

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 7

I VERISMI REGIONALI



CATANIA

1996

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE CONVEGNI N. 7

I VERISMI REGIONALI

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 27-29 aprile 1992

**

COPIA ORIGINALE
FUORI COMMERCIO - Esente da IVA
Art. 2 n. 2 lett. c) DPR 28-10-73 n. 532

CATANIA

1996

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 7

Proprietà letteraria riservata

La stampa degli *Atti* del Congresso è stata realizzata con il contributo dell'Assessorato ai Beni Culturali, Ambientali e Pubblica Istruzione della Regione Siciliana

1996 – FONDAZIONE VERGA – Piazza San Francesco d'Assisi, 11 – Catania

IL VERISMO IN CAMPANIA

ANTONIO PALERMO

LA COSCIENZA LETTERARIA DEGLI
SCRITTORI NAPOLETANI AL TEMPO DEL VERISMO

Possiamo considerare acquisite, sebbene siano assai recenti, le ricognizioni che hanno messo in luce «... il privilegio attribuito al testo narrativo all'interno della cultura napoletana, anche quella propriamente filosofica, in organica corrispondenza con la grande stagione del romanzo e della novella, da Mastriani alla Serao fino a Di Giacomo »¹.

Si badi che, all'interno di questa linea del privilegio narrativo, vi è un traguardo permanente costituito proprio dal progetto-scommessa del « grande romanzo di Napoli », cioè *su* Napoli.

Della sua durata e della intensità con cui venne sentito abbiamo le testimonianze più diverse e più eterogenee. Certo, la maggiore resta quella ben nota della Serao che, pur avendo già al suo attivo l'opera che più sembra realizzare quel progetto, ossia *Il paese di cuccagna* (1892), sino alla fine dei suoi giorni ancora mostra di vagheggiarlo². Ma, forse,

¹ E. GIAMMATTEI, *La letteratura. 1860-1970: « il grande romanzo di Napoli »*, in G. GALASSO, *Napoli*, Bari, Laterza 1987, p. 385. La questione è stata di nuovo ripresa nel nostro *La vita letteraria*, in AA.VV., *Napoli lungo un secolo. Studi raccolti in occasione del centenario del Circolo Artistico Politecnico*, a cura di F. Tessitore, Napoli, Editoriale Scientifica 1992, pp. 209-234, cui rinviamo in ispecie per la relativa esemplificazione.

² Ce lo racconta in un affettuoso ritratto della scrittrice, che non ha ancora trovato la sua collocazione nella relativa storia della critica, G. Artieri. Da un lato, appena trascorsa la sua felice stagione ottocentesca, confessava «... di aver perduto per sempre l'occasione di scrivere " il grande romanzo di Napoli " ». Dall'altro, lasciava intendere che non desisteva affatto: « Anzi, segretamente, voleva compierla, la grande opera, e ne sussurrò persino il titolo: *Grandezza e decadenza di Chiara Starace*. Ad ogni annuncio del suo annuale " libro nuovo " si attendeva di leggere sulla copertina il nome di Chiara Starace. Ma Chiara rimase nel buio dei cassetti o della memoria di donna Matilde, sino alla morte; né il manoscritto è, poi, venuto fuori; e forse la scrittrice o lo distrusse o non lo compose mai » (G. ARTIERI, *Lettera della signorina Matilde*, in ID., *Napoli, punto e basta?*, Milano, Mondadori 1980, pp. 141-142).

di peso non minore è la testimonianza di un altro narratore fluviale, di tempi e luoghi ben diversi, com'è il toscano Vasco Pratolini. Ricordiamo che ne *Il mare non bagna Napoli* (1953) di Anna Maria Ortese, uno dei più significativi libri dell'altra grande stagione della letteratura a Napoli, quella del Secondo dopoguerra, di lui si legge:

Il famoso romanzo su Napoli l'aveva finito, ma — e qui mi parve che una certa vergogna di fanciullo gli oscurasse la fronte — sentiva che tanti anni nella casa di Piazzetta Mondragone non erano serviti a rivelargli questa città, e adesso gli pareva che il suo lavoro ne fosse rimasto estraneo, desolatamente lontano. Era una città enorme, la più grande e imponente del mondo...³

Sarà rimasto questo « famoso romanzo su Napoli » tra le carte di Pratolini? E in quale stadio di elaborazione? C'è da augurarsi che queste domande possano trovare quanto prima una risposta positiva, che per altro almeno due illustri precedenti non lasciano affatto presagire. Ci riferiamo al « romanzo » di Edoardo Scarfoglio, rimasto un mero annuncio⁴, così come al « romanzo » annunciato da Salvatore Di Giacomo a Verga nella lettera del 5 luglio 1887: «... questo sacrilegio artistico che sto per compiere con un romanzo »⁵. Anche questo « sacrilegio », per quanto ne sappiamo, è rimasto privo di ogni seguito o almeno di ogni traccia.

Risulta particolarmente proficuo ricordare ciò, dal momento che consente un'agevole riflessione su uno spazio assai poco frequentato, perché considerato poco frequentabile, qual è quello della ' coscienza letteraria ' di questa famiglia di scrittori. Colpa dell'intimidazione esercitata dall'assolutizzante presenza critica desanctisiana? È la spiegazione che in genere, implicitamente, accettiamo. Ma forse, a ben pensarci, essa stessa finisce per avere una funzione preclusiva di ogni progetto interpretativo di quella coscienza letteraria, laddove l'esigenza che lo genera è del tutto legittima.

³ A.M. ORTESE, *Il silenzio della ragione*, in ID., *Il mare non bagna Napoli*, Torino, Einaudi 1953, pp. 160-161.

⁴ Cfr. B. CROCE, *Edoardo Scarfoglio*, in ID., *La letteratura della nuova Italia*, VI, 5ª ed., Bari, Laterza 1974, p. 172.

⁵ Cfr. G. INFUSINO, *Lettere da Napoli. Salvatore Di Giacomo e i rapporti con Bracco, Carducci, Croce...*, Napoli, Liguori 1987, p. 44.

Vi sono intanto dei dati estremamente semplici che chiedono solo di essere contestualizzati. Fra le poche cose dunque che accomunano questi scrittori 'napoletani' — eterogenei per il resto al pari dell'ambiente che li sostanzia — sembra esservi il sogno del « romanzo ». Come sappiamo, quelli che i romanzi li scrissero non furono certo pochi, pur escludendo dal computo chi, come il fluviale *appendicista* Mastriani era misconosciuto dalla coscienza letteraria del tempo. Fra di loro ben presto si colloca « la signorina Serao », così viene chiamata negli importanti consensi che subito riceve, divenendo quindi il parametro più significativo del romanzo a Napoli. Ma essa ci fornisce anche — e qui comincia la nostra sottolineatura del paradosso — la prima testimonianza di una consapevolezza del romanzo ben poco canonica. Non una delle sue opere marginali, fra le tante che lei si concesse, ma una tra le sue essenziali ossia *Il romanzo della fanciulla* (1885) ci palesa la contraddizione, su cui in genere non ci arrovelliamo troppo, di un *Romanzo* che da sottotitolo diventa titolo e per giunta allo scopo di designare delle « novelle ». Sotto l'usbergo delle intenzioni più affettuose verso le tante « voci » delle amiche della giovinezza, che le «... tolgono la serenità necessaria a comporre un romanzo conforme alle regole stabilite », ecco la decisione della Serao, nella sua piena maturità di scrittrice:

Perciò, io non voglio fare un romanzo [...], vi dò delle novelle... ⁶

Anzi, soggiunge: « Ho fatto delle novelle corali... » ⁷ (che non è certo un sottogenere tra i più frequentati criticamente).

Si dirà, sembra una decisione da ricondurre alla recensione-stroncatura che al suo recente romanzo-romanzo, *Fantasia* (1883), aveva dedicato Edoardo Scarfoglio. Certo, è legittimo evocare questo dato, leggendolo magari anche alla luce delle sopraggiunte vicende biografiche. Ma allora va ricordato anche che quelle sprezzanti pagine dello Scarfoglio sul « romanzo » *Fantasia* erano già state a loro volta confutate, anzi rintuzzate. Ci riferiamo alla minuziosa recensione che del *Libro di Don Chisciotte* — che le aveva ospitate poco dopo la loro

⁶ *Il romanzo della fanciulla. La virtù di Checchina*, a cura di F. Bruni, Napoli, Liguori 1985, p. 5.

⁷ *Ibidem*.

pubblicazione sulla « Domenica Letteraria » — aveva fatto Francesco Torracca, un'indubbia autorità critica d'appello, anche per la Serao. Aveva scritto Scarfoglio, dopo di aver ironizzato senza risparmio — « Tutti i critici, radunati in coro, proclamarono nella *Fantasia* l'unico romanzo italiano veramente vitale, e il popolo batté le mani » — che la [asserita] «... coerenza, la solidità del contenuto di questo romanzo » — « dalla fattura così rozza, così arruffata da non potersi considerare come opera d'arte » — «... procedono da un fatto semplicissimo: questo non è un romanzo, è una novella molto esigua, allungata e distesa infinitamente » ⁸.

Torracca, che era stato tra gli apologeti di *Fantasia*, in quanto « romanzo » e «... romanzo vibrante di verità, di vita, di passione; romanzo moderno, organico... » ⁹, a sua volta aveva replicato affermando che « Il signor Scarfoglio sentenza e non dimostra » e aveva contestato quindi senza riguardi gli addebiti mossi dallo Scarfoglio all'incriminata *Fantasia* ¹⁰.

Ma al di là di questa contesa, che sarebbe istruttivo e divertente insieme rivisitare minutamente, importante è stabilire che qui non ci troviamo di fronte a un caso isolato né a un caso limite. Ve n'è almeno un altro di pari evidenza, in cui l'uso nel titolo del lessema « romanzo » è tale da essere sconfessato dall'opera che esso designa. Ci riferiamo a *Il mio romanzo* di Rocco De Zerbi, un volumetto sommarughiano del 1883, che reca come sottotitolo *Confessioni e documenti*, le quali e i quali, a loro volta, non appartengono all'Autore dichiarato, come si apprende da una *Confessione* che funge da premessa consentendo così una nuova titolazione: *Il mio romanzo. Confessione di un anonimo* ¹¹.

In merito a questo secondo caso, data la parvità della materia, basterebbe parlarne come di una trovata 'bizantina' se anch'esso non rientrasse in un processo tanto più stratificato. Ci aiuta ad avvertire questo processo l'attenzione che occorre portare pure alla sponda opposta al romanzo, quella del 'narrar breve'. Ma va innanzi tutto

⁸ *Il libro di Don Chisciotte*, a cura di C.A. Madrignani, Napoli, Liguori 1990, pp. 102-103.

⁹ F. TORRACA, *Romanzi*, in ID., *Saggi e rassegne*, Livorno, Vigo 1885, p. 256.

¹⁰ Cfr. F. TORRACA, *Il libro di Don Chisciotte*, in ID., *Saggi...* cit., pp. 415-416.

¹¹ Cfr. R. DE ZERBI, *Il mio romanzo. Confessioni e documenti*, Roma, Sommaruga 1883, pp. 5-9 (la *Confessione*) e p. 11 (*Confessione di un anonimo*).

precisato che tale opposizione e la sopraggiunta opzione ideologica tutta a favore del romanzo, che hanno avuto così lungo corso tra i *loci communes* critici, hanno schematizzato non poco una realtà storica molto più articolata o senz'altro incerta e fin confusa. Giova altresì precisare che per questo aspetto la nostra stagione narrativa eredita, si può dire, la genetica incertezza che sembra connotare la prima stagione italiana della narrativa contemporanea, quella rusticale di tre-quattro decenni prima. Ma è un riscontro poco verificabile, appannato com'è dal vistoso lascito romanzesco sia della *Ginevra* del Ranieri sia da quella sorta di monumentale enciclopedia popolare scritta dal « buon Mastrostriani ». Non possiamo perciò che attenerci alle rivelatrici testimonianze dell'alternativa al romanzo così come è praticata dai nostri scrittori, ossia mediante la diade ' novella-racconto '.

Convieni anche stavolta dare la precedenza alla Serao che, in una conversazione con il suo intervistatore Federigo Verdinois, ci fornisce altresì una preziosa ancorché ironica rivelazione del proprio metodo di lavoro:

— Ah no, lasciate stare! sono i titoli delle mie *novelle*.

— Ne fate un elenco?

— Per non dimenticarli, capite. Il titolo mi fa rammentare del soggetto, ne scelgo uno, lo cancello, scrivo il *racconto*, lo mando al giornale.

— Sicché si tratta di *racconti* da scrivere... E sono?... vediamo un po'. — Sfogliai il libriccino e rimasi a bocca aperta.

— Vi sorprende? — mi domandò ridendo, e squadrandomi con la sua lente.

— Sono, se ho contato bene, ottantacinque titoli...

— Precisamente.

— Di ottantacinque *novelle*.

— Né più né meno.

— Che voi scriverete.

— Se non vi dispiace. ¹²

Come si vede, senza soppiantarsi affatto, ' novella ' e ' racconto ' qui raggiungono un grado di sinonimità che sembra impossibile

¹² F. VERDINOIS, *Profili letterari napoletani*, Napoli, Morano 1881, pp. 145-146 (i corsivi sono nostri).

superare e quindi la loro distinzione ci appare al limite della inafferrabilità. Né, del resto, sono da meno i compagni di lavoro della scrittrice, a cominciare dal suo intervistatore. Delle sette raccolte di novelle di Federigo Verdinois, due sono esplicitamente definite, nel titolo, raccolte di « novelle » (*Principia e altre novelle*, del 1885, e *Nuove novelle*, dell'82); due invece lo sono come raccolta di « racconti » (i *Racconti di Picche*, del '78, e i *Racconti inverisimili*, dell'86). *Un segreto d'amore* (1873), il volume del suo esordio, che comprende *Amore sbendato* e *Nebbie germaniche*, reca nella dedica a Giustino Fortunato, di questo secondo testo — la cui datazione va anticipata di ancora due anni — ¹³ una delle nostre due occorrenze:

Intitolandoti questo *racconto*, desidero che esso vada per le mani di molti, perché molti sappiano che tu mi sei amico... ¹⁴

Dell'altro testo, *Amore sbendato*, troviamo una definizione ' a maggioranza ', si direbbe — due volte « novella » e una volta « racconto » —, nell'autoritratto o meglio ' autoprofilo ' che Verdinois si dedica nei *Profili letterari napoletani*:

Tornai a Napoli senza danari [...] e con una *novella*, *Amore sbendato*, nella quale raccontava con gran fuoco certi casi della mia vita [...]. Andai alla *Patria*, vi trovai ospitalità in grazia di Raffaele De Cesare a cui piacque il *racconto* [...]. Avevo scritto una *novella* e possedevo cinquecento lire. ¹⁵

¹³ « Sull'« Unità Nazionale » diretta dal Bonghi egli pubblica un racconto a puntate, *Nebbie germaniche* (20/11-12/18-71)... » (C. DE CAPRIO, *Federigo Verdinois scrittore moderato*, in « Esperienze Letterarie », V, 1980, 3, p. 77, nota 9). Si veda in merito anche quanto se ne dice nella lettera di Vittorio Imbriani a Gaetano Amalfi del « 18-9-81 »: « Nel 1871, Raffaele De Cesare, che dirigeva la *Nuova Patria* mi pregò di leggere un romanzetto, che gli avea mandato uno sconosciuto, per vedere se fosse cosa da stamparsi. Vidi, che poteva andare; e concessi l'Imprimatur». Ad essa Imbriani fa seguire la trascrizione di una lettera del Verdinois del « 5-6-1872 », soggiungendo di aver risposto «... dopo due mesi, l'ultimo sabato di Luglio, con la seguente lettera... ». Riporta anche questa dove, mitigato da un tono cordiale che non gli era certo tra i più consueti — « Vi fate leggere con piacere » —, c'è un inequivocabile giudizio ' alla Imbriani ': « Ho letto le vostre *Nebbie germaniche* (che non han nulla di germanico); e, francamente, non ho capito nulla. Massime tutta la prima scena... » (*Carteggio di Vittorio Imbriani. Gli hegeliani di Napoli ed altri corrispondenti letterari ed artisti*, a cura di N. Coppola, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano 1964, pp. 392-393).

¹⁴ F. VERDINOIS, *Un segreto d'amore*, Milano 1873, p. 113 (il corsivo è nostro).

¹⁵ *Il sottoscritto*, in ID., *Profili letterari...* cit., p. 120.

In compenso, la sua *Visione di Picche* avrà per sottotitolo *Storia vera per chi ci crede*, che è un'altra definizione da mettere nel conto ¹⁶.

S'intende che si potrebbe continuare a lungo con una rassegna di questo tipo, proseguendola magari con un altro minore rappresentativo, come l'abruzzese-napoletano Giuseppe Mezzanotte, che è stato già ricordato in questo Convegno da Pietro Trifone ¹⁷.

Solo quindi per fugare ogni residua incertezza su tanta incertezza reperita vale la pena di soggiungere che il maggiore di questi autori, per tanti aspetti rappresentativo di tutti gli altri, vale a dire Salvatore Di Giacomo, non è da meno: *Pipa e boccale*, ci dice il frontespizio della prima edizione (1893), è una raccolta di *Racconti fantastici*, mentre *Nella vita* (1903) comprende *Novelle*, così come, nello stesso titolo, *Novelle napoletane* del 1914 ¹⁸, eccetera.

Come rivelano le date delle varie raccolte menzionate, dalla diacronia non sembra venire alcun soccorso. In questi ultimi decenni del secolo, per quanto riguarda la nostra diade novella-racconto la distinzione del *prima* e del *dopo* decisamente non funziona. Si può obiettare, certo, che non è stato fatto neppure un cenno della possibilità in quest'area culturale di un'altra distinzione fra 'novella' e 'racconto', che punti cioè sulla differenza delle rispettive tecniche narrative. Ma qui soccorre, per fortuna, la larga notorietà di questi testi, tale da rendere altamente improbabile la rivelazione di una tale differenza come frutto esclusivo di una eventuale indagine formalizzante.

Tutta colpa dunque del grado poco elevato di coscienza letteraria di questi autori? È un sospetto che non può essere ritenuto del tutto infondato, s'intende. Tuttavia prima di accreditarlo non è superfluo qualche significativo riscontro del grado di coscienza letteraria 'nar-

¹⁶ Cfr. F. VERDINOIS, *La visione di Picche. Storia vera per chi ci crede*, Napoli, A. Tocco 1887.

¹⁷ Giuseppe Mezzanotte (Chieti 1855-1935), un autore del quale, in maniera assai benemerita, si è interessato in più occasioni Gianni Oliva, oscilla ai nostri fini tra *Domiziano e Lidia. Racconto dei tempi di Nerone* (Chieti, Scalpelli 1875) e *Novelle sette* (Chieti, Galiani 1889), con una indubbia opzione per 'novella', non però assoluta. Lo mostra la successione dei titoli e sottotitoli della sua copiosa produzione di narrativa breve, legata soprattutto agli anni Ottanta ossia alla sua partecipazione al giornalismo napoletano. Si veda la *Nota bibliografica* che correda la nostra edizione del suo romanzo *La tragedia di Senarica* [1887], Bologna, Cappelli 1977, pp. 31-37.

¹⁸ Cfr. F. SCHLITZER, *Salvatore Di Giacomo. Ricerche e note bibliografiche*, a cura di G. Doria e C. Ricottini, Firenze, Sansoni 1956, pp. 268, 428 e 562.

rativa', di questo si tratta, che era vigente a vario titolo e ai vari livelli, sì da costituire per noi una sorta di più o meno lecito parametro.

Vicino a questi scrittori per più aspetti, ma lontano da loro per tipologia culturale e per ruolo sociologico, c'è il professor Francesco Torraca, erede della lezione desanctisiana nell'università di Napoli. Tra le sue opere, come si sa, dedicato alla letteratura contemporanea è il massiccio volume di *Saggi e rassegne* (1885) che già abbiamo avuto occasione di utilizzare. Ora vogliamo solo mettere in evidenza che le relative pagine sulla Serao fanno parte del capitolo intitolato *Romanzi*, quello dove c'è la celebre recensione dei *Malavoglia*. Ma lì vi è anche, insieme alle recensioni di vari altri romanzi-romanzi come *Fantasia* appunto, il denso paragrafo conclusivo interamente dedicato, a partire dal titolo, alle *Novelle del Capuana*¹⁹. Del resto, come non ricordare che, fatta salva la ben più ampia gamma dei livelli di significazione, le cose vanno, di fatto, alla stessa maniera persino nel maggiore degli esempi possibili?

È nell'*incipit* della *Prefazione ai Malavoglia* che leggiamo: « Questo racconto è lo studio sincero e spassionato... »²⁰. Ed è nell'*incipit* non meno celebre dell'*Amante di Gramigna* che troviamo, a paradossale riscontro di tanta indistinzione, un'ulteriore sottodistinzione:

Caro Farina, eccoti non un *racconto*, ma l'*abbozzo di un racconto*. Esso almeno avrà il merito di esser brevissimo, e di esser storico — un documento umano, come dicono oggi...²¹

¹⁹ Cfr. *Saggi...* cit., pp. 261-264. Naturalmente Torraca non vanifica affatto la differenza, senza però considerare, anch'egli, le rispettive denominazioni in alternativa: « D'altra parte, la novella non è il romanzo, nel quale, a lungo andare, acquistiamo familiarità co' personaggi, di cui ci è dato conoscere ogni pensiero, direi ogni sensazione [...]. La novella, specie come la concepiscono il Capuana e il Verga in Italia, coglie il personaggio in una o in poche situazioni: il problema, lì, se non erro, è d'indurre il lettore a procedere dal noto all'ignoto; a compiersela lui, nella propria immaginazione, la figura che gli è presentata di scorcio [...]. Arte difficilissima, nella quale pochi de' nostri novellieri possono gareggiare con Luigi Capuana » (ivi, p. 264).

²⁰ G. VERGA, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni 1983, II, p. 429 (il corsivo è nostro).

²¹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, p. 202 (il corsivo è nostro). Delle numerose modifiche che il testo del 'cappello' di questa novella subisce nell'edizione del 1897, una riguarda il nostro discorso, e non ci aiuta: «... quel fenomeno psicologico che dicesi l'argomento di un racconto » (*ibidem*) > «... che forma l'argomento di un racconto » (G. VERGA, *Novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno 1980, I, p. 232).

Non diversamente, a rigore, le cose erano andate nella *Prefazione a Eva*: «Eccovi una *narrazione* — sogno o storia poco importa... »²². Non possiamo perciò prendercela, nel caso dell'*Amante di Gramigna*, con il suo interlocutore — narratario? —, al quale, dobbiamo confessarlo, non ci siamo ancora rassegnati. E invece «Caro Farina» vuol dire proprio «Caro Farina», come è già stato opportunamente sottolineato da Giampaolo Marchi in questa stessa sede congressuale.

Ma non basta. A metterci ancora più a disagio c'è la inequivocabile testimonianza di Pirandello datata «31 maggio 1907», e dunque quando egli ormai sapeva bene che cos'era l'«umorismo»: «I veri umoristi — e Salvatore Farina è fra questi... »²³.

Quanto a Verga, prendiamo atto che non esitava certo a usare, di più, a conservare, marche di distanza se non di rifiuto. Vanifichiamo perciò la nostra sorpresa nel vedere immutata nell'edizione del 1897 — in un testo sul quale, come si è ricordato, non si era privato d'intervenire — la fine del passo da noi riportato: «... un documento umano, come dicono oggi... »²⁴.

È da escludere altresì l'ipotesi che questa deludente intercambiabilità lessicale novella/racconto/romanzo sia ascrivibile a un tipo di letteratura, indipendentemente dai suoi livelli d'arte. Basta infatti ricorrere al più illustre degli esempi possibili nel filone antiveristico, vale a dire 'la coscienza letteraria' di Vittorio Imbriani, per accertare una situazione paradossalmente identica. Citiamo dalla *Dedica* del più corposo dei suoi due romanzi, *Merope IV. Sogni e fantasie di Quattr'Asterischi* (1867):

Nello scarabocchiar questa *novella*, francamente, non ho pensato a nessun'altra cosa che alla *novella*; ho creato due personaggi, ho detto loro di levarsi e camminare; poi quel che vidi scrissi.²⁵

²² G. VERGA, *Tutti i romanzi...* cit., II, p. 89 (il corsivo è nostro).

²³ L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori 1960, p. 1079. È l'incipit di [*Per Salvatore Farina*], il contributo di Pirandello al fascicolo de «La Vita Letteraria» (IV, 21, 31 maggio 1907) dedicato al Farina in occasione del suo sessantesimo compleanno.

²⁴ *Novelle...* cit., I, p. 231.

²⁵ V. IMBRIANI, *I Romanzi*, a cura di F. Pusterla, Parma, Fondaz. P. Bembo/U. Guanda 1992, p. 7 (il corsivo è nostro).

Ed ecco la definizione di *Merope IV* che sta nella lettera di Imbriani ad Alessandro D'Ancona del febbraio 1867: «... racconto mezzo realista e mezzo fantastico»²⁶.

Neppure le sue novelle-novelle possono costituire per noi un punto di riferimento, dal momento che la denominazione del loro genere non è affatto esente dalle consuete oscillazioni. Se *La novella del vivicomburio* (1877) è indubbiamente « novella », nell'accezione più classica, altrettanto lo sono *Le tre maruzze. Novella troiana da non mostrarsi alle signore* (1875), e la stessa *Bella bionda*, con il suo sottotitolo di « costumi napoletani », che era nata come « Novella del prof. Vittorio Imbriani » nel 1869²⁷.

Osta però *Auscultazione* che, nata come « novella » nel 1873, diviene un 'ghiribizzo' appunto nel volume *Ghiribizzi*, che la ospiterà nel 1876; al pari di *Fuchsia*, che da parte sua, nata come « Racconto » nel 1867, muta anche il titolo divenendo *Anticipazioncella*²⁸. Osta ancora la « fiaba » del 1874, *Mastr'Impicca*, insieme a tutti gli altri casi che ci mostra la sua ricchissima bibliografia alla quale, per brevità, rinviamo²⁹.

Non resta allora che rivolgerci alla coscienza critica che più rappresenta e insieme travalica questa stagione culturale ovvero Fran-

²⁶ Cfr. la *Nota al testo*, ne *I Romanzi...* cit., p. 507: ma il rinvio quivi indicato deve essere inteso al III, non al II vol. dei *Carteggi* di Imbriani (il corsivo è nostro).

²⁷ Cfr. *Bibliografia di Vittorio Imbriani*, in appendice a V. IMBRIANI, *Critica d'arte e prose narrative*, a cura di G. Doria, Bari, Laterza 1937, nota 37, a p. 277.

²⁸ Cfr. nell'ampia *Nota al testo* che correda V. IMBRIANI, *Racconti e Prose [1863-1876]*, a cura di F. Pusterla, Parma, Fondaz. P. Bembo/U. Guanda 1993, pp. 582-583 e 628.

²⁹ La già citata *Bibliografia di Vittorio Imbriani* di Gino Doria, insostituibile a tutt'oggi, è da integrare con: B. IEZZI, *Giunte e mende alla Bibliografia imbrianesca di Gino Doria*, Napoli, Edizioni Cancroregina 1986; *L'eredità culturale di Vittorio Imbriani nel centenario della morte* (Itinerario della Mostra bibliografica), Napoli, Biblioteca Universitaria di Napoli 1986. È da ricordare altresì che tutta la narrativa breve di Imbriani, dopo varie antologizzazioni parziali — tra le quali la nostra scelta, V. IMBRIANI, *Il vivicomburio e altre novelle*, Firenze, Vallecchi 1977 — viene ora organicamente riproposta a cura di Fabio Pusterla nella « Biblioteca di Scrittori Italiani » della Fondazione Pietro Bembo. Dei due volumi previsti è stato edito il primo, *Racconti e Prose [1863-1876]*, cit. Nella sua *Introduzione* tra l'altro viene argomentato che «... quasi ciascuno dei testi imbrianeschi tende a sfuggire in un modo o nell'altro alla rigidità del "genere racconto", rivendicando il proprio diritto al divertimento e alla provocazione: sicché il titolo del presente volume avrebbe anche potuto essere *Racconti o prose d'invenzione* » (ivi, p. XII).

cesco De Sanctis. Nel nostro caso, se la nostra indagine non è stata troppo sommaria, possiamo dire che ci illumina soprattutto con il suo silenzio. Una volta rivendicato il beneficio dell'inventario, possiamo affermare infatti che nella sua opera c'è una sola pagina utilizzabile esplicitamente per la nostra questione, e anch'essa per niente risolutiva. Sta nel corso di lezioni del 1842-'43, dedicato al *Genere narrativo e drammatico*:

Non è possibile parlar del romanzo puro senza la novella pura. La novella è al romanzo quello che la scena è al dramma; e poiché il romanzo svolge tutt'i diversi lati pe' quali ci apparisce una passione, la novella ne fa scorgere un lato solo. A questo si oppone quello smozzicar la novella in diverse parti, senza dar tempo che l'affetto si svolga, ovvero quell'abito di cominciare la novella dal mezzo o dalla fine del fatto, senza che sia richiesto dal soverchio intrigo di esso, e non facendo così conoscere il progressivo svolgimento dell'affetto. Il che rimane saldo, ancorché si cambi il nome, e la novella diventi scena marittima o dimestica.³⁰

Ecco, «... ancorché si cambi il nome», è questa la concessiva che frustra la nostra indagine, attestando da un lato il percorso desanctisiano *versus* la universale Forma e dall'altro appunto il suo 'andar oltre' le denominazioni. Anche il prosieguo del suo discorso, nonostante la messa a fuoco di tipo narratologico, non può perciò giovare a modificare il nostro stallo:

La novella ottiene il medesimo fine del romanzo con minori mezzi; di che nasce l'eccellenza e la difficoltà di questo genere. Per produrre l'effetto bisogna porre la mente alla situazione principale, la quale nasce o dal carattere, o dall'azione, o dall'affetto. Queste tre cose si richiedono necessariamente in ogni novella...³¹

Potremmo a questo punto considerare conclusa la nostra indagine, non sottacendo l'innegabile delusione, lo si è accennato, accresciuta dal sospetto di aver oltretutto lavorato per il re di Prussia. Vogliamo dire che

³⁰ F. DE SANCTIS, *Purismo illuminismo storicismo. Lezioni*, I, a cura di A. Marinari, Torino, Einaudi 1975, p. 696.

³¹ *Ibidem*.

la asserita inadoperabilità del De Sanctis ai nostri fini potrebbe anche essere considerata un'altra delle imputazioni da addebitargli nel non mai concluso ' processo al De Sanctis '. Per fortuna, quest'ipotesi non regge, dal momento che è agevole vanificarla proprio ricorrendo alla stessa categoria argomentativa che ce lo ha fatto coinvolgere come critico per antonomasia. Basta cioè tener presente quale era il livello di relativa intenzionalità lessicale dei maggiori modelli della coscienza letteraria coeva, al di là degli stessi confini linguistici quindi, per assolverlo pienamente, e con lui, di fatto, tutti i nostri autori.

È possibile cioè, con o senza i benefici d'inventario, allegare in merito i più nutriti elenchi di *contes* e *nouvelles* oppure di *stories*, *short stories* e *tales* senza riuscire a contestare, questo è il problema, la sostanziale indistinzione nostrana, finora tanto reiteratamente verificata³². Come una sorta di estrema, rassicurante convalida di una situazione oggettiva ci appare pertanto lo stato della questione che si evince dalle pagine di E.A. Poe, autore, come sappiamo, dei *Tales of the Grotesque and Arabesque*, ma soprattutto della *Philosophy of Composition*, un'altra delle non mai abbastanza benemerite traduzioni del Verdinois³³. È in uno dei *Marginalia* (il XXXV) di questo teorico della ' brevità ' che dobbiamo limitarci a leggere:

Nel vero racconto — dove non c'è spazio per lo sviluppo d'un personaggio o per una gran profusione e varietà di casi — la semplice costruzione è, naturalmente, richiesta in modo molto più esigente che nel romanzo. In quest'ultimo l'intreccio difettoso può sfuggire all'osservazione, ma nel racconto mai.³⁴

³² Qualche esempio, al limite della casualità: ai *contes* de *Les Lettres de Mon Mulin* di Daudet possiamo contrapporre *Les Nouvelles* di Mérimée, ai *Trois Contes* di Flaubert, le « trois centes nouvelles » di Maupassant, e così via; laddove, oltre Manica, ai *Tales of My Landlord*, che sono due *romances* di W. Scott, si affiancano gli *Oriental Tales*, in versi per di più, *The Giaour*, *The Corsair* di Byron, così come ai *Wessex Tales* di T. Hardy, « a set of short stories », possono star di fronte *The Happy Prince and Other Tales*, « fairy stories », e *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories* di Wilde, senza dimenticare il romanzo di Dickens *A Tale of Two Cities* oppure i racconti di Kipling, *Plain Tales from the Hills*, o di Conrad, *Tales of Unrest*, « short stories ». Anche qui, più che mai, ' e così via '. Oltretutto non ci viene affatto l'aiuto che ci aspetteremmo dalle indagini più canoniche (ad es.: G. GILLESPIE, *Novella, nouvelle, novella, short novel?* — *A review of terms*, in "Neophilologus", 1967, LI, 2 e 3, pp. 117-122; 225-230).

³³ La traduzione di questo celebre commento al *Corvo* apparve sul « Corriere del Mattino » nei nn. del 14, 15 e 16 dicembre 1880 (cfr. C. DE CAPRIO, *Federigo Verdinois scrittore moderato*, cit., p. 89, nota 62).

³⁴ E.A. POE, *Marginalia*, trad. it. di L. Berti, Milano, Mondadori 1949, p. 56.

Seguono alcune notazioni polemiche verso i suoi più maldestri colleghi, ma non spuntano proprio quelle denominazioni da noi tanto ambite ³⁵.

Se le cose stavano così, allora, non siamo perciò autorizzati a mostrare alcun segno di insoddisfazione verso definizioni meramente quantitative, come sono quelle che incontriamo nel *Grande Dizionario del Battaglia*:

[Novella].7. Componimento narrativo in prosa, di struttura relativamente semplice e di respiro alquanto breve... ³⁶

[Racconto].5. Componimento letterario in prosa, di carattere narrativo e per lo più di invenzione, generalmente collocato per ampiezza e complessità fra la novella e il romanzo. ³⁷

Anzi, se c'è una osservazione da fare è che questo metro è l'unico che lasci intravedere una linea di tendenza verso una dissimilazione tra sociologica e diacronica, non certo formalistica, e in ogni caso, tutta novecentesca.

Si spiega così la relativa vicinanza di queste voci rispetto a quanto della « Novella » vien detto nella *Crusca* (1923):

Racconto, e propriamente non molto lungo, di fatti, o immaginari o abbelliti dall'immaginazione... ³⁸

Se questo è vero, se cioè la coscienza della contiguità ha preceduto quella della distanza, allora si comprende anche perché l'unica luce retrospettiva ci venga, per restare nell'ambito lessicografico, dal Tommaseo dei *Sinonimi* molto più che non dal Tommaseo-Bellini. È grazie alle 'uscite' compatibili con la libera sistematicità del primo che possiamo rinvenirvi le notazioni per noi più rispondenti. Dopo di aver acquisito che « Le novelle de'

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 56-57.

³⁶ S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, XI, Torino, UTET 1981, s.v. *Novella*.

³⁷ *Ivi*, XV, 1990, s.v. *Racconto*.

³⁸ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, XI, 5ª impressione, Firenze, Tip. Galileiana 1923, s.v.

novellieri [...] sono un contagio e un tedio delle lettere italiane »³⁹, incontriamo la definizione di base:

Novella, non lunga narrazione di fatto vero o verisimile, come quelle del Boccaccio o del Soave [...]. Il romanzo, come tutti sanno è più lungo.⁴⁰

La integriamo fruttuosamente con la notazione che « Il *conte de' Francesi* corrisponde piuttosto a novella »⁴¹ e che, in conclusione, «... quando diciamo: fare, scrivere, stampare un *racconto* senza epiteto, intendiamo per lo più nel senso prossimo alla novella »⁴².

Forse non è superfluo aver presente a questo punto che Tommaseo a sua volta era autore di « racconti » (da *Due baci* a *Un medico*, al *Sacco di Lucca...*)⁴³, oltrech  di un « romanzo », ma anche di una « narrazione »⁴⁴.

Non vi sono appigli utili invece, come si accennava, nel *Tommaseo-Bellini* n , a maggior ragione si dir , nelle voci relative del napoletano *Tramater*, che pure non   avaro di liete sorprese quanto a puntualit  'scientifica'⁴⁵.

