi» 9).

⁵⁹ *Testo narrativo e testo visivo in «Vita dei campi» 1897*, in AA.VV., *Vita dei campi (1880-1897)*..., cit., pp. 285-308.

⁶⁰ Cfr. R. LUPERINI, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, Il Mulino 1989; e ID., *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005; D. CONRIERI, *Letture di «Nedda»*, in AA.VV., *Vita dei campi (1880-1897)*..., cit., pp. 87-114.

rentino⁶¹. Non meno insolita una lettura stilistico-letteraria di *I ricordi del capitano d'Arce*, abbinata a quella del capitolo iniziale di *I Malavoglia*, edito in anteprima dal Treves sulla «Strenna italiana» per pubblicizzare il romanzo in uscita⁶².

Una lettura sistematica delle *Novelle rusticane* per il centenario fu organizzata nel 1983 da Carmelo Musumarra, che ne ha poi curato la stampa in volume⁶³. In ogni caso il dato linguistico, appena accennato in qualche intervento, rimane funzionale all'interpretazione narratologica: le *Rusticane* attendono un autentico scavo linguistico ai fini di un'adeguata interpretazione d'insieme.

Per il resto si tratta in genere di trivellazioni analitiche di brani individuati come campioni di interpretazione dell'intero testo. È su questo approccio critico che mi vorrei soffermare di più, in quanto finora appare il meno frequentato, se si eccettua il magnifico commento a piè di pagina di Mazzacurati all'edizione enaudiana del *Mastro*⁶⁴.

Sembra sia stato proprio il *Mastro* ad attrarre maggiormente l'attenzione e il gusto degli esegeti, a partire da una noterella non priva di interesse sull'etimologia del titolo⁶⁵: in occasione del centenario del romanzo Francesco Bruni ha operato significativi scandagli sintattico-discorsivi, e Luca Serianni ha antologizzato con sagaci note di commento l'inizio del secondo capitolo⁶⁶. Puntualissimi ed esemplari

⁶¹ G. LO CASTRO, *Lettura del "Marito di Elena"*, in «Filologia antica e moderna», VIII (1995), pp. 77-106.

⁶² P. ZAMBON, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 1993, in particolare i saggi: *Un'anticipazione per "I Malavoglia"*, pp. 47-61; e *Lettura di "I ricordi del capitano d'Arce"*, pp. 63-77.

⁶³ AA.VV., *Novelle rusticane di Giovanni Verga (1883-1983)*, Palermo, Palumbo 1984.

⁶⁴ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo (1888, 1889)*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi 1992.

⁶⁵ F. MOSINO, *Mastro-Don*, in «Calabria nobilissima», XXXVI (1984, ma 1987), pp. 9-10. Ci sarebbe un precedente nel *Mastro-Don Filippo* di Giovanni Merlino (1857).

⁶⁶ Cfr. F. BRUNI, *Sulla lingua del "Mastro-don Gesualdo"*, in *Prosa e narrativa...*, cit., pp. 235-292 (già in AA.VV., «Il centenario del mastro-don Gesualdo». Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania 15-18 marzo 1989, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1991, II, «Serie convegni», 6, pp. 357-432). Per il brano commentato cfr. L. SERIANNI, *Il naturalismo del Verga: da «Mastro-don Gesualdo» 1889, in Il secondo Ottocento...*, cit., pp. 211-215.

i ragguagli in nota, sia sul piano della chiosa di termini desueti (*moggio, pula*, ecc.), sia sul fronte della storicizzazione degli usi linguistici (cfr. il costruito *mi tocca a fare*, rapportato opportunamente all'uso dei giornali milanesi coevi) a sfatare le presunte sgrammaticature del Verga. La vessatissima questione degli "alveari" velati per la morte di Diego in casa Trao è stata risolta, dopo le polemiche che vi si sono agitate intorno, da Salvatore Sgroi, che con oggettivi dati filologico-testuali ha smantellato la presunta accezione analogica del termine come 'sedie di Vienna': la variante precedente *favi da miele che servivano da scanni* rifletteva infatti l'autentica consuetudine siciliana – esplicitata dal Verga a un traduttore olandese e confermata da dati etnologici francesi e spagnoli – di far sedere i parenti del defunto su *favi da miele* parati a tutto nei funerali solenni, come dimostra la perifrasi appositiva⁶⁷.

Seppur micronizzata si segnala per la sua rappresentatività la "scheda di lettura" dedicata da Mengaldo all'idillio notturno di Gesualdo e Diodata nelle sue recenti analisi di "testi esemplari". La mirabile scena del duetto tra Gesualdo e Diodata viene rivisitata in chiave cinematografica in quanto «inquadrata tutta, con lenti movimenti di macchina, dal punto di vista di Gesualdo» anche nei brani in indiretto libero. La trascrizione verbale della grammatica visiva è accusata da concreti indizi linguistici: il *povera bestia* rivolto al mulo, l'avverbio in «sembrava proprio una ragazzetta». L'intersecazione dei piani e dei generi di discorso nel testo (sintassi descrittiva, sintassi narrativa e sintassi lirica) corrisponde all'interferenza di tre ordini sensoriali (tatto: il venticello fresco; udito: trillare dei grilli, con allitterazione fonosimbolica quasi pascoliana; odorato: i covoni)⁶⁸. Il ricorso del Verga alle figure

⁶⁷ Cfr. A. LEONE, *Non alveari ma sedie di Vienna nel salone di casa Trao*, in «Annali della Fondazione Verga», 1 (1984), pp. 173-181; A. MAZZARINO, *Soggioloni e alveari nella sala grande di casa Trao*, in AA.VV., *Apophoreta. Scritti offerti a Gino Rago dalla Facoltà di Magistero dell'Università di Messina*, a cura di A. Mazzarino, Roma, Herder 1982, pp. 327-352; ID., *I capricci bizzarri di Giovanni Verga ovvero l'originale trovata di un linguista*, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», IV (1986), pp. 549-619; S.C. SGROI, *Gli alveari vergiani: un esempio di "immagine ardita" o un fatto di "langue"?*, in «Annali della Fondazione Verga», 6 (1989), pp. 111-120. Sulla questione si era pronunciato anche L. VENDITIS nel 1980, pubblicando tuttavia la sua nota *Alveari in casa Trao* solo molti anni dopo, in «Lingua Nostra», XLVII (1987), pp. 15-16.

⁶⁸ Cfr. G. ALFIERI, *Le "mezze tinte dei mezzi sentimenti" nel «Mastro-don Gesualdo»*, in AA.VV., *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»...*, cit., pp. 433-552.

retoriche si risolve in effetti simbolico-allegorici: ad esempio l'allocuzione con *geminatio* (*Brava, brava; Mangia, mangia*) rafforza la sensazione dell'asimmetria comunicativa tra padrone e cane⁶⁹.

Una prima e ampia caratterizzazione analitica della sintassi percettiva del *Mastro* si era avuta già in occasione del centenario del romanzo ad opera di chi scrive. La lettura stratigrafica delle sequenze narrative del romanzo dalla redazione in rivista a quella definitiva rivelava la tensione rappresentativa dei "mezzi sentimenti" con un tratteggio chiaroscurale degli spazi di ripresa, e la sintassi descrittiva si traduceva in sintassi percettiva, esplicita su diversi ordini. Ad esempio, sul piano uditivo, si registra un uso corposo e dinamico dei verbi di moto "letteralmente" riferiti ai suoni che corrono ecc. e poi ai personaggi o agli esseri animati:

Passava il tintinnio dei campanacci, il calpestio lento e diffuso per la distesa del bestiame che scendeva al torrente, dei muggiti gravi e come sonnolenti, le voci dei guardiani che lo guidavano, e si spandevano lontane, nell'aria sonora.

(i buoi) sollevavano il capo pigro, soffiando, e si vedeva correre nel buio il luccichio dei loro occhi sonnolenti, come una processione di lucciole che dileguava.

Dove è da rilevare l'allitterazione *spandevano lontane, luccichio, occhi, lucciole*, e Panagramma *buoi/buio*. Si osservi poi il dinamismo percettivo creato dai verbi di movimento accostati a soggetti metonimici (*passava il tintinnio, il calpestio...; si vedeva correre il luccichio*) per cui grammatica, anzi in questo caso analisi logica, e retorica si intrecciano una volta di più. La sintassi dei *Malavoglia* sarebbe invece tutta visiva, squadrata in bianco e nero dalla dominante struttura paratattica e dai rilievi creati dall'iterazione di moduli descrittivi (*colla pistola sulla pancia* per don Michele, ecc.), anche per tradurre, con la deformazione prospettica teorizzata da Céline per la mimesi letteraria dell'oralità, lo stile del parlato popolare⁷⁰.

Sulla stessa scia più recentemente Dora Marchese ha studiato il

⁶⁹ P.V. MENGALDO, *Giovanni Verga. Un idillio rusticano*, in *Attraverso la prosa italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci 2008, pp. 186-191.

⁷⁰ Cfr. E. AJELLO, *La fotografia della «casa del nespolo»*, in AA.VV., *Prospettive sui «Malavoglia»...*, cit., pp. 99-113.

paesaggio in *Pane nero*, intendendolo come presenza umana e percezione sensoriale. Gli odori, i rumori descritti nelle tre aperture paesaggistiche coincidenti con tre momenti principali dello svolgimento narrativo (l'innamoramento di Santo e Nena, la storia d'amore di Lucia con Pino il Tomo e poi con mastro Brasi, e la vicenda di Carmenio che assiste all'agonia e alla morte della madre) risultano filtrati, sotto forma di irradiazione, dallo stato interiore dei protagonisti. Dati linguistici indiziari sono esaminati e interpretati con sensibilità e acume⁷¹.

Una lettura illuminante del periodare gesualdesco si deve a Maurizio Dardano⁷². Lo spessore del testo viene ricostruito attraverso la variegata tipologia dello stile nominale usato dal Verga, che organizza il testo in una gerarchia di livelli enunciativi governati dal principio semiotico dell'*iconismo*, che affida la rappresentazione visiva a modelli verbali (Lotman). L'iconismo smantella le strutture periodali in scansioni ritmate dal contrasto "breve-lungo" innanzitutto nelle parti descrittive, dove la posizione mediana della frase verbale fra enunciati nominali segna la bipartizione del periodo e ne marca iconicamente il contrasto con gli enunciati precedenti e seguenti, dominati da silenzio e stasi. Basti un esempio tratto dal capitolo quarto del romanzo:

Pareva di soffocare in quella gola del Petrajo.

- a) Le rupi brulle sembravano arroventate.
- b) Non un filo di ombra, non un filo di verde,
- c) Colline su colline, accavallate, nude, arsicce, sassose, sparse di olivi rari, magri, di fichidindia polverosi.
- d) La pianura sotto Budarturo come una landa bruciata dal sole, i monti foschi nella caligine, in fondo.
- e) Dei corvi si levarono gracchiando da una carogna che appestava il fossato;
- f) Una sete da impazzire,

⁷¹ *Paesaggio e scrittura nelle «Rusticane»: di là del mare e i galantuomini*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s., 1 (2008), pp. 93-136; EAD., *Il paesaggio come esperienza multisensoriale: «Pane nero» tra materialismo e lirismo*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», s. IX, 2 (2006), pp. 338-360; EAD., *La poetica del paesaggio nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, Acireale-Roma, Bonanno 2009.

⁷² Nel saggio *Aspetti della tecnica narrativa del «Mastro-don Gesualdo»*, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 7, (1989), pp. 33-39, recentemente riproposto nel volume dello stesso autore *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Roma, Carocci 2008, pp. 63-82.

- g) Il sole che gli picchiava sulla testa come fosse il martellare dei suoi uomini che lavoravano alla strada del Cammei.

Secondo Dardano il dinamismo del brano è giocato su un movimento sinusoidale che dalla stasi in b), c), d) acquista un crescente movimento grazie all'impianto verbale di e), per poi precipitare nuovamente nella stasi in f) e g) che riconducono tutto all'universo percettivo di Gesualdo⁷³. Dardano sovrappone alla lettura solo stilistica di Herczeg le potenzialità della lettura linguistica, mostrando le sottolineature ottenibili col possessivo o con l'articolo, usato in forma variata e alternata (determinativo, indeterminativo, zero) a dimostrazione che le forme grammaticali, come ha osservato Jakobson, possono acquisire valore artistico. Come si vede, i vari strati delle lasagne si armonizzano in una sinfonia di sapori espressivi.

Chiudiamo il versante romanzesco con le letture del finale malavogliesco che, come ho avuto modo di osservare⁷⁴, offre un concentrato esemplare della caratura retorica della scrittura del Verga, così ben occultata da rimanere ignorata dalla critica coeva, anche dalla più illustre, sensibilissima invece alla presunta a-grammaticalità dell'autore. In pochi brani dei *Malavoglia* come in questa mirabile clausola, si può riscontrare un'integrale armonizzazione di elemento popolare ed elemento letterario nell'orchestrazione mimetica del parlato – monologato, dialogato o corale – dei personaggi con la cornice diegetica dello scritto autoriale. Il manoscritto dei *Malavoglia*, com'è noto, si chiudeva con il lapidario saluto di 'Ntoni ai fratelli dopo la notizia della morte del nonno e della scomparsa di Lia: *Addio, perdonatemi tutti*. Il finale che riesce invece emblematico dell'identificazione autore-personaggi fu aggiunto in bozze, forse proprio per la dinamica «denticolare» delle correzioni⁷⁵, come dimostrerebbero vari raccordi testuali.

⁷³ Cfr. ivi, p. 80.

⁷⁴ Cfr. G. ALFIERI, *Leopardi e Verga. Esempi di lettura retorica di testi letterari*, in O. REBOUL, *Introduzione alla retorica*, trad. a cura di Gabriella Alfieri, Bologna, Il Mulino 2002, pp. 222-233 e 238-244; ora con integrazioni e col titolo *Il «non grammatico» Verga: saggi di lettura retorica sul finale dei «Malavoglia»*, in AA.VV., *Italia Linguistica: discorsi di scritto e di parlato. Nuovi studi di Linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, a cura di M. Biffi, O. Calabrese, L. Salibra, Siena, Protagon 2005, pp. 161-182.

⁷⁵ L'efficace definizione si deve a F. BRANCIFORTI, *L'autografo dei «Malavoglia»...*, cit.

La portata simbolica del brano campeggia dai livelli minimi delle figure di suono (elisioni, troncamenti, allitterazioni, omoteleuti) al livello profondo delle figure di senso (metonimie, metafore, sineddoci) per culminare nella figura paremiologica costruita sul sintagma «ferreo»⁷⁶ *il mare è amaro*. Pur vantando tre sole occorrenze in tutto il romanzo, questo proverbio e il gemello *il marinaio muore in mare* attraversano da parte a parte il testo dei *Malavoglia*, con potenti effetti simbolici per raggiungere l'acme nell'enunciazione lirica del finale: «Tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaranto, tutto seminato di barche». È questa una delle sequenze più riuscite della retorica sommersa del Verga⁷⁷: anche qui l'allitterazione giocata sul nesso *ar* sottolinea la compattezza della sequenza sintattica che va da *guardare a barche*, e mette in primo piano il raccordo determinativo fra *mare* e il suo attributo *amaranto*. Quest'aggettivo aulico, certo estraneo all'uso linguistico di 'Ntoni, è una sicura spia della presenza occultata dell'autore, che preferisce violare i dettami della sua poetica verista piuttosto che rinunciare al risultato evocativo dell'allusione al proverbio prodotta dall'accostamento *mare-amaranto*. In effetti il sintagma – che è un hapax nella tradizione letteraria italiana – può considerarsi una *callida iunctura*, prodotta da un'espansione sul piano del significante del proverbio *mare amaro*, con conseguente desemantizzazione e con l'eventuale reminiscenza dell'omerico *mare colore del vino*⁷⁸, immagine che sarebbe stata certo più congruente con la mentalità del personaggio, ma incompatibile con la compagine sonora del testo. Simmetricamente numerose corrispondenze fonosimboliche si riscontrano anche sul livello morfosintattico, ad esempio nell'alternanza dei pronomi *ei/egli* funzionale al sapiente gioco di ri-

⁷⁶ G. SAVOCA, *Il «mare amaro» nel terzo capitolo dei «Malavoglia»*, in *Strutture e personaggi. Da Verga a Bonaviri*, Roma, Bonacci 1989, pp. 29-41.

⁷⁷ L'unico a percepire la pregnanza ritmica e allusiva di questa sequenza, fondata sul «più musicale forse, e allitterante dei proverbi di padron 'Ntoni», era stato Giachery, che la accostava al pascoliano «sentivo il cullare del mare» (cfr. il capitolo XIV, in AA.VV., *I Malavoglia (1881-1981)*, a cura di C. Musumarra, Palermo, Palumbo 1982, pp. 231-246, pp. 243-244).

⁷⁸ Com'è noto, l'aggettivo *oinops* ricorre varie volte in Omero, anche riferito al mare (*Iliade* XXIII-316 e *Odissea* V-132; II-421) e addirittura ai buoi (*Iliade* XIII-703; *Odissea* XIII-32). È significativo che nel V libro dell'*Odissea* si alluda al mare con la perifrasi «campi non seminati», e che nel contesto verghiano a «mare amaranto» segua immediatamente l'espressione: «tutto seminato di barche».

chiami col dativo *gli*, in occorrenza isolata o in assetto sintattico con la congiunzione *e* (*e gli*).

Come si può vedere anche da questi accenni, nella prosa verghiana articolazioni melodiche e grammaticalizzazione sintattica risultano inversamente proporzionali, e la stessa interpunzione governa le «pause che pentagrammano il testo»⁷⁹.

Alla stessa pagina dei *Malavoglia* Romano Luperini ha poi dedicato il suo intervento al convegno catanese del 2006 organizzato da Giuseppe Savoca⁸⁰. Il critico individua e interpreta, con la consueta finezza, i dati stilistico-retorici e grammaticali come elementi funzionali alle scansioni strutturali e narratologiche del mirabile finale verghiano. Così figure sonore come allitterazione e rima (interna o a distanza), o figure come l'anadiplosi o la figura etimologica intervengono a scandire le sequenze liriche della meditazione di Ntoni, segnandone la partitura simbolica, e i tempi verbali – imperfetti, aoristi e l'unico presente, marcati da insistenti allitterazioni – risultano funzionali alla percezione del sé da parte del personaggio e all'angolazione diegetica del narratore popolare che filtra il suo esodo irrevocabile.

Per le novelle si segnala l'incisiva lettura linguistica di Alfredo Stussi⁸¹ che ha dimostrato come il divario cronologico di circa un trentennio fra la pubblicazione di *Rosso Malpelo* e di *Ciaula scopre la luna* si traduce in divario sociolinguistico (Firenze e Milano dei soggiorni verghiani e la Roma in cui vive all'epoca Pirandello). Secondo lo studioso, l'italiano presenta dei problemi per i due scrittori dialettali e non tutte le soluzioni adottate sono dovute a scelte precise, perché spesso si insinuano nella loro prosa difficoltà lessicali e sintattiche. Assumendo le due novelle come testi 'in movimento', Stussi ricostruisce la trama delle edizioni di *Rosso Malpelo* analizzando varianti linguisticamente significative. Nell'intento comune di avvicinare scritto e parlato, Verga e Pirandello privilegiano caratteristiche diverse e, soprattutto, raggiungono risultati diversi. Per *Ciaula* Stussi pone in rilievo le affinità con la novella pirandelliana *Il fumo* e analizza

⁷⁹ G. NENCIONI, *La lingua dei "Malavoglia"*..., cit., p. 83.

⁸⁰ *La pagina finale dei "Malavoglia"*, in AA.VV., *Prospettive sui "Malavoglia"*..., cit., pp. 51-68.

⁸¹ A. STUSSI, *Da "Rosso Malpelo" a "Ciaula scopre la luna": lettura linguistica*, in «Italianistica», XXX (2001), pp. 579-607, ora in ID., *Storia linguistica...*, cit., pp. 187-231.

alcune scelte linguistiche confrontandole con quelle di altri scritti dell'autore, occupandosi poi delle simulazioni del racconto orale. Quanto ai dialettismi, alcuni sono comuni ai due testi, altri presenti in uno solo.

Su *Rosso Malpelo*, assunto in tutto il suo spessore variantistico dagli autografi alle stampe in rivista e volume come testo emblematico del passaggio dalla maniera romantica e pre-decadente a quella verista, fa perno il poderoso lavoro di M.G. Riccobono, *Dai suoni al simbolo. Memoria poetica, relazioni analoghe, fonosimbolismo in Giovanni Verga, dalle opere ultra-romantiche a quelle veriste*⁸². Si tratta di uno spoglio elettronico del corpus verghiano fino al *Mastro* e alle *Rusticane*, mirante a ricostruire la sostanza di ogni percorso intratestuale e di ogni relazione intertestuale. L'assetto fonico-ritmico di allitterazioni e omoteleuti si traduce in impalcatura delle evocazioni fonosimboliche verghiane che vanterebbero antecedenti da Dante a Foscolo e Leopardi. Al di là della crudezza meccanica del conteggio informatizzato, e dell'attendibilità dei singoli spunti intertestuali, ai nostri fini importa segnalare la conferma su base statistica della sensibile ricerca verghiana della totale congruenza stilistica con la materia narrata. Ancora una volta l'allitterazione si rivela figura portante, che anima le scelte fonomorfolologiche e semantico-lessicali: tipico il caso di *piagnucolare* che alterna a *piagnucolare* nei contesti implicati sul piano fonosimbolico, come nella descrizione di *Ranocchio*, densa di allitterazioni di *och* a marcare la caratterizzazione fisionomico-caratteriale:

Ogni volta che a *Ranocchio* toccava un lavoro troppo pesante, e *Ranocchio* piagnucolava a guisa di una femminuccia, Malpelo lo picchiava sul dorso e lo sgridava

Come osserva l'autrice, nel «breve respiro di questo periodo compaiono due volte il nucleo fonetico *occhio*, una volta *occa*, una volta *icchia* e una volta *ucco*, ai quali, a tacere di alcuni suoni duri, è da aggiungere almeno lo sgraziato e dissonante *sgr*⁸³». Nell'edizione 1897 Verga avrebbe poi eliminato il *piagnucolare*, cedendo al nuovo gusto per l'ammorbidimento e l'attenuazione dei propri precedenti presunti eccessi di stile, come sottolinea la Riccobono, e sacrificando,

⁸² Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali 2002.

⁸³ Ivi, p. 127.

aggiungerei io, la potente antitesi tra *piagnucolare* e il paragone che lo espande a *guisa di una femminuccia*, in cui l'affricata palatale *cci* traduce in chiave fonosimbolica lo sprezzante atteggiamento di Malpelo, che a sua volta si è dovuto indurre per sopravvivere nel contesto lavorativo degli adulti.

Alle stesse conclusioni, ma sulla base di un meditato spoglio manuale, è giunta indipendentemente, in un recente contributo monografico, Daria Motta⁸⁴. In un'analisi serrata e impegnata simultaneamente sul piano linguistico-grammaticale e stilistico-retorico, si rapporta l'uso verghiano alle tendenze normative coeve e si dimostra come la lingua di *Vita dei campi* realizzi quell'ideale di lingua "fusa" – nel senso che dialetto e italiano vi avrebbero raggiunto il punto di "fusione" – auspicato dagli scrittori postunitari maggiormente impegnati sul piano dell'espressione letteraria, anche su fronti diversi, dalla Percoto a Imbriani. La dimensione retorica è inestricabile da quella grammaticale, per cui dietro ogni scelta linguistica del Verga si annida sempre una motivazione stilistica pronta a prevaricare la struttura fonomorfológica o semantico-idiomatica. Tipico il caso dell'allotropo *ulive* che prevale sul toscaneggiante *olive* non – o non solo – per adesione alla fonetica dialettale, quanto per armonizzarsi con le vocali dell'enunciato ospitante, con cui crea una sequenza allitterante e fonosimbolica, evocativa dell'aspetto lurido e nero di Nanni l'Orbo che appare alla Lupa «*imto e sudicio delle ulive messe a fermentare*». Anche in questo senso, oltreché per la puntuale corrispondenza di strutture sintattico-idiomatiche, dall'indiretto libero, al *che* polivalente alle gèstualità, alla proverbialità, alle *'ngiurie*, *Vita dei campi* si conferma mirabile laboratorio che anticipa il capolavoro romanzesco dei *Malavoglia*.

Concluderei sul Verga narratore con la microlettura di *Cavalleria Rusticana* di Pietro Trifone⁸⁵. Si parte dalla dimensione dell'italiano regionale letterario del Verga, che più volte ribadiva di aver scritto *I Malavoglia* in lingua italiana, ma in "stile siciliano". Il procedimento

di fittizia condivisione diegetica tra narratore anonimo e personaggi, e fra entrambi e il lettore, ampiamente praticato nella novella ne conferma la natura di testo sperimentale per il futuro romanzo. La fraseologia risulta il livello di omologazione stilistica dei suddetti registri enunciativi (es. la bestemmia *Santo diavolone* comune a parte narrativa e indiretto libero del protagonista). A una ricognizione di tratti morfosintattici dell'italiano dell'uso medio, dal *lui* soggetto al *che* polivalente, ecc. si passa poi alla lettura linguistica di un brano che fa parte di un malinconico discorso di Turiddu a Lola:

Mia madre invece, poveretta, la dovette vendere la nostra mula baia, e quel pezzetto di vigna sullo stradone, nel tempo ch'ero soldato. Passò quel tempo che Berta filava, e voi non ci pensate più al tempo in cui ci parlavamo dalla finestra sul cortile, e mi regalaste quel fazzoletto, prima d'andarmene, che Dio sa quante lagrime ci ho pianto dentro nell'andar via lontano tanto che si perdeva persino il nome del nostro paese.

Nel brano Verga «consegue effetti di sobrio lirismo attraverso la triplice ripetizione della parola *tempo*, attraverso l'accorto trasferimento sulla materialità di un *fazzoletto* delle notazioni patetiche relative alle lagrime e all'*andar via lontano*, attraverso il respiro lungo del periodo scandito da congiunzioni leggere, come la semplice *e* o il *che* polivalente»⁸⁶. Il risultato di simile amalgama è l'abilità del supremo artificio di nascondere l'artificio, cioè la "sprezzatura" dell'autentico scrittore.

Una rilettura organica del Capuana autore di novelle si deve a Corrado Pestelli⁸⁷, che ne ha sviscerato modalità di ricerca stilistica e di stilizzazione narrativa. Sporadici gli interventi sulla favolistica di Capuana, rivisitata in funzione della mimesi sintattica dell'oralità popolare⁸⁸.

Non si può omettere infine una disamina seppur rapida della cri-

⁸⁴ Ivi p. 107.

⁸⁷ *Capuana novelliere: stile della prosa e prosa "in stile"*, Povegliano Veronese, Gutenberg 1991.

⁸⁸ Cfr. D. ARISTODEMO, "Fiaba detta, fiaba scritta": la mimesi della narrazione orale nelle fiabe di Luigi Capuana, in AA.VV., *Studi di teoria e storia letteraria in onore di Pietre de Meijer*, Firenze, Cesati 1996, pp. 213-226; R. CIMAGLIA, *La "forma artistica" delle fiabe di Luigi Capuana. Analisi linguistica di "C'era una volta"*, in «Annali della Fondazione Verga», 18 (2001), pp. 27-94.

⁸⁴ D. MOTTA, *Il tessuto linguistico di "Vita dei campi" tra grammatica e retorica*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», 21 (2007), pp. 405-490.

⁸⁵ P. TRIFONE, *Le sgrammaticature di Verga*, in *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*, Bologna, Il Mulino 2007, pp. 95-109. Una versione precedente, col titolo *Cavalleria rusticana*, si può leggere in AA.VV., *Vita dei campi...*, cit., pp. 9-29.

tica linguistica relativa al teatro verista, rappresentata da interventi isolati, come un succoso e misconosciuto intervento di Carmelo Musumarra⁸⁹, o una lettura un po' schematica di Barberi Squarotti che assegnava al teatro verista come unica *chance* espressiva il dialetto, sicché *Cavalleria* e *La lupa* erano condannate al folclorismo estremizzato, mentre *Dal tuo al mio* si incuneava nella medietà espressiva del dramma borghese⁹⁰. Più flessibile Giorgio Pullini che si è concentrato sulla drammaturgia di Capuana in lingua e in dialetto, rapportandola a teoria e prassi stilistica interne al movimento verista⁹¹.

Più organica la riflessione suscitata dal convegno promosso dalla Fondazione Verga nel novembre del 2004 su questo importante fronte dell'esperienza estetica verista. Numerosi gli interventi dei linguisti, introdotti dalla relazione dello stesso Trifone su *Aspetti linguistici del teatro verista*⁹². La sperimentazione – anche linguistica – della drammaturgia verista si concentra nel cruciale decennio 1880-1890, inaugurato da *Le naturalisme au théâtre* di Zola e chiuso da *La moglie ideale* di Marco Praga (1890). La funzione identitaria ed etica del teatro come strumento egemonico nella formazione dell'immaginario borghese diventa il filo conduttore della densa rassegna dei testi, da *Cavalleria rusticana* e *In portineria* del Verga ai *Tristi amori* di Giacosa. L'italiano teatrale si configura come codice convenzionale e innovativo insieme, interferito da credibili modalità di parlato ma intaccato da artificiosità e cliché. In simile panorama si distacca ovviamente l'audace linguaggio della *Cavalleria*, analizzata minutamente da Paolo D'Achille⁹³ che, a partire da dati statistici, istituisce un confronto si-

⁸⁹ Verga e il teatro ovvero del recitar male: il linguaggio del teatro verghiano, in *Di là del mare. Saggi di critica letteraria*, Palermo, Palumbo 1993, pp. 139-144.

⁹⁰ La realtà a teatro: Verga, in AA.VV., *La letteratura in scena. Il teatro del Novecento*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia 1985, pp. 9-24.

⁹¹ Luigi Capuana: il teatro in lingua, in «Lettere Italiane», XLV, (1993), pp. 47-86; *Narrativa-teatro e lingua-dialetto nella "poetica" dei veristi*, in AA.VV., *Bisfere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla "Voce"*, a cura del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Padova, Milano, Ed. Angelo Guerrini 1996, pp. 287-306.

⁹² In AA.VV., *Il teatro verista*. Atti del congresso (Catania, 24-26 novembre 2004), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2005, II («Serie convegni», 9), pp. 11-21.

⁹³ Sulla lingua di «Cavalleria rusticana», ivi, pp. 23-47. Un precedente confronto tra i diversi aspetti del testo si deve a J. GAILLARD, «Cavalleria rusticana»: novella, dramma, melodramma, in «Modern Language Notes», CVII (1992), pp. 178-195.

nottico tra la versione drammaturgica e quella operistica. Entrambe le riduzioni sceniche vengono poi ricondotte all'archetipo novellistico, per rilevare come nella scrittura narrativa l'espressività sia affidata alla risorsa del dialetto, più o meno stemperato nell'italiano, mentre nella scrittura teatrale Verga opta per un monolinguisimo di superficie appena increspato da coloriture sintattiche regionali. In definitiva la metamorfosi del testo dalla pagina alla scena risulta legata da costanti e riflesse trasformazioni delle strutture linguistiche pertinenti, dal lessico alle movenze sintattico-stilistiche.

La trasposizione teatrale della novella *La lupa* è stata analizzata da Claudio Giovanardi che ha sagacemente reincorporato l'operazione linguistico-testuale verghiana nella dichiarata svalutazione da parte dell'autore per il teatro come forma d'arte «inferiore e primitiva» rispetto al romanzo. In una visione organica del testo teatrale come rappresentazione scenica della parola scritta, si ribalta il tradizionale giudizio negativo della critica per cui il presunto bozzettismo folcloristico della *Lupa* va reinterpretato come strategia dell'autore per agganciare lo spettatore⁹⁴. Alla suggestiva ipotesi interpretativa segue la categorizzazione analitica delle strutture espressive articolate sui livelli morfo-sintattico e testuale, e selezionate in base alla rappresentatività mimetica del parlato. All'interno di ciascuna categoria si istituisce un confronto tra il testo novellistico e la sua riduzione scenica, da cui emerge l'«abilità dello scrittore di far risaltare le peculiarità dei diversi generi artistici»⁹⁵, tanto nella modalità narrativa quanto in quella drammaturgica. Sullo stesso ordine indagativo Riccardo Cimaglia ha raffrontato la stesura teatrale e quella narrativa di *Dal tuo al mio*, che rovescia la prospettiva precedente perché il romanzo fu tratto dal dramma⁹⁶. Verga realizzava così l'istanza di dimostrare la superiorità del romanzo sul teatro, e lo poteva fare operativamente sfruttando nella riscrittura narrativa del dramma le strategie enunciative e stilistiche della scrittura teatrale: il discorso indiretto libero si piegava a esprimere i monologhi dell'autore, che contro ogni canone verista ruba la scena ai personaggi, e le strutture sintattico-stilistiche binarie trasmettono al testo una gravità oratoria.

⁹⁴ «La lupa»: dalla novella alla commedia, in AA.VV., *Il teatro verista...*, cit., pp. 49-70.

⁹⁵ Ivi, 69-70

⁹⁶ *Dal teatro al romanzo. Analisi linguistica di "Dal tuo al mio"*, Ivi, pp. 187-219.

All'opposto, il testo teatrale si avvantaggiava di tutte le tecniche stilistiche tipiche del parlato già sperimentate nei capolavori narrativi, dalla sintassi marcata alle locuzioni idiomatiche.

Un'inedita rilettura del Verga drammaturgo esordiente si deve a Daria Motta che ha verificato sul testo di *Rose caduche* la capacità dell'autore di rimodellare a fini realistici lo stile colloquiale appreso nei salotti fiorentini. Effettivamente, nella commedia giovanile si coglie una sapiente commistione tra colloquialità piana e mondanità galante che traduce materialmente la vacuità morale dell'ipocrita società alto-borghese e aristocratica vituperata nei romanzi fiorentini coevi alla commedia⁹⁷.

Alla tenace intenzione verghiana di riprodurre la stessa tematica in ceti sociali antitetici, come i contadini siciliani e la «gente minuta» della città, è dedicato il mio confronto tra *Cavalleria rusticana* e *In portineria*⁹⁸, contigui nei tempi di composizione e di rappresentazione scenica. La riscrittura socio-ambientale poteva considerarsi pienamente riuscita, come dimostra il riadattamento di procedure e soluzioni già sperimentate nella scrittura dei testi rustici nel «drammettino» milanese: *In portineria*, insomma, si qualifica, nonostante l'insuccesso di pubblico, come scrittura drammaturgica in cui si ricompongono elementi idiomatici e sintattico-stilistici collaudati dal Verga rusticano in una struttura espressiva in bilico tra conservativismo e innovatività.

Le propaggini novecentesche del teatro verista sono state studiate da Nicola De Blasi, che ha scrutato il riadeguamento in lingua de *L'ucocche cunzaccate* di Roberto Bracco⁹⁹ in un italiano «napoletaneggiante» che rispecchia la fedele continuità con l'italiano «colorato» localmente, ma di base nazionale, usato dal Verga. Nella recitazione si sarebbero esaltati i tratti tipizzanti di matrice dialettale (ricorrenti allocuzioni apocopate come *Filomè*, posposizione del possessivo, dislocazioni, imperfetti modali, *che* polivalenti, rifonetizzazioni di dialettismi) tutti accuratamente modellati su *Cavalleria rusticana*, e tutti rigorosamente compatibili con l'italiano. La lezione di Verga era stata

⁹⁷ Il «formulario della galanteria». *Stile colloquiale e stile mondano nel parlato teatrale di «Rose caduche»*, Ivi, pp. 157-185.

⁹⁸ G. ALFIERI, *La 'sora' e la 'comare': «Scene popolari» verghiane tra Vizzini e Milano*, Ivi, pp. 71-156.

⁹⁹ «Un italiano di ripiego». *Gli «occhi consacrati» di Roberto Bracco dal napoletano all'italiano*, Ivi, pp. 221-239.

recepita e si poteva adattare felicemente alla realtà sociolinguistica del primo Novecento che, con la crescente diffusione dell'italiano regionale, anticipava le condizioni comunicative dell'Italia attuale. In tal senso l'esperienza di Bracco acquista un inedito rilievo per aver saputo superare precocemente l'impermeabilità dialetto-italiano nella sua scrittura teatrale zigzagante tra i due poli espressivi.

Conclusioni e prospettive

Come si è potuto vedere, di contro alla mole di letture a tagliatelle, si presentano ridotte le letture a lasagne che, pur dovute a interpreti insigni, da Mengaldo a Stussi, si limitano a singole pagine dei capolavori verghiani. Se ne avverte la carenza anche in chiave didattica¹⁰⁰. Solo Luperini ha lasciato filtrare la critica linguistica su Verga nelle sue antologie scolastiche. Nella norma le edizioni antologiche o le edizioni annotate dei capolavori verghiani sono molto carenti sul piano dell'interpretazione linguistica¹⁰¹. Basti dire che manca a tutt'oggi un'edizione commentata dei *Malavoglia* che ne restituisca lo spessore etnolinguistico e sociolinguistico, sia per il lettore comune, sia per lo studente.

Vorrei chiudere con osservazioni inedite di Giovanni Nencioni¹⁰²:

Lo scrittore può trovare una lingua letteraria artificiale desunta da quello da cui crede debba essere desunta. C'è una graduatoria di mezzi espressivi validi per l'uso nazionale e per tutti i testi, e che l'interprete

¹⁰⁰ In un volume destinato alla formazione dei docenti, proponevo una lettura linguistica del *Mastro* (cfr. AA.VV., *Studiare per insegnare. Italiano Storia Geografia*, Catania, Casa Editrice La Tecnica della Scuola 1999, pp. 208-213). Restano ancorati al modello letterario manuali pur metodologicamente assai validi come AA.VV., *Lezioni sul testo*, a cura di E. Manzotti et alii, Brescia, La Scuola 1992.

¹⁰¹ Cfr. G. ALFIERI, *La lettura linguistica dei testi letterari nella scuola secondaria: apparato didattico di antologie ed edizioni scolastiche di classici*, in AA.VV., *Educazione linguistica e educazione letteraria: intersezioni e interazioni*, «Atti» del XII Convegno Nazionale GISCEL (Cagliari, 14-16 marzo 2002), a cura di C. Lavinio, Milano, Franco Angeli 2005, pp. 394-421.

¹⁰² Trascrivo qui le considerazioni espresse dal Professor Nencioni durante una conversazione privata del 27 aprile 2003 e da me appuntate al volo, come spesso accadeva in quei momenti di comunicazione privilegiata.

adatto saprà percepire e valutare. Ogni lingua può diventare necessaria quando deve esprimere un certo mondo. La storia italiana è piena di diversità, letterarie, dialettali.

Tutta la molteplicità della lingua italiana, che le deriva dalla sua storia e dalla sua geografia, può servire anche per la varietà di temi e spazi da esprimere letterariamente. Può servire con un'analisi adatta a rendere tutta la varietà del mondo da esprimere, come ha fatto Verga escogitando una soluzione che, usando i mezzi linguistici di quella terra siciliana e quelli che non lo sono, rende leggibile e comprensibile a tutti gli Italiani un testo che non è fatto con tutto l'italiano.

La lingua italiana ha la capacità quasi miracolosa che, utilizzata diversamente da questo o quello scrittore, per questo o per quel fine, è sentita come di tutti. Verga ha dato un immenso contributo in questo senso. Non esiste una lingua uguale per tutti, che tutti devono usare per essere compresi. Potrebbe esistere come fatto convenuto, artificioso. Ma una lingua di espressione totale è un'altra cosa.

È un prodigio, insito nelle potenzialità della lingua italiana, ed attuato da Verga, per cui il testo del finale dei *Malavoglia*, che è scritto in un italiano che parte da una sua varietà, si arricchisce di tutti gli elementi della lingua italiana tradizionale e coeva, ed è comprensibile a tutti. La lingua letteraria italiana, pur con le sue diversità di ordine storico e geografico, se usata da scrittori dotati del giusto senso dell'espressività, può essere sentita come lingua nazionale a quei fini e in quella contingenza in cui si renda necessario per esprimere un mondo poetico. Italiano regionalizzato significa non certo reso intelligibile solo a una regione, ma a partire da una varietà regionale elaborata espressivamente, reso comprensibile a tutti. L'italiano, che nell'età postunitaria si avviava a prestarsi agli usi strumentali, rivela questa importante qualità attraverso l'esperienza scrittoria di Verga: esprimere il mondo narrato senza restarne pregiudicato sul piano comunicativo. È la soluzione della scrittura verghiana: produrre un italiano regionalizzato senza diventare dialettale. Nessuno sente che c'è qualcosa che manca, o che non si riesce a capire. È questo che ne fa una lingua di espressione totale.

Che merita, aggiungerei, una lettura "totale".

AL DI LÀ DEL MURO: VERGA E IL VERISMO IN FRANCIA

La proposta di messa a punto sulla ricerca storico-critica verghiana è certamente l'occasione più opportuna di procedere a una serie di verifiche per rilanciare un asse di ricerche, spesso ritenute laterali o decentrate rispetto a un ordine di marcia tradizionale. Vogliamo qui riferirci a quei cosiddetti problemi di ricezione interculturale, che nel caso di Verga e degli altri veristi siciliani, sono stati quasi sempre considerati non in maniera circolare, ma unidirezionale. Si tratta quindi, per dirla in altri termini, non di passare in rassegna l'intera storia della ricezione del Verismo in Francia, ma di proporre invece una serie di nodi critici, disseminati lungo un percorso bibliografico, che aiutino a illuminare meglio la questione, quasi mai chiarita, soprattutto in un contesto di studi verghiani, degli "sguardi incrociati" tra Italia e oltralpe.

Naturalmente l'idea iniziale di questa indagine¹ prendeva spunto dalla grande corrente di ricerche sui rapporti, sulle affinità tra Realismo francese, Naturalismo e Verismo, che sin dai primi vagiti di questa scuola ne ha marcato il destino. In particolare, la conoscenza di

¹ L'obiettivo iniziale di questa nostra ricerca, sostenuta e diretta da Francesco Branciforti, era finalizzato in un primo tempo alla ripubblicazione del *Carteggio Verga-Rod* (Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2004), ma si è quasi subito allargato allo spoglio sistematico delle lettere con i corrispondenti d'oltralpe contenute nel fondo Verga della Biblioteca Universitaria di Catania, oltre che all'edizione di una serie di documenti, spesso inediti, tra cui vogliamo segnalare p. e. quella della prima versione della novella verghiana: cfr. G. LONGO, «*Petit monde*», una novella francese di Verga, in «Annali della Fondazione Verga», 5 (1988), pp. 71-103. Il corpus più consistente dei materiali critici, attualmente in corso di rielaborazione e riedizione, è contenuto soprattutto in *La fortune de Verga en France (1880-1910)*, in «Bulletin de Liaison et d'Information», Société française de littérature générale et comparée, n. 16 (printemps 1994), pp. 65-101, e in G. LONGO, *L'écrivain, ses traducteurs et ses critiques. Divulgateur et fortune de l'œuvre de Verga en France (1880-1990)*, Thèse soutenue le 20 décembre 1996, à l'Université Paris-VIII. 2 voll.

Verga dalla fine del Ottocento a oggi è passata attraverso una serie di binomi indissolubili: Verga e il Naturalismo, Verga ovvero lo “Zola italien”, formula infelice ma celebre, dovuta a un critico intelligente come Cameroni, ma completamente infatuato dal verbo di Médan. Se, soprattutto nella prima fase della diffusione del Verismo, questo fardello critico ha pesato duramente sulle spalle di Verga e compagni, almeno dalla metà degli anni Sessanta del secolo scorso, questa corrente, specie dopo la splendida lezione di Debenedetti² e lo studio di Madrignani su Capuana³, diventa in Italia uno dei filoni più fortunati e interessanti degli studi sul Verismo, dando luogo ad alcune delle ricerche più esaurienti, che svincolavano cioè la corrente dall’angusto ambito provinciale di difesa italo-centrica, ovvero di semplice contrapposizione o comparazione al Naturalismo, per inserirla in un quadro di respiro europeo; e fino a questi ultimi anni non ha smesso di produrre stimoli fondamentali, ci riferiamo per esempio ai recenti e preziosi contributi di Romano Luperini⁴ e di Pierluigi Pellini⁵. In effetti in questi decenni quasi tutto è stato detto e scritto, a proposito di filiazioni, somiglianze, punti di contatto, influenze dei veristi italiani nei confronti della cultura d’oltralpe. Della loro attrazione fatale verso la Francia, o viceversa della loro pretesa indipendenza ideologica e poetica, così cara a uno scrittore come Verga.

Rimaneva da comprendere invece, cos’era successo e cosa succedeva dall’altra parte del muro. Nulla o quasi si sapeva del risvolto transalpino di questo scenario critico, a parte qualche lettera di Zola a Verga e a Capuana, le lettere di Verga al traduttore Rod, ma delle quali, sintomaticamente non conoscevamo la risposta; si era a conoscenza, molto vagamente, delle monumentali tesi sul Verismo scritte da Paul Arrighi negli anni Trenta⁶. Perfino il convegno su “Naturalismo e Verismo”⁷, organizzato a Catania nel 1986, uno dei

² G. DEBENEDETTI, *Verga e il Naturalismo*, Milano, Garzanti 1976.

³ C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il Naturalismo*, Bari, Laterza 1970.

⁴ AA.VV., *Il Verismo italiano fra Naturalismo francese e cultura europea*, a cura di R. Luperini, Lecce, Manni 2007.

⁵ P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del Naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier Università 2004 («Lingue e Letterature»).

⁶ P. ARRIGHI, *Le Vèrisme dans la prose narrative italienne*, Paris, Boivin & C^{ie} 1937; ID., *La Poésie Vèriste en Italie*, Paris, Boivin et C^{ie} 1937 («Études de Littérature étrangère et comparée»).

⁷ AA.VV., *Naturalismo e Verismo. I generi: poetiche e tecniche*. Atti del Congresso

rari incontri ad aver messo di fronte specialisti italiani e francesi, non contribuì molto ad approfondire questi temi, e si rivelò un percorso a senso unico, dal momento che gli studiosi d’oltralpe rimasero ancora una volta ancorati al loro tradizionale etnocentrismo. Quel che invece si sapeva con certezza è che i veristi, al di là di ogni difesa indipendentistica, guardavano a Parigi come alla capitale della letteratura moderna, con ammirazione e fiducia: dopo tanti anni di attese e di delusioni in Italia, la Francia, la patria del realismo, rappresentava ai loro occhi quel pubblico ideale, capace di apprezzarli e che poteva assicurar loro un’eco più vasta in tutta Europa. Era ciò che emergeva con grande chiarezza da quei documenti, nel caso di Capuana e De Roberto; ma anche Verga, in genere restio a ogni sorta di autopromozione, in questo caso sfoderava una notevole determinazione. Restava da scoprire insomma se le loro speranze erano state ricompensate; se i loro libri fossero stati letti, se gli amati autori francesi avessero conosciuto le opere veriste, e se a loro volta ne avessero tratto ispirazione. Per dirla in altri termini, se questo processo di riflessione sulla propria poetica attraverso quella altrui avesse prodotto dei risultati o se al contrario questo specchio interculturale fosse rimasto opaco. In realtà, una volta scavalcato il muro, ci siamo resi conto che i pochissimi accenni di discorso critico a questo proposito erano abbastanza scoraggianti. Verso la fine degli anni Sessanta, Françoise Baratto-Trentin⁸, promettendo, (senza poi mantenere) uno studio completo sulla ricezione di Verga in Francia, all’indomani delle ultime traduzioni francesi dei suoi capolavori si domandava le ragioni di un insuccesso, che malgrado l’attenzione costante degli specialisti francesi, rimaneva incomprensibile. E, cosa ancor più scoraggiante, per spiegarsene le ragioni faceva ricorso a certe categorie non rigorosamente scientifiche ma profondamente verghiane come la “sfortunata” e la “cattiva sorte”. In quell’occasione per esempio la Baratto-Trentin si riferiva alle tirate sui *Malavoglia* di Domini-

Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), 2 voll., Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1988 («Serie convegni», 5).

⁸ F. BARATTO-TRENTIN, *Verga en France*, in «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», Settembre 1966, pp. 189-202. Questo fascicolo raccoglie le comunicazioni al convegno di Studi sui «Rapporti tra la letteratura italiana e la letteratura francese dal 1870 al 1914», tenutosi a Firenze dal 21 al 22 maggio 1965.

que Fernandez⁹, cioè il più importante ambasciatore della cultura e della letteratura italiana in Francia, membro dell'Académie française e autore di numerosissime opere sulla Sicilia e sul Sud Italia. E che di nuovo, nel 1989, in occasione della riedizione del capolavoro verghiano, nella bella versione di Maurice Darmon¹⁰, parlava a chiare lettere di noia e arrivava a metterne in questione l'idea stessa di traducibilità:

«Rien de plus déprimant, rien de plus accablant que ce livre qui dément tous les clichés en vogue sur la Sicile du soleil et de la pizza. Plus sombre qu'un roman russe, les *Malavoglia* dépeint la décadence d'une famille de pauvres pêcheurs de la côte catanaise, écrasés sous une fatalité inexorable [...]. Je crains que ce roman de Verga ne suscite pas d'enthousiasme: non qu'il faille mettre en cause la traduction de Maurice Darmon, mais parce que le livre est si enraciné dans un terroir local, si dialectal – et non seulement par la langue mais surtout par les façons d'être, de penser, de sentir –, que toute traduction en est impossible»¹¹.

In effetti, al di là dei problemi di gusto, che ci interessano come i concetti di “successo” e “risonanza critica”, i quali sono a pieno titolo altrettanti capitoli di quella “storia storica della letteratura” auspiciata e presentata da Lucien Febvre¹², queste stroncature ci appa-

⁹ Si tratta della celebre stroncatura contenuta in *Mère Méditerranée*, Paris, Grasset 1965, pp. 214-215: «Cette famille de pêcheurs, que l'histoire en est donc ennuyeuse! [...] que de malheurs dans une seule maisonnée! Comment se fait-il que la Sicile de Pirandello et de Brancati, infiniment plus chatoyante et plus drôle laisse une impression infiniment plus amère? C'est que, de tous les drames qu'on peut prêter à la Sicile, celui de la bêtise et de la platitude est le seul auquel on ne croie point».

¹⁰ G. VERGA, *Les Malavoglia*, traduit par M. Darmon, avant-propos de G. Bonaviri, Paris, Gallimard 1988 («L'arpenqueur»).

¹¹ D. FERNANDEZ, *Toutes les Italies*, in «Le Nouvel Observateur», n. 1268, 23 Février 1989.

¹² Ci riferiamo in particolare a un celebre articolo di L. FEBVRE, *Littérature et vie sociale. De Lanson à Daniel Mornet: Un renoncement?*, in «Annales d'Histoire Sociale», III (1941), ripreso poi in *Combats pour l'histoire*, Paris, A. Colin 1953, pp. 263-268) citato da Gérard GENETTE, in *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi 1986, p. 9): «Una storia storica della letteratura vuole (o vorrebbe) dire la storia di una letteratura in determinato periodo, considerata nei suoi rapporti con la vita sociale di quel periodo. [...] Per scriverla bisognerebbe ricostruire l'ambiente, chiedersi chi scriveva e per chi; chi leggeva e perché; sa-

iono come gli ultimi anelli di una lunga catena di incomprensioni o travisamenti. E questo discorso potrebbe in realtà essere ampliato a buona parte degli scrittori italiani come Manzoni, Leopardi, Nievo e via dicendo. Uno dei problemi centrali è e rimane infatti quello posto in maniera abbastanza aspra e provocatoria da Fernandez. La maggior parte di questi autori, fermo restando una feconda e interessante produzione critica da parte di specialisti di cultura francese, rimangono abbastanza o del tutto incompresi o, se vogliamo, intraducibili in altri contesti storico-culturali. Senza volerci addentrare in complesse dinamiche interculturali, ci limiteremo qui a sottolineare alcuni elementi della penetrazione della corrente verista oltralpe, e come questi sono rintracciabili nel dibattito sul Naturalismo e in particolare nell'evoluzione di certe sue frange verso l'Idealismo. Ad una prima e sommaria analisi era subito evidente che ciò che aveva pesato maggiormente e immediatamente sull'accoglienza accordata al Verismo, fu uno sfavorevole quadro storico-culturale; in particolare i cattivi rapporti franco-italiani seguiti all'occupazione francese di Tunisi (1881) e l'entrata dell'Italia nella Triplice Alleanza (1882). Sono questi gli anni in cui infiamma anche una pesante ondata polemica contro la scuola di Médan; presentarsi in questo momento sulla scena francese come i “naturalisti italiani”, equivale pocomo che a un marchio di infamia. Ma, sin dall'inizio delle nostre ricerche, abbiamo preferito non arrestarci di fronte alla pesantezza di paradigmi, o alla traducibilità dei codici semantico-culturali messi in questione. Siamo quindi partiti alla ricerca di una serie di quelli che Jean-Charles Vegliante ha chiamato “piccoli equivoci senza importanza”¹³; certe incomprensioni che spesso hanno trasformato delle preziose opportunità di incontro tra culture vicine in altrettante oc-

pere per la formazione ricevuta dagli scrittori [...] analogamente, la formazione dei lettori [...]. Bisognerebbe conoscere il successo ottenuto dagli uni e dagli altri, l'effettiva estensione e la profondità di tale successo; bisognerebbe mettere in rapporto i cambiamenti d'abitudine, di gusto, di scrittura e di interesse degli scrittori con le vicissitudini della politica, le trasformazioni della mentalità religiosa, le evoluzioni della vita sociale, e i cambiamenti della moda artistica e del gusto, ecc.».

¹³ J. Ch. VEGLIANTE, *Sur le presque-même. Problèmes de réception*, in *Traductions et réécritures*, Textes recueillis et présentés par M. Colin, Caen, Presses Universitaires de Caen 1993 («Cahiers de Littératures et Civilisation Romanes-italiens», 1) p. 69.

casioni mancate. Per citare a questo proposito uno degli esempi più significativi, più volte, di fronte alla constatazione del definitivo e schiacciante *échec* verghiano, ci siamo chiesti come mai, pur se in un contesto diverso e più favorevole, in Francia ebbe invece un enorme successo uno scrittore come Gabriele D'Annunzio. Al di là infatti del differente orizzonte culturale, “dei cambiamenti d'abitudine, di scrittura, delle vicissitudini della politica, le evoluzioni della vita sociale e i cambiamenti della moda artistica e del gusto” su cui insistono per l'appunto Febvre e Genette¹⁴, molto spesso e forse più banalmente è stato ribadito che Verga e i veristi non hanno avuto come D'annunzio la fortuna di imbattersi in un traduttore e divulgatore come Georges Herelle; il quale, oltre che ad “adattare”, a modellare genialmente lo stile e la lingua dello scrittore abruzzese ai gusti del pubblico d'oltralpe, fu anche uno straordinario ‘promoter’ editoriale delle sue opere. A questo proposito, a ben guardare, e dopo aver perlustrato le corrispondenze di Verga e compagni, scopriamo che in realtà i veristi lo avrebbero auspicato di tutto cuore come traduttore e loro rappresentante presso gli editori e le riviste francesi, in particolare la “Revue des Deux Mondes”¹⁵, ma trovarono oltralpe gli stessi ostacoli che avevano ipotizzato per molti versi il loro pieno successo in Italia. Nelle carte di Herelle conservate alla Biblioteca di Troyes scopriamo un appunto scritto di proprio pugno dal traduttore, che rimane inciso a lettere di fuoco nella storia di quest'avventura francese. Esso chiarisce come le cause di questi “piccoli equivoci senza importanza”, spesso sono da ricercare, non solo da una o dall'altra parte del muro, in contesti di ricezione culturale tradizionali, ma anche all'interno di complessi rapporti transculturali:

¹⁴ Vedi nota 12.

¹⁵ Rispondendo a Verga il 3 Ottobre 1901, Herelle lo sollecitava a terminare *La Duchessa di Leyra*, dicendosi certo che «recevra le plus favorable accueil en France» e gli ricordava anche «ce que me disait il y a environ un an mon ami M. Brunetière, directeur de la *Revue des Deux Mondes*: – Verga ne publie donc rien de nouveau? Quand il donnera enfin le roman annoncé, lisez-le, avvertissez-moi, et j'espère qu'il me sera possible de le faire paraître en français → [Biblioteca Universitaria di Catania (d'ora in poi BUC), ms. 2011]. Si veda anche lettera di Verga a Hérelle del 21 Settembre 1901, pubblicata in G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga*, Roma, Bulzoni 1977.

Verga

– Scarfoglio me dit en 1895: «Verga louable travailleur, dont les nouvelles surtout méritent d'être lues. Mais il manque d'inspiration: son Mastro Don Gesualdo est illisible»¹⁶.

Se rovesciamo per un momento i termini della questione, spostandoci su un altro versante culturale, non sarà inutile ricordare che la fama e il successo critico in area anglosassone, ancora piuttosto vivo fino ai nostri giorni, è dovuto in gran parte a un incontro illuminato. Com'è noto *Mastro don-Gesualdo* e *Vita dei campi* suscitarono l'entusiasmo di David Herbert Lawrence che le tradusse in inglese accompagnandoli con delle prefazioni¹⁷. Testi adorati e stracitati da Leonardo Sciascia, in cui Verga, non dimentichiamolo, è assimilato ai grandi della letteratura mondiale, accanto a Dostoevsky, Flaubert e ai classici greci.

La storia della fortuna del Verismo in Francia è costellata invece di una lunga serie di incontri per così dire imperfetti, o, come dicevamo, di occasioni mancate. Seguendo questa pista per esempio ci siamo accorti che il primo a introdurre Verga in Francia non fu, come spesso si era detto, Cameroni, Rod, o Luigi Gualdo, ma il napoletano Carlo Del Balzo¹⁸. Grazie al suo ruolo di intermediario Verga poté pubblicare la sua prima opera in Francia, cioè *Tigre reale*, tradotta dal romanziere Jules Lermina¹⁹. Le loro lettere hanno permesso di ricostruire la prima tappa di questo percorso francese nato subito sotto i cattivi auspici, grazie a una serie di disaccordi e malin-

¹⁶ Bibliothèque de Troyes, fonds Herelle, Ms. 3170.

¹⁷ D.H. LAWRENCE, *Introduction to «Mastro-don Gesualdo»*. «Mastro-don Gesualdo» [1ª versione]. «*Cavalleria rusticana*». *Note on Giovanni Verga*, in *Phoenix II. Uncollected, Unpublished and Other Prose Works by D.H. Lawrence*, Collected and Edited with an Introduction and notes by W. Roberts and H.T. Moore, London, Heinemann 1968.

¹⁸ Sul ruolo avuto da Del Balzo cfr.: G. LONGO *24 Lettere di Carlo del Balzo a Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», 6 (1989), pp. 85-109; M. DELLA SALA, *Sulla fortuna di Verga all'estero. Il carteggio Lermina-Del Balzo e la prima traduzione francese di «Tigre reale»*, in «Accentos», 1 (Juillet 1973), pp. 31-36.

¹⁹ *Tigre Royal*, in «Le Parlement», Journal de la République libérale, Feuilleton du «Parlement», 3^e Année, en 16 numéros, du n. 238, 31 Août, al n. 256, 18 Septembre 1881, traduit par J. Lermina; apparso poi in «Revue Universelle internationale», 2^e Série, dal n. 24, 16 Mars, al n. 7, 16 Novembre 1885.

tesi. Al giornalista e scrittore Jacques Caponi, un altro divulgatore della cultura italiana nella Parigi di fine secolo, si deve l'edizione della sola opera che Verga abbia pubblicato all'estero prima che in Italia, cioè la novella *Petit Monde*²⁰; si tratta della versione francese, e leggermente differente, del bozzetto *Mondo Piccino*, apparsa nel 1884 sul «Figaro» e che secondo alcuni, ad esempio Gino Tellini²¹, non aveva mai visto la luce.

Lo spoglio delle lettere di Rod e degli altri traduttori come Moureaux²², Solanges²³, Carrère²⁴, Lacoche²⁵, Lecuyer²⁶, Landal et Rouanne²⁷, Eekhoud²⁸, Vaucaire²⁹, Menetrier, Doüesnel, per citarne solo alcuni, e di critici come Muret, Kahn, Tissot e tanti altri hanno

²⁰ Per la storia di questa versione di *Mondo piccino*, cfr. G. LONGO, «*Petit monde*», una novella..., cit.

²¹ G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Mursia, Milano 1988, p. 1570.

²² Traduttore di *Eva: L'amant d'Eva*, comparve nel feuilleton de «La Justice», in 34 puntate dal 25 novembre 1885 al 20 janvier 1886. Venne ripubblicato in volume col titolo di *Eva* (Paris, Nouvelle Librairie Parisienne Albert Savine 1887), con una prefazione del traduttore di ben 40 pagine.

²³ Paul Solanges tradusse la versione teatrale di *Cavalleria*; cfr. più avanti nota 34.

²⁴ Madame Jean Carrère esasperò Verga con la versione di *Mastro-don Gesualdo* (rivista comunque da Rod). Pubblicò (col nome di M.me Charles Laurent) il romanzo col titolo *Maître Gesualdo* sul feuilleton «Le Temps», dal 13 juin al 22 juillet 1899. Esso venne poi ripubblicato in volume, col titolo completo di *Maître don Gesualdo*, Paris, Ollendorff 1900. Venne fatta anche un'ulteriore riedizione, chez La Guilde du Livre (Lausanne, 1946). La Carrère pubblicò anche due edizioni del *Mari d'Hélène*: la prima nella «Revue Hebdomadaire», dal 18 mars al 19/21 avril 1905 e, in volume, presso Plon (Paris, 1907).

²⁵ Traduttore di una serie di novelle tratte da *Don Candeloro* e *C. i. La soirée de la Diva*, in «Le Monde Moderne», Juillet 1901, pp. 5-13; *Pape Sixte*, in «La Contemporain», n. 11, 10 août 1901, pp. 359-370; *La vocation de soeur Agnès*, «La Semaine Littéraire», n. 668, 20 Octobre 1906, pp. 502-504.

²⁶ Albert Lecuyer pubblicò *Dal tuo al mio* col titolo *Autour d'une souffrière*, in «Revue Bleue. Revue politique et littéraire», dal 9 Février al 23 Mars 1907.

²⁷ Tradussero insieme *Storia di una capinera. Una fanfetta à tête noire*, Paris, Librairie Fischbacher 1896.

²⁸ Vedi più avanti, n. 38.

²⁹ Autore drammatico e romanziere, è l'autore della versione di *Caccia al lupo: La chasse au loup. Drame en un acte*, in «Revue Bleue», 4^e série, tome XVIII, 39^e année, n. 11, 13 Septembre 1902, pp. 321-325.

prodotto una serie abbastanza impressionante di traduzioni, articoli, saggi, che hanno permesso di sfatare lo scenario del totale *échec* del Verismo in Francia. Le occasioni, come si vede, non mancarono; ma nello stesso momento Verga falliva l'incontro che avrebbe dovuto essere decisivo, quello cioè con gli scrittori naturalisti: i Goncourt, Maupassant e naturalmente Zola³⁰. Il filo della relazione tra Verga e Rod, fatto di stima reciproca, di ammirazione, soprattutto da parte di Verga, ma ancora più spesso di riserve, di dubbi e forse anche di gelosie, e poi di scetticismo, ci conduce per esempio fino alla richiesta di una prefazione mai scritta da Zola per i *Malavoglia* (poi girata anche a Maupassant)³¹ e il suo più che tiepido impegno in favore della rappresentazione teatrale di *Cavalleria rusticana*, (che raffreddò definitivamente il rapporto tra i due scrittori); l'opera cioè a cui è rimasto nel bene e nel male legato il nome di Verga in Francia, fino a oggi, e il cui successo avrebbe potuto costituire un'occasione irripetibile per la diffusione dei suoi testi letterari³².

Lo studio incrociato delle lettere di Gualdo, Rod, Zola, dei tra-

³⁰ A questo proposito si veda: G. LONGO, *Verga et Zola*, in AA.VV., *Due anni di lavoro*, préface de Guido Davico Bonino, Paris, Istituto Italiano di Cultura di Parigi 2003, pp. 72-76, G. LONGO, *Vérisme et Naturalisme: Verga et/ou*, in «Chroniques Italiennes», Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, n. 57 (1999), pp. 77-99.

³¹ Su questa vicenda editoriale si veda in particolare *Carteggio Verga-Rod*, cit., pp. 195-197 e 208-209.

³² Abbiamo recentemente avuto modo di parlare dell'animato dibattito che anche nei giornali parigini destò il successo dell'opera musicale (in G. LONGO, *Il teatro verista in Francia*, in *Il teatro verista*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2007, pp. 321-336) a cui fino ad oggi rimane legata la fama dell'«autore di *Cavalleria rusticana*» in Francia; si tratta di un dibattito la cui eco risuona anche nelle pagine della *Recherche*: «Du reste Albertine qui avait fait un peu de peinture sans avoir d'ailleurs, elle l'avouait, aucune disposition, éprouvait une grande admiration pour Elstir, et grâce à ce qu'il lui avait montré, s'y connaissait en tableaux d'une façon qui contrastait fort avec son enthousiasme pour *Cavalleria Rusticana*»; M. PROUST, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Laffont 1987, p. 717. Inoltre, per le recensioni francesi all'opera di Mascagni, cf. E. KERTESZ-VIAL, «*Cavalleria rusticana*» de Pietro Mascagni, un opéra sicilien, in AA.VV., *De la Normandie à la Sicile. Réalités, représentations, mythes*. Actes du colloque tenu aux archives départementales de Manche (Saint-Lô, 17-19 Octobre 2002), sous la direction de M. Colin et M.A. Avenel, Saint-Lô, Archives départementales de Manche 2004, pp. 269-281.

duttori Solanges e Barbarava ci ha permesso di ricostruire la storia della messa in scena di *Cavalleria* al famoso Théâtre Libre di Antoine. Il 19 Ottobre 1888, il dramma partecipò, nel corso di una storica serata, a una delle primissime esperienze di teatro naturalista. Dopo questa prima burrascosa rappresentazione, *Cavalleria rusticana* conobbe una grande stagione di successi: dai trionfi della Duse a quelli con la compagnia Grasso (a cui Verga ritirò l'opera dal cartellone)³³; alla ripresa, sempre di Antoine, al Théâtre de l'Odéon nel 1909-1910³⁴, e che infine ha dato luogo un importante adattamento cinematografico, sempre nel 1910. Anche in questo caso, a vent'anni dalla serata del Théâtre Libre, il dramma inaugurò una nuova stagione artistica, quella delle storiche «Séries d'art», che figurano tra i primissimi tentativi di riunire il cinema, il teatro e la letteratura³⁵.

Non vogliamo dilungarci sull'incontro chiave, quello cioè con Edouard Rod, che meriterebbe anche in via sintetica un discorso troppo articolato³⁶. In questa sede ci limiteremo a ribadire come egli sia stato la figura centrale nei rapporti tra la Francia e i veristi. È risaputo infatti come a cavallo tra Otto e Novecento lo scrittore svizzero si guadagnò un ruolo di primo piano come critico e traduttore, non solo degli scrittori siciliani, ma di buona parte dei letterati italiani contemporanei³⁷. Ma probabilmente il suo merito più importante

³³ Sulle fortunate tournées parigine della troupe di Giovanni Grasso e i burrascosi rapporti con Verga, cf. G. LONGO, *Verga e Giovanni Grasso*, in «Il castello di Elsinore», XII (1999), 36, pp. 15-32.

³⁴ Per maggiori ragguagli sulle rappresentazioni teatrali delle opere verghiane oltralpe, si veda oltre al già citato G. LONGO, *Il teatro verista in Francia*, cit., anche ID., *La "Cavalleria rusticana" in Francia*, in «Il Castello di Elsinore», V (1992), 13, pp. 79-108.

³⁵ Su questo importante adattamento cinematografico del dramma, cf. G. LONGO, *La "Cavalleria rusticana" del 1910*, in AA.VV., *Verga e il cinema*, a cura di N. Genovese e S. Gesù, Catania, Maimone 1996, pp. 121-125 e G. LONGO, «Cavalleria rusticana» au cinéma. Les «séries d'art», in «Chroniques Italiennes», Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, n. 57 (1999), pp. 101-109.

³⁶ A questo proposito e in particolare per uno studio dei rapporti tra Rod e Verga, oltre che al ruolo di traduttore, critico e divulgatore della corrente verista in Francia, rimandiamo a G. LONGO, *Introduzione al Carteggio Verga-Rod*, cit., pp. 7-76.

³⁷ Per un studio dettagliato dei rapporti epistolari con gli scrittori italiani si veda soprattutto J.J. MARCHAND, *Édouard Rod et les écrivains italiens. Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga*,

fu l'esser sempre rimasto un sincero e devoto amico di Giovanni Verga; anche quando i loro sentieri letterari erano oramai divisi e Rod era divenuto uno dei capofila del movimento idealista d'oltralpe. È noto infatti che in un primo tempo Verga si avvicinò allo scrittore svizzero, il quale inizia la sua carriera come naturalista, anche nella speranza di essere introdotto a Médan. Da quel momento Rod, come recentemente abbiamo avuto modo di spiegare³⁸, attraverso la pratica mimetica del traduttore, ma anche di critico del Verismo, — in particolare la lettura e la traduzione di certe opere cosiddette 'mondane', come la novella *X o Il marito di Elena* — matura una evoluzione artistica che lo porterà lontano dal Naturalismo, ma che nel contempo lo spingono a comporre alcuni romanzi e raccolte di novelle di pura osservanza verghiana. Al punto da poter affermare che il più grande successo di Verga in Francia è rappresentata dall'influenza esercitata su alcune opere di Rod come *La Femme d'Henri Vanneau*³⁹, *L'eau courante*⁴⁰ e le *Nouvelles vaudoises*⁴¹. Si tratta di un entusiasmo che, a quanto sembra, riuscì a comunicare perfino all'autore del *Ventre di Parigi*. È ormai possibile affermare che alcune idee centrali e l'ambientazione della *Joié de vivre* (1884), siano stati concepiti in seguito alla lettura, fatta a Médan a Zola da Rod, nella veste di traduttore simultaneo, di alcuni passi dei *Malavoglia* e della novella *Fantasticherie*⁴².

Sembrano essere questi insomma i risultati più alti e interessanti della penetrazione letteraria del Verismo oltralpe; i quali vanno citati insieme all'opera di Georges Eekhoud, un altro naturalista e importante scrittore belga, per molti aspetti antesignano di Pasolini, anche lui traduttore di Verga; e anche lui capace di entusiasinarsi e impregnarsi del verbo verista al punto di dimenticare perfino di apporre

Genève, Université de Lausanne, Librairie Droz S.A. 1980, («Publications de la Faculté des Lettres», XII).

³⁸ G. LONGO, *Traduttori-imitatori: Rod, Eekhoud, Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s., 1 (2008), pp. 137-152; in particolare, sulle pratiche mimetiche di Rod, si veda anche M.G. LERNER, *Édouard Rod and Verga in France*, in «Studi francesi», a. XVI (1972), fasc. II-III, n. 47, pp. 367-376.

³⁹ Paris, E. Plon-Nourrit et C^{ie} 1884.

⁴⁰ Paris, E. Fasquelle 1902 («Bibliothèque Charpentier»).

⁴¹ Lausanne, Payot et C^{ie} 1904.

⁴² Per maggiori dettagli, cfr. il già citato G. LONGO, *Verga et Zola...*, cit., pp. 72-76.

il nome dell'autore, cioè Giovanni Verga, sulle sue traduzioni; ma soprattutto, come nel caso di Rod egli matura il suo distacco nei confronti del Naturalismo di Zola, attraverso la lettura e la traduzione di Verga, e l'elaborazione di una serie di novelle e di opere, in cui egli stesso, con orgoglio e ammirazione, sottolinea affinità e parentele verghiane⁴³.

Si tratta come si vede di una serie di processi di contaminazione che permettono di avanzare l'idea di una penetrazione, o meglio, di un flusso circolare tra correnti e movimenti, che andrebbe considerata diversamente e ulteriormente approfondita; e nello stesso tempo consentono di ricollocare con maggiore precisione, sulla scorta della preziosa lezione di Debenedetti, la corrente verista come punto di osmosi tra Naturalismo, Simbolismo e Idealismo.

Sul versante critico le cose si svolgono in modo abbastanza simile; la ricezione del Verismo, come si è già accennato, è gravata pesantemente sia da una pessima congiuntura politica, (intervento francese in Tunisia, entrata dell'Italia nella Triplice Alleanza, ecc.), ma anche e soprattutto, da una cattiva disposizione della cultura dominante nei confronti del Naturalismo e dei suoi simili; in questo senso la sua opera, sin dai suoi debutti in Francia, è stata percepita quasi sempre attraverso un processo di associazione ovvero di opposizione nei confronti di Zola. Se viceversa in Italia, la parentela col Naturalismo è avvertita spesso come un segno di servile dipendenza nei confronti della cultura d'oltralpe, il Verismo sbarca in Francia proprio quando i rapporti fra i due paesi raggiungono il massimo della tensione – toccando l'apice con il massacro di un gruppo di operai italiani a Aigues-Mortes (1893) e con l'assassinio del presidente della Repubblica Carnot per mano dell'anarchico Caserio (1894) –, ma soprattutto quando il dibattito tra partigiani e detrattori del Naturalismo raggiunge il culmine. In questo particolare contesto, a seconda delle fazioni e scuole, l'opera di Verga viene arruolata sotto la bandiera del Naturalismo francese o al contrario, grazie a certe sue peculiarità, opposta al crudo realismo di Zola⁴⁴. Naturalmente questo tipo di procedimento prende ancora maggiore

⁴³ A questi riguardo cfr. il già citato: G. LONGO, *Traduttori-imitatori...*, cit., pp. 142-152.

⁴⁴ A questo proposito cfr.: G. LONGO, *Verismo et Naturalisme...*, cit., pp. 77-99.

risalto durante l'Affaire Dreyfus, quando i nemici dell'autore del *J'accuse* cercano di fare di ogni erba un fascio per indebolirlo. Per avere un'idea abbastanza precisa di questa specie di duello critico basterebbe leggere le decine di recensioni, di stampo via via anti-naturalista o anti-italiano⁴⁵ che accompagnarono la rappresentazione di *Cavalleria* nel 1888 al Théâtre Libre. Ma in questo quadro storico-culturale vanno letti anche i numerosissimi interventi critici di Rod, che come dicevo, matura la proprio conversione verso l'Idealismo proprio attraverso un processo di discriminazione di alcune componenti dell'opera verista, come la pretesa umanità di Verga, il suo amore per gli umili, l'attenzione data ai processi psicologici e, non ultimo, la capacità di adattare il procedimento stilistico e linguistico all'argomento e al contesto trattato.

Alla fine del XIX secolo, quando finalmente comincia a profilarsi un riavvicinamento franco-italiano, il movimento della Renaissance Latine diventa promotrice di un clima di distensione nel dibattito culturale tra i due paesi. Verga viene allora, sulla falsariga di D'Annunzio, celebrato come campione della latinità, e contrapposto al successo della letteratura germanica e scandinava. In questa atmosfera, alcune frange nazionaliste, presenti soprattutto nei ranghi della destra clericale e ostili al riavvicinamento con l'Italia anti-papista, moltiplicano gli attacchi contro D'Annunzio, onnipresente anche sulla scena culturale francese, e resuscitano il mito di una nazione "in preda alla sovversione e all'anarchia morale"⁴⁶. In questo contesto, Verga viene presentato e contrapposto all'immoralità e al vuoto dannunziano; si afferma così l'immagine di Verga monolitico, portatore cioè di valori immutabili. In questo clima storico e culturale vengono pubblicati alcuni tra i più interessanti interventi critici com-

⁴⁵ Per esempio Martel, facendo allusione all'alleanza con l'impero germanico, all'interno della Triplice, commentava: «da pièce est un vrai coin d'Italie. On s'étonnait de n'y point voir l'empereur Guillaume»; C. MARTEL, *La soirée d'hier - Au Théâtre-Libre*, in «La Justice», Paris, 20 Octobre 1888. Per le numerose recensioni dei giornali parigini alla serata cfr. G. LONGO *La "Cavalleria rusticana"...*, cit., pp. 79-108.

⁴⁶ P. MILZA, *Français et Italiens à la fin du XIX^e siècle*, Rome, École française de Rome 1981, pp. 464 [trad. nostra]. Vedi inoltre: G. LONGO, *Verga versus D'Annunzio. Le choix latin de la France*, in «Transalpina. Centre de recherche en langues romanes. Presses universitaires de Caen», n. 3 (1999), pp. 47-69.

parsi fino ad allora; come quelli di Maurice Muret⁴⁷, che considera Verga uno dei grandi classici della letteratura, e che per questo motivo riceve i rimproveri dei suoi omologhi del «Corriere della Sera»⁴⁸. O i saggi di Gustave Kahn⁴⁹, noto poeta di area simbolista, che contrappone il rigore e l'asciuttezza di Verga allo snobismo cosmopolita e all'estetismo di D'Annunzio. Il suo giudizio sul romanziere siciliano è definitivo e sembra rispondere idealmente alla brutale epigrafe sul *Mastro-don Gesualdo* dettata da Scarfoglio a Herelle otto anni prima:

«Tout autre est Verga [...] on lui reproche de mal écrire, d'être indifférent à la beauté verbale. Il n'est pas œcuménique comme d'Annunzio. Il est local; c'est le romancier de la Sicile. Il est le descripteur et l'analyste d'une région. On le lui a reproché. [...] mais personne peut-être, en aucun pays, n'a publié, depuis dix ans, une œuvre plus forte que son *Maître Don Gesualdo*»⁵⁰.

È in questo stesso contesto nazionalista, ma nel contempo in un clima di riavvicinamento franco-italiano, cioè di consolidamento di nuovi fronti contrapposti, che deve essere letta una delle rare testimonianze del pensiero politico di Verga comparsa in questi stessi mesi su una rivista parigina. Si tratta di un breve intervento in francese, ine-

⁴⁷ M. MURET, *Les récits italiens de M. Verga* in *La Littérature italienne d'aujourd'hui*, Paris, Perrin 1906, pp. 1-19; ID., *Au jour le jour - Cavalleria rusticana*, in «Journal des Débats Politiques et Littéraires», 30 Septembre 1909; ID., *Giovanni Verga, l'homme et l'œuvre*, in «Journal des Débats Politiques et Littéraires», 17 Février 1922 (necrologio); ID., *Romanciers italiens (à propos d'une anthologie)* in «Journal des Débats Politiques et Littéraires. Éd. Hebdomadaire», 5 Juillet 1933.

⁴⁸ In effetti una recensione al saggio di Muret firmata da Index, pur elogiando l'attenzione data allo scrittore siciliano, alla fine si rammaricava che «quantunque vi sia per avventura un'ombra di esagerazione nell'affermare che il Verga “passerà per un classico della lingua italiana”»; INDEX, *Critica letteraria*, in «Corriere della Sera», a. 31, 13 settembre 1906, n. 250.

⁴⁹ G. KAHN, *De quelques Romans étrangers* [su Verga e D'Annunzio], in «La Revue Blanche», Éditions de la Revue Blanche, 11^e année, 15 Décembre 1900, tome XXIII, n. 181, pp. 577-583; ID., *Verga et D'Annunzio*, in «La Nouvelle Revue», 1^{er} Novembre 1903, pp. 85-89; ID., *Notre enquête sur la littérature européenne. La littérature italienne*, in «Le Siècle», 71^e année (19 Août 1906), n. 25806.

⁵⁰ G. KAHN, *Verga et D'Annunzio*, cit., p. 87. L'entusiasmo per *Mastro-don Gesualdo* fu tale che il poeta francese arrivò a chiedere l'autorizzazione a Verga per trarne un libretto d'opera: cfr. lettera del 12 giugno 1906, BUC, ms. 2063.

dito in Italia, pubblicato nell'ambito di un'inchiesta sul «Patriottismo di fronte ai sentimenti internazionali» – a cui parteciparono numerosi scrittori e personalità della cultura europea, come A. France, Mirbeau, Lombroso, Maeterlinck, Mommsenn, Nordau e tanti altri – lanciata dalle pagine della «Revue»:

«Je crois le patriotisme non seulement utile mais nécessaire, parce que les nations sont composées d'hommes et non de philosophes humanitaires. Permettez-moi de répondre par une question à celle qui est posée par *La Revue*. Sommes-nous arrivés ou touchons-nous au moins de près à une époque où le sentiment humanitaire, la solidarité entre les individus et le respect des droits d'autrui deviennent le propre de la conscience universelle, en rendant inutile de recourir à la force pour résoudre les différends entre les hommes et les peuples? Hélas! En attendant l'avènement de ce jour séraphique, je crois qu'il est bon et obligatoire, non seulement de chérir et d'exalter l'idée de patrie mais aussi de tenir sèche la poudre»⁵¹.

Il mito dell'autore portatore di rigorosi principi e “cantore dell'anima latina” viene ravvivato durante il periodo fascista e ispira anche in Francia un nuovo flusso di interesse critico, proponendo, come in Italia, l'esigenza di un “ritorno a Verga”. Vediamo infatti che questa tendenza avrà un'eco anche oltralpe, in particolare negli ambienti culturali favorevoli alla restaurazione di valori tradizionali e all'instaurazione di un potere forte. Tuttavia questi temi non sono condivisi da tutti; in altri ambienti essi sono al contrario respinti energicamente. È il caso della critica accademica, che contesta categoricamente la tesi di un'autonomia culturale integrale di Verga, innestata in valori puramente nazionali, fungendo da guardiano della tradizione letteraria italiana. Per respingere questa lettura, l'accento viene messo di nuovo sulla derivazione dal realismo francese, presentato come l'autentica matrice del Verismo, da cui la filiazione da Flaubert e quindi da Zola. La maggior parte dei contributi, a partire da quello monumentale di Paul Arrighi, tendono infatti verso la prassi comparatista, rifiutando di considerare l'opera di Verga e il

⁵¹ G. VERGA, *Le Patriotisme devant les sentiments internationaux*, in «La Revue», ancienne «Revue des Revues», IV série, vol. XLVIII, 1^{er} Février 1904, n. 3, p. 322. L'intervento venne richiesto a Verga dal direttore della rivista Paul Gsell, con una lettera del 23 novembre 1903, BUC ms. 2090.

Verismo al di fuori di una visione genetico-generativa. Le centinaia di pagine dei suoi volumi⁵² pur essendo uno di primi tentativi critici, non solo in Francia, di studiare organicamente la corrente verista, in estrema sintesi, dalla prima all'ultima, inseguono un'unica tesi: i Veristi sono tanto più importanti e interessanti quanto più si sono ispirati o, meglio ancora, hanno imitato la letteratura naturalista.

Non mancano comunque alcuni esempi di indipendenza critica. Almeno due nomi di altissimo profilo si distaccano nettamente da questo tipo di procedimenti pseudo-comparatisti. Il primo è Benjamin Cremieux, (amico e scopritore, insieme Joyce e Larbeaud, di Italo Svevo), il quale cerca di andare oltre la formula associazione/opposizione, e sulla falsariga di Lawrence inserisce Verga nella grande tradizione classica europea⁵³. L'altro è André Pézard, uno dei migliori italianisti francesi del Novecento, e autore del più interessante e originale saggio⁵⁴ su Verga pubblicato oltralpe fino a quel momento, presente in quasi tutte le bibliografie sul Verismo, e che merita quindi un'attenzione particolare.

Grazie alla frequentazione assidua del Medioevo, che gli permette di affrontare l'autore con distacco e senza alcuna allusione agli schemi critici verghiani allora in voga, Pézard si concede il lusso di studiare Verga semplicemente come uno dei grandi autori della letteratura italiana. Partendo dall'analisi di *Cavalleria Rusticana*, il critico cerca di dimostrare come nella struttura sintattico-linguistica della novella lo scrittore abbia voluto trasporre quella dello *stornello* popolare, senza però mai ricalcarlo. Qui, come in altri casi, dice, Verga è riuscito a mettere in scena le finzioni di cui si compiace la musa rusticana, di cui accetta lo spirito, ma non i temi. Ne riprende la maniera di concatenare le idee e i sentimenti, e non l'intrigo tradizionale. In questo modo lo scrittore riesce a evitare in tutta la sua

⁵² Cfr. nota 6.

⁵³ B. CREMIEUX, *Le roman italien contemporain*, in «Revue de Synthèse Historique», tome XIX (1909), pp. 323-347; ID., *Giovanni Verga et l'esprit veriste*, in *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Paris, Kra 1928, pp. 58-84; ID., *Giovanni Verga et le verisme*, in «Les Nouvelles Littéraires», 26 Mars 1927; poi in AA.VV., *Studi verghiani*, a cura di L. Perroni, I, Palermo, Edizioni del Sud 1929, p. 136.

⁵⁴ A. PÉZARD, *Un procédé de la muse populaire transposé par Verga*, in *Mélanges de philologie d'histoire et de littérature offerts à Henry Hauvette*, Paris, Les Presses françaises 1934, pp. 773-784.

opera il «pittoresque purement externe et comme plaqué»⁵⁵, o il folklore gratuito, attraverso cioè il rifiuto d'inserire nell'intrigo le «fabliaux qui réjouissent l'âme populaire, les légendes ou les chansons qui la bercent»⁵⁶. Tutto questo, spiega Pézard, non fa parte della storia quotidiana della povera gente, ma, a rigore, dei loro svaghi e divertimenti. Il critico fa dunque ricorso alla struttura delle «tenzoni poetiche cantate», ricche di un'abbondante tradizione letteraria, e non unicamente popolare, che esprime le qualità e lo spirito del popolo italiano. È un gioco di concessioni, obiezioni e confutazioni tipicamente ciceroniano, ma è anche la predilezione dantesca per i *bisticci*, fino a certe stoccate di *contrappasso*, di antitesi e contraddizioni petrarchesche. Questo gusto dell'equilibrio e delle repliche sottilmente mirate, quest'istinto delle «revanches enchaînées», caro ai grandi letterati, caratterizza anche Verga, che preferisce animare di questi sentimenti i suoi personaggi, anziché esprimerli attraverso dei *refrain* – come accade invece nella versione operistica, detestata infatti dallo scrittore. Infine, la radicalizzazione delle situazioni, – amore e odio, indifferenza e gelosia – esprimerà, meglio di qualsiasi risposta in versi, quel che succede nel cuore dei personaggi.

Al termine dell'analisi testuale della novella, Pézard mette in rilievo una serie di modalità espressive, tipiche di Verga, come la ricerca di un tono sprovvisto di ogni magniloquenza, il ricorso all'ironia, l'uso tradizionale del doppio senso, che corrispondono meglio al ritmo alternato del dialogo. Dopo aver proposto la variante dello «*stornello à retardement*»⁵⁷, che nel racconto sottolinea l'idea espressiva della persistenza e dell'accanimento della vendetta, il critico francese conclude mostrando le affinità che esistono tra l'istinto al conflitto della «musa popolare» e l'interiorità di questi personaggi animati, come direbbe Verga, da «*quelle lotte che formano la nostra croce e delizia per omnia saecula*»⁵⁸, e che li rende sempre tristemente e fastidiosamente attuali:

«Dans leur bataille constante contre la nature avare de ses biens, contre

⁵⁵ Ivi, p. 774.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Ivi, p. 782.

⁵⁸ Lettera a Capuana del 17 maggio 1878; in G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier 1975, pp. 49-50.

leurs semblables jaloux de leurs pauvres richesses, contre les forces de la société, les hommes de Verga ont dû pour se défendre, prendre l'habitude d'attaquer et de ne pas laisser sans riposte un seul assaut. C'est une moralité souvent sombre et désabusée, celle de *Rosso Malpelo* par exemple, dont on se console parfois, les jours de courage et d'entrain, par quelques *stornelli* plus joyeux, mais toujours animés d'un même esprit de provocation et de représailles»⁵⁹.

Negli ultimi decenni la riflessione letteraria e il contributo di nuovi strumenti critici hanno fortemente arricchito la produzione relativa al Verismo senza tuttavia scostarsi molto dai solchi tracciati in passato. Resta, innanzitutto, un forte scarto tra una critica specialistica piuttosto feconda e la totale indifferenza del pubblico. Molto spesso il Verismo è stato oggetto di episodiche sperimentazioni, fugace banco di prova di varie griglie metodologiche che quasi mai, tranne alcune eccezioni⁶⁰, hanno fatto riferimento a un serio contesto storico-letterario.

Rimangono però le traduzioni. Nel dopoguerra i capolavori di Verga e De Roberto hanno avuto almeno due serie distinte di pubblicazioni. La prima, negli anni Sessanta, la seconda a cavallo degli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso. Con un'appendice costituita da un'ulteriore riedizione dei *Viceré*, uscita nel 2007 come *pendant* alla recente traduzione del *Gattopardo*⁶¹. Come accennavo prima, malgrado i grandi sforzi dei traduttori e delle case editrici, questi tentativi editoriali sembrano tutti marcati dall'indifferenza del pubblico. Unico accenno doveroso che ci resta da fare, è al lavoro straordinario dell'ultimo traduttore dei *Malavoglia* e del *Mastro-don Gesualdo*, cioè Maurice Darmon⁶². Si tratta in effetti del primo ten-

⁵⁹ A. PÉZARD, *Un procédé de la muse...*, cit., p. 784.

⁶⁰ Tra queste, a titolo di esempio, ci limitiamo a citare, tra gli articoli di D. FERRARIS: *La représentation du malheur dans les premières nouvelles paysannes de Verga*, in «Chroniques italiennes», III, 6^e année (1990), n. 24, f. 4, pp. 33-72; Id., *Les ongles noirs de la nymphe Aléthéa*, in *Mascagni Cavalleria rusticana - Leonecavallo Pailasse*, Paris, L'avant scène, n. 50, Mars 1983, pp. 14-17. Per una bibliografia della ricezione e della critica verghiana oltralpe nel dopoguerra, si veda G. LONGO, *L'écrivain, ses traducteurs...*, cit.

⁶¹ F. DE ROBERTO, *Les princes de Francauzza*, traduction de Nathalie Bauer, Paris, Stock 2007. G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Le Guépard*, traduit de l'italien par J.P. Manganaro, postface de G. Lanza Tomasi, Paris, Seuil 2007.

⁶² G. VERGA, *Les Malavoglia*, cit.; ID., *Mastro-don Gesualdo*, traduit par M.

tativo, dopo una lunga serie di adattamenti e traduzioni *gommées*, – a iniziare da quelle di Rod, che Verga, in genere aspro coi traduttori, dovè autorizzare in nome della profonda amicizia⁶³ – di restituire l'infinita ricchezza dei codici linguistici verghiani. Ma Darmon è anche autore forse dei soli interventi su Verga, apparsi sulla stampa francese di quegli stessi anni, capaci di reagire alle stroncature di Fernandez, di cui parlavamo all'inizio. Vogliamo concludere questo breve excursus con uno di questi, in cui Darmon, contrapponendosi al carattere masochistico della letteratura verista sottolineato da Fernandez⁶⁴, ha individuato nella struttura linguistica verghiana un vero e proprio status esistenziale, che attraversa tutta la letteratura siciliana, dai veristi fino a Sciascia e Consolo, e che restituisce efficacemente il loro essere nel mondo. Questi scrittori esprimono, secondo lui, non una visione immobilista, ma un'incapacità più generale a risolvere i conflitti che affliggono l'esistenza. In ogni caso, dice Darmon, si tratta di una forma di pensiero non discorsiva ma associativa, che traduce una opacità insita nella realtà: «in effetti, per loro, la funzione esplicativa sembra essere insufficiente»⁶⁵.

Darmon, postface de C.A. Madrignani, Paris, Gallimard 1991 («L'arpenteur»). Dello stesso traduttore: G. VERGA, *La souffrière* [Dal tuo al mio], traduit par M. Darmon, avant-propos de C.A. Madrignani, Bordeaux, L'Horizon chimerique 1990.

⁶³ Per un'analisi delle traduzioni di Rod si vedano: C. De Paepe e A. Sempoux, «I Malavoglia» del Rod, in *Études de Philologie Romane et d'histoire Littéraire offerts à Jules Horrent*, éditées par Jean Marie D'Heur et Nicoletta Cherubini, Liège, 1980, pp. 635-642; L. Fava Guzzetta e A. Sempoux, «I Malavoglia» in Francia, in *I Malavoglia*. Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1982 («Serie convegni», 3), pp. 871-886.

⁶⁴ Tra i vari interventi su questo tema si veda per esempio: D. FERNANDEZ, «Italie, langue et littérature. Constantes de la littérature italienne - Le Masochisme» [su Verga e De Roberto], in *Encyclopedia Universalis*, Paris, Encyclopedia Universalis, Éditeur, 1989, Corpus 12, p. 840.

⁶⁵ M. Darmon, *Actualité de Giovanni Verga*, in «Atlantiques», n. 42 (Avril 1989), p. VII; précédé de *Entretien avec Maurice Darmon*, pp. 4-5.

“DISCORSO ANOMALO” SU VERGA E LA RUSSIA

*Chi non la conosce più o meno a Pietroburgo?
Quella è una donna pericolosa, per bacco!*
G. Verga, *Tigre reale*

1. Seppure *anomalo* il titolo del presente articolo non è di mia invenzione, ma è mutuato da un saggio di Sergio Campailla, che definisce così il confronto tra Giovanni Verga e Lev Nikolaevič Tolstoj¹. C'è tuttavia da chiedersi per quale motivo, agli occhi dello studioso, il rapporto fra i due scrittori appaia atipico. Forse perché non filologico, intrigante e ‘superficiale’.

Nel suo «Discorso anomalo su Verga e Tolstoj», Campailla propone uno «studio comparativo» della *Storia dell'asino di San Giuseppe e Cholstomer*, ma, pur indicando con precisione date di stesura e pubblicazione delle due opere (rispettivamente 1881-1883 e 1861-1885), afferma con una certezza, in realtà relativa, che «Verga non è debitore di Tolstoj», perché la novella venne tradotta in italiano soltanto dopo la morte dell'autore, non compare tra le sedici edizioni di Tolstoj, contate nella biblioteca verghiana, e *probabilmente* lo scrittore siciliano non la lesse neanche in francese. Rimane peraltro filologicamente irrisolta anche un'altra questione: se Verga *non ha* letto Tolstoj, non viene provato – e nemmeno prospettato – il contrario, ovvero: il romanziere russo poté appurare, nei lunghi anni in cui lavorò al suo racconto, dell'esistenza di un asino chiazzato e ugualmente ‘pensante’ in Sicilia? L'ipotesi andrebbe verificata sulle traiettorie della ricezione verghiana in Russia: sarebbe, infatti, lusinghiero poter annoverare fra gli ammiratori di una cultura isolana, troppo spesso tacciata di provincialismo, uno dei capisaldi della letteratura mondiale.

Il parallelismo tracciato da Campailla resta comunque ‘superficiale’, nel senso letterale del termine, giacché in buona parte incen-

¹ S. CAMPAILLA, *Mal di luna e d'altro*, Roma, Bonacci editore 1986, pp. 45-72.

trato sulla somiglianza esteriore degli animali protagonisti delle due opere, entrambi *anomali* in quanto *pezzati* (cioè non di razza) e *pensanti*. La *Storia dell'Asino di San Giuseppe e Cholstomer* raccontano infatti la vita e il progressivo declino di un asino e di un cavallo, le cui sciagure sono dovute alla 'imperfezione' del pelame; con la differenza che, laddove Verga, pur «capace di appropriarsi delle ragioni del punto di vista interno»², immagina una bestia solo *senziente*, Tolstoj, rifacendosi alla tradizione degli animali parlanti, dà vita ad un protagonista *razzocinato*, che, dalla sua prospettiva straniata, osserva e giudica il mondo degli uomini³.

Nell'ambito delle interferenze fra studi verghiani e russistica sono numerose le ricerche volte ad approfondire gli 'scambi paritetici', le pressioni dell'Italia sulla Russia e viceversa. Alcune si rivelano 'insospettabili', altre – 'destano sospetti', tutte, nel complesso, sono *anomale*. (Anche) di alcune di esse dirò a seguire.

Sostiene Gian Paolo Marchi:

Occorrerebbe ritornare sui grandi romanzi russi, leggendoli magari nelle traduzioni francesi che probabilmente ebbe tra mano Verga; *rifare insomma delle non incoraggianti letture*, che, secondo la *paideia* borghese, si sono fatte durante gli anni del ginnasio e del liceo, caratterizzati (allora come adesso nei casi migliori) *da una certa grinta rabbiosa e da uno stomaco ferreo. Questo coraggio (parlo per me) non è facile trovarlo, e mi limiterò pertanto ad alcune osservazioni su Verga e Gogol*⁴.

Perplessa sullo «stomaco ferreo», appuro più avanti che, a detta del critico, Verga avrebbe mutuato da Nikolaj Vasil'evič Gogol' l'*incipit* della *Roba*:

(Gogol'): E alla domanda: "Di chi è questo bosco?" gli risposero: "Di Tentetnikov" [...]; e alla domanda: "Di chi sono questi pascoli e questi prati irrigati?" gli risposero: "Di Tentetnikov".

² Ivi, p. 54.

³ Sullo straniamento in Tolstoj cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in AA.VV., *I formalisti russi*, a cura di Tz. Todorov, Torino, Einaudi 1968, pp. 75-94; tra i possibili precedenti noti allo scrittore russo ricordo i 'saggi cavalli' del paese di Yahoo nei celebri *Viaggi di Gulliver*.

⁴ G.P. MARCHI, *Concordanze verghiane*, Verona, Fiorini 1970, p. 165, il corsivo è mio.

(Verga): Il viandante che andava lungo il Biviere di Lentini [...] se domandava [...] "Qui di chi è?", sentiva risponderli: "Di Mazzarò". [...] "E qui?", "Di Mazzarò"⁵.

Le ragioni addotte a riprova di questa affermazione sono le seguenti: il nome del protagonista, Mazzarò («L'unico nome proprio tronco insieme col mastro Croce Callà dei *Malavoglia*»), sarebbe un «recupero timbrico del nome Tentetnikov, sentito come ossitono attraverso la mediazione francese» e in entrambi i testi c'è un uguale ricorso «al periodo lungo e ai procedimenti anaforici»⁶.

Tuttavia, qualche anno dopo, ancora Campailla rilevava che nei brani sopra citati si può identificare uno stesso *pattern*, mutuato da un formulario fiabesco (come quello, ad esempio, del *Gatto con gli stivali* di Perrault) e riprendeva l'osservazione di Giachery, ossia che nel «periodo lungo» di entrambi i fini stilistici sono assolutamente diversi⁷.

2. Parallelismi attraenti si rivelano spesso il motore di nuove, *anomale* e sorprendenti ricerche, se basati sulla fondatezza della documentazione (dati e date, modelli, influenze, rapporti personali, ambienti culturali, scambi, interferenze, *traduzioni* e *traduttori*).

Nel 1881 apparivano in Russia, a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro, *I Malavoglia*, *Eva* e *Rosso Malpelo*⁸. Con un anticipo addirittura

⁵ Ivi, pp. 159-161; è mia la correzione di Tientetnikov in Tentetnikov.

⁶ Secondo Marchi, Verga «avrebbe potuto» leggere la versione francese delle *Anime morte* di Ernest Charrière (Paris, Hachette 1859). La prima traduzione italiana parziale delle *Anime morte* gogoliane (1882) non contiene però i frammenti della seconda parte del romanzo, nei quali figura appunto il personaggio di Tentetnikov; tali frammenti non compaiono neanche nella prima traduzione italiana integrale, curata da Federico Verdinois (1917); cfr. *Le anime morte. Scene contemporanee comico-satiriche*. Unica traduzione italiana. Roma, Stabilimento Tipografico Italiano diretto da L. Perelli 1882; *Le avventure di Cicikoff, o Le anime morte. Poema*, prima traduzione integrale di F. Verdinois, Lanciano, Carabba 1917, 2 voll. Tra le più recenti edizioni del romanzo si segnala N.V. GOGOL', *Le anime morte*, introduzione e traduzione di N. Marcialis, Roma, «La biblioteca di Repubblica» 2004.

⁷ Cfr. S. CAMPAILLA, *Anatomie verghiane*, Bologna, Patron editore 1978, pp. 223-277.

⁸ Nell'ordine: *Pobezdënnye* («Žurnal romanov i povestej, izadvaemyj redakcij Nedel'», 1881/9-12), *Eva* («Perevody otel'nyh romanov», 1881/X), *Ognevnik. Razskaz iz žizni sicilianskich rudokopov* («Delo», 1881/12).

di sei anni su quella della 'vicina' Francia, la traduzione russa de *I Malavoglia*, fu dunque la prima mondiale. E, neanche a dirlo, pure i traduttori di queste opere si rivelano *anomali*: si tratta di una donna con discutibili velleità letterarie e di un impenitente e colto rivoluzionario.

Se *I Malavoglia* e *Rosso Malpelo* apparvero anonimi, *Eva* recava la firma di tale «Krestovskij», un più 'comodo' pseudonimo maschile, scelto da Nadežda Dmitrievna Chvoščinskaja-Zajončkovskaja, scrittrice populista, che aveva vissuto in Italia ed era entrata in contatto con la cerchia di Angelo De Gubernatis, e che, in seguito, avrebbe tradotto altre opere di Verga (*Il Marito di Elena*, *Nedda*, *Tigre reale*)⁹.

Studiosi quali E.A. Taratuta, Z. Potapova e C.G. De Michelis sono concordi nel ritenere che la traduzione di *Rosso Malpelo* appartenga invece a Sergej Michajlovič Stepnjak-Kravčinskij, un esule politico russo, costretto dalla sua attività rivoluzionaria a riparare in Italia e quindi ad una permanenza nelle nostre patrie galere in seguito al coinvolgimento nella sommossa di Benevento (1877). Con simili trascorsi è ovvio che riviste, seppur di orientamento liberal-populista come «Delo» – dove apparve *Malpelo* – e gli «Otečestvennye zapiski», con cui Stepnjak-Kravčinskij collaborava, non potevano correre il rischio di svelarne l'identità. Un attento studio dei carteggi dello stesso Stepnjak-Kravčinskij e di Verga, che lo cita nel suo epistolario come «Il sig. Gregorovic»¹⁰, ha tuttavia consentito di stabilire con sufficiente certezza quanto meno la paternità della trasposizione della novella¹¹.

Per quanto concerne *I Malavoglia* le ipotesi sono discordanti. Stando ai materiali d'archivio consultati dalla Taratuta, Stepnjak-Kravčinskij avrebbe cominciato a lavorare sul romanzo all'inizio

⁹ *Muž Eleny* («Živopisnoe obozrenie» 1884/14-24); *Nedda* («Vestnik Evropy» 1887/1); *Tigrica* («Živopisnoe obozrenie» 1888/1-9).

¹⁰ «Il sig. Gregorovic che ha visto la vostra [di *Edouard Rod*] bella traduzione del *Marito di Elena* desidererebbe assai che voi vi interessaste con la stessa simpatia alla sua opera *La Russia sotterranea*, pubblicata dal Treves», G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, Firenze, Le Monnier 1954, pp. 68-69.

¹¹ Cfr. E.A. TARATUTA, *S.M. Stepnjak-Kravčinskij v Italii*, in AA.VV., *Rossija i Italija*, Moskva, Nauka 1968; E.A. TARATUTA, *S.M. Stepnjak-Kravčinskij revoljucioner i pisatel*, Moskva, Chudožestvennaja literatura 1973; Z. POTAPOVA, *Russko-ital'janskije literaturnye svjazj, vtoraja polovina XIX veka*, Moskva, Nauka 1973; e, soprattutto, C.G. DE MICHELIS, *I Malavoglia nei paesi slavi*, in *I Malavoglia*. Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga 1982, vol. II, pp. 857-870.

del 1882, abbandonando presto l'idea, giacché «preceduto da altri» (dopo tutto, nonostante l'opera fosse apparsa tra il settembre e il dicembre del 1881, l'esule potrebbe non esserne stato *immediatamente* a conoscenza perché lontano). De Michelis riferisce tale opinione, ritenendo tuttavia più probabile una traduzione di Kravčinskij – tosto che della Chvoščinskaja; anche il 'rivoluzionario', come del resto quest'ultima, continuò ad occuparsi di Verga: molto probabilmente gli appartiene la traduzione del già ricordato *Asino di San Giuseppe*, apparsa sugli «Otečestvennye zapiski» nel 1883¹².

A proposito di traduttori *anomali*, vale la pena ricordare, insieme a De Michelis, anche Anna Ul'janova – sorella di un 'tale' Vladimir Il'ič Uljanov, in arte Lenin – che nel 1898 diede alle stampe *Guerra di santi ed Epopea spicciola*¹³, dopo aver finito di lavorare su *Cuore*, non solo per la trasposizione dall'italiano al russo, ma anche per l'interpolazione di un racconto di sua penna, *Caruso*, di chiara ispirazione verghiana.

L'elenco delle traduzioni di Verga è ben più lungo e rappresenta già di per sé, con le sue 'alternanze', omissioni e reiterazioni, un campionario molto significativo¹⁴. Emerge tuttavia da esso un fraintendimento formale, contenutistico ed ideologico. Formale perché in Russia attecchì anzitutto il cosiddetto 'Verga minore', quello cioè dei romanzi brevi (*Eva*, *Storia di una capinera*, *Tigre reale*, *Il marito di Elena*), delle novelle (*Rosso Malpelo*, *Jeli il pastore*) e del teatro (*Cavalleria rusticana*), laddove *I Malavoglia* e *Mastro don Gesualdo* apparvero in volume solo molti anni più tardi. Contenutistico ed ideologico giacché Verga venne spesso recepito in chiave 'nazional-popolare': come nota Zveterevich, sarebbe infatti un uguale «destino di sventura e miseria»¹⁵ ad accomunare l'opera dell'autore siciliano a quella dei suoi contemporanei russi, per lo più scrittori populistici, quali Pisemskij, Rešetnikov, Mamin-Sibirjak, Ertel' (per non dire di altri non riconducibili a tale corrente come Garšin, Korolenko, Saltykov-Ščedrin).

¹² *Pochoždenija pegogo olsa* («Otečestvennye zapiski», 1883/5).

¹³ Rispettivamente *Bor'ba prichodov* («Volžskij vestnik», 17.X.1892) e *Razgrom*, (Moskva, 1900).

¹⁴ Cfr. V. DANČENKO, *Džovanni Verga. Biobibliografičeskij ukazatel'*, Moskva, Kniga 1966.

¹⁵ P.A. ZVETEREMICH, *Per un confronto Verga-narratori slavi*, in AA.VV., *Scritti offerti a Gino Raja*, Roma, Herder 1982, pp. 511-513.

Ed è assai probabile che l'affinità delle vicende di 'vinti' siciliani e russi della fine dell'Ottocento abbia costituito un grande catalizzatore di interesse. La letteratura russa dell'ultimo trentennio del XIX secolo si presenta tuttavia agli occhi dello studioso (russo e tanto più italiano) particolarmente complessa sia per le tensioni sociali (sono gli anni del *narodničestvo*¹⁶ e del terrorismo, culminati nell'assassinio di Alessandro II e, più tardi, nella Rivoluzione), sia per le loro conseguenze culturali: la multiformità, la 'politizzazione', l'ufficialità (e quindi la rinvenibilità) dei populist, letterati e non. Per scampare accostamenti solo contenutistici e – si conveniva – 'superficiali', bisognerebbe allora affrontare la questione con una maggiore sistematicità: 'creando una mappa' dei giornali ove comparve la produzione verghiana, appurando quali opere russe vennero pubblicate contemporaneamente, su di essi o altrove, ricostruendo cioè un contesto letterario, che individui i possibili ricettori 'minori', giacché spesso, proprio tramite questi ultimi, determinati contenuti 'migrano' da una cultura all'altra.

Identificato un *corpus* di riviste prevalentemente 'democratiche' – e di traduzioni –, si potrebbe inoltre lavorare su queste ultime non solo in relazione al contesto e paratesto, ma anche valutandone il valore intrinseco: rispondenza all'originale, 'censure' culturali, livello di 'russificazione'.

Allo stato attuale mi sembra pertanto che la storia della ricezione russa di Verga sia passibile di ulteriori sviluppi.

3. Se l'ultima traduzione verghiana in volume risale ancora all'epoca sovietica (*Mastro Don Gesualdo*, 1980), oggi – per lo meno nei grandi centri, maggiormente esposti ad *input* esteri – la 'sicilianità' pare essere sempre più dilagante, talvolta per *media*, più che per la letteratura (è il 'caso' televisivo e a stampa del 'Camilleri russo')¹⁷. Tale

¹⁶ Lett. populismo, da *narod* (popolo); il termine nasce nel contesto delle teorie pre-rivoluzionarie dello scorcio del XIX secolo (Herzen, Černyševskij, Bakunin): i *narodniki* idealizzavano il ceto dei contadini (per l'appunto il 'popolo'), vedendo in esso il futuro esponente di un ordine *sociale* (e *socialista*) di giustizia. Sull'argomento cfr. F. VENTURI, *Il populismo russo*, 3 voll., Torino, Einaudi 1972.

¹⁷ La serie televisiva è andata in onda, doppiata in russo a partire dall'ot-

popolarità ha comunque incoraggiato un approccio più 'fresco' e meno viziato da ideologie tramontate ormai da un pezzo. È il caso di Inna Volodina, che durante la sua trentennale carriera, si è occupata di letteratura italiana e, in particolar modo, *siciliana*: ha commentato *I Malavoglia* e l'evoluzione del romanzo verista, ha tradotto lei stessa alcune novelle del Verga e ha trattato, per la prima volta in russo, il carteggio tra quest'ultimo e Capuana:

È dunque lecito concludere che in tale epistolario si siano cristallizzati e puntualizzati quei principi dell'estetica verista, poi concretizzati nei loro articoli, prefazioni e romanzi. Spesso le lettere esemplificavano quanto, in forma più compatta, veniva illustrato nella produzione teorica. Per illuminare la poetica degli scrittori veristi bisogna considerarne la corrispondenza, un monumento letterario della loro epoca¹⁸.

Pur servendosi di una bibliografia italiana non aggiornatissima, la studiosa pietroburghese ha il merito di proporre un punto di vista non necessariamente comparativo, autonomo e 'altro' rispetto alla nostra cultura, utilissimo per capire come essa sia attualmente recepita in Russia.

Nuovi stimoli possono giungere non solo dalle biblioteche e dagli archivi russi, ma anche da fondi italiani, siciliani, *catanesi*. Se riguardata alla luce dei suoi rapporti col Verismo in generale e con Giovanni Verga in particolare, potrebbe riservare più di una sorpresa la figura e l'attività di Domenico Ciampoli (1852-1929), filologo, scrittore e slavista, che visse e lavorò a Catania dal 1887 al 1891¹⁹.

tobre del 2004 <http://www.benvenuto.ru/tele/arhiv/october2004/telenedelya9.html>; la casa editrice Inostranka di Mosca ha inoltre tradotto e pubblicato tra gli altri *La forma dell'acqua* (*Forma vody*, 2004), *Il cane di terracotta* (*Sobaka iz terakoty*, 2005) e *La concessione del telefono* (*Telefon*, a cura di E. Solonovič, 2006), *Il ladro di merandine* (*Pochititel' školnych zavtrakov*, 2006), *La voce del violino* (*Golosa skripki*, 2007).

¹⁸ I.P. VOLODINA, *Ital'janskaja tradicija skvoz' veka (iz istorii ital'janskoj literatury XVI-XX vekov)*, Sankt Peterburg, Izd. S.Peterburgskogo Universiteta 2004, p. 35 (cfr. in particolare i capp. "Il carteggio di G. Verga e L. Capuana: un monumento letterario di un'epoca" e "L'evoluzione del genere del romanzo verista"); su *I Malavoglia* cfr. ancora I.P. VOLODINA, *Pobezhdennye Džovanni Vergi*, in *Istorija i sovremenost' v zarubežnyh literaturach*, 1979; di Verga la Volodina ha tradotto per la raccolta *Novelle italiane* (Mosca, 1960): *Primavera*, *Pentolaccia* e *Semplice storia*.

¹⁹ G. STRANO, *L'opera di Puškin negli studi di D. Ciampoli*, in AA.VV., *Puškin*,

Trasferitosi nel capoluogo etneo, Ciampoli tiene presso la Facoltà di Lettere un corso di Letterature slave prima e di Letteratura italiana poi, si impegna nell'attività di traduttore e nella stesura di saggi e novelle proprie, intraprende varie iniziative editoriali, come la «Rassegna della Letteratura italiana e straniera» (1890-1892), su cui scrive anche Verga. All'inizio degli anni '80, ancora prima di varcare lo stretto, Ciampoli aveva del resto già collaborato (sulle colonne della «Fronda» di Emanuele Navarro) con lo scrittore, col quale – come provato dal loro epistolario – condivide progetti e riflessioni sulla diffusione delle loro opere all'estero («in Russia, Germania e Francia»)²⁰.

C'è pertanto da chiedersi se fosse nota all'autore siciliano almeno parte delle numerosissime traduzioni dal russo di Ciampoli, tra le quali – a considerare solo quelle precedenti e stese durante la sua permanenza a Catania – figurano capolavori di Lermontov (*Mziri*, 1891), di Puškin (*Melodie russe* e *Gli zingari*, 1885), di Tolstoj (*Anna Karenina*, 1887) e, soprattutto, di Turgenev (*Racconti russi*, 1884 e *Fumo*, 1889): proprio la produzione di Turgenev è stata spesso messa in relazione con quella di tanti autori italiani, quali Fogazzaro, Deledda, Leopardi, D'Annunzio, Svevo, Capuana e, specialmente, Verga²¹.

L'ipotesi non sembra essere così remota: Ciampoli pubblicò – come Verga – per il catanese Giannotta (*Fra le selve*, 1890) e il milanese Brigola (*Roccamarina*, 1889); entrambi i volumi compaiono peraltro nella fornita biblioteca verghiana, il secondo addirittura con dedica autografa «A Giovanni Verga» e, a stampa, «Alla signora Eu-

genia Kerbedz – *Pietroburgo*»²². Ovvero dalla Sicilia alla Russia, ancora una volta.

Troppe volte insomma i due si 'incrociarono', in Sicilia e nel 'continente', troppe le 'occasioni mancate' e non colte dalla critica di ieri e di oggi. Probabilmente per lo 'snobismo' culturale di Verga o per vicende d'altra natura. Nel novembre del 1891 Ciampoli veniva travolto da uno scandalo 'scolastico', che gli costò un mese di carcere, e subito dopo lasciò l'insegnamento e la città²³. Ritengo tuttavia che i suoi rapporti con Verga non si infittirono mai per l'intricata situazione familiare dell'amico Mario Rapisardi, tradito da Giselda Fojanesi²⁴ proprio con l'autore de *I Malavoglia*.

4. Cacciata la moglie di casa, Rapisardi si era comunque presto consolato con la giovanissima polacca Amelia Poniatowski Sabernich (già sua segretaria personale), cedendo pure lui al 'pericoloso' fascino slavo evocato nell'epigrafe tratta da *Tigre reale* (1875). Nel romanzo – come è noto – si racconta dell'infausta passione di Giorgio La Ferlita (salvato solo dal *buen retiro* siciliano) per l'inarrivabile bellezza russa Nata.

È in tal senso molto curioso il confronto fra le due redazioni del testo, collate e pubblicate, secondo i criteri dell'«Piano dell'edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga», con i titoli *Tigre reale*, *I e Tigre reale II*²⁵. La prima è molto più esplicita nel connotare carattere,

la sua epoca e l'Italia. Atti del Convegno Internazionale di studi (Roma, 21-23 ottobre 1999), a cura di P. Buoncristiano, Soveria Mannelli, Rubbetino 2001, pp. 253-264; vedi anche *Domenico Ciampoli*. Atti del Convegno di Studi (Atessa, 21-22 marzo 1981), Lanciano, Carrabba 1982.

²⁰ Cfr. le lettere di D. Ciampoli conservate presso la Biblioteca regionale di Catania, Fondo Verga n. 2765 e Fondo De Roberto MS. U. D 938, 939-940, 941.

²¹ Cfr. E. GARETTO, *Turgenev e Capuana: il fantastico e il reale, due modelli diversi di integrazione* e G.P. PIRETTO, *Uomini e natura nelle Memorie di un cacciatore di I.S. Turgenev e in Vita dei campi di G. Verga*, in AA.VV., *Mondo slavo e cultura italiana*. Contributi italiani al XI Congresso nazionale degli Slavisti (Kiev, 1983), Roma, Il Veltro editrice 1983 (gli altri interventi citati appartengono nell'ordine a R. Casari, M.L. Dodero Costa, A. Maver Lo Gatto, U. Persi, C. Pesenti); AA.VV., *Turgenev e l'Italia*, a cura di A. Ivanov, Moncalieri, Centro Interuniversitario di ricerche sul «Viaggio in Italia» 1987.

²² *Roccamarina* e *Fra le selve* sono gli unici libri di Ciampoli conservati a Catania nella Casa-Museo di Verga in via S. Anna e sono entrambi contemplati nel catalogo redatto da Giovanni Garra Agosta, che tuttavia non segnala la dedica apposta al primo di essi (cfr. G. GARRA AGOSTA, *La biblioteca di Giovanni Verga*, Catania, Edizioni Greco 1977); Verga aveva editato con Giannotta la raccolta *Pane nero* (1882) e con Brigola *Eros* (1874), *Tigre reale* (1875), *Primavera e altri racconti* (1876).

²³ Sulla vita, l'opera e i 'guai' giudiziari di Ciampoli cfr. D. CIAMPOLI, *Una giornata di vita pompeiana e altri scritti d'occasione*, a cura di G. Padovani, Catania, Bonanno 2007 e G. PADOVANI, *Sul monte del fuoco: immagini dell'Etna nella narrativa di Domenico Ciampoli*, in «Le Forme e la Storia», I (2008), n. 1-2, pp. 827-842.

²⁴ Verga conosce Giselda Fojanesi nel 1869 a Firenze; trasferitasi per lavoro a Catania, la donna sposa Rapisardi nel 1872, ma continua a frequentare il suo 'primo amore' almeno dal 1880 al 1883, quando viene scoperta dal marito (che sfida ad un duello mai tenutosi il rivale) e ripudiata.

²⁵ Non mi soffermerò ovviamente sulle differenze filologiche, linguistiche,

'portamento' e, soprattutto, provenienza dell'eroina, che in essa possiede un maggiore 'spessore' narrativo ed 'etnico':

Appartiene ad una delle famiglie più nobili dell'Impero, i Zorodinsky; il barone Kalitzin, suo marito, è gran signore, generale, amico personale dello Czar. [...]

Vi rammentate ancora della bella russa alla quale voleste essere presentato? [...]

– È russa, sembrami.

– Russa, la baronessa Lida.

– Che baronessa?

– De la haute, Il generale Kalitzin, suo marito, è influentissimo a corte.²⁶

Sono inoltre numerosissimi i particolari che conferiscono alla storia un vivace 'colorito russo': figure («d'ho conosciuta a Parigi, all'ambasciata russa, per mezzo del conte Markoff», p. 11), realia (una lettera con «un bollo postale russo», p. 18; 10.000 «rubli in una borsa», p. 29; una «elegante lancia da guerra» con «bandiera russa», p. 38), considerazioni linguistiche (il russo – lingua nella quale i coniugi conversano – ora è detto una «dolce lingua straniera», p. 39, ora considerato una «lingua non da cristiani», p. 58), fraintendimenti (il nome della domestica «Polagbea» è probabilmente una corruzione di Pelagija, pp.46-51), iperboli («dovessi andare in Russia!», p. 22), metafore («sentì come una siberia fra loro», p. 70) e 'ingenuità' (ad esempio nei cognomi).

Non è chiaro quali libri o incontri possano aver suggerito a Verga, mentre attendeva al romanzo, 'finiture' come quelle appena elencate; si potrebbero però azzardare alcune congetture a partire dall'onomastica e topografia. Il cognome Kalitzin è verosimilmente modellato su quello dei principi Golicyin (Galitzine), davvero una delle schiatte «più nobili dell'Impero», nota anche alla mondanità italiana; allo stesso modo Zorodinsky, pensato come Borodinsky e poi corretto dallo stesso autore, rimanda al luogo della celebre di-

contenutistiche, narratologiche e strutturali fra le due redazioni, per le quali si rimanda a G. VERGA, *Tigre reale*, I, a cura di M. Spampinato Beretta, Firenze, Le Monnier 1988 («Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga», V) e G. VERGA, *Tigre reale*, II, a cura di M. Spampinato Beretta, Firenze, Le Monnier 1993 («Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga», VI).

²⁶ G. VERGA, *Tigre reale*, I, cit., pp. 23-29; anche le pagine riportate di seguito direttamente nel testo si riferiscono a questa edizione.

sfatta di Napoleone durante la campagna di Russia (Borodino, 1812) e al compositore Aleksandr Borodin (1833-1887), in Italia all'inizio degli anni '60 del XIX secolo. E 'musicale' parrebbe essere anche la scelta di Klin, dove Lida si rifugia nella sua «villa immensa»: nella cittadina di provincia – certamente meno conosciuta di Mosca e San Pietroburgo – si ritira un altro compositore, Pëtr Čajkovskij²⁷. Si tratta forse solo di *fantasticherie*, che andrebbero verificate sulle frequentazioni 'continentali' dello scrittore siciliano: le sue letture russe risalgono, secondo Garra Agosta, almeno al decennio successivo, e Firenze, dove la baronessa «faceva una curiosità» in mezzo alle bellezze locali (p. 9), era una delle capitali del bel mondo internazionale, bazzicata – *noblesse oblige* – pure da russe altrettanto scostanti e ammaliatrici, ma *autentiche*.

In *Tigre reale*, II molti di tali dettagli sbiadiscono e non credo solo a causa delle 'contrazioni' che l'opera subì. Uno dei pochissimi riferimenti diretti alla Russia è la Pietroburgo della citazione di apertura del presente saggio (laddove la 'geografia' di *Tigre reale*, I spaziava da Mosca a Klin), nome e titolo nobiliare della protagonista cambiano da «baronessa Lidia/Lida» a «contessa Nata» e le sue origini vengono 'chiarite' nei seguenti termini:

Cotesta donna avea tutte le avidità, tutti i capricci, tutte le sazieta, tutte le impazienze nervose di una natura selvaggia e di una civiltà raffinata – era boema, cosacca e parigina²⁸.

²⁷ Čajkovskij visse stabilmente a Klin dal 1885 al 1893; la cittadina, che aveva una posizione strategica tra Mosca e San Pietroburgo, poteva però essere nota a Verga sia perché luogo 'di posta', sia perché dal 1851 è snodo di una delle prime linee ferroviarie russe. Cfr. *Tigre reale*, I: «In questa ricetta da Klin quell'ultima lettera [...] è una rivoluzione si operò in lui, e corse fuori di scé alla villa immensa di lei, presso Klin, da dove gli aveva scritto», Ivi, p. 70.

²⁸ G. VERGA, *Tigre reale*, II, cit., p. 13; la nazionalità di Lida-Nata era già stata 'messa in discussione' nell'«Appendice I», un piano di lavoro steso tra I e II redazione, nel quale leggo: «Aveva tutte le curiosità tutte le avidità, tutti i capricci tutte le impazienze febbrili di una natura selvaggia e di un'educazione raffinata >nn po'< boema, >nn po'< cosacca, >nn po'< parigina [...]. Era stanca di tutti i godimenti di una vita strascinata per tutte le capitali d'Europa dappertutto dove ci fosse da sciupare i suoi rubli» («un po'» è cassato dall'autore, cfr. G. VERGA, *Tigre reale*, I, cit., pp. 77-78). In realtà Verga è 'generico' anche nelle prime pagine di *Tigre reale*, I: Lida ha una «bionda e pallida bellezza delle donne

Per di più, qualche pagina dopo, Nata sbotterà:

Ci son dei momenti in cui mi sento montare alla testa *il sangue tartaro* che ho nelle vene²⁹.

Il confuso immaginario panslavo del tempo (quasi corrispettivo estetico del panslavismo politico tardo-risorgimentale) generalizza nazioni, lingue e popoli dell'est («boemi, cosacchi» e «tartari»). Ad esso sembrano attingere sia Rapisardi – nella realtà –, sia Verga – nella finzione –, dimostrando quanto fosse labile il confine fra le due dimensioni in un'epoca il cui le *slave* 'spopolavano' dentro e fuori i salotti intellettuali (v. Sof'ja Bezobrazova, moglie di Angelo Gubernatis) e mondani (Lida-Nata) e 'popolavano' romanzi (è il caso di *Tigre reale*), così come scene teatrali e cinematografiche. E, sulla scia delle suggestioni anomale, si potrebbe argomentare che l'evoluzione della nobildonna Lida-Nata sia una russa, altrettanto conturbante, presa in prestito proprio al cinema.

In *Si gira. Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915 e 1925) Pirandello lascia che la diva Varia Nesteroff (pure lei 'tigre' russa, ma in celluloido)³⁰ mieta le sue vittime tra Capri, Napoli e Sorrento, ovvero, com'è risaputo, nei luoghi di elezione della vera «colonia russa» (non poi così «piccola» e peraltro animata da Maksim Gor'kij nel suo lungo «periodo italiano»), di cui si parla nei *Quaderni*:

So da varie fonti che la Nesteroff, a Capri [...] era assai malvista [...]

del Nord» e con la sua «strana bellezza slava faceva una curiosità in mezzo a tutte le belle donne di Firenze» (Ivi, pp. 8-9); rimane invece ben distinta in entrambe le versioni – sebbene sia più pronunciata nella prima di esse – la differenza tra russi (Lida/Nata) e polacchi (il suo amante Dolski): cfr. «In Italia non potreste farvi idea dell'abisso che c'è fra l'alta aristocrazia russa e un uomo della condizione di Dolski, polacco per giunta» (Ivi, p. 23) e «Era un ribelle [...] un polacco, credo anche un ebreo [...]. Mi odiava perché io ero della razza dei suoi padroni, di coloro che avevano gettato lui in Siberia e avevano bastonato le sue donne!» (G. VERGA, *Tigre reale*, II, cit., p. 40).

²⁹ Ivi, p. 37.

³⁰ Ricordo che uno dei momenti *clou* del romanzo è l'episodio in cui una *tigre*, che dovrebbe essere uccisa davanti la cinepresa, azzanna a morte l'attore Aldo Nuti, ex amante della Nesteroff anche lei in questo frangente significativamente nella gabbia.

dalla piccola colonia russa, che da parecchi anni ha preso stanza in quell'isola. Finanche c'era chi la sospettava spia³¹.

È meno noto che a Roma, dove si svolge parte dell'opera, risiedessero numerose 'stelle' slave, tra cui le *russe* Tais Galickaja e Ileana Leonidova. Tanto 'reali', che quest'ultima fu persino sorvegliata dalla Polizia, perché (infondatamente) sospettata di spionaggio bolscevico, come è emerso da un'indagine condotta da Laura Piccolo all'Archivio Centrale dello Stato³².

Nel gioco dei parallelismi, delle rifrazioni e dei *trompe-l'œil* culturali, a delle russe 'vere' corrispondevano quelle 'presunte tali', ovvero, delle italiane, che si 'spacciavano' per russe, come Fioretta Della Rovere³³.

Quale russa (o italiana?) avesse in mente Verga non è, allo stato attuale, dato sapere; mi sembra però indubbio che costei abbia un prototipo esistente, da ricercare tra i fasti e i lussi della Firenze *fin de siècle*. Probabilmente lo scrittore si ispirò a qualcuna in particolare, rielaborando artisticamente il modello specifico nel caso generale³⁴. Non per

³¹ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Mondadori 1992, pp. 43-44. Lo scrittore è 'in linea' con gli stereotipi, attraverso i quali si guardava alla Russia del tempo: il brano riportato continua con alcune suggestioni dostoevskiane (Varia proverrebbe da «uno dei quartieri più popolari e malfamati di Pietroburgo»), cliché politici (sarebbe la moglie di un «cospiratore», «politicamente compromesso» e costretto a riparare a Berlino) e vaghe cognizioni dell'emigrazione russa post-rivoluzionaria (da vedova Varia ha vissuto tra Berlino, Parigi, Vienna).

³² L. PICCOLO, *Roman "Si gira...": russkie svjazy na rimskoj s'emočnoj ploščadke*, l'articolo è consultabile su <http://www.russinitalia.it/publicazioni/piccolo.pdf>, la Galickaja e la Leonidova (il cui vero cognome è Pisarevskaja) recitarono nella pellicola di Anton Giulio Bragaglia *Thais* (1916), la prima con la parte della 'candida' Bianca, la seconda – della (ancora!) contessa russa Vera Preobraženskaja, che, con la sua volubilità, causerà la morte dell'amica e la propria.

³³ Cfr. L. PICCOLO, «Novità agli indipendenti»: russi reali e russi immaginari in scena, in AA.VV., *Russi in Italia*, a cura di A. D'Amelia e C. Diddi, Salerno 2009, pp. 219-236 («Archivio russo-italiano», V). Ancora tra realtà e finzione è interessante notare che in *Ciascuno a suo modo* (un esempio di 'teatro nel teatro', come i *Quaderni* lo sono di 'cinema nel cinema'), dove Pirandello 'ricicla' alcuni motivi e personaggi di *Si gira*, l'eroina russa Varia (π)diventa l'italiana Delia Morello, che ne mantiene comunque le peculiarità di maliarda e presunta spia.

³⁴ Nino Borsellino, illustrando il cammino di Verga 'da romanziere a scrittore', coglie in esso un 'rifiuto biografico': Verga, che lavorò su *Tigre reale*, I

nulla, da una redazione all'altra, l'eroina 'diventa un'altra' di nome e di fatto: nel sangue (tartaro, cosacco, boemo e parigino), nelle sembianze (a cominciare dagli occhi: Lida li ha grigio-azzurri, Nata verdastri) e nei comportamenti (Lida è solo capricciosa, seppur 'giustificata' dai suoi trascorsi, Nata ha spirito di sacrificio e abnegazione). Sarebbe certo interessante approfondire tale 'linea femminile', per valutare canali di acquisizione culturale *anomali* (cioè alternativi a quelli 'ufficiali' e già percorsi) ma non per questo meno fertili. *Cherchez la femme (fatale)* dunque: e questa si rivelerebbe, forse, meno «civetta, orgogliosa e glaciale» di quanto Verga abbia stigmatizzato.

nell'estate del 1873 in Sicilia, avrebbe potuto ricordare un modello concreto, poi sottoposto nelle versioni successive (dal 1875 in poi) «ad una più cruda volontà di analisi», che lo avrebbe 'mondato' di dettagli superflui (cfr. N. BORSELLINO, *Prima di "Nedda": Verga da romanziere a scrittore*, in AA.VV., *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1981).

DEBENEDETTI INTERPRETE DI VERGA

Debenedetti comincia ad occuparsi di Verga all'inizio degli anni cinquanta e conclude la sua riflessione su questo autore a metà degli anni sessanta. Nel corso di questi quindici anni (dal 1951-52 del primo corso verghiano all'Università di Messina al 1965-66 quando ritorna su Verga nelle lezioni su Serra tenute all'università di Roma)¹ il panorama critico cambia profondamente: si passa dalle discussioni sul rapporto fra realismo e progressismo e sulla sfasatura di questi due termini in Verga – tema allora posto all'ordine del giorno da Seroni e Trombatore – alla denuncia della «barriera del naturalismo»² che separerebbe – secondo Barilli – lo scrittore siciliano dal modernismo e dall'avanguardia. In entrambi i casi Verga era visto con diffidenza ed estraneità: per ragioni ideologiche e politiche nel primo, per ragioni di poetica nel secondo. E se i critici marxisti si dolgono del «pessimismo decadente» e del «narcisismo della sconfitta»³, quelli della neoavanguardia arrivano addirittura a stroncare *I Malavoglia* definendolo una «tragicommedia moralistica» (Arbasino)⁴.

Debenedetti non sembra affatto condizionato dai dibattiti in corso. Non si occupa né del rapporto fra realismo letterario e progressismo politico né della vicinanza o lontananza di Verga dall'orizzonte del modernismo europeo. Anzi, nelle lezioni che poi saranno pubblicate in *Il romanzo del Novecento*, che pure trattano dei vociani, di Tozzi, di Pirandello, di Proust e di Joyce, Debenedetti si guarda bene dal fare di Verga un anticipatore del Novecento. Pur essendo

¹ Le lezioni all'università di Messina del periodo 1951-53 su Verga sono pubblicate in G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976, quelle all'università di Roma del periodo 1960-66 in ID., *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti 1971.

² R. BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia 1964.

³ G. TROMBATORE, *Socialità e pessimismo nell'arte del Verga*, in *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo, Manfredi 1960 (il saggio risale al 1947).

⁴ A. ARBASINO, *Certi romanzi*, Milano, Feltrinelli 1964, p. 179.

il critico che in modo straordinariamente precoce aveva elevato a canone gli autori del modernismo italiano (Tozzi, Pirandello, Svevo) e definito i caratteri di quello europeo (epifania, opera aperta, *work in progress*, crisi del personaggio-uomo, sciopero dei personaggi), quando parla di Verga lo riconduce al tempo suo e cioè, come vedremo, al rapporto fra naturalismo e simbolismo. A Pier Luigi Pellini che ha recentemente proposto di ascrivere al modernismo l'autore dei *Malavoglia* e «il migliore verismo»⁵, Debenedetti avrebbe probabilmente risposto che Verga è sì un «moderno», ma il modernismo è altra cosa avendo caratteristiche proprie e diverse (soggettivismo, relativismo, romanzo d'analisi, ecc.).

Come è noto, dalle sue lezioni verghiane di Messina, che lo occuparono dal 1951 al 1953, Debenedetti trasse un saggio, scritto nel 1953 e pubblicato su «Nuovi argomenti» nel 1954, intitolato *Preludi del Verga*⁶. Significativamente si ferma sulla soglia di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia* rimandando «ad altra occasione» il discorso su queste opere e in particolare sulla identificazione dell'autore in quel «collettivo» junghiano di cui aveva parlato nelle lezioni messinesi ora raccolte in *Verga e il naturalismo*. E quando riprenderà l'argomento dodici anni dopo, nelle lezioni romane, la parola «collettivo» sparirà e l'insegnamento junghiano si limiterà alla risonanza mitico-simbolica dell'immagine del mare di Trezza «senza paese nemmeno lui».

Il saggio uscito su «Nuovi argomenti» nel 1954 è un esempio memorabile di racconto critico. Comincia con un ritratto d'autore in cui la vena narrativa di Debenedetti si sbizzarrisce sino a presentarlo al ristorante mentre ordina il pranzo così sottovoce da costringere il cameriere ad abbassarsi. È un ritratto tutto giocato sul «ritegno», sul «riserbo», sulla «impenetrabilità» di Verga, autore quanto mai restio a spiattellare le ragioni profonde della propria arte e quindi difficilmente indagabile. Presentando a Roma nel 1963 *Capriccio italiano*

⁵ P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier 2004, p. 58. Ma sulla questione della modernità di Verga si veda anche N. MEROLA, *La linea siciliana nella narrativa moderna. Verga, Pirandello & C.*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2006, pp. 57-60, che svolge una tesi, peraltro condivisibile, non diversa da quella deducibile dall'impostazione debenedettiana.

⁶ G. DEBENEDETTI, *Presagi del Verga*, in *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori 1999, pp. 987-1006. Le citazioni che seguono sono tratte da queste pagine, salvo diversa indicazione.

di Sanguineti (si tratta di un saggio ancora inedito scoperto e prossimamente pubblicato da Gilda Policastro), Debenedetti spiega che vale la pena usare gli strumenti psicoanalitici solo quando si ha a che fare con autori poco inclini a farsi conoscere e comunque estranei a ogni forma di autocoscienza analitica. Verga è appunto uno di questi. Per entrare nel suo segreto bisogna coglierlo di sorpresa, approfittare di qualche sua «confessione involontaria». Ebbene, tale sarebbe il suo ripudio di *Una peccatrice* la cui ripubblicazione nel 1898 costituirebbe – parole di Verga – «un brutto scherzo che si fa al pubblico e all'autore». Eppure quest'opera non è poi molto inferiore alla *Capinera*. «Perché allora [Verga] ripudia *Una peccatrice*?»: con questa domanda, che apre lo spazio di una *suspense*, Debenedetti passa dalla parte narrativa a quella più propriamente argomentativa, senza peraltro rinunciare del tutto al precedente stile narrativo. La risposta, che ci introduce al cuore critico del saggio, è la seguente: «Semplicemente perché, in *Una Peccatrice*, stava scritta, fatale, pesante, cifrata ma inderogabile come in un oroscopo, la storia di Giovanni Verga artista». *Una peccatrice* conterrebbe come in «un oracolo» il futuro dell'arte verghiana. Ma gli oracoli sono oscuri, rivelano la verità in modo nascosto e cifrato, dunque vanno interpretati. L'esercizio di interpretazione comincia già dal titolo del romanzo. Esso dovrebbe essere in realtà «un peccatore», giacché l'unico personaggio che si sente continuamente in colpa, dato che compie una serie di errori, di peccati, di *defaillances* di natura morale, è Pietro Brusio, il protagonista maschile, mentre Narcisa Valdieri può essere definita una «peccatrice» solo accogliendo il giudizio ipocrita e convenzionale del bel mondo che la circonda. Il titolo rivelerebbe, insomma, «una tattica di copertura per non confessare il vero senso del libro».

Scatta, a questo punto, il meccanismo di costruzione di una vicenda psicologica e, con essa, della genesi stessa dell'arte verghiana. Da un lato vanno registrate l'esigenza di comportarsi da «buon figliolo» e la rappresentazione in questa luce («con la tavolozza del buon figliolo», appunto) della famiglia e della figura materna; dall'altro, l'ambizione, la spinta al successo e alla gloria, che si accompagna di necessità con una certa dose di cinismo e che si manifesta soprattutto nel bisogno di conquista, nel contempo, della fama letteraria e della dama che domina nei salotti e nei teatri cittadini. Il «peccato», l'egoismo, stanno in questa pulsione alla affermazione sociale, in cui si palesa, dietro l'ideale artistico, «un'altra forma dell'ambizione»,

come scriverà Verga nella prefazione dei *Malavoglia*. L'espatrio, l'abbandono della famiglia, il traviamiento non sono che conseguenze di questo "peccato" originario e del tentativo di colmare un senso opprimente di inferiorità sociale. Nei romanzi giovanili, scrive perentoriamente Debenedetti, Verga rappresenta «la sua sofferenza di escluso». «Uno smanioso bisogno di compensazione sarà la molla, il principale motore» della ricerca letteraria dello scrittore siciliano. Non per nulla Corrado, il protagonista di *I carbonari della montagna*, è nato illegittimo, e tale è immaginato, alla fine del ciclo dei vinti, anche l'eroe protagonista dell'*Onorevole Scipioni*.

Debenedetti individua qui con sicurezza la centralità del tema dell'escluso che percorre l'arte verghiana da *Rosso Malpelo*, *Jeli il pastore*, *La lupa a Mastro-don Gesualdo*, passando attraverso *I Malavoglia* e il loro protagonista, 'Ntoni. Motivi autobiografici e motivi legati alla condizione storica dello scrittore si saldano insieme: da un lato, le lettere ai familiari e i romanzi giovanili (*Eva* in modo particolare) confermano il profondo e continuo senso di colpa di Verga per avere abbandonato la famiglia e la Sicilia (con incessanti richieste di perdono rivolte soprattutto alla madre), dall'altro la grande città, Milano soprattutto, emblema affascinante e minaccioso della modernità, è sempre avvertita (particolarmente nel carteggio con Capuana) come sede di un possibile traviamiento e di una pericolosa seduzione, ma anche come luogo obbligato e necessario di passaggio per raggiungere il successo letterario. Se si aggiunge che il materialismo scettico promosso dalle nuove filosofie gli sembra approdo naturale alla disillusione postunitaria ma anche colpevole disinganno (significativo ossimoro) rispetto agli entusiasmi romantico-risorgimentali e alle illusioni giovanili, si può capire come l'arco di ricerca suggerito da Debenedetti sia ricco di implicazioni ancora in buona misura da raccogliere e sviluppare⁷.

Semmai il limite di Debenedetti sta altrove. Nei romanzi giovanile egli coglie una sfasatura: chi scrive non aderisce pienamente al

⁷ Ho appena avviato questo lavoro in un capitolo di R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, pp. 5-34. Sul senso del peccato nelle lettere ai familiari e nei *Malavoglia* è intervenuto anche G. SAVOCA, *Giovanni Verga [inedito] e noi*, in AA.VV., *Prospettive sui Malavoglia*. Atti dell'incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria (Catania, 17-18 febbraio 2006), a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Firenze, Olschki 2007, pp. 1-16.

mondo rappresentato perché mantiene nei suoi confronti una riserva di natura morale. Ne deriva una contraddizione, che pesa sul risultato artistico, fra «la forzosa disinvoltura, un po' da *chroniqueur* della bella vita» e la «intima gravità dell'uomo che assume quell'andatura leggera, si costringe a quei falsetti». I «contenuti» – la materia mondana – subirebbero perciò un processo di logoramento, e l'autore avvertirebbe il bisogno di allontanarsene, così come Pietro Brusio, ormai stanco della donna amata, sente l'esigenza di separarsi per un certo tempo da Narcisa per potersi innamorare di nuovo di lei. Sarebbe questo, secondo Debenedetti, «un presagio ancora più sconvolgente», capace di annunciare le rappresentazioni della vita contadina e rusticana, «destinate a ricreare la distanza fra lui e le figure mondane» per poter poi più felicemente riappropriarsene. Qui, mi pare, il critico arriva a forzare eccessivamente la tecnica del presagio, oroscopo o oracolo che sia. Attribuire un valore di anticipazione al desiderio di Brusio di allontanarsi da Narcisa e vedere in esso il percorso futuro dello scrittore è probabilmente una concessione eccessiva ai meccanismi della propria novella psicologica. E infatti il critico a questo punto sembra turbato da un sospetto autocritico che si traduce nel movimento di una negazione freudiana: «Siamo critici, e non autori di novelle psicologiche», afferma, quasi per cercare di nascondere – lui, questa volta, non l'autore da lui studiato – il meccanismo nascosto che ispira le proprie pagine. E prima, quasi a occultamento del successivo procedimento di *Verneinung* e a giustificazione del proprio operato, aveva scritto: «Non avremmo raccontato questa storia se non avesse conseguenze letterarie». Per esempio, il gesto con cui Enrico Lanti dona a Eva la veduta di Acì Trezza sarebbe un altro presagio: il pittore baratta il suo paese con l'amore della ballerina e il successo nel mondo brillante e felice a cui aspira; ma farà parte del destino del suo autore andare a riprendersi quella veduta e scrivere *I Malavoglia*.

Il limite di Debenedetti non sta certo nella ricostruzione di una vicenda psicologica e, per suo tramite, della genesi di una serie di temi artistici che sono di rilevanza cruciale. Senza una ipotesi di natura storica, senza una congettura circa la genesi dell'opera studiata, non si dà grande critica. Il limite di cui parlo sta piuttosto nel porre come problema di contenuti ciò che invece è un problema di atteggiamenti profondi. È come se Debenedetti avesse intuito la verità, vi accenni e vi alluda di continuo, ma poi la tradisca, probabilmente

depistato dalla forza di una tradizione critica che derivava da Russo e che vedeva nella scelta degli ambienti rappresentati e nella «genesì polemica» dei *Malavoglia* (polemica verso il mondo nobiliare e alto-borghese, si intende) la ragione stessa dell'arte verghiana. Per un certo verso, insomma, il torto di Debenedetti è di non essere stato sufficientemente fedele alla propria scoperta. Dato che, nella sua ipotesi di lettura, quale viene svolta soprattutto nelle lezioni messinesi, il passaggio dai romanzi giovanili ai *Malavoglia* è dovuto solo a un logoramento dei contenuti, a un disagio che non fa sentire l'autore «in fase» con ciò che sta scrivendo e che lo indurrebbe a mutare scenari anche per venire incontro alle attese di un pubblico ormai conquistato dagli ambienti popolari scelti dai naturalisti, ne derivano sia la negazione della svolta nell'arte verghiana coincidente con *Vita dei campi* e *I Malavoglia*, sia l'equivoco della interpretazione di *Nedda* come prima opera naturalista di Verga. Beninteso, se per «conversione» si intende un taglio netto con il passato che impedisca di vedere che Rosso Malpelo o 'Ntoni Malavoglia non sono che una continuazione di Pietro Brusio e di Enrico Lanti, Debenedetti ha senz'altro ragione a sostenere che nel Verga non c'è alcuna soluzione di continuità; ma se per «conversione» si intende un cambiamento di poetica culminante nella pratica dell'impersonalità e nella adozione di un punto di vista dal basso coincidente con quello del mondo rusticano rappresentato, il discorso è diverso. Da questo punto di vista, fra l'altro, *Nedda*, che ignora l'impersonalità, non rientra affatto nella nuova poetica naturalista, ma piuttosto nel genere rusticano e filantropico-sociale che dal Dall'Ongaro alla Percoto (per stare a esempi vicini a Verga) stava caratterizzando tutto un filone della novellistica romantica e postromantica. Ma, soprattutto, nelle lezioni messinesi, Debenedetti si allontana dalla verità da lui pure chiaramente indicata e tratta in termini di contenuti una questione che invece lui stesso aveva suggerito di affrontare in termini – avrebbe detto Bachtin – di «extralocalità». Secondo Bachtin, ogni autore cerca un significato e un destino nella storia di un individuo isolato e per enuclearli, per distenderli in piena luce, per dare loro profondità, deve proiettare lontano da sé l'eroe, porlo in uno spazio totale e totalmente «altro»⁸. Per fare ciò deve anche contrastare il

⁸ M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi 1988, pp. 5-187.

rischio di una possibile identificazione e del restringimento di orizzonte che essa comporterebbe. L'impegno in direzione dell'extralocalità sarebbe insomma un passaggio comune nella ricerca artistica dei romanzieri moderni. Ebbene, l'adesione al verismo assume per Verga anzitutto il valore di un passaggio decisivo per la conquista dell'extralocalità. Rosso Malpelo e 'Ntoni Malavoglia sono sì gli eredi diretti di Pietro Brusio e di Enrico Lanti, ma la loro storia ora è raccontata da una prospettiva radicalmente diversa che permette un completo distacco dai personaggi e una identificazione con loro solo indiretta. Grazie alla impersonalità, per la prima volta, Verga può esprimere la propria identificazione con l'eroe proprio perché essa è impensabile risultando totalmente e perfettamente nascosta.

Nelle lezioni messinesi Debenedetti intuisce questa verità profonda già a proposito di Rosso Malpelo. Questo è un personaggio «troppo diverso da lui» – scrive –, per cui Verga «non ha bisogno di difendersi»; perciò «l'angoscia di Malpelo e l'angoscia di Verga sono la stessa cosa». Il personaggio non può comprometterlo: «non denuncerà somiglianze tali da far dubitare della appartenenza di lui, Verga, a tutt'altro mondo»⁹. Secondo Debenedetti, questa identificazione a sua volta è resa possibile da una serie di disposizioni psichiche che appartengono non solo all'individuale ma al collettivo. Nei confronti di certi personaggi siciliani l'identificazione sarebbe possibile grazie a un inconscio collettivo comune. Il critico salda così l'impostazione freudiana, che lo induce a individuare la linea di continuità fra Pietro Brusio, Enrico Lanti e Rosso Malpelo o 'Ntoni Malavoglia (tutti «peccatori», tutti ragazzi «cattivi» che nel fondo sarebbero invece dei «buoni figlioli») a quella junghiana, per cui «il collettivo di Rosso è il collettivo di Verga»¹⁰.

Questa prospettiva di lettura junghiana ritorna – ma senza insistenze e come ripulita da ogni connotazione sociologica – nel *Romanzo del Novecento*. Qui Debenedetti riprende indirettamente l'intuizione lukacsiana di una correlazione fra naturalismo e simbolismo come due facce di una medesima condizione storica e artistica, non già però, come aveva fatto il critico ungherese, per limitare il valore di questi due movimenti letterari, ma per descriverne la «tangenza» e l'«osmosi»¹¹ e le conseguenze letterarie che ne derivano.

⁹ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, cit., pp. 415-419.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 690.

LE NOVELLE VERGHIANE NELLA CRITICA

Debenedetti parte da un passo di *La terra* di Zola dove viene descritta la campagna durante la semina e dove la similitudine dell'oceano di terra si trasforma dapprima in metafora e poi in simbolo giocato sulla associazione fra l'elemento acquatico e quello materno della Grande Madre terra; ritrova poi una analoga trasfigurazione mitica in *Guerra e pace* di Tolstoj; e passa infine a considerare l'ultima pagina dei *Malavoglia*, dove il mare, che brontola a Ntoni la solita storia, «non ha paese nemmeno lui, ed è di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole». Osserva a questo proposito che «paesaggio e personaggio sono assimilati da comunanza di destino» e che viene fatto di pensare alle «leggende degli sradicati» e «dei senza-paese», derivanti tutte «da un archetipo, che ha la stabilità, la permanenza di tutte le grandi immagini mitiche»¹². Conclude infine che, in generale, «nel romanzo naturalista trapelano aspetti di una narrativa simbolista» e in particolare che in Verga la dimensione mitica del racconto coincide con questa vocazione lirico-simbolica¹³.

Che per Debenedetti si debba registrare nei *Malavoglia* una *correspondance* fra personaggi e paesaggio e più in generale che il simbolismo di questo romanzo non vada letto in opposizione alla poetica del naturalismo, come anche oggi perlopiù si pensa, bensì come una sua integrazione o, se si preferisce, come un modo di interpretarne la tendenza al vero declinandola anche in senso lirico (d'altronde entrambi i movimenti obbedivano al comandamento di «far parlare da sé le cose»), mi sembra un'altra intuizione di grande portata che attende ancora di essere pienamente ripresa, magari per venire sviluppata sul piano comparatistico su cui per primo egli l'ha collocata. Così un discorso critico che aveva osato gettare la propria sonda conoscitiva sin nel cuore più nascosto della ricerca artistica verghiana portandone alla luce le ragioni genetiche e i motivi profondi in ambito monografico, può allargarsi di colpo a una prospettiva anche storiografica.

Non intende essere, questo mio intervento, una rassegna, neanche per campionatura, dell'amplessissima serie di interventi critici scritti, da Capuana ad oggi, su un segmento dell'opera di Verga, circoscritto, ma di rilievo nevralgico, quale quello della novellistica. Mi sembra più opportuno proporre alcuni punti problematici attorno alla relazione dialettica tra l'opera letteraria e chi la interpreta, tra le novelle di Verga, e la critica su di esse¹. Nella consapevolezza (oggi più di un tempo) che non solo la scrittura determina la lettura, ma che anche la lettura concorre a determinare il significato di un'opera².

I punti che mi sembra più proficuo toccare, sono essenzialmente due.

Prima questione: il ruolo attribuito alle novelle nella storia di Verga, ossia nell'articolazione diacronica della sua complessiva opera. La funzione assegnata, pertanto, ad esse e in particolare ad alcune di esse: di svolta, di continuità, di anticipazione, di ripetizione, di sperimentazione, soggetta o meno a sviluppi. Una funzione, di cerniera o meno, e comunque in relazione, non necessariamente di subordinazione, con la produzione maggiore, quella romanzesca.

Seconda questione: il ruolo ricoperto dalle novelle di Verga all'interno della storia di un genere, quello appunto della novella, di grande rilievo nella tradizione italiana, ma che nella modernità letteraria europea si trasforma profondamente nella sua forma costitutiva, non meno che nei temi o nel contenuto. Questione, questa, del ruolo di Verga nella storia del genere novella, non sufficientemente meditata

¹² Ivi, p. 701.

¹³ *Ibidem*.

¹ Cfr. V. MASIELLO, *Introduzione*, in *Il punto su Verga*, a cura di V. M., Roma-Bari, Laterza 1987, p. 3: «Un discorso su un oggetto di giudizio critico [...] è sempre e necessariamente (magari soltanto per implicito) un discorso sul soggetto giudicante: autore e critico, opera ed interprete, si dichiarano a vicenda».

² Cfr. F. FORTINI, *Letteratura*, in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti 1987, vol. II, pp. 303-304: «L'opera crea il suo pubblico meno di quanto il suo pubblico non la crei».

nel passato, ma che è cominciata ad emergere negli ultimi anni, prospettando e suggerendo possibili futuri campi di indagine.

Sotteso e connesso a questi due punti nodali, ve n'è un altro, implicito, determinato dalla caratteristica stessa dell'opera verghiana: il ruolo di reagente assunto da essa (dalle novelle in particolare), come banco di prova della riflessione critica, metodologica e teorica, come luogo di ricerca di una «identità» stessa della critica. È, quella di Verga, un'opera in cui il rapporto con la realtà – nelle modalità comunque complesse della generalizzazione estetica – costituisce un elemento imprescindibile, ancorché anche nel campo degli studi verghiani a più riprese si siano visti spuntare «fiorellini d'Arcadia», come già una ventina d'anni fa ebbe ad osservare Vilitio Masiello³. E non è casuale, ma legato alla specificità dell'opera di Verga, che il dibattito intorno ad essa (ce lo ha ricordato anche recentemente Romano Luperini)⁴ sia sempre stato connesso a momenti di forte tensione teorica, e insieme etico-civile. E pertanto, l'oggetto della critica, l'opera verghiana, più di altre della moderna letteratura italiana, si è andata arricchendo degli «umori» dell'attività interpretativa, di quelli non solo «tecnici», ma anche ideali e ideologici, che tanto hanno fatto inorridire i pudibondi custodi delle separatezze disciplinari e dell'asettica letterarietà⁵. Non meraviglia pertanto che l'appassionato confronto sull'opera di Verga sia andato languendo in questi ultimi decenni, e lo studio di questo autore, non solo per ragioni intrinseche, si sia ritirato nel chiuso dell'autoreferenzialità accademica, spesso irrelata. È innegabile infatti che i momenti più alti della fortuna di Verga sono stati connessi a momenti storici di forte mutamento politico-sociale, in cui la critica era chiamata ad esplicitare la sua primaria «funzione civile»: gli anni tra il 1918 e il 1922; tra il 1945 e il 1956; tra primi anni Sessanta e metà dei Settanta⁶, caratterizzati, in successione, dalla critica idealistica, dallo storicismo marxista e della nuova critica marxista.

E però la genesi anche embrionale della fortuna critica, i momenti iniziali, fondanti il «caso Verga», vanno ancora una volta tenuti

³ Cfr. V. MASIELLO, *Il punto su Verga*, cit., pp. 5 e 13.

⁴ Cfr. R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, p. XIII.

⁵ Cfr. V. MASIELLO, *Il punto su Verga*, cit., p. 10.

⁶ Cfr. R. LUPERINI, *La situazione attuale: la critica in crisi*, in *Breviario di critica*, Napoli, Guida 2002, pp. 55-67.

presenti, perché gravidi di conseguenze durature. Mi riferisco al celebre giudizio di Capuana, che in una novella, *Nedda*, tutt'altro che «impersonale», salutò la svolta, la nascita dello scrittore nuovo, connettendo pertanto la «conversione» all'assunzione di un soggetto umile come materia della rappresentazione⁷. E mi riferisco all'intervento critico, alle soglie del Novecento, di Benedetto Croce, che l'anno dopo la pubblicazione dell'*Estetica*, nella prima annata della «Critica», nel 1903, a Verga dedicò uno dei suoi primissimi saggi sulla *Letteratura della nuova Italia*⁸. A rileggere oggi quel saggio, appare quanto meno sbrigativa la sua corrente rubricazione sotto l'insegna generica dell'incomprensione dell'opera di Verga. Fu ben altro: una sottovalutazione sì, diremmo oggi alla luce di tanta sedimentazione interpretativa; ma non certo una lacuna critica, essendo quel giudizio del tutto organico alle concezioni estetiche e ideologiche di Croce, per nulla ingenuo o irrelato, momento fondamentale di un'accorta, consapevole operazione. Sottovalutato semmai è stato il significato di quella operazione critica su Verga condotta dal «papa laico»⁹. E che forse può essere meglio intesa confrontandola contrastivamente col giudizio su De Roberto, cui Croce riservò, dopo lunga reticenza, una postuma, laconica liquidazione, valutandolo come irrimediabilmente «ingegno prosaico», accusandolo di essersi bloccato su una tesi negativa, l'ingiustificabile (per Croce) critica radicale della nuova Italia¹⁰. A Verga Croce dedicò al contrario, immediatamente, dalla

⁷ Cfr. L. CAPUANA, *Vita dei campi*, in «Il Corriere della Sera», 20-21 settembre 1880, poi in *Studi sulla letteratura contemporanea*, s. II, Catania, Giannotta, 1882; cfr. I. GHERARUCCI, E. GHIDETTI, *Guida alla lettura di Verga*, Firenze, La Nuova Italia 1994, pp. IX-X.

⁸ Cfr. B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. IV. Giovanni Verga*, in «La Critica», I (1903), pp. 241-263 (cfr. poi, con varianti, in ID., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, III, Bari, Laterza 1915, pp. 5-32). Il saggio su Verga seguiva di poco quello incipitario sul «più cospicuo rappresentante della moderna letteratura italiana», sul «primo in ordine di valore e di tempo», Carducci (cfr. B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana della seconda metà del secolo XIX. I. Giosuè Carducci*, in «La Critica», I, 1903, pp. 7-31, a p. 12).

⁹ Cfr. però G. PETRONIO, in AA.VV., *Il caso Verga*, a cura di A. Asor Rosa, Palermo, Palumbo 1975, p. 121. Croce fu definito «papa laico» da A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, ediz. crit. dell'Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi 2001, p. 867.

¹⁰ B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, VI, Bari, Laterza 1974, pp. 132-134.

neonata tribuna pubblica della «Critica», un giudizio positivo, valutandolo (come dichiarò poi in *Dalle memorie di un critico*) «puro artista, affatto antiletterario»¹¹, “nonostante” il verismo. Ma riducendo il ruolo del verismo a «una spinta liberatrice» delle immagini che covavano nell'interiorità di Verga (quelle del «paesello natale, della sua fanciullezza e adolescenza») ¹², di fatto lo destoricizzò, amputandolo dell'ideologia materialista, tacendone la visione critica della modernità e della nuova Italia. Liricizzandolo, Croce legittimò Verga come artista, ma lo fiacò anche, deoggettivizzò la sua opera, annullandone il rapporto mimetico con la realtà storica, di rispecchiamento o di interpretazione critica. In particolare nelle novelle di *Vita dei campi* e nelle *Rusticane*, Croce individuò «autentici capolavori», pur notandone la «forma» «quasi drammatica» quale implicito limite¹³. Infatti «dramma», nel lessico estetico di Croce, nella sua affermazione del carattere unicamente «dirico dell'arte»¹⁴, non assumeva un significato tendenzialmente positivo, a differenza che in De Sanctis. Diversamente da Croce era infatti consapevole, De Sanctis, di come nel mondo moderno fosse avvenuta una modificazione profonda delle forme narrative, in conseguenza della crescente presenza dell'«elemento drammatico» e di come i suoi «contemporanei» fossero ormai «avvezzi a forme più veloci e più drammatiche»¹⁵.

Per Croce le novelle di Verga (*Vita dei campi* e le *Rusticane*) non

¹¹ ID., *Dalle memorie di un critico*, a cura di E. Giammattei, Napoli, Fiorentino 1993, p. 40.

¹² ID., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, III, cit., p. 14.

¹³ Ivi, p. 25.

¹⁴ B. CROCE, *De Sanctis e l'hegelismo* (1912), in *Saggio sullo Hegel*, a cura di A. Savorelli, con nota al testo di C. Cesa (Edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce. Saggi filosofici. III), Napoli, Bibliopolis 2006, p. 389.

¹⁵ Cfr. F. DE SANCTIS, *La scuola cattolica liberale e il romanticismo a Napoli*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino, Einaudi 1972 (*Opere* a cura di C. Muscetta, vol. XI), p. 64. E cfr. ivi, p. 47, una significativa contrapposizione tra lirico e drammatico, di chiara ascendenza aristotelica ed hegeliana: «Avete Beatrice, Laura, esseri lirici; ma quando quell'ideale diviene dramma, racconto, scendendo nella vita, avete Francesca da Rimini [...]. Nasce la collisione, e senza di questa le qualità sì dell'uomo che della donna rimangono astratte». Cfr. al riguardo G. COMPAGNINO, *Il popolo, la storia e le storie. Su alcuni aspetti della letteratura europea fra Sette e Ottocento*, in *La letteratura, la storia, il romanzo*, a cura di M. Tropea, Dipartimento di Filologia Moderna, Università di Catania, Caltanissetta, Lussografica 1998, pp. 31-53, alle pp. 52-53.

segnano un mutamento nella sua visione del mondo, non costituiscono uno spartiacque. Al di qua e al di là di esse i suoi personaggi gli appaiono omologati nella categoria di «vinti». Croce ci presentava pertanto un Verga “senza conversione”, rivelando, dietro l'impersonalità narrativa, la sua «personalità», «fatta di bontà e di malinconia»¹⁶, occultando pertanto la «terribilità»¹⁷ conoscitiva e critica della sua opera, denunciata invece dai critici gesuiti, in quello stesso torno di anni¹⁸. Croce d'altra parte considerava congrua con l'arte «la sostanza del contenuto psicologico» dello scrittore, non consistendo il «contenuto» in «dati naturali, storici ed estrinseci, ma nella fisiologia, che questi assumono nella psiche di lui»¹⁹.

In questa negazione della «conversione» Croce anticipava, di mezzo secolo, Giacomo Debenedetti, seppur per motivi ovviamente diversi: il filosofo napoletano in ragione della sua battaglia antimaterialista e antipositivista, Debenedetti per la sua «prospettiva di lettura simbolica e psicanalitica»²⁰, entrambi comunque per la comune sottovalutazione del sostrato ideologico e storico extratestuale, rispetto alla sfera propria dell'arte. E però Croce, pur muovendo dai postulati della sua estetica idealista, poneva agli inizi del Novecento un problema che risulta oggi attuale, integrabile cioè nel nostro codice critico-metodologico²¹. Nel contrapporre impersonalità e personalità dell'artista, e nel ricercare l'arte nella seconda («l'arte è sempre personale») ²², sfiorava soltanto un problema teorico di cui

¹⁶ B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, III, cit., p. 28.

¹⁷ La definizione è di Boine: cfr. R. Luperini, *Verga moderno*, cit., p. 83.

¹⁸ Cfr. l'intervento del padre Gaetano Zocchi, dalla tribuna della «Civiltà Cattolica», citato da V. MASIELLO, *Il punto su Verga...*, cit., p. 13.

¹⁹ Cfr. B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. VII. Gabriele D'Annunzio*, in «La Critica», II (1904), pp. 1-28, 85-110, alle pp. 15-16.

²⁰ V. MASIELLO, *Il punto su Verga...*, cit., p. 17. Debenedetti è stato ultimamente proposto come «maestro di una critica dialogica» da R. LUPERINI, *Il modello di Debenedetti*, in ID., *Breviario di critica*, cit., pp. 69-76. Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga narratore senza «conversione»*, in ID., *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976, pp. 381-426.

²¹ Cfr. V. MASIELLO, *Il punto su Verga*, cit., pp. 34-35.

²² B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, III, cit., p. 18: «l'impersonalità è un concetto impreciso per asserire un'esigenza giusta, che cioè l'opera d'arte debba avere la sua interna logica o necessità e non possa acco-

oggi siamo ben più consapevoli²³, anche dopo l'insegnamento di Auerbach a proposito dell'impersonalità di Flaubert, sulla prospettiva data dalla «mano ordinatrice dello scrittore»²⁴. Dopo tante descrizioni strutturaliste, dopo «la messa fuori gioco dell'autore»²⁵, lungamente perseguita (e con essa della storia e dell'ideologia), sono oggi ridiventate attuali alcune necessarie distinzioni ed esigenze, così traducibili, in un linguaggio a noi più consueto: individuare il punto di vista implicito dell'autore (ormai improponibile nei termini rassicuranti della «bontà» e «malinconia»); considerare la dialettica autore-narratore-narrato; insinuare l'indagine nello scarto tra l'opera che «sembra essersi fatta da sé» e il silenzio del giudizio dell'autore, guardando alla comunicazione obliqua attuata nella regia autoriale, e allo spazio che si apre all'interpretazione del lettore.

È però dopo la prima guerra mondiale, e sulla traccia delle impostazioni crociane, che si ha la prima fondante monografia su Verga, quella di Luigi Russo. Anch'egli muoveva dall'assunto del-

gliere arbitri e capricci». E cfr. ID., *Filosofia della pratica. Economica ed Etica*, Bari, Laterza 1915, pp. 183-184: un'opera d'arte non ha valore «se non pel suo carattere lirico, e per l'impronta che le ha conferito la personalità dell'artista». Per Croce l'«empirica personalità» individuale non era comunque sovrapponibile «con quella artistica». Il rapporto etico-estetico permaneva in lui problematico, perché problematico era il rapporto tra singolare e universale, ma il porre come «fondamento di ogni poesia» «personalità umana» e «coscienza morale», lo conduceva a postulare la «partecipazione» dell'artista al «pieno dramma umano»: cfr. ID., *Aesthetica in nuce* (1929), in *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi 1992, p. 203; e, ancor prima, ID., *Breviario di estetica* (1913), ivi, p. 117. Cfr. V. MASIELLO, *Il canone crociano della letteratura italiana*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», CXXIII (2006), 602, pp. 194-220.

²³ R. LUPERINI, *La pagina finale dei Malavoglia*, in *Prospettive sui Malavoglia*. Atti dell'incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria (Catania, 17-18 febbraio 2006), a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Firenze, Olschki 2007, pp. 51-68, a p. 51.

²⁴ Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, II, Torino, Einaudi 1979, p. 259. E cfr. pure G. MAZZACURATI, *Parallele e meridiani: l'autore e il coro all'ombra del nespolo*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1982, pp. 163-180: indicava uno «sguardo d'autore», che si sovrappone a quello del coro del romanzo (cfr. pure, con tagli, in V. MASIELLO, *Il punto su Verga...*, cit., pp. 150-155).

²⁵ Cfr. V. MASIELLO, *Il punto su Verga*, cit., p. 33.

l'unitarietà di temperamento tra il Verga romantico e quello verista²⁶. E però di fatto connotava, non in modo deterministico, la grandezza dell'opera di Verga al mondo «primitivo» e degli «umili». Secondo Russo, quando Verga non lo avrebbe assunto ad oggetto, non avrebbe più potuto attingere livelli elevati di rappresentazione estetica. La materia che gli interessava profondamente era quella che coinvolgeva la sua stessa storia individuale, i luoghi e tipi umani che riaffioravano dalla sua stessa memoria. È significativo che a proposito delle novelle milanesi di *Per le vie*, raffrontandone l'esito con quelle siciliane, Russo esclamasse, contro il naturalismo fenomenico: «Gli artisti che prendono appunti non sono artisti; sono dei ricercatori, [...] o dei cronisti»²⁷. Come Croce, il critico siciliano riduceva il verismo ad «una spinta liberatrice»²⁸, escludeva una conversione. E però in *Nedda* non poteva non scorgere l'inizio del nuovo orientamento dell'artista su una materia a lui più congeniale, la cui elaborazione artistica avrebbe trovato compimento nelle novelle di *Vita dei campi*. Mancava però in Russo la ricostruzione delle ragioni culturali e ideologiche, complessivamente storiche, che determinavano il mutamento, nelle forme, da *Nedda* a quelle che chiamava «de sue vere compagne», le novelle di *Vita dei campi*²⁹.

Indifferente all'impersonalità, che crocianamente intendeva come tecnica e «disciplina», delle novelle Russo apprezzava più che l'intreccio narrativo, i motivi lirici, quel tono che con formula efficace chiamava «cantilena triste», «amoroso lamento». Svalutava pertanto la novella manifesto dell'impersonalità verista, *L'amante di Gramigna*³⁰, in quanto «cronaca», zoliano «documento umano». E la «cronaca» avvertiva come limite in *Jeli il pastore*, come interruzione narrativa dello «sviluppo

²⁶ Cito da L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1986 (I ed. nella «Biblioteca Universale Laterza»), p. 28. La prima edizione della monografia su Verga apparve a Napoli, presso Ricciardi, nel 1920. La seconda edizione, pubblicata nel 1934, nella «Biblioteca di Cultura Moderna» di Laterza, «è in realtà un nuovo e diverso studio rispetto a quella del 1920, e dà forma definitiva, a parte certe parti aggiunte, alla riflessione del critico sull'opera dello scrittore catanese»: cfr. N. MINEO, «Nascita di uomini democratici: Luigi Russo e l'interpretazione «polemica» del Verga», in «Le Forme e la Storia», n. s. V (1992), 2, estratto, pp. 1-50, a p. 1.

²⁷ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 215.

²⁸ Ivi, p. 55.

²⁹ Ivi, pp. 73, 82, 86.

³⁰ Ivi, p. 94.

lirico del racconto»³¹, che segnalava anche in *Cavalleria rusticana*³². Russo apprezzava per i motivi opposti le novelle in cui, anche qui crociana-mente, scorgeva «più un lirico, anzi che un narratore»³³: *La Lupa*³⁴ e *Rosso malpelo*, di cui rilevava la «vita etica crepuscolare», l'«istintivo machiavellismo»³⁵, l'eticità della sua stessa «cattiveria», «magnanima ed eroica», «un peccato voluto, per correggere quasi un peccato originale del mondo»³⁶. E indicava la «molta discrezione» con cui Verga tratteggiava «l'ateismo di Malpelo» (giacché un «disperato senza fede sarebbe un'astrazione, se non avesse anche lui i suoi brividi davanti al mistero dell'esistenza»). L'arte del «laico Verga»³⁷ veniva anzi definita da Russo come «poesia cristiana». Non però, si badi bene, in senso confessionale, ma in quanto la sua era «arte totale, riflessa vita morale», non frutto di «puro interesse estetico», ma anche «umano». Un «crisma poetico-religioso» vedeva pertanto «segnato» nei suoi «primitivi»³⁸. E complessivamente indicava nel tono «epico lirico» di queste novelle la composizione estetica tra l'istanza autoriale dell'adesione alla materia e la narrazione impersonale. Nella musicalità, nel tono di «nenia lamentevole», nella «trenodia narrativa», Russo indicava, con terminologia crociana, l'esito della dialettica tra personalità e impersonalità (il «commento lirico dello scrittore alla passione dei suoi personaggi»)³⁹. E nella *brevitas* condensata dei «componenti di più breve respiro (novella o romanzo)», individuava pertanto l'«arte migliore» di Verga, perché meglio si compiva «la melodia di questo suo lamento o nenia compassionale»: lì si realizzava a suo giudizio la composizione tra la partecipazione autoriale, l'adesione emotiva alla materia rappresentata, e la disciplina narrativa del racconto dei fatti⁴⁰.

³¹ Ivi, p. 108.

³² Ivi, p. 117.

³³ Ivi, p. 95.

³⁴ Ivi, p. 103.

³⁵ Ivi, pp. 95 e 98.

³⁶ Ivi, p. 97.

³⁷ Ivi, p. 89.

³⁸ Ivi, p. 101.

³⁹ Ivi, p. 95: la «miracolosa adesione alla logica dei primitivi si è tradotta in una specie di musica triste e monotona, con cui lo scrittore viene accompagnando la narrazione degli avvenimenti»; la «pienezza del capolavoro è data dalla giusta fusione degli elementi di cronaca e dei motivi melodici».

⁴⁰ Ivi, pp. 95-96.

In ragione di ciò, e di quell'«espediente tecnico» avvertito in *Vita dei campi*, che non poteva certo precisare dal punto di vista narratologico (quel «racconto dialogato» o «dialogo raccontato, che gli permette di modulare tra una sillaba e l'altra il suo canto sommesso»), Russo definiva Verga «prosatore-poeta», «un prosatore sintetico», accostabile, più che a Manzoni, a Boccaccio⁴¹. Non tanto in ragione del genere letterario adoperato, la novella, ma per la sua «particolare tecnica lirica», per la cantabilità dei suoi periodi. Anche per questo considerava il vero capolavoro *I Malavoglia*, definito come una «circulata melodia di liriche», anziché il «romanzo vero e proprio», il *Mastro-don Gesualdo*, dalle qualità «propriamente narrative». Oltre che, ovviamente, per il «pessimismo positivo» del primo prediletto rispetto a quello «troppo sarcastico o corrosivo» del secondo⁴².

Nelle novelle di *Vita dei campi*, nei loro eroi «primitivi» e nel loro «mondo morale» Russo indicava però, con giudizio gravido di conseguenze, un «tacito polemico contrasto con la società raffinata», di cui riconosceva l'esplicitazione in *Fantasticherie*. Ma nel suo guardare a Verga e al suo mondo come a un modello di serietà etica che aveva il suo tempio nella «casa, con tutte le sue leggi dell'onore e del lavoro», e ai «drammi» dei personaggi come «drammi religiosi»⁴³, Russo esorcizzava la possibilità di una lettura in chiave ideologica, allontanandola dal riconoscimento dei conflitti di classe, indirizzandola nel regno meno partigiano e più innocuo dell'etica⁴⁴.

Nei personaggi di *Vita dei campi* Russo vedeva l'ingresso nella nostra letteratura di una tipologia di «umili» diversa da quella evangelica, manzoniana. E non solo perché, non più ammessi «discretamente, nel mondo dell'arte» (come dal «cristiano Manzoni»), sono ora divenuti «una folla nell'arte del laico Verga». Gli apparivano, quelli di Verga, depositari di una religiosità laica, «umili» in senso «più universalmente storico», vichiano, «rappresentanti di un mondo primitivo e barbarico vagante come isola in una civiltà tutta spiegata

⁴¹ Ivi, p. 117.

⁴² Ivi, p. 174-175.

⁴³ Ivi, p. 88.

⁴⁴ Cfr. N. MINEO, «Nascita di nomi democratici...», cit., pp. 10 e 14. E cfr. L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 103: a proposito di *Rosso malpelo*, esprime riserve sulla «pagina polemica contro l'ingegnere, che tarda a correre alla miniera» e sulle «solite battute contro la società filiste».

e ritrosa da questi contatti»⁴⁵. In questa prospettiva la novella *Fantasticheria* assumeva per lui un nevralgico ruolo di cerniera, che avrebbe mantenuto sostanzialmente nella storia della critica verghiana, solo scalfita dalla divergente interpretazione di Borsellino e dalla «falsa testimonianza cronologica» segnalata da Sciascia⁴⁶: testimonianza della «genesì polemica dei *Malavoglia*», sperimentazione dei personaggi e dei motivi del romanzo, ma anche comunicazione del «messaggio sociale sul valore morale degli umili». In *Fantasticheria* individuava pertanto l'esito laicizzato del conflitto città-campagna, «una nuova e assai significativa nota di quella lunga polemica delle classi che si dibatté per tutto il secolo XIX, frutto della rivoluzione francese e del messaggio di Marx, e, più in profondo, della celebrazione vichiano romantica della “barbarie generosa”»⁴⁷. A fronte della manzoniana legittimazione nel nome del Vangelo dell'«ingresso degli umili nel mondo dell'arte», a Verga Russo attribuiva un'equiparazione degli uomini in ragione della medesima «dignità di passione». E però, nella maggiore capacità di sofferenza «dei primitivi ingenui e incorrotti sui mondani» suggeriva anche il riconoscimento di una loro superiore dignità morale⁴⁸.

Dopo *I Malavoglia*, le *Novelle rusticane* costituivano un significativo passaggio logico, non solo cronologico, tra i due romanzi maggiori, nel segno di un «umorismo doloroso» di fronte all'«impassibile durezza del destino». Nel diagramma di Russo le *Novelle rusticane* si collocavano però di fatto in una linea discendente rispetto a quelle di *Vita dei campi*. L'ampliarsi del mondo verghiano dagli «umili» alla roba coincideva con

⁴⁵ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 89.

⁴⁶ Cfr. N. BORSELLINO, *Storia di Verga*, Roma-Bari, Laterza 1982, pp. 56-62; L. SCIASCIA, *Verga e la memoria*, apparso con il titolo *La chiave della memoria*, in «Sigma», X (1977), 1-2 (*Verga inedito*) poi in ID., *Cruciverba*, Torino, Einaudi 1983: cfr. in ID., *Opere. 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani 2001, pp. 1115-1125, in particolare pp. 1121-1122. Ma cfr. al riguardo V. MASIELLO, *Il punto su Verga*, cit., pp. 22-28: le «risultanze filologiche» degli studi di Carla Riccardi «anziché smentire, esaltano la centralità della novella nel tormentato processo genetico» dei *Malavoglia*, «ne confermano la rilevanza di testo teorico e programmatico».

⁴⁷ Cfr. L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., pp. 125-136, in particolare pp. 128-129. Nella terza edizione riveduta (Bari, Laterza 1941), p. 154, non appariva ancora, ovviamente, l'integrazione «del messaggio di Marx».

⁴⁸ Cfr. L. RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 129.

una progressiva interna corrosione dell'arte del Verga, simmetrica all'annullarsi di qualsiasi fede o illusione, con esito obbligato nel definitivo «silenzio»⁴⁹. A fronte del pathos di *Vita dei campi* il tono delle *Rusticane* appariva nei termini di «un'equivoca e amara gaiezza, che sorge quando si sono essiccate tutte le lagrime, quando non si sa piangere più»⁵⁰.

In questa prospettiva etica, esistenziale, destoricizzata, Russo introdusse però una comparazione delle novelle di Verga con quelle di Maupassant, tra la «malizia beffarda» del francese contrapposta al doloroso, rassegnato consenso verghiano «alle passioni economiche degli uomini». E individuava le loro diverse caratteristiche nei differenti mondi rappresentati, e nei diversi regimi economici delle campagne dei due popoli: il contadino francese «asserragliato e fortificato ormai nella sua “propriété”», il siciliano «servo della gleba, figlio faticoso della terra»⁵¹.

Una volta allontanatosi Verga dalla «selva dei suoi primitivi e della barbarie generosa»⁵², progredendo il suo pessimismo senza vie d'uscita, le altre raccolte novellistiche (*Don Candeloro e compagni*, *I ricordi del capitano d'Arce*) classificate come «opere di ritorno»⁵³, non potevano per Russo raggiungere più il «gigantesco» delle prime novelle. Ed è stata, anche questa impostazione data da Russo all'ultimo Verga, una eredità duratura, sostanzialmente indiscussa fino alle nuove prospettive offerte da Luperini nel 1974, con l'individuazione del rapporto maschera/sentimenti, autentico/inautentico, in quelle novelle. In esse, è stato rilevato, Verga si avviava a «cogliere quell'effetto di scissione e di disintegrazione della personalità» propria «dell'uomo contemporaneo nella società dell'alienazione», assumendo un ruolo di demistificazione della spietatezza dell'esistere⁵⁴.

⁴⁹ Ivi, pp. 180-181.

⁵⁰ Ivi, p. 207.

⁵¹ Ivi, pp. 187-188, anche per il confronto tra gli «eroi della roba» francesi di Balzac e quelli verghiani: i primi considerati eroi «estetici» (Balzac è il «progenitore *en artiste* dei venturieri senza ventura del nuovo secolo, volti tutti alla conquista del denaro, dell'eroe estetico»), i secondi eroi «etici» («da roba è idoleggiata non come roba, ma per il travaglio che è costata».

⁵² Ivi, p. 278.

⁵³ Ivi, p. 274.

⁵⁴ Cfr. R. LUPERINI, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione. Natura e società, maschera e realtà nell'ultimo Verga*, Roma, Savelli 1974, in particolare p. 93. Cfr. inoltre ID., *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1981 (Letteratura Italiana Laterza

E sull'ultimo Verga, sulle contraddizioni della sua ricerca nell'adeguare i principi veristici alle modificazioni degli ambienti sociali rappresentati, si sono avute nuove interessanti acquisizioni filologiche ed ermeneutiche⁵⁵. Si è di fatto andata modificando, in tempi relativamente recenti, l'immagine del verismo verghiano di ambientazione borghese, divenuta meno monolitica e più articolata. Il progetto verista verghiano, con tutte le sue interne contraddizioni, nell'acquisizione critica, viene percepito non come esauritosi col *Mastro-don Gesualdo*, ma proiettato più in avanti (seppur con esiti ben diversi), su «una frontiera più avanzata». Si percepisce come «alla provocazione etica del verismo rusticano» Verga vada «via via sostituendo la distaccata cattiveria di un realismo che affonda il bisturi nella stessa ambiguità della psiche umana», e tenda a «rappresentare quell'intreccio di realtà e finzione di cui è costituita la vita» attraverso «gli impercettibili indizi» che trapelano dai rituali mondani delle classi alte⁵⁶. La rappresentazione di tali classi poneva profonde difficoltà di ordine formale per chi come Verga riteneva rappresentabili i pensieri dei personaggi solo se “esternati” in parole ed in azioni⁵⁷. Nel rappresentare le classi elevate l'autore e il livello della narrazione tendevano a disporsi su uno stesso piano, si annullava lo scarto tra punto di vista esplicito del mondo che si narrava e punto di vista implicito dell'autore, regista della narrazione, dal quale scaturiva la potenza drammatica delle sue grandi opere. Giancarlo Mazzacurati aveva però richiamato la necessità, per l'interpretazione dell'ultimo Verga, di misurarsi, più che con la crisi ideologica e psicologica, con le questioni di ordine formale (linguistico e stilistico) che si pone-

vano nel momento in cui lo scrittore intendeva rappresentare in modo veristico, dopo il mondo polifonico del *Mastro*, un mondo avente «l'uniformità come carattere dominante, la reticenza, la tinta attenuata ad arte, la sfumatura, il controllo, *le petit rien* come forma comune d'espressione»⁵⁸. Muovendo da tali suggestioni, Natalia Vacante ha individuato analiticamente le contraddizioni dell'ultimo Verga nello scarto tra la fedeltà ai principi teorici veristi «e la loro pratica trasgressione a livello compositivo [...], tutto percorso al suo interno e dinamizzato da tensioni nuove, da aperture sperimentali»⁵⁹.

Ma non sono solo gli ultimi tentativi verghiani ad apparire oggi rubricabili sotto la categoria della modernità letteraria: lo è più in generale la stessa collocazione storica di Verga. Risultano infatti ormai poco convincenti alcune periodizzazioni storico-letterarie degli anni Sessanta, che tracciavano «la barriera del naturalismo» come un confine, solo varcato il quale si entrava nel territorio della modernità letteraria⁶⁰. Nel processo storico di interpretazione si è andata infatti gradualmente riducendo la lontananza prima avvertita tra Verga e i narratori del Novecento, e in primo luogo Pirandello. Al contrario, la distanza tra Manzoni e Verga sembra ormai essersi progressivamente dilatata rispetto a quella percepita un tempo. Nella ricostruzione del passaggio dal verismo alla modernità, le ragioni della continuità tendono ormai a prevalere su quelle della discontinuità⁶¹. L'opera di Verga e quella di Pirandello si collocano infatti al di là della cesura rappresentata nella storia europea (e nelle forme letterarie) dal 1848, e in particolare, in Italia, dal 1860-61⁶².

È improponibile in questa sede, come si è detto, una rassegna,

diretta da C. Muscetta), pp. 111-126. Sull'ultimo Verga cfr. pure C. CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1981 e le considerazioni conclusive di V. Masiello, *Il punto su Verga*, cit., pp. 60-61.

⁵⁵ Cfr. S. RAPISARDA, *Illusioni ottiche e finzioni mondane: lo studio delle "classi alte" nelle varianti de I ricordi del capitano d'Arce*, in «Annali della Fondazione Verga», 7 (1990), pp. 25-61; N. VACANTE, *L'estremo realismo di Verga. Un percorso genetico bloccato*, pres. di V. Masiello, Bari, Graphis 2000.

⁵⁶ M. PALADINI, *Alcune riflessioni intorno alla questione critica dell'«ultimo Verga»*, in *Studi di letteratura italiana per Vito Masiello*, II, a cura di P. Guaragnella e M. Santagata, Roma-Bari, Laterza 2006, pp. 429-446, a p. 432.

⁵⁷ Cfr. la testimonianza raccolta da U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier 1946, pp. 114-123, a p. 118.

⁵⁸ G. MAZZACURATI, *Un ciclo interrotto. Verga dal Mastro-don Gesualdo alla Duchessa di Leyra*, in «L'Asino d'Oro», 4 (1991), poi in ID., *Stagioni dell'Apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi 1998, pp. 69-87; cfr. N. VACANTE, *L'estremo realismo...*, cit., p. 29.

⁵⁹ V. MASIELLO, *Presentazione* di N. VACANTE, *L'estremo realismo...*, cit., p. VIII.

⁶⁰ Cfr. R. BARILLI, *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana contemporanea*, Milano, Mursia 1964.

⁶¹ Cfr. P. PELLINI, *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia 1998.

⁶² Sulla svolta storica del 1848 insiste G. LUKÁCS, particolarmente in *Il romanzo storico*, introd. di C. Cases, Torino, Einaudi 1965, p. 227 e sgg. E cfr. R. LUPERINI, *Lukács, Benjamin e il problema del naturalismo*, in «Allegoria», V (1993), 13, pp. 71-80; ID., *Verga moderno*, cit., p. X.

sia pure rapida, della critica sulle novelle verghiane. È invece inevitabile dover procedere per salti, e con alcune opzioni di prospettiva⁶³. Dopo la seconda guerra mondiale l'opera verghiana è stata oggetto dell'attenzione dello storicismo progressivamente influenzato dalla prospettiva (anche gramsciana) della rivisitazione critica della storia nazionale, e quindi dal riproporsi della questione degli intellettuali, del Risorgimento, e della questione meridionale⁶⁴. Le urgenze del neorealismo e del contesto storico politico comportarono allora anche il rischio di travisare Verga, di farne un populista umanitario. È invece nel decennio tra i primi anni Sessanta e Settanta che si colloca la stagione critica più feconda su Verga, e non solo sulle novelle, ad opera soprattutto di una generazione di giovani critici di orientamento marxista, che si svincolavano dalle impostazioni dello storicismo idealista (Asor Rosa, Masiello, Luperini). A loro si deve la rimozione dell'equivoco di un Verga populista e una più problematica connessione tra l'opera e l'ideologia verghiana, sanando così la recisione compiuta dalla critica idealistica. Ricostruita nei suoi connotati moderati e conservatori, nella sua filosofia materialistica, nella sua pessimistica concezione della realtà umana e sociale come "natura", immodificabile, la particolare ideologia di Verga divenne pertanto non più limite, ma ragione stessa della sua arte, che da questa oltranza materialistica riceveva forza conoscitiva e rivelatrice⁶⁵.

Dalla "giovane" critica marxista veniva pertanto dato impulso ad una lettura delle novelle di Verga non solo come rispecchiamento di una determinata situazione storica, ma anche come simbolo di una più generale condizione umana e di una disperata filosofia dell'esistenza. Un'indicazione, questa, proveniente ad esempio dal saggio di Asor Rosa del 1968, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*. In quello

⁶³ Per un'agile ed aggiornata informazione si rinvia alla recente «nota bibliografica» di G. CARNAZZI, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di G.C., Milano, Rizzoli 2008, pp. 51-56. Ma cfr. pure G. LO CASTRO, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2001, pp. 233-240.

⁶⁴ Cfr. N. SAPEGNO, *Appunti per un saggio sul Verga*, in «Risorgimento», (1945), poi in *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Roma-Bari, Laterza 1986, pp. 226-238; G. Trombatore, *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo, Manfredi 1960; A. SERONI, *Da Dante a Verga*, Roma, Editori Riuniti 1972 (che raccoglie interventi precedenti).

⁶⁵ Cfr. V. MASELLO, *Il punto su Verga*, cit., pp. 5-9, 36-37.

scritto, che avrebbe aperto il volume *Il caso Verga*, testimonianza dell'appassionato dibattito di quegli anni, Asor Rosa muoveva dal presupposto di una irriducibilità delle novelle di *Vita dei campi* ai «cartoni» preparatori dei *Malavoglia* (avvertiva maggiormente come tali le *Novelle rusticane* nei confronti del *Mastro-don Gesualdo*), offrendo esse un ventaglio di possibilità tra loro divergenti e aperte rispetto agli esiti successivi⁶⁶. Distingueva pertanto *Jeli il pastore* e *Rosso Malpelo* perché non riproducenti la «medietà sociologica» come i bozzetti e le novelle propriamente veristiche, ma al contrario «soluzioni (anche sociali) estreme, cioè radicalmente fuori dalla norma»⁶⁷. Se riprendeva tacitamente una vecchia impostazione di Russo, sostenendo che «le opere più grandi di Verga sono tali anche perché non sono opere naturalistiche»⁶⁸, ne correggeva però la genericità idealistica (la connotazione dei personaggi come «primitivi»). Ne individuava infatti la caratterizzazione sociologica di esclusi dalla società, rappresentandone Jeli e Rosso i due poli estremi, rispettivamente «ciò che viene prima e ciò che viene dopo uno sviluppo sociale in sé concluso»⁶⁹: il «primo uomo del mondo», Jeli, al di qua di ogni sapere, «perfino al di là della società contadina»⁷⁰; l'«ultimo uomo del mondo», Rosso Malpelo, «al più basso gradino della scala sociale»⁷¹, «letteralmente il più saggio degli uomini»⁷², avendo assimilato tutte le dolorose leggi che regolano l'esistenza umana. L'eccellenza di Verga veniva pertanto individuata nell'estremizzazione della «singolarità sociologica del personaggio», nella rinuncia alla lukacsiana «significatività sociologica» del tipo. A ciò, a questa singolarità, e non alla particolarità del tipico, Asor Rosa connetteva «possibilità di significazione simbolica generale»⁷³.

Una tendenza, questa della significazione simbolica ed esistenziale

⁶⁶ A. ASOR ROSA, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo. Indagine sulle strutture narrative e sociologiche in «Vita dei campi»*, in «Problemi», nn. 7 e 8, gennaio-febbraio e marzo-aprile 1968, poi in AA.VV., *Il caso Verga*, cit., pp. 11-85, alle pp. 12-14.

⁶⁷ Ivi, p. 41.

⁶⁸ Ivi, p. 17.

⁶⁹ Ivi, pp. 41-42.

⁷⁰ Ivi, p. 53.

⁷¹ Ivi, p. 59.

⁷² Ivi, p. 61.

⁷³ Ivi, p. 43.

dei personaggi verghiani, che si è andata diffondendo soprattutto una volta esauritosi il più acceso confronto ideologico, producendo per un verso un arricchimento dei livelli di significato delle novelle, ma anche il rischio dell'indistinzione e dell'impressionismo, sempre in agguato quando si perde di vista la storicità delle opere. Un ulteriore ampliamento delle conoscenze è giunto dal maggiore utilizzo da parte della critica dei metodi intrinseci allo studio letterario, e in particolare dallo studio dei meccanismi della narrazione. Effetto benefico, soprattutto laddove l'equilibrio tra ragioni intrinseche ed estrinseche della letteratura si è mantenuto, consentendo l'apertura di nuovi spazi per l'interpretazione, e non riducendosi ad autoreferenziali descrizioni del testo. E tra le acquisizioni fondamentali in tal senso, figurano saggi dedicati alle novelle verghiane nei quali sono stati utilizzati gli strumenti forniti dalla narratologia nell'esercizio dell'interpretazione e della ricerca del senso del testo. In particolare, a proposito di *Rosso Malpelo*, l'utilizzazione della nozione di artificio dello straniamento, derivato dai formalisti russi, ha consentito di insinuare l'interpretazione nello scarto tra giudizio del narratore popolare e "montaggio" dei fatti, valutabili dal lettore per antifrasi, all'opposto di come sono stati presentati. *Rosso malpelo*, per la pluralità di significati di cui sono depositari i testi di elevato valore estetico, è la novella di Verga che maggiormente è stata oggetto anche di letture a più voci, giustapposte, anche recentemente⁷⁴. Da una di tali occasioni Luperini ha preso le mosse per riprendere recentemente, a trent'anni di distanza, la sua lettura di *Rosso malpelo*⁷⁵: novella di eccezionale rilevanza, per la sua polisemia, per i livelli di significato anche simbolico-esistenziale, come per la sua rilevanza storica.

Il punto di svolta, il ruolo di cerniera nella storia di Verga, da alcuni decenni si è infatti ormai spostato da *Nedda* a *Rosso Malpelo*, la prima delle novelle di *Vita dei campi* ad essere pubblicata, su rivista: non un testo in cui si coagulava un'improvvisa conversione interiore, ma l'approdo di uno svolgimento di interessi umani, di scelte artistiche e ideologiche, giunte a maturazione nel 1878, in conseguenza

⁷⁴ Cfr. P. CLEMENTE, F. FIDO, R. LUPERINI, M. PICONE, B. PORCELLI, A. STUSSI, D. DE CAMILLI, *Da «Rosso Malpelo» a «Ciànula scopre la luna». Sei letture e un panorama di storia della critica*, in «Italianistica», XXX (2001), n. 3, pp. 513-638.

⁷⁵ Cfr. R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su «Rosso Malpelo»*, Padova, Liviana 1976.

e in coincidenza di un insieme di eventi culturali, politici, personali. Tra i più importanti il rapporto di collaborazione con la «Rassegna Settimanale» di Franchetti e Sonnino, nella quale trovava espressione l'esigenza da parte dei ceti dirigenti di una conoscenza delle classi povere del Mezzogiorno. Tale relazione di Verga con la destra moderata, come pure una seconda pubblicazione della novella, sebbene non autorizzata da Verga, come opuscolo della «Biblioteca dell'Artigiano, edita dalla Lega italiana per il 'Patto di fratellanza' per la diffusione di buone letture fra gli operai», contribuirono alla revisione, già nella metà degli anni Settanta, dell'immagine di un Verga insensibile alle tematiche sociali, acquisita soprattutto per l'opera di revisione della nuova critica marxista, in dissenso con lo storicismo postbellico⁷⁶. Nuove acquisizioni, anche filologiche, hanno consentito il riconoscimento di diversi livelli ideologici della novella, nella cui genesi si sovrapponevano: 1) la denuncia sociale ricollegabile all'atteggiamento filantropico della destra più illuminata; 2) la coscienza dei condizionamenti oggettivi e naturali della vita umana, connessa al pessimismo materialista; 3) al tempo stesso, un'istanza educativa patriottica, basata su un'etica del lavoro e dell'accettazione della propria condizione sociale. Intenzione educativa che faceva parte di un tema comune alla cultura del tempo (l'eroe positivo), condiviso con *Cuore*, *Pinocchio*, *Scurpiddu*, e che però nella novella verghiana diventa l'elemento esteticamente meno rilevante, smentito, nella stessa testualità, nella comunicazione obliqua, straniata e antifrastica⁷⁷. Se insomma riformismo poteva esserci nella genesi della novella, esso non appartiene però all'opera, all'interpretazione che possiamo darne oggi. «Un martire del lavoro» appariva Rosso ad uno dei recensori della novella, al quale Verga mostrava come la «simpatia» del lettore fosse da lui voluta e fosse tanto più forte perché non insospettata dalla commozione autoriale⁷⁸. Così come non appartiene a questa novella, alla sua «osservazione spietata della realtà»⁷⁹, l'«abbandono lirico ed estetico e l'oblio di sé»⁸⁰, che affiorano invece in alcune re-

⁷⁶ Cfr. R. LUPERINI, «*Rosso Malpelo*» trent'anni dopo: lettura storico-ideologica e confronto con «*Ciànula scopre la luna*», in ID., *Verga moderno*, cit., pp. 69-89, in particolare a p. 71.

⁷⁷ Ivi, pp. 74-75.

⁷⁸ Ivi, pp. 72 e 74.

⁷⁹ Ivi, p. 83.

⁸⁰ Ivi, p. 85.

centi interpretazioni, che privilegiando il livello del significante e intertestuale, eclissando la storicità e l'ideologia dell'autore, tendono di fatto ad attenuare o a negare il realismo critico di Verga⁸¹.

La seconda questione che mi sembrava opportuno toccare è quella relativa al ruolo ricoperto dalle novelle di Verga all'interno della storia del genere novellistico. Questione, si diceva, non tanto esaminata nel passato, ma che è emersa negli ultimi anni, soprattutto grazie a un fondamentale saggio di Romano Luperini, che ci consente oggi di attribuire a Verga una funzione decisiva nella nascita della novella moderna in Italia. Sulle *Forme della novella moderna* europea disponiamo anche di un densissimo saggio teorico, degli anni Novanta, di Gaetano Compagnino. La prospettiva di ricerca in quel caso era la ricostruzione del modo in cui il diverso determinarsi del rapporto soggetto-mondo nella modernità costituisse una forma di narrazione distinta dalla novella antica ma anche dal romanzo, e però, al tempo stesso con profonde analogie formali col dramma e con la fiaba. E in quella indagine di Compagnino le novelle di Verga, e in particolare *La roba*, non potevano non assumere un ruolo fondamentale⁸². L'accostamento genetico tra novella e fiaba (la «forma, primitiva e vergine dell'immaginazione popolare») era stata autorizzata, come si sa, dallo stesso Verga⁸³. La necessità del rifarsi alla fiaba era stata peraltro individuata da non pochi grandi scrittori europei, sulle soglie stessa della modernità (basti pensare a Goethe, che nel 1795 scrive *Marchen*, nel 1807 *La nuova Melusina*, e ad Hoffmann, al suo *Vaso d'oro*, «una fiaba dei tempi nuovi», costituita da elementi di derivazione fiabesca, ma in cui non c'è più il mondo della fiaba). Muovendo da alcune in-

⁸¹ Ivi, pp. 73, 82-83.

⁸² G. COMPAGNINO, *Forme della novella moderna*, in «Siculorum Gymnasium», n.s. a. LI (1998), n. 2 (*Studi in onore di Giuseppe Giarrizzo*, tomo II) pp. 215-241, in particolare pp. 218-220. Seppure in una diversa prospettiva l'accostamento tra novella e fiaba era stato proposto anche da G. BARBERI SQUAROTTI, *Tra fiaba e tragedia: «La Roba»*, in «Sigma», X (1977), 1-2 (*Verga inedito*), pp. 304-311: cfr. in V. MASIELLO, *Il punto su Verga*, cit., pp. 207-212.