Se tale   stata dunque la condizione terminale ossia lessicografica della diade « novella »-« racconto » nella contrastiva opposizione al « romanzo », una comprensione/giustificazione sembra attendere i nostri narratori napoletani, magari con un supplemento di benevolenza

³⁹ N. TOMMASEO, *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana* [1830-1871], a cura di P. Ghiglieri, Firenze, Vallecchi 1973, voce n. 2427.

⁴⁰ Ivi, voce n. 3235.

⁴¹ Ivi, voce n. 3236.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Per le originarie indicazioni del 'genere',   sufficiente il rinvio alla *Nota ai testi* che correda N. TOMMASEO, *Opere*, 2 voll., a cura di M. Puppo, Firenze, Sansoni 1968.

⁴⁴ Fu questa la denominazione che il Tommaseo pretese sul frontespizio del suo *Duca d'Atene* (cfr. la *Nota ai testi* in N. TOMMASEO, *Opere*, cit., pp. 1159-1160). Sar  lecito ricordarlo anche a proposito del Verga di *Eva?* (Cfr. nota 23).

⁴⁵ Cfr. le voci « Novella », « Racconto » e « Romanzo » in: N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Soc. Unione Tipografica Ed. 1879; *Vocabolario universale italiano*, Napoli, Tramater 1834. Si veda quindi il posto che occupano queste opere nei bilanci lessicografici tracciati in: L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino 1990 (cap. IV, *La lessicografia*); ID., *Il primo Ottocento*, Bologna, Il Mulino 1989 (cap. IV, *La lessicografia*).

per chi, del tutto inascoltato perché parlava sottotono se non alla buona, potrebbe accampare più di una rivendicazione.

È del 1881 questa pagina del Verdinois:

Il *Corriere letterario* ebbe fin dal suo primo apparire un successo d'entusiasmo [...]. Arrivarono i giovani finalmente; a uno, a due, a dieci, a cento [...]. Così fu che vennero le novelle. Pareva loro che in queste particine si potessero provare per arrischiarsi poi nelle parti più forti e di più lunga lena. Piacque il genere breve e leggiadro, come ad un altro pubblico piace l'operetta, come oggi in generale piace sollevarsi dalle gravi cure della vita gustando o assaggiando una letteratura, un'arte, una scienza frazionata e spacciata alla minuta. Le novelle piovvero da tutte le parti; gli scrittori si moltiplicarono come le novelle. Il *Corriere letterario* affogò di lì a poco in un'onda corrente di amori traditi, di passioni ginnasiali, di commedie domestiche, di leggende medievali, di scenette, schizzi, bozzetti, tocchi in penna e altra roba minuscola, come oggi se ne produce tanta, quasi per compensare con la quantità la qualità scadente di una letteratura in pillole. Morto il serpe, rimase il veleno: morto il *Corriere* rimasero le novelle.

Rimasero anche molti nomi e molti giovani; ed oggi non hanno forse bisogno di sentirsi dire che cosa sia la novella e quanto sia più difficile nella sua piccola compagine di qualunque altro lavoro di più lunga lena.⁴⁶

Abbiamo largheggiato nella citazione anche perché, con il suo accenno alle varie tipologie se non sottogeneri della novella che erano vigenti, offre il destro a una precisazione finora accantonata. Accanto a novelle e racconti avevano infatti largo corso non solo editoriale « scenette, schizzi, bozzetti... », nonché *Macchiette* (pensiamo ovviamente a quelle di Collodi), che richiedono senza dubbio una specifica messa a punto. Tuttavia si tratta di una questione derivata, rispetto a quella della nostra diade. I suoi confini infatti sono molto meno controversi e in ogni caso abbastanza prevedibili, stante la non estinta valenza metaforica di questi termini, prestatì, in date verificabili, alla coscienza letteraria da quella teatrale e soprattutto da quella plastico-figurativa. Ancora nel *Petrocchi*, e dunque nel 1891, l'accezione di « bozzetto », ad esempio, è tutta e soltanto nell'ambito di un *T.B.A.* ossia di un « termine di belle arti »⁴⁷.

⁴⁶ F. VERDINOIS, *I giovani*, in ID., *Profili...* cit., pp. 192-193.

⁴⁷ Cfr. P. PETROCCHI, *Novo Dizionario universale della lingua italiana*, Milano, Treves 1891, s.v.

Assume pertanto un significato aggiuntivo il passo della Serao così opportunamente riportato nel capitolo dedicato alla Campania de *L'italiano nelle regioni*, con il suo « Non vi è altro che il bozzetto... »; accresciuto ulteriormente per noi dal titolo del capitolo di cui fa parte, « Bozzetti », e dalla sua datazione effettiva, che precede di non pochi anni quella del volume che lo ospita ⁴⁸.

Ma, si diceva, tutto ciò resta pur sempre secondario. L'auspicata conoscenza analitica di questo vasto territorio non eliminerebbe cioè le approssimazioni e i dubbi che ci stanno accompagnando in ciascuna delle nostre verifiche. Non resta allora che un'ipotesi, per tentare una spiegazione unitaria di così eterogenee eppur analoghe incertezze della coscienza letteraria sulle strutture portanti del 'narrar breve'. Se non ci lasciamo sedurre troppo dalla risorta sirena idealistica, la motivazione del maggior orizzonte potrebbe stare nel silenzio, sulla materia del nostro contendere, da parte dell'Aristotele dell'Europa moderna, È un silenzio esplicito, intenzionale quello di Hegel nella sua *Estetica*, rispetto a quello involontario dell'Autore della mutila *Poetica*, quindi è tanto più eloquente. Ci riferiamo all'*explicit* dell'amplissima parte dedicata alla « Poesia epica », che apre la sezione del III capitolo dedicata a « I diversi generi poetici »:

Per le restanti sfere della vita contemporanea nazionale e sociale, un illimitato spazio di esplicazioni si è infine dischiuso, nel campo della poesia epica, al *romanzo*, al *racconto* e alla *novella*, il cui ampio sviluppo dalla loro origine fino ai nostri giorni non posso qui tracciare neanche nei suoi contorni più generali. ⁴⁹

Fu il fondato sospetto di una materia particolarmente anguilliforme a fargli accantonare l'impresa? Non suoni irrispettosa la domanda. Certo è che nell'area culturale italiana dove più organica è stata

⁴⁸ Cfr. *La Campania* (di P. Bianchi, N. De Blasi e R. Librandi), in *L'italiano delle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di F. Bruni, Torino, UTET 1992, p. 674. Il passo in questione (« Di primo acchito, al giovinetto che si rassegna a scrivere in prosa... ») è tratto da M. SERAO, *Dal vero*, Milano, Galli 1890, un volume che si apre con una Dedicata a Rocco De Zerbi datata « Napoli, giugno 1883 », seguita da una Premessa in cui si precisa: « Questi scritti primissimi, già pubblicati negli anni 1878-1879, hanno adesso una ristampa » (ivi, p. 7).

⁴⁹ G.W.F. HEGEL, *Estetica*, a cura di N. Merker, Torino, Einaudi 1967, pp. 1242-1243.

l'influenza dell'hegelismo, quella napoletana dunque, è nata anche, congiuntamente alla nostra maggiore elaborazione del pensiero critico, l'insofferenza verso i « generi letterari », spinta fino alla loro vanificazione teoretica.

Ha avuto a che vedere questa decisiva « circostanza » (Ortega-Battaglia) con i risultati così esemplarmente irriducibili che abbiamo reperito nella nostra indagine? Ovviamente, la sola risposta lecita non può essere che la probabilistica. È altrettanto lecito soggiungere tuttavia che la nostra ricognizione, se non c'inganniamo, può fungere da funzionale premessa a una seconda indagine, tutta da compiere, sull'uso che nei loro scritti critici così come nei loro racconti-novelle-romanzi i nostri autori fecero delle due parole chiave del loro tempo, il « vero » e il « reale ». Si andò dalla sinonimia alla contrapposizione netta, dura, con le più larghe implicazioni, lungo un percorso che, questo lo si può anticipare, sembra costringerci a modificare non pochi dei nostri più scontati segnali stradali critici.

ROSSANA MELIS

NARRATIVA POPOLARE/RUSTICANA E MODELLO
VERGHIANO NEI PERIODICI NAPOLETANI DI FINE '800:
TRA IL « CORRIERE DEL MATTINO » E « FANTASIO »

1. Una domenica del novembre 1881 il « Corriere del Mattino », quotidiano napoletano, apriva la sua *Parte letteraria* con un avviso: « Oggi, sabato, ci è stato un esodo dei redattori del *Corriere*; chi di qua chi di là, si sono sbandati tutti. Ed hanno lasciato me nelle péste coll'intera pagina letteraria del giornale da riempire, una pagina domenicale, per giunta, che dovrà fare la consolazione dei nostri lettori, come al solito, nel di benedetto del riposo ». E il redattore superstite, il ventiseienne Giuseppe Mezzanotte, faceva seguire a queste dichiarazioni alcuni articoli, in ognuno dei quali, attraverso storie dominate dal *nonsense*, imitava lo stile di un collaboratore letterario del quotidiano ¹.

Per la parte in prosa, nel brano *I drammi della Sila. Giovannuzzo il cane di pecoraro*, firmato Nicola Misasi, parodiava appunto la truce determinazione dei personaggi dello scrittore calabrese; nel racconto, l'attenzione alla vicenda tragica era continuamente deviata dall'accumulo, nelle descrizioni, di particolari minuti; alla fine, i fiumi di sangue versato si mescolavano col vino ².

¹ Cfr. « Il Corriere del Mattino » [d'ora in poi CM], 314, 13 novembre 1881. Riconoscibilissima la firma della *Parte letteraria*: « io sono il Sabato, 12 novembre, MEZZANOTTE ». Il redattore dichiarava esplicitamente: « gli articoli dunque sono miei ».

² « I miei rotolavano sotto le fucilate, rotolavano tutti; l'onda del fiume era tutta di sangue. Io e Cola giungemmo a salvamento; quando fui su, freddai tanti squadriglieri quanti colpi avea la mia rivoltella col manico d'avorio. Gli altri si dettero in fuga lasciando solo il sindaco a terra. Io allora lo afferrai per i capelli e gli dissi: — Fuori i sigari; egli me li porse piangendo e implorando mercé della vita. Ma la mia vendetta non era paga. Lo tenni colla testa sulle mie ginocchia e gli segai la gola col mio coltello. Egli grugniva come un porco che si scanna. Io appressai la bocca alla sua ferita e ne bevvi tutto il sangue. Quando alzai la testa, la mia barba era tutta rossa, me l'andai a lavare nel fiume. Ora son satollo, non ho appetito. Vecchia, non voglio mangiare, dammi invece un buon bicchiere di vino... ».

Lo stile dell'*Anonimo*, cioè di Matilde Serao³, era, come precisava il redattore, « fotografato » in una prosa dal lessico enfatico e esasperato, da romanzo d'appendice, inserito in periodi fortemente segmentati, con utilizzazione vistosa dei due punti. Anche qui l'umorismo nasceva dalla assunzione di uno stile solenne e tragico per una improbabile vicenda di adulterio⁴.

Infine, in *La storiella del bimbo*, firmata Martino Cafiero, Mezzanotte imitava la scrittura del direttore del quotidiano (che, in quei mesi, dirigeva anche la parte letteraria per una momentanea defezione di Federigo Verdinois). Era la storia patetica della morte di un bambino, condotta con scelte lessicali toscaneggianti, fitte di diminutivi, in periodi ricchi di pause, sottolineate dalla abbondanza di lineette, e in genere dall'uso esasperato della punteggiatura. Il racconto era iscritto in una cornice, che, chiudendosi in un gioco speculare, metteva a nudo la finzione narrativa⁵.

³ Molte le testimonianze dei contemporanei, che spiegano lo pseudonimo. Cfr., per tutti, quella di Onorato Fava, pubblicata nella corrispondenza *Lettere napoletane* della « Nuova Rivista » di Torino (LII, 26 febbraio 1882, p. 143): parlando della parte letteraria del CM, specificava: « vi si leggono sempre con compiacenza i robusti bozzetti della Serao, firmati *L'Anonimo* ».

Equivocando su questa pagina parodica, Antonio Palermo, nel suo ampio studio, anche bibliografico, su Mezzanotte, gli attribuiva tutti i bozzetti firmati *L'Anonimo* (cfr. G. MEZZANOTTE, *La tragedia di Senarica*, a cura di A. Palermo, Bologna, Cappelli 1977, pp. 16-17). La Serao mandava i suoi scritti da Roma al quotidiano napoletano, dove venivano pubblicati ogni sabato. Tra la fine di agosto e il dicembre 1881 ne furono pubblicati diciassette. Una parte di questi bozzetti risulta sconosciuta ai repertori bibliografici sull'opera della scrittrice. Sono citati solo quelli che saranno raccolti più tardi in *Fior di passione* (Milano, Galli 1888).

⁴ La parodia, intitolata *Cuore di Sassofrasso*, si concludeva così: « Tornò a casa fremmente per questo fatto: le sue fibre oscillavano in preda alla febbre. Si coricò all'oscuro, stordita. L'afferrarono due braccia, quando fu nel letto, intese un bacio di fuoco sulla guancia. Ella gittò un grido, e si attaccò a colui che l'abbracciava, pronunziando il nome del garzone. Lui l'abbracciava in silenzio: tremava. Più tardi lo intese russare: riconobbe suo marito. Rimase atterrita: pregò Dio che la facesse morire. L'indomani egli si alzò, tacito, solenne. Scese giù, senza parlarle, in bottega. Lei scoppiò in singhiozzi: quel silenzio era pieno di minaccie. Più tardi, sentì chiudere la bottega: suo marito era uscito; non tornò più.

Fu trovato bocconi, stecchito, con un fascetto di cicuta fra i denti, in un campo in cui egli soleva erborizzare ».

⁵ « Povera madre! / E povero bambino! / Egli morì, una mattina — una bella mattina — all'alba, mentre i passeri cinguettavano nel giardino e le rondinelle garrivano per l'aria. Alzò gli occhi alla madre, tese verso di lei le manine e rimase così, immobile — come un angioletto dipinto. / E non ne doveva morire, la madre, di quel dolore così terribile? La madre non ne morì — e si consolò — e pensò di farne un altro simile

Matilde Serao, Martino Cafiero, Nicola Misasi, Giuseppe Mezzanotte: narratori dell'Italia meridionale che, a cavallo degli anni Ottanta del secolo scorso, vissero a Napoli, nelle stanze in cui si scriveva il « Corriere del Mattino », un'esperienza intellettuale intensissima, insieme (per ricordarne solo alcuni) a Federico Verdinois, Domenico Ciampoli, Salvatore Di Giacomo, Roberto Bracco, Onorato Fava.

Che Mezzanotte arrivasse a parodiare sulla pagina letteraria la prosa dei più ammirati e dei più autorevoli tra loro, dà in modo eloquente la misura del livello di autocoscienza, della capacità di riflessione e di ironia — tutte moderne — sui fatti letterari del gruppo redazionale del quotidiano ⁶, ed è insieme la spia di una consuetudine a quel procedimento costante di apprendimento e di apprendistato, costituito dall'imitazione ⁷.

2. La *Parte letteraria* del « Corriere del Mattino » aveva alle spalle una storia già di alcuni anni, fitti di successi e di esperienze molteplici, che avrebbero avuto non poco peso per la produzione letteraria delle regioni meridionali degli anni Ottanta ⁸. Bisogna anzitutto ricordare che

al primo e ne fece, anzi, parola al marito. E così fecero un'altra creaturina, color di rosa, che era un amore. / Sui vostri belli occhietti, bimbi miei, sono spuntate le lagrime. Vi prego di asciugarle. Il bambino non è mai esistito, altro che nella mia fantasia. E se io, bimbi miei, vi ho raccontato questa storiella, ve l'ho raccontata perché la mamma — poveretta — è ammalata, e non può sentire il chiasso ».

⁶ L'atteggiamento parodistico sarà del resto una costante che percorrerà tutta l'opera di Giuseppe Mezzanotte. Sullo scrittore, cfr., oltre il già citato volume di A. Palermo, B. CROCE, *La letteratura della Nuova Italia*, V, Bari, Laterza 1950, cap. XV, pp. 187-196; G. OLIVA, *Giuseppe Mezzanotte e la Napoli dell'Ottocento tra giornalismo e letteratura*, Bergamo, Minerva Italica, 1976; G. OLIVA, C. DE MATTEIS, *Abruzzo*, Brescia, La Scuola 1986, pp. 55-56 e 196-203. Si veda anche l'intervento di P. Trifone in questi stessi « Atti ».

⁷ Non bisogna inoltre dimenticare che nell'ambiente napoletano, l'opera di Vittorio Imbriani dava esempio di un'abitudine costante alla parodia. (Cfr., sulla lingua dello scrittore, i recenti saggi di L. SERIANNI, *La lingua di Vittorio Imbriani*, in *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano 1989, pp. 215-251, e G. ALFIERI, *La lingua « sconciata »*. *Espressionismo ed espressivismo in Vittorio Imbriani*, Napoli, Liguori, 1990).

⁸ Il ruolo del CM è ricordato brevemente nel saggio di B. CROCE, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, in *La letteratura...*, cit., IV, Bari, Laterza 1942, pp. 267-355. Numerose le testimonianze dei protagonisti stessi di quella stagione: anzitutto F. VERDINOIS, *Profili letterari napoletani*, Napoli, Morano 1881; ID., *Ricordi giornalistici*,

il quotidiano aveva preso, nel marzo del 1877, l'iniziativa, precoce nel panorama giornalistico italiano, di pubblicare addirittura un supplemento letterario domenicale staccato, *Il Corriere del Mattino letterario*, diretto da Federigo Verdinois, il quale ne parlerà poi sempre vagamente e in tono favoloso⁹.

« Il formato del nostro giornale non è certamente piccolo » era stato preannunciato alcuni giorni prima¹⁰, « eppure non basta ad esaurire completamente il nostro programma; [...] non potendo altrimenti, pensammo d'imitare il *Figaro* di Parigi, la *Gazzetta Piemontese* di Torino, il giornale così egregiamente diretto dall'illustre Bersezio, pubblicando ogni domenica due giornali, uno de' quali fosse interamente consacrato alla letteratura, alle scienze, alle arti »¹¹. Modello esplicito era dunque, nell'ambito nazionale, il supplemento letterario della « *Gazzetta Piemontese* », che aveva iniziato le pubblicazioni due mesi prima, il 6 gennaio 1877; un modello che ribadisce quali stretti

Napoli, Giannini 1920; V. DELLA SALA, *Ottocentisti meridionali*, Napoli, Guida 1935; O. FAVA, *Un cinquantennio di vita letteraria a Napoli*, Napoli, Ed. del « Gruppo di cultura Angiulli » 1930; G. MEZZANOTTE, *Al professore Francesco Muscogiuri*, in *Colonne di prosa*, Casalbordino, De Arcangelis 1902, pp. 344-366. Si sono in particolare occupati del periodo: A. PALERMO, *Da Mastriani a Viviani*, Napoli, Liguori 1972; ID., *Introduzione a G. MEZZANOTTE, La tragedia...*, cit., pp. 7-30; ID., *Letteratura e contemporaneità*, Napoli, Liguori 1985; G. OLIVA, *Giuseppe Mezzanotte...*, cit.; R. GIGLIO, *Una stretta di mano. Onorato Fava e la corrispondenza inedita con Bersezio, Butti, De Marchi, De Meis, Faldella, Farina, Fogazzaro, Rovetta*, Napoli, Loffredo 1984; cfr., inoltre, il catalogo *Un filosofo e la città. Benedetto Croce e la cultura a Napoli nel secondo Ottocento. Continuità e rotture*, a cura di F. Bruni, Napoli, Macchiaroli 1983; e F. FINOTTI, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine Ottocento. Il carteggio Vittorio Pica-Neera*, Firenze, Olschki 1988.

Non esistono comunque saggi specifici o spogli sistematici del CM (così come mancano lavori complessivi sul ruolo svolto dal giornalismo meridionale nella cultura del secondo Ottocento). Il presente intervento fa parte di una più ampia ricerca in corso, condotta sulle pagine letterarie del quotidiano, dal settembre 1876 al primo semestre 1882. La collezione esaminata è quella della Biblioteca Nazionale di Firenze, integrata colla collezione della Biblioteca Universitaria di Napoli.

⁹ Il primo numero uscì il 4 marzo 1877, ed ebbe un successo notevolissimo; la pubblicazione continuò ininterrottamente fino al 10 febbraio 1878, molto di più, quindi, di quanto lasci capire il Verdinois nelle sue memorie, e lo stesso Croce nella *Vita letteraria a Napoli*.

¹⁰ CM, 49, 20 febbraio 1877.

¹¹ Continuava il comunicato: « *Il Corriere del Mattino letterario*, sebbene sia intimamente connesso al *Corriere del Mattino* politico, e ne sia, per dir così il naturale complemento, pure formerà un giornale a sé, con direttore e compilatori separati. La direzione è affidata all'egregio signor Federigo Verdinois ».

legami unissero il giornalismo letterario napoletano con l'ex capitale d'Italia.

Gli intenti programmatici delle due pubblicazioni si differenziavano tuttavia notevolmente: se nel primo numero della « Gazzetta » Bersezio dichiarava (e lo ribadirà sempre, appena possibile) che la letteratura doveva essere valutata soprattutto per il suo valore educativo, e vissuta come una missione per il miglioramento complessivo della società, l'analogo foglio napoletano voleva soprattutto far conoscere della buona prosa, coll'occhio rivolto all'esperienza del romanzo e della novella inglesi, oltre che francesi, e anche a quella tedesca e russa. Anzi poteva essere benissimo letteratura *désengagée*, come ricorderà lo stesso Verdinois, inaugurando il 15 luglio 1877 una parte letteraria anche quotidiana del « Corriere del Mattino »:

abbiamo pensato che il pubblico, sfatato pe' frequenti disinganni nella vita pubblica, ami di trovare occasione di scacciare la musoneria, leggendo scritti di amena letteratura. [...] noi non intendiamo di sostituire alla noia politica la noia scolastica, ma alla noia lo svago; e quindi non faremo dottrinarismo, non dispute scientifiche. Articoli gai, scapestrerie, varietà, novelle, *causeries*, bozzetti, romanzi, cronaca, come suol dirsi, palpitanti di emozione [...] ¹².

In quell'occasione tra i nomi dei collaboratori non compariva più quello del « Verga di Milano », che era invece stato nominato, forse abusivamente, tra pochissimi, in occasione dell'uscita del supplemento domenicale, perché già allora indiscusso caposcuola letterario, la cui fama arrivava a Napoli riflessa dalla città lombarda. Oltre il programmatico aspetto ludico, emerge, nella breve presentazione di Verdinois, un'altra indicazione, che caratterizzerà sempre il « Corriere » di questi anni (e che darà più volte motivo di polemiche, anche a livello nazionale): la predilezione accordata alla prosa, rispetto al verso: « in quanto a' versi, pochi ma buoni », raccomandava il giornalista. Una presa di posizione

¹² Cito dalla presentazione (CM, 189, 12 luglio 1877). Seguiva l'elenco dei redattori e collaboratori: F. D'Arcais, F.S. Arabia, G. Arcoleo, A. Boito, M. Cafiero, G. Camerana, C. Caputo, F. Cavallotti, L. Coppola, G.A. Costanzo, G. Costetti, I. d'Aste, F. Fontana, R. Giovagnoli, L. Marengo, A. Marescalchi Matteuzzi, F. Napoli, *Neera*, A. Paternostro, F. Pugno, F. De Renzis, M. Ruta, A. Salandra, A. Torelli, G. Turco, F. Verdinois.

che sarà sempre difesa dal Verdinois¹³ e che darà a questa esperienza culturale una impronta per certi versi anticarducciana¹⁴.

3. Al nome di Federico Verdinois bisogna subito affiancare quello di Martino Cafiero, che assunse ufficialmente la direzione del « Corriere » il 26 settembre 1877, ma che, di fatto, doveva esserlo già da qualche mese¹⁵. Iniziava così un lungo, proficuo sodalizio letterario: grazie ad esso il « Corriere del Mattino » diventò un luogo di confronto, di elaborazione e di circolazione di idee, una palestra di scrittura. Non a caso Benedetto Croce ricordava, nel saggio dedicato alla cultura napoletana di fine Ottocento — saggio a cui bisogna di necessità sempre tornare — che la pagina letteraria del « Corriere del Mattino » « fu come la culla della nuova letteratura napoletana »¹⁶. E un giovane testimone, quel Giuseppe Mezzanotte che, come abbiamo già visto, sarà anche uno dei protagonisti più coinvolti in questa esperienza giornalistico-letteraria, cui era approdato intorno al 1879¹⁷, ricordandola, in poche ma preziose pagine del 1901, sottolineava proprio quanto essa fosse il risultato di un'elaborazione collettiva:

Dei giornali napoletani, il *Piccolo* era un'elegante opera personale di Rocco de Zerbi; il *Corriere del Mattino*, baldo di giovinezza, era un'opera d'arte più complessa e più compiuta, poiché, sotto l'ispirazione di Martino Cafiero, era opera di tutti. Tutti, eravamo noi, i giovani, che avevamo qualcosa nella mente e nel cuore che ci agitava¹⁸.

¹³ Ribadirà la sua preferenza per la prosa anche quando inaugurerà, il 15 agosto 1881, una *Parte letteraria* nel « Giornale di Napoli » da lui diretto.

¹⁴ Per quel disprezzo per il romanzo moderno che il Carducci professava. Bisogna però contemporaneamente ricordare come la prosa carducciana fosse modello critico e stilistico anche nel CM.

¹⁵ Errate, a questo proposito, le ricostruzioni cronologiche di Croce (ripreso poi da Oliva), che colloca nel 1879 la data dell'inizio della collaborazione tra Verdinois e Cafiero (cfr.: B. CROCE, *La vita letteraria...*, cit., p. 347; G. OLIVA, *Giuseppe Mezzanotte...*, cit., p. 17). Più corretta l'informazione di Caterina De Caprio (cfr. F. VERDINOIS, *Racconti inverosimili*, a cura di C. De Caprio, Napoli, Colonnese 1990, pp. 183-184).

¹⁶ B. CROCE, *La vita letteraria...*, cit., p. 347.

¹⁷ Il primo articolo firmato da Mezzanotte (*Pasquale De Virgili*), apparve sul CM del 18 gennaio 1879.

¹⁸ G. MEZZANOTTE, *Al professore Francesco Muscogiuri...*, cit., pp. 357-358. Altre pagine rievocative di quel cenacolo giornalistico aveva scritto nella *Prefazione* alla raccolta di novelle *Meridiano, Meridiana, Meridiani*, Chieti, Ricci 1884, pp. 5-17.

Cafiero, come lui stesso aveva ricordato in più occasioni, era approdato al giornalismo giovanissimo, sull'onda dell'esperienza unitaria degli anni Sessanta¹⁹. Eletto nel 1877 consigliere comunale a Napoli per la Sinistra, il suo nome comparve per la prima volta sul « Corriere del Mattino » il 25 giugno di quell'anno, quando iniziò a pubblicare una inchiesta sulle carceri cittadine. La stagione positivista era incline alle inchieste, soprattutto a quelle che denunciassero condizioni da sanare; la sua serie di articoli si presentava quindi in sintonia con le tendenze di quegli anni, ma era insieme erede di una tradizione, anche letteraria, di denunce delle piaghe della realtà napoletana, che affondava le radici nelle correnti illuministiche meridionali. Le pagine sulle carceri, anche per l'eco che suscitavano a livello nazionale²⁰, si imposero come modello di inchiesta giornalistica e come ricerca di resa artistica della « verità ».

Erano pagine scritte (come dichiarava Cafiero stesso nelle prime righe) in uno stile che attirasse l'attenzione del lettore: « perché la forma sia meno fredda, più che uno studio, voglio tentare una pagina di prime e calde impressioni »²¹. Lo scrittore introduceva alla realtà del carcere napoletano secondo *clichés* descrittivi di sollecitazione e di

¹⁹ Valga per tutte il passo della conferenza su *Cleopatra*, letta al Circolo Filologico il 9 dicembre 1877: « Ogni fatto, ogni avvenimento umano, richiede ed ottiene un olocausto. La vittima della rivoluzione italiana siamo stati noi; noi che essa trovò nelle scuole, bambini o adulti. Ci attirò, ci distrasse; ebbe per noi più seduzioni, che amore. E quando per un momento noi tentiamo di ritornare agli studi che ci erano dolci, allora vicendevolmente noi stessi, ci accusiamo di consultare in fretta manuali e enciclopedie » (CM, 342, 12 dicembre 1877).

Manca a tutt'oggi un profilo di Martino Cafiero, il cui nome, come nota C. De Caprio (*Federigo Verdinois scrittore moderato*, in « Esperienze letterarie », V, 3, 1980, p. 85), non compare nemmeno nel *Dizionario biografico degli italiani*. Per una biografia del giornalista (nato a Meta di Sorrento il 19 luglio 1841, morto a Pugliano il 15 novembre 1884) mi sono valsa del profilo autobiografico pubblicato il 18 gennaio 1883 nel periodico letterario napoletano « L'occhialetto », e dei ricordi e necrologi pubblicati nel n. 220, del 17 novembre 1884, del quotidiano « Napoli » (da lui fondato il 10 aprile di quell'anno).

²⁰ Parte dell'inchiesta sarà riportata, per esempio, nella rivista torinese « Serate Italiane » dell'8 luglio 1877 (IV, 184, pp. 27-29), con la nota redazionale: « Martino Cafiero, uno scrittore che va meritatamente annoverato, insieme con Federigo Verdinois e Rocco De Zerbi, tra i migliori della giovine scuola napoletana, è stato a visitare le carceri giudiziarie di Castel Capuano, [...] e racconta sul *Corriere del Mattino* ciò che ha veduto e udito ». Cfr., per l'area lombarda, la contemporanea inchiesta di L. Corio, *La plebe di Milano*, che uscì a puntate nella milanese « Vita Nuova », dal 1° agosto 1876 al 16 ottobre 1877.

²¹ M. CAFIERO, *Le carceri giudiziarie. I/ Castelcapuano*, in CM, 172, 25 giugno 1877. L'inchiesta continuerà nei nn. 173, 175, 180, 182, 189, 190, 192, 199.

coinvolgimento — usuali nella letteratura d'appendice —, sfruttati tuttavia con moderazione:

Immaginate un giovine medico che entrando la prima volta in una corsia d'ospedale dove crede di trovar malati in triste stato, ma pur ancor vivi, ancora curabili, ancora salvabili, trova invece in ogni letto un cadavere.

Ebbene, nel carcere di Castelcapuano, io ho avuta una impressione come quella. Mille uomini mi sono parsi mille cadaveri. E mi son detto che la morte di tutti non può nascere solo dalla malattia individuale di ognuno.

Si impegnava quindi a descrivere minuziosamente gli ambienti che si stendevano davanti ai suoi occhi: ne risultavano pagine dal taglio documentaristico, da « ripresa diretta », in cui i segnali discorsivi (cfr. *dunque*) contribuivano a sottolinearne la colloquialità:

Il carcere di Castelcapuano occupa, in primo e secondo piano, tutto il lato che si trova a sinistra di chi entra nel gran cortile. Come si lascia l'androne d'ingresso, volgendo a sinistra nel portico che corre intorno al detto cortile, si vede il cancello per cui si accede alla prigione. Il livello, dunque, di queste carceri in primo piano è pari a quello della via. Passato il cancello, dopo una prima sala, intorno a cui sono le celle dei secondini e di altri piccoli impiegati liberi, s'incontra un'altra sala più vasta. Tutte e due sono nude, a volta, umide per le mura e molto più nel suolo, che è selciato di lava come le nostre vie; così è anche tutto il pavimento di questo primo piano; e tutti i corridoi, gli ambulatorii e le celle o cameroni di detenuti hanno perennemente per la terra un certo trasudamento nero e viscoso: pare una via fangosa in tempo di scirocco tutta chiusa intorno e senza cielo.

Nel passaggio dalle descrizioni ambientali a quelle della vita dei detenuti, la sintassi si modificava, i periodi erano spesso uniproposizionali; dominava, nella punteggiatura, l'uso dei due punti; i particolari descritti si affiancavano l'uno all'altro, giustapposti:

Procedendo innanzi, altre sale e corridoi immettono in celle destinate pei detenuti di passaggio. Ne erano entrati ieri cento trenta. Li han dovuti allogare alla meglio: tre su due pagliericci uniti insieme. Alle celle si accede per una porta in legno massiccio, rivestita di ferro: il carceriere batte le grosse chiavi sulla porta: poi apre. In una cella, larga forse sei metri e lunga dieci o dodici, sono dodici, sedici, talora — nei

momenti di folla come oggi — diciotto detenuti. Al rumor delle chiavi si mettono tutti in riga lungo i letti rialzati.

Al brano seguiva la messa a fuoco dei soggetti detenuti; allora « le calde impressioni » venivano espresse in una prosa letterariamente sostenuta dall'enfasi dell'anafora, dall'insistenza della deissi, da parallelismi sintattici:

Sono dodici, sedici o venti squallori. Entrando, un'afa di calore umido, basso e malsano v'involge tutto come una nebbia; e gli occhi vedono innanzi a sé quella miseria inesprimibile; quei visi gialli, quei corpi sfatti, quei cenci, quei giacigli del color della cenere, il tutto su quel suolo nero e molle di fango. [...] Chi guarda, senz'esser notato, in uno di quelli antri, vede quei dodici o quindici sciagurati aggirarsi, o stare o sdrajarsi in un modo ebete, seminudi, squallidi, infetti; — uno spettacolo che non ha nome, una miseria che non ha riscontro. Così ho visitato quindici celle.

La prima puntata si chiudeva coll'abituale *suspense* del *feuilleton*, che tornava nelle puntate successive²². Anche in seguito le descrizioni minuziosamente documentarie, in quella ricerca della verità cui Cafiero si era appellato all'inizio dell'inchiesta, procedevano puntellate da scelte lessicali enfatiche, che esasperavano sensazioni e atteggiamenti psicologici, situazioni topiche della letteratura d'appendice:

Ci sentimmo correre un brivido per tutte le vene.

Poi il rumore sgangherato delle chiavi sulla massiccia porta risonò nel corridoio squallido e nudo; la porta fu aperta; — entrammo. [...]

Mi trovai di faccia ad un'altra cancellata. Dietro di essa un carcerato abbarbicato a quei ferri, vedendomi forse in quello stato, ruppe in uno scroscio di riso così sgangherato, così schiamazzante sotto quella cupa volta, che il brutto suono me ne rimane ancora negli orecchi e mi fa fremere ancora.

²² « Come sono giunto innanzi alla cella segnata dal numero 16 il custode mi ha detto: / — Qui sta Daniele — / Caro lettore, lasciami respirare! Respira un po' anche tu. Di Daniele ti parlerò domani ». Cfr. anche la seconda puntata, del 26 giugno: « Lascio la penna. Continuerò un altro giorno. Un altro giorno vi dirò dell'uccisione del Maceri e del Monaco Covelli ».

La riproduzione del discorso diretto, nella volontà di avvicinarsi al parlato, optava per la sintassi uniproposizionale (già incontrata nelle descrizioni ambientali), con comparsa di frasi nominali:

— E voi — ho detto al giovane dallo sguardo malinconico — di che siete imputati?

— D'omicidio.

— In rissa?

— D'omicidio premeditato.

— Voi, così giovane e che sembrate un galantuomo! Quant'anni avete?

— Ne ho diciannove, signore, e sto qui da quindici mesi. Un galantuomo, lo era. Era impiegato presso il signor Occhetto. Mi chiamo Ferrer. Mio padre era cancelliere presso la pretura di S. Ferdinando. Un uomo lo disonorò. Tre anni di miseria e di pianto. Lo uccisi. Non sono più un galantuomo, ma, signore, vi giuro che potete avere pietà di me.

Una riproduzione i cui risultati ricordano quell'ibrido linguistico proprio del linguaggio giornalistico della seconda metà dell'Ottocento²³, in cui confluiva anche la consuetudine ai resoconti stenografici dei momenti culminanti dei dibattiti processuali. Tuttavia, è indubbia la presenza di una cura attenta alla resa stilistica, distante dalla scrittura sciatta e stereotipata del cronista di 'fatti diversi'.

Che Martino Cafiero attingesse, in tale prosa giornalistica, a un livello di letterarietà piuttosto alto, lo dimostrano altre descrizioni di personaggi detenuti, descrizioni che hanno alle spalle, insieme alla forte tradizione locale di consuetudine colle arti figurative, col « pittorresco », i modelli, alti e bassi, balzachiani, mastrianeschi e hughiani (per accennarne solo alcuni), della letteratura popolare:

in una di quelle cieche stanze, in mezzo ad una dozzina di detenuti ordinari, ho incontrato una figura, un tipo estremamente comico, che non è raro nella società, ma che non avrei creduto potesse resistere al clima di Castelcapuano.