⁸³ Cfr. la lettera di Verga a Capuana da Milano, del 24 settembre 1882, in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 169-170. E cfr. M. TROPEA, *L'apologo, la favola, il grottesco: «forme semplici» e strutture simboliche nelle Novelle rusticane di Giovanni Verga*, in *Ironia e realtà. Saggi su Verga e Pirandello*, Rovito, Marra 1992, pp. 55-81.

tuizioni di De Sanctis «sul nesso situazione-collisione» e sull'accostamento tra «nuovo» («novità delle forme» letterarie) e «popolare», Compagnino individuava nella «costituzione formale della fiaba», e nella «intensificazione drammatica della collisione», il «modello di generalizzazione intensiva della novella moderna»⁸⁴. La questione centrale era infatti quella del «difficile rapporto, proprio del mondo moderno (del «mondo ordinato a prosa»), tra le complessità spesso antinomiche della motivazione del «casuale» (della singolarità) e le esigenze, opposte, della unità formale», cioè tra le esigenze della «necessità» e quelle «dell'universalità». Nel mondo moderno, scriveva Compagnino, «l'ormai pervasiva diffusione sociale delle nuove configurazioni della collisione «reale» mostrava ineludibile la necessità di evitare che la generalizzazione si riducesse a illustrazione per accumulo di dettagli»⁸⁵. La fiaba veniva pertanto individuata come essenziale nella genesi della novella moderna (anche italiana): non tanto come «fonte», ma come «metodo di formalizzazione dei motivi, vale a dire il procedimento di generalizzazione donde si generano in essa gli ambiti di possibilità (interna, immanente al mondo dell'opera) entro i quali gli svolgimenti della vicenda diventano «verosimili»». L'accostamento fiaba-novella era prospettato pertanto da Compagnino nel nuovo ruolo assunto dal «luogo metodologico del «caso»», come pure nella «relazione fra la metabolé fiabesca [...] e la «svolta dialettica» della novella moderna, che ne struttura l'intreccio prospetticamente «intorno» a un «fuoco»»⁸⁶.

In queste recenti ricerche sulla storia del genere la fonte principale di riflessione teorica è stata rappresentata da Lukács, e in particolare da quei suoi testi, ricchissimi di sapere, oggi più integrabili con le prospettive dei nostri tempi (*Teoria del romanzo*, ma anche alcuni saggi della piena maturità). Accanto alle teorizzazioni di Lukács (e in misura minore a quella di Ejchenbaum), Luperini ha però arricchito il quadro anche con i riferimenti ad un breve ma interessantissimo saggio di Pirandello, del 1897, di fatto ignorato sino alla sua scoperta e acuta riproposta da parte di Felice Rappazzo.

Quanto fossero incerti i confini della novella, e ardua la sua di-

⁸⁴ G. COMPAGNINO, *Forme della novella moderna*, cit., p. 226.

⁸⁵ Ivi, pp. 221-222.

⁸⁶ Ivi, pp. 226-227.

stinzione dalle altre forme di narrativa, ancor prima di Sklovskij (che rinunciò appunto a definirla)⁸⁷, lo sapeva bene Pirandello. Nel saggio del 1897 pubblicato sulla rivista catanese «Le Grazie», egli riprese dal *Dizionario estetico* del Tommaseo l'osservazione che per la novella non fosse «sorto ancor uno Stagirita»⁸⁸. Schermendosi dalla possibile accusa di essersi voluto proporre lui come l'Aristotele della novella, Pirandello provò però a «fissare una buona volta il senso ondeggiante dei termini *novella, romanzo, racconto*», notando l'incertezza definitoria imperante nella narrativa coeva. In poche pagine, apparentemente cursorie, Pirandello distingue la novella sia dal racconto, sia dal romanzo coevi. Non una definizione assoluta e metastorica della narrativa breve, quella di Pirandello, ma della costituzione formale che essa è andata assumendo nella modernità. La distinzione tra racconto e novella non si basa tanto, a suo giudizio, sulla lunghezza, ma sul prevalere nel primo dell'esposizione sulla rappresentazione; nell'aver cioè caratteristiche più proprie del modo epico-narrativo il racconto, più prossime al modo drammatico la novella, in cui i fatti non sono tanto riferiti, ma rappresentati, «messi in azione»⁸⁹. E riprendendo un'analogia già proposta da Tommaseo, Pirandello accosta infatti la novella alla tragedia classica. Non tanto per la presenza dei dialoghi, ma perché entrambe «condensano in piccolo spazio i fatti, i sentimenti che la natura presenta o dilatati o dispersi». E perché entrambe «pigliano il fatto, a dir così, per la coda», rappresentano cioè un momento particolare ed estremo, lad-

dove il romanzo «perseguita la realtà fino ne' suoi più verecondi latiboli, e per meglio darla a conoscere, la fa a brani»⁹⁰.

La distinzione novella-romanzo proposta da Pirandello mostra notevoli coincidenze con alcune delle considerazioni che Lukács sviluppò in momenti diversi della sua riflessione critico-teorica⁹¹. Lukács muoveva dalla definizione della novella data da Goethe nei colloqui con Eckermann («un avvenimento inaudito che si è verificato»), svolta ulteriormente da Tieck («la novella dovrebbe avere un momento culminante, un punto focale in cui un fatto determinato dovrebbe esser posto sotto la luce più chiara e più forte»). In questa «concentrazione della novella attorno al punto focale dell'avvenimento straordinario» consisteva per Lukács la sua sostanziale distinzione dal romanzo⁹². Nel romanzo la collisione rappresenta solo uno dei diversi momenti della rappresentazione. È infatti la totalità di un mondo ad essere oggetto di rappresentazione in esso: non solo il momento di crisi, la collisione, ma il suo prodursi, il suo esplodere, i suoi effetti, accanto a tanti altri avvenimenti. La novella rappresenta invece direttamente la collisione, il momento culminante in cui si produce lo scontro. Se il romanzo tende a rappresentare la «totalità», la novella «muove invece dal caso singolo» e «resta ferma ad esso». Essa rappresenta la parzialità, tralasciando «da genesi» delle situazioni in cui gli uomini agiscono⁹³. In questa forma epica priva di totalità, la novella, il giovane Lukács vedeva la «forma congeniale all'individuale straordinarietà e problematicità della vita». In essa l'autore traspone «dall'incommensurabile infinità dell'accadere del mondo un frammento», cui dà «risalto di fronte alla totalità della vita»⁹⁴. La forma della novella, la sua parzialità rispetto alla totalità del romanzo, è peraltro determinata (per il Lukács della maturità)

⁸⁷ V. SKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, Milano, Garzanti 1974, p. 81. E cfr. C. SEGRE, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice 1989, pp. 47-57.

⁸⁸ L. PIRANDELLO, *Romanzo, racconto, novella*, in «Le Grazie», 4, 16 febbraio 1897, ora in «Allegoria», III (1991), 8, pp. 158-160 (con una introduzione di F. RAPPAZZO, *Un articolo di Pirandello sulle forme narrative*, ivi, pp. 155-157). E cfr. N. TOMMASEO, *Dizionario estetico*, quarta ristampa, Firenze, Le Monnier 1867, pp. 886-889.

⁸⁹ L. PIRANDELLO, *Romanzo, racconto, novella*, cit., pp. 159-160: «racconto è componimento d'arte narrativa condotto in una data maniera», «quando la favola in esso racchiusa venga esposta per dir così descrittivamente o riferita dall'autore o da un personaggio che parli in prima persona, più che rappresentata o messa in azione». Ed è, questa di Pirandello, sia detto per inciso, una distinzione di evidente origine aristotelica! Cfr. ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, Milano, Mondadori 1978, cap. 3, 1 (pp. 7-8).

⁹⁰ L. PIRANDELLO, *Romanzo, racconto, novella...*, cit., p. 160; N. TOMMASEO, *Dizionario estetico*, cit., p. 887.

⁹¹ Cfr. R. LUPERINI, *Verga e l'invenzione della novella moderna*, in *Verga moderno*, cit., pp. 89-93.

⁹² G. LUKÁCS, *Realisti tedeschi del XIX secolo*, Milano, Feltrinelli 1979, pp. 198-202.

⁹³ ID., *Solzënitšin: Una giornata di Ivan Denisovič*, in *Marxismo e politica culturale*, Torino, Einaudi 1968, pp. 187-188.

⁹⁴ ID., *Teoria del romanzo*, trad. di A. Liberi, intr. di A. Asor Rosa, Roma, Newton Compton 1975, pp. 61-62.

dalle condizioni storiche che essa rappresenta, la «fase del non ancora», o quella «del non più». La novella di Boccaccio e in genere la novella antica italiana corrispondono ad una fase in cui le forme di vita medievali tendono ad essere superate da quelle borghesi, ma non può ancora esistere la «totalità delle relazioni umane e dei comportamenti» di una società propriamente borghese⁹⁵. La forma della novella antica, boccacciana, nell'era moderna era divenuta inadeguata a esprimere i nuovi contenuti della modernità. Il percorso delle novelle di Boccaccio era lineare, come semplice, non contraddittorio era nel suo mondo il rapporto tra ciò che si fa e ciò che si è, tra funzione e fisionomia del personaggio. Boccaccio non doveva pertanto «dimostrare» la psicologia dei suoi personaggi e poteva «rappresentare oggettivamente, con semplicità ed evidenza, i fatti». Nel mondo moderno invece la personalità dell'uomo non coincide con il suo ruolo sociale, la vita privata non coincide con quella pubblica. Un uomo può essere moralmente deprecabile per la sua cupidigia, ma necessario al progresso della società, perché produttore di ricchezza. Il narratore deve motivare, spiegare questi passaggi. La personalità di una figura umana non è immediatamente evidente, ma può essere pienamente rappresentata solo come superamento della mera individualità che si manifesta all'inizio. La novella, diversamente dal romanzo, si concentra però in un solo «punto focale», e da questo punto «illumina come un lampo e di sorpresa tutto l'avvenimento individuale e singolare»⁹⁶.

Queste acquisizioni critiche e teoriche degli ultimi anni consentono di individuare nell'opera di Verga la nascita di una forma novellistica moderna. La svolta è segnata da *Rosso malpelo*, da *Vita dei campi*. Prima, le novelle scapigliate si orientavano verso una conclusione eccezionale, ma eccentrica, anche esotica. E le novelle di ambientazione campagnola (anche la *Nedda* verghiana) consistevano in una successione di piccoli avvenimenti uguali. Entrambe le tipologie erano comunque esposte, più che rappresentate (secondo la terminologia di Pirandello). *Rosso malpelo* segna la cesura nella storia della novella italiana⁹⁷. E non solo per l'impersonalità narrativa, ma per

la rappresentazione scorciata, condensata, costruita per giustapposizione di sequenze. Verga rappresenta l'avvenimento straordinario nella quotidianità. E la singolarità di Rosso Malpelo assume un significato generale. La novella di Verga apre la strada a quella di Pirandello, alla sua «normalità assurda»⁹⁸. E anche in questo, anche sotto il profilo della storia del genere novella, appare ormai immotivata la periodizzazione della «barriera del naturalismo».

Ma non consiste solo in questo l'invenzione, con Verga, della novella moderna. L'innovazione della novella si manifesta non solo rispetto alle precedenti forme narrative brevi, ma anche nei rapporti col principale genere narrativo della modernità. La novella inizia infatti ad influenzare il romanzo. Nel Novecento la «cornice», sparita dalle novelle, si traspone nel genere maggiore. La «parzialità» della novella (o racconto) tende a trasferirsi nel romanzo⁹⁹. Il processo si avvia in modo significativo con Verga. Basti pensare al *Mastro-don Gesualdo*, alla sua forma novellistico-drammatica: la narrazione si aggrega attorno ad alcuni momenti fondamentali della vita del protagonista, procedendo per salti temporali e focalizzando gli essenziali nodi drammatici. La differenza, tra novella e romanzo, permane comunque, e consiste nella rappresentazione della collisione. Nella diversità del costituirsi della forma, nella diversa rappresentazione della singolarità (nella novella) e della totalità (nel romanzo), si fonda infatti, al di là di ogni superficiale analogia «tematica», la differenza tra i due «eroi» della «roba», Mazzarò e Gesualdo. Nel romanzo può essere rappresentata la contraddizione della vita del protagonista nel corso del tempo, il quotidiano cruccio di Gesualdo. Nella novella è invece la morte imminente a rendere Mazzarò consapevole dell'inevitabile scissione tra la vita che finisce e la roba destinata a sopravvivergli. È il «momento culminante» della storia singolare, «pigliata per la coda» in modo esemplare, a far esplodere la contraddizione dell'identità tra vita e roba cui si era conformata l'esistenza del personaggio.

Le più recenti acquisizioni storico-critiche sul ruolo fondante

⁹⁵ ID., *Solzhenitsyn*, cit., p. 187.

⁹⁶ Cfr. ID., *Realisti tedeschi del XIX secolo*, cit., pp. 199-200, 202 e G. COMPAGNINO, *Forme della novella moderna*, cit., in particolare pp. 222-225.

⁹⁷ R. LUPERINI, *Verga e l'invenzione della novella moderna*, cit., pp. 95-102.

⁹⁸ Ivi, p. 99.

⁹⁹ Cfr. G. GUGLIELMI, *Esiti novecenteschi della novella italiana*, in *La novella italiana*, cit., pp. 607-625, a p. 607: «nel Novecento nasce quello che potremmo chiamare il romanzo a cornice», in cui «ogni episodio o capitolo è una totalità parziale, e quindi, in qualche modo, un racconto».

esercitato da Verga nel costituirsi della forma della novella moderna, possono fornire sollecitazioni per nuove prospettive di indagine, per una rinnovata riflessione sul rapporto tra i generi letterari, e in particolare tra novella e romanzo. Non solo nei termini noti della funzionalità (preparatoria, «sperimentale») del genere minore nei confronti del maggiore¹⁰⁰, ma anche, e soprattutto, per un'aggiornata riflessione sulle distinte modalità, storicamente determinate, di rappresentazione letteraria del diverso costituirsi del rapporto soggetto-mondo. E potrebbero apportare, studi in tale direzione, anche integrazioni e opportuni correttivi alle prospettive di indagine di ordine tematico, spesso suggestive, e ormai tendenzialmente prevalenti anche nella pratica didattica dell'insegnamento della letteratura. Una rinnovata attenzione alle distinzioni tra i generi letterari, al loro diverso e storicamente determinato costituirsi, potrebbe forse contribuire a contenere i rischi sottesi, di una «messa fuori giuoco», ancora una volta, della storia, e con essa, non solo dell'ideologia, ma anche dell'autore¹⁰¹.

¹⁰⁰ Cfr. R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi 1975, pp. XII-XIII.

¹⁰¹ I «rischi» che, oltre ai «vantaggi», comporta la critica tematica sono rilevati chiaramente da R. LUPERINI, *Critica tematica e insegnamento della letteratura*, in ID., *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida 2005, pp. 43-54, in particolare a p. 49.

IL PUNTO SUL TEATRO DI VERGA

Agli inizi degli anni Settanta del secolo scorso l'opera teatrale di Verga è stata oggetto di analisi approfondite da parte di due studiosi del teatro italiano: Siro Ferrone a cui si deve il bel volume del 1972, *Il teatro di Verga*¹, ed Anna Barsotti che nel 1974 pubblicò il volume *Verga drammaturgo tra commedia borghese e teatro verista siciliano*². Ampio e analitico il volume di Ferrone tracciava la storia della formazione teatrale dello scrittore catanese e leggeva le varie opere con grande attenzione ai problemi del linguaggio scenico. Sia Ferrone che Anna Barsotti, poi, mettevano in rilievo il compromesso tra forme del teatro borghese contemporaneo e forme di teatro verista e popolare a cui Verga perviene. *Cavalleria rusticana*, ad esempio, risponde sì all'esigenza di un teatro che vuole mettere in scena la povera gente di un paese della Sicilia, ma la storia che lì si rappresenta altro non è che la solita storia di un adulterio di cui le scene del secondo Ottocento erano piene. Verga nel presentare a un pubblico non siciliano ambienti e costumi della sua terra si lascia andare da un esotismo di maniera, già a suo tempo rimproveratogli da Eduardo Boutet. Per il critico napoletano, infatti, la Sicilia del teatro verghiano non sarebbe quella vera che lo stesso autore aveva saputo rappresentare nelle sue novelle e nei romanzi, ma una Sicilia di maniera, folklorica e pittoresca, nella quale venivano calate storie d'amore e di gelosia non dissimili da quelle che affollavano il teatro di un Ferrari o di un Giacosa. E ciò perché Verga voleva sì un teatro di ambiente regionale volto a una rappresentazione oggettiva della realtà, secondo i dettami del verismo, ma che rispettasse le strutture sceniche e linguistiche del teatro nazionale.

Dopo i saggi di Ferrone e della Barsotti non si può dire che gli studi sul teatro di Verga abbiano prodotto grandi novità. Il saggio di Giorgio Bárberi Squarotti, *La realtà a teatro: Verga*³, del 1985, porta

¹ Roma, Bulzoni 1972.

² Firenze, La Nuova Italia 1974.

³ Il saggio è compreso nel vol. AA.VV., *La letteratura in scena. Il teatro del Novecento*, a cura di G. Bárberi Squarotti, Torino, Tirrenia 1985, pp. 9-24.

all'estreme conseguenze quanto affermato precedentemente: a proposito di *Cavalleria* lo studioso afferma che «il dramma stinge nei due opposti modi del folklore e del teatro borghese», mentre ritrova in *Dal tuo al mio* «la sua opera teatrale più compatta, sicura, esemplare», ma sempre nell'ambito della tradizione di quel teatro borghese che aveva avuto in Giacosa il suo migliore rappresentante. Sulla scia di Bárberi Squarotti, Roberto Alonge nel suo volume, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento* (1988)⁴, della collana laterziana diretta da Franca Angelini, denuncia il pericolo insito in un'opera come *Cavalleria* che scade facilmente nel melodrammatico più dello stesso libretto approntato per la musica di Mascagni. Non solo, ma Alonge allargando lo sguardo al teatro contemporaneo nega valore storico e artistico a tutto quel filone di teatro di impronta popolare e dialettale che annovera, oltre a Verga, autori come Bersezio e Gallina, Di Giacomo e Bertolazzi. Il grande teatro europeo del tempo non segue il filone di questi scrittori. Non è un caso, aggiunge Alonge, che lo stesso Pirandello quando comincerà a scrivere per il teatro terrà presenti Giacosa e Marco Praga e non si rifarà certo a Verga e a Capuana. Chi vi parla, in più di un'occasione, tenendo presenti le osservazioni di chi l'ha preceduto, ha riflettuto sul rapporto che lega il teatro verghiano al mondo siciliano che vuole rappresentare, soffermandosi soprattutto sulle due opere più significative, *Cavalleria rusticana* e *Dal tuo al mio*, uno spaccato quest'ultima della Sicilia del tempo, delle sue classi e delle lotte sociali che la attraversavano drammaticamente mentre nell'isola imperversava la lotta dei Fasci⁵.

Intanto negli anni Ottanta assistevamo alla ristampa di questo teatro da parte della Mondadori nel 1980 con prefazione di Natale Tedesco⁶, a cui si dovevano numerosi saggi verghiani, tra cui uno sulla *Lupa* pubblicato nel 1969⁷, e un altro del 1976 su *Boutet, Capuana*

⁴ Roma-Bari, Laterza 1988.

⁵ Cfr. G. NICASTRO, *Teatro e società in Sicilia (1860-1918)*, Roma, Bulzoni 1978; ID., *Scene di vita e vita di scene in Sicilia*, Messina, Sicania 1988; ID., «*Sogni e favole io fingo*». *Gli inganni e i disinganni del teatro tra Settecento e Ottocento*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2004.

⁶ G. VERGA, *Tutto il teatro*, intr. di N. Tedesco, Milano, Mondadori 1980.

⁷ Cfr. N. TEDESCO, «*La lupa*» di Verga tra storia della cultura e dello spettacolo ed esame testuale, in *Fra il Sette e l'Ottocento in Sicilia. Ricerche letterarie*, Palermo, Gino 1969.

e Verga di fronte ai Fasci Siciliani⁸, da ricordare insieme al bel saggio di M. Guglielminetti, *Fra epica e commedia: il dramma sociale (Verga, Bracco, Oriani)*⁹ del 1976; nel 1984 il Teatro Stabile di Catania, che si era distinto per la produzione di spettacoli tratti dalle novelle e dai romanzi verghiani, organizzava un convegno dal titolo *Giovanni Verga e il teatro*¹⁰ con la partecipazione di numerosi studiosi, letterati e critici teatrali; nel 1987 il *Teatro* veniva stampato da Garzanti a cura di Gianni Oliva¹¹. Oliva arricchiva la sua edizione con la commedia *I nuovi tartufi* che Carmelo Musumarra aveva pubblicato per la prima volta nel 1980¹² e non era mai stata rappresentata, aggiungendo il libretto della *Lupa* scritto da Verga insieme a Federico De Roberto e frammenti di opere incompiute. Il lavoro degli studiosi verghiani infatti si è concentrato negli ultimi anni soprattutto nella pubblicazione degli inediti: si vedano i volumi di Simonetta Nardecchia, *Verga e il teatro inedito*¹³ del 1982, e quello, a cura di Lina Jannuzzi e Ninfa Leotta, *Prove d'autore*¹⁴ del 1983, che pubblicava i frammenti di opere incompiute come *L'Onore* e *La commedia dell'amore* e del bozzetto *Il Mistero* approntato per il libretto musicato da Domenico Monleone.

La pubblicazione nell'ultimo ventennio di questi inediti è benemerita perché serve a offrirci un quadro completo degli interessi teatrali di Verga, del suo rapporto tormentato e non sempre felicemente risolto con la scena: ancora, è di qualche anno fa (1999) l'edizione di *Dal tuo al mio* di Giuseppe Lo Castro¹⁵ il quale pubblica per la prima volta la seconda redazione del terzo atto del dramma. Si tratta della redazione approntata per la messa in scena del dramma a Roma nel 1904, che faceva seguito a quella milanese del 1903 che

⁸ Il saggio è compreso in *I Fasci Siciliani*, II, *La crisi italiana di fine secolo*, Bari, De Donato 1976, pp. 443-54.

⁹ Il saggio fu pubblicato sulla rivista «Sigma», IX (1976), n. 1-2.

¹⁰ Catania, Tipografia «La Celere» 1986.

¹¹ G. VERGA, *Teatro*, intr. note e apparati di G. Oliva, Milano, Garzanti 1987.

¹² G. VERGA, *I nuovi tartufi*. Commedia in 4 atti, a cura di C. Musumarra, pref. di G. Spadolini, Firenze, Le Monnier 1980.

¹³ S. NARDECCHIA, *Verga e il teatro inedito. Divagazioni tra la prima e l'ultima Opera*, Roma, Manzella 1982.

¹⁴ G. VERGA, *Prove d'autore*, a cura di L. Jannuzzi e N. Leotta, Lecce, Milella 1983.

¹⁵ G. VERGA, *Dal tuo al mio dramma e romanzo*, a cura di G. Lo Castro, Rende, Centro Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria 1999.

conteneva un terzo atto più breve e non aveva riscosso grande fortuna. Il lavoro compiuto da Lo Castro risulta utilissimo per renderci conto meglio del passaggio dal testo teatrale a quello narrativo, a proposito del quale mi sembra sia sfuggita agli studiosi verghiani la testimonianza di Luigi Pirandello contenuta in un'intervista a Giuseppe Villaroel dell'8 maggio 1924, che ricorda un suo incontro con Verga alla redazione della «Nuova Antologia»: Verga aveva preso l'impegno di consegnare alla rivista *La Duchessa di Leyra*, e non avendo scritto il romanzo, voleva disdire il contratto, ma si venne ad un accomodamento per cui egli si impegnò a consegnare al posto del romanzo una trasposizione narrativa del dramma.

Sugli inediti, ma non solo, si è accentrata anche l'attenzione degli studiosi che nel 2004 furono raccolti qui a Catania da Francesco Branciforti per parlare di «teatro verista»¹⁶. In quella sede ascoltammo relazioni di Antonio Di Silvestro su *Dal tuo al mio* tra teatro e romanzo; di Aldo Maria Morace sui *Nuovi tartufi*; di Giuseppe Rando sulle «metamorfosi della *Lupa* tra narrativa e romanzo»; di Gian Paolo Marchi sul libretto di Domenico Monleone per il melodramma *Il mistero* e di Rosa Maria Monastra sugli abbozzi teatrali intorno alla novella *Il come, il quando e il perché*. Non mancarono poi le relazioni sulla lingua, tra cui spiccava l'ampio saggio di Gabriella Alfieri, *La sora e la comare: «Scene popolari» verghiane tra Vizzini e Milano*, che analizza e mette a confronto *Cavalleria* e *In portineria*, e una relazione di Laura Caretti dal titolo «*Dal tuo al mio*» nella messinscena di Strehler. Si tratta, non c'è dubbio, di indagini che arricchiscono il panorama degli studi su Verga e mettono a fuoco tanti particolari della sua produzione scenica; e però tutto questo non ha apportato mutamenti significativi nella storia della critica del teatro verghiano. In realtà l'interesse nei confronti del teatro italiano ottocentesco non è mai stato alto, in considerazione anche dei risultati non eccelsi raggiunti da tale teatro sia dal punto di vista letterario che da quello più propriamente scenico. E il teatro di Verga non fa certo eccezione. Difficilmente oggi si mette in scena una delle sue opere. Dopo l'edizione di Giorgio Strehler del 1956 di *Dal tuo al mio*, dopo la prova offerta da Anna Magnani per la regia di Franco Zeffirelli nella *Lupa* del 1965, non mi sembra che ci siano stati spettacoli verghiani degni

di nota. Registi e attori non sembrano attratti da questo teatro. Fa eccezione una *Cavalleria rusticana* televisiva (1981) di Memè Perlini, uno degli esponenti più in vista dell'avanguardia teatrale degli anni Settanta, che ambientava l'atto unico verghiano fra il traffico impazzito di una grande città. Anche trasferendo l'ambientazione nell'odierna Sicilia consumistica, la storia di Santuzza e Turiddu riusciva a calamitare l'attenzione dello spettatore, per la carica di violenza e di morte che essa riesce a trasmettere. E da qui, da questo spettacolo vorrei partire per trarre qualche conclusione dal nostro discorso.

È evidente che al giorno d'oggi, quando non avvengono più duelli rusticani e il delitto d'onore è scomparso anche dal codice penale, opere come *Cavalleria rusticana* o *La lupa*, sommerse da un folklore ormai improponibile, contengono pochissimi elementi di attrazione per lo spettatore odierno. Nel caso di *Cavalleria*, poi, il confronto con l'opera di Mascagni popolare in tutto il mondo, non ha certo giovato al testo verghiano. Semmai è *Dal tuo al mio*, un dramma che è un ritratto mirabile dell'eterno trasformismo che connota la vicenda sociale e politica dell'Italia di ieri e di oggi, a presentare più elementi di attualità. Qui il realismo verghiano non è inquinato dalla ricerca del colore locale fine a se stesso, dai morsi all'orecchio di Alfio e Turiddu, o dai canti e dai balli della *Lupa*. Non è un caso che l'attenzione di Strehler, ma ricordiamo anche un'edizione alla fine degli anni Settanta del Teatro Stabile di Catania con la regia di Lamberto Puggelli, si sia rivolta a quest'opera e abbia trascurato le altre più famose. E però, io penso, come ha dimostrato Memè Perlini, che questo teatro abbia ancora qualcosa da dire al lettore e allo spettatore odierni, se si abbandona una lettura che dia risalto agli elementi naturalistici del ritratto d'ambiente voluti con forza da Verga. In altri termini, se vogliamo vedere in *Cavalleria*, nella *Lupa*, la fotografia della Sicilia del tempo, allora dobbiamo dare ragione a Boutet il quale si chiedeva che razza mai di Sicilia fosse questa presentata da Verga o da Capuana. Ma nelle loro opere non c'è solo questo. In *Cavalleria* e nella *Lupa*, ma non trascurerei quel piccolo capolavoro che è *La caccia al lupo*, un atto unico quanto mai serrato e compatto, ci sono storie di amore e di gelosia, di violenza e di morte che apparentano queste opere al teatro espressionista tedesco e a tanta parte del migliore melodramma europeo, dalla *Carmen* di Georges Bizet che Friedrich Nietzsche aveva provveduto a legittimare nella cultura europea, sino alla *Lulu* di Wedekind e Berg, passando per la *Salome* e l'*Elektra* di Ri-

¹⁶ Gli atti del convegno sono stati raccolti nei 2 voll. di AA.VV., *Il teatro verista*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2007.

chard Strauss: tutte opere che contengono ritratti di donne perverse e demoniache. È stato del resto Alberto Savinio¹⁷ che con la lucida intelligenza che lo contraddistingue ha scritto che l'espressionismo altro non è che il verismo che guarda al di sotto della pelle nell'animo dei personaggi e che il *Wozzeck* di Büchner e Berg è la *Cavalleria rusticana* della mitteleuropa. Certo Santuzza, Lola e la Lupa non hanno la perversità di Carmen e di altre protagoniste del teatro del tempo, non posseggono la loro forza demoniaca, dal momento che Verga e gli altri scrittori contemporanei, Giacosa, Marco Praga, lo stesso Bertolazzi, non vanno mai al di là dei limiti imposti loro dalla morale e dalle convenienze del tempo; ma la concezione dell'eros che sta alla base dell'opera verghiana non è dissimile da quella che ispira il teatro europeo da Wedekind a Strindberg. Forse non si è fatto sufficientemente caso al fatto che Santuzza è un personaggio la cui gelosia sfiora la perfidia, se è vero che non esita a fare la delazione, come da novella, al marito di Lola, compar Alfio, pur di vendicarsi del tradimento di Turiddu. E in ogni caso l'amore qui, nella *Lupa* e nella *Caccia al lupo*, è un sentimento negativo che porta con sé morte e distruzione. In Santuzza sembra prevalere un sentimento di masochistica acquiescenza nei confronti di Turiddu insieme a un desiderio di rivalsa nei confronti di Lola e di vendetta verso l'amante. La sua storia d'amore si compie all'interno di un panorama scenico privo di tensioni morali e ideali, nel quale i protagonisti appaiono segnati negativamente da un vizio del comportamento o da una tara dell'animo. Turiddu non esita a tradire Santuzza con Lola, che a sua volta lo aveva abbandonato per sposare Alfio; questi è spinto al duello dal senso dell'onore, più che dall'affetto per la moglie; Santuzza non è più l'eroina romantica che si sacrifica per l'uomo amato, ma è pronta, come dicevo, alla delazione e alla vendetta. Con la sua passione introduce nel paese un elemento di disordine da cui i diversi personaggi verranno toccati e feriti. La verità è che tutti nell'universo verghiano sono vittime di un destino che produce solo affanno e miseria e contro il quale nessuno può opporsi. Su questo punto credo che le pagine più intelligenti restino quelle di Peter Szondi¹⁸ il quale scrive che l'atto unico (non di-

¹⁷ Cfr. A. SAVINIO, *Scatola sonora*, intr. di F. Torre Franca, Milano, Ricordi 1955, pp. 255 sgg.

¹⁸ P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, intr. di C. Cases, Torino, Einaudi 1962.

mentichiamo che *Cavalleria* e *La caccia al lupo*, come *Il rosario* di De Roberto, come le prime prove teatrali di Pirandello, sono atti unici) che predilige la situazione limite che precede la catastrofe, non presenta la lotta dell'uomo contro il destino alla cui oggettività possa opporre la sua libertà soggettiva. La conclusione è che l'atto unico si rivela come il dramma, nell'età del determinismo, dell'uomo non libero. Ecco, sulla base di quanto dice Szondi, anche i testi verghiani possono legittimamente rientrare nell'ambito di quel teatro europeo fine Ottocento che annovera i simbolisti come Maeterlinck e i naturalisti come Strindberg. Letti in tal modo, questi testi potrebbero essere ripresi da un regista intelligente che sapesse sfrondarli di tutto il folklorismo d'accatto che si portano appresso e restituirci quel nucleo poetico che essi senz'altro contengono e che li rende ancora attuali.

UNA LABORIOSA RICOMPOSIZIONE VERGHIANA
L'AUTOGRAFO DELLA NOVELLA *VAGABONDAGGIO*

(Catania, Biblioteca Regionale Universitaria, Fondo Verga, Ms. U. 239.253)

È indubbiamente singolare la *storia* di *Vagabondaggio*, la novella apparsa nel 1887 per i tipi dell'editore fiorentino Barbèra in apertura della omonima raccolta [=Ba]¹; riproposta ancora – con un modestissimo corredo di varianti – nella nuova edizione della raccolta apparsa nel 1901 per i tipi dei Treves [=Tt]². Singolare perché della novella possediamo un materiale *genetico* che per molti versi costituisce un *unicum* nella *storia* delle opere del catanese, per la sua qualità di accidentale *avantesto* formatosi in altra *occasione* e per altra *funzione*, interessando la vita del *Mastro-don Gesualdo*. Tramandato in un corposo manipolo di carte assai tormentato nella sua interna gestione, costituito dai superstiti sette abbozzi dell'*incipit* del romanzo [=G: da G¹ a G⁷]³, quel materiale, tutto incentrato sulla fanciullezza del protagonista, venne scartato dall'autore, forse per un appesantito connotato picaresco, dopo mesi di lavoro condotto, con più sicura consapevolezza⁴. Venne

¹ G. VERGA. | VAGABONDAGGIO. | [stemma editoriale] | FIRENZE, | G. BARBÈRA, EDITORE. | 1887. (volume di cm. 18x12, di pp. 314, rilegato).

² G. VERGA | VAGABONDAGGIO | NUOVA EDIZIONE | [stemma editoriale] | MILANO | FRATELLI TREVES, EDITORI | 1901. (volume di cm. 18x12, di pp. 316, rilegato).

³ Un materiale genetico conservato solo in minima parte nel Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, e nella maggior parte nel Fondo dei manoscritti verghiani di Mondadori; ordinato (appunto da G¹ a G⁷) e dato alle stampe da Carla Riccardi nel 1975, e ancora nel 1993: C. RICCARDI, *Gli abbozzi del «Mastro-don Gesualdo» e la novella «Vagabondaggio»*, «Studi di filologia italiana», XXXIII (1975), pp. 265-392; poi, in una lezione ricontrollata sugli autografi, in G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, ediz. crit. a cura di C. Riccardi [vol. X dell'Edizione Nazionale], Firenze, Le Monnier 1993, Appendice I, pp. 265-331.

⁴ Il 12 gennaio dell'83 il Verga scriveva al Casanova con cui aveva, da tempo, firmato un contratto per la stampa del romanzo: «l'importante poi è dedicarmi tutto al *Mastro don Gesualdo*, come voglio, senza altre preoccupazioni, perchè questa è l'opera mia capitale, a cui assegno maggior importanza» (M.M. BERRINI, *Torino a sole alto*, Torino, Palatine 1950, pp. 151-152); e il 24 luglio

quindi recuperato dopo quasi un anno di silenziosa giacenza, e smembrato nelle sue carni per ricavarne *autonomi* segmenti narrativi che videro la luce tra il giugno e l'ottobre dell'84: un «bozzetto siciliano», il primogenito frutto di quella audace scomposizione, pubblicato con il titolo *Petit monde* [=Pm], in una versione francese dovuta ai redattori del «Figaro», sul «Supplément littéraire du dimanche» del 5 luglio; *Come Nanni rimase orfano* [=No] e *Vagabondaggio* [=V] pubblicati sul «Fanfulla della domenica» rispettivamente il 22 giugno e il 6 luglio; infine, *Mondo piccino* [=Mp] pubblicato sulla «Nuova antologia» del primo ottobre (che rappresenta tuttavia una fase ormai eterodossa della complicata vicenda, frutto strumentale di un acerbo rifacimento del primogenito tracciato)⁵.

Inviato a Jacques Caponi nei primissimi mesi dell'84, accogliendo il Verga l'invito a partecipare, insieme ad altri letterati italiani, con una propria novella inedita, allo speciale bilingue del «Figaro» previsto in occasione dell'Esposizione Universale di Torino (programmato per la fine del mese di aprile e stampato invece – per la scarsità di partecipanti – solo alla fine di giugno), il «bozzetto» venne dirottato, privo della originale lezione italiana a fronte, sul «Supplément» del giornale parigino visto che la sua lunghezza (300 righe) aveva di gran lunga superato i vincoli fissati (150 righe)⁶. Di esso

confermava, con amarezza, al Capuana: «Il costruito che ho ricavato dalla mia gita in Vizzini è stato che tutto il Mastro don Gesualdo già scritto, tre mesi di lavoro, va rifatto di pianta» (G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, lett. 222). A proposito, si rimanda alle pagine dell'Introduzione della citata edizione critica del *Mastro 1888* allestita dalla Riccardi, nonché alle pagine di Gino Tellini e di Gian Paolo Marchi rispettivamente in G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 1584-1588, e G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*. *Redazione «Nuova antologia» 1888*, a cura di G.P. Marchi, Verona, Libreria universitaria editrice 1989, pp. 13 sgg. Si veda pure M. DURANTE, *Alla ricerca di un editore. 1882: i primi approcci per la stampa del «Mastro»*, «Annali della Fondazione Verga», 6 (1989 [ma 1993]), pp. 73-93.

⁵ Sulla più ampia messe di attestazioni superstiti della raccolta verghiana, si veda M. DURANTE, *Ancora su «Vagabondaggio». I testimoni superstiti della tradizione*, in «Annali della Fondazione Verga», 18 (2001 [ma 2006]), pp. 7-20 (sui testimoni della storia della novella, pp. 9-10).

⁶ Sulla vicenda: G. LONGO, *«Petit monde», una novella francese di Verga*, «Annali della Fondazione Verga», 5 (1988 [ma 1991]), pp. 71-104; M. DURANTE, *Dagli scarti del «Mastro-don Gesualdo». La storia di «Mondo piccino»*, «Annali della Fondazione Verga», 8 (1991 [ma 1995]), pp. 7-92.

ci rimangono sia la edita versione francese, sia le bozze in colonna di tre brani della versione italiana [=Pm(i)], giunte a noi perché utilizzate dentro le pagine dell'esemplare autografo allestito per la tipografia fiorentina del Barbèra: superstiti scampoli delle bozze che il Caponi aveva restituito allo scrittore dopo la pubblicazione di *Pm* (verosimilmente insieme al manoscritto originale), a riprova dell'avvenuta composizione del testo, giudicato solo nell'ultima impaginazione dello speciale affatto inopportuno per la sua eccessiva estensione⁷. Primogenito di una multiforme generazione, quel «bozzetto» era costruito dal Verga giovandosi di corposi prelievi in ispecie dai tracciati di *G⁵*, *G⁶* e *G⁷* (gli ultimi, e più consistenti abbozzi), funzionali alla confezione del nuovo prodotto, che, proprio per quella sua condizione natale, poteva allora mantenere intatto l'itinerario narrativo, nel rispetto della *fabula* (pur con la limitazione, per ragioni di spazio, dell'area di sviluppo) e degli *intrecci* della primitiva costruzione o di gran parte di quella. Senza disdegnare di volta in volta, secondo uno scaltro procedimento contaminatorio, sia la selezione della più proficua tra le lezioni di quegli ultimi abbozzi, sia prelievi anche dai primissimi quattro abbozzi (il recupero, ad esempio, del tempo della *fabula* [«la vigilia di Natale»] appartiene a *G¹*, *G²*, *G³* e *G⁴*), sia la richiesta di aggiornate varianti, sia la convivenza di macroscopici compromessi tra le diverse sollecitazioni. Una pur rapida esemplificazione appare indicativa di una situazione complessa ed articolata⁸: *Pm* «y vivre et y mourir, comme lui, qui y gagnait son pain depuis cinquante ans»/*Pm(i)* «vivere e morire al pari di lui, che vi mangiava pane da cinquant'anni» ([manca in *G⁵*], *G⁶* I «viverci e morire là dov'era⁹ al pari di lui, che ci mangiava pane da cinquant'anni», *G⁷* I «viverci² vivere e morire¹ là dov'era² a Primosole al pari dello zio Pinnu il quale vi mangiava pane da cinquant'anni² quarant'anni»); *Pm* «Puis le beau temps revenait»/*Pm(i)* «Poi tornava il bel tempo» ([manca in *G⁵*], *G⁶* I «Poi veniva il bel tempo», *G⁷* I «Poi¹ veniva² tornava il bel tempo»); *Pm* «mais personne ne lui disait rien»/*Pm(i)* «senza che

⁷ A proposito, si veda M. DURANTE, *Dagli scarti...*, pp. 10-18.

⁸ Nella trascrizione dei testi (qui e altrove), quando è stato necessario segnalare al lettore la scansione redazionale, se ne sono indicate le varie successioni con, in esponente, i numeri ¹(la lezione più antica cassata) ²(la variante, vergata dall'autore di seguito alla lezione cassata, o sul margine, o soprascritta in interlinea, o marcatamente sovrapposta alla lezione più antica).

⁹ La Riccardi, *ad locum*, trascrive «la [...]», segnalando con tre puntini dentro la parentesi quadra la difficoltà di intendere la lezione verghiana. Credo che li con sufficiente sicurezza – sciogliendo i legittimi dubbi della studiosa, grazie ad un ulteriore controllo dell'autografo – si possa leggere «là dov'era» (una lezione, oltretutto, ripresa dallo scrittore nella prima stesura di *G⁷*).

nessuno *le dicesse nulla*) (G^5 II, G^6 II e G^7 II «senza che nessuno gli dicesse niente»); *Pm* «elle lui tomba dessus, le menaçant, ses *socques* à la main»/ Pm (i) «gli saltò addosso colla *ciabatta* in mano» (G^5 II «gli saltò addosso colla *scarpaccia* in mano», G^6 II e G^7 II «gli gridò minacciandolo, colla *scarpaccia* in mano»); *Pm* «Le soir, il était attablé, avec les autres, à l'auberge»/ Pm (i) «La sera mangiava all'osteria di Primosole» (G^5 II «La sera mangiava all'osteria», G^6 II «La sera mangiava²Sul tardi *desinava* all'osteria», G^7 III «Sul tardi *desinava* all'osteria»); *Pm* [con una necessaria mediazione] «*sans souffler mot*»/ Pm (i) «senza dire nè una nè due» (G^5 II «senza aprire bocca», G^6 II e G^7 III «senza dire nè uno nè due»); *Pm* «ayant son chien à côté qui lui léchait la blessure»/ Pm (i) «col suo cane accanto che gli leccava la ferita» (G^5 II «col suo cane accanto che gli leccava la ferita», G^6 II «col suo cane che gli leccava il sangue», G^7 III «col suo cane che gli leccava il sangue >della ferita<»); *Pm* «qui vous a donné ce coup de *conteaie*»/ Pm (i) «Chi vi ha dato la coltellata?» (G^5 II «Chi v'ha dato questa coltellata?», G^6 II «chi v'ha dato la coltellata?», G^7 III «Chi v'ha¹ dato la coltellata?²fatto la ferita?»)¹⁰.

N_0 e V furono inviati al Checchi a distanza di due settimane l'uno dall'altro (se si considerano le date delle rispettive lettere del direttore del «Fanfulla», nelle quali veniva notificato al Verga il ricevimento delle due novelle¹¹). Una

¹⁰ Un'ampia e dettagliata documentazione dei prelievi di Pm/Pm (i) da G^5 , G^6 e G^7 in M. DURANTE, *Dagli scarti...*

¹¹ In una lettera datata 11 giugno Checchi scriveva al Verga: «La novella passatami oggi dal Salvadori, con la lettera a lui diretta, mi pare eccellente: nel prossimo numero ve n'è una del D'Annunzio, e destinerò il n° del 22 giugno al Come Nanni rimase orfano. Se intanto Ella ne avrà mandata un'altra, stampo subito quella che Lei vorrà» (Catania, Biblioteca Regionale Universitaria, Fondo Verga, Ms. U. 239.2924; già in G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno 1980, II, p. 57; G. LONGO, «*Petit monde*...», p. 73; M. DURANTE, *Dagli scarti...*, pp. 9-10). E il 24 giugno egli seguiva: «È arrivata stamani la novella, e m'è parsa più bella anche dell'altra. È bene che venga seconda, perchè fa quasi seguito [ma è parere del Checchi]. Sono costretto a indugiare a metterla: la serbo non per questo ma per il primo numero di luglio. Oggi essendo festa di S. Giovanni, s'è anticipato la stampa del giornale; e con due novelle di Verga senza interruzione d'un numero avvezzerei troppo male i lettori» (Fondo Verga, Ms. U. 239.2925; già in G. VERGA, *Le novelle...*, II, p. 57; G. LONGO, «*Petit monde*...», pp. 73-74; M. DURANTE, *Dagli scarti...*, p. 10). Sulla *autonomia* di N_0 rispetto a V , malgrado uno stretto rapporto tra i due testi, vale la pena di ricordare le ragioni dell'autore, il quale non ha mai fatto cenno a quei due segmenti come *a due puntate di un medesimo tessuto narrativo*. Verga, infatti, inviando le due novelle al Checchi per la loro stampa sulle colonne del

cronologia, questa, indiscutibile, che giustifica (o è ampiamente in grado di giustificare) in N_0 e in V – rispetto alle premesse che avevano condotto alla progettazione del «bozzetto» – la minore *libertà di movimento* dello scrittore nella scelta e nella selezione dell'ambito narrativo, per evitare possibili indebite sovrapposizioni: costretto, in N_0 , a replicare l'apertura del «bozzetto», modificandone, però, trama, contenuti, e personaggi; e in V , a privilegiare una sezione degli abbozzi ancora inesplorata. Vediamo nel dettaglio, nella costruzione dei due segmenti, le varie opzioni del catanese.

Il tessuto di N_0 , come ha già rilevato la Riccardi¹², rimanda al tracciato di G^2 (tra le cui carte si conserva una primissima prova, zeppa di incertezze, con macroscopici pentimenti e correzioni, ancora assai lontana dagli esiti definitivi di N_0); più correttamente, rimanda alla zona centrale di G^2 , avendo lo scrittore modificato sia l'itinerario iniziale (la causa stessa dell'incidente, provocato lì a compare Cosimo Cinniredda dal calcio del baio che gli avrebbe impedito di fare il lettighiere «di suo mestiere»: inaugurando ovviamente *certi* sviluppi narrativi; e provocato qui a compare Berretta dalla schioppettata del figlio durante la pesca della Vigilia di Natale: inaugurando *altri* sviluppi narrativi), sia l'itinerario conclusivo (che vedeva lì vivo compare Cosimo nella dinamica di un diverso, aperto, sviluppo degli eventi; e qui morto compare Berretta per il forzato esaurimento della *fabula*). Ma, non di recupero meccanico si tratta, ovviamente: e il rimando 'scontato' al tracciato di G^2 non appare, allora, del tutto esauriente, visto che lo scrupolo verghiano si è rivolto oltre che alla lezione più antica di G^2 , o alla lezione conclusiva di quella stessa redazione, pure alle diverse soluzioni ritrovate in G^3 , ritenute altrettanto congrue ed idonee ad un ritmo più accentuato e sostenuto che manteneva intatta la *scheletricità* e la *essenzialità* della narrazione; giustificando, in numerosi luoghi, il rinnovamento del testo con aggiustamenti tali da consentirgli di raggiungere un equilibrio complessivo tra soluzioni tecniche e formali a volte diverse. Senza continuare a disde-

«Fanfulla» non aveva dato alcuna indicazione sull'eventuale loro interno legame, lasciandone al direttore del giornale la piena libertà di gestione. Le due novelle sono riproposte in C. RICCARDI, *Gli abbozzi...*, pp. 372-379; 379-385 (poi in G. VERGA, *Tutte le novelle*, a c. di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, pp. 978-983; 984-989); una loro riproduzione anastatica in G. VERGA, «*Maestro-dou Gesualdo*». *Redazione «Nuova antologia» 1888...*, pp. 259-268; 269-278.

¹² C. RICCARDI, *Gli abbozzi...*, pp. 268-270. La studiosa (alle cui pagine si rimanda) ha proposto, a corredo della sua ipotesi, una serie di *loci* peculiari di G^2 , sostitutivi di precedenti lezioni, accolte in N_0 («tutte le correzioni effettuate dall'autore sul testo di G^2 » – sottolineava la Riccardi – diventano lezioni di N_0 [nella sua siglatura: $V\alpha$]).

gnare, peraltro, il ricorso ai consueti procedimenti contaminatori. Emerge, insomma, con chiarezza, un lavoro denso e rigoroso, fondato su una *rilettura* complessiva dei singoli *archetipi*. Una altrettanto rapida tavola delle conseguenze di questa operazione basterà a dar conto di un processo elaborativo – come già nella tessitura del «bozzetto» – ben più complesso di quanto possano segnalare taluni sparsi *specimina*. No «Ora che volete fare, compare Berretta?» (G² «Ora che ¹volete fare ²volete?»); No «Il povero compare Berretta lasciava fare, colla gamba ciondoloni, che non sembrava più roba sua» (G² «Il povero Cinniredda lasciava fare colla gamba ciondoloni che non pareva più roba sua», G³ «Il povero Cinniredda lasciava fare, colla gamba ciondoloni, che non sembrava più roba sua»); No «che bella vigilia di Natale mi ha dato il Signore!» (G² «che bella Vigilia di Natale mi ha ¹dato [non cas] ²mandato il Signore!»); No «Son trent'anni che lo zio Cheli sta qui di casa nella mia osteria, poichè non ha nessuno al mondo; nè amici, nè tetto, nè parenti» (G² «¹Non ha amici nè parenti, lo zio Cheli ²Non ha amici, nè casa, nè parenti, lo zio Cheli, e sta qui da quarant'anni ³Son trent'anni che lo conosco, e ha tutta la sua roba qui alla mia osteria»); No «La sua roba in ordine appesa in capo al letto; [...] Poi va a vendere la sua pesca o la sua caccia nei paesi» (G² «¹La sua roba [in ordine] ²Ha le sue cose in ordine appese sul lettuccio: [...] Poi va a vendere i pesci e gli uccelli d'acqua a Lentini o a Francofonte», G³ «La sua roba tutta in ordine, appesa in capo al letto; [...] Poi va a vendere la sua pesca e la sua caccia a Lentini, oppure a Francofonte»); No «Mettetevi anche il cappuccio, che la notte è fredda» (G² «Mettetevi il cappuccio, che fa freddo», G³ «Mettetevi anche il cappuccio che fa freddo»); No «A questo mondo bisogna aiutarsi come fratelli; e una mano lava l'altra» (G² «A questo mondo bisogna aiutarsi l'un l'altro», G³ «A questo mondo una mano lava l'altra»).

✓, invece, come ha già rilevato la Riccardi¹³, rimanda al tracciato di G⁷. Ma, pure in questa occasione, il recupero non è meccanico, connivente la diversa *trama* degli eventi. Nella prima parte, infatti, sono altresì rilevanti richiami di G⁵ e di G⁶, i quali confermano i modi verghiani di costruzione del testo. Come mostra una pur sommaria tavola: ✓ «La fanciulletta allora restava a guardarlo, stupefatta» (G⁶ II «Razia allora restava a guardarlo stupefatta», G⁷ II «Razia allora rimaneva a guardarlo, cogli occhi grigi sbarrati, stupefatta»); ✓ «Essa aveva tutto l'anno un pezzo di gonnella che lo zio Rocco gli aveva fatta colla fodera di una materassa. – I grilli l'inverno si scavano la tana – pensava di tanto in tanto, – e non sentono il freddo» (G⁵ [II] «La fanciulletta portava tutto l'anno un pezzo di gonnella di Barbaredda sulle gambe rosse. – I grilli si scavano la tana l'inverno,

pensava lei, e non sentono il freddo», [manca in G⁶ e in G⁷]). E, allo stesso modo, nella seconda parte l'atteggiamento dello scrittore non muta, prelevando, in qualche caso con gli opportuni adeguamenti, anche da G⁶ – sia la lezione ultima, sia la lezione primitiva – senza rifiutare, anche qui, procedimenti contaminatori. Vediamone una altrettanto rapida tavola: ✓ «Aveva la faccia buona» (G⁶ II «Aveva la faccia buona», G⁷ III «Quello aveva il viso buono»); ✓ «L'altro accennò di sì col capo» (G⁶ II «L'altro accennò di sì col capo», G⁷ III «L'altro accennò di sì col capo, ²col berretton»); ✓ «Delle altre donne entravano in chiesa» (G⁶ II «davanti lo stallazzo ferravano un mulo, >alcuni ¹andavano alla messa ²entravano nella chiesa<», [manca in G⁷]); ✓ «dei contadini freddolosi stavano a guardare, col fazzoletto in testa e le mani in tasca» (G⁶ II «dei contadini freddolosi guardavano, colle mani in tasca e il fazzoletto in testa», G⁷ III «dei contadini stavano a guardare, colle mani in tasca»).

La storia di *Mp* non è meno complessa; malgrado la sua *facies* di frutto arruffato. E non è azzardato ipotizzare che, almeno in un primo tempo (volendo soddisfare la richiesta del Marchese d'Arcais per conto del Protonotari), il Verga avesse inteso inviare alla «Nuova antologia» – come del resto egli stesso aveva con onestà ammesso – la versione originale spedita al Caponi, sconosciuta ai lettori italiani (il 19 agosto aveva scritto al direttore della rivista: «Promisi al Marchese d'Arcais, il quale mi fece l'onore di chiedermelo in suo nome, qualche scritto alla Nuova Antologia. Però adesso non potrei dare che Mondo piccino, novella già pubblicata in francese in un numero del Figaro»¹⁴); e solo in un secondo tempo – presumibilmente tra la fine di agosto e la metà inoltrata di settembre – riconsiderasse la sua prima decisione, finendo per consegnare, con notevole ritardo sui tempi concordati (richiamandosi alla sua perenne *insoddisfazione*), la travagliata, e impreveduta, rielaborazione del primogenito «bozzetto». Per un obbligo dovuto ai ripetuti richiami del Protonotari più che per un definitivo soddisfatto consenso sul suo risultato, è da credere¹⁵. E, pur modificando radicalmente, in vari luoghi, l'antico progetto, ora dilatato e manipolato da macroinserzioni – con la aggiunta di nuovi personaggi sulla scena del racconto – che lacerano con inutili sbavature la *essenzialità* del percorso narrativo¹⁶, non

¹⁴ A. NAVARRIA, *Annotazioni verghiane e pagine staccate*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1976, pp. 109-110.

¹⁵ Il testo della novella è riproposto in C. RICCARDI, *Gli abbozzati...*, pp. 386-392; una sua riproduzione anastatica in G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*. *Redizione «Nuova antologia» 1888...*, pp. 251-258.

¹⁶ Si rileggano, a proposito, i due lunghi brani collocati: il primo, nella zona centrale del racconto, tra lo scontro dello zio Antonio con don Liborio e l'arrivo della Gagliana da compare Cosimo (*Mp* «*Venne il giudice cogli sbirri, a fare la generica; [...] Se no va a finir male*»), e il secondo, nella zona conclusiva (*Mp* «*ac-*

¹³ *Ibid.*, p. 270. Anche in questa direzione di indagine, la studiosa ha sottolineato la diretta provenienza della prima parte («il racconto della vita di Nanni e Lucia presso lo zio Rocco») dal secondo capitolo di G⁷; e della seguente più ampia parte («da fuga di Nanni e Lucia») dai capitoli terzo e quarto dello stesso G⁷.

rinunciava, tuttavia, a riscattare lezioni e varianti provenienti dagli abbozzi gesualdiani, scartate nella fase di elaborazione del segmento mandato a Parigi. Come sembrano confermare alcuni pochi esempi: *Mp* «passavano *vian-danti che non s'erano visti mai e nessuno sapeva d'onde venissero*» (che compone insieme l'ultima lezione di *G*⁶, accolta poi in *G*⁷, e la lezione di *Pm* e *Pm*(i) [«il passait des voyageurs que personne ne savait d'où il venaient»/«passavano *vian-danti che nessuno sapeva donde venissero*»; in *G*⁶ I e in *G*⁷ I «passava gente che non s'era vista mai»]; *Mp* «e ha negli occhi la malizia!» (che recupera la lezione di *G*⁵, invece della lezione di *Pm* e *Pm*(i), riscattata di peso da *G*⁶ e *G*⁷ [set la malice lui *perce déjà des yeux*]/«e ha già negli occhi la malizia»); *Mp* «Ma che nessuno ti senta, veh!» (che riprende una residua acquisizione di *G*⁴, corroborandola però dell'aggiunta pronominale, invece della lezione di *Pm* e *Pm*(i) [«Mais que personne ne l'entende, comprends-tu?»/«Ma che nessuno ascolti, veh!»], che aveva inventato un autonomo esito rispetto a *G*⁵ II [«Ma che nessuno se ne accorga, veh!»], cassato sia in *G*⁶ che in *G*⁷).

Il tentativo, tuttavia, di riannodare le fila di quegli sparsi segmenti, sopraggiunto inatteso, avrebbe comportato al Verga una lunga inquietudine, dovuta al forzato sconvolgimento del primo impianto della sua silloge, per la quale egli contemplava altra consistenza: a guardare le proposte avanzate al Barbèra attraverso il Salluzzo nel maggio dell'85 (si badi bene, le *iniziali proposte*, formulate ai fini di una meno approssimativa quantificazione dei costi e dei ricavi editoriali)¹⁷. Ed è significativo che in quelle proposte avessero un particolare privilegio – insieme a *Un processo* e *Lacrymae rerum* – *No* e *V*: segno, questo, dell'assenza, nel primo impianto, di qualsivoglia intenzione dello scrittore di giungere ad una aggiornata stesura che recuperasse appieno l'*unità narrativa* degli abbozzi ormai in larga misura viziata dai

consentì anche a pigliarsela in casa [...] che intanto vi andavano a trastullarsi come egli andava a mietervi l'erba per le sue bestie.»

¹⁷ Almeno, questo veniamo a sapere dalla lettera di risposta del Barbèra al Verga, datata 13 maggio (che inaugurava il carteggio tra i due e la storia stessa della raccolta), con la quale lo stampatore fiorentino prendeva atto, con un certo rincrescimento invero, delle proposte del catanese. E a quella lettera dobbiamo affidarci in assenza dell'originale verghiano. Sui contatti epistolari tra l'editore e il Verga, si veda G. RAYA, *27 lettere Verga-Editore Barbera*, «Biologia culturale», XV (1980), pp. 114-132: si leggono sia le diciassette lettere «dalla parte editoriale», tutte conservate nel Fondo catanese, inedite; sia le dieci lettere del Verga all'editore, conservate nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, già pubblicate in G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga. Lettere e documenti inediti*, Roma, Bulzoni 1977², pp. 19-39.

seriori prelievi (ritenendo, forse, quell'*unità* soddisfatta dall'accorpamento fisico dei due segmenti, non a caso già apparsi all'ignaro direttore del «Fanfulla», e sicuramente agli addomesticati lettori del giornale, incatenati da una fin troppo intima comunione)¹⁸. E non è da scartare l'eventualità che la rinuncia a realizzare una raccolta di novelle costituita dalla mera *ristampa* di *corpora* già editi, in cui avrebbero mantenuto un loro ancora *autonomo* assetto *No* e *V*, abbia trovato vigore almeno a partire dalla seconda metà dell'anno, a seguito del deciso richiamo dell'insofferente editore ad un più adeguato spessore del volume «per arrivare al prezzo di L.3,50» (anche nella convinzione, 'riconosciuta' dallo stesso autore, della opportunità – ma questo avrebbe coinvolto gran parte delle novelle già apparse su giornali e riviste – di offrire ai lettori una pubblicazione che avesse «il sapore di cosa nuova» e «il libro qualche maggior valore di una semplice raccolta»).

A testimonianza della lunga inquietudine verghiana rimane in vita solo l'autografo esemplare approntato per la tipografia [=A], tormentato esso stesso sino all'estremo limite della spedizione a Firenze nell'aprile del 1886 (ben undici mesi dopo il richiamo dell'editore): tessera determinante di una *storia* redazionale complicatissima, di cui purtroppo non conosciamo i sotterranei scartafacci, che ci avrebbero permesso di penetrare più compiutamente quel percorso *ricostruttivo*¹⁹.

Conservato nel Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania (sotto la segnatura Ms. U. 239.253), è costituito da trentuno mezzi fogli protocollo (cm. 30x21), vergati nel mrg. ds. di entrambe le facciate, e numerati a pagina da 1 a 62 (i confini divisorii tra il mrg. ds. ed il mrg. sn. dei fogli

¹⁸ Che la selezione citata dall'editore in quella lettera possa farsi risalire alla volontà dell'autore, avendo essa una sua coerenza, non v'è dubbio alcuno. La scelta di *V* e *No*, infatti, non avrebbe ammesso, quantomeno per ragioni di opportunità, il testo spedito a Parigi o quello pubblicato sulla «Nuova antologia», muovendosi, essi, su una linea narrativa tangenziale agli altri due segmenti, e non solo per la loro comune *discendenza*.

¹⁹ Di quella sofferenza è spia convincente il preliminare e ancora acerbo frammento narrativo, cioè gli incontri tra Grazia e Nanni, vero e proprio recupero-rifacimento della lezione di *G*⁵, tramandato sul mrg. sn. bianco di due pagine di quell'abbozzo; così come il frammento narrativo, recupero-rifacimento della lezione di *G*², tramandato sul mrg. sn. dei ff. 3-5.

sono segnalati dal Verga con una linea verticale tracciata a matita); custoditi entro un foglio protocollo piegato, con la funzione di 'cartella' (una regola che diverrà consueta), la quale, nella prima facciata, contiene, di mano dell'autore, il titolo della novella, e, nell'estremo mrg. sup. sn., l'indicazione «1. Vagabondaggio» (con l'incarico di affermare la sua definitiva collocazione entro il perimetro della raccolta). La scrittura, almeno nel primo strato, è tendenzialmente calligrafica. Vistosi interventi, correttivi integrativi ed espuntivi, si rilevano negli spazi interlineari e nel mrg. sn. di numerosi fogli. Ampî ritagli di *V* e dei tre segmenti in bozze di *Pm(i)*, sono incollati, accolti con varianti marginali ed interlineari, nel mrg. ds. delle pp. 23, 24, 33, 35, 38-41, 48, 52. L'inchiostro, di colore viola, è in gran parte omogeneo ed uniforme. È, questo, il materiale spedito – ed effettivamente pervenuto (come mostrano i segni del proto) – nella tipografia dell'editore Barbèra per la stampa di *Ba*.

A (che discendeva certo da un *autografo* ormai in gran parte consolidato nella sua interna organizzazione, frutto di quei perduti scartafacci) ripropone allo studioso ritmi e criteri di una sperimentata *prassi metodologica*, fatta non solo, e non tanto, di ricucitura delle 'parti' scomposte (di *tutte* le 'parti' scomposte, si badi bene), quanto, di riappropriazione piena delle proposte dell'intero *iter* elaborativo che dagli abbozzi del romanzo aveva condotto sino ai segmenti editi; ma un *iter* capace di non tradire la più antica stratigrafia considerata, è da ritenere, ancora valida e oltremodo feconda; pur entro una concreta esigenza di aggiornamento del tessuto narrativo.

Si guardi, ad esempio, nella zona iniziale della novella (e *Ba* e *Tr* avrebbero rispettato sostanzialmente le conclusioni di *A*), il brano che segue la descrizione dell'incidente accaduto a compare Cosimo Cinniredda, recuperato da *No* (come, del resto, tutta la prima parte, se si eccettua il rapidissimo tracciato introduttivo che ha altra ascendenza)²⁰, nel quale è percepibilissimo il laborioso, e produttivo, processo di conciliazione tra multiformi sollecitazioni²¹:

²⁰ Sulle ragioni del mancato impiego di strisce di stampe di *No* (come, invece, avviene con le strisce di stampa di *V* e con le prove di stampa di *Pm(i)*), difficile qualsivoglia ipotesi: l'unica, forse, plausibile, e anche la più economica, considera la indisponibilità, tra le carte private dello scrittore, della copia del «Fanfulla» che quel segmento narrativo conteneva (del quale comunque egli non poteva non conservare l'autografo): forse ceduta o variamente utilizzata.

²¹ Segnalo in corsivo le lezioni recuperate in *A* dagli stadi redazionali precedenti, si da offrire al lettore, immediatamente, i *risultati* del complicato processo *ricostruttivo* della novella.

Nanni era rimasto nella stalla a scopare quel po' d'orzo rimasto in fondo alla mangiatoja. Al vedere il babbo lungo disteso nell'aja, che si teneva il ginocchio colle due mani, e aveva la faccia bianca come un morto, volle mettersi a strillare. Ma compare Cosimo balbettava: – Va a pigliare dell'acqua fresca piuttosto. Va a chiamare lo zio Carmine che mi aiuti.

Accorse il ragazzo dell'osteria col fiato ai denti.

– O ch'è stato, compare Cosimo? – Niente, Misciu. Ho paura di aver la gamba rotta. Va a chiamare il tuo padrone piuttosto, che mi aiuti.

Lo zio Carmine andava in bestia ogni volta che lo chiamavano: – Che c'è? Cos'è successo? Non vi lasciano stare un momento, santo diavolone! [–] Finalmente comparve sulla porta, sbadigliando, col cappuccio sino agli occhi. – Com'è stato? Ora che volete? Lasciate fare a me, compare Cosimo.

Il poveraccio lasciava fare, colla gamba ciondoloni, come se non fosse stata più roba sua. – Questa è roba della Gagliana, – conchiuse lo zio Carmine posandolo di nuovo in terra adagio adagio. Allora compare Cosimo sbigottì, e si abbandonò sul ciglione, stralunato.

– Sta zitto, malannaggia! ch'è gli fai la jettatura, a tuo padre! [–] esclamò lo zio Carmine, seccato dal piagnucolare che faceva Nanni, seduto sulle calcagne.

Cadeva la sera, smorta, in un gran silenzio. Poi si udirono lontano le chiese di Francofonte, che scampanavano.

– La bella vigilia di Natale che mi mandò Domeneddio! [–] balbettò compare Cosimo, colla lingua grossa dallo spasimo.

– Sentite, amico mio; – disse infine lo zio Carmine, che sentiva l'umidità del Biviere penetrargli nelle ossa. – Qui non possiamo farvi nulla. Per farvi muovere come siete adesso, ci vorrebbe un pajo di buoi.

– Che mi lasciate così, in mezzo alla strada? – si mise a lamentarsi compare Cosimo.

– No, no, siamo cristiani, compare Cosimo. Bisogna aspettare lo zio Mommù per darci una mano. Intanto vi manderò un fascio di fieno, e anche la coperta della mula, se volete. Il fresco della sera è traditore, qui sul lago, amico mio. Tredici anni che compro medicine!

– Ha la malaria nella testa, il padrone. [–] Disse poi Misciu, il ragazzo della stalla, tornando col fieno e la coperta. [–] Non fa altro che dormire, tutto il giorno.

Intanto sopra i monti spuntava la prima stella, etc.

Un processo che è più facile seguire richiamando, sinotticamente, i corrispondenti luoghi di *G²*, *G³* e *No*:

Il ragazzo della stalla accorse col fiato ai denti. — Oh, ch'è stato, compare Cosimo?

— Niente Misciu. Ho paura di aver la gamba rotta.

Gesualdo intanto era rimasto a scopar quel po' d'orzo rimasto in fondo alla mangiatoia. Appena vide il babbo lungo disteso, che si teneva il ginocchio colle mani, volle mettersi a strillare. Ma compare Cosimo gli diceva: — Va a pigliar dell'acqua fresca piuttosto. Va a chiamar lo zio Cheli che m'aiuti.

Lo stalliere andava in collera se era costretto ad alzarsi dal lettuccio. — Che c'è? Cos'è successo? Santo diavolone. Non s'ha più un momento di pace in questa casa!

— ¹Ha [la malaria] ²Il pad[rone] ³Il mio padrone ha la malaria nella testa — diceva Misciu — e vorrebbe non far altro che dormire.

Finalmente lo zio Cheli comparve sulla porta dello stallatico sonnacchioso, col cappuccio in testa bofonchiando. — Com'è stato? Ora che volete? Lasciate fare a me!

Il povero Cinniredda lasciava fare con la gamba ciondoloni ¹come non fosse ²che non pareva più roba sua. — Questa è roba della Gagghianedda! — osservò lo zio Nunzio, soffiando al pari di un buc. Allora compare Cosimo sbigotti, e si abbandonò sul ciglione stralunato.

Il ragazzo dell'osteria accorse col fiato ai denti: — O ch'è stato, compare Cosimo?

— Niente Misciu. Ho paura di aver la gamba rotta.

Gesualdo intanto era rimasto a scopar quel po' d'orzo in fondo alla mangiatoia. Appena vide il babbo lungo disteso che si teneva il ginocchio colle mani volle mettersi a strillare. Ma compare Cosimo gli diceva: — Va a pigliar dell'acqua fresca piuttosto. Va a chiamar lo zio Santu che m'aiuti.

Questi andava in collera se lo costringevano ad alzarsi. — Che c'è? Cos'è successo? Santo diavolone! Non s'ha più un momento di pace in questa casa!

— Il padrone ha la malaria nella testa, — aggiungeva Misciu per scusarlo, — e vorrebbe sempre dormire.

Finalmente lo stalliere comparve sulla porta, sonnacchioso col cappuccio sino agli occhi, e bofonchiando: — Com'è stato? Ora che volete? Lasciate fare a me.

Il povero Cinniredda lasciava fare, colla gamba ciondoloni, che non sembrava più roba sua. — Questa è roba della Gagghianedda! — concluse lo zio Santu posandola di nuovo in terra adagio adagio, e soffiando al pari di un buc. Allora compare Cosimo sbigotti, e si abbandonò sul ciglione, stralunato.

— Santo diavolone! Non si ha un momento di pace in questa casa!

— Il mio padrone ha la malaria nella testa, — spiegava Lucia, e non vorrebbe far altro che dormire.

Finalmente comparve lo zio Rocco sul greto, sonnacchioso, col cappuccio in testa, bofonchiando: — O ch'è stato? — Niente, zio Rocco. M'è successo un accidente, Dio liberi; e temo di avere la gamba sfracellata.

— Ora che volete fare, compare Berretta? Lasciate fare a me! — Il povero compare Berretta lasciava fare, colla gamba ciondoloni, che non sembrava più roba sua. — Questa è roba della Gagghianedda! — osservò lo zio Rocco soffiando al pari di un buc. Allora compare Cosimo sbigotti, e si abbandonò sul ciglione, stralunato.

Era verso sera, e la campagna a poco a poco andavasi scolorando come la faccia di un malato. Poi all'avemaria si udirono laggiù le chiese di Lentini che scampavano nel cielo smorto. Di tanto in tanto qualche anatra gracchiava in mezzo alle giuncaie del lago.

— Ah! che bella Vigilia di Natale mi ha mandato il Signore! — ballbettava lo zio Cosimo colla lingua grossa dallo spasimo.

— Qui non possiamo farvi nulla. — Conchiuse lo zio Cheli. — Bisogna aspettare lo zio Mommu che ci aiuti.

Intanto spuntava la prima stella etc.

Cadeva la sera lacera, smorta, in un gran silenzio. Poi si udirono lontano le chiese di Irancofonte, che scampavano.

— Che bella festa di Natale mi manda Domeneddio! — lagnavasi compare Cosimo colla lingua grossa dal dolore. E Gesualdo al vedere il genitore con quella faccia, che gli faceva paura, piagnucolava anche lui.

— Qui non possiamo farvi nulla. — seguitava lo stalliere accoccolato su di un sasso, col cappuccio in testa e il mento nelle mani. [—] Bisogna aspettare lo zio Mommu che ci aiuti. E tu finiscila con quel piagnisteo. Che gli fai la jettatura a tuo padre!

Intanto sui monti di Scordia spuntava la prima stella etc.

A poco a poco anche la campagna andavasi scolorando come la faccia di un moribondo. Poi all'avemaria si udì lontano la chiesetta del villaggio che scampava, nel cielo smorto. Di tanto in tanto qualche anatra gracchiava in mezzo alle giuncaie.

— Ah! che bella Vigilia di Natale mi ha mandato il Signore! ballbettava compare Berretta colla lingua grossa dallo spasimo.

— Qui non possiamo farvi nulla — concluse lo zio Rocco. — Bisogna aspettare lo zio Cheli che ci aiuti.

Intanto spuntava la prima stella etc.

Dalla collazione dei materiali emergono alcuni dati tutt'altro che secondari. Intanto, il ritorno nelle pagine di *A*, dal sapore strategico, agli abbozzi del *Mastro*, che, di fatto, superava gli esiti di *No*: il ritorno, soprattutto, a *G*³ (che pure era stato 'mortificato' nella edificazione della novella inviata al «Fanfulla»), oltreché — ma in misura minore — a *G*² (anche in luoghi nei quali quella redazione era stata abbandonata nella edificazione di *No*). Appartengono a *G*³, come si diceva, numerosi dei tasselli del nuovo mosaico narrativo. Vediamo alcuni esempi: «Finalmente comparve sulla porta, sbadigliando, col cappuccio sino agli occhi» (una didascalia, questa, sicuramente più efficace rispetto alle comuni soluzioni di *G*² e *No* [«col cappuccio sulla testa»]), quasi a voler enfatizzare la lunga usura di quel «cappuc-

cio», ad introduzione del paragrafo, inedito, sulla precaria salute dello zio Carmine, che avrebbe trovato posto appena più avanti nel dialogo tra lo stalliere e compare Cinniredda [«Sentite, amico mio; – disse infine lo zio Carmine, *che sentiva l'umidità del Biviere penetrargli nelle ossa. [...] Il fresco della sera è traditore, qui sul lago, amico mio. Tredici anni che compro medicine!*»]; «Questa è roba della Gagliana, – conchiuse lo zio Carmine *posandolo di nuovo in terra adagio adagio*» (un recupero che tendeva a mantenere viva l'attenzione del lettore sul personaggio-compare Cosimo, e sulla sua situazione, evitando la dispersione che poteva provocare la segnalazione che in G^2 e in No seguiva, direttamente, la battuta dello zio Carmine/Rocco, non a caso scartata [«Questa è roba della Gagghianecdda! – osservò lo zio Rocco *soffiando al pari di un bue!*»]; «*Cadeva la sera, smorta, in un gran silenzio. Poi si udirono lontano le chiese di Francofonte, che scampanavano*» (una descrizione rapida, rispetto a quella più lunga, e disomogenea, contenuta in G^2 e in No ; condizionata, molto probabilmente, dalla inserzione, collocata ad apertura del brano, funzionale all'approfondimento degli aspetti esteriori del *dramma* [«Al vedere il babbo lungo disteso nell'aja, che si teneva il ginocchio colle due mani, e aveva la faccia bianca come un morto»], la quale riprendeva, infatti, in una mescolanza ardita, elementi vivi sia in G^2 e in No [«la campagna andavasi scolorendo *come la faccia di un malato*»], sia in G^3 [«E Gesualdo *al vedere il genitore con quella faccia, che gli faceva paura, piagnucolava anche lui!*»]; «*Stà zitto, malannaggia! chè gli fai la jettatura a tuo padre!*» (un tassello, nuovo rispetto alla scansione di G^2 e di No , tratto di peso da G^3 , con l'intento di creare una ragionevole cesura tra la clausola del primo dialogo [«Allora compare Cosimo sbigottì, e si abbandonò sul ciglione, stralunato»] e l'immagine cupa del paesaggio che ne seguiva [«Cadeva la sera, smorta, in un gran silenzio»], modulando così una costruzione che rischiava di divenire altrimenti monotona: insomma, un tassello strumentale, visto che richiamava l'*incipit* del brano [«Al vedere il babbo lungo disteso nell'aja, [...] *volle mettersi a strillare!*»], ormai troppo lontano).

Sono, di contro, più parchi i ritorni – sia alla stesura primitiva che alla stesura ultima – di G^2 . Vediamone alcuni esempi: «*Ha la malaria nella testa, il padrone. [-] Disse poi Misciu*» (con il recupero insieme della primitiva interiezione di G^2 [«*Ha [la malaria]*»] e della medesima voce verbale chiarificatrice della battuta [«*diceva Misciu*»]; in G^3 : «*aggiungeva*»; in No : «*spiegava*»); «*balbettò compare Cosimo, colla lingua grossa dallo spasimo*» – coincidente qui con No – (rispetto al

sintagma «*dal dolore*» tramandato da G^3 : una chiara adesione alla lezione di G^2 che recuperava una voce, di ascendenza 'popolare', dal carattere accentuativo: favorendo «*spasimo*» per quella sua gradazione semantica sicuramente più forte di «*dulurò*»); «*come se non fosse stata più roba sua*» (che riscattava, in gran parte, l'originario modulo sintagmatico di G^2 : «*come non fosse più roba sua*», più vicina al parlato; ma va altresì segnalato un fenomeno inverso, cioè il rifiuto della originaria lezione di G^2 – accolta in No – [«Com'è stato? Ora che ¹*volete fare?* ²*volete?*»], per la prevalenza dell'apporto di G^3).

E non mancano le soluzioni frutto di contaminazione tra G^2 e G^3 . Si guardi, ad esempio, un episodio assai eloquente: «*La bella vigilia di Natale che mi mandò Domeneddio!*» (che si muove, appunto, lungo la strada di quelle due redazioni, in un circuito di smontaggio e rimontaggio delle singole particelle [in G^2 : «*Ah! che bella Vigilia di Natale mi ha mandato il Signore!*»; in G^3 : «*Che bella festa di Natale mi manda Domeneddio!*»]).

Ma, oltre al ritorno agli abbozzi, si segnala altresì la produzione, indicativa anche se moderata, di una serie di trapianti e variazioni che la perizia dell'autore ha saggiamente saputo accordare al preesistente equilibrio della narrazione. Si guardi, ad esempio, il lungo paragrafo che va da «Sentite, amico mio; – disse infine lo zio Carmine» a «Tredici anni che compro medicine!», nel quale – e la selezione lessicale rischia in qualche caso di attenuare una complessiva scelta mediana – vengono incastonate le due rapidissime battute dello stalliere tramandate in G^2 , G^3 e No («*Qui non possiamo farvi nulla!*» e «*Bisogna aspettare lo zio Mommu [lo zio Cheli in No]*»), le quali non aprivano certo nuovi orizzonti, ma permettevano più naturalmente l'inserimento del personaggio-Misciu – o del personaggio-Lucia – che ora portava il «fieno» e la «coperta della mula» promessi dallo zio Carmine a compare Cosimo (con quella sua battuta «*Ha la malaria nella testa, il padrone*», trasferita dall'inizio del percorso [in G^2 e G^3]). Una attenuazione della scelta mediana notata pure in altri luoghi; ad esempio: «*Non vi lasciano stare un momento, santo diavolone!*» (che correggeva la lezione, comune a G^2 , G^3 e No , più vicina al parlato [«*Santo diavolone! Non si ha un momento di pace in questa casa!*»]); «*Ma compare Cosimo balbettava*» invece di «*diceva*» (non preoccupandosi l'autore di una ripetizione posta a breve distanza [«*balbettò compare Cosimo, colla lingua grossa*»]; del resto una ripetizione meno comprensibile si rileva – ma è un recupero da G^2 –

nella zona d'apertura: «Nanni era rimasto nella stalla a scopare quel po' d'orzo rimasto in fondo alla mangiatoja»).

Non è un caso, poi, – a proposito del ritorno all'*iter* elaborativo degli abbozzi nella produzione di *A* – che il corpo centrale (dalla reazione di comare Menica alla notizia dell'incidente occorso al marito, sino alla storia di don Tinu e comare Filomena; e, ancora, dall'arrivo della Gagliana dallo zio Carmine sino al duello tra compare Antonio e don Tinu) abbia trovato alimento, in grandissima parte, dal «bozzetto» spedito al Caponi; attraverso l'impiego delle superstiti bozze della versione italiana²², che in *A* occupano il mrg. ds. delle pagine 23, 24, 33, 35 (con correzioni doverosamente apportate dall'autore sugli equivoci di lettura e sui dubbi del proto parigino; e con varianti: imposte dalla esigenza di adeguare i nomi di alcuni dei protagonisti, ovvero incalzate dalla convenienza di aggiornare la micro-tessitura della narrazione)²³. Una decisa predilezione, quindi, verso un testo riconosciuto come il più fortemente legato alla originale fisionomia delle carte gesualdiane, con tutte le contraddizioni dovute ad una persistente fatica a mettere ordine in una miscela di soluzioni diverse. Si pensi, ad esempio, all'alterna acquisizione di un registro domestico e 'popolare' evidente nella scelta di talune lezioni (e sono occorrenze risalenti agli abbozzi): *A* «nel forte della febbre tornava a piagnucolare» (=Pm/Pm(i)) [«quand la fièvre était à son plus haut degré, il gégnait»/«nel forte della febbre tornava a piagnucolare» =Mp]: in G⁵ II e in G⁶ II «nel forte della febbre tornava a piagnucolare», in G⁷ II «ad ogni nuovo

²² Molto probabilmente i pochi lacerti utilizzati furono, ad un certo punto, i soli fruibili (dato il lungo intervallo intercorso tra l'arrivo delle bozze da Parigi e il loro recupero in funzione di *A*): non si comprende altrimenti perché sia stata così contenuta la loro utilizzazione (a leggere i paragrafi che riconquistano quel capitolo redazionale). Non è azzardato pensare, conoscendo certe abitudini del catanese, che quei fogli, rispediti per scrupolo dal Caponi, siano stati riusati dal Verga sul verso bianco per altre operazioni (un materiale considerato 'inutile', insomma, anche perché di quelle prove di stampa, abortite, egli manteneva l'originale autografo che gli era stato pure restituito).

²³ Si rimanda, nelle pagine dell'Appendice, all'edizione di *A*, rr. 243-289 («[La bambina se Pera tolta in casa co]mare Stefana, [...] Non gli spuntano ancora peli al mento, quel moccioso, e ha già negli occhi la malizia!»); rr. 376-392 («Però nel forte della febbre tornava a piagnucolare: [...] Se c'ero io, lo zio Carmine non moriva!»); rr. 407-436 («La sera mangiava all'osteria come al solito. [...] Birbante! ladro! scomunicato!»).

accesso tornava a pigolare»; *A* «La sera mangiava all'osteria» (=Pm/Pm(i)) [«Le soir, il était attablé, avec les autres, à l'auberge»/«La sera mangiava all'osteria» =Mp]: in G⁵ II «mangiava», in G⁶ II e in G⁷ III «desinava»; *A* «Ei gli toccò il ventre, il polso, la lingua, e conchiuse» (=Pm/Pm(i)) [«il lui toucha le ventre, le pouls, la langue et il conclut»/«Ei gli toccò il ventre, il polso, la lingua, e conchiuse» =Mp]: in G⁵ II «disse», in G⁶ II e in G⁷ II «conchiuse»; *A* «Questo fu don Liborio che me l'ammazzò! – strillava la moglie» (=Pm/Pm(i)) [«C'est dom Liborio qui me l'a tué, cria sa femme»/«Questo fu don Liborio che me l'ammazzò! – strillava la moglie» =Mp]: in G⁵ II e in G⁶ II «gridava», in G⁷ II «strillava». Senza rinunciare, tuttavia, ad un controllo valutativo di Pm e Pm(i), che, nelle mani dello scrittore, divengono, anzi, ulteriore materiale di consultazione (*A* «non ho altro addosso che questo po' di temperino»: ma in Pm «n'ai qu'un canif sur moi»/Pm(i) «non ho altro addosso che il temperino»; in Mp «non ci ho altro addosso che questo po' di temperino», che già in *A* subiva un deciso intervento 'risanatore', idoneo ad eliminare, nel passaggio da «ci ho» a «ho», una troppo scoperta ascendenza 'popolare'²⁴). Un brogliaccio di supporto, quello rappresentato da Pm e Pm(i), in cui si innestano soluzioni sovrapposte alle lezioni primitive consigliate dalla multiforme tradizione, che fanno emergere, in varie occasioni, l'uso di un lessico e di una sintassi meno tollerante delle condizioni mediane (del quale uso si erano tuttavia avute talune avvisaglie in certe zone di G⁶ e, soprattutto, di G⁷): soluzioni sostenute dapprima nella fase di costruzione dell'esemplare di tipografia (*A* «La sera mangiava all'osteria come al solito», ma in Pm «Le soir, il était attablé, avec les autres, à l'auberge»/Pm(i) «La sera mangiava all'osteria di Primosole» [=Mp]; *A* «Giusto era sabato, e passava gente che tornava al paese. Tutto ciò gli rimase fitto in mente, a Nanni ch'era andato a vedere anche lui: i curiosi che dall'uscio allungavano il collo verso il moribondo», ma in Pm «Précisément c'était un dimanche, et les

²⁴ Ma Mp influisce anche come stimolo a procedere verso una ulteriore variazione degli esiti di Pm/Pm(i): Pm «L'été arrivait enfin»/Pm(i) «Infine arrivava l'estate» [=A]; Mp «Infine giungeva l'estate»; Ba Tr «Infine veniva l'estate» (una variante, questa, segnata nelle bozze di Ba, giustificata dal rifiuto, sia in Mp che in A, della ripetizione ravvicinata viva già in G⁵ I e in G⁶ I [«fin dove arrivava l'occhio. Infine arrivava l'estate»], rintracciata in altro luogo contiguo di G⁵ I, di G⁶ I e di G⁷ I – nella sua prima stesura – [«veniva il bel tempo, e spuntava del verde»]).

bruits de l'osteria étaient incessants. Tout cela fit à Gesualdo, qui était déjà un gros garçon de vingt ans, une impression si grande qu'il en conserva toute sa vie le souvenir, les curieux qui venaient voir le mourant»/Pm(i) [=Mp] «Giusto era domenica, e si udiva vociare all'osteria. Tutto ciò a Gesualdo grande e grosso come un fanciullone di venti anni [Mp vent'anni] gli rimase fitto in mente: i curiosi che venivano a vedere il moribondo [Mp moribondo sulla porta]); ovvero soluzioni prodotte poi nella fase di correzione delle bozze – dalle bozze passate in Ba; e rimaste indenni poi in Tr – (A «non poteva levarsi davanti agli occhi» [=Pm «avait toujours devant les yeux»/Pm(i) «non poteva levarsi davanti agli occhi», ma Ba «non poteva levarsi dagli occhi» [=Mp]; A «Al sentirsi dire quella mala parola sul mostaccio da don Liborio, che aveva una faccia di minchione, andò a pigliare lo schioppo accanto al letto senza dire nè una nè due. Sua moglie, ¹ch'era malata ²che la malaria inchiodava in fondo a un letto da anni ed anni, si rizzò a sedere in camicia, strillando» [Pm «Comme il entendit ce dom Liborio, qui avait l'air d'un nigaud, lui décocher une épithète malsonnante, il s'en alla sans souffler mot, chercher son fusil qui se trouvait dans sa chambre. Sa femme, qui depuis nombre d'années était clouée dans son lit, se leva sur son séant, et se mit à brailler»/Pm(i) «Al sentirsi dire quella mala parola sul mostaccio da don Liborio, che aveva una faccia di minchione, andò a pigliare lo schioppo accanto al letto senza dire nè una nè due. Sua moglie ch'era malata in fondo a un letto da anni ed anni, si rizzò a sedere in camicia, strillando», Mp «Al sentirsi dire quella mala parola sul mostaccio, senza dire nè una nè due, andò a pigliare lo schioppo accanto al letto. Sua moglie allora ch'era malata d'anni ed anni, si rizzò a sedere in camicia strillando», Ba «Al sentirsi dire quella mala parola sul mostaccio da don Tinu, il quale aveva una faccia di minchione, andò a staccare lo schioppo dal capezzale, per spifferar le sue ragioni anche lui, mentre la moglie, che la malaria inchiodava in fondo a un letto da anni ed anni, rizzatasi a sedere in camicia, strillava»]²⁵).

²⁵ È giusto sottolineare un dato davvero interessante. Si guardi, in A, l'esito «che la malaria inchiodava» (il quale correggeva «ch'era malata» di Pm(i)): un sintagma nuovo, sconosciuto, in questo luogo, a tutta la tradizione, inserito nella vecchia struttura; recuperato – ed è questa l'ipotesi – dalla traduzione francese che li utilizzava una metafora consueta in quella lingua (a rappresentare l'idea dell'essere immobilizzati), cioè il verbo «clouer» («était clouée»), oltretutto non insolita nella novella: la voce «inchiodare», infatti, con il medesimo valore, si legge a proposito della condizione di zio Antonio, «inchiodato dalla paralisi sulla scranna» (a sua volta rintracciato in C⁷ IV).

Assistiamo, com'è facile capire, ad un lavoro d'intarsio davvero paziente; visibile pure nelle altre zone in cui il «bozzetto» è stato strumento efficace di prelievo, così come Mp (almeno nei limitati ritagli discendenti dalla lezione spedita a Parigi), così come gli abbozzi gesualdiani (nella loro tormentatissima redazione): cioè nella zona iniziale e nella zona finale. Si guardi, almeno, l'incipit della novella tramandato in A (che non avrebbe subito pentimenti in Ba e in Tr²⁶):

Prima compare Cosimo aveva fatto ¹il lettighiere di suo [mestiere] ²il lettighiere. E Nanni aveva accompagnato il babbo nei suoi viaggi, per strade e sentieri, sempre coll'allegro scampanello delle mule negli orecchi. Ma una volta, la vigilia di Natale, giorno segnalato, tornando a Licodia colla lettiga vuota, compare Cosimo trovò al Biviere la notizia che sua moglie stava per partorire. – Comare Menica stavolta vi fa una bella bambina. – Gli dicevano tutti all'osteria. E lui contento come una Pasqua si affrettava ad attaccare i muli per arrivare a casa prima di sera. Il bajo – birbante – che lo guardava di mal'occhio, per certe perticate che se l'era legate al dito, come lo vide spensierato, che si chinava ad affibbiargli il sottopancia canterellando, affilò le orecchie a tradimento – jji! – e gli assestò un calcio secco.

Un processo che è più facile seguire richiamando i corrispondenti luoghi di Pm e Mp:

Pm

Mp

Jadis, le père Côme avait été lettighiere (conducteur de chaises à porteur); un jour, la veille de Noël – jour solennel – le père Côme, en revenant d'un voyage à Primosole, y trouva la nouvelle que sa femme allait accoucher. – La mère Menica va vous étonner d'une belle fille, lui disait-on à l'anberge. Et lui, gai comme un pinson, se hâta d'atteler les mulets pour arriver à la maison avant la tombée du jour. Mais le Gris, ce satané Gris, lui gardait rancune depuis quelque temps à cause de certaines volées de coups de bâton – qu'il avait reçues à tort, et dont il voulait tirer vengeance. Aussi, comme il le vit, sans soupçon aucun, se pencher pour lui serrer la sous-ventrière, le voilà tout à coup qui tend les oreilles, pousse un épouvantable – iiiiib – et lui lâche un coup de pied qui l'estropia à jamais.

Prima compare Cosimo faceva il lettighiere, di suo mestiere. Una volta, la vigilia di Natale – giorno segnalato – tornando da un viaggio, trovò a Primosole che sua moglie stava per partorire. – Comare Menica stavolta vi fa una bella bambina – gli dicevano tutti all'osteria. E lui contento come una Pasqua s'affrettava ad attaccare i muli alla lettiga per arrivare a casa prima di sera. Il bajo, birbante, da un po' lo guardava di mal'occhio per certe perticate a torto, che se l'era legate al dito. Come lo vide spensierato, mentre si chinava ad affibbiargli il sottopancia, affilò le orecchie a tradimento – jji! – e gli assestò un calcio che l'azzoppò per sempre.

²⁶ Non si rilevano, infatti, in quel percorso, varianti particolarmente significative rispetto a Ba e Tr.

Non è difficile sostenere che anche la costruzione di questo segmento di *A* sia stata fondata su un delicato equilibrio di elementi redazionali diversi (senza la necessità, qui, di un ritorno agli abbozzi, ridotto al solo recupero della lezione di *G*⁵ I «aveva fatto il lettighiere», in apertura): avendo l'autore tra le mani, molto probabilmente, una copia del «bozzetto siciliano», su cui erano state sistemate le lezioni più convenienti (senza disdegnare apporti da *Mp*, ovvero varianti assolutamente inedite). Il tessuto tecnico-narrativo rimanda, infatti, al «bozzetto», così come noi lo conosciamo attraverso *Pm* (spie di lezioni peculiari almeno due: «trovò al Biviere *la notizia* che sua moglie *etc.*» [in *Pm*: «*sy trouva la nouvelle que sa femme etc.*»; in *Mp*: «*trovò a Primosole che sua moglie etc.*»]; «ad attaccare i muli per arrivare *etc.*» [in *Pm*: «*d'atteler les mulets pour arriver etc.*»; in *Mp*: «*ad attaccare i muli alla lettiga per arrivare etc.*»]). A *Mp* si deve l'acquisizione di «affibbiargli» invece di «stringere» (proposto dal traduttore francese «pour lui serre», proveniente lì da *G*⁷). Con una serie di novità, che contribuiscono a rimodulare un organismo ormai stanco: intanto il paragrafo intermedio (aggiunto *durante la fase di scrittura* in *A*, dopo la cassatura della incidentale «di suo mestiere», che riprendeva di peso non solo la lezione di *G*⁵, *G*⁶ e *G*⁷, ma pure quella del «bozzetto» – testimoniata da *Pm* – e di *Mp*): «E Nanni aveva accompagnato il babbo nei suoi viaggi *etc.*» (una inserzione, questa, che obbligava l'autore a risistemare la lezione del «bozzetto» in funzione di *A*: in particolare, nel luogo in cui si leggeva del ritorno di compare Cosimo a Primosole *da un viaggio* [«*en revenant d'un voyage à Primosole*»]); «tornando a Licodia *colla lettiga vuota*» (una inserzione, questa, dal sapore economicistico, quasi a dar risalto alle difficoltà del mestiere: senza escludere la ripetizione ravvicinata «lettighiere»/«lettiga», già presente, ma con altri connotati, in *Mp* [«*faceva il lettighiere*»]/«*ad attaccare i muli alla lettiga*»]); «canterellando» (una inserzione, questa, che intendeva dare più vigore al precedente «contento come una Pasqua», e, nello stesso tempo, forse, per quella sua collocazione in posizione centrale, lenire l'impatto allitterativo tra «affibbiargli» e «affilò»); «un calcio *secco*» (e la variante aggettivale sembra voler lasciare il lettore sì attonito, ma disponibile a qualunque soluzione narrativa, che invece l'antica clausola [«*che l'azzoppò per sempre*», viva in tutta la *tradizione*] mortificava, per quel suo dare quasi per scontata la vicenda personale di compare Cosimo, personaggio chiave della novella).

E alimento da *V* ha trovato altresì una consistente porzione di *A*, che accoglie, incollate sul marg. ds. di numerose pagine (38-41, 48, 52), le originali strisce di stampa del «Fanfulla», sforbiciate secondo la disponibilità della facciata dei fogli²⁷. Un ritorno emblematico, anche in questa occasione, ad un testo *generato* direttamente dagli ultimi abbozzi; e un ritorno assai più massiccio del solito, visto che, di quella novella pubblicata alcuni anni prima, viene ora recuperato l'intero tracciato, ad eccezione della sola rapida zona iniziale, perché difficilmente integrabile nell'ultima strutturazione di *A* – passata indenne in *Ba* e *Tr* – (*V* «In mezzo alla gran pianura deserta l'osteria dello zio Rocco ci stava come persa, [...] E tornavano ad udirsi i grilli tutto intorno»; ma il rapidissimo tratto introduttivo è collocato in altro luogo di *A* [«*In mezzo alla gran pianura* riarsa il fiume s'insaccava», dagli sviluppi narrativi ben diversi], ad apertura di un lungo segmento, vergato sul marg. sn. bianco, seriore alla prima stesura cassata e ripresa, con ulteriori profondi mutamenti, appena qualche pagina più avanti [«*Di tanto in tanto* passava una frotta di mietitori, *etc.*»]). Le varianti prodotte su quel testo sono esigue (comprese quelle che modificano i nomi di alcuni personaggi), tutte accolte in *Ba* e in *Tr*. Ma influiscono, anch'esse, sulla delicata micro-tessitura. E si articolano nella consueta duplice direzione di lavoro: ricorso alle carte gesualdiane (superando a piè pari la lezione di *V*), ovvero adesione a proposte originali, che si discostano dalla lezione di *V* spesso per una esigenza di levigatura stilistica e linguistica rispetto alla primitiva lezione proveniente dagli abbozzi e lì confluita: *A* «accanto al vecchietto con cui erano venuti, e che s'era messo a vender [*cavoli dalla sua bisaccia. V*] *anatre e gallinelle che nessuno comprava, aspettando lo Zannu che non veniva neppur lui.*» (una variante ripresa dal tessuto di *G*⁶ e *G*⁷, dove, appunto, si leggeva che «il vecchietto» vendeva «le gallinelle» ovvero «le galline d'acqua» [*G*⁶ II e *G*⁷ III «dietro a lui che andava a vendere le *gallinelle* a Francofonte»]); con una inserzione sapiente, stimolatrice di *suspense* in vista della ormai prossima

²⁷ Si rimanda, anche qui, nelle pagine dell'Appendice, all'edizione di *A*, rr. 461-567 («Non si udiva altro. Solo il fruscio del grano [...] Se restavi alla chiatta con tuo padre, le vedevi tutte queste cose, di?»; rr. 645-671 («Spesso lasciava Nanni al negozio, come lo chiamava, e correva a godersi le feste [...] Io sto con don Tinu, e faccio il merciaiuolo; [-] aggiunse Nanni»)); rr. 711-726 («Poco dopo portarono a casa il merciaiuolo colle ossa rotte; [...] imbacuccate sino al naso, e chiudevano a catenaccio»).

immissione sulla scena di don Tino, «do Zannu», il venditore girovago di paese in paese a commerciare la sua roba, che riusciva ad aprire nuovi orizzonti); *A* «e passava anche della gente che veniva a comprare [la verdura, *V*] la verdura dalla donniciuola colla mantellina» (una estensione che ripete un segmento adiacente [«C'era già una donniciuola imbaccuccata in una mantellina bianca»], recuperando l'innesto lì prodotto [«la quale vendeva fichidindia ²vendeva verdura e fichidindia»], funzionale ad alimentare quelle componenti stilistiche di 'narrazione popolare' ancora vivissime); *A* «Vedendo [i fanciulli *V*] i due ragazzi che guardavano affamati» (una variante che rifiutava la prima selezione aderendo alla proposta di *G*⁶ II [«I due ragazzi rimasero scontenti. Gesualdo si lagnava della fame»] e da un luogo adiacente di *G*⁷ III «Allora i due ragazzi si misero a sedere tristamente»), idonea a caratterizzare più opportunamente l'età dei due personaggi).

E le numerose zone di sutura, tra quei capitoli redazionali già editi, si adattano a *fortiori* (modificando la pianificata scansione dei paragrafi): a seguito della repentina interruzione della copiatura (sino a quel punto rispettosa, è da credere, dell'originale tracciato dell'*antigrafo*), per far posto ad un aggiornato percorso – in fase di revisione del testo, quando cioè la trascrizione *in pulito* si era affermata – trovando libera superficie sull'ampio margine bianco ancora disponibile. È vero, tuttavia, che il primo tracciato (vergato, senza soluzione di continuità, sul mrg. ds., che appunto seguiva un itinerario pianificato: e il pensiero va al collaudato uso di 'schemi preparatori'²⁸) non viene rifiutato; bensì riciclato in un organigramma che via via si va dilatando nel rispetto delle categoriche esigenze della *fabula*. Non senza produrre, in numerosi casi, ancora, recuperi dagli abbozzi gesualdiani. Si guardi, ad esempio, un segmento del più ampio brano di passaggio tra la narrazione della vita di Gesualdo al seguito di don Tino e le disgrazie amorose dello Zanno²⁹. Leggiamo l'ultima lezione di *A* (accolta, indenne, in *Ba* e in *Tr*).

²⁸ Esempio macroscopico di questo *modo di lavorare* sono gli 'schemi preparatori' del *Mastro*, attraverso cui si possono seguire passo passo le interne vicende del romanzo: a proposito, G. VERGA, *Mastro don Gesualdo 1888...*, pp. 239-263.

²⁹ Un segmento che, pur avendo trovato in *Mp* un rapido accenno, qui acquista una diversissima fisionomia (per un più omogeneo e decisivo legame alle carte gesualdiane: *G*⁷, in *ispecie*).

Andavano pel mondo, di qua e di là, per fiere e per villaggi, sempre colla roba in collo, sicché infine una volta capitarono a Primosole, dopo tanto tempo. – Ora ti faccio vedere tuo padre, s'è ancora al mondo. – Disse don Tino. Nanni non voleva, fra la vergogna e la paura; ma il merciaio soggiunse: – *Lascia fare a me, che le cose le so fare.*

E andò avanti a prevenire compare Cosimo ch'era sempre lì, alla chiatte, su di un piede come le gru. – *Ecco vostro figlio Nanni, compar Cosimo, che è venuto apposta per baciarsi le mani.*

*Lo zio Cosimo aveva la terzana, e stava lì, al sole, appoggiato alla fune, col fazzoletto in testa, aspettando la febbre. – Che il Signore t'accompagni, figliuol mio, e ti dia la provvidenza*³⁰. – Adesso ch'era stremo di forza gli venivano i luccioni agli occhi, vedendo che bel pezzo di ragazzo s'era fatto il suo Nanni. Costui narrava pure di Benedetta e del fratello, ch'era stato a vederli³¹, e il padre, tutto contento[,] tentennava³² il capo, colla faccia sciocca. *Una miseria, in quella chiatte: Ventura partito per cercar fortuna altrove, Mangialerba più che mai sotto i piedi della sua donnaccia, becco e bastonato, e l'Orbo sempre lo stesso, attaccato alla fune come un'ostrica e allegro come un uccello, che cantava nel silenzio della malaria, guardando il cielo cogli occhi bianchi.*

– Con me vostro figlio girerà il mondo, e si farà uomo, [–] ripeteva don Tino.

A leggere, infatti, l'ultima lezione di *G*⁷ IV non è difficile rilevare ascendenze inequivoche:

Gesualdo non voleva passar da Primosole, per paura del babbo ch'era alla chiatte.

– *Lascia fare a me che ho più giudizio,* – rispose il suo padrone, e prima d'arrivare al fiume si mise a camminare avanti per andare a prevenire compare Cosimo.

– *Ecco vostro figlio che è venuto a baciarsi le mani.*

Lo zio Cosimo aveva la terzana, e stava buttato al sole, aspettando la febbre col fazzoletto in testa. – Figlio mio che il Signore t'accompagni e ti dia la provvidenza. – Ora che non aveva forza d'alzare un braccio guardava il suo ragazzo tentennando il capo, e coi luccioni agli occhi. – Con me gira il mondo, e si guadagna il pane. – Aggiunse don Tino.

Una miseria in quella chiatte. Nanni Lasca gonfio come un otre che il fegato gli arrivava alla gola e non si muoveva più. Ventura partito a cercar fortuna altrove, e l'Orbo sempre lo stesso, attaccato alla fune, che cantava nel silenzio della malaria guardando il cielo cogli occhi bianchi.

³⁰ «*ti dia la provvidenza*»: in *Ba* (corretto in bozze) «*ti aiuti sempre!*»; in *Tr* «*ti aiuti sempre*».

³¹ «*a vederli*»: in *Ba* (corretto in bozze) e in *Tr* «*a cercarli*».

³² «*tentennava*»: in *Ba* (corretto in bozze) e in *Tr* «*scrollava, tentennava*».

Non meno complicate si sono rivelate al Verga, esasperando certo la sua inquietudine, le due fasi successive alla trascrizione di *A*: la fase di rilettura complessiva del suo prodotto (così pare, almeno dalla *qualità* e dalla *modalità* degli interventi) e la fase non del tutto inaspettata della correzione delle bozze. In entrambe le fasi non si trattava di dare corpo (o continuare a dare corpo) alla, pur vivissima, esigenza di aggiornamento del tessuto narrativo, sperimentata lungo la strada della costruzione del testo, quanto di solidificare con corpose immissioni o congrue varianti la lezione congedata nell'*antigrafo*, ordinatamente copiata in *A*, apparsa *a posteriori* in quei luoghi carente o addirittura poco incisiva. Rendendo, oltretutto, in qualche caso, arduo al proto il compito di districarsi in sentieri divenuti impervi. Accade nelle pp. 15 e 16 [rr. 154-179]: qui, addirittura, si registra l'inserzione di un foglio (p. 16), necessario piano cartaceo a contenere la lunga variante avviata sul mrg. sn. di p. 15 (dopo la cassatura dell'intero mrg. ds., lasciato parzialmente bianco, appunto per la improvvisa scelta di modificare la scansione dell'*antigrafo*) e sul mrg. sn. di p. 16 (non a caso, bianco l'intero mrg. ds.). Accade inoltre nelle pp. 19-20 [rr. 198-215], 26-28 [rr. 306-336], 42 [rr. 584-593]. Intensa, poi, la fase della correzione delle bozze, che pur mantenendo intatta la struttura licenziata per la tipografia, mostra un esasperato e capillare controllo del testo, rimodulando anche l'impaginazione data nelle pagine di *A* (materie ragionevolmente raccomandate – o addirittura prescritte – dalla tipografia fiorentina). Ma un controllo del testo che non avrebbe risparmiato anche una serie tutt'altro che trascurabile di varianti (lessicali, sintattiche, ecc.): efficaci, come il riordino del sistema inperpuntivo, si da trovare in grandissima parte accoglienza in *Tr*; assai parca, invece, di reali innovazioni. Un diagramma che il lettore può dettagliatamente seguire nelle pagine dell'Appendice al presente saggio.

APPENDICE

Si dà a testo l'ultima lezione di *A*, corredata di un apparato scandito in due fasce. Nella prima fascia si registra la dinamica correttoria verghiana che ha condotto a quell'ultima lezione di *A*. Nella seconda fascia si registrano, invece, le seriori varianti d'autore accolte in *Ba* e *Tr*:

I segni e le didascalie adottati concordano con quelli in uso nell'Edizione Nazionale delle *Opere* del catanese (gli stessi che ho adottato nell'allestimento dell'edizione critica della raccolta [vol. XVIII dell'Edizione Nazionale], che attende di vedere la luce da parecchi anni: complice l'interruzione dei finanziamenti del Banco di Sicilia all'editore Le Monnier).

Nanni Lasca, da ragazzo, non si rammentava altro: Suo padre, compare Cosimo, che tirava la fune della chiatta, sul Simeto, con Mangialerba, Ventura e l'Orbo; e lui a stendere la mano per riscuotere il pedaggio. Passavano carri, passavano vetturali, passava gente a piedi e a cavallo d'ogni paese, e se ne andavano pel mondo, di qua e di là del fiume. 5

*
* *

Prima compare Cosimo aveva fatto il lettighiere. E Nanni aveva accompagnato il babbo nei suoi viaggi, per strade e sentieri, sempre coll'allegro scampanellio delle mule negli orecchi. Ma una volta, la vigilia di Natale, giorno segnalato, tornando a Licodia colla lettiga vuota, compare Cosimo trovò al Biviere la notizia che sua moglie stava per partorire. – Comare Menica stavolta vi fa una bella bambina. – Gli dicevano tutti all'osteria. E lui contento come una Pasqua si affrettava ad attaccare i muli per arrivare a casa prima di sera. Il bajo – birbante – che lo guardava di mal'occhio, per certe perticate che se l'era legate al dito, come lo vide spensierato, che si chinava ad affibbiargli il sottopancia canterellando, affilò le orecchie a tradimento – jji! – e gli assestò un calcio secco. 10 15

Nanni era rimasto nella stalla a scopare quel po' d'orzo rimasto in fondo alla mangiatoja. Al vedere il babbo lungo disteso nell'aja, 20

7-8 il ... accompagnato | il lettighiere. (corr. su l-); E Nanni aveva (spscr. a e Nanni corr. su di suo [mestiere]) accompagnato (corr. su -gnava) 11 al Biviere | al (corr. su a) Biviere (spscr. a Primosole) 19-20 rimasto in fondo | >che era<

1 Suo | s- Ba Tr 6 del fiume | pel fiume Tr 10 Natale, giorno segnalato, | N- – giorno segnalato – Ba Tr 12-13 bambina. – Gli | b-, – gli Ba Tr 13 lui | l-, Ba Tr Pasqua | P-, Ba Tr 15 bajo – birbante – | baio, birbante, Ba Tr 19 stalla | s-, Ba Tr 20 mangiatoja | -ia Ba Tr aja | aia Ba Tr

Sulla specifica questione dell'organizzazione dei criteri editoriali del testo: M. DURANTE, *Sull'edizione critica della raccolta verghiana «Vagabondaggio»*, Atti del Convegno internazionale di studi *Genesis, critica, edizione*, Scuola Normale Superiore di Pisa (11-13 aprile 1996), a cura di P. D'Iorio e N. Ferrand, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Quaderni, 1, (1998 [ma 1999]), in particolare pp. 215-26; ID., *Una tormentata esperienza verghiana. Biografia della novella «Un processo»*, «Studi di filologia italiana», LXV, 2007, pp. 303-330.

che si teneva il ginocchio colle due mani, e aveva la faccia bianca come un morto, volle mettersi a strillare. Ma compare Cosimo balbettava: – Va a pigliare dell'acqua fresca piuttosto. Va a chiamare lo zio Carmine che mi aiuti.

25 Accorse il ragazzo dell'osteria col fiato ai denti.

– O ch'è stato, compare Cosimo? – Niente, Misciu. Ho paura di aver la gamba rotta. Va a chiamare il tuo padrone piuttosto, che mi aiuti.

30 Lo zio Carmine andava in bestia ogni volta che lo chiamavano: – Che c'è? Cos'è successo? Non vi lasciano stare un momento, santo diavolone! [–] Finalmente comparve sulla porta, sbadigliando, col cappuccio sino agli occhi. – Com'è stato? Ora che volete? Lasciate fare a me, compare Cosimo.

35 Il poveraccio lasciava fare, colla gamba ciondoloni, come se non fosse stata più roba sua. – Questa è roba della Gagliana – conchiuse lo zio Carmine posandolo di nuovo in terra adagio adagio. Allora compare Cosimo sbigottì, e si abbandonò sul ciglione, stralunato.

40 – Sta zitto, malannaggia! ch'è gli fai la jettatura a tuo padre! [–] esclamò lo zio Carmine, seccato dal piagnucolare che faceva Nanni, seduto sulle calcagne.

Cadeva la sera, smorta, in un gran silenzio. Poi si udirono lontano le chiese di Francofonte, che scampanavano.

– La bella vigilia di Natale che mi mandò Domeneddio! [–] balbettò compare Cosimo, colla lingua grossa dallo spasimo.

45 – Sentite, amico mio; – disse infine lo zio Carmine, che sentiva l'umidità del Biviere penetrargli nelle ossa. – Qui non possiamo farvi nulla. Per farvi muovere come siete adesso, ci vorrebbe un pajo di buoi.

– Che mi lasciate così, in mezzo alla strada? – si mise a lamentarsi compare Cosimo.

50 – No, no, siamo cristiani, compare Cosimo. Bisogna aspettare lo

rimasto in fondo 23 piuttosto | *corr. su* [...] 24 Carmine | *spscr. a Santoro* 29 Carmine | *spscr. a Santoro* 36 Carmine | *spscr. a Santoro* 39 Carmine | *spscr. a Santoro* 40 sulle calcagne | sulle (*corr. su* -la [l]) calcagne 45 disse |

23 fresca | f-, *Ba Tr* 24 Carmine | C-, *Ba Tr* 24-25 aiuti. || Accorse | aiuti. – Accorse *Ba Tr* 32 Com'è | Cos'è *Tr* 35 Gagliana | G-, *Ba Tr* 36 Carmine | C-, *Ba Tr* 38 ch'è | che *Ba Tr* jettatura | i- *Ba Tr* 39 piagnucolare | piagnuco- *Ba Tr* 45 mio; | m-, *Ba Tr* 47 Per ... siete | Per muovervi di

zio Mommu per darci una mano. Intanto vi manderò un fascio di fieno, e anche la coperta della mula, se volete. Il fresco della sera è traditore, qui sul lago, amico mio. Tredici anni che compro medicine!

– Ha la malaria nella testa, il padrone. [–] Disse poi Misciu, il ragazzo della stalla, tornando col fieno e la coperta. [–] Non fa altro che dormire, tutto il giorno. 55

Intanto sopra i monti spuntava la prima stella; poi un'altra; poi un'altra. Compare Cosimo, sudando freddo, col naso in aria, le contava ad una ad una, e tornava a lamentarsi:

– Che non giunge mai compare Mommu? Che mi lasciate qui stanotte, come un cane? 60

– Tornerà, tornerà, non dubitate. [–] Rispondeva Misciu accoccolato su di un sasso, col mento nelle mani. – È andato a caccia nel Biviere. Alle volte passano mesi e settimane senza che lo veda anima viva. Ma ora ch'è Natale deve venire per vendere la sua roba. 65

E il ragazzo, mentre ciaramellava, s'andava appisolando anche lui, col mento sulle mani, raggomitolato nei suoi cenci.

– Viene di notte, viene di giorno, secondo va la caccia. Quando si mette alla posta delle anatre lo zio Carmine gli lascia la chiave sotto l'uscio. Poi dorme di giorno, o va a vendere i suoi uccelli, di qua e di là, ma la sua roba l'ha sempre qui, nella stalla, appesa al capezzale; il cavicchio pel fucile, il cavicchio per la carniera, un cavicchio per ogni cosa. Tanti anni che sta qui. Lo zio Carmine dice ch'era ancora giovane... 70

Quando compare Cosimo tornava a lamentarsi, il ragazzo tra- 75

corr. su [...] Carmine | *spscr. a Santoro* 54 nella ... padrone. | nella 'testa, (*corr. su* t-) 'il padrone. (*agg. intl.*) 55 della stalla, | della (*corr. su* -l) stalla (*spscr. a osteria*), 58 in aria | in 'aria (*corr. su* su) 69 lo zio Carmine | lo (*corr. su* co[mpare]) zio Carmine 70 i suoi uccelli, | i suoi (*corr. su* la sua) uccelli, (*spscr. a roba*), 71 l'ha | l'(*corr. su* la [tiene]) ha nella stalla | *corr. su* nello stallatico 72 per la carniera | 'per la (*corr. su* pel car[niere]) carniera 73-74 ch'era ancora

come siete *Tr* pajo | -io *Ba Tr* 53 sul lago | nel lago *Ba Tr* 54 nella ... Disse | nella testa il padrone, – disse *Ba Tr* 57 un'altra; | un'a-, *Ba Tr* 61 come un cane? | cristiani? *Tr* 62 dubitate. Rispondeva | d-, rispondeva *Tr* 63 mani. – È | m-. || È *Ba Tr* 63-64 nel Biviere | pel Biviere *Tr* 65 vendere | prendere *Ba Tr* 69 anatre | a-, *Ba Tr* 70 i suoi uccelli, | la selvaggina *Ba Tr* 71 là, | là; *Ba Tr* 71-72 capezzale; | c-: *Ba Tr* 72-73 un ... cosa. | ogni

saliva, quasi lo svegliassero, e poi tornava a ciaramellare, come in sogno. Nanni, stanco di singhiozzare, sbarrava gli occhi nel buio. Tutt'a un tratto scappò una gallinella, schiamazzando.

80 – O zio Mommu! – Si mise a chiamare Nanni ad alta voce. Dopo si spandeva un gran silenzio, nella notte.

– So io! [-] disse infine Misciu. [-] Non risponde per non spaventar le anatre. Poi ci ha fatta l'abitudine, a quella vita, e non parla mai.

Però si udiva già il fruscio dei giunchi secchi, e il tonfo degli scarponi dello zio Mommu, che sfangava nel greto.

85 – Qua, zio Mommu! C'è compare Cosimo che gli è successo un accidente.

Lo zio Mommu stava a guardare, al barlume che faceva la lanterna di compare Carmine, tutto intirizzito e battendo le palpebre, con quel naso a becco da jettatore. Poi sollevarono il lettighiere al modo che diceva lo zio Carmine[,] uno sotto le ascelle e l'altro pei piedi. – Cristo! come vi pesano le ossa, compare Cosimo! [-] Sbuffava l'oste, per fargli animo con una barzelletta. E lo zio Mommu, mingherlino, barellava davvero come un ubbriaco, sotto quel peso.

95 – Ah, che vigilia di Natale m'ha mandato Domeneddio! [-] Tornava a dire compare Cosimo, steso alfine nello strapunto come un morto.

– Non ci pensate, compare Cosimo, che ora la Gagliana vi guarisce in un batter d'occhio. Bisogna andare a chiamarla, compare Mommu, nel tempo stesso che andate a Lentini per vendere la vostra roba.

100 Il vecchietto acconsentì, con un cenno del capo, e mentre si pre-

giovane...] di seguito in sost. di che è venuto an[cora giovane.] 76 quasi] corr. su come 77 stanco di singhiozzare] *stanco di (agg. intl.) singhiozzare (corr. su -ando) > sottovoce < 78 schiamazzando] corr. su scia- 84 nel greto.] di seguito in sost. di adagio adagio. 85 gli è successo] gli (corr. su l |) è successo 87 barlume] > poc[o] < barlume 90 sotto le ascelle] *spser.* a per la testa, 92 fargli animo] fargli (corr. su dar-) animo 93 barellava] corr. su barc[ollava] 94-95 Tornava a dire] Tornava (corr. su Ripeteva) a dire 100 Il ... capo,] >- Sì, sì, - disse col capo < 'Il vecchietto (corr. su il v-;) 'acconsentì, con un

cosa al suo posto. Tr 76 ciaramellare] borbottare Ba Tr 79 Si] si Ba Tr 89 da jettatore] di jettatore Ba Tr 91 piedi. - Cristo] p-. || Cristo Ba Tr 91-92 Sbuffava] s- Ba Tr 92 una barzelletta] qualche barzelletta Tr 94 m'ha] ni ha Ba Tr 94-95 Tornava] t- Ba Tr 100 acconsentì,] a- Ba Tr

parava a partire, legandosi in testa il fazzoletto, e assettandosi la bisaccia in spalla, l'oste continuava:

– È meglio di un cerusico la Gagliana! Vedrete che vi guarirà in meno di dire un'avemaria. State allegro, compare Cosimo, e se non avete bisogno d'altro, vado a far la vigilia di Natale anch'io con quei quattro maccheroni. 105

– E tu che non vuoi mangiare un boccone? [-] chiese il lettighiere, voltandosi al suo ragazzo che non si muoveva di lì, smorto, colle mani in tasca, e il viso sudicio dal piangere che aveva fatto.

– No, [-] rispose Nanni. [-] No, non ho più fame. 110

– Povero figlio mio! che vigilia di Natale è venuta anche per te!

*
* *

La Gagliana venne a giorno fatto, che lo zio Cosimo aveva il viso acceso, e la gamba gonfia come un otre, talchè bisognò tagliargli le brache per cavargliela, mentre la Gagliana si voltava dall'altra parte, cogli occhi bassi, preparando intanto ogni cosa lesta lesta: bende, stecche[,] empiastri, con certe erbe miracolose che sapeva lei. Poi si mise a tirare la gamba come un boja. 115

Da principio compare Cosimo non dicèva nulla, sudando a grosse gocce, e ansimando come facesse una gran fatica. Ma poi, tutt'a un tratto, gli scappò un grande urlo, che fece drizzare a tutti i capelli in testa. 120

– Lasciatelo gridare, che gli fa bene!

Compare Cosimo faceva proprio come una bestia quando le si dà il fuoco. Talchè lo zio Carmine s'era alzato per vedere anche lui, coi suoi occhioni assonnati. E Nanni strillava anche lui come l'ammazzassero. 125

cenno del capo, (agg. intl.) 102 in spalla] in (*spser.* a sulla) spalla 112 venne ... fatto] venne (corr. su arrivò) a (*dapprima* corr. su che c[ra] poi cass. e rsertt. in intl.) giorno fatto 113-114 tagliargli ... cavargliela] tagliargli (corr. su cava[rgli]) le brache per cavargliela 118-121 Da ... testa.] *agg. marg.* (119 ansimando] corr. su [...]) 122 gridare] corr. su urlare 123-124 Compare ... Carmine] *spser.* a Gli urli erano tali che lo zio Carmine 124 alzato] corr. su levato 125-126 E ...

104 Cosimo,] C-; Ba Tr 114 la Gagliana] la Gagliana, per modestia, Ba Tr 117-118 boja. || Da] boia. - Da Ba Tr 119 gocce] -ce Ba Tr come] quasi Ba Tr 124 lui,] l- Ba Tr 125-126 anche ... l'ammazzassero.] che pareva

– Sembrate un ragazzo, compare Cosimo; [-] gli diceva l'oste. [-] Non v'hanno detto di star tranquillo? Foste in mano di qualche ce-
rusico, pazienza.

130 – Stava fresco, Dio liberil! – Saltò su la vecchia, come se l'avessero
punta. [-] Per lo meno gli avrebbero tagliata la gamba a questo po-
veretto. Io non ho mai tagliato neppure un pelo in vita mia, grazie
a Dio! Tutta grazia che mi dà il Signore! Ora state tranquillo, com-
pare Cosimo, che non avete più bisogno di nulla.

135 Ella sputava sul ginocchio enfiato l'empiaastro che andava masti-
cando; metteva le stecche, e stringeva forte le bende, senza badare
agli [-] oh! [-] ciarlano sempre come una gazza. E quand'ebbe
terminato si nettò le mani nella criniera ispida e grigia che le faceva
come una cuffia sporca sulla testa. – Sembra un diavolo quella
140 strega! [-] ammiccava l'oste allo zio Mommù, che stava a guardare
col naso malinconico, seduto sullo strapunto, le gambe penzoloni,
e sgretolando a poco a poco il suo pane nero.

Lo zio Cosimo s'era lasciato andare di nuovo supino, col viso
stralunato e lucente di sudore, accarezzando colla mano il suo ra-
gazzo, e balbettandogli che non era nulla.

145 – Ora chi mi paga? [-] Domandò infine la Gagliana.
– Non dubitate che sarete pagata; [-] rispose il poveraccio più
morto che vivo. [-] Venderò il mulo, se così vorrà Dio, e vi pagherò,
sorella mia!

150 Com'era un bel giorno di Natale, col sole che veniva fin dentro
la stalla, e le galline pure, a beccare qualche briciola di pane, la gente
che era stata a sentir messa a Primosole si fermava a bere un sorso

Pammazzassero. | di seguito e in intl. in sost. di E Nanni, *trafelato[.] sentiva che i
capelli gli si di[rizzavano] / drizzavano (spscr. a senza poter più piangere, si
sentiva dentro le lamette. / i capelli irti.) come fili di ferro filato. 127 gli
diceva | corr. su lo sgridava 128 di star tranquillo? | di seguito in sost. di ch'è
cosa da nulla? 130-131 Saltò ... punta. | di seguito in sost. di interrompe essa.
138 terminato | corr. su [finito] le faceva | le (corr. su gli) faceva 143 di
nuovo supino | di (corr. su sup[ino]) nuovo supino 151-152 la gente ...

Pammazzassero. Ba Tr 127 Cosimo; | C-, Ba Tr 128 v'hanno | vi hanno Ba Tr
129 pazienza. | p-! Ba Tr 130 Saltò | s- Ba Tr 136 stecche, | s- Ba Tr 138
grigia | g-, Ba Tr 139 testa. – Sembra | t-. || Sembra Ba Tr 140 che | il quale Ba Tr
145 balbettandogli | balbettando Ba Tr 146 Domandò | d- Ba Tr 147 dubitate |

a metà strada, e vedendo compare Cosimo sul pagliericcio dello stal-
latico, volevano sapere il come ed il perchè. Poi davano un'occhiata
ai muli, in fondo alla stalla. L'oste li faceva vedere, fiutando la sen-
zeria. – Belle e buone bestie! Quietate come il pane! Un affare d'oro
155 per chi li comprava, se compare Cosimo, Dio liberi, rimaneva stor-
pio. – Il baio voltava indietro il capo, come se capisse, colla sua boc-
cata di fieno in aria. – No, no, ancora non sono in questo stato! –
Lagnavasi compare Cosimo, dal fondo del suo giaciglio. – Diciamo
160 così, per dire, compare Cosimo, state tranquillo. Nessuno vi vuol
toccare la roba vostra, se non volete voi. Qui c'è paglia e fieno, pei
vostri muli, e potete tenerveli cent'anni.

Lo sventurato pensava a quello che si sarebbero mangiato i muli,
di fieno e di stallaggio, e lamentavasi: – Stavolta non gliela faccio più
165 la dote per la mia bambina che mi è nata adesso.

– Ora gli si manda la notizia, a vostra moglie. La prima volta che
lo zio Mommù andrà a Licodia, per vendere la sua roba.

*
* *

Così gli portarono la notizia a comare Menica, lo zio Mommù
colla bisaccia in collo, e masticando le parole, che alla prima non si
capiiva nulla, nella casa piena di vicine, mentre si aspettava il marito
pel battesimo. Comare Menica, poveretta, nella prima furia, voleva
balzare dal letto, così com'era, e correre al Biviere, se non era il me-
dico, che si mise a sgridarla: – Come le bestie, voialtri villani! Non
170 sapete cosa vuol dire una febbre puerperale!
175

Primosole | la (corr. su i) *gente che era stata a sentir messa a Primosole (spscr.
a i passeggeri che andavano [a] vedere le funzioni sacre,) 154-179 Poi ...

d-, Ba Tr pagata; | p-, Ba Tr 155 muli, | m- Ba Tr 155-156 senzeria. – Belle |
s-. || Belle Ba Tr 157 li comprava | li compra Ba Tr rimaneva | rimane Ba Tr
157-158 storpio. – Il | s-. || Il Ba Tr 158 capo, | c- Ba Tr 159 aria. – No | a-. ||
No Ba Tr 160 Lavagnasi | l- Ba Tr Cosimo, | C- Ba Tr 160-161 giaciglio. –
Diciamo così, | g-. || Diciamo c- Ba Tr 162 fieno, | f- Ba Tr 163 tenerveli | -
rreli Ba Tr 165 lamentavasi: – Stavolta | l-: | | – Stavolta Ba Tr 166 adesso. |
a-! Ba Tr 167 notizia, | n- Ba Tr 168 Licodia, | L- Ba Tr 169-170 Così ...
parole, | Così lo zio Mommù portò la brutta notizia alla moglie di compare
Cosimo, masticando le parole, e dondolandosi ora su di una gamba e ora sul-
l'altra, Ba Tr 172 furia, | f- Ba Tr 173 così com'era | in camicia com'era Ba
Tr 173-174 medico, | m- Tr 174 sgridarla: – Come | s-: || – Come Ba Tr

– Signore don Battista! Come posso fare a lasciare quel poveretto fuorivìa, in mano altrui, ora ch'è in quello stato?

– E voi non vi muovete! [–] Appoggiava comare Stefana. [–] Vostro marito andrete a trovarlo poi. Temete che scappi?

180 – Date retta al medico. [–] Aggiunse la Cilona. [–] Compare Cosimo è in mano di cristiani. Lo vedete qui questo poveretto ch'è venuto apposta?

6 E lo zio Mommù accennava di sì col capo, ritto dinanzi al letto, battendo gli occhi, non sapendo come fare per voltare le spalle ed
185 andarsene per le sue faccende.

Indi la convalescenza, il baliatico, il bisogno dei figliuoli, e il tempo era passato. Compare Cosimo, quando infine la Gagliana gli aveva detto d'alzarsi, era rimasto su di una sedia, sulla porta dello stallatico, con una gamba più corta dell'altra.

190 – Così come è non ve la lasciavano neppure, s'eravate in mano del cerusico! – Gli disse la Gagliana per consolarlo.

I muli stessi se li mangiò metà lei e metà la stalla. Quando il povero zoppo, dalla porta dell'osteria, vide Menico della Rossa che si portava via la sua lettiga, si mise a sospirare[:] – Queste campanelle
195 non le udrò più!

scappi? | ¹La moglie di compare Cosimo, poveretta, appena seppe la brutta nuova, voleva balzare giù (*spser: a saltare*) dal letto, e correre a Primosole, se non era il dottore don Battista, che l'acchiappò per la camicia sgridandola: ||– Come le bestie, voialtri villani! Non sapete cosa vuol dire una febbre puerperale! – Signor don Battista, come posso lasciare quel poveretto fuorivìa, ora ch'è in quello stato?... ||– Date retta al medico! appoggiava la vicina comare Stefana. – Vostro marito andrete a trovarlo poi. Credete che scappa? ²Poi ... scappi? *sul marg. su.* 155 L'oste | *spser: a* Compare Carmin[e] | 158-159 colla ... fieno | *colla sua (*corr: su col fieno*) boccata di fieno 163 tenervi | *corr: su -celi* 169 portarono | *corr: su -tò* Menica | *ma* Brigida *n. c.* 170 le parole | le (*corr: su a* [alcune]) parole 171 vicine | *corr: su -i* 172 Menica, | *spser: a* Brigida, 173 al Biviere | al (*corr: su a*) Biviere (*spser: a* Primosole) 179 Temete | *corr: su* Credete scappi | *corr: su -a* 183-184 ritto ... battendo | ritto (*corr: su b* [attendendo]) dinanzi al letto, battendo 190 Così ... neppure, | *spser: a* Questa stessa non l'avreste nemmeno, 192 stessi | *agg. intl.* mangiò | *corr: su -iarono* 193 dalla ... vide | dalla (*corr: su*

177 stato? | s-?... *Ba Tr* 178 muovete | mo- *Ba Tr* Appoggiava | a- *Ba Tr*
180 medico. Aggiunse | m-, - aggiunse *Ba Tr* 181 qui | q-, *Ba Tr* poveretto
ch'è | p-, che è *Ba Tr* 186 figliuoli, | f-, *Tr* 188 d'alzarsi | di alzarsi *Ba Tr*
sulla porta | alla porta *Ba Tr* 190 s'eravate | se eravate *Ba Tr* 193 Menico |

E lo zio Carmine anche lui gli disse: – Che diavolo rimpiangete! Quel bajo birbante che vi acconciò in quel modo?

Intanto bisognava pensare a buscarsi da vivere, lui e il suo ragazzo, e adesso ch'era conciato a quel modo per le feste, voleva essere un mestiere facile, di quelli poco pane e poca fatica. – “Se hai
200 un guajo dillo a tutti”.

Lo zio Carmine, ch'era un buon diavolaccio, ne parlava con questo e con quello, e come seppe che uno di quelli della chiatta, lì vicino, era morto di malaria, disse subito a compare Cosimo: – Questo è
205 quello che fa per voi. – E tanto disse e tanto fece, per mezzo anche dello zio Antonio, l'oste di Primosole, lì accanto al Simeto, che il cappoccia della chiatta chinò il capo e disse di sì anche lui. D'allora in poi, compare Cosimo rimase a tirar la fune, su e giù pel fiume; e con ogni conoscente che passava mandava sempre a dire a sua moglie che sarebbe andato a vederla, un giorno o l'altro, e la bambina pure:
210

– Verrò a Pasqua – Verrò a Natale. – Mandava sempre a dire la stessa cosa; tanto che comare Menica ormai non ci credeva più; e

vide) porta dell'osteria, vide 198-215 Intanto ... Natale | “Il poveraccio, (*agg. intl.*) adesso (*corr: su A-*) che s'era ridotto a quel modo, s'era messo con quelli della chiatta, sul Simeto lì vicino, insieme al suo ragazzo (*di seguito in sost. di insieme* al suo ragazzo per buscarsi il pane). Con ogni conoscente che passava il fiume mandava sempre a dire a sua moglie la stessa cosa: che sarebbe andato a vederla, un giorno o l'altro, e la bambina anche. – Verrò a Pasqua. Verrò a Natale. – Mandava sempre a dire la stessa cosa; tanto che comare Menica non ci credeva più; e Nanni, ogni volta, guardava il babbo negli occhi, per vedere se dicesse sul serio. || Ma succedeva che a Pasqua e a Natale si [aveva sempre una gran folla] ²Intanto ... Natale *sul marg. su.* 198 buscarsi da vivere, | buscarsi da vivere, (*spser: a* il pane,) 199 e adesso | *corr: su* ed ora conciato a quel modo | *spser: a* accomodato a quella [maniera] 200 pane | *cass. e rsctt. di seguito* 200-201 “Se ... tutti” | “Se hai (*corr: su* Vai a dir[lo a tutti] *cass. e rsctt. di seguito*) un guajo dillo a tutti” 206 l'oste ... accanto | l'oste (*corr: su* lì vicin[o]) di Primosole, lì accanto (*spser: a* vicino) 210 pure | *corr: su a* [nche] 211 Verrò ... sempre | Verrò a Pasqua (*corr: su* Na[tale]) – Verrò a Natale. – Mandava (*corr: su* Di[ceva]) sempre

Nunzio *Ba Tr* 196 disse: – Che | d-: ||– Che *Ba Tr* 197 bajo | -io *Ba Tr*
acconciò ... modo? | azzoppò a quel modo? *Tr* 198-199 ragazzo, | r-; *Ba Tr*
Tr 201-202 tutti”. || Lo | t-². Lo *Ba Tr* 203 uno ... chiatta | uno della
chiatta *Tr* 204 Cosimo: – Questo | C-: ||– Questo *Ba Tr* 205 voi. – E | v-.
||– E *Ba Tr* 208 poi, | p- *Ba Tr* 209 passava | p-, *Ba Tr* 210-211 pure: ||

Nanni, ogni volta, guardava il babbo negli occhi, per vedere se dicesse sul serio.

215 Ma succedeva che a Pasqua e a Natale s'aveva sempre una gran folla da tragittare; talchè quando il fiume era grosso, c'erano più di cinquanta vetture che aspettavano all'osteria di Primosole. Il capocchia della chiatta bestemmiava contro lo scirocco e levante che gli toglieva il pan di bocca; e la sua gente si riposava; Mangialerba, 220 bocconi, dormendo sulle braccia in croce; Ventura, all'osteria, e l'Orbo cantava tutto il giorno, ritto sull'uscio della capanna, a veder piovere, guardando il cielo cogli occhi bianchi.

225 Comare Menica avrebbe voluto andarci lei a Primosole, almeno per vedere suo marito e portargli la bambina, che il padre non la conosceva neppure, quasi non l'avesse fatta lui.

230 – Andrò appena avrò presi i denari del filato. – Diceva essa pure. – Andrò dopo la raccolta delle ulive, se mi avanza qualche soldo. – Così passava il tempo. Intanto comare Menica fece una malattia mortale, di quelle che don Battista il medico se ne lavava le mani come Pilato.

– Vostra moglie è malata malatissima. – Venivano a dirgli lo zio Cheli, compare Lanzara, tutti quelli che arrivavano da Licodia; e compare Cosimo stavolta voleva correre davvero, a piedi, come poteva. – Prestatemi due lire per la spesa del viaggio, compare Mariano.

235 Ma il capocchia rispondeva:

– Aspettate prima se vi portano un buona notizia. Alle volte, intanto che voi siete per via, vostra moglie si guarisce, e voi ci perdetevi la spesa del viaggio.

L'Orbo invece consigliava di far dire una messa alla Madonna di

215 s'aveva | *spsr*: a [si] aveva 216 talchè | *di seguito in sost. di sicchè* 218-219 toglieva ... bocca | toglieva (*corr. su* levava il) il pan di bocca 223 andarci | *di seguito in sost. di veni[rci]* 228 comare | *corr. su* comp[are] 231 dirgli | *corr. su -re* 232 Lanzara | *corr. su -zise* 239 far ... Madonna | far (*su* pre[gare])

– Verrò | p-: – Verrò *Ba Tr* 214 sul serio | davvero *Ba Tr* 216 grosso, | g- *Ba Tr* 219 bocca; | b-, *Ba Tr* riposava; | r-: *Ba Tr* 220 osteria, | o-; *Ba Tr* 223 andarci | -rvi *Ba Tr* 224 che| chè *Ba Tr* 226 filato. – Diceva | f-, – diceva *Ba Tr* 227-228 soldo. – Così | s-. || Così *Ba Tr* 229 don ... medico | don Battista, il medico, *Ba Tr* 231 malata malatissima. – Venivano | m-, malatissima, – venivano *Ba* m- malatissima, – venivano *Tr* dirgli | d-, *Ba* 233-234 poteva. – Prestatemi | p-. || – Prestatemi *Ba Tr* 234 compare | padron *Ba Tr* 237 si guarisce | guarisce *Ba Tr* 238-239 viaggio. || L'Orbo |

Primosole, ch'è miracolosa. Finchè giunse la notizia che da comare 240
Menica c'era il prete. – Vedete se avevo ragione! – Esclamò compare
Mariano. – Cosa andavate a fare, se non c'era più aiuto?

*
* *

La bambina se l'era tolta in casa comare Stefana, per carità; e com-
pare Cosimo era rimasto a Primosole col suo ragazzo. Tanto l'Orbo
gli diceva che coll'aiuto di Dio poteva vivere e morire alla chiatta al 245
pari di lui, che vi mangiava pane da cinquant'anni. E ne aveva visto
passare tanta della gente! Passavano conoscenti, passavano viandanti
che nessuno sapeva donde venissero, a piedi, a cavallo, d'ogni na-
zione, e se ne andavano pel mondo, di qua e di là del fiume. – Come
l'acqua del fiume stesso che se ne andava al mare, ma lì pareva sempre 250
la medesima, fra le due ripe sgretolate; a destra le collinette nude di
Valsavoia, a sinistra il tetto rosso di Primosole; e allorchè pioveva,
alle volte per settimane e settimane, non si vedeva altro che quel tetto
tristo nella nebbia. Poi tornava il bel tempo, e spuntava del verde qua
e là, fra le roccie di Valsavoia, sul ciglio delle viottole, nella pianura 255
fin dove arrivava l'occhio. Infine arrivava l'estate e si mangiava ogni
cosa, il verde dei seminati, i fiori dei campi, l'acqua del fiume, gli ole-
andri che intristivano sulle rive, coperti di polvere.

*
* *

La domenica, cambiava. Lo zio Antonio, che teneva l'osteria di 260
Primosole, faceva venire il prete per la messa; mandava la Filomena,
sua figliuola, a scopare la chiesetta, e a raccattare i soldi che i devoti
vi buttavano dal finestrino per le anime del Purgatorio. Accorrevano

dire una messa alla Madonna 243-289 Stefana, ... malizia! | *bozze in colonna*
(= *Mp(6)*) 244 ragazzo. | ragazzo >Gesualdo<. 245 alla chiatta | *agg. mrg.*

v-. – L'Orbo *Ba Tr* 241 prete. – Vedete | p-. || – Vedete *Ba Tr* Esclamò
compare | e- padron *Ba Tr* 245 che | c-, *Ba Tr* Dio | D-, *Ba Tr* 246 visto |
vista *Ba Tr* 251 sgretolate; | s-: *Ba Tr* 253 alle volte ... settimane, | per
giorni e settimane, *Ba Tr* 255 roccie | -cc *Ba Tr* pianura | p-, *Ba Tr* 256
arrivava l'estate | veniva l'estate, *Ba Tr* 259 domenica, | d- *Ba* 260-261
messa; ... figliuola | m-, e mandava Filomena, la sua figliuola *Ba Tr* 262 but-

dai dintorni, a piedi, a cavallo, e l'osteria si riempiva di gente. Alle
265 volte arrivava anche il Zanno, che guariva di ogni male, con le sue
scarabattole; o don Liborio, il merciaiuolo, con un grande ombrel-
lone rosso, e schierava la sua mercanzia sugli scalini della chiesa, for-
bici, temperini, nastri e refe d'ogni colore. Nanni si affollava insieme
agli altri ragazzi per vedere.

Ma suo padre gli diceva sempre: – No, figliuolo mio, questa è
270 roba per chi ha denari da spendere.

Gli altri invece comperavano: bottoni, tabacchiere di legno, pet-
tini di osso, e la Filomena frugava dappertutto colle mani sudicie,
senza che nessuno le dicesse nulla, perchè era la figliuola dell'oste.
Anzi un giorno don Liborio le regalò un bel fazzoletto giallo e rosso,
275 che passò di mano in mano. – Sfacciata! [–] dicevano le comari. [–]
Fa l'occhio a questo e a quello per amor dei regali! [–] Un giorno
Nanni li vide tutti e due dietro il pollaio, che si tenevano abbracciati.
Filomena, che stava all'erta per timore del babbo, si accorse subito
di quegli occhietti che si ficcavano nella siepe, e gli saltò addosso
280 colla ciabatta in mano. – Cosa vieni a fare qui, spione? se vai a rac-
contare quel che hai visto[,] guai a te, veh! – Ma don Liborio la cal-
mava con ben belle maniere. – Non lo strapazzate quel ragazzo,
comare Mena, chè gli fate pensare al male.

Però Nanni non poteva levarsi davanti agli occhi il viso rosso di
285 Filomena, e le manacce di don Liborio che brancicavano. Quando
lo mandavano a comperare il vino all'osteria si piantava dinanzi al
banco della ragazza, che glielo mesceva colla faccia tosta, e lo sgrida-
va: – Guardate qua, cristiani! Non gli spuntano ancora peli al
mento, quel moccioso, e ha già negli occhi la malizia!

264-265 il ... scarabattole;] il "Zanno, (da 'Z-) che guariva ogni 'male, (corr. su
m-) 'colle sue scarabattole; (agg. mrg.) 267 refe] *sul mrg. in sost. di robe*
Nanni] *sul mrg. in sost. di Gesualdo* 276-277 Un giorno Nanni] *sul mrg. in*
sost. di Dopo, Gesualdo 283 Mena] *sul mrg. in sost. di Barbara* 284 Nanni]

tavano] buttavano dentro *Tr* 264 con le sue] colle sue *Ba Tr* 265 Liborio]
Tinu *Ba Tr* 268-269 vedere. || Ma] v-. Ma *Ba Tr* 272 la Filomena] Filomena
Ba Tr sudicie] -ce *Ba Tr* 274 Liborio] Tinu *Ba Tr* 275 mano.] m-! *Ba*
280 vai] stai *Tr* 281 Liborio] Tinu *Ba Tr* 282 ben belle maniere.] ben belle
maniere: *Ba* belle maniere: *Tr* 284 davanti agli occhi] dagli occhi *Ba Tr* 285
manacce] -cie *Ba Tr* Liborio] Tinu *Ba Tr* 286 osteria] o-, *Ba Tr* 288 peli]

*
* *

Nanni voleva far lo stesso colla Grazia, la servetta dell'osteria, 290
quando andavano insieme a raccogliere l'erba per la minestra lungo
il fiume. Ma la fanciulletta rispondeva:

– No. Tu non mi dai mai niente.

Essa invece gli portava, nascoste in seno, delle croste di formag- 295
gio, che gli avventori lasciavano cadere sotto la tavola, o un
pezzo[t]to di pane duro rubato alle galline. Accendevano un fuo-
cherello fra due sassi, e giuocavano a far la merenda. Ma Nanni fi-
niva sempre il giuoco col buttar le mani sulla roba, e darsela a gambe.
La ragazzetta allora rimaneva a bocca aperta, grattandosi il capo.

E alla sera si buscava pure gli scapaccioni di Filomena, che la ve- 300
deva tornare spesso colle mani vuote. Nanni, per risparmiarsi la fa-
tica, le arraffava anche la sua parte di cicoria o di finocchi selvatici.

Poi, il giorno dopo, giurava colle mani in croce che non l'avrebbe 305
fatto più. E la poverina ci tornava sempre appena lo vedeva da lon-
tano, coi capelli rossi in mezzo alle stoppie gialle; si accostava quatta
quatta, e gli si metteva alle calcagna come un cane. Quand'essa ar-

sul mrg. in sost. di Gesualdo 290 colla Grazia] colla (cass. e rsort. di seguito)
Grazia 295 lasciavano] *di seguito in sost. di facev[ano]* 300 pure] *corr. su*
anche 306-336 Quand'essa ... bianchi] 'Andavano pure a scovare i grilli
con uno sterpolino, o a caccia di lucertole. Nanni sapeva coglierle con un nodo
scorso fatto 'in cima a un filo (*di seguito in sost. di con [un] filo*) d'erba; dentro
al 'cerchietto che formava il nodo (*di seguito in sost. di nodo*), vi 'sputava (*spser.*
a ficcava) una bella campanella lucente >collo sputo< e le povere bestioline,
assetate in quell'arsura, si lasciavano cogliere. In mezzo alla gran pianura riarsa
l'osteria di Primosole ci stava come persa, vicino al fiume magro, affogata nella
polvere, 'e dall'altra parte del fiume, la capanna (*spser. a* e verso sera il camino
della chiatta) fumava 'tutta sola (*corr. su tutto solo*) nella tristezza del tramonto.
'Lontano lontano, in fondo verso il Biviere, (*spser. a* Dall'altra parte) lo stallatico
'dello zio Carmine (*agg. intl.*) [...] la sua posta deserta, 'e Misciu dalla soglia
chiamava le galline a raccolta, (*di seguito in sost. di colle galline che razzolavano,*
e [Misciu]) col cappuccio in testa come il suo padrone anche lui, tremante di

i peli *Tr* 291 l'erba] l'erbe *Ba Tr* minestra] m-, *Ba Tr* 292 fanciulletta] fan-
ciullina *Ba Tr* 295 lasciavano cadere] avevano lasciato cadere *Ba Tr* 296-297
fuocherello] fo- *Ba Tr* 297 giuocavano] gio- *Ba Tr* 304 sempre] s-, *Ba Tr*

rivava piagnucolando ancora per le busse che s'era buscate, Nanni per consolarla le diceva:

– E tu perchè non scappi e te ne vai a casa tua?

310 Egli raccontava che aveva la sua casa anche lui, laggiù, al paese, e i parenti e ogni cosa, di là di quelle montagne turchine; ci voleva una giornata buona di cammino, e un giorno o l'altro ci sarebbe andato.

– Pianti i tuoi padroni e l'osteria, e te ne scappi a casa tua.

315 La ragazzetta ascoltava a bocca aperta, colle gambe penzoloni sul greto asciutto, guardando attonita là dove Nanni le faceva vedere tante belle cose oltre i monti turchini. Infine si grattava il capo, e rispondeva:

– Non so. Io non ci ho nessuno.

320 Egli intanto si divertiva a tirare sassi nell'acqua, o cercava di far scivolare Grazia giù dalla sponda facendole il solletico. Poi si mettevano a correre ed egli la inseguiva a zollate.

Andavano pure a scovare i grilli dalle tane, con uno sterpolino;

febbre. Di tanto in tanto, *per una notte (*spser. a* sul tardi), capitava una frotta di mietitori che tornavano al mare, o dei mulattieri per lasciare ripigliare fiato alle loro bestie, gente che tornava ogni volta, alla stessa epoca. In cucina, dinanzi al fuoco, si vedevano passare le stesse facce stanche che si riposavano della giornata faticosa, e domandavano per cortesia: || – Come va, zio Carmine? || Lo stalliere rispondeva con un gran gemito, dal fondo della sua cuccia, più morto che vivo. Le febbri ormai se l'erano mangiato tutto; e quell'anno[,] tutto in giro, la gente morivano come mosche. Non brontolava più, non si moveva più dal suo lettuccio, giorno e notte, e stava *cheto (*di seguito in sost. di* quieto) sotto il cappotone e *un monte di (*spser. a* le) bisacce, al buio. Soltanto appena udiva fermarsi una vettura alla porta della stalla, rizzava il capo come poteva, per amor del guadagno, e *chiamava (*spser. a* gridava): – O Misciu! ²Quand'essa ... bianchi *sul marg. su.* 309 scappi | *corr. da s-?* 310-311 e i parenti | *e i (*di seguito in sost. di* coi) parenti 312 ci | *corr. su* vi 314-316 colle ... turchini. | *colle gambe penzoloni sul greto asciutto, guardando attonita là (*spser. a* colle mani in grembo, guardando attonita alla [] / cogli [occhi intenti] / e cogli occhi intenti al di là dei monti turchini) dove Nanni *le (*corr. su* gli) faceva vedere tante belle *cose (*corr. da c-*) *oltre i monti turchini. (*agg. intl.*) 319 sassi nell'acqua, | *spser. a* dei sassi nella corrente *magra (*cass. e rsertt. di seguito*) che serpeggiava i tanti rivoli *nel greto; (*cass. e rsertt. di seguito*) 319-320 far ... sponda | far (*da -rla*) sci-

307 piagnucolando | -ucolando *Ba Tr* buscate, | buscate all'osteria, *Ba Tr* 309 scappi | s-, *Ba Tr* 311 cosa, | c-; *Ba Tr* di quelle | da quelle *Ba Tr* 313 Pianti | Pianta *Ba Tr* 316 cose | c-, *Ba Tr* 319 tirare | -rar *Ba Tr* 320 sponda | s-, *Ba Tr* 321 correre | c-, *Ba Tr* 321-322 zollate. || Andavano | z-. Andava-

o a caccia di lucertole. Nanni sapeva coglierle con un nodo scorsojo fatto in cima a un filo di giunco sottile: dentro al cerchietto che formava il nodo sputava una bella campanella lucente, e le povere bestioline, assetate in quell'arsura, si lasciavano adescare.

*
* *

In mezzo alla gran pianura riarsa il fiume s'insaccava come un burrone enorme, fra le rive slabbrate. “Mostrava le ossa.” Brontolavano quelli della chiatta. Talchè anche dei poveri diavoli si arrischiavano a guado, qualche miglio più in su. Tanti bajocchi levati di bocca a quegli altri poveri diavoli che stavano colla fune in mano tutto il giorno sotto il solleone. E litigavano fra di loro, a digiuno. Nanni allora per un nulla si buscava delle pedate anche da suo padre, sciancato com'era.

330 Di tanto in tanto passava una frotta di mietitori, che tornavano al mare, bianchi di polvere, e si calavano nel greto, uomini e donne, colle gambe nude, raccomandandosi ai loro santi nel dialetto forestiero. Poi nell'afa della strada, diritta diritta, si vedeva venire da lontano il polverone che accompagnava qualche carro, o spuntava dall'altra parte la sonagliera mezzo addormentata di un mulattiere. L'Orbo, che non aveva nessuno al mondo, e se l'era girato tutto[,] diceva: – Quello lì viene da Catania, quest'altro da Siracusa. – E sempre cuor contento, lui, raccontava agli uomini stesi bocconi le me-

335 volare *Grazia (*agg. intl.*) giù (*corr. su* d[alla]) dalla sponda 326 assetate | *agg. intl.* 328-329 slabbrate. ... diavoli | s-. (*corr. su* s-) “Mostrava le ossa.” Brontolavano quelli della chiatta. Talchè anche (*spser. a* come un carcame spolpato di serpente che mostrava qua e là le ossa bianche dei [...]) dei poveri diavoli 329-330 si arrischiavano | *di seguito in sost. di* ci (*non cass.*) arrisc[hiavano] 330 bajocchi | *corr. su* bai- 332 a digiuno. | *dapprima spser. a* perchè il bisogno inverteva il sangue. *poi cass. e rsertt. di seguito* 333 un nulla | *spser. a* la più piccola cosa 334 sciancato com'era. | *di seguito in sost. di* colla gam[ba zoppa] / zoppo. 339 il polverone | *di seguito in sost. di* la [polvere] (*spser. a* un nuvolo di polvere) 342 Quello lì | Quello (*corr. su* Questi) lì (*agg. intl.*) 343 contento | *corr. su* [...]

vano *Ba Tr* 323 scorsojo | -io *Ba Tr* 324 sottile: | s-; *Ba Tr* 325 sputava | spuntava *Tr* 329-330 si arrischiavano | ci si arrischiavano *Ba Tr* 330 bajocchi | -iocchi *Ba Tr* 332 giorno | g-, *Tr* 337 santi | s-, *Ba Tr* 340 mezzo | mezza

345 raviglie che aveva visto laggiù, lontan lontano. E Nanni ascoltava intento, come aveva fatto la Grazia ai racconti che faceva lui, con delle allucinazioni di vagabondaggio negli occhi stanchi di vedere eternamente l'osteria dello zio Antonio, che fumava tutta sola, nella tristezza del tramonto.

*
* *

350 Ma chi gli mise davvero la pulce nell'orecchio fu lo Zannu, una volta che lo chiamarono per lo zio Carmine al Biviere.

355 Fin da Pasqua di Rose, i viandanti che venivano a passar la notte allo stallatico, e non lo vedevano come al solito a portar la paglia dal fienile o a riscuotere lo stallaggio, dicevano: – E compare Carmine? – Zio Mommu lo indicava con un cenno del capo, lungo disteso nel pagliericcio, sotto un mucchio di bisacce, e Misciu, col cappuccio in capo, mangiato dalle febbri, rispondeva: – Ha la terzana. – Alle volte, quando alla voce riconosceva un conoscente, il poveraccio rispondeva anche lui, con un grugnito.

360 Erano quasi sempre le stesse facce stanche che si vedevano passare dinanzi al lumicino moribondo che si dondolava appeso al travicello, e tiravano fuori dalla bisaccia la scarsa merenda, accoccolati su di un basto, masticando adagio adagio. Lo zio Carmine non bron-

344-348 E ... tramonto.] ¹Sulla sponda dirimpetto, l'osteria di Primosole dello zio Antonio, fumava tutta sola, 'affogata (*corr. su* [...]) nella polvere. ²E Nanni sgranava gli occhi come aveva fatto la Grazia con lui. *di seguito* ³E ... tramonto. *di seguito* 344 Nanni ascoltava] Nanni (*corr. su* as[coltava]) ascoltava 345 la ... lui,] la Grazia >con lui, < ai racconti che faceva lui, 346-347 vedere eternamente l'osteria] vedere *eternamente (*corr. su* l[osteria]) l'osteria 350 Carmine] *corr. su* Cosimo 354 Zio] *corr. su* Lo zi[o] 354-355 nel pagliericcio] nel (*corr. su* sul) pagliericcio 355-356 col ... capo,] col cappuccio in capo >anche lui<, 356 dalle febbri] *corr. su* dalla febbre 361 accoccolati] *di seguito in sost. di* accocco[lati] 362 Carmine] *corr. su* Cosimo

Tr 345 che faceva lui] che lui sballava Tr 349 lo Zannu] il Zanno Ba Tr 350-351 Biviere. || Fin] B-. Fin Ba Tr 352 vedevano] v-, Tr solito] s-, Tr 354 indicava] mostrava Ba Tr 355 bisacce,] b-; Ba Tr 356 dalle febbri, rispondeva] dalle febbri anche lui, aggiungeva Ba Tr 357-358 il ... grugnito.] lo zio Carmine rispondeva con un grugnito: – Son qua. Sono ancora qua. Ba Tr 359-360 passare] p-, Tr 360 che ... appeso] appeso Ba Tr

tolava più, non si moveva più dalla sua cuccia, zitto e cheto. Soltanto quando udiva fermarsi alla porta una vettura, rizzava il capo come poteva, per amor del guadagno, e chiamava[:] – O Misciu! 365

370 Però non potevano lasciarlo morire a quel modo, come un cane. Ventura, Mangialerba, e spesso anche compare Cosimo, tirandosi dietro la gamba storpiata, vi andavano da Primosole, e stavano a guardare compare Carmine lungo disteso, con la faccia color di terra, come un morto addirittura. Infine risolvettero di chiamargli la Gagliana, quella vecchietta che faceva miracoli, a venti miglia in giro. – Vedrete che la Gagliana vi guarirà in un batter d'occhio, – andavano dicendo a lui pure. – È meglio di un dottore quel diavolo di donna. Cosa ne dite, compare Carmine? – Compare Carmine non diceva nè sì nè no, pensando al denaro che si sarebbe mangiato la Gagliana. 375 Però nel forte della febbre tornava a piagnucolare:

– Chiamatemi pure la Gagliana senza badare a spesa. Non mi lasciate morire senza aiuto, signori miei!

380 La Gagliana la battezzò febbre pericolosa, di quelle che è meglio mandare pel prete addirittura. Giusto era sabato; e passava gente che tornava al paese. Tutto ciò gli rimase fitto in mente a Nanni ch'era andato a vedere anche lui: i curiosi che dall'uscio allungavano il collo verso il moribondo; la Gagliana che cercava nelle tasche il rimedio fatto apposta, brontolando; e il malato che guardava tutti ad uno ad uno, cogli occhi spaventati. L'Orbo, a canzonare la Gagliana che non sapeva trovare il rimedio, le domandava: 385

– Cosa ci vuole per farmi tornare la vista?

Lo zio Carmine morì la notte istessa. Peccato! Perché la domenica poi si trovò a passar lo Zannu, il quale ci aveva il tocca e sana

367 spesso] *di seguito in sost. di* alle vol[te] 370-371 Gagliana] *corr. su* g- 372-373 andavano dicendo] andavano (*spscr. a* dicevano) dicendo 375 nè ... no] *di seguito in sost. di* di [si] 376-392 Però ... moriva!] *bozze in colonna* (=Mp(i)) 377 Gagliana ... spesa.] G- (*corr. da* G-) *senza badare a spesa. (*agg. mrg.*) 380-383 sabato; ... moribondo;] *sul mrg. su. in sost. di* domenica, e si udiva vociare all'osteria. Tutto ciò a Gesualdo grande e grosso come un fanciullone di venti anni gli rimase fitto in mente: i curiosi che venivano a vedere il moribondo; 388 Carmine] *corr. su* Cosimo 388-389 la domenica poi] *sul mrg. in sost. di* il lunedì 389 Zannu] *ma* Zanno *n. c.*

368 vi andavano] venivano apposta Ba Tr 371-372 giro. – Vedrete] g-. || – Vedrete Ba Tr 376 piagnucolare] -ucolare Ba Tr 377 Gagliana] G-, Ba Tr 380 sabato;] s-, Ba Tr 389 passar lo Zannu] passare il Zanno Ba Tr

390 per ogni male nelle sue scarabattole. Lo menarono appunto a vedere il morto. Ei gli toccò il ventre, il polso, la lingua, e concluse: – Se c'ero io, lo zio Carmine non moriva!

Raccontava pure molte cose dei miracoli che aveva fatto, tale e quale come la Gagliana, dei paesi che aveva visti, e come Nanni ascoltava a bocca aperta, gli piacque quel ragazzetto, e gli disse, accarezzandogli i capelli rossi: – Vuoi venire con me? Mi porterai la balla e ti farai uomo.

– Egli ha tutt'altra balla da portare! [–] sospirò compare Cosimo che pensava come l'avrebbe lasciato se gli succedeva una disgrazia come a compare Carmine.

400 C'era anche l'oste di Primosole, il quale maritava Filomena con Lanzise, uomo dabbene che non sapeva nulla, e tornarono tutti da Lentini pel contratto[,] gli sposi, compare Antonio ed altra gente. Lanzise era uno che ci aveva il fatto suo, terra, buoi, e un pezzo di vigna lì vicino alla Savona, dicevano.

*
* *

Il matrimonio fece chiasso. Talchè venne anche don Liborio a vender roba pel corredo. La sera mangiava all'osteria come al solito. Non si sa come, a motivo di un conto sbagliato, attaccarono lite collo zio Antonio; e don Liborio gli disse: – becco!

392 Carmine] *ma* Cosimo *n. c.* 396-397 la balla] *corr. su* le balle 401-403 C'era ... gente.] *di seguito in sost. di* C'era anche l'oste (*corr. da o-*) 'di Primosole, (*spser. a* compare [Antonio] / lo zio Antonio,) colla figliuola, ed altra gente, che venivano da Lentini, dove erano stati a fare la minuta pel 'matrimonio (*spser. a* contratto [di matrimonio]) di Filomena, che la maritavano con Lanzise. 401 il quale] *spser. a* che 402 che] *spser. a* il quale 402-403 da ... contatto] *spser. a* dal fare la minuta a Lentini 405 alla Savona] alla (*corr. su* >sopra< la) Savona 407-434 La ... moglie.] *bozze in colonna (=Mp(i))* 407 all'osteria ... solito.]

390 male] m-, Tr 396 rossi: – Vuoi] r-: || – Vuoi Ba Tr 398-400 Cosimo ... Carmine.] C-; e pensava nel tempo stesso che se gli succedeva una disgrazia, come quella di compare Carmine, il suo ragazzo restava in mezzo a una strada. Ba Tr 402 tornarono] tornavano Ba Tr 406 Liborio] Tinu Ba Tr 409 Liborio] Tinu Ba Tr disse:] d- Ba Tr

Compare Antonio era un omettino cieco d'un occhio, che al vederlo non l'avreste pagato un soldo. Però si diceva che aveva più di un omicidio sulla coscienza, e a venti miglia in giro gli portavano rispetto. Al sentirsi dire quella mala parola sul mostaccio da don Liborio, che aveva una faccia di minchione, andò a pigliare lo schioppo accanto al letto senza dire nè una nè due. Sua moglie, che la malaria inchiodava in fondo a un letto da anni ed anni, si rizzò a sedere in camicia, strillando: – Aiuto che s'ammazzano, santi cristiani!

E Filomena, per dividerli, buttava piatti e bicchieri addosso a don Liborio, gridando: – Birbante! ladro! scomunicato! – Che vi pare azione d'uomo cotesta, compare Antonio? – Rispose don Liborio più giallo del solito. – Io non ho altro addosso che questo po' di temperino. – Avete ragione, [–] disse lo zio Antonio; e andò a posare lo schioppo senza aggiunger altro.

Più tardi Nanni andava all'osteria per il vino, quando vide venirsi incontro don Liborio tutto stralunato, che si guardava attorno sospettoso. – Te' due soldi, – gli disse: – e va a dire a compar Antonio che l'aspetto qui per quella faccenda che sa lui. Ma che nessuno ascolti, veh!

La sera trovarono compar Antonio lungo disteso dietro una macchia di fichi d'India, col suo cane accanto che gli leccava la ferita. – Che è stato, compare Antonio? Chi vi ha dato la coltellata? – Compare Antonio non volle dirlo. – Portatemi sul mio letto per ora. Se

all'osteria >di Primosole.< 'come al solito. (*agg. mrg.*) 415-416 che ... inchiodava] *sul mrg. in sost. di* ch'era malata 421-422 questo ... temperino.] 'questo po' di (*sul mrg. in sost. di* il) temperino. 424 Nanni] *spser. a* Gesualdo

411 aveva] avesse Ba Tr 412 sulla coscienza] sulla sua coscienza Tr 413-414 Liborio, che] Tinu, il quale Ba Tr 414-415 pigliare ... moglie,] staccare lo schioppo dal capezzale, per spifferar le sue ragioni anche lui, mentre la moglie, Ba Tr 416 si rizzò] rizzatasi Ba Tr 417 strillando: – Aiuto] strillava: || – Aiuto Ba Tr 419 Liborio] Tinu Ba Tr gridando: – Birbante] g-: || – Birbante Ba Tr 420 Rispose] r- Ba Tr Liborio] Tinu Ba Tr 422 temperino. – Avete] t-. || – Avete Ba Tr Antonio; e] A-. – Vi risponderò colla stessa lingua che avete in bocca voi. – E Ba Tr 425 Liborio] Tinu Ba Tr 425-426 sospettoso. – Te'] s-. || – Te' Ba Tr 426 gli disse: – e va] gli disse, – e va' Ba egli [*ma* gli] fece, – e va' Tr compar] -re Ba Tr 427 qui] q-, Ba Tr 428 ascolti] ti veda Ba Tr 430 fichi d'India] fichidindia Ba Tr 431-432 coltellata? – Compare] c-? || – Compare Ba Tr

poi campo ci penso io, se muoio ci pensa Dio. – Questo fu don Li-
borio che me l'ammazzò! – strillava la moglie. – L'ha mandato a
435 chiamare con Nanni dello zoppo! – E Filomena badava a ripetere:
[-] Birbante! ladro! scomunicato!

Compare Cosimo, che aveva una gran paura della Giustizia, se la
prese anche lui col suo ragazzo, il quale si ficcava in quegli imbrogli.

– Se gli metto le mani addosso voglio rompergli le ossa! – An-
440 dava predicando.

E Nanni[,] che lo seppe, stava alla larga, dall'altra parte del fiume,
col ventre vuoto, come una bestia inselvaticata.

Grazia lo vide da lontano, coi capelli rossi, dietro l'abbeveratojo
a secco, e corse a raggiungerlo.

445 – Ora me ne vado con lo Zannu, [-] diceva lui, [-] e alla chiatta
non ci torno più.

Poi, rassicurato a poco a poco, vedendo che dietro il muro non
spuntava lo zio Cosimo col bastone, si mise a sgretolare la sponda
dell'abbeveratojo, tutta fessa e scalcinata, un sasso dopo l'altro, e
450 dopo li tirava lontano. Tutt'a un tratto s'accorsero che il sole era tra-
montato, e la nebbia sorgeva tutto intorno dal fiume e dalla pianura.

– Senti! [-] disse Grazia. [-] Lo zio Cosimo che chiama!

Nanni se la diede a gambe senza rispondere, e lei s'affannava a

434-436 L'ha ... scomunicato!] *sul mrg. in sost. di E* Filomena badava a ripetere:
– Birbante! ladro!] scomunicato! 439 Se gli] *di seguito in sost. di Appena* [gli]
439-440 ossa! – Andava] o-! (*corr. su o-*) – Andava (*corr. su an[dava]*) 448-451
a sgretolare ... pianura.] *di seguito in sost. di* 'a sgretolare un sasso dopo l'altro la
sponda dell'abbeveratojo, tutta (*spscr. a* a giuocare colla Grazia, rizzando dai muri
/ a sgretolare a poco [a poco]) fessa e scalcinata. 'Intanto cominciava a farsi sera
(*spscr. a* Intanto sorgeva la notte / Pombra) tutt'intorno dal 'fiume (*di seguito in*
sost. di lago) e dalla pianura. Laggiù, nella capanna della chiatta, si udiva l'Orbo

433 io,] io; *Ba Tr* Dio. – Questo] D-. || – Questo *Ba Tr* 433-434 Liborio]
'Tinu *Ba Tr* 435 zoppo! – E] z-! – || *E Ba Tr* 435-436 ripetere: Birbante!]
r-: || – Birbante *Ba Tr* 437 Giustizia] g- *Ba Tr* 439 gli metto] ti metto *Ba*
Tr rompergli] -ti *Ba Tr* 439-440 Andava predicando] a- gridando *Ba Tr*
441 Nanni ... stava] Nanni perciò se ne stava *Ba Tr* 442-443 inselvaticata.
|| Grazia] i-. Grazia *Ba Tr* 443 abbeveratojo] -io *Ba Tr* 445 con ... diceva]
col Zanno, – diceva *Ba* col Zanno, – disse *Tr* 447 Poi,] Poscia *Ba*
Poscia, *Tr* 449 abbeveratojo] -io *Ba Tr* 450 lontano.] l-; mentre la ra-
gazzetta stava a guardare. *Ba Tr* 451 tutto intorno] tutt'intorno, *Ba Tr*

correrli dietro, colla vesticciola tutta sbrindellata che svolazzava
sulle gambette nude. Camminarono un bel pezzo, e infine si trova-
455 rono soli, nella campagna buja, col cuore che batteva forte, lontano
lontano dalla capanna delle chiatte, dove si udiva ancora cantare
l'Orbo. Era una bella notte piena di stelle, e da per tutto i grilli face-
vano cri-cri nelle stoppie. Come Nanni si fermò, e vide Grazia che
gli veniva dietro, domandò:] – E tu dove vai? 460

Essa non rispose. E tornarono a udirsi i grilli tutt'intorno. Non
si udiva altro. Solo il fruscio del grano in spiga al loro passaggio; e
appena si fermavano ad ascoltare cadeva un gran silenzio, quasi il
buio si stringesse loro ai panni. Di tanto in tanto correva una folata
di ponente caldo, come un'ombra, sull'onda del seminato. Allora
465 Grazia si mise a piangere.

Passava un vetturale coi suoi muli; e la piccina a piagnucolare:

– Portatemi al paese, vossignoria, per carità.

Il mulattiere, ciondoloni sul basto, borbottò qualche parola
mezzo addormentato, e tirò di lungo. E i due fanciulli dietro. Arri-
varono a uno stallatico, e si accoccolarono dietro il muro ad aspet-
470 tare il giorno.

Quando Dio volle, spuntò l'alba, e un gallo si mise a cantare d'al-
legria sul mucchio di concime. Da un sentierolo fra due siepi sbucò
un vecchietto, con una bisaccia piena in spalla. Aveva la faccia buona,
475 e Grazia gli domandò:

– Per andare al paese, vossignoria, da che parte si va?

Lo zio Mommu accennò di sì col capo, e seguì per la sua via
col naso a terra. Si misero dietro a lui che andava a vendere la sua
roba al paese, e arrivarono sulla piazza che il sole era alto. C'era già
480 una donnicciola imbacuccata in una mantellina bianca, la quale
vendeva verdura e fichidindia. Delle altre donne entravano in chiesa.

(*corr. su l'o-*) che cantava. 455 bel pezzo] bel (*corr. su pe[zzo]*) pezzo 461-
567 Non ... di?] *colonne del Fianfullo (=V)* 466 Grazia] *stscr. a* Lucia 476
Grazia] *sul mrg. in sost. di* Lucia 478 Lo zio Mommu] 'Lo zio Mommu, >ch'era
lui, < (*dapprima a capoverso sul mrg. inf., poi cass. e spscr. a* l'altro) 482 verdura e]

456 buja] -ia *Ba Tr* 458 da per tutto] dappertutto *Ba Tr* 459 e vide] vide
Ba Tr 460 dietro, ... vai?] d-. || – E tu dove vai? – le disse. *Ba Tr* 468
Portatemi] -ci *Ba Tr* carità.] c-! *Ba Tr* 473 volle,] v- *Ba Tr* 478 via]
v-, *Ba Tr* 479 lui] l-, *Tr* 480 il sole era alto] era giorno chiaro *Ba Tr*

485 Davanti lo stallatico salassavano un mulo; e dei contadini freddolosi stavano a guardare, col fazzoletto in testa e le mani in tasca. In alto, nel campanile già tutto pieno di sole, la campana suonava a messa.

Essi andarono a sedere tristamente sul marciapiede, accanto al vecchietto con cui erano venuti, e che s'era messo a vender anatre e gallinelle che nessuno comprava, aspettando lo Zannu che non veniva neppur lui. Il tempo passava; e passava anche della gente che veniva a comprare la verdura dalla donnicciuola colla mantellina, pesandola colle mani. Da una stradiciuola spuntarono due signori, col cappello alto, passeggiando adagio adagio, e si fermarono a contrattare lungamente toccando la roba colla punta del bastone, senza comprar nulla. Poi venne la serva della locanda a prendere una grembialata di pomodori. Sulla piazza facevano passeggiare innanzi e indietro il mulo salassato. Infine lo speziale chiuse la bottega mentre suonava mezzogiorno.

500 Allora lo zio Mommu tirò dalla bisaccia un pane nero, e si mise a mangiare adagio adagio con un pezzo di cipolla. Vedendo i fanciulli che guardavano affamati gliene tagliò una gran fetta per ciascuno, senza dir nulla. Infine raccolse la sua mercanzia, e se ne andò a capo chino, com'era venuto.

505 Ora rimanevano soli e sconsolati. Si presero per mano e arrivarono sino alla fontana ch'era in fondo al paesetto. Per la strada che scendeva a zig zag nella pianura arrivava gente a ogni momento. Donne che venivano ad attinger acqua; vetturali che abbeveravano i muli; o dei contadini che tornavano dai campi chiacchierando a voce alta, colle bisacce vuote avvolte al manico della zappa. Poi una mandra di pecore in mezzo a un nuvolo di polvere. Un frate cappuccino che tornava dalla cerca saltò a terra da una bella mula baia, schiacciata sotto il carico, e si chinò a bere alla cannella, tutto rosso,

agg. mrg. 486 marciapiede,] *corr. da m-* 487-489 anatre ... lui.] *sul mrg. in sost.* di cavoli dalla sua bisaccia. 490 verdura ... mantellina,] verdura (*corr. da v-*) 'dalla donnicciuola colla mantellina, (*agg. mrg.*) 498 lo zio Mommu] *spscr. a* il vecchietto

488 lo Zannu] il Zanno *Ba Tr* 489 passava;] *p-*, *Tr* 493 lungamente] *l-*, *Ba Tr* 496 bottega] *b-*, *Tr* 497 suonava] *so-*, *Ba Tr* 499 mangiare] *-rlo Tr* i fanciulli] i due ragazzi *Ba Tr* 500 affamati] *a-*, *Ba Tr* 506 acqua;] *a-*, *Tr* abbeveravano] *-rarono Tr* 507 muli;] *m-*, *Tr* o dei contadini] e coppie di contadini *Ba Tr* campi] *c-*, *Ba Tr* 509 pecore] *p-*, *Tr* 509-510 cappuccino] *c-*, *Tr* 510 cerca]

sguazzando nell'acqua la barbona polverosa. Quando non passava alcuno venivano delle cutrettole a saltellare sui sassi in mezzo alla fanghiglia, battendo la coda. Lontano si udiva la cantilena dei trebbiatori nell'aia, perduta in mezzo alla pianura che non finiva mai, e cominciava a velarsi nelle caligini della sera. E in fondo, come un pezzetto di specchio appannato, il Biviere.

– Guarda com'è lontano! [-] disse Nanni col cuore stretto.

Il sole era già tramontato; ma non sapevano dove andare, e rimanevano aspettando, l'uno accanto all'altra, seduti sul muricciolo, nel buio. Infine si presero per mano e tornarono verso l'abitato. Nelle case luccicava ancora qualche finestra; ma i cani si mettevano a latrare, appena i due ragazzi si fermavano presso a un uscio, e il padrone minaccioso gridava: – Chi è là?

La fanciulletta scoraggiata buttò le braccia al collo di Nanni.

– No! no! – piagnucolava lui – lasciami stare.

Trovarono una tettoia addossata a un casolare, e vi passarono la notte, tenendosi abbracciati per scaldarsi. Li svegliò lo scampanio del paese in festa, che il sole era già alto.

530 Mentre andavano per via, guardando la gente che usciva vestita in gala, scorsero in piazza don Tinu il merciaiuolo, colle sue scarabattole digià in mostra, sotto l'ombrellone rosso.

– Signore don Tinu – gli disse Grazia tutta contenta. – Benvenuto a vossignoria!

Don Tinu si accigliò e rispose:

– O tu chi sei? Io non ti conosco.

La fanciulletta si allontanò mogia mogia. Ma don Tinu vide il ragazzetto, che guardava da lontano timoroso, e gli disse:

– Tu sei quello dell'osteria del Pantano. Ti conosco.

– Sissignore, don Tinu – rispose Nanni col sorriso incerto.

540 E tutto il giorno gli ronzò intorno affamato sul marciapiede. Quando vide che don Tinu raccoglieva la sua mercanzia, e stava per andarsene, si fece animo, e gli disse:

517 Biviere] *sul mrg. in sost. di Pantano* 531-532 scarabattole] *corr. su ca-* 533 Grazia]

c-, *Tr* 513 alcuno] *a-*, *Tr* sassi] *s-*, *Tr* 522 ma] però *Tr* 526 no!] No! *Tr* lui] *l-*, *Tr* 529-530 alto. || Mentre] *a-*. Mentre *Ba Tr* 532 digià] di già *Tr* 533 Tinu] *T-*, *Ba Tr* 539 Pantano. Ti conosco.] *P-*, lo so. *Tr* 540 Tinu] *T-*, *Ba Tr* col sorriso incerto] col sorriso d'accattone *Tr* 541 intorno] *i-*,

– Se mi volete con voi, vossignoria, io vi porterò la roba.
545 – Va bene – rispose don Tinu. [–] Ma la tua compagna lasciata stare pei fatti suoi, chè non ho pane per tutti e due.

Grazia scorata si allontanò passo passo, colle mani sotto il grembiule, e poi si mise a guardare tristamente dall'altra cantonata, mentre Nanni se ne andava dietro al merciaiuolo, curvo sotto il carico.

*
* *

550 Un buon diavolaccio, quel don Tinu. Sempre allegro, anche quando gli lasciava andare una pedata o uno scapaccione. In viaggio gli raccontava delle barzellette per smalziarlo e ingannare la noia della strada a piedi. Oppure gli insegnava a tirar di coltello in qualche prato fuori mano. – Così ti farai uomo – gli diceva.

555 Giravano pei villaggi, dappertutto dov'era la fiera. Schieravano in piazza la mercanzia, su di una panchetta, e vociavano nella folla. C'erano treconi, bestiame, gente vestita da festa; e lo Zannu che faceva vedere l'Ecceomo, e si sbracciava a vendere empiastri e medaglie benedette, a strappare denti, e a dire la buona ventura, ritto su di un trespolo, in un mare di sudore. I curiosi facevano ressa a bocca aperta, sotto il sole cocente. Poi veniva il santo colla banda, e lo portavano in processione. Dopo, tutta la giornata, le donne stavano sugli usci, cariche d'ori, sbadigliando. La sera accendevano la luminaria e facevano il passeggio.

565 Don Tinu ripeteva:

– Se restavi alla chiatta con tuo padre, le vedevi tutte queste cose, di'?

*
* *

Capitarono anche una volta al paese di Nanni, che egli non ci si

spser. a Lucia 547 Grazia scorata | *sul mrg. in sost. di Lucia* che udiva lì presso, 566 alla ... padre, | alla (*corr. su al*) 'chiatta con tuo padre (*spser. a*

Ba Tr affamato | a-, *Ba Tr* 545 bene | b-, *Ba Tr* 547 Grazia | G-, *Tr* scorata | s-, *Tr* 553 coltello | c-, *Ba Tr* 554 uomo | u-, *Ba Tr* 555 dappertutto | da per tutto *Tr* 557 lo Zannu | il Zanno *Ba Tr* 560 ressa | ressa intorno, *Ba Tr* 566 chiatta | c-, *Tr* 568 che egli | il quale *Tr*

raccapazzava più, dopo tanto tempo, e passando davanti alla sua casa vide un ballatojo che non ci era prima, e della gente che non conosceva, e vi stava pei fatti suoi. Cercò anche dei parenti. Il fratello, Pierantonio, era lontano, camparo alle Madonie, laggiù verso la marina; e la sorella Benedetta s'era maritata, un buon partito che le aveva procurato comare Stefana, dotandola coi suoi denari, e facevano tutti una famiglia, in una bella casa nuova col terrazzino e il letto col cortinaggio, che quasi non volevano lasciarvi entrare quel vagabondo. Pure donna Stefana per politica, come seppe chi era e donde veniva, gli fece far colazione, pane vino e companatico, su una punta della tavola, che egli subito disse grazie, perchè le due donne sembrava che gli contassero i bocconi, sua sorella ritta sull'uscio colle mani sul ventre, e l'orecchio teso per sentire se capitava il marito, guardando di sottocchio donna Stefana come fosse sulle spine. – No e sì – sì e no. – Le parole cascavano di bocca, come il pane e il companatico. Toccarono appena del babbo e del fratello che erano lontani, uno di qua e l'altro di là, e tacquero subito perchè poco avevano da dire, dopo tanto che non li avevano visti. Benedetta anzi non l'aveva conosciuto suo padre, come fosse figlia del peccato. – Questa povera orfanella, – disse forte donna Stefana, – non ha avuto nessuno al mondo, nè amici nè parenti. Dillo tu stessa, figlia mia. Se non ero io, come restavi al mondo? – Benedetta disse di sì, con un'occhiata riconoscente. Poi guardò il fratello, e chinò gli occhi.

Pantano collo zio Rocco), 572 laggiù | *corr. su* gliù] 580-581 ritta sull'uscio, | *agg. intl.* 584-593 Toccarono ... occhi | ¹La sorella (*spser. a* Benedetta) gli dava del voi, e donna Stefana la 'mandava via (*spser. a* spingeva) verso la porta, con certe occhiate sospettose che gli frugavano i panni addosso e covavano le posate. E appena fuori si sentì dar tanto di catenaccio dietro le spalle. ²Toccarono ... occhi *sul mrg. sn. e sul mrg. sup. della pag. seg.* 586 dopo | *cass. e rscrtt. di seguito* 587 figlia | *cass. e rscrtt. di seguito* 591 chinò | *corr. su* china[va]

570 ballatojo | -io *Tr* 572 Madonie | Maronie [*ma* Madonie] *Tr* 573 sorella | s-, *Ba Tr* Benedetta | B-, *Ba Tr* 575 nuova | n-, *Ba Tr* 577 Stefana | S-, *Ba Tr* 578 far colazione | dar da colazione *Ba Tr* 578-579 su una punta | in un angolo *Ba Tr* 581 uscio | u-, *Ba Tr* 583-584 come ... companatico. | e il pane e il companatico pure. *Ba Tr* 586 non ... visti | non si erano visti. *Ba Tr* 587 non ... padre, | non aveva neppure conosciuto il babbo, *Ba Tr* 587-588 peccato. – Questa | peccato. || – Questa *Ba Tr* 589 figlia | figliuola *Ba Tr* 590 come ... Benedetta | come restavi al mondo? || Benedetta *Ba*

595 Infine gli chiese se contava di fermarsi molto, in paese, dandogli del voi, sempre cogli occhi bassi. Donna Stefana invece gli ficcava addosso i suoi, come volesse frugarlo sotto i panni, con certe occhiate sospettose che covavano le posate. Appena fuori dell'uscio si sentì dar tanto di catenaccio dietro le spalle.

– Queste son cose che succedono. [–] Disse poi don Tinu, quando seppe com'era andata la visita alla sorella. – Il mondo è grande, e ciascuno pei fatti suoi.

*
* *

600 Andavano pel mondo, di qua e di là, per fiere e per villaggi, sempre colla roba in collo, sicchè infine una volta capitarono a Primosole, dopo tanto tempo. – Ora ti faccio vedere tuo padre, s'è ancora al mondo. – Disse don Tinu. Nanni non voleva, fra la vergogna e la paura; ma il merciaio soggiunse: – Lascia fare a me, che le cose le so fare.

605 E andò avanti a prevenire compare Cosimo ch'era sempre lì, alla chiatta, su di un piede come le gru. – Ecco vostro figlio Nanni, compar Cosimo, che è venuto apposta per baciarvi le mani.

610 Lo zio Cosimo aveva la terzana, e stava lì, al sole, appoggiato alla fune, col fazzoletto in testa, aspettando la febbre. – Che il Signore t'accompagni, figliuol mio, e ti dia la provvidenza. – Adesso ch'era stremo di forza gli venivano i lucciconi agli occhi, vedendo che bel pezzo di ragazzo s'era fatto il suo Nanni. Costui narrava pure di Benedetta e del fratello, ch'era stato a vederli, e il padre, tutto contento[,] tentennava il capo, colla faccia sciocca. Una miseria, in quella
615 chiatta: Ventura partito per cercar fortuna altrove; Mangialerba più che mai sotto i piedi della sua donnaccia, becco e bastonato, e l'Orbo

592 Infine | *corr. su* Poi in paese | in (*spscr. a nel*) paese 593-594 gli ... suoi | gli ficcava >gli occhi< addosso 'i suoi (*agg. intl.*) 599 ciascuno | *di seguito in sost. di* ognu[no] 601-602 Primosole | *su p-* 606-607 alla chiatta, | *spscr. a* colle funi in mano, 613 Costui narrava | *corr. su* [...] 615 colla faccia | colla

come ti trovavi? || Benedetta *Tr* 594 come | quasi *Ba Tr* 597 succedono. Disse | *s-*, – disse *Ba Tr* 603 mondo. – Disse | *m-*, – disse *Ba Tr* 604 soggiunse: – Lascia | *s-*: || Lascia *Ba Tr* 611 ti ... Adesso | ti aiuti sempre! || Adesso *Ba* ti aiuti sempre. || Adesso *Tr* 612 forza | *f-*, *Ba Tr* 614 vederli, | cercarli; *Ba Tr* 615 tentennava | scrollava, tentennava *Ba Tr*

sempre lo stesso, attaccato alla fune come un'ostrica e allegro come un uccello, che cantava nel silenzio della malaria, guardando il cielo cogli occhi bianchi.

620 – Con me vostro figlio girerà il mondo, e si farà uomo. [–] Ripeteva don Tinu. Anche lo zio Antonio, poveretto, non era più quello di prima, e stava lì, sull'uscio dell'osteria, inchiodato dalla paralisi sulla scranna, a salutar la gente che passava, colla faccia da minchione, per tirare gli avventori.

625 – Benedicite, vossignoria. Che non mi riconoscete più, zio Antonio? – Gli disse il merciaiuolo fermanosi a salutarlo. Lo zio Antonio accennava di sì col capo, come Pulcinella. Allora don Tinu trasse fuori un bel sigaro e glielo mise nelle mani che tremavano continuamente, posate sulle ginocchia.

630 Ma l'altro scosse il capo, accennando di no, che non poteva. Don Tinu, per cortesia, gli chiese infine di sua moglie, e di comare Filomena, che non si vedevano, nell'osteria deserta; e il vecchio, colle mani tremanti, accennò di qua e di là, lontano, verso il camposanto e verso la città. Per bere un sorso dovettero sgolarsi a chiamare un
635 ragazzaccio che compare Antonio s'era tirato in casa onde fare andare l'osteria, e arrivò dall'orticello abbandonato tutto sonnacchioso, fregandosi gli occhi, insaccato in un giubbone vecchio dello zio Antonio che gli arrivava alle calcagna.

640 – Abbiamo fatto un'opera di carità. [–] Osservò don Tinu nel pagare il vino bevuto. – Statevi bene, compare Antonio.

*
* *

Era un buon diavolaccio infine quel don Tinu, colle mani aperte, quando ne aveva, e il cuore più aperto ancora. Gli piaceva ridere e divertirsi; e aveva amici e conoscenti in ogni luogo.

(*su* [...]) faccia 627 fermanosi a salutarlo. | fermanosi 'a (*corr. su* sulla [porta]) salutarlo. 629 mise | *di seguito in sost. di* diede 636 onde | *di seguito in sost. di* per 644 in ogni luogo. | 'in ogni (*spscr. a* da per tutto.) luogo.

621-622 uomo. Ripeteva | *u-*, – ripeteva *Tr* 627 Gli | *g-* *Ba Tr* 628 Pulcinella | *p-* *Ba Tr* 635 sorso | *s-*, *Ba Tr* 636 casa | *c-*, *Ba Tr* 637 abbandonato | *a-*, *Ba Tr* 640 carità. Osservò | *c-*, – osservò *Ba Tr* 642 Era ... Tinu, | Così era fatto don Tinu, *Ba Tr* aperte | sempre aperte *Ba Tr* 644 divertirsi; | *d-*, *Ba Tr* 644-645 luogo. || Spesso | *l-*. Spesso *Ba Tr*

645 Spesso lasciava Nanni al negozio, come lo chiamava, e correva a godersi le feste di qua e di là colle comari – aveva comari da per tutto. – Appena arrivava in un paese lo mandavano a chiamare di nascosto, e gli facevano trovare il desco apparecchiato dietro l'uscio, mentre i loro uomini erano alla processione colla testa nel sacco.

650 Finchè una volta, per la festa del Cristo, a Spaccaforno, lo portarono a casa su di una scala, come un Ecceomo davvero.

Era stata Grazia che era venuta a chiamarlo. – Signore don Tinu, vi aspettano dove sapete vossignoria. – Don Tinu esitava, grattandosi la barba. Non che avesse paura, no. Ma quella ragazza allampanata gli portava la jettatura, c'era da scommettere. Lei intanto rimaneva sull'uscio della bettola, sorridendo timidamente, col viso nella mantellina rattoppata.

Nanni che da un pezzo non la vedeva, le disse:

– O tu come sei qui?

660 – Son venuta a piedi; [-] rispose Grazia, tutta contenta che le avesse parlato; [-] son venuta a piedi da Scordia e Carlentini; perchè laggiù morivo di fame. Ora fo i servizi a chi mi chiama.

665 S'era fatta grande, tanto che la vesticiuola sbrindellata non arrivava a coprirle del tutto le gambe magre; colla faccia seria e pallida di donna fatta che ha provato la fame: e due pesche fonde e nere sotto gli occhi lucenti.

Nanni che stava leccando col pane il piatto di don Tinu le disse:

– Te?; ne vuoi?

Ma Grazia si vergognava a dir di sì.

645- 671 Spesso ... Nanni. | *colonne del Fanfulla* (=V) 650 per ... Spaccaforno, | *sul mrg. in sost. di a S. Sebastiano di Mililli*, 652 Grazia | *sul mrg. in sost. di Lucia* chiamarlo. | c-. (*corr. da c-*) >alla bettola.< 660 Grazia | *sul mrg. in sost. di Lucia* 669 Grazia | *sul mrg. in sost. di Lucia*

645 come lo chiamava | diceva lui *Ba Tr* 646 le feste | la festa *Tr* – aveva | (aveva *Ba Tr* 647 tutto. – | tutto). *Ba Tr* 649 i ... erano | il marito era *Tr* processione | p-, *Ba Tr* 649-650 sacco. || Finchè | s-. Finchè *Ba Tr* 650-651 lo portarono | portarono don Tinu *Tr* 652 chiamarlo. | c-: *Ba Tr* 653 vossignoria. – Don | v-. || – Don *Ba Tr* 656 bettola | bottega *Ba Tr* 657-658 rattoppata. || Nanni | r-. Nanni *Ba Tr* 660 piedi; | p-, *Ba Tr* 661 parlato; son | p-. – Son *Ba Tr* Carlentini; | C-, *Ba Tr* 666 occhi lucenti | occhi *Ba Tr* 668-669 vuoi? || Ma | v-? – Ma *Ba Tr*

– Io sto con don Tinu, e faccio il merciaiuolo; [-] aggiunse 670 Nanni.

Ad un tratto egli si fece serio e le disse:

– Entra.

La ragazza esitava, intimidita da quegli occhi. Nanni ripeté: – 675 Entra ti dico, sciocca!

E la tirò pel braccio chiudendo l'uscio. Ella obbediva, tutta tremante. Poi gli buttò le braccia al collo, e gli disse: – Tanto tempo che ti volevo bene!

E ricominciò a narrar la storia del suo misero vagabondaggio, la fame, il freddo, le notti senza ricovero, gli stenti e le brutalità che aveva sofferto, seduta sulla balla della mercanzia, colla schiena curva, le braccia abbandonate sulle ginocchia, ma gli occhi lucenti di contentezza adesso, e una gran gioja che gli si spandeva infine sul viso sbattuto e pallido. – Sai, tanto tempo che ti volevo bene! Ti rammenti? quando andavamo insieme per l'erba della minestra a Primosole? e l'isolotto che lasciava il fiume quando era magra? e quella notte che abbiamo dormito insieme dietro un muro sulla strada di Francofonte? Poi, quando tu te ne sei andato con don Tinu[,] non sapevo che fare nè dove andare. Quella donna che vendeva i fichidindia, come mi vide ogni giorno a frugare nel mondezzaio fra le buccie e i torsi di lattuga, mi dava ora una crosta di 680 685 690

674 La ragazza | *di seguito in sost. di Gra[zia]* 680 brutalità | *corr. su t[orture]* 683 una ... spandeva | una (*corr. su un*) *gran gioja che gli si spandeva (*di seguito in sost. di sorriso* che gl[i] si spandeva) 684 sbattuto e pallido | sbattuto (*spser. a sparuto*) e *pallido (*di seguito in sost. di lam[panato]*) 685-686 Ti ... Primosole? | Ti *rammenti? (*corr. su rammenti a [Primosole]*) quando andavamo insieme per l'erba della minestra a Primosole? 690 i fichidindia, | *spser. a [...]* 691 una crosta | una (*corr. su un*) crosta (*di seguito in sost. di pezzo*)

670 merciaiuolo; | m-, *Ba Tr* 672 serio e le disse: | s-, guardandola fiso. *Ba Tr* 673 Entra. | E-! *Ba Tr* 674-675 ripeté: ... dico, | r-: || – Entra, ti dico! *Ba Tr* 676 braccio | b-, *Tr* 677 al ... Tanto | al collo. || – Tanto *Ba Tr* 679 vagabondaggio, | v-; *Ba* v-: *Tr* 681 sofferto, | s-; *Ba Tr* 683 gioja | -ia *Ba Tr* gli si spandeva | le si spandeva *Ba Tr* 684 pallido. – Sai | scarno. || – Sai *Ba Tr* 685 andavamo ... l'erba | andavamo insieme per l'erbe *Ba* s'andava tu ed io per l'erbe *Tr* 686 magra | -o *Ba* 687 muro | m-, *Ba Tr* 689 fare | f-, *Tr* andare. | a-... *Ba Tr* 690 come mi vide | vedendomi *Ba Tr* 690-691 mondezzaio | m-, *Ba Tr* 691 buccie | -ce *Ba Tr*

pane ed ora qualche cucchiaino di minestra. Ma essa stessa dovette andarsene, quando finì il tempo dei fichidindia, ed io partii con quello che raccoglieva gente per la raccolta delle olive, laggiù al Leone. Presi le febbri e mi mandarono all'ospedale. Dopo non mi vollero più perchè dicevano che non potevo e mi mangiavo il pane a tradimento. Sono stata anche a dissodare, dov'hanno fatto quella gran piantaggione di vigne, al Boschitello, e ho lavorato allo stradone, e ci sarei tuttora, a mangiar pane, se non fosse stato pel figlio del cottimista che...

S'interruppe, facendosi rossa, e guardò Nanni timorosa. Ma a costui non gliene importava nulla. Le disse solo: – Vattene ora, chè sta per tornare il mio padrone.

La poveretta si lasciava spingere verso l'uscio, col capo chino sotto la mantellina rattoppata, balbettando: – Non ci ho colpa, ti giuro, per la Madonna Addolorata! Cosa potevo fare? Egli era il padrone. Tu non c'eri più!... Non sapevo dov'eri nemmeno... – Sì, sì, va bene. Adesso vattene[,] che sta per venire don Tinu. – Ripeteva lui allungando il collo fuori dell'uscio, di qua e di là della straduccia, come un ladro. Infine la ragazza se ne andò adagio adagio, rasente al muro.

*
* *

Poco dopo portarono a casa il merciaiuolo colle ossa rotte; chè lo zio Cheli per combinazione tornando prima del solito, aveva trovato don Tinu che gli faceva il pulcinella in casa.

694-695 laggiù al Leone | laggiù (*corr. su* là al) al Leone 699 e ... tuttora, | *spscr.* a dove ci sarei a[ncora] 701 timorosa | *corr. su* timidamente 701-702 a ... nulla. | a (*agg. intl.*) costui non gliene importava nulla. (*di seguito in sost. di vi badava.*) 703 sta per tornare | 'sta per (*agg. intl.*) tornare (*corr. su* torna) 706 potevo fare? | potevo (*corr. su* avevo a) fare? 708-709 Tinu. ... collo | 'T-. >|| Infine < '- Ri-peteva lui >spo[rgendo]< (*agg. intl.*) allungando il collo 711-726 Poco ... cate-

692 cucchiaino | cucchiainata Tr essa stessa | essa pure Ba Tr 694 raccoglieva | faceva Ba Tr 696 che ... mangiavo | che mi mangiavo Ba Tr 698 piantaggione | -agione Ba Tr Boschitello, | B-; Ba Tr 699 tuttora, | t- Ba Tr 699-700 pel ... che... | pel soprastante... Ba Tr 702 solo: – Vattene | s-: || – Vattene Ba Tr 705 balbettando: – Non | b-: || – Non Ba Tr 706 padrone. | soprastante... Ba Tr 707 nemmeno... – Sì | n-... || – Sì Ba Tr 708 che | chè Ba Tr Tinu. – Ripeteva | T-, – ripeteva Ba Tr 712 Cheli | C-, Tr com-

Lo Zannu nel medicare il merciaiuolo andava predicando:
– Coi villani ci vuole prudenza, don Tinu caro! chè son peggio delle bestie. Vetturali poi, Dio liberi!...

Ogni volta, quando gli capitava male, don Tinu si sfogava dopo col ragazzo, a calci e scapaccioni; tanto che agli strilli accorrevano l'oste e i viandanti, e lo Zannu gli diceva:

– Non gli dar retta, figliuol mio, perchè il tuo padrone dev'essere ubriaco.

Lo Zannu invece se voleva ubriacarsi si chiudeva nella sua stanzetta, faccia a faccia colla bottiglia. Non gridava, non picchiava nessuno, sempre con quel risolino di prete sulla faccia magra; e le donne venivano a cercarlo a casa sua di soppiatto, verso sera, imbaccucate sino al naso, e chiudevano a catenaccio. Tutto il giorno sempre allegro, a strappar denti senza dolore, vendere empiastri e intascar soldi. Nanni quando lo incontrava per le piazze o nelle bettole andando di qua e di là per fiere e per paesi, gli ripeteva:

– Vi rammentate, vossignoria, quando mi diceste se volevo venire con voi, a fare il Zannu, quella volta che morì lo zio Carmine allo stallatico del Biviere?

Lo Zannu fingeva di non capire, perchè non voleva aver questioni con don Tinu; ma infine[,] messo alle strette, si lasciò scappare:

– Be'[,] se il tuo padrone ti manda via, io non ci ho difficoltà a pigliarti con me.

Nanni se la legò al dito; e la prima volta che il merciajo si sciolse la cinghia per menargli la solfa addosso[,] gli disse brusco:

naccio. | colonne del Fanfulla (=V) 727-728 dolore, ... soldi. | dolore, (*corr. da d-*) vendere (*spscr.* a e intascar) empiastri e intascar soldi. 728-729 per ... andando | per le 'piazze (*spscr.* a bettole) o (*corr. su e*) nelle 'bettole (*spscr.* a piazze) andando (*di seguito in sost. di giran[do]*) 729-730 ripeteva: ... diceste? | ripeteva (*spscr.* a diceva) | || 'Vi rammentate (*corr. su* Si rammenta), vossignoria, quando mi 'diceste (*corr. su* disse) 731-732 Zannu, ... Biviere? | Z-, >allo stallatico del Biviere, < quella volta che morì 'lo zio (*corr. su* co[mpare]) Carmine >lo stalliere a [Primosole]< allo stallatico 'del (*corr. su* di) Biviere? (*spscr.* a Primoso[le?])

binazione | c-, Tr solito, | s- Ba 714 Lo Zannu | Il Zanno Tr 719 lo Zannu | il Zanno Ba Tr 722 Lo Zannu | Il Zanno Ba Tr 724 risolino di prete | risolino furbo Tr 728 Nanni quando | N-, allorchè Tr 728-729 per ... andando | per le piazze, nelle bettole, andando Ba Tr 731 voi, | v- Ba Tr il Zannu | il Zanno Ba Tr Carmine | C-, Ba Tr 733 Lo Zannu | Il Zanno Ba Tr 737 dito; | d-, Tr

740 – Don Tinu, lasciatela stare la cinghia, vossignoria, che se no sta-
volta finisce male.