²³ Cfr. L. SERIANNI, *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento: dall'Unità alla prima guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino 1990, pp. 10-11 (cfr. anche le pp. 27-39). Per un'analisi complessiva del linguaggio giornalistico, cfr. M. DARDANO, *Il linguaggio dei giornali italiani*, Roma-Bari, Laterza 1986.

Già, vedendolo, non si poteva frenare un sorriso. Immaginate, in mezzo a dieci o dodici di quei carcerati in giacca o in maniche di camicia, un piccolo uomo magro, meschino, calzato d'un paio di pantoffole sbiadite, dalle quali emergono certe calze sudice; dopo le calze, un mezzo palmo di gambe di calzoni senza più colore; e poi da quel punto in su una *chemise* inverosimile, indescrivibile, di quelle che dovrebbero far parte solamente del guardaroba d'un attore buffo. Una *chemise* troppo larga, troppo lunga, una specie di toga. Anticamente — molto anticamente, doveva essere color tabacco. Ora s'è spinta invece verso un color gialletto, come tinta generale: ma qua e là s'adorna di certe tinte a parte: ai lati, sulle grandi tasche, dove le mani saranno passate e ripassate molti milioni di volte, si spinge sino ad una certa gradazione di bianco: e dietro, a mezza altezza, si presenta, in seguito a tante e tante e tante e tante ripiegate del contenuto, sopra Dio sa quante sedie e banchi e muriccioli, si presenta, dico, con un colore speciale, una specie di nebbia, più chiara alla base, e in su sfumata e vaporosa, sino a disperdersi nel gialletto generale, nel fondo, in certo modo, del quadro. L'abito è decorato d'un bavero di già velluto che, di trasformazione in trasformazione, rappresenta ora una qualche cosa come le squame d'un pesce favoloso.

Di dentro alla *chemise* abbottonata, al di sopra di quel vetusto bavero, esce un collo nudo, piccolo, sottile come uno stelo: e su quel collo si eleva una testa calva, con due ciuffi alle tempie e due occhi che guardano con un estremo rispetto, non già per i guardati, ma per il guardante a cui appartengono. Tutto quell'insieme di pantoffole, di calze, di poco calzone, d'immensa *chemise*, di collo nudo, di ciuffetti e di occhi guardanti con dignità, se ne stava con le braccia piegate e con tant'aria di maestosa sventura che pareva Napoleone a Sant'Elena.

Volendo dir qualche cosa, non parlò, fece un discorso: un discorso pieno di certi gesti moderati, da persona di gran conto. Come si moveva un poco, quel sacco nel quale stava si vedeva tremolare e mandare strani riflessi. Tutte le sue parole erano informate da un certo spirito di dignità: lo avreste detto un professore o un filosofo.

È imputato di furto. Dignitosamente, di tratto in tratto, prendeva un nome falso. Ricordategli queste cose da uno dei presenti, disse senza scomporsi:

— Io sono cittadino di Roma: quest'è il mio nome.

Scosse il capo, i ciuffetti oscillarono, la *chemise* cangiante tremolò un poco: poi tutto ritornò di nuovo immobile, e lo sguardo del 'cittadino romano', pago e soddisfatto, si fisò su quelle mura di prigionia come se fosse stato lo sguardo d'un girondino ²⁴.

²⁴ CM, 175, 28 giugno 1877. Alla stessa puntata è da riferirsi il brano riportato a p. 433.

Bisogna qui ricordare che la ricerca del pittoresco registrava, almeno nei giornali napoletani, precedenti di non poco rilievo nei resoconti e nelle descrizioni delle mostre di pittura, soprattutto della *Promotrice*, avvenimento artistico di primaria importanza nella società napoletana. Anzi è più facile — per lo meno nel « Corriere del Mattino » — che osservazioni teoriche sul rapporto tra descrizione e rappresentazione (su cui si incentrava in quegli anni la battaglia critico-letteraria del De Sanctis) si possano rintracciare in note di critica d'arte piuttosto che in quella letteraria a ribadire l'antico radicamento dell'esperienza della scuola pittorica napoletana²⁵. Sempre Martino Cafiero, in una conferenza tenuta al Circolo Filologico in quello stesso 1877, dal titolo *Cleopatra*, cercando di esprimere con parole delle sensazioni visive, osserverà:

Io mi rammento d'aver veduto un meraviglioso quadro d'un nostro giovane e carissimo artista, Eduardo Dalbono; rappresentava le Sirene. Le rappresentava senza riprodurle. Un accenno, una macchietta rosea, indeterminata, indistinta, una piccola fantasia, una piccola sfumatura, ecco la Sirena che si vedeva su quella tela. Eppure le Sirene erano in quel quadro; erano nel quadro senza essere nelle figure; c'era l'ambiente delle Sirene. L'acqua del mare, l'azzurro del cielo, i profili delle montagne, tutto era strano e fantastico, la luce scendeva sull'acqua per uno spiraglio obliquo fra le rupi; vi si rifletteva in miraggi portentosi; colori vari abbagliavano²⁶ [...].

Sono osservazioni che, per la loro applicabilità a più forme d'arte, rammentano, mi pare, quanto questo momento culturale contenesse caratteristiche proprie delle avanguardie artistiche.

Mi sembra infine degno di rilievo un altro aspetto della prosa utilizzata da Cafiero nella sua inchiesta, la presenza cioè di inserti dialettali nel dialogato. Una presenza che va, ovviamente, sempre nella direzione di un resoconto documentaristico, sorretta insieme dalla competenza dialettale del pubblico cittadino del quotidiano.

Ecco la trascrizione di un dialogo tra l'intervistatore e un detenuto, introdotto dalla consueta descrizione condotta con ricercatezza 'impressionistica' (cfr. la sintassi nominale, tipica del resto della descrizione ritrattistica):

²⁵ Cfr., a questo proposito, le osservazioni di B. CROCE, *La vita letteraria...*, cit., pp. 322-323; cfr. anche A. PALERMO, *Di Giacomo e le vie del dialetto*, in *Letteratura e contemporaneità*, cit., pp. 149-150.

²⁶ CM, 346, 16 dicembre 1877.

Nella cella numero 18 uno fra' detenuti attirò subito la mia attenzione. Era un vecchio mal calzato, in calzone e camicia. La camicia, aperta tutta sul davanti, lasciava vedere un petto ossuto e forte, coperto di peli grigi. Dal gomito in giù, le braccia nude mostravano i vecchi muscoli sotto l'aggrinzita pelle, e le vene tumide e nere come quelle d'una preparazione anatomica in cera. Capelli tutti bianchi, foltissimi, irti a spazzola. Viso rosso di fuoco; fronte bassa, occhi piccoli e grigi, muso e mento straordinariamente sporgente, come quello d'un lupo.

— Come vi chiamate?

— *Mast'Antuono.*

— Di dove siete?

— *Do Buvero* (Borgo Loreto)

— Che cosa facevate?

— *Cucchiere.*

— Di che siete imputato?

— *Pe dditto lloro, strupo.*

— Su di chi?

— *Pe dditto loro, na piccerella de unmece anne.*

— Quanti anni avete?

— *Sissant'anne.*

Tutte queste risposte erano state date con una impassibilità bassa e volgare [...]

— Com'è possibile che si possa fare quello di cui vi accusano!

— *No, io u pozzo fa. Nun l'aggio fatto ma o pozzo fa.*

Questa risposta fu data d'un colpo, come una coltellata. Quella faccia lampeggiò come un carbone ardente, soffiato da un mantice, e l'acceleramento stesso con cui quelle poche parole furono dette le fece parere un ruggito basso e cupo.

Gli inserti dialettali, come è stato notato anche per giornali coevi di altre regioni italiane, non erano frequenti nella stampa di quegli anni, o comunque non intaccavano vistosamente la lingua dei quotidiani. Anche il « Corriere del Mattino » presentava, nella cronaca, termini dialettali isolati, riferiti a specifiche realtà locali; il dialetto era semmai presente con più frequenza nella parte letteraria, dove potevano essere messe in rilievo singole espressioni dialettali, quando si trattava di « colore locale »; ma si può dire che il fenomeno non riguardasse, in questi anni, la sola realtà napoletana, né solo scrittori napoletani ²⁷.

²⁷ Cfr., per esempio Neera, che tratteggiando le sue *Figurine milanesi*, parlava della *popôla* o del *pivèl* (CM, 195, 18 luglio e 202, 25 luglio 1877); oppure il toscano

La personalità e la cultura di Cafiero giocavano ovviamente un ruolo molto importante nella capacità che egli dimostrava di alternare, per esigenze documentaristiche, il dialetto alla lingua della tradizione letteraria. Tuttavia anche nei bozzetti, che sempre in quei mesi pubblicava sul quotidiano (insieme agli interventi più propriamente giornalistici) il dialetto era presente solo nelle zone canoniche in cui veniva riprodotto il discorso diretto. In tali bozzetti aveva così modo di esprimere esplicitamente al lettore napoletano, quando faceva parlare la plebe di Napoli — usando del potere di diffusione del giornale — la sua passione per la realtà contraddittoria e drammatica della sua città. Così esordiva, per esempio, nel breve bozzetto ‘dal vero’ *A cuore aperto*, sorretto dall’atteggiamento fatico verso il lettore:

Una di queste ultime sere d’estate, mi trovai a passare per un vicoletto nostro, di Napoli. È un vicoletto a gomito: — e non dico altro, perché tu, che sei napoletano e devi essere però curioso, comprenderesti subito, e se io supponessi che tu comprendessi troppo, parlerei meno liberamente [...]. / In quel vicoletto, un tugurio ricovera tutta una serie di fratelli e sorelle. Ma, ti dico, certi fratelli e certe sorelle d’un color locale di prim’ordine. Hai capito? Gente *guappa*: con un nome che è esso solo un programma; con certe facce che ti dicono: bada bene di farti i fatti tuoi ²⁸.

L’occhio e l’orecchio dell’osservatore coglievano quindi una scena di un basso, e le parole del guappo venivano riportate in dialetto; tuttavia, attento a rendere comprensibile il testo a livello nazionale, Cafiero trovava il modo di tradurlo quasi tutto in lingua ²⁹. Sarà questo un atteggiamento costante nella prosa di Cafiero, e del tutto consape-

Yorik, che in *Ricordi di Napoli. La Pignasecca*, descrivendo un mercato napoletano, metteva in corsivo nomi quali *provole*, *verdummare*, *tarallucci*, ecc. (CM, 347, 17 dicembre 1877).

²⁸ CM, 277, 10 ottobre 1877.

²⁹ « Lui continuava:

— *Tu si bello e tu si gruosso gruosso. Tu si nu Sansone!* — e diceva questa parola con un orgoglio gongolante, con l’accento dell’estro; — *Tu si nu Sansone! Tu t’i a sta sempre cu tatillo tuio; tu t’i a fa tanto n’ommo, gruosso gruosso; e t’i a fa pagietto; e si tatillo se ioca a libertà, tu nce miett’a causa.*

E queste cose quell’uomo, facinoroso, camorrista, rozzo e brutale nella sua vita, le diceva con un affetto sublime. [...] diceva a quella creatura di pochi mesi: — tu devi essere forte per difendermi col braccio: tu devi farti *paglietta*, perché se *tatillo* “ si giuoca la libertà ”, tu “ ci metterai la causa ” ».

vole. L'ambiente culturale napoletano cui egli faceva riferimento ³⁰ — cui si deve aggiungere anche la presenza costante di Federico Verdinnois, poliglotta e traduttore infaticabile — era profondamente sensibile alle dispute linguistiche nell'ambito della narrativa. Né bisogna dimenticare che si stavano allora imponendo, soprattutto a Napoli, le nuove esperienze narrative francesi. Dall'impatto con quelle sperimentazioni nascevano reazioni e confronti; il « Corriere del Mattino » — con Cafiero in prima persona — era all'avanguardia nel mettere in circolo le sperimentazioni zoliane: basti pensare che, nel gennaio del 1878, il quotidiano annunciava vistosamente l'imminente pubblicazione del *Ventre di Parigi* di Zola, tradotto dal Cafiero. Quando, il mese successivo, uscirà la prima puntata, verrà pubblicato un cappello introduttivo di Eugenio Tofano (che aveva nel frattempo accettato l'oneroso incarico al posto del direttore), ricco di osservazioni sulle difficoltà incontrate ³¹.

È indubbio infine, dal confronto tra la prosa di Cafiero della produzione bozzettistica e narrativa di questi mesi e quella dei suoi *réportages*, che la seconda, più incline fra l'altro a una sintassi monomembre ³², presenta elementi maggiori di forza espressiva; in essa spesso affiora infatti un periodare segmentato, a frasi brevissime, che mira a esprimere l'incalzare del racconto orale, come in questo resoconto, sempre nel 1877, della vita artistica notturna romana:

Sono sempre gli stessi, alla birreria Morteo, dopo la mezzanotte: Pietro Cossa e Federigo Napoli, il marchese d'Arcais, i nostri Turco e Minervini, il maggiore Baratieri, il capocomico e la primadonna del Valle [...]

Un uomo — un poeta — amava una donna, che cantava ne' teatri. Lei partì, lui la seguì; andò in America, l'accompagnò. Il tenore della

³⁰ Cafiero era stato collaboratore del « Giornale Napoletano », dove si radunava l'intellettualità napoletana di matrice anche accademica. Conosceva bene, oltre che il francese, l'inglese, come avrebbe testimoniato, nel periodico napoletano « Cronaca Rosa » del novembre 1884, a pochi giorni dalla morte, un anonimo contemporaneo, con osservazioni degne di fede, soprattutto perché in un contesto di malignità e di allusioni ormai incomprensibili: « istruito abbastanza nelle lingue inglese e francese, aveva preso la concisione dell'una e la spigliatezza dell'altra, e fu il primo a bandire il classicismo dalla nostra letteratura giornalistica ».

³¹ Cfr. CM, 48, 17 febbraio 1878.

³² Cfr. M. DARDANO, *Il linguaggio dei giornali...*, cit., in particolare il cap. XIV, *La struttura del periodo*, pp. 285-299.

compagnia morì in America, la compagnia era ridotta a male; il poeta, che non aveva cantato mai, cantò, da tenore, i Manrico e i Lindoro. Si trovò un tenore, mancò il baritono; il poeta, cantò da baritono. Poi, stanco, nudo d'ogni risorsa, tornò nella sua Roma, d'onde mancava da tanto tempo: si fermò, come giunse, innanzi al Colosseo, vi rimase in ammirazione e in estasi un giorno intero, dimenticando la casa e i parenti e gli amici che lo aspettavano. Proprio come questo poeta, avrebbe fatto Pietro Cossa³³.

Oppure, nel servizio, sempre da Roma, sui funerali di Vittorio Emanuele, in una prosa dove domina la sintassi nominale:

Ho voluto visitare la cappella ardente, appena giunto. Mi sono recato al Quirinale. Tutto intorno al palazzo, gente senza fine. [...] Pei corridoi, pe' cortili, pe' passaggi innumerevoli del Quirinale si vedono ufficiali d'ordinanza passare in fretta, maestri di cerimonia, in divisa, affacciarsi da qualche porta, dare un ordine e scomparire, alti funzionari di corte, uomini politici, generali. Su molti visi, un dolore sincero e naturale. [...] L'addobbatura è brutta oltre l'immaginabile. Lungo le mura, un gran parato d'arazzo rosso, non nuovo, d'un povero effetto. In alto, ornamenti e decorazioni di velluto, anche rosso ed anche brutto. In fondo, su d'una specie di catafalco comunissimo, il corpo del re: messo su un piano inclinato, in maniera che paia quasi in piedi³⁴.

Ma, a ben guardare, il processo di passaggio dalla stringatezza dello stile giornalistico alla pagina narrativa, può benissimo in Cafiero definirsi osmotico, per cui è difficile sostenere quanto della necessità del primo si trasferisca nella seconda, o non piuttosto considerare le costanti stilistiche della sua prosa come peculiari della sua ricerca artistica *tout court*. Se fenomeno macroscopico del suo stile interpuntivo è soprattutto il massiccio uso dei due punti, esso è forse più accentuato nei racconti. Così scriveva, nel gennaio del 1878, in *Una foglia che cade*:

Fece, quella signora, una prima strada: poi una seconda: entrò in un negozio, salutò del capo qualche giovane garbato che si scappellava, carezzò i bambini di un'amica condotti dalla bambinaia, entrò in un altro negozio: uscì, tornò un poco indietro: poi, a un tratto, si dissimulò in una svoltata rapida e prese una via traversa. [...] La si sarebbe seguita

³³ CM, 288, 19 ottobre 1877.

³⁴ CM, 16, 16 gennaio 1878.

fermamente dell'occhio, la si sarebbe veduta quasi sparire. Ma il velo del suo cappello sentiva il leggero calore del leggero rossore: la stoffa della sua veste sentiva i piccoli urti del compresso seno. [...]

Con le due mani, sollevò un poco il velo che le copriva la faccia: comparve nella lastra nitida dello specchio un visino delicato, capriccioso, nervoso: due occhi profondamente azzurri, un nasino che pareva fine e delicato come i profumi che era fatto per raccogliere, due labbra deliziose: che formarono rapidissimamente un impercettibile sorriso d'affettuosa vanità: appena comparvero i denti nitidi come perle, poi su quelle perle si richiusero quelle due labbra rosee: e sulle labbra, sul nasino aereo, sugli occhi di zaffiro ridiscese il sollevato velo ³⁵.

Da un lato la descrizione ricalca, nei diminutivi, nella scelta degli aggettivi, nei paragoni, situazioni tipiche del genere narrativo « mondano », dall'altro la continua segmentazione verticale del periodo, che provoca pause inconsuete, segna uno scarto dalle abitudini scritte del tempo, per lo meno di ambito giornalistico ³⁶.

4. Di un tale 'metodo' di scrittura erano ben consapevoli i contemporanei e soprattutto i suoi amici e discepoli del « Corriere ». Nel dicembre 1884, all'indomani della sua morte, Roberto Bracco, commemorandolo sulla « Cronaca Sibarita » in un lungo articolo sotto forma di lettera a Vittorio Pica ³⁷, ricordando come la sua produzione letteraria non fosse stata molto abbondante, precisava:

³⁵ CM, 24, 24 gennaio 1878.

³⁶ L'uso dei due punti era però frequente nella prosa di *Figurine* (1875) di Giovanni Faldella (cfr. S. SCOTTI MORGANA, *La lingua di Giovanni Faldella*, Firenze, La Nuova Italia 1974, in particolare il cap. II, pp. 50-53) e nella prosa giornalistica e narrativa di Rocco De Zerbi (cfr. R. DE ZERBI, *L'avvelenatrice*, Roma, Sommaruga 1884, in particolare le pp. 8, 25, 37, 47, ecc.). Quest'ultimo esempio conferma come tale fenomeno stilistico trovasse un ottimo terreno di coltura in area giornalistica. Cfr., a questo proposito, M. DARDANO, *Il linguaggio dei giornali...*, cit., p. 294; N. MARASCHIO, *Grafia e ortografia. Formazione, codificazione, diffusione del sistema grafico italiano*, Firenze, CDOffset 1992, pp. 12-13.

³⁷ L'articolo iniziava: « Carissimo Pica, / hai voluto chiedere a me un articolo su Martino Cafiero, e proprio a me l'hai voluto chiedere perché io dico sempre che egli fu amico, fratello e maestro » (R. BRACCO, *Martino Cafiero*, in « Cronaca Sibarita », I, 4, 1 dicembre 1884).

Epperò il suo stile — uno stile tutto personale, che, nonostante la parsimonia della produzione, lo ha fatto conoscere con ammirazione grande in tutta Italia — era un lavoro minuto di cesellatura, che distinguevasi per la frase chiara e incisiva, per la economia delle parole, per il periodo breve e pulito, e per l'abbondanza, non inutile anzi indispensabile al suo metodo, dei segni di punteggiatura. La virgola, il punto, il punto e virgola, il trattolino, la parentesi formavano parte essenziale del suo patrimonio letterario, e pareva quasi che non gli bastassero a raggiungere tutta la precisione da lui desiderata.

Che il magistero di Cafiero si esercitasse soprattutto nel campo della sintassi della frase e del periodo, lo confermano proprio le prime esercitazioni letterarie dello stesso Bracco. Nel maggio del 1879, l'allora giovanissimo redattore del « Corriere » pubblicava a puntate un racconto, *Il marchese di Rocca Nera*, le cui descrizioni, nei luoghi dove si addensano le voci verbali, hanno cadenze veloci e asciutte, quasi da didascalia teatrale:

Finalmente il marchese compare. Il sindaco tiene la sua sinistra, il curato ed il farmacista vengono dietro. Battista sale, scende, saluta quello, dà la mano a questo, porta i bauli sulle spalle, guarda Angela, si commuove, piange, accarezza la pancia del cavallo e fa e dice tante altre cose. Il marchese è vestito d'occasione e sull'abito giallo sporco luccica una tracolla di pelle nera da cui pende un enorme cannocchiale. Parla col fattore e con Nando, a cui espone certe idee fondamentali che egli ha sul matrimonio, gli raccomanda Angela, lo esorta a sposarsela presto e gli assicura sulla sua parola d'onore che quella fanciulla è un bottoncino di rosa. Tutti sono commossi.

Roberto sale in carrozza, Battista piglia posto al fianco del cocchiere. Il cocchio è attorniato da tutta quella brava gente la quale si profonde in augurii, saluti e ringraziamenti; solo Angela non s'è mossa dal suo posto. [...] Il cavallo nitrisce, Battista si nasconde col fazzoletto il volto, le ruote scricchiolano sulla ghiaia. Il marchese fa sentire un *addio* sonoro, i cappelli si levano in alto, la carrozza sparisce fra un nuvolo di polvere.³⁸

Affiorano anche qui palesi parodie dei luoghi comuni dei romanzi d'avventure, stranieri e nostrani, che le appendici dei

³⁸ R. BRACCO, *Il marchese di Rocca Nera*, in CM, 125, 6 maggio 1879.

quotidiani continuavano a pubblicare: del resto anche Roberto Bracco trattava continuamente con quel materiale narrativo: tra la fine del 1880 e la metà del 1881, per esempio avrebbe tradotto, in centosessantaquattro puntate, i *Nuovi misteri di Parigi* di Aureliano Scholl ³⁹.

Un materiale, non bisogna dimenticarlo, che maneggiava, e con cui si confrontava tutto il gruppo napoletano, sia sul piano delle storie, macchinose e interminabili, che su quello dei procedimenti narrativi, e su quello delle possibili soluzioni linguistiche del rapporto tra narratore e narrazione.

5. Andrebbe a questo punto esaminato il ruolo che Federico Verdinois (che era scrittore e critico, nonché traduttore, di valore già allora riconosciuto a livello nazionale) ebbe nell'impossessarsi e nel lasciarsi prendere da un tale materiale, scelto, tradotto, spesso disprezzato, ma anche utilizzato. Da serbatoi di tal genere nascevano alcune sue esercitazioni letterarie farraginose, eppure fertili di suggerimenti per gli scrittori futuri. Nel febbraio del 1879, per esempio, egli iniziava un lunghissimo romanzo a puntate, dagli intrecci vertiginosi, *Angeli di legno* ⁴⁰. Il romanzo fu continuato, poi abbandonato per settimane, poi ripreso con tutt'altri personaggi. Nella confusione delle storie narrate, risalta comunque la vivacità della resa del parlato (Verdinois aveva il vantaggio di una conoscenza diretta del toscano, avendo vissuto per alcuni anni, nella giovinezza, a Firenze), attraverso incisi tipici dell'oralità, con inserti proverbiali, e l'uso in genere di un lessico basso:

— Oh! signora mia, dovete alzare l'idea; — la signora Paolina possedeva una collezione di frasi peregrine e di quella speciale espressione faceva uso, tutte le volte che volesse formulare una gran lode, alzando nel tempo stesso ambo le mani, come se quella idea la mettesse sopra un piedistallo ed invitasse chi ascoltava a contemplarla; — dovete alzare l'idea, mia cara signora. Un giovane come oggi se ne vedono pochi: serio, basato, di proposito; e poi una morale che non ve ne dico

³⁹ Il romanzo si concluderà, con la 164^a puntata, in CM, 173, 25 giugno 1881.

⁴⁰ CM, 46, 15 febbraio 1879.

niente. Ha un palazzo di suo, una rendita incredibile, figliuola mia; e poi, figuratevi, non le avrei montato la testa, se non fosse stato pel suo meglio, e Rosalia è una ragazza che sa il fatto suo, benché poverina non capisca niente, tanto è ragazza. Del resto, i matrimoni stanno scritti in cielo e sarà quel che Dio vuole. Avrà una sorte invidiabile, che se la merita povera piccina, e farà crepare di rabbia tutte le sue amiche ⁴¹;

con presenza di meridionalismi sintattici e lessicali:

Mentre si riversava indietro attaccato alla fune facendo forza di braccia, guardava a Tobia che girava per la cucina come un re nella sua reggia [...] — Sei venuto più tardi del solito, sfaticato! ⁴²;

con ampi squarci di discorso riportato in stile indiretto libero:

Che bella cosa starsene sdraiato in poltrona, in casa propria, aspettando d'esser chiamati pel desinare! Certe mattine Lena era più bella del solito, ma sempre buona lo stesso. Anche Albina è buona, poveretta. Peccato che camminasse così diritta e che non si piegasse, come se fosse un uomo o una persona grande. Un uomo no, perché poi c'era Gustavo il quale si piegava anche troppo e voleva e dis voleva e non si sapeva mai che cosa volesse. Difatti che cosa voleva? Poteva essere cattivo, poteva essere buono, senza saperlo. Gli voleva bene, questo è certo; e chi è che non gliene voleva dal primo all'ultimo di casa? Quel sorriso della signora Lena e quei dentini bianchi e quelle braccia bianche, specialmente quelle braccia, erano una vera grazia. Così gliene voleva Gustavo, e così Albina e così tutti ed anche Tobia di cui, a tanta distanza, pareva pure che si udisse l'allegria voce e il canto spiegato di tutti i giorni: un po' appannato dalla distanza, questo si sa, ma si udiva. Anche Tobia, povero ragazzo! ⁴³

Era quello, tra l'altro, un giro di mesi di discussioni intensissime sul piano critico, di bilanci sulla narrativa italiana, e sulle prospettive future: il giornale ne recava tracce vistosissime, a partire dalla pubblicazione integrale, stenografata, della conferenza di De Sanctis

⁴¹ CM, 49, 18 febbraio 1879.

⁴² CM, 51, 20 febbraio 1879.

⁴³ CM, 128, 9 maggio 1879 (cfr. anche il n. 55, 24 febbraio 1879).

sull'*Assommoir* di Zola, fino a un importante articolo di Verdinois sul problema delle traduzioni, alla recensione, sempre di Verdinois, a *Giacinta* di Capuana, o a decine di altri suoi interventi militanti in cui, partendo dall'analisi di raccolte di novelle di giovani scrittori, mescolava consigli a puntuali osservazioni linguistiche, e a cenni di critica estetica ⁴⁴. Esempio, a questo proposito, l'articolo sull'uscita in volume delle novelle di un giovanissimo collaboratore del « Corriere letterario », Carlo Bernardini, che si era cimentato in narrazioni di argomento popolare ⁴⁵. Scriveva il critico: « Queste del Bernardini meglio che novelle sono bozzetti: c'è il dramma, ma più di tutto c'è la scena; ed egli ha l'arte di colorirla così viva da farcela vedere e toccar con mano. I suoi personaggi sono pigliati nel nostro popolo, con tutti i loro pregiudizi, le loro passioni, la loro ignoranza e le loro fedi: sono uomini e donne che ci paiono vivi, perché molte volte ne abbiamo visti dei vivi come loro: e in quanto all'amar forte e all'uccidere, che pare esagerazione da novelliere, ne può dir qualche cosa la cronaca dei reati e il cronista del nostro giornale, giovane novelliere anch'egli, che da braccio fedele la va fiutando e scovando ». Parole, oltre all'ammicco affettuoso al redattore Bracco, interessanti per più motivi. L'accento al rapporto 'dramma'/'rappresentazione del dramma' riporta al nucleo centrale della poetica desanctisiana e alle discussioni sul realismo; quello sulla contiguità tra il mestiere del cronista e il mestiere del novelliere sarà particolarmente caro al gruppo napoletano del « Corriere », ma sarà anche proprio di tutto un filone naturalistico-documentaristico del secondo Ottocento, a cominciare da Zola ⁴⁶.

⁴⁴ Pubblicazioni comparse, rispettivamente, nei numeri 166-168 (17-19 giugno), 144 (25 maggio), 165 (16 giugno) dell'annata 1879 del CM.

⁴⁵ F. VERDINOIS, *Libri nuovi* (recensione a) F. BERNARDINI, *Novelle*, Milano, Brigola 1879, in CM, 177, 28 giugno 1879.

⁴⁶ Come è stato ampiamente documentato di recente dalla pubblicazione dei suoi *Carnets d'enquêtes* (trad. it. E. ZOLA, *Taccuini*, a cura di H. Mitterand, Torino, Bollati Boringhieri 1987). La presenza di Zola nel quotidiano era costante, attraverso la tempestiva pubblicazione di recensioni e di brani stessi delle sue opere. Il giornale pubblicherà, per esempio, il 17 ottobre 1879, in contemporanea coll'uscita francese, la prima puntata di *Nanà*, accompagnata dalla nota redazionale: « Dalla cortesia della direzione del *Voltaire* ci giunse, ieri sera, la prima appendice di *Nanà* nelle bozze di stampa, prima che fosse pubblicato a Parigi. Ne diamo la traduzione, come primizia, ai nostri lettori ».

6. Sul finire di quello stesso anno il « Corriere del Mattino » dedicava un ampio ritratto al Verga, che andava allora pubblicando le sue prime novelle di argomento rusticano; un ritratto poi ampiamente divulgato, senza che ne venisse accennata la fonte, dal *Dizionario* del De Gubernatis ⁴⁷.

Quindi, nel luglio del 1880 la *Parte letteraria* pubblicherà un racconto di argomento popolare in cui si può rintracciare, più che l'influenza verghiana, quella dello Zola: *Nennella, bozzetto napoletano* del ventenne Salvatore Di Giacomo ⁴⁸.

Nel racconto, molto lungo, erano presenti brani in cui dalla descrizione oggettiva del narratore emergeva la voce di un personaggio ⁴⁹, accanto a lunghi inserti esplicativi e commentativi, legati alle tematiche zoliane ⁵⁰.

Quando Di Giacomo tornerà a pubblicare, nel numero strenna per la Pasqua 1881, un bozzetto — il cui titolo, *Studio dal vero* ⁵¹ allude

⁴⁷ *Il Fotografo, L'albo delle fotografie. Giovanni Verga*, in CM, 355, 23 dicembre 1879, parzialmente ripubblicato in A. DE GUBERNATIS, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze, Le Monnier 1879.

⁴⁸ S. DI GIACOMO, *Nennella. Bozzetto napoletano*, in CM, 21, 22 e 23 luglio 1880. Cfr., per l'influsso zoliano, anche il racconto del 29 luglio successivo di R. BRACCO, *Nido napoletano*.

⁴⁹ Un esempio: « Non si parlavano; solo quando lui andava via, dondolandosi, le mani in tasca, e spariva all'angolo della strada rasentando il muro, la donna accoglieva ad una ad una le vicine dispiaciute. / Si rivelava allora in tutta la sua brutalità rabbiosa del suo debole offeso; sì, egli l'aveva battuta, era tornato a casa senza un soldo, briaco fradicio; lei s'era ribellata, perché non ne poteva più, era succeduto l'inferno. Santo Dio! se non fosse stato per non far paura alla bambina come avrebbe chiamata volentieri la guardia! Quando raccontava tutto questo, le sue pupille scintillavano e guardava lungamente in faccia quelle donne di cui l'animo si compiaceva sotto una commiserazione simulata. Poi volevano saper tutto: che cosa avesse detto lei perché l'uomo le saltasse addosso così, e da quando fossero marito e moglie, e se si fossero sposati alla Chiesa, e perché fossero venuti ad abitare proprio lì, sotto quella volta bassa, ammuffita dall'umido, e chi fosse quella bambina che ora veniva ad attaccarsele ai panni. / Ella, stordita, si lasciava tirar tutto di bocca, e raccontava, appoggiata al manico della granata, gesticolando in mezzo alle donne di cui la curiosità volgare appariva sulle faccie sparute e che s'urtavano coi gomiti commentando silenziosamente a modo loro ».

⁵⁰ Per es.: « Per uno di quegli inesplicabili fenomeni di purezza che il caso arrischia nelle generazioni, il frutto di quei due esseri vizianti era una strana ribellione della natura al basso; pure dall'ambiente che lo circondava esso aveva ritenuto nel morale una triste eredità di sventura, che l'età modificava mutando la brutalità in un sentimento di precoce malinconia che nella fanciulla era la nota predominante. A dodici anni, bambina ancora di forme, Nennella era già vecchia di cuore; capiva, si paragonava, pensava ».

⁵¹ Cfr. CM, Secondo numero Strenna — Pasqua 1881 [17 aprile].

non a caso ad un carattere di esercitazione — saranno ormai usciti in volume i racconti di *Vita dei campi* e, soprattutto, da appena due mesi, *I Malavoglia*.

Lo scrittore napoletano dimostrava in questo *Studio* (che non raccoglierà mai in volume) di avere compreso appieno il nucleo essenziale della narrativa verghiana « nuova maniera »⁵². Il racconto, scomparsa la cornice narrativa, era costruito infatti sull'imitazione della narrazione orale, con un attacco iniziale tipicamente verghiano:

A farlo apposta manco si sarebbero trovati lì, tutti e due, uno seduto dietro l'altro sulle vecchie poltrone unte del teatrino, a sentire Buovo d'Antona e il tradimento dei Maganzesi. Il diavolo ci metteva le corna, li ravvicinava ancora una volta, dopo la sfuriata del giorno avanti, dopo che se l'avevano contate grosse e alle mani non erano venuti ch'era stato un miracolo. E, ravvicinandoli, li tentava daccapo, mentre che ora del chiasso che avean fatto laggiù, al mercato, non rimaneva in loro che una vaga apprensione di lunga inimicizia, un dispiacere di non doversi trattar più, loro che erano compari dal quarantotto e dentro avevano il cuore come la pasta. I guai sono le femmine che li vogliono e se non fosse stato per Nannina, che l'avevano vista a parlare con una guardia di pubblica sicurezza, che poi Tetillo le dette uno schiaffo all'uscire che faceva dalla messa con le compagne, adesso nessuno s'avrebbe fatto il

⁵² Per le caratteristiche peculiari della lingua del Verga rusticano rimando al saggio dell'81 di Giovanni Nencioni, *La lingua dei « Malavoglia »* (ora in *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988, pp. 7-90). Lo studioso, oltre a offrire un panorama delle indagini grammaticali, sintattiche e stilistiche precedenti al suo lavoro (di queste ricordo G. HERCZEG, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963; A. DANESI BENDONI, *Grammaticalizzazione del discorso indiretto libero nei « Malavoglia »*, in « Studi di Grammatica Italiana », IX, 1980, pp. 253-71; G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani nei « Malavoglia »*, in « Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani », XIV, 1980, pp. 221-95), aveva suggerito le tracce per indagini successive — ancora poco approfondite anche in sede letteraria — da articolarsi soprattutto nel campo della sintassi del parlato. Rimando inoltre ai contributi, anche bibliografici, di: F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in « Filologia e Critica », VII, 1982, pp. 198-266; ID., *Sulla lingua dei « Mastro-don Gesualdo »*, in *Il centenario del « Mastro-don Gesualdo »*, II, Catania, Fondazione Verga 1992, pp. 357-432; T. POGGI SALANI, *La « forma » dei « Malavoglia »*, in « Annali della Fondazione Verga », 3 (1986), pp. 121-162; B. MORTARA GARAVELLI, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio 1985; V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi 1993, in particolare alle pp. 294-309 (*Il verismo linguistico*).

sangue aceto per la collera e le male parole. L'amore è come l'acqua chiara che ogni piccola cosa la turba, e agli uomini tante volte la passione pizzica le mani. Questo non vuol dire che a ogni padre i figli non siano l'occhio della fronte, e se Tore lasciava passare le bravate del figliuolo, Ciccio se lo pigliava il diavolo quando la Nannina tornava a casa a sfogare, colla faccia come le mele appiole. I figli, i figli! E poi li vanno cercando e alla vecchiaia ingoiano i bocconi amari! E dire che a Sant'Anna si dovevano sposare, che facevano all'amore da un anno buono e Tettillo non fumava più quattro sigari al giorno, per mettere da parte la prima pigione di casa.