– Ah, carogna! E rispondi anche! Ti farò vedere io come finisce!...

– Lasciate stare la cinghia, don Tinu, o finisce male, vi ho detto.
E mise la mano in tasca.

745 Don Tinu ch'era stato il suo maestro, e gli vide la faccia pallida,
mutò subito registro: – Ah, così rispondi al tuo padrone? Ora ti la-
scio morir di fame. Pigliati la tua roba, e via di qua.

Nanni raccolse i quattro cenci nel fazzoletto, disse: – Benedicite
a vossignoria, [-] e se ne andò a trovare il Zannu.

750 – Bada che qui si guarda e non si vede, si ode e non si sente, si
ha bocca e non si parla. [-] Gli disse il Zannu per prima cosa. [-] Se
hai giudizio starai bene; se hai la lingua lunga andrai a darla ai cani,
come quel re che aveva le orecchie lunghe e non poteva tenere una
cosa sullo stomaco. Io non faccio chiacchiere nè chiassi, come don
755 Tinu, bada! Marcia, torna e sparisci! E bravo chi ti trova!

760 Menavano una vita allegra; ma sempre coll'orecchio teso e un
piede in aria. Di notte, se picchiavano all'uscio, era un lungo trame-
stio, un ciangottare dietro l'uscio, un andare e venire prima di tirare
il catenaccio. Poi li udiva parlare sottovoce, e pestare nel mortajo;
oppure erano strilli e pianti soffocati. Una notte che non poteva
chiudere occhio, Nanni vide dal buco della serratura lo Zannu che
intascava dei soldi, e una che gli parve la Filomena, pallida come la
cera vergine, la quale se ne andava barcollando.

749 si ode ... sente,] si *ode (corr. su sente) e non si *sente (di seguito in sost.
di ascolta), 755 sempre coll'orecchio] sempre (corr. su co[[l'orecchio])
coll'orecchio 761 dei soldi] dei (corr. su i) soldi una ... Filomena,]
di seguito in sost. di la Filo[mena] 762 la quale] la (corr. su che) quale

merciajo] -io Ba Tr 739 lasciatela] lasciamo Tr che] chè Ba Tr 741 E]
e Ba Tr 744 maestro,] m- Ba Tr 745 registro: – Ah] r-: || – Ah Ba Tr
747-748 fazzoletto, ... e] f- e concluse: || – Benedicite a vossignoria. || E
Ba Tr 748 il Zannu] il Zanno Ba Tr 749 vede,] v-: Ba Tr sente,] s-:
Ba Tr 750 parla. Gli] p-; – gli Ba Tr il Zannu] il Zanno Ba Tr 753
chiassi,] c- Ba Tr 755 allegra;] a-, Ba Tr 758 Poi ... sottovoce] Poi Nanni
udiva il suo padrone che parlava con qualcuno sottovoce nell'altra stanza
Ba Tr mortajo] -io Ba Tr 759 notte] n-, Ba Tr 760 Nanni vide]
vide Ba Tr lo Zannu] il Zanno Ba Tr 761 la Filomena] Grazia Ba Tr

Ma lo Zannu, appena gli chiese se era davvero la Filomena,
montò in furia come una bestia.

– Tu sei troppo curioso, figliuol mio, e un giorno o l'altro ti fini-
sce male. 765

*
* *

E gli finì male davvero, per un altro motivo. Un giorno, per la
festa dell'Immacolata, appena rizzarono il trespolo, sulla piazza di
Spaccaforno, corsero gli sbirri e li acciuffarono tutti e due, cogli un-
guenti e gli elisiri, e li portarono al Criminale, accusati d'infanticidio. 770
Ma allorchè lo Zannu vide chi era la complice, sul banco dei rei, si
mise a giurare e spergiurare colle mani in croce che non l'aveva mai
vista nè conosciuta, com'è vero Iddio!

Ma dei testimoni avevano visto quella ragazza con Nanni tempo
fa, quando egli era passato un'altra volta da Spaccaforno con don
775 Tinu, il merciaio, nella Settimana Santa, anzi egli aveva chiuso l'uscio.
La Filomena, più morta che viva[,] balbettava:

– Signor Giudice, fatemi tagliare la testa, chè sono una scellerata!
Prima feci il peccato, e poi non seppi far la penitenza.

780 Era stato per la disperazione, dacchè tutti la scacciavano, come
un cane malato... e per la vergogna anche... Sì, perchè no? dopo
che Nanni l'aveva mandata via, e cominciava a capire il male che
aveva fatto... Fu una notte, nel casolare abbandonato dietro il pon-
ticello, che prima serviva pei lavoranti della strada... Una notte che

767-768 per ... Immacolata,] spser: a nella Settimana Santa, 769-770 cor-
sero ... elisiri,] *corsero gli sbirri (spser: a cogli unguenti e gli elisiri,) e 'li (corr.
su g[li]) acciuffarono tutti e due, cogli unguenti e gli elisiri, 772 colle ...
croce] agg. intl 775-776 quando ... Santa,] *quando egli (spser: a nella Set-
tima[na Santa]) era passato un'altra volta da Spaccaforno, con don Tinu, il mer-
ciaio, nella Settimana Santa, 780-781 scacciavano, ... malato...] scacciavano
>via<, come un *cane (di seguito in sost. di a[nimale]) malato... (corr. su m-.)

763 lo Zannu] il Zanno Ba Tr la Filomena] Grazia Ba Tr 768 trespolo,] t- Ba
Tr 769 corsero] vennero Ba Tr 771 lo ... rei] il Zanno vide Grazia sullo
scanno, accusata insieme a loro Ba Tr 774 dei ... visto] c'erano testimoni che
avevano visto Ba Tr 776 Settimana Santa] settimana santa Ba Tr 777 La Filo-
mena] Grazia Ba Tr 778 Giudice] g- Ba Tr 779 peccato,] p- Ba Tr 780 scac-

785 pioveva... e le pareva di morire, lì, sola e abbandonata... E non sa-
peva come fare, con quella creaturina abbandonata al par di lei...
Poi, quando non l'udì più vagire, e la vide tutta bianca[,] si strascinò
sino al burrone, là, nella cava delle pietre, e l'avvolse nel grembiule
790 prima, povere carni tenere d'innocente!... Ma Nanni non sapeva
nulla... Non l'aveva più vista... Potevano andare loro stessi, lì nella
cava delle pietre, vicino al casolare, giù dal ponticello...

Così se la cavarono colla sola paura della forca, Zannu e aiutante;
ma il primo fece voto a Dio e al Cristo di Spaccaforno che giovani
non ne voleva più alla cintola, com'è vero Gesù Sacramentato!

*
* *

795 Nanni girò ancora un po' di qua e di là, finchè, spinto dalla fame
tornò a Primosole dove almeno ci aveva qualcuno. Trovò che suo
padre era sotto terra, e l'Orbo guidava lui la chiatta, asciutto come
un osso.

800 Giusto c'era la Filomena, che cominciava a farsi vecchia, e nes-
suno la voleva, per quella storia di don Tinu, e le altre che s'erano
scoperte dopo, la quale gli diceva ogni volta:

– Io ci ho la mia roba, grazie a Dio, e il marito che volessi pren-
dere starebbe come un principe. – L'Orbo, che faceva da mezzano,
per un bicchier di vino, aiutava: – L'ho vista io, con questi occhi.

805 – Per me, [-] rispose infine Nanni, [-] se voi siete contenta, sono
contento io pure.

E si fece il nido come un gufo. Di correre il mondo ne aveva ab-

785 sola e abbandonata...] *di seguito in sost. di abb[andonata] e spscr. a lontana*
dal paese. 791 vicino] *corr. su ac[canto]* 797 chiatta,] *di seguito in sost. di barca*

ciavano,] s- *Ba Tr* 788 grembiule] g-, *Tr* 789 d'innocente!...] d-! *Tr*
790 nulla... .. vista...] nulla... Non s'erano più visti... *Ba* nulla, com'è
vero Dio. Non s'erano più visti... *Tr* lì] a vedere, lì, *Ba Tr* 792 Così] Così
Grazia andò in galera, ma loro *Ba Tr* 792-793 Zannu ... primo] il Zanno
e l'aiutante; però il primo *Ba* il Zanno e l'aiutante. Però il Zanno *Tr* 796
Primosole] P-, *Ba Tr* 799 la Filomena] Filomena *Ba Tr* vecchia,] v- *Ba*
800 voleva,] v- *Ba Tr* 800-801 Tinu, ... la quale] Tinu e gli altri sdrucioloni
che si erano scoperti dopo; la Filomena adesso *Tr* s'erano] si erano *Ba*
803 principe. – L'Orbo] p-. || L'Orbo *Ba Tr* mezzano,] m- *Tr* 804 aiu-

bastanza ora, e badava a mangiare e bere colla moglie e gli avventori,
che tenevano allegra la casa, e lasciavano dei soldi nel cassetto. Ogni
tanto gli portavano la notizia:

– Sapete, zio Giovanni? vostro fratello gli è successo un acci-
dente – Oppure[: -] Gnà Benedetta, vostra sorella, ha avuto un altro
maschio. – Tale e quale come suo padre, che aveva messo radici a
Primosole, dopo che era rimasto zoppo, e venivano a dirgli sin là
quel che succedeva al mondo, di qua e di là. Un giorno, dopo anni
815 ed anni, in mezzo a una torra di mietitori passò anche una vecchia,
che neppure il diavolo l'avrebbe più riconosciuta, mangiata com'era
dalla fame e dagli strapazzi, e si fermò per dirgli: – Che non mi ri-
conoscete più, compare Nanni?

Ma egli la mandò subito via, per paura della Filomena che ascol-
tava dal letto, come aveva fatto l'altra volta per paura del padrone
che stava per venire. Ora voleva godersi tranquillamente la sua pace
e la provvidenza che il Cielo mandava, insieme alla moglie che gli
aveva dato Dio.

825 E se si trovavano a passare lo Zannu, oppure don Tinu, che ora
gli portavano rispetto, e lasciavano anche loro bei soldi all'osteria,
soleva dire colla moglie, o con chi c'era:

– Poveri diavoli! Costoro vanno ancora pel mondo, a buscarsi il
pane!

808 mangiare ... moglie] *spscr. a ingrassare e a ingrassare* 811-812 accidente
... sorella,] accidente (*corr. da a-*) – Oppure (*corr. su o-*): [-] 'Gnà Benedetta,
(*agg. intl.*) vostra 'sorella, (*corr. su s-*) 813 messo] *spscr. a fatto* 816 in ...
passò] *di seguito in sost. di passò* 817-818 mangiata ... strapazzi,] mangiata
'com'era (*agg. intl.*) 'dalla fame e dagli strapazzi (*in sost. di dagli stenti corr. e spscr.*
a dai mali), 820 Filomena] *spscr. a mog[lie]* 823 il Cielo mandava] *di seguito*
in sost. di Dio mandava / arrivava da[il Cielo]

tava: – L'ho] a-: || – L'ho *Ba Tr* io,] io *Ba Tr* 809 casa,] c- *Ba Tr* 811-
812 accidente ... Gnà] a-. || Oppure: || – Gnà *Ba Tr* 813 maschio. – Tale]
m-. || – Tale *Ba Tr* 814 sin là] sin là *Ba Tr* 815 mondo,] m- *Ba Tr* 816
mietitori] m-, *Ba Tr* passò] vide passare *Ba Tr* 818 e si ... Che] la quale
gli disse: || – Che *Ba Tr* 819 Nanni?] N-? Sono Grazia, vi rammentate? *Ba*
Tr 820 via,] v- *Tr* della Filomena] di Filomena *Ba Tr* 825 lo Zannu,]
il Zanno *Ba Tr* 827 colla moglie] con la moglie *Ba Tr*

VERGA ON LINE:
DAGLI AUTOGRAFI ALLA FRUIZIONE DIGITALE

Nel centenario dell'uscita de *I Malavoglia* Gaspare Rodolico, come Rettore dell'Ateneo catanese e Presidente della Fondazione Verga, apriva il convegno dedicato al celebre romanzo esprimendo la soddisfazione per l'istituzione del Comitato per l'Edizione Nazionale delle opere di Verga, avvenuta qualche mese prima con decreto del Presidente della Repubblica, e il riconoscimento alla Fondazione e a Francesco Branciforti come «animatore instancabile e intransigente» del meritorio impegno a «dare finalmente al nostro paese tutte le opere di Giovanni Verga nella loro stesura originaria e di raccogliere organicamente il suo epistolario»¹.

Il 20 ottobre del 1978 la Regione Siciliana aveva acquistato da Pietro Verga, ufficiale rogante Antonino Blandini, in seguito a perizia di Antonino Gulisano, Sovrintendente ai beni librari per la Sicilia orientale, i manoscritti e un corpus importante del carteggio del grande scrittore catanese, destinandoli, in pieno accordo con la nascente Fondazione, alla Biblioteca Regionale Universitaria di Catania e al suo direttore Salvatore Mirone. «Sono forse troppi cento anni per un simile tributo?» – si chiedeva Rodolico. Per Branciforti erano inequivocabilmente, deprecabilmente troppi e la definitiva acquisizione dei manoscritti, se aveva posto fine alla 'questione' delle condizioni di conservazione e della dispersione di questo straordinario patrimonio, aveva anche dissolto ogni alibi di impedimenti logistici per una Edizione Nazionale che sgravasse la «cattiva coscienza del mondo letterario ed imprenditoriale italiano»².

¹ Saluto del prof. Gaspare Rodolico Magnifico Rettore dell'Università di Catania Presidente della Fondazione Verga, in AA.VV., *I Malavoglia*. Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1982, («Serie convegni», 3).

² F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale, Comitato Nazionale per l'edizione delle opere di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier 1986, p. 59.

Francesco Branciforti progettava una edizione che consegnasse il testo critico delle opere di Giovanni Verga «come un organismo vivo»³ e comprendesse tutta la sua produzione in cinque settori: Romanzi, Novelle, Teatro, Appendice di scritti vari, Epistolario, con attenzione non solo al loro valore estetico ma anche alla valenza documentaria dei testi. La disamina dei manoscritti seguente al piano enunciato⁴, costituisce un censimento puntuale delle carte acquisite dalla Biblioteca Regionale Universitaria con indicazione delle mancanze e delle eventuali possibilità di completamento grazie ai microfilms eseguiti dalla Casa Editrice Mondadori e ad esemplari presenti in altri luoghi: un documento, quindi, fondamentale per gli studiosi di Verga e, forse ancor più, per chi si accinge a formulare un progetto per l'ordinamento e la catalogazione.

Le carte Verga vengono acquisite al patrimonio della Biblioteca Regionale Universitaria nel gennaio del 1979 con numeri di inventario che vanno dal 178.040 al 178.305. Si ricevono gli elenchi di consegna e si approntano le schede per il catalogo ma non si procede all'ordinamento, né si affronta il problema della loro descrizione dal punto di vista documentaristico, come lamentava lo stesso Branciforti ad apertura della sua relazione al convegno per il centenario de *I Malavoglia*⁵. Più che di inventari si trattava di note di consegna rispettivamente dei Verga ai Perroni e di questi alla Biblioteca Regionale Universitaria con l'aggiunta del catalogo dei microfilms della Mondadori. Particolarmente importante risulta ancor oggi quest'ultimo perché registra l'esistenza, nell'assetto originario delle carte, di autografi e parti di opere autografe che non giunsero mai alla loro destinazione definitiva.

La vicenda delle carte Verga e della loro 'cattività', come fu definita dalla polemica giornalistica sulla loro indisponibilità pubblica che tra il '66 e il '67 corse dai quotidiani nazionali a quelli regionali, è lunga e complessa, ma in questa sede ci riguarda soltanto per comprendere le ragioni di significative mancanze⁶.

³ Ivi, p. 65.

⁴ Ivi, pp. 69-170.

⁵ F. BRANCIFORTI, *L'autografo dei 'Malavoglia'*, in AA.VV., *I Malavoglia...*, cit., p. 515.

⁶ Un resoconto della polemica in G. RAYA, *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Roma, Ciranna 1972.

Nel 1928 Lina e Vito Perroni ottenevano, con l'incarico da parte del Ministero della P.I. di riordinare i manoscritti dello scrittore catanese e curarne la pubblicazione, da Giovannino Verga l'uso e il possesso delle carte dello scrittore con l'impegno a pubblicarne tutte le opere. Di fatto, nell'insieme, tutta la documentazione venne gelosamente sottratta alla pubblica consultazione. Nel 1929 tra le pagine iniziali dei volumi di *Studi verghiani* curati da L. Perroni⁷ si trova l'annuncio delle Edizioni Bemporad che, avendo acquistato la proprietà esclusiva di tutte le opere verghiane, promette la ristampa delle già editte (*I Malavoglia*, *Mastro don Gesualdo*, *Il Marito di Elena*, *Storia di una Capinera*, *Eva*, *Vita nei Campi*, *I ricordi del Capitano d'Arce*, *Don Candeloro e C*) e la prossima pubblicazione di *Eros*, *Tigre Reale*, *Dal tuo al Mio*, *Vagabondaggio*, *Per le vie*, *La coda del diavolo*. Grazie ad accordi con gli «Studi verghiani» per assicurare la massima diffusione delle opere di Verga i lettori avrebbero goduto di uno sconto del 30% sui lavori editi dalla stessa casa editrice. Nel 1930 Lina Perroni pubblica le lettere di Verga alla madre per la Bemporad; dal '32, scaduti i diritti di questo editore, la Casa Editrice Mondadori, che predisporrà la microfilmatura della documentazione posseduta dai Perroni (se non per tutta certamente per la gran parte) comincia a stampare i romanzi di Verga (*Storia di una Capinera* e *Il marito di Elena*); seguiranno nel '34 il secondo volume di *Studi critici su Giovanni Verga*, nel '35 *Mastro don Gesualdo* a cura di Lina e Vito Perroni, nel '39 *I Malavoglia*, nel '40 su «La Nuova Antologia» sempre i Perroni danno alle stampe *Storia dei Malavoglia - Carteggio con l'editore e con Capuana*. Viene continuamente promessa la pubblicazione dell'*Opera Omnia* ma ne sono presentati solo 'assaggi', meno che mai un disegno complessivo del progetto.

Dopo la fine della seconda guerra mondiale, mentre si intensificano gli studi e le traduzioni verghiane e vengono sporadicamente alla luce stralci di carteggi recuperati da vari privati, i Perroni rompono il silenzio solo per assicurare, occasionalmente, che manterranno l'impegno di pubblicare l'*Opera Omnia*. Ogni tanto a livello locale si accendono mini polemiche sulla incapacità della città e della regione di tributare gli onori dovuti al loro grande scrittore, sul monumento deliberato dalla Regione Siciliana ma ben lontano dall'essere realizzato, sulla tomba dello scrittore abbandonata o sulla

⁷ AA.VV., *Studi verghiani. Saggi critici, testi, documenti inediti*, a cura di L. Perroni, Palermo, Edizioni del Sud 1929.

rivendicazione vizzinese dei natali dello scrittore, ma non si accenna nessuna iniziativa seria per recuperare quel che veramente conta, cioè le carte. Anche gli eredi sembrano essere del tutto insensibili alla sorte del patrimonio del quale loro stessi sono privati e reagiscono, citando in tribunale il curatore, solo nel 1962 quando viene pubblicata da Gino Raya la corrispondenza dello scrittore con Dina di Sordevolo. La decisione della Corte di Appello di Catania, che autorizza la pubblicazione, è trionfalmente riportata su tutti i giornali nazionali da firme prestigiose (Emilio Cecchi, Carlo Bo, Giuseppe Prezzolini tra gli altri) ma non si affronta ancora la questione della disponibilità degli autografi e del corpo maggiore del carteggio mentre si susseguono richieste di sequestro delle lettere a Dina da parte della Mondadori e interrogazioni parlamentari sulla proprietà 'privata' di carte di interesse nazionale.

Nel 1966, a chiusura dell'anno, sul «Corriere della sera» G. Russo punta il dito contro la «segretezza» dei manoscritti verghiani e paventa il pericolo che tutto vada perso⁸. Da un giornale all'altro rimbalzeranno appelli e polemiche sulla presunzione dei Perroni che avrebbero dovuto pubblicare per la Mondadori entro il 1959 l'ormai insperata *Opera Omnia*, sul mancato intervento e l'indifferenza delle istituzioni, sulla «storia singolare e incredibile» dei manoscritti, la responsabilità della Mondadori e degli eredi Verga, la «cattività» verghiana e la costituzione di una fondazione da anni progettata e mai realizzata. L'intervento di personaggi di rilievo, come Quasimodo, finiscono per fare da cornice ad una polemica sterile che si spegne nel nulla e ripiegherà sui toni facili delle critiche per il mancato espletamento del concorso per il monumento a Verga. Il rettore dell'Università di Catania, Sanfilippo, intervenendo su «La Sicilia» dell'11 gennaio 1966, aveva con chiarezza denunciato almeno una parte del problema essenziale di ostacolo alla nascita di un centro culturale con l'obiettivo di recuperare e studiare i manoscritti verghiani: il cavaliere Giovannino Verga rifiutava le clausole dello schema di convenzione proposta dal Comune di Catania. Ma gli eredi dello scrittore, come i Perroni, continuavano a fare da specchietto per le allodole e a catalizzare ancora per un buon decennio le accuse degli interventi sulla stampa o, in occasioni celebrative, gli impropri e le false spe-

⁸ G. RUSSO, *Una vicenda da "realtà romanzesca"*, in «Il Corriere della Sera», 31 dicembre 1966.

ranze rivolti verso Via Oslavia 36 a Roma, residenza dei Perroni e delle carte Verga. Solo incidentalmente si sollecitava il Ministero della Pubblica Istruzione ad esercitare il suo potere e a disporre il sequestro delle carte per ragioni di pubblica utilità. Piccoli passi collaterali all'obiettivo più importante registrano le cronache per ancora dieci anni: il provvedimento di notifica della Biblioteca Verga il 30 dicembre del 1968, la promessa della donazione della casa dello scrittore al Comune di Catania da parte del nipote Giovannino nel 1969, la conclusione della vicenda del monumento con l'assegnazione dell'incarico allo scultore Carmelo Mendola il 25 gennaio del 1970. Ancora in alto mare restava la questione del recupero dei manoscritti e dell'istituzione della Fondazione. Come sempre accade, la storia finisce per essere fatta dalle persone prima che dalle istituzioni. Si deve alla perseveranza, alla passione instancabile, alla pazienza nel trattare e nel cucire relazioni e convergenze d'interessi di Francesco Branciforti se la Regione Siciliana, che dal 1975 era succeduta al Ministero per la Pubblica Istruzione nella tutela dei beni culturali in Sicilia, il Comune, l'Università degli Studi, la Società per la Storia Patria di Catania riuscirono finalmente a dare vita nel 1978 alla Fondazione Verga e a recuperare i manoscritti per consegnarli alla Biblioteca Regionale Universitaria di Catania.

La vicenda della completezza delle carte verghiane non era però conclusa, come lo stesso Branciforti e il Comitato Nazionale per l'edizione delle opere di Giovanni Verga, costituito nel 1981 con sede presso la Fondazione, rilevavano. Il corpo di scritti detenuto per cinquant'anni dai Perroni era stato fortemente manomesso – si censivano le mancanze – e, inoltre, era evidente che esso non comprendeva molte altre testimonianze dell'attività letteraria e della vita dello scrittore che andavano qua e là affiorando o che erano destinate ancora per molti anni a rimanere in un mondo sommerso.

Alla Biblioteca Regionale Universitaria il Ministero della Pubblica Istruzione aveva attribuito la corrispondenza con Salluzzo nel 1945 e, a due riprese tra il 1955 e il 1956, le lettere a Dina di Sordevolo; nel 1966 lo stesso Istituto aveva acquistato in blocchi distinti lettere di Capuana dalla Libreria Banfi di Bologna, dalla Pregliasco di Torino, da Impellizzeri e da Giovanni Gianformaggio. Negli anni successivi al recupero del corpus maggiore, la Biblioteca continuerà ad incrementare il suo fondo più prestigioso con altri acquisti: nel 1986 dalla libreria Grifoni le lettere di Verga a Bacchelli, nel 1987 da Paolo

Verdura 50 lettere di Giovanni e Mario Verga e altre 60 da A.Franco nel 1990, nel 2003 dalla Libreria Docet di Bologna le lettere dello scrittore ai nipoti e una interessante corrispondenza della sua famiglia⁹, nel 2008 da Christie's altre 196 di Giovanni a Mario Verga.

Un gruppo consistente di lettere all'amico Federico De Roberto e diverse redazioni di opere verghiane erano in possesso degli eredi di quest'ultimo. Parte di questi autografi erano stati esposti nel 1955 in occasione del duecentesimo anniversario della Biblioteca grazie alla collaborazione di Donna Nennella De Roberto¹⁰. Essi saranno in parte acquistati dalla Biblioteca con il fondo De Roberto dalla signora Marianna De Roberto Paola grazie all'interessamento di Francesco Branciforti¹¹.

Si evince che il «Fondo Verga» della Biblioteca Regionale Universitaria, che pure ha il pregio di raccogliere la gran parte – e certamente le più significative – delle carte verghiane, non è tuttavia né omogeneo, poiché non è stato finora adottato alcun criterio di ordinamento e i documenti si sono stratificati attraverso gli acquisti e i recuperi, né «completo» in quanto al di là delle lacune del carteggio mancano anche diversi autografi.

Ripartiamo oggi dal piano per l'Edizione Nazionale di Francesco Branciforti assumendone la suddivisione delle opere per genere, con l'obiettivo di ricostruire per ciascuna opera, quando ne esistono le condizioni, il processo di composizione così come possiamo ragionevolmente supporre che il suo autore lo produsse. Ogni sezione corrispondente al genere (Romanzi, Novelle...) comprende in ordine

⁹ L'ordinamento di questo fondo è stato curato da chi scrive. Ad esso è dedicato il recente volume G.VERGA, *Lettere ai nipoti*, intr. di M. Tropea, a cura di G. Sorbello, Caltanissetta, Lussografica 2007.

¹⁰ In quell'occasione furono esposti i seguenti manoscritti verghiani di proprietà De Roberto: *Caccia al lupo. Testo per riduzione cinematografica*, *I carbonari della montagna. Testo per riduzione cinematografica*, 43 lettere a Giuseppe Giacosa, 42 lettere a Federico De Roberto, Lettera all'Avv. Salvatore Paola Verdura del 17 gennaio 1885, 14 lettere a Luigi Capuana, Schema per il libretto de *La lupa* e il testo integrale inviato al de Roberto per la revisione.

¹¹ Francesco Paola scrivendo da Milano il 5 dicembre 1978 comunicava a Francesco Branciforti la disponibilità della madre Marianna De Roberto a cedere ad un ente pubblico le carte di Federico De Roberto (Archivio storico della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania). Gli acquisti dai Paola si realizzeranno però tra il 1986 e il 1987.

cronologico, assumendo come data per ciascuna la composizione della prima redazione, gli autografi delle opere. Per ciascuna opera, qualora esistessero più stesure, sono elaborate schede catalografiche analitiche, delle quali quella già redatta per *I Malavoglia* che qui presentiamo è un esempio concreto, per ogni redazione e qualora qualcuna di esse non sia posseduta dall'Istituto si fa riferimento ai microfilms conservati dal giugno 2006 dalla Fondazione Mondadori e a testi presenti presso altri Istituti. Un caso esemplare è rappresentato dal dramma *La Lupa* per il quale si deve tenere conto anche della redazione di mano di De Roberto conservata presso la Società di Storia Patria di Catania. Il progetto di ordinamento, cioè, ha una struttura a scatole che vede dentro il genere le opere e dentro il contenitore «Opere» le redazioni anche distanti nel tempo dello stesso lavoro. Di ogni testo, insieme allo studio catalografico, viene eseguita copia digitale ad alta risoluzione. Ad oggi sono state eseguite riproduzioni digitali dei seguenti manoscritti: *I Carbonari della Montagna*, *Una peccatrice*, *Eva*, *Eros*, *Tigre Reale*, *Il marito di Elena*, *I Malavoglia*, *Mastro don Gesualdo*, *La Lupa*. Ogni immagine riproduce anche nel nome del file la paginazione originale dell'opera e ogni copia digitale è la rappresentazione fedele del manoscritto anche nella successione delle pagine, dei vuoti, degli errori. Le schede, collegate alle copie digitali relative, sono consultabili sia in sede su postazione informatica dedicata, che on line nelle pagine web di Manusonline a cura dell'Istituto Centrale per il Catalogo Unico.

PROGETTO DI ORDINAMENTO

Le attuali segnature dei manoscritti verghiani mantengono la numerazione progressiva dell'ordine al momento dell'acquisto. Ad ordinamento compiuto sarà prevista la tavola delle concordanze tra vecchie e nuove segnature.

Romanzi

Ms. U. Verga. 1	I Carbonari della Montagna (1862): manoscritto del 1° fascicolo; gli altri 3 in microfilms della Fondazione Mondadori
Ms. U. Verga. 2	Una peccatrice (1866): manoscritto autografo integrale
Ms. U. Verga. 3	Storia di una capinera (1870): manoscritto autografo in più redazioni

Ms. U. Verga. 4 Eva (1873): manoscritto autografo; redazione precedente in microfilm della Fondazione Mondadori

Ms. U. Verga. 5 Tigre Reale (1873-1875): due manoscritti autografi e uno di altra mano

Ms. U. Verga. 6 Eros (1874): tre manoscritti autografi

Ms. U. Verga. 7 I Malavoglia (1881): manoscritto autografo

Ms. U. Verga. 8 Il Marito di Elena (1882): manoscritto autografo

Ms. U. Verga. 9 Mastro don Gesualdo (1888-1889): manoscritto autografo della prima redazione, frammenti della seconda, bozze di stampa

Ms. U. Verga.10 Dal tuo al mio (1905-1906): manoscritto autografo e bozze di stampa non integrali

Ms. U. Verga. 11 La Marca (1878)

Ms. U. Verga. 12 La Duchessa di Leyra (1896-): due manoscritti autografi

Novelle

Ms. U. Verga. 13 Nedda (1874): manoscritto autografo

Ms. U. Verga. 14 Primavera ed altri racconti (1876): manoscritti autografi e testi della stampa in rivista

Ms. U. Verga 14.1 Primavera (La Principessa)

Ms. U. Verga 14.2 Coda del diavolo

Ms. U. Verga 14.3 Storia del Castello di Trezza

Ms. U. Verga. 15 Vita nei Campi (1880)

Ms. U. Verga. 15.1 Jeli il pastore: autografo della terza redazione, mancano quelli delle prime due

Ms. U. Verga. 15.2 La Lupa: manoscritto autografo

Ms. U. Verga. 15.3 L'amante di Gramigna: autografo del testo per la pubblicazione Treves. (L'autografo del testo per l'edizione in rivista è conservato nel fondo Del Balzo della Biblioteca Municipale di Avellino).

Ms. U. Verga. 15.4 Guerra di santi: autografo del primo abbozzo. Disperse le altre carte

Ms. U. Verga. 15.5 Pentolaccia: manoscritto autografo

Ms. U. Verga. 15.6 Rosso Malpelo: manoscritto autografo

Ms. U. Verga. 16 Il come il quando e il perché (1880-81): manoscritto autografo

Ms. U. Verga. 17 Novelle Rusticane (1883)

Ms. U. Verga. 17.1 Don Licciu Papa: manoscritto autografo, dattiloscritto e bozze di stampa con correzioni autografe

Ms. U. Verga. 17.2 Storia dell'asino di S. Giuseppe: manoscritto autografo, due dattiloscritti e bozze di stampa con correzioni autografe

Ms. U. Verga. 17.3 Gli orfani: un manoscritto autografo, due dattiloscritti con correzioni autografe

Ms. U. Verga. 17.4 Il Mistero: manoscritto autografo, dattiloscritto e bozze di stampa con correzioni autografe

Ms. U. Verga. 17.5 Malaria: due manoscritti autografi, due dattiloscritti e bozze di stampa con correzioni autografe

Ms. U. Verga. 17.6 Di là dal mare: manoscritto autografo, due dattiloscritti e bozze di stampa con correzioni autografe

Ms. U. Verga. 17.7 Il Reverendo: due manoscritti non autografi, due dattiloscritti e bozze di stampa con correzioni autografe

Ms. U. Verga. 17.8 Cos'è il Re: dattiloscritto con correzioni autografe (Il manoscritto autografo si trova conservato presso la Biblioteca Provinciale di Avellino)

Ms. U. Verga. 17.9 La roba: dattiloscritto con correzioni autografe, bozze di stampa con correzioni autografe

Ms. U. Verga. 17.10 Pane nero: due dattiloscritti e bozze di stampa con correzioni autografe

Ms. U. Verga. 17.11 I galantuomini: due dattiloscritti con correzioni autografe

Ms. U. Verga. 17.12 Libertà: due dattiloscritti e bozze di stampa con correzioni autografe

Ms. U. Verga. 18 Novelle rusticane per l'edizione a stampa del 1920

Ms. U. Verga. 18.1 Il reverendo

Ms. U. Verga. 18.2 Il mistero

Ms. U. Verga. 18.3 Malaria

Ms. U. Verga. 18.4 Don Licciu Papa

Ms. U. Verga. 18.5 Gli orfani

Ms. U. Verga. 18.6 La roba

Ms. U. Verga. 18.7 Pane nero

Ms. U. Verga. 18.8 Storia dell'asino di S. Giuseppe

Ms. U. Verga. 18.9 I galantuomini

Ms. U. Verga. 18.10 Libertà

Ms. U. Verga. 18.11 Di là dal mare

Ms. U. Verga. 19 Per le vie (1883)

Ms. U. Verga. 19.1 Il bastione di Monforte: manoscritto autografo

Ms. U. Verga. 19.2 In piazza della Scala: manoscritto autografo

Ms. U. Verga. 19.3 Al veglione: manoscritto autografo

Ms. U. Verga. 19.4 Il canarino: manoscritto autografo

Ms. U. Verga. 19.5 Amore senza benda: manoscritto autografo

Ms. U. Verga. 19.6 L'ultima giornata: manoscritto autografo

Ms. U. Verga. 19.7 Conforti: manoscritto autografo

Presso la fondazione Mondadori si conservano i microfilms di Camerati e l'Osteria dei buoni amici

Ms. U. Verga. 20 Drammi intimi (1884)

Ms. U. Verga. 20.1 Drammi ignoti: manoscritto autografo

Ms. U. Verga. 20.2 La chiave d'oro: manoscritto autografo

Ms. U. Verga. 21 Vagabondaggio (1884-1887)

Ms. U. Verga. 21.1 Il maestro dei ragazzi: manoscritto autografo

- Ms. U. Verga. 21.2 L'agonia di un villaggio: manoscritto autografo, bozze di stampa con correzioni autografe
- Ms. U. Verga. 21.3 La tavola del Prete: manoscritto autografo
- Ms. U. Verga. 21.4 Il segno dell'amore: manoscritto autografo
- Ms. U. Verga. 21.5 Artisti da strapazzo: bozze di stampa con correzioni autografe
- Ms. U. Verga. 21.6 ...e chi vive si dà pace: bozze di stampa con correzioni autografe
- Ms. U. Verga. 21.7 Quelli del colera
- Ms. U. Verga. 21.8 Il bell'Armando: manoscritto autografo e bozze di stampa con correzioni autografe
- Ms. U. Verga. 21.9 Lacrymae rerum: manoscritto autografo e bozze di stampa con correzioni autografe
- Ms. U. Verga. 21.10 Vagabondaggio: manoscritto autografo e bozze di stampa con correzioni autografe
- Ms. U. Verga. 22 I ricordi del Capitano d'Arce (1890)
- Ms. U. Verga. 22.1 I ricordi del Capitano d'Arce: bozze di stampa con correzioni autografe
- Ms. U. Verga. 22.2 Commedia da salotto: bozze di stampa con correzioni autografe
- Ms. U. Verga. 22.3 Né mai né sempre: manoscritto autografo (Per sempre uniti) bozze di stampa con correzioni autografe
- Ms. U. Verga. 22.4 Carmen: bozze di stampa con correzioni autografe
- Ms. U. Verga. 22.5 Ciò ch'è in fondo al bicchiere: manoscritto autografo, bozze di stampa con correzioni autografe
- Ms. U. Verga. 22.6 Prima e poi: manoscritto autografo, bozze di stampa con correzioni autografe
- Ms. U. Verga. 23 Don Candeloro e C. (1890-94)
- Ms. U. Verga. 23.1 Don Candeloro e C.: due bozze di stampa con correzioni autografe
- Ms. U. Verga. 23.2 Le marionette parlanti: manoscritto autografo (Comici ambulanti), bozze di stampa
- Ms. U. Verga. 23.3 Paggio Fernando: bozze di stampa con correzioni autografe
- Ms. U. Verga. 23.4 La serata della diva: manoscritto autografo, bozze di stampa
- Ms. U. Verga. 23.5 Il tramonto di Venere: manoscritto autografo
- Ms. U. Verga. 23.6 Papa Sisto: manoscritto autografo
- Ms. U. Verga. 23.7 La vocazione di Suor Agnese: manoscritto autografo
- Ms. U. Verga. 23.8 Gli innamorati: manoscritto autografo
- Ms. U. Verga. 24 Una capanna e il tuo cuore (1919):

Teatro

- Ms. U. Verga. 25 I nuovi tartufi (1865): copia d'altra mano con numerazione autografa

- Ms. U. Verga. 26 Rose Caduche (1869): manoscritto autografo, copia dattiloscritta
- Ms. U. Verga. 27 Cavalleria rusticana
- Ms. U. Verga. 27.1 Cavalleria Rusticana (1883-84): manoscritto autografo
- Ms. U. Verga. 27.2 Giuseppe Perrotta, Manoscritto musicale
- Ms. U. Verga. 27.3 Monleone G., Cavalleria Rusticana (Dalle scene popolari di G. Verga) Dramma lirico in un prologo e un atto, musica di D. Monleone, Milano, A. Puccio Editore, 1907
- Ms. U. Verga. 27.4 Elenco delle rappresentazioni della Cavalleria Rusticana sullo spoglio dei giornali: manoscritto
- Ms. U. Verga. 28 In portineria (1885): cinque manoscritti autografi (non integrali) tre copie d'altra mano con correzioni autografe
- Ms. U. Verga. 29 La Lupa (1891-92): tre manoscritti autografi e tre manoscritti d'altra mano. Un manoscritto di mano di De Roberto presso la Società di Storia Patria di Catania.
- Ms. U. Verga. 30 Caccia al lupo (1901): un manoscritto autografo, due dubbi, una parte delle bozze di stampa
- Ms. U. Verga. 31 Caccia alla volpe (1901): un manoscritto autografo, un manoscritto d'altra mano
- Ms. U. Verga. 32 Dal tuo al mio (1903): tre copie dattiloscritte, quattro manoscritti autografi, due manoscritti d'altra mano

Carte varie

- Ms. U. Verga. 33 Tre fotografie di donna e due negativi
- Ms. U. Verga. 34 Dieci fotografie di donne
- Ms. U. Verga. 35 Quaderni di conti

Epistolario

L'ordinamento procederà dalla lettere di Giovanni Verga in ordine cronologico e procederà con raggruppamento per mittente delle altre.

Scheda catalografica de I Malavoglia

Inv.178.044.

Ms. U. Verga. 7

Cart., guardie cart.; fascicoli legati (sono inseriti nel volume anche 8 fogli sciolti); 1879-1881 stimata; cc. I + 390; mm 324 x 210 (c. 1-6), mm 296 x 202 (c. 7-8), mm 318 x 202 (c. 17-390).

Fascicolazione: 3, 1, 5 x 4, 1, 5 (con aggiunta di altri 6 fascicoli di due fogli di misura più piccola intercalati), 1, 5 (+ un foglio intercalato), 7 x 2, 5 x 4, 4 (+ 1 foglio), 5 x 3, 3 x 2, 2, 5, 4, 3, 6, 5, 1, 2, 1, 5, 4, 5, 3 x 2, 4, 5 x 2, 4, 3, 4, 3, 4, 3 x 3.

Righe: 25.

Legatura: 1910; assi in cartone, materia della coperta in pelle, decorazione della coperta: a secco.

Stato di conservazione: in generale buono, la p. 195 è staccata, il margine superiore destro della p. 314 risulta strappato come anche il margine inferiore sinistro della p. 348; sono presenti frequenti macchie di inchiostro.

Storia del manoscritto: Il manoscritto dedicato da Verga a Capuana fu donato da quest'ultimo alla moglie Adelaide Bernardini. Sul piatto anteriore interno è presente la dedica «A mia moglie Adelaide Bernardini questo autografo di un autentico capolavoro, augurandole ogni bene! Luigi Capuana. Catania, 21 maggio 1910». Dopo la morte dello scrittore fu recuperato dal nipote.

Possessore:

Capuana, Luigi.

Precedenti segnature: Ms. U. 239.5.

Il volume è composto da tre unità distinte:

1-Materiali preparatori (cc.8)

a- cc.2, fogli uso bollo con rigatura sottile (25 righe) e privi delle righe verticali laterali, di qualità scadente, adoperati a metà, con scrittura sia sul recto che sul verso, sui margini e nelle interlinee.

Sul margine superiore, spostata verso destra, la dedica a Capuana «All'illustre "fotografo" Luigi Capuana il suo Giovanni». Segue indicazione del titolo «Il Malavoglia- Svolgimento dell'azione» e quindi la scansione cronologica del romanzo con indicazione dei momenti fondamentali. Sul verso del secondo foglio, dopo una linea di interruzione, dal 19° rigo segue uno schema del «Fondamento dei caratteri locali pei Malavoglia» e sull'ultimo rigo e sul margine inferiore annotazioni per «L'uomo di lusso».

b- Un foglio uso bollo con rigatura (25 righe) e righe verticali laterali, adoperato aperto nel senso della larghezza sia sul recto (la parte interna del foglio) che sul verso (l'esterno). Le due parti del foglio si sono separate lungo il segno della piegatura ed oggi sono visibili due carte distinte con difficile lettura del rigo tracciato lungo la piega originaria. Il foglio porta l'intitolazione «Il Malavoglia- Personaggi, carattere fisico, e principali azioni». Sono elencati di seguito i personaggi del romanzo nella seguente sequenza: Padron 'Ntoni, Bastiano, Maruzza, 'Ntoni, Luca, Mena, Alessi, Bausi (cancellato con taglio), Lia, Don Giammaria, Donna Rosolina, Padron Croce, Betta, Don Silvestro, Don Franco, La Signora, Zio Crocifisso, Santa La Vespa, la cugina Anna, Rocco Spatu, Carmela, Menica La Locca, il figlio della Locca, Padron Cipolla, Suor Mariangela, Lo zio Santoro, Massaro Filippo, Don Michele, Agatino Piedipapera, Grazia Piedipapera, Mastro Turi Zuppiddu, Venera, Zuppidda, Barbara Zuppidda, La cugina Maria (tagliato), Alfio Mosca, Compare Mangiacarrubbe, Comare Mangiacarrubbe, La Mangiacarrubbe, Nunziata, Don Ciccio, Mariano Cinghialenta, Peppe Naso, Vanni Pizzuto.

Dei componenti della famiglia Malavoglia è indicata la data di nascita.

I nomi dei personaggi sono segnati sul margine sinistro, il testo si estende a piena pagina senza rispetto dei margini destro e inferiore, con scrittura fittissima di corpo piccolo e con frequenti aggiunte interlineari. Molte correzioni sono sovrascritte al testo precedente.

Nella parte estrema del verso del foglio è tracciato uno schizzo delle costella-

zioni Orsa maggiore e minore e segnate le denominazioni dialettali della Chioma di Berenice, di Giove e di Venere.

c- cc.4, un foglio usobollo della stessa qualità e tipologia del manoscritto b, mezzo foglio dello stesso tipo e mezzo foglio con rigatura leggermente differente, non numerati. L'osservazione della impaginazione del testo e del colore dell'inchiostro induce a numerare come primo l'ultimo mezzo foglio descritto che, sull'estremità del margine superiore, porta la rubrica «I proverbi». Segue una enumerazione di proverbi per temi in ordine alfabetico (abitudini, adulazione...) e l'indicazione sul margine destro di numeri di pagina. La lista di proverbi segue sul verso del primo foglio per 13 righe e, quindi sulle pagine del foglio intero sia sul recto che sul verso e sul recto dell'ultimo foglio. Sulla redazione originaria con tratto più evidente l'autore interviene aggiungendo negli spazi interlineari altri proverbi, sul verso del primo foglio una nota di 7 righe rubricata «Padron 'Ntoni» e, separate da linee orizzontali altre annotazioni di 5, 2, 2, 2 righe. Alcuni proverbi sono contrassegnati con un segno di matita rossa.

2- Prefazioni

a- cc. 6, fogli a righe con numerazione originaria per pagina, vergate solo sul recto ad eccezione del sesto e rilegate insieme al romanzo. La scrittura è tracciata lasciando sempre una doppia intelinea con le ultime due righe sul margine inferiore, nel primo foglio, nel secondo tre righe precedono la prima linea e due seguono l'ultima, così pure nel terzo, nel quarto, nel quinto e nel sesto. Il recto della sesta carta numerata come pagina 7 presenta 36 righe oltre alla firma e alla data apposte sul margine inferiore. Con la matita rossa sono segnati sul margine superiore della prima carta in posizione centrale il n. 1, sulla carta 2 in alto a destra il numero due e righe trasversali per cassare le ultime 5 righe, una riga verticale a tagliare la p. 3, due righe trasversali a tagliare le prime 3 righe della p. 4 sulle quali è segnato il n.5, sulla p. 5 una riga trasversale e in alto a sinistra il n. 6, riga verticale sulla sesta.

Il sesto è cassato da una linea verticale a matita rossa. La p. 7 sul verso della 6 presenta 35 righe oltre alla firma e alla data.

b- cc.2 un foglio uso bollo senza righe verticali utilizzato su tre facciate per 32 righe sulla prima e la seconda facciata e per 23 righe sulla terza; seguono una linea orizzontale di interruzione e la data.

3- I Malavoglia

cc.370, fogli uso bollo di 25 righe con rigatura verticale a segnare i margini, di buona qualità, differenti dai fogli delle prefazioni. Aggiunta di un foglio di misura leggermente più piccola (305 x 207) corrispondente alle cc. 44 e 45 e di altri 2 uguali a questo corrispondenti alle carte 50-53 insieme ad un quarto della stessa misura ma di qualità diversa per le carte 54-55, al quale segue mezzo foglio come i precedenti per la carta 56. La pagina 355 è tracciata su mezzo foglio di carta ancora diversa rispetto alle precedenti e, dalla 356 alla 379, sono utilizzati altri fogli usobollo ulteriormente differenti.

Il testo è tracciato prevalentemente sul recto dei fogli che portano la numerazione originale e le correzioni conseguenti alle aggiunte. È utilizzato il verso

alle pagine: 44 solo sul margine superiore poi cassato con righe verticali, 88 sul verso della 87, 89 sul verso di pagina non numerata e cassata da taglio sul Pintera facciata, 95 sul verso della 94, 96 sul verso della 97, 102 sul verso della 101, 119 sul verso della 118, 121 sul verso della 120, 155 sul verso della 154, 192 sul verso della 191, 193 sul verso della 194, 208 sul verso della 207, 221 sul verso della 220, 234 sul verso della 233, 237 sul verso della 236, 371 sul verso della 369, 372 sul verso della 375, 374 sul verso della 377, 373 sul verso della 376, 379 sul verso della 378.

Di conseguenza alle aggiunte, la numerazione è corretta come segue:

43 è corretto con 44, 45 con 46, 46 con 48, 46bis con 49; la p. 59 era una precedente 31 che sul margine superiore portava l'intitolazione del III capitolo sostituita con quella del capitolo V e poi tagliata; al numero 59 viene sovrapposto 60, al 32 il 61, al 33 il 61 bis, al 35 il 62, al 36 il 63, al 37 il 64, al 35 il 68, al 32 il 66, al 40 il 67, al 41 il 68, allo 83 lo 89, allo 86 il 90, allo 85 il 91, allo 86 il 92, allo 88 il 94, al 90 prima il 96 e poi il 97, al 91 prima il 92 e poi il 98, al 92 prima il 98 e poi il 99, al 93 prima il 94 poi il 99 e infine il 100, al 95 prima il 100 e poi il 101; il numero 96 si trovava segnato su tre pagine (95v, r. e v. della successiva) che rispettivamente diventano la prima 101 e poi 102, la seconda prima 97 e poi 103, la terza prima 98, poi 102 e infine 104; le correzioni dei numeri di pagina proseguono in questa maniera: a 98 viene sostituito prima 104 e poi 105, a 99 prima 100 poi 105 infine 106 a 105 prima, 106 poi 107, a 102 prima 107 poi 108, a 103 prima 108 poi 109, a 105 prima 109 poi 110, a 109 prima 110 poi 111, al 112 il 115, al 107 il 113, al 155 il 156, al 161 il 162, al 163 il 164, al 164 il 165, al 165 il 166, al 166 il 167, al 192 il 194, al 193 il 195, al 195 il 196, al 203 il 210, al 204 il 211; per errore 231 e 232 sono numerate 131 e 132, al 237 viene sovrascritto il 238, sempre per errore la 325 viene numerata 225, al 336 si sostituisce il 337, al 371 il 375, al 373 il 377, al 374 il 376, al 375 il 378.

Frequentissime le correzioni e le aggiunte interlineari particolarmente dense e fitte alle pagine: 23 nella quale vengono utilizzati anche tutti i margini esterni; 28 con aggiunte sui margini superiore e destro; 35 con aggiunte sui margini superiore e destro; seconda metà della p. 38 senza rispetto dei margini; parte centrale della p. 40 senza rispetto dei margini; 43 con aggiunte sui margini inferiore e superiore; seconda metà della p. 44 senza rispetto dei margini; 45 senza rispetto dei margini laterali; 47, 49, 50 anche sul margine inferiore; prima metà di p. 51 senza rispetto dei margini, parte centrale della p. 55, 56, 57, 58, 68 con aggiunte sui margini laterali; 69 particolarmente nella parte centrale con aggiunta sul margine destro; 70 con aggiunte sui margini destro e inferiore; 71; seconda parte di p. 78; 79 con uso parziale del margine destro; parte inferiore di p. 80; recto non numerato tra p.88 e p. 89; parte inferiore di p. 92; parte superiore di p. 93; 94-98; parte inferiore di p.101 della quale è utilizzato anche il margine inferiore; 103 senza rispetto dei margini; 104 della quale è utilizzato anche il margine superiore; 105; parte inferiore di p. 110 senza rispetto dei margini; parte inferiore di p. 113 senza rispetto dei margini; 115 senza rispetto dei margini laterali; parte inferiore di p. 118; 120-121; parte cen-

trale di p. 123; 124; 125 e 127 senza rispetto dei margini; parte centrale di p. 130; parte superiore di p.134; parte inferiore di p. 150 senza rispetto dei margini; parte centrale di p. 153 senza rispetto dei margini laterali e con aggiunta sul margine inferiore; 154 senza rispetto dei margini laterali e inferiore; parte superiore di p. 156 senza rispetto dei margini laterali e superiore; 161; 163; 164; 168; 167 senza rispetto dei margini; parti inferiori di p. 176 e superiore di p. 177 senza rispetto dei margini laterali; p. 178; parte centrale di p. 179; 181 con parziale uso dei margini laterali e inferiore; 182 senza rispetto dei margini; parte inferiore di p. 184; 185 con uso parziale dei margini laterali; parte centrale di p. 186, 189 senza rispetto del margine destro; parte inferiore di p. 191 senza rispetto dei margini; pp. 192 e 194 per le intere pagine; p. 195 con uso parziale del margine destro e per intero del margine inferiore; parte superiore di p. 196 senza rispetto dei margini superiore e destro; 198; parte inferiore di p. 200 senza rispetto dei margini destro ed inferiore; 201 con uso del margine inferiore; 208; parte inferiore di 211; 214 e 215 con uso parziale dei margini laterali; parte centrale di 216 e inferiore di 217; parte finale di 219 senza rispetto dei margini; parte superiore di p. 220, parte inferiore di p. 222 senza rispetto dei margini laterali, 229 senza rispetto dei margini laterali e inferiore; 230 senza rispetto dei margini; 231 senza rispetto dei margini laterali; 235; 236 senza rispetto dei margini laterali e inferiore; parte superiore della p. 238 senza rispetto dei margini; parte inferiore della p. 242; p. 247 senza rispetto dei margini laterali e inferiore; parte superiore della p. 248; pp. 250; 251 e 252 senza rispetto dei margini laterali; la parte centrale della p. 255 senza rispetto dei margini laterali; parte inferiore della p. 256 senza rispetto dei margini; la parte centrale della p. 263 senza rispetto dei margini laterali; pp. 279 e 281 con parziale uso dei margini laterali e per intero sul margine inferiore; parte inferiore di p. 284; p. 286 e 287 senza rispetto dei margini; p. 288 e 289 senza rispetto dei margini laterali e inferiore; 290 senza rispetto dei margini laterali e superiore; pp. 302 e 303 con uso parziale dei margini laterali e inferiori; 304, 305, 306, 307, 308 con uso parziale dei margini laterali; la parte inferiore di p. 309; 312; parte inferiore di p. 313 senza rispetto dei margini laterali, 316 senza rispetto dei margini laterali; 324; 325; parte superiore di p. 326 senza rispetto dei margini; 327 senza rispetto dei margini laterali; 330 senza rispetto dei margini; 331; 332; 334; parte inferiore di p. 344; parte inferiore di p. 348; parte inferiore di p. 349; 350; 352; 355; 361; 370; parte superiore di p. 375 senza rispetto dei margini laterali e superiore; 378.

Integrazioni sui margini si trovano alle pagine: 3, 20, 24, 26, 39, 43, 61bis, 89, 90, 92, 94, 110, 113, 114, 118, 124, 136, 150, 151, 153, 154,156, 163, 166, 168, 169, 171, 176, 178, 181, 182, 190, 191, 194, 193, 196, 200, 201, 214, 215, 230, 232, 247, 248, 274, 276, 284, 324, 336, 348.

Note per il proto alle pagine: 202 bis, 207, 208.

Annotazioni e segni del proto a matita, a penna e a matita rosso-blu alle pagine: 1, 11, 21, 24, 31, 41, 61bis, 88, 91, 91, 93, 97, 99, 103, 109, 111, 112, 114, 116, 121, 123, 126, 130, 134, 136, 139,140, 142, 146,165, 167, 171, 176, 181, 186, 187, 189, 191, 196, 200, 202, 202bis, 204, 210, 218, 222, 224, 229, 230, 240,

242, 245, 255, 262, 280, 282, 285, 299, 300, 301, 302, 314, 316, 325, 335, 338, 345, 348, 349, 359, 370, 376.

(cc. 1)

Autore (manoscritto autografo):

Verga, Giovanni.

Titolo presente: I Malavoglia-Svolgimento dell'azione (c. 1)

(Materiali preparatori a)

Testo

inc.: 1865- I Malavoglia - Partenza di 'Ntoni (c. 1)

expl.: Voluttà d'indole e perciò d'immaginazione- Erotismo intellettuale (c. 2)

Altra relazione di D.I. identificato:

Capuana, Luigi (destinatario della dedica).

(cc. 2)

Autore (manoscritto autografo):

Verga, Giovanni.

Titolo presente: I Malavoglia- Personaggi, carattere fisico e principali azioni (c. 1)

(Materiali preparatori b)

Testo

inc.: Padron 'Ntoni N.1801 (c. 1r)

expl.: vagheggino della Mangiacarrubbe (c. 1v)

(cc. 3)

Autore (manoscritto autografo):

Verga, Giovanni.

Titolo elaborato: Prefazione

(Prefazione a)

inc.: Quando vi siete trovati di notte nelle vie deserte (c. 1)

expl.: è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale (c. 6v)

(cc. 4)

Autore (manoscritto autografo):

Verga, Giovanni

Titolo elaborato: Prefazione

(Prefazione b)

inc.: Questo racconto è lo studio sincero e spassionato (c. 1)

expl.: della verità come è stata o come avrebbe dovuto essere (c. 2r)

datata Milano 19 gennaio 1881

(cc. 5)

Autore (manoscritto autografo):

Verga, Giovanni.

Titolo presente: I Malavoglia (c. 1)

Testo

inc.: Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada (c. 1)

expl.: ...qui non posso starci Addio. Perdonatemi tutti. Fine (c. 379)

Bibliografia a stampa:

L. Perroni, *I Manoscritti di Giovanni Verga. 1. Preparazione de 'I Malavoglia'*, in *Studi verghiani*, vol. I, Palermo, Edizioni del Sud 1929.

Francesco Branciforti, *L'autografo dei Malavoglia* in AA.VV., *I Malavoglia. Atti del Congresso Internazionale di Studi* (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1982.

Francesco Branciforti, *Lo scrittoio del Verista* in *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'edizione nazionale*, Firenze, Le Monnier, 1986.

Giovanni Nencioni, *La lingua dei Malavoglia*, in AA.VV., *I Malavoglia...*, cit.

Carla Riccardi, *L'autografo dei primi Malavoglia: Padron 'Ntoni, Cavalleria rusticana e il romanzo* in AA.VV., *I Malavoglia...*, cit.

Riproduzioni del manoscritto: Microfilm a cura della Fondazione Mondadori

Riproduzione digitale a cura della B.R.U.C.

LA NOVELLA *NEDDA* DI VERGA
E LE CHIUSE DA DISSODARE A BONGIARDO

Giovanni Verga scrive la novella *Nedda* nel 1874 e la pubblica sulla «Rivista italiana di scienze, lettere e arti». Nello stesso anno comparve in volume (editore Brigola) con il sottotitolo “bozzetto siciliano” e da allora la novella ebbe una notevole fortuna editoriale. Com'è noto, *Nedda* narra la storia miserabile di una povera donna, denominata *'a varannisa* perché originaria di Viagrande, ma residente a Ravanusa, che si trova ad affrontare miseria e disgrazie tanto da preferire la morte a quella vita stentata e difficile. Per la prima volta il Verga si cimenta con il mondo contadino e mette in primo piano gli “ultimi”. La svolta rispetto alla produzione precedente tardo-romantica e borghese è evidente e c'è una chiara indicazione di un nuovo percorso letterario che troverà compimento nelle successive novelle e soprattutto nei capolavori del verismo *I Malavoglia* e *Mastro Don Gesualdo*. In *Nedda* Verga si sofferma nella parte iniziale su riflessioni al caminetto che fanno da preludio al racconto delle tristi vicende della protagonista e osserva spesso in modo non distaccato le vicende narrate, come invece avverrà dopo.

Fin qui nulla di nuovo rispetto a quanto risaputo.

Vogliamo stavolta soffermarci invece su un riferimento, indicato per ben quattro volte nella novella, a Bongiardo, una località nell'Ottocento appartenente al Comune di Zafferana Etnea e dal 1936 al Comune di Santa Venerina. Per comodità del lettore riportiamo i brani:

– E adesso dove andrai a lavorare? – gli domandò dopo qualche secondo.

Egli alzò le spalle: – Dove andrai tu domani!

A Bongiardo.

– Ohé! Janu! – chiamò dalla strada lo zio Giovanni.

– Vengo! – gridò Janu; e alla Nedda: – Verrò anch'io a Bongiardo, se mi vogliono.

L'indomani, prima di giorno, quand'ella si affacciò all'uscio per partire, trovò Janu, col suo fagotto infilato al bastone.

– O dove vai? – gli domandò.

– Vengo anch'io a Bongiardo a cercar lavoro.

A Bongiardo c'era proprio del lavoro per chi ne voleva. Il prezzo del vino era salito, e un ricco proprietario faceva dissodare un gran tratto di 'chiuse' da mettere a vigneti. Le 'chiuse' rendevano 1200 lire all'anno in lupini ed olio, messe a vigneto avrebbero dato, fra cinque anni, 12 o 13 mila lire, impiegandovene soli 10 o 12 mila; il taglio degli olivi avrebbe coperto metà della spesa. Era un'eccellente speculazione, come si vede, e il proprietario pagava, di buon grado, una gran giornata ai contadini che lavoravano al dissodamento, 30 soldi agli uomini e 20 alle donne, senza minestra; è vero che il lavoro era un po' faticoso, e che ci rimettevano anche quei pochi cenci che formavano il vestito dei giorni di lavoro; ma Nedda non era abituata a guadagnare 20 soldi tutti i giorni.

Verga conosceva bene il territorio etneo, che descrive con grande precisione nelle sue opere ispirate alla poetica verista. Ben sapeva che dal '700 in poi in queste aree «il vigneto scalza boschi e pascoli, si impossessa dei terreni 'scapoli' e risale le pendici delle colline e della montagna fin dove le condizioni climatiche lo permettono... Incalzato dalla vigna, il bosco, confinato nelle parti più elevate, non riesce a sfuggire alla continua domanda di legname per costruzioni e fortificazioni. Privati e autorità pubbliche procedono continuamente e spesso disordinatamente a tagliare alberi per i loro bisogni»¹.

Il Bosco di Aci con gli indiscriminati tagli di alberi già intorno al 1820 poteva dirsi scomparso, salvo brevi tratti a Pisano e a Bongiardo. I nuovi proprietari, prevalentemente acesi, che avevano ottenuto quelle terre a condizioni favorevoli dal Segreto, a gabella o a censo perpetuo, le recintarono dissodandole e impiantando il vigneto. Pertanto per tutto il secolo XVII e XVIII si insediarono in questi luoghi diversi nuclei familiari, che costituiranno in seguito le borgate dell'epoca e i centri urbani di oggi.

La popolazione locale che abitava nel Bosco perse dunque il diritto di pascere, di raccogliere la legna e la frutta. La trasformazione del territorio fu inarrestabile e il commercio del vino, che fruttava

abbastanza, favoriva il dissodamento dei terreni anche di quelli "lavici" con lo "spietramento" e la costruzione di terrazzamenti con muri "a crudo", una vera e propria arte. Infatti bisogna "ad occhio" selezionare i sassi e poi collocarli uno sull'altro in modo da farli combaciare e resistere agli eventi naturali. Il terrazzamento era costoso, ma il gioco valeva la candela, come giustamente osserva il Verga nella novella. La zona di Bongiardo era considerata favorevole anche perché c'era e c'è una sorgente d'acqua cristallina, fonte di vita per la popolazione locale, appunto per questo motivo ancora oggi la via è denominata "Acqua Bongiardo".

Giuseppe Recupero, nel primo volume della *Storia naturale e generale dell'Etna* del 1815 così scrive: «Sopra il Villaggio di Bongiardo sgorga un'acqua molto limpida e copiosa, quantunque non fosse stata mai tentata da mano industrie la sua vena per tirarne maggior copia... Il destino di quella bellissima fontana è solamente per dissetarsi gli abitanti di quei contorni ed il loro bestiame, lasciando perdere tutto il di più nel vicino vallone... Circa la purezza dell'acqua posso dire di aver minutamente visitato tutto il canale, senza avere scoperto un segno certo di materia estranea, o sia bitume deposto nell'acqua, come l'ho veduto quasi in tutte le altre sorgenti»².

Da una attenta ricognizione dei luoghi indicati, i terreni ai quali fa riferimento il Verga si trovano proprio salendo da Santa Venerina, attraverso la via Acqua Bongiardo, verso Zafferana Etnea. All'altezza della proprietà degli eredi dell'ex Sindaco di Santa Venerina Salvatore Russo, c'è una stradina con, all'angolo, un altarinò dedicato alla Vergine Maria con il Bambino Gesù. Salendo si vede a destra ancora tutto il terrazzamento effettuato nell'Ottocento per impiantarvi il vigneto. Attualmente però quel terreno è adibito a pascolo e in alto c'è una vecchia fattoria diroccata. A sinistra, invece, nell'ex proprietà Russo, è stato da recente ripristinato il vigneto.

Comunque, dai dati del catasto del 1844 si ricava che la zona tra l'ex Bosco di Aci e la Contea di Mascali (proprio la nostra) era coltivata a vigneto «in una proporzione che non ha riscontro altrove nell'isola». È a partire dal 1806, con l'arrivo degli inglesi, che il commercio registra un'improvvisa accelerazione che ne muta dimensioni

¹ E. IACHELLO, *Il vino e il mare*, Catania, Maimone Editore 1997 (II ed.), pp. 32-41.

² G. RECUPERO, *Storia naturale e generale dell'Etna* (1815), Catania, Dafni 1983 (rist. anast.), p. 142.

e caratteristiche. Gli inglesi infatti si rivolsero sempre più al mercato siciliano per il rifornimento delle truppe e della flotta dislocata nel Mediterraneo. Messina, dove parte della flotta stazionava, divenne meta costante delle imbarcazioni ripostesi. I prezzi del vino si impennano, il commercio subisce un impulso notevole... È un periodo di euforia, destinato a durare poco. Già nel 1812 i prezzi cominciano a flettere. Ed è nella nuova difficile congiuntura che il commercio ripostese muta nuovamente aspetto. Sono ora gli stessi ripostesi ad assumersi il compito del trasporto via mare, il cui costo, in parallelo con il calo dei prezzi del vino, è diminuito. Da qui l'emergere e l'affermarsi del porto di Riposto per la spedizione del vino e per il trasporto in proprio soprattutto a Malta e in Gran Bretagna³.

Il verismo del Verga si manifesta dunque sin da questa prima opera del nuovo ciclo nell'attenzione al territorio, alla sua economia e alla vita povera e sfortunata della popolazione contadina dell'epoca.



³ E. IACHELLO, *Il vino e il mare*, cit., pp.121-122.

PUNTO (SPIRITICO) SU CAPUANA

A quasi cento anni dalla morte, e dopo una serie ormai rilevante di scritti critici sulla sua opera, conviene tentare di rimettere a punto la valutazione – incontrovertibile, del resto – di questo autore nell'ambito della triade verista (Verga, Capuana, De Roberto), con qualche considerazione di aggiunta.

Capuana, dei tre, fu il più curioso, il più eclettico, il più sperimentale, il più aperto, il più poligrafo, insomma, intendendo questo nel senso della varietà dei campi e dei generi in cui egli produsse i suoi scritti: racconti, romanzi, teatro, saggi critici di letteratura e di argomento vario, fiabe e libri per ragazzi. Fu poeta e scrittore di versi [*Semiritmi*, Treves, Milano 1888, di cui si ha una ristampa più vicina a noi, Napoli, Guida 1972, a cura di E. Ghidetti]; giornalista alla «Nazione» nel periodo fiorentino, al «Corriere della Sera» di Milano, al «Fanfulla della Domenica» a Roma dopo l'82; indagatore del folclore; operatore culturale, come si direbbe con consueta definizione attuale; sindaco, anche, del suo paese, certo il più dinamico, in questo senso, di quella triade verista cui si è accennato.

Si aggiunga l'attività di fotografo funzionale alla ricerca di una verità obiettiva che si affiancò alla attività letteraria, ma anche alla ricerca dell'«Oltre», del «Di là», dell'«Inconosciuto» (*Inconnu*, per dirlo con la parola d'epoca allora prevalente), di quello che sfugge o è al di là, appunto, della percezione sensoriale, e si avrà la misura dell'intelligenza indagatrice e diramata della sua personalità di autore che fu anche, come si sa, in contatto attivo, attraverso continue lettere, corrispondenze, relazioni, con gli ammirati autori europei, specialmente francesi, del suo tempo.

Dei tre, Capuana è quello che vive più col suo mestiere di scrittore; e questo, anche, non sarà stato ultimo incentivo alla sua produzione.

Si può incominciare col giudizio di Croce del 1904 che, a rileggerlo, mostra l'ampiezza della valutazione globale anche per certi lati, quello spiritico, per esempio, che la critica successiva ha messo poi invece per tanto tempo nell'oblio.

Croce lo dice, ovviamente, «tra i primissimi scrittori italiani che si

addissero alla scuola verista e rivolsero le loro indagini al sostrato patologico dei sentimenti, alle degenerazioni e alle mostruosità, all'amore sotto l'aspetto sessuale, all'uomo animale o animalizzato, alle classi sociali viventi nella semibarbarie o nell'estrema povertà di vita spirituale»; ne rileva le qualità di critico e l'importanza anche come teorico di quel canone dell'impersonalità così risaputo; e passa poi a quel lato che a noi sembra essere più da riprendere in questa nostra puntualizzazione, per esempio quando rileva, specialmente in *Profumo*, lo studio dei fenomeni isterici, o quando, per le novelle, nota tutta una serie di interessi a casi particolari e patologici: il caso di uno scienziato che riesce a produrre artificialmente la femmina ideale [*Creazione*]; la psicologia dell'artista e il rapporto "demoniaco" con l'opera d'arte [*La redenzione dei capilavori*; *Il busto*; *Fatale influsso*; *Un melodramma inedito*; *Il sogno di un musicista*...]; l'attenzione «alle forze occulte, all'invisibile, alla vita che è oltre e accanto alla nostra vita ordinaria. Sullo spiritismo e la telepatia ha scritto speciali volumi; e già nei suoi primissimi tentativi d'arte, come nel *Dottor Cymbalus* che appartiene al 1865, si vede la sua curiosità pel meraviglioso, pel meraviglioso da gabinetto: il che non è da chiamare spiritualismo da sonnambule e ipnotizzatori. Ed ha novelle di case frequentate dagli spiriti, nelle quali si avvertono paurose manifestazioni, persistenze ambientali di delitto [*Forze occulte*; *Nella pensione*; *Enigma*...] [...] o di strani presentimenti, onde un tale annunzia il giorno, l'ora e il minuto preciso della sua morte, e muore in fatti in quel giorno, in quell'ora, in quel minuto [*Presentimento*]; o di uomini, che con la suggestione ipnotica eseguono le loro vendette [*Ofelia*; *Un esperimento*...]»¹. E parla poi del *Marchese di Roccaverdina* e dell'avvocato don Aquilante Guzzardi, del romanzo *La Sfinge* e dei casi di telepatia in esso contenuti.

Insomma, si può prendere le mosse dal saggio di Croce che sta alle origini della valutazione più avvertita su Capuana, e quasi sempre generalmente richiamato da studiosi successivi – non per la parte spiritica, però, stranamente obliata per tanto tempo –, per mostrare come, se insospettabile è lo storico quando si tratta di condannare

¹ Cfr. B. CROCE, *Luigi Capuana*, in *La letteratura della Nuova Italia*, vol. III, Bari, Laterza 1915. Il saggio è datato, in calce, 1904; uscì su «La Critica» del gennaio 1905. Le citazioni sono dalla ed. economica Laterza, vol. III, 1973, pp. 97 e 103. Ho aggiunto, per chiarezza di riferimento, in parentesi quadre, i titoli dei racconti a cui Croce si riferisce ma che non mette.

risorgenze spiritualistiche o debolezze dello spirito borghese, (nelle pagine della *Storia d'Italia del secolo XIX*, per esempio) altrettanto equanime è il lettore di poesia, invece, nel valutare ogni aspetto dell'opera dello scrittore da lui sottoposto al vaglio della critica, anche in quei risvolti e nelle attenzioni o preferenze a questi temi spiritici e del "non conosciuto" su cui ugualmente, ripeto, come verso gli altri aspetti veristici sottolineati, egli si soffermava.

Il Marchese di Roccaverdina, per esempio, a riprenderlo per parte nostra, che è il libro più noto e più citato quando si parla di Capuana (uscito nel 1901, ma pensato per lungo tempo già dal 1881, quando scriveva a Verga che il Marchese gli «si allargava tra le mani») è, come ho scritto altre volte, un libro verista nell'ambientazione e nell'ottica che lo inquadra, ma è anche, altrettanto, un libro naturalista nel senso più ampio dello studio di una passione, di una patologia: la gelosia progressiva del Marchese, fino alla follia e alla morte, per una sua amante contadina che egli ha dato in sposa a un suo dipendente, Rocco Criscione che, in un raptus ancor più violento, egli uccide appostandosi dietro una siepe. Ma è anche, questo romanzo, un libro spiritico, con quel personaggio così originalmente concepito, per esempio, di don Aquilante Guzzardi, «latinista, grecista, filosofo, teologo, giureconsulto [...] tenuto in grandissima stima anche nei paesi vicini. Peccato che sia ammatito per gli Spiriti, dicevano tutti»³.

Avvocato di vaglia e curatore degli affari del Marchese, spiritista convinto, e ignaro anche lui, del resto, su chi sia il vero assassino,

² Lettera del febbraio 1881, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 107.

³ Cfr. L. CAPUANA, *Il Marchese di Roccaverdina*, intr. di G. Finzi, Milano, Oscar Mondadori 1991, p. 32. Ho sottolineato altre volte l'importanza della questione degli spiriti in Capuana: cfr. M. TROPEA, *I veri spiriti: rapporti di Capuana col "Di là" e col mondo occulto*, in L. CAPUANA, *Spiritismo?*, a cura di M. Tropea, Caltanissetta, Lussografica 1994 [ristampa della ed. Giannotta, Catania 1884]; ID., *Carriera spiritica di Capuana: saggi, novelle, romanzi sotto influsso*, in AA.VV., *Letteratura Italiana, Letterature Europee*, Atti del Convegno Nazionale (Padova-Venezia 18-21 settembre 2002), a cura di G. Baldassarri e S. Tamiozzo, Roma, Bulzoni 2004, pp. 637-650; in formato più esteso si trovava già in M. TROPEA, *Nomi, "ethos", follia negli scrittori siciliani tra Ottocento e Novecento*, Caltanissetta, Lussografica 2000, pp. 15-40. ID., *Luigi Capuana: vampiri e forze occulte nelle pagine e sulla scena*, in AA.VV., *Il teatro verista*. Atti del Congresso (Catania 24-26 Novembre 2004), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2007 («Serie convegni», 9), pp. 153-174.

don Aquilante ritiene che, tramite le evocazioni del fantasma di Rocco, o meglio del suo “perispirito”, cioè della sopravvivenza fluidica che ancora ne resta, si possa far rivelergli il nome di chi l’ha ucciso, fomentando le inquietudini del prima scettico e irridente, poi sempre più preoccupato Marchese, fino ai pentimenti interni e rimorsi, alle allucinazioni, agli stadi progressivi di alienazione e di clinica follia che prendono man mano costui e che Capuana descrive lungo il corso del romanzo⁴.

Va considerata dunque come importante questa componente spiritica, poco rilevata finora, se non in misura aneddotica, nel romanzo, che è il libro più conosciuto e anche più letto, come si sa, a livello di pubblico medio, e libro della piena maturità di Capuana. (Ne sono uscite, a voler fare un rapido punto editoriale più vicino a noi, dagli anni settanta a ora, due edizioni in collane ad ampia diffusione: quella curata da Giuseppe Paolo Samonà per Garzanti, Milano 1974, alla 15^a ed. nel 2004; e quella per gli Oscar Mondadori citata, con *Introduzione* di Gilberto Finzi, anch’essa molto fortunata, del 1989; altre sono la ed. Guerra, Perugia 1996, a c. di B. Dozzini, e la più recente edizione Fotan, Cosenza 2007)⁵.

⁴ Cfr., per questa linea spiritica, nel cap. IV: «L’ho seguito a dieci passi di distanza, senza poter raggiungerlo. Ora è agitato e comincia ad aver coscienza della sua nuova condizione», come dice don Aquilante nella sua prima “evocazione” dello spirito di Rocco. «E non vi è riuscito di raggiungerlo! – disse il Marchese con accento che avrebbe voluto essere ironico e tradiva intanto l’ansia da cui era turbato» [p. 88]. E nel cap. XVII, ancora con parole di don Aquilante: «– Ieri Rocco Criscione mi è apparso spontaneamente, un minuto secondo. Ha voluto forse dirmi: eccomi a vostra disposizione» [p. 159]. E qualche pagina più avanti [pp. 162-163]: «– Eccolo!» esclamò don Aquilante «Non ha atteso la chiamata [...] vi prende la mano per assorbire altro fluido vostro e poter produrre il fenomeno in modo che possiate percepirlo anche voi... Prestatevi... cedete [...] vuol dirlo soltanto a voi [cioè il nome dell’assassino]. Promette che verrà a dirvelo in sogno [...] verrà, certamente. Ecco, va via!... È sparito». La conclusione, tra beffarda e superstiziosa della *vox populi*, a proposito della pazzia del Marchese è nel cap. XXXII, penultimo del romanzo: «... la colpa è di don Aquilante che gli ha sconvolto il cervello con lo spiritismo, facendogli evocare Rocco Criscione! [...] Lo spiritismo? Può darsi benissimo!... E vedrete che don Aquilante finirà pazzo anche lui!...» [pp. 294-95].

⁵ Vanno aggiunte, almeno a livello di segnalazione, la ed. Newton Compton, Roma 1972, e quella De Agostini, Novara 1982; una ed. Il Capitello, Torino 2003, e la ed. Marco Valerio, Torino 2005, per ipovedenti.

Allo scrittore naturalista e verista, quindi, va affiancato l’indagatore spiritico, per così dire. (A tacere di quella sfumatura poliziesca, che, con la presenza del delitto e l’individuazione dell’autore di esso nel Marchese, può dare l’idea della modernità ed ecletticità di interessi nel nostro autore; e anche nel racconto *Un caso di sonnambulismo*, del 1873, si trova un evento “giallo” di delitto che l’ispettore Dionigi Van-Spengel risolve grazie a una sua particolare capacità di scrittura sonnambolica in *trance*, il tutto in un contesto che, oltre al fatto spiritico, fa pensare all’influsso della novella *I delitti della Rue Morgue* di Edgar Allan Poe).

Si può insistere su questa componente spiritica in Capuana che va sottolineata come collaterale e complementare, non in contrasto, ma quale diramazione, se mai, e tentativo di sviluppo di quel naturalismo e sperimentalismo curioso e scientificamente atteso alla ricerca di “documenti”, di fatti, all’analisi di casi clinici e patologici, alle psicologie inquiete, ai caratteri rilevati che costituivano le trame, come si sa, dei grandi romanzi del naturalismo europeo, specialmente francese, da Flaubert a Dumas figlio, a Paul Bourget, e che Capuana, del resto, andava recensendo nella sua importante opera di critico sui giornali del tempo.

Ma spinta anche, questa ricerca, come tentava Capuana – e ancora sulla base delle più moderne tendenze che in questo campo si andavano diffondendo in Europa, in Francia specialmente – nei domini del “Di là”, dell’“Oltre”, rientranti ancora secondo la sua ottica, o almeno anche essi spiegabili, secondo quest’ottica, dentro il campo della indagine sperimentale.

Ne *La Sfinge*, romanzo pubblicato da Brigola, Milano 1897 (prima sulla «Nuova Antologia» del 1895, di recente ristampato dalle edizioni Mephite, Atripalda 2006 – romanzo a volte citato, ma non molto conosciuto, nella realtà, dai lettori –) ci sono immancabili riferimenti a fatti dell’ultra normale, come ancora potremmo definire questi inspiegabili fenomeni della vita psichica e di quella effettuale che incuriosivano il positivista Capuana nella sua opera. Per esempio in quella figura del dottor Butironi, smunto e ambiguo, che vampirescamente assorbe la vita del figliuolino di Fulvia e fa quasi arrivare alle soglie della folle gelosia l’amante di lei Giorgio; o in quella scena di vera e propria rappresentazione di telepatica veggenza che chiude la vicenda passionale, in cui Fulvia, a distanza, con gli occhi della mente “vede” il suicidio di Giorgio, mentre l’amica che è con lei non vede niente⁶.

⁶ «Vedevo Giorgio in un angolo del salotto smorto smorto, con le pupille

Una costante, insomma, questa “spiritica”, di tutta l’indagine, come si può proprio dire, di Capuana, che va dal *Dottor Cymbalus*, il primo racconto del 1867 di cui parlava Croce, fino a *Un Vampiro*, dramma del 1911 (rappresentato nel 1913) derivato da un racconto omonimo del 1904, e che percorre la sua opera di novelliere, di saggista (si pensi al *Diario spiritico*, a *Spiritismo?* del 1884, a *Mondo occulto* del 1896, per citare solo i volumi), e perfino di poeta in un componimento dei *Semirimi* che si rivolge agli spiriti e intitolato con un punto interrogativo [?]⁷. In *Profumo* (1890 sulla «Nuova Antologia»; 1890 Treves, Milano) è un caso di isteria. Anche in *Giacinta*, l’altro romanzo più noto di Capuana, del 1879 (Brigola, Milano 1879 e, rifacimento, Giannotta, Catania 1885) c’è, per lo meno, un accenno a questi interessi spiritici, quando Giacinta si sente quasi in fin di vita: «... si riteneva già morta. Le pareva di avere quella seconda vita, di cui aveva parlato col Mazzi, procuratore del re, uomo grave e spiritista convinto»⁸.

Il fatto è che questi personaggi, immancabili nei libri di Capuana, spiritisti convinti, appunto, scienziati scettici e sperimentatori come l’avvocato don Aquilante nel *Marchese di Roccaverdina*, o il procuratore Mazzi in *Giacinta*, il dottor Follini, ancora in *Giacinta*, che cerca di guarirla dal suo trauma, dall’isteria caratteriale, dalla sofferenza esistenziale, o il dottor Maggioli, piacevole raccontatore di mille altri casi “spiritici” e di patologie anomale e al tempo stesso quotidiane

intorbidate e una sottile riga di sangue che gli scendeva dalla tempia sinistra: la guardava fisso, le diceva addio con la mano e spariva» [ed. Brigola 1897, p. 183].

⁷ La novella *Un Vampiro* fu pubblicata in «La Lettera», 1 luglio 1904, poi (con l’altro racconto *Forze occulte*) in un volumetto della “Piccola Collezione Margherita”, Roma, Voghera 1907, con la dedica a Cesare Lombroso che di recente aveva riconosciuto la attendibilità di certi fenomeni spiritici. L’atto unico che Capuana ne ricavò fu pubblicato su «Noi e il mondo», a. III, n. 4, aprile 1913 [ma composto nel 1911]. Si veda L. CAPUANA, *Teatro italiano*, a cura di G. Oliva e L. Pasquini, Palermo, Sellerio 1999 con note introduttive e ampio inquadramento. E cfr. M. TROPEA, *Luigi Capuana: vampiri...*, cit. alla n. 3. Si veda, infine, G.A. PAUTASSO, *Appunti per una ricerca sul tema del “vampiro” nella letteratura italiana*, in «Lingua e letteratura», XI (1993), 21, pp. 127-138.

⁸ *Giacinta*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Editori Riuniti 1980, p. 144. Altre edd.: *Giacinta*, secondo la prima ed. del 1879, a cura di A.M. Paglieri, intr. di G. Davico Bonino, Milano, Oscar Mondadori 1980; *Giacinta*, ed. speciale per ipovedenti, Torino, Marco Valerio 2003; *Giacinta*, ivi, “i classici ritrovati”, 2006. Per le edizioni Gruppo Editoriale “l’Espresso” è uscita di recente l’ed. del 1879 con intr. di G. Patrizi.

nei racconti, sono quelli che popolavano anche, realmente, i salotti, i circoli o i gabinetti di ricerca o le riunioni mondane e quelle più domestiche nelle famiglie, e che erano diventate, tanto lo spiritismo era diffuso, una vera e propria moda del tempo.

Della diffusione dello spiritismo, “scienza” o moda che fosse, a partire dalla seconda metà dell’Ottocento (dall’America, dove era nato, all’Europa: Parigi, Londra, le severe città tedesche con i loro centri di scienza positiva, la Russia, l’Oriente, da cui derivavano le ben antiche religioni della trasmigrazione e della purificazione progressiva degli esseri dopo la morte e le dottrine teosofiche) non è qui luogo da ribadire. Per l’orizzonte europeo, e i riflessi in letteratura che più ci interessano, basta fare i nomi di Kipling, per esempio, Conan Doyle, Yeats, Cechov, Balzac, Maupassant, Rilke o Thomas Mann – alcuni inaspettati, invero, credenti o no che fossero nella “fede” spiritica –, per mostrare l’importanza e l’interesse, e il coinvolgimento, che questo fenomeno fu in grado di esercitare tra secolo delle certezze, come era l’Ottocento, e gli avanzati primi decenni, e anche oltre, del secolo successivo. E di altri scienziati: fisici, chimici, professori di medicina e psichiatria o astronomi (Charcot, Richet, Flammarion, in Francia; Crookes, Wallace, Gurney, Myers, Podmore in Inghilterra; Aksakof, in Russia, Ochorowicz in Polonia...) basta fare i nomi a indicare la vastità e la diramazione di questi interessi. In Italia si può accennare a Cesare Lombroso e a Enrico Morselli, che se ne interessarono, per le scienze di psichiatria e di antropologia in generale. In letteratura *Malombra* di Antonio Fogazzaro è certamente un libro spiritico e di reincarnazione; e adepti dello spiritismo furono Salvatore Farina, cui Capuana indirizza sotto forma di lunga lettera il suo *Spiritismo?*, e alcuni degli scapigliati. Remigio Zena vi attiene, per lo meno per la novella *Una cavalcata*, e Pirandello e Svevo descrivono sedute spiritiche, in parodia o per diletto, nei loro due romanzi *Il fu Mattia Pascal* e *La coscienza di Zeno*, come è noto. Ma di tutto questo, che sarebbe da riprendere più ampiamente, e cui comunque ho accennato altre volte, bastano qui le linee generali, a sottolineare la intelligenza culturale, se non altro, e la curiosità intellettuale che videro dei primissimi, se non per primo, Capuana a entrare sempre più convintamente in questo campo⁹.

⁹ Di Balzac si può citare il lungo racconto *Séraphita*, di Guy de Maupassant, fra i tanti, i racconti: *Magnetismo*, *L’Hortle*, *Le tombali*, ecc. Non è un mistero – è il

Vale allora considerarne la collocazione su questo sfondo per mutare un po', o, per lo meno, arricchire, e non più sul lato aneddotico, la figura del nostro autore, proiettandola su un orizzonte di curiosità e interessi più ampi che non fossero quelli veristi strettamente intesi.

Convieni ora comunque in breve richiamare quella collocazione naturalistica/verista inequivocabile, si ripete, dalla quale tuttavia deriva il Capuana interessato alla fenomenologia spiritica che su di essa si innesta.

Il libro, per certi versi, che fonda il discorso di campo verista è quello di C.A. Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, Laterza, Bari 1970, che segue il percorso dello scrittore dalla Sicilia a Firenze dove si forma, anche con le recensioni di critica teatrale e letteraria, per esempio sulla «Nazione», e poi con la riflessione sul romanzo e il sodalizio con Verga al ritorno a Mineo, la riflessione su De Sanctis e De Meis e sul problema, desanctisianamente, appunto, della “forma”, fino alla prima *Giacinta*, ai saggi ritenuti di ampliamento, e di svolta, *Per l'arte* e fino a *Profumo*, il “romanzo della crisi” come suona l'ultimo paragrafo della terza parte del libro di Madrignani, e come suonano i titoli dei capitoli che ho un po' parafrasato in questa esposizione.

Madrignani qui ribadisce – come si sa, e come non è più da dimostrare – il grande rilievo avuto da Capuana quale teorico e protagonista, uno dei protagonisti, del verismo e del naturalismo nostro. Il fatto è che rimangono altri venticinque anni di maturità da lì in poi, allo scrittore, che comunque vanno considerati. (E qui non è messo in causa quel silenzio un po' mitico e un po' falso del Verga, di cui si è tanto parlato. Capuana invece scrive, anche per esigenze pratiche, come si è detto, fino agli ultimi suoi tempi). *Il Marchese di Roccaverdina*, per esempio, se ci fermiamo a questa tesi – che è romanzo oltretutto

caso di dire – l'interesse di A. Conan Doyle all'occultismo, ai fenomeni del doppio, ai fantasmi, per cui si possono ricordare, come date estreme anche, i racconti: *La scure d'argento* [1883]; *Il terrore della grotta di Blue John* [1892]; *La mano scura* [1899]; *Il Bullo di Brocas Court* [1921]. Di Kipling si vedano, tra i racconti indiani, *Il richshaw fantasma*, *L'invito di Dana Da*, *La mia storia vera di fantasmi*. . . Anche nel contegno borghese Thomas Mann (*La montagna incantata*, *Mario e il mago*. . .) non manca il problema increscioso degli spiriti. Ma non si finirebbe di citare. Verga, come si sa, fu refrattario, se non ostico, addirittura, nei confronti degli spiriti (nonostante le ben convenzionali *Storie del castello di Trezza*), e ironico con l'amico.

anche pienamente verista, come abbiamo detto all'inizio – viene ad essere escluso in questa trattazione del libro di Madrignani che vi dedica infatti solo in ultimo alcune pagine conclusive.

È innegabile il vantaggio di chi scrive ora in prospettiva a distanza di quasi quarant'anni; ma il fatto è che il momento forte verista non può essere considerato più, come fu allora dalla critica, anche per onor di causa, quale momento massimo progressivo, per così dire, della borghesia ottocentesca, e come esclusivo punto funzionale della battaglia per il realismo. Ma va valutato anch'esso come un momento storico dello svolgimento dei processi letterari e delle forme, in cui, per la stessa definizione di svolgimento, sono impliciti i superamenti. Già allora Vilitio Masiello faceva rilevare nel suo intervento al Convegno *Capuana verista*, che non gli sembrava il caso di enfatizzare come “avanguardia” il movimento verista: «Basta, a legittimare l'attribuzione di tale qualifica – si chiedeva – la fondazione materialistica e positivista della poetica verista?». Vi si opporrà «passati venti trent'anni da queste teorizzazioni schiacciate sul passato» la vera avanguardia, lo sperimentalismo, l'antiromanzo, cioè quello che sarà Pirandello o Svevo, per esempio, per restare in Italia, o anche lo stesso D'Annunzio dei romanzi psicologici, per dir così, o decadenti¹⁰.

E non si richiama questo a rinfocolare passate discussioni, quanto per ribadire, da parte nostra, che non si può negare la collocazione rappresentativa di Capuana in quel momento (il 1890 come limite o traguardo alto) ma non si deve fermarlo solo ad esso; e che la produzione sua successiva ha altrettanta legittimità di essere considerata in senso critico e valutativo. E anzi, del resto, la sua versatilità, la sua irrequietezza nel cercare rassomiglia (a differenza dell'altro maggior fratello Verga, come si deve riconoscere, che rimane agnostico, in questo senso) a una inquietudine di chi cerca nuove vie avendo avvertito l'insufficienza della scienza e della fase positiva di essa, anche in quel metodo verista/naturalista per cui egli è più noto.

Questa posizione a favore di un valore euristico, per così dire, “progressivo”, del verismo, o naturalismo che fosse, di Capuana, è avvertibile, allora, per esempio, nella linea di interpretazione della ampia *Introduzione ai Racconti* curati da Enrico Ghidetti nel 1973, in

¹⁰ Cfr. AA.VV., *Capuana verista*. Atti dell'Incontro di Studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1984 («Serie convegni», 4), p. 60.

tre volumi, per Salerno editrice Roma, ancor l'unica, e la più estesa, riguardo a questo lato della produzione di Capuana; quando dice che, a partire dagli *Studi sulla letteratura contemporanea* dell'80-82, *terminus ad quem* dell'adesione al naturalismo, egli mostra sempre più il proprio disimpegno e in sostanza il proprio disorientamento dallo scientismo positivo. Giudizio obiettivamente giusto in sé, se vi si scrolla quella accezione forse troppo pregiudiziale a favore della fase verista del nostro autore che poteva avere allora una plausibile dimostratività in quel contesto, ma che ora va vista in prospettiva.

Gli "Atti" della Fondazione Verga del 1988, in due volumi, furono, come avviene quasi sempre quando si riuniscono specialisti qualificati, coagulanti, o "fondanti", come si dice con la parola consueta; fondati pertanto, come era l'assunto, e come ribadisce il titolo, proprio sul *Naturalismo e Verismo*, di cui vennero definiti vari aspetti e derivazioni nella narrativa, anche nella poesia e nel teatro, oltre che nelle poetiche e nelle tecniche, specialmente per Verga, ma anche con alcuni importanti saggi diretti e incursioni molteplici su Capuana, e altri interventi più generali.

Specifico su Capuana fu il volume *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*. "Atti" del Convegno di Montreal del marzo 1989 (pubblicati dalla casa editrice Salerno, Roma 1890) che contiene saggi sulla lingua (Stussi), sulla carriera del novelliere (Bigazzi), sulle fiabe (Fedi; Malato), sui rapporti comparativi con Bourget e con Ibsen. L'ottica vi rimane implicita in quell'ambito naturalista di programma che si è ricordato; anche se va segnalato in controsenso, per così dire, l'interessante saggio di Antonio Palermo *Per una rivalutazione dell'ultimo Capuana* che però attiene solo al Capuana critico, più che al narratore e al romanziere, che qui ci interessa.

Anche i numerosi saggi scritti da Capuana in tutti i campi furono visti quasi soltanto in funzione di questa ottica verista. Poche le riedizioni di essi, data la destinazione quasi esclusiva a specialisti e critici, diversamente dai romanzi e dalle novelle, o dalle fiabe soprattutto, che possono ancora attirare, con l'argomento, e con la fama consolidata del nome dell'autore, il largo pubblico¹¹.

¹¹ Le fiabe, per esempio, hanno goduto di costante fortuna; numerosissime le edizioni. Si veda la scelta nel recente AA.VV., *Racconti di orchi, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, a cura di A. Buia e M. Lavagetto, Milano, "I Meridiani" Mondadori 2008, a cui si rimanda anche per la essenziale bibliografia lì contenuta.

Fra questi saggi va indicata la riedizione di *Gli "ismi" contemporanei* (Fabbri, Milano 1973), a cura e con ampia introduzione di Giorgio Luti, sempre su quella linea del verismo che si diceva. In anni più vicini va segnalata l'edizione di *L'Isola del sole*, a cura di Nicolò Mineo (Lussografica, Caltanissetta 1994, che contiene anche gli scritti su *La Sicilia e il brigantaggio* e *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*).

Ma interessa ora sottolineare la progressiva attenzione per il Capuana più occulto (è la parola) e dimenticato, da rimettere seriamente in considerazione, che è più recente e riportabile a non più di un quindicennio a questa parte.

È del 1988 l'antologia: L. Capuana, *L'aldilà*, Tringale, Acireale, di pagine spiritiche e novelle, a cura e con introduzione di Salvatore Nicolosi, utile per allora, ma che rimase di non ampia circolazione.

Il saggio *Spiritismo?* è stato ristampato a mia cura (Lussografica, Caltanissetta 1994; non era stato più ripubblicato dalla sua uscita, Giannotta, Catania 1884). Nel 1995 ne è uscita un'altra edizione (Il Prisma, Catania) a cura di Simona Cigliana col titolo *Mondo occulto* che contiene anche l'altro saggio del 1896 *Mondo occulto*, e vari altri scritti sulla ricerca psichica quali: *La religione dell'avvenire*, *Il "Di là"*, *La Medianità*, *Misteri dello spiritismo...* (E c'è da ricordare la stampa, pur non esente da qualche imprecisione, dello scritto *A colloquio con me stesso? Diario tra "Spiritismo?" e "Mondo occulto"*, Centro Studi e divulgazione Luigi Capuana, Roma 1985, a cura della nipote Ada, che è, fra l'altro, come pare, il primo scritto spiritico dell'autore, ma rimasto abbondantemente obliato, pur se menzionato nella *Bibliografia di Capuana (1839-1968)* di G. Raya, Ciranna, Roma 1969; era stato pubblicato, ma dopo la morte di Capuana, in «Luce ed Ombra», la rivista della Società di Studi Psichici di cui era direttore Angelo Marzorati).

Una prima breve raccolta di novelle fu curata da Manuela La Ferla, *Novelle inverosimili*, Avagliano, Cava de' Tirreni 1999, in cui tuttavia, come conviene avvertire, bisogna stare attenti a quelle incursioni e interferenze – e confusioni – col fantastico, che sono ben altra cosa dallo spiritismo ottocentesco positivista e "scientifico", per così dire, che Capuana dichiarava di voler praticare. (Ma va pure detto che molto spesso è lo stesso autore a voler deliberatamente confondere e manipolare i confini già di per sé obiettivamente non sempre definibili in questo campo).

Va in tal senso anche il libretto: Luigi Capuana, *Quattro viaggi straordinari*, così intitolato da Gianfranco de Turrís [Solfanelli, Chieti

1992]; racconti scritti da Capuana tutti nei primi anni del Novecento di cui basta citare i titoli (*Nell'isola degli automi; Nel regno delle scimmie; Volando; La città sommersa*) per mostrare quelle incursioni nel fantastico e nel fantascientifico, tra fiaba e racconto mirabolante avveniristico, al di là dello stesso "Di Là" spiritico, se vogliamo avviarci a concludere con una battuta, in cui Capuana non esitò ad avventurarsi e sul quale – insisto – conviene approfondire e distinguere l'indagine. E, ancora per i testi, vanno segnalate, in un consistente volumetto, le *Novelle del mondo occulto*, una raccolta dei racconti di argomento esoterico, o meglio, metapsichico, a cura e con ampia introduzione, e buona bibliografia, di Andrea Cedola per la Casa editrice Pendragon, Bologna 2007.

In campo critico si veda il saggio di Valeria Giannetti, *Capuana e lo spiritismo: l'anticamera della scrittura*, in «Lettere Italiane», a. XLVIII, n. 2, aprile-giugno 1996, pp. 268-285, interessante, anche se non più, da allora, ricordato nell'ambito di questo lato della ricerca critica su Capuana. Ha il merito di aver messo in luce, in data abbastanza alta riguardo a questo specifico tipo di argomento, l'influsso che sul nostro autore esercitarono gli autori francesi (Taine, ma soprattutto Richet «vero testo di riferimento» per Capuana come del resto confermano le sue stesse citazioni, specialmente in *Spiritismo?*) e l'eco culturale delle osservazioni cliniche condotte nelle due scuole della Sâlpêtrière e di Nancy con l'elaborazione di un sistema di psichiatria dinamica e con le ricerche sul sonnambulismo provocato, sui fenomeni di ipnosi e ipnotizzazione e allucinativi, sulla attenzione aspettante, la scrittura automatica. E vi si fanno notare le «strettissime analogie» – come scrive lo stesso Capuana, del resto –, fra strati di comunicazione spiritica e quelli della produzione artistica da lui stesso messa in atto¹².

¹² Si veda questo passo particolarmente indicativo di *Spiritismo?*: «L'artista procede, in questa circostanza, come i soggetti del sonnambulismo provocato, ed ha la sua particolare allucinazione; la quale differisce dalle sonnamboliche unicamente per gradi, minimi o massimi, di intensità e non per la intima sua natura», in L. CAPUANA, *Spiritismo?*, cit., p. 135. Tutte le pagine che vanno da qui a p. 145 del libro di Capuana sono interessanti per quanto riguarda queste analogie di cui egli ribadisce così convintamente la connessione. Lo avevo segnalato nella mia introduzione alla ristampa del vol., cfr. M. TROPEA, *I veri spiriti...*, ivi, pp. 32-33; anche se il tutto sa, come mi pare di poter ribadire, più di volontà suasoria dimostrata, che non di reale qualità di argomentazione "scientifica".

Rassegna veloce dei punti spiritici dei romanzi (*Giacinta; Il Marchese di Roccaverdina...* con cenni ai saggi e alla fotografie spiritiche) è quella di Mariacarla Gadebusch Bondio, *La vita oltre la morte; spiritismo, ipnotismo ed esperienze metapsichiche nei romanzi e nelle novelle di Capuana*, in «Italienisch», n. 38, 1997, pp. 38-50, che può essere indicativa di come più curioso, all'estero, sarebbe l'interesse verso questo aspetto dell'opera di Capuana rispetto a quello verista.

Mario Bocola, nella comunicazione *Capuana ritrovato. Otto scritti critici sconosciuti*, in «Critica Letteraria», a. XXVII, fasc. II, n. 103, 1998, pp. 323-340, segnalava, oltre agli altri sei, i due scritti che qui ci interessano per l'argomento specifico: *Fotografie spiritiche* [in «Roma di Roma», 17-18 Nov. 1896], e *Scienza e spiritismo* [in «Il Fantasio», 3 Magg. 1902]; i quali – si può qui sottolineare – vanno aggiunti a quel patrimonio sparso di altri scritti come *La religione dell'avvenire; La Medianità; una "Lettera aperta" a Pirandello a proposito di Un Fantasma; Misteri dello spiritismo; I pianeti abitati secondo un illuminato*, che Simona Cigliana aveva raccolto in *Mondo occulto*, ed. Il Prisma, Catania 1994, sopra ricordato. E si veda ora dello stesso Mario Bocola, *Capuana e di Sangro tra "ismi" e alchimie*, Esseditrice, San Severo (Fg) 2008, che li riproduce. Vanno ancora segnalati: Vito Pallabazzer, *Il paranormale nella vita e nell'opera di Capuana*, in «Il Cristallo», n.3, dic. 1998, pp. 80-84; e G. Leone, *Un caso di telepatia nella narrativa di Capuana*, ivi, n. 1, febr. 1998, pp. 103-105. Più recente, e importante, è Silvio Balloni, *Metafisica e teosofia tra Capuana e Pirandello*, in «Antologia Viessesux», n.s., a. 33, Sett.-Dic. 2005, pp. 63-84, che delinea uno sfondo ampio di interessi in questi autori, e indaga collegamenti e riferimenti con l'opera di Jung, di Alfred Binet, di C. Richet, di Julian Ochorowicz (peraltro molto citati, questi ultimi, come si sa, direttamente da Capuana) comparando questi temi, negli esiti diversi, con quelli dei due scrittori siciliani. (E va citato qui *en passant*, se pur per l'opera del solo Pirandello, il contributo di Regina Del Monte, *"Lunghi discorsi col fuoco". Magia ed esoterismo in Luigi Pirandello*, in «Studi Novecenteschi», n.1, 2005, pp. 91-121.

Sul tema spiritico sono ritornato più volte io, sia nell'introduzione alla riedizione del libro di Capuana del 1884 *Spiritismo?* sopra segnalato, che in comunicazioni a Convegni per cui rimando alla n. 3 di questo scritto; e posso segnalare ora: M. Tropea, *Pirandello e Capuana: "lettere aperte" a spiriti e fantasmi*, in «Le forme e la storia», n.s. II, 2009, 1, pp. 127-155 dove vengono ripubblicati, anche, i testi di un articolo di Pirandello comparso su la «Gazzetta del popolo di

Torino» del 24-12-1905, intitolato *Un fantasma*, e la risposta di Capuana, *A proposito di un fantasma (lettera aperta a Luigi Pirandello). Credenti e miscredenti dello spiritismo*, firmata in calce 29 dicembre 1905, e pubblicata sullo stesso periodico il 2 gennaio 1906.

Va segnalato in ultimo un bell'intervento di Enrico Ghidetti che traccia un ampio panorama in un saggio dal titolo: *"Forze occulte": scienza, spiritismo e letteratura fantastica al tramonto del secolo XIX*, in un volume di *Studi in onore di Nicolò Mineo*¹³.

Un sussidio utile alla ricerca, che conviene citare in ultimo, ma propedeutico a ogni approccio spiritico informativo, è il non più recente libro di Clara Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Feltrinelli, Milano 1983, dove si trovano molteplici accenni ad autori, scrittori e letterati, da Ludovico Antonio Muratori a Antonio Ghislanzoni, a Carolina Invernizio, a De Renzis, De Amicis, Carlo Dossi, Paolo Valera, Capuana (manca tuttavia Antonio Fogazzaro; e Beppina Poggi, in *Spiritismo?*, viene chiamata Bettina). Il tono è raccontativo e "tematico" (*La Sonnambula; Il magnetizzatore libertino; Il meraviglioso sulle scene; L'indovina; L'ipnotizzatore criminale; L'isterica...*, tanto per citare alcuni titoli dei capitoli), ma il percorso è di documentata competenza nei temi che tratta, e la mole di notizie diramata per sviluppi anche nel campo della letteratura. Ne sembra essere un ideal tentativo di prosecuzione (pure nel taglio e nel tono narrativo dell'*excursus*) il recente libro di Simona Cigliana, *La seduta spiritica. Dove si racconta come e perché i fantasmi hanno invaso la modernità*, Fazzi editore, Roma 2007, anche nel corredo di illustrazioni che qualche volta riprendono quelle del libro della Gallini; utile la bibliografia a fine dei capitoli.

Come si sa, i convegni mettono quasi sempre punti fermi, sono momenti di confronto, costituiscono acquisizioni che si confermano. Lo sono stati quelli citati, prevalentemente sul Capuana verista, naturalmente. La mia proposta vuole essere una acquisizione, spero, e un ulteriore stimolo all'approfondimento di questo altro lato, su cui mi sono dilungato, di sviluppo e non di contrasto, sull'opera di Capuana, con una raccolta, per esempio, di tutto quanto c'è ancora da acquisire in tal senso nel *corpus* dei più che 25 volumi di racconti del nostro autore.

¹³ Cfr. «Siculorum Gymnasium», n.s., a LVIII-LXI (2005-2008), Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Catania, t. II, pp. 839-860.

Il profilo che il grecista catanese Francesco Guglielmino delineò all'indomani della morte dell'amico Federico De Roberto ci sembra possa riassumere efficacemente il senso di un'esistenza artistica contrassegnata da una produzione sconcertante per mole di scritti:

Un critico dei più reputati, intrattenendosi con amici in confidenziale conversazione, si valse una volta di un'immagine non infelice per definire l'arte di questo scrittore dalla multiforme attività la cui fine immatura ci lascia così tristi: disse che essa gli dava l'impressione di una quadriga guidata da due aurighi: l'uno lanciava i cavalli al galoppo, l'altro poco dopo li frenava, l'uno era la fantasia creatrice che tendeva a spiccare il volo, l'altro la sua mente troppo quadrata e ragionatrice. In lui, aggiungeva, c'è l'artista capace di creare opere poderose e vitali, e c'è anche, quasi a sorvegliarlo ed arrestarne i liberi impulsi, uno scienziato che vuole sperimentare con tutte le cautele, un erudito minuzioso che non sacrifica nessun documento¹.

In queste righe, vergate sull'onda di un dolore ancora intenso, c'è tuttavia qualcosa in più di un pur doveroso encomio tardivo, e precisamente il primo suggerimento ai futuri compilatori di un «ponderato studio critico» sull'autore di tener conto, oltre che della produzione narrativa più nota, anche dei numerosi volumi in cui lo scrittore si era dimostrato «un indagatore sottile, un analista spietato di quella passione umana che in un certo senso prevale su ogni altra: l'amore»².

C'è pure da credere che l'amico degli ultimi giorni fosse stato tra coloro che colse più di altri, nelle confidenze dello scrittore, il senso dell'amaro abbandono al rimpianto per una vita consumata indefessamente al servizio della scrittura, ma povera di risarcimenti morali e materiali. Del clima di generale incomprensione da cui era avvolto era dolorosamente consapevole lo stesso De Roberto che all'amico Ferdinando Di Giorgi scriveva:

¹ F. GUGLIELMINO, *L'analista dell'amore*, in «Giornale dell'Isola», 26 agosto 1927.

² *Ibidem*.

Illusioni non ne abbiamo più né tu né io – io meno di te, che ho compiuto giorni addietro 63 anni [...] C'è, senza dubbio, molta gente che, valendo molto meno di noi, è quotata meglio di noi; ma vogliamo prendercela con la Fortuna? [...] Sognavo di raggranellare una sommetta per riscattare gli *stocks* delle edizioni invendute dei miei libri per darli al fuoco. Poi venne la guerra e con essa, non che metter quattrini da parte, nacque l'imperiosa necessità di batter moneta. Ti giuro – e tu mi devi credere – che se avessi saputo e potuto, se mi avessero preso, avrei fatto il contabile, il magazziniere, lo scaricatore, il lustrascarpe (guadagnano 40 lire quotidiane); per forza di cose, dovetti, invece di bruciare le edizioni invendute, accettare che si ristampassero quelle esaurite da venti e trent'anni, e ricominciare a metter nero sul bianco. È la sola cosa ch'io sappia fare, e dalla quale riesca a cavare qualche poco di denaro³.

L'autore dei *Vicerè* aveva scontato col rimpianto la sbrigativa liquidazione di critici come Renato Serra che, nel 1914, parlava di lui come uno di quegli scrittori «a cui nessuno nega, quasi per consuetudine, rispetto e stima; ma che restano sempre un po' indietro, in una luce austera e discreta» sicché «la sua sincerità non arriva a essere originalità, e la sua fatica è più nobile e acuta che non veramente felice»⁴.

Furono in molti a non amare l'opera di De Roberto e a tenere lui in quella «cortese indifferenza» che si doveva – per dirla alla maniera di Vitaliano Brancati – a colui che sembrava «l'ultimo avanzo di letterato ottocentesco».

Ma sarebbe stato proprio questi a comprenderne il magistero letterario rievocando esemplarmente, con un misto di pudica commozione e d'ironico garbo, quel «signore dal colletto duro, curvo sopra un libro e con la lampada blu quasi sulla fronte» che aveva la «mania di consultare cento riviste e monografie prima di iniziare un romanzo» e i cui scrupoli d'altri tempi sembravano inutili al giovane *homme de lettres* contemporaneo «che pareva di un tratto esonerato da ciò che in letteratura si chiama fatica e rimorso»⁵.

Proprio quelle abitudini da letterato *vieux jeu* De Roberto le avrebbe scontate con l'insuccesso:

³ F. De Roberto a F. Di Giorgi del 26-(?)-1924, in *Federico De Roberto. La vita e le opere*, a cura di A. Navarra, Catania, Giannotta 1974, pp. 325-329.

⁴ R. SERRA, *Le Lettere*, Roma, Bontempelli, 1914.

⁵ V. BRANCATI, *Un letterato d'altri tempi*, in «Il Tempo», 18 dicembre 1947; poi in *Il borghese e l'immensità. Scritti 1930/1954*, a cura di S. De Feo e G.A. Cibotto, Milano, Bompiani 1973, p. 223.

Una sera, Federico De Roberto, ritiratosi nell'angolo buio del suo balcone col vecchio amico Francesco Guglielmino, diede sfogo alla sua amarezza: «Nulla resterà di me!» si mise a dire. «Nulla! Sono uno scrittore fallito!» Tali parole, pronunciate da quello stesso balcone che, in altre sere, col quadro illuminato dello scrittore che studiava, pareva voler gettare su di noi un superbo quanto vano rimprovero, furono come il segnale che il caso De Roberto meritasse ormai tutta la nostra umana simpatia, ma nessun rimorso e timore. Opera faticosa e fallita la sua, opera facile e riuscita la nostra⁶.

«Nessun rimorso e timore», dunque, di fronte alla sua opera, ma solo il paziente e scrupoloso vaglio del ponderoso *corpus* dei suoi scritti, disorientante per vastità di interessi e ampiezza di motivi può giovare alla revisione dei giudizi.

Al di fuori di ferree griglie ideologiche, oltre l'idolatria formale e smaltita ogni euforia palingenetica, occorre perciò riconsiderare la singolare fisionomia ottocentesca dello scrittore catanese, alla luce di uno scrupoloso vaglio delle fonti e dei documenti. Il modello di scepsti delineato dall'autore, la sua attitudine alla demistificazione storica, il relativistico dubbio che lo contraddistinse, ci appaiono infatti sempre più moderni e attuali, tanto da ripresentare nuovamente l'urgenza di quel *caso De Roberto* posto per la prima volta da Giulio de Frenzi, nel 1904⁷, e immediatamente rimbalzato sulle pagine del «Corriere della Sera», dove Renato Simoni accusava «lettori, scrittori di libri e di giornali», che si prestavano «a propagande più cordiali che convinte», di rendersi responsabili di un'*ingiustizia*, accordando all'autore catanese «un'ammirazione fervidissima, ma poco attiva», affatto inadeguata ad un'opera «nobilissima, [...] tutta diretta nella varietà delle sue forme ad un esame sottilissimo della vita, ad una ricostruzione della verità proba, sobria, limpida e coraggiosa»⁸.

Il critico, lamentando anche il fatto che le opere di De Roberto non fossero tradotte in Francia, dove pure era vivo l'interesse per la nostra cultura, non poteva che constatare la frequenza di «simili ingratitudini verso gli artisti solitari e sdegnosi» come De Roberto, «l'austero artista, pieno di malinconia taciturna» che viveva «tra molti

⁶ Ivi, p. 225.

⁷ Cfr. G. DE FRENZI, *Federigo De Roberto*, in *Candidati all'immortalità*, Bologna, Zanichelli 1904.

⁸ R. SIMONI, *Candidati all'immortalità*, in «Corriere della Sera», 9 ottobre 1904.

libri nella lontana Catania, lontano dagli uomini e dalle borse dove la notorietà si giuoca al rialzo e al ribasso». La corsa dei lettori «ad abbeverarsi lontano, ad altri liquori più frivoli e più dolciastri» faceva dimenticare loro i molti «saggi di novella psicologica perfetti» e i romanzi «che non hanno una riga che tradisca una debolezza di fronte alla meta, una stanchezza davanti alla mole del lavoro». Ricordava, inoltre, come con la stessa «audacia insolente, ma con piena e fiera coscienza», in uno «sforzo tenace, fatto di volontà e d'idealità», De Roberto avesse approntato anche un «bizzarro» volume sull'Amore in cui si condensava «un patrimonio d'osservazioni profonde, di paradossi lucenti, d'ironie saporite, di note peregrine e squisite sulla storia del sessi, sulle loro lotte, sul loro spasimo, sulle loro glorie e sulle loro sconfitte». E certamente Simoni avrebbe aggiornato il catalogo delle ingiustizie perpetrate ai danni dello scrittore catanese riconoscendogli anche l'originalità di opere successive a quell'articolo, come *Le donne i cavalieri*, singolare e inedito esempio italiano di struttura saggistico-discorsiva cui altri scrittori, a partire da Brancati per approdare a Leonardo Sciascia, avrebbero guardato come un modello inventivo-conoscitivo in cui il fatto storico aspira a farsi esemplare di là del tempo, metafora di uno sviluppo e terreno di verifica di una cultura, qual era quella siciliana, evidentemente ampia e complessa.

Ma il vero e amaro caso *De Roberto* nasce nel 1939 con l'aspra stroncatura operata da Benedetto Croce che, con un fugace intervento sulla «Critica» confluito poi nella *Letteratura della nuova Italia*, definì lo scrittore un «ingegno prosaico, curioso di psicologia e sociologia, ma incapace di poetici abbandoni», di «poco affetto e fantasia», e *I Vicerè* una «prova di laboriosità, di cultura e anche di abilità nel maneggio della penna», ma «opera pesante» e di stampo artigianale, «che non illumina l'intelletto come non fa mai battere il cuore»: un'ipoteca che rendeva possibile anche elevare a inattese e incomprendibili stature scrittori come Enrico Castelnuovo o l'ineffabile contessa Ines Castellani Benaglio⁹.

Sulla sua scia si porrà poco tempo dopo Natalino Sapegno,

⁹ Cfr. B. CROCE, *Enrico Castelnuovo - Federico De Roberto - «Memini»*, in «La Critica», a. XXXVII, 29 luglio 1939; poi in ID., *La letteratura della nuova Italia*, vol. VI, Bari, Laterza 1940, p. 143.

quando scriverà che «l'opera del napoletano Federico De Roberto ha piuttosto un significato storico e culturale, che non poetico»¹⁰.

E invece Croce aveva torto, come scrisse Sciascia in un memorabile articolo in cui giudicava senza mezzi termini *I Vicerè* come «il più grande romanzo» che la letteratura italiana avesse prodotto dopo *I Promessi sposi*. Il racalmutese avrebbe abbracciato «in pieno e anche con entusiasmo» la definizione crociana di «ingegno prosaico» («[...] tanto peggio per la poesia, se poesia non c'era») rilevando come la «curiosità» di De Roberto non arrivasse «al risultato di far battere il cuore, ma altro che se illumina l'intelletto! L'illumina a tal punto che anche dei mali presenti possiamo in quelle pagine trovare rappresentazione e ragione»¹¹.

Nella morsa del crocianesimo, tuttavia, sarebbero rimasti intrappolati in molti, e tra questi Luigi Russo, che pure aveva dimostrato di poter superare i limiti ottocenteschi di quel dottrinarismo. Nel 1923, muovendosi nella angusta prospettiva della distinzione 'poesia-non poesia', lo studioso siciliano aveva creduto di poter riconoscere il centro della personalità derobertiana in un *animus* arido e privo di affetto e nei *Vicerè* un'opera priva di «una profonda passione umana»¹², valida solo come sapiente ricostruzione storica di tipo an-

¹⁰ N. SAPEGNO, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia 1947, vol. III, p. 357.

¹¹ Scrive Sciascia: «Era difficile, nella scuola di allora, mandare al diavolo Croce e i crociani, la poesia e la non poesia, e leggersi *I Vicerè*, come poi durante la guerra li lessi, pensando che tanto peggio per la poesia, se poesia non c'era [...]. «Se ci fossero cinquanta pagine in meno?», sospiravano coloro che amavano il libro ma non volevano mancare di rispetto a Croce. E perché avrebbero dovuto esserci cinquanta pagine in meno? E quali, poi? Tecnicamente, è un romanzo «ben fatto», senza ingorghi e dispersioni. Una tecnica così sicura; un tempo, un ritmo tanto vigilato e costante, danno ai personaggi una situazione – per dirla con una espressione di Ortega – di «democrazia ottica»; L. SCIASCIA, *Perché Croce aveva torto*, in «La Repubblica», 14-15 agosto 1977; poi in F. DE ROBERTO, *I Vicerè*, introduzione di L. Baldacci, Torino, Einaudi 1990, pp. XXVI-XXVIII.

¹² Cfr. L. RUSSO, *I narratori*, Roma, Guide della «Fondazione Leonardo» 1923; poi *I narratori (1850-1950)*, Milano-Messina, Principato 1951 e *I narratori (1850-1857)*, ivi, 1958. E si legga ancora il seguente giudizio: «Nel '22 io parlai in termini molto positivi dei *Vicerè*. Poi ci sono gli articoli del De Mattei. Due tesi di laurea da me fatte eseguire a Firenze e a Pisa. Temo che gli entusiasmi

nalistico, ma priva di vero e proprio *pathos* poetico. Ben poca cosa rispetto all'augurio espresso direttamente a De Roberto in una lettera di tre anni prima in cui gli manifestava la speranza che la sua opera fosse studiata in futuro «con la dovuta attenzione» da «uno studioso attento e coscienzioso», di là da venire¹³.

Il primo tentativo di eversione dai pregiudizi crociani si registrerà con Carlo Bo che non avrebbe mancato di notare come *I Vicerè*, «così magistralmente tessuto di ragioni vitali e umane», fosse stato «classificato nella storia di una carriera [...] con la suggestione di mille pregiudizi», individuandone invece un fondamentale aspetto nella difficile sistemazione all'interno della scuola verista, e confrontando coraggiosamente alcuni valori strutturali della poetica dello scrittore nel confronto con una narrativa di matrice europea¹⁴.

Inizia proprio con Bo, seppur con lenta parabola ascensionale, una reale rivalutazione critica dello scrittore unitamente ad una crescente frequenza di interventi e saggi. Ma fu un rilievo isolato, una voce nel deserto che non sarà ascoltata, ad esempio, nemmeno dall'autore del primo studio monografico, cioè Gaetano Mariani, ultimo interprete del ragguardevole manipolo di studiosi di area crociana, cui pure va riconosciuto uno scrupolo maggiore nell'analisi del narratore e l'accortezza nel riconoscimento dell'appartenenza di De Roberto alle letterature della crisi¹⁵.

di Berenson, Montale, Gadda, siano dovuti alla conoscenza recensore dell'arte di questo scrittore. Pure varrebbe la pena di fare un buon saggio critico che illumini tutta l'attività del De Roberto: l'analisi delle opere critiche alla Bourget confermerebbe il nostro giudizio sul valore e l'ispirazione reale e i limiti della sua arte» (L. RUSSO, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *Opere*, Milano, Garzanti 1950, e in «Belfagor», a. V (30 novembre 1950), n. 6; poi in ID., *Ritratti e disegni storici. Dal Manzoni al De Sanctis e la letteratura dell'Italia unita*, serie IV, Roma-Bari, Laterza 1953; poi Firenze, Sansoni 1965). Di questi entusiasmi non si trova traccia nella bibliografia critica 'ufficiale' (tanto meno in quella essenziale che lo studioso appone alla sua nota). La testimonianza del Russo semmai dice dell'attenzione che nel circuito di intelligenze particolarmente aperte sul futuro si stava dedicando a uno scrittore a torto relegato esclusivamente nel passato.

¹³ L. Russo a F. De Roberto, del 16 marzo 1920, riportata in *Verga, De Roberto, Capuana. Celebrazioni bicentarie Biblioteca Universitaria 1755-1955*, a cura di A. Ciavarella, Catania, Giannotta 1955, p. 73.

¹⁴ Cfr. C. BO, *De Roberto*, in «Oggi», 22 settembre 1945, poi in «Le ragioni narrative», I (1960), 6.

¹⁵ «Storicamente la sua opera segue in Italia il difficile momento in cui il

Bisognerà, perciò, aspettare il 1961, ricorrenza del centenario della nascita di De Roberto, perché sia tracciato lo spartiacque che delimiterà la nuova stagione critica, quella in cui alcuni studiosi, come Luigi Baldacci, Gaetano Trombatore, Mario Pomilio, impugneranno il giudizio del filosofo napoletano, indicando l'esigenza di superare i pregiudizi idealistici e invocando un'attenzione di tipo più storicistico.

Faticosamente si sarebbe iniziato a leggere pagine più imparziali come quelle di Francesco Flora che nella sua *Storia della letteratura italiana*, pur limitandosi solamente ai *Vicerè*, avrebbe avvertito che «al fondo di quell'ironico distacco è in questo diseguale artista una sofferenza umana che chiede a un tempo l'intelligenza e l'alta carità del lettore»¹⁶.

Ma spetta a Trombatore l'aver evidenziato l'inconsistenza del perentorio giudizio crociano che erroneamente individuava il fuoco ispirativo dei *Vicerè* nella zoliana dimostrazione della tesi della ereditarietà, e l'averne smentito lo schematismo sostanziale. Al reale principio unificatore del romanzo, poi, Croce stesso si avvicinerà con maggiore disponibilità nel terzo capitolo della sua *Storia d'Italia*, dove menzionerà De Roberto, seppure incidentalmente, fra gli scrittori che si erano fatti portavoce dello scontento morale e politico della società italiana post-unitaria.

Bisogna convenire con Giorgio Santangelo il quale ha rilevato come quel «senso di scontento e di sconforto», da cui il romanzo era attraversato, si ponesse come riflesso non della sola crisi storica (il celebre *leit-motiv* gattopardesco dell'infedamento della rivoluzione), ma di quella profonda e lacerante crisi esistenziale che invase le coscienze nel crepuscolo dell'Ottocento, foriero di nuove istanze e angosciosamente volto «a indagare l'*ubi consistam* in rapporto al destino dell'uomo, al senso del suo operare individuale e sociale, al senso della vita e della morte»¹⁷.

naturalismo si spegne nello psicologismo, l'attimo tormentoso del naturalismo psicologico quando alla insufficienza dell'esperimento naturalistico si tenta di opporre un diverso mondo: quello della psiche non romanticamente ritratta ma naturalisticamente esplorata con assidua pazienza»; G. MARIANI, *Federico De Roberto narratore*, Roma, Il Sagittario, 1950.

¹⁶ F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, vol. V, Milano, Mondadori, 1966, p. 388.

¹⁷ G. SANTANGELO, *Pessimismo critico e attività vitale nell'opera di Federico De Roberto*, in «Archivio Storico Siciliano», Palermo, Società Siciliana per la Storia Patria, serie IV, (1980) vol. VI; poi in *La «stipe» Sicilia*, Palermo, Flaccovio 1985, p. 302.

De Roberto va inteso in relazione a questa temperie ed alla costante e inesausta ricerca delle ragioni che egli stesso invocava in suo soccorso, ammettendo che «il romanziere non fa esperimenti, propone a sé stesso e risolve a modo suo i casi umani e i problemi sociali»¹⁸. Ecco un dato: sotto un profilo più teorico che artistico, De Roberto fu estremamente moderno perché seppe interpretare la crisi del 'secolo agonizzante', il *deficit* dei valori etici di cui erano caratteri e manifestazioni l'«incapacità di vivere [...] la malinconia romantica, il pessimismo filosofico»¹⁹.

Gli anni Sessanta del Novecento rappresentano, comunque, i pro-dromi di una riflessione più problematica sull'autore catanese che culminerà, almeno in quella prima fase 'revisionista', nella monografia di Vittorio Spinazzola²⁰, attenta finalmente a un sondaggio più vasto che comprendesse gli scritti giornalistici, sollecitasse il confronto con modelli narrativi che non fossero solo di stampo zoliano, si appuntasse alle sparse considerazioni sui processi della creazione artistica – come quelle consegnate alla prefazione a *Documenti umani* –, individuasse un nodo fondante nella polemica e nella demistificazione romantica e riconoscesse un'unità di ispirazione delle opere, anche se, di fatto, lo studioso si sarebbe fermato alla trilogia degli Uzeda, trascurando l'attività dello scrittore dopo il 1895.

Lacune ampiamente colmate da Natale Tedesco in una strenua fedeltà critica e in un pedinamento scrupoloso dello scrittore che ha poi prodotto un denso e non di rado eterodosso *corpus* di contributi critici che copre ormai un cinquantennio di attività e che è decisamente servito come indicatore di rotta alle successive generazioni di critici²¹.

A partire dal suo *La concezione mondana de I Viceré* (Caltanissetta-Roma, Sciascia 1963) l'attenzione prestata ad opere meno cono-

¹⁸ F. DE ROBERTO, *Critica e creazione*, in *Il colore del tempo*, Milano-Palermo, Sandron 1900, p. 234.

¹⁹ ID., *La timidezza*, ivi, pp. 237-38.

²⁰ V. SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli 1961.

²¹ L'elenco degli interventi dello studioso, già in questa prima fase, è piuttosto corposo; ci limiteremo, perciò a ricordare la preziosa monografia che li riassume e in qualche caso li amplia, e cioè *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1981, nonché il più recente profilo sullo scrittore dal titolo *Federico De Roberto e la linea analitica e plurilinguistica del realismo siciliano*, in *Storia della Sicilia. Vol. VIII. Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento*, Roma, Editalia 2000, pp. 39-64.

sciute, da *Encelado* alle "novelle di guerra" ha permesso di cogliere non solo la stratificazione narrativa dell'opera derobertiana, ma anche la straordinaria innovazione linguistica che sembra preannunciare alcune esperienze letterarie novecentesche. Fondamentale, nel suo recupero del sommerso, risulterà altresì la pubblicazione per la prima volta delle opere teatrali, in un volume unico edito da Mondadori, cui si affiancheranno negli anni, in edizioni minori, gli inediti *Giustizia* (curato da Antonio Di Grado) e *Tutta la verità*, da me rinvenuto e commentato.

Negli anni Ottanta, Tedesco approfondirà le sue tesi inquadrando all'interno della crisi epistemologica di fine Ottocento quando «il progetto conoscitivo del positivismo, con le sue certezze oggettive» si incrinerà «per l'insinuarsi del dubbio con l'insorgenza di una nuova problematica intellettuale e con l'istanza di una nuova educazione sentimentale». A partire da quel momento, l'originalità e quindi l'importanza di De Roberto risiederà «nell'aver tra i primi avvertito il lento maturare di un nuovo atteggiamento intellettuale» e nel prender coscienza che «il cerebralismo e il criticismo di tanta parte della letteratura italiana del Novecento non è stato tenuto a battesimo da Luigi Pirandello, ma da De Roberto, anche se l'agrigentino vi ha impresso orme più profonde e sicure»²².

Su questa linea germineranno monografie come quella di Carlo Alberto Madrignani, dal titolo *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*²³, che hanno avuto il merito di avere conferito un giusto rilievo ad alcuni temi derobertiani evidenziando, ad esempio, la persistente curiosità per la fenomenologia amorosa, di cui lo studioso avrebbe scorto la stretta relazione storico-esistenziale con altri motivi quali, ad esempio, il conflitto realtà-illusione che nasce non da uno scetticismo aprioristico, ma alla luce di una lacerante, tormentata consapevolezza della complessità del reale, della mobilità delle mete che il genere umano si prefigge.

A parte si colloca anche Gianni Grana che, dopo aver auspicato studi schematicamente più complessi e convalidati da precisi riscontri biografici che illuminassero globalmente lo scrittore, si è dedicato ad una pluriennale produzione critica su De Roberto, culminata in

²² N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, cit., p. 18.

²³ C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato 1972.

un voluminoso contributo ripreso ed aggiornato qualche anno fa, in cui ha forse dato troppo peso agli inserti metodologici e alle sistemazioni strutturaliste, rendendo molte volte laboriosa la risistemazione e il chiarimento delle proprie osservazioni, peraltro sovente acute e illuminanti.

A monte dei suoi studi si colloca il profilo pubblicato per *I Minori* della casa editrice Marzorati, nel 1969, nel quale rilevava come sin dalle prime opere di De Roberto ci si trovasse di fronte ad «un talento originale, specialmente versato nel trattare con calma e imperturbabile attenzione una materia morale opaca e prosaica, grigia e desolata, dove il dolore la rovina la morte la tragedia vengono come smussate e minimizzate, immerse in un lago di indifferenza ambientale, e il dramma, la tensione drammatica nasce da questo contrasto fra la passione, chiusa e divorante di uno, e la vita che intorno corre estranea, seguendo il suo ritmo quotidiano, mediocre e monotono»²⁴.

Questo studio condotto in particolare sull'opera maggiore è continuato nel tempo fino a dar corpo al monumentale *I Viceré e la patologia del reale*, che lo stesso autore definiva «un riesame critico, per una interpretazione generale dell'opera derobertiana, e insieme una analisi a più largo raggio della tecnicità del romanzo maggiore, ma contemporaneamente una ridiscussione dei temi posti settorialmente dalla critica novecentesca»²⁵.

Nella fortunata parentesi degli anni Settanta si inseriscono anche alcuni studi specifici come quelli di Gabriele Catalano che vertono sulla prima produzione derobertiana, o quelli del francese Jean Paul de Nola, cui si deve la prima approfondita indagine in direzione comparatistica sulle confluenze francesi nell'opera del catanese²⁶.

In quel torno di tempo vedono la luce anche i primi contributi di Sarah Zappulla Muscarà che, sino ad oggi, ha prodotto una copiosa messe di studi, rubricando accanitamente inediti, carteggi e articoli che hanno il merito di avere illuminato un versante poco noto qual è quello biografico²⁷.

²⁴ G. GRANA, *Federico De Roberto*, in *Letteratura italiana - I Minori*, Milano, Marzorati 1969, vol. IV, p. 3304.

²⁵ ID., *I Viceré e la patologia del reale*, Milano, Marzorati 1982, p. 7.

²⁶ J.P. DE NOLA, *Federico De Roberto et la France*, Paris, Didier 1975.

²⁷ È arduo rubricare in nota tutti i contributi della studiosa; mi limiterò a ricordare che a lei si deve la pubblicazione di gran parte dei carteggi dello scrittore

L'unico lodevole tentativo, in tal senso, si era registrato con la monografia di Aurelio Navarra che riporta in appendice l'importante carteggio con l'amico letterato Ferdinando Di Giorgi, ma non si può sostenere, alla luce di recenti ragguagli e scoperte cui pure io stesso ho contribuito, che essa contribuisse a rischiarare tutte le zone buie della vita dello scrittore.

Merito della studiosa è aver dato rilievo anche a un'ampia attività collaterale qual è la produzione giornalistica, di critico, traduttore ed epistografo. E da lei si aspetta la curatela dell'intenso carteggio amoroso depositato presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania comprendente la corrispondenza con due delle amanti dello scrittore: la milanese Renata Ribera e la romana Pia Vigada.

L'interesse della Muscarà prendeva avvio, nel 1981, dalla pubblicazione di un numero unico di «Galleria» interamente dedicato allo scrittore: in esso, assieme ad un folto numero di missive inedite, troviamo una decina di validi contributi critici su vari aspetti dell'opera di De Roberto, oltre a una numerosa serie di testimonianze, che portano le firme autorevolissime di Luigi Pirandello, Vitaliano Brancati, Giuseppe Bonaviri ed Ercole Patti. Di lì a poco, ci sarebbe stato il primo Convegno Nazionale di Studi sull'opera dello scrittore, tenutosi a Zafferana Etnea dal 23 al 25 ottobre 1981, in occasione del XIII Premio «Brancati-Zafferana», con l'allestimento di una mostra bio-bibliografica.

Gli atti, pubblicati nel 1984, segneranno uno spostamento d'interesse proprio sugli aspetti meno affrontati dalla critica, collocando volutamente in secondo piano *I Viceré*, analizzato solo in un intervento di Elisabetta Bacchereti e in chiave di oscillazione tra tradizione e sperimentalismo.

Gli anni Ottanta, perciò, costituiscono il secondo spartiacque critico e il riconoscimento dell'appartenenza di De Roberto a un canone più autorevole cui concorre la pubblicazione del «Meridiano» Mondadori a lui dedicato con la curatela di Carlo Alberto

e lo studio complessivo intitolato *Federico De Roberto critico e traduttore*, Catania, Giannotta 1973. La studiosa ha curato, altresì, un numero unico di «Galleria» (XXXI, 1-4, Gennaio-Agosto 1981) che raccoglie vari contributi e si pone come punto di partenza per gli studi svolti negli anni Ottanta, quindi gli atti di un convegno svoltosi nell'84 a Zafferana Etnea (*Federico De Roberto*, Palermo, Palumbo 1984).

Madrignani. Nell'introduzione al volume è tracciato un consuntivo di grande intelligenza che individua nel collocarsi dell'autore siciliano sulla scia dei suoi due maestri, Verga e Capuana, anche l'origine di una sperimentazione nella quale si affacciano un nuovo punto di vista e una nuova sensibilità sociale, espressi nei modi di una narrazione deformata e ricca di chiaroscuri, spezzata in un dialogo assillante e poco comunicativo. È su questo solco che l'autore affonda la sua penna che, abbandonata ogni velleità mimetica, analizza impietosamente e con noncurante spietatezza la decadenza dei ceti sociali: «Il pessimismo di De Roberto, avanti di diventare ripulsa di ogni fideismo storicistico, si riverbera con piena congenialità sui presupposti privati di ogni possibile storia, prima ancora che l'interesse dell'autore si rivolga alle strutture sociali o politiche»²⁸.

Conclude Madrignani che De Roberto «con un oltranzismo stilistico e gnoseologico che preavverte il "pessimismo umoristico" di Pirandello, segnala il destino della Sicilia, la sua separatezza, il suo isolamento ed insieme la sua capacità di essere la controparte critica e lucida nei confronti dell'ufficialità continentale (sia detto tra parentesi: non Tomasi di Lampedusa, ma la sicilianità "critica", da Brancati a Sciascia, grandi estimatori dei *Vicerè*, testimonia la continuità di tale impegno)»²⁹.

Parallelamente all'operazione editoriale, cominciano ad essere pubblicate le prime opere di carattere divulgativo sull'autore siciliano. Incluso nella collana *Invito alla lettura* dell'editore Mursia, nel 1987 esce *Federico De Roberto*, curato da Giancarlo Borri³⁰.

Il volumetto concorre, pur tra alcune imprecisioni biografiche, a esaminare la situazione generale del dibattito critico attorno all'opera derobertiana, e nelle more di una dignitosa divulgazione riesce a dire cose non banali, soffermandosi specialmente sull'attività di De Roberto saggista e critico letterario e sulle polemiche, piuttosto accese, suscitate dall'uscita della monografia su *Leopardi*.

Nella nuova ondata di studi, un rilievo particolare acquista l'*Introduzione a De Roberto* di Paolo Mario Sipala³¹ per una nota collana

²⁸ C.A. MADRIGNANI, *Introduzione*, in F. DE ROBERTO, *Romanzi e Novelle Saggi*, Milano, Mondadori 1984, p. XXI.

²⁹ Ivi, p. XXXIII.

³⁰ G. BORRI, *Invito alla lettura di Federico De Roberto*, Milano, Mursia 1987.

³¹ P.M. SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, Roma-Bari, Laterza 1988.

di Laterza, sulla cui scia, per molti versi, sembrerà collocarsi anni dopo Annamaria Cavalli Pasini che ha accuratamente fatto il punto sugli studi svolti sino ad oggi, integrandoli con un'approfondita analisi della ricezione derobertiana³².

Sipala segue l'evoluzione della produzione derobertiana evidenziando soprattutto alcune delle tematiche più significative, come ad esempio, per quel che riguarda *I Vicerè*, il tema del "malessere popolare", che sembra anticipare le opere future di Tomasi di Lampedusa e soprattutto di Pirandello³³, come pure l'antiparlamentarismo largamente diffuso nella narrativa italiana fra Otto e Novecento, che denuncia la situazione di diffusa corruzione ed il declino dei grandi ideali del Risorgimento e che lo studioso collega a un carattere precipuo dell'eroe derobertiano, Consalvo Uzeda, cioè la «volontà di continuare a adattarsi alle nuove dimensioni nazionali della realtà socio-politica una tradizione di forza e di potere: l'ideologia della razza»³⁴.

Agli inizi degli anni Novanta, Vittorio Spinazzola rinnoverà i suoi interessi per lo scrittore inscrivendolo significativamente in una triade diversa da quella tradizionale che lo associava a Verga e Capuana, e accostandolo invece a Pirandello e Tomasi di Lampedusa. Rimarchevole, poi, è il fatto di aver inserito *I Vicerè* all'interno della categoria del romanzo "antistorico" che travalica i confini del classico romanzo storico. In quest'ottica è spiegata la scarsa fortuna cui andò incontro, alla sua uscita, il capolavoro derobertiano, in quanto opera spiazzante rispetto alle attese del lettore tardo ottocentesco. Scrive Spinazzola: «In effetti, occorre una disponibilità e una competenza critica davvero eccezionali per apprezzare un'opera che non consente alcuna possibilità di identificazione nei personaggi, fisionomizzati o sulle note di un'aggressività sadica raccapricciante oppure di un masochismo autolesionistico sconfinato»³⁵.

³² A. CAVALLI PASINI, *De Roberto*, Palermo, Palumbo 1996.

³³ «Si potrebbe dire che in queste pagine De Roberto interpreta globalmente la delusione post-risorgimentale in Sicilia, con accenti che si ritroveranno nei Vecchi e giovani in cui toccherà proprio a Caterina Auriti, vedova di un combattente garibaldino, gridare la protesta per le vessazioni del popolo siciliano e per il tradimento degli ideali del Quarantotto e del Sessanta, protesta che non si può certo intendere in senso conservatore o contro-rivoluzionario»; P.M. SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, cit., p. 70.

³⁴ Ivi, p. 75.

³⁵ V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti 1990, p. 11.

A cento anni dalla pubblicazione dei *Vicerè*, nel novembre del 1994, Catania e la Fondazione Verga rendono omaggio a De Roberto promuovendo un importante convegno dal titolo *Gli inganni del romanzo. «I Vicerè» tra storia e finzione*.

Gli Atti del convegno, pubblicati nel 1998, raccolgono numerosi e qualificati interventi che fanno dell'occasione non il semplice pretesto per una celebrazione, ma un momento importante di riflessione sull'attualità della lezione derobertiana, sul valore della sua sperimentazione, sulla funzione del suo inesausto esercizio critico, sulla sua lezione di demistificazione critica e laica moralità.

Il volume, articolato in varie sezioni, mette in luce molte delle peculiarità dell'autore. Quella dedicata ai *Vicerè opera letteraria* rubrica due interessanti interventi di Rosario Contarino e Domenico Tanteri.

L'uno con *Gli inganni della letteratura dall'«Illusione» ai «Vicerè»* affronta la maniera che De Roberto ebbe di considerare la letteratura come flaubertiano desiderio parossistico di superamento del reale, come strumento di rivelazione del non senso della letteratura. A partire dall'analisi della figura di Teresa Uzeda, protagonista dell'*Illusione*, mostra come il personaggio sia vittima dell'influsso di una sorta di «patologia dell'immaginazione letteraria»³⁶ che si tramuterà nel Consalvo dei *Vicerè*, una volta avvertita la natura ingannevole ed avventizia della letteratura, nello strumento della propria ascesa politica.

Tanteri, nel suo intervento dal titolo *Tempo e storia nei «Vicerè»*, espone la tesi secondo cui è il «tempo» l'elemento unificante del romanzo, nonostante in esso s'intreccino tante vicende e tanti fili narrativi, che potrebbero costituire una minaccia alla solida coesione strutturale del romanzo.

Secondo lo studioso, l'elemento coesivo è dato dalla fitta rete di riferimenti cronologici che funge da collante a tutti gli eventi, mentre un'infinita sequela di date, annotate quasi con documentaristica precisione, scandiscono lo svolgersi dell'esistenza dei membri della famiglia Uzeda, realizzando una perfetta fusione tra elementi reali ed inventati che contribuisce alla solidità strutturale dell'opera. Altro elemento appare importante, per Tanteri, e cioè la presenza di due diverse e contrastanti concezioni del tempo: una essenzialmente «di-

³⁶ R. CONTARINO, *Gli inganni della letteratura dall'«Illusione» ai «Vicerè»*, in AA.VV. *Gli inganni del romanzo. «I Vicerè» tra storia e finzione letteraria*, Catania, Fondazione Verga 1998, p. 98.

namica», di un tempo lineare in perenne divenire, tipica della cultura e della mentalità positivista, di cui De Roberto era partecipe, l'altra «statica» e immobilistica, consona alla visione pessimistica dello scrittore e a certi filoni del naturalismo. È questo, a detta dello studioso, l'elemento artisticamente più fecondo. Questo genere di visione, infatti, si risolve in una interpretazione della storia e della realtà «da cui portata «filosofica» trascende [...] l'intera vicenda dei *Vicerè*, la quale, a sua volta, viene così a caricarsi di una «esemplarità» che vale a riscattare, complessivamente, il romanzo da quel che di troppo minutamente cronachistico o ristrettamente localistico rischia di aduggiare o appesantire qua e là la narrazione»³⁷.

La seconda sezione degli Atti del Congresso celebrativo dei *Vicerè* è dedicata ai personaggi. Fra gli interventi occorre ricordare quelli di Ada Neiger (*Tutte le donne dei «Vicerè»*) e Giovanna Finocchiaro Chimirri (*Donna Ferdinanda non sapeva scrivere*) incentrati sulle figure femminili. La Neiger individua, «nell'insieme dei personaggi femminili dell'opera, aggregati di elementi simili, quali i sottoinsiemi delle donne autoritarie; delle donne che rinunciano a ogni altro ruolo che non sia quello materno; delle donne innamorate; delle donne che ingannano per nuocere o per ottenere dei vantaggi personali e di quelle che usano il raggirio per scopi non riprovevoli; delle donne che riescono ad attuare i loro propositi e di quelle che usciranno sconfitte dalla vita»³⁸.

Giovanna Finocchiaro Chimirri focalizza la propria attenzione sul personaggio di donna Ferdinanda insinuando il dubbio che De Roberto non apprezzasse molto l'istruzione femminile, uniformandosi, in questo, all'atteggiamento e alla cultura del tempo, oltre che a Verga, che non aveva molta fiducia nell'istruzione delle donne e men che mai nelle donne scrittrici tanto da arrivare a definire Matilde Serao un «ermafrodita» e Capuana che, pur riconoscendo alle donne scrittrici operosità e diligenza, negava loro ogni capacità creativa.

La terza sezione degli Atti è riservata invece all'analisi della lingua dei *Vicerè*, attraverso le interessanti e minuziose relazioni di Alfredo Stussi e Marco Perugini, mentre la quarta e conclusiva è riservata alla fortuna del romanzo.

Suggestivo nel contributo finale offerto da Matteo Collura con il suo *De Roberto o il potere del sottopadrone* è una tesi relativa al titolo

³⁷ D. TANTERI, *Tempo e storia nei «Vicerè»*, ivi, pp. 132-133.

³⁸ A. NEIGER, *Tutte le donne dei «Vicerè»*, ivi, p. 255.

del capolavoro derobertiano: *I Vicerè*, ossia coloro i quali agiscono per conto del re, è denominazione preta di allusività. De Roberto dev'essersene reso conto molto presto cambiando quella originaria di *Vecchia razza*, perché il nuovo titolo rimanda immediatamente all'esercizio del potere com'è inteso nel meridione e specialmente in Sicilia. Lo dimostra un gioco antichissimo che viene praticato ancor oggi in Sicilia e che viene chiamato «il tocco», uno degli svaghi più violenti della società maschile del meridione.

«A condurre la partita sono un “padrone” e un “sottopadrone”, i quali hanno facoltà di far bere (vino o birra) o viceversa di lasciare con la gola secca i compagni di gioco. Ed è facile immaginare che nel gruppo vi sia sempre colui il quale viene preso di mira e provocato in ogni modo, senza che egli possa reagire. Nel “tocco” è il sottopadrone ad avere il potere reale; è lui che indica coloro i quali, se il padrone acconsente, possono bere; è lui che decide se il designato può bere, quando il padrone lascia a lui la decisione, il che avviene quasi sempre. Di più: il meccanismo del gioco è tale che il padrone spesso finisce prigioniero del suo “sotto”. [...] Il sottopadrone è il vicerè, colui il quale dialoga con la massima autorità e può, quindi, intercedere per gli altri o condannarli senza scampo. Ci può essere, agli occhi del popolo, potere più grande e temibile»³⁹.

Nel 1996 viene pubblicata la densa monografia di Annamaria Cavalli Pasini (*De Roberto*, Palermo, Palumbo 1996), opera accurata ed attenta che consente di avere un quadro puntuale e completo dell'autore. Lo studio presta pari attenzione all'attività letteraria e alla ricezione critica dell'opera, dall'esordio fino ai giorni nostri, con una corposa messe di dati bibliografici e un'utile antologia della critica. La produzione derobertiana è indagata a partire dagli anni dell'apprendistato critico e narrativo in cui si ravvisa «un itinerario di ricerca che, senza meno, sullo scorcio del secolo appare tra i più impegnati e innovativi. È l'affanno, camuffato da autoironia, di chi si sente al bivio: sa di doversi scrollare di dosso modelli troppo “impegnativi” e, insieme, ormai troppo rischiosamente “attardati”, senza avere ancora sufficiente fiducia nella propria ambizione innovatrice»⁴⁰.

³⁹ M. COLLURA, *De Roberto o il potere del sottopadrone*, in AA.VV. *Gli inganni del Romanzo. «I Vicerè» tra storia e finzione letteraria*, Catania, Fondazione Verga, 1998, pp. 462-463.

⁴⁰ A. CAVALLI PASINI, *De Roberto*, cit., p. 32.

Di lì a poco anche un numero monografico degli Annali della Fondazione Verga⁴¹, dedicato al *De Roberto minimo*, avrebbe offerto altri dati utili a ricostruire la fortuna e gli sviluppi della ricezione, anche grazie al primo repertorio bibliografico completo, da me curato, dell'ampio corpus della produzione pubblicistica, critica, saggistica, storiografica, narrativa e drammaturgica.

Da esso si vince immediatamente che l'esperienza letteraria derobertiana, che si snoda in un lasso di tempo che va dal 1876 al 1927, è contrassegnata da una produzione abbastanza regolare, da una presenza, soprattutto giornalistica che, qualora esaminata sistematicamente, definirebbe meglio la parabola che lo avrebbe portato dai manieristici esordi di matrice verista alle «ironie» e al relativismo proto-novecentesco, dalla personale *sensiblerie* decadente agli esiti espressionistici e al moderno realismo critico. Della sua strenua militanza letteraria sono testimonianza proprio gli innumerevoli articoli, che solo in minor parte avevano trovato menzione negli studi critici a lui dedicati e tanto meno erano stati ordinati sistematicamente in un corpus unitario.

Un primo saggio bibliografico, pubblicato nella miscellanea *Federico De Roberto* (Catania 1931), si doveva a Vitaliano Brancati, laureatosi nell'Università di Catania il 30 ottobre 1929, con una tesi su *Federico De Roberto critico, psicologo e novelliere*, approvata con il massimo dei voti e la lode nella sessione autunnale dell'anno accademico 1928-'29 (relatore il prof. Natale Busetto). Con la revisione dei giudizi su De Roberto, una stagione di rinnovato interesse critico ha accompagnato la riedizione delle maggiori opere dell'autore, senza però che si fosse provveduto preliminarmente a ordinare la sua vasta produzione in un completo repertorio bibliografico che tenesse conto anche delle informazioni e delle note desumibili dagli articoli commemorativi, dalle lettere edite e inedite, dalle testimonianze e dai contributi memorialistici di varia natura. Il primo tentativo serio di ricostruire la bibliografia derobertiana risale al 1960 (A. Navarria e M.E. Alaimo, *Saggio di una bibliografia di Federico De Roberto*, in «Cultura siciliana», Palermo, Centro Studi Cultura Siciliana, a. I (1960), n. 1), ma ad ostacolarla, allora come oggi, concorse la difficoltà di reperire nelle biblioteche in cui la ricerca fu svolta (Biblioteca Na-

⁴¹ «Annali della Fondazione Verga» [*De Roberto minimo*], Catania, n. 11-12 (1995).

zionale di Firenze e Biblioteche Riunite Civica e Ursino Recupero di Catania), le raccolte complete dei giornali e delle rassegne, prive non di rado di numeri e fascicoli⁴².

Fatto salvo il prezioso lavoro di Navarra, ripreso dallo stesso autore e integrato in *Federico De Roberto. La vita e l'opera* (Catania, Giannotta 1974), c'è da aggiungere altresì che ad una verifica più attenta avevamo riscontrato delle inesattezze, delle lacune e dei refusi cui si aggiungeva un criterio non di rado dispersivo, poiché non erano riuniti in un unico elenco, ad esempio, gli articoli pubblicati da De Roberto per la medesima testata, e non erano messi sufficientemente in evidenza, laddove ciò occorresse, se si menzionassero ristampe di scritti già editi da De Roberto su periodici, con la conseguenza che la consultazione risultava faticosa e passibile di ingenerare confusioni. Al saggio bibliografico di Navarra, in ogni caso, si sono richiamati negli anni la gran parte degli studiosi, compilando le proprie note bibliografiche con correzioni e aggiunte successive: da Spinazzola (*Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli 1961) a Grana (*Federico De Roberto*, in *Letteratura italiana - I Minori*, t. IV, Milano, Marzorati, 1962); da Madrignani («*Illusione*» e *realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato 1972 e *Federico De Roberto, Romanzi, novelle, saggi*, Milano, Mondadori, coll. «I Meridiani», 1984) alla Muscarà (*Federico De Roberto critico e traduttore*, Catania, Giannotta 1973 e *Federico De Roberto*, Catania, C.U.E.C.M. 1988); da Tedesco (*La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1981) a Sipala (*Introduzione a De Roberto*, Roma-Bari, Laterza 1988) e Borri (*Invito alla lettura di De Roberto*, Milano, Mursia 1987). Una prima rassegna molto accurata, ma non completa, degli *Scritti di Federico De Roberto pubblicati sul «Giornale di Sicilia» di Palermo (1888-1927)* era stata redatta da Sarah Zappulla Muscarà nel suo *Federico De Roberto* (Palermo, Palumbo 1984, pp. 126-132), mentre per gli articoli pubblicati sul «Corriere della Sera» una prima importante ricostruzione, anch'essa lacunosa, si doveva a Fausto Mattesini (*Federico De Roberto collaboratore del «Corriere della Sera» (1897-1907, in «Critica letteraria», a. I (1976), e poi in Letteratura e pubblico. Studi e prospettive di storia letteraria tra Otto e Novecento,*

⁴² I risultati di quel primo spoglio furono pubblicati da Aurelio Navarra, con il titolo *Saggio di una bibliografia di Federico De Roberto*, in «Cultura siciliana», Palermo, Centro Studi Cultura Siciliana, a. I (1960), n. 1, quindi riediti in *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974.

Roma, Bulzoni 1978, pp. 159-77). Giovanna Finocchiaro Chimirri, inoltre, aveva curato la pubblicazione di molti degli articoli giovanili di De Roberto: si vedano, a tal riguardo, *Cronache per il «Fanfulla»* (Milano, Quaderni dell'Osservatore 1973) e *Scritti sull'Etna* (Catania, Greco 1983).

Dal 1983, la migliore bibliografia delle opere di De Roberto e della critica si trovava in appendice alla citata raccolta *Romanzi novelle e saggi*, curata da Madrignani (pp. 1785-1797), in cui erano particolarmente preziose le indicazioni riguardanti gli *scritti postumi e rari*, le *pagine sparse*, le *riedizioni e antologie*, i *manoscritti* e l'*epistolario*. Di tutti questi lavori avevo ovviamente tenuto conto, prestando attenzione, al contempo, anche alle indicazioni dell'autore contenute nei carteggi editi più corposi e ricchi di dati (Marianna Asmundo, Luigi Albertini, Ferdinando Di Giorgi, Luigi Capuana). Il repertorio bibliografico da me curato, pertanto, voleva essere non solo un contributo per una più approfondita conoscenza delle varie tappe del *work in progress* derobertiano, ma anche uno strumento per agevolare l'auspicabile operazione editoriale di recupero di testi sommersi, eppure fondamentali all'acquisizione critica di un'esperienza artistica tra le più tormentate e inquiete di fine Ottocento.

Dopo la pubblicazione degli atti sul centenario dei *Viceré* e la monografia della Cavalli Pasini, si può tranquillamente riconoscere ad Antonio Di Grado il merito di aver consacrato De Roberto nel novero dei classici, grazie alla monografia *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo* (Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1998), che permette finalmente di guardare con occhi rinverginati, oltre il ciclo romanzesco degli Uzeda, in direzione di una vasta produzione pressoché misconosciuta che necessitava di adeguata sistemazione critica, dopo decenni di disattenzione e di oblio. A partire dal suo *Federico De Roberto e la «scuola antropologica». Positivismismo, verismo, leopardismo* (Bologna, Pàtron 1982), in cui affrontava le polemiche leopardiane *fin de siècle*, tra crisi epistemologiche e lombrosiane utopie positivistiche, Di Grado si è via via guadagnato il posto più autorevole tra gli esegeti derobertiani, grazie alla coinvolgente curiosità e al partecipe entusiasmo prestati allo studio dello scrittore, e che gli hanno permesso di togliere di dosso allo scrittore tanta di quella polvere che si era accumulata dopo ciclici e occasionali ritorni dettati quasi dal bisogno di uno scarico di coscienza o dallo scrupolo di un risarcimento della memoria cui rimaneva spesso estraneo il sondaggio profondo.

Ma i suoi interessi in questo campo rimontano al 1975, quando scopre, tra le carte giacenti presso la Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale di Catania, un «dramma in un atto» intitolato *Giustizia*, pagine che, a fronte dell'esiguo valore letterario, proiettano importanti bagliori sul metodo di lavoro e sul tormento stilistico che contraddistinse l'autore.

L'attenzione del critico, col tempo, si è mossa a sondare anche gli aspetti meno noti della produzione letteraria dello scrittore che non devono essere assolutamente sottovalutati, quale ad esempio l'attività di critico letterario.

Nel 1982, con il volume *Federico De Roberto e la «scuola antropologica». Positivismismo, Verismo, Leopardismo*, Di Grado affronterà un nodo cruciale del dibattito su De Roberto, vale a dire quello della congenialità leopardiana in quell'esercizio di «algebra sentimentale» – l'espressione è di Ferdinando Di Giorgi – che è la monografia sul recanatese pubblicata nel '98 per il centenario della nascita del poeta, così intensamente e organicamente meditata da indurre a ritenere «che l'artista, il pensatore, lo interessassero come una proiezione dei suoi problemi». E Leopardi è congeniale a De Roberto anche per quel 'pensiero dominante' (l'amore) all'insegna del quale, tra lusinghe e disinganni, si svolge tutta la sua narrativa ideale.

Dopo aver ricostruito lo scenario di un dibattito italiano «irrimediabilmente schiacciato nella morsa degli opposti estremismi d'un rifiuto scientifico della poesia leopardiana e d'una esaltazione della stessa in chiave meramente formalistica o di retorica patriottica»⁴³, Di Grado individua nel radicale antistoricismo, vissuto sia da Leopardi che da De Roberto come diffidenza verso concezioni filosofiche sistematiche, il *trait-d'union* tra i due. L'ateismo e il materialismo dell'istintivo anti-hegeliano Leopardi, negatore di ogni consolatorio valore umano, non potevano non incontrarsi con De Roberto, la cui monografia sul poeta è una sorta di breviario del suo inconscio leopardismo. «Accade così» – come scrive Zago – «che egli, partendo dalla grande lezione verghiana, recuperi del pensiero positivistico non già le certezze – dal rapporto fiduciario con la realtà all'ideologia del progresso –, ma una fondamentale esigenza critica e demistificante, e che tramite essa risalga, addirittura, al cospicuo retroterra settecen-

tesco, illuministico-materialista, della cultura isolana. Gliene viene una vena peculiare di moralista acre e 'malpensante', misantropo ed incline al nichilismo»⁴⁴, che lo apparenta al recanatese e giustifica il costante interesse espresso anche attraverso alcuni articoli.

Il medesimo frustrante inappagamento di fronte ad ogni prospettiva gnoseologica, De Roberto l'aveva già espresso, seppure ingenuamente, attraverso i giovanili versi di *Encelado*, che si aprivano all'insegna della leopardiana immagine della ginestra, e poi con *Ermano Raeli*. Persino nella Teresa Uzeda dell'*Illusione* in cui tutta l'educazione sentimentale della protagonista è modellata sulla poesia dei sospiri del romanticismo *larmoyant* di Prati e Aleardi, la comparsa di scorcio di una lettura come quella di Leopardi serve all'autore a prefigurare la disarmata e disarmante consapevolezza finale della donna di fronte allo scacco delle proprie illusioni.

Ma sarà il frustrato idealista Federico Ranaldi dell'*Imperio*, esempio di un risorgimentalismo incontaminato che guarda scandalizzato la prassi politica dell'arrogante *hidalgo* deputato Consalvo Uzeda, il portavoce di una visione dolorosa, intrisa di un leopardismo desolato e di un rifiuto strenuo di tutti gli ideali umanitari e democratici.

Tematiche queste che saranno successivamente riprese dallo studioso nel saggio *Il critico «senza qualità»: appunti su una polemica di fine secolo*, pubblicato in *L'isola di carta. Incanti e inganni di un mito* (Siracusa, Ediprint 1984) e in *Scritture della crisi. Espressionismo e altro Novecento*, in cui De Roberto è sottratto definitivamente agli schematismi di una *vulgata* che lo relegava tra gli epigoni del verismo laddove «sin dalla sua prima pagina di narratore, vergata con la risentita e furente spregiudicatezza che accompagnerà i suoi esiti migliori, è decisamente, coraggiosamente "oltre" Verga»⁴⁵.

Le ricerche di Di Grado troveranno ampliamento e sistemazione nella monografia *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, recentemente ristampato, un libro che esplora un'esistenza tormentata e difficile con l'ausilio di una vasta mole di documenti inediti, a partire dai carteggi amorosi fino ad allora insondati e che si riveleranno una messe di informazioni e acquisizioni irrinunciabili.

Sulla centralità della tematica amorosa in De Roberto aveva già

⁴³ A. DI GRADO, *Federico De Roberto e la scuola antropologica*, Bologna, Patron 1982, p. 45.

⁴⁴ N. ZAGO, *Introduzione* a F. De Roberto, *I Vicerè*, Milano, Rizzoli 1998, p. VI.

⁴⁵ ID., *Scritture della crisi. Espressionismo e altro Novecento*, Catania, Maimone 1988, p. 9.

richiamato l'attenzione Emilia Sarno che, esaminando soprattutto i tre romanzi meno noti dell'autore (*Ermanno Raeli*; *Spasimo* e *La messa di nozze*) aveva posto, assieme all'esigenza di evidenziarne la novità delle strutture narrative nel quadro della crisi epistemologica di fine secolo, anche l'urgenza di soffermarsi su una tematica che viene a delinarsi, per l'accanimento e la varietà ipertrofica delle indagini, come «la chiave di volta [...] che gli permette analisi psicologiche e gnoseologiche» più approfondite rispetto ai precedenti tentativi verghiani, da *Storia di una capinera* a *Il marito di Elena*. La studiosa rilevava come, per lo scrittore, l'amore si configurasse come «il modo e il mezzo per raccontare il tempo della contemplazione e della memoria, per focalizzare lo spazio interiore, per creare dei personaggi inetti, ossessionati dai loro stessi ragionamenti, per funzionalizzare i diversi intrecci agli stati sensoriali ed emozionali»⁴⁶.

All'indagine sulla produzione amorosa molto vasta e articolata, cui De Roberto non rinunciò mai nel corso della sua carriera, seppure con esiti molto differenti, ha portato soccorso l'ampio corpus degli inediti carteggi sommersi e dei frammenti rinvenuti tra le carte dello scrittore, aprendo spiragli di interpretazioni assolutamente inaspettati in passato.

Già dal primo spoglio dei documenti emerge chiaramente, infatti, la necessità di un inquadramento nei termini del 'discorso amoroso' di cui parlava Roland Barthes, vale a dire del dialogo tra vita e opera, della dispersione per frammenti di un sentire dissimulato per svariate motivazioni – dal pudore all'orrore – e mascherato nel gioco della scrittura. Una prassi di intermittenze tra realtà e finzione in cui il «documento umano» si configura come la più palese *mise en abîme* delle immagini e delle idee consegnate all'opera letteraria.

I documenti inediti, inoltre, arricchiscono l'interpretazione che si era data dell'inclinazione derobertiana a parlare spesso del proprio metodo di creazione letteraria e dei propri orientamenti filosofici e ideologici attraverso una serie di personaggi-schermo che si offrono a una più attenta lettura dell'intera opera. Personaggi come Ermanno Raeli, protagonista dell'omonimo romanzo, Franz von Rödrick de *Gli Amori*, Ludovico Bertini de *La messa di nozze* o Federico Ranaldi de *L'Imperio*, in virtù del patto autobiografico che l'autore

⁴⁶ Cfr. E. SARNO, *I romanzi di Federico De Roberto tra primo e secondo sperimentalismo*, Salerno-Roma, Ripostes 1985, pp. 5-7.

istituisce con essi, costituiscono una sorta di contributo alla critica di se stesso. Lo scrittore, in ogni sua opera, è come se avesse fissato una parte di sé, come se la sua personalità risultasse dall'insieme di queste frazioni che, prese ad una ad una non hanno una loro fedeltà autobiografica, ma tramite i giochi reciproci, attraverso lo spazio, costituiscono la sua immagine senza ridurla né fissarla. La complessità e la varietà degli enunciati di De Roberto sull'amore produce un effetto di ambiguità, una sorta di rifiuto di scegliere fra gli opposti, come nel Gide del *Journal* (1892), testo essenziale per riflettere sulla fecondità della contraddizione, sullo *stato del dialogo* o del 'discorso amoroso'. Occorre perciò stabilire quanto l'immagine letteraria fosse somigliante a quella reale; per questo risulta necessario ripercorrere, oltre alle pagine saggistiche, anche quei sentieri narrativi la cui evidente ispirazione autobiografica risulta utile a delineare più che il profilo personale dello scrittore il senso della sua esperienza morale. La riemersione, dai fondi manoscritti custoditi a Catania, di un gran numero di documenti – scritti privati e prove letterarie inedite – alla cui ristampa ho dato un contributo nell'ultimo decennio, permette di riaprire il discorso su De Roberto illuminandolo da impreviste angolazioni.

Per quanto riguarda i materiali inediti, le prime notizie sui manoscritti si rinvennero in Giovanni Titta Rosa, *Le carte di Federico De Roberto* («La Fiera letteraria», 25 dicembre 1927), e nei *Ricordi su Federico De Roberto* di Alfio Berretta («I Libri del Giorno», gennaio 1928). Da allora, le carte dello scrittore sono custodite presso la Biblioteca Regionale Universitaria, la Fondazione Verga e la Società di Storia Patria di Catania. Non esistono, tuttavia, edizioni critiche dei testi derobertiani, anche se da tempo è annunciata quella dei *Vicere* ad opera di Gianvito Resta, sulla scorta della corrispondenza edita e inedita e di quel «cospicuo corpus di scartafacci dell'autore, purtroppo molto incompleti e spesso residui di più voluminosi brogliacci»⁴⁷ che comprende: una stesura da considerare come un primo stadio di composizione; l'autografo preparato per la stampa, ma riletto dall'autore, con l'apporto di fitte correzioni risolte spesso in continui e consistenti scarti ed aggiunte; l'autografo donato a Luigi Capuana il 30 ottobre 1894, subito dopo la stampa del volume; gli

⁴⁷ Ne dà descrizione Paolo Mario Sipala nel suo *Introduzione a De Roberto*, Roma-Bari, Laterza 1988, pp. 155-156.

interventi operati sulle bozze della prima edizione, del 1894; le insospettite varianti introdotte nel testo della seconda edizione, nel 1920. L'attesa edizione critica del capolavoro derobertiano è ormai indifferibile; è proprio in mancanza di essa che Carlo Alberto Madrignani, nel volume dei «Meridiani» da lui curato per Mondadori, ha scelto – e motivato con convincenti argomenti – di attenersi per *I Vicerè* alla prima edizione del romanzo, ma fin dal lontano 1928 Mario Praz aveva offerto, nella «Fiera letteraria» (a. IV, n. 1), un contributo *Per una edizione corretta de "I Vicerè"*, lamentando soprattutto gli errori tipografici e la generale trascuratezza dell'edizione Treves del '20. Indicazioni assai utili sulla storia delle edizioni e delle revisioni dei principali testi derobertiani (in particolare *L'Illusione*, *I Vicerè* e *L'Imperio*) si trovano nelle *Note ai testi*, in appendice all'edizione mondadoriana (pp. 1771-1780).

L'oblio che ha nuociuto per molto tempo a un'adeguata collocazione dello scrittore nel canone letterario è stato riscattato dalla riedizione di quasi l'intero corpo della sua produzione.

Le prefazioni e le ristampe, favorite dal fatto che dal 1997 sono scaduti i tempi per i diritti d'autore delle opere di De Roberto, hanno dato un contributo notevole, talvolta con un approccio realmente innovativo.

Alla casa editrice palermitana Sellerio spetta anzitutto il merito di aver ripubblicato parte della produzione novellistica. Nel 1976, infatti, veniva pubblicata, con la prefazione di Gaspare Giudice, la raccolta *Processi verbali* seguita l'anno dopo da *La sorte*, con l'introduzione di Dominique Fernandez che non mancò di notare come l'opera degli esordi si presentasse già «come un crudele inventario di tutte le illusioni (tranne che dell'illusione politica, che sarà il soggetto dei *Vicerè*)» ravvisando nel *Reuzzo* la novella più significativa in cui si tocca «al punto più sensibile delle illusioni siciliane, il punto del sentimento più commovente anche se più fanatico, il più vulnerabile in quel che contiene di speranza, il più crudele nella sua ingenuità: l'orgoglio della discendenza maschile».

Ancora Sellerio, all'interno della collana «Il castello», ristamperà *La messa di nozze*, grazie all'attenzione critica di Natale Tedesco che intuì, ben prima che i carteggi amorosi rinvenuti e chiosati anni dopo da Di Grado lo confermassero, il peso del «materiale autobiografico» nell'*inventio* narrativa del romanzo.

È a partire dal 1982 che comincia una seria riproposta editoriale,

dal volume allestito da Gaspare Giudice per i Classici Utet, comprendente *I Vicerè* e alcune delle novelle più importanti. Nella prefazione, Giudice ravvisava la necessità di una lettura su più piani dell'opera maggiore: «Di certo *I Vicerè* sono un libro che stimola a interpretazioni simultanee: attraverso la compattezza della appariscente vernice naturalistica, vi si accede per una serie di porte, di numero ancora imprecisato, ciascuna delle quali sembra immettere a un diverso cammino e anche in una zona profonda, labirintica e cieca. Vi si verifica, per meglio dire, la possibilità di una discesa a spirale; dai più superficiali piani di più facile accesso e di illuminazione più chiara, si scende ad altri di passo più stretto e di più ipotetica e labile leggibilità»⁴⁸.

Dopo il «Meridiano» Mondadori, ci sarà, nel 1987, l'inclusione del romanzo *L'Illusione* nella collana dei «Grandi Libri» Garzanti, con un'utile prefazione di Mario Lavagetto e una presentazione di Sergio Campailla e la ristampa nel 1989 del romanzo «giallo» *Spasimo*, curato da Carlo Alberto Madrignani per la casa editrice Lucarini.

Immediatamente successiva è la ristampa dei *Vicerè* nei «Tascabili» Einaudi (1990), con la prefazione di Luigi Baldacci dal titolo *Il mondo in Federico De Roberto*, già apparsa sul «Veltro» nel 1961, e l'articolo di Sciascia intitolato *Perché Croce aveva torto*, apparso nell'agosto del 1977 sul quotidiano «La Repubblica».

Sempre *I Vicerè*, nel 1991, vengono pubblicati negli «Oscar» della Mondadori, con una interessante introduzione di Francesco Spera, il quale, ribadendo «(...) come *I Vicerè* siano capostipite da un lato di certo romanzo fra storia e cronaca, da *I vecchi e i giovani* di Pirandello al *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, dall'altro della narrativa dove prevale la riflessione intellettuale, la demistificazione critica dei mali della società contemporanea»⁴⁹, arriva alla conclusione che De Roberto, avendo compreso la crisi del romanzo moderno, non vuole, tuttavia, «rinunciare a una meta alta, alla rappresentazione quanto più ampia e profonda possibile della complessità del mondo, anche se questo è ormai irrimediabilmente disintegrato e quindi non più rappresentabile se non per frammenti giustapposti»⁵⁰.

⁴⁸ *I Vicerè e altre opere*, a cura di G. Giudice, Torino, Utet 1982, p. 12.

⁴⁹ F. SPERA, da *Introduzione* a F. De Roberto, *I Vicerè*, Milano, Mondadori 1991, p. XVI.

⁵⁰ *Ivi*, p. XVI.

Sergio Campailla, nel 1994, curerà per la collana “I Grandi Romanzi” della Newton Compton l’edizione in volume unico del *Ciclo degli Uzèda: L’Illusione, I Vicerè, L’Imperio*, corredata dal bel saggio introduttivo dal titolo *Questi eterni Uzèda*.

Oramai *I Vicerè* sono affiancati, per impianto e grandezza, a *I Buddenbrook* di Thomas Mann ed il romanzo è considerato uno dei vertici della narrativa italiana, tanto che Campailla può affermare: «Un fatto è certo: a trentatré anni De Roberto si trova ad attingere la pienezza e la forza espressiva del capolavoro»⁵¹.

Molte case editrici italiane hanno oramai nel proprio catalogo un’edizione de *I Vicerè*: così è per la SugarCo, che lo pubblica nel 1993 con una introduzione di Matteo Collura, e così è anche per Rizzoli, con una edizione del 1998, curata da Nunzio Zago insieme alla ristampa dell’*Imperio*.

Nel rifiorire d’iniziativa e nel risveglio dell’interesse critico, tuttavia, è opportuno mettere a fuoco quelli che potrebbero essere i progetti di ricerca utili ad un’acquisizione sicura e duratura dello scrittore nel novero dei classici.

In questo senso, è degna d’interesse l’operazione avviata dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Catania che ha promosso e avviato l’operazione di digitalizzazione del fondo De Roberto, come parte del progetto *L’officina verista* che si propone di servirsi delle più attuali tecniche di acquisizione elettronica dei manoscritti, per avviare e potenziare studi analitici pluridisciplinari.

La ricerca si affianca agli attuali processi di inventariazione e di studio dei contenuti del fondo verghiano, in buono stadio di avanzamento, come di quello capuaniano. La digitalizzazione è stata curata dal laboratorio multimediale di sperimentazione audiovisiva della facoltà catanese che ha gestito le fasi del progetto sia in termini di ricerca e produzione, grazie alle diverse competenze dei responsabili dei settori di grafica e editoria multimediale, che in termini di formazione, organizzando laboratori didattici indirizzati agli studenti della facoltà.

Il fondo manoscritto De Roberto, almeno per la parte conservata presso la Biblioteca della Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale e su cui sono state condotte le prime acquisizioni elettro-

⁵¹ S. Campailla, *Questi eterni Uzèda* in *Il ciclo degli Uzèda: L’Illusione, I Vicerè, L’Imperio*, Roma, Newton Compton 1994, p. 12.

niche, fu costituito nel marzo del 1903 dal professor Vincenzo Casagrandi, ordinario di Storia Antica dell’Ateneo Catanese, con il fine di promuovere «lo studio della storia della Sicilia sotto tutti gli aspetti e rapporti, con speciale riferimento alle province orientali»⁵².

Il fondo non è ancora stato inventariato né catalogato, ma soltanto riordinato dal compianto Francesco Branciforti, direttore della Fondazione Verga che curò l’acquisto delle carte dagli eredi. Esso è custodito in cinquantadue buste numerate che riportano l’indicazione del contenuto. Il materiale cartaceo è composto da manoscritti, dattiloscritti, bozze di stampa, articoli di giornale, carteggi, carte geografiche, ritagli, appunti e fotografie, per un totale di circa diecimila documenti.

L’acquisizione delle immagini digitali è stata realizzata attraverso un progetto di formazione rivolto agli studenti e messo in pratica attraverso il laboratorio didattico *Manoscritti Digitali*, curato da Stefania Iannizzotto e da Monica Saso, per la parte relativa all’inserimento dei dati *on-line*.

Portate a compimento le fasi vere e proprie di acquisizione, si è posto il problema di trovare un metodo per rendere disponibili in rete le immagini digitalizzate, in modo da garantirne l’accesso secondo una predefinita strategia di fruizione.

Attraverso la collaborazione con l’Istituto Nazionale di Fisica Nucleare e il Consorzio Cometa, è stato così realizzato il *De Roberto digital repository* (DRdr), di cui è disponibile una versione beta all’indirizzo <<https://glibrary.ct.infn.it/deroberto>>.

Il progetto è stato presentato per la prima volta il 16 giugno 2008 a Catania, durante il *Grid Open Day per l’arte, la musica e le Scienze umanistiche* organizzato dal Consorzio Cometa ed esposto alla conferenza *eResearch Australasia 2008*, tenutasi a Melbourne tra il 29 settembre e il 3 ottobre 2009, nell’ambito del workshop dedicato all’*e-Research in the Arts, Humanities and Cultural Heritage*.

Molto efficace risulta la consultazione dell’archivio anche per l’accuratezza con cui sono stati concepiti i filtri d’interrogazione per raggiungere un documento specifico o una serie di documenti. Uno studioso può avere bisogno di cercare, per esempio, tra i documenti

⁵² C. Naselli, *Cenno storico sulle sezioni di Catania e di Messina*, in F. Brancato e R. Scaglione Guccione, *La Società siciliana per la storia patria. Storia e cultura. 1923-1993*, Palermo 1994, pp. 145-151.

digitalizzati del fondo De Roberto, tutte le bozze di stampa dell'anno 1919. In questo caso, selezionerà dall'albero dei *types* disponibili *scansioni*, poi *testi a stampa*. La selezione del filtro *PublicationYear*, con il relativo valore 1919 tra gli anni disponibili, produrrà come risultato l'elenco di tutti i documenti che soddisfano queste caratteristiche. La ricerca può essere ulteriormente affinata selezionando l'ulteriore filtro *Publisher*, che consentirà di visualizzare le bozze di stampa pubblicate per editore.

Un linguista può aver bisogno intraprendere lo studio e l'analisi delle varianti d'autore dell'*Ermanno Raeli* di Federico De Roberto. Dovrà cercare in questo caso tutte le versioni disponibili, dal manoscritto all'opera edita. Attraverso la selezione della voce *scansioni* tra i *types* e l'impostazione del filtro *Title* con il relativo valore *Ermanno Raeli* tra i titoli delle opere disponibili, sarà in grado di visualizzare l'elenco dei manoscritti e di tutte le successive versioni delle bozze di stampa, con le relative modifiche e correzioni, dell'opera presa in considerazione, ordinabili per anno.

Il sistema, così organizzato, consente di effettuare ricerche su tutte le informazioni a livello contenutistico, ma anche di ottenere dettagli sulla conservazione fisica dei documenti, sulla qualità delle scansioni e sui formati fisici dei documenti.

Il ritardo nella ricezione di De Roberto tra i grandi della letteratura italiana, cioè in un canone riconoscibile e condiviso, si può spiegare forse solo con la disappartenenza dell'autore a entrambi i secoli in cui visse. Troppo moderno e proteso verso le inquietudini della modernità per essere facilmente annesso tra gli epigoni del solido Ottocento, troppo legato ai modi di una positivista fiducia nel metodo per potere interpretare appieno il relativismo novecentesco. Del resto è la stessa formazione derobertiana che s'iscrive in una complessa vicenda culturale, quella catanese, in cui tradizioni scientifiche e umanistiche non erano settorialmente distinte, ma si compenetravano e in cui Catania, come ha dimostrato Giuseppe Giarrizzo, giocava un ruolo importante in quanto avamposto di un percorso laico, materialistico e sperimentale che aveva costituito l'asse egemone della cultura sette-ottocentesca. Tutta l'opera derobertiana si esprime sempre simultaneamente su questo doppio versante, quello dell'oggettività del documento e della soggettività del sentimento, secondo la deliberata opzione di quello che si configura come un eclettismo programmatico.

Negli anni decisivi della propria *bildung* intellettuale, del resto, De Roberto aveva avvertito acutamente il problema della ricerca di nuovi strumenti epistemologici quando consegnava a uno dei suoi più bei racconti, *Donato del Piano*, il ritratto di un suicida per amore che si getta dalla cupola della chiesa di San Nicola. Una vicenda ricostruita attraverso il classico espediente del manoscritto ritrovato, ma il cui aspetto più originale è interessante è dato dalla riflessione sul dualismo tra impressione ed espressione e sui limiti del linguaggio a stanare questo contrasto. In quel racconto dei *Documenti umani* l'immagine dell'organo di Donato del Piano è l'approdo finale, la materializzazione conclusiva di una ricerca. Quello strumento musicale perfetto rappresentava una grande esperienza scientifica al servizio della rappresentazione dell'ineffabile, dell'interiorità profonda del sentimento umano.

Di lì a qualche anno De Roberto scriverà all'amico Ferdinando Di Giorgi: «L'arte è il supremo inganno e l'ultima superfetazione: ma bisogna metter dell'ordine in questa pazzia». La ricerca di un'*equazione personale* che dev'essere prerogativa dell'artista, De Roberto la ribadirà all'inizio del Novecento nel volume di scritti di estetica dal titolo *L'Arte*, dimostrando come il suo punto di riferimento rimanesse «quello di una scienza positiva, o meglio, di un metodo scientifico il cui statuto comportava la conoscenza e la perimetrazione di ogni attività dell'uomo all'interno di una strategia di positive acquisizioni gnoseologiche».

La terminologia derobertiana con il frequente ricorso a parole quali «inganno», «pazzia», «illusione» allude a una concezione dell'arte come funzione 'altra' rispetto al sapere scientifico e ne indica la natura anomala, quasi, si direbbe, pericolosa e vagamente patologica, felicemente riassunta nella simbolica raffigurazione dello straniero «sepolto vivo» nella chiesa dell'abbazia benedettina.

Anche De Roberto si sentirà spesso un sepolto vivo, proprio come lo era l'abate del Piano, «sepolto sotto il suo capolavoro» cioè la sua opera: prima prigioniero della trappola familiare, a causa dell'ossessiva madre-padrone che accuserà di «schiavismo» e di «ricatto morale», ma di cui resterà sempre succube; poi ostaggio della prigione-Catania, da cui cercherà inutilmente di evadere in direzione del continente o coltivando flaubertiani sogni d'Oriente; infine un forzato della propria mente, un ostaggio di quella nevrosi da cui avrà origine la «follia del dubbio», come la definirà in una lettera a Virgilio Talli.

Donato del Piano è quindi uno dei possibili modi che De Roberto sceglie per storicizzare tecnicamente e stilisticamente le prospettive della propria arte. L'ansia della sperimentazione sarà anche la medicina per liberarsi dall'«angoscia dell'influenza verghiana» che non lo abbandonerà mai, per 'sopprimere' quel 'padre putativo' di cui sentirà sempre la pressione ingombrante.

Non era un conflitto interiore solo suo, ma di una generazione intera che doveva uccidere i propri padri senza poterne adottare altri. Quella transizione epocale di cui egli si fece interprete non consente etichette che valgano a descriverla e a definirla e non deve stupire pertanto che i manuali scolastici faticino a riceverlo e a collocarlo tra precise categorie storiografiche, col risultato di relegarlo a una marginalità che ne impedisce la fortuna.

È pur vero che, nella revisione del canone ottocentesco operato dalla critica più aggiornata, lo spazio a lui dedicato si è via via ampliato dalla mezza pagina che gli dedicò Natalino Sapegno nel suo *Compendio di storia della letteratura italiana* alla pagina intera che gli riserverà Giuseppe Petronio nella sua *Attività letteraria in Italia* fino alle tre pagine di Giulio Ferroni nel suo *Profilo storico della letteratura italiana*.

Di contro, però, nel saggio di Pieter De Meijer dedicato alle *Prosa narrativa moderna* per la *Letteratura Italiana Einaudi* curata da Alberto Asor Rosa, il riconoscimento dei *Vicerè* come «l'opera più sottovalutata della prosa narrativa italiana»⁵³, è ancora più oscuro se si considera che la monumentale opera non dedica a De Roberto neanche un paragrafo.

Altra è la questione della fortuna dell'opera presso i lettori. In un articolo di Antonio Moresco di qualche anno fa, l'autore si chiedeva come mai Verga fosse passato e De Roberto no, e cosa ci fosse di così intollerabile in un romanzo come *I Vicerè* da aver determinato tali resistenze nell'accoglimento tra i classici.

La risposta che Moresco si dava è che esso sia come «un brandello di carne appena strappato ed ancora palpitante e innervato. Una commovente immersione nella vita umana e nel tempo. Un romanzo scritto dal bambino che vede passare l'imperatore senza vestiti e lo grida al mondo. Inaspettato, poco italiano nella sua perentorietà e ra-

dicalità, sempre proporzionale, crescente [...] Un'operazione a più strati, antropologica, artistica, politica, esistenziale e sociale di infantile veggenza»⁵⁴.

Ciò fa di quel romanzo qualcosa che non concede nulla alle aspettative del lettore, costantemente costretto a una lettura distanziante e intellettuale, intollerante e rabbiosa: una scrittura crudele e vera in cui fa orrore rispecchiarsi in tempi di deresponsabilizzazione collettiva.

⁵³ P. De Meijer, *La prosa narrativa moderna*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. III, *Le forme del testo*, t. 2, *La prosa*, Torino, Einaudi 1984, p. 805.

⁵⁴ A. MORESCO, *Il vortice (note sui Vicerè)*, in AA.VV., *Dieci decimi. Sguardi a ritroso sulla nostra letteratura*, Milano, Rizzoli 2003, p. 188.

L'OPERA DI ANTONINO RUSSO GIUSTI

Antonino Russo Giusti può ritenersi, non a torto, una delle personalità più feconde e longeve delle scene siciliane, autore di una trentina di commedie, alcuni dei suoi lavori conoscono, a tutt'oggi, una regolare continuità di rappresentazione. Oltre alla prolifica attività di drammaturgo, merita di essere sottolineato anche il suo impegno come direttore artistico di quella *Brigata d'Arte* che, nata nei primi anni Trenta in seno al più prestigioso sodalizio culturale della città, il *Circolo Artistico* di Catania, conferì rinnovato lustro al teatro di prosa isolano. Un aspetto, quest'ultimo, poco noto e stentatamente emerso nelle rare sintesi storiografiche concernenti il Nostro.

Le ricerche condotte sino ad oggi hanno accertato l'esistenza di 28 opere teatrali, quasi tutte in dialetto ed in gran parte inedite. L'unico lavoro che fu pubblicato vivente ancora Russo Giusti è *Un autore di assalto*¹, dato alle stampe a Catania dalla Casa Editrice Vincenzo Giannotta. Nel volume si omette di indicare la data di pubblicazione, tuttavia, in terza pagina è riportato: «Rappresentata la prima volta al 'Teatro Sociale Coppola' di Catania la sera del 5 aprile 1925 dalla Filodrammatica del Circolo Artistico di Catania»². Si tratta della sola opera scritta in lingua.

Nel 1996, nel volume *Mafiosi, Baroni, Ereditieri. Teatro minore siciliano tra Ottocento e Novecento*³, curato da Alfredo Barbina e Francesca Guercio, venne pubblicata *L'eredità dello zio canonico* in una edizione che, sebbene non corrisponda al manoscritto originale, ne conserva le caratteristiche primigenie.

A distanza di quarant'anni dalla scomparsa del commediografo,

¹ A. RUSSO GIUSTI, *Un autore di assalto: unica azione in due atti*, Catania, V. Giannotta Editore, s.a.

² Ivi, p. 3.

³ *Mafiosi, Baroni, Ereditieri. Teatro minore siciliano tra Ottocento e Novecento*, a cura di A. Barbina e F. Guercio, Roma, Bulzoni 1996 («Quaderni dell'Istituto di studi pirandelliani, XI»).

e precisamente nel 1997, l'Amministrazione Comunale di Belpasso volle rendere omaggio all'autore con la pubblicazione del volume *Antonino Russo Giusti. Commedie*⁴ contenente due sue opere. Si tratta del noto lavoro *L'articolo 1083* (meglio conosciuto col titolo di *Gatta ci cova*) e di due diverse stesure de *Lu vastuni miraculusu*, la prima con adattamento musicale, la seconda in prosa.

I copioni originali, sia manoscritti che dattiloscritti, sono oggi di proprietà dei figli dell'erede e defunto avvocato Antonino Magnano di San Lio, l'avvocato Maurizio e le sorelle Luigia e Marina Magnano di San Lio.

Studiando l'opera di Russo Giusti si rimane colpiti nel constatare come tale copiosa produzione teatrale che ha attirato le attenzioni della critica non ha, di contro, conosciuto altrettanta fortuna editoriale. Questo aspetto è stato messo in luce da alcuni estimatori e studiosi dell'autore come il professore Andrea Bisicchia il quale, nell'analizzare il teatro di Russo Giusti in rapporto a quello siciliano a lui contemporaneo, volle mettere in evidenza come, nonostante l'innegabile apporto di taluni autori alla crescita del teatro dialettale siciliano, sia stato possibile il ritardo editoriale di scrittori quali Alessio Di Giovanni, Federico De Roberto, Giusti Sinopoli, nonché dello stesso Russo Giusti, più vicini alle esperienze verghiane o di Capuana che a quelle pirandelliane ma sicuramente degni di una più attenta valutazione.

La caratterizzazione fortemente locale di queste opere come pure l'impiego di uno strumento espressivo ritenuto riduttivo, quale il dialetto, sono certamente degli aspetti che hanno posto un freno al recupero, alla valorizzazione e alla divulgazione di questo teatro.

Un altro limite che ha reso impervia la realizzazione di una trattazione compiuta della drammaturgia russo-giustiana è riconducibile alla carenza di dati (e date) di riferimento attendibili o, addirittura, alla loro assoluta assenza. I saggi critici scarseggiano, sebbene esista un'importante attività pubblicistica la quale, però, si limita a fare informazione e non a precisare dati storici. Dunque, il primo problema da risolvere è stato quello relativo alla cronologia dei lavori teatrali per i quali, spesso, è impossibile accertare la data di composizione e, salvo una singola occasione, non esiste una edizione a stampa rivista dall'Autore.

⁴ AA.VV., *Antonino Russo Giusti. Commedie*, I, Belpasso, a cura della Amministrazione Comunale di Belpasso 1997.

Le tre date che correttamente si dovrebbero accertare per ogni creazione teatrale (quella della composizione, quella della prima rappresentazione e quella della edizione a stampa) dunque, si riducono quasi sempre ad una sola, quella della rappresentazione, per l'accertamento della quale, tuttavia, si sono dovute affrontare difficoltà metodologiche non indifferenti.

Un ultimo aspetto riguarda l'organizzazione del lavoro poiché si tratta di confrontare le diverse stesure di una stessa commedia, di riportare le frequenti integrazioni o decurtazioni volute dall'autore, di interpretare le variazioni o le sostituzioni di questo o quel personaggio o scena, di aggiungere o togliere qualche apostrofo, ecc., il tutto senza tradire la volontà del drammaturgo.

Oggi, grazie alla disponibilità degli eredi ed alla sensibilità del professore Nicolò Mineo, ex Preside della Facoltà di Lettere dell'Università di Catania, nonché attuale Presidente del Consiglio Scientifico della Fondazione Verga, si sta provvedendo alla divulgazione dell'opera russo-giustiana la cui pubblicazione sarà edita dalla suddetta Fondazione.

Russo Giusti nacque a Catania il 23 febbraio 1876 dall'avvocato Rosario Russo Moreno appartenente ad una antica e prestigiosa famiglia di possidenti belpassesi e di giuristi e da Giulia Giusti, catanese ed abile pianista. Dopo aver trascorso parte dell'infanzia a Belpasso tutta la famiglia si trasferì a Catania dove Russo Giusti frequentò le scuole elementari e secondarie della città conseguendo, nel 1897, la maturità classica presso il liceo ginnasio "Mario Cutelli". Indirizzato all'avvocatura dall'ambiente paterno, si laureò in Giurisprudenza nel gennaio del 1903 con una tesi di diritto internazionale dal titolo "Del blocco marittimo". Successivamente esercitò l'attività forense presso diversi studi legali così come presso la Pretura di Belpasso ed il Tribunale di Catania. Per alcuni anni, sempre a Belpasso, occupò la carica di vice pretore onorario ed inoltre di consigliere comunale precedentemente alla prima guerra mondiale e successivamente al secondo conflitto bellico. Ma la predilezione verso il teatro cominciò a rivelarsi già durante gli anni universitari, quando iniziò a dedicarsi all'attività teatrale non ancora come autore bensì come attore in varie filodrammatiche cittadine. Tale inclinazione artistica non era del tutto estranea alla sfera familiare in quanto la madre, essendo una discendente dei Giusti, era imparentata con la famiglia dei Ferro e proprio Guglielmo, cugino di Russo Giusti e

padre di Turi, fu uno dei primi attori facente parte della *Filodrammatica del Circolo Artistico*. Cugino del commediografo fu anche Nino Giusti, attore ed autore teatrale, padre di Mario Giusti il cui nome è legato alla storia del Teatro Stabile catanese essendone stato uno dei fondatori e per tanti anni suo valente direttore artistico. Un legame parentale, quindi, che diede vita ad una appassionante collaborazione professionale condivisa fra le tavole di quel *Teatro Coppola* sito in via del Vecchio Bastione alla Marina, per un quarto di secolo sede della *Filodrammatica del Circolo Artistico*.

Nei primi anni del Novecento, a causa della drammatica perdita del primogenito, i familiari preferirono ritirarsi nella tranquilla cittadina di Belpasso. Qui Russo Giusti conobbe Rosina Di Mauro, giovane catanese e vedova d'un Magri, appartenente ad un prestigioso casato, con la quale si unì in matrimonio il 26 maggio 1906.

Successivamente i coniugi decisero di stabilirsi nel capoluogo etneo per ritornare a Belpasso durante il periodo di villeggiatura. Il richiamo della città, per il futuro autore, era del tutto comprensibile. La sua casa, sita al numero civico 130 di via Lincoln (strada che sarà poi intitolata al marchese Antonino di Sangiuliano) si trovava vicino, oltre che al *Teatro Coppola* dove di lì a poco darà avvio alla sua avventura artistica, anche ad altri principali teatri cittadini fra i quali il *Principe di Napoli*, il *Sangiorgi* ed il prestigioso *Teatro Massimo Bellini* di recente inaugurazione.

Questa zona rappresentava il centro nevralgico di quella grande stagione eroica che il teatro siciliano stava vivendo proprio in quell'epoca.

Era la Catania della *belle époque* che nei secoli a cavallo tra l'Ottocento ed il Novecento visse un progressivo sviluppo in vari settori. La città in mezzo secolo conobbe un forte incremento demografico che colmò i vuoti causati dalle precedenti guerre, epidemie e migrazioni. Dati questi, che andavano di pari passo con lo sviluppo del settore industriale, commerciale ed urbano e che, a loro volta, solleccitarono nuovi fermenti politici e culturali.

Venne risanato il piano urbano; nuove strade furono aperte o prolungate, in alcune di esse sorsero ville sontuose, grandi palazzi e Catania si abbellì anche di nuovi prestigiosi monumenti. Intorno al 1903-1904 vennero avviati i lavori di scavo in piazza Stesicoro per riportare alla luce parte dell'*Anfiteatro romano* ed ancora nel 1914, per continuare l'opera di valorizzazione del patrimonio archeologico cit-

tadino, De Felice fece acquistare allo Stato la zona in cui si trovano il *Teatro Antico* e il *Teatro Odèon*. Nel 1890 si ingrandì la *Villa Bellini* con la sistemazione del giardino e la realizzazione della elegante recinzione.

Lucio Sciacca nel suo volume *Catania anni Trenta* rende noto che nel 1907 la città etnea possedeva venticinque consolati, undici banche, settanta farmacie, venti studi notarili, cinque ospedali, una dozzina di sale cinematografiche, sei teatri; disponeva di tre quotidiani del mattino, di alcuni periodici mensili, di sessanta alberghi, pensioni, locande, di un gran numero di scuole, collegi, convitti, ospizi, conservatori, istituti professionali, oltre che di uno degli atenei più antichi e prestigiosi d'Italia⁵. Così a Catania si cominciò a parlare, per la prima volta, di turismo e di come attivare una campagna di promozione rivolta non solo alla fruizione dei beni artistici ma anche delle bellezze naturali. Ciò fu possibile grazie alla costruzione del nuovo porto nel 1872, all'uso della ferrovia circumetnea inaugurata nel 1895, nonché all'arrivo della luce elettrica nei primi anni del XX secolo che permise il potenziamento dei servizi di pubblico trasporto.

Ma non fu da meno l'interesse dei catanesi alla valorizzazione dell'arte e della cultura, alla riscoperta delle proprie tradizioni. Tali fermenti condussero alla costituzione di nuovi circoli culturali, alla fondazione di varie accademie, alla istituzione di concorsi, di spettacoli estivi all'aperto ed alla organizzazione di incontri salottieri nei mesi invernali. Tutto questo negli anni in cui il teatro siciliano stava vivendo la sua stagione aurea grazie all'imponente ruolo organizzativo di un altro grande belpassese, Nino Martoglio, e alla straordinaria vocazione artistica di valorosi interpreti quali Giovanni Grasso ed Angelo Musco. La "Milano del sud" godeva di numerosi teatri; oltre ai già citati, vanno ricordati il *Castagnola*, il *Politeama Pacini*, il *Nazionale*, il *San Carlino* e le prime sale cinematografiche come l'*Eliseo* e l'*Olympia*.

Una vivacità intellettuale che fu, ancor più, sollecitata dalle frequentazioni di importanti nomi della letteratura destinati a divenire personalità di primo piano nel panorama culturale non solo isolano e nazionale ma anche europeo e mondiale; Oltre Martoglio (1870-1921), anche Giovanni Verga (1840-1922), Mario Rapisardi (1844-1912), Federico De Roberto (1861-1927) e, fra gli altri, che non erano catanesi d'origine ma che furono attratti dalla operosità di quella che divenne una delle più importanti capitali letterarie d'Italia, l'agrigen-

⁵ L. SCIACCA, *Catania anni Trenta*, Catania, Cavallotto 1983, p. 16.

tino e futuro premio nobel Luigi Pirandello (1867-1936), il nisseno Pier Maria Rosso di San Secondo (1887-1956) e il menenino Luigi Capuana (1839-1915). Significativo, a tal proposito, il ricordo che il critico ed autore teatrale toscano Sabatino Lopez riportò nel volume *S'io rinascessi* del '49 in merito agli anni trascorsi nel capoluogo etneo:

La destinazione a Catania mi piacque perché la città era allora poco meno che una capitale delle lettere: vi fioriva una facoltà universitaria, ci vivevano Rapisardi, Verga e De Roberto, Capuana ci faceva frequenti comparse e tra gli altri, i più giovani, godeva una grande popolarità Nino Martoglio. [...] Città appassionata, attiva e tale per la sua bellezza da essere desiderabile e desiderata⁶.

E, nelle stesse pagine, il Lopez esprime la sua stima anche verso coloro che, operando in altri ambiti, contribuirono all'evoluzione storica e civile della città quali i Majorana, il marchese Antonio di San Giuliano e l'on. Giuseppe De Felice Giuffrida (1859-1920), importante uomo politico, nonché giornalista ed oratore. Ma furono anche gli anni in cui fu attivo il Cardinale Giuseppe Benedetto Dusmet (1818-1894), definito il "padre dei poveri".

È questo il contesto storico in cui l'opera russo-giustiana prese corpo e diede vita ad un processo creativo destinato a protrarsi per circa due decenni.

Tuttavia, se si desidera approfondire la conoscenza della sua opera, non si può prescindere dall'acquisire una visione più articolata del percorso storico che il teatro siciliano aveva vissuto fino a quel momento e, soprattutto, del ventennio immediatamente precedente alla sua attività teatrale che è imprescindibilmente legato all'avventura martogliana e che ci è d'ausilio per collocare storicamente la figura del Nostro.