A vederli così, con tanta buona intenzione, le famiglie stavano come pane e cacio e mai s'erano dette un ette. [...]

Con l'obiettivo di costruire una prosa mimetica del parlato, in cui l'io del narratore non comparisse, Di Giacomo raccoglieva in questo brano, con frequenza molto alta, espressioni idiomatiche popolarreggianti, inserite in strutture sintattiche dove erano presenti fenomeni tipici della comunicazione orale (anzitutto la deissi spaziale, gli attualizzatori del discorso, il *che* polivalente ecc.).

Sospendendo il giudizio sugli esiti artistici di tali pagine, paragonate a quelle verghiane, non si può non sottolineare invece altri aspetti importanti. Anzitutto la precocità dell'esercizio imitativo, del resto non isolato: poche settimane più tardi il giovanissimo D'Annunzio pubblicherà sul « Preludio » di Ancona *Dalfino. Bozzetto di mare*, che è stato recentemente definito « il vertice del mimetismo verghiano »⁵³: quasi che in quegli anni l'apprendistato verghiano si imponesse a un artista come più urgente, e più inevitabile, quanto più la personalità di quell'artista contenesse, *in fieri*, una sua forza originale.

Nelle pagine di *Studio dal vero* è contenuto un altro elemento di rilievo: Di Giacomo, affidando il racconto a uno scenario tipicamente napoletano — un teatrino in cui ancora vivevano le rappresentazioni popolari del ciclo carolingio — poneva, forse in modo cosciente, in un rapporto di contiguità l'operazione di ricreazione di un'opera popolare (che era l'estrema ambizione del Verga), e le ultime tracce delle tradizioni orali viventi nel napoletano.

⁵³ P. GIBELLINI, *Natura e cultura nel « verismo dannunziano »*. Introduzione a G. D'ANNUNZIO, *Terra vergine*, Milano, Mondadori 1981 (citato in G. D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli e M. De Marco, Milano, Mondadori 1992, p. 851).

Anche se non fosse stato meditato, rimane sempre non casuale: era infatti recentissimo un articolo di Francesco Torraca — che era stato professore liceale di Di Giacomo, nonché lettore e giudice delle sue prime prove letterarie ⁵⁴ — in cui, inserendosi in un filone di ricerca erudita teso a valorizzare « scientificamente » il pittoresco napoletano, parlava proprio di quei teatrini e di quelle tradizioni ⁵⁵. A distanza di pochi giorni da questo racconto uscirà, come è noto, la recensione del Torraca ai *Malavoglia*, in cui sottolineerà per primo, del romanzo, « il predominio della rappresentazione, o per meglio intenderci, del dialogo su la narrazione », e « i discorsi de' suoi personaggi a frasi monche, arditamente intricate, o liberamente contorte, l'una impigliata nell'altra, con una sintassi tanto semplice che pare scorretta », in cui « l'autore si esprime per via di proverbi, d'immagini e traslati popolari e fin plebei, se deve raccontare, o fare una osservazione per conto suo » ⁵⁶.

Sono relevantissime osservazioni di un critico che, come avremo ancora occasione di verificare, aveva avuto, e continuava ad avere, un'influenza diretta sul gruppo di letterati napoletani di cui ci stiamo occupando, così come più segnali confermano che a sua volta venisse coinvolto, o traesse spunti dalle loro iniziative editoriali ⁵⁷.

⁵⁴ Cfr. F. SCHLITZER, *Salvatore Di Giacomo. Ricerche e note bibliografiche*, a cura di G. Doria e C. Ricottini, Firenze, Sansoni 1966, p. 22.

⁵⁵ Sull'articolo di Francesco Torraca (*Una leggenda napoletana e l'epopea carolingia*, in « La Rassegna Settimanale », IV, 159, 16 gennaio 1881, pp. 41-44), il quale a sua volta si rifaceva a un noto intervento di Pio Rajna (*I « Rinaldi » o i cantastorie di Napoli*, in « Nuova Antologia », XIII, 15 dicembre 1878, pp. 557-579), rimando al mio *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, Fondazione Verga 1990, pp. 67 sgg.

⁵⁶ F. TORRACA, *Critica spicciola. I Malavoglia*, in « Il Diritto », 9 maggio 1881, pp. 1-2 (poi ripubblicato in *Saggi e rassegne*, Livorno, Vigo 1885, pp. 221-224).

⁵⁷ Un esempio. In quella recensione Torraca, parlando del « tentativo di riprodurre sino il linguaggio degli abitanti di Trezza », osservava: « tentativo ardito, in Italia, dove, per molt'altro tempo, sarà un pio desiderio dei critici che i romanzieri, seguendo l'esempio degli stranieri, pongano sulle labbra degli artigiani e dei contadini, il gergo, il dialetto. Ora come ora, personaggi che parlassero alla maniera di Coupeau e di Sam Weller, in un romanzo italiano sarebbero impossibili. Ci son tante difficoltà, tra le quali basta ricordare la mancanza di esempi autorevoli nostrani e d'una tradizione indigena, e quel pregiudizio per cui si crede il gergo e il dialetto offendano il gusto e, anche più, la convenienza, il Galateo ». Il versante inglese dello sperimentalismo linguistico cui si riferiva

7. Il *taller letterario* del « Corriere del Mattino » era quindi in grado, in quei mesi, di cogliere in pieno le novità stilistiche della prosa verghiana, più di quanto lasciasse supporre la recensione a *Vita dei campi* del Verdinois, uscita sul quotidiano molto tempestivamente, a due settimane dalla pubblicazione del volume ⁵⁸, o l'aver lasciato passare sotto silenzio l'uscita dei *Malavoglia*.

Il giornale avrebbe offerto una riprova della tendenza alle sperimentazioni narrative, incentrate ancora una volta sui nodi fondamentali del rapporto 'narrazione'/'rappresentazione' e 'autore'/'personaggio', all'interno del dibattito sul realismo, nel Numero Strenna per la festa nazionale del 5 giugno 1881, con la pubblicazione del racconto *Fantasia* di Martino Cafiero. Lo scrittore costruiva infatti una storia di gelosia attraverso un lunghissimo soliloquio di una ragazza borghese, voce narrante che si accampava già dall'inizio del racconto:

La contessa era seduta laggiù, laggiù, nell'angolo della gran sala, nello spigolo dell'ampio canapè di broccato bianco a fiorami d'oro. Due specchi — i più prossimi a lei — dalle due pareti, riflettevano la sua immagine bionda, fra tanti lumi. Come si moltiplicava, quella donna, odiosa e bella! Bella, sì; ma aveva gli occhi a fior di testa. Sono brutti, gli occhi a fior di testa, brutti, anche quando sono belli; perché non si poteva dire che non fossero belli, quegli occhi d'un colore azzurro sfumato che talora parevano scuri scuri, e talora chiari chiari.

Torraca, il parlato di Sam Weller del *Circolo Pickwick* di Charles Dickens, era stato fatto conoscere proprio in quei mesi dalle appendici del CM, dove Verdinois aveva pubblicato la prima versione italiana del romanzo (*Il Circolo Pickwick* uscì dal 20 gennaio al 28 dicembre 1880). Il Verdinois aveva scelto, quando aveva potuto, di caratterizzare il parlato di Sam Weller attraverso spiccati fiorentinismi, e non era andato più in là nelle sue traduzioni, allineandosi del resto con le soluzioni che in quegli anni venivano prese in casi del genere.

⁵⁸ Cfr. CM, 261, 19 settembre 1880. Era una recensione molto positiva, le cui osservazioni recavano tracce di quella sensibilità pittorica tipica dell'ambiente napoletano. « Ecco una giornata calda, oppressiva, che vi fa pensare ad una delle migliori tele del Lojacono » scriveva il critico, accennando all'atmosfera di un racconto. Ma la sua attenzione s'era appuntata soprattutto su un confronto da lontano, e generico, con novellieri italiani e stranieri, che finiva con l'appello ad approfondire le ricognizioni delle singole province; un appello che unanimemente saliva in quegli anni dalle pagine della critica e che era stato insistentemente rivolto soprattutto dalla « Rassegna Settimanale »: « Che ricchezza sarebbe la nostra se tutte le province nostre così varie di costumi, di tradizioni, di civiltà, avessero un novelliere come il Verga! ».

Come sanno mutare, certe donne! Civette! Già, del resto, fanno bene. Gli uomini sono volubili; non amano mai una donna sola, bisogna dunque che una donna sappia essere molte donne per tenere a sé sempre sempre un uomo. Vergogna! Come si fa a comprendere tutte queste cose? Non si ha una sola parola? Quando una parola si è data, è possibile ritrattarla? quando si è provato un affetto, è possibile dimenticarlo, è possibile levar quello e mettercene un altro, così, come una cosa da nulla, là! come la mano lascia il ventaglio e prende il taccuino dei balli?

Glielo aveva donato lui, quel taccuino, e non era venuto ancora a scrivervi il suo nome pel *cotillon*. [...]

Già, non l'avrebbe ballato più nemmeno con lui. Se lo facesse concedere dalla contessa. [...] Guardate quante falsità, quanti inganni, quante scelleratezze! E guardate se si sposta, se si muove di lì! S'è piegato in due e parla, e parla, e sorride; ecco là — si vede ne' due specchi; sorride come uno scemo, tutto incantato. E lei gli aveva detto tante volte che non voleva che lui parlasse con le signore; no, non voleva, no; ed aveva ragione, perché quando un giovane, quando un gentiluomo è fidanzato, non deve fare il farfallino, non deve mancare a' suoi doveri sacri. E poi così a lungo! cinque minuti, altri cinque minuti — tutta una sera, tutta la sua vita, sempre a parlare con quella civettona! Era un'infamia; né più né meno; un'infamia. E che fa ora? Si china anche più; le prende la mano! le prende la mano! Ma come è possibile? È proprio possibile che giunga a tal punto, che la faccia morire — la faccia morire così?

Bianca si levò, intirizzita, bianca. Ne' due specchi, due visi della contessa, due visi di Emilio [...]

Il lungo brano riportato — interrotto solo dall'inserito descrittivo dell'ultimo rigo, del resto immediatamente riassorbito dal discorso in indiretto libero — ricco di segnali discorsivi, presentava le caratteristiche del monologo interiore, con quell'abbondante uso delle interiezioni cui ci avrebbe abituati, qualche decennio più tardi, Pirandello⁵⁹. La voce del narratore coincideva con quella della ragazza di buona famiglia di cui imitava l'enfasi e la concitazione (con esisti talvolta anticipatori di tratti parodistici novecenteschi, da Gozzano a Palazzeschi).

⁵⁹ Cfr. G. NENCIONI, *L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello*, ora in *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi 1983, pp. 210-253.

Il racconto si chiudeva però a cornice — caratteristica costante di Cafiero, come avrebbe sottolineato qualche mese dopo nella sua imitazione Giuseppe Mezzanotte — con un moto circolare di ritorno verso il lettore, e con la comparsa esplicita dello scrittore, a ribadire l'artificio narrativo, e, contemporaneamente, alludere al fascino del raccontare, che la scrittura e la lettura potenziano all'infinito ⁶⁰.

Interessa qui sottolineare come quella di Cafiero fosse una sperimentazione tutta affidata alla mimesi del linguaggio parlato, tuttavia non popolare, né rusticano. Una sperimentazione che accoglieva l'incitamento desanctisiano, ma aveva la capacità di esercitarsi su un terreno diverso da quello che stava praticando Verga, usufruendo però, in parte, degli stessi strumenti linguistici. L'abitudine al confronto continuo, a considerare la scrittura nel suo aspetto di esercitazione artigianale, avrebbe dato quindi spazio, nel laboratorio napoletano, a potenziali esiti narrativi che interpretassero la lezione formale verghiana, e anzi gareggiassero con lei, su versanti diversi.

8. Continuava, in quei mesi, l'interesse diretto al narratore siciliano. Del resto Federico Verdinois aveva più volte sollecitato Verga perché collaborasse al giornale, senza mettere limiti di prezzo alla sua collaborazione, malgrado le ristrettezze economiche che condizionavano i quotidiani: ma il Verga dei racconti campagnoli era, agli inizi degli anni Ottanta, non meno del Verga mondano, anche un autore di cassetta. Gli scriveva, probabilmente nella primavera del 1880, su carta intestata *Corriere del Mattino / Direzione*: « Potrebbe l'autore di *Cavalleria rusticana* fornire al *Corriere* un romanzo? La richiesta è audace, lo so; ma spero di arrivare in tempo e di fargli condizioni che altri non possa. Di più — potrebbe lo stesso autore dare al *Corriere*

⁶⁰ Dirà alla fine Bianca, distogliendosi dalla 'fantasia', al suo innamorato: « E guarda che romanzo ci avevo fondato su; siediti qui; senti; prima di tutto, eravamo in un ballo; la contessa era seduta laggiù, nell'angolo della gran sala, nello spigolo d'un canapè — il canapè di broccato della marchesa Allievi; ho preso quello, perché è l'ultimo ballo dove siamo stati insieme; era seduta lì, e due specchi, sai, dalle due pareti, uno di qua, uno di là... / E Bianca narrò tutta la storia; cosa che noi non faremo; perché se lei, signorina, volesse — cosa molto inverosimile, illusione che la nostra modestia non consentirà mai alla nostra vanità — volesse sentirla un'altra volta, potrebbe, via, rileggerla ».

due o tre novelle al mese a quel prezzo che egli vuole? »⁶¹. Ancora, in una cartolina postale del 24 dicembre (forse dello stesso 1880)⁶² in cui a sua volta lo ringraziava, gli ricordava: « Disponete di me come di cosa vostra sempre che vi piaccia; e se di tanto in tanto dalla vostra mensa sontuosa, dove siedono le muse, cade qualche briciola, vi prego di ricordarvi di me e di mandarmela pel mio *Corriere*. Un frammento, un mezzo articolo, due versi, quel che volete. Sono troppo audace? Scusatemi ma compiactemi ».

In un'altra sua lettera al Verga, del 29 luglio 1881, intestata questa volta *Corriere di Napoli / Direzione*, tornava a chiedere la sua collaborazione, e accennava insieme a vicende giornalistiche che avrebbero avuto nei mesi successivi ripercussioni di non poco peso nel mondo letterario napoletano: « Carissimo Verga, / Eccomi a domandarvi il pagamento e a voler barattare in moneta sonante la vostra amicizia. Passo dal *Corriere* a dirigere il *Giornale di Napoli*. Quanto vi sarei grato di due righe vostre! quando vi capita, sempre che vi capiti e a quel modo che meglio vi piace: il vostro nome ha tal valore che si capisce come io vi faccia su assegnamento per la fortuna del mio nuovo giornale »⁶³. Una lettera che avrebbe finalmente ottenuto, qualche mese dopo, una risposta positiva ma, come vedremo, troppo in ritardo rispetto alle vicende giornalistiche del Verdinois.

Alla fine del luglio 1881 era infatti venuta meno (ma il divorzio sarà breve) la collaborazione tra Cafiero e Verdinois. Ai primi di agosto, comunicando la notizia, Cafiero si preoccupava di rassicurare il lettore:

⁶¹ Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, Fondo Verga, ms. 4146. La lettera portava l'indicazione del luogo e la data: *Napoli — Giovedì 5. Cavalleria rusticana* era uscita sul « Fanfulla della Domenica » il 14 marzo 1880, ed era stata ripubblicata sul « Messaggero » di Roma il giorno successivo.

⁶² Fondo Verga, ms. 4145. La cartolina iniziava: « Carissimo Verga. Grazie, grazie di cuore. Una buona ed affettuosa lettera come la vostra fa sempre bene in tanta miseria d'affetti ». La lettera di Verga poteva riferirsi all'articolo di Verdinois, *Profili letterari napoletani: Giovanni Verga*, uscito nella « Rivista Nuova » del 15 novembre 1880. Se tuttavia sotto lo pseudonimo del *Fotografo* si nasconde lo stesso Verdinois (ipotesi sostenibile sulla base di indizi sparsi sul quotidiano), la cartolina potrebbe riferirsi a quel profilo ed essere quindi precedente di un anno: il profilo verghiano delineato dal *Fotografo* era infatti uscito il 23 dicembre 1879.

⁶³ Fondo Verga, ms. 4147.

La pagina letteraria del *Corriere* conserverà intatta la sua forma. Agli antichi scrittori, il cui concorso ci sarà continuato in più larghe proporzioni, altri nuovi e valorosi si aggiungeranno. In ogni settimana si avrà un articolo periodico di *Neera* il lunedì, uno di tema bibliografico o letterario del prof. Giovanni Bovio il venerdì, uno il sabato d'un *Anonimo* che occupa eminente posto ne' più pregiati scrittori attuali. Nino Pettinati, direttore della *Gazzetta Letteraria Piemontese*, del quale abbiamo spesso riprodotti gli scritti delicati e gentili, ci manderà articoli originali.⁶⁴

Uno sforzo notevole doveva essere fatto perché non si sentisse il vuoto lasciato dal Verdinois: scrittori milanesi e torinesi si aggiungevano all'indiscusso prestigio del partenopeo Bovio; ad essi si affiancava, sotto lo pseudonimo di *Anonimo*, Matilde Serao, che avrebbe dato al « *Corriere* » parecchi racconti nei mesi successivi⁶⁵. Cafiero, infine, dichiarava che si sarebbe assunto direttamente la responsabilità della parte letteraria⁶⁶.

9. All'interno di un tale cambiamento va inserita un'impegnativa novità editoriale, annunciata sul quotidiano stesso il 7 agosto, il giorno successivo all'abbandono del Verdinois: la pubblicazione cioè, dal 10 agosto, « sotto gli auspici del giornale », di un periodico letterario quindicinale, il « *Fantasio* », che sarebbe stato mandato in dono agli abbonati del « *Corriere* »⁶⁷.

⁶⁴ *Parte letteraria*, in CM, 214, 6 agosto 1881.

⁶⁵ Cfr. nota 3.

⁶⁶ « La Direzione e l'Amministrazione del *Corriere* continueranno ne' loro sforzi perché questa parte letteraria, che in Italia fu la prima in giornali quotidiani, conservi la sua buona riputazione; epperò essa parte resterà d'ora innanzi specialmente affidata alle cure personali del direttore del giornale ».

⁶⁷ « Annunziamo la prossima pubblicazione d'un nuovo giornale bimensile intitolato *Fantasio*. Questo giornale in cui collaborano egregi scrittori e bravissimi giovani napoletani ha vita propria ed autonoma; tuttavia è fatto sotto gli auspici del *Corriere del Mattino*. / E però il *Corriere del Mattino* grato alla crescente simpatia de' suoi abbonati ha deciso di offrir loro in dono il *Fantasio* ».

Oltre a un accenno nel citato volume dello Schlitzer, p. 36, per notizie su questo periodico cfr. S. MINICHINI, *Salvatore Di Giacomo e « Fantasio »*, in « *Critica Letteraria* », 55 (1987), pp. 337-358, il quale pubblica in appendice l'*Indice* della rivista, consultata alla Biblioteca del Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli. Avendo letto il

I giovanissimi fondatori della rivista erano Giovanni D'Aloe, Salvatore Di Giacomo, Onorato Fava, Rocco Edoardo Pagliara, Vittorio Pica, Francesco Stendardo, Roberto Federico Savarese. Di questi, oltre a Di Giacomo, che ne era da tempo redattore, collaborava con racconti e recensioni al quotidiano soprattutto Onorato Fava, che era inoltre risultato vincitore, nel 1880, di un concorso per novelle indetto dallo stesso « Corriere ».

Dal primo numero fino all'ottavo, della fine di novembre di quell'anno, l'uscita di « Fantasio » viene sempre annunciata sul quotidiano. Dopo quella data dovette emanciparsene. Del resto, che non ci fosse più una direzione unitaria dietro le quinte, lo si intuisce da prese di posizione teorico-critiche discordanti dei redattori stessi pubblicate tra il dicembre 1881 e il gennaio 1882 ⁶⁸. Nell'aprile 1882 la rivista diede notizia di un cambiamento nella redazione: rimasero solo Di Giacomo, Pagliara, Stendardo e Pica, che continuarono a dirigerla fino all'ultimo numero, del maggio 1883 ⁶⁹.

Il « Fantasio » si occupava di critica letteraria, intervenendo nel dibattito nazionale; pubblicava, oltre che racconti, composizioni poetiche di autori italiani, raramente di dialettali, talvolta tradotte dal francese o dal tedesco; abbondavano inoltre profili critici di letterati stranieri, soprattutto francesi, con traduzioni di brani narrativi; erano infine presenti bibliografie critiche sulle arti figurative e musicali.

Che il primo numero fosse presentato da Rocco De Zerbi, direttore del « Piccolo » ⁷⁰, deputato e romanziere, conosciuto in tutta Italia

periodico nella collezione conservata alla Biblioteca Nazionale di Firenze, ho potuto appurare che il n. 11 del 1882, numero che lo studioso considerava mancante nella collezione napoletana, non esiste. Infatti il numero 12 del periodico, datato 4 settembre 1882, porta a penna, sul margine superiore sinistro della prima pagina, la nota autografa: « Questo numero si è per isbaglio segnato 12, mentre in effetti è l'11.mo. Il n. 11 è stato saltato per puro errore materiale. / 2 dicembre 1882 / Il gerente / Francesco Stendardo ».

⁶⁸ Cfr. O. FAVA, *Letteratura leggera* (I, 9, 10 dicembre 1881) e F. STENDARDO, *Letteratura pesante* (II, 1, 10 gennaio 1882).

⁶⁹ Cfr. « Fantasio », III, 6, 24 maggio 1883 (diversa la data secondo S. MINICHINI, *Salvatore Di Giacomo...*, cit., p. 340, nota 19).

⁷⁰ Rocco De Zerbi fondò il « Piccolo » nel 1868 e lo diresse fino al 1888. Per un profilo del giornalista calabrese rimando alla voce, curata da L. Strappini, in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, vol. XXXIX, pp. 622-627.

come massimo rappresentante del giornalismo napoletano, sottolinea una volta di più come il « Fantasio » si costituisse tutto all'interno di quell'esperienza giornalistica. Nella presentazione accennava anch'egli (come già Cafiero, e poi sempre la Serao) a quella *diminutio* del ruolo e del mestiere del giornalista — intellettuale che non ha concluso la sua parabola formativa —, tema costante delle confessioni giornalistiche di quegli anni e specchio abbastanza veritiero della considerazione sociale di cui quel mestiere godeva ⁷¹.

10. In genere, ogni numero del « Fantasio » pubblicava almeno un racconto o un bozzetto, di giovani autori napoletani o delle province meridionali ⁷². La presenza più cospicua era quella di Salvatore Di Giacomo, che inaugurava il primo numero con *Storia di quattro soldi*, racconto che non raccolse mai in volume, come *Studio dal vero* ⁷³.

Scritto nell'agosto 1881 e ambientato a Napoli, era una storia patetica di miseria e di degrado sociale. La cornice narrativa iniziale era appena abbozzata e la voce narrante si mimetizzava con quella del protagonista, in un alternarsi abile dei punti di vista, attraverso il discorso indiretto libero, fitto di espressioni idiomatiche popolareggianti e degli altri elementi imitativi della sintassi del parlato, già incontrati in *Studio dal vero*:

Una sera che diluviava e in mezzo a la via c'erano soltanto le pietre a pigliarsi quei rovescioni d'acqua, Don Michele ch'era arrivato su tutto

⁷¹ Scriveva De Zerbi: « Quando fu fatta la *Strenna della stampa*, un libro ch'ebbe fortuna insolita, gli scrittori di quel libro furono presentati ai lettori da un illustre maestro: il De Sanctis. / Ora si tratta d'un giornale, cosa assai più modesta del volume: si tratta di giovani senza pretensioni: si tratta di letteratura leggiera o che si studia di parer leggiera: capisco dunque il pensiero di questi giovani che invitano me, il povero me, a presentarli al pubblico. / È la presentazione che un amico fa dell'amico, senza forme ufficiali, senza etichetta, senza rettorica. Un amico che, pur troppo, non è più giovane, ma che non ancora ha saputo smettere le abitudini giovanili, — un *vieux garçon* della letteratura, — che sfarfalla, un po' sulla politica, un po' sulla critica, un po' sulle scienze biologiche, un po' sul romanzo, un po' su la novellina, un po' sull'arte... ».

⁷² I narratori sono (accanto e tra parentesi il numero dei racconti pubblicati): R. Bracco (1); S. Di Giacomo (7); O. Fava (2); M. Fusco (1); *Lucius* (3); G. Mezzanotte (2); G. Miranda (2); C. Petitti (1); V. Pica (1); R.F. Savarese (2); M. Serao (1); N. Sergio (1); T. Serrao (1); F. Stendardo (5).

⁷³ Cfr. F. SCHLITZER. *Salvatore Di Giacomo...*, cit., p. 36.

fradicio, coi capelli incollati a le tempia e le tese del cappello che gli colavan la broda su le spalle, non avendo che fare si mise accosto al braciere che donna Peppina aveva acceso nella prima stanzuccia della locanda, e le volle contare i fatti suoi che tante volte lei glie ne aveva dimandato.

Che storia, santo dio! Lui disse che se ne poteva fare un romanzo e nemmeno a' cani l'avrebbe voluta augurare quella vitaccia sua. Donna Peppina stava a sentire coi gomiti puntati su le ginocchia e il mento nelle mani. S'aveva tolte le pantofole e allungava i piedi a l'orlo del braciere, strofinandoveli, piena di curiosità, con un brivido voluttuoso di carne che si scalda. Su la tavola, in un angolo, c'era il lume ad olio. [...]

Che storia la sua! I guai cominciarono dal tempo ch'ebbe le spalline di tenente, sotto a' Borboni, ch'ogni giorno le portava a farle vedere in piazza e nessuno al mondo era migliore di lui.

Poi se ne seccò e non ne volle più sapere. A casa, con quella sbrendolona della moglie c'era stato l'inferno: lei a le spalline ci teneva, non c'era momento che non ne facesse la storia con le conoscenze, dicendo che il marito se l'aveva guadagnate col sudore della fronte. Ma il rimpianto durò una settimana; lui promise che con le mani in mano non se ne sarebbe rimasto e infatti si mise attorno e si trovò tante volte a unger la ruota senza cavarne profitto che addirittura perse la speranza. A la stretta del sacco chi scantonava di qua e chi di là come se nemmeno lo conoscessero.

Non fu colpa sua; in fondo lui era nato con la mala sorte e fosse stato solo non avrebbe dovuto dar conto a nessuno. La ruina era venuta da quando suo padre gli volle dar la Carmela, una sciattata che a smoverla ci sarebbe voluto il pungolo come a le vacche incapate, e che a ogni mese gli chiedeva un abito nuovo, per dar fumo ne gli occhi al vicinato [...] Che donna, santo dio, che donna! Dei morti non si dice male, va, ma era stata lei che lo aveva fatto cadere così basso. Ah, se era stata lei! Gli faceva mangiar la roba che sentiva di bruciato, nei tondini unti dal giorno addietro che a passarci su un dito ci s'attaccava il grasso a pezzi. I panni gli si stracciavano addosso, o che lei si fosse decisa qualche volta a mettergli un bottone a la giacchetta? Mai se ne ricordava. Era una stupida, s'aveva sposata una stupida; così volle Dio per mortificarlo.

In una prosa in cui forme morfosintattiche antiquate, vocaboli della tradizione letteraria, toscanismi, erano mescolati con strutture sintattiche e inserti lessicali influenzati dal dialetto, Di Giacomo di-

mostrava un'indubbia abilità nel far coincidere la voce del narratore con quella del personaggio, alla ricerca di quell'« ambiguità strutturale situata all'incrocio tra narrazione normale, discorso diretto, discorso indiretto libero »⁷⁴, che era stata la scommessa formale più innovativa dei *Malavoglia*.

Nel terzo numero del quindicinale⁷⁵ Di Giacomo pubblicava un brano in cui dominava la descrizione: tema, un vicolo napoletano. Il titolo, *Aquarello*, lascia indovinare come fosse un'esercitazione in cui la ricerca di colore locale fosse stimolata dalle contigue esperienze pittoriche⁷⁶. Un tentativo all'interno del quale Di Giacomo costruiva talvolta paragoni che attingevano all'usatissimo repertorio della letteratura di consumo:

È strano; si dice che il bianco sia l'affermazione dei colori nella semplicità d'un solo d'essi; a volte dei leggieri chiari di roseo o d'azzurro, delle sfumature d'ombre, vi passano sopra il sentimento di tutta una tavolozza. Sono come quelle vene sottili che danno alla mano della bella donna il magnetismo del bacio.

Più avanti, tuttavia, lo scrittore per esprimere la luce e i colori dell'atmosfera estiva, usufruiva di scelte lessicali di tutt'altra estrazione:

il sole batte nei calori soffocanti del mezzogiorno. Appena delle screpolature grigie a un estremo. Il calcinaccio arso si stacca a pezzetti, cade, nell'aria grave, senza rumore, disseminandosi a terra sulla pietra scura del balcone. [...]

A un finestrino sconquassato uno straccio molle ancora s'appiccica al muro, che macchia d'umido.

Riprendeva infatti quelle di *Malaria*, uscita alcune settimane prima, sulla « Rassegna Settimanale » del 14 agosto⁷⁷. Del resto *Malaria*

⁷⁴ T. POGGI SALANI, *La « forma » dei « Malavoglia »...*, cit., p. 139.

⁷⁵ « Fantasio », I, 3, 10 settembre 1881.

⁷⁶ Di Giacomo aveva pubblicato e pubblicherà più avanti prose sulle mostre di pittura (cfr. *Alla Promotrice. Impressioni*, in CM, 115, 25 aprile 1880; 124, 1 maggio 1880; *La « Promotrice » di Napoli*, in « Cronaca Bizantina », II, 9, 1 maggio 1882; 10, 16 maggio 1882).

⁷⁷ Cfr.: « lungo le strade soffocanti di polvere e di sole », « li inchioda dinanzi agli usci delle case scalinate dal sole », « coi tetti appuntellati dal di fuori, colle imposte sconquassate, dinanzi all'aia screpolata », « e [il cane] abbaia roco al sasso che si stacca

costituì in quegli anni un modello prepotente, ripreso soprattutto in dipinti e incisioni; e il *topos* della luce meridiana dei paesi del Sud sarà da allora una costante delle descrizioni paesaggistiche ⁷⁸.

11. Il modello verghiano, privilegiato nel primo numero della rivista, non sarà tuttavia una scelta unica: anzi, i racconti successivi di Onorato Fava, Giuseppe Mezzanotte, Francesco Stendardo, Vittorio Pica, Carlo Petitti e dello stesso Di Giacomo, faranno riferimento, come in parte vedremo, a tematiche narrative e a modelli stilistici diversi.

Si può comunque dire che i racconti che si rifacevano direttamente al Verga rusticano avrebbero dominato il settore narrativo del periodico soprattutto nel corso del primo semestre del 1882. Il numero del 10 febbraio pubblicava *Da uno studio* di Lucius ⁷⁹. Una brevissima descrizione introduceva a un dialogo contadino, tra una donna, Nannina, e il compare Peppe; dal dialogo si intuiva faticosamente, e di scorcio, che Nannina era sposata con Ciro, che la tradiva:

— « Quarantotto, quarantanove... » — continuava Peppe; poi si fermò coi mazzi del fieno nelle mani e sporgendosi dalla carretta, — « gli è che penso a questo » — le gridò col suo vocione rauco, — « e penso alla mia vecchia, se no come è certa la Vergine Santissima gli avrei fiaccato le ossa, gli avrei ». [...]

dall'intonaco », « uomini arsi dal sole » (cito da G. VERGA, *Malaria*, in *Opere di Giovanni Verga*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, pp. 624 e 625).

⁷⁸ Vedi, già nel numero successivo di « Fantasio », il racconto *Il peso della felicità* di G. Mezzanotte, scrittore tra i più originali del gruppo. La descrizione dell'estate in città riprendeva infatti immagini verghiane: « non era stato neanche a Francavilla, l'està, quando tutta Chieti scansava per andare ai bagni, e non si vedevano più che i soli cani che nelle ore ardenti del pomeriggio erravano a frotte, anelanti, per le vie arse dal sole, e la notte dormivano accovacciati in ogni angolo » (cfr. anche *I Malavoglia*, cap. XV: « per le strade arse di sole »).

⁷⁹ Come testimoniava Vincenzo Della Sala in *Ottocentisti meridionali...*, cit., p. 134, *Lucius* era lo scrittore calabrese Francesco Cerone, il quale avrebbe in seguito abbandonato la narrativa per le ricerche storiche e erudite. Sul primo numero di « Fantasio » era uscita una recensione alla sua raccolta di novelle *Peccati* (Napoli, Pansini 1881). Rielaborato, questo racconto verrà pubblicato col titolo *Nannina. Studio* (Napoli, Giannini 1883), poi recensito in modo elogiativo da F. Stendardo nella torinese « Nuova Rivista » (III, 140, 3 novembre 1883, p. 500).

Nannina fremeva come già glielo portassero in casa con due buone palle in corpo. L'altra volta, quando lo accoltellarono, finché andò allo spedale, si torceva sul letto, bestemmiava, la metteva in disperazione. Così ora. Ella avrebbe avuto a medicargli le ferite, a lavargli il sangue ingrosmato per le membra e lui se la sarebbe scontata a batterla, a farla soffrire. Questa idea in un attimo le corse per la mente, quindi pensò ai vicini, al giudice... e spaventata, atterrita — « non voglia mai Dio! » — interruppe. [...]

Ciro le era divenuto insopportabile, ella avrebbe voluto esserne separata ad ogni costo, anzi qualche volta, quanto percuotendola per un pelo non le aveva crepato un occhio e non l'aveva sfregiata per sempre, aveva pensato che un giorno o l'altro poteva ribaltare in un fosso, o Nera gli poteva sferrare un calcio tale... ma ora, ad udire parlare così il compare si fece bianca come i panni che la Nunziata insaponava. Che volete? Essi mangiavano lo stesso pane, dormivano nello stesso letto e lui era il suo uomo, il padre della sua creatura.

— « Egli è mio marito » — rispose con la voce tremante, — « ed ogni giorno prego Sant'Anna che lo scansi da ogni pericolo ». —

Tutto il racconto, come questi brani esemplificano, si sforzava confusamente di costruire una sintassi del parlato sia nel discorso diretto che in quello indiretto, con squilibri stilistici notevoli, data la contemporanea presenza di un lessico fortemente letterario. Anche le espressioni idiomatiche erano spesso maldestre (cfr. *per un pelo non le aveva crepato un occhio*). Numerosissime le situazioni e le immagini che rimandavano a passi verghiani⁸⁰.

Lo stesso autore pubblicava, nel numero del primo aprile successivo, un altro racconto, *Sulla Sila*, una storia tragica di assassini e di vendette, che aveva palesemente alle spalle, oltre al Verga, anche i *Racconti calabresi* di Misasi, una buona parte dei quali era uscita precedentemente sul « Corriere del Mattino »⁸¹. Vi dominava il dialogo tra due personaggi,

⁸⁰ Cfr., per esempio, l'inizio del brano citato con *Cavalleria rusticana*: « Come è vero Iddio so che ho torto [...] Ma prima di venir qui ho visto la mia vecchia [...] » (*Opere di Giovanni Verga*, cit., p. 384).

⁸¹ Fortissima la presenza di Misasi nel quotidiano napoletano, che data dalla fine del 1878, per poi divenire stabile collaborazione nel 1879, con racconti e corrispondenze calabresi. Favorevolissima la recensione del Verdinois, in *CM*, 215, 5 agosto 1879, alle sue *Leggende e liriche* (Cosenza, Tip. Municipale 1879). Il « Fantasio » recensì (II, 1, 10 gennaio 1882) i *Racconti calabresi*, pubblicati nel 1881 dal Morano di Napoli, con riserve soprattutto sulle scelte linguistiche dello scrittore.

il vecchio Pietro e Rosaria, interrotto da brevi minuziosissime descrizioni, che davano a tutto il racconto un effetto di forte rallentamento complessivo. L'influenza della prosa di Misasi si concentrava soprattutto nelle descrizioni. Così, per esempio, nella conclusione:

Lontano galoppava un cavallo. Il vecchio affacciatosi sull'orlo della spianata vide Giovanni, il signor Giovanni sul suo roano, col fucile ad armacollo, col grosso mastino che lo seguiva di corsa. Più in basso lontano, nella valle si agitava il castagno gigantesco ed una pioggia di foglie ingiallite cadeva intorno alla croce che indicava dove i due erano stati fucilati.

Nel letto del fiume il cavallo rallentò il passo; sotto le ferrature della bestia poderosa i ciottoli scintillavano. Dall'alto Pietro guardava e sulla fronte, tra i capelli grigi scorrevano grosse goccioline di sudore.