Esiste una certa unanimità nel considerare come prima manifestazione del teatro dialettale moderno l'opera *I Mafiusi di la Vicaria di Palermo* di Gaspare Mosca e Giuseppe Rizzotto portata in scena per la prima volta nel 1863 dalla compagnia del Rizzotto al *Teatro Sant'Anna* di Palermo. Il dramma evidenziò una profonda differenza tra la produzione siciliana precedente e quella contemporanea, tut-

⁶ S. LOPEZ, *S'io rinascessi*, Milano, A. Mondadori 1949 («Biblioteca moderna Mondadori», XCIII), pp. 37-38.

tavia, occasioni come quella de *I Mafiusi* rappresentavano esperienze a carattere provvisorio poiché, in mancanza di un organico cast di interpreti e di un ampio e composito repertorio, non si poteva dar voce ad una efficace espressione teatrale. Ne era consapevole Martoglio, il quale, dopo le rappresentazioni ed il successo di *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga e *La zolfara* di Giuseppe Giusti Sinopoli andate in scena al *Teatro Manzoni* di Milano il 16 aprile 1903 con la compagnia da lui diretta, volle rendere manifesto che si era attuata la rinascita, o per meglio dire, la nascita del teatro dialettale siciliano. A conferma, basta citare alcuni passi di una lunga lettera che Martoglio inviò a Stanis Manca il 10 dicembre 1902. Dopo aver assistito per la prima volta alle rappresentazioni di *Cavalleria rusticana* e *La zolfara* al *Teatro Argentina* di Roma, con gli attori siciliani Giovanni Grasso, Angelo Musco e Marinella Bragaglia, il noto critico de *La Tribuna*, colpito dalla drammaticità espressiva del Grasso, si rivolse al Martoglio per ricevere illustrazioni e questi, nelle parti più significative della lettera, rispose:

Voi mi domandate notizie intorno al teatro dialettale di Sicilia. [...] Di teatro dialettale propriamente detto, in Sicilia, per quanto io ne sappia (ed ho fatto molte ricerche) per quanto ne sappiano Verga ed altri illustri competenti [...] non esiste tradizione. Vi sono stati, fra noi, è vero, dei singoli geniali attori dialettali [...] Vi furono, specialmente, il Colombo, famoso creatore della maschera ridanciana del 'Pasquino Tataranchio' ed il Rizzotto autore ed attore celebrato degli ormai leggendari 'Mafiusi'; ma tanto l'uno che l'altro non ebbero mai una compagnia dialettale vera e propria e, quel che più monta, non ebbero mai un 'teatro dialettale'. Dunque il teatro siciliano non è esistito prima d'oggi. Esso comincia oggi, con 'Zolfara', con 'Cavalleria rusticana' [...] e con altri lavori che autori vecchi e proclivi, e giovani volenterosi e intelligenti, preparano per la compagnia. E comincia con Giovanni Grasso e con Marinella Bragaglia [...] ed io ho fede che vivrà vita prospera⁷.

Questo importante documento, pubblicato integralmente nel volume di Alfredo Barbina, mette in luce l'estro innovatore del capocomico belpassese al quale si deve la creazione di una grande compagnia che avrebbe portato al successo valenti interpreti come

⁷ A. BARBINA, *La mantellina di Santuzza: teatro siciliano tra Ottocento e Novecento*, Roma, Bulzoni 1983 («Culture regionali d'Italia, IV»), pp. 268-276.

Grasso e Musco, la collaborazione con scrittori ed intellettuali quali Pirandello, Rosso di San Secondo, Verga, Capuana, De Roberto, per sollecitare la creazione di un significativo repertorio di opere teatrali in vernacolo senza abbandonare il filone già esistente della produzione popolare dialettale e verista e, non ultimo, il contributo personale alla produzione di nuovi copioni. Con la fondazione della *Compagnia Drammatica Dialettale Siciliana* nel 1903 e quella del *Teatro Mediterraneo* nel 1918, il teatro siciliano varcò i confini dell'Isola conquistando un'affermazione nazionale ed internazionale, dando modo agli attori ed agli autori siciliani di far conoscere le proprie potenzialità. Ma, negli anni che precedettero appena l'entrata in scena del Nostro, l'impresa martogliana cominciò ad avvertire gli effetti di una crisi il cui esito finale fu lo scioglimento della sua compagnia. Alla base di tutto vi erano le difficoltà di collaborazione con Grasso o Musco e i sempre più frequenti dissidi fra gli stessi attori. La formazione di una compagnia comico-drammatica "di complesso", senza mattatori di sorta, quale fu la *Compagnia del Teatro Mediterraneo*, nacque con l'intento di ridimensionare lo strapotere dei primi attori e di andare altresì incontro alle aspettative di Pirandello al fine di superare i noti contrasti con Musco sorti durante la fase dialettale dell'autore e che videro il belpassese assumere spesso il ruolo di mediatore fra i due. La nuova compagine artistica poté contare su un repertorio ricco ed innovativo che venne affidato ad un altrettanto cast di valorosi interpreti, quali Giovanni Grasso jr, Virginia Balistrieri, Carolina Bragaglia, Salvatore Lo Turco, Rocco Spadaro, ecc. Tuttavia, se le premesse, il debutto e il consenso della critica fecero ben sperare alla continuità di questo progetto, il 31 luglio 1919 il capocomico fu costretto a porre fine alla sua avventura impresariale. Ma un altro spiacevole evento avrebbe, di lì a poco, inflitto un duro colpo alla scena siciliana; il 15 settembre 1921 Martoglio rimase vittima di un tragico incidente e morì a soli 51 anni. Tale perdita contribuì ad acuire le difficoltà che il teatro isolano e quello in vernacolo in primo luogo stava attraversando; infatti, ancora prima era scomparso Capuana mentre Pirandello e Rosso di San Secondo si erano ormai rivolti alla produzione teatrale in lingua e, di conseguenza, per gli attori siciliani, in primis Musco, si ripresentò il problema della disponibilità di nuove opere adeguate ad arricchire il repertorio da proporre come "novità". Iniziò così il lavoro frenetico di tanti autori per cercare di soddisfare le esigenze inter-

pretative del Musco e, fra quelli che ebbero più successo e produssero artisticamente di più, vi è indubbiamente Antonino Russo Giusti. Egli fu di certo attento testimone della significativa e rivoluzionaria stagione appena trascorsa, del ruolo di operatore che il suo grande predecessore attuò, dei complessi processi organizzativi e, non ultimo, dei rapporti tumultuosi fra autore ed interpreti e fra gli stessi attori. Come suddetto, oltre all'attività di autore teatrale, Russo Giusti svolse anche quella di direttore artistico della *Filodrammatica del Circolo Artistico*, poi divenuta *Brigata d'Arte*, ed assistette alla sorte ostile della *Compagnia del Teatro Mediterraneo*. Il suo esordio nel campo artistico coincise, quindi, con questa fase delicata e, d'altra parte, non è difficile immaginare la giustificata soggezione di chi, come Russo Giusti, in quegli anni sentiva l'esigenza di esprimere la propria vocazione e contemporaneamente si trovava obbligato a misurarsi con l'eccezionalità del fenomeno martogliano. Uno stato d'animo questo, che trova conferma nelle parole di un altro belpassese e suo caro amico, il professore Giuseppe Sambataro, il quale ebbe a dire:

Russo Giusti, non era riuscito a 'volere' entrare in dimestichezza con Nino Martoglio – la suggestione lo accaldava – perché capiva, appena prese corpo nella mente di lui il vagheggiamento della poesia e del teatro, che le dimensioni gigantesche che veniva assumendo la proteiforme attività del Maestro, lo avrebbero tenuto sotto sferza per tutta la vita⁸.

Ancora Sambataro ci ricorda che Russo Giusti tenne più volte a ribadire che da parte di coloro che appartenevano al vivaio martogliano c'era sicuramente la precisa volontà di non negare la propria matrice ma di fare in modo che questa discendenza fosse manifestata in modo onesto e dignitoso. Studiando l'intera produzione e, quindi, oltre le commedie di successo anche quelle poco rappresentate o inedite, si può facilmente notare come ci si trovi davanti a due personalità artistiche nettamente distinte e definite. Difatti l'opera di Russo Giusti vive di una sua autonomia e riuscire ad emanciparsi da precisi modelli fu l'aspirazione principale dell'autore che attraverso ogni sua creazione si sforzò di esprimere solo se stesso, di creare lavori imparagonabili e questa sua onesta ambizione, che lo

⁸ G. SAMBATARO, *25 anni dalla morte. Antonino Russo Giusti commediografo*, s.t., (1982), p. 24.

accompagnò durante tutto il suo iter creativo, gli venne riconosciuta quando i suoi lavori cominciarono ad ottenere i primi successi.

Come per il suo predecessore la dedizione nei confronti del teatro divenne un compito prioritario ed assoluto che, superati i quarant'anni, indusse Russo Giusti ad abbandonare definitivamente la carriera forense per soddisfare un programma di lavoro altrettanto articolato.

Spinti dal desiderio di dare continuità alla produzione teatrale precedente, nei primi anni Venti, Russo Giusti ed altri estimatori costituirono un movimento teatrale indipendente con lo scopo di formare attori, scenografi e dar voce a nuovi autori. La nuova compagine operò al *Teatro Coppola*, l'ex *Comunale* che, edificato nel giugno del 1821 come costruzione provvisoria, ebbe invece una vita prospera seppur travagliata. Nel primo volume di Vincenzo Privitera, *Enciclopedia dei teatri e degli spettacoli a Catania nell'Ottocento*, è indicato che già nel 1895 il *Circolo* ottenne dall'Amministrazione Comunale la gestione del vecchio teatro e, cedendo al *Massimo* l'attività lirica, acquisì la denominazione di *Circolo Filodrammatico Artistico*⁹; infatti, aggiungendo l'aggettivo "Filodrammatico" si volle porre l'accento su quella che era divenuta l'attività prevalente poiché le produzioni rappresentate furono quasi sempre in prosa, raramente in musica. In seguito la stessa compagine assunse la denominazione di *Filodrammatica Tipo dell'O.N.D.* e, infine, di *Brigata d'Arte*. Russo Giusti fu uno degli artefici più energici di questa formazione che vide fra i suoi principali interpreti, oltre ai già citati Guglielmo Ferro e Nino Giusti, anche Franco Corsaro, poi scritturato dalla Fox Film di Hollywood, Silio Ali, Giuseppe Pomara, Enzo Longo, Orazio Motta Tornabene, Carlo Cappello, Nino Nicotra, Mario Strazzeri, Domenico Modica, Mario Pantano, Guglielmo Sangiorgi e, fra le donne, le sorelle Carolina, Virginia e Rosina Balistrieri, Checchina e Rita Colombo, Teresa Carrara, Sara Micalizzi, Niobe Sanguinetti, Gemmina Baracchi e tanti altri.

Due furono le sezioni della Filodrammatica, una in lingua e l'altra in vernacolo, ognuna con il proprio direttore artistico. Nel corso degli anni ottennero tale mansione, oltre Russo Giusti che condivise questa esperienza insieme a Giuseppe Macri e Carlo Tiralongo, anche Giovanni Cormaggi, Giuseppe Marchese e Orazio Motta

⁹ Cfr. V. PRIVITERA, *Enciclopedia dei teatri e degli spettacoli a Catania nell'Ottocento*, I, Catania, V. Privitera Editore 2001, p. 59.

Tornabene. Il calendario delle rappresentazioni prevedeva la media di una commedia la settimana ed il pubblico che presenziava non aveva nulla da invidiare a quello di altri prestigiosi teatri, così come si mantenne sempre vivo l'interesse dei critici dei più importanti quotidiani locali, quali Ottavio Profeta, Gioacchino Di Stefano, Saverio Fiducia, Giuseppe Patané, Vito Mar Nicolosi. L'attenzione era rivolta soprattutto verso quei nuovi autori, fra i quali Russo Giusti, i cui lavori ricevevano il battesimo al *Teatro Coppola* per poi entrare a far parte, appuratone il riscontro di pubblico, nel repertorio delle grandi compagnie nazionali. Fu un vero e proprio focolaio artistico, fresco, attivo ed inesauribile tanto che saggio e lanciò continuamente nuove leve artistiche e, oltre agli autori, anche diversi attori che con i loro nomi onorarono la città e la Sicilia, ottenendo tanta risonanza in campo nazionale e, a volte, internazionale. In un breve trafiletto dell'epoca, apparso ne *Il Popolo di Sicilia* nel dicembre del 1934 alla vigilia di un nuovo corso di rappresentazioni, si legge:

Il felice inizio delle recite che domenicamente si svolgono al Teatro Coppola dinanzi a un numeroso pubblico testimoniano la stima che questi valenti filodrammatici hanno saputo acquistare. Presentando delle commedie non ancora rappresentate nella nostra città, la Brigata d'arte offre intanto l'unica possibilità di spettacoli drammatici del più vivo interesse curati con il massimo amore in una apprezzata e moderna messinscena¹⁰.

Ed ancora riconoscimenti e consensi riuscì a conseguire in seguito alla partecipazione alle grandi competizioni regionali ed interregionali dove, dopo essersi misurata con altre importanti Filodrammatiche, ne guadagnò la vittoria.

Nel settembre del 1934, sotto la direzione di Russo Giusti, prese parte a Palermo al *Concorso Filodrammatico di Sicilia e Calabria* aggiudicandosi il primo premio con la messa in scena della nuova commedia *Non ti conosco più* di Aldo De Benedetti¹¹.

¹⁰ an., *Filodrammatiche. Teatro Coppola. Brigata d'arte del Circolo Artistico dell'O.N.D.*, in «Il Popolo di Sicilia», Catania, XIII, 1 dicembre 1934, p. 5.

¹¹ Cfr. an., *La Brigata d'Arte al concorso filodrammatico di Sicilia e Calabria*, in «Il Popolo di Sicilia», Catania, XIII, 19 settembre 1934, p. 5; an., *Filodrammatiche. Teatro Coppola. Brigata d'Arte*, in «Il Popolo di Sicilia», Catania, XIII, 8 novembre 1934, p. 4; an., *Filodrammatiche. Teatro Coppola. Brigata d'Arte*, in «Il Popolo di

L'attore catanese Giovanni Davide Ancona in un articolo pubblicato ne *La Sicilia* del 1977, richiamando l'attenzione su alcuni dei momenti più significativi della *Brigata d'Arte*, scrisse:

Nel 1935, animatore primo attore scenografo Pomara, direttore artistico Russo Giusti, la 'Brigata d'Arte' partecipò, al Teatro Argentina di Roma al Concorso nazionale delle Filodrammatiche con 'Il calzolaio di Messina' di Alessandro De Stefani e [...] 'la fidanzata dell'albero verde' di Rosso Di San Secondo, riportando su 24 complessi, che veramente facean tremar le vene ai polsi alle più grandi Compagnie del tempo, ben 4 premi assoluti: primo attore, scenografia, disciplina di palcoscenico ed un 2° premio assoluto alla 'Brigata d'Arte' dopo la 'Giovanni Emmanuel' di Roma classificatasi prima¹².

Quindi il *Teatro Coppola* assunse per Russo Giusti una funzione che egli proverà e realizzerà per sé e per gli altri, così come accadde per la sua prima creazione *U tistamentu di lu ziju canonicu* la quale, prima di essere portata al successo dal grande Tommaso Marcellini fu, con molta probabilità, proposta per la prima volta al pubblico catanese del *Coppola*. Ma il debutto ufficiale pare risalga al 2 aprile del 1923 con la messa in scena della compagnia del Marcellini presso il *Teatro Comunale* di Trapani¹³. Un incontro, quello con il famoso capocomico, che fu decisivo per il futuro autore e che gli permise di dare inizio alla sua lunga avventura teatrale, sebbene l'accoglienza che il commendatore gli riservò non fu certo delle migliori. L'episodio venne narrato dallo stesso Marcellini mesi dopo, in occasione di un'intervista col giornalista del *Giornale dell'Isola* Gaspare Gresti. Russo Giusti chiese di essere ricevuto dal noto attore, aveva portato con sé due copioni, *La casa senza nido* e *U tistamentu di lu ziju canonicu*, per sottoporli alla sua attenzione. Marcellini lo fece attendere un bel pezzo, poi palesando una inequivocabile insofferenza, accettò che il seccatore cominciasse a leggere alcune battute di uno dei due la-

Sicilia», Catania, XIII, 11 novembre 1934, p. 5; BIANCO E NERO, *La recita inaugurale della stagione al Coppola*, in «Il Popolo di Sicilia», Catania, XIII, 13 novembre 1934, p. 5.

¹² G.D. ANCONA, *Tutti gli uomini della Brigata d'Arte*, in «La Sicilia», Catania, 15 giugno 1977.

¹³ Cfr. an., «U (sic) tistamentu di lu Ziu Canonicu», in «Giornale dell'Isola», Catania, 17 luglio 1923.

vori, *U tistamentu di lu ziju canonicu* per l'appunto. Queste le testuali parole del Marcellini: «Deciso di mandarlo al diavolo lo pregai di leggere e di sbrigarsi. Gli avevo voltato le spalle: a poco, a poco, mi girai su me stesso, le rughe del mio viso scomparvero: sorrisi poi risi. In una parola accettai il lavoro, che è uno dei più belli del mio repertorio»¹⁴.

Grazie alla straordinaria interpretazione del Marcellini l'opera venne portata alla ribalta nazionale e, più tardi, estera, contribuendo a determinarne la lunga fortuna critica e scenica.

Alla fine del '23 la compagnia rappresentò la *pièce* al *Teatro Eldorado* di Porto Said, in Egitto, riportando un clamoroso successo. Successivamente Marcellini intraprese una *tournee* in Italia portando in scena la commedia nei maggiori teatri nazionali. Russo Giusti conseguì uno dei più importanti riconoscimenti la sera del 21 luglio 1924 quando l'opera, presentata con il titolo in lingua, venne data per la prima volta al *Teatro Carcano* di Milano alla presenza della stampa più accreditata. Fra questi, l'autorevole ed influente critico teatrale del *Corriere della Sera* Renato Simoni, il quale, il giorno dopo recensì l'opera con queste parole: «i tre atti sono allegri veramente, la loro materia è distribuita con accortezza, il dialogo è arguto, l'interesse è sempre rilevato e rinnovato ingegnosamente. [...] la commedia si può annoverare fra le migliori del recente teatro dialettale»¹⁵.

Nei mesi successivi la compagnia del Marcellini continuò a dare *L'eredità dello zio canonico* in vari teatri italiani come il *Teatro Modernissimo* di Bologna, l'*Arena Nazionale* di Siracusa, il *Fiorentini* di Napoli, il *Piccinni* di Bari, il *Giardino d'Italia* di Genova, per poi partire, nel 1930, alla volta di Buenos Aires, per una lunga *tournee* di sei mesi nell'America del sud dove la commedia ottenne un nuovo successo come dimostra un articolo apparso ne *La Prensa* del 15 maggio:

¹⁴ G. GRESTI, *Colloquio con Tommaso Marcellini*, in «Giornale dell'Isola», Catania, 29 aprile 1924.

¹⁵ R. SIMONI, «L'eredità dello zio canonico» al *Carcano*, in «Corriere della Sera», Milano, 22 luglio 1924, p. 4.

Cfr. anche: an., *Carcano*. «L'eredità dello zio canonico», in «La Sera», Milano, 22 luglio 1924; FR., «L'eredità dello zio Canonico» di A. Russo Giusti al *Carcano*, in «Il Secolo», Milano, 22 luglio 1924; an., *Trattenimenti e spettacoli. Carcano*. «L'eredità dello zio canonico», in «Ambrosiano», Milano, 22 luglio 1924; an., *Il successo a Milano di una commedia d'autore catanese*, in «Corriere di Sicilia», Catania, 24 luglio 1924.

«Para todos tuvo el público frecuentes aplausos que determinaron una favorable acogida para la compañía»¹⁶.

Intorno alla fine del 1930 i lavori di Russo Giusti iniziarono ad essere accolti da Angelo Musco nel suo repertorio. L'attore, grazie alle sue straordinarie capacità interpretative, alla sua forza travolgente ed al felice sodalizio con Rosina Anselmi, sua indimenticabile e fedele partner artistica, contribuì ad accrescere la fortuna di questa come di altre future creazioni dell'autore.

La compagnia di Musco presentò la *pièce* alle platee dei più importanti teatri della Penisola, come il *Teatro Olympia* di Milano, il *Poiteama Chiarella* ed il *Teatro Carignano* di Torino, il *Niccolini* di Firenze, il *Quirino* di Roma, il *Savoia* di Messina, il *Biondo* di Palermo, il *Mercadante* di Napoli, il *Verdi* di Trieste, il *Bellini* e il *Pacini* di Catania, ecc.

Successivamente i diritti de *L'eredità dello zio canonico* furono acquistati – come ebbe a confidare lo stesso Russo Giusti al commediografo, attore e regista belpassese Pippo Spampinato – con “calcolata furbizia” da Musco insieme a quelli della meno nota *Cia-rameddi Stunati* (*Trombette stonate*).

Dalla affermata commedia il regista Amleto Palermi trasse, nel 1934, il quarto degli undici film certi interpretati dal Musco, il cui titolo venne mutato in *L'eredità dello zio buonanima* per motivi di censura da parte del regime fascista. Infatti, la pellicola risale ad un periodo in cui, già da qualche anno, era stato stipulato il Concordato tra Stato e Chiesa.

Il fatto che *L'eredità dello zio buonanima*, come gli altri film interpretati da Musco, derivassero prevalentemente dai lavori in dialetto appartenenti al collaudato repertorio del capocomico, spinse i detrattori a definire tale produzione l'equivalente di un “teatro cinematografato” mirante a sfruttare commercialmente la notorietà dell'attore. Tuttavia, questa tradizionale impostazione critica è stata ridimensionata nel corso degli anni; infatti, attraverso la rivisitazione degli articoli critici dell'epoca ed un'analisi sistematica delle relative opere cinematografiche, si è potuto constatare che l'attività filmica contribuì a determinare l'evoluzione artistica del capocomico e a maturarne non solo le potenzialità comiche, ma anche le notevoli attitudini drammatiche.

¹⁶ an., *Anoche se presento en el Teatro Marconi la Compañia Marcellini*, in «La Prensa», Buenos Aires, 15 de mayo de 1930.

Dopo la scomparsa di Musco, avvenuta nella notte fra il 6 e il 7 ottobre 1937, l'attrice Rosina Anselmi si impegnò a costituire una nuova formazione, radunando i superstiti della vecchia compagine e avvalendosi dell'apporto di Giovanni Grasso jr e Turi Pandolfini. Seguì nel '38 la collaborazione con Michele Abruzzo, attore reputato tra le più interessanti promesse del teatro siciliano. La nuova *Compagnia Anselmi-Abruzzo* divenne il portabandiera del teatro siciliano per oltre un ventennio fino a quando, cioè, a Catania venne fondato l'*Ente Teatro di Sicilia* e futuro *Teatro Stabile*. Il repertorio non poteva che accogliere i successi del teatro siciliano classico e, fra questi, anche quelli di Russo Giusti.

Proprio negli anni in cui i suoi lavori stavano ottenendo l'apprezzamento del pubblico e della critica, Russo Giusti dovette far fronte ad un evento spiacevole che ebbe importanti ripercussioni anche nella sua attività artistica. Durante il secondo conflitto bellico, a causa dei bombardamenti degli anglo-americani, lasciò temporaneamente Catania e si trasferì con la moglie a Belpasso con l'intenzione di ritornare nel capoluogo alla fine della guerra. Ma la sera dell'8 luglio 1943 la sua casa in via Antonino di Sanguliano venne colpita e distrutta da un tiro di cannone proveniente dal mare. Anche il già inattivo *Teatro Coppola* venne raso al suolo durante un bombardamento aeronavale e mai più ricostruito.

Dunque all'età di 66 anni Russo Giusti lasciò Catania e si stabilì definitivamente nella accogliente e vitale cittadina etnea che egli stesso elesse come sua “seconda patria”. I belpassesi furono per lui, oltre che motivo di ispirazione per le sue future creazioni, anche grandi cultori di teatro e questo rese senz'altro più caro il suo soggiorno nel paese. Qui, infatti, egli ebbe la possibilità di ripristinare e continuare l'attività precedentemente intrapresa con la *Brigata d'Arte del Circolo Artistico* di Catania. Nell'autunno del 1943 venne invitato dall'avvocato e amico Rosario Magrì a prendere parte attiva alla ricostituzione della precedente Filodrammatica locale che, formata nel 1936, svolse la sua attività nel vetusto e precario *Teatro Comunale* del paese per poi sciogliersi con l'avvento della guerra. Nacque così la *Brigata d'Arte Nino Martoglio* la cui denominazione, dovuta allo stesso Russo Giusti, si legava sia alla precedente esperienza condotta all'interno del *Circolo Artistico* di Catania sia al nome del grande Maestro belpassese come segno di rinnovata stima ed orgoglio. Di questa nuova formazione, costituita oltre che dai vecchi filodrammatici

anche da giovani e promettenti belpassesi, egli divenne direttore artistico e regista. Ma perché venisse dato il giusto avvio a tale operazione, Russo Giusti decise di far venire da Catania quegli interpreti con cui aveva lavorato negli anni precedenti presso il *Teatro Coppola* e cioè, il cugino Guglielmo Ferro e le brave attrici Checchina Colombo, cognata di Rosina Anselmi, Vittorina Campagna, le sorelle Zappalà e Catelli, la Tozzi ed ancora la giovane Nina Micalizzi e, questo, sia per sopperire alla mancanza di attrici all'interno della compagnia sia, soprattutto, per avere a disposizione dei professionisti che fossero in grado di sostenere ruoli più impegnativi o da prim'attori al fine di migliorare la qualità delle produzioni.

L'attività della *Brigata*, che continua ad essere considerata una istituzione fondamentale per i belpassesi, portò avanti una operazione culturale che, non trovando riscontro nella città, spinse i catanesi a spostarsi dal capoluogo al piccolo centro nonostante all'epoca fosse difficile viaggiare. Negli anni '80 il giornalista dell'*Espresso Sera* Salvo Barbagallo, partendo dal presupposto che ogni qual volta si voglia analizzare il mondo teatrale catanese il punto di partenza resta sempre Belpasso, affermò che «da tradizione teatrale di Belpasso e della sua 'Brigata' affonda le radici proprio in quei due autori siciliani che, in un modo o in un altro, hanno influenzato anche altre compagnie, alcune delle quali – come il Teatro Stabile di Catania – d'alto 'lignaggio'»¹⁷.

Va ricordato, infatti, che nel secondo dopoguerra, cioè, negli anni in cui Russo Giusti si era ormai stabilito definitivamente a Belpasso e la *Brigata d'Arte Nino Martoglio* si trovava in piena attività, il 15 marzo 1953 a Catania fu ricostituita la *Brigata d'Arte del Circolo Artistico* grazie all'iniziativa di Silio Ali, che ne divenne il direttore, di Carlo Tiralongo, Nino Giusti e Pietro Fichera. Fra i suoi interpreti la nuova formazione poté avvalersi di alcuni dei più grandi nomi del teatro siciliano quali Turi Ferro, Rosina Anselmi, il marito Lindoro e il cognato Eugenio Colombo, Jole e Vittorina Campagna, Ida Carrara e le sue sorelle Franca Manetti e Maria Tolu. Il 2 ottobre 1958 nacque l'*Ente Teatro di Sicilia* per iniziativa del futuro direttore artistico Mario Giusti, del presidente dell'EPT Gaetano Musumeci e di Turi Ferro, ai quali successivamente si unirono, fra gli altri, Michele Abruzzo e Umberto Spadaro. Da questa formazione, il 12 di-

¹⁷ S. BARBAGALLO, *Inchiesta. Teatro e cultura nel catanese (1). Nel nome di Martoglio*, in «Espresso Sera», Catania, 10 novembre 1981, p. 5.

cembre 1962, prese vita l'*Ente Teatro di Sicilia Stabile* della città di Catania che nel 1965 ottenne il riconoscimento di *Teatro Stabile*. Tra gli impegni principali del nuovo *Ente* vi fu, come dichiarò il suo direttore Mario Giusti, quello di mettere in scena le opere della tradizione dialettale siciliana e, soprattutto, di liberare i testi dalle «incrostazioni muschiane». Con questo proposito il 7 marzo 1959 l'*Ente Teatro di Sicilia* rappresentò al *Teatro Musco* di Catania *L'eredità dello zio buonanima* con Turi Ferro nella parte di *don Antonio Favazza* e Rosina Anselmi in quella di *donna Maddalena*¹⁸. Mario Giusti, nel curare la regia, si impegnò a proporre il lavoro in una versione tradizionale, fedele al testo ed allo spirito dell'opera riportando un riscontro notevole di pubblico e critica.

I tre atti continuarono ad essere riproposti dall'*Ente Teatro di Sicilia* nelle varie *tournee* e, negli anni successivi, da numerose e rinomate compagnie siciliane, come ad esempio, la *Compagnia Stabile di Prosa* di Messina diretta dal valente attore Massimo Mòllica e, a partire dagli anni '90 fino ai nostri giorni, dal gruppo del *Teatro delle Arti* fondato dall'attore catanese Gilberto Idonea a cui si deve il merito di aver esportato la cultura siciliana dai centri isolani e nazionali ai palcoscenici del Venezuela, Stati Uniti, Argentina, Uruguay, Brasile, Cile, Canada, ecc., realizzando quel progetto che molti anni prima conseguirono, col medesimo successo, Tommaso Marcellini ed Angelo Musco.

Non si hanno notizie relative ad eventuali rappresentazioni, invece, per un altro lavoro di Russo Giusti dal titolo *Ognuno pà so strada*; un dramma in tre atti nel cui dattiloscritto è riportata la firma autografa e l'indicazione dell'anno di composizione, il 1923¹⁹.

L'altra commedia che Russo Giusti affidò all'attore Tommaso Marcellini, interprete principale delle sue prime creazioni, fu *Il biberon di papà* che, secondo quanto riportato da Carlo Lo Presti nel volume

¹⁸ Cfr. an., «*L'eredità dello zio buonanima* in onore di Rosina Anselmi», in «La Sicilia», Catania, 7 marzo 1959, p. 5; an., «*L'eredità dello zio buonanima* per la eccelsa bravura della Anselmi», in «Corriere di Sicilia», Catania, 7 marzo 1959, p. 5; D. DANZUSO, *Uno spettacolo comicissimo «L'eredità dello zio buonanima»*, in «La Sicilia», Catania, 8 marzo 1959, p. 5; M. PALERMO, «*L'eredità dello zio Canonico*», in «Corriere di Sicilia», Catania, 8 marzo 1959.

¹⁹ Cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ ED E. ZAPPULLA, *Sicilia: dialetto e teatro. Materiali per una storia del teatro dialettale siciliano*, Agrigento, Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani 1982 («Collana di studi e documentazione del Centro nazionale di studi pirandelliani», III), p. 33, n. 194.

Sicilia-Teatro, venne data per la prima volta al *Politeama* di Reggio Calabria il 2 aprile 1924 con l'originario titolo in dialetto de *'A sualora d'ù papa*²⁰. Sebbene inizialmente la critica giudicò questo lavoro non all'altezza dell'*Eredità dello zio canonico*, poiché oscillante fra il tono serio e il farsesco e di sapore pretenzioso, la *pièce* ottenne sempre il plauso del pubblico.

Caratteristiche distintive, rispetto al resto della produzione drammaturgica russo-giustiana, presenta invece la commedia *Un autore di assalto*. Come già accennato si tratta dell'unica opera scritta in lingua e pubblicata a Catania dalla Casa Editrice Vincenzo Giannotta vivente l'autore. I due atti sono di chiara ispirazione pirandelliana e costruiti secondo la tecnica del *teatro nel teatro*. In particolare Russo Giusti volle trarre spunto dalla commedia *Sei personaggi in cerca d'autore*. L'intenzione – secondo alcuni critici – fu quella di «stornare – con una dimostrazione ad absurdum – tutto ciò che d'arbitrario e di esagerato s'è voluto dire intorno al nuovo genere drammatico importato dal nostro grande maestro siciliano»²¹, mentre – secondo altri – il commediografo volle «polemizzare argutamente con l'autore dei *Sei personaggi in cerca d'autore*»²² o comunque creare una «parodia»²³ del noto lavoro pirandelliano.

Quando il 5 aprile 1925 lo spettacolo venne rappresentato per la prima ed unica volta presso il teatro di via Vecchio Bastione, i quotidiani locali ne premiarono l'originalità giudicando «riuscita e notevole»²⁴ questa nuova prova dell'autore.

Il cittadino Nofrio corrisponde alla stesura definitiva di un altro lavoro di Russo Giusti dal titolo *Caffè per soli uomini ovvero I nichilisti di Sicilia*. Il protagonista di questa brillante vicenda è *mastru Nofriu Conti*, un irresoluto ciabattino che ricorda due figure caratteristiche della commedia siciliana, e cioè, i protagonisti del *Paraninfo* di Luigi Capuana e del *San Giovanni Decollato* di Nino Martoglio.

²⁰ C. LO PRESTI, *Sicilia-Teatro*, Firenze, I Centauri 1969, p. 257.

²¹ an., *Una nuova commedia di Russo Giusti*, s.t., 7 aprile 1925.

²² an., *Una novità di Russo Giusti al Coppola*, in «Giornale dell'Isola», Catania, 7 aprile 1925.

²³ P. SPAMPINATO, *Quell'intervista a Russo Giusti in un tardo pomeriggio d'estate*, in «Belpasso Notizie», Catania, VII, settembre-ottobre 1996, p. 11.

²⁴ F.P., «*Un autore di assalto*» di Russo Giusti, in «Corriere di Sicilia», Catania, 7 aprile 1925, p. 5.

Considerata la formazione intellettuale di Russo Giusti si può constatare come la sua drammaturgia sia ricca di spunti tratti dalla cultura e dalle tradizioni siciliane. Nello specifico, questo *Nofrio* richiama alla mente quella che viene considerata la maschera principale delle cosiddette *vastasate* palermitane. La materia di questi spettacoli, sorti nella seconda metà del Settecento, ritraeva le vicissitudini della classe popolare e colui che incarna e riassume in sé i modi di questa categoria sociale è *Nofriu*. Fu grazie alla «farsetta siciliana» dal titolo *Li palermitani in festa* del 1798 che l'Abate Giovanni Meli, poeta aulico e raffinato, conferì alla *vastasata* valore letterario.

La nuova commedia satirica fu uno dei cavalli di battaglia del Marcellini che la accolse nel suo repertorio anche perché, come affermò Pippo Spampinato, egli ritenne che la moglie Jole Campagna, torinese di nascita, avrebbe reso alla perfezione il personaggio femminile della *Signora Kappa*, la nichilista russa che alla fine si scoprirà essere non altro che una spia italiana.

Presentata prima col titolo in dialetto poi con quello in lingua, la compagnia del Marcellini fece conoscere la commedia anche all'estero. Infatti, nel novembre del 1927 i tre atti vennero dati al *Teatro Risorgimento* di Bengasi, in Cirenaica (Africa Settentrionale), in occasione della serata di gala dedicata alla chiusura dei festeggiamenti per il V annuale fascista e per l'inaugurazione del Tronco Ferroviario Bengasi-El Abiar-Barce, alla presenza del Sottosegretario al Ministero dei Lavori Pubblici e del Governatore della Cirenaica.

Trattandosi di una satira nei confronti della propaganda bolscevica in Sicilia, la *pièce* venne accolta favorevolmente soprattutto dalla stampa di regime dell'epoca.

Agli inizi degli anni Sessanta il personaggio di *mastru Nofriu Conti* trovò in Turi Ferro un altro indovinato e brillante interprete. Il 28 dicembre 1963 la compagnia dell'*Ente Teatro di Sicilia Stabile* di Catania mise in scena *Il cittadino Nofrio* al *Teatro "Angelo Musco"* con la regia di Accursio Di Leo²⁵. Ed ancora, il 16 dicembre 1977 la com-

²⁵ Cfr. an., «*Il cittadino Nofrio*» domani al Musco, in «Espresso Sera», Catania, 27-28 dicembre 1963, p. 5; an., «*Il cittadino Nofrio*» all'Angelo Musco, in «Espresso Sera», Catania, 28-29 dicembre 1963, p. 5; an., «*Il cittadino Nofrio*» stasera al teatro Angelo Musco, in «Corriere di Sicilia», Catania, 28 dicembre 1963, p. 5; M. PALERMO, «*Il cittadino Nofrio*» rappresentato ieri sera al teatro Angelo Musco, in «Corriere di Sicilia», Catania, 29 dicembre 1963, p. 5; D. DANZUSO, «*Il Cittadino Nofrio*»

media venne riproposta dagli artisti dello *Stabile* catanese in una nuova edizione curata da Turi Ferro²⁶. L'originaria satira politico-sociale sulla campagna propagandistica socialista nell'Isola, successiva alla prima guerra mondiale, venne convertita, in questa rivisitazione, in una caricaturale ironia sul regime fascista. Ma, essendo stato Russo Giusti di idee monarchico-conservatrici, la nuova trovata apparve ai critici quantomeno anomala.

Il desiderio di sperimentarsi, di non limitare la propria vena artistica alla creazione di trame divertenti spinse Russo Giusti a scrivere anche lavori drammatici. La storia de *La casa senza nido*, ad esempio, ha un impianto tragicamente verista. Il protagonista, *Maurizio Tasso*, è un vinto dalla vita, un uomo a cui il destino ha negato gli affetti più cari. Una serie di vicissitudini lo indurranno a tentare di attuare una vile vendetta, ma il finale non esclude una nota di speranza. È indicativo, però, che questa commedia non conobbe un'ampia fortuna scenica; infatti, dopo la messa in scena del 16 ottobre 1925 al *Teatro Fiorentini* di Napoli con la compagnia di Tommaso Marcellini²⁷, pare che i tre atti non siano stati più riproposti.

Fra i lavori di Russo Giusti che traggono spunto dalla piccola provincia belpassese vi è *A sotto zero*; secondo Pippo Spampinato «la farmacia del primo atto era quella del nipote dottor Egisto Longo-Moretti di Belpasso e la trama, si dice, sia stata tratta da un episodio veramente accaduto»²⁸. La commedia, definita “giallognola” dallo stesso Russo Giusti, vuole essere una parodia del genere poliziesco, molto in voga all'epoca. Il rappresentante di questo campione caricaturale è *don Stellario Abbascià*, brigadiere forestale in ritiro e appassionato lettore di romanzi gialli, il quale, dopo aver trascorso ben ventiquattro anni “a sotto zero”, in Alto Adige, quando viene a conoscenza del presunto adulterio compiuto dalla bella moglie, decide di evitare di sferrare la “corda pazza” e di aprire quella “ci-

di Russo-Giusti al Teatro Angelo Musco, in «La Sicilia», Catania, 29 dicembre 1963, p. 5; D. TEMPIO, *Il cittadino Turi Ferro*, in «Espresso Sera», Catania, 30-31 dicembre 1963, p. 6.

²⁶ Cfr. G. CONSOLI, *Così la “rivoluzione” finì a “mala comparsa”*, in «Espresso Sera», Catania, 19 dicembre 1977, p. 6; D. DANZUSO, *Qualche risata stanca non lo riporta in vita*, in «La Sicilia», Catania, 18 dicembre 1977, p. 12.

²⁷ Cfr. an., *Al Fiorentini. «La casa senza nido» di A. Russo-Giusti*, in «Il Mattino», Napoli, 16-17 ottobre 1925.

²⁸ AA.VV., *Antonino Russo Giusti...*, cit., p. 18.

vile”, con tutte le conseguenze che una risoluzione del genere suscita nei compaesani poco avvezzi “all'aria del Continente”.

È molto probabile che la prima rappresentazione di *A sotto zero* fu messa in scena al *Teatro Coppola* di Catania dalla *Filodrammatica del Circolo Artistico* e vide, nel ruolo del protagonista, l'attore Nino Giusti. Successivamente la commedia venne accolta nel repertorio del Marcellini che ne modificò il finale. Con Angelo Musco il titolo venne mutato in *Basto io solo!* ma la trama non subì alcuna alterazione sostanziale.

L'opera russo-giustiana è costituita inoltre da produzioni valorizzate da musiche e canti. Verso la fine degli anni Venti, l'attore e cantante Attilio Rapisarda, conclusa la collaborazione con la compagnia di Giovanni Grasso, si propose di dar vita ad una nuova formazione artistica con l'intendimento di reintegrare la musica all'interno della produzione drammaturgica dialettale siciliana, così come aveva fatto cinquant'anni prima Martoglio con l'esperienza del *Teatro Mediterraneo*. L'iniziativa venne subito sposata dal grande musicista catanese Gaetano Emanuel Cali, il compositore musicale della celebre romanza *... e vi dormiti ancora!* I testi furono affidati ai migliori autori dialettali del momento, fra i quali, lo stesso Russo Giusti²⁹.

La novella *Compagnia dei Canti Siciliani Sceneggiati* debuttò al *Teatro Coppola* con la messinscena della commedia *Primavera siciliana* di Raffaele Cosentino e i due atti di Russo Giusti *Vinnigna magra* ottenendo il favore unanime di pubblico e critica. In particolare, venne premiata la volontà di voler mostrare al mondo una sicilianità autentica, affrancata dai consueti stereotipi.

La collaborazione con la compagnia diretta da Attilio Rapisarda proseguì e diede l'opportunità al commediografo di far conoscere altre sue produzioni, fra le quali, la “commedia musicale” *Lu vastumi miraculusu*. Come suddetto dell'opera esistono due stesure, l'una in prosa l'altra in musica; la redazione musicale corrisponde ad un adattamento del testo in prosa con l'aggiunta di canti e testi poetici. Dopo il debutto a Palermo nel novembre del 1929³⁰, la *pièce* venne riproposta il 13 giugno 1930 al pubblico catanese dell'*Anfiteatro Gangi*

²⁹ Cfr. an., *Compagnia dei Canti Siciliani sceneggiati*, in «Giornale dell'Isola», Catania, 23 settembre 1928; S. SCIUTO, *Il teatro siciliano di ieri e di oggi*, in «Corriere di Sicilia», Catania, VIII, 14 giugno 1930, p. 3.

³⁰ Cfr. S. ZAPPULLA MUSCARÀ ED E. ZAPPULLA, *Sicilia: dialetto e teatro...*, cit., p.39, n.22.

che apprezzò sia l'ottima esecuzione degli interpreti che la creatività dell'autore e del Maestro Calì³¹. I due atti si svolgono all'aperto: il primo in *Una piazza di un piccolo paese della Sicilia* ed ha per protagonista l'Etna e la lava devastatrice che mette in agitazione gli abitanti dei paesini circostanti; il secondo è ambientato nel *grande giardino di agrumi di don Sciaveriu* durante il periodo della raccolta delle arance ed ha per materia la travagliata vicenda amorosa di *Ninu e Nastasia*. La presenza della Natura, come forza distruttrice o come risorsa generante, conferisce a questo lavoro un taglio diverso rispetto alle altre opere dell'autore e ne rivela la già intrinseca struttura musicale.

Giorni dopo, e precisamente la sera del 16 giugno, nello stesso teatro, la compagnia del Rapisarda presentò per la prima volta la commedia drammatica in due atti *'U spirdu*. In quest'occasione le musiche vennero composte da un altro importante compositore catanese, il Maestro Francesco Paolo Frontini³². Successivamente il lavoro venne rappresentato anche al *Teatro Coppola* dai filodrammatici della *Brigata d'Arte* catanese insieme all'atto unico *Puddicinedda d'oru* dello stesso Russo Giusti e con la direzione dell'orchestra del Maestro Gaetano Emanuel Calì³³. Sette anni dopo la scomparsa del commediografo avvenuta il 28 settembre 1957, l'opera venne riproposta all'*Arena Caudullo* di Belpasso dalla *Nuova Brigata d'Arte Nino Martoglio*, con la partecipazione straordinaria di Fioretta Mari, Mariella Lo Giudice e Maria Tolu, per la regia di Pippo Spampinato.

In epoca più recente le belle musiche de *'U spirdu* sono state composte dal maestro belpassese Pippo Caruso³⁴.

³¹ Cfr. an., *Anfiteatro Gangi, «'U vastuni miraculusu»*, in «Corriere di Sicilia», Catania, VIII, 13 giugno 1930, p. 2; an., *Anfiteatro Gangi, «'U vastuni miraculusu»*, in «Corriere di Sicilia», Catania, VIII, 14 giugno 1930, p. 2; an., *Anfiteatro Gangi, «'U vastuni miraculusu»*, in «Corriere di Sicilia», Catania, VIII, 15 giugno 1930, p. 2.

³² Cfr. an., *Spettacoli d'oggi. Gangi. Domani «'U spirdu»*, in «Corriere di Sicilia», Catania, VIII, 15 giugno 1930, p. 2; an., *Corriere teatrale. Anfiteatro, «'U spirdu»*, in «Corriere di Sicilia», Catania, VIII, 17 giugno 1930, p. 2.

³³ Cfr. an., *Teatri*, in «Catania Rivista del Comune», Catania, II, marzo-aprile 1934, pp. 113-114; an., *Le filodrammatiche. Teatro Coppola*, in «Il Popolo di Sicilia», Catania, XII, 8 aprile 1934, p. 5; an., *Spettacoli d'oggi. Teatri. Coppola*, in «Il Popolo di Sicilia», Catania, XII, 8 aprile 1934, p. 5; an., *Le filodrammatiche. Teatro Coppola*, in «Il Popolo di Sicilia», Catania, XII, 11 aprile 1934, p. 5.

³⁴ Cfr. G.C., *Striato di toni tragici «'U spirdu» fa pure ridere*, in «l'Espresso Scra», Catania, 10 giugno 1989, p. 6.

Preceduta da cori e canti, anche *Ciarameddi stumati* (nota anche col titolo in lingua, *Trombette stonate*) conobbe il suo battesimo grazie alla *Filodrammatica del Circolo Artistico*. I tre atti vennero dati per la prima ed unica volta al *Teatro Massimo Bellini* di Catania domenica 18 dicembre 1927 in occasione della serata di gala *Pro Ali*³⁵.

Con le musiche del Maestro Franco Minuta ed Elvira Florio e con i versi di Vincenzo Esposito è *Valanga che sale*. Di quest'opera Pippo Spampinato riferisce che «Si tratta di uno scritto apologetico del Duce che poi, alla caduta del fascismo, Russo Giusti rinnegò, scrivendo sullo stesso copione autografo queste parole: «Sarebbe ora il caso di costruire una satira su quel pallone gonfio dell'ex duce, col titolo Valanga che scende»³⁶.

L'intenzione di distaccarsi dal genere farsesco, di liberarsi dalla preoccupazione del facile successo, trova conferma anche nella interessante commedia settecentesca *La scodella del cane* la quale, ancora una volta, pur avendo suscitato l'interesse unanime della critica, corrisponde ad una delle opere meno note e raramente rappresentate del drammaturgo. In seguito al debutto presso il *Teatro Coppola* un recensore dell'epoca affermò:

Dopo il De Roberto pochi altri hanno saputo, con garbo e giusta misura, rievocare il settecento siciliano, come ha fatto il Russo Giusti in questa sua nuova commedia, semplice ed inquadrata nella trama, morale nel fine, felicissima nella rappresentazione dei vari tipi. Elementi questi cardinali per ogni lavoro teatrale che vuole avere vita durevole ed onorata³⁷.

Tuttavia, ad eccezione della successiva messinscena della com-

³⁵ Cfr. an., *Festa scolastica "Pro Ali"*, in «Corriere di Catania», Catania, VI, 17 dicembre 1927; an., *Festa scolastica "Pro Ali"*, in «Corriere di Catania», Catania, VI, 20 dicembre 1927; an., *Festa scolastica "Pro Ali"*, in «Giornale dell'Isola», Catania, 20 dicembre 1927.

³⁶ AA.VV., *Antonino Russo Giusti...*, cit., p. 19.

³⁷ A.T., *Teatro Coppola. «La scodella del cane» di A. Russo Giusti*, s.t., s.d.

Cfr. anche: an., *Vita Intellettuale. Teatri*, in «Catania Rivista del Comune», I, Catania, gennaio-febbraio 1932, p. 45; an., *«La scodella del cane» di A. Russo Giusti al Teatro Coppola*, in «Il Popolo di Sicilia», Catania, X, 31 gennaio 1932, p. 2; V. MAR NICOLOSI, *«La scodella del cane» 3 atti di A. Russo Giusti*, in «Il Popolo di Sicilia», Catania, X, 2 febbraio 1932, p. 5.

pagnia del *Teatro Mediterraneo* diretta da Giovanni Grasso jr³⁸, solo il *Gruppo Teatro Città di Belpasso*, nelle stagioni teatrali 1971-72 e 1990-91, si impegnò a valorizzare i pregi dell'opera affidandone la firma registica a Pippo Spampinato e la cornice musicale al Maestro Pippo Caruso³⁹.

Fra i lavori stabilmente presenti nel repertorio muschiano, anche *Raggi X*, grazie al capocomico, varcò i palcoscenici isolani. La commedia, dai toni melodrammatici, ha come protagonista un maestro sessantenne che si ritrova, inaspettatamente, a fare i conti con una disavventura coniugale: la giovane ed ingenua moglie, travolta da una passione per un affascinante tenente, abbandona il tetto maritale e l'uomo, ad evitare lo scandalo, la accoglie nuovamente in casa. Ma tale decisione è dettata da un preciso scopo: solo in questo modo, infatti, egli potrà dare sfogo al suo sentimento di rivalsa contro la fedifraga ed attuare il proprio disegno quello, cioè, di ucciderla col tempo, di renderle impossibile l'esistenza mediante l'amaro ricordo del passato, attraverso uno strazio graduale ed assiduo. Sebbene nel suo stadio iniziale i tre atti presentino dei riferimenti di chiara ascendenza pirandelliana tuttavia la risoluzione finale non è priva di elementi distintivi. È indicativo, però, che la *pièce* dai contenuti profondamente e intimamente siciliani, fu pienamente compresa dal proprio pubblico ed in misura minore da quello nazionale.

La commedia in tre atti *Gran circo Brynn* venne scritta in collaborazione con Giuseppe Marchese, giornalista, critico drammatico del *Corriere di Catania*, autore di teatro dialettale e, come anzidetto, fra i direttori artistici del *Teatro Coppola*. Lavoro dai toni freschi e allegri, senza particolari pretese, venne recitato unicamente dai filodrammatici del *Circolo Artistico* il 12 aprile 1931 presso il Teatro di via Vecchio Bastione⁴⁰.

Un'altra creazione di Russo Giusti, che alterna momenti di schietta

comicità a toni di profonda amarezza, è *Ti-tan-fù*. Il titolo fa riferimento al nomignolo assunto dal povero protagonista, *mastru Titta*, il quale, costretto ad una vita di stenti, cerca di racimolare qualcosa prestandosi ai mestieri più umili, non ultimo quello di fingersi cinese e di vendere falsi monili ai passanti. Succede che gli viene proposto di prestare servizio come interprete per una nuova ospite, sua "conazionale", in casa di una ricca famiglia taorminese. L'uomo, seppure perplesso, non riesce a rifiutare l'offerta. Come si trovi il falso cinese innanzi alla vera cinese è facile immaginarlo ma, nonostante la commedia sia ricca di spunti umoristici, non manca, specie nell'ultimo atto, qualche pennellata sentimentale che suscita effetti di commozione.

Ti-tan-fù esordì con gran successo la sera del 23 giugno 1932 al *Teatro Savoia* di Messina con la messinscena della Filodrammatica *Angelo Musco* diretta da Pietro Trovato⁴¹.

Anche la storia di *Fino a mezzanotte* può sembrare, di primo acchito, un pretesto per sondare su quali potrebbero essere i risvolti comici di un temporaneo superamento delle barriere sociali. Ma, ad una lettura più attenta, si intuisce facilmente che ci troviamo di fronte ad un'analisi tutt'altro che scanzonata dei rapporti umani. Proprio per tali caratteristiche, questa, come altre produzioni di Russo Giusti, dopo la prima messinscena, venne riproposta poche altre volte.

Sullo stile dell'antecedente *Ognuno pà so strada* anche la commedia *Lampicidda astutata* presenta un impianto drammatico. Dell'opera esistono due stesure; la prima venne rappresentata per la prima volta al *Teatro Coppola* di Catania dalla *Brigata d'Arte del Circolo Artistico*⁴², la seconda venne riproposta due anni dopo al *Teatro Alhambra* dalla compagnia di Flora Marrone. Per questo nuovo allestimento Russo Giusti si preoccupò di snellire i dialoghi e sostituire il titolo ne *I miei giurati*. Questo il responso della serata: «Lavoro commovente, costruito in più di una scena con mano maestra, interessante dalla

³⁸ Cfr. S. FIDUCIA, *Teatri e cinematografi*, in «Catania Rivista del Comune», Catania, IV, luglio-agosto 1933, pp. 209-210.

³⁹ Cfr. AA.VV., *Antonino Russo Giusti...*, cit., p. 105, p. 108; G. CAPONETTO, *Una rarità di Russo Giusti al Gruppo Teatro Città di Belpasso. Nella «Scodella del cane» mescolati riso e patetico*, in «Espresso Sera», Catania, 24-25 aprile 1991.

⁴⁰ Cfr. an., *Una novità al Coppola*, in «Il Popolo di Sicilia», Catania, 12 aprile 1931, p. 5; V. MAR NICOLOSI, «*Gran circo Brynn*» 3 atti di A. Russo Giusti e P. Marchese, in «Il Popolo di Sicilia», Catania, 14 aprile 1931, p. 5.

⁴¹ Cfr. an., «*Ti-tan-fù* al Savoia», in «La Gazzetta-Quotidiano Fascista della Sicilia e della Calabria», Messina, 23 giugno 1932; N. SCAGLIONE, «*Ti-Tan-Fù* al Savoia», in «La Gazzetta-Quotidiano Fascista della Sicilia e della Calabria», Messina, 24 giugno 1932; an., *Cronache messinesi. La filodrammatica «Musco» al Savoia*, in «Il Popolo di Sicilia», Catania, 23 giugno 1932, p. 6.

⁴² Cfr. an., *Teatri*, in «Catania Rivista del Comune», Catania, II, marzo-aprile 1933, p. 101.

prima all'ultima battuta per la semplicità vigorosa e la bella umanità della vicenda»⁴³.

Nel frattempo Russo Giusti aveva dato vita ad un altro successo destinato a divenire uno dei maggiori cavalli di battaglia dell'ormai popolarissimo Musco e a conoscere, insieme a *L'eredità dello zio canonico*, una lunga fortuna scenica. Si tratta della nota commedia *L'articolo 1083*, intitolata precedentemente *Il punto di Archimede* e meglio conosciuta, grazie anche alla trasposizione filmica, col titolo di *Gatta ci cova*. La notoria vicenda si impernia tutta nella contesa della "robba"; *donna Ntonia*, astuta ed ingorda, approfittando della dabbenaggine del fratello *Sidoru*, impugna la legge affinché al congiunto venga negata una vasta proprietà ereditata dalla madre. Ma un legale ed amico del povero agricoltore gli consiglia bene la nascita di un figlio che, in base al fatidico "Articolo 1083 del Codice Civile", fa assegnare a lui tutti i beni.

La commedia vide per la prima volta la luce delle scene il 5 ottobre 1936 al *Teatro Eliseo* di Roma con la compagnia di Musco⁴⁴. Premiata dalla critica «per la sua vigorosa costruzione e per la nobiltà del suo contenuto umano»⁴⁵, l'opera continuò a mietere successi nei palcoscenici dei più prestigiosi teatri nazionali ed internazionali e, dopo Musco, ad essere rappresentata da numerose compagnie siciliane, fra le quali, l'*Anselmi-Abruzzo*, la *Brigata d'Arte del Circolo Artistico*, l'*Ente Teatro di Sicilia* di Catania, ed ancora, la *Brigata d'Arte "Nino Martoglio"*, il *Gruppo Teatro "Città di Belpasso"*, la *Cooperativa Teatro delle Arti*, ecc.

La commedia in tre atti *Il figlio della Lupa*, poi titolata *Chi è il merlo?* fu, con ogni probabilità, l'ultimo dei lavori di Russo Giusti che vide l'interpretazione degli amici e valenti filodrammatici del *Teatro Coppola* di Catania. *A Lupa* è l'appellativo che i compaesani hanno assegnato a *donn'Aita Paradiso*. Dotata di forte personalità – come gran parte dei personaggi femmili russo-giustiani – ma di un cattivo ca-

⁴³ an., *Il debutto della Compagnia Marrone al teatro Albambra*, s.t., (1935).

⁴⁴ Cfr. an., *Successo di una nuova commedia interpretata da Musco*, in «Il Popolo d'Italia», Milano, 5 ottobre 1936; an., *All'Eliseo. «L'articolo 1083» di Russo Giusti*, in «Il Tevere», Roma, 6 ottobre 1936; E.R., *Le prime teatrali. «L'articolo 1083» di A. Russo Giusti al Teatro Eliseo*, in «Lavoro Fascista», Roma, 6 ottobre 1936.

⁴⁵ an., *Il successo a Roma di una nuova commedia di A. Russo Giusti*, s.t., 5 ottobre 1936.

attere, la donna diviene ancor più irruente quando scopre che il figlioletto è scomparso. La ricerca concitata del presunto rapitore dà modo al commediografo di mettere in risalto la forza e l'intensità della sua protagonista.

Tali caratteristiche si riscontrano anche nelle figure femminili che andranno a far parte dei successivi lavori dell'autore. Infatti, scomparso Musco, l'interprete a cui Russo Giusti pensò di adattare le sue nuove produzioni fu la grande Rosina Anselmi.

La tempra sanguigna dell'artista bene si sposava, ad esempio, alla forte personalità di *massaia Rosa*, la terribile virago de *Il voto di castità*, la quale dimostra di riuscire a tener testa al nuovo fattore assunto per difendere il feudo del *barone Orlandini* da misteriose e continue ladronerie. Si scoprirà, infatti, che l'uomo è in realtà un vigliacco della più bella specie e chi tutela con coraggio ed audacia la proprietà baronale è proprio *massaia Rosa*. La donna, fra l'altro, ha una missione da portare a buon termine, e cioè, vendicare un torto precedentemente subito dallo stesso fattore. La commedia venne rappresentata per la prima volta il 7 ottobre 1937 al *Teatro Quirino* di Roma dalla compagnia *Anselmi-Abruzzo*⁴⁶. Successivamente, e precisamente il 2 febbraio 1938, venne data al *Teatro della Pergola* di Firenze⁴⁷. Insieme all'attrice siciliana, altro interprete principale fu Turi Pandolfini, nipote di Angelo Musco.

Anche *I cani corsi di Sicilia* e *Donna Palma ha il microbo*, furono scritte da Russo Giusti per l'Anselmi ma l'attrice non le recitò mai.

La prima opera, redatta nel '39, è ambientata a Catania nel maggio del 1860 durante l'insurrezione popolare contro il dominio borbonico e ha come protagonista *Giuseppina Bolognara*, oriunda da Barcellona Pozzo di Gotto, meglio conosciuta come *Peppa 'a cannu nera*, distintasi per le gesta eroiche riportate in quei giorni.

Nei tre atti l'esposizione degli avvenimenti segue le orme della verità storica anche se la vicenda è arricchita da nuovi elementi legati all'estro dell'autore. Ma al di là di questi ingredienti romanzati, la personalità dell'eroina resta fedele alla realtà.

⁴⁶ Cfr. an., *Quirino. «Il voto di castità»*, in «Il Messaggero», Roma, 8 ottobre 1937.

⁴⁷ Cfr. vice, *«Il voto di castità» 3 atti di A. Russo Giusti*, in «La Nazione», Firenze, 3 febbraio 1938; G.B., *Teatro della Pergola. «Il voto di castità». Tre atti di A. Russo Giusti*, in «Il Nuovo Giornale», Firenze, 3 febbraio 1938.

L'opera venne recitata per la prima volta il 5 novembre 1944 a Belpasso dalla locale *Brigata d'Arte*⁴⁸. La stessa formazione diede la commedia il 16 novembre 1946 presso il *Teatro Comunale "Nino Martoglio"* per la regia di Russo Giusti. Nel corso della serata venne presentato anche il bozzetto in un atto *Cori di elefanti*⁴⁹.

Eccetto queste due rappresentazioni da parte della *Brigata d'Arte "Nino Martoglio"*, è molto probabile che *I cani corsi di Sicilia* non venne più riproposta.

Anche *Donna Palma ha il microbo* venne recitata per la prima volta il 3 dicembre 1943 al *Teatro Comunale* di Belpasso in occasione dell'esordio della *Brigata d'Arte "Nino Martoglio"*⁵⁰.

Gli altri lavori del drammaturgo, che con ogni probabilità non videro mai la luce delle scene, sono *Cerco moglie, ma non stabile*, *Amleto II* e *L'abissina bianca*.

Preso atto, quindi, della parte non trascurabile assunta dal Nostro nel panorama culturale siciliano del primo Novecento, sarebbe auspicabile che l'impegno di tradurre in concreta iniziativa l'edizione a stampa delle opere del Russo Giusti possa servire come base per una ulteriore indagine critica che avrebbe rilievo sia per gli studi letterari che per quelli dello spettacolo in Sicilia.

MICHELA TOPPANO

SPASIMO DI FEDERICO DE ROBERTO
O I COMPROMESSI DELLA FEDE E DELLA RAGIONE

In quest'articolo proponiamo di leggere *Spasimo* (1897)¹ di Federico De Roberto come una reazione personale e originale dell'autore ai cambiamenti introdotti dall'avvento di una società secolarizzata e al progressivo disincanto del mondo che si è intensificato nel corso dell'Ottocento². I dilemmi dei personaggi e gli eventi finzionali permettono all'autore di interrogare i fondamenti, la validità e l'applicazione della norma umana e della norma divina. La risposta che De Roberto propone risulta estremamente complessa.

In effetti, in *Spasimo*, attraverso la messa in scena di una fallimentare inchiesta giudiziaria, la fiducia nelle istituzioni e nelle facoltà puramente umane pare discredita in nome dell'affidamento dell'individuo alla

¹ Il romanzo uscì prima a puntate sul «Corriere della Sera», dal 26 novembre 1896 al 6 gennaio 1897. Fu poi pubblicato in volume in quello stesso 1897 presso la casa editrice Galli di Milano. Noi utilizzeremo l'edizione Treves del 1925, da cui saranno tratte tutte le citazioni.

² *Spasimo* è rimasto a lungo fra le opere meno studiate di De Roberto. Solamente in questi ultimi anni ha cominciato ad attirare l'attenzione degli studiosi, che s'impegnano a mostrarne l'importanza nell'economia della produzione robertiana. Tra i saggi riservati al romanzo, cfr. C.A. MADRIGNANI, *Un "giallo" nichilista*, in F. DE ROBERTO, *Spasimo*, Roma, Lucarini 1989, pp. 9-15; M. FRAN-CALANZA, *Struttura e tipologia del poliziesco in "Spasimo" di Federico De Roberto*, in «Misure critiche», luglio-dicembre 1978, pp. 115-137; A. PAGLIARO, *Woman as Redeemer in "Spasimo" by Federico De Roberto. The Detective Novel and Elusive Detection*, «Italian Culture», 22 (settembre 2000), pp. 157-170. Un altro segno del rinnovato interesse per quest'opera è la recentissima edizione di *Spasimo* curata da G. TRAINA, Caltanissetta, Lussografica 2006. Per uno sguardo complessivo sull'opera di De Roberto, ricordiamo almeno V. SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli 1961; C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Saggio su ideologia e tecniche narrative*, Bari, De Donato 1972; N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1981; M.P. SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, Bari, Laterza 1988; A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1998.

⁴⁸ Cfr. C. LO PRESTI, *Sicilia-Teatro...*, cit., p. 257.

⁴⁹ Cfr. AA.VV., *Antonino Russo Giusti...*, cit., p. 13, p. 103.

⁵⁰ Cfr. C. LO PRESTI, *Sicilia-Teatro...*, cit., p. 257.

potenza trascendente della fede. Ma d'altra parte, attraverso il percorso di uno dei personaggi principali, la contessa d'Arda, le ingiunzioni della fede e le rinunce ch'essa impone appaiono come lesive delle esigenze individuali. Per questo il personaggio di De Roberto cerca di sottrarsi fondandosi paradossalmente sull'uso astuto di quella stessa ragione che, dal punto di vista della conoscenza e della morale, era apparsa insufficiente. In questo modo, *Spasimo* costituisce l'opera in cui De Roberto ci fornisce la rappresentazione più compiuta del conflitto tra fede e ragione e degli espedienti che gli individui adottano per sfuggire alle aporie dell'una o dell'altra.

I. Immanenza e trascendenza

Molte opere di De Roberto (da *Processi verbali*³ a *I Vicerè*⁴, da *L'Albero della Scienza*⁵ a *L'Amore*⁶) ci offrono l'immagine di un mondo secolarizzato dal quale le potenze misteriose sono scomparse. La ragione avrebbe dissipato le nebbie della credenza e reso l'uomo indipendente da ogni essere superiore, istituendo così la supremazia delle capacità intellettuali e logiche degli individui⁷. Tuttavia essa ha anche lasciato l'uomo sperduto in un universo muto, in cui le cose non trasmettono più messaggi divini e si sono svuotate di un senso indubitabile. Questo disagio, considerato come un tipico frutto della fine del secolo, viene lucidamente analizzato da De Roberto in alcuni scritti giornalistici.

In un articolo consacrato a Sully Prudhomme, prima pubblicato su *Il Corriere della Sera* e poi raccolto ne *Il colore del tempo*, De Roberto riflette su queste inquietudini e enuncia le insufficienze della ragione e della scienza.

³ F. DE ROBERTO, *Processi verbali*, Milano, Galli 1890.

⁴ F. DE ROBERTO, *I Vicerè*, Milano, Galli 1894.

⁵ F. DE ROBERTO, *L'Albero della Scienza*, Milano, Galli 1890.

⁶ F. DE ROBERTO, *L'Amore. Fisiologia - Psicologia - Morale*, Milano, Galli 1895.

⁷ Un esempio di questi individui che si servono di un raziocinio non privo di conflitti e contraddizioni, sono i personaggi analisti come lo stesso Vérod, durante la sua giovinezza, e molti personaggi de *L'Albero della Scienza* (Vico Dastri ne «Il peccato della Valcres», il protagonista de «Il Gran rifiuto», ma anche i filosofi della triade di «Quesiti»).

Alla scienza progredita e trionfante si sono chieste e si sono fatte dire troppe cose: i suoi idolatri, da una parte, hanno creduto soltanto in lei, e l'hanno opposta alla fede; dalla parte contraria, quanti l'hanno vista incapace, come realmente è, di rispondere a certi quesiti estremi, l'hanno rinnegata e dichiarata in istato di fallimento⁸.

La ragione ha permesso di apportare qualche risposta, ma solo per spostare insensibilmente le frontiere dell'incognito. Lungi dal fornire una soluzione soddisfacente al malessere degli uomini, essa ha lasciato in sospenso le risposte ai quesiti esistenziali. All'altezza degli ultimi anni dell'Ottocento, che aprono l'ultima fase della sua produzione, De Roberto conclude che l'approccio positivo della scienza può certo valorizzare la dimensione terrestre, fragile e contingente dell'uomo, ma non riesce a confortarlo, né dal punto di vista epistemologico, né dal punto di vista eudemonistico. In effetti, una concezione della persona come un essere retto da leggi meccaniche e biologiche elude gli interrogativi riguardanti il mistero ultimo dell'esistenza – che resta sempre insondabile – e non garantisce la felicità e l'autonomia – che sembrano inaccessibili.

Di fronte alla desolazione di un ambiente che si è rivelato estraneo all'uomo, De Roberto, nelle sue ultime opere, cerca di recuperare un mondo ideale che porti le tracce di una trascendenza sensibile alle commozioni umane per rimediare alla sofferenza intellettuale ed esistenziale degli individui. *Spasimo*, pubblicato nel 1897, fa parte di questo gruppo di opere, comprendente anche *La messa di nozze* e *La bella morte* (1911)⁹, e *L'ebbrezza*, pubblicata postuma nel 1928 (novella che è probabilmente rimasta incompiuta a causa della morte dell'autore nel 1927)¹⁰. Alcune tracce di questa sensibilità si possono ritrovare anche nelle novelle di guerra¹¹.

⁸ F. DE ROBERTO, *La poesia di un filosofo*, in *Il colore del tempo*, Palermo, Sandron 1900 p. 63.

⁹ F. DE ROBERTO, *La messa di nozze. Un sogno. La bella morte*, Milano, Treves 1911.

¹⁰ F. DE ROBERTO, *L'ebbrezza. Novella postuma*, in «La Fiera Letteraria», 15 e 22 gennaio 1928, p. 3 e pp. 5-6. Per questa novella, cfr. R. CASTELLI, *L'arcipelago della rêverie: Tomasi, De Roberto e il silenzio delle sirene*, in AA.VV., *Lucio Piccolo-Tomasi di Lampedusa. Le ragioni della poesia, le ragioni della prosa*, a cura di N. Tedesco, Palermo, Flaccovio 1999, pp. 87-112.

¹¹ *La messa di nozze* ripropone, in effetti, attraverso il percorso del perso-

Come si vede, questa produzione si trova a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, in quel periodo che coincide con l'ondata spiritualista di fine secolo, il ritorno dell'idealismo e la definitiva presa di coscienza di ciò che gli intellettuali chiamavano all'epoca, secondo l'espressione di Brunetière, la «bancarotta della scienza»¹². Benché non possiamo inserire De Roberto tra gli spiritualisti alla Fogazzaro o alla Serao delle ultime opere, tra gli idealisti alla Benedetto Croce o tra i sostenitori del vitalismo alla D'Annunzio, bisogna comunque prendere atto del fatto che De Roberto partecipa indubbiamente, in modo affatto originale, alla messa in discussione delle potenzialità della ragione (senza, tuttavia, come vedremo, rinunciarvi completamente). L'autore siciliano ha trovato nel contesto di fine secolo un terreno fertile per esprimere le sue proprie contraddizioni. Ha saputo interpretare in modo personale le tensioni ideologiche che hanno attraversato l'Ottocento (dal Romanticismo, al Positivismo, sino alla rinascita spiritualista di fine secolo) per quanto riguarda il rapporto tra immanenza e trascendenza¹³.

Tuttavia, a questo proposito, s'impone un'osservazione di capitale importanza. Malgrado il recupero di una dimensione trascendente che la modernità ha marginalizzato, De Roberto non vuole minimamente restaurare un ordine tradizionale e acriticamente fideistico. Come vedremo per *Spasimo*, l'universo di valori rappresentato si rivela un mondo sincretico, in cui il recupero della tradizione non è possibile senza un compromesso precario con esigenze più moderne e ormai irrinunciabili.

naggio di Ludovico Bertini, il modello dell'ascesi cristiana. *La bella morte*, invece, recupera un universo antropomorfo che si erge contro il mondo umano e tecnologico, mentre *L'ebbrezza* si riappropria del modello analogico del mito classico. Infine, un orizzonte cattolico più tradizionale si delinea ad esempio nella novella di guerra *Due morti*, pubblicata su *Il Secolo XX* nel 1920.

¹² Per una visione d'insieme delle tensioni che hanno percorso la fine dell'Ottocento, cfr. L. MANGONI, *Una crisi di fine secolo. La cultura italiana e la Francia tra Otto e Novecento*, Torino, Einaudi 1985.

¹³ Da questo punto di vista, il percorso di De Roberto presenta una notevole somiglianza con quello del suo contemporaneo Arturo Graf, il quale, dopo aver aderito (pur in modo critico e problematico) al positivismo, ha conosciuto un'evoluzione intellettuale ed esistenziale che l'ha portato a recuperare la dimensione religiosa, come testimonia l'opera dal titolo significativo *Sulla fede* (1905).

II. La ragione cieca e le astuzie della fede

Il romanzo *Spasimo* è rappresentativo di questo dilemma. La critica ha spesso sottolineato l'abilità narrativa di De Roberto, che, adottando l'intrigo poliziesco e moltiplicando i punti di vista sulla storia della contessa d'Arda, ha saputo creare un racconto dalla struttura originale. Tuttavia, secondo alcuni ricercatori, come Madrignani¹⁴, a questa bravura tecnica non corrisponderebbe una novità ideologica. Per questo inseriscono il romanzo tra le opere derobertiane che segnano un'involuzione nella sua carriera artistica. Tuttavia, questo romanzo appare ben più complesso e ricco di conflitti di quanto mostrino tali analisi.

Spasimo potrebbe effettivamente essere letto come un romanzo poliziesco: è stato soprattutto questo aspetto, sorgente d'innovazioni formali, ad aver attirato l'attenzione dei ricercatori. Il romanzo costituirebbe uno dei primi esempi di questo genere letterario in Italia accanto al *Il cappello del prete* di Emilio De Marchi¹⁵. Secondo le regole di genere, il racconto si apre con la scoperta di un cadavere – quello della contessa d'Arda –, prevede la presenza di un giudice e di sospetti, una successione d'interrogatori, la ricostruzione ipotetica degli uni e degli altri, per concludersi, alla fine, con la confessione del colpevole, Alessio Zakunin. Da questo punto di vista, *Spasimo*, costruito secondo lo schema canonico del romanzo poliziesco, avrebbe *a priori* come vocazione la messa in scena del lavoro induttivo della ragione. Grazie a quest'ultima, il disordine provocato dall'irruzione della morte si ricomporrebbe in seguito all'identificazione del colpevole e alla scoperta della verità. Tuttavia, la ragione è contrastata da altri valori antagonisti. *Spasimo* si rivelerà come una dimostrazione dell'insufficienza e addirittura della sconfitta della ragione, incapace di ristabilire l'ordine e di giungere con le sue sole forze alla verità. Invece, come vedremo, altri mezzi permetteranno ai personaggi di farlo.

Fin dall'inizio del romanzo, il narratore oppone due ordini del mondo, rappresentati l'uno dal cadavere immobile e sereno della

¹⁴ Cfr. C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà...*, cit., pp. 142-146.

¹⁵ Cfr. come esempio di questa lettura critica, il saggio di M. FRANCALANZA, *Struttura e tipologia...*, cit., pp. 115-137.

contessa d'Arda, l'altro dalla persona viva di Zakunin, il quale, in preda alla disperazione, guarda il corpo esanime della donna:

Come un pallido fior d'azalea venato di rosso, il volto rigato di sangue della infelice era freddo e cereo, ma nulla rivelava delle contrazioni dell'agonia; anzi una serenità confidente e una specie d'ancor vivo sorriso lo animavano: [...] con le palpebre rovesciate e le pupille rivolte verso il cielo, la morta pareva beata, quasi non morta ancora per poter attestare che fuor dell'umana vita, nel silenzio e nell'ombra, trovava alfine il bene e la gioia. Livido e disformato, con i capelli irti sulla fronte madida di sudore gelato, gli occhi folli, le labbra, le mani, tutta la persona tremante come per febbre, il principe Alessio incuteva paura¹⁶.

L'opposizione tra l'aspetto della defunta, il cui viso insanguinato è paragonato a un fiore, che esprime la serenità e addirittura la beatitudine, e l'uomo vivo, con i tratti alterati dalla sofferenza intima, incapace di controllarsi, irricognoscibile e scosso dal dolore, suggerisce subito una chiave di lettura del testo: l'universo messo in scena è straziato da una tensione tra un ordine soprannaturale (al quale appartiene la contessa), armonioso e sereno, che si presenta come un garanzia di pienezza, da un lato, e un ordine abbandonato al caos, al dolore, alla mancanza e alla paura (al quale appartengono Zakunin e, come ci mostrerà il seguito del racconto, anche Vérod e il giudice Ferpierre), dall'altro. La condizione di smarrimento di questi tre personaggi riguarda diversi ambiti. Da un punto di vista emotivo, questo turbamento corrisponde al dolore del lutto in Vérod e, in modo diverso, in Zakunin; da un punto di vista morale e cognitivo coincide con le ipotesi e gli interrogativi incessanti e fallaci di Vérod e soprattutto di Ferpierre.

La ricostruzione della vita passata della contessa, la comprensione della sua personalità e dei suoi valori morali costituiscono, per Ferpierre, le premesse indispensabili per poter risalire alle ragioni e alle modalità della morte di Fiorenza d'Arda. Nell'animo della contessa, è la fede a primeggiare su tutti gli altri valori? Nel caso affermativo, il suicidio si deve escludere, poiché la legge divina lo proibisce e l'ipotesi dell'omicidio sarebbe più probabile. Ma, se si tratta di omicidio, chi è l'autore e perché l'avrebbe fatto? Si tratta di Zakunin, che l'avrebbe uccisa per gelosia nei confronti di Vérod? Si

tratta di Alexandra, che l'avrebbe uccisa per gelosia nei confronti di Zakunin? O sono stati i due anarchici insieme, per queste ragioni passionali o per eliminare una persona scomoda per la loro missione rivoluzionaria? Se invece la contessa ha subordinato le ingiunzioni della fede alle esigenze dell'amore, allora è possibile credere che abbia potuto suicidarsi. Ma perché l'avrebbe fatto? Si sarebbe suicidata perché amava Vérod ed era lacerata tra questo amore concreto e una norma astratta del dovere e della purezza che glielo vietavano? Oppure, come sospetta Vérod a un certo punto, perché amava ancora Zakunin e non poteva accettare di essere divisa tra due amori? Non si tratta solo di sapere se la contessa abbia subordinato la fede alla passione o viceversa (quali siano i valori gerarchicamente superiori del suo sistema morale), ma anche di sapere quali sono i moventi che l'hanno guidata a concedere la supremazia all'una o all'altra.

Di fronte a questo groviglio di gerarchie morali antagonistiche e di colpevoli possibili, il giudice si ostina a cercare prima indizi materiali (come ogni Sherlock Holmes che si rispetti), poi delle prove psicologiche, ma solo per approdare allo scacco e ritrovarsi di fronte all'impossibilità di emettere una sentenza. Ferpierre, formula senza sosta ipotesi regolarmente smentite da ipotesi successive, che scaturiscono improvvise e più convincenti, oppure da fatti inaspettati, come la lettera di suor Anna. Questa lettera fa capire che la contessa d'Arda aveva preso in considerazione la possibilità di suicidarsi e chiude così l'inchiesta ufficiale senza che Ferpierre sia completamente soddisfatto dell'esito della vicenda.

Anche gli altri mezzi utilizzati per raccogliere indizi sugli aspetti morali dei personaggi si rivelano insufficienti. Ad esempio, appare improduttivo il ricorso alla scienza della fisiognomica¹⁷, così diffusa nell'Ottocento, elaborata per penetrare l'opacità delle apparenze in una società in cui l'individuo rischia di perdersi nella massa o di trincerarsi in un'intimità, forse dubbia, ma comunque irraggiungibile.

¹⁷ A questa disciplina attingono le numerose *Fisiologie* che vengono pubblicate nel corso dell'Ottocento, come quelle di Paolo Mantegazza (autore delle varie fisiologie della donna, del piacere, dell'odio, dell'amore, ecc.), così come essa nutre le opere di Cesare Lombroso e dei suoi seguaci. Per il ruolo svolto dalla conoscenza della scienza lombrosiana ne *I Vicerè*, cfr. G. MAFFEI, *Il romanzo antropologico*, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo. "I Vicerè" tra storia e finzione letteraria*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1998, pp. 15-71.

¹⁶ F. DE ROBERTO, *Spasimo*, Milano, Treves 1925, p. 2.

Nel romanzo, essa fornisce al narratore una tecnica per la descrizione e al giudice uno strumento di indagine. Tuttavia, applicata ai due principali sospetti, Zakunin e Alessandra Natzichev, essa risulta sterile.

Durante il primo interrogatorio, Ferpierre esercita il suo sguardo inquisitore su Alessandra. Tuttavia, egli non riesce a strappare alcun segreto alla giovane: l'apparenza di quest'ultima è neutra o percorsa da movimenti che sembrano anodini. La sobrietà della descrizione del volto, della locuzione e degli atteggiamenti non corrisponde a una negligenza del narratore, ma all'opacità assoluta della ragazza. Ella «rispondeva con voce breve e secca, quasi insofferente delle domande»; spesso non risponde; oppure, «per tutta risposta alzò le spalle in atto di noncuranza sdegnosa»¹⁸. L'osservazione è stata infruttosa, come il giudice constata: «Ella andò via a testa alta, impassibile com'era rimasta durante l'interrogatorio; e il Ferpierre, seguendola, pensava che da quella parte non avrebbe avuto nulla»¹⁹. L'inespressività, l'impenetrabilità, il silenzio del corpo di Alexandra saranno una costante di tutte le sue apparizioni e si mostreranno come degli ostacoli insormontabili per la perspicacia di Ferpierre.

Subito dopo Alessandra, viene interrogato Zakunin, che viene così analizzato dal giudice e, di conseguenza, descritto dal narratore:

Quando il principe gli fu condotto innanzi, egli ne considerò attentamente la figura. Era senza dubbio uno dei più belli uomini che avesse mai visti: alto, forte, agile, con le guance incorniciate dalla barba d'un biondo di seta, i capelli castani un poco diradati sulla fronte che pareva pertanto più ampia, la carnagione bianca, anzi pallida e quasi macerata, come quella dei discendenti di razze elettissime, gli occhi azzurri e profondi sotto i puri archi delle sopracciglia, il naso aquilino dalle narici nervose, l'abito elegante, il portamento veramente principesco. A vederlo, tutti avrebbero riconosciuto in lui il gran signore e l'uomo galante, nessuno il rivoluzionario. Il suo viso, dapprima scomposto dall'ambascia in presenza del cadavere dell'amica, poi dall'ira all'accusa di Vérod, era adesso atteggiato ad una cupa tristezza²⁰.

In questa prima analisi fisiognomica appaiono elementi che saranno poi ricorrenti nel ritratto di Zakunin: l'eterogeneità degli at-

tributi, l'instabilità delle espressioni, la volubilità e l'imprevedibilità degli atteggiamenti. Se Alessandra era indecifrabile a causa della sua scarsa densità semiotica, Zakunin lo è a causa della molteplicità e della contraddittorietà dei segni che emana. La procedura indiziaria alla base dell'inchiesta giudiziaria, che era stata presentata come un'acquisizione efficace e talvolta euforica della ragione nelle novelle de *L'Albero della Scienza*, e che forniva un mezzo per districare l'intreccio delle versioni inattendibili dei personaggi de *I Viceré*, si rivela, in *Spasimo*, fallimentare.

Non solo le letture indiziarie e fisiognomiche falliscono, ma appaiono, nel romanzo sotto una luce ambigua. In effetti, la pratica dell'interpretazione fisiognomica si nutre dell'immaginario dello sguardo penetrante e invadente, curioso dell'intimità degli uomini, desideroso di conoscere i segreti altrui per ridurne l'alterità e, al limite, per manipolarli. Questa ideologia della trasparenza porta a concepire ogni persona come un oggetto osservabile di cui si vuole portare alla luce la verità. Così, la sensazione di essere scrutati, attraverso lo sguardo o attraverso la tecnica dell'interrogatorio, può generare delle sensazioni non solo perturbatrici, ma addirittura angosciose, se non addirittura un'impressione di violazione e di tortura. La volontà di sapere che spinge a penetrare i segreti degli individui è così rappresentata, in *Spasimo*, come un vero atto di violenza.

Il secondo interrogatorio cui Alessandra Natzichev viene sottoposta ci permette di constatarlo. Di fronte al mutismo e all'opacità coriacea della giovane, Ferpierre mente per intrappolarla e strapparle la confessione. Così, la convoca per comunicarle che Alessio Zakunin ha confessato di essere il colpevole (mentre l'anarchico non ha parlato):

E la guardò.

Ella avea un'altra faccia. Come se la maschera della durezza sprezzante e superba le fosse stata strappata, le guance impallidite, le labbra dischiuse e gli occhi smarriti dicevano il dolore, la paura, il rimorso, un sentimento che il Ferpierre non sapeva ancora precisare, ma che era senza dubbio troppo penoso.

– Ve ne duole dunque?... Dovete molto amarlo!

Lo spettacolo di quel repentino turbamento distrasse sul principio il giudice dal rimorso provato nel servirsi di mezzi obliqui. Ma sentendo di doverli adoperare oramai sino in fondo, considerando l'ambascia della giovane, la sua repugnanza cresceva. Non infliggeva egli a quella donna, per amore della verità, una morale tortura? E la differenza era

¹⁸ F. DE ROBERTO, *Spasimo*, cit., p. 33.

¹⁹ Ivi, p. 35.

²⁰ Ivi, pp. 35-36.

veramente grande fra gli orridi strumenti delle antiche inquisizioni, e la menzogna con la quale ora ricercava l'anima dell'accusata.²¹

Questo brano mostra tutta la complessità del rapporto che Ferpiere intrattiene con il suo ruolo d'inquirente-inquisitore-carnefice. La tattica adottata è percepita come sleale dal giudice stesso; tuttavia, essa si presenta come il solo mezzo non solo di rispettare il suo dovere professionale, ma anche di soddisfare il suo desiderio di conoscenza. Al rimorso si mischia un voyerismo tinto di un sadismo vagamente consapevole e una volontà intellettuale di dissipare le tenebre. Il profondo turbamento di Alessandra è dovuta al fatto che Ferpiere ha svelato il suo amore per Zakunin e testimonia dell'urgenza di trovare un mezzo per ricacciare questa verità nell'oscurità del suo mondo privato. Per questo la reazione della giovane sarà veemente:

La giovane si riscosse a quella domanda. Portò le mani alle tempie comprimendole, quasi la tempesta suscitata in lei dalle parole del giudice minacciasse di aprirle il cervello, e dopo aver tratto un così forte respiro da far sibilar l'aria fra i denti chiusi, con l'espressione di repugnanza dolorosa e di sdegno impotente di chi si sente violentare ed opprimere, proruppe:

– Avete finito? Volete divertirvi ancora a tormentarmi? Il vostro piacere è troppo grande, senza dubbio? Ora basta!²²

In queste righe troviamo l'immagine del cervello tormentato e addirittura torturato, accompagnato dal lessico della violazione e della dominazione, che possiamo reperire anche nella novella deroberiana, meno nota, *Un proverbio italiano*²³. La sete di conoscenza che il giudice vuole spegnere con i mezzi dell'inchiesta viene dunque rappresentata come lesiva del diritto all'intimità individuale. Una delle poste in palio del romanzo consiste proprio nel trovare il labile punto di equilibrio tra il diritto all'oscurità della vita interiore e lo spazio concesso allo sguardo chiaroveggente dell'intelligenza. In queste condizioni, la linea narrativa incentrata sull'inchiesta sfocia inevitabilmente su uno scacco giudiziario. Tale fallimento testimonia

²¹ Ivi, p. 181.

²² Ivi, pp. 183-184.

²³ F. DE ROBERTO, *Un proverbio italiano*, in «Vita Moderna», 14 febbraio 1892.

della sfiducia nelle capacità delle istituzioni umane e della ragione di scoprire la verità e, di conseguenza, di esercitare la giustizia.

Allo scopo di rispondere alle stesse domande martellanti che assillano Ferpiere, anche Vérod indugia sulla vita intima della contessa, ma applicando un metodo diverso. Così, nel romanzo, si affiancano due modalità d'inchiesta: da un lato, il procedimento indiziario di Ferpiere, dall'altro la ricerca ispirata e passionale di Roberto Vérod. Al metodo analitico del giudice si oppone l'intima convinzione di Vérod che Zakunin sia l'assassino: si tratta di una certezza fondata su una fede irrazionale e istintiva, sulla credenza appassionata che la contessa non possa essersi suicidata. Tuttavia, Vérod, grazie a questa persuasione non dimostrabile, riesce a cogliere almeno una parte della verità che sfugge completamente al giudice.

Durante l'inchiesta, la conoscenza istintiva dello scrittore riesce addirittura a mettere in difficoltà il raziocinante Ferpiere. Dopo uno scambio verbale serrato con Vérod, che cerca di persuaderlo, la sicurezza del giudice sull'efficacia della sua strategia vacilla:

Egli [Ferpiere] era stupito di non avere ancora fatto, fra tante, quest'ovvia argomentazione. Come aveva perduto sino a tal segno la sua chiaroveggenza? [...]

– Ipotesi e presunzioni, come tutte le altre! – esclamò ad un tratto, volendo negare, nella sua confusione, l'importanza che intimamente attribuiva alle parole del giovane. – [...] La vostra passione non è una prova! Finché non mi verrete a portare una prova più valida delle vostre appassionate affermazioni, se pur vorremo essere molto severi con gli accusati non potremo far altro che proscioglierli entrambi per insufficienza di indizii!

[...]

Il ragionamento suggeritogli dal Vérod era naturalissimo: come negarne il valore? [...] La passione del giovane serviva dunque a qualche cosa e la freddezza sua propria non serviva a nulla, se il giovane vedeva più chiaramente di lui?²⁴

La competenza tecnica e razionale dell'esperto sembra sventata dalla conoscenza iniziatica di Vérod, che non si serve della ragione, ma della sua esperienza vissuta e degli effetti che le virtù della contessa hanno prodotto su di lui. Se Vérod, grazie a questa facoltà

²⁴ F. DE ROBERTO, *Spasimo*, cit., p. 210.

divinatrice, è riuscito ad attingere ad una conoscenza superiore rispetto al giudice, la verità nella sua interezza sarà rivelata, dopo molti anni, da Zakunin, per l'influsso benefico dell'amore evangelico di cui la contessa d'Arda si era fatta portavoce: «La voce del penitente era così dolce che Roberto Vérod sentì il suo cuore tremare: — Ella vive in tutte le cose belle, in tutte le cose buone: parla ancora con noi, e ci consiglia. Ella m'ha detto di venire da voi. Voi che l'amate, che ne otteneste l'amore, saprete che cosa fare di me»²⁵. Questa conversione è tanto più significativa in quanto rappresenta la condizione *sine qua non* della confessione finale; essa permette così d'attribuire definitivamente gli atti al vero colpevole e di formulare un giusto verdetto. Il dispositivo giudiziario, istituzione umana, non riesce a incolpare e a processare Zakunin, mentre l'impulso di un'ispirazione trascendente lo spinge a consegnarsi volontariamente alla giustizia.

La manifestazione di una dimensione trascendente contamina e modifica così la struttura del romanzo poliziesco per dirigere il racconto verso un modello di scrittura diverso e addirittura antagonista. Quest'evoluzione è imperniata sul personaggio della contessa d'Arda, la quale, nel corso dell'inchiesta, s'impone come un personaggio centrale. La sua biografia prende a mano a mano l'andamento di una vera e propria agiografia. La curva del suo destino riproduce molti motivi della leggenda, così come l'ha descritta André Jolles nella sua opera ormai classica²⁶.

Gli straordinari pregi della donna, come accade a tutti gli esseri eccezionali rischiarati dalla luce della santità, si manifestano a coloro che la circondano, che, meravigliati e stupiti, ne diventano spettatori e beneficiari:

L'atto di fede compiuto [da Roberto Vérod] attribuendo ogni pregio alla creatura d'elezione era quotidianamente confortato da prove. Poteva egli pensare d'essersi ingannato se al suo sentimento tutti partecipavano, intorno a lui? Parole d'ammirazione erano su tutte le labbra; quale appariva in vista tale ella rivelavasi: tutta buona, dolce e pietosa, tutta piena di grazia. Come non pareva fatta per la vita del mondo, così intendeva costantemente al cielo lo sguardo e il pensiero²⁷.

²⁵ Ivi, p. 238.

²⁶ Cfr. A. JOLLES, *Formes simples*, Paris, Seuil 1972, pp. 27-54.

²⁷ F. DE ROBERTO, *Spasimo*, cit., pp. 56-57.

Le qualità della contessa («tutta buona, dolce e pietosa, tutta piena di grazia»), che rimandano agli attributi tipici della Vergine, sono accompagnate dal motivo caratteristico della poesia stilnovistica dello stupore e della lode. Il narratore confermerà ulteriormente quest'ultimo riferimento intertestuale definendo la contessa come una «Beatrice segreta, consolatrice, pietosa»²⁸. Altre virtù che adornano la contessa corrispondono alle tre virtù teologali. Esse traspaiono, ad esempio, dal comandamento muto che lo sguardo della contessa rivolge a Vérod: «L'espressione di questa volontà era nello sguardo di lei, che diceva: "Ama e vivi, credi e vivi, spera e vivi"». Egli uniformavasi al comandamento»²⁹. In questo insegnamento sono chiaramente evocate la fede («credi»), la speranza («spera») e la carità («ama»), i valori fondamentali che regolano il rapporto a sé, agli altri e al mondo nella catechesi cristiana. La missione d'amore di Fiorenza d'Arda sarà confermata dalla maniera nella quale si presenterà, sotto la forma di una visione, agli occhi di Vérod: sarà vestita di rosso, il colore della carità.

Mentre Vérod si accanisce a stabilire una giustizia tutta mondana fondata sulla scoperta del colpevole e sulla punizione del crimine, l'insegnamento della contessa fa appello ad una giustizia che non mira solo a equilibrare i conti, ma piuttosto a rimettere i peccati secondo il modello del perdono divino:

Allora, dal più profondo del suo cuore, dalle latebre dell'anima; fievole ma nondimeno distinto, un altro ricordo sorgeva: non solamente la verità e la giustizia avevano ispirato la vittima: più forti, più potenti, altri sentimenti aveva ella espressi: i sentimenti cristiani del perdono e della pietà...³⁰

La natura eccezionale della contessa non è attestata solo dalle sue virtù, ma anche dai suoi atti, gesti e pensieri che producono influenze benefiche come altrettanti miracoli. Questi ultimi concernono in particolare Roberto Vérod. Il giudice Ferpière, che aveva conosciuto Vérod durante la sua prima giovinezza, nota per primo l'inspiegabile cambiamento dello scrittore, scettico e miscredente in

²⁸ Ivi, p. 65.

²⁹ Ivi, p. 56.

³⁰ Ivi, p. 200.

passato: «Il Ferpierre fu stupito dalla manifestazione di questa idea. Non rammentava egli bene le crude e ingrato verità delle quali il Vérod sin da giovane era stato predicatore; oppure il pessimista, lo scettico si era convertito?»³¹. Via via che si delinea il ritratto della contessa, capiremo che questo cambiamento è solo la prima traccia visibile dell'influenza della donna miracolosa sugli altri e, in particolare, sull'uomo che l'ama e che ella ama.

Il racconto degli effetti prodotti dalla donna sullo scrittore ci fornisce un ricco campionario dei mezzi impiegati dal narratore per descrivere il processo di «reincanto» del mondo, intervenuto come reazione alla disperazione prodotta dal disincanto. Quest'evoluzione deve essere interpretata non solo come la narrazione dell'esperienza esistenziale del personaggio, ma anche come la rappresentazione delle inquietudini di un'epoca e dell'autore stesso. Roberto Vérod è costantemente lacerato tra il riconoscimento della dignità della ragione individuale (che permette di analizzare la realtà senza mistificazioni) e la necessità di riscoprire un mondo accogliente e pieno di meraviglie, ma che esige la rinuncia all'indagine razionale. Così, questo personaggio permette di mettere in scena uno dei modi nei quali l'uomo può vivere il disincanto e risponderci:

Che faceva egli a quel tempo? Che pensava? Che aspettava? Grigia, disutile, vuota era la vita sua, a quel tempo. Trentaquattro anni, non rughe sulla fronte; ma quante nell'anima! Il chiuso pensiero, l'assiduo esame interiore, l'inveterato istinto e l'ostinato bisogno di guardare in sé stesso lo avevano avvelenato. La goccia d'acqua sembra più liquida perla quando l'occhio armato di lenti vi scorge dentro un orrido mondo? Col pensiero egli aveva guardato troppo sé stesso e le cose, e la bellezza aveva perduto ogni incanto, e della gioia egli aveva saputo il costo, e la speranza gli s'era consumata dinanzi. [...] L'arte sua rispecchiava troppo fedelmente queste opinioni; essa era negatrice, fredda e amara. Diceva che la vita è inganno, che non c'è distinzione fra i sentimenti dell'uomo cosciente e le cieche potenze della natura, che tutto si riduce nel mondo a un meccanismo impassibile. Egli non aveva più nessuna ragione di vivere, e la sua vita era una continua morte. [...] Così viveva da anni, quando ella era apparsa³².

Il narratore descrive in questo passo gli effetti prodotti dal pro-

³¹ Ivi, pp. 24-25.

³² Ivi, pp. 50-51.

cesso di razionalizzazione in Vérod per quanto riguarda il rapporto a sé e al mondo. Il pensiero laico, l'abitudine all'osservazione sistematica e alla riflessione permettono di smascherare le favole e il prestigio della parola autoritaria, che si presentavano indiscutibili e avvolti nel mistero. I miti grazie ai quali l'uomo poteva spiegare la sua esistenza e il funzionamento del mondo non erano che inganni elaborati per rendere l'esistenza più sopportabile e per nobilitare l'umanità. Allora, se non esiste più nessun disegno teleologico, se non ci sono più corrispondenze trascendenti, ma solo legami ciechi, il mondo è solo un meccanismo retto da leggi impersonali. Se la ragione dissipa le credenze irrazionali e permette una conoscenza più oggettiva del mondo, nello stesso tempo gli toglie quelle presenze antropomorfe che lo rendevano abitabile.

La conoscenza razionale si rivela così insoddisfacente dal punto di vista affettivo e emotivo: l'esperienza di Vérod ce ne offre un'illustrazione esemplare. Per questo, abbandonato in un mondo inospitale, l'incontro con la contessa d'Arda gli offre la possibilità insperata di recuperare un universo più gratificante, un universo pre-galileiano. In questo nuovo ordine, le cose sembrano ancora pregne di senso per l'uomo, non sono solo degli epifenomeni meccanici e impersonali:

Come al destarsi di lieti sogni, come quando latenti e ignote energie eccitano e moltiplicano i sensi della vita, trovava ora in tutte le cose una nuova virtù³³.

Per la sola virtù della vista di lei, egli aveva già mirata, udita, compresa l'anima del mondo; voci misteriose dicevano cose memorabili; tutto viveva, palpitava e riluceva. Ora il silenzio e l'oscurità tornavano a premere d'ogni intorno. Ciò che prima aveva un senso evidente o recondito restava muto³⁴.

Gli oggetti, di nuovo inconoscibili, sono avvolti da un'aurea di mistero che conferisce loro una bellezza assente nel mondo scrutato dallo sguardo razionale e analitico. Le facoltà mobilitate in questo modo di esperire il mondo – di cui la contessa è l'iniziatrice – sono nettamente antitetiche all'osservazione positivista, alla riflessione razionale:

³³ Ivi, p. 67.

³⁴ Ivi, p. 225.

Anche la meraviglia di lui cresceva per la subitanea fede riposta in un'anima che gli era tuttavia ignota. [...] Ma la prova maggiore del mutamento operatosi in lui era questa: che non più come un tempo egli compiacevasi nei faticosi e infecondi esercizi dell'indagine intima, nelle continue alternative del dubbio; ma, senza discutere, quasi obbediva a una volontà estranea e imperiosa³⁵.

Il personaggio passa dalla distanziamento, che gli permette di oggettivare le cose, all'implicazione della meraviglia, dall'esercizio della ragione all'esperienza della fede, dall'osservazione macerante e autonoma all'obbedienza ad una volontà estranea e potente. Grazie a questo personaggio di donna-santa, donna-martire, donna-angelo, Vérod ha potuto sperimentare un inaspettato «reincanto» del mondo. Solo se si accettano i presupposti di questa nuova visione del mondo, si può ristabilire l'ordine perturbato dalla morte iniziale. In effetti, la verità non sarà scoperta dalla ragione, ma rivelata dalla confessione di Zakunin, spinto dall'insegnamento della contessa.

Malgrado il recupero di un mondo «incantato» e basato sull'ispirazione, De Roberto non propone un ritorno ad un sistema trascendente tradizionale, perché il recupero della fede coincide con l'ottenimento di una felicità e di un conforto strettamente privati. In effetti, il romanzo si chiude su queste parole di Ferpière: «- Vi sono di queste creature venute al mondo per convertirci alle cose delle quali purtroppo la vita ci fa dubitare. Il loro cuore è come una fontana di salute. Voi felice che la conoscete, che l'amate, che ne custodite gelosamente l'imperituro ricordo»³⁶. L'opera di perfezionamento compiuta grazie all'influenza della contessa è inanzitutto un mezzo di ricomporre i conflitti nella sfera del privato.