Il cavaliere prese il viottolo scosceso sottoposto alla spianata, ed il vecchio corse al masso che sporgeva dal ciglione, al di sotto di quello ficcò la scure ed abbrancicandone il manico lo scuoteva. I nervi si tesero, il corpo s'inarcava, egli si curvava all'indietro per non esser trascinato dallo sforzo. Nella valle l'eco ripeteva la canzone che Giovanni canticchiava a mezza voce. — Madonna del Carmine! — urlò Pietro. Allora il masso oscillò, rovinò giù; tra lo strepito assordante si udì un nitrito. Dopo, l'eco tacque; il polverio non saliva sino alla spianata; il mastino guaiva lamentoso.

Pietro accese la pipa. Dal cono della carbonaia il fumo s'innalzava lentamente.

la descrizione, che procedeva per scelte lessicali piuttosto ricercate, con una sintassi in cui dominavano i periodi brevi, veniva continuamente frammentata da un susseguirsi di particolari minuti che, soprattutto nella chiusa, volevano deviare l'attenzione dall'atto tragico, sospendendo qualsiasi giudizio del narratore. Un procedimento stilistico che accettava in pieno, con esiti però grotteschi, quello analogo, 'oggettivo' verghiano (ma anche della coeva tradizione francese).

Nel discorso diretto dello stesso racconto si concentravano invece quelle soluzioni, sia fraseologiche che lessicali e sintattiche, già ampiamente incontrate. Riporto solo un esempio, da cui la lezione verghiana traspare chiaramente anche a livello di situazione narrativa (cfr. *Feli il pastore*, ma soprattutto *Gli orfani*)⁸².

⁸² Il racconto *Gli orfani* era stato mandato al Verdinois il 23 settembre 1881 per il « Giornale di Napoli », in seguito alle richieste del neodirettore. Ma, avendo nel

— Quest'anno — continuò Rosaria, — i nostri peccati sono stati assai. Tutto è venuto meno e se piove, anche i fichi andranno a male. E la povera Bianchina a morirmi così che è stato una pietà! Ora sarebbe per partorire. Pietro, ne ha avuto un dolore come se avessi perduta una figlia. Questo è il nostro guadagno, se l'animale si perde noi siamo rovinati. E tra le vacche morirmi proprio quella che le mancava la parola, si può dire. Poi me l'hanno fatta bruciare, come mi fosse costata un niente, come non avessi tolto il pane di bocca a me ed ai figli miei per vederla grassa, col pelo lucente... Nemmeno il cuoio ci vollero lasciare... Il mio uomo a dire che non era morta di carbonchio, che l'avrebbe scuoiata con le mani proprie... Fu un bel parlare! Vi persuadeste voi?... La legge, disse Meneco, è contraria alla povera gente, la legge è infame assai...

Nei numeri successivi di « Fantasio » il tasso di imitazione da Verga sarebbe ancora aumentato. Nel numero del 20 aprile veniva infatti pubblicato un racconto campagnolo di Nestore Sergio, *Agata*⁸³, storia di un tradimento coniugale, in cui la protagonista Agata tradiva il marito mastro Gianni, con massaro Micu; il marito alla fine si sarebbe vendicato uccidendo il rivale. Il racconto era un vero e proprio centone di situazioni narrative e di scelte stilistiche ispirate al Verga, dai *Malavoglia* a *Pane nero*, a *Nedda*. La narrazione era condotta, anche qui, prevalentemente attraverso il discorso riportato, che inclinava spesso all'indiretto libero, ricco di inserti fraseologici popolareggianti (anche in questo caso, con forzature talvolta grottesche). Tra le modalità imitative della prosa verghiana erano frequenti le riprese di sintagmi da un periodo a quello successivo (caratteristica soprattutto malavogliesca, la cui imitazione mi pare si presenti qui per la prima volta in misura massiccia):

se lo scacciava con cattivi modi o anche con minacce, egli tornava sempre a gironzolare d'attorno a lei, umile e dimentico delle offese, come un cagnòlo battuto dal padrone.

Ed era davvero un cagnòlo fedele, massaro Micu. Ella lo aveva rifiutato per mastro Gianni, ch'era un sartore, e portava i calzonni lunghi

frattempo lasciato il quotidiano, il Verdinois restituì al Verga il racconto, che uscì nella « Fiammetta » il 25 dicembre successivo (cfr. le *Note* di G. Tellini a *Opere di Giovanni Verga*, cit., pp. 1531-1532).

⁸³ « Fantasio », II, 6, 20 aprile 1882. Non ho rintracciato altri racconti di questo scrittore, né notizie relative alla sua attività.

e il berretto colla visiera verniciata, come il padre di lei, e camminava con tanta grazia per le vie, che pareva proprio un *galantuomo*. Mastro Peppe e comare Rosaria avevano avuto un bello scalmanarsi per convincere la figliuola che il sartore non possedeva che le sole braccia [...]

Ma, in realtà [Agata] ci tornò poi tanto spesso, che la gente trovò motivo di ritenere fondati i suoi sospetti, e per le vie del paese e sopra i ballatoi delle case non si parlava d'altro che di lei e di massaro Micu. Mastro Gianni, poveretto, sentiva il rumorio di queste voci giungere fino al suo orecchio, ché la gente pareva glielo facesse apposta d'andargli a rivedere le bucce fin sotto al muso, ma egli non parlava, e fingeva di non accorgersene, tanto che i maligni cominciavano a dire che ne era contento, e si compiaceva di mangiare a tavola guarnita.

Però Mastro Gianni non si compiaceva punto di mangiare a tavola guarnita, anzi avea perduto addirittura l'appetito, e se non faceva mai parola alla moglie dell'affare di massaro Micu, era perché sentiva che non avrebbe potuto farlo senza strozzarla colle unghie, per la gelosia e per la rabbia che lo rodeva dentro come un leone affamato. E non era per lei, no, che egli rifuggiva da questo pensiero, ché anzi doveva non guardarla per disuadersene, ma per quel marmocchio non ancora di un anno, che sarebbe rimasto in mezzo a una via senza nemmeno un cane che lo andasse a leccare.

I richiami verghiani erano ancora più frequenti nel dialogato (scandito dalle allocuzioni dirette di un personaggio all'altro), accompagnati tuttavia da scelte lessicali alte:

— Ah comare Agata — fece il massaro, tentennando il capo — voi non sentite qui dentro quello che sento io per voi, e perciò parlate a questa maniera; ma lasciamo le chiacchiere: voi non andrete più a comprare i pomidori all'orto di Michele Branca; quando ve ne abbisognano, vi ho detto dove dovete andarveli a pigliare.

— Ditemi una cosa, comare Agata — le domandò una volta massaro Micu, mentre stava seduto su d'un solco, fumando la pipa, ed ella, curva sulle pianticelle delle fave, ne spiccava i grossi baccelli — ditemi una cosa: perché non mi avete voluto, me, per marito?

— A che andate pensando ora, compare Micu — rispose lei arrossendo leggermente alle guancie.

— Eppure, vedete — continuava il massaro — se voi mi aveste preso, io non vi avrei fatto mancare nemmeno il latte d'ucello, se fosse stato possibile, perché voi ve lo meritate, e non dovevate nascere una figlia di falegname, ma una figlia di barone, tanto siete bella.

Nel numero successivo del periodico, del 4 maggio, compariva un racconto di Gaetano Miranda ⁸⁴, *La leva*, storia degli squilibri e delle ingiustizie che la leva militare provocava in una piccola comunità. L'argomento, vistosamente verghiano, era espresso anche in quel caso attraverso tentativi di fondere la parte narrativo-descrittiva col dialogo, in una ricerca di mimesi dell'oralità. Solo un esempio (da notare il frequente uso del *che* polivalente):

Ma il brutto poi fu quando arrivarono il tenente de' carabinieri e il consigliere di leva in carrozza, che le madri se li avrebbero voluti mangiar vivi com'erano; e la Pina dovettero tenerla perché non facesse un guaio. Quello che non potette far loro con le mani lo fece però con la bocca e si sfogò a dirne di tutti i colori — Che belle facce, guardateli, guardate se non rassomigliano a due giudei della *via crucis*! Uh! che avrei voluto che la carrozza si fosse rotta per la via ed essi si avessero spezzata la nuca del collo, avrei voluto! Poveri ragazzi che hanno a fare con queste facce di galeotti! Eh! sicuro che debbono avere quegli occhi di spiritati e quella cera di lupi affamati, sicuro che debbono averla se hanno il cuore così duro da pigliarsi i figliuoli delle povere mamme come niente fosse. Ma il Signore le vede certe cose, le vede le angarie che fanno a' poverelli e dovrebbe mandarli nel fondo dell'inferno essi e i figli loro.

Mentre però gl'altri andavano sbraitando per le vie e si sfiatavano a bestemmiare peggio de' turchi, D. Teresa, la moglie del farmacista, se ne stava seduta tranquillamente dietro al bancone, col suo faccione roseo come un peperone e gli occhi piccoli e rotondi che sembravano affogare tra il grasso delle guance; e pareva non curarsi di tutto il chiasso che le facevano intorno, perché il marito le aveva detto di non aver paura pel figliuolo, perché egli aveva fatta la cura d'insalata e carne ed aveva bevuto per due mesi un bicchiere d'aceto al giorno per dimagrire e già gli mancavano quattro centimetri dalla misura del petto.

12. Improvvisamente, però, la serie di imitazioni verghiane veniva interrotta da un gruppo di racconti non rusticani, di ambientazione

⁸⁴ Gaetano Miranda faceva parte dell'*entourage* del CM, e verrà più volte ricordato dagli altri protagonisti di quel periodo (cfr. V. DELLA SALA, *Ottocentisti meridionali...*, cit., pp. 77-78; G. MEZZANOTTE, *Introduzione a Novelle sette*, Chieti, Ricci 1889). Aveva recensito i *Malavoglia* tra i primi, nella « Rivista Europea » del 16 marzo 1881 (pp. 927-930). Nella biblioteca catanese del Verga sono conservati tre volumi di G. Miranda, con dedica: *Gli orfani. Racconti*, Napoli, Giannini 1884; *Napoli che muore*, Napoli, Pietricola 1887; *Reliquie d'amore*, Napoli, Pierro 1892.

borghese e di impianto narrativo più tradizionale, tanto che bisognerà arrivare al gennaio dell'anno successivo per ritrovare nella rivista, con *Studio* di Lucius, un racconto di argomento popolare contadino il cui modello anche linguistico e stilistico fosse il Verga ⁸⁵.

Usciva infatti, nel numero del 4 giugno, *Ananke*, racconto del giovane redattore del « Corriere » Giuseppe Mezzanotte. Narrava la storia di un amore fatale e tormentoso, descritto in terza persona attraverso i *clichés* lessicali, le immagini iperboliche della letteratura amorosa più diffusa. Erano immagini costruite attraverso un periodare complesso — che aveva evidentemente alle spalle una conoscenza non superficiale della tradizione letteraria ⁸⁶ — che assecondava la minuziosa analisi introspettiva del protagonista ⁸⁷. Talvolta però Mezzanotte alternava passi più segmentati, con frasi elementari, che tendevano a riprodurre il ritmo della scena, e introducevano al dialogo, passi che lasciano intuire l'importanza che ebbe, anche per lui, l'apprendistato giornalistico ⁸⁸:

Una sera, mentre egli saliva le scale della casa del procuratore, sentì giù alla porta di strada la voce di Berenice che era stata a visitare un'amica dirimpetto. Saliva, sola. Ciriaco si vide perduto; si sentiva raggiungere da lei, si sentiva già sulla bocca l'alito impuro di giovane stantia, si

⁸⁵ Cfr. « Fantasio », III, 2, 16 gennaio 1883.

⁸⁶ Conferma viene, a questo proposito, oltre che dai citati saggi di Oliva e Palermo, anche da un articolo stesso del Mezzanotte, sui suoi studi liceali, in CM, 13, 14 gennaio 1881.

⁸⁷ « D'allora, Ciriaco Mazzoleni era sempre tormentato. Ella lo divorava cogli occhi, quando erano insieme; [...] Egli a volte si divertiva; gli piaceva, quando colle dita scherzava fra le trine del colletto e gli ultimi capelli del collo di Berenice, di vederla fremere e torcersi come un serpente spezzato; si compiaceva poi di sentirsi freddo davanti a quello spasimo, fingendosi nella mente che fosse effetto dell'amore quell'orgasmo isterico della zitellona; il suo amor proprio ne era immensamente lusingato. Si credeva un don Giovanni, si dava delle arie, faceva dei dispettucci come avrebbe fatto una ragazza corteggiata; e così accettava tacitamente e giustificava incitando quella cosa che pareva una passione; solo si spaventava quando restavano soli, ed ella, coll'energia del desiderio represso, scoppiante, gli piombava addosso, affogandolo, baciandolo in bocca, morsicchiandogli i baffi e le labbra. Egli allora non la sapeva respingere, pensava che l'avrebbe umiliata troppo, che era una viltà per lui dopo averla incoraggiata, e la subiva, desiderando che ritornasse subito gente ».

⁸⁸ Vedi, a questo proposito, anche le osservazioni di P. TRIFONE, *D'Annunzio e il linguaggio dei giornali*, in AA.VV., *Gabriele D'Annunzio. Un seminario di studio*, Genova, Marietti 1991, pp. 55-64.

sentiva già afferrare pei capelli da quella giovane canuta che aveva la voce e la forza di un uomo. Fuggì su per le scale, e si credé salvo quando ebbe afferrato il cordone del campanello. Entrò tremante di paura. Dopo, suonò lei ed entrò. Pareva una morta. Guardava lui cogli occhi di pianto: lo chiamò in una stanza separata, e gli disse:

— Tu sapevi che salivo.

— No, io non lo sapevo.

— Non mentire; tu mi hai fuggito. Perché non mi hai aspettato? È questo dunque l'amore?

— L'amore! Chi ti ha parlato mai dell'amore?

— Non me ne hai parlato, ma hai fatto qualche cosa di più. Ricordalo. Chi ti pregava? — E singhiozzava, ripetendo: — Già, a voi altri uomini piace solo prendersi giuoco di noi! — E si torceva le mani, disperandosi, reprimendo le grida, mordendo le cocche del fazzoletto.

— Taci, non ti disperare — ripeteva egli — pensa bene, che ci potrà essere fra noi due? che faremo? che conseguenze ci saranno? che vuoi da me?

— Io voglio un bacio, un bacio.

L'afferrò, come al solito, inondandolo di lagrime e di baci. Lo respinse fin sopra un letto, lo buttò riverso, gli pose un ginocchio sul petto, gli tenne la testa ferma pei capelli; come ad un fanciullo. Egli si svincolò indignato e sorse in piedi respingendola.

— Berenice, sei pazza? Queste scenate non le voglio vedere più. Non verrò più in casa tua io.

E la lasciò abbandonata, colla testa sul letto, che ripeteva piangendo: — Tu mi fai morire.

Un dialogo che mi pare condotto in modo originale, e direi inusuale per la narrativa italiana di quegli anni. Il confronto tra le due voci che ripetonò l'una le parole dell'altra si svolge soprattutto attraverso lo sfruttamento delle pause prodotte dall'abbondante punteggiatura. Ne nasce un effetto di rallentato, cui si aggiunge la quasi totale assenza di esclamativi dove, di norma, li aspetteremmo; la conseguente sottrazione di enfasi produce una messa in sordina del conflitto insanabile tra i due personaggi. Non è il tono disinvoltamente mondano con cui spesso vengono rese le schermaglie amorose nella tradizione del dramma borghese ottocentesco, ma quello soffocato, straniato, che vuole esprimere la normalità dell'incubo, nell'inconciliabilità della vita e delle aspirazioni, cui ci abituerà alcuni decenni più avanti Federico Tozzi, usufruendo delle stesse spezzature sintattiche.

La scelta narrativa estranea all'imitazione del Verga rusticano veniva ribadita nel numero successivo di « Fantasio », colla pubblicazione di *Hura crepitans* di Federico Savarese ⁸⁹, storia di un avvicinamento amoroso tra due giovani cugini, nello scenario prorompente di un orto botanico. L'opera di seduzione del personaggio maschile avveniva attraverso una lunga lezione (rivolta alla cugina) che utilizzava cognizioni scientifiche divulgate e alla moda ⁹⁰, e coincideva in massima parte con il testo. La descrizione della natura lussureggiante, colta nelle sue innumerevoli *nuances* di colore — *topos* vistosamente zoliano — era resa attraverso scelte lessicali ricercate, con aggettivi e sostantivi alterati e vistose sinestesie. La presenza di una terminologia scientifica dava all'insieme un tono preziosamente decorativo:

— I rami bianchicci delle vigandie, gravi delle larghe foglie untuose, spasmodicamente si contorcevano, si aggozzavano goffi, si spezzavano in angoli strambi, si snodavano serpentini per terra. Il sole inargentava il visco che dai fiori turchinici, affollati all'estremità d'ogni ramo trasudava, e insinuandosi tra le foglie vi metteva effetti di verdi cupi vellutati, di verdi freddi opachi, di verdi teneri luminosi. Il *camae-rops-excelsus* tendeva al cielo, simili a mani deprecanti, le foglie raggiate verde scialbo, la *latania* accendeva al sole di vividi riflessi le sue larghe foglie metalliche, la *cicas-revoluta* inarcava i suoi rami massicci e levigati, di un gran verde intenso, l'*agave velitiana* stendeva i suoi rami verdognoli tersi, rigidi, appuntiti come spade.

Una prosa dunque soprattutto descrittiva, dagli esiti espressionistici (cui si mescolava, talvolta, il vocabolario amoroso dei romanzi di consumo) ⁹¹; assieme al precedente — sia pure diversissimo — racconto

⁸⁹ « Fantasio », II, 9, 25 giugno 1882. Il Savarese, tra i fondatori del periodico, vi aveva già pubblicato il brano descrittivo *Tramonti* (I, 5, 10 ottobre 1881), e l'intervento teorico *Chiacchiere artistiche. Per cominciare* (II, 1, 10 gennaio 1882), in cui si dichiarava contro l'arte impegnata, tutto a favore dell'*art pour l'art*. Era amico intimo di Di Giacomo, che gli dedicò, nel 1883, la raccolta di racconti *Minuetto settecentesco* (Napoli, Pierro).

⁹⁰ Per es.: « la scienza moderna [...] ammette e riconosce la sensibilità nelle piante e colloca accanto alla fisiologia e all'anatomia comparata la psicologia comparata, che non diversamente dalle due prime, accomuna nelle sue ricerche l'uomo all'animale e l'animale alla pianta ».

⁹¹ Cfr.: « Il fruscio della sua veste di mussola contro il mio corpo mi metteva per le ossa fremiti di voluttà fino allora sconosciuti, la manina di cui sentivo il caldo

di Mezzanotte, costituiva una scelta, per quella data, e nel panorama narrativo italiano, indubbiamente originale, e comunque di matrice molto diversa dal modello verghiano ⁹².

13. Troviamo tracce delle discussioni che dovettero dare origine a un tale cambiamento di rotta nel settore critico della rivista. Anzitutto in una recensione (uscita nello stesso numero in cui veniva pubblicato *Hura crepitans* di Savarese) della novella verghiana *Pane nero*, allora raccolta in opuscolo dal Giannotta di Catania ⁹³. La recensione era anonima, ma sappiamo da una lettera conservata nel Fondo Verga di Catania, del redattore di « Fantasio » Francesco Stendardo, che lui ne era l'autore.

« Illustre signore » — scriveva il 30 giugno 1882 a Verga — « mi onoro spedirle copia dell'ultimo numero del giornale "Fantasio" (del quale io sono condirettore) in cui ho pubblicata una breve recensione di quel piccolo suo gioiello che è *Pane Nero*. / Noi siamo quattro giovani amici, che colla maggiore spesa delle nostre forze e dei nostri quattrini pubblichiamo bimensilmente un giornale letterario. Abbiamo fede nella nostra buona volontà e nei nostri bei vent'anni. È questa medesima baldanza giovanile che mi ha fatto scrivere il cenno bibliografico e che ora mi fa ardito di dirigerle questa mia lettera. / Ora, una preghiera: Vorrebbe ella farci l'onore di inviarci uno scritto suo, per breve che esso sia? Quanto ci guadagnerebbe il «Fantasio» e quanto io ne sarei lieto!»⁹⁴.

sul mio braccio aveva carezze lunghe, amoroze, piene di mistero; gli occhi verdini le languivano di blandizie profonde, di tenerezze quasi dolorose. La carne le fremeva nel viso infocato, le fremeva nel busto avaro, che ansante ne ripercoteva gl'impulsi ».

⁹² Nei numeri successivi a quello in cui era stato pubblicato il racconto di Savarese continuò la serie di racconti d'ispirazione non rusticana/popolare e non verghiana: cfr. n. 10 (15 luglio) S. Di Giacomo con *Fine della storia d'Angela*; n. 12 (successivo al 10, del 4 settembre) nessun racconto italiano; n. 13 (24 settembre) F. Stendardo con *Pomponette*; n. 14 (10 ottobre) ancora Di Giacomo, con *Paola*; n. 15 (15 novembre), G. Miranda, con *Inverno*; n. 1 (1 gennaio 1883) nessun racconto italiano.

⁹³ Bibliografie. / G. VERGA, *Pane nero*, Catania, Giannotta Editore 1882, in « Fantasio », II, 9, 25 giugno 1892.

⁹⁴ Quindi concludeva: « Con questa speranza io le proffero i sensi della mia grande simpatia ed ammirazione, e mi segno / di lei dev.mo / Francesco Stendardo / (Via Carlotta ad Antesaecula, 11) ». La lettera era inviata a Milano, « presso i Fratelli

Non a caso l'argomento centrale della recensione riguardava la questione delle imitazioni, questione che, come queste osservazioni confermano, doveva essere molto dibattuta in quei mesi a Napoli; lo Stendardo iniziava proprio parlando di scrittori « pappagalli »:

I pappagalli lusingatori sono da un certo tempo un po' fiochi intorno allo Stecchetti, ma costantemente squittiscono d'intorno al Carducci, e ve n'è un notevole *crescendo* intorno al Verga. Il fiero poeta di Satana fa spesso tuonar la sua voce da Giove irato, e li disperde, o li ammansa; benché a volta abbia certe troppo indulgenti tenerezze, per questo o quel giovinotto che gli chieda una prefazione, e faccia piovere inaspettatamente dall'alto un elogio su qualche bastardo incrociamiento metrico di certi sedicenti poeti. Il Verga, più sereno e tranquillo, va per la sua via, senza porgere ascolto neppur menomamente al rumoroso squittire, e si contenta di pronunziare tratto tratto una sua parola artistica, per sbaragliare questi poveri pappagalluzzi, ed annientarli miseramente. — *Pane nero* è una nuova prova del fatto, e quando si scorrono queste cento e sei paginette, nelle quali l'arte è così forte, e così palpitante di vero, non si può fare a meno di sentire una profonda compassione per quei tanti poveri diavoli, i quali, con una buona fede degna di miglior causa, credono di fare i veristi, l'*arte nova*, ficcando un profluvio di *che* e di *e* pleonastici ne' loro periodi, ed abbondando in contorsioni di sintassi più o meno popolarisca. Perdio! quando si è vissuti un po' in provincia, in certi paesi ne' quali il medio-evo manda ancora riflessi prepotenti, i quali chissà quando saranno diradati; quando si sa la condizione d'una misera classe, in molti luoghi, e la strana morale ch'essa si forma e l'abbiezione nella quale è trascinata, ricacciata, inchiodata, si prova un palpito d'ammirazione calda per questo nuovo piccolo lavoro dell'autore dei *Malavoglia* che ascende nel cammino dell'arte con evoluzione potente. Compare

editori Treves »; la scritta della busta era stata però cassata, e sostituita dall'indirizzo personale di Verga « Principe Umberto I » (Fondo Verga, mss. 4662 e 4663). Francesco Stendardo, nato il 25 maggio 1861, diplomato al conservatorio napoletano e laureato in legge, si occupava, oltre che di critica letteraria e narrativa, di critica e storia musicale. Collaborava intensamente, in quegli anni, a vari periodici, sia napoletani (come il « Giornale Napoletano ») che nazionali (tra cui la « Cordelia » di Firenze, diretta da A. De Gubernatis, e « La Nuova Rivista »). Nel 1884 sarà, col Pica, tra i redattori della « Cronaca Sibarita ». Ricavo in parte queste notizie dal carteggio, conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze, che Stendardo tenne, dal gennaio 1882 al giugno 1883, col De Gubernatis (segnato Cass. 118, n. 73).

Santo, Lucia, *la Rossa*, Mastro Brasi, sono persone vive che ci si muovono dinnanzi, senza una contraddizione che non sia naturale e spiegabile nella classe alla quale appartengono, nell'ambiente in cui vivono. Don Venerando è una di quelle figure scolpite da mano maestra, con pochi tratti, che si confondono, dopo un certo tempo, nel ricordo di persone che avete conosciute in carne, ed ossa. Insomma, *I Malavoglia* e questo *Pane nero* ci provano come le robuste qualità artistiche del Verga, che apparivano tra le francioserie e le esagerazioni di *Eva* e di *Tigre reale*, e si mostravano con grande evidenza nella *Nedda* e nella *Vita dei campi*, abbiano preso uno svolgimento pieno di attività e di vigore, fino a darci opere che lasceranno profonde tracce di loro; ciò che ci fa supporre che *Il Marito d'Elena*, benché pubblicato di recente, debba esser certamente lavoro scritto nel primo periodo della sua vita artistica. Il Verga, che in principio stava a' romanzieri francesi quasi come ora stanno a lui molti dei suoi imitatori, si è già affermato seria individualità, e se non si può fare a meno di pensare allo Zola, è pur vero che subito si osserva come il romanziere siciliano si rannodi all'autore dell'*Assommoir*, solo per l'indipendente applicazione degli stessi principii d'arte, come vagheggiatore di uno stesso ideale.

Il giudizio di Stendardo sull'opera verghiana collimava, non a caso, con quello di Capuana (critico, come abbiamo già visto, ben presente nel mondo letterario napoletano), e con quello di Francesco Torraca, giovane e autorevolissimo maestro della scuola partenopea ⁹⁵. Solo Verdinois, infatti, a Napoli — e, sulla sua scia, Del Balzo — lasciava intendere che anteponeva *Nedda* (quindi le sue soluzioni linguistiche e narrative tradizionali) al resto dell'opera verghiana.

Anche il confronto esplicito con Zola — e insieme la netta distinzione dallo scrittore francese — riprendeva argomentazioni già espresse da Torraca.

⁹⁵ Una riprova di quanto peso avesse avuto, per il gruppo napoletano, la lettura torrachiana dei *Malavoglia*, ci viene da un episodio posteriore di qualche anno. Nel 1884 uscirà a Napoli un nuovo periodico, «La Cronaca Sibarita», il cui gruppo redazionale sarà in parte costituito da quello del «Fantasio». Quando si tratterà di presentare, nel n. 3, del 16 febbraio 1885, la raccolta appena data alle stampe di interventi critici di Torraca, *Saggi e rassegne*, sarà scelta, e pubblicata integralmente, in prima e seconda pagina, proprio la recensione che il Torraca aveva dedicato ai *Malavoglia* nel maggio 1881.

14. La ripresa di un tale confronto sarà centrale nelle pagine critiche di un altro giovanissimo condirettore, Vittorio Pica. Dal numero di « Fantasio » successivo a quello inviato a Verga, incominceranno infatti a uscire a puntate le note critiche *Romanticismo, realismo e naturalismo*⁹⁶, che saranno poi riprodotte, sostanzialmente immutate, in *All'Avanguardia*⁹⁷. La stessa nota a piè pagina, poi soppressa nell'edizione in volume, con cui Pica accompagnava la prima parte del saggio, testimoniava del resto come egli seguisse sempre attentamente gli interventi critici che Capuana e Torraca andavano scrivendo su periodici e quotidiani⁹⁸.

Pica entrava, con quelle osservazioni, che concentravano l'attenzione soprattutto sulla letteratura francese contemporanea, nel vivo del dibattito critico⁹⁹. E non a caso, alcuni mesi più tardi, sempre nel corso di quel dibattito, in polemica con Edoardo Scarfoglio, Pica si sarebbe appellato soprattutto all'esempio dell'opera del Verga, sia per ribadire l'importanza della letteratura francese, che per difenderne il ruolo nei confronti di quella italiana¹⁰⁰. L'articolo dello Scarfoglio era quello, dibattutissimo allora e dopo, sulle *Novelle rusticane*, in cui, dopo aver affermato la superiorità della novella della tradizione letteraria italiana su quella

⁹⁶ V. PICA, *Romanticismo, realismo e naturalismo*, in « Fantasio », II, 10, 15 luglio 1882; II, 13, 24 settembre 1882; III, 1, 1 gennaio 1883.

⁹⁷ V. PICA, *All'avanguardia. Studi sulla letteratura contemporanea*, Napoli, Pierro 1890. L'intervento è riportato alle pp. 13-38, e datato « Luglio'82 ».

⁹⁸ Scriveva: « Ho creduto dover sopprimere il mio articolo su *Torquemada*, che, per difetto di spazio, non fu potuto pubblicare nel passato numero, parendomi non soltanto troppo tardivo, ma anche superfluo, dopo gli splendidi articoli dedicati dal Capuana e dal Torraca al nuovo dramma di Victor Hugo, il giudizio espresso nei quali concorda quasi completamente con il mio ». L'articolo di Capuana su *Torquemada* era uscito sul « Fanfulla della Domenica » del 18 luglio 1882 (raccolto in *Per l'arte*, Catania, Giannotta 1885, pp. 77-89); quello di Torraca sul quotidiano « La Rassegna » del 19 giugno (poi in *Saggi e rassegne...*, cit., pp. 199-210).

⁹⁹ Pica chiudeva infatti così la nota citata: « Pubblico in sua vece quest'articolo, nel quale ho cercato di delineare chiaramente le tre formule letterarie, che ora sono argomento di frequenti e calorose discussioni, e le ho studiate nella letteratura francese, perché è in questa letteratura, che esse si mostrano più accentuate e distinte ».

¹⁰⁰ V. PICA, *A proposito di alcune bibliografie*, in « Fantasio », III, 4, 15 marzo 1883. Scriveva il critico che non credeva « tanto pernicioso l'influenza della letteratura francese su quella italiana, perché difatti i due soli romanzi contemporanei, dei quali possa veramente dirsi che siano delle opere d'arte, che fanno onore all'Italia, sono *Malavoglia* di Verga e *Giacinta* di Capuana ».

francese, esprimeva un lapidario giudizio negativo sullo stile del Verga ¹⁰¹. Pica ribatteva:

se si voleva ad ogni costo trovare una superiorità della novella italiana su quella francese, si poteva piuttosto far osservare che il Verga, seguendo le orme di illustri scrittori tedeschi e russi, si è posto a studiare ed a rappresentare dal vero le popolazioni della campagna, mentre manca ancora uno scrittore che faccia lo stesso in Francia; difatti, gli eroi poetici e sentimentali dei romanzi della Sand e di parecchi suoi imitatori rassomigliano tanto ai veri contadini, quanto i pastori e le pastorelle dai colletti e dai manichini di merletto del Watteau, e d'altra parte il tentativo fatto in cotesto campo dal Balzac, col romanzo *Les paysans*, non può dirsi che riuscito a metà, poiché egli, più che sull'osservazione, si fondò sul meraviglioso suo intuito ¹⁰².

Come già Torraca (e i più acuti lettori), Pica stesso è dunque ben attento a cogliere l'originalità del Verga rispetto ai francesi. Tornando alla linea critica espressa dalla direzione collegiale del « Fantasio », si può quindi dire che non fosse senza significato che l'interruzione della pubblicazione di racconti alla maniera verghiana coincidesse con la dichiarazione esplicita dell'originalità della sua arte, e con l'appello, rivoltogli dallo Stendardo, a comparire direttamente sulla rivista.

Possiamo ancora rintracciare, inoltre, negli interventi di Vittorio Pica, echi del dibattito sulla letteratura rusticana e popolare, e degli interrogativi su come uscire dalle strette dell'imitazione della prosa del Verga che dovette attraversare il gruppo redazionale del « Fantasio ». Nell'ultimo numero della rivista ¹⁰³ il critico, in una lunghissima recensione a *Une vie* di Maupassant, nel corso della quale si rifaceva ampiamente alla *Prefazione* dei Goncourt ai *Frères Zemganno*, dopo aver osservato:

Non è forse giusto, anzi lodevole, che un giovane scrittore, che si è fatto un dovere di camminare sempre nella via della verità, incominci

¹⁰¹ L'articolo, anonimo, era uscito nella rubrica *In biblioteca* della « Domenica Letteraria », II, 1, 7 gennaio 1883.

¹⁰² La polemica continuerà ampiamente nel numero successivo del periodico, con una risposta di Scarfoglio, e una replica di Pica (cfr. « Fantasio », III, 5, 20 aprile 1883).

¹⁰³ « Fantasio », III, 6, 24 maggio 1883.

con lo studiare e col descrivere quelle classi sociali, nelle quali la manifestazione degl'istinti, dei sentimenti, delle passioni è più schietta e più ingenua, e che si muovono in un ambiente, più facile ad essere conosciuto bene e determinato, di modo che egli può essere sicuro che gli sarà difficile il tradire inconsciamente e per inesperienza la realtà della vita da lui rappresentata? A me pare che sì.

aggiungeva una precisazione importante, indicativa di quanto la problematica critica e le ricerche artistiche coincidessero, « credo però che sarebbero meritevoli di biasimo quegli scrittori, che, acquistata sufficiente esperienza ed avendo la forza di tentare lo studio d'organismi e di ambienti superiori e quindi più complicati, si ostinassero a non cercare nell'uomo che la bestia, descrivendolo nelle classi più infime e volgari ».

La letteratura rusticana e quella della plebe cittadina erano visti dunque solo come prima, necessaria esercitazione di uno scrittore che cercasse la 'verità'; in seguito lo scrittore non avrebbe dovuto più chiudersi in tali orizzonti, ma spostare la narrazione verso classi sociali più elevate, quelle, come aveva scritto Verga nella prefazione ai *Malavoglia*, dove « i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi », dove « persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi ».

15. I numeri di « Fantasio » successivi al racconto del Savarese avrebbero continuato a pubblicare composizioni di ispirazione non popolare: di Di Giacomo, e di Stendardo ¹⁰⁴, fino al numero del 15 novembre, dove il racconto *Inverno* di Gaetano Miranda (il quale aveva in precedenza pubblicato la più smaccata imitazione verghiana) era una conferma vistosa del tentativo in atto all'interno della redazione di cambiare temi, ambientazione e stile.

Inverno era infatti un racconto dal tasso di narratività molto basso, scritto tutto in prima persona, in cui il protagonista rivolgendosi a una Fanny, amica d'infanzia assente e lontana, ritornava col pensiero alla fanciullezza e le rimpiangeva ambedue. Introduceva ai ricordi l'usuale cornice narrativa della *rêverie*:

104 Cfr. nota 92.

Son qui, nella mia camera, sdraiato nella gran poltrona di cuoio e fumo tranquillamente il mio sigaro, seguendo con lo sguardo i nugoli di fumo, che, a poco a poco, si vanno dileguando pel soffitto.

È una tetra giornata d'inverno che mette nell'animo la malinconia: di fuori urla il vento e la neve cade a bianche folate appendendo strappi di merletto ai rami degli alberi, coprendo le vie e i tetti delle case. Che freddo! chi sa quanti poverini muoiono di freddo e di fame!

Seguivano periodi in cui Miranda, monotonamente e enfaticamente, attraverso l'abbondanza di diminutivi, l'uso della deissi, l'iterazione di esclamative e di interrogative (con vistosi accenni a luoghi comuni letterari, anche leopardiani)¹⁰⁵, voleva esprimere il rimpianto dell'idillio passato. La cornice narrativa era ripresa nel finale:

Oh! Fanny, se tu fossi vedova!... Stessi anche in capo al mondo, io verrei a trovarti; ti ricorderei le promesse d'una volta, ti farei vedere tutti i fiori che mi hai dati per ricordo; ti darei uno di quei baci di vent'anni fa, ti direi una di quelle parole che ti facevano diventar rossa come una fragola; ti farei un regalo che i ricchi non fanno facilmente e che non credo che tuo marito t'abbia fatto. Fanny! ti regalerei il cuore. [...]

Ma il sigaro si spegne a poco a poco tra le mie labbra, le ombre della stanza si vanno sempre più acquattando negli angoli e il fumo si va a perdere lentamente nel soffitto; sono i miei sogni che si dileguano per sempre!

Il modello cui si rifaceva in questo caso la prosa effusiva del Miranda, si collocava al polo opposto delle narrazioni a forti tinte, ambientate tra il popolo o i contadini, con scomparsa della cornice e occultamento del narratore, che erano alla base del bozzetto *La leva* dello stesso scrittore.