La fede viene dunque proposta come un'esperienza strettamente individuale, al di fuori di ogni istituzione, come ci mostra anche l'iniziativa di Zakunin. L'anarchico, ben prima di consegnarsi alla giustizia, svela a Vérod la verità perché lo scrittore era una «parte importante» della donna amata. Vérod, avendo beneficiato delle virtù della contessa e avendone riconosciuto il valore, era in effetti l'interlocutore ideale per evocare un'esperienza personale in un dolce ricordo fatto di rimorso e contrizione. In nome di quest'intimità,

³⁵ Ivi, p. 56.

³⁶ Ivi, p. 244.

Zakunin si sottopone al giudizio di Vérod. Come si vede, Zakunin non va alla ricerca di un verdetto istituzionale, ma della sentenza di un individuo la cui legittimità deriva da un'esperienza puramente individuale: la conoscenza personale della defunta. Infine, l'orizzonte della fede permette di raggiungere un fine più eudemonistico che gnoseologico: l'adesione ai valori difesi dalla contessa ha semplicemente permesso di ricomporre il «conflitto» che aveva fatto soffrire i quattro personaggi coinvolti nella vicenda (Vérod, la contessa, Alessandra e Zakunin).

III. *La fede cieca e le astuzie della ragione*

Tuttavia, il recupero dei valori della città ispirata³⁷, pur riuscendo a lenire lo strazio di una ricerca razionale insoddisfacente, può facilmente entrare in conflitto con le esigenze e le libertà individuali. La vicenda biografica della contessa d'Arda ci permette di vedere come si produce questo conflitto e quali sono i mezzi adottati per risolverlo. In effetti, tutti i principali eventi della sua vita rappresentano dei tentativi (riusciti) di soddisfare esigenze e desideri individuali (che sarebbero trasgressivi della norma sociale o divina) attraverso un abile aggiramento della norma stessa.

Il primo divieto che la contessa d'Arda riesce ad eludere è l'elementare ingiunzione freudiana che vieta il desiderio per il proprio padre. Possiamo ricostruire la storia di questo desiderio colpevole e inconscio attraverso il diario della ragazza. Quest'ultimo svolge una funzione fondamentale, che si declina in una molteplicità di sfumature.

Esso, in primo luogo, dà voce al desiderio della contessina³⁸. In

³⁷ Prendo in prestito questo termine a L. BOLTANSKY e L. THEVENOT, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard 1991. In quest'opera, gli autori distinguono diverse «città» (la città domestica, la città ispirata, la città commerciante, la città industriale, la città civica e la città dell'opinione) che privilegiano ciascuna, come criterio di grandezza, un valore ben riconoscibile, considerato come gerarchicamente superiore ad altri che gli sono subordinati (il valore dell'ispirazione, della gerarchia, della produttività, dell'interesse generale, ecc.).

³⁸ Come osserva Béatrice Didier, la corrispondenza e il diario rimarranno a lungo le sole forme d'espressione concesse alla donna. D'altra parte, l'autrice sottolinea che sulla pratica della scrittura del diario pesava lo stesso biasimo

effetti, fin dall'inizio, la scrittura è percepita dalla diarista stessa come una pratica colpevole:

– È male che io mi nasconda al babbo. Certe volte mi propongo di confidarmi a lui, di dargli da leggere queste note. Non sono le stesse cose che gli dico a voce ogni giorno? Ma non so: ho vergogna e quasi paura. Talvolta mi pare anche di far male a scrivere qui. [...] E poi, qualche volta, come ora, mi pare inutile scrivere queste cose; certe altre non le so scrivere, non le posso... Perché vi sono certe cose che non si possono scrivere, e neppur dire.³⁹

Da queste parole, si vede come l'atto di scrittura stesso, indipendentemente dai contenuti, susciti un sentimento di vergogna. E a ragione. In effetti, l'esame di coscienza che ogni diario presuppone fa affiorare prima o poi intenzioni, desideri, aspetti dell'interiorità sconosciuti e forse biasimevoli. Oggettivarli attraverso la scrittura li rende più concreti e minacciosi, senza contare che il diario stesso può capitare sotto occhi curiosi e indiscreti. Nel caso della contessa d'Arda questi contenuti inconfessabili sono particolarmente evidenti e inaccettabili, perché il diario appare innanzitutto come un'espressione del suo desiderio del padre, desiderio ovviamente proibito dalla legge sociale primordiale che vieta l'incesto.

Diversi indizi permettono di corroborare quest'interpretazione. Innanzitutto, lo stesso Ferpiere, immerso nella lettura di queste pagine, osserva che «il sentimento predominante era l'adorazione per il padre»⁴⁰. L'immagine paterna diventa oggetto di numerose riflessioni e giudizi, teneramente inventariati dalla ragazza: «Giudicava che egli fosse più abile d'una suora nel curare gl'infermi»⁴¹. Come abbiamo visto sopra, la contessina prova vergogna e paura all'idea che il padre possa leggere il diario: questi sentimenti testimoniano del riconoscimento inespresso della proibizione che condanna il

che condannava la masturbazione: «Ce qui semble certain, en tout cas, c'est que le journal suppose et entraîne un retour sur elle-même de la pulsion créatrice. Il y a un aspect masturbatoire dans le journal. [...] Le caractère secret du journal peut s'expliquer ainsi par les interdits qui frappent la masturbation». B. DIDIER, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France 1972, p. 115.

³⁹ F. DE ROBERTO, *Spasimo*, cit., p. 78.

⁴⁰ Ivi, p. 74.

⁴¹ Ivi, p. 65.

desiderio inconscio, e della paura dell'eventuale castigo. In effetti, dopo che il padre ha letto le pagine e mostrato di non volerle condannare, la ragazza sentirà un sollievo liberatore: «E così la vergogna se n'è andata e ora mi sento come liberata da un gran peso, e contenta, contenta...»⁴². La dichiarazione d'amore, espressa in modo indiretto attraverso la formalizzazione semi-letteraria del diario, è stata accettata e non è incorsa nella punizione temuta.

Per permettere al personaggio di continuare ad alimentare questo desiderio e soddisfarlo senza essere sanzionato dalle norme sociali e divine, il narratore introduce tra il padre e la figlia un amico di giovinezza del padre, di cui la contessina s'innamora. Ecco con quali parole la ragazza parla del conte Luigi d'Arda: «Come si vogliono bene il babbo e il conte! Somiglia al babbo, l'amico suo; è buono come lui, ha quasi la sua stessa aria...»⁴³. I paragoni tra il padre e il conte si succedono: «Il conte d'Arda, l'ho saputo oggi, è più giovane del babbo: ha quarantaquattro anni. Non so bene se questa cosa mi fa piacere o dispiacere...»⁴⁴. Dopo il matrimonio, la Fiorenza d'Arda scrive: «Nulla dunque è mutato: rioccoci insieme come un tempo. Allora Luigi veniva da noi; ora è il babbo che viene a trovarci. Non ha egli stesso voluto che si facesse una casa sola: a me sarebbe piaciuto tanto, e a Luigi pure»⁴⁵. Come possiamo vedere, il conte d'Arda si presenta inequivocabilmente come il sostituto del padre. La ragazza sceglie e ama Luigi d'Arda per non poter amare nello stesso modo suo padre.

Ma questo non è il solo dilemma morale davanti al quale la contessa d'Arda si troverà di fronte. Dopo la morte del padre e quella tragica del marito, ella comincia a peregrinare in tutt'Europa e conosce così Zakunin, di cui s'innamora. Le pagine che la contessa scrive in questo periodo testimoniano della nascita di un nuovo amore, dell'angoscia e del senso di colpa suscitati da questo sentimento:

Lessi una volta che l'amore non è uno solo, e mi parve che lo scrittore mentisse od errasse, che non vi fosse se non un modo d'amare. No: egli ha ragione. L'affetto d'allora non somiglia al tumulto d'oggi; Luigi, più esperto di me, lo sentiva e non si contentava di ciò che gli dava.

⁴² Ivi, p. 79.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi, p. 81.

⁴⁵ Ivi, p. 83.

Dubitava dell'amor mio perché non lo vedeva impetuoso e veemente. [...] Odo ancora la voce di lui. Io sono felice. La fiamma s'apprende da anima ad anima come da face a face. Le sue parole sono come l'alito dell'interno fuoco⁴⁶.

Tuttavia, questa nuova passione risulta illegittima, non solo perché rappresenta un tradimento e una sconfessione dell'amore per il marito, ma soprattutto perché non è sanzionata dal legame del matrimonio, norma imprescindibile imposta dalla società e dalla religione. L'ossessivo senso di colpa e la percezione della propria decadenza nascono dunque dall'esistenza di quest'ingiunzione e dalla consapevolezza di averla violata. Allora, vedendosi implicata in una trasgressione inaccettabile, la contessa d'Arda ricorre ad un espediente per rientrare nella legittimità. S'impone una regola che abbia, ai suoi occhi, un valore superiore alla prima e che le permetta di far rientrare il suo amore nell'ambito del conforme:

E la contessa si trovava già fuori della legge morale. [...] Se non che, mentre ella era libera dinanzi agli uomini, s'era vincolata dinanzi alla propria coscienza, senza riti, ma con cuore sincero; ella si trovava bensì fuor della legge, ma per farvi rientrare chi n'era uscito disconoscendola; aveva ottenuto da costui l'esempio del male, ma per dargli quello del bene. Secondare pertanto il nuovo amore [per Vérod] non le era possibile senza rinunciare alle attenuazioni che, nell'ambiguità del suo stato, la sottraevano alla condanna o le lasciavano almeno sperare di evitarne il rigore⁴⁷.

Benché le leggi umane e divine che regolano il rapporto amoroso siano state ignorate, la contessa può ancora credere di poter vivere legittimamente il suo amore sulla base di una nuova norma che giustifica la relazione purché quest'ultima sia subordinata alla redenzione del sanguinario miscredente. Grazie a questo compromesso, il desiderio della contessa ha trovato una scappatoia per potersi esprimere e soddisfare impunemente.

Inoltre, se il piacere e la pienezza derivanti dall'amore sono colpevoli dal punto di vista di una morale cattolica che esalta la mortificazione della carne e l'umiliazione delle esigenze dell'individuo, l'amore

⁴⁶ Ivi, pp. 93-94.

⁴⁷ Ivi, p. 107.

della contessa riesce a sfuggire a questa condanna perché esso si sviluppa nella sofferenza e nel martirio. Essendo interpretato come un sacrificio, secondo l'esempio dell'immolazione di Cristo, può essere assunto e vissuto. La natura di questo legame amoroso, che sembra masochista ai nostri occhi, permette alla contessa d'Arda di continuare a nutrire un sentimento percepito come immorale e poterlo nello stesso tempo giustificare. Piegarsi a questa relazione nella sofferenza significa infatti scagionarsi, perché quest'amore è privo di ciò che ne farebbe un'esperienza gratificante per l'individuo: il piacere.

Ma, dopo quest'ultimo aggiramento della regola, Fiorenza d'Arda si trova di fronte a un nuovo rompicapo morale. In effetti, invece di potersi consacrare esclusivamente e definitivamente all'amore per Zakunin, s'innamora di Roberto Vérod. In questo modo, lo stragemma che aveva trovato non basta più. Il suo amore per lo scrittore, in effetti, può essere spiegato unicamente come l'affermazione del desiderio individuale su ogni norma umana e divina. Questo nuovo amore sembra dunque smentire e inficiare tutte le strategie adottate finora della contessa e dar ragione, invece, alle teorie dell'anarchico. Zakunin, convinto che l'amore obbedisce a leggi naturali, afferma che le norme alle quali s'aggrappa la contessa sono convenzionali e ipocrite e che ella stessa le infrangerà appena un nuovo amore si presenterà a lei. A questo punto, la contessa si trova in un vicolo cieco: incapace di ammettere l'ideologia di Zakunin, non può nemmeno negare la potenza dell'amore che nutre per Vérod. Il solo modo di sfuggire a questo doloroso dilemma consiste nel suicidio.

Ma l'esecuzione di questa punizione è vietata dalla prescrizione divina secondo la quale l'uomo non è libero di disporre della sua vita. Così, la contessa d'Arda trova, *in extremis*, un ultimo espediente per poter dirigere il suo destino secondo le impulsi della propria volontà, ma senza incorrere nell'infrazione. Non potendo uccidersi, Fiorenza d'Arda provocherà Zakunin dichiarandogli l'amore ch'ella nutre per Vérod e il disprezzo che prova nei confronti dell'anarchico. Zakunin, che aveva strappato dalle mani della contessa la pistola per impedirle ogni atto contro di sé, in un impulso incontrollato spara e la uccide.

Il suicidio-omicidio rappresenta così la forma del compromesso assoluto grazie al quale la contessa riesce ad esercitare la propria libera volontà (benché essa entri in contravvenzione con l'ortodossia religiosa) senza infrangere apertamente la suprema norma divina. Il

successo narrativo del personaggio e il senso del suo destino risiedono proprio nel virtuosismo con il quale gioca con le regole per poterle trasgredire in modo controllato. Dalla sostituzione del padre con il conte d'Arda, sino al suicidio-omicidio finale, tutto il percorso della contessa è costellato dagli sforzi di trovare, in mezzo alla foresta di proibizioni sociali e divine che la circondano, un cammino attraverso il quale il suo desiderio e la sua libertà possano esprimersi in maniera indiretta.

Attraverso il percorso e i conflitti dei personaggi, la riflessione derobertiana sui principi che regolano la conoscenza e la condotta degli individui si apre su un'indagine più generale sui fondamenti ultimi della comunità umana e della vita sociale. In effetti, le figure di Zakunin e della contessa d'Arda rimandano a ideologie contemporanee che si propongono come una risposta alle insoddisfazioni e ai limiti delle istituzioni laiche e liberali nate sulle ceneri degli stati preunitari d'*ancien régime*.

Così, la trasparente trasposizione dell'anarchismo bakuniano nella figura di Zakunin, fornisce all'autore l'occasione di riflettere in maniera critica su un modello di comunità umana fondata sulla radicalizzazione di un principio individualista e laico. Parallelamente, l'evocazione dei valori religiosi incarnati dalla contessa d'Arda (valori confortati, nella società del tempo, dalla diffusione sempre più capillare del cattolicesimo sociale) propone piuttosto il modello di una comunità interclassista, cementata da una solidarietà che solo l'affidamento alla trascendenza divina può garantire⁴⁸.

Mettendo a confronto questi due modelli, De Roberto prende atto delle deficienze del sistema liberale e della società laica e individualistica nati dalla dissoluzione delle tradizionali forme di convivenza e riflette sulla possibilità di una nuova forma d'ingegneria sociale. In *Spasimo*, l'individuo è alla ricerca di nuovi fondamenti per una vita politica e sociale che appare disgregata e conflittuale, ma,

⁴⁸ Dopo l'Unità, l'anarchismo bakuniano (Bakunin, in esilio, soggiorna a Napoli tra il 1865 e il 1867) trova un terreno fertile in Italia e si radica ben prima della socialdemocrazia. Per quanto riguarda il cattolicesimo sociale, l'evento che segna l'inizio della penetrazione dei cattolici nella società civile (altrimenti esclusi dalla politica a livello nazionale a causa del *Non expedit* di Pio IX) è la fondazione dell'*Opera dei congressi* nel 1874.

nello stesso tempo, si mostra ormai incapace di rinunciare completamente alle rivendicazioni dell'autonomia e dei desideri personali.

Le due linee narrative che abbiamo analizzato (l'inchiesta giudiziaria e la biografia della contessa d'Arda), apparentemente divergenti, devono essere lette in maniera complementare. Nella loro interazione, esse ci permettono di comprendere come De Roberto sia nello stesso tempo alla ricerca di un mondo dotato di un senso che la ragione non può più assicurare, senza però rinunciare alle possibilità d'affermazione individuale che la ragione consente.

La lettura che proponiamo, recuperando il dilemma interiore del personaggio della contessa d'Arda e lo scioglimento finale (che è spesso apparso ai critici insoddisfacente) permette di riconsiderare anche gli aspetti considerati più moralistici o convenzionali del romanzo. In realtà, letti attraverso la prospettiva dialettica che abbiamo cercato di mettere in evidenza, è possibile integrarli nell'analisi, non solo senza sminuire l'interesse dell'opera ma, al contrario, accrescendone la ricchezza semantica e valutando ancor meglio la profondità del conflitto ideologico che ha lacerato l'autore.

RECENSIONI

Fondazione Verga

LA ROSEA SMANIA DI SCRIVERE:
TRA “VOCE PERSONALE” E MERCATO EDITORIALE

RITA VERDIRAME, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli*, Padova, Webster 2009.

RITA VERDIRAME, *Polemiche e “bagattelle” letterarie tra Otto e Novecento*, Catania, C.u.e.c.m. 2009.

La letteratura al femminile, liberatoria trasgressiva provocatoria ma anche pedagogica e civilmente impegnata, occupa nel panorama della storia culturale italiana uno spazio sempre meno angusto e isolato, merito di un interesse e di un esame critico ormai scevri da fuorvianti pregiudizi sessuofobici, molto diffusi tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo. Negli ultimi decenni in particolare gli studi di Antonia Arslan, Patrizia Zambon, Marina Zancan, per citare solo alcune delle firme più prolifiche e votate all'analisi rosea scrittura, hanno contribuito a far sbiadire il ricordo delle diffidenze primigenie e misogine di poeti, narratori e critici che, incoraggiati dal dilagare del pensiero bachofeniano sul matriarcato e dalle teorie pseudo-scientifiche di Lombroso sull'inferiorità genetica della donna, e impensieriti da rivali sempre più competitive nel mercato delle lettere e nella conquista del pubblico, non risparmiavano agguerrite recensioni negative e pungenti riserve nel giudizio di valore.

Sulla scia della rivalutazione speculativa e interpretativa novecentesca nei confronti della *virtus* estetica delle letterate italiane dell'Otto e del Novecento si collocano due saggi recentissimi di Rita Verdirame, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli*, edito dalla Webster di Padova e *Polemiche e “bagattelle” letterarie tra Otto e Novecento*, Catania, C.u.e.c.m. Assidua frequentatrice dei *loci* donneschi della scrittura (ricordiamo, tra gli altri, i volumi *Finzione, rassegnazione e rivolta: l'immagine femminile nella letteratura dell'Ottocento* e *Tra letti e salotti: norma e trasgressione nella narrativa femminile*

tra Otto e Novecento editi tra il 1990 e il 2000), la studiosa ci conduce nell'esplorazione di una "galassia sommersa" (Arslan) di romanzieri, novelliere, giornaliste, poetesse, attraverso una scrupolosa disamina, corredata di un densissimo apparato bibliografico di analisi e repertori di specialisti italiani e del panorama internazionale.

Ampio spazio è dedicato alle siciliane che, pur penalizzate dalla limitata modernità delle aziende editoriali e dall'esiguità di riviste e giornali specializzati in arte e cultura, si mostrano aperte ai generi più innovativi, contribuendo in maniera decisiva allo svecchiamento della tradizione e del pubblico. La Sicilia delle donne, realtà avanguardistica nel Settecento con i suoi salotti letterari e i suoi consessi accademici – nei quali risuonavano nomi per nulla inquadabili all'interno degli "isolanti" stereotipi muliebri dei doveri familiari: Pellegrina Bongiovanni palermitana, Isabella Rizzari Angotta di Catania, la modicana Girolama Lorefice Grimaldi, Petronilla De Sio Vincenti napoletana e siracusana d'adozione come pastorella Aretusea... –, nel periodo risorgimentale, unitario e post-unitario, vede in opera un «manipolo di narratrici» e rimatrici dedite alla divulgazione di valori civili e patriottici, di scritti pedagogici, sentimentali, di consumo. Alla versificazione arcadica subentra dunque ora la predilezione per la prosa, scelta obbligata nel secolo XIX in cui la cultura europea si «romanzizza» (Moretti). Un «emporio pittoresco» all'interno del quale sono rispolverati i nomi delle palermitane Rosina Muzio Salvo, Cecilia e Concetta Stazzone, Giuseppina Turrisi Colonna, Concettina Ramondetta Fileti; della catanese Cecilia Deni e della siracusana Marianna Coffa Caruso. A quest'ultima, la "capinera di Noto", sono riservate le pagine più intense e Mariannina si impone su tutte le altre figure «per la gravidanza simbolica della sua vita incisa su un drammatico pentagramma» di amore e dolore.

Le due monografie di Rita Verdirame mettono in luce anche aspetti particolari della mai profondamente indagata produzione siciliana al femminile inscritta nel contesto verista e postverista. Ai nomi suddetti vanno aggiunti, infatti, anche quelli di Maria Messina, palermitana di Alimena, e della nissena Elvira Mancuso. A Verga e Capuana si ispirarono come modelli eletti rispettivamente la prima, "ricamatrice della parola" secondo la definizione di Giuseppe Antonio Borgese, scoperta da Sciascia solo all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, che racconta di personaggi reietti, offrendo una «meschina fenomenologia del vivere». La Messina conosceva Verga

e con lui intrattenne anche un breve ma intenso rapporto epistolare. In quanto a Elvira Mancuso, ha offerto nelle sue pagine una «rap-presentazione veristica del mondo». Di quest'ultima sono presentati prose rarissime, rintracciate su riviste di arte e costume, e un documento poco conosciuto *Sulla condizione della donna borghese in Sicilia*, risalente al primo decennio del Novecento, che costituisce quasi un *unicum* nella produzione femminile. Si tratta di un *pamphlet* che denuncia la grettezza di un ceto medio sordo ai cambiamenti che si verificavano nella società in cui ormai le donne entravano come produttrici di sapere e di cultura.

Nello scenario isolano si stagliano, inoltre, le "siciliane d'adozione": Adelaide Bernardini, giovane sposa di Luigi Capuana, poetessa e scrittrice di contestata fama (grande scalpore suscitò all'inizio del '900 il libello polemicamente denigratore della coppia firmato dallo studioso palermitano Francesco Biondolillo, la *Macellatio Capuanae Bernardinaeque*, integralmente riproposto in *Polemiche e "bagatelle"*), e Giselda Fojanesi, moglie toscana di Mario Rapisardi, autrice di novelle di spiccata "naturalzza e freschezza" (Enrico Nencioni) – accolte dall'editore Giannotta nella gloriosa collezione dei *Semprevivi*. L'impresa catanese pubblicava anche opere di scrittrici che con la cultura siciliana erano venute in contatto, pensiamo per esempio a Neera, ovvero la milanese Anna Radius Zuccari, assidua corrispondente di Tommaso Cannizzaro, di Federico De Roberto, di Giovanni Verga e molto stimata da Capuana.

I due saggi dunque portano a conoscenza dei lettori nomi e testi poco noti, documenti poco citati o addirittura inediti delle "romanzatrici" (Croce), che arricchivano l'affresco delle lettere italiane tra la metà dell'Otto e del Novecento. Di particolare interesse la trascrizione dell'autobiografia inedita di Luciana Peverelli, indiscussa protagonista del giallo italiano "in rosa", giornalista, traduttrice, ma soprattutto autrice di centinaia di romanzi sentimentali, molti dei quali tradotti in sceneggiature per il grande schermo negli anni Quaranta.

Lontana tanto dai modi polemicisti del *battage* femminista, quanto da un imputabile plauso incondizionato, animata piuttosto da una lucida passione esegetica, Rita Verdirame indaga il rapporto delle italiane con la scrittura, in tutti i contesti più o meno ufficiali: all'interno delle redazioni delle case editrici, sulle colonne dei giornali e delle riviste, nel chiuso dei salotti domestici. A partire da frammenti di vicende personali e professionali sono ricostruite le storie delle

autrici (il «gaietto sciame» lo definiva con sufficienza un campione della produzione erotico-mondana come Luciano Zuccoli), nonché i ruoli che esse riuscirono a ritagliarsi in un universo prevalentemente maschile, diventando ora protagoniste (come Sibilla Aleramo) delle dinamiche dell'editoria, ora influenzando gli indirizzi e le scelte del mercato librario in qualità di lettrici e determinando il successo di Matilde Serao, della Marchesa Colombi, di Neera, della Contessa Lara, accanto ai blasonati Fogazzaro, De Amicis, D'Annunzio...

Attaccate sulla stampa (da Giovanni Boine), screditate per corrispondenza (Renato Serra), appena tollerate per la loro inferiorità di genere (Federico De Roberto), le letterate, attraverso questi due studi a loro dedicati, svelano un mondo sommerso di sperimentazioni e conflitti, di dedizione all'arte e prontezza nel recepire le strategie della nuova comunicazione letteraria. In conclusione, *Narratrici e lettrici e Polemiche e "bagattelle"* esplorano lo spazio dell'*écriture féminine* nel passaggio da «storie personali consegnate a diari, lettere, memorie non previste per la pubblicazione, ma piuttosto compresse in un circuito chiuso di trasmissione da madre a figlia» a prodotto confezionato per la stampa, per un mercato e un pubblico sempre più ampi.

STEFANO PIRANDELLO, *Tutto il teatro*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà ed Enzo Zappulla, Milano, Bompiani 2004, voll. 3, pp. 1500.

LUIGI E STEFANO PIRANDELLO, *Nel tempo della lontananza*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, II edizione accresciuta ed aggiornata, Caltanissetta-Roma, Sciascia editore 2008, pp. 485.

La storia della letteratura italiana del secondo Novecento si arricchisce di un nuovo capitolo grazie alla pubblicazione di *Tutto il teatro* di Stefano Pirandello, a cura di Sarah Zappulla Muscarà ed Enzo Zappulla, ai quali si deve la scoperta di un importante scrittore, che un immeritato oblio e la schiacciante presenza dell'opera paterna contribuirono a relegare in una condizione di marginalità da cui è giunto il momento di affrancarlo, e di *Nel tempo della lontananza (1919-1936)*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, il carteggio intercorso fra Luigi e Stefano Pirandello in un arco di tempo decisivo per entrambi gli interlocutori, abbracciando il ventennio che va dalla stagione epifanica del teatro di Luigi alla soglia della sua scomparsa.

Contributi preziosi che segnano una svolta nell'esegesi dell'opera pirandelliana, per averne rivoluzionato la prospettiva critica, rivelato la dimensione internazionale, resi noti elementi di novità della sfera privata come di quella pubblica, e per la prima volta mettono a fuoco la singolare figura di Stefano, un autore che assomma ai meriti della sua pregevole produzione l'apporto determinante, quantunque sino ad oggi ignorato, all'opera paterna.

Mediante il reperimento di copiosi documenti inediti, fra cui un fitto epistolario che testimonia le relazioni non soltanto parentali ma anche con i maggiori intellettuali, la cura filologica dei 19 testi teatrali raccolti in un *corpus* unico, il denso apparato delle note, il ricco corredo iconografico, Sarah Zappulla Muscarà ed Enzo Zappulla in tre ponderosi volumi ricostruiscono a tutto tondo il variegato percorso della vita e dell'opera di Stefano, intellettuale «raffinato, schivo, segnato dall'orma paterna eppure sin dagli esordi autonomo ed originale», restituendo al contempo aspetti sconosciuti della famiglia

Pirandello che permettono di «penetrare meglio nell'aggrovigliato universo» dell'agrigentino. Una puntuale biografia, infatti, ripercorre l'impervio itinerario del figlio primogenito dal 1895 al 1972, ritmando tempi ed eventi sul tracciato di una narrazione coinvolgente in cui si alternano testimonianze dirette, lettere, raffronti testuali che dipingono l'affresco nitido di una casa-«covo» quanto mai unica e tormentata, e gettano fasci di luce pure sull'*intelligenza* italiana del tempo chiamata a prender parte all'affascinante avventura 'dei Pirandello'. Ne emerge uno scenario culturale multiforme animato inoltre dalle circostanze che afferiscono all'ambiente familiare sullo sfondo dei rivolgimenti storici, politici e sociali che interessarono gli anni più difficili del Novecento, dalla prima alla seconda guerra mondiale alla ricostruzione.

Autore di due romanzi, tra cui *Il muro di casa*, vincitore nel 1935 del Premio Viareggio, di un volume di poesie, *Le Forme*, di molti racconti e articoli, Stefano Pirandello fu soprattutto drammaturgo come il padre da cui, per affermare la propria autonomia intellettuale, prende subito le distanze ricorrendo allo pseudonimo di Stefano Landi. Per lungo tempo tuttavia prevalente se non esclusiva fu la collaborazione all'opera di Luigi per il quale Stefano, sottolineano gli studiosi, «ricopre i ruoli insieme diversi e complementari di testimone, segretario, procuratore, amministratore, collaboratore, tenendo le fila di un incessante turbinio di relazioni personali ed epistolari con giornalisti, critici, agenti, editori, impresari». Una collaborazione condotta con spirito di abnegazione, che lo pone a stretto contatto col padre di cui vede nascere le opere, lamentando a volte «l'amarezza di questa mia vita d'artista sacrificata alla Sua», fino a quando si troverà a dover scrivere per lui allorché Luigi sarà coinvolto nell'avventura cinematografica che lo porterà ad affrontare lunghi viaggi in giro per l'Europa e le Americhe e a far fronte alla crescente richiesta di soggetti originali da offrire alla nascente industria del cinema. Apprendiamo così che molti degli ultimi scritti di Luigi sono in realtà di Stefano impegnato anche sul fronte teatrale e giornalistico, (a lui si devono, fra l'altro, la stesura del soggetto cinematografico *Giuoca, Pietro!* da cui fu realizzato il film *Acciaio*; l'*Introduzione ai Sei personaggi in cerca d'autore* e il secondo atto del *Non si sa come* che, a suo dire, Luigi «aveva sbagliato in pieno per la preoccupazione di far la parte importante alla Marta»; gli articoli che Luigi firmava per la «*Nazioni*»), prodigandosi senza risparmiarsi pur di per-

mettere al padre di lavorare con quell'«energia tranquilla e inesorabile» che è il suo «più vivo desiderio».

A tale onerosa attività di custode e curatore della produzione paterna, perpetuatasi finanche dopo la scomparsa di Luigi, Stefano, nella difficile ricerca di uno spazio di autonomia, affianca costantemente la composizione di opere proprie, che si distinguono per la cifra stilistica e poetica del tutto personale, profondamente intrise di quel materiale autobiografico denunciato e sublimato nella pagina scritta. Come lucidamente osservano Sarah Zappulla Muscarà ed Enzo Zappulla, l'intera sua opera «può essere letta come metafora delle due fondamentali, traumatiche esperienze. La guerra, partecipata e subita, e la famiglia, amorosa e crudele, di cui è stato analista acuto». Un'opera, quella di Stefano, di notevole interesse e modernità per i temi che affronta, oltre alla famiglia e alla guerra, la violenza, il razzismo, la sessualità, la diversità, il femminismo, il mito, il petrolio, realizzando «uno dei pochi esempi di teatro sociale» portato al successo da registi della statura di Bragaglia, Spadaro, Strelher, interpretato da attori quali Randone, Borboni, Carraro, Cervi, Sbragia, Buazzelli.

Impareggiabile veicolo per addentrarsi nelle pieghe più riposte del sodalizio umano e letterario di Luigi e Stefano Pirandello, il carteggio *Nel tempo della lontananza*, quasi un romanzo epistolare per lo stile letterario della narrazione, è testimonianza della loro vita e della loro opera, dove realtà e rielaborazione artistica spesso si intersecano, e insieme documento di un'intera epoca. Un «amoroso duello epistolare», secondo la felice definizione di Sarah Zappulla Muscarà, che si dipana dal 15 aprile 1919 al 30 settembre 1936, documentando i drammi di quella «sciaguratissima casa distrutta», i difficili esordi di Stefano e l'evoluzione dell'arte pirandelliana, che da quella tragedia familiare trae alimento, attraverso una «tremenda crisi di spirito» che accompagnerà lo scrittore nell'ultima stagione della sua vita: «Io ho ormai tanto schifo della vita, che posso gettarla da un momento all'altro. Non ho più paura che di me». La corrispondenza illumina anche l'intensa attività di Pirandello in giro per il mondo, immerso nel fervido panorama culturale internazionale, popolato da intellettuali, impresari teatrali e cinematografici, registi, produttori, traduttori, artisti, che il densissimo apparato delle note delinea con precisione identificando personalità tra le più prestigiose della cultura del Novecento, nel tentativo di promuovere il suo teatro, da cui vorrebbe trarre delle trasposizioni cinematografiche, e far conoscere

il progetto delle «cinemelografie». Innumerevoli le informazioni che emergono, fra l'altro, sulla Compagnia del «Teatro d'Arte», sulla nomina ad Accademico d'Italia, e ancora sull'assegnazione del premio Nobel e su progetti non realizzati quale l'ambizioso «Teatro di Stato». Per quest'ultimo Pirandello si adopera affinché intercedano autorevoli esponenti del regime e lo stesso Mussolini al quale affida le mai sopite speranze di rinnovamento del sistema teatrale e cinematografico italiano, («Possibile che Mussolini seguiti a occuparsi di tutto, tranne che del teatro e della letteratura e lasci fare ancora man bassa di tutto ai farabutti e ai ciarlatani?»; «sarebbe bene che Interlandi facesse sapere del fervore con cui il Duce accolse la mia idea di riforma del cinematografo»), auspicando il suo intervento per la nomina al premio Nobel («Interlandi ha già parlato col Duce per il premio Nobel, avendo assicurazione che avrebbe agito. Appena Mussolini torna di Romagna, gliene riparlerà, cercando di fargli concretare i passi verso il rappresentante svedese»), e ad Accademico d'Italia, per poi ribadire la sua altalenante e contraddittoria fiducia nei confronti del Duce («A New York non si parla che di me, e l'Italia ha solo due nomi: Mussolini e Pirandello»; «Io vido una recente fotografia del Duce nell'atto di parlare a Eboli: m'è parso il Davide di Bernini»).

Ma ciò che stupisce, scorrendo la narrazione epistolare, è il fervore intellettuale di uno scrittore che, all'apice del successo internazionale, è assillato dall'incessante necessità di far fronte alle esigenze economiche che tenta di risolvere o col «grande affare» cinematografico, oppure con la vendita del villino «mausoleo». Acuisce il suo «disamore alla vita» la perdita di quella «compagnia cara» rappresentata da Marta Abba, musa ispiratrice e oggetto di un sentimento che larvamente si traduce in cure filiali e attenzioni professionali, intorno alla quale erano sorte non poche maldicenze di cui padre e figlio parlano con disarmante sincerità: «Parliamoci chiaro, Stenù. A che vuoi alludere? Vuoi alludere alla mia relazione con la Signorina Marta Abba? Io ti dissi una volta di che natura è questa relazione: e tu, non ostanti [*sic*] tutte le infamie con cui s'è voluto insudiciarla, mostrasti di comprenderla e di credere a quanto io ti dissi. Dimmi ora francamente: non lo credi più? Hai torto, Stenù». Unico «contravveleno» rispetto a tanto sconforto, che lo porta a fuggire dall'Italia in un volontario esilio in Germania e in Francia, reso necessario dal clima di crescente ostilità volutamente creato dal regime («fuori, fuori

di questo porco paese che non sa dare altro che amarezze e in cui un uomo del mio stile non può non essere considerato altrimenti che un nemico»), l'affetto dei figli e di Stefano in particolare, legato a Luigi da un sentimento che definisce «più libero e più schiavo del comune affetto dei figli per il padre», esortandolo a ritornare in patria, ad abbandonare quel «tedio» che lo attanaglia e a lasciare il teatro per tornare alla narrativa, a quell'opera «conclusiva» che «stia contro il *Don Chisciotte* e contro *Guerra e pace*».

Ma l'esercizio della corrispondenza, che il carteggio, inesauribile miniera, ricostruisce con ricchezza di particolari, indagando sui moti più profondi dell'uomo oltre che dello scrittore, ha certo contribuito a lenire tanto amaro disinganno, se Pirandello, che pure dichiara «non so scrivere lettere», indica al figlio la possibilità di riscatto che la scrittura può offrire: «La verità è che ci vendichiamo, scrivendo, d'esser nati».

Si ricomponde così, mediante numerose tessere, un fantasmagorico mosaico, che rinvia l'essenza di un «grande spirito», come Stefano definì il padre, e quella di un figlio «nato a donare» oltremisura, giungendo finanche a rinunciare al proprio cognome che adesso il lavoro meritorio di Sarah Zappulla Muscarà ed Enzo Zappulla, esaudendo il desiderio dello scrittore, consapevole che le proprie commedie «“fanno corpo” insieme», gli restituisce con quella identità che, grazie all'interesse suscitato dall'opera sua, già premiata in Italia da un grande successo editoriale, inizia ora a risuonare in Europa come attesta la traduzione in francese di *Un padre ci vuole, Un père il faut avoir*, ad opera di Miryam Tanant (Paris, l'Avant Scene Theatre 2008), e quella in spagnolo inserita nel programma delle attività della «Cattedra Sicilia» di Salamanca diretta da Vicente González Martín.

INDICE

MINEO	
Presentazione	pag. 5
GIARRIZZO	
I costi “umani” del progresso.	
La civiltà dell’Europa fra Otto e Novecento	” 9
ALFIERI	
“Puntate” di critica linguistica sul verismo	” 15
LONGO	
Al di là del muro: Verga e il Verismo in Francia	” 43
OLIVIERI	
“Discorso anomalo” su Verga e la Russia	” 63
LUPERINI	
Debenedetti interprete di Verga	” 77
MANGANARO	
Le novelle verghiane nella critica	” 85
NICASTRO	
Il punto sul teatro di Verga	” 109
DURANTE	
Una laboriosa ricomposizione verghiana	” 117
BOSCO	
Verga on line: dagli autografi alla fruizione digitale	” 179
VECCHIO	
La novella <i>Nedda</i> di Verga e le chiuse da dissodare a Bongiaro	” 197

TROPEA	
Punto (spiritico) su Capuana	» 203
CASTELLI	
De Roberto <i>renaissance</i>	» 217
SIGNORELLO	
L'opera di Antonino Russo Giusti	» 249
TOPPANO	
<i>Spasimo</i> di Federico De Roberto o i compromessi della fede e della ragione	» 277
RECENSIONI	» 301

Direttore responsabile: NICOLO MINIO
Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 559
del 13-12-1980

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE

Finito di stampare nel mese di dicembre 2010
Stampadiretta - Catania

Distributrice: LICQSA
Via Benedetto Fortini, 120/10
50125 FIRENZE

COSIMO CUCINOITA

LE MASCHERE
DI
DON CANDELORO

CATANIA 1981 - pp. 335 - € 14,00

Le novelle di *Don Candeloro e C.* scandiscono, dal 1889 al 1893, l'ultima stagione verghiana: si tratta di un *recherche* rivelatrice degli esiti amari a cui approda la disponibilità dello scrittore nei confronti della dimensione teatrale e che si affida a personaggi desolati il cui spessore morale si è ormai ridotto alla sola apparenza.

La prima parte del volume si risolve in un itinerario ascendente che attraversa il mondo del teatro, dal gradino più umile, rappresentato dal puparo errante che si trascina appresso le sue marionette, sino a quello splendido ed esaltante delle *dive* dell'opera.

Definito il grottesco rapporto speculare che lega la realtà rappresentata alla realtà vissuta, Verga può individuare nel tessuto stesso e nelle connessioni del *corpus* sociale le costanti 'comiche' in rapporto alle quali ha luogo, in misura sempre più vistosa, i processi di sofisticazione dei diversi parametri morali.

La seconda parte del *Doli Candeloro* vede infatti lo scrittore impegnato, tra mortificate palinodie ed ironiche controstorie, in una sona di viaggio *à rebours*; dal teatro come vita alla vita come teatro, dall'esplorazione condotta all'interno di un'istituzione storica al ricupero e alla fruizione di quella stessa istituzione sul piano metaforico.

Sommario: I. I tempi di don Candeloro (p. 7); II. La metafora delle marionette (p. 29); III. La finzione teatrale (p. 97); IV. La menzogna della vita (p. 151); Appendice (p. 223).

In copertina: A. Brancato, *Le fantasie di Don Candeloro*, 1981.

GABRIELLA ALFIERI

IL MOTTO DEGLI ANTICHI

Proverbio e contesto nei *Malavoglia*

CATANIA 1985 - pp. 317 - € 14,00

Tra gli istituti linguistici del discorso malavogliesco, il proverbio è stato tra i più studiati, dal punto di vista stilistico, antropologico, psicologico ed etico, nonché storico e culturale, ma sempre in senso astrattivo, considerandolo quasi un elemento avulso dalla struttura testuale in cui è incorporato. In questo volume invece esso viene studiato prioritariamente nella sua piena dinamica contestuale, a partire dalla ricerca delle fonti, paremiografiche e lessicografiche (finora svolta in maniera parziale e arbitraria), da cui il Verga derivò i centosessantasei proverbi del suo capolavoro, e verificandone poi le modalità di inserzione. Alla raccolta preparatoria e alla relativa selezione precontestuale (fase compilativa della lista autografa di proverbi) e contestuale (effettiva immissione nel manoscritto già concluso del romanzo) delle varianti formulari sono dedicati i primi due capitoli del volume, in cui si ricostruisce pertanto la diacronia di scrittura delle strutture paremiologiche ne *I Malavoglia*, laddove i capitoli centrali (terzo e quarto) sono dedicati a quella che potremmo chiamare riscrittura del proverbio stesso. L'operato verghiano si qualifica come un intelligente e creativo processo di intramatura del materiale formulare nel testo poetico, che va da un diretto inserimento a una complessiva riconversione del proverbio, adattato al contesto senza tradire la propria origine e natura linguistica e culturale.

Sommario: Cap. I. - Proverbio e contesto (p. 9); Cap. II. - Raccolta preparatoria e scelta definitiva (p. 37); Cap. III. - Contestualizzazione del proverbio (p. 105); Cap. IV. - Strutture del significante (p. 165); Cap. V. - Proverbio e discorso (p. 203); Cap. VI. - Proverbio e testo (p. 249). Appendice. La lista autografa dei proverbi.

In copertina: adattamento dello schizzo dell'autore dalle carte dell'autografo de *I Malavoglia*.

RAYMOND PETRILLO

L'ITINERARIO DEL PRIMO VERGA

1864-1874

CATANIA 1987 - pp. 240 - € 14,00

Nel tracciare per intero l'itinerario dello scrittore, la critica s'è sempre trovata dinanzi al problema della produzione del «primo» Verga, ora giudicata come primo tirocinio per una naturale evoluzione interna (tesi della continuità), ora, al contrario, come fase iniziale «mondana», subito superata e contraddetta dalla susseguente rivoluzione verista (tesi della innovazione). In un senso o nell'altro, la nozione di un «mistero» - Verga sembra persistere.

Senza pretendere di volere o di potere risolvere la questione, la presente ricerca, dovuta ad uno studioso italo-americano, tende a chiarirne o modificarne i termini, individuando e illustrando nello scrittore giovane una consistente ed organica continuità di interessi narrativo-strutturali.

Questa disamina, fittamente condotta, ci presenta un Verga giunto alla fine del suo lungo e drammatico viaggio dopo aver conseguito per i personaggi, e per se stesso come autore, la vittoria del «domestico» (tradizione, famiglia, sicurezza psicologica, stabilità sociale) sull'esotico, l'«aperto», che tanta attrazione aveva esercitato sulla immagine dei suoi primordi giovanili. Non è una vittoria gioiosa o sublime: è semplicemente la vittoria del suo conservatorismo sociale e morale. Finita l'odissea romantico-giovanile veicolata attraverso l'*io* lirico dei vari protagonisti, Verga è pronto ad abbracciare artisticamente e linguisticamente quella poetica dell'impersonalità che lo condurrà ai capolavori della maturità.

Sommario: Introduzione (p. 7). Cap. I. - La fase iperbolica: *Una peccatrice* (p. 19); Cap. II. - L'esperienza fiorentina: la *Storia di una capinera* (p. 77); Cap. III. - La prima fase milanese: *Eva, Tigre reale, Nedda* (p. 153). Bibliografia.

In copertina: Edoardo Tafano, *La Monaca* (Napoli, Quadreria del Municipio).

GIORGIO PATRIZI

IL MONDO DA LONTANO

Il fatto e il racconto nella poetica verghiana

CATANIA 1989 - pp. 165 - € 14,00

Genette ha definito come *soglie* del testo quei luoghi in cui le forme testuali si elaborano, si definiscono, maturano una nitida autocoscienza, si apprestano a dar vita a strategie di senso. Le *soglie* dell'opera narrativa di Verga sono molteplici, contrariamente all'apparenza. La critica ha sempre lamentato la scarsità di pagine dedicate a dichiarazioni di poetica: oppure ha rilevato la scarsa omogeneità, quando non addirittura la contraddittorietà, di prefazioni, dedicatorie, lettere esplicative. Eppure certe pagine verghiane si rivelano, ugualmente, di una forza singolare, di una tensione assertiva precisa e inequivocabile: la lettera al Farina per *L'Amante di Gramigna*, la prefazione ai *Malavoglia*, gli scambi epistolari con Capuana agli inizi degli anni Ottanta, sono tutti luoghi da cui emerge una nitida volontà progettuale, una riflessione chiara ed articolata sui modi e fini del raccontare, una coscienza acuta e perfino orgogliosa delle possibilità di conoscenza e di espressione della pagina letteraria.

Cosa emerge da questa mappa para- e meta-testuale lo si comprende a pieno verificando l'intreccio e la consequenzialità che lega le tre idee (progetti? tesi?) del narrare che qui sono state individuate e usate come chiavi di lettura, come principi organizzatori di tutto il materiale di ricerca e di riflessione. *Reale, Fatto, Racconto* si pongono quindi come concetti destinati a far luce sulla concezione della letteratura e del racconto che Verga va progressivamente maturando.

Indice: Introduzione (p. 7); Cap. I. - Un'idea di realismo (p. 13); Cap. II. - L'universo del fatto (p. 31); Cap. III. - Il racconto come artificio oggettivo (p. 69).

In copertina: disegno di Arnaldo Ferraguti per l'ed. di *Vita dei campi*, Treves 1897.

DOMENICO TANTERI

LE LAGRIME E LE RISATE DELLE COSE

Aspetti del verismo

CATANIA 1989 - pp. 291 - € 14,00

Gli «aspetti» del verismo che nel presente volume vengono presi in esame sono di vario genere e di diversa 'portata'. Alcuni dei saggi in esso riuniti riguardano in modo specifico un unico autore, altri trattano temi che in vario modo e misura interessano tutti e tre i maggiori rappresentanti del movimento.

Si va dall'analisi di un singolo testo narrativo (la prima novella pubblicata da Luigi Capuana), allo studio di un argomento importante per la conoscenza complessiva del verismo, quale il concreto significato che la nozione di *vero* assume nella poetica e nell'arte di quello che viene comunemente considerato il maggior teorico del movimento; si va, ancora, dalla ricerca 'settoriale' volta a illuminare un aspetto particolare della vicenda culturale siciliana nel secondo Ottocento, quale il modo di porsi dei veristi siciliani nei confronti della lezione manzoniana, alle indagini di maggiore apertura che, procedendo 'trasversalmente' attraverso gli scritti dei diversi autori ed estraendone gli elementi utili a ricostruire la trama, essenzialmente unitaria e coerente, affrontano temi centrali nella riflessione e nell'arte di questi scrittori, quali la dimensione 'sociologica' che essi tendono spesso a conferire alle loro opere nelle poetiche dell'impersonalità da tanti autori in quegli anni elaborate e messe in atto.

Indice: 1. Alle origini della narrativa di Capuana (p. 7); 2. Il «vero» di Capuana. Poetica e ideologia (p. 33); 3. Manzoni nel dibattito culturale dei veristi siciliani (p. 65); 4. La «sociologia» dei veristi (p. 99); 5. Le poetiche dell'impersonalità da Flaubert a De Roberto (p. 129).

In copertina: *Campagna siciliana* (disegno a china di Santo Marino).

ROSSANA MELIS

LA BELLA STAGIONE DEL VERGA

Francesco Torraca e i primi critici
verghiani (1875-1885)

CATANIA 1990 - pp. 298 - € 16,00

La splendida recensione malavogliesca che Francesco Torraca scrisse su un quotidiano romano, il desanctisiano «Diritto», a poche settimane dall'uscita del romanzo, è alla base di questa indagine. Essa recupera, attraverso la rievocazione che lo stesso Torraca farà nella *Prolusione al Corso di letterature comparate* del 1902, importanti testimonianze sui legami tra la «seconda scuola» del De Sanctis e Giovanni Verga, mettendo in rilievo il ruolo che l'intellettualità meridionale giocò, all'interno del dibattito sul realismo, nell'itinerario formativo dello scrittore siciliano. L'ampia analisi di documenti epistolari, tra cui fondamentalmente quelli tra il Verga post-malavogliesco e il Torraca comparatista e studioso di letterature popolari, nonché l'esame di quotidiani e riviste della fine degli anni Settanta del secolo scorso, permettono di collocare lo sperimentalismo verghiano all'interno di un fitto tessuto di ricerche demologiche e filologiche che attraversava allora l'Italia, e aveva in Milano uno dei poli determinanti.

La seconda parte della ricerca è la storia della battaglia per il realismo che Torraca, tra il 1882 e il 1885, condusse a fianco di Verga dalle pagine letterarie, finora sconosciute, del quotidiano romano «La Rassegna», in mezzo alla fitta e caotica pubblicistica coeva.

Le Appendici finali trascrivono alcune recensioni che Torraca, sotto il nome di *Liberò*, pubblicò sulla «Rassegna» a favore di Verga; il carteggio Verga-Torraca, quello Torraca-Capuana, nonché altri, relativi ai rapporti tra Verga e due scolari del De Sanctis e ai rapporti tra Verga e la «Rassegna Settimanale».

Indice: Premessa (p. 7); Cap. I - «Un tentativo arditò». La recensione di Francesco Torraca ai *Malavoglia* (9 maggio 1881) e il magistero desanctisiano (p. 15); Cap. II - Torraca, Verga e la stagione della «Rassegna» (p. 95); Appendice Prima (p. 227); Appendice Seconda (p. 248).

In copertina: Giovanni Fattori, *Ragazzo seduto in riva al mare*, (part.) acquaforte su zinco.

ANTONIO DI GRADO

LA VITA, LE CARTE, I TURBAMENTI DI FEDERICO DE ROBERTO, GENTILUOMO

CATANIA 1998 - pp. 424 - € 20,00

Una vita difficile, quella di Federico De Roberto, esplorata per la prima volta in questo libro con l'ausilio di documenti inediti: carteggi, memorie, prove d'autore. Una vita segnata da remo

ti traumi, da un angoscioso «romanzo familiare» (vistosa protagonista, l'oppressiva Marianna Asmundo; spettrale comprimario, Federico De Roberto *senior*), da brucianti passioni e penose inadempienze (le *liaisons* con Vannina Santelia, Renata Ribera, Pia Vigada), e dalle stimmate della nevrosi ma pure del dubbio, d'una strenua e inappagata ricerca, d'una laica scepsti affrancata dalle certezze e dai pregiudizi del «secolo agonizzante».

E un esordio sorprendente maturo, fin dall'inizio all'altezza delle problematiche intellettuali e delle ricerche espressive del decennio successivo, il più intenso, quello che oltre *I Vicerè* si prolunga fino all'ultimo scorcio del secolo, fino alla ricca stagione milanese dello scrittore affermato ed eclettico, del saggista attento e curioso, del *columnist* del «Corriere della sera». Infine, all'alba del secolo nuovo, la caduta in quel gorgo di scacco, impotenza, mal di vivere, che segnerà il ritorno allo «scoglio» verghiano, al torpido grumo d'affetti e d'abitudini della provincia, a una proba e dolente sopravvivenza.

Perciò è piuttosto la frontiera, la zona franca *dell'entre-deux-siècles*, fitta di ricerche e di prefiguranti innovazioni, il terreno in cui si colloca l'inquieta sperimentazione derobertiana: accanto al primo Pirandello e al primo Svevo, agli azzardi figurativi preespressionistici, alle nuove scienze e alle «culture della crisi», al rovello letterario, musicale, artistico degli anni Novanta.

CINZIA ROMANO

EMMANUELE NAVARRO DELLA MIRAGLIA

Un percorso esemplare di Secondo Ottocento

CATANIA 1998 - pp. 308 - € 19,00

La produzione narrativa di Emmanuele Navarro sulla quale si ferma, tra il 1875 e il 1879, l'attenzione critica di Cameroni e Capuana, in una fase nodale del dibattito teorico sul "realismo", è stata oggetto, agli inizi degli anni Sessanta, di una vera e propria riscoperta.

Testimone e protagonista degli eventi che a cavallo degli anni Sessanta caratterizzano lo scenario dell'unificazione politica nazionale, Emmanuele Navarro si segnala alla cronaca soprattutto per il tempismo e la non comune lucidità che egli rivela, in qualità di pubblicista, nell'individuare le ragioni socio-economiche del mancato decollo del Mezzogiorno. La delusione e il disincanto seguiti ai primi anni di impegno per la causa nazionale, le modalità dell'inserimento, per molti versi traumatico, della società meridionale nella nuova compagine politico-economica, sono tra le ragioni che lo spingeranno ad intraprendere una lunga fase di migrazione in Italia e in Francia, negli anni della guerra franco-prussiana e della Comune del '70.

Gli incontri con artisti, letterati ed intellettuali, l'impano con realtà più evolute sul piano economico e più dinamiche su quello sociale, la necessità di una continua mediazione di adattamento culturale, costituiranno il terreno favorevole per un atteggiamento ambivalente di distacco critico e di adesione sentimentale che accomuna Navarro a tanti intellettuali, "esuli volontari" che, dopo il 1866 e nel corso degli anni '70, lasciano la Sicilia in risposta ai progetti di unificazione culturale della penisola.

ANTONIO DI SILVESTRO

LE INTERMITTENZE DEL CUORE

Verga e il linguaggio dell'interiorità

CATANIA 2000 - pp. 248 - € 20,00

Nel momento in cui la vena creativa e le intenzioni di stile di Verga approdano ad una cifra di scrittura "impersonale", è possibile che il linguaggio dell'interiorità sia sacrificato all'etica dell'impassibilità, della neutralità, dello «studio sincero e passionato»?

In realtà la dialettica tra mondo dei sentimenti e universo economico sembra frangersi in quelle lasse narrative "pure", in quelle zone di sospensione della temporalità del racconto in cui l'autore implicito condivide ansie e pensieri dei personaggi e si fa direttamente presente sulla scena. In un codice narrativo che privilegia senz'altro la focalizzazione "interna" è pur sempre attivo, mascherato da una ritmicità sommessa e sottilmente antifrastica, ma anche voluta mente ridimensionato, un autore-demiurgo di manzoniana memoria: lo dimostrano le sapienti orchestrazioni lirico-descrittive, la carica metaforico-simbolica di certi epiteti, perfino la capacità di suggerire un moto di partecipazione o di compassione attraverso la notazione etica di un aggettivo.

Il timido linguaggio del cuore, nella sua ricca disseminazione testuale (spesso e volentieri metaforica), contraddice la teleologia materialistica enunciata nella perfezione malavogliesca, e nello stesso tempo, alludendo cifratamente a pensieri e convinzioni dell'autore, iscrive le vicende dei vinti in una complessa e sofferta dimensione antropologico-esistenziale.

FRANCESCO BRANCIFORTI – ELISA FERRATA

UNA OVERTURE PER
CAVALLERIA RUSTICANA

CATANIA 2003 - pp. 192 - € 18,00

Questo libro ha origine dal fortunoso ritrovamento tra le carte di Giovanni Verga dell'autografo dello spartito della *Overture* alla *Cavalleria rusticana* scritta da Giuseppe Perrotta per incarico dello stesso scrittore, suo intimo amico. Avendo in animo di trarre dall'oblio le note che al dramma verghiano erano destinate in apertura di sipario, è parso giusto ricercare ancora tra quelle stesse carte altre testimonianze che illuminassero maggiormente le circostanze e i condizionamenti, dai quali queste pagine di musica erano nate e germogliate con entusiasmo per diventare subito dopo fiori avvizziti.

Invero gli sforzi della ricerca sono stati ripagati, sia per la molteplice dovizia delle carte del Fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania sia per la generosa liberalità e lungimiranza del nipote del musicista, Emanuele, musicista insigne anch'esso, che ha voluto depositare nella Biblioteca del Conservatorio G. Verdi di Milano, ove ha insegnato, i manoscritti del nonno e renderli così disponibili agli studiosi. È qui che il testo del "bozzetto sinfonico" per la *Cavalleria rusticana* compare sempre di mano dell'autore nella sua seconda ed ultima stesura, che ne permette finalmente l'esecuzione orchestrale, negata dal primo manoscritto catanese per la sua provvisoria annotazione per solo pianoforte senza orchestrazione.

Dall'archivio del Fondo Verga sono stati riesumati tutti i documenti che illustrano le vicende dell'amicizia fraterna che legò per mezzo secolo Giovanni Verga e Giuseppe Perrotta; e con essi Luigi Capuana e Federico De Roberto e poi altri noti e meno noti, come Carlo Del Balzo, Salvatore Farina, Emanuele Navarro, Filippo Filippi, Francesco D'Arcais, Antonio Scontrino. A tutti s'è chiesta e data voce, perchè gli anni della Catania di fine Ottocento, restia e reffrettaria isola nell'isola, fossero almeno illuminati dalle speranze, dai sogni, dalle conquiste e dalle cadute di chi affidò all'evasione nel Continente la sua individuale fortuna.

I ROMANZI CATANESI
DI GIOVANNI VERGA

Atti del I Convegno di Studi
Catania, 23-24 novembre 1979

CATANIA 1981 - pp. 316 - € 16,00

Sommario: G. Petronio, *Appunti per una storia e tipologia del romanzo italiano nel primo ottocento* (p. 9); P.M. Sipala, *Il dibattito critico sul primo Verga* (p. 33); P. Mazzamuto, *I carbonari della montagna tra ideologia e codice* (p. 45); A. Di Grado, *Il maestro di Verga: gli «astratti furori» di Antonino Abate* (p. 67); N. Mineo, *Strutture narrative e orientamenti ideologici ne I Carbonari della Montagna* (p. 81); G. Ragonese, *Quello che resta di Amore e Patria* (p. 105); E. Scuderi, *Preistoria del Verga narratore* (p. 143); C. Colicchi, *Impegno politico e fonti storiche ne I Carbonari della Montagna* (p. 151); C. Musumarra, *I «vinti» dei primi romanzi verghiani* (p. 165); G. Finocchiaro Chimirri, *I romanzi giovanili del Verga nella critica del tempo* (p. 177); G. Alfieri, *Polemica e realtà linguistica nella Sicilia risorgimentale* (p. 189); F. Branciforti, *Alla conquista di una lingua letteraria* (p. 261); G. Santangelo, *Bilancio del Convegno* (p. 30).

I ROMANZI FIORENTINI DI GIOVANNI VERGA

Atti del II Convegno di Studi
Catania, 21-22 novembre 1980

CATANIA 1981 - pp. 228 - € 14,00

Sommario: R. Scrivano, «*Menzogna romantica e verità romanzesca*» nel *Verga fiorentino* (p. 7); F. Nicolosi, *Una peccatrice e il realismo verghiano* (p. 37); P. Gianantonio, *La «Peccatrice» a Napoli* (p. 45); M. Luisa Patruno, *Una peccatrice: integrazione e rinuncia nell'ideologia borghese del primo Verga* (p. 53); C. Riccardi, *Da Storia di una capinera a Padron 'Ntoni: evoluzione tematica e stilistica* (p. 63); S. Campailla, *Autografia e simboli nella Storia di una capinera* (p. 75); S. Rossi, *Alcune notazioni critiche su Eva* (p. 95); D. Consoli, *La doppia ottica verghiana nei romanzi anteriori ai Malavoglia* (p. 121); G.P. Marchi, *Dallo «scatolino» all'ideale dell'ostrica. I romanzi fiorentini nella lettura di Giacomo Debenedetti* (p. 139); R. Verdirame, *Le due redazioni di Tigre Reale* (p. 159); S. Riolo, *Tra italiano di Sicilia e «italiano di Firenze»: l'ordito linguistico di Storia di una capinera* (p. 193); G. Petronio, *Bilancio del Convegno* (p. 221).

I MALAVOGLIA

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 26-28 novembre 1981

CATANIA 1982 - Voll. 2 - pp. 930 - € 42,00

VOLUME PRIMO

Introduzione: Giorgio Petrocchi, *I Malavoglia nel centenario* (p. 11).

I

I MALAVOGLIA OPERA LETTERARIA

Relazione: S.B. Chandler, *I Malavoglia come opera letteraria* (p. 19).
Comunicazioni: Giorgio Bárberi Squarotti, *Il paesaggio e i ritratti ne I Malavoglia* (p. 35); Sergio Campailla, *I Malavoglia e La bocca del lupo di R. Zena* (p. 57); Cosimo Cucinotta, *Gli animali parlanti dei Malavoglia* (p. 77); Arnaldo Di Benedetto, *Flaubert in Verga* (p. 85); Matilde Dillon Wanke, *Cameroni, Verga, I Malavoglia* (p. 103); Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Donne dei Malavoglia* (p. 123); Emerico Giachery, *Echi goldoniani nei Malavoglia?* (p. 145); Gian Paolo Marchi, *Il finale dei Malavoglia: dalla romanza al recitativo* (p. 153); Giancarlo Mazzacurati, *Parallele e meridiane: l'autore e il coro all'ombra del nespolo* (p. 163); Pietro Mazzamuto, *Il cronotopo de I Malavoglia* (p. 181); Rossana Melis, *Il viaggio, il desiderio: le giovani donne Malavoglia e gli spazi dell'attesa* (p. 209); Vincenzo Paladino, *La conquista de I Malavoglia (L'autore, il lettore, l'opera)* (p. 237); Maria Luisa Patruno, *I Malavoglia romanzo del presente: ottica corale e tempi del racconto* (p. 259); Gaetano Ragonese, *L'epilogo de I Malavoglia e l'epilogo di Madame Bovary* (p. 269); Paolo Mario Sipala, *Due vite parallele: 'Ntoni Malavoglia e Rocco Spatu* (p. 301); Tibor Wlassics, *L'ottica di Verga* (p. 313).

II

I MALAVOGLIA FRA STORIA, IDEOLOGIA E ARTE

Relazione: Giuseppe Petronio, *I Malavoglia fra storia, ideologia e arte* (p. 329).
Comunicazioni: Pompeo Giannantonio, *I Malavoglia e la borghesia* (p. 357); Lucia Martinelli, *Approccio ad un'analisi del discorso narrativo dei Malavoglia* (p. 375); Maria Paladini Musitelli, *Tipologie sociali e ideologia ne I Malavoglia* (p. 385); Francesco

Nicolosi, *Coscienza socio-etica della realtà nei Malavoglia* (p. 401); Michela Sacco Messineo, *Alcune considerazioni in margine ai Malavoglia: il ruolo della storia nel romanzo verghiano* (p. 421).

VOLUME SECONDO

III

LA LINGUA E IL TESTO DEI MALAVOGLIA

Relazioni: Giovanni Nencioni, *La lingua dei Malavoglia* (p. 445); Francesco Branciforti, *L'autografo dei Malavoglia* (p. 515).

Comunicazioni: Gabriella Alfieri, *Lettera e figura nella scrittura de I Malavoglia* (p. 565); Riccardo Ambrosini, *L'impersonale nei Malavoglia dal punto di vista della critica linguistica* (p. 637); Raffaele Morabito, *Unità metriche nel primo capitolo dei Malavoglia* (p. 685); Carla Riccardi, *L'autografo dei primi Malavoglia*; Padron 'Ntoni, *Cavalleria rusticana e il romanzo* (p. 713); Riccardo Scrivano, *"Buoni diavolacci" e "poveri diavoli" nei Malavoglia* (p. 731); Pietro Spezzani, *I manzonismi nei Malavoglia* (p. 739).

IV

I MALAVOGLIA NELLA CULTURA LETTERARIA DEL NOVECENTO

Relazione: Romano Luperini, *I Malavoglia nella cultura letteraria del Novecento* (p. 773).
Comunicazioni: Marziano Guglielminetti, *I Malavoglia di Pratolini* (p. 813); Gisella Padovani, *L'antiverghismo di Silone* (p. 817); Rita Verdirame, *Verga e Tozzi: Varianti nella tecnica narrativa del ritratto* (p. 827); Giovanni Cecchetti, *I Malavoglia nel mondo di lingua inglese. Le traduzioni* (p. 845); Cesare G. De Michelis, *I Malavoglia nei paesi slavi* (p. 857); Lia Fava Guzzetta e André Sempoux, *I Malavoglia in Francia* (p. 871); Marianello Marianelli, *I Malavoglia in Germania* (p. 887); Maria de las Nieves Muniz Muniz, *Reflexiones en torno a la primera traducción española de I Malavoglia* (p. 899).

CAPUANA VERISTA

Atti dell'Incontro di Studi
Catania, 29-30 ottobre 1982

CATANIA 1981 - pp. 310 - € 14,00

PARTE PRIMA CAPUANA VERISTA

Relazioni: Giuseppe Petronio, *Introduzione* (p. 13); Marina Paladini Musitelli, *Capuana verista* (p. 19); Carlo A. Madrignani, *Tortura* (p. 27).

Interventi: Emanuela Scarano (p. 41), Pietro Mazzamuto (p. 47), Domenico Tanteri (p. 49), Nino Borsellino (p. 55), Vilitio Masiello (p. 59), Giuseppe Petronio (p. 65), Paolo Mario Sipala (p. 67).

Repliche: Carlo A. Madrignani (p. 73), Maria Paladini Musitelli (p. 77).

CAPUANA OGGI

Relazioni: Anna Barsotti, *«C'era una volta...» il verismo. Sulla fiabistica di Luigi Capuana* (p. 85); Gianni Oliva, *Per un'archeologia di Capuana: «indizi» vecchi e nuovi* (p. 101); Pietro Mazzamuto, *Il teatro di Capuana, oggi* (p. 117).

Interventi: Guido Nicastro (p. 133), Carmelo Musumarra (p. 137), Francesco Caliri (p. 141).

Repliche: Gianni Oliva (p. 147), Pietro Mazzamuto (p. 149).

PARTE SECONDA

Paola Azzolini, *Gli Studi sulla letteratura contemporanea di Luigi Capuana, ossia aspetti di una teoria del romanzo* (p. 153); Francesco Caliri, *Dalla lingua al dialetto in Malia* (p. 177); Matteo Durante, *Tra la prima e la seconda Giacinta di Capuana* (p. 199); Aldo Maria Morace, *L'Apoteosi crispina di Capuana* (p. 265).

NATURALISMO E VERISMO

I generi: poetiche e tecniche

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 10-13 febbraio 1986

CATANIA 1988 - Voll. 2 - pp. 816 - € 42,00

Introduzione: Giuseppe Giarrizzo, *Società e letteratura nell'età del naturalismo* (p. 9).

I

STATO DEGLI STUDI SUL VERISMO
E SUL NATURALISMORelazioni: Villio Masiello, *Gli studi sul naturalismo italiano* (p. 21); Yves Chavrel, *Etat present des etudes sur le naturalisme* (p. 39).

II

LA NARRATIVA

Relazioni: Giuseppe Petronio, *La narrativa in Italia nel secondo ottocento tra romanticismo e decadentismo* (p. 83); Hans-Jorg Neuschäfer, *La prose naturaliste et sa vision du monde* (p. 107).Comunicazioni: Giorgio Longo, *Appunti sul naturalismo critico di Federico De Roberto* (p. 127); Pietro Mazzamuto, *La notte di Aci Trezza* (p. 143); Maria de las Nieves Muniz Muniz, *Immedesimazione e straniamento in Verga e in Galdós* (p. 153); Mariella Muscariello, *Un inlelettuale verghiano: Il topos del medico nella narrativa di Giovanni Verga* (p. 173); Franco Petroni, *Logica economica e ragione borghese nel Mastro-Don Gesualdo* (p. 203); Maria Teresa Puleio, *Le storie del Castello di Trezza, novella fantastica?* (p. 227); Giuseppe Rando, *Il «nodo» di Fantasticheria* (p. 239); Anna Storti Abate, *Enrico Onufrio: un naturalista tra Arcadia e decadentismo* (p. 257); Mario Tropea, *L'apologo, la favola, il grottesco: «forme semplici» e strutture simboliche nelle Novelle rusticane di Giovanni Verga* (p. 279); Rita Verdirame, *Il «realismo» di Girolamo Ragusa-Moleti* (p. 307).

III

IL TEATRO

Relazioni: Franca Angelini, *Teatro verista in Italia* (p. 323); Manfred Kelkel, *Le naturalisme et le verisme dans l'opera au tournant du XXème siècle* (p. 345).Comunicazioni: Paul Delsemme, *L'adaptation théâtrale du roman naturaliste* (p. 357); Giovanna Aleo, *Luigi Capuana e il teatro di Henry Becque: a proposito di una traduzione introvabile* (p. 377).

IV

LA POESIA

Relazioni: Paolo Mario Sipala, *La poesia verista* (p. 405); Ulrich Schulz-Buschhaus, *Esquisse d'une tradition de poésie «naturaliste»* (p. 431).

V

LE POETICHE

Relazioni: Nicola Mineo, *Teorie e poetiche del verismo sino ai Malavoglia* (p. 451); David Baguley, *Vers une poétique naturaliste* (p. 503).Comunicazioni: Sergio Blazina, *L'«illusione della realtà». La poetica verghiana e il progetto-Malavoglia: note per uno studio* (p. 525); Gaetano Compagnino, *Dal romanzo storico al verismo: Gramsci, De Sanctis e il problema del realismo moderno* (p. 547); Francesco D'Episcopo, *Il Verga di Jovine: proposte di revisione del rapporto tra verismo e primo neorealismo* (p. 583); Francesco Nicolosi, *Naturalismo e verismo: concordanze e divergenze* (p. 599); Giorgio Patrizi, *Un'idea di realismo in Verga* (p. 615); Maria Luisa Patruno, *Capuana. Evoluzione dei generi e teoria del romanzo* (p. 629); Domenico Tanti, *La «sociologia» dei veristi* (p. 647).

VI

LE TECNICHE

Relazioni: Giovanni Pirodda, *Le tecniche narrative del verismo* (p. 673); Halina Suwala, *A propos de quelques techniques narratives du naturalisme* (p. 699).Comunicazioni: Carminella Sipala, *Per uno statuto del «discours réaliste»: la casa dei minatori in Germinal* (p. 717).

VII

TAVOLA ROTONDA
VERGA FUORI D'ITALIAComunicazioni: Luis López Jiménez, *Giovanni Verga en Espagne* (p. 751); Danută Knysz-Rudzka, *Giovanni Verga en Pologne* (p. 759); Maria Rév, *Verga et Tchékhov* (p. 773); Michaela Schiopu, *Verga e altri narratori veristi tradotti in Romania (1880-1918)* (p. 785); Dorothy Speirs, *Giovanni Verga aux Etats-Unis* (p. 797).

IL CENTENARIO DEL «MASTRO-DON GESUALDO»

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 15-18 marzo 1989

CATANIA 1991 - Voll. 2 - pp. 675 - € 42,00

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

I

IL «MASTRO» TRA REALTÀ E SIMBOLO

Sergio Blanzina, *La frontiera sperimentale del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 25); Jean Lacroix, *Mitomania e culto della personalità: l'ascesa sociale di Mastro don Gesualdo* (p. 37); Romano Luperini, *L'allegoria di Gesualdo* (p. 55); Vitilio Masiello, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 81); Maria de las Nieves Muniz Muniz, *Tempo e logica nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 101); Maria Luisa Patruno, *Impersonalità e giudizio nelle strutture narrative del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 121); Giovanni Pirodda, *Le forme narrative del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 133); Vittorio Russo, *Resistenza e mutazione di un nucleo narrativo* (p. 151); Riccardo Scrivano, *Tempo e narrazione nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 159).

II

IL «MASTRO» TRA STORIA E IDEOLOGIA

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

III

IL «MASTRO» TRA LINGUA E STILE

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

IV

IL «MASTRO» E LA CRITICA

Philippe Goudey, *Les traductions françaises de «Mastro don Gesualdo»* (p. 621); Carmelo Musumarra, *Il «Mastro-don Gesualdo» nella critica del Momigliano* (p. 631); Giuseppe Petronio, *La critica verghiana e «Mastro-don Gesualdo»* (p. 643); Felice Rappazzo, *Il «Mastro-don Gesualdo» nella critica dei contemporanei* (p. 661).

I VERISMI REGIONALI

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 27-29 aprile 1992

CATANIA 1996 - Voll. 2 - pp. 867 - € 42,00

Saluto del Prof. Gaspare Rodolico (p. 5).

IL VERISMO IN PIEMONTE

Francesco Spera, *Il verismo travisato: la poetica realista in Piemonte* (p. 11); Alda Rossebastiano, *Riflessi veristici nella lingua dei narratori piemontesi del secondo Ottocento* (p. 23).

IL VERISMO IN LIGURIA

Carla Riccardi, *Verismo ligure: Zena novelliere* (p. 55).

IL VERISMO IN LOMBARDIA

Gian Paolo Marchi, *Appunti sul verismo lombardo* (p. 77); Silvia Morgana, *Il verismo in lombardia tra lingua vera e vera finzione* (p. 99); Marinella Folli, *Il realismo linguistico di Emilio De Marchi* (p. 119).

IL VERISMO IN VENETO

Elvio Guagnini, *Elementi veristici e naturalistici nella letteratura dell'area veneta* (p. 133); Luciano Morbiato, *Sopra alcuni aspetti linguistici della letteratura veneta di fine Ottocento* (p. 151).

IL VERISMO IN TOSCANA E NEL LAZIO

Riccardo Scrivano, *Il verismo dell'Italia mediana: aspetti letterari* (p. 189); Fabrizio Franceschini, *Scelte linguistiche e dimensione narrativa in Pratesi, Fucini, Nieri* (p. 219).

IL VERISMO IN UMBRIA E NELLE MARCHE

Pasquale Tuscano, *Il verismo e la narrativa umbra e marchigiana tra fine Ottocento e primo trentennio del Novecento* (p. 303).

IL VERISMO IN ABRUZZO E NEL MOLISE

Gianni Oliva, *Aspetti del verismo in Abruzzo: Domenico Ciampoli e modelli letterari del realismo* (p. 335); Pietro Trifone, *Italiano letterario regionale. Il caso del verista chietino*

G. Mezzanotte (p. 365); Antonio Sorella, *Il 'verismo' di Gabriele D'Annunzio* (p. 379); Sebastiano Martelli, *Il verismo nel Molise* (p. 403).

IL VERISMO IN CAMPANIA

Antonio Palermo, *La coscienza letteraria degli scrittori napoletani al tempo del verismo* (p. 447); Rossana Melis, *Narrativa popolare/rusticana e modello verghiano nei periodici napoletani di fine '800: tra il «Corriere del Mattino» e «Fantasio»* (p. 465); Patricia Bianchi, *Scrivere alla maniera verista: ambiente e personaggi tra regionalità e lingua letteraria* (p. 531).

IL VERISMO IN PUGLIA E BASILICATA

Ferdinando Pappalardo, *Il verismo in Puglia e in Lucania* (p. 557); Nicola De Blasi, *Lingua e colore locale in novelle basilicatesi di fine Ottocento* (p. 585).

IL VERISMO IN CALABRIA

Rita Librandi, *Lingua e cultura narrativa di epoca verista nella letteratura calabrese: Misasi e Padula* (p. 621).

IL VERISMO IN SARDEGNA

Giovanni Pirodda, *Realismo, naturalismo e verismo in Sardegna* (p. 673); Cristina Lavinio, *Lingua e colore locale nella narrativa sarda del secondo '800* (p. 687).

IL VERISMO IN CORSICA

Annalisa Nesi, *La novella storica in Corsica: preistoria di un possibile verismo* (p. 709).

IL VERISMO A MALTA

Giuseppe Brincat, *Il verismo a Malta: dal bozzetto al romanzo impegnato* (p. 755); Arnold Cassola, *Il viaggio e gli scritti 'maltesi' di Luigi Capuana* (p. 787).

Gabriella Alfieri, *Lingua e letteratura nei «verismi»: un intreccio o un intralcio?* (p. 815).
Indice degli autori citati (p. 825); *Indice delle opere citate* (p. 843).

GLI INGANNI DEL ROMANZO

«I Vicerè» tra storia e finzione letteraria

Atti del Congresso celebrativo del centenario dei *Vicerè*
Catania, 23-26 novembre 1994

CATANIA 1998 - pp. 550 - € 26,00

Antonio Di Grado, *Presentazione* (p. 5).

«I VICERÈ» OPERA LETTERARIA

Giovanni Maffei, *Il romanzo antropologico* (p. 15); Giancarlo Borri, «*I Vicerè*» romanzo storico imperfetto (p. 71); Sergio Campailla, *Le figure mostruose del potere* (p. 81); Rosario Contarino, *Gli inganni della letteratura dall'«Illusione» ai «Vicerè»* (p. 93); Domenico Tanteri, *Tempo e storia nei «Vicerè»* (p. 115); Marinella Cantelmo, *Silenzio d'autore: mito e modi dell'impersonalità narrativa nei «Vicerè» di F. de Roberto* (p. 135); Michela Sacco Messineo, *Il vuoto barocco della storia* (p. 167).

I PERSONAGGI

Antonio Palermo, *La folla dei «Vicerè»* (p. 185); Paolo Mario Sipala, *Il romanzo di Consalvo* (p. 197); Norberto Cacciaglia, *Il 'ne varietur' nella politica di Consalvo Uzeda* (p. 211); Carmelo Spalanca, *L'ascesa politica del principe Consalvo* (p. 223); Pietro Mazzamuto, *L'arte di Michelasso (ovvero lo stereotipo del monaco corrotto)* (p. 241); Ada Neiger, *Tutte le donne dei «Vicerè»* (p. 255); Alida D'Aquino, *Tra «L'Illusione» e «I Vicerè»: Teresa e Matilde* (p. 267); Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Donna Ferdinando non sapeva scrivere* (p. 297); Mariella Muscariello, *Un'«intrusa» nei «Vicerè»: il romanzo di Matilde* (p. 309).

LA LINGUA

Alfredo Stussi, *Appunti sulla lingua dei «Vicerè»* (p. 329); Marco Perugini, *I livelli di discorso nei «Vicerè»* (p. 373).

FORTUNA DEI «VICERÈ»

Emma Grimaldi, *La ragione e i mostri, «I Vicerè» cent'anni dopo* (p. 391); Matteo Collura, *De Roberto o il potere del sottopadrone* (p. 457); Giorgio Longo, «*I Vicerè*» in Francia (p. 465); Maria Teresa Navarro Salazar, *Tradurre la lingua dei «Vicerè»: il modello spagnolo* (p. 487); Fernando Gioviale, *La dispersione tragicomica di Diego Fabbri* (p. 527); Natale Tedesco, *Per concludere (provvisoriamente)* (p. 541).

IL TEATRO VERISTA

Atti del Congresso
Catania, 24-26 novembre 2004

CATANIA 2007 - Voll. 2 - pp. 807

VOLUME PRIMO

I

PER UN TEATRO VERISTA: PROPOSTE E PROPOSITI

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

II

CAPUANA, VERGA, DE ROBERTO

Donatella La Monaca, *L'«infinito dell'anima»: «passione» e «metodo» nei drammi in lingua di Luigi Capuana* (p. 65); Mariella Muscariello, *Una commedia tra le novelle: Malia e Le Paesane di Luigi Capuana* (p. 77); Laura Nay, «*Col coltello anatomico di un valente chirurgo: la «dissezione» di Giacinta* (p. 91); Luciana Pasquini, *Gli atti unici del Capuana in lingua* (p. 135); Mario Tropea, *Luigi Capuana: vampiri e forze occulte nelle pagine e sulla scena* (p. 153); Raffaele Morabito, *Lo spazio del teatro nella narrativa verghiana* (p. 175); Antonio Di Silvestro, *Verga tra teatro e romanzo: Dal tuo al mio* (p. 187); Aldo Maria Morace, *Satira anticlericale ed ethos familiare nei Nuovi tartufi* (p. 211); Giuseppe Rando, *Le metamorfosi della «lupa» tra narrativa e teatro* (p. 237); Gian Paolo Marchi, *Il teatro nel teatro. Il libretto di Domenico Monleone per il melodramma Il mistero* (p. 265); Rosa Maria Monastra, *A proposito del verga «mondano»: gli abbozzi teatrali intorno alla novella Il come, il quando ed il perché* (p. 281); Francesco Branciforti, *Verga dietro le quinte: dal carteggio Verga-Paola* (p. 297); Giorgio Longo, *Il teatro verista in Francia* (p. 321); Giovanni Maffei, *Idee derobertiane sul teatro: le cose che si possono e che non si possono rappresentare sulla scena* (p. 337); Giuseppe Traina, *Da Spasimo a La tormenta. Il difficile rapporto di De Roberto col teatro e la sua riflessione sui generi letterari* (p. 353).

III

LA LINGUA DEL TEATRO VERISTA

Pietro Trifone, *Aspetti linguistici del teatro verista* (p. 9); Paolo D'Achille, *Sulla lingua di Cavalleria rusticana* (p. 23); Claudio Giovanardi, *La lupa: dalla novella alla commedia* (p. 49); Gabriella Alfieri, *La sora e la comare: «scene popolari» verghiane tra Vizzini e Milano* (p. 71); Daria Motta, *Il "formulario della galanteria". Stile colloquiale e stile mondano nel parlato teatrale di Rose caduche* (p. 157); Riccardo Cimaglia, *Dal teatro al romanzo. Analisi linguistica di Dal tuo al mio* (p. 187); Nicola De Blasi, *«Un italiano di ripiego»: Gli occhi consacrati di Roberto Bracco dal napoletano all'italiano* (p. 221).

IV

TEATRO VERISTA E DINTORNI

Marziano Guglielminetti, *I sei personaggi in cerca d'autore e il "teatro nel teatro"* (p. 243); Rossana Melis, *Verga e il teatro veneziano* (p. 257); Gisella Padovani, *Temi scapigliati, polemica ideologica, "studio dal vero" in una commedia di Giuseppe Aurelio Costanzo: I ribelli (1874)* (p. 297); Carla Riccardi, *Dai «cilapponi» alla «povera gente»: realismo grottesco e tragico nel teatro milanese di fine Ottocento (Dossi, Verga, Bertolazzi)* (p. 311); Carmelo Spalanca, *Dall'individuo alla società: La zolfara di Giuseppe Giusti Sinopoli* (p. 337); Salvatore Zarcione, *Tito Marrone: Re Ferdinando* (p. 351); Laura Caretti, *Dal tuo al mio nella messinscena di Strehler* (p. 363); Stefania La Vaccara, *Variazioni postveriste: Mascagni, D'Annunzio e Parisina* (p. 393); Emanuela Ersilia Abbadessa, *Le verità nascoste. Vero e verismi nel teatro lirico* (p. 429).

FERDINANDO DI GIORGI

LETTERE
A FEDERICO DE ROBERTOcon introduzione e note
di M. Emma Alaimo

CATANIA 1985 - pp. 471 - € 16,00

Indice: Introduzione (p. 5); Avvertenza (p. 63); Lettere a Federico De Roberto (nn. 1-75) (p. 67); Indice dei nomi e delle cose notevoli (p. 461).

MARCO PRAGA

LETTERE
A FEDERICO DE ROBERTO

con introduzione e note
di Ninfa Leotta

CATANIA 1987 - pp. 329 - € 14,00

Indice: Premessa (p. 5); Introduzione (p. 9); Note ai testi (p. 49); Lettere a Federico De Roberto (nn. 1-98) (p. 51); Appendice (nn. I-XI) (p. 299); Indice dei nomi e delle cose notevoli (p. 323).

VITTORIO PICA

LETTERE
A FEDERICO DE ROBERTO

con introduzione e note
di Giovanni Maffei

CATANIA 1998 - pp. 308 - € 15,00

Indice: Premessa (p. 5); Introduzione (p. 7); Nota ai testi (p. 93); Lettere a Federico De Roberto (p. 99); Appendice (p. 279); Indice delle signature (p. 291); Indice dei nomi e delle cose notevoli (p. 295).

CARTEGGIO VERGA-ROD

Introduzione e note di Giorgio Longo

CATANIA 1985 - pp. 471 - € 16,00

In questo volume compare tutto il carteggio Verga-Rod, costituito complessivamente da 320 lettere, e in particolare da 152 lettere di Verga a Rod e da 168 lettere di Rod a Verga. Come si sa, il primo gruppo di lettere è stato pubblicato da Fredi Chiappelli nell'ed. le Monnier del 1954, ed è proveniente dalla Bibliothèque Cantonale et Universitaire di Losanna. Il secondo gruppo di lettere invece proviene in parte dal Fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania, dove sono conservati gli originali sia autografi sia dattiloscritti e firmati (n. 121) e per la parte rimanente dalla Bibliothèque Cantonale et Universitaire di Losanna, dove sono conservate le copie sia autografe sia dattiloscritte, tutte naturalmente senza sottoscrizione. Queste ultime sono state pubblicate parzialmente da Jean-Jacques Marchand in appendice al vol. *Edouard rod et les écrivains italiens* (sette integralmente e le restanti in riassunto). Infine compaiono qui anche le sedici lettere di Rod dattiloscritte e firmate, che Fredi Chiappelli ebbe in copia dell'erede Martineau, genero dello scrittore, e pubblicò in *Appendice* alla sua edizione del '54; di esse qui si pubblica il testo secondo gli originali conservati nella Biblioteca Universitaria Regionale di Catania in numero di quattordici; per le due rimanenti si riproduce il testo delle copie dell'ed. Chiappelli.

Il presente carteggio pertanto è ricostruito sugli originali e, ove esse mancano, sulle copie, una volta accertato che queste ultime, sulla base delle collazioni eseguite sui reperti pervenuti in doppio (due originali autografi e due copie dattiloscritte nella trascrizione autorevole di Chiappelli) sono risultate in linea di massima fedeli.

VOL. I (1984) - € 13,00

INDICE: *Presentazione* (p. 5); Francesco Branciforti, *La prefazione dei Malavoglia* (p. 7); Francesco Nicolosi, *Verga tra De Sanctis e Zola* (p. 47); Federico De Roberto, *Romanzieri italiani: Giovanni Verga. Nota introduttiva* di Antonino Di Grado (p. 99); Sergio Cristaldi, *Verga tra narrativa e teatro: La caccia al lupo* (p. 133); Alfonso Leone, *Non alveari ma sedie di Vienna nel salone di casa Trao* (p. 173). Rassegna Bibliografica: *Bibliografia derobertiana (1981-1983)*, a cura di Antonio di Grado (p. 182).

VOL. II (1985) - € 13,00

INDICE: Nicolò Mineo, *Società politica e ideologica nell'opera del Verga. Dal romanzo storico al verismo* (p. 5); Paolo Nalli, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M. Emma Alaïmo (p. 121). Rassegna Bibliografica: *Bibliografia capuaniana (1982-1985)*, a cura di Gianni Oliva (p. 229).

VOL. III (1986) - € 13,00

INDICE: *Premessa* (p. 7); Carlo Alberto Augeri, *La Sicilia tra mutazione culturale e dramma acculturativo ne I Malavoglia* (p. 9); Donato Margherito, *I Malavoglia: fonti meridionaliste e destino tragico nel sistema dei personaggi* (p. 33); Franco Petroni, *Il linguaggio negato* (p. 99); Teresa Poggio Salani, *La "forma" dei Malavoglia* (p. 121).

VOL. IV (1987) - € 13,00

INDICE: Gabriella Alfieri, *Ethnos rusticano ed etichetta mondana. La gestualità nel narrato verghiano* (p. 7); Francesco Branciforti, *Un nuovo testimone per L'amante di Gramigna* (p. 79); Giuseppe Rando, *L'elaborazione di Fantasticheria* (p. 105); Giovanni Tropea, *Sicilianismi segnalati da Verga in una lettera a De Amici* (p. 135); Rossana Melis, *Rassegna verghiana (1983-1987)* (p. 141).

VOL. V (1988) - € 13,00

INDICE: Margherita Spampinato Beretta, *Dal romanzo alla novella: Certi argomenti di Giovanni Verga* (p. 7); Giorgio Longo, *«Petit Monde», una novella francese di Verga* (p. 71); Francesco Nicolosi, *Il verismo di Giovanni Verga e la narrativa del primo D'Annunzio Bibliografia derobertiana (1984-1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 145); *Bibliografia capuaniana (1986-1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 161).

VOL. VI (1989) - € 13,00

INDICE: Raffaele De Cesare, *Tracce balzacchiane nell'opera di Verga* (p. 7); Carla Riccardi, *Per L'amante di Gramigna: prime correzioni sulla «Rivista Minima»* (p. 67);

Matteo Durante, *Alla ricerca di un editore (1882: i primi approcci per la stampa del Mastro)* (p. 73); Giorgio Longo, *24 lettere di Carlo Del Balzo a Verga* (p. 89); Salvatore Claudio Sgroi, *Gli alveari verghiani: un esempio di 'immagine ardita' o un fatto di 'langue'?* (p. 111); *Schedario verghiano (1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 121).

VOL. VII (1990) - € 13,00

INDICE: Nicolò Mineo, *Il «vero» dei veristi* (p. 7); Stefano Rapisarda, *Illusioni ottiche e finzioni mondane: lo studio delle "classi alte" nelle varianti de I ricordi del Capitano D'Arce* (p. 25); Mariella Muscariello, *I fantasmi della scrittura. Il marito di Elena e I romanzo impossibile della Duchessa di Leyra* (p. 63); Gisella Padovani, *Un "roman judiciaire" di Salvatore Farina: Il segreto del nevaio* (p. 111); Salvatore Claudio Sgroi, *Sull'italiano dell'800 e dintorni: alcune retrodatazioni* (p. 135); *Notiziario bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 155).

VOL. VIII (1991) - € 13,00

INDICE: Matteo Durante, *Dagli scarti del «Mastro don Gesualdo». Storia di «Mondo piccolo»* (p. 7); Francesco Branciforti, *Farina e Verga, «Noi navighiamo volgendo la poppa»* (p. 93); Nicolò Mineo, *Pomilio lettore di Verga* (p. 105); Aldo Maria Morace, *I Primoli, Verga e Capuana* (p. 115); *Notiziario bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 129).

VOL. IX (1992) - € 13,00

INDICE: Giuseppe Traina, *«Voce piccola la mia, ma forse non vana: Il carteggio inedito di Mario Puccini con Verga e De Roberto»* (p. 7); Raffaele De Cesare, *Capuana e Stendhal* (p. 89); Andrea Manganaro, *Croce, De Roberto e «Una vecchia questione»* (p. 113); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 167).

VOL. X (1993) - € 13,00

INDICE: Giuseppe Savoca, *Verga ai fratelli: quattro inediti (più uno)* (p. 7); Aldo Maria Morace, *«Le istantanee» di Capuana* (p. 15); Cinzia Romano, *Emmanuele Navarro Della Miraglia. Un percorso esemplare di Secondo Ottocento* (p. 61); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 165).

VOL. XI-XII (1994-95) - € 21,00

INDICE: Francesco Branciforti, *De Roberto e il suo doppio: il canzoniere apocrifo di Ermanno Raelli* (p. 9); Gabriella Alfieri, *Le «memorie giovanili» di Federico De Roberto, ovvero dell'educazione di un giovane perbene* (p. 141); Giovanni Maffei, *Una polemica sulla «letteratura d'eccezione»* (p. 183); Giorgio Longo, *La traduzione francese dell'«Allusione» di De Roberto* (p. 201); Rosario Castelli, *Per una bibliografia degli scritti di Federico De Roberto* (p. 305).

VOL. XIII (1996) - € 13,00

INDICE: Antonio Di Grado-Rosario Castelli, *Federico De Roberto uno e due: il «Dormiente di Piacenza» e altri ragguagli biografici* (p. 7); Francesco Branciforti, *De Ro-*

berto sulle rive della Sprea. Lettere di Schönfeld, Sandvoss e altri (con una postilla leopardiana ed una appendice) (p. 23); Rossana Melis, *La letteratura quotidiana a Napoli nel secondo ottocento* (p. 105); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 163).

VOL. XIV (1997) - € 13,00

INDICE: Lucia Bertolini, *Preistoria di un romanzo di Verga: «Eva»* (p. 7); Damiana Tiziana Lombardo, *De Roberto-Treves: frammenti di un carteggio* (p. 29); Raffaele De Cesare, *Capuana e Balzac* (p. 49); Rossana Melis, *La letteratura quotidiana a Napoli nel secondo Ottocento* (p. 117); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 187).

VOL. XV (1998) - € 13,00

INDICE: Matteo Durante, *Proposte e varianti d'editore* (p. 7); Cinzia Romano, *Polemiche veristiche nella Catania di fine Ottocento* (p. 21); Assumpta Camps, *Appunti per uno studio della fortuna di Giovanni Verga in Spagna* (p. 239); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 251).

VOL. XVI (1999) - € 13,00

INDICE: Antonio Di Silvestro, *Verga e Capuana: tra scrittura come fotografia e poetica della memoria. Appunti per uno studio* (p. 7); Aldo Maria Morace, *Capuana poeta. Tra ritmi e seniritmi* (p. 25); Nicolò Mineo, *Verga all'estero e lo straniamento* (p. 89); Raffaele Morabito, *Valenze simboliche e funzionalità narrativa degli animali verghiani* (p. 93); Domenico Tanteri, *Sul confronto Verga-Zola nella critica di fine Ottocento* (p. 107); Mario Tropea, *Guastella, Verga, l'asino, il Re e la libertà. Un confronto fra le parità e le Novelle Rusticane di Giovanni Verga* (p. 121); Francesco Branciforti, *Lettere vere e lettere fantasma: contributo minimo alla ecdotica dei carteggi* (p. 135); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 151).

VOL. XVII (2000) - € 13,00

INDICE: *Presentazione* (p. 7); Pietro Trifone, *Cavalleria rusticana* (p. 9); Ermanno Paccagnini, *Una Luipa tra lupe* (p. 31); Davide Conrieri, *Lettura di Nedda* (p. 87); Michele Dell'Aquila, *Lettura di Fantastieberia* (p. 115); Roberto Mercuri, *Lettura di Jeli il pastore* (p. 127); Raffaele Sirri, *Lettura di Rosso malpelo* (p. 161); Francesco Branciforti, *L'amante di Gramigna* (p. 177); Tullio Telmon, *La gestualità narrativa verghiana. Un esercizio di lettura* (p. 215); Marziano Guglielminetti, *Pentolaccia* (p. 239); Antonio Di Silvestro, *Un incunabolo del ciclo interrotto* (p. 247); Stefania Stefanelli, *Testo narrativo e testo visivo in Vita dei campi 1897* (p. 285).

VOL. XVIII (2001) - € 13,00

INDICE: Matteo Durante, *Ancora su Vagabondaggio. I testimoni superstiti della tradizione* (p. 7); Francesco Branciforti, *Uno scarabeo per donna Paolina* (p. 21); Riccardo Cimaglia, *La "forma artistica" delle fiabe di Luigi Capuana. Analisi linguistica di C'era una volta* (p. 27); Rosalba Calvagno, *La funzione lirica del "delirio" nel Marebese di Roccaverdina* (p. 95); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 125).

VOL. I, nuova serie (2008)

INDICE: Francesco Branciforti, *Per la storia di Caccia al lupo: novella e dramma* (p. 7); Alessandra Santi, *La lingua del Verga tra grammatica e stilistica: scritto e parlato nei Malavoglia* (p. 41); Dora Marchese, *Paesaggio e scrittura nelle Rusticane: Di là del mare e I galantuomini* (p. 93); Giorgio Longo, *Traduttori-imitatori: Rod, Eekbond, Verga* (p. 137); Maria Di Venuta, *L'ebbrezza: un racconto incompleto e postumo di Federico De Roberto* (p. 153); Rosaria Sardo, *Gli «scarabocchi marginali» di Capuana alla Sorte di De Roberto* (p. 215); Maria Valeria Sanfilippo, *La «duplice bestia nera» di Capuana* (p. 263).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

DIRETTA DA NICOLO' MINO

SERIE: CONVEGNI

- I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi (Catania, 23-24 novembre 1979), Catania, 1981, pp. 316 - € 16,00.
- I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di Studi (Catania, 21-22 novembre 1981), Catania, 1981, pp. 228 - € 14,00.
- I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, 1982, voll. 2, pp. 930 - € 42,00.
- Capitana verista*, Atti dell'Incontro di Studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, 1984, pp. 310 - € 14,00.
- Naturalismo e Verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), voll. 2, pp. 816 - € 42,00.
- Il centenario del "Mastro Don Gesualdo"*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1989), Catania, 1991, voll. 2, pp. 675 - € 42,00.
- I verismi regionali*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania, 27-29 aprile 1992), Catania, 1996, voll. 2, pp. 867 - € 42,00.
- Gli inganni del romanzo. «Vicerè» tra storia e finzione letteraria*, Atti del Congresso celebrativo del centenario del «Vicerè» (Catania, 23-26 novembre 1994), Catania, 1998, pp. 550 - € 26,00.
- Il teatro verista*, Atti del Congresso (Catania, 24-26 novembre 2004), Catania 2007, voll. 2, pp. 807.

SERIE: STUDI

- C. CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, 1981, pp. 335 - € 14,00.
- G. ALFIERI, *Il mulo degli antichi. Proverbi e conteso nei «Malavoglia»*, Catania, 1985, pp. 317 - € 14,00.
- R. PETRILLO, *Itinerario del primo Verga (1864-1974)*, Catania, 1987, pp. 240 - € 14,00.
- D. PATRIZI, *Il mondo da lontano*, Catania, 1989, pp. 165 - € 14,00.
- D. TANTERI, *Le lacrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, Catania, 1989, pp. 291 - € 14,00.
- R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torracca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, 1990, pp. 298 - € 16,00.
- A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, 1998, pp. 424 - € 20,00.
- C. RAMO, *Fernando Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare*, Catania, 1998, pp. 308 - € 19,00.
- A. DI SILVESTRO, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, 2000, pp. 248 - € 20,00.
- E. BRANCIFORTI-E. FERRATA, *Una Ouverture per Cavalleria Rusticana*, Catania, 2003, pp. 192 - € 18,00.

SERIE: CARTEGGI

- E. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M. Emma Alaimo, Catania, 1985, pp. 471 - € 16,00.
- M. PICA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Ninfa Leotta, Catania, 1987, pp. 329 - € 14,00.
- V. PICA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Giovanni Maffei, Catania, 1996, pp. 308 - € 15,00.

SERIE: CARTEGGI MAGGIORI

- Carteggio Verga-Rail*, introduzione e note di Giorgio Longo, Catania, 2004, pp. 560 - € 40,00.

ANNALI

Vol. I (1984) - € 13,00	Vol. X (1993) - € 13,00
Vol. II (1985) - € 13,00	Vol. XI-XII (1994/95) - € 21,00
Vol. III (1986) - € 13,00	Vol. XIII (1996) - € 13,00
Vol. IV (1987) - € 13,00	Vol. XIV (1997) - € 13,00
Vol. V (1988) - € 13,00	Vol. XV (1998) - € 13,00
Vol. VI (1989) - € 13,00	Vol. XVI (1999) - € 13,00
Vol. VII (1990) - € 13,00	Vol. XVII (2000) - € 13,00
Vol. VIII (1991) - € 13,00	Vol. XVIII (2001) - € 13,00
Vol. IX (1992) - € 13,00	Vol. I, n.s. (2008)

Distribuzione: LICOSIA - Via Duca di Calabria, 1/1 - 50125 FIRENZE

ISSN 2038-2243