¹⁰⁵ Per es.: « Il tuo visino rosso e sorridente, nascosto quasi in una nuvoletta di capelli biondi [...]. Allora tu avevi sett'anni: eri così bella, così vispa! Si correva assieme per le stanze e quando si poteva entrare nella galleria, si andava tutti e due a strimpellare sul pianoforte. E che fracasso, che festa, che follie di note e di trilli fuggivano di sotto alle nostre manine irrequiete! ».

16. Su « Fantasio », in quei mesi andava scrivendo pagine simili Francesco Stendardo ¹⁰⁶. In una prosa sicuramente più accurata di quella appena trascritta, costruiva raccontini d'ambientazione borghese, dominati da una lieve nota mondana e malinconica che la voce del narratore-protagonista, quasi sempre in primo piano, tesseva attorno alle sue figurine femminili. Le immagini del passato venivano ricordate dal narratore all'interlocutrice assente, in una lingua il cui lessico, incline decisamente al toscano-fiorentino, con l'abbondanza di vocaboli della moda e della vita mondana, francesi o inglesi, insieme con la frequenza degli alterati, voleva raggiungere una colloquialità borghese e al femminile (con esiti spesso leziosi). Cito solo qualche brano da *Pomponette*:

— Mi ricordo come se fosse ora: avevate una faccina seria seria, due grandi occhioni neri, una boccuccia piccola piccola [...] Adesso siete una graziosa vedovella dopo pochi mesi di matrimonio, ed i giovinotti vi fanno la corte, quella corte noiosa che certo vi urterà i nervi in qualche giorno di *spleen*, ma che, poi, finisce col piacervi. Si sa, alle donnine belle piace di farsela fare la corte [...]

Già, ci pareva d'allora che, fatta grande, sareste doventata una bella donnina; camminavate così dritta dritta, con le mani nel manicotto, in quelle fredde giornate di febbraio, con quel piccolo paltò color *noisette* che sapevate portare con tanta grazia. Com'eravate bellina! Suonate ancora il pianoforte?

Quale fosse il modello letterario di Francesco Stendardo è reso esplicito dall'autore stesso quando dedicò *Per via*, il volume nel quale raccolse queste novelle assieme ad altre di simile struttura narrativa e linguistica ¹⁰⁷, a Salvatore Farina.

Farina, è noto, era uno scrittore che parlava di una realtà borghese, di buoni sentimenti, in una lingua senza punte vistose di arcaismi o di dialettalismi. Se Gualdo, scrivendo a Verga, lo definiva in quegli anni un « Dickens all'acqua di colonia », Farina piaceva invece a Verdinois, che non lo riteneva affatto acuto ¹⁰⁸, ma a cui piaceva la

¹⁰⁶ Erano le prose: *Vecchi ricordi* (I, 5, 10 ottobre 1881); *Pomponette* (II, 13, 24 settembre 1882); *A teatro* (III, 3, 10 febbraio 1883); *Per via* (III, 6, 20 maggio 1883).

¹⁰⁷ F. STENDARDO, *Per via*, Catania, Giannotta 1883. Una copia del volume, con dedica, è conservata nella biblioteca verghiana di Catania.

¹⁰⁸ Cfr. il profilo dedicato a Salvatore Farina, firmato *Il Fotografo*, nel CM, 88, 29 marzo 1879 (pseudonimo sotto il quale, come ho già accennato, si nascondeva probabilmente il Verdinois).

capacità di costruire trame narrative leggibili, l'uso di una lingua colloquiale e, non ultimo, il suo saper esprimere l'amore per la tranquillità borghese e gli affetti di famiglia.

17. In quei mesi quindi tra la fine del 1881 e il 1882 si registravano oscillazioni violente nelle scelte stilistiche e tematiche dei giovani narratori napoletani. Lo stesso Stendardo — che così lucidamente vedeva, nella sua analisi critica, i rischi dell'imitazione piatta — quando affrontava una storia di ambientazione popolare napoletana, abbandonava quelle costruzioni narrative che gli erano care, che si servivano del *tu* fatico e del filtro del ricordo, e cadeva in quelle stesse imitazioni verghiane su cui aveva già puntato l'indice, con gli « *e* pleonastici », la sintassi « popolareasca ». Nel numero di « Fantasio » del 1° marzo 1882, il giovane scrittore pubblicava infatti un bozzetto, *Ninì*, in cui la vicenda veniva spiegata, sin dall'inizio, da una voce narrante che usava gli abituali ingredienti sintattici e stilistici popolareggianti:

Ninì è figlia d'un calzolaio, ma uno di quei calzolai in grande, di quelli che servono i signori e che hanno il magazzino tutto specchi e lume a gasse, e che i giorni di festa fanno sfoggio di quelle grosse catene d'oro sul panciotto e vanno col soprabito sbottonato per farsele vedere.

Una voce che filtrava tutta la storia, in periodi dominati dalla paratassi, affiorando anche esplicitamente:

— Ma io non vi ho detto ancora che il padre di Ninì, dopo aversela tenuta in casa fino all'anno passato, gli è saltato in testa di metterla a fare la sarta; perché Ninì sapeva cucire benissimo e si faceva dei vestiti all'ultimo buon gusto che erano un amore a vederli, e le compagne sue se la mangiavano cogli occhi quando se li metteva, e tutto il vicinato si mandava a pigliare i modelli tagliati che venivano col figurino nel giornale. E Ninì andò la prima volta col padre da una *Madama* che fa denari colla pala e tiene un bellissimo appartamento a Toledo [...]

Non a caso Stendardo non raccolse questo bozzetto nel volume dedicato a Salvatore Farina.

Sono insomma, quelli dei giovani collaboratori del « Fantasio » (fatta eccezione, in parte, per i nomi di Mezzanotte, Savarese, Di

Giacomo), tentativi in prosa attraverso i quali emerge chiaramente la condizione della narrativa dell'Italia di quegli anni, e la sua difficoltà ad affrontare la realtà di ambienti sociali differenti. Il modello di riferimento costante, anche se lontano, per Napoli come per Firenze o Torino, restava soprattutto la narrativa inglese; se per racconti di ambientazione popolare abbiamo visto che, dopo il 1881, non si poteva assolutamente sfuggire al modello verghiano, quando poi si passava ad altri ambienti sociali, quello che si imponeva era l'esempio dei romanzi e dei racconti di Salvatore Farina. Così che non erano pochi quelli che, pur maneggiando le armi della critica come Stendardo, non cadessero da un'imitazione a un'altra, o peggio.

Un esempio altrettanto eloquente lo offre la produzione di Onorato Fava ¹⁰⁹, che pubblicava, in quegli stessi mesi, nella « Nuova Rivista » di Torino un bozzetto di soggetto popolare napoletano, *Lo scuonceco* ¹¹⁰, in cui situazioni narrative dai vistosi ricordi mastrianeschi, descrizioni ambientali zoliane, si alternavano a discorsi diretti che risentivano chiaramente dell'esperienza verghiana ¹¹¹. Ma lo stesso autore, alcuni mesi prima aveva pubblicato, sul « Fantasio », *Reazione* ¹¹², bozzetto di ambientazione e con personaggi aristocratico-mondani: una prova in cui l'enfasi, l'artificiosità della letteratura d'appendice si mescolava con vistose incertezze linguistiche ¹¹³.

¹⁰⁹ Onorato Fava, nato nel 1859, compagno di scuola di Roberto Bracco, era dal 1879 collaboratore del CM, e anche della « Gazzetta Letteraria » di Bersezio. Nel 1881 aveva pubblicato una raccolta di novelle, *Prime follie* (Milano, Quadrio) dedicata al Bersezio. Cfr., anche per la sua collaborazione a « Fantasio », R. GIGLIO, *Una stretta di mano...*, cit., in particolare pp. 14-18.

¹¹⁰ O. FAVA, *Lo scuonceco*, in « La Nuova Rivista », nn. LXIII-LXV, 14, 21, 28 maggio 1882.

¹¹¹ Un esempio: « — È dunque vero — esclamò, sbigottita, la fruttaiola — Io l'aveva pensato, ma non me ne poteva capacitare. Pover'a voi! Ora che me l'avete detto, sentite Nunzio, la miglior cosa che potete fare è quella di mettermi l'anima in pace e di non pensarci più, a me. Ve lo dico per il bene vostro, perché vi voglio bene » (n. LXV, 28 maggio).

¹¹² « Fantasio », I, 3, 10 settembre 1881.

¹¹³ Cfr. la conclusione: « Un giorno si fece annunciare dal domestico alla contessa Clelia. / Ella ordinò che l'avesse fatto passare. / — Signora contessa. Anche questa volta la reazione è venuta. Ho ucciso il vostro vigliacco amante e vi porto la sentenza della nostra separazione. / Il volto della contessa si fece orribilmente pallido. Il conte uscì e pregò la cameriera di accorrere presso la sua padrona che si sentiva male ».

18. Nell'ambiente letterario napoletano era tuttavia diffusa la coscienza di tali difficoltà e di tali oscillazioni, esemplificate in maniera così estremizzata nella produzione del Fava ¹¹⁴. Il quale sarà tra i protagonisti di un altro, significativo episodio di polemica sulle imitazioni, da cui emerge ancora una volta come la riflessione critica non riuscisse a incidere in maniera adeguata sulla produzione artistica.

Nei mesi di cui ci stiamo occupando era uscito a Torino un nuovo periodico settimanale, diretto da Roberto Marchetti, « La Nuova Rivista » ¹¹⁵. Abbiamo già visto come Torino costituisse un canale d'attenzione privilegiato per la cultura napoletana ¹¹⁶; nel febbraio del 1882 Onorato Fava aveva iniziato a pubblicare, su quelle pagine, delle *Lettere napoletane*, ampie corrispondenze sulla vita letteraria partenopea ¹¹⁷, tutte molto interessanti, anche perché Fava prendeva precise posizioni a favore di uno o dell'altro periodico napoletano, che poi avrebbero ricevuto una diffusione a livello nazionale. Nella prima corrispondenza, per esempio, apriva proprio con un entusiastico profilo della parte letteraria del « Corriere del Mattino », definita una « sala di conversazione » ¹¹⁸. Accennava, tra l'altro, anche al « Fantasio » ¹¹⁹. Dava

¹¹⁴ Ma sull'eclittismo di Fava, cfr. le osservazioni di Salvatore Farina in una cartolina postale del 25 febbraio 1888, riportata dal Giglio a p. 203 della sua monografia.

¹¹⁵ « La Nuova Rivista », pubblicazione settimanale, politica letteraria artistica. Diretta da Roberto Marchetti, il primo numero uscì il 6 marzo 1882.

¹¹⁶ I nomi di Matilde Serao e di Federico Verdinois comparivano spesso sulla stampa letteraria torinese; anche in questa rivista, sin dai primi mesi, era presente Verdinois, con articoli che vedevano la luce contemporaneamente sul CM (cfr. *Arte piccina*, comparso sul n. 15 del 12 giugno del periodico torinese, e il 15 giugno sul CM); vi scriveva frequentemente anche Francesco Stendardo.

¹¹⁷ Le corrispondenze furono dieci, tutte dell'annata 1882 e precisamente, nei numeri: LII, 26 febbraio, pp. 141-142; LV, 19 marzo, pp. 187-189; LVII, 2 aprile, pp. 219-221; LX, 23 aprile, pp. 266-269; LXVI, 4 giugno, pp. 363-364; LXXI, 9 luglio, pp. 27-29; LXXVII, 20 agosto, pp. 123-125; LXXXIV, 8 ottobre, pp. 232-235; XCI, 26 novembre, pp. 347-349; XCIV, 17 dicembre, pp. 394-395.

¹¹⁸ « Un giornale politico, il *Corriere del Mattino*, che ha da qualche tempo una *parte letteraria* quotidiana aperta ai giovani, dove molti vanno a fare le prime armi e dove parecchi, avuto buon viso, restano a trattenersi col pubblico, contenti della loro fortuna e senza altri pensieri al mondo. È una sala di conversazione, quella *parte letteraria*, nella quale entrano spesso gli scrittori più grossi a tener compagnia ai piccini, nella quale si discute, si fa la novella, la macchietta, la critica, si canta, si suscitano polemiche artistiche, e nella quale il pubblico s'interessa, si distrae, si entusiasma qualche volta, si diverte sempre ».

¹¹⁹ « Il *Fantasio*, sorto da un anno circa, piace, ma si legge poco. Vi scrivono giovani volenterosi e d'ingegno che, facendo del loro meglio, si sforzano a condurre innanzi il giornale per amor proprio ».

quindi un giudizio nettamente negativo sul « Giornale Napoletano della Domenica », iniziato da pochissime settimane e su uno dei suoi collaboratori, Vittorio Imbriani ¹²⁰. Nella seconda lettera, occupandosi di recenti pubblicazioni napoletane, contrapponeva, tra l'altro, la bellezza delle *Leggende napoletane* di Matilde Serao ai truci *Racconti calabresi* di Nicola Misasi, di cui pure sottolineava le capacità narrative ¹²¹.

Risponderà polemicamente a queste corrispondenze un altro giovanissimo letterato napoletano, Vincenzo Della Sala — il quale avrebbe lasciato accorati ricordi di quel periodo in *Racconto autobiografico* — ¹²² dalle pagine di un altro settimanale letterario napoletano, « La Crisalide » ¹²³. Già dal primo numero del periodico il Della Sala si rivelava difensore della tradizione letteraria, e della

¹²⁰ « È venuto fuori un *Giornale napoletano della domenica*, diretto e redatto da professori e da uomini valenti, che prometteva di essere la manifestazione vera della vita artistica napoletana e che faceva sperare molto di veder realizzati i nostri desideri, ed invece è riuscito un periodico troppo pesante, troppo cattedratico, difetto perdonabile al *Giornale napoletano* in volumi bimestrali, del quale è figlio, ma qualità inconciliabile cogli intendimenti suaccennati. In questo foglio della domenica scrivono monografie, dissertazioni, recensioni, articoli critici il Fiorentino, l'Ardito, il Volpicella, il Lanza, il Minieri-Riccio, il Tallarigo, e l'erudito ma pedantesco prof. Vittorio Imbriani, che nell'ultimo numero schiccherà un articolo di otto colonne sulla *Strenna-Album dell'Associazione della Stampa*, registrando pazientemente tutti gli errori di lingua, di senso, di proprietà, di grammatica, da lui incontrati nel malcapitato libro ». (Bisogna ricordare che Vittorio Imbriani era una presenza di primo piano nel mondo culturale napoletano, anche se capitava che si accennasse solo di sfuggita alla sua multiforme attività letteraria. Anzi, si può dire che spesso il giudizio sulla sua opera fosse il segnale della presenza di fronti diversificati, se non contrapposti).

¹²¹ « Sono storie sanguinose di massari, di conti, di monaci, di briganti, di scemi, di sbirri, con una continua evoluzione di passioni brutali, di coltellate o di pugnalate, di vendette o di assassinii, che ci ripassano sempre dinanzi come le figure di una lanterna magica [...]. I tipi infatti e gli argomenti non possono non essere quelli, dal momento che il Misasi va ad attingerli al Tribunale, scartabellando nei processi celebri. A quegli avvenimenti, a quelle persone egli si limita a dare una forma pesante e scorretta — e la novella è fatta. Eppure il Misasi mostra d'avere un ingegno non comune, quando cambia il genere dei suoi scritti ».

¹²² V. DELLA SALA, *Dal sonno alla realtà. Racconto autobiografico*, in *Ottocentisti meridionali...*, cit., pp. 294-320.

¹²³ « La Crisalide. Giornale di Lettere Scienze ed Arti », fondato e diretto da Pompilio Petitti, aveva iniziato le pubblicazioni il 1° settembre 1878; nel 1879 le aveva interrotte, per riprenderle il 3 settembre 1882, mutando il sottotitolo in « Giornale Politico Letterario Settimanale ».

dignità culturale napoletana, prendendo le difese del *Giornale napoletano*, e opponendosi ai « letterati mestieranti »¹²⁴.

Anch'egli si occupava esplicitamente, come già Stendardo, di quell'atteggiamento di incertezza, che volgeva facilmente in piatta imitazione, da cui erano attraversati i novellieri di « Fantasio », ma con accenti che, nel difendere carduccianamente la tradizione letteraria italiana, riprendevano argomenti in quei mesi vigorosamente impugnati dallo Scarfoglio:

fra tutti questi giovani, i quali ci fanno leggere spesso il loro nome nelle colonne di giornali troppo... compiacenti, c'è poca serietà, molta superbia, molta presunzione mista con molta voglia di arrivar presto a farsi un nome, studiando poco o nulla, acciabbando molto, imitando magari Tizio e Caio, che sono oggi gli autori alla moda, spesso neppure originali essi stessi. Sull'imitazione bisognerà che ne scriva un giorno, per levar la voce contro certe minestre riscaldate, insipide per giunta, che ci vengono imbandite giornalmente da questi neo-artisti, che non sanno far altro se non imitar molto e male, riproducendo oggi il Farina, domani il Capuana, doman l'altro il Verga, il Bersezio, il Murger, l'Hoffman, il Poe, l'Hugo. [...] Essi — poverini! — non arriveranno mai a comprendere che, per iscrivere oggi una novella per bene, bisogna conoscere

¹²⁴ « Un giornale letterario, scritto alla buona, senza gravità, a Napoli non c'è, ed il bisogno ne è vivamente sentito [...] Ora si legge, non molto, non quanto si dovrebbe, ma si legge un po'. Il *Fanfulla della Domenica*, la *Domenica Letteraria*, la *Gazzetta Letteraria*, ed altri dieci periodici fra grandi e piccini trovano a Napoli parecchi lettori, anzi molti, mentre il *Giornale napoletano*, che è il solo fatto in casa nostra e che s'impone per la sua importanza, per la sua serietà, che molti cucùlano e sberteggiano, perché non sono in caso d'apprezzare quanto valga, non conta neanche la decima parte dei lettori, nei quali, a ragione, dovrebbe contare [...]. Oggi, nella giovane letteratura napoletana, ci sono due eccessi, deplorabilissimi entrambi: c'è di quelli, che faticano colle mani e co' piedi, per far vedere che ci esistono per qualche cosa in questo mondo, e lavorano, senza coscienza di quanto fanno, — e c'è di quelli, che, conoscendo cosa sia l'arte e quanto difficile, ne serbano tale culto, che temono di tentare finanche le loro facoltà artistiche, più o meno sviluppate. / Quelli si sfacchinano, sciupando il loro ingegno che, coltivato meglio, potrebbe dare migliori frutti, e non quelle sorbe, che allegano i denti; — questi vivono in una inerzia più o meno beata, e che, a lungo andare, li sfiacchirà, e farà perdere loro tutte quelle buone disposizioni che hanno. Su quelli voi, certamente, non potete e non dovete contare; l'arte, per essi è mestiere, e di mestieranti noi, nella *Crisalide*, non ne vogliamo nessuno » (*Sulla giovane letteratura napoletana. Lettere al Direttore*, I, in « *La Crisalide* », III, 1, 3 settembre 1882, p. 4).

addentro la letteratura novellistica nostra e straniera [...]. Essi ignorano che il Carducci, di già poeta lodato da tutti, tornò a rifar la strada, prese un bagno freddo, come dice lui stesso, di filologia e di erudizione [...]. Oggi, dai più, si crede che per iscribacchiare un bozzetto od una novella basta aver letto le novelle del Verga, e quelle un po' fiacche, e scolorite del Castelnuovo; e non sanno che l'Italia, in ogni secolo, ha avuto novellieri, che le hanno fatto onore, una sola novella dei quali valeva tutte le *Terre vergini*, tutti i volumi più o meno *Dal vero*, tutte le *Raccolte minime*, tutte le *prime* o *seconde Follie*, di ogni giorno.

Nell'intervento successivo, la polemica del Della Sala si faceva più violenta; si riferiva esplicitamente a un articolo del Fava contro lo Scarfoglio¹²⁵. Ribadiva, in sintonia col critico abruzzese, che le cause della crisi della letteratura nazionale erano da cercarsi nel disamore per la nostra tradizione letteraria; precisava che era con lui soprattutto quando voleva evitare la corruzione, anche linguistica, di quella tradizione¹²⁶. Scendeva quindi ad esempi concreti; naturalmente, anche per lui il punto di riferimento era la nuova maniera di scrivere del Verga e le dilaganti imitazioni di quella maniera:

Perché il Verga si permette di organar male i suoi periodi, di sciupar la sintassi, di lardellare i suoi romanzi o le sue novelle di *che*, i quali rimangono sospesi e non si sa da chi dipendano; perché il Verga sgrammatica, non so se conscia o inconsciamente, eccoli qua tutti i nostri novellieri e bozzettisti scimieggiatori a seguirlo nel brutto andazzo, imitandolo, copiandolo, bruttamente e sconciamente, più nei suoi difetti madornali, che saltano agli occhi di tutti, anzi che nei molti pregi, innanzi ai quali essi, invece, passano indifferenti. Perché se il Verga

¹²⁵ O. FAVA, *Scarfogliata*, in « La Rivista Nuova », LXXX, 10 settembre 1882, pp. 171-172.

¹²⁶ « Nello Scarfoglio ci può essere — ne convengo — un partito preso [...] ma è indiscutibile il punto in cui tutti e due siamo d'accordo, ed è: che la letteratura contemporanea è povera, che è anemica, che ha bisogno d'essere rinsanguata, fortificata dalla cultura seria; che la novella non si scrive ad orecchio, come non si storpia ad orecchio la musica; che chi vuole scrivere oggi delle novelle ha da studiare, e molto, ecc. ecc. Ed oggi, da molti, si scrive ad orecchio, e ne deriva un certo periodare bolso, che sbalza da tutti i lati: niente grazia, niente movimento, niente correzione: corruzione invece finché ne volete, un assassinio delle regole di sintassi, uno scempio della grammatica, un barbarismo, infine, che fa venire i dolori in corpo » (« La Crisalide », III, 5, 1 ottobre 1882, p. 4).

sgrammatica talvolta, ed affastella i suoi periodi, e scrive scorrettamente, in una forma ibrida, ma che pure ha impronta propria, è poi rapido nella condotta dei suoi lavori, è osservatore felice, è impersonale, ti scolpisce un carattere con due pennellate da maestro, e ti riproduce, in poche parole, un paesaggio vero; mentre i suoi imitatori non hanno neppur uno dei suoi tanti pregi, e sono, invece, goffi nella condotta della novella, ed inesperti della vita, ch'essi riproducono, rifanno di maniera¹²⁷.

19. Alcune settimane dopo questo intervento il giovane Della Sala avrebbe pubblicato, sempre in quel periodico, un racconto, e precisamente nel numero *Strenna del Capodanno* 1883. Il critico aveva già dato prova di sé nella narrativa: aveva per esempio pubblicato, nel maggio 1880, nella « *Rivista Nuova* » di Carlo Del Balzo, il bozzetto *Il segreto di Maria* (che nasceva, tra l'altro, come esercitazione presentata al suo insegnante Francesco Torraca)¹²⁸. Quel racconto era d'impianto tradizionale, anche se talvolta affiorava la ricerca di mescolare la voce narrante con quella dei personaggi:

La poverina di Maria, talvolta, capiva qualcosa di tutte quelle ciarle, e non se ne risentiva, e non parlava, e seguitava la sua vita senza sorrisi e senza gioia chiusa in se stessa, accigliata e pensosa. E quando qualcuna cercava trarle di bocca il suo segreto, ella non rispondeva, si chinava sul lavoro, e non fiata neppure. E, talvolta, rispondeva evasivamente, ch'ella non aveva segreti, che non ne aveva avuti mai, e perché avrebbe dovuto tacerli poi? — che era tanto contenta, tanto felice, e che, a dire il vero, ella non rideva, e non faceva il chiasso [...]

La presenza del modello manzoniano era forte, soprattutto nelle scelte lessicali, con toscanismi spiccati; nel discorso diretto, raro, vi erano inserti di fiorentino parlato¹²⁹.

¹²⁷ La polemica sulla giovane letteratura napoletana, che coinvolgerà esplicitamente il « *Fantasio* » e i suoi redattori, continuerà nei numeri successivi della « *Crisalide* » (cfr. i nn. 11 e 15, del 12 novembre e 18 dicembre 1882).

¹²⁸ V. DELLA SALA, *Il segreto di Maria*, in « *Rivista Nuova* », II, 9, 15 maggio 1880, pp. 276-279. Cfr. ID., *Ottocentisti meridionali...*, cit., p. 108.

¹²⁹ Per es.: « E poi il giovane gli parlò con tanto calore, e lo pregò tanto, che il dottore gli batté, poi, una mano sulla spalla, e gli disse: La non dubiti, la contenterò, stia senza pensiero [...] ».

Il racconto che uscì nelle pagine della « Crisalide » era invece profondamente diverso. Già il titolo, *Nemesi contadinesca*, variazione vistosa di *Cavalleria rusticana*, suggeriva il modello. Era la storia di una ragazza di paese, disonorata e vendicata quindi dal fratello. Se il racconto, soprattutto nella parte descrittiva, fruiva di un'aggettivazione a volte ricercata, che mescolava al permanere di forti echi manzoniani l'enfasi e la genericità del Verga mondano, tutta la narrazione, nel suo insieme, a partire dall'attacco iniziale, che suggeriva immediatamente un narratore interno al racconto¹³⁰, era « affastellata » di quegli accorgimenti di resa del parlato popolare che il Della Sala critico aborrisce:

Una sera, mentre Carmine tornava a casa dalla campagna, con la vanga in ispalla e la pipa corta fra i denti, passando per l'osteria di compare Crispino, sentì a parlare di Marta. [...] tornò indietro e si pose in ascolto, non tirando neppure il fiato, che si sarebbero uditi i palpiti del cuore, che gli batteva tumultuosamente.

Già, gli ultimi ad accorgersene di queste faccende, gridava Nunzio, che stava accanto al fuoco ed era brillo come uno svizzero e parlava rauco come un trombone arrugginito, gli ultimi ad accorgersene sono sempre quelli, che se ne dovrebbero avvedere per i primi.

— È diventata come un piuolo e tira l'anima coi denti, prese a dire Giorgio il mulattiere mentre si chinava sul fuoco e tirava dalla bracia, con le molle, delle castagne, che aveva messo ad abbrustolirsi; tira proprio l'anima coi denti quella poverina di comare Marta.

— E sì che se foss'io il fratello, interrompe un altro giovanotto, che aveva anche lui alzato il gomito, per quanto è vero Dio, lo toglierei dal mondo, quel cuore di macigno.

— Una ragazza come quella, ripigliò Giorgio il mulattiere, dando sulla tavola un pugno, che fece traballare i litri ed i bicchieri, non si trova tanto facilmente, e sì ch'ella non ha neppure un grano, ma che vuol dir questo?

Pur non arrivando a quei livelli di imitazione spinta, di situazione e di linguaggio, già incontrati in altre pagine del « Fantasio »¹³¹, anche il consapevole Della Sala applicava la ricetta del Verga rusticano.

¹³⁰ « Ora faceva compassione a vederla, così smunta e triste, bianca come la cera e con la salute malandata ».

¹³¹ Cfr., per l'altissimo tasso di imitazione del Verga, nello stesso numero *Strenna* del 1° gennaio 1883, anche il racconto *Maria Grazia di Rusticus*.

Si può quindi tornare a ribadire che il fenomeno imitativo, tra l'uscita dei *Malavoglia* e direi almeno fino al 1883-84, dovette essere, in area napoletana, di rilevanza macroscopica ¹³². La forza d'attrazione del modello verghiano, nelle narrazioni d'argomento rusticano o plebeo cittadino, era a quest'altezza cronologica, immensa. Gli scrittori, quando si accostavano dopo di lui al filone rusticano, dovevano passare attraverso i *che* e gli *e* e le sgrammaticature (quella « ricetta divulgata » secondo la quale si ripetevano fastidiosamente « dei nomignoli dialettali », e i dialoghi erano « avvivati da bestemmie e da proverbi paesani », di cui avrebbe parlato con cognizione di causa D'Annunzio) ¹³³, come attraverso una malattia infantile.

20. È tuttavia necessario qui ricordare l'enorme dislivello artistico tra l'originale prosa del Verga e le sue imitazioni. Tali imitazioni o raggiungevano livelli grotteschi e involontariamente parodici, o arrivavano, paradossalmente, ad una sovrapposizione (e quindi alla scomparsa di una differenza) coll'originale. Questa seconda possibilità può essere forse attribuita solo a un contemporaneo del Verga, il Capuana. L'aveva ben capito un giovane studioso, insieme critico militante e esperto di antichi testi italiani, Rodolfo Renier, in uno splendido articolo sullo scrittore di Mineo, quando osservava, parlando della raccolta di novelle *Homo!*, che avrebbe potuto firmarle lo stesso Verga ¹³⁴.

¹³² Sempre il Della Sala, in un articolo del 1886, parlando di una raccolta di novelle di Domenico Ciampoli, *Trece nere*, del 1882, ricordava: « Il Verga trionfava con i suoi popolani della Sicilia, ed il Ciampoli presentava, anche lui, e dell'audacia bisogna tener conto, i contadini del suo Abruzzo » (in *Ottocentisti meridionali...*, cit., p. 110).

¹³³ Come è noto, il giudizio di D'Annunzio sulla narrativa regionale del decennio precedente, nell'intervista a U. Ojetti del 1895, era stato drastico: « Ma lo studio era superficiale e grossolano; gli elementi della composizione erano così semplici e noti che a tutti fu facile comporre secondo una ricetta divulgata; e non mai prosa apparve più povera, più scialba, più ibrida, più sprovvista di vera e schietta italianità ad onta dei paesaggi descritti con precisione di linee geografiche e ad onta dei nomignoli dialettali fastidiosamente ripetuti e dei dialoghi avvivati da bestemmie e da proverbi paesani » (U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard 1895, p. 307).

¹³⁴ « Composte per la massima parte dal 1881 al 1883, esse hanno risentito l'influenza verghiana, specie della *Vita dei campi* e delle *Novelle rusticane*. [...] In queste novelle predomina l'analisi; ed è talora analisi minuta, è rappresentazione naturalistica viva, è costume siciliano schietto, è, in una parola, Verga. *La mula*, *Lo sciancato*, *Mastro*

Ma anche il caso Capuana sta a dimostrare quanto fosse difficile, per gli scrittori che guardavano all'opera verghiana, stabilire un rapporto equilibrato (o che comunque fosse aperto a sviluppi ulteriori) tra imitazione e creazione individuale.

Il motivo più vistoso, e anche il più profondo, di una tale difficoltà, coincide appunto con l'originalità e l'« inimitabilità » verghiana, o, se si vuole, con la sua « solitudine »: il modello infatti si accampava isolato appunto in virtù della sua originalità. Non c'era, alle spalle di quella ricerca di oralità, un consenso più vasto, nato da comuni esperienze di vita, come poi sarebbe successo con l'esperienza neorealista¹³⁵. Di un tale scarto con la narrativa precedente erano coscienti i contemporanei più avveduti, e i critici più colti (quelli che avevano una dimestichezza reale con le nostre lettere). Tra questi, appunto, il Renier, che, nella recensione appena citata, dopo aver ribadito la netta differenza tra l'opera zoliana e i naturalisti italiani, parlava ancora con stupore dell'apparizione dei *Malavoglia*¹³⁶.

21. Ma l'ambiente letterario napoletano aveva, come abbiamo visto, peculiari potenzialità per affrontare la ricerca di soluzioni narrative originali; è innegabile tuttavia che anche in quell'ambiente persistesse un confronto più o meno esplicito, un corpo a corpo sotterraneo col Verga. Una conferma, che vede protagonista proprio uno di questi scrittori, emerge ancora una volta dalle pagine del « Corriere del Mattino ».

Cosimo, per esempio, io credo le firmerebbe il Verga senza esitazione » (R. RENIER, *Luigi Capuana*, in « La Nuova Rivista / Serate Torinesi », III, 123, 8 luglio 1883, p. 293). Per un profilo del Renier critico e recensore, rimando a G. FOLENA, *Rodolfo Renier e gli esordi del « Giornale Storico »*, in Atti del Convegno *Cent'anni di « Giornale Storico della Letteratura italiana » 1884-1984*, Torino, Loescher 1985, pp. 17-51.

¹³⁵ Cfr., a questo proposito, il saggio di M. CORTI, *Tre « campi di tensioni »*, in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi 1978, pp. 19-166.

¹³⁶ « *I Malavoglia* [...] è lo stadio avanzato di una evoluzione artistica faticosa, è la rivelazione di una parte di vita siciliana. Più ci si pensa e più fa meraviglia la strana e severa potenza di quel libro, che ritrae uno strato così basso di vita sociale con una perseveranza ed una efficacia che avvicinano l'artista allo scienziato ». Osservava subito dopo, con una sicurezza di giudizio militante di cui aveva dato prova più volte in quegli anni: « A farsi perdonare quasi quello schiaffo dato a tutti i convenzionalismi, il Verga pubblicò poco dopo, fuori dal suo ciclo dei *Vinti*, il *Marito d'Elena*, infelicissimo ».

Come risulta dal carteggio Del Balzo ¹³⁷, negli ultimi mesi del 1881 Verga aveva intensificato i rapporti diretti con i letterati napoletani, anche con quelli che gravitavano attorno al « Corriere del Mattino ». Nell'ottobre di quell'anno infatti, tornando da Milano verso Catania, doveva incontrarsi col Del Balzo a Napoli. Molto probabilmente però l'incontro avvenne durante il viaggio di ritorno dalla Sicilia, alla fine di novembre, perché solo dopo quella data la corrispondenza tra i due passa dal *voi* al *tu* ¹³⁸. Assieme al Del Balzo Verga dovette allora incontrare Carlo Petitti, collaboratore della « Rivista Nuova » e del « Corriere del Mattino », il quale dal marzo 1880 si era inoltre affiancato a Carlo Tallarigo nella compilazione del « Giornale Napoletano ». È conservata infatti nel carteggio verghiano una sua lettera del 10 dicembre successivo, che fa evidentemente seguito a conversazioni napoletane ¹³⁹.

Sempre del dicembre di quell'anno, è conservata tra le carte Verga anche una lettera di Martino Cafiero (direttore in quei mesi, come ho già ricordato, anche della parte letteraria del quotidiano) che gli scriveva: « Ella, ottimo e illustre Verga, non mi ha dimenticato; me l'ha detto il grazioso Bracco. Forse si pentirà di non avermi dimenticato: perché, difatti, io le dò una seccatura. Vuole scrivere qualche cosa per il Numero-Strenna del *Corriere*, il quale sarà pubblicato il 1° Gennaio? Mi dirà lei stesso il prezzo; o lascerà che lo determini io. L'articolo dovrebbe essere in mio potere il 25 dicembre al più tardi.

¹³⁷ G. VERGA, *Lettere inedite a Carlo Del Balzo*, a cura di S. Pescatori, in « La Ruota », I, 6, 1940, pp. 235-237.

¹³⁸ Cfr. lettera del Verga da Roma del 29 novembre 1881, in *ivi*, p. 237.

¹³⁹ « Gentilissimo Signore ed Amico, / Le mando i due ultimi numeri del *Giornale Napoletano*. Ella li troverà certo molto noiosi. Il Fiorentino ed il Tallarigo amano la letteratura grave ed erudita, la critica e la filosofia, meno l'arte. Hanno delle idee sul proposito che mettono i brividi: non le dico altro. / Col nuovo anno (*Marzo 1882*) uscirò dalla compilazione. Aborro la filosofia, la critica e l'erudizione e non potevo far nulla pel *Giornale Napoletano*. Non sarà però una perdita né per il giornale né per loro [...] » (Fondo Verga, ms. 4501). Verga gli rispose attraverso il Del Balzo (cfr. G. VERGA, *Lettere inedite...*, cit., p. 237; il curatore del carteggio crede erroneamente si tratti di Pompilio Petitti). Carlo Petitti era molto presente, in quegli anni, nel giornalismo letterario napoletano, con racconti e recensioni. Sarà ricordato, sparsamente, oltre che dal Croce (cui sarà sempre legato da rapporti d'amicizia, appartenendo entrambi alla Società dei Nove Musi), anche negli scritti dei testimoni dell'epoca, già citati. Dal carteggio tenuto con Verga, e soprattutto con De Roberto, e conservato a Catania, si può presumere che Petitti interrompesse in seguito l'attività di scrittore, per dedicarsi prevalentemente alla professione di avvocato.

/ Io credo che lei prenderà, scrivendo l'articolo, una nobile vendetta di questa fastidiosa lettera »¹⁴⁰.

Forse Cafiero era venuto a conoscenza dell'invio, nel settembre, da parte del Verga al Verdinois del racconto *Gli orfani* per il suo « Giornale di Napoli », in risposta all'appello che gli aveva lanciato con la lettera, già citata, del 29 luglio¹⁴¹. Di sicuro, comunque, l'invito gli era stato rivolto anche perché durante il soggiorno napoletano Verga aveva conosciuto, o rivisto, redattori e collaboratori del quotidiano (tra cui il giovanissimo Roberto Bracco, che scriveva sotto lo pseudonimo di *Baby*)¹⁴².

La richiesta dovette avere un esito positivo, se il 27 dicembre Cafiero inviava una lettera di ringraziamento: « Grazie, chiarissimo amico, della preferenza usata al *Corriere*. Insieme con questa lettera le giungeranno le bozze della novella, le quali dovrebbero essere rispedite a volta di corriere. Si compiaccia intanto indicarmi dove dovrà esserle indirizzata una lettera con valori. Ci conservi la sua preziosa benevolenza »¹⁴³.

Il numero Strenna del Capodanno 1882 del quotidiano di Cafiero si aprirà infatti col racconto milanese *Al veglione*¹⁴⁴, la cui data di composizione era stata finora fatta coincidere con quella dell'uscita del volume *Per le vie*, del luglio 1883; ma il racconto, quando verrà raccolto insieme agli altri, seguirà giustamente *In piazza della Scala*, di argo-

¹⁴⁰ Fondo Verga, ms. 2844.

¹⁴¹ Cfr. nota 82.

¹⁴² Bracco era nato a Napoli nel 1861 (cfr. la voce, curata da G. Pullini, nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, 1971, pp. 646-650). Doveva essere una consuetudine definire Bracco 'grazioso', per i suoi interessi letterari; vedi, per esempio, il ritratto che di sé avrebbe fatto Cafiero, nel numero dell'« Occhialletto » già citato, in cui tra l'altro scriveva: « Un buon figliuolo, collaboratore e caro amico mio, Roberto Bracco, *Baby* del *Corriere*, già noto nella graziosa letteratura d'oggi [...] ».

Bisogna inoltre ricordare che lo stesso Capuana (a riprova della continuità dei rapporti che tenne con l'ambiente napoletano, sia pure poco documentati), pubblicava nel CM, in quello scorcio di anno (n. 339, 8 dicembre), una recensione a *Numa Roumestain* di Alphonse Daudet, uscita tre giorni prima a Milano, sul « Corriere della Sera » del 5 dicembre.

¹⁴³ Fondo Verga, ms. 2845.

¹⁴⁴ Seguivano scritti di P.E. Imbriani, G. Bovio, F. Verdinois, S. Di Giacomo (col racconto *In guardina*), F. Cimmino, M. Serao, N. Misasi, G. Vigili, E. Tofano, G.B. Licata.

mento contiguo, e che era uscito contemporaneamente sulla « Rassegna Settimanale » del 1° gennaio 1882 ¹⁴⁵.

Lo sguardo che descriveva una festa di carnevale alla Scala, è noto, era quello del servitore Pinella, « che era andato a portare un paniere di bottiglie, di quelle col collo inargentato, nel palco della contessa ». Uno sguardo straniato, che sbirciava tutta la scena del veglione dal basso e dal rovescio, « dietro una gran tela dipinta, dove c'erano degli strappi che parevano fatti apposta per metterci un occhio ». Finché, fatto un po' brillo, l'occhio del servo, confondendosi con quello del narratore, vedeva la scena del ballo deformarsi e assumere i colori lividi della danza macabra:

Ora che aveva bevuto si sentiva anch'egli il caldo e la smania dell'allegria. I palchi cominciarono a vuotarsi e dagli usci spalancati intanto si vedeva la folla irrompere di nuovo in platea come un fiume, coi volti accesi, i capelli arruffati, le vesti discinte, le maglie cascanti, le cravatte per traverso, i capelli ammaccati, strillando, annaspando, pigiandosi, urlando, in mezzo al suono disperato dei tromboni, ai colpi di gran cassa; e un tanfo, una caldura, una frenesia che saliva da ogni parte, un polverio che velava ogni cosa, denso, come una nebbia, sulla galoppa che girava in fondo a guisa di un turbine, e da un canto, in mezzo a un cerchio di signori in cravatta bianca, pallidi, intenti, ansiosi, che facevano largo per vedere, una coppia più sfrenata delle altre, cogli occhi schizzanti fuori della maschera come pezzi di carbone acceso, i denti bianchi, ghignando, il viso smorto, la testa accovacciata, gli omeri che scappavano dal busto, le gambe nude che s'intrecciavano, con molli contorcimenti dei fianchi ¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Non era stato rintracciato finora il luogo di prima pubblicazione, per la mancanza di ricognizioni sistematiche sui quotidiani, dovuta anche alle condizioni delle nostre emeroteche. È del resto da notare che Verga era molto restio a pubblicare su giornali, sia perché le riviste letterarie pagavano meglio, e avevano una durata di circolazione maggiore, e anche perché erano molto meno vincolate dei quotidiani ai gruppi di potere e ai partiti politici, che Verga evitava con determinazione. Un'altra eccezione, negli anni qui considerati, Verga la farà pubblicando *Semplice storia*, raccolta poi anch'essa in *Per le vie*, nel primo numero dell'« Italia » (del 17-18 dicembre 1882), un quotidiano diretto e finanziato da un giovane intellettuale milanese, Carlo Borghi — legato a Verga da profonda ammirazione e da amicizia — probabilmente per aiutare, col proprio nome, il lancio del giornale (cfr. Fondo Verga, mss. 2478-2480).

¹⁴⁶ *Opere di Giovanni Verga*, cit., p. 704.

Alcune settimane dopo, il 18 febbraio, sullo stesso « Corriere del Mattino » compariva un altro racconto intitolato *Al Veglione*, ma questa volta di Matilde Serao ¹⁴⁷.

La protagonista del racconto era Magda, una contessa che attendeva un amante che non arrivava, quindi si vestiva in maschera per andare al veglione, nel suo palco, ad attenderlo. La vicenda veniva narrata in modo che la voce del narratore s'intrecciasse e si confondesse con quella della protagonista, attraverso un uso diffuso dell'indiretto libero (il cui inserimento era messo in evidenza, secondo un procedimento abituale nella Serao, dalla presenza del condizionale):

Era un costume corto, scollato, quasi senza maniche. Vi mise le calze, una di seta azzurra, una di seta rosa, gli stivalini anche, differenti fra loro: era pronta anche la *marotte* carica di sonaglini. Tutto questo insieme di abbigliamento le fece vergogna. Lei abituata agli strascichi di broccato e di trine, alla severità dei velluti, aveva orrore di quell'ignobile abito corto da ballerina, da saltatrice di corda. Non l'avrebbe mai messo, mai. Rimaneva in piedi, presso il divano, contemplando col viso addolorato quell'abito. Non avrebbe mai osato metterlo, mai.

Suonò mezzanotte. Non aveva che un'ora per vestirsi ed andare, un'ora sola. Lentamente, sedendosi ad ogni istante, abbattuta ad ogni istante da subitanei abbandoni, rialzata da impeti subitanei, senza guardarsi allo specchio, arrossendo nelle spalle nude, dal collo alla fronte, rabbrivendo come un febbricitante. Quando vide che sotto la gonna si distinguevano i piedi sino al collo della gamba, si buttò sul divano, tutta raggricchiata, non osando più muoversi; quando si fu decisa ad appuntare sul capo il berrettone e che solo facendo un movimento tutti i campanellini suonavano, ella ebbe tutta l'angoscia del suo ridicolo. Non sarebbe mai andata.

Anche in questo racconto veniva descritta la scena del ballo, vista attraverso l'occhio della contessa, dall'alto del suo palco:

Quando arrivò al suo palco era la una, l'ora dell'appuntamento. Lei si mise a guardare attentamente nella platea, dove si agitava una

¹⁴⁷ Poi ripubblicato nella raccolta *Fior di passione*, Milano, Galli 1889, pp. 155-162. Il luogo di prima pubblicazione non è segnalato nella recente bibliografia di V. PASCALE, *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao. Con un contributo bibliografico 1877-1890*, Napoli, Liguori 1989, p. 157.

folla nera e urlante, variata di costumi vivaci e di domino chiari. Ballavano, saltavano, con le braccia in aria, le gambe di qua e di là, come burattini chiassosi e fracassoni. Una nebbia rossastra saliva al soffitto del teatro; non si distinguevano molto le facce. Lei fissava i suoi occhi acuti attraverso la maschera; un turbamento le appannava la vista.

— Egli verrà, egli verrà.

Dopo aver esplorato la platea, esplorò i palchi, uno per uno. Nulla.

— Verrà, verrà, verrà.

Stette a guardare un lunghissimo, un interminabile *galopp*, di cui la fila danzante pareva un serpente, ora squassante la coda, ora balzante, rotto a tronconi. Tutta la sala si lasciava prendere dalla follia del chiasso. Si udivano le voci sottili, in falsetto, delle maschere che non volevano farsi riconoscere. Uno stridìo acuto, un urlare incomposto. Lei se ne sgomentò. Tutto questo le pareva una ridda infernale, un'orgia di dannati. Giammai sarebbe discesa laggiù, nella bolgia.

Sono chiari, dalla scelta di tecnica descrittiva del brano, la somiglianza e il confronto col Verga: anche qui il veglione è visto da un occhio estraneo e lontano. Ma lo è per motivi e da punti di vista diversi. Non è lo sguardo dal basso, stravolto anche perché di un ceto sociale irrimediabilmente inferiore, che guarda fuori dal palcoscenico. Qui la scena è vista dal palco stesso della protagonista, di ambiente sociale elevato; se i risultati si equivalgono, dipende soprattutto dalla sua condizione psicologica: è una donna abbandonata, e, come tale, derelitta.

Su questi temi, mi pare, si eserciterà sempre l'arte di Matilde Serao: l'emulazione, il confronto col Verga che traspaiono anzitutto dal titolo e poi da queste pagine, non arriveranno mai all'imitazione; anzi essa si manterrà, proprio nei suoi esiti migliori, come espressione di una voce femminile, attenta e diversa.

PATRICIA BIANCHI

SCRIVERE ALLA MANIERA VERISTA:
AMBIENTE E PERSONAGGI TRA REGIONALITÀ
E LINGUA LETTERARIA *

Il verismo segna, come tendenza letteraria, il momento di maggior vicinanza con la realtà linguistica regionale: a Napoli si è scritto alla maniera verista, ma con selezioni di temi e di lingua e di modelli narrativi in parte anche diversi da quelli del Verga e del Capuana, con silenzi ed enfattizzazioni, con virtuosismi e incapacità linguistiche che hanno misure diverse in ogni scrittore. Converrà quindi soffermarsi sugli aspetti di innovazione della letteratura prodotta nella regione, anche se in parte irregolari rispetto al filone verista, tralasciando tarde e poco efficaci riprese del modello verghiano. La scrittura di Matilde Serao, nella sua ampiezza, riassume e si fa testo di riferimento di questo modo di praticare il verismo che segna tuttavia una ricerca di una nuova lingua nella prosa narrativa. È opportuno perciò guardare più da vicino la raccolta di novelle *Dal vero*, che ha nel titolo stesso una sua esplicita valenza programmatica, e anche per questo ne vanno segnalati i mutamenti, in una storia editoriale della raccolta che è intricata più da cambiamenti e riduzioni nell'ordine sequenziale delle novelle che da un lavoro di revisione e correzione del testo ¹. Sono

* Questo contributo riprende ampliandolo il paragrafo *Scrittori tra regionalità e lingua letteraria* in P. BIANCHI, N. DE BLASI, R. LIBRANDI, *Storia della lingua a Napoli e in Campania - P' te vurria parlà*, Napoli, Pironti 1993, pp. 199-210.

¹ Segnaliamo che compaiono solo nel testo del 1879 le novelle *Pseudonimo*, *Nel bosco*, *Nuova caccia*, *Acacia*, *Frutta*, *Villeggiatura*, *Lettera aperta al signor Vesuvio*, *Vita nostra*, *La storia di Mario*, *Giornata*, *Trilogia*, *Domenica*, *Sogni*, *Commiato*. Sono inserite a partire dal testo del 1883 *Simpatie del Martirologio*, *Monologo*, *Viottole*, *Mosaico di fanciulle*, *Fulvia*, *Per i bagni*, *Nostalgia*, *Commedie di salone*, *Bozzetti*, *Commedie borghesi*. Per le edizioni in riviste e giornali delle novelle si veda V. PASCALE, *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao con un contributo bibliografico (1877-1890)*, Napoli, Liguori 1989, pp. 101-103; 123-125.

vicende editoriali che, sia pure per certi aspetti caratteristiche della Serao, ne replicano altre di raccolte contemporanee, come ad esempio la *Vita dei campi* di Verga². La raccolta incontrò subito il favore del pubblico³ e nel 1881 la Serao allestisce una più agile *Raccolta minima*, edita a Milano ancora da Perussia e Quadrio, utilizzando otto novelle edite e inserendo *Piccinerie* che ha qui un'unica edizione. La divagazione dalla « via letteraria » per più vicine mete di successo editoriale continua nel 1883, quando la Serao, riprendendo le novelle di *Dal vero* con modifiche minime e un'aggiunta di dieci racconti che aveva nel frattempo pubblicato su giornali titola *Pagina Azzurra* la nuova raccolta, edita da Quadrio di Milano. Ancora presso Quadrio di Milano si ristampa *Pagina Azzurra* nel 1885, con il testo e la veste tipografica del 1883 ma aggiornando le date della dedica a Rocco De Zerbi e della prefazione.

La Serao dunque sembra allontanare nel tempo di una esperienza conclusa un lavoro che — date alla mano, le ultime novelle sono del 1880⁴ — è invece ancora vicina e, per marcare il cambio di registro, cancella il primo titolo dalle risonanze più letterarie, quasi a prendere le distanze da una militanza giovanile, a favore di un altro titolo più edulcorato ma forse con maggior presa su nuove fasce di lettori, con una strategia editorial-letteraria applicata anche al *Romanzo della fanciulla*, proposto nel 1895 come *Telegrafi di stato. Romanzo per le signore*⁵.

² Si veda il saggio di F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga*, Contributi per l'Edizione Nazionale, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1986, pp. 118-123.

³ La Serao solleciterà recensioni tra gli altri anche al Protonotari attraverso il De Gubernatis, con cui intratteneva un carteggio, e l'articolo fu pubblicato nella « Nuova Antologia » del 1° novembre 1879, fasc. XXI, p. 213. Rievocando l'ambiente del « Corriere del Mattino » e degli scrittori napoletani di quella generazione, Roberto Bracco dirà della Serao: « Tutti noialtri la conosciamo di fama e di valore. Ne abbiamo letto le novelle e gli articoli pubblicati nel « Piccolo » di Rocco De Zerbi e nello stesso « Corriere del Mattino », ne abbiamo comperato e divorato il volume *Dal vero*, che ha avuto un gran successo ». L'articolo di Bracco, comparso in « Il Roma della Domenica » del settembre 1927, è riportato in *Matilde Serao. Vita opere testimonianze*, a cura di G. Infusino, Napoli, Quaderni di Quarto Potere, Polisud 1977, pp. 69-73.

⁴ *Simpatie del Martirologio* fu pubblicata per la prima volta nel « Piccolo » del 13 marzo 1880, XIII, n. 73, e *Viottole* nel « Capitan Fracassa » del 19 settembre 1880, I, n. 117.

⁵ Cfr. M. SERAO, *Il romanzo della fanciulla*, a cura di F. Bruni, Napoli, Liguori 1985, pp. XLII e XLVIII.

Il titolo *Dal vero* verrà ripristinato però più tardi, nel 1890, nel volume edito a Milano da Galli, che è da considerarsi pertanto non seconda ma terza edizione, poiché il testo è di fatto quello già edito col titolo *Pagina azzurra* nel 1883 e nella ristampa del 1885.

Il gioco fra titoli e testi della raccolta continua: così riprendono il primo titolo *Dal vero* le edizioni del 1905⁶, del 1913⁷, del 1914⁸. Continua una sua vita parallela *Pagina azzurra*, smembrata in tre volumetti delle edizioni Quattrini⁹ — *Pagina azzurra: Idillio di Pulcinella*, *Pagina azzurra*; vol. II, *Pagina azzurra: Commedie borghesi* — e ancora nel 1914 per la popolare « Biblioteca amena » di Quattrini si stampano due volumetti intitolati *Dal vero* e *Idillio di Pulcinella*. Anche qui la sequenza delle novelle è divisa in due blocchi, di cui il secondo, per effetto della novella eponima, sembra apparentemente autonomo dal nucleo di appartenenza. La dispersione di gran parte dell'epistolario seraiano, la mancanza di documenti d'archivio delle case editrici, che del resto consideravano come popolare, d'appendice, tale genere di pubblicazioni e pertanto non meritevole di ulteriore conservazione oltre l'immediato consumo, non consentono di accertare il consenso dell'autrice a questo tipo di multiformi riedizioni. Ricordiamo, a proposito, che delle *Novelle rusticane* di Verga uscirono stampe abusive proprio presso Madella, a Sesto S. Giovanni nel 1918, e a Firenze nel 1919 nella « Biblioteca amena » della Casa Editrice Italiana Quattrini, ed altri casi si potrebbero rammentare¹⁰. La polverizzazione della raccolta continua con *La moglie di un grand'uomo*¹¹: è di nuovo il titolo di una novella ad essere esteso come titolo generale, con il sottotitolo « ed altre novelle scelte dall'autrice », indizio di un adeguamento ai richiami commerciali di una firma ormai nota più che di una volontà

⁶ Milano, Baldini e Castoldi.

⁷ Sesto S. Giovanni, Madella.

⁸ Piacenza, Rinfreschi.

⁹ Firenze, 1910. Tutte le citazioni di *Dal vero* sono tratte dall'edizione di Milano, Galli 1890, cui si farà riferimento indicando direttamente il numero di pagina nel testo, in parentesi dopo ciascuna situazione.

¹⁰ Cfr. per le *Rusticane* G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno Editrice 1980, p. 565. Una stampa abusiva di *Drammi intimi* è stata segnalata da Gabriella Alfieri nell'*Introduzione* all'edizione critica di quella raccolta (Cfr. G. VERGA, *Drammi intimi*, ed. critica a cura di G. Alfieri, Firenze, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Banco di Sicilia-Le Monnier 1987, pp. XXVII-XXVIII).

¹¹ Milano, Quitieri 1919.

di riscrittura. Dall'apparato di varianti tra redazioni in giornale e edizioni, allestito per una mia edizione critica della raccolta, si può notare che la Serao, dopo gli interventi sul testo dalla redazione in rivista a quella in volume del 1879 e le lievi modifiche nella redazione del 1883 e del 1890, sostanzialmente coincidenti, non muterà più nulla. Il testo del 1890, considerato come ultimo momento di intervento attivo dell'autrice coerentemente all'aggregazione originaria del testo stesso, costituisce la base di una prossima edizione e sarà qui utilizzato come fonte delle citazioni.

Una complessiva rilettura di *Dal vero* fa ritrovare una serie di temi narrativi, descrizioni, personaggi, moduli stilistici che saranno riutilizzati e ampliati in altri testi e del resto già Pancrazi avvertiva che « spesso anche dentro i romanzi buoni della Serao, un occhio esperto non tarda a trovare e ritagliare la misura iniziale di una novella, o di alcune congiunte e imparentate novelle »¹², cosicché, grazie a questo riciclaggio, si ritroverà una venatura del gusto « verista » in molte pagine seraiane.

Per capire la qualità del verismo seraiano, che ha una dimensione del tutto personale in cui tra l'altro « il vero non è disgiunto dal sentimento » come ripeterà ella stessa, è utile ricordare alcune pagine di *Dal vero* in cui la scrittrice parla in prima persona, in una digressione o riflessione più che una novella, e anticipa con intuito e quasi esorcizzandole le critiche alla sua frenetica produzione di scrittura, ma soprattutto dichiara le sue fonti e i suoi metodi di lavoro:

Argomenti ce ne sono: entrano dalla finestra, dalla porta, cadono dal cielo, nascono dai mattoni. Qui, nella via, la sarta cucina quattro carciofi in un tegamino sopra un focolaio di tufo: è un argomento. Sono le due meno un quarto, le bambine escono scherzando e ridendo dalla scuola comunale: è un argomento e — oso dire — bellissimo. Suona il campanello: argomento. La serva ci narra con una verbosità infrenabile ed un lusso di particolari, degno di Flaubert, come è andato che le hanno rubato due lire e otto soldi dalla saccoccia: argomento. Sono argomento l'acquarello sospeso al muro, i guanti abbandonati sulla tavola, la piuma, la carta, il calamaio, ogni più piccola, ogni più grande cosa. Poi vi è un taccuino, un numero spaventevole di bozzetti, di novelle, di romanzi,

¹² P. PANCAZZI, *Serao*, Napoli, Garzanti 1944, p. XVIII, vol. II.

ancora da farsi, semplicemente catalogati. Poi vi sono i soggetti di occasione, primavera, domenica degli ulivi, venerdì santo, pasqua, ecc. Questa settimana vi erano le corse. Splendido soggetto, quadro dove il colore non sarebbe stato minore del sentimento, per chi avesse voluto arrischiarsi. Da giovedì mi si domanda: Farete le corse, nevero? A chi ho detto sì, a chi no, a chi ho risposto, con troppa franchezza: Non le ho viste, non potrei descriverle (p. 225).

E in seguito scriverà, con una metafora e un lessico positivisticci:

io scavo nella mia memoria, dove i ricordi sono disposti a strati successivi, come le tracce della vita geologica nella crosta terrestre, e vi do le note così come le trovo, senza ricostruire degli animali fantastici... Dal primo giorno che ho scritto io non ho mai voluto e saputo esser altro che una fedele e umile cronista della mia memoria ¹³.

Osservazione e memoria del reale, descrizione e cronaca sono dunque il metodo di lavoro scelto e le motivazioni della scelta si ritrovano in una serie di articoli di quegli anni, in cui tra l'altro si professa l'« ammirazione sconfinata » nei riguardi di Emile Zola per « il colorito con cui egli dipinge, l'acutezza della osservazione, la minutezza possente del dettaglio » ¹⁴, ma si prendono le distanze, con ironia, dalla scrittura come produzione meccanica e dal romanzo sperimentale come formula basata su verità scientifiche immutabili.

Il metodo, l'orientamento generale in parte sono funzionali alla soluzione del problema immediato, l'*argomento* — parola usata qui con valenza settoriale, giornalistica — che quotidianamente, settimanalmente o mensilmente torturava il giornalista scrittore.

Il giornale diventa così un esercizio di scrittura, un quaderno di lavoro che la Serao terrà aperto sino all'ultimo. Il testo delle novelle su giornale sarà allora una prima bozza, a cui nell'accorpamento in volume saranno fatte rapide correzioni, ma che resterà nell'archivio della memoria o in un taccuino.

¹³ Dall'ed. cit. del *Romanzo della fanciulla*, p. 5.

¹⁴ L'articolo su Zola è nel « Giornale di Napoli », 28 luglio 1879. Per l'ammirazione del modello formale zoliano e le riserve su alcuni aspetti del romanzo sperimentale espresse nelle « bibliografie » della Serao si veda V. PASCALE, *Sulla prosa...*, cit., pp. 79-82.

Tra le costanti delle correzioni in *Dal vero* vi è la cancellazione di francesismi del lessico della moda: *lo stesso frak* > *la stessa marsina*; *corsage* > *corsetto*; *bandeau* > *diadema*; *toilettes variegate* > *abiti variegati*; *bouquet* > *mazzetto*.

Sono però conservati inevitabili francesismi che si riferiscono al lessico dell'arredamento — *buffet, étagère, boudoirs* — o ai tipi di carrozze — *coupè* — o a qualche specifico termine della moda — *foulard, marabout* — e l'ineliminabile *réclame*, già radicato nell'uso e così specifico del mondo giornalistico. Mimetizzati con l'italiano e quindi poco avvertiti come francesismi, filtrano una serie di termini del lessico burocratico adoperato talvolta con una valenza ironica, come *attribuzioni* per altro registrato nel parlato ottocentesco ¹⁵:

Ognuno pensò a sostenere bene le proprie attribuzioni, tanto per non sfigurarci: e giù di lì una conversazione a paradossi, a botticine, a domande bizzarre, a risposte bislacche, ad assurdità stupende, un fuoco di artificio che finì per istordire i due pirotecnici, per metterli in uno stato di nervosità fuori delle loro abitudini (p. 292).

Nel passaggio dal giornale alla raccolta si interviene con una certa sistematicità per cancellare principalmente nel narrato anche alcune forme sentite come regionali: *tiretto* > *cassetto* (p. 43); *camera* > *stanza* (p. 58); *studio* > *scrittoio* (p. 169) ma *bretelle* > *tiranti* (p. 283) con un intreccio tra forma del fiorentino e del francese *bretelle* nel significato 'striscie per reggere i pantaloni' e la forma meridionale *tiranti* che è del toscano però nel significato di 'striscia per calzare gli stivali'. Un corsivo nel testo segnala, al pari di un dialettalismo o un regionalismo, una *nassa* (p. 240), cioè la cesta di giunco per la pesca che così è detta anche nella lingua comune e ancora in corsivo è il regionale *cannolicchi* con l'immediata proposta tra parentesi del corrispondente scientifico *soleni* (p. 351).

Sono attenuate anche alcune forme troppo letterarie: *garzone* > *giovanotto*; *rasciugarse* > *asciugarsi*; *rimembranze* > *memorie*.

Ma è vero anche il percorso inverso, dal lessico quotidiano a quello più ricercato, del tipo *appuntamento* > *convegno*; *ci vide* > *iscopri*;

¹⁵ Cfr. G. RIGUTINI, *Neologismi buoni e cattivi più frequenti nell'uso odierno*, Firenze, Barbèra 1902⁴ e G. RIGUTINI, P. FANFANI, *Vocabolario della lingua parlata*, Firenze, Barbèra 1875.

aggiunto > *soggiunto*. Correzioni inverse a quelle apportate dal Manzoni all'edizione definitiva del romanzo si ritrovano già in Verga, confermando che l'italiano di Verga è misto di forme del fiorentino moderno come di tratti arcaici della lingua letteraria; alla Serao correttrice asistematica e incostante, comunque meno attenta al modello fiorentino e più conservatrice, si può adattare quanto è stato rilevato a proposito delle correzioni verghiane che « sono ugualmente preziose per misurare la modernità anticipatrice delle scelte manzoniane, non ancora assorbite da uno scrittore come Verga, più giovane di due generazioni; e s'intende che ciò che si dice del Verga può estendersi, a quanto si intravede della storia linguistica di quel periodo, ad altri scrittori e, in genere, scriventi dell'Ottocento »¹⁶.

In uno spoglio complessivo risulta comunque la grande quantità di scelte lessicali nel segno di una lingua della tradizione letteraria, o per meglio dire di una scelta di innalzamento dello stile e della lingua che si risolve nella ripresa di forme e stilemi codificati letterariamente. È una tendenza che impronta soprattutto le novelle che non hanno redazione in rivista, quelle cioè nate come « letteratura » e non come « pezzi » giornalistici, ma sono ovunque frequenti forme del tipo *desio*, *plaghe*, *tardanza*, *lassezza* e *gli è, io credeva*, *chieggo*, *si veggono*. Scrittura del giornale e scrittura del testo letterario si orientano in questa prima Serao su registri differenti e avviene così che nel genere sentito come nuovo e minore la mimesi lessicale del parlato e una sintassi agile garantiscono una maggiore coerenza e originalità narrativa, mentre l'impegno verso una lingua alta tradisce l'irrisolta scelta di un modello linguistico, la ripresa talvolta impacciata di un obsoleto repertorio aulicizzante e periodi strutturati con artificiose ripetizioni e parallelismi che non allontanano dal progetto di un raccontare dal vero.

¹⁶ F. BRUNI, *Sulla lingua del Mastro-Don Gesualdo*, in *Centenario del « Mastro-Don Gesualdo »*, *Atti del Congresso internazionale di studi (Catania 15-18 marzo 1989)*, II, Catania, Fondazione Verga 1991, pp. 357-432 alle pp. 384-385. Per la prassi corretoria manzoniana si veda l'ormai classico L. SERIANNI, *Le varianti fonomorfolologiche dei « Promessi sposi » 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco* (1986), in *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano 1989, pp. 141-213 e M. VITALE, *La lingua di Alessandro Manzoni. Giudizi della critica ottocentesca sulla prima e seconda edizione dei « Promessi sposi » e tendenze della prassi corretoria manzoniana*, Milano, Cisalpino-Goliardica 1986.

Che giornalismo e letteratura siano sentiti dalla Serao e da altri intellettuali come due piani non comunicanti e diversi, contigui per necessità ma senza raccordo reale, viene fuori anche da segni rintracciabili in alcune novelle, e si veda ad esempio *La moglie di un grand'uomo*, in cui la Serao narra delle ambizioni e disillusioni matrimoniali di una fanciulla borghese con velleità intellettuali che sposerà appunto un presunto grand'uomo, con una suggestione di autobiografismo *a posteriori* avvertita dai lettori dopo il matrimonio con il già famoso Scarfoglio del 1885, accennandone il *curriculum*:

era, come al solito, *sorto dal nulla*, perché una celebrità che si permettesse di non sorgere dal nulla, sarebbe una falsa celebrità; aveva combattuto con la miseria, la fame ed il freddo, gioconda compagnia della sua giovinezza: come molti altri entrò in carriera per la porta piccola del giornalismo e portandovi due qualità opposte, la pazienza e l'ardire, riuscì a conquistare un nome ed un posto nella schiera militante. Poi gli si volsero sempre favorevoli gli eventi, per lui accaddero miracoli inauditi; gli editori pagavano, i suoi libri arrivavano alla sesta edizione, la critica lo carezzava, la gloria gli cascava addosso, sua vita natural durante (p. 81).

Il rapporto con il giornale non si esaurisce in una prospettiva di correzioni e varianti, sia pure interessanti proprio per la loro scarsa accuratezza e non sistematicità. Molte di queste pagine giovanili della Serao nascono dall'occasionalità del pezzo giornalistico, si configurano più come bozzetti che come novelle, e si legano l'una all'altra per la scelta di raccontare la vita della borghesia e della nobiltà cittadina: di qui l'attenzione ad alcune situazioni della vita sociale divenute rituali, quali i balli, i bagni di mare, le passeggiate nel centro cittadino, i teatri. Proprio nella novella che apre *Dal vero*, cioè *Fanciullo biondo*, l'ambientazione nel teatro è utilizzata come avvio ad una tecnica narrativa della rappresentazione della vita reale nella sua concretezza temporale — con la suggestione della citazione di spettacoli, attori, luoghi teatrali ancora vivi nella memoria breve della cronaca — ma immediatamente la rappresentazione, l'osservazione si rilanciano come immaginazione, fantasia di una realtà possibile, interiore o comunque diversa dalla lettura dei segni esteriori; così guardando al palco del fanciullo biondo dialogano la narratrice idealista e il medico positivista:

rispose il dottore, niente commosso dalla valanga delle mie parole: « per me, non amo i biondi, e la ragione è chiarissima. Quella tinta,

egregia amica, è il risultato di una debolezza nella materia colorante, è la prova di un temperamento linfatico: da ciò poca forza fisica e quindi poca forza morale »... « Vedete, dottore, — ripresi — la casa dove vive quel fanciullo non deve essere mai triste: egli la rallegra, la riempie con la sua presenza, i corridoi echeggiano dei suoi passi... Quando si farà grande... » Mi tacqui subito; il sogno era svanito (pp. 12-14).

Il *topos* del teatro nel teatro, della vita vissuta e della finzione di vita ritorna nella novella *Apparenze*:

Fosse pure la musica vergata da una mano divina, fosse pure eseguita dagli artisti con la voce e col cuore, viene un'ora che nel teatro si prova la noia e il disgusto. La mente rimane fredda e scettica, l'anima non si lascia più trasportare, la riflessione analizza, distrugge, sogghigna... il senso della realtà è ostinato, ha tutto invaso. Ma coloro la cui vita è fantasia, i sognatori, gli ammalati di pensiero, gli assetati di poesia si ribellano e quando la scena non dà più loro il dramma, lo ricercano altrove, in un angolo qualunque del teatro (pp. 335-336).

Così si rappresenta il « dramma intimo » tra due donne e un uomo, descritti accuratamente nell'aspetto fisico e nell'abbigliamento, che si conclude con un rovesciamento di una prevedibile tipologia esteriore di moglie e amante, vittima e colpevole. In tutta la produzione della Serao ritornerà il tema narrativo del teatro, utilizzato in una scrittura che dalla situazione prende la possibilità di dare il massimo dei dettagli descrittivi — come se si guardasse nei palchi attraverso l'ingrandimento di mondani binocoli da teatro — raffigurando così realisticamente immagini di personaggi a cui però le movenze psicologiche sono date dalla fantasia e dal sentimento dell'osservatore. Il vero della contemporaneità, per così dire sincronico, è comunque accuratamente sottolineato dalla Serao, per altro cronista di rappresentazioni teatrali, con citazioni di eventi teatrali noti ai suoi lettori; anche in questi casi si possono schedare riprese da un testo e l'altro, limitandoci qui ancora ad *Apparenze*:

quando la Wanda Miller scoppiò nella frase meravigliosa del duetto d'amore dell'*Africana*: *Sarò gelosa, gelosa, gelosa*, gli occhi della bionda mandarono tale un lampo di gelosia, da far tremare i due colpevoli (p. 343).

e, con un cambio di scena dall'interno all'esterno, leggeremo nel romanzo *Cuore inferno*:

I giovanotti non trovavano di meglio a fare che discutere il lenzuolo-cartellone... Uno di essi si dichiarava pel Meyerbeer; la maggioranza s'accordava con lui. Uno solo osò dichiarare che le famose sedici battute dell'*Africana* lo avevano sempre trovato dormente. Gli altri si scandolezzarono... l'impresario era uno sciocco ad aprire il teatro con quel narcotico. Si calmò solo quando gli assicurarono che la prima donna era molto seducente ¹⁷.

Il confine tra cronaca mondana e rielaborazione letteraria è assai sfumato. Sfogliando le pagine del « Piccolo » o del « Capitan Fracassa » o della « Gazzetta Letteraria » si possono cogliere dall'insieme segni di una rete di rinvii, di citazioni o ripetizioni di eventi e situazioni, una circolarità lessicale per cui il giornale, o meglio la scrittura giornalistica, diventa il filtro interpretativo del vero, della realtà e il modo di raccontarla. Sono alcuni termini del lessico della moda a farci capire questo modo selettivo di guardare al vero e descriverlo, senza nulla inventare proprio nella microdimensione. In *Palco borghese* si cita un « tentativo di abito Pompadour »: in un anonimo articolo del « Piccolo » del 13 agosto 1879 si parla proprio di questo stile « pompadour... che vuol introdurre i suoi fiorellini a varie tinte, anche nei giacchi a maglia », tentativo riuscito se in *Cuore inferno* « le signore giudicavano mentalmente il suo abito di stoffa oliva a *gilet pompadour*, azzurro e rosa, ma insieme severo e gaio nel medesimo tempo » e il tipo di decoro diventerà di gran voga anche per tessuti, e si descrive come « seducente la camera nuziale in bianco e rosa *pompadour* ¹⁸. Ancora in *Palco borghese* si ricorda un « *paltoncino* di stoffa turca »: la parola, entrata nelle pagine letterarie con Verga nel 1880 ¹⁹, si trova già in un anonimo trafiletto del « Piccolo » del 3 agosto 1879: « un grande *paltoncino* Mazzarino con dei risvolti di

¹⁷ Il romanzo fu pubblicato per la prima volta nel 1881 a Torino da Casanova e ebbe numerosissime ristampe presso altri editori; si cita qui dal recente *Cuore inferno* con *Prefazione* di S. Petrignani, Roma, Lucarini 1988, pp. 208-209.

¹⁸ Ivi, p. 172 e p. 51.

¹⁹ Cfr. S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET 1961-1990, I-XV, s.v.

indiana e il gilet di indiana coi bottoni di seta scarabeo dorato, formano un insieme molto elegante ».

La prova di scrittura dell'abito, del palco di teatro, del bagno rifluirà poi in altre novelle, in altre pagine di romanzo, in costruzioni in cui c'è una coloritura di vero quasi diaristico. Significativi della ricerca di un effetto di concretezza sono le descrizioni di luoghi e percorsi della città, dalla gita in carrozza alla vista di una statua da un balcone ²⁰. E in questo non è meno precisa la topografia dei romanzi cittadini di Mastriani ²¹.

L'ambiente urbano, il dettaglio che si vede non sono però sinonimi in questa prima Serao di « colore locale », che verrà fuori in parte nel *Paese di Cuccagna* ²² e nel *Ventre di Napoli* ²³ da occhi che guardano ad altre classi sociali.

²⁰ Non solo gli scenari urbani sono identificabili come luoghi reali in cui si svolgeva la vita sociale a cui partecipava la scrittrice, grazie anche alla precisa indicazione topografica, ma persino alcuni dettagli descrittivi dell'ambiente appartengono alla sua esperienza biografica. Nella novella *Notte di agosto* i protagonisti sono su una terrazza da dove si vede « il sereno profilo della Vittoria, alata ed immobile; ed anch'essa, statua bronzea, pareva circonfusa di dolcezza » (p. 174): proprio dai balconi di palazzo Nunziante, dove abitò la famiglia Mariani, frequentata dalla giovane Serao e più tardi la Serao stessa, è ben visibile la statua della Vittoria alla sommità del monumento disegnato da Enrico Alvino e collocato nel 1868 al centro dell'odierna piazza dei Martiri.

²¹ Molto lucido al proposito il giudizio della Serao: « Tutti sorrisero, allora, quando Francesco Mastriani nel solo momento di orgoglio della sua umile esistenza di romanziere, scrisse di aver voluto, prima di Emilio Zola, fare il romanzo popolare, *verista*, come si diceva: tutti sorrisero della spaccanata del povero don Chisciote della romanzeria napoletana, ma egli non aveva assolutamente torto. Aveva torto di volersi misurare con Emilio Zola: ma attraverso tutta la rettorica delle sue idee e delle sue narrazioni, attraverso quel concetto ristretto del bene e del male, fiorisce una certa verità popolare che sarà, poi, il punto di partenza onde i sociologi e gli artisti trarranno il grande materiale del romanzo napoletano. Piccola verità popolare, invero e che consisteva soltanto nel chiamare coi loro veri nomi i tetri frequentatori delle bettole, col loro nome esatto e con la loro topografia i vicoli sordidi e lugubri dove si annida, in Napoli, l'onta, la corruzione, la morte; piccola verità affogata nella frondosità del romanziere che ha cominciato a vedere molto, ma che non ha forza, coraggio, tempo di vedere molto, di vedere tutto... Or dunque, morendo Francesco Mastriani, è morto un romanziere che senza metter cattedra, senza professar teorie artistiche, senza parlare dell'ideale, del reale, del temperamento, e dei documenti umani, aveva visto il principio di una strada, e le sue forze, le sue qualità, non gli hanno permesso che di additarla agli altri, bonariamente, semplicemente » (dal « Corriere di Napoli » dell'8-9 gennaio 1891, poi in *M. Serao*, a cura di G. Infusino, cit., pp. 63-65, da cui si cita alle pp. 64-65).

²² Milano, Treves 1891.

²³ Milano, Treves 1884.

Manca anche il grande intreccio, la narrazione avventurosa con colpi di scena, l'interagire di più gruppi di personaggi sui fondali dell'immaginario, i cosiddetti « animali fantastici ». In questo la Serao si stacca da un filone narrativo, che pure era stato la sua lettura giovanile, di romanzi popolari d'intreccio, alla maniera di Balzac, che era circondato nella prima metà dell'Ottocento accanto o in alternativa agli autori del canone puristico ma anche del Manzoni ²⁴.

E ancora la Serao si differenzia per temi e per lingua proprio da quelle traduzioni di romanzi stranieri che erano stati alla base della sua formazione. A Napoli l'attività editoriale legata alle traduzioni dava segni di vivacità: Fibreno aveva promosso la collana « Nuova raccolta di romanzi » con traduzioni dall'inglese e dal francese, presentate spesso come « prima versione italiana ». La serie, iniziata nel 1853 con i *Leoni marini* di Fenimore Cooper tradotti da Rodrigo Nolli, era continuata sino al 1865 con un ritmo di un volumetto ogni quindici giorni, divulgando così moltissimi autori stranieri, da A. Dumas a Fèval, a Masson, da Scott a Sandeau a Souliè a Ponson du Terrail ²⁵.

Con una nuova suggestione si rilegge allora un ritratto seraiano:

Sopra una seggiola, Caterina, la figliuola del portinaio, una brunnina magra e vivace, alunna della scuola normale, coi capelli della fronte avvolti nelle cartine bianche dei papigliotti, con gli orecchini di

²⁴ Ritorna la presenza del « taccuino », e comunque di un personale metodo di scrittura, nei *Profili letterari* di F. Verdinois (Firenze, Le Monnier 1948) dove si riporta un'intervista alla Serao: « “ E quel libricino, scusate? — Ah no, lasciate stare! Sono i titoli delle mie novelle.... Il titolo mi fa rammentare del soggetto, ne scelgo uno, lo cancello, scrivo il racconto, lo mando al giornale. — Sono, se ho contato bene, ottantacinque titoli... di ottantacinque novelle... che voi scriverete. — Se non vi dispiace... ” Non dicevo tutto il mio pensiero. Lo dico adesso. La Serao non scrive d'impeto, non si abbandona, non si lascia trascinare, sa dove mette le mani e non dà un passo che non sappia già dove mettere il passo seguente » (p. 115-116).

²⁵ Tra le prime traduzioni a tiratura popolare ricordiamo G. FENIMORE COOPER, *I leoni marini*, trad. it. di Rodrigo Nolli, Napoli, Fibreno 1853; F. SOULIÈ, *La vagabonda delle Alpi*, trad. it. di Carlo Zenobi Cafferecci, Napoli, Fibreno 1853, voll. II; A. DE GRONDECOURT, *I pretendenti di Caterina*, trad. it. di C.Z. Cafferecci, Napoli, Fibreno 1853, voll. III; W. SCOTT, *Aymè Verd*, trad. it. di Alessandro Magni, Napoli, Fibreno 1853; M. MASSON, *Riccard Savage*, trad. it. di A. Orvieto, voll. II. Successivamente saranno pubblicati C. ROBERT, *I quattro sergenti della Roccella*, trad. it. di G. Sesto Giannini e C. Torelli, Napoli, Fibreno 1863, voll. III; G. SAND, *Due povere vittime*, trad. it. di Raffaele Colucci, Napoli, Fibreno 1894, voll. II.

strassa alle orecchie, col visetto macchiato dalla grossolana cipria, con l'abituccio troppo corto che lascia vedere gli stivalini eleganti e scalcagnati, legge un romanzo di Ponson du Terrail, tendendo l'orecchio per poter scegliere una posizione sentimentale, nel caso scenda lo studente del quarto piano (p. 168).

La lingua di queste traduzioni appare complessivamente orientata su un modello letterario di tradizione aulica: per il verbo, costanti le forme del tipo *io pensava, il libro avea, havvi, sieno*; e costanti anche i tipi *niuno, ei, codesto*. Per il lessico basti citare la frequenza di *donzella* e *giovine*, e per gli avverbi *da lungi* e *poscia*. Tra i molti esempi di stilemi letterari, citiamo: *divisamento di matrimonio; la sua man dritta si baloccava col braccialetto della sinistra; piacesse al cielo che fosse permesso provare il matrimonio! il fatto siè disgraziatamente che la prova dura per tutta la vita, e il pentimento può durare sino alla morte*.

Nella traduzione del *Castello di Pontefract* di W. Scott del 1854²⁶ si nota il calco della sequenza inglese aggettivo-sostantivo: *felice successo; deciso disprezzo; regio vessillo; straziante rimembranza*.

Estranei della lezione manzoniana, questi traduttori utilizzavano i vocabolari che si rifacevano alla Crusca o al Tramater e praticavano quasi per inerzia scelte di termini aulici o arcaici identificabili nel loro complesso con il « codice scritto ». Così, da questo tipo di memoria linguistica, potrebbe spiegarsi la permanenza di forme arcaicizzanti espunte dal Manzoni nella quarantana non solo nella Serao, ma anche in De Zerbi e in Carlo del Balzo, e in Mastriani e tanto più frequenti quanto più la narrazione è staccata dalla quotidianità, dalla cronaca, e ambisce a farsi letteratura. L'esibizione di conoscenza della letteratura straniera viene fuori nel *Mio romanzo* di De Zerbi²⁷ in lunghe digressioni di racconti di ambiente inglese, e non rinuncia nell'*Avvelenatrice*²⁸ a piccole traduzioni e etimologie dal tedesco, con un vezzo didattico di cui si compiace anche Mastriani. Fra i traduttori che operavano a Napoli vale la pena di

²⁶ Il traduttore è, come si è detto, Carlo Zenobi Cafferecci.

²⁷ R. DE ZERBI, *Il mio romanzo*, Roma, Sommaruga 1883 poi Napoli, Bideri 1893, da cui qui si cita.

²⁸ R. DE ZERBI, *L'avvelenatrice*, Roma, Sommaruga 1884.

ricordare qui un tal Carlo Zenobi Cafferecci, scrittore anche di drammi e libretti teatrali attivissimo attorno al 1840, maestro privato per arrotondare le entrate, e scrittore di un lungo romanzo *Gli zingari di Napoli*²⁹, una sorta di ibrido intreccio tra la *Bohème* di Mürger del 1846 e i romanzi d'appendice. Proprio in questo lungo romanzo troviamo un'attenzione al « colore locale » non più di gusto espressivistico seicentesco o di tradizione popolare e non ancora di impronta veristica. Si può leggere ad esempio la descrizione della folla lungo il largo Castello e la strada del Molo: « ogni classe della società vi aveva i suoi rappresentanti, dal *guaglione* scalzo... all'onesto proprietario e all'elegante signorotto »; o il giro notturno tra i teatri di Napoli o il ritratto di una *capera* che « vestiva con l'eleganza popolare delle donzelle del medio ceto, propria delle *capere* napoletane... che van tutto il giorno per la città, *facenno cape*, come dicono esse con sì poca eleganza di linguaggio, ossia pettinando ». Non manca in Cafferecci la registrazione della parola locale, in corsivo e glossata se prettamente dialettale (*camorra*, *imbonimento* dei saltimbanchi) soprattutto per l'ambito alimentare: « alla Luisella... non passava giorno che non le desse a manciate *anicetti* e *mostacciere*, o una *sfogliatella* o una *monachina* sfornate allora allora da Pintauro »; « Innanzi alla pasticceria di Pintauro, del famoso inventore delle *zeppole* »; « quel povero grano fu speso da lui per comperarsi un *casatello*... una pagnottina, cioè, di farina di formentone »; « avea sotto braccio un di quei pani a ciambella che a Napoli si chiaman *tortani* ».

L'ambientazione borghese farà cadere in parte la necessità di colore e parole locali nella Serao di *Dal vero*. Così, se c'è regionalismo lessicale, è involontario: *magazzeni* (p. 39); *copertara* (p. 152) per 'cucitrice di coperte' con il suffisso *-ara* tipico dell'area meridionale, *pettinesse* (p. 247) per 'pettine, fermaglio per capelli', *periodiche* (p. 312) regionalismo ancora in uso per 'feste, riunioni organizzate a turno in famiglia', secondo un'usanza borghese napoletana, *coricarsi* per 'andare a dormire'. Ricorrenti qui e in tutta la prosa seraiana *villa* per 'giardino pubblico' o per antonomasia il giardino del lungomare partenopeo chiamato appunto « Villa Comunale » e *goletto* per 'col-

²⁹ C.Z. CAFFERECCI, *Gli zingari di Napoli*, Napoli, Fibreno 1860, voll. IV.

letto', secondo l'uso regionale ottocentesco attestato dal Siniscalchi³⁰. Da segnalare anche l'omissione della preposizione per la determinazione di tempo tipica del parlato meridionale in *l'estate... l'inverno* (p. 16) e il regionalismo nell'uso preposizionale assoluto nel tipo *fuori il terrazzo* (p. 65), riscontrato già in *Opale*³¹. L'omissione della preposizione *di* innanzi all'infinito — *cercando mordere* (p. 373) — è riprovata dai puristi³², ma è comunque comune nel parlato dialettale e si trova anche in *Opale*³³ e ancora la preposizione *di* è adoperata impropriamente innanzi all'infinito in *inutile di attirare* (p. 247).

Anticipa il famigerato « *Ci sta Checchina* », criticato dallo Scarfoglio e successivamente corretto nella *Virtù di Checchina*³⁴, un « *dove sta il ritratto della mamma* » (p. 113), meridionalismo non improprio nel parlato del personaggio che è napoletano, per quanto la scelta lessicale prevalentemente alta, letteraria della novella faccia pensare ad una inserzione involontaria. Eco forse incontrollata di una ripresa del parlato, la serie di congiuntivi imperfetti con valore esortativo: « gli diceva che aveva letto il tale libro, che le era piaciuto, specialmente un certo punto; prendesse il libro, era sul tavolo, lo aprisse a tale pagina, leggesse ad alta voce » (pp. 405-406).

Tra incertezza fonetica e semantica sono le forme alternanti *matri-gna* e *matrina* (ad es. a p. 26 e p. 361) per 'madrina'; *gravicembalo* (p. 37) per 'clavicembalo'; *garofani schiattoni* (p. 189) per 'garofani schiavoni' dove il fraintendimento della forma, per altro attestata nel dialetto napoletano, può venire da influenza del nap. *schiettare* 'rompere, crepare'.

³⁰ I regionalismi ottocenteschi trovano ampia elencazione e commento nei repertori di M. SINISCALCHI, *Idiotismi voci e costrutti errati di uso più comune nel Mezzogiorno d'Italia con un'appendice ortografica*, Trani, Vecchi 1902 (3^a ed.) e C. BALBI, *Modi errati, dizioni corrette (l'amico dello scrittore corretto)*, Napoli, Paravia 1910.

³¹ Il racconto *Opale* fu pubblicato a Napoli nel 1878 in un elegante volumetto della Tipografia De Angelis con lo pseudonimo di Tuffolina, ripreso dalla Serao dal nome di una statua di Odoardo Tabacchi raffigurante una fanciulla nell'atto di tuffarsi: per lo pseudonimo cfr. M. SANDRI, *Matilde Serao*, Milano, Modernissima 1920, p. 16.

³² Cfr. P. FANFANI, G. ARLIA, *Lessico della corrotta italianità*, Milano, Libreria d'Educazione e d'Istruzione di Paolo Carrara 1877 e G. VALERIANI, *Vocabolario di voci e frasi erronee*, Torino, F.lli Steffenone 1854, s.v.

³³ In *Opale* troviamo « cercò impoverirsi » a p. 5 e « decise fuggire » a p. 14. Per le modalità d'uso del *di* in Capuana cfr. A. STUSSI, *La lingua e il problema della lingua in Luigi Capuana in Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi 1993, p. 166.

³⁴ Per le riserve dello Scarfoglio e di altri recensori cfr. *l'Introduzione al Romanzo della fanciulla...* cit., pp. XXIII e XXIV.

Del resto anche altrove il regionalismo è taciuto: in *Nella lava* si ricordano « ciambelle infilate alla dita » e « ciambellette col pepe » ma non ricorre il pur noto termine regionale *taralli*; nello stesso racconto, però, si menziona con spiegazione la « pizza, focaccia tradizionale e popolare napoletana » che nel *Paese di cuccagna* sarà « pizza, la schiacciata coperta di pomodoro, di aglio, e di origano », con un fiorentinismo non del tutto comparabile al termine sentito come dialettale ³⁵. Più disinvoltamente Cafferecci aveva scritto di « pizza con alici ».

L'osservazione e la descrizione di personaggi borghesi nel loro interagire in una dimensione di vita urbana comporta, per una Serao che registra tutte le mode, anche quelle linguistiche, la ripresa e l'inserzione, spesso in corsivo, di parole nuove, verosimilmente proprio quelle raccolte nella conversazione mondana: *posa*, *voi posate* ³⁶, *agenda* ³⁷, *attrezzeria* ³⁸, *bengala* ³⁹.

Insoliti o comunque poco comuni certi usi del diminutivo, come si può leggere in *Per i bagni*:

L'abito di percallo a pallottoline verdi mi fece ricordare l'ingenuo desiderio di Heine, che i suoi canti fossero tanti pisellini freschi, per farne una zuppettina alla sua amante; quello crema a fioretti rossi, col suo perfido e provocante volantino rosso all'orlo, coi suoi sbuffi di merletto bianco sarà irresistibile nella luce del sole mattinale (pp. 245-246).

Qui in *pallottoline* vi è un doppio suffisso diminutivo, e diversa ma parimenti poco comune è la successiva modalità di suffissazione di

³⁵ Nell'ed. cit. del *Romanzo della fanciulla*, pp. 93-145, alle pp. 94-95 e 116-117.

³⁶ Ricorrono più volte il verbo e il sostantivo (« non possiamo assumere qualche volta la *posa* del cervello esaurito » p. 147), attestati a partire dal 1862 (cfr. M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli 1988, s.v.).

³⁷ La voce, giunta attraverso il francese, è attestata nell'uso dal 1857 (cfr. M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *Dizionario etimologico...*, cit., s.v.); si trova nella novella *Simpatie del martirologio*, pubblicata già nel « Piccolo » del 13 marzo 1880, XIII, n. 73: « sta lì... nella prima pagina dell'*Agenda* » (p. 31).

³⁸ Nel testo di *Per i bagni*, datato al 1883, il corsivo sottolinea il neologismo usato con valore ironico « quando tu sei partita per Castellamare, la tua, diciam così, *attrezzeria*, era completa. Non hai dimenticato nulla qui » (p. 245) — entrato solo nel 1914 nel *Vocabolario della lingua italiana* della Reale Accademia d'Italia.

³⁹ Nella novella *Alla decima musa*, con il corsivo che segnala la parola sentita come neologismo del parlato: si veda G. RIGUTINI, P. FANFANI, *Vocabolario italiano...*, cit., s.v.

fioretti, per altro diminutivo dell'uso antico poi desemantizzato e adoperato con altro significato. Al diminutivo la Serao ricorre di frequente per caratterizzare, in questa raccolta di novelle, ritratti di giovani e di fanciulle: il *Fanciullo biondo* ad esempio ha *occhioni*, *manine* e il *labbruccio inferiore rosso come una ciliegia* (p. 11). Una commistione tra *raggrinzito*, il letterario *raggricciato* e *rannicchiato* è *raggrinchiato* (« un pescatore dorme raggrinchiato », *Mosaico*, p. 240), comparabile al *raggricchiato* di Verga⁴⁰.

I meccanismi di montaggio dei suffissi e di formazione di parole e derivati sono utilizzati dalla Serao con scelte che si discostano dalle forme più comuni: è il caso dei suffissi deaggettivali *-ezza* e *-ità*, caratteristici dei sostantivi astratti, di cui viene privilegiato il primo con coniazioni inedite come *arditezza*, *enormezza*. Non sono altrove attestati sia *atonizzato* (' atonico, rilassato '), aggettivo dal participio passato di *atonizzare*⁴¹, a sua volta neologismo ottenuto col produttivo suffisso del linguaggio scientifico *-izzare*, sia *ribocco* (' sovrabbondanza '), deverbale a suffisso zero da *riboccare* ed in entrambi i casi si sottolineano proprio quelle modalità di formazione caratteristiche del linguaggio scientifico, tecnico e burocratico riprese con fortuna dalla prosa giornalistica ottocentesca nonostante la nota censura dei puristi⁴². Hanno una divertente espressività i tre neologismi *profileria*, *schizletteria*, *bozzetteria* per indicare il dilettesco proliferare di generi che occhieggiano a modelli di scrittura letteraria più complessa: « qualche critico bonario, sprovvisto della quantità di fiele necessaria alla professione, ha l'infelice sì, ma disgraziata idea di ammonire così il versificatore: " Scrivete in prosa " ... È a questo incitamento che dobbiamo la *profileria*, la *schizletteria* e soprattutto la *bozzetteria* » (*Bozzetti*, p. 303). La Serao ha dunque ben chiara la dimensione professionale del suo impegno come giornalista e scrittrice, che pure pratica la *chincaglieria* del bozzetto ma solo come tappa intermedia nell'esercizio letterario.

⁴⁰ G. VERGA, *Novelle...*, cit., p. 557.

⁴¹ Nella successiva *Nella lava* troviamo uno « stomaco atonizzato »: si veda *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. 117.

⁴² Sulla censura purista per certi tipi di formazione delle parole si veda L. SERIANNI, *Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento nella testimonianza del lessicografo romano Tommaso Azzocchi*, Firenze, Accademia della Crusca 1981.

Eppure nel 1883 sul « Capitan Fracassa » La Serao aveva scritto: « Bisogna stare un anno nella via, parlare con tutti, andare dovunque, vedere tutto — poi “rendere” tutto questo, semplicemente, senza commento, senza inno, senza epicedio. La *cronaca* — ecco il libro da farsi ».

A proposito di « vedere » e « rendere » bisogna fare un passo indietro, al romanzo di Cafferecci del 1860 dove leggiamo il ritratto di un sordido guardaportone:

Tutti i pensieri di costui erano volti ad accrescere il suo capitale... Dava denari al venti per cento... ad infimi mercatuzzi del quartiere. Ciccio Piccio, di cui ho rapidamente *dagherrotipato* il ritratto morale, era brutto, di statura mezzana, tarchiato e con le gambe storte ⁴³.

È questa, credo, una delle prime schede di quel motivo dello scrivere come fotografare, della fotografia della realtà che circola sino a Di Giacomo. Ricordiamo che *dagherrotipizzare* è attestato dal 1849, *dagherrotipo* dal 1839 e mancava l'attestazione di *dagherrotipare*, parallelo al più fortunato *fotografare* ⁴⁴.

La Serao dunque ha difficoltà, per eccesso e per difetto, a rendere il parlato della via, perché voleva un parlato che fosse anche italiano e se d'istinto sapeva che il suo « scrivere male », il suo « napoletano illustre » era uno scrivere vivo, non aveva piena consapevolezza delle potenzialità espressive dell'italiano regionale e l'italiano comune, oscillando tra lingua della tradizione letteraria e lingua d'uso. Il grado di maggiore imperizia linguistica in questo senso è rappresentato da Carlo Del Balzo, come ha già segnalato Bruni ⁴⁵, che d'altro conto per adesioni esplicite e per l'architettura complessiva del suo ciclo — *I devianti* — è uno dei veristi più ortodossi dell'Italia meridionale.

La messa a fuoco del personaggio resta comunque l'aspetto più marcato dello scrivere alla maniera verista, dove la scelta del lessico positivistico accomuna e segna lo stacco dalla lingua di altri modelli letterari.

⁴³ C.Z. CAFFERECCI, *Gli zingari...*, cit., vol. II, p. 27.

⁴⁴ Sulla famiglia di *dagherrotipo* cfr. S. RAFFAELLI, in «Lingua Nostra», XXXVIII, 1977, pp. 52-55 e P. ZOLLI, in «Lingua Nostra», XXXIX, 1978, pp. 62-64.

⁴⁵ Cfr. F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in «Filologia e Critica», VII, 1982, pp. 228-231 e 254-259.

Il maggior sfoggio di positivismo è nell'*Avvelenatrice* di De Zerbi, in cui una serie di microcosmi narrativi ruotano attorno all'ipotesi di uno « studio psicologico, uno sperimento medicomorale ». Ci limitiamo a qualche esempio:

D'ogni cosa e d'ogni idea ella sentiva con iperestesia nevrotica l'alcool, e ne lo estraeva e se ne inzuppava. Tutto diventava acquavite per l'anima sua e tutto la ubriacava. Da ciò nasceva in lei la estrema mobilità di pensiero, di sentimento, di attitudine, di carattere e di parvenza.

E la descrizione del protagonista Battista è fatta anche con il lungo elenco di oggetti della sua casa che « eccitavano il senso estetico o le facoltà intellettuali ». La chimica offre termini e spunti per metafore, e minuziosa è la terminologia botanica nelle descrizioni e in alcuni paragoni: « strana capigliatura nera con fili bianchi, ispida e secca come ramo di pino silvestre »; « le gote emaciate apparivano come foglie secche di tiglio argenteo »⁴⁶.

Anche gli inserti di terminologia medica, le descrizioni delle malattie sono un segno di adeguamento ad una scrittura di gusto veristico e positivistico e di una narrazione che vuol essere resoconto della realtà. Questo tipo di scelta lessicale è ritornante anche in Mastriani, a partire della *Cieca di Sorrento*⁴⁷, ma è un momento accessorio, caratterizzazione di una narrazione che conserva il suo intreccio tradizionale, indotta dal tema del racconto e dalla figura di un medico tra i protagonisti. Sono inserti di diversa estensione, da rapide citazioni a descrizioni più articolate come nell'ultimo esempio che qui riportiamo:

il sonno non aveva abbassate neanche per un istante le laminette del suo cervello febbrile (p. 107);

Questo mio cuore, che ora mi tien le veci di ardente tenaglia, io l'avevo reso un organo di semplici funzioni materiali, l'avevo reso un muscoli cavo (p. 114);

⁴⁶ R. DE ZERBI, *Avvelenatrice*, Roma, Sommaruga 1884, pp. 21 e 19-20.

⁴⁷ La prima edizione del romanzo fu stampata a Genova da Salvati nel 1852; qui si cita dall'edizione Bietti di Milano del 1972, indicando in parentesi nel testo il numero di pagina relativo a ciascun esempio.

La tosse che si era manifestata nella fanciulla non aveva nessun carattere da spaventare, ciò nondimeno i conati ne erano frequenti e nervosi: la voce dell'ammalato era debolissima, il polso esile, copiosi, ma freddi sudori gettavano in maggiore sfinimento l'inferma, la quale era di tempo in tempo assalita da insulti convulsivi. Un calore ardente si spandeva tratto tratto per tutto il corpo, cui succedevano forti brividi di freddo. Un vago dolore le circolava per tutte le membra fissandosi ora nel capo, ora tra le spalle, or su lo sterno. Talvolta l'ammalata era costretta a rimanere col capo elevato su mucchi di guanciali, perché il petto era oppresso e assiderato, il respiro inceppato e difficile, dolorosi i muscoli intercostali. Neppur l'ombra di appetito si era mostrato in lei, e però il dimagrire si aggiungeva agli altri segni aggravanti che annunziavano un morbo ferale e consuntivo (p. 213).

Troviamo anche descrizione delle fasi di un'operazione chirurgica:

Egli tirò per le rotelle la sedia a braccioli su cui stava seduta Beatrice, e la situò di fianco alla finestra per modo che la luce venisse di fianco e non cadesse direttamente sulla retina della neofita alla luce. Aperse la scatoletta d'oro e ne cavò l'*Ago di Scarpa*. Il medico si situò in faccia alla cieca; con la sinistra ne teneva fermo il capo e con la dritta si apprestò all'operazione dell'occhio sinistro. Beatrice mise un piccolo e sordo gemito... La sclerosi era punta... Altro grido soffocato fu emesso dalla cieca... La lente cristallina era abbassata. Dopo alquanti secondi non vi era più opacità... la pupilla era libera! (pp. 155-156).

La produzione di Mastriani, come è stato notato ⁴⁸, si caratterizza non per il rilievo del nuovo narrativo e linguistico ma per l'assemblaggio di elementi diversi, quasi in una sperimentazione dove si dà prova di abilità in tutte le gamme possibili di scrittura e in tutti i registri della lingua. È possibile anche che l'azione del narrare, del descrivere diventi essa stessa oggetto della scrittura e quindi il narratore è introdotto come uno dei protagonisti, ad esempio in *La maledetta*:

— Dica, signor Mastriani: che cosa sta scrivendo, ora? — Questa domanda mi giunse gradita in bocca di quella dama, perché mi fece supporre che i miei lavori non le fossero del tutto ignoti. Infatti la

⁴⁸ Si veda L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino 1990, pp. 230-236.

contessa mi disse di aver letto la maggior parte dei romanzi da me pubblicati fino a quel tempo, e soggiunse, dando alla voce un'animazione che prima non aveva avuta: — Volete scrivere, non già un romanzo d'immaginazione, ma una storia vera e terribile, una storia che non sarà forse infeconda d'insegnamenti, una storia, o un dramma, il cui teatro principale fu questa stanza in cui ci troviamo? — Se l'opera mia, se la mia penna, — risposi — potessero recare il più lieve conforto al vostro cuore, mi accingerei ben volentieri al lavoro! Ma capisco che il ritoccare recenti piaghe sarebbe doloroso all'animo vostro, signora, e dannoso forse alla vostra salute —. — No, no! — soggiunse la dama — ... E se un giorno vi prenderà vaghezza di scrivere un volume sui tristi casi della contessa Fernanda di A.L.: darete al vostro lavoro il seguente titolo: *La contessa Fernanda*, ovvero: *La maledetta* — ⁴⁹.

Nella grande quantità delle pagine di Mastriani è possibile ricollegare dei filoni tematici — i romanzi storici, i romanzi ambientati con realismo nella contemporaneità, i romanzi sociali — ed è anche possibile trovare delle tracce di una ideale continuità tra testi diversi, indice di una dimensione di scrittura appendicistica che si avvale di espliciti richiami intertestuali, come nel caso de *La contessa di Montès*:

Quelli tra i nostri lettori che ricorderanno la nostra narrazione col titolo *La cieca di Sorrento* ravviseranno tosto in questo personaggio il medico Oliviero Blackman, ovvero Gaetano Pisani. Prima che c'inoltriamo in questa continuazione della storia del nostro calabrese, è necessario che rinfreschiamo la memoria de' nostri leggitori su alcuni particolari che possono essere loro sfuggiti ⁵⁰.

Nel racconto di fatti e antefatti, con intrecci di tempi e di personaggi, trova posto anche un vero e proprio pezzo di bravura e di sfoggio lessicale di tecnicismi come questo fatto pronunciare da Oliviero Blackman:

Un momento, signore — gli disse. — Io non voglio esser da voi tenuto né per matto né per insolente. Se vi ho detto amare parole, colpa vostra e non mia. Ora, per dimostrarvi che il vostro *recipe* avrebbe

⁴⁹ Firenze, Salani 1926, p. 20.

⁵⁰ Milano, Barion 1925, p. 9.

senz'altro ucciso più prontamente la signora che è inferma di colera, basterà rammentarvi od insegnarvi, qualora non il sappiate, che i chinacei da voi prescritti nella supposizione che lo stato algido abbiasi a considerare qual parossismo d'una pernicioso algida, se altrove hanno prodotto buoni effetti, qui invece non farebbero che affrettarne la catastrofe. Le condizioni atmosferiche d'un paese non sono quelle di un altro. Nel colera manca del tutto l'assorbimento, e però manca la sede della via più comune onde vengono debellati la maggior parte dei morbi. Il colera, mio buon amico, è *affezione unica del sangue*, il quale perde la facoltà di appropriarsi l'ossigeno, di respinger il carbonio e così rigenerarsi: per effetto di che, acquista, sempre a causa del principio infettante che lo ha colpito, la tendenza a risolversi in siero, la quale separazione avviene ne' *capillari* della mucosa gastroenterica, la quale, invece di essere l'organo di assorbimento, diventa la secrezione del siero. Avete capito? I chinacei possono giovare in certe condizioni di tempi e di luoghi; ma sempre quando l'infermo non è arrivato a quel punto in cui il sangue ha perduto la forza di ossigenarsi e la mucosa gastro-enterica la facoltà di assorbimento. In tal caso, come nel presente, la somministrazione de' chinacei riesce fatalissima imperciocché non fa che accelerare la catastrofe, accelerando vie più colla sua azione dinamica la secrezione del siero ⁵¹.

Limitandoci ad un solo esempio tra i molti possibili, sottolineiamo un passo da *Il fantasma* che ci segnala come allo sfoggio della terminologia medica e al gusto del lessico positivisticò non corrisponda una adesione ideologica più profonda:

Il cadavere è la più valida argomentazione contro il materialismo. Il corpo umano vivente si disfà in parte ogni giorno per ricomporsi. Perdiamo noi forse cogli elementi fisico-chimici della nostra organizzazione la coscienza della nostra personalità? Nelle scienze fisiologiche è accertato che ogni dieci anni allo incirca il nostro corpo è interamente rimutato a nuovo, non ritenendo più nessuno de' suoi passati elementi ⁵².

Sarà più mirata la selezione del lessico settoriale nella Serao: le sue figure femminili, sin dal primo *Opale*, sono descritte puntando sulle « questioni di nervi », sulla nevrosi nel rapporto amoroso e in funzione

⁵¹ Ivi, p. 12.

⁵² Napoli, Stamperia Governativa 1881, p. 71.

di questo modo di raccontare la fanciulla e la donna si fa uso del lessico del linguaggio scientifico positivista: *temperamento linfatico, forza fisica, forza morale, organismo gracile, forte organismo, statistica, sistema nervoso, crisi nervose, fibra, atonizzato*.

Circolante in vari modi nella narrativa verista — basti citare il Capuana di *Giacinta* o di *Tortura* — questo filone del vero psicofisiologico trova nella Serao una sua specificità linguistica e narrativa: con più finezza di De Zerbi e Del Balzo, la Serao avvia la descrizione della psicologia della donna borghese (che svilupperà poi in *Fantasia*⁵³ e *Cuore infermo* e in altri romanzi) in chiave di nevrosi. E ancora una volta registra un clima, un ambiente culturale della Napoli di quegli anni, in cui si era propagata la filosofia di Moleschott per cui ogni esperienza umana, sensitiva o intellettuale, è data dalla materialità dell'uomo e l'elemento fondante della conoscenza e della morale è l'adeguamento dell'uomo alla legge della natura. A Napoli si leggeva la *Fisiologia dell'istinto* di G.B. Licata del 1879 e la *Fisiologia dell'amore* di Mantegazza e aveva avuto larga risonanza l'insegnamento di Salvatore Tommasi, citato tra l'altro da De Zerbi⁵⁴. Le prove narrative di De Zerbi falliscono per l'incapacità di inscrivere i materiali, i documenti, in una trama più ampia, mentre l'ampiezza del ciclo sfugge al controllo linguistico e narrativo di Del Balzo.

La Serao invece costruirà con l'esperienza di *Dal vero* parte della sua produzione migliore, dove si era fatta la mano alla descrizione di ambienti con una tecnica di narrazione per accumulazione dei cosiddetti « dettagli », costruendo idealmente un ciclo narrativo che si sviluppa dalla nevrosi, dalla malattia individuale delle figure femminili di *Opale* e *Dal vero* alla malattia della società intesa positivisticamente nel *Ventre di Napoli* e nel *Paese di Cuccagna*. Il regionalismo taciuto o il regionalismo involontario verranno recuperati nella consapevolezza di una scelta letteraria e così la Serao dichiarerà con sicurezza: « se la mia lingua è scorretta, se io non so scrivere, se io ammiro chi scrive bene, vi confesso che,

⁵³ La prima edizione di *Fantasia* fu pubblicata nel 1883 a Torino da Casanova.

⁵⁴ Per un profilo della cultura scientifica e della divulgazione della fisiologia positivista cfr. G. COSMACINI, *Problemi medico-biologici e concezione materialistica nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Storia d'Italia. Annali* 3, Torino, Einaudi 1980, pp. 820-856.

se per un caso imparassi a farlo, non lo farei. Io credo con la vivacità di quel linguaggio incerto e di quello stile rotto di infondere nelle opere mie il *calore*, e il calore non solo vivifica i corpi ma li preserva da ogni corruzione del tempo »⁵⁵.

La novità e l'originalità della prosa seraiana, solo in parte riconducibile ad una ripresa di un modello di tipo verista, viene percepita da ampie fasce di lettori non solo italiani: nel 1890 è pubblicata una traduzione americana di *Fantasia*, e il traduttore Edmund Gosse nell'introduzione parla della Serao come « the most prominent imaginative writer in the latest generation in Italy », ma già nel 1885 il « Blackwood's Edinburgh Magazine » citava in un articolo intitolato *A Quartette of Italian Novelists* Salvatore Farina, Verga, la Serao e la Marchesa Colombi come esempi di quattro scuole della moderna letteratura italiana, e in particolare scriveva della Serao: « Among the women writers of contemporary Italy, she undoubtedly takes the leading place for originality and boldness, for subtle grace and accurate observation »⁵⁶. Tra i suoi lettori la Serao avrà anche Henry James, che in un articolo del « The North American Review » la definirà « a feeler » più che una scrittrice, spiegando il suo stile con le componenti della committenza giornalistica e delle radici meridionali:

She reflects at every turn that wonderful mixture that surrounds her—the beauty, the misery, the history, the light and noise and dust, the prolonged paganism and the renewed reactions, the great style of the distant past and the generally compromised state of the immediate and the near⁵⁷.

⁵⁵ Cfr. U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard 1895 (rist. anast. Roma, Gela 1987), pp. 236-237.

⁵⁶ Gli articoli sono riportati dal saggio di J. J. HOWARD, *The Feminine Vision of Matilde Serao*, in « Italian Quarterly », vol. XVIII, n. 71, 1975, pp. 55-77 alle pp. 56-57.

⁵⁷ Il giudizio di James è riportato nel saggio citato a p. 56.